الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الجزائرية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة العربية وآدابها

تخصص نقد أدبي

أطروحة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه علوم

الموضوع:

جمالية التّلقي في شــرح المفضليات

إعداد الطالب:

بوترعة عبد الرحمن

إشراف:

أ. الدكتور محمد عباس

أعضاء لجنة المناقشة

▪ أ.د بن عمر محمد	أستاذ التعليم العالي	جامعة تلمسان	رئيسا
▪ أ.د محمد عباس	أستاذ التعليم العالي	جامعة تلمسان	مشرفا ومقررا
▪ أ.د بن عزة عبد القادر	أستاذ التعليم العالي	جامعة تلمسان	عضوا مناقشا
▪ أ.د أحمد موساوي	أستاذ التعليم العالي	المركز الجامعي النعامة	عضوا مناقشا
▪ أ.د بودالي تاج	أستاذ التعليم العالي"	جامعة سيدي بلعباس	عضوا مناقشا
▪ أ.د حشلاقي لخضر	أستاذ التعليم العالي	جامعة الجلفة	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 1438هـ-1439هـ

2017م-2018 م

بسم الله الرحمن الرحيم

إلى أبي– يرحمه الله– وإلى أمي بارك الله في عمرها

إلى أبنائي و بناتي فقد نلت من وقتهم ما كانوا

هم أولى به.

و إلى زوجتي التي ضحت بزمنها من أجل إتمام هذا البحث ,

أهدي هذا البحث.

شكر وتقدير

بحمدك اللهم نستعين، و بالصلاة على نبيك نستلهم التوفيق لما يقتضيه الدين.

لا يسعني في مثل هذا العمل المتواضع إلا أن أتقدم بعظيم الشكر و الامتنان

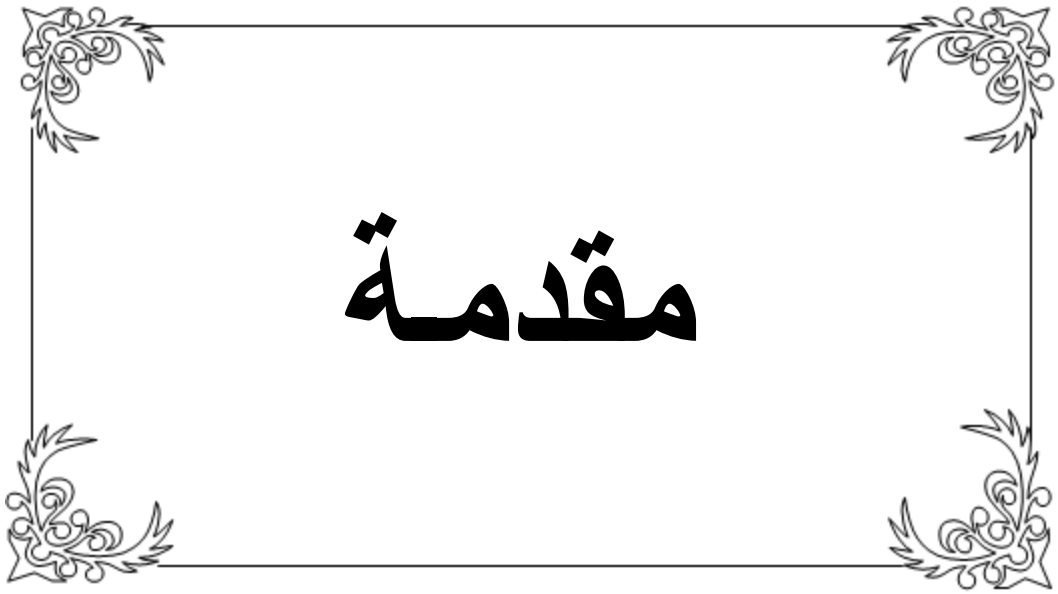
لكل من تكرم علي فأولاني نصيبا من رعايته، و أعانني على تحمل مشاق البحث و متاعب الدراسة، و ما أكثرهم، لكن لابد أن أخص بالشكر الجزيل بعضا منهم و في مقدمتهم الأستاذ الدكتور/ محمد عباس المشرف على هذه الرسالة و الذي كان له أبلغ الأثر في إخراجها إلى حيز الوجود، جزاه الله عني خير الجزاء.

وأخص بالذكر إدارة جامعة أبي بكر بلقايد/تلمسان و عمادة كلية الآداب و رئاسة قسم اللغة العربية و آدابها اللتين مهدتا أمامي الطريق.

ومما يجب على المرء . بعد شكر االله وحمده . أن يشكر أهل الفضل، على ما قدموه لي من عون وإرشاد، أشكر الله أن هيأ لي أستاذا، كان يلحظني بعين العالم الغيور على العلم وأهله، و الذي بذل جهدا طيبا و لم يبخل بزمن أو نصيحة أو كتاب فله مني كل الشكر وإلى الأساتذة الفضلاء أعضاء لجنة المناقشة على تفضلهم بقبول قرلءة هذا العمل:

و الشكر موصول للأساتذة و المكتبيين و كل من تكبد معي متاعب البحث و صعابه.

و الله أسأل أن يجعل هذا العمل خالصا لوجهه الكريم.



مقدمـة

إن موضوع جمالية التلقي في شروح الشعر العربي القديم، يقتضي بحثه من الناحية المعرفية في ضوء نظرية التلقي المعاصرة، غير أن نظرية التلقي من حيث هي فكرة قديمة قدم الفكر النقدي، هي نظرية مكتملة وقائمة على أصول تأسيسية لم تنشأ إلا في أعوام الستنيات من القرن العشرين، ويبدو أنها نشأت نتيجة العناية المنهجية التي تمسكت بها النزعة البنيوية التي كانت لا تزال تزعم أنها قادرة على تحليل العمل الأدبي في موضوعيته اللسانية. إن كل المذاهب النقدية عرفت في حدود معينة، وضمن آفاق محددة،نمطا من فلسفة الجمال الفني، أو جمالية خاصة بها.

إن نظرية التلقي في بعدها الفلسفي من جهة وأدواتها وأهدافها من جهة ثانية، تختلف عن نظرية القراءة وتتقاطع معها، وحرصا منا على سلامة الطرح في توثيقه النظري التطبيقي كان لزاما علينا أن نميز بين الحقلين ثم نحدد مسافة التقاطع المشترك بينهما.

إنّ نظرية القراءة تهتم أساسا بالنص، وتتعامل معه بوصفه بنية فنية تنتج منظومة من الدلالة المغلقة أو المفتوحة، فكل نص يتضمن مجموعة إشارات يضعها المبدع ليوجه بها المتلقي إلى المعنى الذي يريده ضمن استراتيجيه معينة، هذه الإشارات والاستراتيجيات هي ما يصطلح عليه القارئ الضمني، فالنص في هذه الحالة بنية فنية تحكمها مجموعة خصائص أسلوبية، تتحكم آلياتها بمؤشرات القراءة الموجودة داخل النص، ومنه فإن الشروح الشعرية في هذه الحالة، هي البنية الفنية المراد معاينتها.

أما نظرية التلقي فإنها تهتم أساسا بتفاعل القارئ الفعلي مع النص، وتركز عملها على لحظة التلاقي بينهما، فالنص بنية فنية، والقارئ الفعلي أثناء تلقيها يدخل معرفته فتحول الفنية إلى بنية جمالية أو وقع جمالي.

قد أصبح بديهيا أن نعلم بأن نظرية جمالية التلقي ،قد أخذت في احتلال موقع هام في حقل النقد الأدبي لعصرنا هذا، خاصة إذا عرفنا أن" **كتاب أيزر**" **فعل القراءة،نظرية جمالية التجاوب في الأدب**" هو خاص بجمالية التلقي، وقد كان أيزر حريصا على تأكيد هذا التدقيق في مقدمة كتابه، ولعله أراد أن يشير في ذلك إلى أهمية التفاعل بين النص والقارئ في تحقيق المعنى في أي ظرف كان.

ولاشك أن أهمية مثل هذه النظرية الجديدة في العالم أصبحت معرفتها ملحة أكثر من أي وقت مضى.

إننا عند قراءة تاريخ النقد العربي نجد فيه سلطة المؤلف تركزت إلى الحد الذي جعل النقاد يعتبرون النصوص مستودعات للمعاني، وأن القراءة ليست شيئا آخر سوى فعل إفراغ تلك المستودعات من محتواها وإعلانه للآخرين.

لقد كان هناك كلام كثير عن التأويل واختلاف الآراء حول النص الواحد والحديث عن المعنى، أو معنى المعنى، أو عن المعاني الخفية، ولكن في جميع الأحوال ظلت علامات وإشارات، وسنن النصوص هي المسؤولة وحدها عن تحديد المعنى، سواء جاء هذا التحديد عن طريق الفهم أو بواسطة التأويل، وحتى في نطاق التأويل قيل: إن هناك تأويلا خاطئا والآخر صحيحا.

فالتأويل الصحيح هو المطابق للمدلول" الحقيقي" للنص، والخاطئ هو المجانب للحقيقة.

إن نظرية جمالية التلقي لا تنظر إلى النصوص كبنيات تقدم المعنى جاهزا للقارئ إنما تعتبرها أبنية لتوليد معاني محتملة، وهذه الأبنية المقترحة معروضة ومكيفة لإدماج القارئ ليعيد بناءها من جديد، انطلاقا من فعالياته الذهنية الخاصة، لتصبح البنية الذهنية للقارئ أثناء فعل القراءة جزءا لا ينفصل عن بنية النص نفسه.

وكل معنى ناتج عن التفاعل التجاوبي هو نتاج جديد لا يطابق النص ولا القارئ. إنه حصيلة اندماج معطيات البنية الذهنية وتفاعلها مع بنية النص.

لقد وجدنا أن الشرح الشعري يبحث في معنى النص الإبداعي وباعتبار عملية الشرح ذات مقصديه متوجهة للقارئ، حيث تعمل على فك الرموز وفتح مغلقات النص نحو المتلقي مما يجعله يتجاوب مع النص بالتأثر، ومنه أردنا الربط بين جماليات التلقي والشرح الشعري ذلك أن ظاهرة التفرد الشعري للشعر العربي قديمة قدم ظهوره، وإن كانت تعد بحق ظاهرة فنية تقوم على تفسير صناعة شروح شعرية تعتمد تفسير الغريب، وإيضاح المعاني وعرض الروايات لتقويم الشعر، لأنه لا يمكن القيام بعملية مسح شاملة لتراث شعري ونقدي كبير، في ظل قراءة سريعة، مع أن العرب كانت تفهم الشعر سليقة دون الحاجة إلى شرح أو تفسير، ونظرا للبعد التاريخي بين أفق التوقع للجمهور في عصر التدوين وعصرنا هذا أصبحت الحاجة ماسة إلى الشروح الشعرية.

ولما كانت **جمالية التلقي في شرح المفضليات** هي محور دراستنا فرضت علينا البحث عن افتراضات لوجود الجمالية فيها، والتي جعلتها مشروع رسالة الدكتوراه، فإن اختيار المفضليات للمفضل الضبي موضوعا للدراسة مرجعه أنه حظي بالقبول عند علماء اللغة و الشعر، حيث مثّل صورة ناصعة للشعر العربي القديم الذي صدر في مجمله عن قرائح شعراء مغمورين، عبروا في مقطعات قصار عن ممارساتهم الحياتية و ما كانت تثيره في نفوسهم من إحساسات داخلية ومواقف حيال الوجود.

إن صدق تجارب أولئك الشعراء وعفويتهم في التعبير عنها، جعل أشعارهم نابضة بالحياة إذ هي لا تزال، على الرغم ما بيننا و بينها من تباعد، تبعث فينا إحساسا فياضا لتلك العلاقة الحميمية –تحقق أفق الانتظار– التي نكاد نفتقدها اليوم بين الشاعر وحياته، وبين الشاعر ومجتمعه، وبتلك الرؤية الشعرية الصافية التي احتفظت للممارسة الواقعية بكل تلك الحيوية والنضارة، ولما كانت دراسة الشرح تقتضي البحث عن مظاهر جماليات التقلي فيه بكل أنماطها، قمنا بتتبعها عند شرّاح المفضليات خاصة علماء اللغة ونقدة الشعر الذين توالوا على شرحه.

لقد وقفوا على ما تفردت به لغته الشعرية من مزايا وخصائص، حتى تعدد شراحها وهو ما دعاني إلى أن أقف عند هذه الاختيارات الشعرية الرائعة محاولا استيضاح ملامحها الجمالية من خلال دراستها على أساس من نظرية التلقي الحديثة، ونظرا لاتساع وتعدد موضوعات شعر شعرائها، ومدى قوة لغة الشعر العربي القديم فيها، وهذا ما أوجد صعوبة في وضوح ملامح الاختلاف والاتفاق بين جميع الفصول مما استدعى جهودا مضاعفة في هذه الدراسة التي تكمن أهميتها في أن الساحة الأدبية والنقدية مليئة بالمسميات الجديدة البراقة التي تظهر كأنها علم جديد لا جذور له، وعلم الجمال وجماليات التلقي من جملتها والحقيقة أن لهذا العلم أصلا في تراثنا العربي وإن كان نقاد الغرب قد تناولوه عند فلاسفتهم و مفكريهم وألّفوا فيه الكتب فقد جاءت هذه الدراسة لتثبت أن جماليات التلقي – اهتمام المبدع والناقد معا بالمتلقي – علم يتسم بالشيوع لا نستطيع أن نخصه بأمة دون أخرى، لأن كل أمة إذا عادت إلى دراسة تراثها وجدت فيه ضالتها وهكذا علماء الأمة حين رجعوا إلى تراث علمائهم ومفكريهم تبين لهم أن جذور هذا العلم موجودة غير أنه يستند إلى معتقداتها وثقافتها وفكرها.

فقد تناولت في دراستي الأسس الجمالية من خلال جهود شرّاح الشعر العربي وخاصة شرّاح المفضليات مقدما من خلال شروحهم رفعة ورقي الذوق الجمالي الفني العربي، معللا

هذا بأدلة، والفائدة المرجوة هي الوصول بالمتلقي إلى ذوق راق أو مشاركته فيه، وقد اعتمدت شرح الأنباري بطبعتيه القديمة والجديدة ولكونه أوفى الشروح مع الاستنارة بشرح التبريزي وشذرات من شرح أبي على المرزوقي المبثوثة في بعض الدراسات مع الاستعانة ببعض ما توفر لنا من منهج النحاس، كما استعنت بدراسات حديثة في القراءة الشعرية للموروث العربي كذا الاستنارة بآراء أستاذي المشرف الأستاذ الدكتور محمد عباس .

ولما كان النص الإبداعي الذي يستقطب عددا كبيرا من القراء هو الجدير بأن يؤهل لهذه النظرية لتبحث فيه. كانت المفضليات الظاهرة التي استقطبت بحماسة ودهشة قراء كثر تنوعت مشاربهم الثقافية، واختلفت بيئات تلقيهم لقصائدها، فعرضوا صورة اندماج أفاق الانتظار في تلقي النص.

إن النص الشعري القديم في اختيارات المفضل الضبي– التي تضم بين جناحيها شعرا للجاهليين والإسلاميين – والتي تقوم فيها التجربة الشعرية على الإنشاد الذي هو فن في الصوت يفترض فنا يقابله هو فن الإصغاء على حد قول أدونيس لان هذه التجربة ينتجها الشاعر، ويوجهها إلى المتلقي المنتمي إلى مجتمع شفوي، يحبذ التجدد والتغيير على أساس طبيعته.

و نزعم أن معالجة هذا الموضوع لن تكون اجترارا لما سبق أو كما يقال السير في ركاب الآخرين، وإنما أسعى بها إلى استخلاص ملامح المشروع من خلال نظرية التلقي الحديثة, وكيف استطاع الشارح أن يضع هذه الصورة الجميلة بالربط بين القراءات السابقة وما يراه هو؟

إن أهمية هذا البحث يستمدها من كونه إسهاما أصبو من خلاله إلى الجدية في تناول الموضوع، طمعا في الوقوف على الحقائق العملية والموضوعية، واضعا نصب عيني قول الله تعالى في سورة العلق: الآية (1–2–3).

(اقْرَأْ بِاسْمِ رَبِّكَ الَّذِي خَلَقَ (1) خَلَقَ الْإِنْسَانَ مِنْ عَلَقٍ (2) اقْرَأْ وَرَبُّكَ الْأَكْرَمُ (3))

إن فعل القراءة تكرر لا لتكريس التكرار وإنّما لأجل الإتقان.

قال حكمت صالح:" فبقدر ما نحن بحاجة إلى تراثنا القديم نحن بحاجة إلى الجديد، ومن ثم العمل بكل بصيرة وحذر على صهرهما في بوتقة واحدة لإنتاج أعمال تخرج أدبنا ونقدنا العربيين من دوائر السقوط في محيطات التقوقع".

إن من يقر بأن دراسات شرح المفضليات قد أنهتها أبحاث السابقين، يصدق فيه قول ابن بسام" لو اقتصر المتأخرون على كتب المتقدمين، لضاع علم كثير وذهب أدب غزير".

إن أهم دراسة نظرت للتلقي ما جاءت في كتاب روبرت هولب: نظرية التلقي مقدمة نقدية، Robert Holub – Reception Theory-A Criticl Introduction والتي أفادتنا في الاطلاع على المراحل التي مرت بها نظرية التلقي منذ النشأة وأهم الأفكار التي ناد بها روادها.

ومن الدراسات النقدية التي تناولت موضوع التلقي، ما قدمته الدكتورة فاطمة بريكي في كتابها: قضية التلقي في النقد العربي القديم،الذي كان عرضا شاملا لهذه النظرية في جانبيها النظري والتطبيقي. وقد اخترت شرح المفضليات لأن الشراح استطاعوا الدخول إلى تخوم النص الشعري العربي القديم ونقلها بصدق إلى المتلقي كما استطاعوا أن يبثوا فيها معارفهم.

كما استفدت من دراسات حملتها عدة دوريات: لعل أهمها سلسلة عالم المعرفة التي يصدرها المجلس الأعلى للثقافة والفنون بدولة الكويت خاصة العدد267 المعنون بـ: التفضيل الجمالي دراسة في سيكولوجية التذوق الفني، بقلم الدكتور شاكر عبد الحميد وقد تتقاطع دراستنا هاته مع بعض الدراسات مثل دراسة نهى فؤاد عبد اللطيف السيد الموسومة بجمالية التلقي لغة الشعر، الشواهد الشعرية في شروح المعلقات طبعة 2001، وكذا دراسة أحمد جمال العمري الموسومة بشروح الشعر الجاهلي طبعة 1989، و دراسة محمد يوسف عوض أثر الشاهد الشعري في شروح المرزوقي لديوان الحماسة من حيث اللغة والنحو طبعة 1986، غير أني تناولتها من وجهة نقدية مغايرة لما سبق، مع التبصر بكل الدراسات السابقة.

أما الإشكالية التي أتعرض لها بالبحث تظهر في صورة سؤال ملح نورده كالتالي: كيف تبلورت نظرية جمالية التلقي في شروح المفضليات وما هي آفاق الانتظار التي يحققها النص المشروح أمام المتلقي أو يخيبها ؟

إن الإشكالية التي عرضناها دفعتنا لطرح أسئلة جزئية:

- هل يمكن إيجاد أفكار جادة لنظرية جمالية التلقي في شروح المفضليات؟.
- ما هو الوقع الجمالي الذي أحدثته هذه الشروح في المتلقي؟.
- كيف كان أفق الانتظار في شروح المفضليات؟.

- ما هي المستويات الجمالية التي حققها الشرح والمتعلقة باختلاف أفق الانتظار حول مقصد المبدع من حيث تحقيق الآفاق أو تخييبها؟.

وإذا كان فعل القراءة ليس فعلا حياديا, فإنه يندرج ضمن سلسلة من السيرورات الاجتماعية، وقد اقتضت هذه الدراسة منهجا تكامليا كان المنهج الاستقرائي المنهج الرئيس فيها، وكذا المنهج التحليلي لإيضاح المعاني وإبرازها وليس للغوص في الجزئيات، وكذا المنهج الوصفي حيث أعانني على وصف الظاهرة الحالية داخل الشرح وبعمق، ومنه أصبحت فيه المناهج البحثية أدوات إجرائية للوصول إلى المراد على الرغم مما اعترض سبيل دراستي هذه من مصاعب تمثلت في اتساع رقعة الدراسة وتفرعاتها باعتبارها تقوم على مدونة من مدونات الشعر الأصيلة، وكذا الوقت وصعوبة الوصول إلى بعض مصادر الدراسة، ولكونها دراسة أُولى في هذا الميدان، مما تطلب مني السير الحذر، ولكن بحول من الله وقوته استطعت أن أتلمس طريق البحث ذي الدروب والمسالك الوعرة المليئة بالمطبات، وما كان لهذا العمل أن يخرج بهذه الصورة لولا توجيهات أستاذي المشرف الفاضل محمد عباس وكذا توجيهات الأساتذة الكرام،

ولمعالجة الإشكالية التي طرحتها والتي اقتصرت على إبراز جمالية التلقي في شرح المفضليات قسمت البحث إلى أربعة فصول مسبوقة بمقدمة ومدخل وذيلته بخاتمة.

خطة البحث المقترحة:

مقدمة:

مدخل: درست فيه مفهوم الجمالية وأنواعها والنقد الجمالي.

الفصل الأول: خصصته للبحث في علاقة نظرية التلقي بالشروح الشعرية وأهمية الشروح الشعرية كما بينتها كتب النقد معالجا حركة الشرح وتبيين مسالكها التي انتهجها الشارحون في شرح اختيارات المفضل الضبي مع تعريفه.

الفصل الثاني: خصصته للتعريف بشراح المفضليات: أبو بكر محمد بن القاسم الأنباري (–328 هـ)، أبو جعفر أحمد بن محمد النحاس (–338 هـ)، أبو علي المرزوقي (–421هـ)، زكريا بن يحي بن علي التبريزي المعروف بالخطيب (–502 هـ).

الفصل الثالث: جمالية التلقي في شرح المفضليات وعلاقتها بالنص المشروح متناولا الآراء النقدية الحديثة والمعاصرة حول الشروح والتلقي.

الفصل الرابع: خصصته لدراسة مستويات جمالية التلقي في شرح المفضليات ومناهج الشراح.

وفي ختام مقدمتي هذه لا يسعني إلا أن أحمد الله أولا، وأشكره أن وفقني إلى إتمام هذا البحث، وأن أتوجه بخالص شكري وامتناني لأستاذي المشرف: محمد عباس، الذي وجدت فيه الأب الروحي والمرشد الناصح بعبارته، إن البحث العلمي صبرُ و قراءة وأمانة،و منهج و أخلاق " فجزاه الله عني ألف خير على ما صحح ووجه و نقد.

و إني لا أدعي الكمال و التمام في معالجة هذا الموضوع على الرغم من أنني لم أدخر جهدا للوصول إلى أهداف رسمت عناصرها و اجتهدت في تحقيقها.

الجزائر في: رمضان 1439هـ

ماي 2018م

عبد الرحمن بوترعة

المدخل

أولا: مفهوم الجمال في الإبداع الأدبي.

ثانيا: علم الجمال في الفكر النقدي العالمي.

أولا: مفهوم الجمال في الإبداع الأدبي:

1- تعريف الجمال لغة واصطلاحا:

أ- **لغة:** مصدر الجميل، والفعل جَمُلَ قال تعالى:

(وَلَكُمْ فِيهَا جَمَالٌ حِينَ تُرِيحُونَ وَحِينَ تَسْرَحُونَ). [1]

"أي بها بهاء وحسن.

قال ابن سيدة: الجمال الحسن يكون في الفعل والخلق، وقد جَمُل الرجل بالضم جمالا فهو جميل وجمال بالتخفيف هذه عن اللحياني وجمال الأخيرة لا تكسر والجمال بالضم والتشديد أجمل من لجميل وجمله أي زينه والتجميل : تكلف الجميل.

قال ابن الأثير: والجمال يقع على الصور والمعاني ومنه الحديث، "إن الله جميل يحب الجمال" أي حسن الأفعال كامل الأوصاف، أنشد تغلب- لعبيد الله بن عتبة- قال:

وما الحَقُّ أَن تَهْوَى فتُشْعَفَ بالذي *** هَوِيتَ إذا ما كان ليس بأَجْمَل

قال ابن سيده: يجوز أن يكون أجمل فيه بمعنى جميل كما قالوا الله أكبر يريدون من كل شيء.

قال أبو ذؤيب:

جمالُك أيّها القلبُ القريحُ *** ستلقى من تُحبّ فتستريحُ

يريد إلزِم تجملك وحياءَك ولا تجزع جزعا قبيحا. [2]

ب- **اصطلاحا:**

اشتق مصطلح علم الجمال، أو الجماليات esthetics من الكلمة الإغريقية Aisthanesthai والتي تشير إلى فعل الإدراك To perceive، وأيضا من كلمة Aistheta التي تعني الأشياء القابلة للإدراك THings erceptible، وذلك مقابل الأشياء المادية أما

---

[1]- الآية 06 من سورة النحل، رواية ورش.

[2]- ابن منظور، لسان العرب، مجلد2، مادة (ج.م.ل)، ط2003، دار الحديث، القاهرة، ص208-209.

قاموس أكسفورد يعرف الجماليات بأنها المعرفة المستمدة من الجواهر ويعرفه الفيلسوف "كانت" بقوله" إن علم الجمال هو العلم المتعلق بالشروط الخاصة بالإدراك الحسي". [1]

وفي القرن العشرين صار علم الجمال مرتبطا بالاهتمام "بالحاسة" Sense ومن ثم الاهتمام بالحساسية Sensibility باعتبارها التجسيد الواضح للانفعال في الفن ،وعرف في القاموس الإنجليزي الجديد هذا النوع على أنه فلسفة أو نظرية التذوق أو إدراك الجميل في الطبيعة والفن، واتفق الباحثون على أن علم الجمال نشأ باعتباره علم يدرس الإدراك للجمال والقبح.

يمكن الوقوف كقاعدة على تعريف الجمال من خلال القاموس بأن الجمال هو: "المجال الذي يتعامل مع وصف الظواهر الفنية والخبرة الجمالية وتفسيرها". [2]

2- علاقة الفن بالجمال:

لقد حاول عالم الألسنيات "رومان جاكوبسون Roman JacKbson تحديد دور الوظيفة الجمالية بقوله "قدرتها على اجتذاب الانتباه نحو الرسالة الفنية، وليس نحو أي شيء خارجها أو أي شيء تقوم هذه الرسالة أو العمل الفني بالإحالة إليه، فالرسالة الفنية تكون شعرية أي جمالية بالقدر الذي يتمكن تكوينها الخاص من خلاله، أو عنده من اجتذاب الانتباه الخاص بالمتلقي إلى أصواتها

وكلماتها، أو تنظيمها الخاص وليس إلى أي شيء آخر يقع خارجها". [3]

---

[1]- أفلاطون: محاورة فايدروس- phaedrus، ترجمة: أميرة حلمي مطر، دار المعارف، القاهرة، ينظر التفضيل الجمالي، ص18.

[2]- بدوي عبد الرحمان: ملحق موسوعة الفلسفة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1996، ص107-109.

[3]- شاكر عبد الحميد: التفضيل الجمالي، دراسة في سيكولوجية التذوق الفني، سلسلة عالم المعرفة، العدد297، ط2001، الكويت، ص 30.

وهذا رأي عالم مهتم باللغة فهو يكشف وظيفة ما توجد بين الوظائف اللغوية فهذا مزيج بين النقد الجمالي والنقد التحليلي النفسي، أما "ريد هاربيرت" يقول إن الفن هو محاولة لابتكار أشكال سارة وهذه الأشكال تقوم بإشباع إحساسنا بالجمال ويحدث هذا الإشباع خاصة عندما نكون قادرين على تذوق الوحدة الخاصة بالعلاقات الشكلية فيما بين إدراكاتنا الحسية.

ومنه فالعلاقة بين الفن والجمال تقوم على أساس التذوق والاستمتاع بالنص الإبداعي الذي صنعه الإنسان ومنه كلما كان العمل الفني قادرا على استثارتنا في مواقف متعددة تعددت تفسيراته وتأويلاته ومن ثم شروحه وعلى هذا الأساس تتبني العلاقة بين الفن والجمال والتلقي والشرح في متتالية عددية تخلص بنا على عامل مشترك واحد ويمكن الاعتماد على هذا القول في تعريف الفن بأنه استخدام خاص للمهارة والخيال في إبداع وإنتاج موضوعات وبيئات وخبرات جمالية يشترك فيها الفنان مع الآخرين ويشتركون هم بدورهم فيها مع بعضهم البعض. وعلى هذا الأساس يمكن أن يقودنا التعريف إلى التذوق والتفضيل الجمالي والقول بأن اختياراتنا اليومية تقوم على أساس تفضيلات جمالية، فنحن نقرر ما نقرأ، ومنه يمكن القول في تعريف الأذواق الأدبية في الشعر إنها: "التفضيلات الثابتة طويلة الأمد لأنماط من الشعر والشعراء". [1]

يعود الاهتمام المنظم بالفن والجمال إلى بدايات الفلسفة اليونانية عامة، وإلى أفلاطون وأرسطو خاصة، قد نظر أفلاطون إلى الفن عموما وإلى الشعر خصوصا على أنه " يزيف صورة الواقع" [2] أي أنه يقدم صورة مشوهة له، فهو نقد الفن على أساس أنه محاكاة لمشاعر النفس البشرية وأحوالها،ومنه اعتبر الفنان "على أنه أقل مرتبة من الصانع ذاته". [3]

وبشكل عام تدل آراء أفلاطون الجمالية،كما طرحها في "الجمهورية" على أنه قد وقع في خطأ أساسي حيث أخلط بين مجالي الميتافيزيقيا والفن, وبين الحق والخير والجمال، فهو

---

[1]– شاكر عبد الحميد: التفضيل الجمالي، دراسة في سيكولوجية التذوق الفني، سلسلة عالم المعرفة، العدد297، ط2001، الكويت، ص 31.

[2]– زكريا فؤاد: جمهورية أفلاطون، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، ط1985، ص160.

[3]– شاكر عبد الحميد: المرجع السابق، ص165.

يحاسب الأعمال الفنية على أساس ما فيها من معلومات يفترض أنها ينبغي أن تعين الإنسان على فهم حقائق الأشياء، أو يعيب عليها أنها لا تتضمن دعوة أخلاقية مباشرة، وعلى الرغم من انتقاداته هذه للفن، فإن أرائه النقدية بمثابة التمهيد المركز لكثير من الأفكار الحديثة في الأدب والفن وخاصة منها ما يتعلق بالتلاعب باللغة، والمحاكاة التهكمية والإرجاء والنبر المؤجل وتعدد التأويلات والقراءات المتعددة للحقيقة الواحدة أو النص الواحد، وتداخل تحقيق مع الوهمي وغير ذلك من الأفكار. وعندما نتناسى الأسس المثالية الخاصة بالفلسفة الأفلاطونية يمكننا أن نكتشف في هذه التعبيرات إشارات تدل على أن الجمال ليس شيئا واحدا فهو يمكن أن يكون أرضيا ماديا, ويمكن أن يكون معنويا مثاليا أو مفارقا لعالم الواقع.

لهذا حير"الجمال" عبر تاريخ البشرية المفكرين والفلاسفة والأدباء والفنانين وعلماء النفس والناس بشكل عام، وتعددت تفسيراته بتعدد المنطلقات الفلسفية والنقدية والإبداعية والعلمية، والإنسانية له تلك التي حاولت تفسيره أو الإحاطة بمظهره ومخبره. وظل الجمال يراوغ من كل التفسيرات، فكانت نقطة اهتمام النظريات الجمالية منذ العصور الكلاسيكية القديمة للإغريق، هي محاولة إيجاد إجابة قطعية للسؤال الجوهري: ما الجمال؟ فقال السفسطائيون مثلا، إنه لا يوجد جميل بطبعه بل يتوقف الأمر على الظروف، وعلى أهواء الناس وعلى مستوى الثقافة والأخلاق، وقال الفيتاغوريون: إن الجمال يقوم على النظام والتماثل– السيمترية – وعلى الانسجام وأشار يمقريطس: إلى أن الجمال هو المتوازن أو المعتدل في مقابل الإفراط أو التفريط، وأخضع الجمال للأخلاق وربط سقراط الجمال بالخير ربطا تاما وكذلك بالنافع والمفيد.

وتناول أفلاطون الجمال في ثلاث محاورات "هبياس الأكبر"، "فايدروس"، "المأدبة" اعتبر الجمال مستقلا عن مبدأ الشيء، فالجميل صورة عقلية مثل صورة الحق أو الخير.

أصدر أفلاطون حكما أن الشكل هو ما يجعل العمل الفني جميلا بينما نجد تلميذه أرسطو كان مقتنعا بأن هناك ثلاث مكونات أساسية للجمال هي:

الكُلِّيّة* Integras التآلف* Consonant والإشعاع* أو النقاء المتآلف Claritas

أما القديس أوغسطين* فكان يرى أن الجمال يقوم في الوحدة في المختلفات والتناسب العددي, والانسجام بين الأشياء"، ومنه فالجميل هو ما هو ملائم لذاته وكل جمال في الجسم يؤكد تناسب الأجزاء مقرونا بلون مناسب.

وخلاف القرون الوسطى عرف القديس "توما الأكويني" "الجميل هو ذلك الذي إذا رأيته تسر، فهو يدخل السرور لكونه موضوعا للتأمل سواء عن طريق الحواس، أو داخل الذهن ذاته"[1]، ومع عصر النهضة انبعث علم الجمال مرة أخرى- بعد أن كاد أن يأفل نجمه تحت ضغط الكنيسة- باعتباره أحد الأنظمة المعرفية المعيارية التي هي علم الأخلاق والمنطق والجماليات والتي تدرس الخير والحق والجمال، أما علم الجمال الحديث كما نعرفه اليوم، فيمكن تتبعه من القرن الثامن عشر عندما ابتكر هذه الكلمة لأول مرة من خلال الفيلسوف"جوتليب بومجارتن" (1714-1762).

3- تعريف الجمال من حيث فقه اللغة:

فإن الجماليات كانت تعني دراسة الإدراك الحسي لكن ولع هذا الأخير بالشعر خاصة, والفنون عامة جعله يعيد تعريف حدود هذا الموضوع على "أنه نظرية الفنون العلمية أو علم المعرفة الحسية حيث اعتقد أن اكتمال الوعي الحسي يمكن أن يوجد في أنقى حالاته خلال الإدراك الفائق للجمال" [2]، وعلى الرغم من صرامة قوانين الجمال في جوهرها الكلاسيكي المرتبط بالنظام الهارموني، والتنوع والتناسب، فقد أصبح القبح قادرا على استثارة الانفعال، ومن ثم فإن "عدم الجمال صار ذا قيمة جمالية في الدراسات الجمالية" [3] وتطورت الأبحاث

---

[1]- بدوي عبد الرحمان: المرجع السابق، ص16.

*الكلية يعني أن الجمال يتجلى في العمل الإبداعي بتكامل أجزائه (الوحدة).

*التآلف يقصد به الوحدة العضوية للقصيدة في مفهوم الشعر العربي.

*الإشعاع: خلاصة الكلية والتآلف، حيث يصبح المتلقي سجين العمل الإبداعي الذي تتوافر فيه هذه الثلاثية.

*نعتقد أن أوغسطين لا يشترط الجمال في وحدة الأجزاء المنتمية إلى شكل واحد، بل يفضل اختلافها، قصد حصول قوة التأثير للنص في المتلقي، وهذا امتداد للخلفية الفكرية لأوغسطين باعتباره قديسا.

[2]- دني هويمان: علم الجمال، ترجمة: ظافر الحسن، الشركة الوطنية للنشر، الجزائر، ط2، 1975، ص07.

[3]- المرجع نفسه، ص14.

حتى أقر بعض علماء القرن الثامن عشر"أن كل شيء من حولنا يمكن أن تكون له قيمة جمالية تتم على أساس الخبرة الخاصة التي يتم الشعور بها".[1]

وللتوضيح الدقيق يمكن القول بأن كلمة" الجمال" تماثل في صعوبتها كلمات مثل: السعادة، الموهبة و الفن لأنها كلمات غالبا ما تعني أشياء كثيرة.

فقد نظر الكلاسيكيون إلى الجمال باعتباره جوهر الواقع، وأنه التحقيق الكامل للشكل ونظر الرومانتيكيون إليه باعتباره: تجليا للإرادة والشعور أما الطبيعيون فاكتشفوه في الاتفاق البارع مع الطبيعة، ونظر الواقعيون إليه واعتبروه موجودا في الموضوع الجمالي والوعي الذي ندركه به، وهكذا بذلت جهود جمة في تحديد التعريف وصارت أعناق الفلاسفة تشرئب تارة إلى السماء، وتارة نحو الأرض.

لذا يمكن تلخيص القول في أن الجمال يرتبط لدى الكثيرين بالمشاعر الحسية التي يستثيرها بداخلنا الموضوع الإبداعي إحساسا بالسرور، أو المتعة بصريا، أو سماعيا ولكن يتعلق بالتركيب الخاص للمستويات المتعلقة بالمعنى والتأثير الشامل في المتلقي.

ثانيا: علم الجمال في الفكر النقدي العالمي:

أ – علم الجمال عند الغربيين:

قال أفلاطون: الإنسان مثلث الأبعاد، عقل يستقريء الحق، وإرادة تستقطب الخير، وحس يستقطر الجمال، ذلك هو كائننا الآدمي، حق يعقل وخير يراد وجمال يحس به.
لكن الإنسان على الرغم من هذه الثلاثية إلا إنه وحدة لا تتجزأ ففي هذه الأبعاد الثلاثة ففي الحق خير، وجمال والعكس ويتجسد جوهر الوحدة في الوجود.

ومنه وجب التفضيل فالفكرة متى نضجت اتضحت وتلفظت، فأنتجت وحدة الفكر والتي تصبح كثرة ألفاظ، كل شيء لدى الإنسان عندما يدرك منتهاه يتفرفط في وجودات متنوعة ذهابا وإيابا, بين الوحدة والكثرة.

[1]– ديني هويمان :علم الجمال، المرجع السابق، ص15–29.

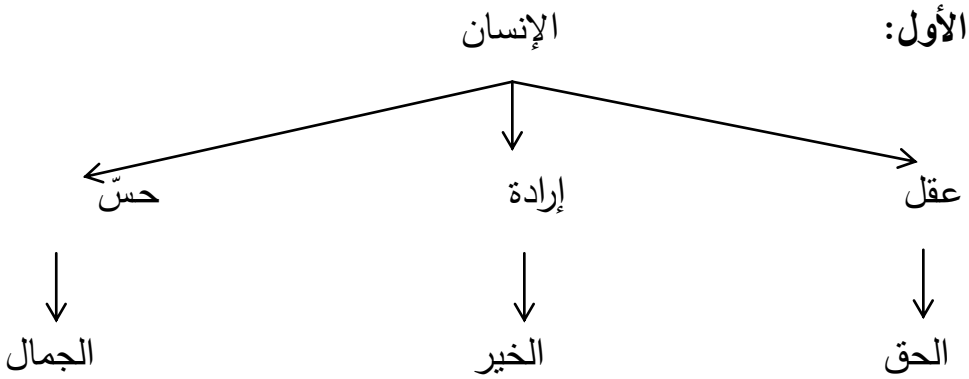
الجمال هو الذي يضرب في صميم العقل والإرادة، ومن ثمّ يخلد عبر الأجيال. وعليه "فإن موضوع الفن الذي هو علم الجمال من البديهيات الصارخة مع البشرية" [1] وعلاقة الإنسان بالفن أزلية فالإنسان المتوحش فنان و الإنسان المتحضر فنان، وكلاهما عبد الجمال ومارس عبادته فنا,"نقش الحجر، رمى عليه من ذات نفسه، لونه، نضّد قصيدة توهم أسطورة، جعل من القماش معركة مصيره، لخّص في تلوينه ملحمة الكون، الإنسان، القيم، الله، تساءل، مجد، تأمّل تمرّد، مزّق، وتمزّق، فعل كل ذلك فنا جعل من بحثه عن الحقيقة فنا، من نشوات ذاته جمالا، فالفن توأم الجمال، فالفنان الحق هو الذي يصور القبح تصويرا جميلا". [2]

ولقد كان بول فليري يقول:"ولد علم الجمال ذات يوم من ملاحظة وشهية فيلسوف". [3]

وقال هيغل: "إن فلسفة الفن تشكل حلقة ضرورية من مجموع حلقات الفلسفة". [4]

ويتضح هذا في المخططات البيانية الآتية:

المخطط الأول:



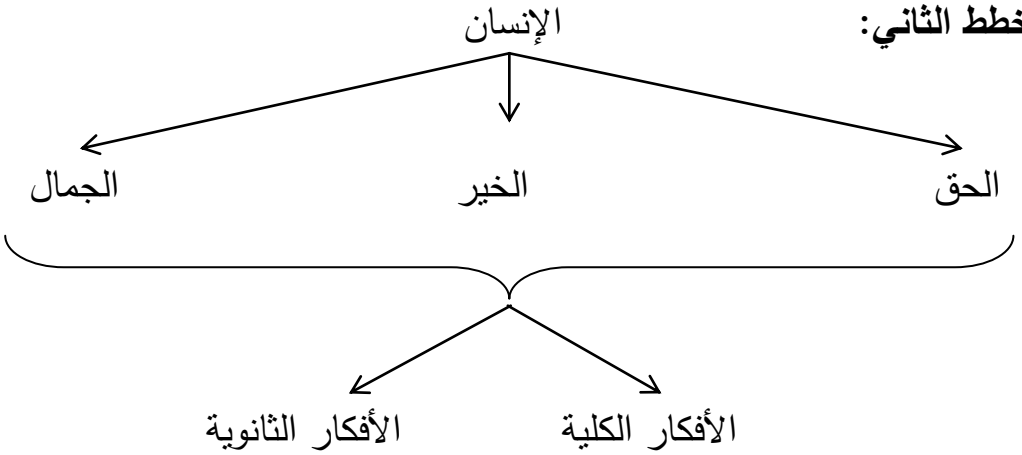
[1]– ديني هويمان: علم الجمال، ترجمة: ظافر الحسن، ص من7 إلى 29.

[2]– المرجع نفسه، ص 07 إلى 29.

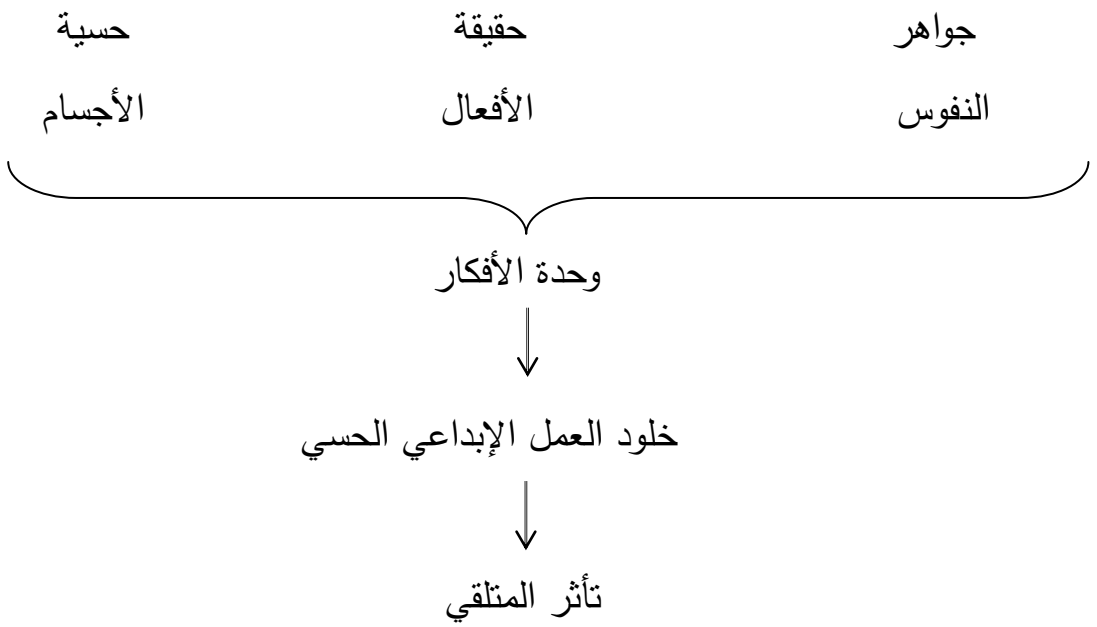
[3]– المرجع السابق، ص 07 إلى 29.

[4]– المرجع نفسه، ص 07 إلى 29.

المخطط الثاني:



المخطط الثالث:



في قراءة متأنية لهذه المخططات يحق أن نطرح الأسئلة الآتية: هل الجمال في ذاته فكرة مطلقة؟ هل يمكن لأية فكرة أخرى أن تكون سابقة له، أو لاحقة به؟ وهل يمكن لأية معرفة أن توجد قبله وتكون ركيزته الأولى؟

وتبرير طرح الأسئلة السابقة يكمن في قولنا:إن كان هناك جمال آخر غير الجمال في ذاته فليس جميلا لأي داع آخر غير مشاركته لذلك الجمال، لكن من البساطة أن أعلم بأن شيئا جميلا لا يمكن إلا أن يكون صنيع حضور ذلك الجمال ومشاركته، ويضيف سقراط إلى كلام أستاذه أفلاطون بالقول: يصبح الجمال جميلا بالجمال، إن في رغبة معرفتنا للجمال في ذاته شيئا من العبث إذا لم نتمثل صورة الله في الكون في الوجود لأن صورة فكرة الجمال في

ذاته تختلط تماما بهذه الصورة الإلهية، ومن هنا وجب طرح سؤال آخر مفاده: ما علاقة الجمال بالإبداع الأدبي؟ وكيف هي هذه العلاقة؟ وعلام تقوم؟ وهل من نماذج أدبية تؤكد على ضرورة وجود هذه العلاقة؟ وهل الجمال متعة الإبداع؟

هناك سيل من الأسئلة التي تتوارد. ومنه نقول بأن الشعر يحتل مرتبة الشرف في التفكير الأفلاطوني شرط أن تتحد فيه الفنية مع نوع من الإلهام السامي، ولكن الفلسفة تشكل على هذا الصعيد النبع الأعلى والأشد خصبا وإغناء للشعر، ومع ذلك فإن للموسيقى الصوتية والآلية والرقصة دورا جوهريا في الدولة. فيها تكمن صيانة المدينة ومنها حصنها "جمهورية أفلاطون" وعلى هذا نقول إن المفضليات بنصوصها الإبداعية المصاحبة لذوات الشعراء، قد جعلتهم ينيرون سماء المتلقين، حيث حمل المفضل الضبي على عاتقه جمع الشعر ومنه "كان الجمال في ترابط وثيق مع الإبداع". [1]

ويضاف إلى ذلك ما يبين العلاقة الضمنية بين الجمال والإبداع الفني ما ورد في نظرة "بودلير" الجمالية للفن التي تنحصر في جمالية الإبداع الفني: "فالفن لا يكرس التقليد الأعمى للطبيعة ولا يلتزم تطبيق أسلوب معين، والفنان المبدع هو من يعبر عن الطبيعة بلغة أكثر سهولة وإشعاعا". [2]

فالفن ليس تطبيقا أبلها لقواعد جامدة اصطلاحية بل هو إطلاق العنان لأفكار المبدع حتى يخرج عملا فنيا عظيما ينتج قراء كثرا، ينتجون بدورهم من النص البدئي نصوصا أخرى، كما وقع لعملية الشرح الشعري؛ وخاصة شروح ديوان المفضليات التي لم تجاوز المعيار، وإنما بالتوسع فيها، بتعدد القراءات، والتأويلات التي تنم عن اختلاف مشارب الشراح الثقافية والأهداف المتوخاة من ورائها، لهذا ركز المبدع والجامع والشارح على أهمية تناسب اللغة الإبداعية ونص الشرح مع مستوى المتلقي حيث قال الجاحظ: "ينبغي للمتكلم معرفة أقدار المعاني، ويوازن بينها وبين أقدار المستمعين". [3]

---

[1]– أندريه ريتشارد: النقد الجمالي، ترجمة: هنري زغيب، ط 2، 1989، ص157–158.

[2]– المرجع نفسه، ص157–158.

[3]– الجاحظ عثمان بن بحر: البيان والتبيين، ج1، ص89–90.

وعلى هذا الأساس يكون ضم المبدع إلى مدرسة ما تحجيرا لفكره وحدا لانطلاقته الإبداعية. إذا فمن هو المبدع الكبير؟ وما هو الشيء الذي يصنعه؟ "إن المبدع هو مجموعة من الخيال الخلاق فالخيال هو موهبة المواهب وملك الطاقات الإبداعية، فالجميل هو الغريب" [1].لأن الإغراب منزع ضروري، لإنتاج الجدة، والتميز: يروى أن رجلا ذكر لعلي بن أبي طالب – كرم الله وجهه – بعض أهل الفضل، فقال له: صدقت لكن السراج لا يضيء بالنهار وقال الشاعر أبو تمام (ت231هـ):

وَطُولُ مُقَامِ المَرْءِ فِي الحَيِّ مُخْلِقٌ *** لِدِيبَاجَتَيْهِ فَاغْتَرِبْ تَتَجَدَّدِ

فَإِنِّي رَأَيْتُ الشَّمْسَ زِيدَتْ مَحَبَّةً *** إِلَى النَّاسِ إِنْ لَيْسَتْ عَلَيْهِمْ بِسَرْمَدِ [2]

فالجميل في مرآة الفن قرين الغريب ... ومقابل الإبداع الفني الأدبي هذه الجمالية التي ترى أن الناقد الجمالي ليس مبسطا وليس من وظيفته أن ينزل بالمبادئ إلى مستوى الجميع لأنه يحط من قيمة المفاجأة إنما عليه أن يثير انتباه القارئ ويحثه ويحمسه ليضعه أمام الأثر ويثير أفق انتظاره. فقد أعاب ابن رشيق ... ضيق أفق بعض المتلقين الذين لم يدركوا حقيقة الإغراب المتجدد ما تجدد الإبداع– قال: "أنشد رجل قوما شعرا فاستغربوه فقال: والله ما هو بغريب،ولكنكم في الأدب غرباء". [3]

يقول بينيديتوكروتشه، enedetto في كتابه: الجمالية (1902)*: "إن الجمال الطبيعي ليس إلا تخمينا وحافزا وحسب. أما الجمال الحقيقي فمن عمل الفن لأنه ينبع من الحدس ويتفجر من العاطفة، والإحساس بشكل صورة تكون جميلة بقدر ما تكون نقية وقوية التعبير.

"لقد كانت الطبيعة العبقرية الأدبية مثار تخمينات على الدوام، ولو رجعنا إلى أيام الإغريق الأولى، لوجدنا أنها كانت تقرن بالجنون. وتؤول بأنها المدى الممتد من العصاب

---

[1]– أندريه ريتشارد: النقد الجمالي، ترجمة هنري زغيب، ط2، 1989، ص 159.

[2]– الخطيب التبريزي: شرح ديوان أبي تمام، تحقيق راجي الأسمر، دار الكتاب العربي، ط02، 1994، المجلد الأول، ص 223.

[3]– ابن رشيق القيرواني: العمدة في صناعة الشعر ونقده، ج1، ص295

*– بينيديتو كروتشيه: ناقد سياسي ايطالي (1866–1952)، أخذ روح منهجه من هيغل، وكان له تأثير كبير على الفكر الايطالي.

إلى الذهان، فالشاعر رجل مجذوب، ليس رجلا كالرجال فهو أقل أو أكثر منهم في وقت واحد، وكأن اللاشعور الذي يغترف منه الكلام، يعد فوق التفكير العقلي ودونه في آن واحد، والرجل المجذوب هو الشاعر المرتجل أو المشدوه". [1]

الفن هو حصيلة حقيقة مسبقة للعاطفة وللصورة التي في الحدس والإلهام، العاطفة دون الصورة تبقى عمياء، والصورة دون العاطفة يائسة جامدة فارغة، والفن ينتج دائما الجديد المحدث فهو ليس تقليدا بل خلق وإبداع فالشكل والفكرة متحدان وعلى الناقد أن تكون فيه نفخة من فنان وأن ينظر دائما إلى الابتكار في الأثر الفني دون التلهي في المصادر والمؤثرات وأن يطلق حكمه وفق جمالية تدفع الإبداع إلى الإمام لا ترجع إلى الخلف هكذا يبقى مفهوم الجمال لصيقا بالإبداع يتتبع خطاه مزيلا ما يعثر طريقهما.

يقول "بول فاليري": إن الناس يسألونني ماذا أردت أن تقول؟ فأنا لم أرد أن أقول شيئا وإنما أردت أن أعمل شيئا ورغبتي في هذا العمل هي التي قالت ما يقرؤون.

ويقول: "إن الأثر الفني الذي يصدره الشاعر أو الكاتب أو غيرهما من أصحاب الفن لا يكاد يخرج من يد منشئه حتى يصبح أداة من الأدوات العامة يصرفها الناس كما يريدون أو كما يستطيعون، ومعنى ذلك: أن القصيدة إذا أذيعت بين الناس فلكل واحد منهم أن يفهم منها ما أراد أو ما استطاع". [2]

"فأما ما أراد الشاعر فأمر مقصور عليه حين نظم ولعله نسيه أو انصرف عنه إلى غيره من المعاني، فلا ينبغي أن يسأل عنه ولا أن يطالب بتبيينه للناس". [3]

وقد أثنى على الكاتب الذي فسر قصيدته فيقول: "إنه قرب هذه القصيدة إلى الشبان من تلاميذه وأحاط بخصائصها التي تتصل بما فيها من الموسيقى والانسجام.

---

[1]– رينيه ويلك: أوستن ورين، نظرية الأدب، ترجمة عادل سلامة،دار المريخ ط2، 1992 الرياض، ص83.

[2]– طه حسين: فصول في الأدب والنقد، دار المعارف، مصر، دط، دت، ص196.

[3]– طه حسين: المرجع نفسه، ص 197.

ثم يقول: "سواء أوفق الأستاذ الشارح إلى تحقيق المعاني التي قصد إليها الشاعر، أم أخطأه هذا التوفيق". [1]

ويشير "طه حسين" إلى أن المعاني التي يودعها الشاعر قصيدة ما، فهي تبين مذهبه في فن الشعر، وقد لا يفهمه الآخرون لأنه – الشاعر– يرى أن جمال الشعر يأتي من أنك تجد اللذة الفنية في نفسك كلما جددت قراءته، ومن أنك تستكشف في القراءة الثانية من فنون الجمال ما لم تجدها في القراءة الأولى، بل في كل قراءة فنون جديدة من الجمال لم تجدها في القراءات السابقة لها – القارئ لا يجد اللذة المفضلة المتنوعة للنص الإبداعي لأنه جدير بأن يكتشف في كل قراءة معنى جديدا يثير في نفسه شعورا جديدا بالجمال.

لهذا أرى أن شرح المفضليات تكرر لأن شراحها وجدوا لذة في قراءتها حيث إنها أحدثت فيهم أفقا معرفيا، بتوظيف معارفهم العلمية المتنوعة. فقديما قال الشاعر المسيب بن علس يصف رحلته:

فَلأَهْدِيَنَّ معَ الرِّياحِ قصيدةً *** مِنِّي مُغَلْغَلَةً إلى القَعْقَاعِ

تَرِدُ المياهَ فما تَزالُ غَريبةً *** في القوم بينَ تَمثُّلٍ وسَماعِ [2]

"القصيدة التي يحلم بإبداعها مسافرة لتقر بأرض حتى تغادرها، والناس بين راو لها وسامع سرعان ما يعدو راويا لها لفرط جمالها ... فيتلقاها قوم جددق". [3]

عمد شراحها إلى الاستعانة بالموروث الأدبي لأنه كما يقول بول فليري: "أن الأثر الفني الخليق بالصمود هو الذي يغلب قارئه ويعجزه ولكن دون أن يضطره اليأس والقنوط لتركه، فللشعر صفات تعصمه من الموت، وهي تتصل بوزنه وقوافيه وصوره، فالشعر العالي هو كلام ممتاز وامتيازه لا يأتيه من معناه وحده، بل من صيغته وشكله، وقوته تتلمس من

[1]– طه حسين:فصول في النقد والادب المرجع السابق، ص 197.

[2]– ديوان المسيب بن علس: تحقيق: د.عبد الرحمن الوصيفي، القاهرة، ط01، 2003، وانظر الشرح، ص 91–100.

[3]– المفضل الضبي: ديوان المفضليات، ت كارلوس يعقوب لايل، ط1920م، الآباء اليسوعيين، بيروت، ص96–97.

موسيقاه التي تثير لذة النفس لأنها تمس العقل والشعور والسمع وصوره التي تروع الخيال وتروع معه الحس". [1]

الشراح أبرزوا جمالية شعر الشعراء حيث لم ينثروا القصائد كلها، بل واجهوها بشعر آخر مستحضرين نصوصا أخرى- التناص- ومن ثم بقيت المرجانة داخل الصدفة. وطبيعي أن يثار هذا الخلاف على قصيدة الشاعر الفرنسي "بول فاليري": "المقبرة البحرية" من قبل نقاد فرنسيين يفهمون لغة الشاعر، فكيف نتساءل عن تعدد الشراح للمفضليات إذا كان "بول فاليري" يقول تعليقا على مترجم قصيدته الكولونيل "جودشو": "إذا كنت استطعت أن تترجم هذه القصيدة ،فليست هي إذا من الغموض بحيث يقال، إن قصيدة مظلمة تحتاج إلى تغيير أعمق". [2]

فالشراح طرحت عليهم أسئلة كثيرة وأجابوا عنها بحيث اعترفوا بقوة قصائدها من حيث المعنى، كما اختلفوا عند تأويلها مذاهب شتى. وهكذا سارت شروح المفضليات تكثر وتتتابع في تراتبية زمنية تحمل صبغة العصر، وثقافة الجامع والشارح الأنباري والنحاس والمرزوقي والتبريزي فألبسوها أثوابا تلونت خيوط أنسجتها وجعلوا المتلقي يقف أمام جمالية رائعة ستظهر صورها في فصول البحث؛ لكن لابد أن نتتبع معنى الجمال عبر سيرورته الزمنية التاريخية لأن نظرية التلقي حملت المتلقي حتى أوصلته جاهزا مستعدا لتلقف النص وهو مسلح بأدوات إجرائية قوية.

ب - علم الجمال الكلاسيكي:

يبحث بوالو * في كتابه "الفن الشعري" إلى جانب بحثه عن التراجيديا والكوميديا وفي أشكال أنواع الفن الأخرى فبرأيه أن هناك جمالا مطلقا وإلى جانبه يوجد مفهوم مطلق

---

[1]- طه حسين: فصول في الأدب والنقد، ص 197.

[2]- طه حسين: فصول في النقد والأدب ،المرجع السابق ص198.

*- نيقولا بوالو: (1636-1711)، من اكبر منظري الكلاسيكية، صاغ نظريته شعرا في كتابه الأدب الشعري (1674).

للجمال. ونتيجة لذلك فإنه لايهتم بدراسة تاريخ الأدب وشروط تطوره؛ لأن قوانين الأدب برأيه لها مفهوم مجرد وعام وضروري في جميع الأوقات، وعند جميع الشعوب، وهو ينطلق من مفهوم الكمال اللامشروط.

فقوانين الإبداع الشعري عنده هي:

وحدة العناصر الثلاثة: "لا تنسوا أيها الشعراء هذا المفهوم:الحادثة الواحدة، الواقعة في يوم واحد،وفي مكان واحد هي التي يجب أن توضع على المسرح و في هذه الحالة فقط تعجبنا تلك الحادثة". [1]

وبهذه الروح يضع (بوالو) قوانين الشعر والأسلوب واللغة معتبرا مطلب الوضوح–والدقة–والتتابع في اللغة هو "مطلب للتفكير لأن اللغة بحد ذاتها لا تتوجه إلى العواطف بل إلى التفكير". [2]

ويقول: "ومنه كانت الدعوة إلى أن الفن لا يقتصر على التسلية بل كذلك يدعو إلى الوطنية الشعور بالواجب كبت النزوات الأنانية الشعور بالجماعة والبطولة والنبل وهذا ما جعل العمل الأدبي متماسكا." [3] لقد عكس التصور اليوناني للحياة فنا وأدبا يقدس الجمال، ويرى له آلهة خاصة لها سحر وسلطان على النفس البشرية، على الرغم من أن الفلاسفة اليونانيين: "حاولوا أن يخضعوا الفن والأدب لبعض المقاييس الأخلاقية المباشرة كما هو الحال عند أفلاطون وغير المباشرة عند أرسطو، غير أن تقديس الجمال بقي يطبع الفن والأدب خاصة بطابعه الخاص, حتى ظهور اتجاهات نقدية جديدة في عصرنا هذا". [4]

غير أن اعتبار أفلاطون الفن والأدب لهوا يعكس ما هو كائن، ومنه خشي على جمهوريته من الفساد الناجم عن الأدب الذي يتخذ اللذة والجمال هدفا له لكن على الرغم من

---

[1]– أوفسيا نيكوف، سمير نوفا: موجز تاريخ النظريات الجمالية، ت.ر: باسم السقا، دار الفارابي، بيروت، ط2، 1979، ص 116.

[2]– أوفسيا نيكوف، سمير نوفا: المرجع نفسه، ص 117.

[3]– أوفسيا نيكوف، سمير نوفا: نفسه، ص 118.

[4]– شلتاغ عبود شراد: الأدب الإسلامي والجمال، مجلة المنطلق، العدد79/78، الشركة العربية للتوزيع، لبنان، 1991، ص 185.

تحذيره فقد وقع المجتمع اليوناني في هذا المطب، وتبعته المسيحية، ولو تدريجيا في عصر النهضة، لهذا نجد أن معظم الفلاسفة نحوا منحى اليونانيين في تقديس الجمال ولا غرابة في ذلك كون "النهضة الفكرية كانت دوما تعود إلى الأصول الكلاسيكية في الأدب القديم". [1]

ويلاحظ هذا على أدباء وشعراء وفلاسفة عصر النهضة من أمثال "ديدرو – هيغل– كانت" من تقديس الجمال. فقد فرق "كانت" بين المهنة والفن وقرر"أن الفن عمل يقصد من ورائه المتعة الجمالية الخالصة، بمعنى أنه: لهو حر ليس له من غاية سوى اللذة الفنية في ذاتها في حين أن المهنة عمل مقيد قد لا يكون مشوقا في حد ذاته". [2]

فهو يفرق بين المنفعة والمتعة وبين المتعة والجمال، فالجميل هو ما كان جميلا في ذاته ليس مرتبطا بأي منفعة أو قيمة خارج وجوده وجوهره حتى يقول: "بتيوفيل جوتيه" لا وجود لشيء جميل حقا إلا إذا كان لا فائدة له وكل ما هو نافع قبيح". [3]

إن النظر في علاقة الجمال بالأدب هو الأثر الذي ظهر عند كل من "برادلي – أودجار ألامبو Edgar Allanpœ (1809–1849ْ) «لأدب – بود لير Bùdelaire charles (1821-1867) – بنيديتوكروشيه Croce Benedetto (1866–1952)– ت.س اليوت" T/S/Eliot (1888–1965) وهم يمثلون الاتجاهات الأدبية غير الواقعية في أوروبا وأمريكا، وتضمهم مذاهب مثل:

البرناسية والتصويرية، والرمزية، غير أن الأدب والنقد العربيين لم يكونا بمعزل عما يجري ضمن الدائرة المحيطة بهما فهما ينحوان المنحى ذاته في النظر إلى الجمال خاصة في العصر العباسي الذي بلغ فيه الترف مداه، وسواء أسلمنا بتأثير أراء أرسطو في فن الشعر وفي نقد توجهه الجمالي أم لا، فالنظر إلى الآثار الأدبية والنقدية في ذلك العصر يعكس عناية خاصة بالجمال وإن لم يبلغ درجة التقديس والعبادة وخير شاهد على ذلك كتاب" نقد الشعر لقدامة بن جعفر "حيث يقول" على الشاعر إذا شرع في أي معنى كان،من الرفعة

---

[1]– شلتاغ عبود شراد: المرجع السابق، ص186.

[2]– شلتاغ عبود شراد: المرجع نفسه، ص 187.

[3]– شكري عزيز الماضي: محاضرات في نظرية الأدب، الجزائر، ط1، 1984، ص54.

أو الضعة والرفق أو النزاهة، والبذخ والقناعة والمدح وغير ذلك من المعاني الحميدة والذميمة أن يتوخى من التجويد في ذلك والعناية المطلوبة". [1]

ج – علم الجمال عند المسلمين:

"لقد حرم الإسلام جميع أنواع الفن التعبيري كالتصوير والنحت... كما أن الموسيقى والشعر وضعا ضمن حدود خانقة والسبب واضح إذا علمنا أن العرب الوثنيين كانوا يتقربون من آلهتهم الأصنام عن طريق الترانيم الشعرية". [2]

بعد هذا جاءت الأفكار الصوفية لتؤثر على الفلسفة الجمالية عند العرب وكانت الموسيقى محور نشاط الصوفيين فإن ابن العربي وذو النون وأبو الحسين الدراج وغيرهم من الفلاسفة أكدوا أن الموسيقى تساعد على فهم الحقيقة "الله".

وقد قسم أبو حامد الغزالي البشر إلى قسمين: جماعة تسمع الصوت المادي فقط وأخرى تتوصل إلى معرفة معنى الصوت الروحي والفئة الثانية لا تفهم اللحن أو النغم فقط بل الموسيقى بحد ذاتها ولذاتها.

وهناك فلاسفة آخرون ابتعدوا عن التفكير الصوفي واعتقدوا بأبدية العالم وديمومته وبأنه يتطور حسب قوانين تنبع من ذاته ليس من قوة خارقة للطبيعة هي علة وجوده وزعموا أنه لا يوجد شيء في العالم عديم الفائدة وهذا يظهر مدى الفهم الجمالي للطبيعة عندهم.

هذا المفهوم الجمالي عند الفلاسفة العرب، والذي مفاده أن: الأشكال الموجودة في الكون لابد وأنها تنبع من طبيعة هذه الأشياء، كان بمثابة هجوم على قواعد الاحتمالية المثالية.

العلاقة السببية بين الظواهر ليست نابعة من الواقع الموضوعي بحد ذاته أما التخيلات عن السببية فهي تابعة من عادات البشر.

يقول ابن رشد "في هجومه على أبو حامد الغزالي الذي يدافع عن الاحتمالية المثالية "إن فهم أي إنتاج فني من قبل أي إنسان مشروط بفهمه للحكمة التي توخي الفنان التعبير

---

[1]– قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق: عبد المنعم خفاجي، الكليات الأزهرية، 1979، ص65.

[2]– أوفسيا نيكوف، سمير نوفا: موجز تاريخ النظريات الجمالية، ص47.

عنها من عمله الفني والهدف الذي من أجله وضع هذا الإنتاج الفني ... وإذا لم نفهم تلك الحكمة إطلاقا فسيظهر لنا أن هذا الإنتاج الفني يمكن أن يكون له أي شكل دون تحديد أن يكون له أي حجم... وأي مقاييس وأي طريق لترتيب أجزائه". [1]

وهذه الأفكار الجمالية التي ذكرت سابقا للفلاسفة العرب أصبحت معروفة عن فلاسفة القرون الوسطى الأوروبيين فقد ذكروا إن الجمال كما يقول العرب موجود في الصفات التي تكون الشيء بحيث يصبح هو الشيء الذي يجب أن يكون.

"فالطبيعة من وجهة نظر الفلاسفة العرب تصل إلى أوج كمالها عندما تتمثل بالإنسان ذلك المخلوق الذي أعطي موهبة التفكير والرائع في الإنسان يتمثل قبل كل شيء في حياته الروحية. وكتب الفيلسوف الشهير الفارابي: "إن الطبيعة تعطي الإنسان السعادة والسرور المترعرعين في تلك الحدود التي تنمو فيها ثقته فهو عندما يفهم يكتشف في نفسه الجمال والكمال". [2]

من أشهر المفاهيم التي لعبت دورا مهما Harmonie. في النظرية الجمالية عند الفلاسفة العرب هو مفهوم التناسق "الهارمونية" إن المفهوم عن التناسق الكوني الذي ظهر في المفاهيم الفيثاغورثية* لقي انعكاسه في أعمال كثير من الفلاسفة العرب،

وخاصة مؤلفات إخوان الصفاء. الذين طوروا مفهوم التناسق، ولقد فهمه الفلاسفة العرب ومن بينهم الكندي الذي حاول وضع تعميم عن التذوق الفني الجمالي للألحان والألوان والروائع فإخوان الصفاء أرادوا أفكارا عميقة عن طبيعة الموسيقى وتأثيرها النفسي على المستمعين، وعن معناها الأخلاقي فضلا عن أفكارهم الصوفية الأخرى، وقد جاء في رسائلهم: "اعلم يا أخي أيدك الله وأيدنا بروح منه بأن كل صناعة تعمل باليدين فإن الهيولي الموضوعة فيها إنما هي أجسام طبيعية ومصنوعاتها كلها أشكالا جسمانية إلا الصناعة

---

[1]– أوفسيا نيكوف، سمير نوفا: المرجع السابق، ص50–51.

[2]– أوفسيا نيكوف، سمير نوفا، المرجع نفسه، ص50–51.

*– الفيثاغورثية: نظرية اعتبر أصحابها أن الموسيقى وسيلة لعلاج طباع الإنسان ورغباته، وهي وسيلة لتأكيد تناسق القوى الروحية.

الموسيقية فإن الهيولي الموضوعة فيها كلها جواهر روحانية وهي نفوس المستمعين وتأثيراتها فيها مظاهر كلها روحانية أيضا وذلك أن الألحان الموسيقية أصوات ونغمات ولها في النفوس تأثيرات كتأثيرات صناعات الصناع في الهيولات الموضوعة في صناعتهم.

فمن تلك النغمات والأصوات ما يحرك النفوس نحو الأعمال الشاقة والصنائع المتعبة وينشطها ويقوي عزائمها على الأفعال الصعبة المتعبة للأبدان وهي الألحان المشجعة التي تستعمل في الحروب عند القتال في الهيجاء ولاسيما إذا غني معها بأبيات موزونة في وصف الحروب ومديح الشجعان.

مثل قول البسوس بنت منقذ": [1]

لعمري لو أصْبحتُ في دار مُنقذ *** لما ضيْم سعدُ وهو جارُ لأ بياتي

ولكنَني أصْبحتُ في دار غُربَة *** متَى يَعْدُ فيها الذئْبُ يعدُ على شَاتي

فيا سعْدُ لا تغرُرْ بنفسك وارْتحل *** فإنَّك في قَوْم عن الجَار أموات.

وعلى هذا قسموا الألحان إلى: ألحان روحية أو مؤثرة مثل تجويد القرآن والألحان الدينية، وألحان حربية أو حماسية وأخرى جنائزية وألحان داعية للعمل.

وقد أدرك العرب أن الاستماع إلى أنواع خاصة من الموسيقى و في أوقات خاصة من النهار أو الشهر أو تحت ظروف معينة يكون في كثير من الحالات جزءا من علاجهم. ومن اهتمامهم بالموسيقى استحوذت نظريات الشعر على اهتماماتهم وراحوا يبحثون في أدبهم عن معادل للتراجيديا، والكوميديا التي فسرها أرسطو في كتابه: الشعر*، ومن بين هؤلاء الفلاسفة ابن رشد فقد اعتبروا المديح مقابلا للتراجيديا والهجاء للكوميديا، ويقول الفارابي في كتابه "مقالات عن قوانين فن الشعر": "إن الحديث إما أن يكون له معنى مجدد

---

[1]– الثعالبيي أبو منصور: ثمار القلوب في المضاف والمنسوب، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، ج1، ط1965، ص95، المعارف القاهرة ينظر: أوفسيا نيكوف، سمير نوفا: موجز النظريات الجمالية، ص 52.

*– فن الشعر: كتاب لأرسطو طاليس، ترجمه: أبو بشر متى ابن يونس، حيث أخذه هو عن إسحاق بن حنين، الذي أخذه عن السريانية.

أو فائق لأي معنى، فالأحاديث التي لها معنى تكون إما بسيطة وأما معقدة والأحاديث المعقدة إما أن تكون معقولة أو غير معقولة ومن المعقولة إما أن تكون قطعية أولا تكون كذلك، والأحاديث المعقولة القطعية إما أن تكون حقيقية أو كاذبة، ومن الأحاديث المعقولة الكاذبة ما يدخل في تفكير السامع الشيء المقال وبعضها الآخر يحمل في طياته تزييفا لشيء ما والأخيرة هذه هي الأحاديث الشعرية". [1]

ويقول ابن سينا حول صفات الشعر: "الشعر حديث يؤثر على الخيال مكون من تعابير وكلمات متجانسة النغم والطول والمقاييس وتتشابه حرفيا في نهايتها، إن الحديث هو العنصر الأول في الشعر...أما تعبيرنا هو حديث يؤثر على الخيال قد تستخدمه علامة فارقة تميز الشعر عن الأحاديث الواعية المكونة من تحليلات ومفاهيم...". [2]

ويقول موضحا تعبيره: يؤثر على الخيال "إن هذا الحديث الذي يؤثر في الروح ويثير شعور الرضى أو المعاناة دون تأمل أو تفكير أو تجربة ويخضع الإنسان لتأثيره دون أن يعتبر أن الذي يقال هو حقيقة أو اختلاق". [3]

ولقد تدرج النقاد العرب القدماء في إعطاء تعار يف متعددة للشعر على انه يثير المتلقي، ومن بينهم: ابن المعتز في كتابه "البديع" وابن رشيق (ت456هـ) في كتابه "العمدة" بالقو ل: "الشعر هو الذي يؤثر في النفس ويشنف السمع ويغير المزاج". [4]

كما اهتموا بمسائل جمالية الحديث وخاصة قضية اللفظ والمعنى، حيث ألحوا على ضرورة الملاءمة بينهما. وقد أكد عبد القاهر الجرجاني على مسالة: قيمة اللغة "باعتبارها سلاحا يستطيع البشر بواسطته أن يعبروا عن أفكارهم العميقة، وعن المعاناة". [5]

---

[1]– أوفسيا نيكوف، سمير نوفا: المرجع السابق، ص56.

[2]– اوفسيا نيكوف، سمير نوفا: المرجع نفسه، ص57.

[3]– أبو القاسم الحسن العميدي: مقارنة بين أبي تمام والبحتري، الإسطمبول، 1901، ص11.

[4]– ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، تحقيق: محي الدين عبد الحميد، دار الحلبي، القاهرة، 1907.

[5]– أوفسيا نيكوف، سمير نوفا: المرجع السابق، ص 58.

بهذا يكون العرب قد أحرزوا تقدما ايجابيا بتحليلهم للآثار الشعرية الجاهلية- تحليلا وشرحا لغويا بتتبع الأسلوب الفصيح – وفق دراسة جمالية محضة وسبقوا إلى مسالة التأثير النفسي للعمل الفني على القارئ،مما يدل على حريتهم الفكرية ومنه استطاعوا التأسيس لجماليه في تلقي الأعمال الأدبية دون قيود دينية. وهذا حازم القرطاجني (ت482هـ) يعرف الشعر بقوله: "الشعر كلام موزون مقفى، من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكره إليها ما قصد تكريهه، لتحمل بذلك على طلبه، أو الهرب منه بما يتضمنه ... لأن ما كان بهذه الصفة من الكلام الوارد في الشعر لا تتأثر به النفس لمقتضاه". [1]

النقد الجمالي:

«إن ما يسمى اليوم بعلم الجمال هو يعني في اللغات الأوروبية (ستيتك) وهي مشتقة من كلمة استتيك sthesis اليونانية وتعني الشعور والحسن». [2]

وكان الاهتمام بعلم الجمال وبالنزعة الجمالية في النقد منذ القديم، حيث طرقها العديد من الفلاسفة مثل هرقليط وديمقراط وأفلاطون خاصة أن علم الجمال يبحث أو «الأستطيق هو مجال دراسي يبحث في القيم والمعايير الفنية في الأدب ولا يعتبر العمل الأدبي موجودا إلا بوجود هذه المعايير»[3] وأول من أطلق هذا الاسم هو بومجارتن Baumgarten وكان ذلك في البحث الذي نشره بعنوان: méditations philosophica de nunnulis ad poema Baumgarten pertintilaus سنة 1975 وقد عرفه على أنه: «علم المعرفة الحسية، ونظرية الفنون الجميلة، وعلم المعرفة البسيطة وفن التفكير، وفن التفكير الاستدلالي». [4]

---

[1]– أبو الحسن حازم القرطاجي: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق الحبيب ابن الخوجة، ط2008، الدار العربية، تونس، ص 71.

[2]– فيصل الأحمر ونبيل دادوة: الموسوعة الأدبية، ج1، ط1، 2009، دار المعرفة، الجزائر، ينظر: عدنان رشيد، ص25 دار الراتب الجامعية ط1 2005

[3]–: سمير حجازي، المتقن: معجم المصطلحات اللغوية والأدبية الحديثة، دار الراتب الجامعية 2005ص 77.ينظر: عصام البخدادي :مفاهيم فكرية–علم الجمال ج 1–التعريف والاتجاهات،الحوار المتمدن،العدد2005،1072.

[4]– عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، ط3، 1974، دار الفكر العربي، ص15.

فهناك إدراك حسي والذي فيه كثير من الغموض وهناك تفكير صرف وهو واضح والجميل حسبه يكون في الأشياء الغامضة من الوعي البسيط يقول باومجارتن: «وتختلف الحقيقة المنطقية عن الاستطيقا»[1] في أن الحقيقة الميتافزيقية أو الموضوعية تتمثل حينا في العقل عندما تكون خقيقة منطقية بالمعنى الضيق، وحينا فيما يشبه العقل وملكات الإدراك البسيطة عندما تكون الاستطيقا إن الجمالية عند باومجارتن: تهتم بالوجدان فهي نوع من المنطق الأسهل المختص بالأفكار الغامضة، بينما المنطق يهتم بالعقل، فهو العلم السامي المختص بالأفكار الواضحة، غير أن جهوده رأت النور مع كانط وأتباعه الذين يمثلون المرحلة الثانية من مراحل تكون الجمالية فرق كانط بين النوعين من الجمال فقد قال: «إن الجمال الطبيعي هو الشيء الجميل، والجمال الفني هو محاكاة شيء ما»[2]. (الجمال الطبيعي هو جميل في ذاته وجمال فني هو تصوير لشيء جميل فالجمال الحقيقي عند كانت هو الجمال الحر الخاضع للتذوق فهو: نضيفه بأنه حر وغير مشروط وفي أرقى وأسمى مستوى له». [3]

إنه لا يستند لغرض معين (فائدة معينة) فالوردة مثلا يتحقق فيها الجمال الحر مادمنا لا نعرف شيئا عنها، وعن طبيعته، أما إذا نظر إليها عالم نبات فإن جمالها يتحول من كونه جمالا حرا إلى جمال يستند إلى غرض معين (فائدة) كمعرفة خصائصها وفوائدها ونجد هيجل– Hegel يؤكد على أن فكرة الجمال هي موضوع فني ومثاله والفن هو الذي يظهر الجمال فهو يقوم على أساس الاتفاق بين المضمون والشكل الحي له لكن القفزة الحداثية لفهم الجمال كانت على يد كروتشيه–Croce والذي نادى في **كتابه علم الجمال (1902)** بجرأة في التماهي بين الفن والتعبير فقد رأى: «لا ضرورة لأن يكون الشيء الجميل في الواقع جميلا في الفن، ولا ضرورة لأن يكون الشيئ القبيح في الواقع قبيحا في

[1]– عز الدين اسماعيل المرجع السابق، ص 16.

[2] – فيصل الأحمر ونبيل دادوة:المرجع السابق ص26

[3]– عبد الكريم هلال خالد: أسس النص الجمالي في تاريخ الفلسفة، جامعة قار لونس ،ط1، 2003،1ص54.

الفن» [1] فالجمال الفني لا يرتبط في تقديره بالأهواء والأمزجة بنفس الدرجة التي يرتبط بها في الجمال الطبيعي، والطبيعة خرساء ما لم ينطقها الإنسان وتطور هذا المفهوم – النظرية الجمالية في النظرة إلى الجمال في الفن وتعززت مع الناقد ريتشاردز فقد نظر إلى الجمال من خلال ما تتركه الأشياء والمشاهد في النفوس فيقال عن لوحة فنية ما أو نصا أدبيا ما أنهما جميلان بل يقال إنهما يحدثان في النفوس تجربة جمالية لها قيمة معينة فهو طمح إلى تأسيس جديد لعالم الجمال يعتمد على معطيات علم النفس – إن الأحكام التي تطلق من طرف المتلقين تجاه النصوص الأدبية لا تتعلق بها على اعتبار مادتها بل: «بوصفها حالات شعورية» [2] فالناقد ريشاردز يبني أحكامه النقدية على قاعدتين هما:

1– **التوصيل والقيمة:** فقد فرق بين كلمة جمالي حين يقصد بها الوصف وبينها حين يقصد بها مجرد تقويم ويمكن أن «نربط بين المعنى الأول بكلمة جمالي بنظرية التوصيل (التواصل)، وبين المعنى الثاني لهذه الكلمة بنظرية القيمة عنده». [3]

فالعمل الأدبي له ناحيتين (التوصيل والقيمة) وإذا فشل العمل الفني من ناحية التوصيل، فإنه لا يعني فشله من ناحية القيمة «لأن وجود عنصر التقويم غير مرتبط بعملية التوصيل وقد يتوافر من دونها». [4]

ومن المعروف أن جل العلوم الإنسانية قد تفرعت عن الفلسفة، وأصبح مع هذا التفرع شيء عادي أن تصبح صفة للقبيح مقابلة للجمال، فالمنطق موضوعه الحق، ويقابله الباطل، والأخلاق موضوعها الخير في المقابل الشر، والجمالية موضوعها الجمال في المقابل القبح، وبالتالي: فالقبح نوع من أنواع القيم الجمالية وخاصة أنه معيار يتحدد به الجميل هذه الآراء

---

[1]– شايف عكاشة، نظرية الأدب في النقدين الجمالي والبنيوي في الوطن العربي،ديوان المطبوعات الجامعية(دط)1994 ص22.

[2]– فيصل الأحمر ونبيل دادوة: الموسوعة الأدبية، ج1، ط1، 2009، دار المعرفة، ص25، الجزائر، ينظر: شايف عكاشة، نظرية الأدب في النقدين الجمالي والبنيوي في الوطن العربي، ديوان المطبوعات الجامعية، نظرية الخلق اللغوي.ج 3، ص 169–184.

[3]– المرجع نفسه، ص 26.

[4]– نفسه، ص 27.

ساهمت في تكوين اتجاه نقدي «يكرس جهده للبحث عن الجوانب الفنية في المؤلفات الأدبية كالصورة، والإيقاع الموسيقي، أو الاستعارات والتشبيهات البيانية ويفسر خصوصيتها». [1]

2- جمالية الشرح بين الإبداع والنقد الجمالي:

«إن وظيفة الإبداع في النقد الجمالي يكمن في القيمة الجمالية، فمن يعايش الإبداع فإنه يعايشه معايشة فهم وتذوق فهو لا يهتم بالأغراض التي تحقق هذا العمل اجتماعية وأخلاقية بقدر ما ينظر إلى الموضوع باعتبار ما صار إليه بعد أن سيطر عليه الفنان وصيره فنا». [2]

إن الجمال يتلمسه المتلقي حين يفهم النص الشعري المشروح الناتج عن تعدد القراءات،ذلك ان الشراح هم الذين بذلوا جهودا في فك شفرات تلك القصائد،وإذا كان البحث يتناول بالدراسة شعر المفضليات ،فالاختيار مقصود منه الوقوف على المعاني العميقة في هذه الاشعار من خلال ماقام به العلماء الذين تداولوا على قراءة هذه الاختيارات مفعلين شحنة الإبداع حسب ذخائر معرفية كونة لديهم ملكة ذوقية مهذبة، وحسا نقديا جماليا رفيعا أنتجوا بها نصوصا مشبعة بحمولات تلمستها عقول من خلال أسيقة وأنساق تمثل روافد قربت المسافة الجمالية بين النصوص الشعرية القديمة وآفاق تلقيها في لحظات التحقيق أو التخييب لتحدث الوقع الجمالي بإحسلس الشارح والمتلقي ضمن منظومة النقد الجمالي

[1]- سمير حجازي المتقن: معجم المصطلحات اللغوية والأدبية الحديثة، دار الراتب الجامعية، فرنسا، ط2007، ص77.

[2]- محمد زكي العشماوي: فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، دار النهضة العربية، بيروت، ط1980، ص 55.

الفصل الأول

نظريّـة التّلقّي
والشّرح الشّعري

أولا: الشروح الشعرية والنقد.

ثانيا: صناعة المفضليات.

ثالثا: شروح المفضليات.

رابعا: نظرية التلقي و علاقتها بالشروح الشعرية.

خامسا: من أعلام نظرية التلقي.

سادسا: التفاعل بين النص المشروح والمتلقي.

أولا: الشروح الشعرية والنقد:

1-أ-علاقة الشرح بالتلقي: إذا كان الشرح يعني الكشف والتفسير والتأويل في آن واحد فلمن يكون الشرح ؟ وما الفائدة من تأليف شروح متعددة لديوان واحد ؟

إن الإجابة عن الأسئلة تتطلب معرفة نوع الجمهور المتلقي من حيث معرفته وفهمه للخطاب بنوعيه: خطاب يومي وخطاب إبداعي فني، إذا اعتبرنا لغة الخطاب الأول ضعيفة ولغة الثاني راقية، وعلى هذا الأساس كان لزاما معرفة أسباب شيوع الشروح الشعرية وقد بين محمد تحيريشي في دراسته للشروح عديد الأسباب التي دعت إلى تأليفها نحو:

1-"رغبة أصحاب السلطة في امتلاك شرح خاص يهدي إلى اسمه مثلما فعل الراغب الأصفهاني حيث وضع كتابه: الواضح في مشكلات شعر المتنبي.

2- إن عمل الشروح صار ميزة العصر وهذا ما يفسر وجود شراح كثر في زمن واحد ومتقاربين في الموطن والفترة (الأنباري، التبريزي، المرزوقي) شراح المفضليات.

3- وقد يكون الدافع تعليميا هو ما أخرج المفضليات للوجود.

4- أو تكون قيمة الأثر الشعري هي التي حذت بالشراح الخوض في تفسير ذلك الأثر [1] مجتمعة هي التي تؤدي حتما إلى الاهتمام دوما بالمتلقي، إضمارا وليس إظهارا، وإن كان المبدع في حد ذاته يكتب لمتلق ما.

إن نقدنا القديم قد تناول المتلقي في كل مراحل المخاض لميلاد القصيدة الشعرية أكثر مما تناول المبدع، لذا أكثر النقاد من توجيه الشعراء إلى ضرورة مراعاة مطالع أشعارهم، بحيث تكون جيدة ومناسبة للسامعين حتى لا ينفرون منها وهذا ابن الأثير يقول: "ومن أدب هذا النوع ألا يذكر الشاعر في افتتاح قصيدة المديح ما يتطير منه". [2]

---

[1]- تحريشي محمد: النقد في شروح الشعر العربي حتى القرن الرابع الهجري،رسالة ماجستير ، ،ص 22-28.

[2]- ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب و الشاعر، تحقيق: أحمد الحوفي وبدوي طبانه، مطبعة الرسالة، بيروت 1962، ج 3، ص 137.

"ويمكن الربط في هذه المسألة ربطا منهجيا بممارسات القراءة لدى النقاد العرب, وأنهم كانوا يمارسون التأويلية على هذا الأساس ...

لم يكن يفكر في قرائه حين كان يقول الشعر، كما أن قراءه في الحقيقة هم أيضا لم يكونوا يحرصون حرصا واضحا على أن يهتدوا السبيل إلى قصدية الشاعر أو ما أشكل عليهم من أبياته على وجه التحديد والتدقيق وبمقدار ما كانوا يتطلعون إلى فهم النص، انطلاقا من أسيقة ثقافية واجتماعية وسياسية معينة". [1]

فإشكالية التلقي لدى شراح الشعر العربي على عهد ازدهار الثقافة والشعر هي قائمة على أسئلة مفادها:

هل يقرأ المتلقون ما كتب المبدع، فيعلقوا في شيء من اليأس بقصدية قد لا تتحقق حيث يجانبون الصواب ؟ أم يقرؤوا في استقلالية عن هذه القصدية ؟

ولعل أكثر مشكلة واجهت التراث الأدبي العربي هي التلقي على أساس من علاقة النص المشروح بالمتلقي،فالمبدع والنص المشروح والمتلقي: علاقتهم تقوم على التفاعل بين وظيفة المبدع – سواء أكان شاعرا أم ناثرا – والمتلقي بما يمتلكانه من ثقافة ومعرفة وقدرة لغوية تنقل المتلقي من قارئ وناقد وشارح إلى مشارك في خلق النص الجديد–الناتج عن التأويل– يقول ت.س. إليوت– T.S.Eliot: "إن القصيدة تقع في مكان مابين الكاتب والقارئ". [2]

إن اتساع جمهور القارئ هو الذي يوسع عملية الشرح التي تتبع عملية التلقي. "لقد ولّد الشرح منازعات بين الشراح، نظرا لتباين نظراتهم ومواقفهم من الشعر والشعراء فخلف ذلك حركة نقدية حول بعض الأعمال الشعرية مثل حماسة أبي تمام وبهذا تغذت حركة الشرح بأعمال جديدة إما أنها تقف مع الشاعر لترد عليه حقه الذي غمط فيه، وإما أن

[1]– مرتاض عبد المالك: نظرية القراءة، التوزيع والنشر، وهران، الجزائر، 2003، ص 196–197.

[2]– محمد ملياني : تلقّي النّص الأدبي بين التأسيس والآفاق، ، الجزائر، منتدى ستار تايمز، 2010/12/02، ص10.

تساهم في الحط من قيمة ذلك الشاعر،وهي في كلا الأمرين خدمت نفسها وخدمت الدراسة الأدبية على وجه العموم". [1]

والسؤال الذي يجب طرحه هو لماذا هذه الشروح، ولماذا هذه المنازعات في الشروح ولماذا هذه الثورة المحمومة من الشروح على المفضليات؟ ألم يكن الجمهور هو العتبة الأساس لدخول تخوم النص؟ أم أنه الأثر الفني هو الذي استقطب هذه الشروح، أو إلام كانت تهدف عملية الشرح؟

إن الدارس للشرح يتلمس عدم ضياع جهد الشارح في تتبع دلالات الألفاظ وإدراك جيد المعاني التي قد تضاف إلى اللفظ وإدراج الغريب أو غيره، بل عليه ألا ينكر على الشارح جهده لكونه لم ينس جمال اللغة العربية، وروادها، وعناصرها الفنية واعتمادهم– الشراح – الذوق الأدبي. يقول السكاكي: "وثَمَنُ الكَلام أَن يُوفى مَنْ أَبلَغَ الإصغاء، وأحسن الاستماع حقه، وأن يتلقى من القبول له والاهتزاز بأكمل ما استحقه،ولا يقع ذلك ما لم يكن السامع عالما بجهات حسن الكلام". [2]

ب– النقد والشرح الشعري:

إن الشرح الشعري هو نوع من الدراسة الأدبية، حمل لواءه رجال ذوو صفات فطرية وأخرى مكتسبة، وكانت لهم علاقة كبيرة بالمعرفة عامة وبالأدب خاصة. "فقد كان الشارح على قدر كبير من المعرفة والثقافة، وأصول البحث والدراسة، حيث إنه لم يتعارض مع الناقد فكلاهما يقوم على دراسة الآثار الأدبية وتحليلها، والتعليق عليها مما نتج عنه حركة نقدية حول بعض الأعمال الشعرية" [3] وخاصة المفضليات التي قامت حولها حركة نقدية استدعتها الشروح الشعرية التي قامت عليها وعليه كان لزاما علينا طرح الأسئلة التالية:

---

[1]– تحريشي محمد: النقد الأدبي في شروح الشعر العربي حتى القرن 4هـ، ص 42.

[2]– يوسف بن أبي بكر بن محمد بن علي السكاكي: مفتاح العلوم، تحقيق: نعيم زرزور، ط1987، دار الكتب العلمية، بيروت، ص 226–227.

[3]– تحريشي محمد، المرجع السابق، ص 79.

– لماذا اكتسبت المفضليات هذه الحالة من الشروح؟ – من هم شراحها ؟ – ما هو السبب الذي دفع المفضل الضبي إلى اختيارها؟ – هل كانت شروحها مكملة لبعضها ومتشابهة؟ – أين تكمن الجمالية في شرح المفضليات؟

هل تلقى الشراح النص انطلاقا من مشاربهم الثقافية؟ – ما هو الجديد الذي أضافه شراحها؟

إن الإجابة عن هذه الأسئلة تتطلب تفتيشا دقيقا في التراث، وقراءة متأنية للشروح السابقة، ولما كان هذا العمل يحتاج إلى عدة معرفية كبيرة ومدة زمنية طويلة وباعتبار إشكالية الموضوع تقتضي الإحاطة بكل شاردة وواردة عن موضوع البحث اشرنا إلى بعض شراحه على سبيل الاستئناس لإضاءة الطريق للقارئ وهو يتتبع خطوات هذا البحث.

"لقد أكدت نظرية القراءة والتلقي فكرة تعدد التأويلات، واختلاف القراءات باختلاف القراء، وفي ذلك إشارة إلى نفيها أحادية معنى النص، وقولها بمرونته التي تلتفت إليها المناهج والنظريات السابقة". [1]

إن القول بانعدام المعنى الواحد للنص الإبداعي، يعد نتيجة طبيعية لفكرة عدم نهاية الدلالة، وهذا إقرار بضرورة مشاركة المتلقين المختلفين في إعادة بناء النص وإنتاج معناه، ويؤدي اختلافهم زمانيا ومكانيا إلى اختلاف نظرتهم للنص وبالتالي اختلاف فهمهم له."وتلقي النص على نحو هذا أو ذاك واختلاف هذا التلقي من قارئ إلى آخر ينتجان عن علاقة القارئ الذاتية بالمعنى، فكل قارئ ينفعل مع النص انفعالا خاصا به،مع أنه أحيانا يسلك سبل القراءة ذاتها التي يفرضها النص على جميع القراء". [2]

وهذا بالفعل ما حدث للمفضليات من قبل شراح اختلفت أزمنة وأمكنة وجودهم، ومن حيث قرب العهد بالشعراء أو بعد وفاة جامعها.

---

[1]– رشيد بن حدو: العلاقة بين القارئ والنص في التفكير الأدبي المعاصر، عالم المعرفة، مج23، عدد1، 1994، ص487.

[2]– نجوى عبد السلام وحسن سحلول: معضلة القارئ النظرية، المعرفة دمشق، عدد 402، 1997، ص 225.

فالشرح يعمل على إخراج الكلمة من المتن ليدمجها بالسياق وليجعلها تؤدي صوتا، متجددا بمنأى عن نسقية المتن والكلمة حين تخرج من المتن إلى الحاشية تتوسل مجموعة سياقات مختلفة بلاغيا والسياق: هو تتابع مجموعة دلالات وهو المرجع.

كذلك هو تداخل جملة سياقات ضمن فضاء واصف لنسق المتن الشعري، كما أنه فكر مرجعي لا ينأى بعيدا عن ممكنات التمدلل اللغوي الذي هو: مواءمة بنائية تحافظ على فعالية التوازي المتجاوب.

ودلالة الشرح هي جواب عن استغلاق داخلي قد يتشكل ضمن المتن، و يخرج سياقات مختلفة، ومنه كان الشرح امتدادا للمتن يتهيأ في نص آخر، فيقع موازيا له حين يثير تجاوبا سجاليا معه.

إن الشروح قد أحدثت حوارية مع الشعراء فأنتجت نصوصا أخرى تتناص مع النص البدئي – اختيارات المفضليات – لتستطيع تحقيق أفق الفهم بتوالد دلالة أخرى وردود أفعال تحيا في عملية التلقي الذي يقصد إلى الفهم.

فالشرح ينذر نفسه للإدراك والوعي ويصبح موجها بالضرورة نحو قراءة تتخلق ضمن سياق الحياة، ويتبلور ضمن فضاء أصل الكلام، على الرغم من أن الشرح قد باشر الخطاب الجاهلي والإسلامي، وهذا ما يبرز تعدد الشراح حيث تظهر دلالتها ضمن نسق لغوي من صنف آخر، أو من لغة. بديلة أخرى. [1]

نستنتج أن النص الأول هو دائما أكبر من الشرح مهما حاولت القراءات السابقة ادعاءها الظفر بالنص، ولمعرفة سياق النص الأول، والوصول إلى مضانه، وجب التعريف بأول جامع مختارات الشعر العربي القديم في ديوانه المفضليات وشراحها.

[1]– أ. سعيدي أحمد عموري: مقال: من النص السردي إلى الفيلم السينمائي قراءة في اشتغال المصطلحات، مجلة أكاديمية الدراسات الاجتماعية الإنسانية، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة عبد الرحمن ميرة، بجاية، العدد 13، جانفي 2015، ص 13-22.

2-أ- تعريف المفضل الضبي:

المُفَضَّل أو المُفَضَّل الضَّبِيّ هو المفضل بن محمد بن يعلى بن عامر بن سالم، بن الرمال بن أبي سَلْمى بن ربيعة بن زبان بن عامر من بني ثعلبة بن السيد بن ضبة، وكنيته أبو عبد الرحمن، وأبو العباس ولد في بلاد فارس ويقال أن مولده بالكوفة في أوائل القرن الثاني الهجري، وانتقل إلى الكوفة ونشأ بها.

وكان ثقة من أكابر الكوفيين، ويلقب بالكوفي. كان لُغَوِيًّا، من علماء القرن الهجري الثاني، وأحد رواة الشعر الأعلام، علامة راوية للأخبار والآداب وأيام العرب .قدم إلى بغداد أيام هارون الرشيد، وانتقل إلى البصرة أيضا، توفي سنة 178 هـ. صاحب كتاب المفضليات، وهو أقدم مجموعة في اختيار الشعر العربي. [1]

وجاء في البلغة "وكان – في أواخر حياته – يكتب المصاحف ويقّفها على الناس ويقول هذا تكفير لما كتتبه من أهاجي النّاس.

وقال عمر الجرجانيّ عن المفضل الضّبيّ: إنه كان يكتب المصاحف ويقفها في المساجد، فقلت له: ما هذا؟ فقال: أكفّر ما كتبته بيدى من هجائى الناس. [2]

كان المفضل واسع الثقافة وافر الحفظ صادق الرواية، روى القراءات والحديث عن عاصم بن أبي النجود، كما روى عن أبي إسحاق السبيعي وسماك بن حرب. وسليمان الأعمش وغيرهم، وشافه الأعراب وروى عنهم.

ب – تلاميذه:

روى عنه جمع كثير من العلماء، كعلي بن حمزة الكسائي والفرّاء، و"أخذ عنه أبو عبد الله ابن الأعرابي وأبو زيد الأنصاري وخلف الأحمر وغيرهم، وكان ثقة ثبتا"[3]، وأخذ عنه أبو

---

[1]– ابن النديم أبو الفرج محمد بن إسحاق(ت438هـ): الفهرست دار المعرفة، بيروت، ط 1/1978 ، ص68.

[2]– محمد بن يعقوب الفيروز أبادي: البلغة في تراجم أئمة النحو واللغة، تحقيق: محمد المصري، جمعية إحياء التراث الإسلامي، الكويت، ط1، 1407،.

[3]– أبو البركات: كمال الدين الأنباري، نزهة الألباء في طبقات الأدباء، ت: 577هـ، تحقيق: إبراهيم السامرائي، مكتبة المنار، الزرقاء، الأردن، ط3، 1405هـ/ 1985م،

زيد الأنصاري من البصريين لثقته؛ وحكى أبو زيد من شواهد النحو عن العرب ما ليس لغيره، وكان يروى عن علماء الكوفة ولا يعلم أحد من علماء البصريين بالنحو واللغة أخذ عن أهل الكوفة إلا أبا زيد، فإنه روى عن المفضل الضبي، قال أبو زيد في أول كتاب النوادر: أنشدني المفضل لضمرة بن ضمرة النهشلي*. [1]

بكرت تلومُكَ بعد وهنٍ في الندى *** بَسلٌ عليكِ ملامتي وعتابي

أأصرها وبني عمي ساغبٌ *** فكفاكِ من إبةٍ عليّ وعَابِ

هل تخمِشَن إبلي عليّ وجُوهَها *** أم تعصِبَنَّ رؤسَها بسلابِ

أَرأَيتَ إن صَرَخَتْ بلَيل هاَمتي *** و خَرجْتُ منهاَ بالَيا أَثواَبي

وقد شرحت مفردات الأبيات:بكرت:عجلت،ومنه باكورة الفاكهة–بسل:حرام– وساغب :جائع ومنه مسغبة: مجاعة

ج – مكانتـه:

أبو عبد الرحمن الضبي الراوية الأديب النحوي اللغوي: كان من أكابر علماء الكوفة، عالما بالأخبار والشعر والعربية، وكان ثقة ثبتا قال عبد الواحد اللغوي: هو أوثق من روى الشعر من الكوفيين. وهو أحد أفراد الجيل الأول من الرواة الذين عاصروا فترة التدوين الأولى، ومن تنسب لهم صناعة الدواوين، وقد وثّقه رواة البصرة والكوفة مجتمعين، وهو كذلك أحد القراء البارزين. [2]

وقال جهم بن خلف: قدم المفضّل الضبيّ البصرة، وكان عالما بالنحو والشعر والغريب وأيام الناس.

---

[1]– أبو البركات كمال الدين الأنباري ت577هـ: نزهة الألباء في طبقات الأدباء،تر:إبراهيم السامرائي،مكتبة المنار– الزرقاء–الأردن ط3 1985 ،ص*–هو الشاعر ضمرة بن ضمرة بن جابر،سماه الملك المنذر بن المنذر بن أبي النعمان– شقة لقوله البيت الرابع وهو من قيل فيه المثل:تسمع بالمعيدي خير من أن تراه وكان من ندماء النعمان حيث قربه منه وأكرمه لما عرف منه من شدة ذكاء وشجاعته .ينظر: عده المفضل من شعراء اختياراته في ص644 ولم يذكر هذه القصيدة،بل ذكر شعرا له قليل، كما أشار إليه الجاحظ في اليان والتبيين.

[2]– ياقوت الحموي ت 626هـ: معجم الأدباء، إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب، 6/ 2710.

"قال عنه صاحب المزهر بعد حديثه عن رواة البصرة (وكان للكوفيين بإزاء من ذكرنا من علماء البصرة المفضَّل بن محمد الضبي وكان عالما بالشعر وكان أوثق من روى الشعر من الكوفيين، ولم يكن أعلمهم باللغة والنحو إنما كان يختص بالشعر وقد روى عنه أبو زيد شعرا كثيرا. قال أبو حاتم: كان أوثق مَنْ بالكوفة من الشعراء المُفضل الضبي وكان يقول: إني لا أحسن شيئا من الغريب ولا من المعاني ولا تفسير الشعر.وإنما كان يروي شعرا مجردا.

لكن جاء غير ذلك في:

البلغة: "إمام في اللغة والنحو راوية للآداب والأشعار سئل أبو حاتم عنه فقال متروك الحديث". [1]

وكان المفضل ثقة صدوقا وحُجة في الغريب. [2]

قدم بغداد أيام الرشيد، فقال له الرشيد: ما أحسن ما قيل في الذئب، ولك هذا الخاتم. فقال قول الشاعر:

يَنَامُ بِإِحْدَى مُقْلَتَيهِ وَيَتَّقِي *** بِأُخْرَى الأَعَادِي فَهْوَ يَقْظَانُ نَائِمُ

د- مذهبه:

كان شيعيا، اشترك في إحدى حركات الشيعة في العصر العباسي بقيادة إبراهيم بن عبد الله بن الحسن، وبعد هزيمة تلك الحركة أخفى قائدها، وكان من بين المطارَدين حتى صدر عفو الخليفة المنصور سنة 143 هـ، 760م عن جمع من فلول تلك الحركة.

---

[1]- محمد بن يعقوب الفيروز أبادي: البلغة في تراجم أئمة النحو واللغة، ، تحقيق: محمد المصري، جمعية إحياء التراث الإسلامي، الكويت، 1407، ط1 ص 296.

*هو إبراهيم بن عبد الله بن حسن بن حسن بن علي بن أبي طالب القرشي الهاشمي: خرج بالبصرة على أبي جعفر المنصور وجرت عليه وعلى آله أهوال وخطوب، حتى قتل في ذي الحجة سنة 145هـ وخرج معه كثير من العلماء، منهم المفضل الضبي.

[2]- د. شوقي ضيف: تاريخ الأدب العربي، العصر العباسي الأول، دار المعارف، ط 16، 2004.

هـ- مؤلفاتـه:

عُني الناس بمختاراته التي عُرِفت المفضليات رِواية وشرحاً، وأفضل رواياتها تلك التي رواها ابن الأعرابي عن المفضل، وهي التي اعتمدها محمد بن القاسم الأنباري (ت305هـ) في شرحه لها.

وروى المعلقات، وروايته تختلف عن رواية حماد الراوية فهو يخرج قصيدتي عنترة والحارث بن حلزة من عداد المعلقات، ويجعل بدلا منها قصيدة النابغة والأعشى.

وللمفضل مؤلفات أخرى، مثل: كتاب الألفاظ – كتاب العروض- كتاب الأمثال- كتاب معاني الشِّعر- المفضليات – أمثال العرب – الألفاظ – العروض المفضليات.

ثانيا:صناعة المفضليات:

أ-المفضليات:

من أقدم ما وصل إلينا من اختيار الشعر، فقد عمد المفضل إلى الجيد من الشعر القديم، فاختار منه مجموعة اختلف الناس في سبب تأليفها فقيل كان ذلك بطلب من الخليفة المنصور، وقيل: ألف ذلك الاختيار للمهدي، حينما كان مؤدبا له وهو ولي العهد في خلافة أبيه أبي جعفر المنصور.

والروايات في ذلك مختلفة، فقد روى أبو الفرج الأصفهاني عن المفضل نفسِه أنه قال: «كان إبراهيم* بن عبد الله بن الحسن متواريا عندي، فكنت أخرج وأتركه، فقال لي: إنك إذا خرجت ضاق صدري، فأخرج إليَّ شيءًا من كُتبك أتفرج به. فأخرجت له كتبا من الشعر، فاختار منها السبعين قصيدة التي صدرت بها اختيار الشعراء ثم أتممت عليها باقي الكتاب». [1]

وخلاصة كل هذه الروايات أن المفضل هو الذي اختار القدر الأوفر من الشعر القديم الذي حوته هذه المجموعة الرائدة.

---

[1]- المُفَضَّل الضَّبِّي: موسوعة المورد، منير البعلبكي، 1991، ينظر: المفضليات، شرح وتحقيق احمد شاكر وعبد السلام هارون ، ط10، 2010، ص9-10.

ب- تسميتها:

ويقال في أصل تسميتها أن المفضل سمّاها "كتاب الاختيارات"، أما المفضليات، فالغالب عن الظن أنها لم تصدر عنه، وربما نسبت إليه ثم اشتهرت بذلك.

ج- قيمتها:

تتبوأ المفضليات مكانةً مرموقةً بين مجموعات الشعر القديم، فبالإضافة إلى قيمتها التاريخية وإبقائها على جانب مهم من الشعر الجاهلي، وحفظه من الضياع، وأنها أقدم مجموعات الشعر؛ فهي تمتاز أيضا بأن القصائد التي اختارها المفضل قد أثبتها كاملة غير منقوصة، يضاف إلى كل ذلك اشتمالها على طائفة صالحة من أشعار المقِّلين من الشعراء. وشعراء المفضليات أكثرهم من الجاهليين، وفيه قلة من المخضرمين والإسلاميين وعددهم 66 شاعرا منهم، تأبط شرًا والشنفرى الأزدي والمرقشان الأكبر والأصغر، والمثقب ألعبدي وأبو ذؤيب الهذلي، ومتمم بن نويرة وبشر بن أبي خازم، وسلامة بن جندل، وغيرهم. أما القصائد المختارة في هذه المجموعة فقد تراوحت بين 128 و130 قصيدة حسب الروايات، إلا أن الراوية المعتمدة والتي عليها الناس هي رواية ابن الأعرابي عن المفضل، ومجموع أبيات المفضليات نحو، 2700 بيت. وقد حظيت المفضليات بعناية القدماء، فشرحوها شروحا وافية مفيدة، وفي مقدمتها شرح الأنباري (ت328هـ)، وابن النّحاس (ت338هـ) والمرزوقي (ت421هـ)، والتبريزي (ت502هـ)، أما في العصر الحديث فقد لقيت أيضا اهتمام العلماء عربًا ومستشرقين فحققوها وضبطوها ونشروها في طبعات عديدة. [1]

ثالثا:شروح المفضليات

أ_ شروح المفضليات: يقول أبو محمد القاسم بن محمد بن بشار الأنباري في أول شرح للمفضليات: أملى علينا عامر بن عمران أبو عكرمة الضبي هذه القصائد المختارة، المنسوبة

---

[1]- المفضل بن محمد بن يعلى الضبي: المفضليات، شرح وتحقيق أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون، ط10، سنة 2010، القاهرة، من ص9 إلى ص26.

* كان من أكابر علماء اللغة المشار إليهم في معرفتها، نحويا وراوية أشعار نسابا وكان ربيبا للمفضل سمع عنه وروى له ولد سنة 150 وتوفي سنة 232هـ.

إلى المفضل الضبي،إملاء، مجلسا مجلسا، من أولها إلى آخرها.وذكر أنه أخذها عن أبي عبد الله محمد بن زياد الأعرابي* وقال الأنباري:« وكنت أسأل؟ أبا عمرو الكرخي وأبا بكر العبدي عن الشيء بعد الشيء منها ويزيدوني على رواية أبي عكرمة البيت والتفسير، وأنا اذكر ذلك في موضعه إن شاء الله.فلما فرغنا منها صرت إلى أبي جعفر أحمد بن عبيد بن ناصح فقرأتها عليه إلى آخرها، شعرها وغريبها، فأنكر على أبي عكرمة أشياء، أنا مبينها في مواضعها، مسند إلى أبي جعفر ما فسر وروى، في موضعه إن شاء الله».[1]

ب – السبب الدافع لاختيارها وشرحها:

أما المفضليات فهي اختيار لقصائد طويلة من عيون الشعر وهو اختيار الذوق الأدبي والجزالة اللغوية فيما تراءى للمفضل في ذلك العصر. ولم يشرح هذه المختارات، ولا بين أسس الاختيار، غير ما ذكر أن أبا جعفر المنصور قال للمفضل: لو عمدت إلى أشعار الشعراء المقلين واخترت لفتاك (المهدي) لكل شاعر أجود ما قال. لكان ذلك صواباً؟ ففعل المفضل.

لكن التبريزي، شارح المفضليات، قال، بعد أن سألوه عن سبب شرحه للمفضليات بعد شرحه (الحماسة): "لاتفاق الناس على أنه ليس فيما اختير من المقصدات، أحسن ما اختاره المفضل بن محمد الضبي، كما أنه ليس في المقطعات أحسن من اختيار أبي تمام في الحماسة..)

كما ذهب د. إحسان عباس، إلى أن المفضل الضبي والأصمعي، إنما عمدا في اختيارهما إلى القصيدة، معتمدين على ما كانت الرواة قد استخرجته ونوهت به من شعر المقلين..

لكن بروكلمان يرى أن الأصمعي لم يجد سوى نخبة متواضعة من القصائد حين أراد جمع اختياراته.. ولذا فهي لم تلق ما لقيته المفضليات وغيرها من الانتشار والقبول لأنها أقل

[1]- المفضل بن محمد بن يعلى الضبي: المفضليات، شرح وتحقيق أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون، ط10، سنة 2010، القاهرة، من ص9 إلى ص26.

اشتمالاً على غريب اللغة. ولهذا قيل: الأصمعيات التي أخلت بها المفضليات، أي أدخلت في خلالها.

ويتضح أن الشارح قصد من شرحه الإتيان بما لم يأت به سابقوه، ومنه يكون شرحه فيه إسهاب وإيضاح وبيان للمتلقي مع إضفاء تخصصه المتنوع على عملية الشرح.

رابعا: نظريـة التلقي وعلاقتها بالشروح الشعرية:

تمهيد: إن موضوع المفاضلة بين المصطلحات، يمثل جزءا من الإشكالية التي تتعلق بالمصطلح، ففي تحديد مصطلح التلقي ظهرت مشكلة عدم وجود تعريف مناسب، يشمل جميع جنوابه في المعاجم النقدية المتخصصة.

أ-التعريف اللغوي و الاصطلاحي: لعل حداثة النظرية نفسها في الساحة الأدبية والنقدية، تعد سببا رئيسا في تعدد تعريفات مصطلح التلقي، ولوضع حد لهذا التماهي في التعريفات بحثنا عن الأصل اللغوي للفظة التلقي.

1-التلقي لغة: تنطلق من الجذر " لقي" وهي لفظة متعددة الدلالات، إلا أن أقربها إلى ما نحن نريده هو قول صاحب لسان العربي: قال الأزهري: «التلقي هو الاستقبال ومنه قول الله تعالى: ﴿وَمَا يُلَقَّاهَا إِلا الَّذِينَ صَبَرُوا وَمَا يُلَقَّاهَا إِلا ذُو حَظٍّ عَظِيمٍ﴾.[1]

فأنثها لتأنيث إرادة الكلمة، وقيل في قوله تعالى "وَمَا يُلَقَّاهَا" أي يعلمها ويوفق لها إلا الصابر، وتلقاه أي استقبله، وفلان يتلقى فلان أي يستقبله».[2]

2-التلقي اصطلاحا: يرى أحد الباحثين وجود ألفاظ واصطلاحات كثيرة لمفهوم التلقي في الدراسات النقدية الحديثة، وبصورة أعم يبدو مصطلح التلقي شاملا لمصطلحات أخرى تصب في واد واحد للتعبير عن أمر واحد وهو:« الاهتمام بالقارئ، أو المنهج الذي يركز على القارئ». [3]

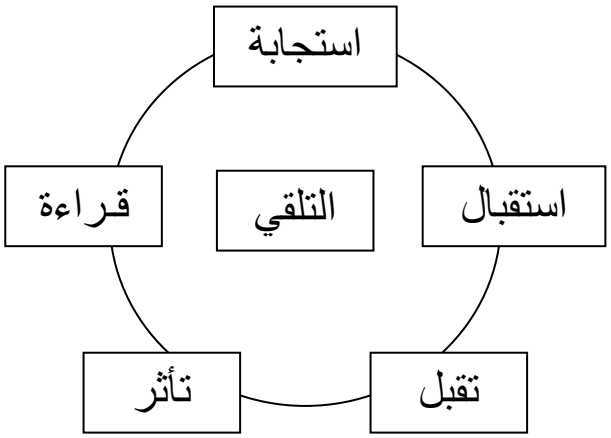
---

[1]- الآية 35 من سورة فصلت، رواية ورش.

[2]- ابن منظور: معجم لسان العرب مادة – لقي – المجلد 11، دار صادر،بيروت ،ط1 ،1300هـ ص11

[3]– فاطمة البريكي: قضية التلقي في النقد العربي القديم، دار النشر، الإمارات العربية، ط1، 2006، ص 49.

والتلقي هو النظرية الأدبية التي تضم العناصر الأخرى في رباط قوي تمثله الدائرة الآتية:



ب- النشأة والتطور:

يقول "روبرت هولب" في حديثه عن نظرية التلقي: "إنه كان من الممكن لهذا النموذج أي النظرية أن يهمل وينسى مع مضي الزمن، كما يحدث وحدث لكثير من الأفكار الأدبية التي يصدرها المبدعون، أو البديهيات التي يصدرها المنظرون، لولا أنه كان في الواقع ومن الضروري أن تظهر هذه النظرية المتوائمة مع ما كان البحث الأدبي الألماني عليه في تلك الحقبة. ويبدو أنه كان يشير إلى جملة من العوامل التي أدت إلى ظهور النظرية وتقبلها في الأوساط الأدبية العالمية، ومما لاشك فيك أن هناك عوامل خارجية وأخرى داخلية أسهمت وبشكل كثير في ظهور هذه النظرية وقد نذكر عاملين خارجيين مهمين وهو:

* ظهور القارئ المثقف الذي قد يفوق المؤلف بنفسه في تأويل النص الذي يقرأه.

* الاضطراب الذي كان سائدا في نظرية الأدب بسبب أزمة المناهج حين يقول هولب: «إن المناهج لا تهبط من السماء ولكن لها موقع من التاريخ وليست نظرية التلقي استثناء عن هذه القاعدة فقد تطورت في ظل صراع المناهج النقدية واحتلت مكانتها من خلال نماذج

وأشكال وطرائق من الحوار مع المناهج الأخرى ومما أكسبها البقاء ضمن هذا الصراع هو عدم انقطاعها عن مختلف المنظورات والاتجاهات السابقة أو المعاصرة لها». [1]

"إن هذه النظرية الحديثة التي تتجه نحو القارئ المبدع الذي يشارك المؤلف صنع المعنى والذي يستطيع الوصول إلى العناصر الغائية ويملأ الفراغات أو البياض لها مرجعية فلسفية غربية وأيضا عربية حيث إن أساس انطلاقها فلسفي ديني يعرف باسم الهرمنيوطيقا أو التأويل وهو مصطلح قديم بدأ استخدامه في دوائر الدراسات اللاهوتية ليشير إلى القوانين والمعايير التي يجب أن يتبعها المفسر لفهم النص الديني الكتاب المقدس". [2]

ويعود تاريخ هذا المصطلح إلى عام 1654م واستمر حتى جاء القرن 19م، اقترح المفكر الألماني فريدريك شيلرماخر 1834-1768م مبدأ تفسيرا مفاده هو: "إننا في محاولاتنا فهم الموضوع المراد تحليله سواء أكان جملة أم نصا، يجب علينا أن نرى الأجزاء من خلال علاقاتها بالكل، في المقابل لا نستطيع فهما للكل دون الإشارة إلى الأجزاء ومنه نستنتج أن المعرفة السابقة لكل من المؤلف أو القارئ تعد ضرورية لفهم النص وتفسيره" [3] وترتبط الهرموطيقا بالتفسير كما ترتبط بالتأويل.

إن التفسير مرتبط بشرح معنى النص بواسطة التحليل للغته والتعليق عليها والهرموطيقا تعود لنظرية التفسير العامة، التي تضمن تشكيل عام إلى الإجراءات والمبادئ المستخدمة للتوصل إلى دلالة النصوص ومن المنظور القديم يرى معظم النقاد: أن المعنى الصحيح للنص هو الذي يكون في قصد المبدع الأول، أما التفكير النقدي الحديث فقد أكد على أن المعنى الذي يحتمل أن يوجده القارئ أثناء قراءته للنص البدئي، وعلى عدم الملاءمة بين كل التفسيرات وعلى عدم كفاءتها، فالتفاعل الناتج عن هذه القراءات المتعددة المتولدة كذلك عن تنوع اتجاهات ومشارب الشراح الثقافية، وهذا قد كان معينا فيما مضي

---

[1]- روبيرت هولب: مقدمة نقدية نظرية التلقي، ترجمة: عز الدين إسماعيل، كتاب النادي الأدبي الثقافي، ط1، 1994، جدة، ص10.

[2]- المرجع السابق، ص08.

[3]- فاطمة البريكي: قضية التلقي في النقد العربي القديم، دار النشر، الإمارات العربية، ط1، 2006، ص 38.

مما جعله القلب النابض والقاسم المشترك لنظرية التلقي التي ربطت بين القارئ وعلاقته بالنص المقروء، والمعنى المتولد عن القراءة محور اهتمامها ومنه يمكن الخلوص إلى العلاقة القديمة التي تربط بين المتلقي والشرح.

ج – العلاقة بين نظرية التلقي والشرح الشعري:

إن علاقة كهذه قامت في العمل النقدي الأول دون أن تعرف باسمها – نظرية التلقي – المعروفة به في واقع النقد الحديث، حيث استخدمت الآليات نفسها معتبرة أن الشارح أو القارئ أو المتلقي للنص الإبداعي هو الذي يضفي على هذا النص الأول شيئا من ثقافته ومن ثم يصبح شريكا للمبدع في عملية إنتاج النص، ويقول عبد الله الغدامي "إن القارئ وحده هو الذي يستطيع أن يملأ فراغات النص أو بياضاته وأن يخلق من حروفه التي لا تصعب على الحصر مالا حصر له من المعاني التي قد مرت على خاطر مؤلفه أثناء صياغته له, إنه القارئ الذي بإمكانه إضافة شيء ما إلى الأول انطلاقا من خبرته ورؤيته وحدسه". [1]

خامسا: من أعلام نظرية التلقي

1-"**هانز روبرت ياوس(1921-1997)**": "من أقطاب نظرية التلقي، وأحد مؤسسيها أواخر الستينيات من القرن الماضي، ومن دعاتها الرئيسيين، لقد بدأ عمله بنقد الاتجاهات الشائعة لدراسة تاريخ الأدب، والتماس بديل لها، فانتقد المنهج الوضعي لأنه عالج الأعمال الأدبية على أنها نتائج لأسباب مؤكدة، وانتقد مفهوم الانعكاس عند الماركسيين أمثال "جورج لوكانتش" ولويسان غولدمان" كما انتقص من منهج الشكلانيين لتعلقهم بجماليات الفن للفن".[2]

حيث قام بالقطيعة مع الجمالية التقليدية للإنتاج،ورد على البنيوية في مفهوم التطور التعاقبي وانحيازها لجماليات الإنتاج والوصف في النظريات التي ترى أن الأدب انعكاسا

[1]– عبد الله الغدامي: تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1994، ص103.

[2]– روبرت هولب: نظرية التلقي، ترجمة عز الدين إسماعيل، ص 15.

للواقع "بينما يرى هو منهجا جديدا لدراسة تاريخ الأدب يتمثل في الجمع بين الماركسية والشكلانية حيث يحتفظ بالإدراك الجمالي، وبتحقيق الوسائط التاريخية ومنه بتحقيق جماليات التلقي، حيث يتحول الاهتمام بدراسة الأدب من التركيز على منشئ العمل الفني وعملية إبداعه إلى التركيز على القارئ أو المستهلك، ويواصل ياوس في صياغة نموذجه البديل عن طريق تطوير مصطلح الأفق، وسماه أفق التوقعات الذي أصبح ركيزة أساسية في تشكيل نظريته في التلقي من حيث "إن أفق التوقعات هو جهاز عقلي ونظام من العلاقات يستطيع فرد افتراضي أن يواجه به نصا". [1]

ويربط بين عملية التلقي وأفق التوقعات على أساس أن المتلقي يعيد بناء هذا الأفق ومنه يمكن قياس أثر الأعمال أو وقعها على أساس الأفق, ومن ثم يخطط "ياوس" لتاريخ أدبي يهتم بالتلقي بصفة أساسية.

لقد أتت نظريته بالجديد في فضاء النقد الأدبي حيث عملت على التركيز على ظاهرة التلقي بـ:

المتلقي بوصفه منتجا للنص وداخلا في العملية الإبداعية.

أفق انتظار القراءة ومعاييره الجمالية.

طبيعة القراءة والقراءات المتعددة للنص الواحد.

أ- أفق التوقع عند "ياوس": Horizon of Expectation

يقصد به التوجه إلى الجمهور الذي يواجه النص الأدبي في حالتين عند التلقي فإما محققا أفق التوقع أو مخيبا له فهو يستخدمه للدلالة على التوقعات المسبقة التي يستحضرها المتلقي حين يواجه عملا إبداعيا، ويلجأ ياوس في مفهوم أفق التوقعات ليصف المقاييس التي يستخدمها القراء في الحكم على النصوص في أي عصر من العصور، حتى أنها تساعد القارئ على:

[1]- روبرت هولب: نظرية التلقي، ترجمة عز الدين إسماعيل، ص 15.

– الكيفية التي يحكمون بها على قصيدة من القصائد بالاستحسان فهو يرى "أن المتلقي هو إنجاز تعليمات محددة عن طريق عملية الإدراك موجهة يمكن استيعابها بفهم إشارات النص، وهذه العملية تتم من خلال أفق توقعات القراء الذين يسمح لهم بتحديد طبيعة النص الفنية، وهذا عن طريق افتراض جمهور يؤثر فيه". [1]

والأفق سبق ظهوره ظهور نظرية التلقي كما أن المؤلفين يختلفون في تعريفه، ومنهم "هانزرجورج جادمير –Hans-Georg Gadamer (1900–2002) " الذي يشير إلى مدى الرؤية التي تشمل كل شيء يمكن رؤيته من موقع بعينه مناسب. وقد عرف أنه يرى أن "كل تفسير لأدب الماضي إنما ينبع من حوار بين الماضي والحاضر وأن محاولاتنا لفهم عمل من الأعمال الأدبية إنما تعتمد على الأسئلة التي يسمح بها لنا مناخنا الثقافي". [2]

أما مؤرخ الفن "جمبرش" فيرى بأن أفق التوقع جهاز عقلي يسجل الانحرافات والتحويرات بحساسية مفرطة.

فأفق التوقع يقوم على: "التجربة القبلية التي يمتلكها الجمهور عن الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه النص المشروح.

شكل النصوص المحاورة للنص الأول (القدرة التناصية). المقابلة بين لغة الشعر ولغة العلم والتخيل والواقع". [3]

ب – الشرح بين جمالية التلقي وأفق التوقع:

إن "الأفق" و"أفق التوقعات" يقعان في رقعة عريضة من السياقات تمتد من نظرية الظواهرية الألمانية إلى تاريخ الفن. فياوس عند ما يناقش أصول هذا المصطلح يشير إلى "أفق التجربة وأفق تجربة الحياة" وبنية الأفق والتغيير في الأفق والأفق المادي للمعطيات".[4]

---

[1]– رامان سيلدن: لنظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة: جابر عصفور، دار قباء للطباعة، القاهرة، ط1، 1998، ص174.

[2]– رامان سيلدن: المرجع نفسه، ص176.

[3]– فيرنا ندها لين: بحوث في القراءة والتلقي، ترجمة: محمد خير البقاعي، مركز الإنماء العربي، ط1، سوريا، 1989، ص35.

[4]– رشيد بن حدو: العلاقة بين القارئ والنص في التفكير الأدبي المعاصر، 1994، ص159.

ويبدو أنه قد اعتمد على الإدراك العام لدى القارئ في فهم مصطلحه الأساسي على الأقل.

إن الشارح حين يتناول ديوان المفضليات، فإنه يضع نصب عينيه استثارة توقعات معينة لدى المتلقين ولعل فكرة أفق التوقع تكون مفيدة في شرح بعض ما يحدث من بناء للتوترات وما يتحقق منها،ولقد استلهم ياوس هذا المفهوم من جادامر وأقام عليه أساس جمالية التلقي، حيث يكون" النص الشعري بوصفه بنية معطاة أو على تلقيه أو إدراكه حسيا من قبل القارئ، يشكل معنى النص في تجدده الدائم، والمعنى المتجدد هو نتيجة التطابق واتحاد عنصرين: أفق التوقع المفترض في العمل، وأفق التجربة في المتلقي.

إذ أن المتلقي هو الذي يحقق إنجاز بنية العمل وفي كل مرة تتغير فيها شروط التلقي التاريخية والاجتماعية يتغير المعنى فيها، فالعمل الأدبي حتى لحظة صدوره، لا يكون ذا جدة وسط فراغ". [1]

"بواسطة مجموعة الإشارات الظاهرة أو الكامنة الاحتمالات الضمنية والخصائص المألوفة، يكون الجمهور مهيئا من قبل ليتلقى النص بطريق ما»[2]

ج- المسافة الجمالية:

تعرف المسافة الجمالية بأنها "الفرق بين التوقعات وبين الشكل المحدد للعمل وتلاحظ هذه المسافة بشكل واضح في العلاقة بين الجمهور والنقد"[2]، ويمكن تحديد المسافة الجمالية بين أفق توقعات ما والعمل الجديد من خلال الخبرة السابقة والقراءة الجديدة, بالنظر إلى مجموعة ردود أفعال الجمهور وأحكامه الفنية المحتملة وبدرجاتها المتفاوتة من نجاح تلقائي إلى الرفض والاستبعاد.

وهذا ما نسميه بتحقيق الأفق وخيبة الأفق.

---

[1]- فهمي فوزي: مقدمة الترجمة العربية لكتاب سوزان بنيت جمهور المسرح نحو نظرية الإنتاج والتلقي المسرحيين، تر سامح فكري، مركز اللغات القاهرة، 1995، ص16.

[2]- حامد أبو أحمد: الخطاب والقارئ:نظريات التلقي وتحليل الخطاب وما بعد الحداثة،ط 1996،1، ص86.

وهذا هو المعيار الجمالي المهم الذي يعرف على أساسه أفق التوقعات فمعرفة جمهور القراء الأوائل بنوع هذا النص الأدبي وتجربته الأدبية من خلال نصوص سابقة لعودته على أشكال أدبية ومواضيع محددة والتمييز بين اللغة الفنية واللغة السائدة، هو أهم معيار من معايير التفضيل الجمالي للنص الإبداعي.

وهكذا نجد أن العمل الإبداعي الأدبي يتم في ضوء أفق التوقعات السائدة، و"كلما ازدادت درجة التقارب بين العمل الفني والأفق كان هذا العمل ضعيفا أو غير ناضج – موافقته للعمود أو القاعدة الفنية السائدة – وإن كان العكس فإننا نجد المبدع قد أحدث الانزياح والعدول فباعد المسافة فكان العمل الإبداعي رائعا وجميلا، لهذا يعاد تلقيه مرات عديدة وذلك قصد الإمساك بالطابع الفني". [1]

ويرتبط مفهوم علاقة النص الإبداعي والشرح بموضوع المسافة النفسية أي الانزياح أو الانحراف، فالعلاقات تكون ذات مسافة قريبة أو بعيدة، أو تكون في منزلة من المنزلتين بين القرب أو البعد أو مسافة كبيرة بين المبدع والجامع والشارح – فالمفضل الضبي المتوفى سنة 168 هـ تفصل بينه وبين الشعراء والشراح قرابة قرن أو يزيد من الزمن والأحداث وهذه العلاقة ذات المسافة تكون ذات أثر إلى حد أنها تثير الغموض أو الاستعصاء أو عدم الاهتمام ومنه شعور المتلقي بالملل "وهذه المسافة النفسية والفنية بين المبدع والشارح والجمهور قد تحدث كذلك النفور وعدم التقبل إذا كانت بعيدة، وتحدث القبول والتقرب من العمل الإبداعي حتى يعاد تذكير المتلقي به من جديد". [2]

---

[1]– وولفاغنغ أيزر: فعل القراءة نظرية جمالية التجاوب في الأدب، ترجمة حميد الحميداني والجيلالي الكدية منشورات مكتبة المناهل، المغرب، ط1، ص09.

[2]– جعفر العلاق، الشعر والتلقي، دراسات نقدية دار الشروق للنشر والتوزيع عمان، ط1997، ص66.

2- وولفغانغ أيزر: Wolfgang Iser(1926-2007)

"من أقطاب نظرية التلقي ولد سنة 1926 بألمانيا درس اللغة الإنجليزية والفلسفة واللغة الألمانية، اشتغل بالتدريس في عدة جامعات داخل ألمانيا وخارجها منها: "هيدلبورغ"، "هوزمبورغ"، "كولونى كونستانس" و"كلاسكو" و"كاليفورنيا". [1]

وهو عضو بأكاديمية "هيدلبورغ للفنون والعلوم" بالجمعية الإنجليزية للأدب المقارن، وله أنشطة أخرى فهو مؤسس لجنة وحدة البحث المسماة: "الشعرية والهيرمينوطيقا"، وله عدة مؤلفات منها:

"القارئ الضمني (المضمر)"، "فعل القراءة"، "التوقع"، و"التخيل والخيال" فقد اعتنى بقضية بناء المعنى، وطرائق تفسير النص من خلال اعتقاده: أن النص ينطوي على عدد من الفجوات التي تستدعي المتلقي بعيدا عن الإجراءات لكن يكون المعنى في وضع يحقق الغايات القصوى للإبداع، فالمتلقي هو المدخل لفهم الأدب ليكشف الصلة بين الأدب والمتلقي ويعد القارئ الضمني من أكبر المفاهيم التي قدمها "أيزر" لهذه النظرية.

أ- القارئ الضمني "عند أيزر": The implied reader

"إنه مفهوم طرحه أيزر عام 1976 حاول فيه بيان أن القارئ: هو الفرضية الكامنة في نية الكاتب حين يشرع في الكتابة، وعليه فإن واجب الناقد هو إظهار كيف ينظم كتاب ما شكل قراءته، ويوجهها، ثم يظهر كيف يستجيب الشخص القارئ في ملكاته الإدراكية إلى مقترحات النص، فمهمة الناقد لا تكمن في شرح النص، من حيث هو موضوع، بل هو شرح آثار النص التي يخلفها النص في القارئ مما يفترض قراء متعددين- ضمني، فعلي- أما القارئ الضمني فهو القارئ الذي يخلقه النص لنفسه، ويعادل شبكة من أبنية استجابة تغرينا

[1]- فيرناند هالين: بحوث في القراءة والتلقي ترجمة محمد خير البقاعي، ص60.

على القراءة بطريقة معينة"[1]. "يقصد به القارئ الذي يجسد كل الميول اللازمة لأي نص أدبي لكن يمارس تأثيره وهي ميول مسبقة حتى تتم استجابة القارئ فإذا هو استعدادات مسبقة من النص نفسه، والقارئ الضمني هو بنية نصية تتوقع حضور متلق دون أن تحدده بالضرورة وإن هذا المفهوم يضع بنية نصية مسبقة للدور الذي ينبغي أن يتبناه كل متلق على حدة". [2]

فالقارئ الضمني هو شبكة من البنيات التي تستدعي تجاوبا يلزم القارئ فهم النص. فهو يقوم على مظهرين أساسيين هما:

- دور القارئ كبنية فنية.
- ودوره كفعل مبني.

فمفهومه كبنية فنية (المظهر الأول) يجعلنا نفترض أن كل نص أدبي يمثل بطريقة ما رؤية للعالم يركبها المؤلف من المواد التي هي في متناوله وهذا ما يحدد قصدية المبدع بالنظر إلى قرائه المحتملين.

ومنه وجب على النص تحديد وجهة نظر يستطيع القارئ من خلالها أن ينظر إلى الأشياء الحقيقية موحدة، "وهذا ما يسمى موقع الالتقاء مع المبدع في معنى النص". [3]

أما المظهر الثاني المتمثل في اعتبار القارئ كفعل مبني حيث: لا يقوم بدوره إلا إذا تم فهم معنى النص على أساس فهم قصدية المبدع ومنه فإن مفهوم القارئ الضمني يفيد بأن التلقي المبرمج للنص ينبغي أن يشار إليه بلفظ التنبؤ المبني ولأنه: هو القوة الشارطة الكامنة وراء نوع خاص من التوتر ينتجه قارئ حقيقي حيث يقوم على تجميد معتقداته فقد قال "أبرامز": "لنفرض قارئا حقيقيا جامدا بحيث تكون جميع معتقداته معطلة أو مخدرة فأمام

---

[1]– فاطمة بريكي: مدخل إلى الأدب التفاعلي، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، سنة 2006، ص105.

[2]– وولفاغنغ أيزر، فعل القراءة نظرية جمالية التجاوب في الأدب، ترجمة حميد الحميداني والجيلالي، ص 30.

[3]– ولفاغنغ أيزر: فعل القراءة نظرية جمالية التجاوب في الأدب، ترجمة حميد الحميداني والجيلالي، ص33.

هذا الافتراض سيكون شاعر ما عاجزا عن إضفاء أهمية وقوة على عمله كأنه يكتب لقراء من المريخ". [1]

وهذا ما يؤكد وجود ذاتيين مترابطتين لا يمكن لأحدهما أن يسيطر على الآخر وهما بنية النص والقارئ حتى نخلص إلى مفهوم محدد يمكن القول إن مفهوم القارئ الضمني هو نموذج متعادل يجعل من الممكن وصف التأثيرات المبنية للنصوص الأدبية ويعين دور القارئ.

وإذا كان نص المفضليات هو نص تفاعلي فإنه عند إبداعه استحضر قراء كثر، فهو ينتج نصا يجمع بين الكتابة والصوت والصورة والحركة.

ويتبعه الشارح باستحضار آفاق شراح سابقين، حيث يتوجه بنص الشرح إلى متلقين مختلفين، يراعي فيهم التأثير والإقرار بأن شرحه هو الأفضل.

ب- الفجوات أو الفراغات:

"تعرف على أنها تفاوت في مقدار المعلومات بين المتكلم والمخاطب بحيث يعرف أحدهما مالا يعرفه الآخر"[2] وهذه أهم نقطة في تأدية الوظيفة التواصلية للغة ويرى أيزر "أن القارئ يلتقي مع النص في أماكن من هذه المساحات التي يطلق عليها أسماء: الفراغات، الفجوات، البياض"[3] وهو المكان الذي يتطور فيه المعنى ومنه يقوم القارئ بملئه في سبيل إنتاج المعنى فالنص عنده يترك مساحات فارغة للقارئ حتى في قصد المبدع، أو يبرر له هذا الموقف ويستخدم فيها خبرته ومعلوماته المعرفية، فقد يعتقد أيزر بقارئ من المفهوم القديم الذي يرى أن المتلقي مجرد إنسان ساذج، أو متلقي سلبي بل يرى مع كل قراءة جديدة يتوالد معنى جديد، ومنه كل قارئ يملأ الأجزاء غير المكتوبة في النص الأول حسب طريقته الخاصة فوظائف الفراغ عنده هي إنه:

---

[1]- The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response, Baltimore, 1987, PP 107-59.

[2]- رمزي منير البعلبك: معجم المصطلحات اللغوية، دار الملايين، بيروت، ط1، 1990، ص 207.

[3]- فاطمة البريكي: قضية التلقي في النقد العربي القديم، ص58.

– يسمح بتنظيم مجال معرفي للإسقاطات المتفاعلة.

– يساعد القارئ على إيجاد علاقة محددة بينه وبين المبدع.

وعلى هذا الأساس كان الحديث عن مراحل النظرية في المفهوم الغربي، وما تبعها من عناصر وهذا ما يقودنا إلى البحث عن تمظهرها في النص الإبداعي العربي – وهو المفضليات بين شراحها.

"فإن تجربة القارئ في القراءة هي مركز العملية الأدبية". [1]

وبذلك لابد للوعي القائم عند المتلقي من أن يقوم بعملية داخلية، وتكييفه، لكي يستقبل وجهات النظر الغريبة، التي يقدمها النص، ويعالجها المتلقي أثناء قراءته للشرح. والفراغ هو المصطلح الذي سكه أيزر ويقصد به" تلك المساحات التي يحدث فيها التفاعل بين المتلقي والنص، وهو عبارة عن بياضات موجودة في النص تسمح للمتلقي بالكتابة عليه، لإضافة ما لم يكتبه المبدع بقصد، أو بغير قصد مما يثري النص ويميزه عن غيره من النصوص.

و مثل ذلك في المفضليات قد بينه الأنباري في شرحه، و رأيت تجليه من خلال أبيات يظهر فيها: تحقيق الأفق – ملأ الفراغ – المسافة الجمالية – في شعر سويد بن أبي كاهل اليشكري من خلال قصيدته الملقبة باليتيمة

" آنِسٍ كان إذَا ما اعْتَادَني *** حالَ دُنَ النَّومِ مِنّي فامْتَنَعْ

ودَعَتْنِي بِرُقَاهَا إنَّها *** تُنْزِلُ ٱلأعْصَمَ مِن رَأسِ إليفَعْ

تُسْمِعُ الْحُدَّاثَ قَوْلاً حَسَنًا *** لو أرادُوا غَيْرَهُ لم يُسْتَمَعْ

يقول الأنباري في الشرح: لو التمسوا منها سوى الحديث لم ينالوه: يصف عفتها، كما قال آخر:

تَلَين لَمعرُوفِ الحَدِيثَ وَإنْ تُرِد *** سِوَى ذَاكَ تذعر مِنك وَهِيَ ذعور

فهو يصف عفتها." [2]

---

[1]– رامان سيلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، ص 173.

[2]– المفضل بن محمد الضبي: ديوان المفضليات مع شرح الأنباري، ط1، س 1920، مطبعة الآباء اليسوعيين، ص384.

ج- مبادئ النظرية:

إن هذه النظرية ترتكز على القارئ كرد فعل للاتجاهات التي أهملته إهمالا تاما, فركزت على سياقات النص الخارجية التي تفضي إلى اتجاهه أو تلقيه أو تصله بعدد لا حصر له من التأويلات بينما يتبنى مفهوم التلقي معنى مزدوجا: "إذ يشمل الأثر الذي يتركه العمل الإبداعي والطريقة التي يتلقاه بها القارئ ومن هنا ارتبطت هذه النظرية بأعمال النقاد الذين يستخدمون كلمات من قبيل القارئ Raeder وعملية القراءةReading Process والاستجابة Response" [1] ولعل من أهم الأفكار التي تطرحها النظرية وتلتقي مع قصدية الشرح لكونها:

- تتجه باهتمامها نحو المتلقي باعتباره أهم ركائز العملية الإبداعية.
- القول بتعدد القراءات واختلافها باختلاف القراء وتنفي أحادية معنى النص وتقول بإمكانية تعدد المعاني وقابلية النص الواحد للتأويل".

وهذا ما يوضح العلاقة بين الشرح والتلقي حيث أن الشرح يقوم على أساس تعدد القراءات ومن ثم تعددت شروح ديوان المتنبي ومن ثم تعدد الدلالة للنص الشعري ومنه لا حدود لدلالات النص مثلما لا حدود لقراءاته وتأويلاته.

فقراءة النص تتجاوز قصدية المبدع ومنه نجد الشارح يفرض على الشاعر أن يقول ما يفهمه هو، ونراه يضيف عبارة: "ومن الأفضل أن يقول هكذا" دون أن ينفي النص وهذا ديدن نظرية التلقي. ويتكون النص الأدبي نتيجة تصادف عنصرين هما: "أفق الانتظار الذي يستدعيه النص وأفق التجربة الذي يلح عليه المستقبل". [2]

---

[1]- رشيد بن حدو: العلاقة بين القارئ والمتلقي والنص في التفكير الأدبي المعاصر، ص 487.

[2]- المفضل بن محمد الضبي: ديوان المفضليات مع شرح الأنباري، ط1، س 1920، مطبعة الآباء اليسوعيين، ص386-387.

د- الشرح الشعري ونظرية التلقي:

تمهيد: يعد الشرح الشعري عملا عظيما قام به جهابذة اللغة العربية، منذ أن نطق الشاعر، تتبع الشارح يبسط، ويوضح، ويفهم السامع والمتلقي يحاول أن يصل إلى معنى المبدع لكن مهما عمل الشارح، ومهما ساعدته ظروف المجتمع على تلقي النص الإبداعي، فإنه لا يصل إلى المعنى الكامل، فهو يتلمس في العتمة ويسبح في شواطئ الشاعر زمنا، ومن ثمّة كان "الشرح تلك العملية المعقدة التي تقوم على الغوص في معاني الشعر وتراكيبه، محاولة إخراجها إلى الجمهور سهلة سائغة بألفاظ قريبة، حتى يدرك المتلقي مدلولاتها، حيث حاولت الدخول إلى قلب التراكمات المعرفية المتأزمة كما احتاجت إلى آليات معرفية أخرى حاولت قراءة التراث بكل حمولته"[1]، حيث إن تكرار الشرح للنص الشعري يجعل النصوص تتوالد، مما يوحي بعدم ثبات الدلالة في النص، ومن ثمّ فالشرح هو القراءة التي تجدد معنى النص نتيجة للتطابق بين أفق الانتظار المفترض في العمل الأدبي- القصيدة - وأفق التجربة المفترض في التلقي، وهنا يشكل القارئ تجربته المعرفية، لهذا يقول "بارث-Barth": "النص فضاء مفتوح" ويقول "بيرس": بعدم نهاية الدلالة. فالشراح على تساقطهم الكبير على النص الإبداعي الواحد - الديوان- فإنهم مختلفوا القراءة لأن النص يحدث الاستجابة في المتلقي بدرجات متفاوتة، ومستمدة من المشرب الثقافي للشارح ومنه نقول: إن الشرح الشعري للنص الإبداعي يختلف من شارح إلى آخر ومتلق وآخر. ومنه يعد الشرح باعث للحوارية بين النص والمتلقي. [2]

ونظرية التلقي كشفت ما كانت عليه المقاربات النقدية التي قيدت الاهتمام في ثلاثة عناصر: - السياق، النص، المؤلف - مجتمعة أو متفرقة ويقول أيزر: "المعنى لا يكون إلاّ

[1]- روبرت هولب: مقدمة نقدية لنظرية التلقي، ص 106.

[2]- تحريشي محمد: النقد في شروح الشعر العربي، ق 4 هـ، ص 25.

صورة توجد في كل عمل أو بين السطور والقارئ هو الذي يفك رموز النص، وعليه أن يتخلى عن الفرضيات التي ينطلق منها ليتمكن من تمثيل الواقع الذي يرمي إليه النص". [1]

وحين نناقش هذا القول فإن الأمر لا يتطلب هذه الثورة المحمومة على النقد القديم وإنما يتطلب التعقل لأنه ليس من الممكن أن يتخلى الشارح الذي هو بالدرجة الأولى متلق للنص الإبداعي، دفعة واحدة عن مقاييس تحدد التجربة الجمالية المتعارف عليها منذ ميلاد النص الإبداعي، لكن يمكن أن يتدرج في هذا ودون المساس ببد يهات عمود الشعر العربي. والقاضي الجرجاني لما أراد أن يتصدى لخصوم المتنبي في وساطته لم يتجاوز المحضور بل عرض نص المبدع على محك هذا العمود- فعمود الشعر هو الذي يجعل المبدع يتوجه بنصه إلى المتلقين- وثم وجده تجاوز المقياس بالتوسع وبإدخال عناصر جديدة جعلت عمود الشعر مطاوعا لها ومحتضنا لهذا التجديد.

وبهذا يمكن العودة إلى القول بأن نظرية التلقي أعادت نظرتها الجذرية في مناهج قراءة الأدب مقترحة:

1- تحويل منظور البحث من جمالية البحث والتلقي إلى حوارية بين المبدع والمتلقي.

2- التركيز على الاستجابة للأثر وربطها بمسألة الجمالية.

3- التركيز على أفق الانتظار معتبرة العمل الأدبي خير مقياس نحتكم إليه لتحديد جمالية العمل الإبداعي.

معيدة الاعتبار للقارئ على حساب الذات المنتجة معتبرة النص لا يتضمن معنى مطلقا ونهائيا بل اعتبره متضمنا لإمكانيات دلالية تحتاج في تحقيقها لمساهمة القارئ – الشارح – وكنتيجة لما تمت مناقشته يمكن الإقرار بالربط بين الشرح الشعري ونظرية التلقي بالقول إنهما مهمان حسب التراتبية الزمنية لتلقي النص الإبداعي، وتذوق جماليته بالاستجابة، وجعل النص المشروح يحقق أفق الانتظار بايجابية لدى المتلقي ويقسم العمل الأدبي على أساسها من حيث تحقيق الأفق أو خيبته، وتبعا لما يراد عمله يمكن الإشارة

[1]- روبرت هولب: مقدمة نقدية لنظرية التلقي، ص 20.

المبدئية إلى أن الشارح العكبري اعتمد الاتجاه التأويلي – الهرمونطيقية – في الاعتماد على المرجعية المعرفية السابقة لتقييم نصوص المفضليات أثناء الشرح معتمدين التناص حيث استحضروا نصوصا قديمة عن الشعراء أو محايثة لهم في الزمن وحاولوا بها استنطاق النصوص الإبداعية.

ولما كان القصد من الشرح الإيضاح والتوصيل لغرض الفهم، اعتبر الأدب وسيلة للاتصال.

سادسا: التفاعل بين النص المشروح والمتلقي:

أ –الشرح والاتصال مع المتلقي:

إن الشرح الشعري يهدف إلى إيصال الخطاب إلى المتلقي في صورة جمالية حيث تكون هذه الجمالية محاولة إلى تجديد التاريخ الأدبي للتلقي، الذي رأى فيه ياوس أنه وصل إلى طريق مسدود فهو يقول "إن تاريخانية الأدب ليست متضمنة في علاقة التحام تتحقق بعديا بين أحداث أدبية، ولكنها تقوم على التجربة التي يكتسبها القراء من الأعمال أولا".[1]

ومن هنا يأتي الاهتمام بحجم التأثير الذي يتركه الشرح في جمهور ما.

"إن التفاعل بين النص والمتلقي تعني مشاركة المتلقي في بناء النص وإنتاج معناه"[2]. وإن التفاعل قد يكون بين نص واحد وعدة متلقين أو بوجود متلق واحد يستقبل النص استقبالا ايجابيا بل يؤدي دورا مهما بحيث يتدخل في النص وهذا ما حدث في الشرح، وكذا اعتراف صريح من المبدع بوجود المتلقي الفعال والمؤثر الذي لا يمكن للنص أن يظهر إلا بوجوده، ومنه نلاحظ أن زمن ترفع المبدع بنصه عن المتلقين الذي كان يراهم اقل منه شأنا قد ولى.

---

[1]– محمد العمري: نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات كلية الآداب، الرباط، ط 1993م، ص 34.

[2]– فاطمة البريكي: مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص 145–146.

* الظاهراتية: هي فلسفة تجعل الذات مصدرا للفهم، وتؤكد أن دراسة النص الأدبي يجب أن تعنى بما يترتب على هذا النص من ردود أفعال قدر عنايتها بالنص نفسه، أي أن قراءة النص تتجاوز قصدية مبدعه، وتستكشف أبعادا أخرى تفاعلية ناتجة عن الشرح.

ويقول أيزر "إن أهم النقاط في قراءة كل عمل أدبي هي التفاعل بين بنيته ومتلقيه".[1]

ولقد حلل أيزر عملية القراءة والنص من منظور ظواهري* ووظيفي على وجه الخصوص ثم اتجه إلى البنية الاتصالية للأدب الخيالي.

وهو إذ يبدأ من موقف الاتصال العادي – القائم بين طرفين متواجهين – الذي يحاول فيه الطرفان المتعادلان الوصول إلى فهم ما، يمضي فيتحدث عما يسميه:

"اللاتناظر بين النص والقارئ"، وهذا "اللاتناظر يشتمل على انحرافين عن المعيار:

– في الانحراف الأول لا يستطيع القارئ أن يختبر ما إذا كان فهمه للنص صحيحا.

– في الانحراف الثاني لا يكون هناك سياق ضابط بين النص والقارئ من أجل تأسيس المقصد؛ فلابد للقارئ أن يشيد هذا السياق من الخيوط أو الإشارات النصية"[2]. ويفهم إيزر أن التلقي: "نشاط مستمر بين القارئ والنص". [3]

ب – النزعة السببية والتلقي:

يقول ياوس: "إذا كان العمل الجميل يحدث حاجة جديدة لم توجد بعد, فإنه لا يمكن أن يكون نسخة من الأشياء التي لها في الوقت نفسه وجود مادي سابق فضلا عن أن يكون من الممكن أن تستخرج قوانين الجمال مما له وجود مادي سابق". [4]

ج – مستويات التفاعل بين النص المشروح والمتلقي:

"إن نظرية التلقي نفسها يمكن النظر إليها على أنها إسهام في هذا المشروع – الاتصال– الكبير وقد أشار ياوس "إلى أنه يرى الصفة المشتركة بين تلك الاتجاهات النقدية

---

[1]– ايزر: فعل القراءة، ترجمة: عبد الوهاب علوب، المجلس الأعلى للثقافة المشروع القومي للترجمة، ط2000، ص27.

[2]– روبرت هولب: مقدمة نقدية لنظرية التلقي، ص 218.

[3]– عبد الله إبراهيم: التلقي والسياقات الثقافية، بحث في تأويل الظاهرة الأدبية، دار الكتاب الجديد، بيروت، ط1 2000، ص 8.

[4]– عبد الله إبراهيم: المرجع نفسه، ص 251.

كبنيوية براغ والسيميوتيقا وجماليات متمثلة في حقيقة أنها وضعت مشكلات الاتصال البشري المشترك في المركز من اهتمامها البحثي". [1]

والحق أن ياوس يدرج هذا الاهتمام بالاتصال الأدبي ضمن نشاط عقلي وعلمي عام على الساحة الأكاديمية.

إن رد الاعتبار إلى القارئ – والسامع والمشاهد – في الدراسات الأدبية يتراسل مع انفتاح لغويات النص وفقا للأهداف العملية لأفعال الكلام، ومواقف الاتصال، أما "أيزر" فيفهم الاتصال: على أنه النمط القائم على أساس من صيغة التفاعل بين النص والقارئ حيث يؤثر أحدهما في الآخر في عملية تنظيم من تلقاء نفسها. والطريقة التي يختارها النص للانتفاع بملكات القارئ الخاصة تفضي إلى حصول القارئ على تجربة جمالية تمكنه بنيتها ذاتها من الاستبصار بما هو مكتسب في التجربة، وتمكنه كذلك من تخيل حقيقة واقعة. [2]

ويذهب ياوس في نظريته "إلى أن الجوهر التاريخي لعمل فني ما،لا يمكن بيانه عن طريق فحص عملية إنتاجه من خلال مجرد وصفه.

والأحرى أن الأدب ينبغي أن يدرس بوصفه عملية جدل بين الإنتاج والتلقي، فالأدب والفن لا يصبح لهما تاريخ له خاصية السياق إلا عند ما يتحقق تعاقب الأعمال لا من خلال الذات المنتجة فحسب، بل المستهلكة كذلك، أي من خلال التفاعل بين المؤلف والجمهور. وهذا من اكبر مقاصد الشرح.

"يسعى ياوس إلى تلبية المطلب الماركسي في الوسائط التاريخية عن طريق وضعه الأدب في السياق الأوسع للأحداث"[3]. كما أنه احتفظ بالمنجزات الشكلانية عن طريق إحلاله الذات المدركة في المركز من اهتماماته. وعلى هذا النحو اتحد التاريخ وعلم الجمال.

---

[1]– روبرت هولب: نظرية التلقي، ص 152.

[2]– روبرت هولب: نظرية التلقي، ص 153.

[3]– روبرت هولب: نظرية التلقي، ص 154.

وتتمثل الدلالة الجمالية الفنية في حقيقة أن أول استقبال من القارئ لعمل ما، يشتمل على اختبار لقيمته الجمالية مقارنا بالأعمال التي قرئت من قبل.

وتتمثل الدلالة التاريخية الواضحة في "أن فهم القارئ الأول سيؤخذ به، ولا سيما في سلسلة من عمليات التلقي من جيل إلى جيل، وبهذه الطريقة تتقرر الأهمية التاريخية للعمل ويتم إيضاح قيمته الجمالية". [1]

د – الشرح الشعري وفكرة أفق التوقع:

إن تكامل التاريخ وعلم الجمال أو الماركسية الشكلانية قد تم على نطاق واسع، عن طريق تقديم فكرة أفق التوقعات وهي في تقدير "ياوس" الركيزة المنهجية. فمصطلح الأفق كان مألوفا في الدوائر الفلسفية الألمانية.

يقول ياوس إن أفق التوقع يتكون من ثلاثة عوامل رئيسية:

1- التجربة القبلية التي يملكها الجمهورعن الجنس الأدبي، الذي ينتمي إليه النص الأدبي.

2- شكل الأعمال السابقة وموضوعاتها، والتي يفترض العمل الجديد معرفتها وهو ما يعرف بالقدرة التناصية.

3- المقابلة بين اللغة الشعرية واللغة العملية، وبين العالم التخييلي والواقعية اليومية". [2]

إن "ياوس" على وعي بأن المبدع قد يصدم التوقعات المنتشرة في عصره على نحو مباشر، وذلك وعي طبيعي بالنظر إلى مناخ التغيير الأدبي، الذي تطورت فيه نظرية التلقي في ألمانيا حيث صار الاهتمام بالمتلقي أمرا ملحا، ومطلبا نقديا، باعتبار أن كل شرح لأدب الماضي، إنما ينبع من حوار بين الماضي والحاضر "وإن محاولات فهم عمل من الأعمال الأدبية إنما يعتمد عل الأسئلة التي يسمح لنا مناخنا الثقافي بتوجيهها، فخروج النص الإبداعي عن المعايير والقوانين المعتمدة كمقاييس للتقييم في فترة ما، هو الذي ينتج أفقا جماليا جديدا من التوقعات". [3]

---

[1]- روبرت هولب: نظرية التلقي، ص 155.

[2]- محمد العمري: نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات، كلية الآداب، الرباط، ط 1993، ص 35.

[3]- رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة: جابر عصفور، ص 176.

هـ – ثبات النص:

"النص هو ذلك العمل الأدبي الرفيع وهونسيج لغوي محكم البناء ويخلق بفعل مؤلف ويوجه إلى جمهور من الناس يقرؤونه، ويتفاعلون معه سلبا أو إيجابا، بل يشاركون المبدع في عملية صناعته وصياغته من خلال نقدهم"[1] وشرحهم له، فالنص قبل ظهور نظرية التلقي كان يعتبر عملا فنيا كلاميا أو أدبيا ثم بعد الحرب العالمية الثانية، نظر إليه على أنه دالة* عددية في قراءته وتلقيه.

وفي منظور جماليات التلقي عند ياوس: "لا ينفصل النص الذي نقرأه عن تاريخ تلقيه، والأفق الذي ظهر فيه أول ماظهر يختلف عن أفقنا". [2]

يشكل في الوقت نفسه جانبا من أفقنا من حيث إنه بعيد عن الأفق الراهن، وإن كان مشكلا له، والنص بوصفه وسيطا بين الأفاق، هو بالتبعية سلعة غير مستقرة، فكما أن أفقنا الراهن يتغير فإن طبيعة التداخل بين الأفاق (اندماج الأفاق) fusion of horizon تتغير كذلك.

الأفق هنا يعني روح العصر، وإذا كان كذلك فهل يجب أن نقرأ الشرح من منظور تاريخي متعلق بحياة الشارح ؟

وهل على الباحث أن يركز على حياة الشارح باعتباره أفق الانتظار الأول ؟

وإذا كان موضوع البحث هو شرح المفضليات، فان الإجابة على الأسئلة المطروحة لا تعطيها المعالجة النظرية حقها الوافي في الإيضاح، بل تحتاج إلى تطبيق مبادئ النظرية على الشروح الشعرية في ظل النقد العربي قديمه وحديثه، وان لم نجزم بأنها تصلح في مبادئها كاملة في استقراء التراث الشعري العربي الكبير، لكن من باب البحث عن الحقيقة والوصول بالقارئ إلى مضان النص الأدبي كان واجبا على الدارس أن يخوض هذه التجربة.

---

[1]– محمد درابسة: التلقي والإبداع، بتصرف، ط1/2010، د. جرير للنشر، الأردن، ص 26.

*– الدالة هنا بالمعنى الرياضي ولا علاقة لها بالدلالة.

[2]– روبرت هولب: مقدمة نقدية في نظرية التلقي، ص 326.

و- الشرح والمعنى الشعري:

تمهيد:

لقد خلف الشراح العرب القدامى حول نصوص الشعر العربي القديم متنا شارحا مهما، حيث استغلوا فيه كفاءاتهم المعرفية لتأويل المضامين النصية والتعبير عن مخبوءاتها، راغبين في الوصول إلى مقاصدهم المعلنة أو مكنونات المبدعين غير المعلنة، وهذه الشروح تختلف باختلاف النصوص الشعرية المشروحة وتباين حالات أصحابها وتوجهاتها، ضف إلى ذلك إلى تفاوت نقاط ارتكاز عمل الشارح الذي يتراوح بين داخل النص الإبداعي المشروح وخارجه.

وتعتبر نصوص المفضليات التي صنفها الراوية الكوفي المفضل ابن محمد بن يعلى الضبي (ت168هـ) من بين النصوص الشعرية العربية القديمة، التي حظيت باهتمام كبير من قبل الشراح – الأكفاء – الذين عملوا على إنتاج نصوص عدت نماذج للتحصيل اللغوي و الأدبي الجمالي.

1- دور الشرح في إبراز المعنى الشعري:

إن مفهوم الشرح دال على معاني: الاتساع والتفسير، والبيان والفهم وفي المدونة القاموسية. لسان العرب لابن منظور (ت711هـ) جاء قوله: «الشرح: الكشف يقال: شرح فلان أمره أي أوضحه، وشرح مسألة مشكلة: يبينها، وشرح الشيء يشرحه شرحا، وشرحه: فتحه وبينه وكشفه. وكل ما فتح من الوجوه فقد شرح أيضا. نقول : شرحت الغامض إذا فسرته ... والشرح الفتح والشرح البيان والشرح الفهم». [1]

فكل هذه المعاني تندرج ضمن مدار فقه المعنى واستنباطه وتوليده وعليه يبقى الشرح مرادفا للتفسير، ونشاطا تأويليا يريد فيه الشارح كشف المعنى وإبيبانه كما يعد آلية قرآنية مهمة في عملية الإدراك ومن جميل الألفاظ أن يوشي بها الله عز و جل أحد سور القرآن الكريم و يمنحها من جلاله لفظ الانشراح بمعنى الاتساع والإفساح والبسط. قال الله عز و

[1]- ابن منطور: لسان العرب، مج 8، مادة الشرح، تحقيق: ، دار النشر، ط ، ص 50.

جل: ﴿أَلَمْ نَشْرَحْ لَكَ صَدْرَكَ (1) وَوَضَعْنَا عَنْكَ وِزْرَكَ (2) الَّذِي أَنْقَضَ ظَهْرَكَ (3) وَرَفَعْنَا لَكَ ذِكْرَكَ (4) فَإِنَّ مَعَ الْعُسْرِ يُسْرًا (5) إِنَّ مَعَ الْعُسْرِ يُسْرًا (6) فَإِذَا فَرَغْتَ فَانْصَبْ (7) وَإِلَى رَبِّكَ فَارْغَبْ (8)﴾. [1]

حيث فسرها غير واحد مثل ابن كثير (ت774هـ) بالقول: «وكما شرح الله صدره كذلك جعل شرعه فسيحا واسعا سمحا سهلا، لا حرج فيه ولا إصر ولا ضيق». [2]

فالدلالة في القرآن والقاموس فاتحة لمفهوم الشرح على معاني: التفسير والتبسيط والتسهيل والتسيير، والتوسيع والإبانة ومما يوحى أن عملية الشرح تحيل على اشتغال الشارح بالمعاني المقصود بألفاظها المتلقي، فيوضحها له ويسهلها لفهمه، حتى يعيد تداولها على نحو يسير.

والشارح في توضيح غموض الألفاظ و تأويلها يستند على عده معرفية وإجرائية حتى لا يفرط ولا يتجاوز حدود الممارسة التأويلية المألوفة أو الممكنة إلى حد انشغاله بالذات الشارحة فيُقوِّل النصوص ما لم تقله أو ما لا تريد قوله. لأن بين هذه المفاهيم على تقاربها فروق بينة كما يوضح أبو هلال العسكري (ت395هـ) بالقول: «الفرق بين التأويل والتفسير: أن التفسير هو الإخبار عن آحاد الجملة، والتأويل والإخبار بمعنى الكلام». [3]

ويعتبر المعنى في النص الشعري من المطالب التي يقتضيها ويستهدفها الشرح. وذلك لما يتيحه هذا النص من تعدد أوجه التخريج في مختلف المستويات المتعددة المعنى في تلك النصوص وخاصة المفضليات كالمستوى اللفظي والتركيبي والدلالي والتداولي والموسيقي. وشروحها لإبراز جماليتها وأثرها على المتلقي.

إن إبهام المعنى الشعري الذي يطلب الشرح، يرجع إلى اعتبارات تتقاطع بين ما هو نصي وبما هو تداولي كالمعجم القديم، والتراكيب النحوية المخصوصة واختلاف قوة شاعرية

---

[1]– الآية (01 إلى 08) من سورة الانشراح برواية ورش.

[2]– ابن كثير الدمشقي: تفسير القرآن العظيم، طبعة، دار ابن الجوزي، السعودية، 42، ص 599.

[3]– أبو هلال العسكري: الفروق في اللغة، تحقيق: لجنة إحياء التراث العربي، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط4، 1980م، ص 48-49.

الشاعر، وكذا اختلاف موسوعات القراء وكذا طول المسافة الزمنية والمكانية بين مبدع النص، وقرائه المعاصرين له أو اللاحقين. ذلك أن النص الشعري القديم المفضلي انتقل من واقع المشافهة والإنشاد إلى واقع الكتابة والتدوين. فحصر المتلقي بين فهم يراد به تصوير حال القبيلة و خشونة الصحراء، وفهم يصور بذخ التحضر في ردهات قصور الملوك وأكابر الأمراء.

فكان الشاعر ينتج القصيدة في عنفوان التفاعل والمتلقي يتلقى تحت اكراهات الواقع فيحدث الصراع بين المبدع والمتلقي، ويتدخل الناقد ليفك خيوط الخصومة والشحناء بروية وذكاء العلماء، ومنه يمكن تفسير التراكم والتعدد للشروح «بالصعوبة التي واجهتها الرسالة الشعرية القديمة في سبيل ممارسة فعاليتها»[1]. لم يكن يكافئها سوى الجهد الذي كان على متلق من نوع خاص كالأنباري وابنه والمرزوقي والنحاس، والتبريزي.

2- ماضي النص المشروح وواقع التلقي:

تقوم عملية الإبداع على العناصر الأساسية التالية: المبدع، الإبداع، المتلقي وكل ما يتعلق بهذه العناصر وقد اهتم بها عبر العصور فالأدب القديم اهتم بآليات المرسل (المبدع- الفنان ...) حيث اتجه الدرس الأدبي إلى سير المبدعين الذاتية وتلقط أخبارهم. وفي الثلث الأول من القرن العشرين تحول الاهتمام نحو الإنتاج الأدبي (النص، الرسالة...) من خلال ما نادت به المدرسة الشكلانية الروسية التي وضعت عينها على أدبية الأدب كما نادت البنيوية بالاهتمام بالإبداع (النص) على حساب المبدع (المؤلف...) حتى قبل موت المؤلف. وفي ظل هذا التجاذب كله أمسى الطرف المقابل للمبدع (المؤلف) وهو المتلقي (القارئ - الناقد - الشارح - المستقبل- المرسل إليه...) أكبر المنتسبين، إلى أن جاءت نظرية التلقي فأحدثت تحولات في الدراسات الأدبية وهو تحول ثنائية النص/القارئ. جاء

[1]- إبراهيم أسيكار: أسس التأويل في شرح الخطيب التبريزي لنصوص المفضليات، مقال في مجلة علامات، العدد 84، شوال 1436 هـ، يونيو 2015، النادي الأدبي والثقافي لجدة، ص259-260.

نتيجة كثرة الأسئلة التي طرحت حول مدى دور القارئ في إنتاج دلالات النص الخفية والظاهرة، وما آلياته القرائية التي يفك بها شفرات النص وما علاقته بالنص باعتباره مفسرا وشارحا وقارئا أيضا سواء أكان هذا القارئ ضمنيا، داخلا في فعل الكتابة ذاته (نفس المبدع) أم عاديا أم محترفا وناقدا سيقف أمام النص مستفهما الأسئلة المراد الإجابة عنها 1- ماذا أقرأ ؟ 2- هل أقرأ أفكار المبدع ؟ (الكاتب - الشاعر-الشارح....) ومشاعره وتجلياته ذوقه أم أقرأ ما أراه انعكاسا لذاته، أم أن النص ماثل في تركيب متكامل البناء والدلالة. لقد شهدت الستينات وأوائل السبعينات من 60 و 70 القرن 20 جهدا ملحوظا في توجيه البحث الأدبي صوب المتلقي وعلى رأس هذه الجهود تأتي نظرية القراءة والتلقي التي يعرفها سمير حجازي بقوله: «مجموعة من القواعد والمبادئ التي تعالج المعنى والبناء في العمل الأدبي باعتبارهما ناتجين من التفاعل مع نص القارئ الذي يجيء إلى العمل بتوقعات مستمدة من معرفته لوظائف وأهداف وعمليات الأدب باعتباره المبدع المشارك لا للنص ولكن لمعناه وقيمته وأهميته بواسطة ثقافته اللغوية وإيحاءاته النفسية والاجتماعية». [1]

إن نظرية التلقي هي التي تدخل مكون التلقي بقوة في عملية التواصل الأدبي، فتوليه اهتماما مركزيا نظرا للدور الذي يلعبه في إعطاء النص معناه وقيمته وأهميته، بالاعتماد على الخلفيات الثقافية واللغوية والاجتماعية والمسبقة.

إن نظرية التلقي الألمانية المنشأ ظهرت بقوة في كتابات رائد بها (ياوس، وإيزر) لكن البحث في أصولها المعرفية لوجدناها مرتبطة - ضاربة في أعماق التاريخ- بالفكر الفلسفي الألماني منذ أرسطو من خلال كتابه "فن الشعر" الحامل لفكر التطهير أي الترجيديا - الرامية إلى غسل نفوس المتلقي من قراء وشراح ومشاهدين لتنقيتها من أوضار الشر كما أن بذورها مرتبطة بما قام به وصنعه رولان بارث وأمثاله البنيويون الذين جعلوا القارئ بطلا مناقضا للمبدع - الكاتب والشاعر- أو محملا له، حيث أعطوه مكانة بارزة في فهم النص،

[1]- سمير حجازي: المتقن، معجم المصطلحات اللغوية والأدبية الحديثة، ص227.

وتذوقه تفوق مكانة المبدع نفسه قال رولان بارث–Roland Barthes : «إن مولد القارئ ينبغي أن يحدث على حساب موت المؤلف».[1]

ضف إلى الجهود البنيوية، ما نجده في كتابات رومان أنغاردن الذي يرى أن العمل الإبداعي في حاجة إلى نشاط القارئ حتى يعمل فيه خياله من أجل أن يحمل العمل الأول ويحققه عيانا.

و لعل العلاقة بين نظرية التلقي والشروح الشعرية موجودة سلفاعلى أساس العلاقة بين المبدع والمتلقي، مما يستدعي البحث في الفصل الثاني عن نشأة الشروح وتتبع مناهج الشراح و إدراك مدى جهوزيتهم،واستعدادهم واتساع آفاقهم المعرفية لدخول تخوم النص، وفك طلاسمه،بتوليد دلالات الألفاظ،وإنتاج نصوص محايثة لاختيارات المفضل،وذلك على حد قول أ.شكري المبخوت:«فنسعى لإقحام تلك النظرية في قلب الأراء النقدية القديمة،سعيا لإيجاد أصول لها في نقدنا،وفيه محاولة لابتكارمنهج مفصل على مقاس الاصطلاحات الحديثة ومقولاتها في التلقي».[2]

لكن المتلقي في نقدنا العربي القديم حظي بمكانة رفيعة–تنقيح القصائد قبل إنشادها–ووجه إلىضرورة تذوق جمالي للقصيدة،حتى يفهم المعنى ويظهر رضاه أو سخطه منها ومن ناظمها«بما يمتلكه من أدوات للغوص في معنى النص ،والبحث عن معاني غير واضحة،وجمال غير مميز كان على درجة من الصعوبة، و عليه تولى الشراح هذا الفعل المعرفي، فسهل عملية التواصل بين المبدع و المتلقي».[3]

و هكذا يلاحظ « قارئ تراثنا النقدي و البلاغي موفقا واضحا من القارئ و اهتمامابدوره فالمبدع ينضم قصائده لهذا المتلقي و الشارح يملأ الفراغ الذي أحدثه تغير الأفق بين الماضي و الحاضر».[4] لأنهم امتلكوا ذخائر معرفية و ملكات فكرية.

---

[1]- مرغم أحمد: اشكالية تلقي النصوص وفق المصطلحات النقدية الحديثة، مجلة النص و الناص العدد 4 و 5 ص55.
[2]- شكري المبخوت: جماليات الألفة ص20-21
[3]- مراد حسن فطوم التلقي في النقد العربي في القرن الرابع الهجري، منشورات الهيئة السورية للكتاب وزارة الثقافة دمشق 2013 ص49.
[4]- المرجع نفسة ص50.

الفصل الثانـي

شرّاح المفضليات

وآفاقهم المعرفية

وعلاقتها بجمالية التّلقي

أولا: نشأة الشروح الشعرية.

ثانيا: تراجم شراح المفضليات

أ- محمد بن القاسم الأنباري (ت 328 هـ).

ب- أبو جعفر النحاس(ت 337 هـ).

ج- أبو علي المرزوقي (ت 421 هـ).

د- الخطيب التبريزي (ت502 هـ).

ثالثا: الخبرة الجمالية عند شراح المفضليات.

تمهيد:

«إن البداية الأولى في شروح الشعر العربي القديم، كانت عبارة عن تفسير لفظة مفردة، أو توضيح اسم علم، أو تحديد مكان، أو بيان خبر يقوله الراوي في أثناء روايته للشعر، على أنَّه جزء الرواية غير مقصود لذاته بل يخص المتلقي، واستمرت حركة الشروح تسير في هذا المسلك طوال القرن الأول الهجري.

أولا: نشأة الشّروح الشعرية بين الاختيارات والتلقي:

في القرن الثاني الهجري أخذت حركة الشروح تخطو إلى الأمام بفضل المحاولات الاجتهادية التي ظهرت على أيدي بعض العلماء المختصين في جمع الشعر وتدوينه، ويتصدر هؤلاء العلماء الرواة:

أبو عمرو بن العلاء (ت154هـ) الذي عنى بجمع أشعار العرب مع بعض الإيضاح والتفسير.

وعلى نهجه سار المفضل الضَبِي (ت168هـ) وأبو الخطاب الأخفش (ت177هـ) وخلف الأحمر وعلى (ت180هـ) ويونس بن حبيب (ت182هـ) وغيرهم[1]، حيث توسعوا في تفسيرا بذكر معنى البيت أحياناً،أو ذكر بعض اللمحات التفسيرية التي تتصل بمقصد الشاعر أو مناسبة الشعر أو الأخبار التاريخية، كما نجد في شروحهم – أحيانا – بعض الإشارات النقدية المتعلقة بمعاني الشعر أو سيرة الشاعر.

ومن النماذج التي تدل على جهودهم في عملية شرح الشعر، ما قاله أبو عمرو ابن العلاء حين سأله أبو عبيدة عن معنى قول الحارث بن حِلزة:

إِنَّ إِخـوَانَنـا الأَرَاقِمَ يَغلُونَ *** عَلَينَـا فِـي قَيلِهِم إِخْفَـاءُ

يَخلِطُونَ البَرِيءَ مِنَّا بِذِي الـ *** ذَنبِ وَلا يَنفَعُ الخَلِيَّ الخِلاءُ

زَعَمُوا أَنَّ كُلَّ مَن ضَرَبَ العِيرَ *** مُـوَالٍ لَـنَـا وَأَنَـا الـوَلاءُ

[1]– عبد الله عبد الرحيم عسيْلان: حماسة أبي تمام وشروحها، دار إحياء الكتب العربية، عيسى البابي الحلبي، 2008، مصر، ص 56.

قال: ذهب والله الذين كانوا يحسنونه، ولكنا نرى معناه: إنَّ إخواننا يضيفون إلينا ذنب كل أذنب إليهم ممن نزل الصحراء، وضرب عيرًا ويجعلونهم مَوالي لنا"، والموالي: الأولياء وبنو العم، والعير كليب وائل سماه عيرًا لأنه كان سيدًا والعير سيد القوم، فقال كل من قتل كُليبًا أو أعان على قتله عَدوه من أبناء عمومتنا أو واحدًا منا. [1]

كما حاول بعض هؤلاء العلماء إصلاح ما قد يقع في بعض الشعر المروي من خطأ في المعنى وكذا كان يصنع شرّاح المفضليات مثل الأنباري والمرزوقي، أو في الصياغة، مثل قول الأصمعي: "قرأت على خلف شعر جرير فلما بلغت قوله":

فَيَا لَكَ يوْمًا خَيْرُهُ قَبْلَ شَرِّه *** تَغَيَّبَ وَاشِيْه وأَقصَرَ عَاذِلُه

فقال خلف: ويله وما ينفعه خير يؤول إلى شر؟ قلت له :هكذا قرأته على أبي عمرو، فقال: صدقت ، وكذا قاله جرير، وكان قليل التنقيح مشرد الألفاظ، وما كان أبو عمرو ليقرئك إلا كما سمعن فقلت: فكيف كان يجب أن يقول؟ قال: الأجود له لو قال: "فَيَا لَكَ يومًا خَيْرُهُ دُون شَرِّه".

فَارْوِه هكذا؛ فقد كانت الرواة قديمًا تصلح من أشعار القدماء، فقلت :والله لا أرويه بعد هذا إلا هكذا.[2]

ومصادر الأدب واللغة مليئة بالشواهد والأمثلة التي توضح حقيقة ما قدموه من جهود في مجال شرح النص الشعري القديم، وما عرضوا له من عناصر كالرواية، واللغة، والمعنى، والمناسبات والأحداث التاريخية المتعلقة به.

ومما هو جدير بالذكر أنَّ في عصر هؤلاء العلماء برزت ظاهرة جديدة تمثل منعطفًا مهمًا في تأريخ حركة الشروح وتطور مناهجها، وهي تلك الطريقة التي سنها أبو الخطاب الأخفش في شرح الشعر، حيث جعل شرح كل بيت تحته مباشرةً، بينما كان المألوف عند

---

[1]– ابن قتيبة: كتاب المعاني الكبير، تحقيق: سالم الكرنك وي، دار النهضة الحديثة، 1953 م، بيروت، لبنان، 855/2.

[2]- المرزباني: الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، تحقيق: محمد حسين شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ص 156–157 ط1 1995.

النَّاس هو الإتيان بالقصيدة كلها، أو مجموعة من الأبيات ثم شرحها والتعليق عليها [1]، ولابُد من القول إنَّ شروح وتفسيرات علماء هذا الجيل لم تصل إلينا إلا بفضل تلاميذهم الذين ساروا على نهجهم في تفسير الشعر، فجمعوا ما دونوه وسجلوا ما سمعوه، فمن هؤلاء نجد: أبا عبيدة معمر بن المثنى (210هـ)، وأبا زيد الأنصاري (215هـ)، وعبد المالك بن قريب الأصمعي (216هـ)، وابن الأعرابي (231هـ)، وأبا عمرو الشيباني (231هـ)، وغيرهم مع شدة اعتدادهم بشيوخهم واعتمادهم على أقوالهم لم يقفوا عند حد النقل عنهم، بل أضفوا إلى أقوالهم بعض التوضيحات والشروح الخاصة .وقد يُخالفونهم في بعض التفسيرات والروايات، فالأصمعي – مثلا – خالف أستاذه أبا عمرو بن العلاء في بيت ابن المقبل:

مَنَحْت نَصَارَى تَغْلبِ إذ مَنحتها *** على نَأيها جَدَّاء مَانِعة الغُبْر

قال أبو عمرو: "جَدَّاء" لا لبن بها، فقال الأصمعي: هذا خطأ، لأنَّ الغُبْر: بقية اللبن، وهي جدّاء فكيف تمنع بقية لبنها؟ وإنَّما يجب أن تكون حَذَّاء، وهي خفيفة تسرع فيهم. [2]

وأبو زيد الأنصاري يرى أنَّ رواية أبي عمرو لبيت امرئ القيس:

تَأَوَّبَني دَائِي القَدِيمُ فَغَلَّسَا *** أُحَاذِرُ أَنْ يرَ ْتَدَّ دَائِي فَأُنْكسَا

فيه تصحيف *[3]، وصحيح عنده "فَعَلَسَا" أي اشتد وبرح؛ لأنَّ المتأوب لا يكون مغَلِّسًا في حال واحدة؛ لأنَّ غلّسَ تعني أتى في آخر الليل، وتَأوب جاء في آخر النهار. [4]

---

[1]– جلال الدين عبد الرحمن السيوطي: بغية الوعاة في طبقات اللغوين والنحاة، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، ط2، دار الفكر، 1979م/1399هـ، بيروت، لبنان، ص74.

[2]– أبو أحمد الحسن بن عبد الله العسكري: شرح ما يقع فيه التصحيف والتحريف، تحقيق: عبد العزيز أحمد، ط1، مكتبة البابي الحلبي وأولاده، 1969م/1383هـ، مصر، 78/1.

* [3]– التصحيف: هو كل تحريف ينشأ من تشابه صور الخط، أي هو تغير نقط حرف أو أكثر، وقد ألف بعض العلماء كتبا في هذا الموضوع، منها التنبيه على حدوث التصحيف لحمزة الأصفهاني (ت360هـ).

[4]– المرجع السابق، ص 109–110.

أما في أواخر القرن الثالث فإننا نلاحظ إسهامات علماء هذا القرن في حركة شروح الشعر تتمثل في جمع جهود السابقين وتنسيقها وتحليل بعض ما جاء فيها من أقوال وآراء، فظهرت بعض الدواوين والمختارات الشعرية التي تحمل في طياتها ا عددًا من الشروح والروايات المختلفة المتميزة بإسناد الأقوال إلى ذويها من العلماء بكل أمانة ونزاهة.

ويعد أبو سعيد الحسن بن الحسين السكري (275هـ)، وأبو العباس ثعلب (291هـ)، وابن قتيبة (276هـ)، والمبرد (285هـ) من أبرز العلماء الذين جمعوا بين رواية الشعر وشرحه على طريقة الأخفش، وما يُمكن ملاحظته هو أنَّ الاتجاه اللغوي هو السمة الظاهرة في أغلب شروحهم، فأبو العباس ثعلب- على سبيل المثال - جمع وشرح ديوان الأعشى والنابغة الذبياني، والنابغة الجعدي، وزهير بن أبي سلمى، وغيرها من الأشعار، كما اعتمد على أقوال النحاة واللغويين، وحرص على إيضاح المشكل وتعليله وتفسير الغامض مع شيء من حسن العرض والتأليف[1]، وهذا المثال: من شرحه لديوان زهير بن أبي سلمى الذي يقول في مطلع القصيدة هجا بني عُلَيم:

عَفَا مِنْ آل فَاطِمَةَ الجِوَاءُ *** فَيُمنٌ فَالقَوَادِمُ فَالحِسَاء الجِواءُ

قال ثعلب: "الجِواءُ" أرضٌ، وقال الأصمعي: الجِواء من أراد به جمعًا فهو جمع جَوٍّ، وقد يكون: الجواء للواحد وللجميع والجِواءُ: ما انهبط، وقال أبو عبيدة: كلما خرجت من مضيق إلى متَّسعٍ فهو جِوَاءُ، ويُمنٌ والقَوَادِم: في بلاد غطفان، والجِواء أيضًا: أن ينخرم حياء الناقة فيُخاط فتلك الخياطة جِواء، والجِيَاوَة غلاف البُرْمَة. [2]

---

[1]- ابن رشيق القيرواني: العمدة في صناعة الشعر ونقده، ط 1، مطبعة السعادة، 1907م/1325هـ، مصر، 82/2.

[*]- جرَان العَوْدِ النُميري: هو عامر بن الحارث، ولُقب جِرانَ العَوْد لأنَّه كان قد اتخذ جلدًا من جِرَان العُنُق (العَوْد) (الجمل المِسن) ليضرب به امرأتيه.

2 محمد التونجي، المعجم المفصل في الأدب، 313/1.

كما نجد السُكري– أيضا –في شرحه لقول جِرَان العَوْدِ النُميري. [1]

حمَلنَ جِرانَ العَوْدِ حتى وَضَعْنَه *** بِعَلياء في أرجائِها الجِنُّ تَعزِفُ

قال السكري "علياء مكان مرتفع من الأرض، وإنّمَا قال علياء لأنَّه بناها من عليْت، وقال ابن الأعرابي العزف والعزيف صوت الجن. وقال الأصمعي إنَّما هو الريح على الرمل فتسمع له صوتا، والجن لا تعزف ولكن الأعراب قالوه بجهلهم". [2]

ويتضح من هذين المثالين أن ثعلب و السكري كانا يجمعان أقوال العلماء ويضعانها جنباً إلى جنب مع بعض الاجتهادات الخاصة في تفسير الغريب، وذكر المناسبات التاريخية المتعلقة بالشعر.

كما أنَّ شروح أقرانهما لا تختلف من حيث طريقة الشرح، وطريقة الالتزام بأقوال وآراء السالفين من العلماء.

ومن حيث الاهتمام بالنواحي اللغوية والنحوية، وقلة العناية بالمعنى العام للبيت المشروح، والحرص الشديد على توثيق النقول، وهذا هو الطابع السائد على شروح الشعر حتى نهاية القرن الثالث هجري وبداية القرن الرابع.

وفي القرن الرابع شهدت حركة شروح الشعر نشاطاً واسعًا، اشترك في تكوينها ألوان الثقافات المختلفة، لأنَّ شروح الشعر في هذه الفترة لم تقف عند التفسير اللغوي والإعراب النحوي فحسب، بل تجاوزته إلى عرض الروايات المختلفة، وشرح المعنى بصور متعددة، وعناية الشراح بالنواحي الأدبية والنقدية والبلاغية في أثناء تحليلاتهم لمحتوى النص الشعري، والموازنات والمقارنات مع بعض الإشارات النقدية، هذا بالإضافة إلى الطريقة المنهجية التي سلكها بعض الشراح في ترتيب القصائد المشروحة على حروف المعجم، كما فعل أبو بكر الصولي (335هـ) فيما جمع من دواوين الشعراء، ومن أبرز رواة هذا العصر نذكر: أبو محمد الأنباري (304هـ)، وابنه أبو بكر محمد بن القاسم الأنباري (328هـ) شارح

---

[1]– أبو العباس ثعلب: شرح شعر زهير بن أبي سلمى، تحقيق: فخر الدين قباوة، ط3، مكتبة هارون الرشيد، 2008م/1428هـ، دمشق، سوريا، ص52.

[2]– عبد الله عبد الرحيم عسيْلان: حماسة أبي تمام وشروحها، ص 59.

المفضليات الذي نحن بصدد ترجمة سيرته هو ومن تكفل بشرحها بعده من أمثال "أبي علي المرزوقي والخطيب التبريزي"[1]». [2]

ثانيا: تراجم شراح المفضليات:

أ- محمد بن القاسم الأنباري (ت328 هـ)

"هو الإمام الحافظ اللغوي ذو الفنون محمد بن القاسم بن محمد بن بشار بن الحسن بن بيان بن سماعة بن فروة بن قطة بن دعامة أبو بكر الأنباري 328 هـ المقرئ النحوي.

1- ولادته ونشأته وصفاته:

ولد أبو بكر في الأنبار سنة احدى وسبعين ومائتين. ورد على بغداد، وهو صغير، ونشأ في بيت علم إذ كان والده من كبراء علماء الكوفيين في عصره، كان ذكيا فطنا عرف بكثرة حفظه. قال أبوعلي القالي عنه انه كان يحفظ 300 الف بيت شاهد في القرآن وسئل عن حفظه فقال : أحفظ ثلاثة عشر صندوقا. وحدثت أنه كان يحفظ عشرين ومائة تفسير من تفاسير القرآن بأسانيدها. [3]

2- شيوخه:

أخذ الأنباري عن كثير من النحاة واللغويين والقراء والمحدثين والمفسرين وروى عنهم، وهم:

- أبوه القاسم بن محمد الأنباري (ت 304هـ)
- أبو العباس بن أحمد بن يحيى ثعلب (ت 291 هـ)
- إسماعيل بن اسحاق القاضي (ت 282هـ)

---

[1]- جِرَان العَوْدِ النُميري :هو عامر بن الحارث، ولُقب جِرانَ العَوْد لأنَّه كان قد اتخذ جلدًا من جِرَان) العُنُق (العَوْد) (الجمل المسن) يضربا به امرأتيه، ينظر: محمد التونجي، المعجم المفصل في الأدب، 313/1.

[2]- أ /تركي طارق، مقال: نشأة حركة الشروح وتطورها في الشعر العربي (شرح المرزوقي لحماسة أبي تمام أنموذجاً)، جامعة سيدي بلعباس، لجزائر، من ص01 إلى ص15، عن الأنترنيت https://www.asjp.cerist.dz/en/downArticle/136/2/8/7490، بتصرف.

[3]- المفضل بن محمد الضبي، المفضليات شرح محمد قاسم بن محمد بن بشار الأنباري، تحقيق محمد نبيل ظريفي، المجلد الأول، دار صادر، بيروت، الطبعة الأولى، 2000، ص 07.

- أحمد بن الهيثم البزاز (ت 280هـ)
- أحمد بن سهل الأشناني (ت 307 هـ)
- الحكيم الترمذي (ت 320 هـ)
- محمد بن يحيى المروزي (ت 294 هـ)
- عبد الله بن محمد بن ناجية (ت301 هـ)
- بشر بن موسى (ت 288 هـ)
- أبو جعفر محمد بن عثمان (ت 304 هـ)
- أبو بكر ابن دريد (ت 223 هـ) [1]

3- تلاميذه:

- أبو علي القالي (ت 356هـ)
- أبو أحمد العسكري (ت 382هـ)
- الزجّاجي (ت 337هـ)
- ابن خالويه (ت 370هـ)
- أبو جعفر النحاس (ت 337هـ)
- أبو الفرج الأصفهاني (ت 356هـ)
- المرزباني (ت 384هـ)

كما أخذ القراءة عنه:

- محمد بن العباس الخزّاز (ت 382 هـ)
- الدارقطني (ت 385 هـ)

4- آثاره:

- شرح المفضليات
- كتاب الأضداد

[1]- المفضل بن محمد الضبي، المفضليات شرح محمد قاسم بن محمد بن بشار الأنباري، تحقيق محمد نبيل ظريفي، المجلد الأول، دار صادر، بيروت، الطبعة الأولى، 2000، ص 08.

- شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات
- إيضاح الوقف والابتداء في كتاب الله عزّ وجلّ
- شرح الألفات المبتدئات في الأسماء والأفعال
- شرح ديوان عامر بن الطفيل
- شرح خطبة عائشة أم المؤمنين في أبيها
- مسألة في التعجب
- الهاءات في كتاب الله
- شرح غاية المقصود في المقصور والممدود لابن دريد
- المذكر والمؤنث [1]

ب- أبو جعفر النحاس (ت 337هـ)

1- اسمه ونسبه:

أحمد بن محمد بن إسماعيل بن يونس المرادي[2] أبو جعفر النحاس[3] النحوي المصري، والنحاس نسبة إلى عمل النحاس.

وسماه بعض المترجمين «الصفار»[4] نسبة إلى صناعة الأوان الصفرية وقيل ابن النحاس[5] كنيته «أبو جعفر» ولقبه «النحاس» وبهما اشتهر في عالم النحو واللغة والمصري نسبة إلى مصر فهو أحد علمائها الكبار في القرن الرابع الهجري.

---

[1]- ابن خلكان تاريخ مصر، الجزء الأول، 29/1 والنجوم الزاهرة 300/3 والبداية والنهاية 222/11 وإنباه الرواة 101/1 وآداب اللغة 2: 182 والفهرس التمهيدي، ص 42-43.

[2]- ابن خلكان -النجوم الزاهرة، الجزء 03، 29/1، والبداية والنهاية 222/11 وإنباه الرواة 101/1 وآداب اللغة 182/2 والفهرس التمهيدي، ص 238.

[3]- أبي جعفر بن محمد النحاس شرح القصائد التسع المشهورات، ، المجلد الأول، تحقيق: د. أحمد خطاب العمر، الطبعة 01، 2010، الدار العربية للموسوعات، بيروت، لبنان، ص 09.

[4]- المصدر نفسه، ص 12.

[5]- المصدر نفسه، ص 13.

2- حياتـه:

ولد بمصر وبها نشأ، وتلقى أوليات تعليمه في كتاتيبها شأن معاصريه، وتحلق في حلقات مساجدها حول الأئمة والعلماء حتى إذا شب واستوى عوده، تطلع إلى مناهل اللم في المشرق فرحل إلى العراق [1] منتقلا بين حواضرها مستمعا إلى علمائها، ببغداد والأنبار والكوفة ثم عاد إلى مصر فاستقر عاكفا على التأليف حتى لقى ربه يوم السبت لخمس خلون من ذي الحجة سنة 337هـ أو 338هـ، «وقصة وفاته أنهم يروون أنه بينما كان على درج المقياس على شاطئ النيل يقطع أبياتا من الشعر رآه أحد العامة وسمع تقطيعاته وتفعيلاته فظن أنه يسحر النيل حتى لا يزيد، فيعم الجفاف وتقل المحاصيل، فتعلوا الأسعار، فدفعه فسقط في النهر وابتلعه الماء و لم يوقف له على خبر».

وقد أورد القلقشندي قول النحاس في تطاول غير العرب على اللغة العربية: "وقد صار أكثر الناس يطعن على متعلمي العربية جهلا وتعديا حتى أنهم يحتجون بما يزعمون، أن القاسم بن مخيمرة قال: النحو أوله شغل وآخره بغي، قال الناس: وهذا كلام لا معنى له".[2]

3- شيوخـه:

تتلمذ النحاس على يد شيوخ كثيرين، أخذ عنهم منهم :

1- المبرد: أبو العباس محمد بن زيد (210-285هـ)

يقول ابن الأنباري إن النحاس أخذ عنه، ووافقه.

2- ابن ولاد: (ت298هـ)، النسائي: أبو عبد الرحمن أحمد بن على بن شيب (ت303هـ).

3- الأحقس: أبو الحسن على بن سليمان بن الفصل (ت315 هـ)

4- الزجاج: أبو إسحاق إبراهيم بن السرى بن سهل (ت310 هـ)

5- ابن كسيان أبو الحمد محمد (ت319 هـ)

6- تعطويه أبو عبد الله إبراهيم ابن عرفة بن سليمان (ت323 هـ)

---

[1]- المصدر نفسه، ص 13.

[2]- أبي العباس أحمد القلقشندي، صبح الأعشى في صناعة الإنشا، جزء أول، ط1، دار الكتاب المصرية بالقاهرة، 1922، ص 171.

7- ابن الأنباري أبو بكر محمد بن القائم بن محمد بن شب (ت328 هـ) وهم كثر لا حصر لهم.

4- تلاميذ النحاس:

مِنْ شَأْنِ المَنْهَلِ العذب أن يكثر رواده، وأن يزداد مع الأيام قصاده، لقد أجمعت المصادر على أن النحاس كان عالما قديرا «وكان للنحاس فيه رغبة كبيرة في الأخذ عنه فنفع وأفاد» ومن تلاميذه:

فضل الله الكزني (ت335هـ) - البلوطي (ت355هـ) - الأزدي (ت358هـ) - أبو جعفر الخضرمي (ت388 هـ) «كان يقول: أنا السبب في تأليف أبي جعفر لكتاب اللامات وأبو بكر محمد بن إسحاق بن منذر سمع عن النحاس قبل دخوله الأندلس، وله تلاميذ كثر كما ذكرت المصادر القديمة وذكرهم.

5- ثقافتـه:

إن كثرة شيوخه دليل سعة ثقافته وتنوعها، فهو أخذ بفصل علم من منابعه الأصلية، فانطبع كل ذلك على عقله فعكف على النصيف والتأليف والتعليم، حتى أشاد بسعة علمه كثير من المترجمين مثل: قول القفطي: «كان النحاس واسع العلم غزير الرواية كبير التأليف» حتى سماه ياقوت «صاحب الفضل الشائع والعلم المتعارف الذائع الذي يستغني بشهرته عن الإطناب في صفته» وخير دليل على ثقافته الواسعة العدد الوفير من مؤلفاته في شتى العلوم، كذا قدرته على الآراء السابقة و قدرته على تحليلها وتطويرها وتقريبها إلى أذهان التلاميذ من طلاب العلم و تمكنه من ملكة النقد من تقييم وتقويم حتى وصفته المصادر بأنه «كان لا يتكبر أن يسأل الفقهاء وأهل النظر ويفاتشهم مما أشكل عليه في تأليفاتهم». [1]

[1]- ياقوت الحموي، معجم الأدباء أو إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب، دار الكتب العلميَّة، بيروت 1991م، ج5، ص35.

6- آثاره:

أ-علوم القرآن والحديث: تفسير القرآن الكريم- إعراب القرآن- نظم أسماء الله عز وجل- القطع والإنفاق - المعنى في القرآن الكريم- ناسخ الحديث ومنسوخه- ناسخ القرآن ومنسوخه- الوقف والابتداء.

ب- في النحو واللغة: اشتقاق أسماء الله عز وجل- الاشتقاق- تفسير أبيات سبو التفاحة في النحو - شرح علو ما الكلم من العربية- الكافي في النحو المقنع في اختلاف البحريني والكمفيني ... رسالة في معاني اللامات.

ج- في الشعر والشعراء: تفسير عشرة دواوين للعرب- الحماسة- شرح القصائد- شرح المفضليات -معاني الشعر- شرح القصائد السبع المشهرات- شرح ديوان امرئ القيس. ومن نماذج شرحه لبعض شعر شعراء المفضليات نلحظ توجهه النحوي في الشرح في إشارته إلى مرجع الضمير في بيت الحارث بن حلزة ذكر نقطة هامة وهي أن الضمير يمكن أن يحمل على المعنى دون اللفظ كقوله في شرح البيت الثالث عشر للحارث:

فَتَرَى خَلْفَهَا مِنَ الرَّجْعِ وَالْوَقْ *** عِ مَنِينًا كَأَنَّهُ إِهْبَاءُ

ومن روى: فَترى خلفَهن، فالمعنى عنده فترى خلف الإبل، فإن قيل: فَلم لم يذَكّر الإبلَ؟ فالجواب أنه قد ذَكَر ناقَته وسيره عليها، فقد علم أنها تسير مع غيرها فحمل الضمير على المعنى وقال الله جل وعز: ﴿إِنَّا أَنْزَلْنَاهُ فِي لَيْلَةِ الْقَدْرِ﴾. [1]

ج- المرزوقي (أبو علي أحمد بن محمد ت421هـ)

1- اسمه ونسبه:

«أبو علي، أحمد بن محمد بن الحسن المرزوقي، من أهل أصفهان، عالم بالأدب واللغة والنحو، وصف بأنه غاية في الذكاء والفطنة وحُسن التصنيف وإقامة الحجج، وحُسن الاختيار، وبأن تصانيفه لا مزيد عليها في الجودة.

[1]- النحاس: شرح القصائد التسع المشهورات، ت.ح: أحمد خطاب، دار الحرية للطباعة، العراق، بغداد، ط1973، والقصيدة منتهى الطلب من أشعار العرب"، 49/1، الآية رقم 01 من سورة القدر، رواية ورش.

ونُقل عن الصاحب بن عباد قوله: «فاز بالعلم من أصفهان ثلاثة: حائك، وحلاج، وإسكاف، فالحائك هو المرزوقي...». [1]

ولا تذكر المصادر عن نشأته العلمية إلا النزر القليل، فقد كان من تلاميذ أبي علي الفارسي قرأ عليه كتاب سيبويه، والمرزوقي نفسه كان يشير في بعض مصنفاته إلى أستاذه المذكور بلفظ (شيخنا أبو علي)، ومع أن هذه المصادر ذكرت أن الناس أخذوا عن المرزوقي واستفادوا منه، وأنه كان الحجة في وقته إلا أنها اكتفت بالإشارة إلى تلميذ له يدعى (سعيد البقال)، ومن هذا القليل الذي ذكر عن المرزوقي أيضاً أنه كان معلم أولاد بني بويه بأصفهان ويقال: إن الصاحب بن عباد دخل إليه فما قام له، فلما أفضت الوزارة إلى الصاحب جفاه.

وتُظهر لنا مصنفات المرزوقي أنه من علماء اللغة، بدا ذلك من خلال الشروح اللغوية المستفيضة التي أقامها على ديواني الحماسة والمفضليات، وعلى كتاب الفصيح لثعلب، كما تُظهر أسماء بعض مصنفاته أن له اشتغالاً بالنحو، ومع أنه قرأ كتاب سيبويه على شيخه أبي علي الفارسي، وأنه كان ذا نزعة بصرية لم يُخفها إلا أنه لا يُعَد في النحاة المشهورين، وإن حاول أن يبرز شخصيته النحوية في استدراكاته على ابن جني في شرح الحماسة، ولاهتمامه باللغة والنحو عدّه المعاصرون ناقداً أدبياً، وهو وإن لم يخلف أثراً مستقلاً في باب النقد، ترك لنا مقدمة نقدية نفيسة قدم بها لكتابه شرح ديوان الحماسة، وقد عدها النقاد وثيقة مهمة يعزّ نظيرها في تاريخ النقد الأدبي: نقد الشعر ونقد النثر، ضمنها مسائل شتى تتعلق بموازنة النظم والنثر أيهما أشرف وأعلى قدراً، ويتبع ذلك الكلام على المقايسة بين منزلة الشاعر والكاتب، والعلة في كثرة الشعراء وقلة النثار، ولماذا لا يستطيع الأديب أن يجمع الإجادة في صناعتي النظم والنثر؟ وما أثر الصنعة والطبع في الآثار الأدبية في قيمتها وفي جمالها؟ ومتى تستحسن الصنعة؟ وما مدى العلاقة بين ذوق الأديب فيما يصنع بيانه من إنتاج أدبي، وفيما يختار من بيان غيره، وهذه المسألة مبنية على ما صنع أبو تمام

[1]– ياقوت الحموي: معجم الأدباء، المرجع السابق، ص 36.

في اختيار الحماسة، إذ كان ذوقه في ذلك الاختيار مخالفاً لذوقه في نسج شعره وصناعته مخالفة ظاهرة. [1]

وقد أجاد المرزوقي في جواب هذه المسألة بما يعدّ مثالاً في البيان، وغاية في إصابة الحكم.

ولعل المشكلة الأساسية التي لم تغب عن مقدمة المرزوقي هي مشكلة اللفظ والمعنى، والتي انبثق منها ما سمي بنظرية عمود الشعر، بها تُرصد معايير الجودة في النظم، وقد أجمع النقاد على أن هذه النظرية اكتملت أسسها واتضحت معالمها على يد المرزوقي.

خلف المرزوقي عدداً من المصنفات وصل إلينا بعضها مطبوعاً أو مخطوطاً، ومايزال بعضها الآخر مفقوداً.

2- مؤلفاتـه:

- «شرح ديوان الحماسة»: طُبع في مجلدين، وهو شرح لقصائد ومقطعات اختارها الشاعر أبو تمام، موزعة على موضوعات الشعر بدأها بباب الحماسة (والمراد به الفخر وكل ما يقال في الحروب) ثم باب المراثي فالأدب فالنسيب فالهجاء فالأضياف فالمديح. ولما كان باب الحماسة أولها وأوسعها سمي الديوان باسمه.

وقد انتزع اختيار أبي تمام إعجاب العلماء، حتى قيل: أبو تمام في اختياره الحماسة أشعر منه في شعره، فتصدى غير واحدٍ لهذا الديوان بالشرح والتعليق قبل المرزوقي من أمثال أبي بكر الصولي، والآمدي، والعسكري، وبعده من أمثال المعري والتبريزي، وابن سيده، ويعد شرح المرزوقي أوسع الشروح التي وصلت إلينا وأكثرها عناية بمعاني الشعر، وبالنقد والموازنة، واللغة الاشتقاق، ومسائل النحو والتصريف. وعبارته في الشرح رصينة متخيرة، يتكلف لها الصنعة حيناً ويعمد حيناً آخر إلى السجع، وقد سلف أنه قدم لهذا الشرح بمقدمة نفيسة أثارت إعجاب النقاد المعاصرين، وقد اتكأ التبريزي على شرح المرزوقي فسلخ منه جُل مادته بلا عزو أو تصريح.

---

[1]- المرزوقي أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن - شرح ديوان الحماسة، ، نشره أحمد أمين وعبد السلام هارون، المجلد الأول، ط1، 1991، دار الجيل، بيروت، ص 03 إلى 20.

– ويعد كتاب«الأزمنة والأمكنة»: الذي طُبع في مجلدين، من كتب المعارف العامة، بسط فيه المرزوقي ما يتعلق بالزمان والمكان وما يرتبط بهما من مناسبات دينية واجتماعية، قسمه إلى أبواب، تناول في بعضها ماهية الزمان وصفاته، الليل والنهار، الفصول الأربعة، البروج، أسماء الشهور عند العرب، السنة الشمسية، منازل القمر، الأعياد والأشهر الحرم، مشاهد الحج، معنى الحول والسنة، أسماء الدهر.وكذا كتب من مثل:

– «القول في ألفاظ الشمول والعموم والفصل بينهما»، وهي رسالة ذكر أنها مطبوعة.

– «شرح المفضليات»: مخطوط، وهو شرح ضخم لديوان المفضليات، وهي الأشعار التي اختارها المفضل الضبي، وهذا الشرح ألفه المرزوقي بعد شرحه لديوان الحماسة كما ذكر في مقدمته، ومنهج الكتابين يكاد يكون واحداً. [1]

– «شرح الفصيح»: مخطوط، شرح فيه المرزوقي كتاب «الفصيح» لثعلب، وهذا الأخير كتيب في اللغة بناه مؤلفه على ذكر ما هو فصيح من الألفاظ والأبنية وينتمي إلى كتب اللحن اللغوي. اللحن في اللغة.

– «الأمالي»: مخطوط، تناول فيه طائفة من الآيات والأحاديث والأمثال والحِكم مع ذكر ما يناسبها من العلوم المختلفة.

– «مفردات متعددة في النحو».

– «شرح الموجز في النحو».

«أبو علي، أحمد بن محمد بن الحسن المرزوقي، من أهل أصفهان، لا يعرف له تاريخ ميلاد، كما أن تاريخ وفاته اختلف فيه المؤرخون وقد دل في نهاية كتابه "الأزمنة والأمكنة" على تاريخ وفاته بقوله: «فرغت منه ضحوة يوم الخميس ثلاث عشرة جمادى الآخرة سنة 453هـ».

وقد عزى المحققان –أحمد أمين وعبد السلام هارون– هذا الأمر إلى التصحيف.

[1]– المرزوقي أبو علي: شرح ديوان الحماسة، المرجع السابق، ص 19.

ويعد بهذه الجهود عالما بالأدب واللغة والنحو،ووصف بأنه غاية في الذكاء والفطنة وحُسن التصنيف وإقامة الحجج، وحُسن الاختيار، وبأن تصانيفه لا مزيد عليها في الجودة.

.

د- الخطيب التبريزي (421-502هـ)

1- نشأته وكنيته ولقبه:

يحي بن علي بن محمد بن الحسن بن محمد بن موسى بن بسطام الشامي، ولد عام 421هـ في مدينة تبريز بإقليم أذربيجان الذي منحه الله سخاء التربة، والسماء، حيث جمال الطبيعة ونقاء الهواء منها حمل عالمنا اسمها وخلده بعلمه وعمله وما تركه من آثار، وفيها نشأ، كنيته أبوزكرياء، ولقبه الشائع والمتداول الخطيب». [1]

2- رحلاته العلمية وشهادة العلماء فيه:

قضى أبو زكرياء الخطيب العقدين الأولين من حياته في تبريز، يتلقى مبادئ العلوم الآداب وعندما أيفع، واشتد عوده تنقل بين بغداد والبصرة وجرجان، فأخذ عن علماء هذه الحواضر: عن أبي القاسم الرقي وابن الدهان والفضل القصباني ودرس على الإمام عبد القاهر الجرجاني، ثم وقف على إعداد كتب وتحقيقها ككتب –التهذيب في اللغة للأزهري فأخذه إلى معرة النعمان حيث يقيم أبو العلاء المعري،فتلقاه بالعناية والإكرام فأقرأه التهذيب وكتب أخرى أكثر من سنتين(443هـ و446هـ) فعاد إلي العراق قاصدا ابن الدهان عام 447 هـ ثم أبا الجوائز الحسين بن علي في البصرة عام 453هـ، ثم شد رحاله إلى أبعد مدى من مسقط، فدخل دمشق عام456 هـ، فدرس على علمائها عددا وافرا من الكتب الأدبية واللغوية، وأبرز من تتلمذ عنهم: أبو بكر الخطيب البغدادي الذي خصه بعنايته لما لمسه منه من ذكاء وفطنة ومحبو للعلم فغادرها إلى مدينة صور حيث سمع الحديث من أبي الفتح سليم بن أيوب الرازي ثم يمم نحو مصر، وقد اغترف من المعارف الكثير المتنوع، مما أهله للمشيخة فقصده أرباب العلم فأخذوا عنه، ولعل من أكابر علماء النحو في مصر –أبو

[1]– زكريا يحيى بن عليّ التبريزي: موسوعة المورد، موسوعة شبكة المعرفة الريفية، اطلع عليه بتاريخ 12 كانون الأول 2011.

الحسن طاهر بن بابشاذ النحوي – على كبر سنه وتقدمه في العلم، قرأ عليه مصنفات اللغة والأدب». [1]

وقال الخطيب:"استشرت البرقاني في الرحلة إلى أبي محمد بن النحاس بمصر ، أو إلى نيسابور إلى أصحاب الأصم، فقال: إنك إن خرجت إلى مصر إنما تخرج إلى واحد ، إن فاتك، ضاعت رحلتك، وإن خرجت إلى نيسابور، ففيها جماعة ، إن فاتك واحد أدركت من بقي. فخرجت إلى نيسابور".[2]

قال الخطيب في "تاريخه": كنت أذاكر أبا بكر البرقاني بالأحاديث، فيكتبها عني، ويضمنها جموعه. وحدث عني وأنا أسمع وفي غيبتي، ولقد حدثني عيسى بن أحمد الهمذاني، أخبرنا أبو بكر الخوارزمي سنة عشرين وأربعمائة، حدثنا أحمد بن علي بن ثابت، حدثنا محمد بن موسى الصيرفي، حدثنا الأصم. فذكر حديثا.

قال ابن ماكولا: "كان أبو بكر آخر الأعيان ممن شاهدناه، معرفة، وحفظا، وإتقانا، وضبطا لحديث رسول الله – صلى الله عليه وسلم– وتفننا في علله وأسانيده، وعلما بصحيحه وغريبه، وفرده ومنكره ومطروحه، ولم يكن للبغداديين– بعد أبي الحسن الدارقطني – مثله. سألت أبا عبد الله الصوري عن الخطيب وأبي نصر السجزي: أيهما أحفظ؟ ففضل الخطيب تفضيلا بينا". [3]

قال المؤتمن الساجي*: ما أخرجت بغداد بعد الدارقطني أحفظ من أبي بكر الخطيب.

وقال أبو علي البرداني: لعل الخطيب لم ير مثل نفسه.

أنبأني بالقولين المسلم بن محمد، عن القاسم بن عساكر، حدثنا أبي، حدثنا أخي هبة الله ، حدثنا أبو طاهر السلفي، عنهما.

وقال أبو إسحاق الشيرازي الفقيه: أبو بكر الخطيب يشبه بالدارقطني ونظرائه في معرفة الحديث وحفظه.

---

[1]– محمد بن أحمد بن عثمان الذهبي: سير أعلام النبلاء، مؤسسة الرسالة، ط 1422هـ/2001م، الطبعة الرابعة والعشرون، الخطيب التبريزي، جزء 18، ص 270.

[2]- المصدر نفسه ج18 ص276.

[3]– محمد بن أحمد بن عثمان الذهبي: سير أعلام النبلاء، المصدر نفسه، ص 276.

وقال أبو الفتيان الحافظ: كان الخطيب إمام هذه الصنعة، ما رأيت مثله.

3- منصبه ومنزلته:

«غادر الخطيب التبريزي مصر متوجها إلى بغداد عاصمة الخلافة العباسية، فنزل بها مكرم الوفلدة عزيز المقام، يتوسط العلماء، فعين مدرسا بالمدرسة النظامية، وقيما على خزانتها، وقال ياقوت: «ثم رجع إلى بغداد فأقام بها إلى أن مات...».[1]

أما منزلته العلمية التي تمتع بها، فقد أشاد العلماء بذكرها قال العديم: « كتب إلينا أبو القاسم عيسى بن عبد العزيز من الإسكندرية انه سمع أحمد بن محمد الاصبهاني الحافظ: وأما هذان الإمامان – يعني التبريزي الأبهري أبو المكارم – من أجلاء من رأيته أهل الأدب والمتبحرين في علوم العرب إلى أبي العلاء انتماؤهما، وفي العربية اعتزاؤهما».

برع الخطيب التبريزي في علوم اللغة حتى نسبوه إليها فقالوا«اللغوي» وكذا كان شأنه في الأدب والنحو وجعلوه إماما في علم اللسان فحظي بمكانة علمية رفيعة آخاها الإجلال والتقدير والثقة والإعجاب..». [2]

4- ثقافته:

أمضى التبريزي سني شبابه يتنقل بين أذربيجان والعراق والشام ومصر ينهل من موارد العرفان بنهم واندفاع، على أيدي كبار العلماء ومشاهير النابغين، حيث كان لطابع الشمول الحضاري في عصره، أن جمع في دراسته، بين علوم القرآن والحديث واللغة والأدب والتاريخ.. حتى غدت مصنفاته ملتقى حافلا بثمار المعرف التي جناه عن شيوخه وأصبحت في زمنه ومن بعده معينا من الماء الزلال لقاصدي شربه،ومن مصادر نبعه الصافي، علماء من رجال الطبقة الأولى ممن لقيهم وأقرا عنهم وآخرون تأثر بمؤلفاتهم نذكر: ابن برهان العكبري النحوي(ت456هـ)- وابن الدهان علي بن رجاء (ت447هـ) وأبو العلاء المعري

---

[1]- المصدر نفسه ج18 ص277.

[2]- المصدر نفسه، ج18، ص 277 .

* الساجي : أبو نصر المؤتمن بن أحمد بن علي بن حسين بن عبيد الله الربعي البغدادي الساجي (445-507هـ).

(ت449هـ) والتنوخي أبو القاسم علي (ت447هـ) والجرجاني عبد القاهر (ت471هـ) والجوهري أبو محمد الحسنبن علي (ت454هـ) والخطيب البغدادي أبو بكر أحمد بن علي بن ثابت (ت463 هـ)... وعددهم كثير وعلمهم غزير وإذا أردنا أن نوسع نظرتنا ونلم بجميع من تتلمذ عليهم لا نجد أهم ممن ذكرنا ونذكر الآن مثل الآمدي في شرح ديوام أبي تمام، وابن الأنباري في شروحه وخاصة شرحه للمفضليات، وابن جني في شروحه الشعرية وتهذيب أصلاح المنطق، وأبي جعفر النحاس في شرح القصائد العشر، الأنباري في شرح المفضليات وتهذيبي الالفاظ والإصلاح، والمرزوقي في شروحه وخاصة شرح المفضليات، ومما لاشك فيه أن هؤلاء القدماء الذين اعتمد عليهم كان لهم – الصواي والسيرفي وثعلب وحماد وخلف والمفضل وأبي عكرمة الضبي وشراح المفضليات أو دواووين الشعر القديم – آثارا جلية في شخصيته العلمية ومصنفاته، فقد كان وبينه – أولئك العلماء على الرغم من المدى الزمني البعيد الذي حال بينهم– شيوخا نهل من مناهلهم مادة لمؤلفاته وعناصر مهمة في شروحه وتهذيباته». [1]

5- آثاره العلمية:

إن الحديث عن الآثار هو حديث يجر إلى مؤلفاته وتلاميذه، وهي كتب كثيرة ومتنوعة العلوم ظهرت آثارها في مصنفاته ويعزى سبب تعددها وتعذر حصرها إلى تنقلاته، وشغله لمنصب التدريس، وقيامة خزانة كتب المدرسة النظامية، مما عدد المتخرجين عنه، فحسبا أن نذكر ما ورد في الفهرست لابن النديم، وما جاء في فهرسة ابن خير الاشبيلي وما ذكره هو بنفسه، أنه نقل في مؤلفاته: كتاب العين، ونوادر أبي عمرو، ونوادر ابن الأعرابي،

[1]– محمد بن أحمد بن عثمان الذهبي: سير أعلام النبلاء، المصدر نفسه، ج18، ص 279.

والغريب المصنف.. وشروح شعرية للدواوين وللمعلقات وللمختارت فظهرت جلية لأنة أخذ منها مباشرة.

تكمن أهمية المفضليات في كونها تأتي في مقدمة النصوص الشعرية العربية القديمة التي نالت قسطا وافرا من الشرح في ق2 و 3هـ، والتي صنفها المفضل الغني لأهداف تعليمية وتأديبية لأنه اختارها وانتقاها – أول مرة – من أجل تعليم المهدي ولي عهد الخليفة العباسي أبا جعفر المنصور، حيث تتكون من مائة وثلاثين أو مائة وثمانية وعشرين قصيدة حسب الروايات ولستة وستين شاعر مكثرا ومقلا بين جاهلي ومخضرم وإسلامي، كما أن أهميتها تتمثل في أنها «جمعت في عهد بعيد لم يكن الزيف قد تطرق فيه إلى تراثنا الشعري بشكل صريح، كما أن شخصية المفضل و ما عرف عنه في علمه من استقامة و ورع ضمان على صحته هذه الصورة». [1]

ثالثا: الخبرة الجمالية عند شراح المفضليات:

تمهيد:

إن العمل الأدبي يتميز بخصائص تجعل عملية إدراكه تختلف عن إدراك باقي الظواهر الأخرى وبخاصة النص الشعري باعتباره عملا لا ينفصل تلقيه عن أنشطة الوعي وأفعاله. وهذا الوعي يتمثل في الخبرة، باعتبارها فاعلية تؤسس لأنماط العلاقات بين المتلقين وموضوعاتهم، ولتوضيح هذا الاختلاف يشدد كثير من الفلاسفة على« مراعاة السمات النمطية التي تحافظ على هويته – العمل الأدبي– أو تكون قاعدة للفهم والتأويل».[2]

وبتتبع تلك المواصفات التي يتسم بها العمل الإبداعي ندرك أنها قاعدة يتم بها فعل التلقي فهوسرل hossrel أغفل: «بنية العمل القصدي، وشدد على تدوين فعل الشعور الخالص التي تقيه الذات مع الأشياء». [3]

---

[1]– أحمد شاكر، عبد السلام هارون و الأنباري: شرح ديوان وشرح المفضليات، ص 20.

[2]– ناظم عودة خضر: الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط1، 1979، ص 92.

[3]– ناظم عودة خضر: المرجع نفسه، ص 93.

فالقصيدة لا تقوم خارج الاعتراف ببنية العمل من وجهة الخبرة الجمالية، ومن جهة الإدراك عند المتلقي– ما يوجد في النص كقطب جمالي ومن قيم فنية– أو ما يمتلك من ذخيرة معرفية تتلازم مع مشاعر وانفعالاته التي تحدث أثناء قراءة العمل من هذا المنطلق تؤسس الخبرة الجمالية لوجود العمل الأدبي ولو عن طريق«خاصية التبعية في الوجود».[1] أي أن معاني العمل الإبداعي لا يتحقق وجودها إلا من خلال نشاط قراءة المتلقي التي تربطه بموضوعه القصدي.

أ– أفعال التلقي وعدم تحديد الدلالة وعلاقتها بجمالية التلقي في شرح المفضليات:

إن الخبرة الجمالية التي يمتلكها الشراح المشتغلون على المتن الشعري لاختيارات المفضل تستدعي أفعالا للتلقي– تسعى لملامسة بنية العمل من خلال جعلها واقعية ومادية باستدعاء الأسئلة التاريخية للأسيقة البانية للنص حتى تقوم بملأ الفجوات وتتجلى هذه الفاعلية الإدراكية لمعاني النصوص في نشاط المتلقين حيث تكون له فرصة يمارس فيها خياله لأن ملأ الفراغ يتطلب إبداعا ومهارة وقدرة على الربط بين البنيات الداخلية للعمل.

فوجود الفجوات أو ما يسمى بمواضيع اللا تحديد – الغموض الصعب – يظهر أن الوصول إلى قصد المبدع – الشاعر – يحول دونه وجود نوعين من الفراغات: نوع يمكن ملأه أثناء فعل القراءة، حيث يمارس النص إسقاطاته الدلالية التي تحتمل حشدا من المعاني والتأويلات حيث يكون النص: «صامتا، وحيث لا يشير النص إلى أية احتمالات أو إمكانات وتبقى هناك دائما مواضع في العمل الأدبي يتم ملء فراغاتها على جهد القارئ».[2] مثل قول الشاعر: «الجميح منقذ بن الطماح

يَعْدُو به قَارِحَ، أجَشُّ يَسُو *** دُ الخَيلَ نهدٌ مُشاشُهُ زَهِمُ *

---

[1]– د. توفيق سعيد: الخبرة الجمالية، دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1992، ص 322.

[2]– د. توفيق سعيد: الخبرة الجمالية، مرجع سابق، ص 427.

*– الجميح: هو لقب بصيغة التصغير واسمه، منقد بن الطماح كان أول من صاحب امرئ القيس–قتل يوم جبله: حرب كانت قبل الإسلام ب 45 سنة: أبوه الطماح هو من دخل مع امرئ القيس بلاد الروم، ووشى به إلى الملك بعد ما صار له الملك إلى ما يحب، فتنكر له وقتله وفيه قال امرئ القيس:

يقول الشارح الأنباري يُروى: يعدو به قارح أقب، وإنما قال: قارح لأنه عند تمام شدته (بلغ خمس سنوات وتمت أسنانه، الأجش: الذي في صوته خشونة حيث قال الشاعر: يورد البيت على سبيل الاستشهاد لغرابة اللفظة). قال لبيد:

بأَجَشِّ الصوتِ يَعْبُوبٍ إذا *** طَرَق الحَيُّ من الغَزوِ صَهَل

الأقب: في رواية: الضامر: اليعبوب الطويل وقوله: يسود الخيل أي هو أكرمها وأعظمها، والنهد الضخم القوائم، والزهم، السمين وهو من نعت الحصان القارح

قال زهير:

القائِدَ الخَيْلَ مَنْكُوباً دوابِرُهَا *** منها الشنون ومنها الزاهق الزهم

وجاء في الديوان قوله:

القائِدَ الخَيْلَ مَنْكُوباً دوابِرُهَا *** قد أُحكِمَتْ حَكَماتِ القِدّ والأَبَقَا [1]

فالزهم أغلى الخيل سمنا ودونه في السمن الزاهق، ودون الزاهق الشنون وهو الذي تشنن لحمه أي تفرق للهزال» [2]، ويقول الشارح التبريزي: «والمشاش كل عظم دسم المشاش إذا مصصته فاستخرجت ودكه شيئا فشيئا، ثم توسعوا فيه فقال: هو يمشُّ من ماله ويمششه إذا أخذه تفاريق». [3]

فالمتلقي أمام نص قام على التأويل من خلال تفاوت الاستعمالات الدلالية للكلمات المفردة نظرا لما يعتريها من تحول، نجم عن تعدد المعنى على الرغم من توحد اللفظ، فعمد الشراح إلى استعمال مخزون الخبرة الجمالية بنزوعهم إلى عدم تجاهل معطيات النص وادراكات المتلقي فاحضروا النصوص السابقة أو المرافقة للنص الأول وقاموا بتتبع الدلالة من خلال قوة اللفظ مثل: القارح – الزهم – الزاهق – الشنون.

لَقد طَمَحَ الطَّمّاحُ من بُعد أرْضِهِ *** ليلبسني من دائه ما تلبسا

[1]– ديوان زهير بن أبي سلمى: المحقق: علي حسن فاعور، حالة الفهرسة، غير مفهرس، الناشر: دار الكتب العلمية، 1408–1988، عدد المجلدات: 1، الطبعة1.

[2]– أحمد شاكر وعبد السلام هارون: شرح وتحقيق المفضليات، على شرح الأنباري للمفضليات، م.س، ص 42–47.

[3]– الخطيب التبريزي، شرح اختيارات المفضل 22، ج 1، م.س، ص 204.

فطبيعة المعاني تؤدي إلى أن المعنى القصدي الذي تحمله اللفظة منفردة، أو داخل الجملة قد يتعدد، بتعدد أفعال الوعي، قصدية كل فعل في النص الابداعي سواء كان واصفا، مادحا، مفتخرا، متغزلا، هاجيا، راثيا، مما يجعله يقوم على أفعال الوعي كقوة سلطوية سواء اختفى القصد أو ظهر.

والفيلسوف الظاهراتي انغاردن rossan ingardan 1893-1970 يؤكد على ضرورة مراعاة السمات النمطية للعمل الأدبي، التي هي نفسها التي تحافظ على هويته وتميزه، ومنه يحث مدرك العمل على التحلي أيضا بخبرة معرفية، أي معرفة بنية العمل وشروطه. [1]

وهي خبرة المتلقي ومعرفته بجنس العمل الإبداعي التي ابتدعها المؤلف، ويكون المتلقي قد قام بتعيينها، «وهذه المعرفة القائمة على إدراكه للمستويات التوافقية الموجودة بين المظاهر التخطيطية التي يخصصها انغاردن ingardan في الجانب اللغوي متمثلا في الصور والمجازات و في الصياغات الصوتية» [2] على أن إدراك هذه الجوانب راجع أيضا وبالأساس إلى خبرة المتلقي الجمالية باعتبارها الفعل الذي يحقق العمل و يؤسسه بوصفه موضوعا جماليا...

فالتأويل الذي يوصل إلى قصد المبدع أو بالأحرى إلى المعاني الخفية يرى المفكر الألماني شلاير ماخر أنه يقوم على أساسين حيث يميز بين التأويل اللغوي والتأويل النصي بقوله: معنى التأويل اللغوي الذي يستهدف فهم كل عبارة اعتمادا على النظام اللغوي العام المتداول، والثاني أن التأويل النصي الذي يعتمد على الإحاطة بحياة المؤلف الفكرية ... والحوافر التي دفعته للتعبير. [3]

---

[1]– ناظم عودة: حفر الأصول المعرفية، مرجع سابق، ص79.

[2]– توفيق سعيد: الخبر والجمالية، مرجع سابق، ص433

[3]– شلاير ماخر، دلتاه، غادمير: (hans george gadamer 1911)، ت: مصطفى العارف من مجلة مدارات فلسفية، عدد، 14، ط 2006.

والجانبان يكتسيان أهمية بالغة في فهم النص الإبداعي إذا بإمكانهما إيجاد معنى الخطاب بإدراك هذين الجانبين من حياة المبدع والشارح بالاعتماد على المواهب اللغوية والطاقات النفسية التي يتحين لهما الأول الشاعر كمبدع والثاني الشارح كقارئ ومتلق وناقد.

ونجد الإشارة إلى أن الفيلسوف شلاير ماخر: على الرغم من مساواته بين الجانبين اللغوي والنفسي– فإنه يضطر إلى التلميح بأن البدء في مقاربة النص يقوم بالبدء بالمستوى اللغوي وهذه بداية طبيعية ومنه نقف معه على مفهوم الدائرة التأويلية التي تعني بأن فهم النص لا بد له من المقاربة الكلية، أي فهمه في شموليته لا في جزئية بنائه، كما أن فهمه في كليته لا يتم إلا بالانطلاق من فهم العناصر الجزئية. [1]

وهذا الذي يدرك من خلال تتبع عملية الشرح للنصوص الشعرية عامة، وما قام به شراح المفضليات بشكل خاص: ذلك أن عملية تفسير النص – على المستوى اللغوي الموضوعي – بجانبيه التاريخي والتنبؤي تدور في دائرة، ولابد أن تستند على معرفة كاملة باللغة من جانب، وبخصائص النص من جانب آخر... وكذا معرفته بالمستوى الذاتي النفسي بجانبه كذلك. [2]

إن الحديث عن الفهم الناتج عن تفسير المعنى وشرحه يقتضي إدراك المظاهر الخارجية للنص الإبداعي، وكذا الوعي الذي يتطلب سبر أغوار النفس و الامتداد داخلها وذلك بطرح عدة أسئلة، وعلى الرغم من أن الفيلسوف دلتاي (1833–1911) ميز بين ما هو نابع من علوم الطبيعة وعلوم الروح، فإنه يرى أن المتلقي عليه النظر في كل ما يحيط بالنص ومبدعه من معطيات قابلة للتحليل. وذلك بواسطة أدلة توجد خارج الحواس حيث يرتبط عنده أن الفهم مرتبط بعلوم الروح: التي تنظر في الإنسان نفسه، بما هو ذات فردية مفكرة و مفعمة بالمشاعر. [3]

---

[1]– مصطفى شميعة: القراءة التاويلية للنص الشعري القديم بين أفق التعارف وأفق الاندماج، ط1، 2013، عالم الكتب الحديث، الأردن، ص23.

[2]– مصطفى العارف، الهير مينوطيفا والفهم، مقال من مجلة مدارات فلسلفية، ع 14، ص 148، ط4، 1996، ص23.

[3]– ناصر حامد أبو زيد: إشكالية القراءة وآليات التأويل، المركز القافي العربي ط2–1992–ص

أما غاد مير الفيلسوف الألماني hans george gadamer فقد اهتم بالتلقي والمتلقي حيث يقيم علاقة عند التلقي تقوم بين الفهم والقصد على اعتبارهما بنية واحدة يقول: ليس هو حقيقة أو دلالة التصريح، وإنما الحيثيات والملابسات التي سمحت في ظرف خاص وضمن سياق معطى للفرد، أن يصرح عن أمر معنى، فالفهم * القصدي هو وسيلة إستراتيجية يستعان بها في اللحظة التي يحقق الفهم * الجوهري في إدراك حقيقة ما. [1]

ب- وظيفة الشارح وآليات التأويل:

إن الشارح للمتن الشعري لا يصل إلى الفهم إلا بممارسة لآليات التأويل القائمة على الأسئلة الميهكلة في الحوار حيث يؤدي إلى وظيفة المشاركة لإنتاج المعنى. بمناقشة مسائل مثل: التاريخ والتراث والأدب على حسب كادمير الذي يرى: أن نحاول الكشف عن المصداقية الجوهرية لخطايات المؤلف، عندما نريد فهمه فإننا نذهب إلى حد تدعيم حججه، وبراهينه، حيث يحصل هذا في الحوار. [2]

وهذا ما قام بهش راح المفضليات عند ممارسة فعل القراءة ،حيث قاموا باستحضار التاريخ الأدبي لتلقي النص بذكر المناسبة والإسهاب في سرد الأحداث المتعلقة بالمكان والزمان: كذكر أيام العرب، وما عهدته العرب في حلها وترحالها، وما تقبله من قول وما ترفضه على شكل أسئلة تطرح على الراوي أو على الشاعر إذا كان حاضرا، وقد تعمل الأسئلة أيضا بتحين فهم النص البعيد عن تلقيه بزمن مضى، وهذا له من الشواهد الكثير نذكر على سبيل المثال لا الحصر قول الشاعر: سلامة بن جندل:

يَهْوِي إِذَا الخيلُ جازَتْهُ وثارَ لهَا *** هَوِيَّ سَجْلٍ من العَلياءِ مَصْبُوبِ[3]

كم مِن فقيرٍ بإِذنِ اللهِ قد جَبَرَتْ *** وذى غِنىً بَوَّأَتْه دارَ مَحْرُوبِ

---

* – الفهم الجوهري: فهم محتوى النصوص، عدد القراءة.

* – الفهم القصدي: مقاصد المؤلف وفهمه.

[1] – محمد شوقي الزين: الفينو مولوجيا وفن التأويل، مقال مجلة فكر ونقد، عدد 16، فبراير 1999، ص 71.

[2] – هانس جورج غادمير: فلسفة التأويل، المرجع السابق، ص 114.

[3] – المفضل الضبي، المفضّليّات، تحقيق أحمد شاكر وعبد السلام محمّد هارون، ط7، دار المعارف، ، ، ص 121.

لقد أوردت هذين البيتين على الرغم من أن (ب 14) الذي ورد في منتهى الطلب (ج) ولم يذكره الأنباري، وذكر الذي بعده تحت ترتيب 14، على سبيل تبيان علاقة سرعة الفرس بالأسطورة: وعودة الشاعر إلى الأسطورة ليست ضربا من التضمين الجمالي المجرد عن الهدف، بقدر ما لها من مرجعية نفسية في مختلف العصور. [1]

إن حضور الحيوان في شعر القدامى هو استجابة من الشاعر لقوانين الطبيعة كما أنه يخفي وراء ذكره، إبراز لصفة الشجاعة والقوة، كما أن له دور جمالي يفيض على النص الشعري، رونقا وبهاء. [2]

فالشاعر لا يريد – في وصفه للفرس – خلق وضعية تتجاوز إنسانية ونوعه فوجود مساواة بين الوصف والموصوف قد يكون فيها اختلاف من منظور التلقي الذي يرى أن التعدد في أوجه العلاقة بين الشاعر والحيوان من جهة، وتعدد أوجه العلاقة بين الحيوان وحيوان آخر نفه لقد أهملنا ما قد يصحب الأجزاء المتباينة وعليه يرى الناقد مصطفى ناصف أن ننظر إلى القصيدة ككل متكامل: [3]

ففكرة تقسيم النص إلى وحدات موضوعية –إلى أغراض شعرية –فكرة تقليدية لا يمكنها أن تقدم لعملية التأويل أية عون أو إضافة تساعد في الفهم القصدي للنص أو الفهم الجوهري له، فتلقى الحيوان يجب أن يكون في علاقاته الممكنة مع مكونات أخرى، كالماء أو المكان مثال لمعرفة أسرار ربط الشاعر بينهما، و التوصل إلى فهم جديد لوعي الشاعر الإبداعي ولعل في هذا دلالة واضحة على أن فضل موضوعات الشعر العربي في العصر الجاهلي بعضها عن بعض لا يستقيم به تفكير، ولا يمكن أن يوضح شيئا. [4]

فالدعوة في القصيدة قائمة على تلقي الحيوان بناء على فكرة التداعي والترابط لبناء تصور لدى الشارح يمكن من استيعاب تأملات المتلقي – القارئ – ومجازفاته التأويلية.

---

[1]– هذا البيت لم يذكره الأنباري في شرحه، وذكره الشارحان: أحمد شاكر وعبد السلام هارون، ص 121–122.

[2]– المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي، دير الملاك، ص 123–145.

[3]– مصطفى ناصف: دراسة الأدب العربي، دار الأندلس، توزيع د.ت، د.ط، ص 194.

[4]– مصطفى شميعة: القراءة التأويلية للنص الشعري، ص 25.

وكمثال: نرى أن ناصف لا يرى حرجا في بحث ما يمكن أن يجمع بين الفرس والطلل أو ما بينه وبين الماء ... كما أنه أصبح من الضروري التساؤل حول ماهية ودلالات العدو في القصيدة ؟ وهل عدو الفرس يشبه إلى حد ما عدو الناقة ؟...وبعبارة أخرى كيف تتجانس صور الحيوانات على اختلاف أجناسها داخل نمطية تعبيرية واحدة. فهناك افتراضات تستدعي منا أن ندرك أن القارئ المؤول يجب عليه الاصطبار على تمنع المقروء وعصيانه الدلالي ... من تشابك بعيد في إيقاع المعنى نفسه أليس من الممكن أن تقع أقسام القصيدة المتباينة في معناها المتبادر المألوف في أحضان معنى كلي..أوسع. [1]

ج- التراكم المعرفي عند الشارح:

إن قراءة المرزوقي لهذه الأبيات، هي قراءة موجهة بواسطة التقاليد الشعرية أو كما يقول نقاد عصره قراءة تسري على سنن القول، وهي متفاوتة وقد لا تتوافق مع سابقتها، إلا أنها لا تبعد عنها كما لا تتطابق في المنهج فلكل قراءة خصائص تميزها عن غيرها تبعا لطبعة القارئ والشعر والمرحلة الزمنية - ثقافة العصر- باعتباره شارحا متميزا شرح أعمالا عظيمة بعظم أصحابها - الحماسات الدواوين، وهذه المفضليات وله باع طويلة في التأليف فالنصوص التي شرحها المرزوقي يمكن قراءتها قراءات جديدة وقراءتها ليست نهائية: «فالشعر الحسن هو الذي لا تمل قراءته لأننا في كل مرة نستجلي معاني جديدة لم تظهر لنا في المرة الأولى ومن محاسن الفن أنه لا يمكن فهمه فهما تاما». [2]

ومنه فأن القراءة المستهدفة للبوح هي عملية فاحصة للعلاقات بين أفق توقع النتاج الشعري، وأفق الجمهور المتلقي، فهي بنية تصورية اجتماعية حيث تقوم الذكيرة المعرفية القبلية والآنية بتجديد مسار القراءة تبعا لما خترنه من الموروث الثقافي المتنوع - ثقافي- عقائدن أمثالن حكم، حكايات، خرافات، أساطير، حين يرد في النص الشعري على شكل

[1]- مصطفى ناصف: قراءة ثانية لشعرنا القديم منشورات الجامعة الليبية، د.ت، ص 79.

[2]- روز غريب: النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، دار الفكر العربي للطباعة والنشر، 1983، ط1، ص 97.

تشبيه أو أشعاره، وهذا ما يجعل الشارح يتعرض بالتفسير للألفاظ وذكر معاني الأبيات على طريقته ومثل هذا القول في بيت شعري قال الشاعر ربيعة بن مقروم * الظبي:

وثَغْرٍ مَخُوفٍ أَقَمْنَا بهِ *** يَهَابُ بهِ غيرُنا أَن يُقِيمَا

وقال:

فَظَلَّتْ صوَادِىَ خُزْر العُيُونِ *** إِلى الشَّمْسِ مِنْ رهْبةٍ أَنْ تَغِيمَا [1]

يقول في شرح قول ربيعة بن مقروم:

ورب محك بلاء وختوف حللنا به، ووطنا أنفسنا على ما يعن فيه ويعرض من مدافعة العدوان ومقاساة السوء، وغيرنا هرب منه مستيلما للمزاحة، وراضيا بما يلحقه من العار، ويلتحف به من لباس الضنيم. [2]

كما اكتفى في بيت ربيعة (ب11) بتفسير الألفاظ الظاهرة مثل (الرهبة) بالخوف وقال الأنباري: السوادي: العطاس – خزر العيون: تطبيق عيونها ويعود إلى شرح المعاني الإجمالي لأبيات المرقش تراقب الشمس: لأن فعلها لا تعطس بوردها الماء إلا عند الغروب: نعم قال المرقش الأصغر:

بَيْنَاَ أَخُو نِعْمَةٍ إِذْ ذَهَبَتْ *** وَحَوِّلَتْ ِشْفوَةٌ إِلَى نَعِيمْ

وَبَيْنا ظَاعِنٍ فِي ظَعْنِهِ *** إِذْ حَلَّ رَحْلاً وَإِذْ خَفَّ المُقِيمْ

«يقول ومعنى البيت أن مباني الأمور على التغيير، فترى الظاعن في التهيؤ، ومشغول الوكد بالتنقل فاجأه ما أوجب عليه أن يحل رحله ويقيم كما أن المقيم ساكن النفس إلى إقامته راضيا بما قسم له في مكانه وموضعه، فاجأه ما يبطل عليه نيته، ويوجد عليه ارتحاله، ويبعد طيته، وعلى هذا حال المترف المنعم، تراه مغترا بما تبين له من مساعدة

---

* – الشاعر ربيعة بن مقروم بن قيس بن حجابر بن خالد بن عمرو بن السيد بن مالك بن بكر بن سعد بن صبية أحد شعراء مضر المعدودين في الجاهلية والإسلام أسلم فحنى إسلامه وشهد القادسة وغيرها من القديم ينظر المفضليات، ص180، وشرح الأنباري، ص 355.

[1] – المفضل الضبي، المفضّليّات، تحقيق أحمد شاكر وعبد السلام محمّد هارون، ط7، دار المعارف، ، ص355–182.

[2] – المرزوقي، شرح المفضليات، ص 8، ينظر: شرح المفضليات، ص 182، ص 249، ص 503، ص 507.

الدهر، إذ بنعمته متضرعة وسعادته ممزقة، كما أن الشقي وقد استسلم بما يعانيه من الضر، وقاسيه من الضنك إذ انقلبت الشقوة سعادة والمحنة متبدلة بالنعمة». [1]

إن الشارح المرزوقي على الرغم من مراوحته في البحث عن المعنى بين تفسير الألفاظ الظاهرة والغمضة، وبين عرض المنى الإجمالي للبيت فإنه يعود إلى الفعل نفسه، كما أنه بعد تلك الإفاضة في الشرح، نراه يترك مواضيع تحتاج إلى إبانة فهي المعاني العفل الخيالية من أي توضيح وكأنه يرشد المتلقي إلى ملأ الفراغات حتى يقول الناقد الحديث «إن اختيار شرح مجموعة شعرية أو ديوان إنما يستند إلى ذوق الشارح وإدراكه القيمة الجمالية في النص حتى في الحالة التي توبها النزعة العلمية». [2]

وترك البياضات من قبل الشارح للقارئ يتجسد في بعض أبيات المفضليات التي تناولها بالشرح مثل: قول الشاعر متمم بن نويرة وقد كان مجدا ما إلى الروع ركضه. [3]

وقد فسر الروع – بالفزع.

كذلك عدم تفسيره كلمة (رعة) من قول سويد بن أبي كاهل:

وهوَ يَرْمِيها ولَنْ يَبْلُغَهَا *** رِعَةَ الجاهلِ يَرْضَى ما صَنَعْ

لكن الأستاذان شرحاها:

الرِعة: بكسر الراء وفتح العين: الشأن والهدي: وفعله ورع من باب كرم

والأنباري تعرض بالشرح لمفردات البيت الذي بعدها.

كَمِهَتْ عَيْناهُ لمّا ابْيَضَّتا *** فهْوَ يَلْحَى نَفْسَه لمّا نَزَعْ

قال: وقوله كمهت: عميت والأكمه: الذي يولد أعمى – يلحى: يلوم: نزع: كف ثم لم يفسر لفظه: ثئدت في قول سويد:

هَلْ سُوَيْدٌ غيرُ لَيْثٍ خَادِرٍ *** ثَئِدَتْ أَرْضٌ عليهِ فَانْتَجَعْ ؟ [4]

---

[1]– المرزوقي، شرح المفضليات، ص 252، ينظر رسالة الدكتوراه، ص45.

[2]– الداية فايز: علم الدلالة العربي النظرية والتطبيق، ط1، 1985، دار الفكر، دمشق، ص198.

[3]– المرزوقي أبو علي: شرح المفضليات، ص 291.

[4]– المرزوقي: شرح المفضليات، المرجع السابق، ص 101.

شرح الأنباري بقوله أي لما فسد عليه الموضع (النعجة أين وجد الكلأ) انتقل إلى غيره. [1]

فالسؤال الباحث عن الجمال في البيت مفاده:" ما الغرض من الاستفهام في هذا البيت، ولماذا ختم بالاستفهام بالأداة هل ؟"

ولم يشرح المفردة رعة، في قول الحارث بن حلزة اليشكري:

وَلَئِنْ سَأَلْتَ إِذَا الكَتِيبَة أَجّحَمَتْ *** وتَبَيَّنَتْ رِعَّةَ الجَبَّانِ الأهْوَجِ

قال الأنباري: رعة هنا بمعنى: الفرق والخوف. [2]

وأجحمت: كفت ورجعت

وقال: الكتيبة: الجماعة من الناس، ولا يقال كتيبة إلا في الحرب: قال الأصمعي: سميت كتيبة للإجتماع وأصل الكتب الجمع، والرعة: الفرق، يقال رجل ورع بين الرعة: ومن هذا الرعة في الدين وهو الفرق من ظلم الناس: فالورع بكسر الراء في الدين هو الفرق من ظلم الناس، فالورع بكسر الراء في الدين، والورع بفتح الراء في الحرب، ويروي: وتبين ترعة الجبان إنما يريد جبنه، ورغبه وهي مصدر الورع. [3]

وكذلك فعل الشارح مع كثير من ألفاظ أبيات المفضليات حيث يتركها غفلا، وذلك أنه كان في موضع المتلقي فينجذب انجذابا شديدا نحو المعنى العام والصورة الشعرية، فيترك الألفاظ الغامضة دون تفسير في قول الشاعر:

الممزق العبدي المعروف بنشاس بن نهار بن سود بن جزيل من عند

بِجَأْوَاءَ جُمْهُورٍ كأَنَّ طَرِيقَها *** بِسُرَّةِ بالحَزَنِ وَالسَّهْلِ زَرْدَقِ [4]

فالمرزوقي ترك لفظة (الزردق) دون شرح، ورواية البيت تختلف عما رواه الأنباري، الذي قال في البيت حين تعرض لشرح مفرداته: الجأواء: الكتيبة التي يعلوها لون السواد لكثرة

---

[1]– المفضل الضبي، المفضّليّات، تحقيق أحمد شاكر وعبد السلام محمّد هارون، ط7، دار المعارف، ص 256

[2]– الأنباري: شرح المفضليات، المرجع السابق، ص 257.

[3]– الأنباري: شرح المفضليات، المصدر نفسه، ص 517.

[4]– المفضل الضبي، المفضّليّات، تحقيق أحمد شاكر وعبد السلام محمّد هارون ، ص 433: الأنباري شرح المفضليات، ص 889.

الدروع، الجمهور: الكثرة – سرة: موضع – الزردق: السطر الممدود فارسة معرفية.

فمن خلال عرض شرح المفردات تظهر صعوبتها لكن أبا علي تجاهلها.

كما أنه يمر بأبيات في معانيها غموض واستتار فلا يتعرض لبيانها ولا يتولى كشف مضمرها، مثل قول يزيد بن الحذاق المثني العبدي:

إِذَا مَا قَطَعْنَا رَمْلَةً وَعَدَا بِهَا *** فَإِنَّ لَنَا أَمْرًا أَحَذَّ غَمُوسَا

أَقِيمُوا بَنِي النُّعْمانِ عنَّا صُدُورَكُم *** وإِلاَّ تُقِيمُوا كارِهِينَ الرُّؤُسَا

أَكُلُّ لَئِيمٍ مِنْكُمُ ومُعَلْهَجٍ *** يَعُدُّ علينا غارَةً فَخُبُوسَا [1]

وهو لم يتعرض لمفرداتها بالشرح، فلو عدنا إلى شرح الأنباري كما عاد أبو علي إليه من قبل لأدركنا معاني المفردات.

فالحديث عن الدوسر: هي كتيبة قوية من جيش النعمان بن المنذر استباح بها قبيلة الشاعرين المثقب العبدي وابن أخيه الممزق العبدي.

- وقد ذكرها الممزق العبدي باسم جأواء.
- وهي كتيبة كثيرة الدروع وسميت بذلك بتغير ألوانها من طول الغزو– وصدأ الحديد على رجالها وأسلحتها.
- وفي تاج العروس إن الكتيبة الجأواء هي التي يعلوها لون السواد لكثرة الدروع، والجواء أيضا الجيش العظيم
- وقال العسكري في جمهرة الأمثال 254/1 ابطش من دوسر – وهي كتيبة تتألف من 4000 مقاتل من قبائل العرب من ربيعة.
- وسميت دوسر من الدسر هو الطعن.
- والنعمان كانت له خمس كتائب منها الدوسر.

[1]– شعراء قيس في العصر الجاهلي، د.عبد المجيد المعني، ط2002، ص157–158، مؤسسة: جائزة عبد العزيز سعود البابطين في الإبداع الشعري، وينظر: المثقب العبدي الديوان، ص107، تاج العروس للزبيدي، العسكري في جمهرة الأمثال 254/1.

الفصل الثالث

جماليات التلقي
في الشرح والآراء النقدية
حول الشروح وجهود الشراح
ضمن هذا التفاعل

أولا: أهمية حركية التفاعل بين المبدع و الشارح والمتلقي.

ثانيا: التفاعل في شرح الأنبا ري للمفضليات في خضم جمالية التلقي.

ثالثا: النقاد القدامى وفهم قصيدة الشاعر.

رابعا:. القارئ من منظور المناهج النقدية الحديثة والمعاصرة.

خامسا: جمالية الإيقاع الشعري في الشرح

سادسا: مناسبة القصيدة بين جمالية التلقي والسرد وعلاقته بالشرح الشعري.

أولا: أهمية حركية التفاعل بين المبدع و الشارح والمتلقي:

أ- التفاعل بين الشارح والمتلقي:

من سمات الحركة الأدبية والنقدية التفاعل أو ما يسميه د. توفيق الزيدي بخطاب التفاعل بقوله: «خطاب التفاعل هو الحياة، في مدها وجزرها، وأخذها وعطائها، إنه الحركة والتواصل والتوالد» [1]، فيه يحيا النص الأدبي وينتعش النقد في تخوم ضيقة فتتلاشى وظيفته. لكن أهميته تبرز دوره في بعث الحياة مما يمنح النص البدئي خصوبة فيستزرعه الشارح و ينتج نصوصا جديدة، وهذه إضاءة للنص القديم بتحقيبه في تاريخ تلقيه في الوسط العربي بكل حمولاته المتنوعة بالسياسة والاجتماع والاقتصاد.

فعنصرا الفاعل والمتفاعل قائمة في النصوص في شكل المتلقي الذي وضح ياوس أهميته بقوله: «الأدب والفن لا ينتظمان في تاريخ نسقي، إلا إذا نسبت سلسلة الأعمال المتوالية لا إلى الذات المنتجة وحدها، وإنما إلى الذات المستهلكة أيضا، أي إلى التفاعل بين المؤلف والجمهور». [2]

فالناقد يبني قيمة التفاعل بين المبدع والمتلقي المنعوت بالجمهور، وهذا لا يعني تهميش المبدع على قول د. المختار السعدي: «لكن التفاعل بين القارئ والنص لا يعني تهميش المبدع، بل إن هذا ظل حاضرا في وعي المتلقي يرسم ملامح ردود الأفعال ويحدد شكلها. [3]

---

[1]- د. توفيق الزيدي: خطاب التفاعل، شعر أبي تمام والنقد القديم، دار قرطاج، قوس، ط1، 2000، ص5.

[2]- جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، هاش روبرت يارس، تحقيق: رشيد بن حدو، المجلس الأعلى للثقافة، ع 484، ط1، 2004.

[3]- المختار السعدي: تفاعل الدهشة الجمالية دراسة في تلقي شعر أبي تمام من لون معارية، ط1، 2014، دار عين برانت، وجدة، المقدمة .

حيث تتجسد معرفة ردود الأفعال تلك من خلال الأخبار والروايات التي هي مصادر محكومة بآفاق التوقع المُحقّقة أو المُخيَّبة، ويتجلى ذلك في حركية التاريخ التي حفظت ورسخت ما استحق البقاء، ودحرت وهمشت ما أدار له الواقع ظهر المِجَن فتُنُوسي لأن طريق الرواية الشفهية تتأثر بأحوال الذاكرة. وهذا التفاعل يقوم سمات تظهر في موضوعنا على أشكال.

ب- سمات التفاعل بين المبدع والشارح عبر النص:

إن الحديث عن تلقي النص هو الحديث عن قراءته، وعن أفق تلقيه الذي ينجزه القارئ حيث يقول إيزر: «من الواضح أن تحقيقه هو نتيجة للتفاعل بين الاثنين»[1] ولعل دور علماء اللغة هو الفعل المحقق لعملية الشرح التي هي أحد آليات القراءة، التي تدرجت عبر التاريخ في تناولهم لفك مغاليق النص الإبداعي من شرح لغريبه وإعراب مفرداته وجمله إذ يقول الجاحظ: «ولم أر غاية النحويين إلا كل شعر فيه إعراب الأشعار إلا كل شعر فيه غريب، أو معنى صعب يحتاج إلى الاستخراج ولم أر غاية رواة الأخبار إلا كل شعر فيه الشاهد والمثل.

– ورأيت محامتهم فقد طالت مشاهدتي لهم – لا يقفون إلا على الألفاظ المتخيرة، والمعاني المنتجة وعلى الألفاظ العذبة والمخارج السهلة،... وعلى المعاني التي إذا صارت في الصدور عمرتها وأصلحتها. [2]

فالجاحظ يفرز قوله شكلي التفاعل بين المبدع والمتلقي، فالشاعر يخرج نصه للجمهور أو لغيره لغايات عبر عنها النقاد بوسم الشعراء بسمات – كملوك الشعر أو عبيد وقسموهم إلى طبقات – والمتلقي تحذوه رغبة واستعداد نفسي قبلي وجهه إلى نمط من النصوص الشعرية حتى يقع اهتمامه وانشغاله على أشعار تروي ظمأه وتشبع فضوله النحوي

[1]– فولفاغنغ أيزر: فعل القراءة وجمالية التجاوب، ترجمة حميد الحميداني والجيلالي الكدية منشورات المناهل، ص12.

[2]– الجاحظ عثمان أبو بحر: البيان والتبيين، ج4، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، ط7، 1989، دار الخانجي القاهرة، ص 24.

والبلاغي باختيار نصوص تجذب السامع فيعمل أدواته لاستخراج جواهرها ليتلقاها متلق أخر تختلف قدراته ومهاراته وأدواته كالنظر والتأمل من خلال تعدد الشراح لديوان واحد.

ج – سلطة المتلقي وقوة الشرح:

قال أبو بكر الصولي: «إن الحسن بن وهب سأل أبا تمام قائلا: «أفهم المعتصم بالله من شعرك شيئا ؟ فقال: استعادني ثلاث مرات [من بحر البسيط].

وإنَّ أسمجَ من تَشْكُو إليه هوى *** من كان أَحْسَنَ شَيْء عِنْدَه العذل

واستحسنه، ثم قال لابن أبي دؤاد: يا أبا عبد الله: الطائي (أبا تمام) بالبصريين أشبه منه بالشاميين». [1]

فالشارح لم يتجاوز الثلاثية القطبية للمبدع– النص والمتلقي على الرغم من تعدد أخبار الرواة والمتلقين ليضع الفهم يقوم بالمثاقفة المتمظهرة في ضيق الأفق واتساعه المبنيين على تجربة القراءة. مما يظهر الناقد باعتباره القارئ الفطن في ضبابية التلقي، فمرة يشك في قدرة المتلقي في إدراك قصد المبدع، مهما كانت سلطته – المعتصم خليفة عباسي – فيتهمه بالأمية، بدليل أن المعتصم طلب من المبدع إعادة قراءة النص ثانية لأحد أبياته، ومرة أخرى يرفع من قيمته بحيث يوجد له العذر باصطدام التجربة المعرفية القبلية للشكل التعبيري بصيغة اسم التفضيل حيث جمع بين لفظي: أسمج وأحسن – على وجه التضاد – وهذا الجديد في الإبداع الذي كسر به أبو تمام الأشكال اللغوية الجاهزة بتقبيح صورة العاذل، فحرك عواطف المتلقي، فعنصر الدهشة يكمن في التفاعل بين تحرك عاطفة التملك بغرض المدح وتجنب أفق التوقع المعتاد مما حقق جمالية بين القطب الفني والقطب الجمالي خصت جزئية من القصيدة والتي تضمن التفاعل فيها ظهور النزعة البيئية التي تصنف المبدعين حسب الأقاليم وحسب المدارس فقربه من البصريين من خلال الفكرة المتداولة عند علماء النحو بتأكيد تقبيح العذل بدل النص (قضية لغوية ونحوية...).

[1]– أبو بكر محمد بن يحي الصولي: أخبار أبي تمام، تحقيق: خليل عساكر، محمد عزام، نظير الهندي، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ص 267

وهكذا فالقراءات متعددة، ومتأثرة بدوافع ومحددات من خارج النص ومن داخله في أغلب الأحيان، وتقوم على التجربة القرائية القائمة على الذخيرة المعرفية للشراح والمبدعين والمتمثلة في: المولد، والنشأة، والتتلمذ، والتلاميذ، والبيئة الزمانية والمكانية – مما يطرح سؤال مفاده أين يمكن تفاعلية التلقي في شرح المفضليات من قبل علماء تنوعت تخصصاتهم بفعل اختلاف مشاربهم الثقافية ؟ وهذا ما نجيب عنه في مضان هذا العمل: – الشراح.

ثانيا: التفاعل في شرح الأنبا ري للمفضليات في خضم جمالية التلقي:

إن سؤال الإشكالية يخضع لمنطق نوع الغرض الشعري للقصيدة، مما يجعل الشارح يتأمل في بنية النص ليكون في البداية قارئا متفاعلا مع النص حيث يحضر النص بذكر المناسبة: جو القصيدة، اعترافا منه بجمالية الأبيات ويكون ثانية مقياسا لجمالية النص في تحقيق الأفق أو تخييبه وهذا من خلال هذه المستويات.

1– جمالية المستوى التاريخي في شرح الأنباري:

المستوى التاريخي ما المقصود به، وما قيمته عند منظري التلقي ؟

إن الجديد الذي حاولت جمالية التلقي أن تقوم عليه، هو يرتكز على إشكالية التلقي وفعل القراءة، هو ليس حديث العهد بهذه النظرية، وإنما هو تطوير للمجهودات الفردية وإغناء للنظريات المطوية تحت أطر منهجية معينة فنع هذه التراكمية في الاتجاهات النقدية التي اهتمت بعنصر المتلقي، تبقي الإضافة التي جاءت بها نظرية التلقي كبديل منهجي تقوم على فرضيتين أساسيتين الأولى طرحها ياوس على شكل تساؤل: «ما الذي يقوله النص لي وما الذي يمكن أن أقوله للنص ؟»[1] والثانية ما قاله أيزر: «بأن العمل الأدبي وليس هو القارئ، ولكن نقطة الالتقاء الموجودة بينهما في تفاعل دينا مي منتهج ». [2]

[1]– روبرت هولب ياوس: نظرية التلقي، ص 202–203.

[2]– فولفغاغ ايزر: فعل القراءة، نظرية جمالية للتجاوب في الأدب، تحقيق: حميد الحميداني، جيلالي الكدية، م. المناهل، ط1995، ص 12.

ومنه فإن جمالية التلقي في إطار عملية الشرح للموروث الثقافي – ديوان لشعر المختارات – تؤسس للعلاقة التفاعلية بين القارئ والنص: «تروم خلق حوار سرمدي ومستمر بين النص وقراءه المتعاقبين عليه، وبذلك تنتقد النظرية التاريخية التقليدية التي تبتر العلاقة بين التجربة – القرائية الماضية والشروح الحاضرة». [1]

وهكذا تحضر النظرية من خلال مقولة التفاعل: interaction على تذويب المسافة الجمالية بين آفاق التلقيات الماضية والحاضرة من خلال الإجابة على الأسئلة التي ظلت عالقة بالعمل الأدبي القديم، الذي يجعل من تلقي النص: «كينونة ووجودا متجددين إذ يتلقى في سياقات مختلفة أزمنة متنوعة من قبل متلقين متعددين، وإلحاحها على التلقي الذي جعل النص يتأسس على أنطلوجيتين، انطلوجية التناص بما تقتضيه من هدم و بناء وإعادة بناء لنصوص سابقة ومعاصرة وأنطلوجية التلقي بما تقتضيه من قراءات بحسب الأمكنة واللحظات وأنواع القراء». [2]

وهذا ما يثبت قيمة ما تقوم عليه جمالية التلقي من أسس معرفية مادية تاريخية وعلم اجتماع وتحليل نفسي إلى جنب ما ينهض عليه فعل القراءة المتمثل في الشرح الشعري كقواعد لغوية تواصلية سميوطيقية ولسانية وهو ما تكتشف عنه عملية الشرح ضمن مستويات جمالية التلقي.

2- النقاد القدامى وفهم قصيدة الشاعر:

لقد وردت أخبار كثيرة عن شعراء العربية – عرب وأعاجم ومولدين – تؤكد أن إدراك وفهم قصد المبدع لا يكون إلا منه أولا وهذا بشار بن برد يقول: « إنما يعرف الشعر من يضطر إلى أن يقول مثله» كما أجاب البحتري حينما سئل أيهما أشعر مسلم وبن نواس

---

[1]– مصطفى عمراني: التاريخ الأدبي بين الإبداع والتلقي التفاعلية بين القارئ والنص، مقال في مجلة الرافد، ص22.

انطلوجية = intologie

[2]– أحمد بوحسن: نظرية التلقي والنقد العربي الحديث، مقال مجلة نظرية التلقي إشكالية وأدبيات وتطبيقات منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، 1993، العدد، لا عدد، المطبعة الجديدة، الدار البيضاء، ص 7–8.

قال أبو نواس، فقال: «إن العباس ثعلب وذويه من المتعاطين الشعر دون عمله إنما يعلم ذلك من دفع في سلك طريق الشعر إلى مضايقه، وانتهى إلى ضروراته». [1]

وقرر ابن رشيق أن «أهل صناعة الشعر أبصر به من العلماء». [2]

إن بشار بن برد يشير إلى فكرة أن الشاعر أولى بمعرفة عمله دون سواه ثم من سينظمه ثم الناقد (الشاعر والفكرة) أما البحتري – يؤكد الفكرة ولكن يشير إلى جزئية مهمة، في العمل الإبداعي تتمثل في الضرورة الشعرية وعلاقتها بالمتلقي الفطن (العلماء...) حيث ترخص للشاعر أن يتجاوز – ينزاح – القواعد اللغوية والنحوية والصرفية في حدود مقننه معروفة، ويفسرها تفسيرا نفسيا، إذ يرى أن المعاناة التي سماها بالمضايقة، هي التي تدفع إلى التجاوز وهذه الفكرة رغم قدمها إلا أنها معاصرة ولقد تبناها أدو نيس في فكرته حول التجاوز والتخطي. [3]

وهل يوجد هذا التفسير لدى الكتاب الذين وضعوا تصانيف حول ضرائر الشعر، يقول: «بأن الشعر كلام موزون تكون الزيادة فيه والنقص منه». [4]

وأشار بن عصفور في ضرائر الشعر (669) بقوله: «فالشعر لما كان موزونا أجازت العرب فيه ما لا يجوز في الكلام». [5]

---

[1]– المصدر نفسه، ص176، والجرجاني، دلائل الإعجاز، ص254

[2]– ابن رشيق أبي علي الحسن: العمدة في صناعة الشعر ونقده، ج1، تحقيق: صلاح الدين الهواري، هدى عودة دم الهلال، ط1، بيروت، 1996، ص117.

[3]– أدونيس: مقدمة للشعر العربي، بيروت، 1983، ص 25.

[4]– ابن عصفور الاشبيلي: ضرائر الشعر، تحقيق: السيد إبراهيم محمد، دار الأندلس، ط1980، ص17.

[5]- أبو منصور موهوب بن أحمد بن محمد بن الخضر الجواليقي: المغرب ت، ش، أحمد محمد شاكر، دار الكتب المصرية، ط1، القاهرة، 1980.

ثالثا: صعوبة استيعاب العملية الإبداعية:

1- حالة الشاعر عند الإبداع:

يلجأ الشعراء – حين العجز عن تفسير تجربتهم الإبداعية – إلى التعبير بالصورة لعلها تساعد في عملية التعبير والتلقي معا يقول نزار قباني: «ليس من السهل مراقبة القصيدة وهي تشكل والشاعر الذي يحاول أن يتأمل حركة أصابعه على الورق يشبه سائق الدراجة الذي يتأمل حركة قدميه، فيرتبك ويفقد توازنه،والشاعر الذي يدعي أنه يعرف كيف تتحرك المياه الجوانية يجهل حقيقة اللعبة». [1]

إن الشاعر يتلقى اللحظة (لحظة الميلاد: المخاض) بشكل مفاجئ كالزلزال حيث لا يستطيع فعل شيء (تأمل أو تفكر) سوى أن يكتب. يقول نزار: «أنا أتلقى الزلزال مستسلما ومدهوشا وأخرج من يخت رمادي ... اللحاق بها». [2]

كما يؤكد محمد الفيتوري «لا أعتقد أن شاعرا ما لديه القدرة الكافية على الإبداع». [3]

فإذا كان الشعراء أنفسهم يخيب لديهم أفق الانتظار في معرفة واستيعاب وإدراك لحظة الميلاد، فكيف لمن لم يكتووا بنار تلك التجربة ؟

إن الغموض الذي يكتنف عملية الإبداع لم يكن جديد المعرفة بل الحقائق التاريخية وأحداثها تحوي من الشواهد عن شعرنا القديم كثير.

ولعل عدم إدراك الشاعر نفسه لحظة الإبداع هو في حد ذاته جمالية تفوق آفاق انتظار المتلقين مهما بلغت معرفتهم فيروحون يصدرون أحكاما نقدية تبرر ملأ الفراغ –تؤرخ لجمالية النص التاريخية التي تجاوزها المبدع حتى تجاوز زمن متلقيه ولعل من أمثلة ذلك ما

---

[1]– نزار قباني: قصتي مع الشعر، ص185.

[2]– المرجع نفسه، ص21.

[3]– محمد الفيتوري: في نبيل فرج مملكة الشعر، معلومات ديوان، مجلد أول، ط3، بيروت، 1979، ص179.

جاء على لسان رسول الله صلى الله عليه وسلم حين أعجب بكلام أحد بلغاء العرب فقال: «إن من البيان لسحرًا». [1]

قال النبي صلى الله عليه وسلم: في عمرو بن الأهتم لما أعجبه كلامه: «إن من البيان لسحرا» (رواه أحمد وأبو داود عن ابن عباس، كما روى عن ابن عمر في رواية البخاري أن رجلين خطبا في كشف الخفاء 296/1.

2- انفعال المبدع وأثره على الشارح:

إذا اعتبرنا أن الشارح هو الناقد هو المتلقي فإننا نقر بأن انفعال الشاعر له أثر على نفسية المتلقي حيث نجد الحطيئة يقول حين سئل عن أشعر الشعراء: «وأخرج لسانا رفيقا كأنه لسان حيه وقال: النابغة إذا رهب، وزهير إذا رغب، وجرير إذا غضب». [2]

وأجاب الشاعر الأموي أرطأة بن سهية عن سؤال عبد الملك بن مروان، حين سأله :هل تقول الآن شعرا ؟

فقال:«كيف أقول وأنا لا أشرب، ولا أطرب، ولا أغضب إنما يكون الشعر بواحدة من هذه».[3]

ولعلنا نجد في كلام حازم القرطاجني ما يدعم الأقوال السابقة بشيء من الوضوح حيث يقول في الشأن السابق «يجب على من أراد جودة التصرف في المعاني وحسن المذهب في اجتلابها والحذق بتأليف بعضها أن يعرف أن للشعراء أغراضا أولها هي الباعثة على قول الشعر، وهي أمور تحدث عنها تأثرات وانفعالات للنفوس،غير سار». [4]

وقال الحجاج للمساور بن هند: «مالك تقول الشعر وقد بلغت من العمر ما بلغت»؟

قال: أرعى به الكلأ، وأشرب به الماء، وتقضى لي به الحاجة فإن كفيتني تركته.

---

[1]- الجاحظ: البيان والتبيين، ج1، ص53، وقد ذكره صاحب العقد الفريد ابن عبد ربه الأندلسي في ج5، ص246، ابن عبد ربه، العقد الفريد، ج5، ص 298.

[2]- ابن عبد ربه: العقد الفريد، تحقيق وشرح: د. محمد التونجي، ط1، دار المدار الثقافة، 2009.

[3]- ابن قتيبة عبد الله بن مسلم : الشعر والشعراء ،حققه /د عمر الطباع،ط1،1997 دار الأرقم بيروت،لبنان34-35).

[1]- حازم القرطاجني: حياته ومنهجه البلاغي، عمر إدريس عبد المطلب، ط 2009، دار الجنادرة، ص181-182.

وقال عبد الملك بن مروان لمؤدب ولده «روهم الشعر يمجدوا وينجدوا». [1]

وبعث زياد بولده لمعاوية فكاشفه عن فنون في العلم، فوجده عالما بكل ما سأله عنه،ثم استنشده الشعر، فقال: لم أرو منه شيئا. فكتب معاوية إلى زياد: «ما منعك أن ترويه الشعر فوالله إن كان العاق ليرويه فيبر وإن كان البخيل ليرويه فيسخو،وإن كان الجبان ليرويه فيقاتل». [2]

*ويقال إن أبدع بيت قالته العرب قول أبي ذؤيب الهذلي (من الكامل)

والنفسُ راغبةٌ إذا رغّبتَها *** وإذا تُرَدُّ إلى قليلٍ تقنعُ

رابعا: الشعر والشرح من الشاعر إلى الملتقى:

1- الرؤية الشعرية:

ليس الشعر مجرد شكل محدد باللغة والصور والموسيقى فقط بل هو قبل ذلك نوع من المعرفة المتميزة،التي تبدع وتجسد ما تبدعه في هذا الشكل إنه نوع من الوعي الذي يدرك الوجود الطبيعي والإنساني إدراكا خاصا يختلف فيه عن أشكال الوعي الأخرى.

فأن يكتب الشاعر قصيدة لا يعني أن يمارس نوعا من الكتابة، وإنما يعني أن يحيل العالم إلى الشعر. [3]

فقبل معرفة كيف عبر الشاعر عن العالم، ينبغي أن نعرف كيف رأى الشاعر هذا العالم؟

فالرؤية الشعرية يطلق عليها أسماء مختلفة (التصور، التمثل، الإدراك، الوعي، المعرفة) ولقد عرفها خيل حاوي بأنها: «نوع من المعرفة التي تتخطى نطاق العلم المحدود بالظاهر المحسوس، وتنافس الفلسفة وتتغلب عليها في مجال الكشف والخلق والبناء وهي سمة الشاعر الأصيل». [4]

وتقوم هذه المعرفة – الرؤية – على عناصر:

---

[2]– ابن عبد ربه :العقد الفريد، ج1، ص 5، ينظر: **الأغاني**، ج13، ص75، ط، دار الكتب المصرية.

[2]– ابن عبد ربه: العقد الفريد، ج5، ص247.

[3]– أدونيس علي أحمد سعيد : مقدمة للشعر العربي، دار العودة بيروت، ط3 1979 ص103.

[4]– خليل حاوي: في جهاد فاضل قضايا الشعر الحديث، ط1 1984 دار الشروق عمان ط2 جديد 1998 ص 277.

1-الكشف: «يرى أدونيس أن الشاعر يري من الواقع بعده الواح لا الظاهري». [1] والشاعر: «بقدر ما يغوص في أعماق العالم، يخلق أبعادا إنشائية وفيه جديده»[2]. «لهذا يأتي مجلجلا بالغموض، لأن الغموض ملازم للكشف لا يدرك إلا شيء من الرؤية المماثلة أي أننا لا ندرك الرؤيا إلا بالرؤيا». [3]

فالرؤية الشعرية تعني الكشف عما لا يمكن الكشف عنه برؤية أخرى، عن علاقات تبدو للعقل العادي متناقضة، في حين يقيم الشاعر علاقة بين الليل والبياض، أو بين النهار والسواد فإن الفكر القديم على الرؤية المنطقية يرى تناقضا في مثل هذه العلاقات.

فالرؤية الشعرية لا ترى فيها أي تناقض فالشاعر يعرف لون النهار ولون الليل غير أن رؤيته تترجم البياض أو السواد بإعطائها دلالة غير الدلالة العادية

قال النحات الفرنسي: رودان (1840-1917): «إنني لا أغير الطبيعة أبدا ،إنني أسجلها كما أراها، وإذا كان يبدو للبعض أنني أغيرها فذلك يكون قد تم في لحظة لم أدرك أنني أغيرها فعلا، وبعبارة أوضح، إن العاطفة التي تؤثر على وجهة نظري هي التي تغير الطبيعة... إن الفنان لا يدرك الطبيعة كما تبدو ولسائر القوم لأن عاطفته تكشف له الحقائق الباطنية الكامنة وراء المظاهر». [4]

يقول نزار القباني: «لأن الشعر ليس انتظار ما هو منتظر وإنما هو انتظار ما لا ينتظر». [5]

لقد تحدثت المثالية الألمانية في الأدب عن عالم الروح الخفي الذي على الشاعر أن يبحث عنه ويكشفه للآخرين، وفي هذا البحث والكشف تكمن وظيفته وقد قال هيجل هذه

---

[1]- أدونيس: الآداب ع3س16 مارس 1988 ص70

[2]- أدونيس: الآداب ع3س14 مارس 1988 ص196

[3]- أدونيس: صدمة الحداثة ص167.

[4]- مصطفى سويف: الأسس النفسية للإبداع الفني، ص299.

[5]- نزار قباني: قصتي مع الشعر، ص123.

الفكرة: «من الشعر تعبير عن العالم الروحي، ولذلك ليست مهمته وصف الواقع بل جعله حيا وكشف ما يختبئ فيه على الوعي العادي». [1]

لم تعد وظيفة القصيدة «أن تعلمنا ما نعلم، وتنظم لنا من جديد ما هو منظوم صارت وظيفتها أن ترمينا إلى أرض الدهشة». [2]

فكل كشف من قبل الشاعر تقابله حالة اندهاش من قبل المتلقي يقول ستيفن سبندر- Stephen Spender: «إن الشاعر هو الذي لديه أقصى قدرة على رؤية الغريب الشيق وراء العادي المألوف». [3]

2- التجاوز: لا تعرف الرؤية الشعرية حدودا وإنما تتجاوز كل حدود التجاوز متعدد الدلالة، فهو:

- تجاوز ثقافي: عدم الاقتناع بالموجود من الثقافة.
- تجاوز جمالي السعي نحو تحقيق أشكال وصور فنية أكثر جمالية.
- تجاوز للواقع: عدم الاقتناع بما يحقق من تطورات.
- تجاوز مكاني، وزماني، أي عدم الاقتناع بما تدركه العين ويحده الزمن إنه تجاوز شامل وتخط لكل ما هو موجود وقائم.

ولهذا قال شيللي (1792-1822): «الشاعر يشارك في الخالد والمطلق وليس للزمان والمكان والعدد صلة بمفهوماته وتصوراته». [4]

إن التجاوز مفهوم مناهض للمنطق العادي، ويشكل في الوقت نفسه منطق الشعر ولذلك أكد الشعراء - عرب وأعاجم - على أن هدم العلاقات الواقعية هو روح الشعر ووظيفته.

---

[1]- هيجل في الفكر العربي المعاصر، ع10، شباط، 1000:81.

[2]- نزار قباني: قصتي مع الشعر ص179.

[3]- ستيفن سبندر: الحياة والشاعر، ص96.

[4]- دفيد دينش: مناهج النقد الأدبي، ص 178.

لهذا حاول الشاعر تجاوز المتلقي ليوصل نفسه إلى أبعد الآفاق فاعتمد على الإنشاد والاستماع.

إن قوانين المكان والزمان والسبب والنتيجة وضعت لتحديد الرؤية النثرية أما الشعرية فحياتها في تجاوزها يقول عمر آزرارج في تحديد فهمه للرؤيا الشعرية: «بأن الشعر لا يملك القدرة على التغيير من اللحظة، لكن لديه القدرة على إعادة صياغة الحياة بشكل مختلف، حيث اعتبر أن الشعر هو ابن التاريخ وابن مجتمعه، أين يقوم بعملية تطهير الذات ويوسع فضاء الحياة التي يعيشها الفرد، فالتغيير يتم باللغة، ويقصد عمر أزراج، باستعمال اللغة طريقة التعبير عن الإحساس باستعمال الرموز.

وفي حديثه عن وظيفة الشعر تطرق أزراج لحواره مع الشاعر العالمي الكبير رسول حمزتوف– Rassoul Gamzatov ، حيث أخبره هذا الأخير بأن وظيفة الشاعر أن يهاجم الشر، حيثما هو موجود وأن يقود الأجيال لما هو أجمل وأكثر صدقا. إذ اعتبر ابن مدينة تيزي وزو، بأن الشعر الذي لا يؤسس لخيال جديد ويطمح لخلق الجمال ويقف في وجه العراقيل هو شعر زائل. واعت أزراج، باستعمال اللغة طريقة التعبير عن الإحساس باستعمال الرموز.

فهو يؤكد على جانب الأسلوب بخاصة مفهوم الانحراف – الانزياح الذي يعني تحويل الدلالة من اتجاه إلى اتجاه آخر». [1]

ويقول محمد بنيس: «أن نغير مسار الشعر معناه أن نبنين النص وفق قوانين تخرج على ما نسج النص المعاصر من سقوط وانتظار، أن نؤالف بين التأسيس والمواجهة.

لا بداية ولا نهاية للمغامرة. هذه القاعدة الأولى لكل نص يؤسس ويواجه. لا بداية ولا نهاية الكتابة نفي لكل سلطة، وبهذا المعنى لا يبدأ النص لينتهي، ولكنه ينتهي ليبدأ ومن

[1]– ازراج عمر : مقال لجريدة النصر، نشر بتاريخ: الأربعاء، 25 آذار، مارس 2015 1:22.

ثم يتجلى النص فعلا خلاقا دائم البحث عن سؤاله وانفتاحه، لا يخضع ولا يستسلم ولا يقمع، توق إلى اللانهائي واللامحدود، يعشق فوضاه وينجذب لشهوتها». [1]

2- المتلقي بين السماع والإنشاد

إن المتلقي السامع يحظى بأهمية كبيرة في نقد الأدب العربي القديم لارتباط الشعر بالإنشاد حيث كان يسمع مباشرة في المواسم المختلفة بالأسواق، كسوق عكاظ وغيرها، قال رشيد يحياوي: "وقد لا نكون في حاجة لكي نؤكد أن الأداء الصوتي كان أسبق من الكتابي، بحكم تأخر الكتابة عن مرحلة نشوء اللغة، وهو أمر يستنتج كذلك من وضعية إرسال الشعر في العصر الجاهلي، حيث يثبت أغلب المؤرخين تخلف استعمال الكتابة في ذلك العصر وميل جمهور المتلقين إلى تقبل الشعر عن طريق الإلقاء المباشر وحمله عن طريق الرواية، وهي ظاهرة كانت لها مبررات اجتماعية تمثلت في المواقف الاجتماعية التي كان يوظف فيها الشعر كالمفاخرات والمنافرات والدعوة للصلح أو الحرب مما كان يتطلب الإلقاء المباشر للشعر، ومما كان يتطلب أيضاً الإجادة في الإلقاء، أي التحكم في مخارج الحروف وحسن توظيف الأصوات مع الخلو من العيوب الصوتية".[2]

ولم يكن المتلقي السامع مرتبطاً بالشعر فقط، بل بشروحه كما ارتبط بالقرآن الكريم بعد مجيء الإسلام، و بتفاسيره التي جمعت الشرح والتفسير والتأويل.

وهذه ميزة للعرب عن باقي الأمم الأُخَر لهذا قال محمد مبارك: "وللعرب ميزة في نظرية التلقي قد تجعل الآداب العربية تتميز عن غيرها من الآداب، وهذه الميزة مستمدة من عاملين أساسيين: الأول القرآن الكريم إذ أوجد نوعين من التلقي أحدهما مرتبط بالآخر، هما التلقي الشفاهي والقراءة، فالإنصات لتلاوة القرآن وهو تلقٍ شفاهي سيظل ما بقيت للزمان بقية، إذ لا يكتفي بقراءة القرآن فلا بد من السماع إذاً، والسماع تلقٍ شفاهي دون شك والآخر

---

[1]- محمد بنيس: حداثة السؤال، ماي 1980، ص33، المصدر: عن مجلة الثقافة الجديدة، العدد19، السنة الخامسة، 1981.

[2]- شعرية النوع الأدبي في قراءة النقد العربي، رشيد يحياوي إفريقيا، الشرق، ص133.

هو الشعر، والشعر العربي ينشد ويغنى أي بحاجة إلى متلقٍ شفاهي". [1] ونظراً لارتباط المتلقي السامع بالشعر وبالقرآن الكريم حظي بأهمية كبرى في التراث العربي القديم، فالشعر العربي في حاجة إلى السماع أكثر من القراءة، لهذا يسعى الشاعر إلى أن يوفر في قصيدته ما يربطه بجمهوره، فاهتم بالأوزان الصوتية وبأنواع القوافي حتى يضمن أكبر قدر من الغنى الصوتي لارتباط الشعر بالغناء ولتأثير هذا الأخير على المتلقي "وهو تأثير نفسي فسيولوجي يسري فيه الصوت الحسن، وقيل الغناء غذاء الأرواح كما أن الطعام غذاء الأشباح، وهو يصغي الفهم ويرفق الذهن ويلين العريكة، ويثني الأعطاف ويشجع الجبان ويسخي البخيل". [2]

حيث يزيد الإنشاد والغناء من قيمة الشعر الجمالية، كما يمد الشارح من عمره وأكثر منه فإن شراح الاختيارات الشعرية كانوا متلقين وقراء بامتياز، مكنوا النص الإبداعي من التوالد – تعدد القراءات ينتج عدة نصوص– فالشاعر نفسه كان يطرب إذا يُغنّى شعره ويحيل على الشارح حتى يفهم قصده، لهذا كانت الحاجة قوية إلى سماع الشعر وشرحه قصد إبراز الكفاءة في الفهم من قبل الناقد المثقف الفطن.

لقد عبّر عن هذا ابن قتيبة بقوله: "وكل علم محتاج إلى السماع، وأحوجه إلى ذلك علم الدين، ثم الشعر، لما فيه من الألفاظ الغريبة واللغات المختلفة، والكلام الوحشي، وأسماء الشجر والنبات والمواضع والمياه. فإنك لا تفصل في شعر الهذليين إذا أنت لم تسمعه بين "شابة" و"ساية" وهما موضعان، ولا تثق بمعرفتك في حزم نبايع، وعروان والكراث، وشسي عبقر وأسد حلية، وأسد ترج، ودفاق، وتضارع، وأشباه هذا لأنه لا يلحق بالذكاء والفطنة كما يلحق مشتق الغريب". [3]

---

[1]– محمد مبارك: استقبال النص عند العرب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1999، ص285.

[2]– شعرية النوع الأدبي في قراءة النقد العربي، ص134.

[3]– الشعر والشعراء، ابن قتيبة، تحقيق: وشرح أحمد محمد شاكر، دار الحديث القاهرة، ط2، 2001، ج1، ص82–83.

فابن قتيبة يوضح للمتلقي الفرق بين سماع الشعر وقراءته وشرحه، ويعطى مجموعة من الأمثلة تدل على ذلك موضحاً بواسطتها، أين تكمن أهمية سماع الشعر وضرورة شرحه؟ وإذا كان قد عبّر في هذا النص صراحة عن أهمية سماع الشعر ففي نصوص أُخَر نستشف ذلك من خلال حديثه عن بعض القضايا مثل قوله: "أراك في صدر البيت عجزه، "فهذا دليل على سماع البيت وليس قراءته وذهب إلى هذا.محمد مبارك بقوله: "ونبه ابن قتيبة إلى صفات أُخَر في النص منها وضوحه وعدم انغلاقه... واعتمد موحيات مكانية قريبة من أحاسيس المتلقي ليدركها بيسر، مثل الصدر والعجز الفاتحة والقافية ورونق الطبع ووشي الغريزة... وتلك علامات تدلنا على التلقي الشفاهي الذي يقوم على اللمحة السريعة الدالة والقدرة على إثارة الانتباه والإعجاب، والتفاعل السريع مع مجرى النص".[1]

ومما يبين اهتمام النقاد بعلاقة المتلقي بالسماع والإنشاد والفهم لهذا النص الإبداعي والشارح يقول سمعت، والمعنى يعني والناقد مثل ابن قتيبة الدينوري (ت276هـ) يقول: "وسمعت بعض أهل الأدب"[2] فسلطة السماع فرضت سلطانها، وهو يقرر ويعترف بأنه سمع، وبالتالي سيأتي كل عنصر مرتبطا بالآخر، فالشاعر عليه ألاّ يطيل فيمل السامع، ولا يتوعر حتى يفهم القارئ ويؤول الشارح، لان وسط التلقي خاضع لقانون التعايش بالمصطلح السياسي فقد قال نزار التجديتي: "ثمة عدد من السلطات الثقافية التي يحيل إليها الملفوظ.

فهناك "أ" سلطة السماع، و"ب" سلطة المؤسسة "أهل الأدب" و"ج" سلطة المنبت مقصد القصيد الأول أي مبتدئ وواضع القصيد الأول. والملاحظ أنّ سلطة هذه العناصر التلفظية الثلاث تقوم – بالإضافة إلى بداهة وجود شرعية تمنحها إياها مسلمات الثقافة

[1]– محمد المبارك: استقبال النص عند العرب، ص112.

[2]– ابن قتيبة: الشعر والشعراء.

وأولويات العصر على شكل دائري: فالعنصر "أ" يقوم على العنصر "ج" والعنصر "ب" يستند إلى العنصر "أ" و "ج" وهكذا". [1]

من هذا النص يتضح الاهتمام بالمتلقي السامع بالنسبة لكثير من النقاد، كمتلقين للنص، وابن قتيبة مهتم بالمتلقي السامع شأن ابن طباطبا. لهذا فهو في مؤلفه انطلق من واقع عصره فبين للشاعر الطريقة المربحة والتي ستدر عليه أموالاً طائلة، فاهتمامه بالمتلقي السامع وبالمدح لم يكن عشوائياً، لكي ينال الشاعر رضي السامع والممدوح، لا بد من إتباع الطريقة التي رسمها له لأنها هي التي كانت سائدة في عصره وعبر أحد الدارسين عن هذا بقوله:" إن الثوب الذي فصله ابن قتيبة للشعراء لم يكن خلقا من عدم بل الثوب المناسب للعصر واللون والمطلوب من الشاعر، وإن كان هناك من الشعراء وجده غير متسع لمنكبيه بدافع من الغرور الذاتي أو بنوع من الإحساس بالمهانة". [2]

فالمدح حسب هذا الدارس هو الذي سيرفع من شأن الشاعر ويصبح من جلساء القصر، ويحصل على الإجازة والجائزة من الناقد المتذوق للشعر، وكان واعيا بذلك لهذا رسم للشاعر الطريقة المربحة.

نعم لقد كان الشراح على وعي بمتطلبات أزمانهم المتمظهرة في سلطة المتلقي، وإدراكهم لمدى حب المبدع للعلم وللثقافة العربية، فابن سلام الجمحي ابن قتيبة والجاحظ وقدامة بن جعفر والأنباري والتبريزي وأبي علي المرزوقي اهتموا بتوجيه الشاعر نحو الاهتمام بصناعة القصيدة العربية لأنه دارس محب للأدب والعلم بالدرجة الأولى، لهذا لا يمكن النظر إلى نصه نظرة ضيقة، وبالتالي اتهامه عدة اتهامات ،بل يجب النظر إليه من كل جوانبه، وإلى جانب ما سبق أورد سعيد الأيوبي في كتابه عناصر الوحدة والربط في الشعر الجاهلي مجموعة من الآراء ناقشت نص ابن قتيبة و"سمعت بعض أهل الأدب"،

---

[1]– نزار التجديتي: دراسات سيميائية أدبية لسانية، العدد7، السنة 1992، ص51.

[2]– نزار التجديتي: دراسات سيميائية أدبية لسانية، العدد7، السنة 1992، ص51.

واختلفت النقاشات والآراء فيه وأقتصر على إيراد بعضها وخصوصا التي لها علاقة وطيدة بالمتلقي السامع، وفي مقدمتها رأي الدكتور عز الدين إسماعيل الذي ألح على قصور تفسير ابن قتيبة حين اعتبر النسيب أداة فنية موجهة للمتلقي هدفها جلب انتباهه يقول: إلى ما في هذا التفسير من قصور مبعثه اعتبار النسيب أداة فنية موجهة إلى المتلقي على حين أن هذا النسيب يحسم ارتداد الشاعر إلى نفسه وخلوه إليها، وهو بذلك يعد الجزء الذاتي في القصيدة". [1]

و للشعر علاقة وطيدة بالغناء والشعر يغنى للسامع لأن الغناء يتوجه قطعاً إلى متلق سامع لا قارئ" [2] فالمتلقي في ذلك العصر كان سامعاً أكثر منه قارئاً لهذا كان الشعر يغنى في المجالس فهو يؤثر في النفوس ويزيد من قيمة الشعر الجمالية، وخصوصاً إذا كان الصوت جميلاً.

كان ابن قتيبة واعياً بأهمية الغناء في الشعر العربي وبتأثيره في المتلقي لهذا عند ترجمته للشعراء يذكر الأشعار التي كان يتغنى بها.

يقول عن امرئ القيس: ومما يتغنى به في شعره:

قفا نبك من ذِكرى حبيب ومنزل *** بسِقطِ اللِّوى بينَ الدَّخول فحَوْملِ

" يقصد المعلقة.

وقوله:

تَقُولُ وقَدْ مَالَ الغَبيْطُ بِنَا مَعاً *** عَقَرْتَ بَعِيْرِي يَا امْرأَ القَيْسِ فَانْزِلِ [3]

وقال أبو النجم يصف قينة:

تغنّيْ فإن اليوم يومٌ من الصّبا *** ببعض الذي غنى امرؤ القيس أو عمرو

فظلت تغنى بالغبيط وميله/ *** وترفع صوتاً في أواخره كسر [1]

---

[2]– سعيد الأيوبي: عناصر الوحدة والربط في الشعر الجاهلي، مكتبة المعارف، بدون تاريخ، ص324.

[2]– محمد المبارك: استقبال النص عند العرب، ص119.

[3]– الشعر والشعراء، ج113/1.

ومن الشعراء الذين كان ينشد شعرهم كذلك شعر النابغة، قال شعيب بن صخر : سمعت عيسى بن عمر ينشد عامر بن عبد الملك المسمعي، شعر النابغة. فقلت: "يا أبا عبد الله، هذا والله الشعر". [2]

والدليل على اهتمامهم بسماع الشعر: قول الأصمعي:"كان النابغة يضرب له قبة حمراء من أدم بسوق عكاظ، فتأتيه الشعراء فتعرض عليه أشعارها" [3] ووظف الغناء كذلك في إصلاح إقواء النابغة فقد كان النابغة "يقوي في شعره فدخل يثرب فغنى بشعره، ففطن ولم يعد للإقواء. [4]

إذاً هناك علاقة وطيدة بين الشعر والغناء في"توجيه الشعر ليناسب التقاليد الأدبية المتعارف عليها، ولقد نص القدماء على هذه العلاقة المتداخلة بين الطرفين فعلقوا الغناء على الشعر وجعلوه كالحلة بالنسبة إليه إن لم يلبسها "طويت" وحددوا البروز الأسلوبي الذي يُبنى عليه اللحن في الوزن وجعلوه قاعدة له: فالأوزان قواعد الألحان والأشعار معايير الأوتار". [5]

اهتم العرب بالشعر سماعا ونقدا وشرحا، حيث كان الشعر ينشد في مربد البصرة ومسجد الكوفة ويحضره جمهور عريض من المتلقين أنتج قبلها – في عكاظ– المفضليات والأصمعيات والمعلقات وفيها – المربد والكناسة – صنعت النقائض فهذه الأسواق وتلك المجالس دليل على حرصهم على تقديم الأجود المثير للمتلقي السامع، وعلى ارتباط الشعر بالطابع الشفاهي لأن طبيعة الشعر قائمة على الإنشاد وهو يقتضي في كل الأزمان سامعاً متلقيا فطنا، فضلاً عن بناءها –القصيدة– وعند قراءتها أمام الممدوح الذي اختزل النقاد غاية سماعه في أغلب الأحيان في إثارة الهمم للدفاع عن القبيلة أو التشجيع في الحروب

---

[1]– ن م، ج1 /113.

[2]– ن م، 157/1.

[3]– نفسه، 168/1.

[4]– الشعر والشعراء ج1 ص168.

[5] - شعرية النوع الأدبي، ص138.

والتحقير من بعض الناس، كل هذه المواقف تتطلب متلقياً يستقبل الشعر مما يدل على حضور سلطة السماع في أثناء إنشاد الشعر.

وما اهتمامهم به – بالمتلقي السامع– هذا الاهتمام إلا دليل على نجاح العمل الأدبي أو فشله، لهذا جاء حضوره قوياً عند المبدع.

3- الإبداع الشعري بين الشاعر والمتلقي ومبرراته:

«حظي الشعر في التراث العربي ببالغ الاهتمام فهو ديوان العرب ومنتها حكمتها ولا شك أن مبعث هذا الاهتمام راجع إلى ما يثيره في الذات المتلقية من إحساس جمالي لما يجده فيه من إشباع لحاجاته الروحية والفكرية والمعرفية»[1]، فهو يعد: «الوسيلة اللغوية الأولى التي استعملها الإنسان في التعبير الجمالي عن تأملاته الكونية منذ فجر التاريخ».[2] «وبالنظر إلى أهمية الشعر في حياة العربي، انصب اهتمام النقاد على تحديد مفهومه وضبط معالمه، إلا أن ذلك لا يتأتى بمعزل عن»[3] :«تحديد وظيفته ذلك أن الشعر ليس تعبيرا جميلا فحسب بل هو ذو دلالة تؤثر في المتلقي». [4]

إن هذا الباعث بقدر ما هو إيقاظ لوجد الروح والخيال هو في الوقت نفسه تحريك للفكر لاستجلاء خبايا هذه الظاهرة المسماة بشرح الشعر، هذه الوسيلة اللغوية الأولى،التي استعملها الإنسان في التعبير الجمالي، عن تأملاته الكونية منذ فجر التاريخ،فقد انصب الاهتمام فيه على الشعر العربي، فكل النقد العربي كان نقدا للشعر إلا ما ندر «وكانت بالتالي كل الآراء والتصورات المستنتجة من خلال النقد قائمة على الشعر دون غيره، والأمر سرى كذلك على الأدب اليوناني والإغريقي وهذا يفسر مدى تعلق الإنسان بالشعر أيما تعلق،

---

[1]– العايب ويزة: كتاب العمد لابن رشيق، في ضوء الدراسات النقدية الحديثة، ماجستير، جامعة مولود معمري، 2011، ص6.

[2] – عبد الله العشي: أسئلة الشعرية منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2000، ص9.

[3]– العايب ويزة: كتاب العمد لابن رشيق، المصدر نفسه، ص 6.

[4]– فاتح علاق: مفهوم الشعر عند رواد الشعر الحر، اتحاد الكتاب العرب، دط، دمشق، 2005، ص276.

فهو يجده إشباعا لحاجياته الروحية والمعرفية والفكرية والجمالية،مما دفعه إلى التأمل في طبيعة الشعر ووظيفته وتكونه وعلاقته بالناس وبالعالم». [1]

إن التجربة الشعرية توفر احتمالات النجاح أكثر مما يوفرها التأمل النظري – أغلب الدراسات تتكئ على أقوال الفلاسفة والنقاد وعلماء الجمال والنفس وتهمل إلى درجة كبيرة أقوال الشعراء أنفسهم وعن طبيعة عملهم بحجة أن الشعراء رجال إبداع وإنشاء لا رجال تأمل ونظر ذلك أن العملية الإبداعية تتم كلها داخل ذات الشاعر لتعبر عن حقيقة المعاناة والمكابدة في إخراج النص للوجود ليست هذه الملاحظة حديثة الوضع،لقد تحدث عنها القدماء من شعراء العربية على أن الشعر لا يفهمه من يعاني آلام إبداعه،ويكابد متاعب كتابته حدود الفهم لمقصدية المبدع.

خامسا: جمالية الإيقاع الشعري في الشرح:

1- نظرية المعنى في الميزان العروضي:

قال حازم القرطاجي(684هـ): عن معنى الصورة الحاصلة في الأذهان وعن الأشياء الموجودة في العيان:« فكل شيء له وجود خارج الذهن،فإن أدرك حصلت له صورة في الذهن تطابق لما أدرك منه وإذا عبر عن تلك الصورة الذهنية الحاصلة عن الإدراك. أقام اللفظ المعبر به هيئة تلك الصورة الذهنية في أفهام السامعين وأذهانهم فصار للمعنى وجود آخر من جهة دلالة الألفاظ». [2]

استشهد برأي ابن سينا في تعليل بحور الشعر وزعمه أن كل بحر مخصص لغرض من الشعر لا يعدوه «ولما كانت أغراض الشعر شتى،وكان منها ما يقصد به الجد

[1]- عبد الله العشي: أسئلة الشعرية منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2000، ص9، ينظر عبد المالك مرتاض في بنية الخطاب الشعري، المدخل، ص5-38.

[2]- أبو الحسن القرطاجي: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص18.
تحقيق محمد الحبيب بن خوجة: دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط3، 1986.

والرصانة وما يقصد به الهزل والرشافة، ومنها ما يقصد به البهاء والتفخيم،وما يقصد به الصغار والتحقير،وجب أن تحاكي تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان ويخيلها للنفوس».[1]

ويعد قدامة بن جعفر من أوائل من عرض التعليل ملاءمة الإيقاع، أو عدم ملاءمته للغرض المتناول فيه ... خذ مثلا الرثاء ،وخذ مثلا لذلك، تارة أخرى – ثلاثة شعراء من أكبر الراثين (الرثائين) لماذا ؟

في تاريخ الشعر العربي أولهم الخنساء (قصيدتان في الرثاء مختلفتان في الوزن والإيقاع).

1-. أعينيّ جودا ولا تجمُدا...الدال

2- وإن صخرا.... الراء.

في حين نجد متمم بن نويرة وهو يرثي أخاه مالك، يختار إيقاعا ثقيلا وفخما رصينا وهو من بحر الطويل:

لَعَمْرِي وما دَهْرِي بتأْبِينِ هَالِكٍ *** ولا جَزَعٍ مِمَّا أَصَابَ فأَوْجَعَا

يقول عبد الملك مرتاض:

«ولعل الذي يلائم ملاءمة حقيقية، إيقاع الرثاء، ما رثى به أبو ذؤيب في عينيته العجيبة».[2]

قال أبو ذؤيب : أَمِنَ المَنونِ وَريبِها تَتَوَجَّعُ *** وَالدَهرُ لَيسَ بِمُعتِبٍ مِن يَجزَعُ[3]

إن الذي يتتبع أشعر الشعراء العرب، على مدى ستة عشر قرنا، لاريب في أنه يقتنع بأن ما قرره حازم القرطاجي، عن شعرية الإيقاع لا ينبغي أن يكون قولا فصلا في هذه المسألة، فقد يتفق أن يوافق الإيقاع الغرض المتناول، وقد لا يتفق.

فقد ألفنا أبا العتاهية يمدح الخليفة المهدي بإيقاع خفيف ومع ذلك قال بشار بن برد لأشجع السلمى وهو يسمع أبا العتاهية ينشد: أَتَتْهُ الخِلاَفَةُ مُنْقادَةً ** إِلَيْهِ تُجَرِّرُ أَذْيَالَها.

---

[1]– حازم القرطاجني :منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ، ص 266

[2] – عبد المالك مرتاض: بنية الخطاب الشعري، ص 3–57.

[3]– المفضل الضبي: المفضليات، ص 246–270، ت.أحمد محمد شاكر وعبد السلام محمد هارون، 194، ص126.

قال: «أنظر ويحك يا أشجع هل طار الخليفة من عرشه». [1]

2- فاعلية الايقاع في النصوص الشعرية:

يقول عبد المالك مرتاض «المسألة اللغوية هي التي امتدت حائلا كبيرا بيني أن يتذوق الناس عامة الشعر الفصيح،على عهدنا هذا، إذا أنشد في المواقف أو أكتب في الدواوين، ولو ارتقى التعلم في العالم العربي إلى المستوى المرجو وزالت الأمية من الأمة العربية، فرقيت اللغة العربية إلى الحد الذي كانت عليه ... لأصبح عامة الناس يتذوقون الشعر الفصيح أول ما يسمعونه». [2]

الغاية التعليمية – إبراز القدرة المعرفية والتضلع في اللغة هو عامل من عوامل نشأة الشروح.

أ- أثر الثقافة البلاغية في تذوق الشعر.

ب- أثر ثقافة الشارح في ذوق المتلقي للشعر.

les fleures du mal (لماذا حوكم بودلير قضائيا عن ديوانه أزهار الألم)؟ (1887-1821).

claud pichous يقول عبد الملك مرتاض «إن الشعر كما يلاحظ كلود بيشو اغتدى عدوانا، ذلك بأنه حطم ما كان يجعله مجرد لعب أو نواح بل يجب أن يمارس كتابته الناس جميعا». [3]

«لقد استطاع هذا الشاعر – بودلير – أن ينفخ في القبح جمالا، وفي الذمامة حسنا، وفي الخير شرا، وفي النفع خيرا، فغير في شعره ما كان سائدا بين الناس من قيم الخير والجمال، على حداثة سنه». [1]

---

[1]- أبو العباس شمس الدين، أحمد بن محمد بن أبي بكر بن خلكان، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، ج1، ص221-222، ت حسان عباس، دار الثقافة، بيروت، بدون تاريخ، 1968.

[2]- قضايا الشعريات عبد المالك مرتاض، متابعة وتحليل لأهم قضايا الشعر المعاصرة، ط1، 2009، دار القدس العربي للنشر والتوزيع، وهران الجزائر.

[3]- قضايا الشعريات عبد المالك: المرجع نفسه.

3- علاقة الإنزياح بالمتلقي في الشرح الشعري

يقول عبد الملك مرتاض: «كأن الإنزياح يأتي ليكرس ثقافة التغيير الأسلوبي وما يحدث فيه من انحراف مفاجئ لم يمكن المتلقي في الغالب ينتظر أن يقع، فهو يرفض صفرية الأسلوب بمعنى أن النسج اللغوي يقوم في الكلام على نظام الفعل والفاعل، والمفعول به... وهلم جرا مما يقع في نظام الأسلبة المعيارية البسيطة ...، بل يأتي الانزياح ليكسر الرتابة الأسلوبية فيكون انتباه المتلقي غابرا في طريق جمالي معين، غير تلك الرتابة، ولكن بينما هو كذلك، إذ يأتي تعبير فيه ينزاح به عن المألوف ويتناءى به عن المبتذل، فيوقظ الإنتياه فيه ... سيستهوي بها الخرق بالانحراف عنه». [2]

تفسير الشاعر لنفسه ولعلاقته بالمتلقي – التأويل كان ألكسندر هيركولانو 1810-1877 الذي يعتبر إلى جانب ألمايده غاريث مؤسس الرومانسية في البرتغال، قد نشر عام 1844 الرواية التاريخية الشهيرة.

الشعر عند أيزر يقف مع تاريخ الأدب على صعيد واحد، ويعد قضية جوهرية في علم الأدب.

4- صعوبة استيبعات العملية الإبداعية:

أ- فعل الغموض وضيق الأفق:

إن المهمة الفنية التي ينجزها الشاعر تظل مخفية ما لم تظهرها القراءة إلى العالمية، وذلك بأن تمنحها التحقق الجمالي الذي يبين لنا جهد الشارح القادر على إيجاد أحسن طرائق القراءة و أوفاها انطلاقا من قول محمد حسين رضا: «إن القراءة دليل الحيوية والتجدد وإنها طريق مهم من طرق العناية بالنص». [3]

---

[1]- المرجع نفسه، ص100.

[2]- عبد الملك مرتاض: نظرية البلاغة، من ص 195-196-197-199.

[3]- محمد حسين رضا: القراءة ونظرية التلقي في النقد العربي، دكتوراة 1994، ص306.

وللوقوف على حيثيات هذا التلقي بين المشافهة والكتابة، وجب أن ندرك حقيقة مفادها: «أن للنص الأدبي طورين متعاقبين: طورا شفويا وآخر مكتوبا، فالأول هو ذلك الذي صاحب المفاضلات – الموازنات– في إطار جماعي، والآخر حيث الناقد يباشر النص بعيدا عن صاحبه، وذلك من خلال توافر دواوين الشعراء». [1]

«ذلك أن للرواية الشفوية أثر في التثقيف الأدبي والتهذيب للملكة الشعرية عن طريق الالتفات إلى نتاج الشعراء متمثلا في الحوليات والمنقحات والمحكمات»[2] وهذا ما أشار إليه الأصمعي (ت216هـ) بقوله: «لا يصير الشاعر في قريض الشعر فحلا حتى يروي أشعار العرب». [3]

فرواية الشعر كثيرة وتبين مستوى التلقي الشفوي للنص في مراحل قبل التدوين، وهذا دليل فعالية القراءة الشفوية واهتمام المتلقي بما ينتج من نصوص، ورغبة المبدع في إثارة أفق المتلقين السامعين باختلاف مستوياتهم الاجتماعية – ومن ذلك ما علاقة الرواية بالشرح ؟

نرى أن أكثر الشراح وأهمهم وأخصهم بالمفضليات هم رواة شعر في عصر التداوي، ودليل ذلك مؤلفاتهم وها هو مظهر من مظاهر قوة الشرح في هذا النوذج.

قال المسيب بن علس:

فَلأَُهْدِيَنَّ معَ الرِّياحِ قصيدةً *** مِنِّي مُغَلْغَلَةً إِلى القَعْقَاعِ

تَرِدُ المِياهَ فَما تَزالُ غَريبَةً *** في القَومِ بَينَ تَمَثُّلٍ وَسَماعِ [4]

---

[1]– توفيق الزيدي: مفهوم الأدبية في التراث النقدي إلى القرن الرابع الهجري، ط1، ت، ص 28–30.

[2]– المرجع السابق.

[3]– القيرواني ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: محي الدين عبد الحميد، ج 114/1.

[4]– التبريزي الخطيب: شرح المفضليات، تحقيق: محمد البحاوي، 200/1، وفي شرح المفضليات لأحمد شاكر وهارون، ص 62، [فما تزال]، وقد ذكر مناسبتها، ص 60.

وإن دل هذا على شيء إنما يدل على نظرة المبدع لقصيدته فهي آفاق جوابه، وها هو الشارح يغير تلك المفردات.

جاء في شرح المفضليات:

مع الرياح: يعني تذهب كل مذهب، مغلغلة: يتغلغل بها الناس لحسنها و يسلكون بها كل غامض، غريبة: لا تزال تأتي قوما على مياههم ليست من قول شعراءهم فهي غريبة لذلك حتى يقول في قصيدة أخرى:

وَإِذا المُلوكُ تَدافَعَت أَركانُها *** أَفضَلتَ فَوقَ أَكُفِّهِم بِذِراعِ

فهذه قمة الفخر بالإنتاج الشعري الذي يحبس أنفاس القارئ فيطلب الاستزادة حين سماعها مشافهة، أو تلمس خطوطها كتابة إنه الشفوي المندمج في الكتابي.

«فالتمثل والسماع أدوات التوصيل، وقنواته التي بواسطتها تشتهر هذه القصيدة، وتخلد على مر العصور، وتجعل الشاعر يزهو فخرا واعتدادا بشاعريته الفذة». [1]

فالمتلقي سيعلل استقباله للأثر الشفوي دون إلغاء للإنشاد أو للقراءة على المكتوب.

لكن يبقى في نظرية جمالية التلقي الاندماج بين مقامي الكتابة والمشافهة مسألة في غاية الأهمية من جهة خاصة بالنص الإبداعي والمشروح أو الملتقى.

فإن المستوى القرائي الشفهي الذي صنع أسواقا في الجاهلية والإسلام، وكذا المستوى القرائي الكتابي صنع دواوين في زمن التدوين ومعارض في زمننا تجعل الأثر أمام عيون المتلقين.

والشواهد الدالة على ما سبق قوله – تظهر في الشروح المتعددة، والدالة على تعدد القراءات للعمل الإبداعي الواحد – سواء كان ديوان شاعر أو اختيارات راوي عالم. ولعل تناولنا لشروح الاختيارات المفضل لأمر لازب التحليل والعليل، لندرك طرائق الشرح التي تستهل عملية الفهم الذي هو مدار عملية التلقي الايجابي حتى يكسر طابو الغموض الذي

[1]– نادية هناوي سعيد: تعدد القراءات الشعرية في النقد العربي القديم، حتى نهاية ق 7هـ، ط 2011/1، البصائر، بيروت، لبنان، بنظر [الشعراء نقاد] وروافد النقد عند العرب، مقال فصول، عدد 1985/1، ص 12–13.

فرضته الظروف الاجتماعية والاقتصادية على عصر التدوين وما جاء بعده من أزمنة باختلاف خصوصياتها وهذا يكون بتناول المكتوب بالدراسة لماله من أهمية حيث يقول الجاحظ (ت255هـ) «القلم أبقى أثرا واللسان أكثر هذرا». [1]

وقال أيضا: «فالإنسان لا يعلم حتى يكثر من سماعه، ولابد أن تكون كتبه أكثر من سماعه»[2]، «إن قراءة الكتب أبلغ في إرشادهم من تلاقيهم». [3]

فعملية الكتابة أراحت ابن سلام من سرطان الانتحال، ومنه جعل الشعر صناعة، كما يعطي الجاحظ للمتلقي مكانته مرموقة مهما كان – سامعا أو قارئا– إذ يقول: «ومن أعاره الله من معونته نصيبا، وأفرغ عليه من محبته ذَنوبا جُلبت إليه المعاني... وكان قد أعفى المستمع من كدِّ التكلف وأراح القارئ من علاج التفهم». [4]

فمراعاة حالة المتلقي النفسية مهمة في تبرير أخطاء المبدعين والشراح وهذا ما أخذ به القاضي الجرجاني (ت392هـ) تعليلا لتعدد القراءات دون وجود قراءة مثالية تدرك قصد المبدع بقوله: «وللفضل أثار ظاهرة، وللتقدم شواهد صادقة فمتى وجدت تلك الآثار وشوهدت هذه الشواهد فصاحبها فاضل متقدم، فإن عثر له من بعد لى زلة ... انتحل له عذر صادق أو رخصة سائغة ... وأي عالم سمعت به ولم يزل يغلط وشاعر انتهى إليك ذكره لم يهف ولم يسقط». [5]

ومن مظهر اندماج أفق المشافهة مع أفق الكتابة نجد أن الشرّاح – علماء اللغة أوجدوا طرائق تحقيق وشرح لإثارة المتلقين باستعمال صيغ متنوعة في الشرح منها:

---

[1]– أبو عثمان بن بحر الجاحظ: البيان والشرتح، عبد السلام هارون، ج79/1، ص 80.

[2]– أبو عثمان بن بحر الجاحظ: الحيوان، تحقيق: عبد السلام هارون، ج55/1.

[3]– المصدر نفسه، ج1/، ص55، ج84/1.

[4]– البيان والتين، ج2، ص 28.

[5]– القاضي الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجين، ج4، ص413.

5- العبارات المشتركة بين الشعراء وعملية الشرح وأثرهما على المتلقي:

يكررالشعراء عبارات مشتركة، أو فكرة معينة، تتناسب كل منها مع سياق معين أي موقع معين في وزن أو آخر، و بعبارة أخرى:« يتطلب كل معنى من المعاني عددا من الأفكار الأساسية، حيث يملك الشعراء مجموعة من الصيغ للتعبير عن تلك الأفكار أو الموتيفات (motifs) فالصيغة إذا، هي عبارة مستعملة في السياق نفسه للتعبير عن فكرة معينة» [1] والسؤال الذي يطرح نفسه، هل يمكننا أن نعد كل العبارات المستعملة والمتكررة عبارات صيغية ؟ وما أثر العبارات الصيغية على فهم المتلقي ؟ وما مجهود الشرّاح في توصيلها للمتلقي ؟ سيفهم هذا في الأمثلة التي تعرض لدراستها.

قال الحارث بن ظالم المري:

قِفَا فاسْمَعا أُخْبِرْكُما إِذْ سأَلْتُما *** مُحارِبُ مَوْلاهُ وثَكْلاَنُ نادِمُ [2]

قال الأنباري في شرح معاني مفردات البيت:

محارب مولاه- يريد أنه حارب النعمان بن المنذر- لأنه قتل ابنه تعويضا لما لحق جيرانه من الأذى من قبل النعمان الملك- فتركه حزينا على فقد ابنه.

لكن بدأها بصيغة «قفا» التي كانت مع امرئ القيس في ق 6 م في مطلع معلقته

قِفا نبكِ مِن ذِكرَى حبيبٍ ومنزلِ *** بسِقطِ اللِّوى بينَ الدَّخول فحَوْملِ [3]

ثم استعملها عروب الأهتم (ت514هـ-674م) ومعني ابن أوس (ت590هـ-679م) ولم تكن هذه الصيغ لتستعمل فقط في ذكر الأطلال، وإنما غيرت الوجهة نحو الفخر كبيت الحارث بن ظالم وهذا دليل على أن الصيغ الأسلوبية لها مستويات.

---

[1]- برونو باوي: مقال الأسلوب الصيغي في الشعر العربي القديم، (فقرة 4)، 2012.

[2]- أحمد شاكر، وعبد السلام محمد هارون: شرح المفضليات، ص312، ينظر شرح الأنباري للمفضليات، ص615-617. المفضل الضبي- المفضليات تحقيق عبد السلام شاكر و عبد السلام هارو- القاهرة- دار المعارف 1976 ص229-338.

[3]- شرح ديوان أمرئ القيس ومعه أخبار المراقشة وأشعارهم"الجاهلية والإسلام" وعليه التوزيع وأثارهم في الجاهلية والإسلام، حسن السندوبي: المكتبة الثقافية، بيروت، لبنان، ط 7، 1982، ص 71-72، ص 141-142.

6- مستويات الأسلوب الصيغي:

إن مستوياته ثلاثة حيث أصبحت اقتباسا يعمد إليه الشعراء للتمرن كما تنوعت مفرداته وأول هذه المستويات:

أ- المستوى الصيغي للمعنى والدلالة thématique:

إن أغلبية الصيغ مهيأة لمعنى واحد ولا التباس فيها، ولا يشد عن القاعدة إلا من أراد مسخ البيت على مصطلح السرقات عند ابن الأثير، فمثل الاستفهام بألفاظه المتنوعة لا يكون إلا عند مطلع الوقوف وذكر الأطلال كقول: عنترة بن شداد، فهلا سألت الخيل يا ابنة مالك. [1]

فتذكر الدار بعدها، أو رسم الدار على أنه مفعول به، وهذا شأن الصيغ الأربع فهي تؤدي دورا مطلق أو محرك déclencheur وتحدث توقعا قويا في نفس المتلقي من حيث المعجم اللغوي ومن حيث المعنى، وبالنظر إلى صيغ أخرى «وقفت بها» وغيرها إلى انتقال الشاعر من موضوع إلى آخر بحسب ما يقصده المبدع في موصوفته [امرأة – خمرة] بمسمياتها المختلفة.

وقد ورد هذا في المفضليات

قال حاجب بن حبيب الأسدي:

هل أَبْلُغَنْهَا بمِثْلِ الفَحْلِ ناجيةٍ *** عَنْسٍ عَذَافِرَةٍ بالرَّحْلِ مِذْعَانِ [2]

الناجية: السريعة، العنس: القوية، العذافرة – الناقة، المذعان: المطيعة

يَرْعَيْنَ غِبًّا وإنْ يَقْصُرْنَ ظاهرةً *** يَعْطِف كِرَامٌ علَى ما أَحْدَثَ الجانِي

---

[1]- شرح ديوان علقمة وطرفة وعنترة: تحقيق وشرح نخبة من الأدباء، دار الفكر للجميع، بيروت، لبنان، ط1، 1968، ص 147-153.

[2]- الأنباري: المفضليات، ص 370.

قال المرزوقي: «إنما يصف حسن أخلاقهم مع شركائهم في الماء فلا يضايقونهم، ولا يماتنوهم وإن اتفق من واحد منهم جناية على مشاربهم يعطفهم الكرم عليه حتى يرضى».[1]

ب- المستوى النظمي:

تركيب الصيغة من كلمتين أو ثلاث كلمات، وتنقسم إلى نوعين:

1-الأدوات: (mots outils) حروف المعاني والضمائر والمفردات فيها أحيانا - بهذه المفردات أو الأدوات - يتحدد نوع الخطاب، كحروف التشبيه (الكاف)، و واو (رُب) مثله في المفضليات قول:

2-قال أبو ذؤيب الهذلي في عينيته:

وكِلاَهُما في كَفِّهِ يَزَنِيَّةٌ *** فيها سِنانٌ كَالمَنارَةِ أَصلَعُ

فتَخالَسا نَفْسَيهما بنوافذٍ *** كنوافذ العُبُطِ التي لا تُرْقَعُ [2]

الشارح، اليزنية: قناة رمح نسبها إلى ذي يزن: شبه السنان الذي فيها بالمنارة- وهي الشمعة ذات السراج أو الشيء الذي يوضع عليه السراج، و أراد بها السراج نفسه، أوقع الجزء على الكل - عادة العرب في كلامها - فأوقع اللفظ على المنارة لما لم يستقم بيته على السراج، التخالس كل يختلس نفس صاحبه بالطعن - النوافذ: جمع نافذة: الطعنة، العبط: الحرج: ذبح البعير من غير علة.

فالتشبه وراد في مقام الوصف.

ومثله أيضا - قال الحارث بن حلزة اليشكري

لِمَنِ الدِّيارُ عَفَوْنَ بالحَبْسِ *** آياتُها كمهارقِ الفُرسِ [3]

عفون: درسن- ومحون - الحبس: موضع - مهرق: صحف

وقال: عبدة بن الطيب

---

[1]- أبو علي المرزوقي: شرح المفضليات، ص 371.

[2]- الأنباري: شرح المفضليات، ص 429، ص 46.

[3]- المرجع نفسه، ص 429، ص 46

رَسّ كَرَسِّ أخي الحُمّى إذا غَبَرَتْ *** يَوْمَاً تأَوَّبَه منها عَقابيلُ العَقابيل

أجد رسى من حمى: الشيء الداخل في القلب– عقابيل: البقايا

ج– المستوى الصيغي في الوزن:

وهي سلسلة المقاطع لمختلف البحور قصيرة أو طويلة بحيث هذه الصيغ تناسب أوزانا بعينها: كطويل والوافر والمتقارب مثل قصيدة: (لمن طلل) أو بحر الكامل مثل قصائد تبدأ (لمن الديار)، فمسألة الوزن تؤدي دورا أساسا في الفهم الصحيح، إذ أن الجمع بين النص والجمهور كقول الشاعر بشر بن أبي حازم:

أَلا بانَ الخَليطُ وَلَم يُزاروا *** وَقَلبُكَ في الظَعائِنِ مُستَعارُ

ومنه ندرك أن الأوزان من خلال مقاطع الألف، تجعل المتلقي يألفها ويعرفها، وهذه خصيصة ومزية لأذن الناقد، يعرف أوزان بحور الشعر التي يسمعها، فيدرك الأصيل من المنحول– من الشعر.

وقد كرر قدماء الشعراء هذه الصيغ لتصير صالحة لأوزان مختلفة مثل: امرؤ القيس: وقوفا بها: وقول زهير وقفت بها: من بحر الطويل وقول النابغة، وقفت بها القلوص على كتائب: من بحر الوافر وعوف بن عطية، وقفت بها أصلا أماني، من بحر المتقارب.

سادسا: مناسبة القصيدة بين جمالية التلقي والسرد وعلاقته بالشرح الشعري:

1– سردية الحدث في مناسبة القصيدة و أثرها في الشرح على المتلقي:

يقوم السرد على تتابع الأحداث، ولعل النص الشعري يبرز هذه اللحظة من خلال بناء القصيدة من الاستهلاك إلى الختام، لكم هذا يوجد في ذكر مناسبة القصيدة مما يزيدها جمالية، ويضع المتلقي ضمن الحالة والجو المحيط بالقصيدة ولعل واضع مصطلح جو القصيدة أدري بمصطلحات النقد المعاصر وهذا لا يغيب عن عالمين مؤرخين محققين من

أمثال أحمد شاكر عبد السلام محمد هارون وهما يقومان بشرح وتحقيق هذه المدونة المسماة المفضليات، ومن حسن حظ المتلقي المعاصر وقوع هذا الشرح بين يديه. *

لنبدأ بأول قصيدة لتأبط شرا بعد ترجمة لحياة الشاعر يقولان: «فيها يصف الطيف [سبق الحديث عن الطيف كظاهرة أدبية في الشعر القديم] ويذكر حادث هربه من بجيلة حين أرصدوا له كمينا على ماء، فأخذوه وكتفوه بوتر، ثم دبر حيلة بارعة هو عمرو بن براق والشنفرى، تمكن بها الثلاثة من النجاء عدوا على الأقدام والقصة مفصلة في الخزانة ج 2: 16-17 وفيها تصوير جيد لقوة جريه، وشدة عدوه ثم وصف للرجل السيد الذي يركن إليه. ثم فخر بتجشمه الأخطار، والإشادة بكرمه، منددا بمن يلومه على إنفاق ماله.

قال:

يَا عيدُ مَا لَكَ مِنْ شَوْقٍ وَإِيرَاقِ *** وَمَرِّ طَيْفٍ عَلَى الأَهْوَالِ طَرَّاقِ[1]

ويذكر اسمه:

إنِّي زعيمٌ لئن لم تتركوا عذلي *** أَنْ يَسْأَلَ الْحَيُّ عَنِّي أَهْلَ آفَاقِ

أَنْ يَسْأَلَ الْقَوْمُ عَنِّي أَهْلَ مَعْرِفَة *** فَلاَ يُخَبِّرُهُمْ عَنْ ثَابِتٍ لاَقِ [2]

إن شعر تأبط شرا قد اهتم به في حل الشراح وعلى سبيل التحقيق الأنباري وأبي علي المرزوق الذي قال في بيت: تأبط شرّا إنِّي لَمُهْدٍ مِن ثَنائي فقاصِدٌ به لابنِ عَمِّ وشمس بن مالكٍ. يقول المرزوقي: لا يقال في الهدية إلا أهديت، ويقال في العروس هَدَيْتها وأَهْدَيتُها جميعًا، والأصل واحد أن المعنى على القصد والدلالة فيقول: إني أمدح ابن عمي الكريم الصادق في الود، شَمْسُ بن مالك بما أقصده به راغبا وأُنْفِذُهُ له مُتْحِفًا، والمعنى أني في غيبتي منه وحضوري له مولع بالثناء عليه، فلا أخليه من المدح في الحالتين جميعا. [3]

---

* – ثابت هو ثابت بن جابر بن سفيان بن عدى بن كعب، وهو اسم تأبط شرا.

[1] – المفضل الظبي للمفضليات والأبيات: 1-23-24، ص27-28.

[2] – الأنباري: شرح المفضليات تحقيق: أحمد محمد شاكر وعبد السلام محمد هارون، ص 27-28.

[3] – د. إيمل بديع يعقوب: موسوعة الأدب والأدباء في روائهم، دار نوبلس، بيروت، ط1، 2006، ص 08.

2- جمالية السرد في شروح المفضليات:

قال التبريزي: أغار تأبط شرا/ والشنفرى الأزدي، وعمرو بن براق على بجيلة فوجدوها قد أقعدت لهم رصدا على الماء: فلما مالوا إليه في جوف الليل قال لهم: تأبط: إن بالماء رصدا وإني لأسمع وجيب قلوب القوم. قالوا والله ما تسمع شيئا وما هو إلا قلبك يجب. فوضع يده على قلبه، قال والله ما يجيب وما كان وجابا. قالوا: فلا والله مالنا بد من ورد الماء. فخرج الشنفرى، فلما رآه الرصد. عرفوه فتركوه، فشرب الماء ثم رجع إلى أصحابه، فقال والله ما بالماء أحد وقد شربت من الحوض. فقال تأبط: بلى ولكنهم لا يريدونك إنما يريدونني. وقال للشنفرى إذا أنا كرمت في الحوض فإن القوم سيشدون علي فيأسرونني، فاذهب كأنك تهرب، ثم ارجع فكن في أصل ذلك القرن، فإذا سمعتني أقول: خذوا خذوا فتعالى فأطلقني وقال لابن براق: إني سامرك تستأسر للقوم فلا تنأ عنهم ولا تمكنهم من نفسك، ثم أقبل تأبط حتى ورد الماء. فلما كرع من الحوض شدوا عليه فأخذوه، وكتفوه بوتر، وطار والشنفرى فأتى حيث أمره، وانحاز إني براق حيث يرونه فقال تأبط: يا بجيلة: هل لكم في خير ؟ هل لكم أن تياسرونا في القراء وسيتأسر بكم ابن براق ؟ قالوا نعم. فقال ويلك يابن براق. أما والشنفرى فقد طار فهو يصطلي نار بين فلان وقد علمت الذي بيننا وبين أهلك، فهل لك في أن تستأسر و بياسرونا في الفراراء ؟ فقال: أجل و الله قبل أن أزور نفسي شوطا أو شوطين فلا. فجعل يستن في قبل الجبل ثم يرجع حتى رأوه قد أعيا وطمعوا فيه، واتبعوه ونادى تأبط خذوا خذوا فذهبوا يسعون في أثره فجعل يطمعهم وينأى عنهم، وخالف الشنفرى إلى تأبط فقطع وثاقه فقال: أعجبكم يا معشر بجيلة عدو ابن برق ؟ أما والله لأعدون لكم عدوا أنسيكموه ثم انطلق هو والشنفرى [1] فقال :

لَيْلَةَ صَاحُوا وَأَغْرَوْا بِي سِرَاعَهُمُ *** الْعَيْكَتَيْنِ لَدَى مَعْدَى ابنِ بَرَّاقِ [2]

---

[1]- الخطيب التيريزي: شرح اختيارات المفضل، ج1، تحقيق: دفخر الدين قباوه، ط1 و2، 1987، دار الكتب العلمية، بيروت، ص 108-109-110.

[2]- الأبيات ورد شرحها عند الأنباري والمزروقي، ص 7-8.

وبعد أن شرح التبريزي البيت: مفرداته الصعبة انتقل إلى تبيان أهمية القاعدة الصرفية وعلاقتها بالسرد يذكر قاعدة الاشتقاق لظروف الزمن بإيراد قول أبي علي الفارسي: إضافة الأزمنة الزماني إلى الأفعال خاصة، لأنها وإن كانت لم تتم إلا بالفاعلين فالإضافة إليها من دونها يريد أن الإضافة إلى الجزء من الفعل ليست إليه و إلى الفاعل معه قال: "وذلك من الأزمنة لما كانت على اختلافها تقع ظروفا، [من الأسماء لتضمنها معنى في إذ كان في ذلك تقريب لها من المبينات] جبروها أن عوضوها من النقص الذي دخلها بالإضافة إلى الأفعال وإلى الجمل من غيرها". [1]

نعود للشرح لنبين ظرف المكان والزمان يقول: لدى معدى ابن براق المعدى الموضع الذي عدا فيه – جرى ابن براق – وظرف الزمن في قوله: ليلة صاحوا جاءت منصوبة على أن تكون بدلا من قوله: ليلة خبط الرهط، وأضافها إلى قوله: صاحوا: لأن ظروف الأزمنة تضاف إلى الجمل من الفعل والفاعل وغيرها. [2]

فلماذا إيراد الظرفين (الزماني والمكاني)؟ أليس لهذا علاقة بالحدث، أليس هما عنصران أساسيان في القص أي السرد، أكان الشاعر يدري ؟ أكان لزاما على المبدع تحديد المكان، أليس هناك جمالية مكانية وزمانية ؟ لقد قال الناقد:

لماذا قال الصَّكر حاتم: "إن ما يهمنا في هذا المقام هو كون الشعر أحد الأوعية الحاملة للقصص العربية وأحد مصادره بما تضمّنته نصوصه من أخبار وإشارات جلية أو ضمنية إلى حوادث ووقائع عاشها الناس أفرادا أو جماعات وهذا رغم سيادة الاعتقاد بغنائية الشعر العربي. [3]

---

[1]– الصاحبي: في فقه اللغة، لأبي علي الفارسي الاشتقاق.

[2]– التيريزي: شرح المفضليات، مختارات المفضل، ص108–109–110.

د.ورد هذا 8 في شرح الأنباري وبقية الشرح من المرزوقي بتقديم وتأخير.

[3]– الصكر حاتم: السرد في الشعر العربي القديم، إستراتيجيات الرؤية وآليات القصص في آفاق، مجلة اتحاد كتاب العرب، عدد62/61، 1994، ص31–45، عن كتاب السرد العربي القديم، الأنواع والوظائف، والبناء، د. إبراهيم صحراوي، ص 07.

3- جمالية السرد في المكان والزمان [باب تحليل أحداث القصة] :

من بين الظواهر الفنية البارزة في القصيدة العربية القديمة – جاهلية إسلامية أو أموية عباسية – ظاهرة القصة لا بالمفهوم الاصطلاحي الحديث بل من حيث استعمال القصة الشعرية لآلية السرد، من حيث طريقه وصف الحياة باعتبار القصيدة سجلا تاريخيا لوقائع الحياة المرتبطة بتلك المجتمعات في الأزمنة والأمكنة الحقيقية أو المتخيلة لحوادث عاشها الشاعر: «خاصة حينما يتعلق الأمر بأنماط من صيغ الحياة، وأساليب العيش، حيث التقت قرائح الشعراء حول تصويرها من خلال تلك المنظومة الشعرية الكبرى، التي نجدها موزعة بين شعراء المجموعات المختلفة من معلقات أو مفضليات أو أصمعيات أو جمهرة أو حماسات». [1]

والأمر مرتبط بالشروح الشعرية التي قامت بتفسيرها وتأويلها حيث بينوا من خلال النصوص المتوالدة عن تلك القراءات المتعددة تداخل الخطابين الشعري والقصصي لتشكل أنماط إبداعية جديدة ومتميزة، متنوعة على حد قول الناقد...، إنما تلاقح وتجنيس يثمران قراءة إبداعية [2] ليست شبيهة بطرائق السرد في القصة – لأن الخطاب الشعري لا يسمح له وضع فنيات القصص والسرد –وإنما تقوم هذه العملية التعبيرية على الإيجاز والتكثيف التي تعرضها اللغة والمجاز على أساس من الوزن والقافية حيث يعوض الشارح ذلك – تقنية السرد – بعرض الحدث في إطار زماني ومكاني لغاية إغراء القراء –في ظل فنية تبقى متماهية في القصة الشعرية وبقدرة مستندة على ذخيرة معرفية –عدة الشارح العلمية – بتواؤم واتساق لجنسين متباعدين بقص أخبار شخصية أو تجارب ذاتية، «فمعظم المعلقات تتضمن ذكرى حوادث جرت للشاعر، يقصها في جزء من قصيدته على سبيل التفاخر بنسبه أو

[1]– مي يوسف خليف: بطولة الشاعر الجاهلي وأثرها في الأداء القصصي، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع القاهرة، ط، ص15.

[2]– عبد الرحمن عبد السلام محمود: تعاليقات الخطاب، مركز الحضارة العرقية، القاهرة، ط 2005، ص 50.

شجاعته تتناول فيها جانبا من مغامراته أو قص علينا بعض الأخبار الماضية إلى غير ذلك من ألوان القص». [1]

ولعل نماذج هذه التقنيات تظهر في اختيارات المفضل بن محمد بن يعلى الضبي قصيدة أبي ذؤيب نموذجا للسرد:

إن قصة الشعرية إسقاطات أدركها شاعرها منذ الجاهلية، حيث عرفوا الأسلوب القصصي ومهمة القصة، وكذلك في الأدب المخضرم... إلى العصر الحديث.

ويشترك رمز القصة الشعرية في الأدب المخضرم مع رمز القصة في العصر الجاهلي من حيث الخاتمة أما إذا كان الموضوع مأساوياً فإن القصة تنتهي بقتل الثور، وذلك ما فعله أبو ذؤيب الهذلي حينما رثى أبناءه الخمسة الذين ماتوا بالطاعون في رواية، وفي رواية محمود شاكر أنهم شربوا من لبن غرقت فيه أفعى، وبعضهم صوب عبارة شاكر وقال: إن اللبن لم تغرق فيه الأفعى بل نفثت فيه، المهم أن الشاعر رثى خمسة الأبناء في قصيدته المشهورة ومطلعها:

أمن المنون وريبها تتوجع ؟ والدهر ليس بمعتب من يجزع. [2]

يقول فيها الأصمعي: ليس للعرب مثله

فَوَرَدْنَ، والعَيوقُ مَقْعَدَ رابئٍ *** الـ ضْضُرَباءِ، خَلْفَ النجمِ، لا يَتَتَلَّعُ

فشرَعْن فى حجرات عذب بارد *** حَصِبِ البِطاحِ تَغيبُ فيهِ الأَكرُعُ

فَشَرِبنَ ثُمَّ سَمِعنَ حِسّاً دونَهُ *** شَرَفُ الحِجابِ وَرَيبَ قَرعٍ يُقرَعُ

التكرار للمفردة (وردن، وشربن...) جاءت بصيغة الجمع لتدل على التلذذ بذكر المكرر ومن ثم يصبح للتكرار بعدا وظيفيا لا يفهم خارج نطاق السياق فهو إلى جانب كونه ظاهرة أسلوبية فإنه «كأداة لغوية يعكس جانبا من جوانب الموقف الشعري الانفعالي». [3]

---

[1]– عزيزة مريدن: القصة الشعرية في العصر الحديث، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط 1984، ص27.

[2]– أحمد الخاني: القصة الشعرية، جريدة الجزيرة، 1410.

[3]– موسى رباعية: قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، دار الكندي، ن–ت، أريد الأردن.

إن الحديث عن العلاقة بين الشعر والسرد يفصح عن إشكالات جوهرية فالقصيدة بوصفها شكلا فنيا – مميزا له مكوناته، عند قراءتنا لها كثيرا ما يحدث لدينا انطباع بأننا نقرأ قصة لكن السؤال المطروح هو كيف يستخدم الشعر طرائق التصوير السردي دون أن يهدم أهم مكوناته من قبل الكثافة الصوتية والصور المجازية ؟ وما هي الأدوات التي تستعيرها القصيدة من النثر كي تحقق سرديتها ؟ ولو عدنا إلى النص الشعري / لوجدنا الشاعر اعتمد التدوير الذي جعل الإيقاع متصلا إلى نهايته، زيادة على توزيع المقاطع بما تحمله من حمولة معنوية، توجه مقصدية النص، يضاف إلى حركية الأفعال التي استهل بها الشاعر كل بيت، ذلك أنه صاغ صدر كل بيت صياغة جمالية ساهمت في تأكيد وتركيز معناه في الأذهان باستعمال الأفعال الماضية مسندة إلى ضمير جمع المؤنث الغائب مع استعمال حرف العطف – الفاء – نحو: فوردن، فشرعن، فشربن، فنفرن ... كلها تصور الحركة السريعة التي تصل إلى أقصاها ومهما يكن من أمر القراءات للنص فقد استطرف ابن رشيق في العمدة أبيات أبي ذؤيب، وقال: «إن العرب استحسنت الصنعة التي تتخلل هذه الأبيات، لأنها تدل على جودة شعر الرجل، وصدق حسه، وصفاء خاطره»[1]. فالشاعر وظف عناصر السرد كذكره للمكان والزمان باستعمال الظرف المكاني نحو: فوق، دون، ومقعد، حصب، البطاح، شرف، والظرف الزماني استغرقه المجم: العيوق، ونظم الجوزاء، والسرد: الرابئ كلها أعدها المبدع لبطل قصته وفهمها الشارح لمتلقي قراءته أليس فيه جمالية طبع وصنعة

«لقد قام جاكوبسون Roman Jakobson بمقاربة بين الشعر والنثر مستخلصا أن «ما يحكم الشعر هو مبدأ المشابهة، أما ما يحكم النثر السردي فهو مبدأ المجاورة بصوره المتنوعة سواء منها مبدأ السببية أو المكون التعاقبي الزمني أو الترابط المكاني مما يحقق

[1]– ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ج1، تحقيق: محمد قرقزان، ط1، د، المعرفة، بيروت، 1988، ص261.

اندفاعه الطبيعي والتلقائي»[1] إن سمات من قبيل السرعة الخاطفة واللحظة المكثفة والتقطع في السرد والانتقال المفاجئ، هي ما تميز القصيدة القصصية بصفتها شكلا أدبيا نوعيا مخصوصا. إن هذه المقومات الفنية تستمد قوتها من انتمائها لجنس أدبي هو الشعر بما يفرضه على المتلقي من فهم نوعي لهذا النمط التعبيري. ولا شك أن ميثاق القراءة الذي يوقعه القارئ مع الجنس الأدبي هو الذي يوجهه في القراءة ويمكنه من الفهم والتأويل وتنظيم المقروء وفق سياق التلقي.

آلا تلمس هذا عند جل شعراء المفضليات والمرقش الأكبر أحد هؤلاء يمضي المرقش الأكبر في سرد قصته ويصور لنا لحظة مجيء الذئب.

وَلَمَّا أَضَأْنَا النَّارَ عِنْدَ شِوَائِنَا *** عَرَانَا عَلَيْهَا أَطْلَسُ اللَّوْنِ بَائِسُ

نَبَذْتُ إِلَيْهِ حُزَّةً مِنْ شِوَائِنَا *** حَيَاءً وَمَا فُحْشِي عَلَى مَنْ أُجَالِسُ

فَآضَ بِهَا جَذْلاَنَ يَنْفُضُ رَأْسَهُ *** كَمَا آبَ بِالنَّهْبِ الكَمِيُّ الْمُحَالِسُ [2]

«تتراوح هذه الأبيات بين التتابع الذي يميز السرد والتقطع الذي يميز الشعر، فهي لا تقدم تقريرا مسهبا عن حياة شخصيات القصيدة وذكرياتها وتحولاتها، وإنما تنقل لنا لحظة من الزمن، تحاول أن تصورها بدقة وإيجاز؛ أو لنقل إنه زمن غير معلوم ولا محدد التاريخ. إن السارد يحكي ويخلق عالما غريبا شديد الإثارة، وهذا ما تعكسه جملة من السمات التي وظفها في قصته الشعرية، لعل أهمها إدراج الأفعال في تسلسل منطقي يعكس العلاقة التي تقوم بين الأحداث من خلال روايتها والربط فيما بينها. وإذا كان الشعر يتميز بزمن ثابت وبنية دائرية، فإن هذه القصيدة التي يسردها الشاعر تسير في اتجاهين؛ فهي من ناحية ذات بنية سببية لأنها تدور حول موقف وتصور حدثا بعينه وهو ما يوضحه الرسم الآتي:

اشتعال النار ←——— مجيء الذئب

(سبب) ←——— (نتيجة)» [1]

[1] – Roman Jakobson: essais de linguistique générale admina, paris, 1993, P61.

[2] – المفضليات، المفضل بن محمد بن يعلى الضبي، تحقيق وشرح: أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون، دار المعارف، الطبعة السابعة، ص: 47.

وحسب مقولة جان إف فإن "كل قصيدة هي، في مستوى من المستويات محكي". [2]

جاء في شرح المفردات الأنباري، المرزوقي، التبريزي والنحاس..

قال الأنباري:

لم يقل فيه أبو عكرمة شيئا، عرانا أتانا يعرونا- أطلس اللون: وسِخ اللون يعني الذئب: والطلسليلة لون الخِرقة الوسخة، آض: رجع وعاد، الجذلان والفرحان، ويروي – آن: رجع، والكمي: الشجاع: يكمي شجاعتها: يسترها، والمخالس: المخاشن، هذا قول أبي عكرمة، أبو جعفر: والمحالس الشديد :لا يبرح مكانه في الحرب – وروي المخالس: الأعلام: الجبال تطفو تارة وتغرق أخرى. [3]

إن مبدأ السببية أو العلية الذي يميز السرد هو ما يعطي هذه القصيدة ترابطها على مستوى الصور الجزئية، ولكنها في الآن نفسه تظل في جانبها الثاني ذات بنية حلزونية أو دائرية، إذ ما يكسر هذا التسلسل هو التوجه نحو التماثلات الصوتية والتكرار في الكلمات مما يجعل دائريا أو التفافيا ويظل يتقدم بهدوء. وعلى الرغم من أن هذه القصيدة تكشف عن عالم متخيل فإن ذلك ينم عن لغة شعرية مهيمنة تتحكم في التوازنات الدلالية والصوتية. يقول تودوروف: «تقوم روح البراعة الشعرية، في جميع مستويات اللغة على عودات دورية التوازي». [4]

فالأدب مظهر من مظاهر تجلي الفكر والسرد فن من فنونه ومن ثم يمكن القول: "إن السرد بوسطائه وأنواعه المتعددة هو إحدى طرائق نقل الأفكار والقيم، ووسيلة من وسائل دورانها فيما بين أفراد المجموعة الثقافية واللغوية الواحدة وفيما بينهم وبين غيرهم، وأدوات من أدوات صنع الوعي العام بل أكثر من ذلك هو ما رواه الناقد إبراهيم صحراوي عن بول

---

[1]– تودوروف، نقد النقد، ترجمة: سامي سويدان، دار الشؤون الثقافية العامة، الطبعة الثانية 1986، ص24.Jean Yve .

[2] – Tadié: Le récit Poétique, PUF, 1978, P6.

[3]– المفضليات، المفضل بن محمد بن يعلى الضبي، تحقيق وشرح: أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون، دار المعارف، ط7، ص 165.

[4]– تودوروف، نقد النقد، ترجمة: سامي سويدان، دار الشؤون الثقافية العامة، ط2، 1986، ص28.

ريكور بأن السرد مصدر أولي من مصادر معرفة الذات ومعرفة العالم، فالنص السرد ذو أفقين، أفق التجربة المتجه نحو الماضي مستفيدا للأحداث وفق خطاب سردي معني، وأفق مستقبلي تتحكم به الوظائف السردية التي تتعقب الأحداث واستخلاص المغزى. فالسارد بإقامته العلاقات بين الأحداث والشخوص فهو يشترك في أداء المعنى بألفاظ ومصطلحات أخرى كالقصة والرواية. [1]

تضمن القصيدة إحساس القارئ بسلسلة من التكرارات التي تختزنها على مستوى الأصوات أو الكلمات أو المعاني نفسها، ولعل الموقف الذي يصور الشاعر ويحكي تفاصيله قد انغمس في هذه التكرارات وأصبح حبيس التماثلات التي تسير باتجاه القصيدة مما جعلها تفقد النثر حريته، أي تحرر عناصر خطابه الصوتية من أية شروط مسبقة وخلوه من التكرارات والتكافؤات الزمنية كما يرى بول فاليري: «إن لغة القصيدة الجميلة وإيقاعها وانتظامها وكل مظاهرها الفنية الأخرى تجعلها دوما عالما يحيل إلى نفسه وما الموقف الحميمي بين الشاعر والذئب في القصيدة إلا صورة معبرة عن حالة نفسية يعيشها الشاعر. [2]

لقد توافرت لهذه القصيدة كل مقومات العمل السردي من عرض لأحداث واقعية أو خيالية كما نظر جيرار جينيت وصاحبي كتاب نظرية الأدب في وصف التتابع الزمني» [3] ولعل كل قصائد المفضليات فيها ما يقال عن تداخل الأنواع منها: قصيدة المنخل اليشكري.

ومنه نرى أن ظاهرة السرد في الشعر العربي القديم وخاصة في المفضليات استطاع الشرّاح إبراز تلك القصص من خلال ذكر المناسبة فالشاعر قديما عبر عن قصائده بأنها

---

[1]– السرد العربي القديم، الأنواع والوظائف، إبراهيم صحراوي، ص 24، ينظر: الوجود والزمان والسرد، فلسفة بول يركور، ترجمة وتقديم: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، 1999، ص31، بتصرف.

[2]– تودوروف (10): نقد النقد، ت سامي سويدان، دار الشؤون الثقافية العامة، ط2، 1986، ص24.

[3]– المرجع نفسه، ص 28.

ستتحدث عنه يوما ما كما قال حميد بن ثور: "لأعترضن بالسهل ثم لأَحْدُوَّنَ قصائد فيها للمعاذير زاجر . [1]

الشعر يحفظ ماأودى الزمان به *** والشعر أنجز ماينبي عن الكرم

لولا مقال زهير في قصائده *** ماكنت تعرف جودا كان في هرم [2]

إن النظر في كثير من القصائد والمقطعات جاهليها وإسلاميها يطالعنا ببعدها القصصي، حتى وإن لم يكن هذا البعد مقصودا لذاته، أي أنه يأتي عرضا، وإن كان يعني الدراسة ينبغي أن يكون الشاعر قصد ....

لكن الشارح لفهمه للنص الإبداعي عند قراءته، هو الذي تلمس عناصر القصة وأخرجها كاملة للوجود باعتباره يدرك أن العرب في نواديها كانت تسرد أخبار أيامها.

فالسرد الشعري منسوب في معظم حالاته إلى أصحابه، أي الشعراء بما أنها أحداث ووقائع جرت لهم، أو كانوا شهودا عليها، وبهذا يتماطى الشارح بالسرد في هذه الحالة (حالة رواية الأحداث الحقيقية) فيعد والقول سردا شعريا أو شعرا نثريا قصصيا.

ومنه نلاحظ من خلال قراءة الشرّاح أن الشاعر السارد "اختار وِعَاءً يعلم تمام العلم أفضليته لدى المتلقين وسرعة انتقالهم فيما بينهم، مما ينبغي ضمان انتشار القصيدة على أوسع نطاق، ويتضمن حيازة انتباه الآخرين –االمتلقين– ثم اهتمامهم ثم تأثرهم، ومن ثم يكون المؤثر الإدراكي والمؤثر الجمالي الانفعالي في المرتبة نفسها". [3]

وهذا ظاهر عند الشعراء المفضليين مما يدل دلالة واضحة أن للسرد وقعا جماليا في النص الإبداعي، وللشارح يد طويلة في امتاع المتلقي به.

---

[1]– الشلقاني عبد الحميد: الأصمعي اللغوي، صورة عراقية في القرن الثاني الهجري، دار المعارف، 1998ط1، ص05.

[2]– الألوسي السيد محمود شكري: بلوغ الأدب، ج3، ص 211، ينظر: السرد العربي القديم، د. صحراوي، ص66–67.

[3]– إبراهيم صحراوي السرد العربي القديم، الأنواع والوظائف،دارالاختلاف، الدار العربية للعلوم، وهران، 2008، ص 183.

الفصل الرابع

مستويات جماليات التلقي ومناهج الشراح في شرح المفضليات

أولا: الحالة النفسية للمبدع وظهورها من خلال الشرح.

ثانيا: المستوى الصوتي في النص المشروح وعلاقته بالتلقي.

ثالثا: جمالية المستوى اللغوي وعلاقته بالمتلقي.

رابعا: جماليات المستوى البلاغي.

أولا: الحالة النفسية للمبدع وظهورها من خلال الشرح:

1- الحالة النفسية بين الشرح والتلقي:

قال – محمد مندور: «الشعر صياغة فنية لتجربة بشرية». [1]

فالنقاد المحدثون ينظرون إلى الشعر من وجهة نظر فنية، فهذا التمازج النشط هو ما يوجد النص الأدبي، وقد أشار – جاكبسون jakbson – في تعريفه للنص بقوله: «النص الأدبي هو الذي يتميز على غيره من النصوص بمراعاة الطاقة اللغوية، بحيث تنمحي وظائف اللغة تاركة المجال أمام وظيفة واحدة، هي الوظيفة الأدبية التعبيرية النابعة من العلاقات الدقيقة التي يشيعها المبدع في أثناء النص وهذه العلاقات هي المتجلية في قواعد: كالوزن والإيقاع والقافية ... وغيرها، أي أن النص الأدبي نص تهيمن عليه القيم الجمالية مماثلة في وظائفها الشعرية». [2]

فالشاعر المفلق الحاذق لا بد وأنه قد راعى كل الجوانب الفنية في قصيدته: تركيب الجمل، أحوالها، دلالاتها، التقديم والتأخير والتشبيه – حتى يملك على المتلقي نفسه وقد أكد هذا جابر عصفور بقوله: «إن غاية الشعر هي التأثير والتأثر، يعني تغيرا في الاتجاه وتحولا في السلوك، وهناك سبيلان إلى ذلك: أولاهما أقرب إلى المباشرة في التقديم ... وثانيهما غير مباشر يشير إلى المعنى بمقارنته بغيره: وكلا السبيلين يستند إلى جذر واحد هو التلطف، في معالجة المعاني أو صياغتها»[3] وللوقوف على الحالة النفسية للمبدع وتبيين أثرها على المتلقي، لابد أن نستند على الشرح الذي يفسر اختيار الشاعر لألفاظه دون غيرها، وأساليب دون سواها وعلى الرغم من صعوبة المهمة فإن وضع خطوط عريضة لعناصر دقيقة تساعد على هذا الفهم لابد من الابتداء بـ:

---

[1]–أ محمد مندور: الأدب ومذاهبه، نهضة مصر للطباعة والنشر ص 151.

[2]– خليلي إبراهيم: النص الأدبي تحليله وبناؤه، مدخل إجرائي،دار الكرمل ط 1995 ص12.

[3]– جابر عصفور: مفهوم الشعر درسه في التراث النقدي، الهيئة المصرية للكتاب ط 2005 ص 73

2- جمالية الأسلوب بين لغة المبدع و الحالة النفسية للمتلقي في الشرح:

كل شاعر وله لغته وأسلوبه، وشعراء المفضليات يتميزون بتفوقهم فيها، باعتبار أن الاختيار وقع على نصوصهم باعتبارها مدونة تعليمية، بها كل مقومات الفنية الأدبية التي تتجلى فيها اللغة في أسمى مراتبها، لحمولتها الشعرية لهذا قال عنها- محمد زكي العشماوي-: «هي خلق فني تتحول فيه إلى رموز، تصور حالة الأديب الباطنية، وتعبر عن تجربته، فهي هنا ليست وسيلة للتخاطب ... وإنما هي لغة مشبعة بالتجربة، قادرة بحكم صياغتها أن تحمل رؤية الشاعر للوجود عن طريق عمل فني متماسك موحد».[1]

فالشاعر يستطيع من خلال اللغة أن يلبي ميوله ورغباته الذهنية والنفسية والفكرية باعتبارها مادة حركية، فحين تخضع مفرداتها للتجربة الشعورية واللاشعورية تصبح لغة شعرية بتميزها عن غيرها لأنها مكتملة البناء داخل النص حتى تعبر عن نفسية المبدع معبرة عن حقائق موضوع النص المعروض على القارئ. فاللغة العربية غنية بأسباب الجمال بحملها أسمى رسالة على وجه الأرض - رسالة الإسلام من خلال القرآن الكريم- فضلا عما تتسم به ألفاظها من معان إيجابية تتطلب التأويل و تزيدها براعة الشاعر حين ينفث فيها من عطر لسانه أو سمومه «فاللغة نفسها وسيط حسي وهي تخلق جسما جديدا ماديا لوعي الشاعر فضلا عن ذلك عالم الحواس وعالم الأفكار ففي ألفاظ الشاعر يتداخل كلا العالمين». [2]

ومن أهم ما يلاحظ على شعر المفضليات أنه متميز بالصياغة اللغوية، لذا اتفق الشراح على قراءته عدة مرات لجودة اللغة، وحسن نظمها، وقوة سبكها وجمال صورها ولطافة معانيها.

---

[1] - محمد زكي العشماوي: قضايا النقد الأدبي والبلاغي. دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، مصر، 1967م،، ص 42

[2]-صلاح عبد الحافظ: الزمان المكان وأثرهما في حياة الشاعر الجاهلي وشعره و دراسة نقدية نصية، دلر المعارف ط 1982 مصر، ص 230.

وقد اتفق الدارسون على قوة دلالة ألفاظها على نفسيات مبدعيها، حتى قال عزة محسن في وصف لغة شعر شعراء المفضليات: «والقصائد والأصمعيات كالمفضليات من أفضل شعر العرب القديم وأجوده وهي كالمفضليات أيضا، تمثل الروح واللغة والمثل والأخلاق العربية في الجاهلية». [1]

وقال سامان خليل إبراهيم محمد: «إن كل هذه الأوصاف للمفضليات لم تكن اعتباطا، بل هي نتاج قرائحهم، التي امتازت بحذق التصوير من خلال المعجم اللغوي؛ لأن الإبداع الذي يكمن في انتقاء الألفاظ، يأتي غالبا من مرارة التجربة الشعورية أو قسوة الحياة، وهذه المرارة النفسية بدورها صارت في نفوس شعراء المفضليات ميدانا رحبا للإبداع الشعري». [2]

ونؤكد على قوة هذه اللغة الإبداعية وايحائيتها من خلال قصائد شعرائها، وكثرة قراء تلك القصائد، لأن انتقاء المفضل لها هو أو إبراهيم العلوي– من أخبار أسباب اختيارها – حتى تزيل القنوط والملل، وتعلم اللغة للمهدي وهو أمير العباسين، لهذا قال أحمد غلام حيث وصف شعرهم بقوله: «شعر العرب الفصحاء، المنظوم في العرب الفصحاء ولهم، فهو مروي عنهم، يستعملن أبناؤهم الذين احتاجوا إلى بعضه، فقبله طبعهم». [3]

فلغة شعر المفضليات مصورة لطبيعة الصحراء، ومكنوناتها المقصودة، والمستقصية لخطابات ذات أبعاد نفسية واضحة ترمي إلى إيقاظ الشحنة العاطفية في نفوس المتلقين، فقد وظف الشعراء لغتهم التي عبروا بها عن كل الموضوعات المعاشة في الحقيقة أو المتخيلة من فرح أو حزن أو تعمير أو خراب داخل النص مستعملين ألفاظ متخيرة مثل: «عفا – أقفر– دمن – رسوم، أثافي... فجميع هذه الألفاظ أدت وظائفها النفسية، معبرة عن الزمن الماضي مثيرا رواسب الخيال ومذكرة للشاعر – باعتبارها محطات– للحظات عاشها تتنازعها الرغبة في الحياة أو الخلود إلى الموت بالاستسلام – كما فعل المرقش الأكبر أو الممزق العبدي –

[1]– عزة حسن: المكتبة العربية، دراسة أمهات الكتب الثقافة العربية، زارة *الثقافة* والسياحة والإرشاد القومي، دمشق. ط ج1970،1 ، ص 70–71.

[2]– سامان خليل إبراهيم محمد: شعر المفضليات، المقاربة السيكولوجية التأويلية، ط1، 2010، ص 298.

[3]– علي أحمد علام: المفضليات، وثيقة لغوية وأدبية، دار أبها للثقافة الرياض ،ط 1984 ص 86.

بذكر الديار الدراسة وبين هذه الفجوات اللغوية – في الغموض أو الوضوح – يظهر جهد الشارح المبذول في التفتيش بين السطور قصد الظفر بمعنى أو خبر، أو قصة تنفرج فيها عقدة المتلقي – المستعصية أحيانا – بفعل التأويل المنبني على الخبرة الجمالية والدربة، والبديهة الغزيرة المتوافرة في هذا القارئ الفطن مثل قول الشاعر: الممزق العبدي:

قَدْ رَجَّلوني و ما رُجِّلْتُ من شعثٍ *** وَأَلْبَسُوني ثيابا غير أخلاق

ورَفَعُوني و قالوا: أيُّمَا رَجُلٍ *** وأدرجوني كأني طَيُّ مِخراق [1]

وقال المسبب بن علس:

ولأنت أجَوَدُ من خليجٍ مُفْعَمٍ *** متراكم الأذي ذي دُفَّاع

أنت الوفي مما تُذَمُّ وبعضهم *** تودي بذمَّته عُقاب مَلاعِ [2]

وقال المرقش الأصغر:

وما قهوة صهباء كالمسك ريحها *** تعلَّى على النَّاجود طورًا و تُقْدح

ثوت في سِباء الدَّنِّ عشرين حِجَّةً *** يُطان عليها قرمد وتُـرَوَّحُ

أ- في نص الممزق العبدي:

تم توظيف لغة الرثاء، التي تعتمد السلاسة في رسم الصورة الفنية حيث الوضوح والتعابير القريبة من المعاناة النفسية، فالشاعر يرسم بالكلمات صورة لما سيصنع به أهله بعد موته من ترجيل شَعْرِهِ، وإدراجه في ثياب جديدة لم يلبسها من قبل، فهو حزين حزنا عميقا، محاولا من خلال التصوير الوصول إلى وجدان المتلقي باستعمال ألفاظ مثل (ألبسوني، رفعوني، وادرجوني...) فالشاعر وأمثاله في مثل هذه المواقف «يجدون الألفاظ الجيدة وينظمونها في نسق جيد لكي تعبر عن خواطرنا من أحاسيس مبهجة وهم أيضا يخصبون في عقولنا الواعية استجابات كانت مخزونة في نفوسنا هامدة جامدة ... وتأني القارئ بدوره

[1]- المفضليات، المفضل بن محمد بن يعلى الضبي، تحقيق وشرح: أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون، دار المعارف، ط7، ص 165.

[2]- المصدر نفسه، ص 167.

فلا يتعرف على الشاعر – من حيث هو إنسان أخر موهوب فحسب– وإنما نكشف مداخل و مسارب جديدة لم يحسبها في نفسه من قبل». [1]

أما الشارح فيورد معاني المفردات الدالة على جمالية المظهر حتى عند الوفاة.

ترجيل: تسريحُ الشَّعْرِ وتنظيفه وتحسينه– من شعث: تفرق الشعر وانتفاشه، حديث رسول الله: أشعث أغبر: حديث جبريل: ليس بأشعث... [2]

- الأخلاق: ثوب خلِقٌ بال.

- هناك ضدية أضاءت البيت بجمالية رائعة– ملئت الفراغ والفجوات والبياضات.

ب– في نص المسيب بن علس:

يقول الشارح الانباري في فك طلاسم مفردات الشاعر: الخليج كل ماء انخلج من الأرض من الماء الأعظم، وأصل الخليج، الجذب، والمفعم: الملآن والمتراكم والمتراكب واحد، وهو المضاعف، والأذي: السيل: وقوله: ذي دفَّاع أي يدفع بعضه بعضا، (شبه القعقاع في جوده بهذا الخليج الموصوف). [3]

أنت الوفي: فهو يفي بذمته، ولا يحقر جاره إذ كان بعضهم يأكل أمانته، وكأن عقابا ذهبت بها، والملع: السرعة، وهو هنا الاختطاف.

وقد ذكر الشارحان (محمد أحمد شاكر وعبد السلام هارون) جو القصيد أي مناسبتها بأنها قيلت في القعقاع. *

وجاء هنا الحديث عن لغة المديح باستعمال بعض الألفاظ مثل: الخليج – مفعم – دفاع – الوفي – عقاب – ملاع. ذات دلالات، لا تخلو من براعة وجدانية معبرة عن

---

[1]– سامان خليل إبراهيم محمد: ص 305، ينظر: رسالة ماجستير، صور الشعراء الفنية قبل الإسلام من منظور المنهج النفسي، ص 131.

[2]– محمد أحمد شاكر وعبد السلام هارون: شرح المفضليات، ص 62–63، ص 98–91– 100.

[3]– محمد أحمد شاكر وعبد السلام هارون: شرح المفضليات، ص 62–63، ص 98–91– 100.

*– القعقاع: هو بن معبد بن زرارة يقال له تيار الفرات.

الصورة المثلى للممدوح: تدل على رضى الشاعر وسعادته وانتصاره والوفاء له بالدعاء له بقول: أنت وفي.

فاللغة الشعرية، لا تقتصر على نقل الأفكار فحسب، بل نقل المشاعر والانفعالات حتى يقول بلغة صادقة قبل الأبيات.

«أحلَلْتُ بَيْتَك بالجميع وبعضهم *** متَفَرِّقٌ ليحُلَّ بالأوزاع [1]

الأوزاع: المتفرقون: إذا كانت شدة الزمان نزلت في مجمع الناس في مجالسهم حتى يأتي السؤال والضيفان، فهذه قمة المدح بالكرم والإيثار وهذه صفة الأنصار». [2]

ج – في نص المرقش الأصغر:

يقول الأنباري :

– قهوة: القهوة، الخمر، وسميت بهذا الاسم: قال الأصمعي: لأنها تقهى عن الطعام، أي تقل طعام من أدمنها– تذهب الشهية وتحسه بالشبع– تعلى ترفع، الناجود المصفاة ويقال بل الباطية، وتقدح تعرف،

قال الأصمعي، ومن ذلك سميت المغرفة مقدحة، لأنه يغرف بها.

ثوب: أقامت في سباء الدن: كانت في حصاره. يطان:يطلى بطين و قرميد: أجور وتروح: تعرض للريح لتبرد. الحِجَّة بالكسر: السَّنة، و الحَجَّة: من الحج: ركن من أركان الإسلام الخمسة. [3]

فلغة الغزل أكثر سهولة من لغة المديح، فقد لجأ الشاعر إلى اختيار ألفاظ لغته مثل: (صهباء – كالمسك – الناجود – تقدح – ثَوَبْ – عشرين – تروح...)، تعبير عن الخفة. فهي جميلة الإيقاع حتى اهتزت لها نفسه القارئ لحسن تراكيبها، وإبداع معانيها

---

[1]– المفضليات، المفضل بن محمد بن يعلى الضبي، تحقيق وشرح: أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون، دار المعارف، ط7، ص 200.

[2]– المصدر نفسه، ص 201.

[3]– المصدر نفسه، ص 203.

وتشبيهاتها، فالمفردات يحفِّز بها الشاعر المتلقي على استحضار تجربته، ومقارنتها مع ما للمتلقي من تجارب تُنِمُّ عن مغامراته فتحاصره كما حاصر الدَّنُّ الخمرة.

وغير بعيد عن لغة الغزل، جاءت لغة الفخر دالت على حماسة صبغت شعر المفضليات بالقوة والشدة، وجاءت معظم القصائد محملة بشحنة لغوية تؤكد سمات النفس مبنية لمرتكزات فكرية نجدها عند الشعراء مثل قول الشاعر الشنفرى:

وإني لحلو إذا أرديت حلاوتي *** ومُرُّ إذا نفس العزوفِ استمرَّت

أبيُّ لما أبى سريع مباءتي *** إلى كل نفس تنتحي في مسرَّتي [1]

استعمل الشنفرى الاشتقاق على طريقة المقابلة، فالتقاء القاعدة الصرفية مع البلاغة، دليل تفاعل قوي في النفس التي تضطرب في الفخر من خلال استهانته بالحياة فالشارح اكتفى بشرح بعض مفردات البيتين- استمرت حتى يدل على معنى صدر البيت بقوله: استمرَّت: استفعلت من المرارة: شدة مرارة ذوقها يقال: أنا سهل لمن سامحني، ومرٌّ عند الخلافِ عليّ على من عاداني. والعزوف – المنصرف عن الشيء واستعمل: أبى وآبى- رجع من العزوف- والمباءة: الرجوع، وتنتحني: تعتمد. وهذه المفردات: حلو- مر- عزوف –مباءتي: تدل على الضدية الموجودة و المرافقة لنفسية الشاعر الجاهلي والصعلوك خاصة، ومن مظاهر الصياغة الشعرية أن تنتظم اللغة في الأسلوب كالاستفهام.

3- الاستفهام والتلقي بين الجمالية والشرح:

لنقل إن كل افتتاحيات القصائد المفضلية الطلية هي استفهامية بدليل هذه الأبيات خذ مثلا المرقش الأكبر:

أمن آل أسماء الطُّلول الدّوارس *** يخطط فيها الطير: قفرٌ بَسَابِسُ

وقال:

هلْ تعْرِفُ الدَّارَ عَفَا رَسْمُها *** إلاَّ الأَثَافِيَّ ومَبْنَى الْخِيَمْ

[1]- المفضليات، المفضل بن محمد بن يعلى الضبي، تحقيق وشرح: أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون، دار المعارف، ط7، وينظر شرح الأنباري للمفضليات، ص 495.

هل يَرْجِعَنْ لِي لِمَّتي إِنْ خَضَبْتُهَا

وقال:

هلْ بالدِّيارِ أَنْ تُجِيبَ صَمَمْ

قال المرقش الأصغر:

أَمِنْ رَسْمِ دارٍ ماءُ عَيْنَيكَ يَسْفَحُ *** غَدا من مُقامٍ أَهْلُهُ وتَرَوَّحُوا

أَمِنْ بِنْتِ عَجْلاَنَ الخَيالُ المُطَرَّحُ *** أَلَمَّ ورَحْلي سَاقِطٌ مُتَزَحْزَحُ

قال الممزق العبدي:

هَلْ لِلْفَتَى مِنْ بَنَاتِ الدَّهْرِ من وَاقِ *** أَمْ هَل لهُ من حِمَامِ الموتِ من رَاقِ

قال المسيب بن علس:

أَرَحَلْتَ مِن سَلْمَى بغيرِ مَتَاعِ *** قُبلَ العُطَاسِ ورُعتْهَا بوَدَاعِ ؟

قال أبو ذؤيب الهذلي:

أَمِنَ المَنونِ وَرَيبِها تَتَوَجَّعُ *** وَالدَهرُ لَيسَ بِمُعتِبٍ مِن يَجزَعُ

... ما لجسمك شاحبا

... أم ما لجنبك». [1]

إذا قمنا بعملية إحصائية لوجدنا صيغ الاستفهام المختلفة متعددة لأن الاستفهام كما قال أ. حسني عبد الجليل يوسف: «حوار مع النفس أو الغير لذلك فهو يخلق ثنائية وحركة في بنية العمل الأدبي». [2]

فقد جاءت صيغ الاستفهام متنوعة {هل، أ، لمن، أم، ما، أمن} يتوسل بها الشاعر للتعبير عن حالته النفسية، بعد أن لم يجد لسؤاله جوابا محددا ليبقي ذهن المتلقي مرتبطا بتدرج المعالجة الموضوعية في نصه، من خلال الأغراض التي خرج إليها السؤال،

[1]– شرح الأنباري للمفضليات: ص 60–128–132–224–242.

[2]– حسني عبد الجليل يوسف: أساليب الاستفهام في الشعر الجاهلي، التراكيب والمواقف والدلالة، دراسة نحوية وبلاغية لأساليب الاستفهام في ضوء الموقف الشعري، ص 2.

كإظهار الحيرة، والإحساس بالوحشة، والغربة من رحيل الأحبة ولعل صيغ الاستفهام أراد بها هؤلاء الشعراء الجاهليون وما جاء بعدهم ربط السامع وإعلامه بأحوالهم حتى يحدث التعاطف والإشفاق من الأهل والأحباب كما يلجأ إلى تكراره دليل على شدة وقع الألم عليه ورغبة في التقرير والأخبار ومن حذق الشارح اللغوي أنه يستطيع إدراك أغراض الاستفهام.

يقول المسيب: أَرَحَلْتَ مِن سَلْمَى قبلَ *** العُطَاسِ ورُعتْهَا بوَدَاعِ ؟

يقول الشارح التبيريزي: «الألف من«أرحلت» لفظه لفظ الاستفهام والمعنى التقريع والخطاب للنفس وقوله: «من سلمى» يريد من أرضها وديارها ... قبل العطاس لأنهم يتشاءمون به: يقول «أرحَلْت من أرضها من غير استمتاع بها وقبل أن ترى مكروها منها». [1]

ثانيا: المستوى الصوتي في النص المشروح وعلاقته بالتلقي:

يقول ايرز: «المعاني لا تشير عندئذ إلى أوضاع حقيقية لأن الأوضاع نفسها أصبح لها وجود غريب غير واقعي، أصبح لها على كل حال وجود خاص يختلف جوهريا من الواقع ... طباع النفس وأحاسيسهم والأحداث هي هنا بصفتها أوضاعا للجمل الشعرية، أو بالعكس، فالجمل الشعرية تخلق لنفسها أوضاعها الخاصة...». [2]

الشرح الشعري والمستوى الإيقاعي:

«إن الإيقاع لا يظهر ما له من أثر تام إلا من خلال ربطه بمعاني الكلمات».

«درجة النغم في البيت جزء من معنى القصيدة ... القصيدة تبدأ في ذهن الشاعر بصفتها نغما دون كلمات، وتفضي إلى الكلمات (انسجاما مع قالب السبك، وقالب السبك ليس مخططا يملأ بعدد معنى من المقاطع اللفظية، وإنما هو شيء يعيش في ذهن الشاعر». [3]

---

[1]– الخطيب التبريزي: شرح اختيارات المفضل: ج1، ط1، ط2، 1987، ص 303.

[2]– فولفاغنغ ايزر: فعل القراءة نظرية جمالية التجاوب في الأدب، ت حميد الحميداني جلالي كدية، دار المنهل المغرب، 2007، ص28.

[3]– نفس المرجع السابق، ص 29.

يقول أيرز وهو يعقب على هذا الكلام: «ويعيش النغم أيضا من قوته الخاصة وللنغم بعدئذ نوع من الألفة فعندما تعود القافية بعد حين وتتناهى إلى الأذن بقوة، يصبح النغم حاملا قويا للتعبير...». [1]

«المستوى الصوتي يعد نظاما أساسيا في تكوين اللغة وسماعها. وقد عنى به اللغويون والبلاغيون والنقاد فأشاروا إلى أوصافه، وقواعد تشكيله وتأسسه وأثره في المتلقي...». [2]

يرى الجاحظ أن الصوت هو أداة الإنسان الحركية، وكما يمثل أحد الأنظمة اللغوية المتداخلة إذ أن توالي الأصوات تصحبه دلالة معينة، وقد أشار الجاحظ إلى تأثير الصوت وتنوعه قائلا: «وأمر الصوت عجيب، وتصرفه في الوجود عجيب فمن ذلك أن منه ما يقتل، كصوت الصاعقة، ومنها ما يسر النفوس حتى يفرط عليه السرور فتقلق، حتى ترقص، وحتى يكمد، وحتى ربما رمى الرجل لنفسه من حالق وذلك مثل هذه الأغاني المطربة ومن ذلك ما يزيل العقل حتى يغشى على صاحبه (قول رسول الله صلى الله عليه وسلم زملوني دثروني عند سماع الوحي) كنحو هذه الأصوات الشجية، والقراءات الملحنة ... وليس يعتريهم ذلك من قبل المعاني لأنهم في كثير من ذلك لا يفهمون معنى كلامهم وقد بكى ماسر جويه من قراءة أبي الخوخ فقيل له كيف بكيت من كتاب الله ولا تصدقه قال: إنما أبكاني الشجا وبالأصوات ينومون الصبيان والأطفال». [3]

ومن الشواهد ما جاء في الشعر العربي من مدحهم للصوت وتبيان أهميته في التأثير على المتلقي مثاله قول امرئ القيس يصف قينة تضرب على أوتار العود يخرج منه

---

[1]- المرجع نفسه، ص 30.

[2]- وجه ومرايا: د مصطفى درواس، المنظومة النقدية التراثية، ط1، 2014، دار ميم للنشر، ص14.

ديوان الهذليين، ج3/1 من رثاء بيانه، فإذا ترد العقد، وفي الأغاني لأبي الفرج الأصبهاني، الجزائر2007، ص246.

[3]- أبو عثمان عمرو بن الحافظ: الحيوان، ج4، ت. عبد السلام هارون، دار الكتاب العربي، ط3، بيروت، 1969، ص191-192، ينظر: كتاب المستضرف في كل فن مستطرف شهاب الدين أحمد الأسبهي.

صوت شجي رفيع يسكن النفوس ومثال ذلك من قصيدة امرئ القيس لمن طلل أبصرته فشجاني.

لهَا مِزْهَرٌ يَعْلُو الخَمِيسَ بِصَوْتِهِ *** أَجَشُّ إِذَا مَا حَرّكَتْهُ اليَدَانِ [1]

ويذكر بن عبد ربه صوت الراجز

والطير قد يسوقه للموت *** إصغاؤه إلى حنين الصوت [2]

ويذكر طرب الخليفة هارون لما سمع غناء إبراهيم الموصلي وذكر قول جرير:

يا أَمَّ ناجيةَ السلامُ عليكمْ *** قَبْلَ الرّوَاحِ وَقَبْلَ لَوْمِ العُزّلِ [3]

ويتطرق إخوان الصفاء إلى البعد الفيزيائي للصوت، ويربطونه بالهواء الذي هو جوهره وأصل حركته «إن كل صوت صفته روحانية، تختص به خلاف صوت آخر فإن الهواء من شرف جوهره ولطافة عنصره، يحمل كل صوت بهيئته وصيغته، ويحفظها لئلا يختلط بعضها ببعض، فيفسد هيئاتها إلى أن يبلغها إلى أقصى غاياتها عند القوة السامعة لتؤديها إلى القوة المفكرة». [4]

إن إيقاع الصوت أساس في الكلام والشعر ويؤدي وظيفة مهمة على نحو ما يكتنفه قول القاضي الجرجاني: «وإنما الكلام أصوات محلها من الأسماع محل النواظر من الأبصار». [5]ودليله جاء في المفضليلت:قول الشاعر المثقب العبدي وهو يذكر الصوت بلفظه،ومرادفه:

«تَصُكُّ الحَالِبَيْنِ بِمُشْفَتِرٌّ لَهُ صَوْتٌ أَبَحُّ منَ الرَّنِينِ

تصك:تضرب،الحالبين:عرقان(وريدان)، المشفتر :المنصرف ،وذكر الصوت والرنين

---

[1]– امرؤ القيس: الديوان، ، ط1، الجزائر، 1974. ص 203

[2]– ابن عبد ربه العقد الفريد: ج7، ص4، ج7، ص41.

[3]– المصدر نفسه، ص 42.

[4]– عليوش عبود: رسائل إخوان الصفاء وخلان الوفاء، ج3، الجزائر، 1992، ص257.

[5]– القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني: الوساطة المتنبي وخصومه، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، المكتبة العصرية، بيروت، 1966، ص2–4.

قال الله تعالى:(قُلْ هُوَ الَّذِي أَنشَأَكُمْ وَجَعَلَ لَكُمُ السَّمْعَ وَالْأَبْصَارَ وَالْأَفْئِدَةَ قَلِيلًا مَّا تَشْكُرُونَ).[1]

إن اختيار الأصوات يؤثر في إبداع الشاعر الجمالي، وطريقة تقبله «والصوت اللغوي هو الإحساس بالتناسق والانسجام في اللغة. والانسجام هو صفة الإيقاع الذي تنتظم فيه الأصوات بضربيه الخارجي الصوتي (الوزن، القافية، التكرار) والداخلي الصوتي (النحوي، الصرفي والسياقي) ولهذا عرف علوي الهاشمي الإيقاع وشَمُوليتِه: «انتظام النص الشعري بجميع أجزائه في سياق كلي جامع يجعل منها نظاما محسوسا، أو مدركا أو ظاهرا أو خفيا يتصل بغيره من بنى النص ... ويعبر عنها كما يتجلي فيها». [2]

ثالثا: جمالية المستوى اللغوي وعلاقته بالمتلقي:

البعد المعجمي في عملية الشرح:

إن المستوى المعجمي ينطوي على كفاءة الشاعر وقدرته على التنويع والاختيار والاستبدال، على الرغم من أنه لا يستغل إلا جزءا من هذا الكم الهائل من مفردات اللغة، ولهذا عمد الشرّاح إلى المعجم لأنه يتناول مشكلات اللغة،كما أنه يمثل المرحلة الأولى قبل الانتقال إلى الدلالة المكونة للتأليف وديناميةالمتلقي في كشفها ومنه فإنه المستوى المعجمي يساهم في بناء النص الشعري وتكونه، مع أنه بمفرده لا يكون خطابا أو نصا، وبالتالي: «فإن المستوى المعجمي ليس ثانويا يمكن الاستغناء عنه على الرغم من أن المعنى في المعجم يتصف بالعموم إذا ما قيس بالتأليف الذي هو أكثر خصوصية ودقة وملاءمة،

[1]– الآية رقم 23 من سورة الملك، رواية ورش.

[2]– العلوي الهاشمي:فلسفة الايقاع في الشعر العربي،المؤسسة العربية للنشر والتوزيع،ط1 2006 ينظر جريدة الحياة،عابد إسماعيل 2007،مقال في مجلة البيان الكويتية عدد 290 ماي 1990 ص8.

فالمعنى العرفي هو المعجمي»[1]، ويفرق تمام حسان بين المعنى المعجمي والمعنى الدلالي قائلا: «إذا كان المعنى المعجمي هو معنى الكلمة، فليس المعنى الدلالي إلا معنى المنطوق الذي هو نشاط نطقي أولا وقبل كل شيء». [2]

ولهذا كان الخلاف الذي احتضنته المؤلفات النقدية يبني اللغويين والشعراء،فإن اللغوي المنطلق من أذواق الأعراب وفصحاء البادية واختياراتهم التي تخالف الحضرية، قد وضع المعجم وحافظ على حرفيته وقيمته ووظيفته وتقيد بالمعنى العرفي، في حين أن الشاعر العارف بطبيعة الكتابة الشعرية لا يتقيد بذلك، فالخلاف هو بين التقيد بالمعنى الحقيقي وبين الدلالات المجازية يقول مصطفى ناصف: «ففي القراءة الأولى للنص نفهم من العبارات المعنى الذي يؤديه إلينا ارتباطا السياق بالكلمات، ولكننا إذا أخذنا نشك في هذا الارتباط السابق، بدأنا نلتمس معنى آخر نراه وثيق الصلة ببناء النص لذلك يكون النص إلى حد ما هو الذي هدانا إلى طريق المعنى حيث يلمح على إعادة قراءة التراث العربي قراءة ثانية تسمو عن فعل القراءة المتداولة و يرى بأن هذه العملية فعل إجرائي جمالي أصبحت في وطننا العربي عاجزة عن القيام بدورها كنشاط نقدي وعليه فالقراءة الثانية: «فعل جوهري لتحيين النص ووضعه ضمن حركة التاريخ والتحول ذلك أن النص يبقى محدودا بزمن الكتابة بخلاف القراءة التي تعتبر فعل تحول وانفتاح زمني عبر مسار الحركة التاريخية فالقراءة تأخذ أبعادا جدية تساهم في بناء الموقف الفكري العام الذي عانى من الموقف النقدي المتصلب». [3]

إلا أن اللغويين لا يلتفتون إلى هذا النوع من التفكير النقدي، فلا يجاوزن ما أملته عليهم تحديات معاجم اللغة، التي ترتكز على شرح معنى كلمة بأخرى مناسبة أو مطابقة إلى بيان جماليات النص المشروح وإتقان صنعته، لكن الدال مهما تضق دائرته مقارنة بالسياق

[1]– أدونيس علي أحمد سعيد: زمن الشعر، دار العودة، ط1، بيروت، 1972، ص16–17.

[2]– تمام حسان: اللغة العربية معناها ومبناها، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1994، ص12.

[3]– مصطفى ناصف اليازجي: قراءة ثانية لشعرنا القديم، ص 09، وينظر: اللغة والتفسير، ص190، وعبد الوهاب شعلان: القراءة المحايثة والنص، ص1.

فإنه عنصر لغوي فاعل في بناء الجملة، فلا جملة شعرية بدون ألفاظ المعجم، إن اللغويين قد قيدوا المستوى المعجمي بالإيضاح وإزالة اللبس في دلالة الكلمة على معناها أو خلل في وحدات وظيفته وأشار رومان جاكبسون- Roman Jakobson: على أن بودلير كان يعتقد أن «للكلمات في نفسها خارج المعنى الذي تعبر عنه أي خارج دلالتها المعجمية جمالا وقيمة خاصة». [1]

إن مراعاة المتلقي للمعنى ضرورة جمالية واجتماعية، فإذا كان اللفظ الغريب لا يحقق للشعر المحدث متعته وجماليته، فإنه يتعذر بأن يوصف بأنه انتهى أو قضى نحبه، إن الغريب يثير الشكوك في تجربة الشاعر وإمكاناته في استغلال طاقات اللغة المعجمية من حيث اختياره للسهل من الألفاظ أو الغريب منها فقد جعل صاحب الموازنة الأمدي الغريب سببا في نفور الناس من شعر رؤبة بن العجاج (التكلف دليل فقدان الطبع) فإن العجاج نفسه يفاخر بهذا الغريب لأنه بدوي والغريب يثير الشكوك مثلما أثير عن ابن الأثير الذي ربط فصاحة اللفظ المفرد بالألفة وعدم فصاحته بالغرابة يقول: «الألفاظ داخلة في حيز الأصوات، فالذي يستلذه السمع منها، ويميل إليه هو الحسن والذي يكرهه وينفر منه هو الفصيح». [2]

فالجاهلي تأفف من استخدام الوحشي لأن الذوق العام كان ينفر منه كما يدعو ابن الأثير الشاعر المحدث «إلى تجنب بعض أحرف المعجم لبشاعتها كالتاء والذال والخاء والشين والصاد... (ت-ذ-خ-س-ص-ط-ظ-ع) لأن السمع يمجها وقد وجدت عند أبي تمام، والمتنبي وابن هاني». [3]

---

[1]- رومان جاكبسون: القضايا الشعرية، ترجمة محمد الوحي ومبارك حنون، دار توقال، المغرب، الدار البيضاء، ط1، 1988، ص81.

[2]- أبو فرج الأصفهاني: كتاب الأغاني، مجلد2، ص80، ط1، 1983، 2 ابن الأثير، ج1، ص142.

[3]- ابن ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب و الشاعر، تحقيق: أحمد الحوفي وبدوي طبانه، مطبعة الرسالة، بيروت 1962. ص283.

وهذا الأمر ليس عند العرب بل عند الرومان. (فهوراس) طالب الشاعر أن يوظف الألفاظ الدائرة في عصره، التي يفهمها المتلقي، ويعرفها، ويستلذها. فإن كثيرا من الألفاظ قد بعث فيها العصر الحياة بعد الاعتقاد بأنها اندثرت وماتت والعكس.

يقول ستيفان أولمان stivan oulman: «إن من الخطر أن نقول: إن الكلمة ما قد ماتت، إذ أن هناك دائما احتمال عودتها إلى الحياة، ولو كان ذلك بعد قرون عديدة من الهجوع والاختفاء من الاستعمال». [1]

«إن السمع معيار الفصاحة، لأن الأذن لا ترتاح إلا للجميل الحسن، وتنفر من الوحشي والغريب لأن الألفة والغرابة تخضعان لاختلاف الأذواق، وهذا مرتبط بتأثير البيئة وتطور الطباع». [2]

والفصاحة هي ما سهل في النطق ووضح في السمع يقول المرزباني في تبرير توظيف الوحشي (الألفاظ الوحشية العربية) من قبل الشعراء القدماء «وهذا الباب مجوز للقدماء ،ليس من أجل أنه حسن، ولكن لأن من شعرائهم من كان أعرابيا قد غلبت عليه العجرفيه....». [3]

رابعا: جمالية المستوى البلاغي:

1- العدول بين الشرح والتلقي:

إن الشعر كإبداع بشري يتطور باستمرار – قد يتعرض في تطوره إلى نكسات– مما يستدعي محاصرة هذا التطور بالتحليل والتفسير،لا مجرد وضع القواعد والأصول والاستناد إلى أية نزعة تعليمية، وأحكام معيارية ،تتعارض وفلسفة هذا التطور، ولا يمكن أن تظل البلاغة مقصورة على الإشارات المعادة عن الكلمات والجمل، وبمنآى عن تجربة الكتابة كحضور وهوية. لا نص بدون لغة،ولا نص مؤثر وفاعل دون قراءة منتجة (ممارسة)

[1]– كمال بشير دور: الكلمة في اللغة، دار غريب للطباعة والنشر، ط2، القاهرة، 1997، ص 220–244.

[2]– عبد الرؤوف أبو السعد: مفهوم الشعر في ضوء نظريات النقد العربي، ط1، 1985، دار المعارف، ص364–365، ص226–227.

[3]– المرزباني الموشح: ص540، ص97.

ذوقا وإحساسا وفهما ومعرفة، لاسيما أن الشعر له خواص تركيبية مفارقة تصاغ بها الأفكار والمضامين، ولاسيما أن الشعر يبدع لنفسه طرائق متعددة من أجل التعبير عن المعنى الواحد والتمييز بين أساليب الكلام الجمالية ... إن البلاغة تتعدى المعنى النحوي والمعنى المعجمي، إلى التعبير الذي هو موضوع البلاغة، والذي يخرج فيه الكلام عن الطبيعي والحقيقي (العدول) فالبلاغة لا تنفصل عن القول، إنه دليلها إلى الجميل، يقول الزركشي: «وليس كل من اشتغل بالنحو أو اللغة أو بالفقه كان من أهل الذوق وممن يصلح لانتقاد الكلام، وإنما أهل الذوق هم الذين اشتغلوا بعلم البيان وراضوا أنفسهم بالرسائل والخطى والكتابة والشعر، وصارت لهم بذلك دربة وملكة تامة فإلى أولائك ينبغي أن يرجع في معرفة الكلام وفضل بعضه على بعض». [1]

تعليق المؤلف «إن البلاغي مؤهل لتذوق ألوان الجمال ومستوياته بخبرته في سماع الشعر وقراءته. والشاعر مثله ذو إحساس خاص في تذوق أصناف الجمل التي تزخر بها الطبيعة والذات البشرية «فإن الجميل يتطور بتطور وسائل فهمه وكشفه ووظيفة البلاغة تكمن في تواصل المتلقي بالشاعر عبر النص». «فالبلاغة في نظر هتريش بليت– Heinrech PLETT تمثل منهجا للفهم النصي مرجعه التأثير ... ففي النموذج البلاغي للتواصل يحتل متلقي الخطاب... المقام الأول دون منازع». [2]

بل نجد الجاحظ تعدى ذلك بسبقه حيث يقول: «إن السامع شريك القائل». [3]

ولذا يتوجب على قراءة البلاغة النقدية أن تكون إنتاجية ترددية وارتدادية تقبل الجديد (صنعة) و بالقديم (طبع) في رفض كل عدول عن المؤلوف الحسي المحدود. إن طريقة شكل المعاني في صور جميلة هي التي أملت على البلاغيين التركيز في نقدهم على ما يسمى بالكلام الجميل، الذي يختلف عن الخطاب اليومي، ولأمر ما غلب أنصار الشعر

[1]– بدر الدين بن عبد الله الزركشي: البرهان في علوم القرآن، ج2، ص124، اج ت، محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، دون تاريخ، وأورده السيوطي في كتابه، الإتقان في علوم القرآن، ج2، 1999، ص451.

[2]– هنري ريش بليث: البلاغة والسلوبية، ترجمة محمد العمري، إفريقيا، الشرق، بيروت، 1999، ص17.

[3]– الجاحظ: البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام محمد هارون ، ط1980/7 ج2، مكتبة الخانجي، ص301.

طرقهم على أنصار النثر، لما للشعر من أثر على المتلقي، والشعر استطاع أن يحرق الوظيفة اللغوية اللانحوية بالضرورة الشعرية. حيث يقول محمد العمري «يترتب عليها الخروج عن نظام اللغة وقانونها العام،... فتنتج عن ذلك الإلتباس والغموض». [1]

ويبين الغذامي مفهوم الاختلاف الذي تأسس عليه النص احتذاء بآراء عبد القادر الجرجاني أو بما رده جاك دريدا – التفكيكي يقول: «إن النص المختلف ،هو ذلك الذي يؤسس لدلالات إشكالية، تنفتح على إمكانات مطلقة من التأويل والتفسير فتحفز الذهن القرائي وتستثيره لداخل النص، ويجاوره في مصطرع تأملي، يكشف القارئ فيه أن النص شبكة دلالية من تلاحمه من حيث إمكانية الدلالة». [2]

«فالاختلاف قريب من مفهوم التحول عند أدونيس هو الإبداع والاستقلال والتوسع، ولذلك صلة بالقراءة فمع كل قراءة يكشف شيء جديد، لم يكشف من قبل». [3]

إن الإطاحة بالمعنى وتوسيع دلالته يتعدى فيها الشارح ذوقه الخاص، ليحكم فكره التميزي والتقديري في إيراد الدلالة من معنى النص. إنه يخضع لتجربته وثقافته في فهم أو تأويل الدلالة يقول محمد مفتاح «هناك إجماع حول وجود معنى أول ومعنى ثاني، سواء كان هذا المعنى الثاني ناتج عن الاستدلال السياقي، أم كان مستندا على قواعد بلاغية كالصور الحكمية». [4]

2- علاقة التأويل بالشرح و المتلقي:

إن التأويل إنتاج قراءات- ممن في المعنى تجربة قراءة الشعر-لا إطلاق الأحكام المجانية في اختيار المعنى مع أن التأويل لا يصل إلى المعنى الحقيقي الذي يريده الشاعر،

---

[1]- هنري ريش: المرجع السابق، ص132.

[2]- الغذامي: المشاكلة والاختلاف، المركز الفضائي العربي، ط1، بيروت، 1994، ص 07.

[3]- أدونيس: زمن الشعر، ط1، دار العودة، بيروت، 1992.

[4]- محمد مفتاح: مجهول البيان، دار التواصل، ط1، دار البيضاء، 1990، ص100-107.

والشاعر نفسه قد لا يعرف مقاصده بدقه قال بالمر Palmr في حديثه عن الأداء وأفعال الكلام: «إن دلالة الجملة الأصلية، لا تتساوى مع دلالة الجملة الناتجة عن تأويلها». [1]

فهو يرى أن الأساس ليس البحث عن الدلالة وفهمها، وإنما إدراك القدرة الكامنة في الألفاظ والجمل للإشارة إلى سؤال مفاده كيفية حملها– الألفاظ – للدلالة، فتجربة المتلقي أساس التأويل فيها يفكك النص، ويسقط تأليفه الخاص، فالتأويل مشخص في علاقة القارئ بالنص وهنا تظهر قدرة المتلقي على التأويل أو العجز فيه فأمبرتو إيكو – Umberto Eco يؤمن بالقراءة المتعددة والدلالة اللامتناهية والقارئ الأنموذجي Umberto Eco Paul Valéry والتشاكل ويرفض الفكرة القائمة على رفض كل معنى حقيقي في النص الإبداعي فالتأويل هو نقض المعنى المعجمي، ويعد الباحث الهولندي فان ديك رائد منهج تحليل الخطاب الاجتماعي الإدراكي، وهو المنهج الذي يقوم على تحليل الأيديولوجية والخطاب السياسي والخطاب الإعلامي من خلال البحث عن صلة الوصل بين بنية القواعد النحوية وبنية المفردات والجمل والسردية (كما تعكسها النظرية البنائية الاجتماعية) من ناحية والإدراك من ناحية ثانية في دراسة النص، بالإضافة إلى استخدام مناهج تحليل الخطاب، ولعل ذلك أسبغ على منهج فان ديك الطابع التكاملي لمنهجه ومع مطلع الثمانينات من القرن الماضي، تحول فان ديك إلى مجال تحليل الخطاب، إذ أولى عنايته للتكوينات الخطابية الإعلامية مع الأخذ في الاعتبار كل المستويات والأبعاد الكلية والجزئية داخل النص، بدءا من المفردات وبنية الجملة والأدوات البلاغية ودلالات الألفاظ والمضمون القيمي للمعلومات التي يسوقها الخطاب، بالإضافة لعنايته بالفكرة المحورية، وبالتنظيم العام للنص، والبنية التخطيطية للنص، والبنية الفرعية.

وقد وظف فان ديك منظومة البنية الفوقية لإدراك عملية إنتاج واستقبال superstructures النصوص التي تسكن النصوص الإعلامية التي تطوي بداخلها تلك

[1]– فرانك بالمر: مدخل إلى علم الدلالة، ت خالد محمود جمعة، مكتبة دار العروبة، ط1، الكويت، 1997.

البنيات الفوقية، ولعل ذلك يفسر عنايته بدراسة الخطاب السياسي والأيديولوجي لكشف الأبعاد المعلنة والمستترة التي يشتمل عليها الخطاب الإعلامي. كما قال الفيلسوف الأمريكي كرنيليوس فان الآن فانديك (Cornelius Van Allen Van Dyck): «لدينا جمل قد تكون صحيحة من الوجهة الصرفية والتركيبية ... سليمة البناء لكن المعنى المنتج يخالف ذلك...». [1]

ويقول محمد مفتاح: «إن أصل نشأة التأويل وسيرورته وإجرائه تقوم على مقولتين :

أولا: غرابة المعنى عن القيم السائدة – سياسيا – ثقافيا – اقتصاديا وفكريا –

وثانيها: بث قيم جديدة بتأويل جديد – أي إرجاع الغرابة إلى الألفة، ودس الألفة في الغرابة». [2]

وينطلق إمبر توايكو– Umberto Eco من ثقافة المتلقي في إثراء المعنى حيث يقول: «هو عملية مستمرة لإعادة تنظيم الشعر» 3. ويؤكد روبرت كروسمان Robert Crossman الفكرة بطرح سؤال: «هل يكون القراء المعنى؟» 4. إن عبارة إذا كان الشعراء والمؤلفون يكونون المعنى من خلال نصوصهم مفادها أن الشراح يعمدون إلى الشرح، وكل شارح يملك إستراتيجيته وعدته في العملية، ويعتقد في مسعاه الصواب».

ففي عملية الشرح نجد ما اصطلح عليه جيرارد جنيت في النص قائلا «لا يهمني النص حاليا إلا من حيث تعاليه النصي أي أن أعرف كل ما يجعله في علاقة خفية

---

[1] –Teun A. van Dijk-Ideology and discourse: A Multidisciplinary Introduction, Universitat Oberta de Catalunya, 2000, pp.42-61. فان دايك ، Cornelius Van Allen Van Dyck . أغسطس 1818 - 13 نوفمبر 1895ص.....

[2]– محمد مفتاح: التلقي والتأويل، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1994، ص2581.

[3]– سوزان روبين سليمان وانجي كروسمان: القارئ في النص مقالات في الجمهور والتأويل، ترجمة حسن ناظم وعلى حاكم صالح، دار الكتاب الحديد المتحدة، بيروت، ط2007، ص117.

[4]– إستراتيجية التلقي في كتاب المآخذ على شراح، ديوان المتنبي لابن معقل، ابن جني، أنموذجا، مجلة راوية يحياوي، جامعة تيزي وزو، معقل أحمد بن علي الأزدي المهلب.

أم جلية مع غيره من النصوص»[1] فهو امتلاك للنص الغائب ،وتأكيد على شرعية تفاعلية النصوص، ويمكن النظر إلى التناص على أنه محاولة النص الشعري تذكير القارئ بما كتب سابقا حتى لا ينساه أو يمحوه، وللنص الغائب دور في تحديد المعنى أما عن عناية العرب القدامى بالتداخل النصي (تداخل فيه حضور واختيار منظم وليس فوضى) معهم قائمة بما أثبتته نصوصهم (الشرح الشعرية).

ويمثل محمد بنيس لذلك بما أُثر عن عنترة بن شداد حين قال: «هل غادر الشعراء من متردم»[2] فالشعرية العربية القديمة فطنت لعلاقة النص بغيره من النصوص وأحس الشعراء الجاهليون بسلطة النصوص الأخرى على النص الشخصي». [3]

يقول حافظ صبري: «فإن الشاعر العربي عندما يشير إلى الأطلال فإنه لا يحمل إشاراته الدلالة الموضوعية للطلل الدارس الذي تحدثنا القصيدة عنه، وإنما يشحنها بكل ما حملته القصائد السابقة عليه من معاني ودلالات بصورة لا يصبح الطلل معها مكانا فحسب، وإنما منهج في الكتابة وموقف في العالم ورؤية للإنسان ....»[4]. ويقول محمد نيس: «يذهب إلى أن شعراء الجاهلية فرقوا في قراءاتهم المتفحصة بين اللغة والأسلوب من جهة، وبين بنية الخطاب بيتا أو قصيدة من جهة ثانية»[5]. ومن النقاد الذين استعملوا مصطلحات جديدة : محمد بنيس استعمل مصطلح التداخل النصي على التناص وجوليا كريستفا هي من استعملت مصطلح التداخل النصي.

–

[1]– .جيرارد جنيت:مدخل لجامع النص–تر،عبدالرحمن أيوب،دار توبقال، الدار البيضاء ،المغرب ،ط2–1986ص90

[2]– محمد بنيس: الشعر العربي الحديث . بنياته وإبدالاتها أربعة أجزاء، 2001 طبعة ثانية، 2014 طبعة ثالثة.

[3]– محمد العمري: البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول، الدار البيضاء، الطبعة 2، 2012.

[4]– حافظ صبري: التناص وإشارات العمل الأدبي، مقاله في مجلة عيون المقالات، العدد2، دار قرطبة، الدار البيضاء، 1986، ص 93.

[5]– المرجع نفسه.: ص95

3- جزئيات القراءة اللغوية وعملية التلقي للشروح الشعرية:

يشير محمد العمري فيما أسماه (الخلل الفني والخلل المعرفي بقوله: «بفعل الممارسة يكون لدى المتلقى- متلقي الشرح الشعري- قبل عصر التأليف، نصور لما ينبغي أن يكون عليه الشعر وما يدعى في جمالية التلقي أفق التوقع، فعلى الرغم من كون الشاعر هو أول ناقد لشعره، فإن خروج الشعر إلى مجال التداول يثير ردود أفعال القراء بالنظر إلى ما ألفوه أو صاروا يتوقعونه نتيجة عوامل أصلية أو طارئة ناتجة عن المثقافة.[1]

4- مناهج ا:لشراح في شرح المفضليات:

تتعدد مناهج الشراح في شرحهم للألفاظ قصد تحديد دلالاتها، وتتمايز، وهذا نتيجة تغيير الأسيقة الحاملة لتلك الألفاظ، والأوضاع التي قيلت فيها والمناسبات التي من أجلها قبلت، مما أوجد حيرة لدى المتلقي وصدم وقعه، مما جعله يبحث عن مبررات تستطيع تحديد دلالة اللفظة – معناها في لحظة معينة ملأ الفراغ أو تقريب المسافة الجمالية- ولهذا قال فايز الداية:

«تناثرت ملاحظ التغيير الدلالي في ثنايا الشرح الوارد عقب كل بيت، وكان الشراح ينصون على هذا التغيير نصا صريحا في معظم هذه الملاحظ وذلك بقولهم مثلا: «وأصل لفظ كذا هو ....ثم صار ....»، وفي القليل من الملاحظ الأخرى كان الشراح يكتفون بسرد الشرح بطريقة تومئ إلى التطور، أو هي في أحيان تترك لنا المواد في حيز متقارب يسهل التصور فيه لذلك التحول»[2]، وقد غطت ملاحظ التغيير الدلالي الواردة في الشروح أقسامها المختلفة وكان لانتقالها بطريق المجاز المرسل، حيث كان للبلاغة دور جلي في ذلك – تفسير دلالات الألفاظ، ولعل هذا ما يشير إليه الدكتور بقوله: «والأسرار اللغوية لا علاقة لها بأوضاع اللغة، فهي أمور نسبية تتفاوت طرق التعبير عنها بتفاوت الأشخاص (مبدعين، قراء، متلقين، نقاد، عامة أو خاصة) فلم يكن ضروريا أن يكون ما استعمل على

[1]- محمد العمري: البلاغة العربية أصولها وامتداداتها، إفريقيا الشرق، دار البيضاء، 1999، ص 65.

[2]- فايز الداية: علم الدلالة العربي، ص301-231-301.

سبيل التقابل لغرض ما، دالا على التضاد الحقيقي الوضعي، ولكن الناس إذا تناسوا علاقته التقابل هذه، تستدعيها الصور والألفاظ والأفكار المتداعية نقلو هذه الألفاظ متوهمين فيها التضاد الحقيقي فاجتمع لديهم من ذلك ما اجتمع مما يسمونه بالأضداد». [1]

مثل لفظ السليم – والناهل – والمفارزة – للديغ – العطشان – المهلك.

ويقول صبحي الصالح: «بيدى أني أشير هنا إلى أنه ليس ثمة تفاؤل في وصف القطا بالنهل، وإنما الأمر هو أن إطلاق اللفظ على معنى العطش كان في مرحلة لغوية ما لعلة تفاؤل فلما كثر استعماله في هذا المعنى توهم الناطقون أصالة دلالته على معنى العطش، فاستعملوه بهذه الدلالة دون نظر إلى معنى التفاؤل»[2]، وهذا الذي يصدم وقع المتلقي ويثير انتباهه إلى أن ما قرره قدماء لغويوا العرب بشأن بعض الألفاظ، يلتقي مع ما يقرره اللغويون المحدثون من أمر الألفاظ المحظورة تحت مسميات حداثية (اللامساس taboo وحسن التعبير oeuphemism فاللامساس: «هو المقدس المحرم لمسه والاقتراب منه لأسباب خفية، وإذا ما اصطدمت كلمة بحظر الاستعمال تحت تأثير عامل اللامساس حلت محلها كلمة أخرى خالية من فكرة الضرر والأذى». [3]

وأما حسن التعبير: «هو استبدال الكلمات اللطيفة الخالية من أي مغزى سيئ أو مخيف لكلمات اللامساس»[4]، وهذه تكثر في مجالات الكلمات الدالة على الموت والأمراض.

الشواهد الشعرية:

قال مزرد بن ضرار:

ذكر أبو عمر الشيباني أن القصيدة لجزء بن ضرار الشماخ هو شاعر مخضرم رثى بقصيدة عمر بن الخطاب رضي الله عنه وفي هذه القصيدة يقول:

---

[1]– صبحي صالح: دراسات في فقه اللغة، ص310–311.

[2]– المرجع نفسه، ص 310

[3]– ستيفن أولمان: دور الكلمة في اللغة، تحقيق: كمال محمد بشر، ص174.

[4]– كريم زكي حسام الدين: تفصيل القول في مجالات كلمات اللامساس، المحظورات اللغوية، مكتبة الأنجلو، القاهرة، 1985، ص67–117، الكويت.

«وأَنِّي أَرُدُّ الكَبْشَ والكَبْشُ جامِحٌ *** وأَرْجعُ رُمحِي وهْوَ رَيَّانُ ناهِلُ» [1]

وقال امرؤ القيس :

"نَطْعَنُهُمْ سُلْكَى ومَخْلُوجَةً *** كرِكَ كرجلِ لامتينِ على نابلِ

إذْ هُنّ أقسَاطٌ كَرِجْلِ الدَّبى *** أو كقطاً كاظمةَ الناهلِ

ويروى: "كر كلامين"، ويروى: "فهن أرسال". أقساطُ: أي قطع. وأرسال: أي أقطاع؛ واحدها رسل. وقاسط: أبو حي من العربَ، وهو قاسط بن هنب بن أفصى بن دعمي بن جديلة بن أسد بن ربيعة. والقسطُ–بالتحريك–: يبس في العنق، يقالُ: عنق قسطاءُ وأعناق قساط، قال رؤبة: حتى رضوا بالذل والايهاطِ وضربِ أعناقهم القساط ويروى: "القساط" جمع قاسطٍ وهو الجائرُ. والقسطُ–أيضا–: انتصاب في رجليَ الدابة وذلك عيب لأنه يستحب فيهما الانحناءُ والتوتير.

يقال: فرس أقسط بينُ القسطَ.

والأقسطُ من الإبل: هو الذي في عصبَ قوائمه يبس خلقه" [2]

5- دلالات الألفاظ والتلقي:

أ- الأضداد في الشعر و دورها في عملية التلقي.

1- تعريفها:

الضد لغة: كل شيء ضاد شيئا ليغلبه، والسواد ضد البياض، والموت ضد الحياة، الليل ضد النهار، إذا جاء هذا ذب ذاك قال ابن سيده (458هـ): ضد الشيء وضديده وضديدته خلاف قال ابن السكيت: «حكى لنا أبو عمر والضد مثل الشيء والضد خلافه».[3]

---

[1]- المفضل بن محمد بن يعلى الضبي: المفضليات، شرح وتحقيق أحمد شاكر وعبد السلام هارون، ط10، دار المعارف، القاهرة، ص95.

[2]- العباب الزاخر واللباب الفاخر المؤلف: رضي الدين الحسن بن محمد بن الحسن بن حيدر العدوي العمري القرشي الصغاني الحنفي، المتوفى 650هـ، ج1، ص302. ط ... دار النشر

[3]- ابن منظور : معجم لسان العرب اللسان : مادة (ضدد).ج ، ص

الضد اصطلاحا: فلم يتفق علماء اللغة على تعريف واحد لمفهوم التضاد فأول من أشار إلى هذا المفهوم سيبويه (180هـ) قال: «اعلم أن من كلامهم اختلاف اللفظين لاختلاف المعنيين، واختلاف اللفظين والمعنى واحد واتفاق اللفظين واختلاف المعنيين، فاختلاف اللفظين لاختلاف المعنيين نحو: جلس وذهب، واختلاف اللفظين والمعنى واحد نحو: ذهب وانطلق، واتفاق اللفظين والمعنى مختلف كقولك: وجدت عليه من الموجدة ووجدت إذا أردت وجدان الضالة وأشباه هذا كثير». [1]

فقال ابن الأنباري (328هـ) في مفهوم الضدية «الحروف التي توقعها العرب على المعاني المتضادة فيكون الحرف عنها مؤديا عن معنيين مختلفين». [2]

وأتى أبو الطيب اللغوي (351هـ) في كتابه الأضداد بقوله: «والأضداد جمع الضد، وضد كل شيء ما نفاه، نحو البياض والسواد، والسخاء والبخل، وليس كل ما خالف الشيء ضد له ألا ترى أن القوة و الجهل مختلفين وليس ضدين وإنما ضد القوة الضعف وضد الجهل العلم...». [3]

وآراء العلماء في الأضداد اختلفت، ففريق يراها حلة تزهو بها العربية على أخواتها من اللغات، وفريق آخر يراها مطعنا عليها يسلبها بهاء الفصاحة ويخلع عليها أثولب الغموض فكان من المؤيدين لها من القدماء، قطرب (206هـ) وابن الأنباري (328هـ) وأبو حاتم السجستاني (244هـ) وابن السكيت(248هـ)...

ويقول محمد القاسم الأنباري: «كلام العرب يصحح بعضه بعضا، ويرتبط أوله بآخره، ولا يعرف معنى الخطاب منه إلا باستيفاء واكتمال وجميع حروفه، فجاز وقوع اللفظة على المعنيين المتضادين...». [4]

---

[1]- الكتاب 7، 1/8، الصاحبي فقه الله، 46، المزهر، 1/388.

[2]- أضداد قطر، ب 244.

[3]- الأضداد 7.

[4]- أضداد أبي الطيب 1/1.

ومن المحدثين المؤيدين للأضداد توفيق يقول محمد شاهين «إذاعة الأضداد من وسائل تنمية اللغة».

قال عمر بن الأهتم: وقُمتُ إِلى البَرْكِ الهَواجِدِ فاتَّقَتْ *** مَقاحِيدُ كُومٌ كالمَجَادِلِ رُوقُ [1]

البرك: إبل الحي كلهم.

الهواجد: النيام، والهاجد من الأضداد يقال للنائم، ويقال للمتيقظ بالليل المنهجد بالقراءة.

أما منكروها (الأضداد) ابن درستوبه (347هـ) والجواليقي (539هـ) في شرح أحب الكأس).

ومن الحدثين: عبد الفتاح بدوي: «عدها دليلا على عدم الإبانة». [2]

ويرى حسن نصار «أننا حين نتبع الأقوال التي أخذ بها المفكرون لا نجد فيما بين أيدينا من مرجع». [3]

والقول الفصل هو: من الظلم نفي الظاهرة على الرغم من الغلو والتكلف الذي تبع تجريح الأضداد.

2- أسباب نشوء الأضداد وأهميتها:

- تداخل اللهجات: قال الأنباري: «وقال آخرون: إذا وقع الحرف على معنيين متضادين فمحال أن يكون العربي أوقعه عليهما بمساواة بينهما، ولكن أحد المعنيين لحي من العرب و المعنى الآخر لحي غيره». [4]
- الشواهد الشعرية من شرح المفضليات:

- العوامل النفسية والاجتماعية: ويندرج تحت هذا السبب: التفاؤل والتشاؤم والتهكم والسخرية.

- ومثاله على التفاؤل قول ابن الأنباري.

---

[1]- المفضليات، المفضل بن محمد بن يعلى الضبي، تحقيق وشرح: أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون، دار المعارف، ط7، ص400

[2]- المصدر نفسه، ص 401.

[3]- بسبوني عبد الفتاح، علم المعاني دراسة بلاغية، ص 125.

[4]- المصدر السابق، ص 405.

- والسلم حرف من الأضداد: «يقال سليم للسالم والملدوغ.

«والعائذ حرف من الأضداد: يكون الفاعل ويكون المفعول، يقال رجل عائذ بفلان (فاعل)، ويقال ناقة عائذ: حديثة النتاج، وهي مفعول به لأن ولدها يعوذ بها وجمعها عوذ. قال أبو ذؤيب: وإن حَدِيثا مِنْكَ لَوْ تبذليه *** حِينَ النخل فِي أَلْبان عوذ مطافل.

6- دلالة العقل في السلب والإيجاب :

قال عبدة بن الطيب: يَخْفِي التُّرَابَ بأَظْلافٍ ثمانيةٍ ***في أربع منهى الأرض تحليل [1]

يخفى التراب: يدحرجه لشدة عدوه، يقال خفيت الشيء، أظهرته وأخفيته من الأضداد [تحليل] يتحلل من القسم (يضر به) فه يتحلل من القسم بأدنى لمس».

خامسا: جمالية المستوى النحوي في شرح المفضليات:

1- النداء وأثره على المتلقي:

أ- علاقة المتلقي بصيغ النداء في القصيدة والشرح:

«النداء هو طلب المتكلم، وإقبال المخاطب عليه، بحرف نائب مناب {أنادي} المنقول من الخبر إلى الإنشاء». [2]

ومن الطرائف التي تكشف الحالة النفسية للشاعر استعمال أسلوب النداء الذي يخرج إلى أغراض بلاغية متنوعة، فتنبيه المخاطب على أمر معين، هو تعبير صادق عن حالات التأزم النفسي الداخلي- المكبوت- بأسلوب النداء لغاية طلب الإعانة أو الإغاثة أو الرجاء، وشعراء المفضليات أكثروا من استعمال هذه الأدوات صريحة أو محذوفة، لنداء البعيد أو القريب من أمثلتها في الشروح.

قول الشاعر تأبط شرًّا:

يَا عيدُ مَا لَكَ مِنْ شَوْقٍ وَإِبرِاقِ *** وَمَرِّ طَيْفٍ عَلَى الأَهْوَالِ طَرَّاقِ

قال التبريزي:

---

[1]- الخطيب التيريزي: شرح اختيارات المفضل، ص 96.

[2]- المصدر نفسه : ص100.

قوله: يا«عيد» يريد: يا أيها المعتادي: مالك من شوق وإيراق كما تقول مالك من فرس قاتلك الله وأنت تمدحه ويا عيد نداء مفرد معرفة، وذلك أنه بطول الإلف له واتصال المقاساة له، صار عنده، كالشيء المعين المخصوص فكأنه قال: يا أيها العيد، واشتقاقه من العود الذي هو من الرجوع، إلا أنه جُعلت الياء فيه عوضا لازما، فكأنه صار اسما لما اعتاد الإنسان من حزن أو مرض أو شوق: ومعنى العوض اللازم أن الواو، وبزوال الكسرة التي قبله، لا يعود في تصاريفه ولم يجر مجرى واو «ريح» و«قيل» إذا قلت: أرواح وأقوال، فكأن العيد لا مناسبة للاشتقاق بينه وما بين ما يصح الرجوع منه فيجري عليه، وعلى هذا قيل لليوم الجديد: «العيد». فالشارح أورد نصا يحتمل تعليم المتلقي القاعدة النحوية في المنادى والقاعدة الصرفية في القلب بالإبدال والإعلال حتى يمكنه التأويل، وهنا جمع الشاعر بين النداء والاستفهام.

قال التبريزي وقوله: «مالك» لفظه استفهام، ومعناه التعجب، وهم يقولون يالك من رجل ورجلا، وما أنت من رجل ويا فارسا، ما أنت من فارس.

فهو يورد أبياتا للمفضلين تتناص مع بيت تأبط شراّ، كصدر البيت السابق للشاعر: السفاح بن بكير. [1] *

ثم يتوسع في الشرح موردا صيغ الاستفهام الدالة على التعجب وإن كان أكثر لفظها يأتي على الاستفهام والنداء، ثم يعرب: ما مبتدأ وذلك خبر و«مِن» في قوله «مِن شوق» تبين مثل قوله تعالى: (فَاجْتَنِبُوا الرِّجْسَ مِنَ الْأَوْثَانِ). [2]

فجمالية التلقي في نص الشرح تقوم على السؤال والجواب مثل قوله: «فإن قيل لم لم يقل» «يا عيد مالك من عيد» كما قال السفاح «يا فارسا ما أنت من فارس»؟ قلت – لما

---

*– السفاح بن بكير: أبو زكريا يحيى بن عبد الله بن بكير المخزومي مولاهم، المصري 154) هـ 231 – هـ .(أحد العلماء ورواة الحديث عندأهل السنة والجماعة .وكان فقيه القضاء بمصر في زمانه.

[1]– التبريزي: شرح اختيارات المفضل، ص 92–97.

[2]– الآية 30 من سورة الحج رواية ورش.

كان العيد ينصرف إلى أشياء كثيرة قد عددها، وهي الشوق، والخيال والإيراق، وكان مجموعها لا يبين عن لفظة عيد، أجمل بالنداء وفصَّل في التفسير». [1]

والمعنى هنا أن الشاعر استهل قصيدته بأسلوب تقليدي اعتاده الشعراء إذْ وجه النداء للعيد الذي هو اليوم الجديد الذي لا يعقل لكنه من أيام الإنسان التي تعود في الحاضر القريب– أحداثها – حدثان الدهر – أو في الغيب المؤخر الذي قال عنه الرسول صلى الله عليه وسلم: «يا ابن آدم كلك أيام إذا ذهب يومك – ذهب بعضك..» [2]

قال عنه الحسن البصري: (يا ابن آدم، إنما أنت أيام، إذا ذهب يوم ذهب بعضك) وقال عنه الشعراء:" إني عن علم ما في غد عم"، وقال:" عيد بأية حال عدت يا عيد". [3]

فالمظاهر الأسلوبية تقوم بتأسيس لغة خاصة في لغة عامة، أي اختراق للغة من خلال اللغة ذاتها، أو ما يسمى في النقد الحديث «بالانزياح والعدول والخصوصية الأسلوبية».

فهو وظف النداء ليحقق من وطأة الألم، وحقق التفاعل بين الشاعر والمتلقي باستعمال النداء مع الاستفهام قصد إحداث وقع التعجب و يظهر توظيف المجازي بدل الحقيقي، كم استعمل الشعراء النداء المنادي المحذوف.

وقال أيضا:

يا من لعذَّالة خذَّالة أشِبٍ *** حرَّق باللوم جلدي أيَّ تَحراق

يقول التبريزي: «وقوله: يا من لعذَّالة، المنادى محذوف، كأنه قال: يا قوم من لعذالة والكلام شكوى و يشتمل على تعجب». [4]

---

[1]– د.علوي الهاشمي: مدخل إلى بنية اللغة الشعرية، ص 45.

[2]– حديث رسول الله صلى الله عليه وسلم.

[3]– بيت ديوان المتنبي.

[4]– التبريزي: شرح اختيارات المفضل، ج1، ص 42

«وقد جاء الأثر النفسي لهذا الحذف واضحا، فإن الشاعر بعدما يئس من الخير في قومه، ومن نصرتهم له، لم يجد هناك فائدة من ذكرهم والتصريح بهم فآثر الحذف على الذكر».[1]

فالشاعر الصعلوك هو في اختياره منهج حياته، قد قطع الروابط الاجتماعية بينه وبين قومه، فهي رسالة للمتلقي بالإسراع بقطع الصلة مع من لا يرجى منه خيرا أو منفعة قال الشاعر المثقب العبدي:

فإمَّا أنْ تكونَ أخى بحقٍّ *** فأَعرِفَ منكَ غَثِّي من سَميني

وإلا فاطَّرحني واتخذني *** عدُوّاً أَتَّقيكَ وتتَّقيني [2]

ومن الظواهر الأسلوبية قضية التقديم والتأخير.

2- ظاهرة التقديم والتأخير في الشرح وعلاقاتها بالمتلقي:

يقول الإمام عبد القاهر الجرجاني (ت471هـ) عن التقديم والتأخير هو: «باب كثير الفوائد جم المحاسن، واسع التصرف، بعيد الغاية، لا يزال يفتر لك عن بديعه، ويفضي بك إلى لطيفة، و ما تزال ترى شعرا يروقك مسمعه، ويلطف لديك موقعه، ثم تنظر فتجد بسبب أن راقك، و لطف عندك، أن قدم فيه شيء وحول اللفظ من مكان إلى مكان». [3]

فالنص الذي يحفل بأسلوب التقديم والتأخير يستعمله المبدعون والشعراء والكتاب لتأكيد الاهتمام بحالات شعورية خاصة به وأخرى في نفس المتلقي على نحو يحسسه بأهميته ليدرك قيمته لماله من تأثير في السامعين وهذا ما نجده في المفضليات وشروحها.

قبل ما نستشهد بشعر المفضلين نقول إن القرآن الكريم فيه من بلاغة التقديم والتأخير ما تشنف له أذن السامع وعلى سبيل المثال لا الحصر نورد قول الله عز وجل:

---

[1]- المصدر نفسه، ص 292.

[2]- المكون النفسي وأثره في الإبداع الشعري. شعر الأغرية نموذجا، ص 172 ماجستير.

[3]- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ط، ص49 .

(فَأَيَّ آيَاتِ اللَّهِ تُنْكِرُونَ) [1]. وقال الله عز وجل: (فَفَرِيقاً كَذَّبْتُمْ وَفَرِيقاً تَقْتُلُونَ)[2]. وقال الله عز وجل: (وَالْأَنْعَامَ خَلَقَهاَ). [3]

حيث يرى بن هشام أن: «الجملة تكون من المسند والمسند إليه وهما المعتبران حتى لو تقدمت عليها بعض الحروف: كيف جاء زيد ؟». [4]

و من امثلة تقديم المفعول، أو الخبر، أو الظروف.

قول الشاعر متمم بن نويرة:

وهَيَّجَ لي حُزْناً تَذَكُّرُ مالِك *** فما نِمْتُ إلاَّ والفُؤَادُ مَرُوعُ [5]

قال سويد بن أبي كاهل اليشكري:

هَيَّجَ الشَّوْقَ خَيَالٌ زَائرٌ *** مِن حَبيبٍ خَفِرٍ فيهِ قَدَعْ

وقُرُوناً سَابغاً أَطْرَافُها غَلَّلَتْها *** رِيحُ مِسْكٍ ذِي فَنَـعْ [6]

نعود إلى الحديث عن الشروح الشعرية وأهمية ظاهرة التقديم والتأخير باعتبارها أحد خصائص اللغة العربية، حيث تتيح فرصة للمتحدث أو المبدع لتقديم ما يريد تقديمه لغرض يتعلق بالمعنى أو أهمية المقدم أو الترتيب الزمني، وقد وردت هذه الحالة الأسلوبية في مجالي النحو والبلاغة مع الاختلاف في المعاني التي يدل عليها كل مجال.[7]

ويلاحظ على الأبيات الشعرية المستشهد بها، نقدم المفعول به على الفاعل كما أن للضرورة الشعرية دور في هذا. حيث يضطر الشاعر إلى مخالفة القواعد المألوفة.

---

[1]– الآية 81 من سورة البقرة، رواية ورش.

[2]– الآية 87 من سورة البقرة، رواية ورش.

[3]– الآية 05 من سورة النحل، رواية ورش.

[4]– ابن هشام الأنصاري: أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك.

[5]– الأنباري، شرح المفضليات.ص 1192

[6]– المصدر نفسه 1193

[7]– فضل الله: النور على مقالة ظاهرة التقديم والتأخير في اللغة العربية. علوم وتكنولوجيا مجالة العلوم.مج 2ع12نوفمبرج السودان

حتى أن سيبويه يقول في أمر الضرورة: «ويحتملون قبح الكلام حتى يضعوه في غير موضعه لأنه مستقيم ليس في نقص كقول الشاعر:

صَدَدْتِ فأطْوَلْتِ الصُّدودَ وقَلَّما *** وِصالٌ على طُول الصُّدُودِ يَدُومُ

وإنما الكلام: وقلما يدوم وِصال». [1]

لأن كل شيء يخالف العادة هو أكثر تأثيرا في الفهم المألوف للمتلقي و التقديم الملاحظ في الأبيات يقول عنه سيبويه: «فإن قدمت المفعول وأخرت الفاعل جرى اللفظ كما جرى في الأول وذلك قولك: ضرب زيدا عبد الله، إنما لأنك أردت به مؤخرا ما أردت به مقدما، ولم ترد أن تشغل الفعل بأول منه، وإن كانوا يقدمون الذي بيانه أهم لهم وأغنى وإن كان جميعا يهمانهم ويعنيانهم». [2]

وأن يتعلق المتقدم بالفعل {المفعول عن الفعل} ليدل على اختصاصه بالمتقدم فيحدث نوعا من التناسب بين ما يقوله المتكلم وما قاله المتلقي مثل قول شخص من تريد؟ فيقال له: محمد أريد مقدما للمفعول به (محمدا) موافقة لتقديم المفعول به (من) الاستفهامية. [3]

فالفعل هنا مثبت فهو يفيد الاختصاص كما هو واضح في الجملة الأخيرة حيث خصص الكلام بمحمد وحده، وقد قال الشاعر:

الشاهدالشعري:

إن تركيب العبارة الأدبية عامة والشعرية منها خاصة، يختلف عن تركيبها في الكلام العادي، أو في النثر العلمي ففي حين تكاد تخلو كلمات هذين الأخيرين – الكلام العادي والنثر العلمي– إفرادا أو تركيبا من كل ميزة أو قيمة جمالية، فإن العبارة الأدبية أو التركيب الأدبي قابل لحمولة قيم جمالية، «فالمبدع قادر على تشكيل اللفظة جماليا، بما

[1]– سبويه: أبو شبر عمر، الكتاب، ج1 تحقيق: هارون عبد السلام، دار القلم، 1966، ص 31.

[2]– سبويه: أبو شبر عمر، الكتاب، ج1 تحقيق: هارون عبد السلام، القاهرة، 1966، ص 34.

[3]– المصدر نفسه.ص

يتجاوز إطار المألوفات، وبما يجعل التنبؤ بالذي سيسلكه أمرا غير ممكن ومن شأن هذا إذن أن يجعل متلقي الشعر في انتظار دائم لتشكيل جديد ومنه معاني ودلالات جديدة».[1]

فالشعريات الحديثة على حسب قول جون كوهن– Jean Cohen ترى الشاعر: «بقوله لا بتفكيره وإحساسه، وهو خالق كلمات وليس خالق أفكار، وعبقريته كلها ترجع إلى إبداعه اللغوي ... ومن القصائد من تقول شيئا واحدا»[2]. فالانزياحات التركيبية في الفن الشعري تظهر أكثر في التقديم والتأخير وهو الذي يقف على الشراح.

قال الشاعر: «الأسود بن يعفر النهشلي

نامَ الخليُّ وما أُحسّ رُقادي *** والهمُّ مُحتَضرٌ لَدَي وِبادي

أرضًا تخيرها لدار أبيهم *** كعب بن أمامة و ابن أم دؤاد [3]

كعب بن أمامة: هو الإيادي أحد أجواد العرب في الجاهلية.

ابن دؤاد: نقل الأنباري عن أحمد بن عبيد أنه يعني به أبا دؤاد الأيادي الشاعر المعروف. وجاء في شرح الأنباري: أرضا تخيرها لطيب مقبلها: وكعب أحد الأجواد وحاتم الطائي ثانيهما. وهرم بن سنان ثالثهما.[4]

قال الشاعر المثقب العبدي:

كَسَاهَا تامِكاً قَرِداً عليها *** سَوَادِيُّ الرَّضِيحِ معَ اللَّجينِ

تَصُكُّ الحَالِبَيْنِ بِمُشْفَتِرٌ *** لَهُ صَوْتٌ أَبَحُّ منَ الرَّنِينِ

التامك: المشرف الطويل. القرد: المتلبد– يعني سنامها – السوادى: نسبة إلى سواد العراق – يريد به العلف وأنه هو الذي نمَّى سنامها.

الرضيح: النوى المسحوق – اللُّجين ما تلجن أي تلزح من ورق – أو بزر.

الحالبين: عرقان يكتنفان السرة: المشفتر – المتفرق.

---

[1]– محمد العمري: البلاغة العربية أصولها وامتداداتها، ص 297.

[2]– أحمد محمد ويس: الارتياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص111.

[3]– الأنباري شرح للمفضليات.

[4]– الأنباري شرح للمفضليات، ص 445–457، ينظر: شرح، أحمد شاكر وهارون، ص217.

بقول الشارح: يعني الحصى البحة: صوت في غلظ: أراد أنها–تزج بالحصى في سيرها، فتصلك به حالبيها». [1]

قال الحارث بن حلزة:

لا يَرْتَجِي للمالِ يُهْلِكهُ *** سَعْدُ النُّجُومِ إليه كالنَّحْسِ [2]

قال الأنباري: قال أبو عمرو: لا يعتمد الإنفاق وقت سعد لتعجل خلفه عليه، ولكنه يعطي في كل وقت غيره: وروى:

لا مُمْسِكٌ لِلْمَالِ يُهْلِكُهُ *** طَلْقُ النُّجُومِ لَدَيْهِ كالنَّحْسِ

قال أبو عمرو: يقال يوم طلق، وليلة طلقة، ليس فيها برد ولا ريح والشاكرة ليس فيها ربح.

قال: عبد الله بن عتمة الظبي

ويومَ جُرَادَ اسْتَلْحَمَتْ أَسَلاَتُنا *** يَزيدَ ولم يَمْرُرْ لَنا قَرْنُ أَعْضَبَا [3]

قال الشارح:

جراد– موضع – استلحمت: جعلت لحما – الأسلات: القنا، الأعضب من الضباء المكسور أحد القرنين والعرب تشاؤم به: ولم يمر في يومه ما تشاؤم به نلاحظ: تقدم الظرف: يوم: للتخصص للفعل.

قال الشاعر: بشر بن أبي حازم:

بليلٍ ما أتبنى على أروم *** وشابة عن شمائلها يغار [4]

يقول الشارح: أرُومُ، وشَابَةُ وتُعَارُ: أسماء جبال.

---

[1]– الأنباري شرح للمفضليات، ص574، ينظ :، أحمد شاكر وهارون، ص290.

[2]– المصدر السابق ، ص 291.

[3]– الأنباري،شرح المفضليات ،ص 731– 740 ينظر أحمد شاكر وعبد السلام هارون، ص 378.

[4]– الأنباري المفضليات، ص 659و677 ، ينظر شرح، د. أحمد شاكر، وعبد السلام هارون، ص339، مع الشرح ، ص.

تقول ميساء صلاح وادي: «... ومحنة الزمن تفرض على الشاعر ثقلا نفسيا من خلال اختيار الألفاظ الشعرية المعبرة عن واقعه الداخلي والخارجي». [1]

فأسلوب التقديم والتأخير يفصح على قدرة المبدع وحسن تصرفه في الكلام من أجل هدف معين داعيا إلى تأمله ومحركا لنفوس المتلقين مما يدل على براعة الشاعر.

قال بن رشيق القيرواني: «رأيت من علماء بلادنا من لا يحكم للشاعر بالتقدم ولا يقضي له بالعلم إلا أن يكون في شعره التقديم والتأخير». [2]

ولا يكون أو يقتصر هذا الأسلوب فقط على التراكيب الفعلية بل الاسمية كذلك لكن الأمر يطول شرحه وتكثر شواهده.

3-الشرح والتركيب الفعلي:

إن شعراء المفضليات لإظهار معاناتهم النفسية لمستمعيهم – متلقي خطاباتهم حتى يشاركوهم لحظات الفرح أو الحزن الممتد في أساليبهم التراكيب الفعلية أكثر من الاسمية، وهذا ما لاحظه في المستويات الأسلوبية السابقة فالشاعر المفضلي لم يتكئ على الاسم بل استعمل الفعل بأزمته المختلفة الماضية والمضارعة- ليعبر عن المواقف والأحداث والمشاعر، لأن الأفعال منها صفات التجدد لا الثبات مع الأسماء فهو مهتاج الذكريات، مشتعل العواطف يريد أن يريح فؤاده، فهو اتخذ الناقة ليتنقل حتى قال أحدهم على لسان ناقته ألا وهو المثقب العبدي:

تقُولُ إِذَا دَرَأتُ لها وَضِينِي *** أَهذا دِينُهُ أَبَداً ودِينِي

أَكُلَّ الدَّهرِ حَلٌّ وارْتِحالٌ *** أَمَا يُبْقِي عَليَّ وما يَقِينِي [3]

---

[1]- ميساء صلاح وادي: رسالة دكتوراه، لغة الشعر في المفضليات، ص 97-95.

[2]- ابن رشيق القيرواني: العمدة، ج1، ص261.

[3]- أ الأنباري، ص 381 و409- ينظر: أحمد شاكر: وعبد السلام هارون، شرح المفضليات، ص 292،.

الوضين: الحبل، فالناقة إنسان أحس بديدن صاحبه وأبت إلا مشاركته الرحلات، فحشد الأفعال في قوله {تقول – درأت– تبقي – يقنني – من وقى}.

وقال آخر: سويد بن أبي كاهل :

أَرَّقَ الْعَيْنَ خَيَالٌ لَمْ يَدِعْ *** مِن سُلَيْمَى فَفُؤادي مُنْتَزَعْ

حَلَّ أَهْلِي حَيْثُ لا اطْلُبُها *** جَانِبَ الْحِصْنِ وَحَلَّتْ بِالْفَرَعْ

لاَ أُلاَقِيها وقَلْبِي عِنْدَها *** غَيْرَ إِلْمَامٍ إِذَا الطَّرْفُ هَجَعْ [1]

الأفعال الدالة على الحزن وألمه {أرق–يدع–حل–أطلبها–هجع}.

فكان لحركية الأفعال دلالة على التجدد، حتى تمنح النص التعبير عمَّا ألمَّ بها، فالشاعر ينوع بين زمني الفعل، مرة الماضي، ومرة المضارع في أسلوب خبري يضيء جوانب من صور النفس، متجاوزا الدلالة النحوية التي تعني الأخبار عن الحدث وارتباطه بالزمن إلى دلالة شعرية.

ومثله قول الشاعر الحادرة*:

ومُسَهَّدِينَ مِن الكَلاَلِ بَعَثْتُهُمْ *** بعدَ الكَلاَلِ إِلى سَوَاهِمَ ظُلَّعِ

أَوْدَى السِّفارُ بِرِمِّها فتَخالُها ***هِيماً مُقَطَّعَةً حِبالُ الأَذرُعِ

ومَطِيَّةٍ حَمَّلْتُ رَحْلَ مطيَّةٍ *** حَرَجٍ تُتَمُّ مِن العِثارِ بدَعْدَعِ

وتَقِي إِذا مَسَّتْ مَناسِمُها الحَصَى *** وَجَعاً وإِنْ تُزْجَرْ به تَتَرَفَّعِ [2]

والأفعال من خلال السياق الوارد في الشرح فالشاعر يمحي المسافة الزمنية بين الماضي والمضارع، فهناك دلالة على احتواء الحدث في ذهن المتلقي بتنقله من الزمن الفائت المنقضي ثم يعود للحاضر ليجدد الصلة بين الأحداث بالمضارع وهذا يؤكد بقاء هذه الذكريات المؤلمة متجاوزا الدلالة النحوية للماضي والمضارع لأن الفعل لا يراد به الزمن فقط

[1]– الانباري :المفضليات، م س، ص 195–196، الشرح، ص 574–577.

[2]– المفضل الظبي: ديوان المفضليات مع شرح وافر، للأنباري، تحقيق: كارلوس، 1920، ص 61.

إذ يقول، علي جابر المنصوري: «ليس الزمان هو الصورة الوحيدة المرادة من الفعل، فإن الفعل قد يدل على محض تمام الحدث». [1]

فاستعمال الحادرة للأفعال الآتية: بعثت – أودى– تخال–تجد– حمَّل–تنمُّ– تقي–مست– تزجر – تترفع – هو تصوير وسرد للأحداث وفق الزمن مع تتابع للأحداث التاريخية إذ الشرح يتطلب مسحا كرنولوجيا بإيراد بعض ما كان للعرب من تطير وتفاؤل في ترحالهم، إذ أورد: «الأنباري – أن العرب كانت إذا تعبت الناقة حمل رحلها على أخرى في شدة السير، ويقول الأصمعي: كانت الإبل في الجاهلية إذا عثرت قيل دعدع لتنمى وترتفع فلما جاء الإسلام كره ذلك فقالوا: اللهم ارفع وانفع، ولعًا في معنى دعدع وانشد قول الأعشى:

بذات لوثٍ عفرنات إذا عثرتْ *** فالتَّعْسُ أدْنَى لها مِن أنْ أقولَ لَعَا

فهي قوية لا تعثر، وإذا عثرت قال لها لعا». [2]

- فالشارحان: قد فاجأ المتلقي ثم ملآ الفراغ، وحققا الأفق بالمعلومة الثابتة عبر تاريخ الإنسان العربي وعلاقته بالناقة.

إن اختيار الشاعر لتراكيبه ليس معزولا عن استجابة المتلقي حيث أوضح مصطفى السعدي ذلك بقوله: «وإذا كان الشاعر يختار القانون اللغوي النحوي الذي يناسب حالته النفسية والمعاني التي يقصدها فإن القارئ إذا تجاوب واتفق معه في الموقف والشعور – يكون قادرا على اكتساب طريقة البناء الخاصة للقانون سواء في التزام الأصول، أو العدول عنها – بالزيادة، التغيير والنقص– وللنحو في كلا الحالتين نشاط حيوي وفعال في أداء المعنى». [3]

«تكشف المعطيات التي وقفنا عليها، والتي سنحللها لاحقا، أنه بفعل النظم والتدوين، يكون المبعث الأول للإبداع هو العقل المنتج والناظم لعملية الإبداع الشعري هو القائم سواء

---

[1]– بخشان رحيم رشيد: رسالة ماجستير، الحزن بين البواعث والآثار في شعر ما قبل الإسلام، ص 160.

[2]– مصطفى السعدني: قراءة المعنى الشعري، منشأة المعارف الإسكندرية، ط1، 1994، ص70.

[3]– أحمد شاكر وعبد السلام هارون: م س، شرح ديوان المفضليات، ص 61.

كان مبدعا أو شارحا قارئا ومن ثمة فهو ناتج مسطر أوجده خطاب مهم جسده الخطاب الشفوي الذي غذى الخطاب المكتوب في الدواوين أو شروحها، وأن كل ما كان متداولا في تلك القرون الهجرية الأولى وما قبلها كان حكرا على الذاكرة واللسان، أي الذكر، والحضور الفيزيائي للراوي أو المتحدث أو المستمع، ونتابع تلك المراحل زمنيا أو مكانيا أوجد تراكما للكثير من مناهج وأشكال الشروح الشعرية النثرية التي ساهمت في تشكيل الوعي الثقافي والديني والسياسي باستحضار النصوص المغيبة تحت طائلة التناص أو ما يسمى حسب أبي هلال العسكري من قبل بالأخذ بنوعيه قبحا أو حسنا». [1]

ستعرض في هذا الفصل إلى كل الجوانب والضرورات والشروط التي تحركت ضمنها كتابة نصوص الشروح الناتجة عن فعل القراءات المتعددة، فإذا تحدثنا عن سلطة الأنا المتمثلة في الممارسة الإبداعية من قبل المبدع الأول (الشاعر) أو المولد للمعاني الذي يظهر في صورة الشارح فإننا سنتحدث عن كل المقاصد والشروط الإبداعية الذاتية عندهما – الشاعر والشارح – أما سلطة الأخر المتلقي – المتمثلة في الدوافع الخارجية التي وجهت مشروع النظم وتدوين الشروح فرضها مقتضى الحال ولا دخل للبدع بها تلك ضرورة من الضرورات وظروف اجتماعية قاصرة دعت المفضل الضبي إلى أن يستكتب قلمه لغيره، ويسخر نتاجه لعمل رضي عنه تحت سلطة ظروف قاهرة لا يملك لها دفعا كونه عانى من الفاقة لكنه وجد الاستجابة والقبول في بلاط العباسيين عند أبي جعفر المنصور حيث كتب المفضليات أي أدب بها ولي عهده المهدي، مستجديا عيلة وآمنا مما جعل اختياراته الشعرية التي اتكأ عليها الشارح واستخرج منها الشراح الأنباري والنحاس والتبريزي والمرزوقي مكنونات النص الإبداعي باختلاف آلياتهم التأويلية مستعينين بالتاريخ الأدبي لتلك النصوص– مناسباتها التي قيلت فيها– وبالتقنيات الشفوية التي تحولت إلي متعة بين المبدع والمتلقي وبوساطة الشارح الذي اختصر المسافة الجمالية بين شخوص الماضي والحاضر

[1]– أبي جيان التوحيدي كتاب الإمتاع والمؤانسة: بين سلطة الخطاب وقصدية الكتابة، مقاربة تداولية، وتيكي كميلة، ط1، 2013، دار الأنوار الجزائر، ص6.

بملء الفراغات ليس مجازفة بل بأدوات معرفية استطاعت في بعض المواقف الوقوف على مقصدية الشاعر، إن قصة تأليف ديوان المفضليات، يذكرها أبو الفرج الأصفهاني في كتابه مقاتل الطالبيين: «كان إبراهيم بن عبد الله بن الحسن متواريا عندي ... ثم أتممت عليها باقي الكتاب.

ويقال إنه خرج مع إبراهيم فظفر به المنصور الذي عفا عن المفضل الضبي وألزمه المهدي يعلمه الأشعار المختارة المسماة المفضليات»[1] مستجديا بعلمه أمانا وسكوتا ،مما أفرز جمع المفضليات التي اتكأ عليها الشراح يستخرجون دفائن الأسرار من خلال قراءة التاريخ الأدبي للمؤلف والمؤلف لهذا تحقق – النص المشروح – بامتلاكه ورسمه في أفق رغبة المتلقي الآخر.

هذه التقنيات السفنية التي تحولت إلى متعة لعلاقة الحكي بالمتلقي الأول الحاضر في زمن التأليف ولعلاقته بكتابة الشرح لشخص آخر.

سادسا: جمالية المستوى الدلالي للمفضليات:

1- شواهد اختلاف الدلالة للمفردة نتيجة تعددها:

و من ذلك قول الشاعر جابر بن حني التغلبي

ظَلِلْتُ على عِرْفانِهَا ضَيْفَ قَفْرَةٍ *** لأَقْضيَ منها حاجة المُتَلَوِّمِ [2]

قال الشارحان: أحمد شاكر وعبد السلام هارون: العرفان: مصدر وأوردا عن الأنباري عرفانها: ما عرف منها». [3]

«وضيف قرة: بقول الأنباري المعنى "وقف على ما عرف من الديار المقفرة (الآثار) فكأنه بوقوف عليها – ضيِّق: والدار قفرٌ أهلها: فكأنه بوقوفه عليها ضيف لها».

المتلوم: المقيم على حاجته: يقال تلوم علي قليلا: "تلبث وتمكث". [1]

---

[1]- المفضل بن محمد بن يعل الضبي: المفضليات شرح وتحقيق: أحمد محمد شاكر وعبد السلام محمد هارون، ط10، دار المعارف، 2010، ص10.

[2]- المصدر نفسه، ص11.

[3]- الأنباري شرح للمفضليات ، ص 299.

"ومعناها عند التبريزي: "المعرفة والمعنى عنده: "مكثت نهاري على معرفتي بها وبرسومها ضيف مكان خال، لأقضي حاجة المستعجل الذي لا يقدر على المقام". [2]

أما المرزوقي فيرى أن معنى "العرفان" هو الحد والمعنى عنده: "ظللت على ما عرفت من حدودها ضائقا بقفرة". [3]

فالمعنى متعدد فقد ذهب التبريزي مذهب الأنصاري في دلالة (العرفان) بمعنى المعرفة كما يؤكد خلو الديار، وتذكر الشاعر للآثار الدارسة التي كانت هنا، بعد ذهاب من كان يقيم بها، في حين نجد المرزوقي يؤكد على فكرة اتساع هذه الأرض وشعور الشاعر بالضيق، لأنه يفتقد من كان يقيم فيها من الأحبة ولا يبعد لدى المتلقي أن العرفان يكون بمعنى العلامات الدالة على الأرض. فكأن الشاعر يقول:

مكثت عند شواهد أعرفها في هذه الأرض وأنا ضيف في مكان خال.

جابر بن حني بن حارثة بن عمرو بن تغلب بن وائل شاعر جاهلي قديم معاصر لامرئ القيس، وكان معه حين لبس الحلة التي بعث بها ملك الفرس قيصر لامرئ القيس دون أنقرة وكان جابر يحمله ولحمه يتطاير حتى قال امرؤ القيس:

فإما تريني في رحالة *** على حَرَجٍ كالقَرِّ يَحْمِلُ أَكفاني ... ينظر المفضليات جابر

قال ابن الإصبع العدواني:

«يَا رُبَّ ثَوْبٍ حَوَاشِيهِ كَأَوْسَطِهِ *** لا عَيْبَ فِي الثَّوْبِ مِنْ حُسْنٍ وَمِنْ لِينِ

قال الشارح الأنباري: أنشدني غير أبي عكرمة هذه القصيدة أتم مما رواها أبو عكرمة ولم يسند روايته إلى المفضل وهي:

يَا مَنْ لِقَلْبٍ شَدِيدِ الهَمِّ مَحْزُونِ *** أَمْسَى تَذَكَّرَ رَيَّا أُمَّ هَارُونِ

وكرر لفظة "لين" ب2 ثم ب30 ثم ب18 من قصيدة:

---

[1]– المفضل بن محمد بن يعلى الضبي: المفضليات، ، تحقيق وشرح: أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون، دار المعارف، ط7،

[2]– المفضل بن محمد بن يعلى الضبي: المفضليات، ، تحقيق وشرح: أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون، دار المعارف، ط7، شرح الأنباري للمفضليات ، ص 301.

[3]– المصدر نفسه، ص 302.

لِيَ ابْنُ عَمٍّ عَلَى ما كان مِن خُلُقِ *** مُخْتَلِفَانِ فأَقْلِيهِ ويَقْلِينِي

أراد في شرح هذه الأبيات أخلاقهما مختلفة: ولما يقال ابن عم علم بأنهما اثنان مختلفان هو وابن عمه – وقوله على ما كان من خلق أي من تخالق أي أخالقه ويخالقني ونحن في تخالقنا مختلفان وأنشد عن الكسائي». [1]

«فالمرزوقي أبو علي في شرحه: يرى أن مفردة (الثوب) قد تحتمل معنيين أولهما: أنها بمعنى السيف، وتابعه في رأيه هو وبعض الشراح لأنه يثوب إليه كل ذي سلاح على حد قول التبريزي». [2]

ثانيهما: أنها تحتمل معنى الثوب نفسه وجمعه ثياب، و يصبح المعنى على ذلك: رب ثوب هذه صفته جعلته مشكًّا لطعنة أو ضربه والبيت الذي يليه دليل على أن الثوب هو السيف لإيراده لفظة فرعاء أي ضربه.

يوما شددت على فرغاء فاهقة *** يوما من الدهر تارات تُمارين

هنالك لوازم لفظية تؤيد كلا المعنيين، فذكره للحواشي – والوسط مما يصلح للسيف والثوب معا: فالسيف يمكن أن يكون صقيل الجوانب والثوب يمكن أن يكون حسن الحواشي والوسط، كما أن المعنى العام: «رب سيف صقيل حسن الصنع شددت به، لأضرب به عدوي، أو أتقي به ضرباته وعلى معنى الثوب يكون: رب ثوب فاخر حسن النسج أتلفته في الطّعان ولا أبال». [3]

ومن شواهد غموض النص الناجم عن غموض مفردة ما في قول سلامة بن جندل السعدي. *

«زرقا أسنتها حمرا مثقفة *** أطرافهن مقيل لليعاسيب [1]

---

[1]– الأنباري أبي محمد القاسم بن محمد بن بشار: شرح ديوان المفضليات، ط1، 1920، ص321–326.

[2]– الخطيب التبريزي: شرح اختيارات المفضل، ج 2، ص 756–942.

[3]– الأنباري مصدر سابق ص 326.

*– سلامة بن جندل السعدي بن عمرو بن عبيد بن الحرث: شاعر جاهلي كان من شعراء العرب المعدودين وكان يصف الخيل فيحسن – انظر منتهى الطلب ج1 ص 24 – 25.

يقول الشارحان بعد أن يورد تخريج هذه الأبيات من قصيدته جعل أسنتها (رؤوس الرماح) زرقا لشدة صفائها، وحمرا لأنه إذا اشتد الصفاء خالطته شكله أي حمرة وأورد المحقق: شكلة أو شُهلة.

اليعاسيب: الرؤساء: يريد أنهم يأسرون ويقتلون الرؤساء, فيرفعون رؤوسهم على أسنتهم، ويقال: إن اليعاسيب جمع يعسوب وهو هنا الطائر المعروف يقع على الأسنة لأنه لا يجد أرفع منها: قال أحمد بن عبيد: قوله مقيل اليعاسيب أي لا يقيل بها إلا الرؤساء: يقال هو يعسوب الجيش، أي رئيسهم، ويعسوب الدين ويعسوب النحل». [2]

وبالنسبة لعلاقة التأويل على المستوى المعجمي بأفق التوقع عند الملتقى، فالشارح يملأ الفراغ ويقرب مسافة الفهم بإرادة عدد دلالات اللفظ الغامض مما يتيح للقارئ قراءة منتجة لمعاني متعددة وفق الأسيقة المروية عن المفضل الظبي وشراح المفضليات، فتحقق الغموض هو تخييب للأفق وهذه جمالية من قبل شعر شعراء المفضليات، فاختيار النماذج وتعددها – قل شموليتها لكل القصائد – دليل قدرة الشعراء على الإبداع في الغامض والواضح.

وللتدليل على ما نقول: قيل إن مفردة (اليعاسيب) تحتمل معنيين حقيقي ومجازي: فالمعنى الأول: تعنى الرؤساء: والمعنى ذكرناه في كلام الشارح والمعنى الثاني: الطائر المعروف – والمعنى المراد ذكرناه في كلام الشارح.

وعلى المعنى المسؤول يكون التخريج في فهم المتلقي: إن الشاعر قصد الفخر بشجاعتهم إذ أن قتلاهم من الرؤساء أولا وأنهم لا يخشون عاقبة فعلهم، ثانيا: يرفعون رؤوس قتلاهم على أسنة الرماح قصد التحذير من مغبة الاعتداء عليهم والمعنى الثاني فيه فخر بامتلاك رماح حسنة الصنع وعلامة جودة الصنع والمضاء.

---

[1]– نصرة أحمد: جدوع الزبيدي، مصدر سابق، ص118.

[2]– الأنباري: شرح ديوان المفضليات، ص 225.

يقول الأنباري: «إن الطيور لا تقع عليها إلا لتقتات على بقايا الأشلاء العالقة على أسنة تلك الرماح وقد يقصد أن الرماح وضعت: حدّت وصقلت فهي معَدّة للقتال فوجدتها الطيور وقعت عليها».[1]

فجمالية التصوير جعلت غموض المفردة وتباين تأويلاتها يعطي المتلقي قوة على إعادة بناء الفهم، بإدماج الأسيقة التي وردت فيها تلك الألفاظ فينتج نصوصا تحمل من القيم التاريخية والاجتماعية والأخلاقية، مما يجعلها تضمن للنص البدئي – الإبداعي الأول– الحياة والاستمرارية، وهذا لم يتحقق لهما – الشاعر والشارح – إلا من خلال إعادة قراءة هذه النصوص التي تتوالد عند كل قراءة باعتبار الزمان والمكان.

2– الأساس التأويلي في الشرح:

من مظاهر الغموض للمفردة داخل نصوص المفضليات ما يقوم على المستوي النحوي التركيبي وهذه المسائل تؤدي إلى تغيير معنى السياق وغموض المعنى في طائفة من النصوص المفضلية وغيرها من مظاهر الغموض للمفردة داخل التركيب النحوي وفي الصياغة الصرفية تغير المعنى العام نتيجة غموض اللفظة في النصوص الشعرية القديمة منها ما جاء في اختيارات المفضل أو الأصمعيات أول المجمهرات أو المعلقات وإذ نحن بصدد دراسة الأساس النحوي والصرفي في متن الشرح كان علينا الاطلاع على ما ورد في نصوص الشعراء المفضليين وما قام به شراحها من جهد التأويل للتبيين والإفهام والتسهيل والتيسير على المتلقي، في إدراك مقاصد المبدعين، ولعل للحركة الإعرابية أثر في تعبير درجة التلقي فالرفع مثلا يكسب النص دلالة أعمق.[2]

النص المشروح نموذجا:

إن اتكاء الشراح على معطيات السياق اللغوي في بيان المقصود من الألفاظ فالشواهد – وما أكثرها في الشروح الشعرية للمفضليات – تعد مظهرا من مظاهر اعتماد

[1]– الأنباري: شرح ديوان المفضليات، ص 226.

[2]– نصرة أحمد جدوع الزبيدي: الغموض وتعدد مستيات المعنى في النص الجاهلي، ص133.

الشراح على معطيات السياق اللغوي، فكثيرا ما كان الشراح يفسرون دلالات بعض الألفاظ، ثم يشفعون ذلك بإيراد بعض الشواهد الأخرى المتناصة معها على ذلك التفسير، ومن الواضح أن اختيارها يتم على أساس مراعاة سياقها اللغوي، ومن أمثلة ذالك ما جاء في تحديد معانى بعض ألفاظ أبيات القصائد في المفضليات عن طريق الشرح.

قال الشاعر: «مزرد بن ضرار يصف حال رجل وامرأته خدع رجل ابنهما واشترى الإبل منهم بغنم:

وعالا وعاما حِينَ باع بأعنز *** وكلبين لعيانة كالجلامد». [1]

جاء في الشرح «عالا: افتقر: يقال علا الرجل يعيل إذا افتقر، قال الشاعر: شاعر: شاهد

وَما يَدري الفَقيرُ مَتى غِناهُ *** وَما يَدري الغَنِيُّ مَتى يُعيلُ

أي متى يفتقر قال تعالى في سورة الضحى: ﴿وَوَجَدَكَ عَائِلًا فَأَغْنَىٰ﴾[2]. يقال عال يعيل :تبختر في مشيه فقد فسر الشارح دلالة الفعل (عال) في بيت مزرد بالافتقار» [3]، ثم أورد شاهدين على ذلك، أحدهما من القرآن والآخر من الشعر.

فالشاهد القرآني: كان الله تعالى فيه مخاطبا نبيه محمد صلى الله عليه وسلم والشارح قد عين المقصود من لفظ العائل في الآية على أساس اعتباره لسياقها ويتمثل السياق في قوله: "فأغنى" فالقول: «يمثل قرينة لفظية تعني أن يكون المقصود بلفظ العائل في الآية هو الفقر: عائلا». [4]

وهذا تحديدا للمعنى من خلال اعتماد الأسيقة اللغوي لوضع الاحتمالات الدلالة الأخرى فقط، فالشارح يكون قد اعتمد إستراتيجية الإقناع للمتلقي حيث نجده يحاول تزويد المتلقي – لقارئ – المستمع بالقدر الشاغل والكافي من المعلومات، «وهنا تلتقي هذه المقصدية في الخطاب بمفهوم الكفاؤة التداولية والبلاغية التي تحددها أوركيوني– O'Rekiony

[1]– شرح المفضليات: دراسة دلالية تطبيقية، رسالة دكتوراه، ص 71.

[2]– سورة الضحى الآية 8.

[3]– لسان العرب، عول، ج13، ص 510.

[4]– شرح المفضليات: دراسة دلالية تطبيقية، رسالة دكتوراه، ص72.

في مجموعة المعارف التي تمتلكها الذات المتحدثة حول كيفية تحقيق الأفق وتقليص المسافة الجمالية دون أن تكون هناك إلزامية بالمعنى نفسه مع قواعد التكوين الدلالي باعتماد مبدأ تعدي المثاقفة، وتحقيق مبدأ حصول المعرفة من خلال الاسترسال والسرد». [1]

سلطة المتلقي تقع أحيانا تحت طائلة إستراتيجية الإقناع، فلا يملك مع كلام الشارع إلا واجب الطاعة والامتثال لأدلة وبراهين الشارح، ولعل هذه الإستراتيجية الإقناعية، تصدم أفق المتلقي وتحقق الوقع بملء الفراغات لأنها تقوم على مجموعة من المبادئ.

- **بديهة الكمية:**

تتمثل في إعطاء كل المعلومات الكافية للمتلقي (المخاطب)[2] مثل قول الشاعر الجميح الأسدي (يصف فرسا).

جَرْدَاءُ كالصَّعْدَةِ المُقامَةِ لا *** قُرٌّ زَوَى مَتْنَها ولا حَرِمُ

الفعل زوى (اللفظ)

جاء في شرحه بقوله: زوى متنها، أي قبضه وشنجه – وأصل الزي القبض والجمع ...

ومنه قول النبي (صلى الله عليه وسلم): «زويت لي الأرض فأريت مشارقها ومغاربها وسيبلغ ملك أمتي ما زوي لي منها». [3]

فالشارح فسر المعنى للفظ (الزي) بالقبض والجمع ثم أورد قول النبي صلى الله عليه وسلم زويت لي الأرض شاهد على ذلك واستشهاده بهذا الحديث يؤكد أن دلالة اللفظ (الزي) في سياقه تدل على معنى «الجمع والقبض» واعتد في الإقناع بالحديث «فأريت مشارق الأرض ومغاربها» لأن الرؤية تمثل قرينة لفظية تؤكد أن المقصود بالزي هو الجمع اللفظي وهذا ما قرره المؤلفون في غريب الحديث.

---

[1]– أبو حيان التوحيدي: كتاب الإمتاع والمؤانسة بين سلطة الخطاب وقصدية الكتابة، مقاربة تداولية، وتيكي كميلة، ط1، 2013، دار الأنوار، ص 314.

[2]– المرجع نفسه، ص315.

[3]– الكريم محمد حسن : شرح المفضليات، دراسة دلالية تطبيقية، ص73، الحديث صحيح رواه الإمام مسلم في كتاب الفتن و أشراط الساعة باب5 ج 2889.

قال الإمام الحربي: «وسألت ابن الأعرابي عن قوله، زويت لي الأرض قال قرب بعضها من بعض. قلت: إن المسجد ينزوى قال :ينقبض كما ينقبض وجهك من شيء تكرهه». [1]

«وقال أبو عبيدة سمعت أبا عبيدة عمر بن المثنى يقول زويت أي جمعت». [2]

- **بديهية الصدق maxime de qualité:**

وتتمثل في الصدق بين المتحادثين:

فالشاعر غائب، الشارح غائب – والمتلقي –

الماضي– الحاضر والمستقبل، – والحاضر والمستقبل.

لكن ضرورة التواصل تفرض الإقرار بالمعلومات التي تتأكد بالدلائل.

- **بديهية العلاقة maxime de relation:**

«يجعل الشارح كلامه وتفسيره مناسبا للمقام». [3]

ويتمثل المقام في مجموع العناصر الاجتماعية والثقافية المتصلة بالنص الأول المتمثل في القصيدة وشرحها، المؤثرة في عملية الفهم حيث يقول تمام حسن:

«المقصود بفكرة المقام، فهو يضم المتكلم والسامع أو السامعين (المتلقي) والظروف والعلاقات الاجتماعية والأحداث الواردة relevant –في الماضي والحاضر ثم التراث والفولكلور والعادات والتقاليد ...». [4]

فوعي الشارح بقيمة المقام(مقتضى سياق الحال) ينظر من خلال:

1- ذكر المناسبات (مناسبات القصائد التي تعرض لها الشراح).

2- التعرض للعادات والتقاليد التي تتضمنها بعض الأبيات وأهميتها في تحقيق المعنى.

---

[1]– الإمام الحربي: غريب الحديث، تحقيق علميا العابد، مركز البحث العلمي وإحياء التراث الإعلامي، مكة المكرمة، 1405–1985، مجلد 5–3، ص 974.

[2]– أبو عبيد القاسم بن سلام الهروي: غريب الحديث، دائرة المعارف العثمانية بحيدر إباد ،1964 م، ط1، ص74.

[3]– وتيكي كميلة: بين سلطة الخطاب وقصدية الكتابة: مقاربة تداولية لكتاب الإمتاع والمؤانسة، لأبي حيان التوحيدي، ط1، 2013، ص316.

[4]– تمام حسن: اللغة العربية معناها ومبناه، الهيئة المصرية العامة للمكتبات، 1973، ص352.

3- مناسبة القصيدة ومدى أثرها على المتلقي:

«من خلال الإطلاع على شرح المفضليات للأنباري وغيره تبين التزام الشارح في الكثير من قصائد المفصليات بالوقوف على المناسبات، مما يعين القارئ على فهم النص البدئي (القصيدة) (أبيات القصيدة) فهما يحقق الأفق للمتلقي حيث ذكرت قصيدة الحادرة ... والكحلبة وقصيدة بشامة بن الغدير مناسبة لقصيدة يزيد بن سنان بن أبي حارثة المري قصيدة الشنفرى». [1]

وقال الحادرة:

بكرتْ سميةُ غدوةً فتمتعِ

بكرتْ سميةُ غدوةً فتمتعِ *** «وَغَدَتْ غُدُوَّ مُفارقٍ لَمْ يَرْجِعِ
وَتزودتْ عيني غداةَ لقيتها *** بلوى عنيزةَ نظرةً لم تنفعِ
وَتصدفتْ حتى استبتكَ بواضح *** صلتٍ كمنتصبِ الغزال الأتلعِ
وبمقلتيْ حوراءَ تحسبُ طرفها *** وَسنانَ ، حرةِ مستهلَّ الأدمعِ
وإذا تُنازعُكَ الحديثَ رَأَيْتَها *** حسناً تبسمها لذيذَ المكرعِ
كغريضِ ساريةٍ أدارتهُ الصبا *** مِنْ ماءِ أَسْجَرَ طَيِّبِ المُسْتَنْقَعِ
ظَلَمَ البِطاحَ به انْهلالُ حَريصَةٍ *** فصفا النطافُ بها بعيدَ المقلعِ
لعبَ السيولُ به فأصبحَ ماؤهُ» [2] *** غللاً تقطعَ في أصول الخروعِ

قال الكلحبة العرني:

«فإنْ تَنْجُ مِنْها يا حَزِيمَ بنَ طَارِقٍ *** فقد تَرَكَتْ ما خَلْفَ ظَهْرِكَ بَلْقَعَا

ونادَى مُنادِي الحيِّ أَنْ قد أُتِيتُم *** وقد شَرِبَتْ ماءَ الَمَزادَةِ أَجمعا

وقلتُ لكأْسٍ: أَلجِمِيها فإنما *** نَزَلْنَا الكَثِيبَ مِن زَرُودَ لِنَفْزَعَا

---

[1]- الكريم محمد حسن: في علم الدلالة دراسة تطبيقية في شرح الأنباري للمفضليات، 1996، ص75-76، رسالة دكتوراه بتصرف (بتصرف).

[2]- الانباري : شرح المفضليات، أحمد محمد شاكر، ط 10، 2010، ص43-44.

كأَنَّ بِلِيتَيْهَا وبَلْدَةِ نَحْرِها *** من النَّبْلِ كُرَّاثَ الصَّرِيم المُنَزَّعَا

فأَدْرَكَ إِبقاءَ العَرادةِ ظَلْعُهَا *** وقد جَعَلَتْني مِن حَزِيمةَ إِصبَعَا

أَمرتُكُمُ أَمْرِي بِمُنْعَرَجِ اللِّوَى *** ولا أَمرَ للمَعْصِيِّ إِلاَّ مُضَيَّعَا

إِذا المرءُ لم يَغْشَ الكريهةَ أَوْشَكَتْ *** حِبالُ الهُوَيْنَا بالفتى أَن تَقَطَّعَا»[1]

قال الشنفرة:

«أَلاَ أُمُّ عَمْرٍو أَجْمَعَتْ فاسْتَقَلَّتِ *** وما وَدَّعَتْ جِيرانَها إِذْ تَوَلَّتِ

وقد سَبَقَتْنَا أُمُّ عَمْرٍو بأَمرِها *** وكانت بأَعْناقِ المَطِيِّ أَظَلَّتِ

بِعَيْنَيَّ ما أَمْستْ فبَاتتْ فأَصبحت *** فقَضَّتْ أُمُوراً فاستقَلَّتْ فوَلَّتِ

فَوَاكَبِدَا على أُمَيْمَةَ بَعْدَ ما *** طَمِعْتُ، فهَبْها نِعْمةَ العَيْشِ زَلَّتِ» [2]

مناسبة قصيدة الشنفرى:

يتحدث الشاعر في بداية قصيدته عن رحيل زوجته أميمة، ويبين أنها قد عزمت على الفراق والرحيل دون أن تخبر زوجها الذي تحبه وتعشقه ويعشقها، وحتى تقدر أن تودع جيرانها الذين ألفتهم وأحبتهم، فانطلقت تاركة وراءها زوجها حزيناً متحسرا ًومعزياً نفسه بنعم لا تدوم ومصيرها الزوال، وأميمة واحدة من تلك النعم الراحلة المعدومة، فجميع النعم لا محالة زائلة. إن مشهد الوداع وما ينبع منه من آلام أحدث شرخا كبيراً في كيان الشاعر النفسي دفعه إلى استذكار زوجته الراحلة «في بناء علم نفسي جديد يعيش فيه في حالة تواؤم وتوازن». [3]

وبذلك أسهب الشاعر في وصف المزايا النفسية والمعنوية. فهو يرسم لزوجته في المقدمة صورة مثالية يسلط فيها الضوء على صورتها المثالية تبرز زوجته في أجمل أوضاعها: فالقصيدة ترسم بدقة ملامح أنموذج مثالي هو الأنموذج الأنثوي. وامتد إلى

---

[1]– المصدر السابق ، ص32.

[2]– أحمد محمد شاكر: شرح المفضليات، ، ط 10، 2010، ص108–109.

[3]– عبد الكريم محمد حسن: في علم الدلالة، دراسة تطبيقية في شرح الأنباري، للمفضليات، 1996، ص75–76، (بتصرف).

النموذج الرجولي المتمثل في خاله (تأبط شراً) الأمر الذي أبرز التواشج القوي بين المقدمة والقسم الآخر من القصيدة. فقد نستطيع أن نقول إن هذا الأنموذج هيمن على القصيدة هيمنة واضحة للناظر إلى القصيدة. لاشك أن المرأة في شعرهم لها علاقة قيمية تكاملية مع الرجل .مما ساعد الشاعر على الوصول إلى هدفه. وهو الثأر من قاتل أبيه. وهي المناسبة التي صنعت جو القصيدة. فجاءت المقدمة مترابطة مع بنية القصيدة عبر جسور لفظية ومعنوية إن هذه "الأبيات تكشف عن علاقة خاصة بالمرأة ، إنها علاقة أصابتها قطيعة أبدية، فهو واقف في مكانه يرصد الموقف. ومحبوبته راحلة إلى جهة غير معلومة، وكلا الطرفين...» [1]

وقال بشامة بن الغدير:

«هَجَرَتْ أُمامةَ هَجْراً طَوِيلاَ *** وحَمَّلَك النَّأْيُ عِبْئاً ثَقيلاً

وحُمِّلْتَ منها عَلى نَأْيِها *** خَيالاً يُوَافِي ونَيْلاً قليلاً

ونَظْرَةَ ذِي شَجَنٍ وامِقٍ *** إِذَا ما الرَّكائِبُ جاوَزْنَ مِيلاً

أَتتنا تُسائِلُ ما بَثَّنا *** فقلنا لها: قد عَزَمْنا الرَّحِيلاَ

وقلتُ لها: كُنْتِ، قد تَعلمي *** نَ، منذُ ثَوَى الرَّكْبُ، عَنَّا غَفُولاَ

فبادَرَتَاها بمُسْتَعْجِلٍ *** من الدَّمعِ يَنْضَحُ خَدًّا أَسِيلا

وما كان أَكثَرُ ما نَوَّلَتْ *** من القَوْلِ إلاَّ صِفَاحاً وقيلا

وعِذْرَتُها أَنَّ كلَّ امرِىءٍ *** مُعِدٌّ لهُ كلَّ يومٍ شُكُولاً

كأَنَّ النَّوَى لم تَكُنْ أَصْقَبَتْ *** ولم تَأْتِ قَوْمَ أَدِيمٍ حُلولاَ»[2]

قال يزيد بن سنان:

«جَزَى اللهُ أَفْنَاءَ العَشيرَةِ كُلِّها *** بِدَارَةِ مَوْضوعٍ عُقُوقاً ومَأْثَمَا

بَني عَمِّنَا الأَدْنَيْنَ منهم ورَهْطَنَا *** فَزَارةَ إِذْ رامتْ بِنَا الحربُ مُعْظَمَا

---

[1]– عبد الكريم محمد حسن: في علم الدلالة، دراسة تطبيقية في شرح الأنباري، للمفضليات ، ص79.

[2]– الأنباري: شرح المفضليات، ص 55–56.

مَوَالِي مَوَالِينا الوِلادةُ منهمُ *** ومَوْلَى اليمينِ حابِساً مُتَقَسَّمَا

ولمَّا رَأَيتُ الوُدَّ ليسَ بنافِعي *** وأَنْ كان يوماً ذَا كَواكِبَ مُظْلِمَا

صَبَرْنا وكان الصَّبْرُ فينا سَجِيَّةً *** بأَسيافِنا يَقْطَعْنَ كَفاً ومِعْصَمَا

يُفَلِّقْنَ هَاماً مِن رِجالٍ أَعِزَّةٍ *** علينا وهم كانُوا أَعَقَّ وأَظْلَمَا

وجوهُ عَدُوٍّ والصُّدُورُ حَدِيثةٌ *** بِوُدٍّ، فأَوْدَى كلُّ وُدٍّ فأَنْعَمَا

فليتَ أَبا شِبْلٍ رَأَى كَرَّ خَيْلِنَا *** وخيلِهِمُ بَيْنَ السِّتَارِ فأَظْلَمَا» [1]

«إن تعدد القراءات يمثل إطالة عمر النص الإبداعي الأول، كما أنه كشف جديد عن جوانب التأثير فيه والتي كان لها عظيم الأثر في نفوس المتلقي عبر تعاقب الأزمنة، وإذا كانت مناسبة القصيدة دليل حي على الجو الانفعالي الذي أبدعت فيه وتلقيت فيه فإن الشاعر كان يراعي أقدار الحالات والمقام وقدر المستمع، إذ يضطر الشارح في الوقت نفسه إلى مراعاة كل أحوال المتلقي في إطار حصول المعرفة وتحقيق المتعة بالفكاهة وبالترفيه من خلال إيراد سرد قصص نشأت عند إيداع النص،أو في لحظة تلقيه القريبة أو البعيدة ويتأكد من خلال هذه الشواهد». [2]

قال جبهاء الأشجعي :

أَمَوْلَى بَنِي تَيْمٍ أَلَسْتَ مُؤَدِّياً *** مَنِيَحَتنَا فيما تُؤَدَّي المَنَائحُ

«فلفظ المنيحة من الألفاظ التي تتعدد دلالاتها جاء في «اللسان» منحه الشاة والناقة يمنحه أعاره إياه وقال اللحياني: منحه الناقة: جعل له وبرها وولدها ولبنها وهي من المنحة والمنيحة (منيحاة) ... وقد تقع المنحة على الهبة مطلقا لا قرضا ولا عارية». [3]

وتعدد المعاني سرعان ما يتحدد حسب السياق حين نقف عند النص الكلامي.

---

[1]– الأنباري:شرح المفضليات، ص 64–65، شرح المفضليات، ص 331، ينظر في علم الدلالة دراسة تطبيقية، ص 121.

[2]– عبد الكريم حسن :علم الدلالة، دراسة تطبيقية، ص 75–76.

[3]– ابن منظور: لسان العرب، منح، ج3 دار المعارف /445، النهاية في غريب الحديث والأثر، ج364/4، تاج العروس، منح 2/ 353.

«أصل المنيحة الناقة يمنحها الرجل صاحبه ليحتلبها ثم يردها. ثم كنز ذلك حتى قيل للهبة منيحة».[1]

«الناقة + اللبن الشاة + اللبن الصلة معنى التطور

المقام: قال جبيهاء الأشجعي في غير كان منحها رجلا من بني تميم بن معاوية بن سليم بن أشجع بن ريث بن غطفان والغنز تسمى صعدة، ويقال غمزة فوقوف المتلقي على الظروف التي سبقت وقوع النص الكلامي ،فإننا نقر بأن المقصود بلفظ المنيحة، هو العنز التي كان قد منحها الرجل من بني تميم فالشارح اكتفى بتقرير الدلالة الأصلية والمتطورة بقوله: أصل المنيحة: الناقة يمنحها الرجل لصاحبه ليحتلبها ثم يردها ثم كثر ذلك الفعل حتى قيل للهبة منحة». [2]

ومما تحقق عن ذكر الشراح لمقام بعض الأبيات التي كانو يدعمون بها الشواهد على تفسيراتهم لبعض ألفاظ البيت، يدل على أن للمقام أهمية أكبر من ذكره في كل قصائد ديوان المفضليات، فأحيانا نحتاج إليها – إلى ذكر مناسبة القصيدة وأحايين لا تحتاج ذلك، لأن في عدم ذكرها غنى عن الوقوف على مقاماتها، أي يحس الشارح أنه ملأ الفراغ وحقق الأفق.

4- أهمية ذكر العادات في فهم المتلقي للنص المشروح:

أما ما يتعلق بتعرض الشراح للعادات ومدى أهميتها في مساعدة المتلقي على الفهم الصحيح، فيمكن التمثيل له بهذه الشواهد:

قال الحادرة الذبياني

«أَسُمَّيَ وَيْحَكَ هل سمعتِ بِغَدْرَةٍ *** رُفع اللِّوَاءُ لنَا بِها في مَجمعِ» [3]

---

[1]- الأنباري: شرح المفضليات ص331-335.

[2]– عبد الكريم حسن: علم الدلالة في شرح المفضليت، دراسة تطبيقية، ص 75–76.

[3]–الأنباري: شرح المفضليات، ص45.

يقال: «إن لكل غادر لواء. فيقول: هل كان منا ما يرفع بين الناس ويشهد. والغادر كأنما رفع له بغدره لواء نصب له في الناس ليعرفوه به كما قال زهير (ديوان زهير بن أبي سلمى).

وتُوقَدْ نارُكُمْ شَرَراً ويُرْفَعْ *** لَكُم في كُلِّ مَجمَعَةٍ لِواءُ

كانوا في الجاهلية إذا غدر الرجل رفعوا له بسوق عكاظ لواءا ليعرفه الناس». [1]

فالمتلقي إذا اكتفى ببيت الحادرة لتحديد الفهم، فإن المعنى ناقص لكن الشارح توسع بذكر عادة الجاهلين مستعينا ببيت زهير ولولا فعل الشارح لكان فهم المتلقي مغلوطا، كأن يفهم بأن قوم الشاعر لم ينتصروا قط، فهم مهزومون دائما، أو أنهم دائما لا ينتصرون فهم لا يغدرون أبدا.وليس لهم كرامة لأنهم غادرون.

فلولا وقوف الشارح على العادة الاجتماعية المتصلة بهذا البيت، فأي فهم وأي معنى يرد على ذهن القارئ فهو مقبول.

فإذا كان الأنبا ري ذكر ذلك في شرحه المفضليات. فهاهو الشارح التبريزي قد زاد تفصيلا يقول: «رفع اللواء: كان الواحد منهم، إذا غدررفع له لواء». [2]

وأرادوا أن يعصبوا رأسه بها ليتحاماه الناس ضربوا رجلا في رابية –مكان مرتفع من الأرض – ربوة – أو جعلوا على يده لواءا في سوق عظيمة من أسواقهم، وينادى من تحت اللواء: هذا لواء فلان الغادر، وهذا كما كانو يشهرون مثله بإيقاد النار في البقاع. ومنه ندرك أن فهم المراد «برفع اللواء» تحدد بدلالتين مغلوطة وهي النصر والمجد، والآخر ضجع، وهو لواء: الخزي، والعار والغدر وبهذا نصل إلى أن ذكر العادة والعنصر الاجتماعي له أهمية كبيرة في مساندة المتلقي على الفهم الصحيح وعدم ذكره هو تفريغ للفراغ مما يجعل المتلقي في دوامة الغموض.

يقول الدكتور تمام حسان: «ومعنى هذا بالتالي أننا حين نفرغ من تحليل الوظائف على مستوى الصوتيات، والنحو والصرف، ومن تحليل العلاقات العرفية بين المفردات ومعانيها،

---

[1]– الأنباري: شرح المفضليات، ص195.

[2]– أحمد شاكر و عبد السلام هارون ، شرح المفضليات ص112 وص200.

على مستوى المعجم لا نستطيع أن ندعي أننا وصلنا إلى فهم المعنى الدلالي، لأن الوصول إلى هذا المعنى يتطلب فوق كل ما تقدم ملاحظة العنصر الاجتماعي الذي هو أحد مكونات المقام». [1]

5- أثر المثل العربي في المتلقي:

أ- علاقة الشروح بالأمثال ضمن جمالية التلقي في الشرح:

إن الشراح تجاوزوا تفسير دلالات الألفاظ إلى البحث عن تموقع اللفظ في النص الشعري ضمن سياق المثل العربي الذي تضمنته أبيات قصائد المفضليات، لأن المعاني المتولدة بفعل القراءة تختلف عن المعاني المعجمية.

لتلك المفردات التي تتألف منها. وهذا ما نسميه بالتعبير الاصطلاحي المتواضع والمتفق عليه من قبل جماعة في زمن ومكان ما. والذي عرفه كل من د:مختار عمر بقوله: «كل التعبيرات المكونة من تجمع من الكلمات يملك معاني حرفية ومعنى غير حرفي مثل التعبير العربي: المثل العربي ضرب كفا بكف الذي يحمل معنى تحيز». [2]

فإن المعاني المفردة لهذه الكلمات لا تستطيع أن تقدم لنا المعنى الإجمالي للتعبير الاصطلاحي حتى يقول الدكتور كريم حسام الدين: «يمكن أن نعرف التعبير الاصطلاحي بأنه نمط تعبيري خاص بلغة ما يتميز بالثبات ويتكون من كلمة أو بأكثر ،تحولت عن معناها العرفي إلى معنى مغاير اصطلحت عليه الجماعة اللغوية». [3]

ب- جمالية البلاغة في شرح المثل العربي ضمن النص الأول وشرحه:

الأبيات: قال الحصين بن الحمام المري:

وجَاءَتْ جِحَاشٌ قَضّها بقَضِيضِها *** وَجمْعُ عَوَالٍ مَا أدَقَّ وألأَمَا

---

[1]- كريم حسام الدين: التعبير الاصطلاحي، مكتبة الأجلو المصرية، ط 1985م، ص34.

[2]- التبريزي: شرح المفصليات: تحقيق علي محمد البجاوي، دار نهضة، مصر، بدون تاريخ، ص 120، ينظر: الميداني، مجمع المثال، ت.محمد أبو الفضل إبراهيم، مكتبة عيسى الحلبي وشركاه، القاهرة، 1979، ج1، ص286.

[3]- تمام حسن: اللغة العربية معناها ومبناها، ص342.

فقد تضمن هذا البيت تعبيرا اصطلاحيا «مثلا هو جاؤو قضهم بقضيفهم والقض: أصله الحصى الصغير والتراب جاؤوا إلى حصاهم وترابهم وأينما يريد الصغبر والكبير». [1]

فهذا التعبير ذو دلالة مفادها :جاؤوا بكبيرهم وصغيرهم أي جاؤو كلهم كما نص الشارح، وهذا ما قرره كثير من اللغويين قال الميداني: جاء بالقض والقضيض: يقال لما تكسره من الحجارة، وصغر ولما كبر فهذا التعبير الاصطلاحي مركب فعلي جاؤو ... قضهم وقضيضهم.

فعل فاعل حال حرف جر اسم مجرور مضاف

أما من الأمثال التي جمعت معاني التفسير الاصطلاحي ظهرت في هذا الشاهد:

قال الشاعر:

أَزْرَى بِنَا أَنَّنَا شَالَتْ نَعَامَتُنَا *** فَخَالَني دُونَهُ وخِلْتُهُ دُونِي

جاء في الشرح: وقوله: «شالت نعامتنا» أي: «تفرق أمرنا واختلفت يضرب للقوم عند اختلافهم» «شالت نعامتهم وزف رألهم».

والذال – الرئل: فرخ النعامة

قال الشاعر في ضده:

فَأَلْقَتْ عَصَاهَا وَاسْتَقَرَّ بِهَا النَّوَى *** كَمَا قَرَّ عَيْنًا بِالإِيابِ الْمُسَافِرُ

يقال: «ألقوا عصاهم إذا سكنوا واطمأنوا» [2]

فالشارح أورد ثلاث تعابير:

«1/ شالت نعامتهم 2/ زف رألهم 3 / ألقوا عصاهم

ارتفع طائر أسرع فرخ النعام 1– سكون القوم واطمئنانهم

دليل اختلاف القوم 1– اختلافهم قال ابن فارس: ألقى الرجل عصاه.إذ اطمأن

[1]– الأنباري: شرح المفضليات ، ص112.

[2]– أنظر: اللسان (قضض)، ج87/9، المفضل بن سلمة الفاخر، تحقيق: عبد العليم الطحاوي، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، 1960، ص 25.

جلاء القوم عن الموضع 2- تفرقوا عند 3-دليل ذهاب الحلم

1- طاش عقله». [1]

فهذه (المعطيات) التعبيرات التركيبية الفعلية ارتكزت على بعض معطيات البيئة العربية القديمة: كالنعامة والرئل – والعصا، فالشراح بينوا للمتلقي قوة العلائق التيتربط بين هذه التعابير وبيئات الناطقين بها منظومهم.

«فقد ورد ذكر النعامة في شعرهم ومنثورهم: مثل: قد ركب فلان جَناحي النَّعامة: جدّ في أمره، عجَّل فيه واحتفل به: «إذ شمر عن ساعد الجد».

كما ورد ذكر العصا: «في قولهم فلان لين العصا، إذ كان رقيقا حسن المدارة». [2]

وطارت عصاهم، وتقشرت، وقد أفردوا لها كتب، وهناك كتاب لأسامة بن منقذ سماه كتاب العصا.

سابعا: جمالية التلقي و تحرير المعنى:

إن تحرير المعنى يثبت لنا مدى قدرة التنبه اللغوي عند العرب القدامى لفكرة الحقول الدلالية، التي تجلت بعض مظاهرها فيما قدموه من شروح لغوية للشعر.

1- الصورة الفنية وجمالية التلقي في شرح المفضليات:

«الصورة الفنية في الشعر هي مجموعة الوسائل التعبيرية التي تنجم عنها قيم فنية تنبه المشاعر وتوقظ الوجدان، وتلفت نظر المتلقي إلى المعنى فيتفاعل معه». [3]

هناك تعريفات كثيرة منها: «الصورة الفنية هي مجموعة الوسائل التي يحاول بها الأديب نقل فكرته وعاطفته معا إلى قرائه أو سامعيه». [4]

---

[1]- الأنباري: شرح المفضليات، ص331، ينظر: التبريزي، شرح المفصليات، تحقيق: علي محمد البجاوي، دار نهضة، مصر، بدون تاريخ، ص120.

[2]- ابن فارس: مجمل اللغة، تحقيق: زهير عز المحسن سلطان، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1984.

[3]- محمود عباس: الصورة الفنية في شعر المجنون، رسالة ماجيستير، مخطوطة في كلية اللغة العربية، بجامعة الأزهر، ينظر: الدكتوراه، ص47.

[4]- أحمد الشايب: أصول النقد الأدبي، ومن هذه التعريفات تعريف د.محمد عنيمي هلال لها في كتابه الأدبي، ص442.

ويعرفها الدكتور عبد القادر القط: «هي الشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص يعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة مستخدما طاقات اللغة وإمكانياتها في الدلالة والتركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز والترادف والتضاد والمقابلة والتجانس وغيرها من وسائل التعبير الفني». [1]

- **أنماط الصورة وتلقيها:**

القالب الفني تنقسم الصورة الفنية حسب قالبها الفني إلى قسمين:

- وصفية اعتمد الشاعر فيها على دلالات الألفاظ المباشرة.
- أو خيالية اعتمد الشاعر فيها على ضروب البيان، التشبيه، الكناية، الاستعارة والمجاز.

النمط البياني وضروبه: «استعمله الشعراء قديما حيث وجدوا فيه قدرة على نقل الصورة إلى المتلقي حيث تثيره لشيء فيه انفعالات وأحاسيس مشابهة للتي كانت عند المبدع، فهو يجد لذة في إنشائها تنفيسا لمشاعره والمتلقي يجد لذة في استثارة خياله وإطلاقه ليدرك دلالات الصورة والأحاسيس التي تحملها». [2]

وصف الشاعر المرار بن منقذ لحصانه:

شُنْدُف أَشدَف ما وَرَّعْته *** وإذا طُوطِئَ طَيَّارٌ طِمِرْ [3]

البيت تصوير حقيقي للحصان المرح السريع و حتى تكون الصورة قوية مؤثرة استعان باللفظ المكرر– الشدف– الجناس – ط، ط، ط– للإيقاع ليدل على قوة وقع الحوافر وصلابتها حتى كأنه يريد الطيران.

الشدف: إمالة الرأس في كل الاتجاهات.

والطأطأة: إمالة الرأس للأسفل لتناول الشيء باليد.

---

[1]– عبد القادر القط: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، ط 1988 مكتبة الشباب ص435.

[2]– المفضليات، شرح وتحقيق: أحمد محمد شاكر وعبد السلام محمد هارون، ص66، ص84.

[3]– المصدر نفسه، ص 90.

والطمر: المستنفر للوثب.

- **الموسيقى الشعرية:**

يعتبر الخطاب الشعري من الفنون الإبداعية التي تقوم على النغم، والإيقاع، وقد وظف «بنيس» هذا المصطلح عند حديثه عن استخدام اللغة المحكية،و مصطلح جدار اللغة عند يوسف الخال.

فالموسيقى الشعرية تختلف من مرحلة شعرية إلى أخرى، كما أن لها علاقة وثيقة بالمعنى «فموسيقى الشعر ليست شيئا يوجد مستقلا عن المعنى وإلا لكان في وسعنا أن نحصل على شعر ذي جمال موسيقي عظيم ولا معنى له...». [1]

كما أنها ترتبط ارتباطا وثيقا بألفاظ القصيدة ومعانيها، ومن ثم «يمكن إدراك الوظيفة الجمالية للموسيقى الشعرية من خلال تتبع العلاقات بين الوحدات اللغوية المكونة للقصيدة». [2]

2- منهج أبي جعفر النحاس في شرح الشعر:

كان الأدباء القدماء يتلقون أدبهم الشعري، من أفواه شعرائهم صافيا نقيا، سائغا سهلا يفهمون أغراضه ومراميه، وما استغلق وغمض من معانيه حيث يدركون ما ينطوي عليه من إيحاءات، وما يتضمنه من إيماءات، فالكل يفهم مقصود المبدع ومضمون إبداعه لأنهم كانوا يعيشون معه تجاربه في الزمان والمكان المحدودين مع اتحاد الثقافة والتفكير فحكموا وقدروا، وحين يجد جديد، وتوصد أبواب الحديد، انبرى الشاعر نفسه يشرح مواد، ومثل ذلك حين سئل امرئ القيس من سامعيه عن معنى بيت قاله:

نَطْعَنُهُمْ سُلْكَى ومَخْلُوجَةً *** لَفْتَكَ لَأُمَيْنِ عَلَى نابِلِ

---

[1]- ت- س- اليوت في الشعر والشعراء، ترجمة محمد جديد، دار كنعان، دمشق، ط1، 1991، ص29.

[2]- نور الدين السد: الشعرية العربية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د-ط، 1995، ص26.

قال: «مررت برجل نابل يبري السهام ويريش، وصاحبه يناوله لؤما وظهارا فما رأيت شيئا قط أحسن منه ولا أسرع، شبهت به». [1]

وسمع النبي صلى الله عليه وسلم عدي ابن أبي الزعماء ينشد أثناء قتاله المشركين:

أنا عدي والسحل *** أمشي بها مشي الفحل

فقال الرسول صلى الله عليه وسلم بعد انتهاء القتال مناديا عدي سائلا إياه: و ما السحل؟ قال الدرع، قال صلى الله عليه وسلم: «نِعْمَ العُدَي عُدَي ابن أبي الزعماء». [2]

هذا إذا كان الشاعر هو المسؤول، حينئذ عليه أن يجيب السائل (القارئ) مفسرا شعره، وفك طلاسم نصه، على أن بعضهم يفسر فقط إذا سئل عن معنى لفظ ولم يتكلم ويشير بالحركة أو بالفعل.

مثله: سئل ذو الرمة عن الفضفاض فلم يزد أن حرك لسانه في فمه، وسئل رؤبه عن الشنب فأراهم حبة رمان».

أما إذا غاب الشاعر لسبب أو فات عصره كان الرواة يقومون بعده بهذه المهمة بوصفهم أقرب الناس إليه، وأعرفهم بعوامل ولادة نصه وأفهمهم لمعجم لفظه، فقد سئلت أم شريك ابنة تميم بن أبي مقبل عن معنى أذرع أكباد في بيت أبيها:

أَمْسَتْ بأذرع أكبادٍ فحمّ لها *** ركبٌ بلينَةَ أو ركبٌ يساوينا

فقالت:«هي ضلع سوداء من جبل يقال له أكباد» [3]

---

[1]–الأصمعي أبي سعيد عبد الملك بن قريب(122هـ–216هـ):الأصمعيات–اختيارات الأصمعي،تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون ط5 1955 بيروت ص129 و130.

[2]– الواقدي أبي عبد الله محمد بن عمر(ت207هـ): مغازي رسول الله صلى الله عليه و سلم، ط1 1948 مكتبة السعادة بجوار محافظة مصر، ص60.

[3]– أمجد الطرابلسي: نظرة تاريخية في حركة التأليف عند العرب، في اللغة والأدب و التاريخ و الجغرافيا،ط2 1956 منشورات الجامعة السورية دمشق، ص 104.

3- التبريزي وقارئ النص الشعري المشروح:

يظهر منهج الخطيب التبريزي في شرح قصائد المفضليات من خلال قوله في مقدمة شرحه مخاطبا سائله.

«فعرفتك أنها قد شُرحت، وفيما شرحه العلماء المتقدمون كفاية و فيه مقنع والغرض من شرح هذه القصائد الإيجاز والاقتصار على ما يعرف به الشعر من الغريب والإعراب والمعاني دون ما يتشعب من اللغة والإعراب لئلا يشغل القارئ منه والناظر فيه عن الغرض المقصود، فأجبتك إلى ملتمسك توخيا لموافقتك، وتجنبا لمخالفتك، ومساعدة لما أنت عليه من الجد في طلب العلوم والاجتهاد في تحصيل ما إذا حصل لمبتغيه بلغ به منزلة الحاوي قصب السبق الفائز بخير الدارين...». [1]

فهو عند إجابته للسائل وضح منهجه في الشرح حرصا منه على تمكين القارئ – السائل – من صورة شاملة عن النص المشروح، وذلك بتتبع المستويات التأويلية واستغلال الأسس النصية البانية والسابقة والمعاصرة لمختلف معانيه المتوصل لها في شرحه. دون الانكفاء إلى نفسه وجحود جهود سابقيه.

4- المعطى المعجمي والرصيد اللغوي للمتلقي:

إن الشارح التبريزي اعتمد في شرحه لأبيات المفضليات على أساس معجمي حيث يعتبر عنصرا ضروريا في تأويل كل النصوص الملفوظة أو المكتوبة وهذا يعتبر بداية لفهم المعنى العام للبيت فهو يأخذ اللفظة ثم يبين أصلها وأوجه روايتها ونماذج من استعمالاتها في كل النصوص من القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف والشعر والأمثال والحكم فيزيح عنها الغرابة والغموض فيظهر الشرح كاغناء للعملية القرائية والشواهد الشعرية في المفضليات كثيرة. قال الشاعر: تأبط شرا.

«يَسري عَلى الأَينِ وَالحَيّاتِ مُحتَفِياً *** نَفسي فِداؤُكَ مِن سارٍ *عَلى* ساقِ

[1]- الخطيب التبريزي: شرح اختيارات المفضل، ج 1، ص 92.

يقول: "موضع" "يسري" جُرَّ على أن يكون صفة لـ "الطيف" ويقال يسري – سرى وأسرى بمعنى واحد وإذا سار ليلا وقيل: سرى إذا سار الليل كله وأسرى إذا سار في آخر الليل كـ: أدلجت، إذا سرت من أول الليل وادَّلجْت إذا سرت من آخره والأكثر من السُّرى أن يستعمل في الأوقات كلها. والمصادر على فُعَل قليل ومثله هدينه في الدين هدى ومعناه: تفديك نفسي من سار على قدم، فالشارح يستعين بنص شعري آخر لتسهيل المعنى على المتلقي فيورد الفظة سرى في أسيقة أخرى جاءت فيها كقول الشاعر:

كأَنَّما الخَطْو مِنْ مَلْقَى أَزِمَّتِها *** مَسْرَى الأُيُومِ إذا لَمْ يُعْفِها ظَلَفُ» [1]

والجيد أن يكون السرى اسم مصدر وهو السري مثل الجدي ويأتي بالقاعدة الصرفية بقوله: لأن ما كان على وزن فعل فمصدره الفعل والفعول وسائر الأنيه الجارية عليه إنما هي أسماء ليست بمصادره.

والأين الإعياء ويجوز أن يكون المراد به "الجان من الحيات لأن الأنين والأيم بمعنى: ضرب من الحيات خفيف وإذا أردت بالأين الجان من الحيات، وهي أشدها سما فللسائل أن يقول: لما أعاد ذكر "الأين" وقد اشتمل قوله "الحيات" على أجناسها كلها ؟ فالجواب أن تخصيصه إياه بالذكر على طريق التهويل.

فالخطيب: في شرح معجم البيت يعتمد منهجه المبني على السؤال والجواب وكذلك الغرض من إيراد المفردات: فذكر الحيات على سبيل التهويل تبيان شجاعته للمتلقي في وسط تكثر فيه هذه الحيَّات ووقت الليل فاختار الشاعر: المثير والمكان والوقت وأعاد ذكر: الجان وهو أخبثها ويورد آية من القرآن على سبيل الاستئناس: قال الله تعالى: (مَن كَانَ عَدُوًّا لِّلَّهِ وَمَلَائِكَتِهِ وَرُسُلِهِ وَجِبْرِيلَ وميكائيل) [2] فإعادة ذكر جبريل وميكائيل وإن كان قد دخلا تحت

[1]– الخطيب النبريزي: شرح اختيارات الضبي، ج1، ص 99، مع الشرح: من المرزوقي في مفردة سرى وبيت سوارين، المعنى في اللسان والتاج في لفظ أيم والأيوم: ج: أيم وهو نوع من الجبات والظلف الغلظ وكله، ص99.

[2]– الآية 98 من سورة البقرة، رواية ورش.

قوله: (وَمَلَائِكَتِهِ) وهذا الذكر كما يقول التبريزي: رفعا لشأنهما و قوله "محتفيا" حافيا منصوب على الحال وقوله "نفسي فداؤك" كلام مستأنف من جار مجرى الالتفات. [1]

فيأتي مرة أخرى يقول الشارح: قال جرير:

مَتى كَانَ الخَيَامُ بذي طُلُوحٍ ؟ *** سُقِيتِ الغَيْثَ أيْتُهَا الخِيَامُ

وقوله: من سار على ساق، يحتمل أن يكون المراد بـ: الساق كناية على الشدة: ومنه قولهم: قامت الحرب على ساق: وقول الله تعالى: (يَوْمَ يُكْشَفُ عَن سَاقٍ وَيُدْعَوْنَ إِلَى السُّجُودِ فَلا يَسْتَطِيعُونَ)[2]، (وَالْتَفَّتِ السَّاقُ بِالسَّاقِ)[3]، ويكون معنى البيت: سيرى هذا الخيال – على ما يعرض له من تعب وإعياء ووطء حيَّات حافيا.

ثم التفت إليه وقال: تفديك نفسي من سار على شدة، ويجوز أن يكون المراد بالساق: واحد الأسْوَق لأنه كما قال: يرسي، وصفه بما يوصف به ذو الساق ويكون المراد به، الجنس والمعنى – ذكرناه – والمعنى: من الناس كلهم أو المقصود على التخصيص الحفاة الرّجالة ويروى ضرك من سار على ساق، على نية التعجب، ثم يورد ما حكاه سيبويه: أن الدُّرَّ، وإن كان في الأصل مصدرا فإنه في هذا الموضع لا يجري مجر المصادر فلا يعمل في شيء، وإنما هو كقولك: لله خيرك، ويُروى أهلا بذلك من سار». [4]

«وأهل بذلك فيكون من في كل ذلك للتبيين، وانتصاب أهل بإضمار فعل [ويكون الكلام تأنيسا وتلطيفا». [5] فالمتلقي يجد ضالته في هذا التجاوز للمعنى باستعمال اللغة فيصل إلى المعنى الإيحائي المجازي الناجم عن هذا التوسع. فيكون منه الإحساس بالأمن

---

[1]– الخطيب التيريزي: شرح اختيارات المفضل، مع تصرف في متن الشرح بما يخدم الموضوع ومع إيراد ما جاء به المرزوقي من تخريجات نحوية كله في، ص101.

[2]– الآية 42 من سورة القلم، رواية ورش.

[3]– الآية 29 من سورة القيامة، رواية ورش.

[4]– الخطيب التيريزي: شرح اختيارات المفضل مع تصرف في متن الشرح بما يخدم الموضوع ومع إيراد ما جاء به المرزوقي من تخريجات نحوية كله في ص101.

[5]– الخطيب التيريزي: شرح اختيارات المفضل، ج1، ص101.

والشجاعة المرسل – سيره في الليل حافيا يطأ الحيَّات – والتعجب – لأن الممدوح يفديه، والاستئناس والإلطاف بفعل الالتفات البلاغي وتوظيف المصدر.

هذا هو المتلقي بين الأساس المعجمي للشرح واللفظ ضمن السياق الداخلي والخارجي للنص الإبداعي فهو مستهدف من قبل المبدع ومن قبل الشارح ضمن هذا المنحى التأويلي الذي يقوم على مرجعيات معرفية متنوعة، ومنتجة للمعاني ومستهدفة الأفهام.

«هكذا يضعنا الأساس المعجمي في شرح التيريزي للمفضليات أمام تأويل لغوي يؤكد أن لِلُغة الشعر جانبا ماديا مشتركا. تمثله اللغة التي تصلح أن تكون نقطة بداية إدراك المعنى الشعري وفهمه». [1]

واللغة وسيلة للتواصل بين البشر. وبما أنها تخضع في صياغتها لأغراض ومقاصد ونظرا للقابلية التعبيرية التي تتميز بها عند المتكلمين، لا بد أن يحدث نوع من التداخل واختلال في الفهم لدى المتلقي وإخفاق في التعبير من قبل المرسل عن أغراضه فيصبح هذا التداخل سمة فنية تمنح النص أبعادا جمالية متعددة، تكون أوجه معنوية لقراءات عديدة للنص الشعري الواحد ومن هنا تبرز فنيتها باعتبارها لغة شعرية بامتياز حيث يقول: جيمز مونرو:«إن لغة الشاعر هي لغة مصطنعة كما أنها معجم شعري متخصص يرتفع عند فوارق اللهجة وهي واضحة لكل الناس في الأقاليم المختلفة، أو كل الناس في التجمعات القبلية التي كونت مجموعة ثقافية» [2] فالشعراء يبتهجون باستعمال كلمات نادرة متشابهة لألفاظ الغريب في الأزمنة القديمة.

[1]– إبراهيم اسكار: مقال التأويل في شرح التيريزي لنصوص المفضليات ، ص 265.

[2]–جيمز مونرو: النظم الشفوي في الشعر الجاهلي، ترجمة فضل بن عمار العامري، ط1 1987 منشورات دار الاصيل– الرياض ص 28–34.

5- غموض الدلالة في المعجم وإثارته للمتلقي:

الشرح والمتلقي والتعدد المعنوي: تمثل المفردة الواحدة في معانيها المتعددة جزءا من المعنى العام للبيت الشعري ولهذا التعدد ميزة في إثراء النص وإثارة المتلقي لإعمال الفكر في تأويله وتحصيل المعنى، لأن النص الإبداعي القديم ينطلق من بيئة لغوية ذات مستوى رفيع من الفصاحة يعد معيارا لقياس جمالية النص المعاصرة لها أو اللاحقة بعدها بخضوعها لعمود الشعر وهذا لا يعني أن الشاعر دائما ينجح في التوصيل لفكرته – لرسالته – فأحيانا التصرف بالمفردات في علاقتها ضمن السياق يؤدي إلى إرباك المتلقي وإصابة أفقه بالدهشة في تعدد تأويلاته للنص وهذا ما حدث في أشعار القدماء وخاصة عند شعراء المفضليات مثل قول علقمة الفحل:

«تَجودُ بِنَفسٍ لا يُجادُ بِمِثلِها *** وأنتَ بها يوْم اللّقاء تطيبُ

يقول الشارح التبريزي في لفظة الخطيب أن معناها أنك تظفر بمن تلقاه فيكثر أسراك، الخصب من الخصيب: أي تظفر بمن تريد. هذا البيت زيادة من المرزوقي ونسختي فينا والمتحف البريطاني والديوان – ولم يذكره الانباري – وهذا البيت في ديوان المعاني 104/1»[1]. أما البطيلوسي (ت494هـ): «فيرى أن معناه: أن ذلك الجود يعقب ظفرا وفوزا على الأعداء أو أنك تستمتع بأن تجود بهذه النفس».[2]

فالمعنى هنا تعدد مع اختلاف قليل بينما أراده التبريزي من لفظة الخصيب.

وما أراده البطليوسي من اللفظة نفسها – كثرة الأسرى – والجود بعد الظفر.

قال الشاعر سويد بن أبي كاهل:

[1]– التبريزي: شرح اختيارات المفضل، ج 3، ص 1593، شرح الديوان للأنباري، ص 762، شرح أحمد شاكر ص395.

[2]– أبو بكر عاصم بن أيوب الوزير: شرح الأشعار الستة، ج 1، ص 753، ط 2008، الدار، ديوان المعاني لأبي هلال العسكري، 2003، منشورات الجاهلية، المعهد الألماني للأبحاث الشرقية، بيروت، تحقيق: ناصف سليمان عواد لطفي التومي.

وَلُيُوثٌ تُتَّقَى عُرَّتُهَا *** ساكِنُو الرِّيحِ إِذَا طارَ القَزَعْ

قال الشارح: العرة: الأذى: ساكنوا الريح: فهو يصف قومه بني بكر بن وائل بأحسن النعوت: من ب 30 – ب 44 – بكرمهم وطيب خلقهم ووفائهم، وجمالهم وجرأتهم وقوة أحلامهم وبأسهم. وشجاعتهم وشدة احتمالهم. والقزع" الخفاف الذي لا ركانة لهم، شبههم بقزع السحاب: وهو قطعه المتفرقة – الواحدة قزعة، وهذه المفردة هي دليل غموض النص لتعدد دلالة المفردة مما اختلف الشراح في تأويل معانيها: فمفردة القزع تحتمل عدة معان، قد تكون بمعنى الخفيف من الرجال: كما ورد عند التبريزي – أي لا تزحزهم الرياح إذا تزحزح فيها الخفاف من الرجال، أو قد تحتمل معنى السحاب الخفيف الرقيق».[1]

وقال قبل هذا:

وفَلاَةٍ وَاضِحٍ أَقْرَابُهَا *** بَالِياتٌ مثلُ مُرْفَتِّ القَزَعْ

وشرح القزع جمع قزعة، وهي بقايا تبقى من الشَّعر في الرأس، شبَّه بها علامات الفلاة.

وقال أيضا الانباري: والقزع جمع قزعة وهي بقايا تبقى من الشعر يقال ما بقى في رأسه إلا قنازع.

وأَتانِي صَاحِبٌ ذُو غَيِّثٍ *** زَفَيَانٌ عِنْدَ إِنْفادِ القُرَعْ

قالَ: لَبَّيكَ، وما اسْتَصْرِخْتُهُ *** حاقِراً لِلنَّاسِ قَوَّالَ القَذَعْ [2]

فالشارح يصف الصحراء والمعركة – الحرب بين قومه وأعدائهم ثم يعود كعادة شعراء العرب إلى ذكر شيطانه الذي دعاه.

فالمفردة: القزع، تكررت واختلف معناها (القزع في البيت 23) يجعل المتلقي مرتبكا ثم يورد مفردات كالقُرع: فتكون بمعنى الجُرب مفرد: الجُراب: والمعنى عندهم انفاذ: من قولهم: أنفذت الركية، كلما ذهب ماء جاء ماء آخر: قرعه: وهي المزادة. [3]

[1]– التبريزي: شرح اختيارات المفضل، ج 2، ص 889، المفضليات، ش، تحقيق: محمد شاكر، هارون، ص 195.

[2]– المصدر نفسه، 2ج ص 918، ينظر المفضليات، ش، تحقيق: محمد شاكر هارون، ص 193.

[3]– المصدر نفسه، ج 2، ص 934، ينظر المفضليات، ش، تحقيق: محمد شاكر هارون، ص 201.

لبعد الفلاة جاءني هذا الصاحب بطلب الماء عند نفاد ما في المزادة منه وقيل معناها المقارعة على الشيء جعلوا عليها القرعة – استهموا عليه حتى اقتسموه في حال شُحِّه، وربما يكون معنى الاقتراع على شيء غير الماء: كأن يتعلق الأمر بالحرب لقوله: ذو غيث، والقذع: الكلام السيء القبيح.

«فأبيات المفضلي سويد، تدل على أن البنية الفنية لأي نص من النصوص أنها تمدنا بفرص إدراك وستنتاج معاني جديدة، وهذا راجع للطريقة التي اتبعها في بناء علاقات الألفاظ في أسبقية الأبيات وداخل النص الواحد مما أبعد مبدأ الصدفة وحقق مبدأ المواجهة لأفق توقع المتلقي ومحاولة ضربه بعدد كبير من الألفاظ حتى يربكه»[1]. فتأويل السحاب بمعنى الخفة، وارتباط ذلك بفكرة الثبات في الشدائد يؤكد إمكانية التصرف، بالمعنى، وتوجيه وجهة تتجاوز المعنى السطحي، «وكذلك تأويل القزع بالمقارعة وارتباطها بالحرب وقول الأنباري منشدا قول الشاعر:

إنا إذا قلَّت طخارير القزع *** نفلحها البيض القليلات الطبع

والطخارير: لطم غيم من السحاب: ويروى مثل مزقت القرع: وقال جدري قال سمعت العرب تقول: ربما فركناه فيفتت تحت أيدينا فينتثرن و[القرع] شبيه بالحزاز يكون في الرأس يسقط الشعر، ويروى [القزع] فشبه علامات الفلاة به لبعدها والقزعة: وهي القطعة من الغيم: يقال ما في السماء من قزعة، وأنشد يصف الجدب»: [2]

هلاَّ سأَلتِ جَزاك اللّه سَيِّئةً *** إذ أَصْبحَت ليس في حافاتِها قَزَعَهْ

قول الشاعر الأخنس بن شهاب:

«لِكلِّ أُناسٍ من مَعَدٍّ عِمارَةٌ *** عَرُوضُ إليها يَلْجَؤُونَ وجانِبُ

قال الأنباري:

---

[1]– الأنباري: شرح ديوان المفضليات، ص 388–389.

[2]– نصرة أ. حميد جدوع الزبيدي: الغموض وتعدد مستويات المعنى في النص الجاهلي ودراسة وتحليل، عالم الكتب الحديثة، إربد الأردن، ط1، 2016، ص115.

العروض الناحية يقال استعمل فلان على عروض كذا وكذا غيره: ومنه عَروض الشعر: قال أحمد: العَروض ناحية صعبة، والعمارة الحي العظيم يقوم بنفسه، أي لهم جانب يلجئون إليه، قل وأحفظه عن ابن دريد عمارة أنشدناه هكذا بالجر». [1]

وقال التبريزي: «العمارة: في قوله لكل أساس عمارة، وجهان:

- الأول: أن تكون – عمارة– مرفوعة على الابتداء (مبتدأ خبره لكل أناس) فتعني عندها (المَنزل)، أي – لكل أناس منزل.
- والثاني: أن تكون مجرورة (عِمارِة) بدلا من (أناس) فتكون بمعنى القبيلة. أي لا كأناس قبيلة أي لكل أناس هم قبيلة عروض يلجئون إليها. [2] وقال المسيب بن علس:

ومَهاً يَرِفُّ كأَنه إِذْ ذُقْتَهُ *** عانِيَّةٌ شُجَّتْ بماءِ يَرَاعِ

أَو صَوْبُ غادِيَةٍ أَدَرَّتْهُ الصَّبَا *** بِبَزِيلِ أَزْهَرَ مُدْمَجٍ بِسَيَاعِ [3]

قال الشارح الأنباري وهو يبين معاني المفردات الغامضة التي لا تخطر ببال المتلقي العادي ، بل المتلقي المجرب والمطلع على لغة العرب.

فيقول المها: البلَّور: شبه ثغرها به لصفائه. والعانية: خمر من خمر عانات: نسبت إلى عانة بلدة بجزيرة العراق، شجت: مزجت واليراع: القصب والواحدة يراعة وكل أجوف يراعة: فالمعنى: أراد أن هذه الخمر شجت بماء الأنهار، وقوله: يرق أي يكاد يقطر، تلألأ من شدة صفائه: ويقال أرف يرف وبعض العرب تقول وَرف يرف: شجت: كسرت: وقوله: بماء يراع: أي بماء جدول في حافيته القصب ويقال: رُف يرف، وورف يرف بمعناه ورفَّ يرف: يأكل.

في البيت 5 يقول الأصمعي:

«لم يخصها بالغدو وإنما أراد سارية، فآخر الليل قريب من الصبح: ومطر الليل أحمد عندهم من مطر النهار لأن السواري أكثر ما يصفون، وأدرَّته من الدِّرة: أي استخرجت

---

[1]– الأنباري:شرح ديوان المفضليات ، ص 414.

[2]– التبريزي: شرح اختيارات المفضل، ج2، ص 926.

[3]– الأنباري:شرح ديوان المفضليات، ص 93.

ماءه، وإنما خصَّ الصبا لأنها لينة تأتي بسهولة، فهو أصفى لمائها إذا وقع بالأرض: فإذا كانت الريح شديدة كان أكدر لمائها لشدة وقع المطر بالأرض، وصوب السحابة ما تدلى منها. والبزيل ما بزل، والأزهر الأبيض أراد دنّا أبيض، والسّياع: الطين وكل ما لطخته على شيء، فقد دمجته، وقوله ببزيل أزهر: كقولك: سلاف جرة نظيفة، قال الأصمعي، وربما قيل: أزهر للإبريق: فيريد خمرا بُزِلت من دن في إبريق غيره». [1]

«فقال صوب غادية: الرفع على العطف على عانية (البيت 4) والجر:عطف على ماء حيث يروي: بالخفض: صوب غادية». [2]

والمعنى: شُجّت بماء يراع، أو بصوب غادية، أي سحابة غدت وقوله: ببزيل أزهر يريد البزال والسياع الطين على رأس الدنّ والسّياع الصاروخ: ويُروى: من صوب غادية: قال غيره، وإنما جعل على رأس الإبريق الطين في الصيف ليبرد، ويُروى بنزيل أي ما نزل من الإبريق.

الأزهر يعني الإبريق والدُنّ لا يوصف بالأزهر إنما [يوصف] بالكُمَيت والأدكن وغيرهما: وقوله مدمج بسياع: يعني فِدام الإبريق جعله كالسياع الذي يطلى به كالطين والحصى الذي يملَّس به الحائط.

هنا أوردت رأي الشارح الأنباري وشرح الأستاذين وتبين أن الغموض اكتنف المفردات وكان للتأويل دور في تعدد معانيها أما ما ورد في قول التبريزي الذي يأخذ برأي الأنباري

« (فصوب) ترفع عانية طفا على (عانية) والمعنى: عانية أي صوب غادية شجت بماء يراع». [3]

أو صوب غادية، تكون الخمرة والسحابة، وجدت بماء على المعنى الأول، وعلى الثاني: تكون الخمرة ممزوجة إما بماء سحابة أو بماء يراع، وهو ما أدى إلى الغموض.

---

[1]– الأنباري: شرح ديوان المفضليات، ص 93.

[2]– أحمد محمد شاكر عبد السلام محمد هارون: شرح، وتحقيق المفضليات ، ص 200.

[3]– التبريزي: شرح اختيارات المفضل، ج1، ص 100.

«في هذا الأساس التأويلي والقائم على التوجيه النحوي الصرفي قام التبريزي وغيره من شراح المفضليات بتوليد المعنى الشعري وبلورته، وذلك بالنظر إلى اهتمامه اللافت بالجوانب الإعرابية والاشتقاقية والوزنية القائمة على التأثر بقواعد النحو التي نشأت على الشاهد الشعري الخالص الذي لم تشبه شائبة انتحال. فكان علماء النحو من أمثال سيبويه (ت180هـ) والفراء (ت207هـ) وثعلب (ت291هـ) والمبرد (ت285هـ) وابن جني (ت392هـ) من أوائل من درسوا معاني الشعر العربي في ضوء الهيئة النحوية والصرفية لكلماته وذلك من باب اختبار واختبار المقاييس والمعايير التي منها على سبيل التثبت».[1]

قول الشاعر: مزرد بن ضرار

قلْتُ، ولم أَمْلِكْ: رِزَامَ بنَ مازِنٍ *** لى إِبَةٍ فيها حَياءُ الْخَرَائِدِ

أَتَذهبُ من آل الوَحِيدِ ولم = تَطُفْ *** بكل مكانٍ أَرْبَعٌ كالخَرَائِدِ [2]

(لم أملك) جملة اعتراضية: وفي تعريفها: «هو أن تذكر في البيت جملة اعتراضية لا تكون زائدة بل يكون فيها فائدة، فهذه الجملة: ولم أملك – يدخلها الشاعر ضمن سياق البيت ليزيد المعنى فائدة وتأثيرا وتنشط في المبلغ قواه التخييلية». [3]

رزام: أي منادى: يا رزام (وهو رزام بن مازن بن ثعلبة بن سعد بن ذبيان، وهو الفخذ الذي منه مزرد: الإبة: الحياء: وما يستحيا منه من المغازي، الخرائد: النساء الحسنوات، وحياؤهن غاية الحياء، يقول: وإن لم تنصروا ابن عمكم خالد، حتى يسترد إبله فإن مصيركم إلى عار تستحيون منه حياء الخرائد. *

آل الوحيد: قوم من بنى كلاب.

---

[1]– إبراهيم أسكار: مقال التأويل في شرح التيريزي لنصوص المفضليات، ينظر المفضليات، ص159.

[2]– الخطيب التيريزي: شرح المفضليات المفضل، ج1، ص 392–392.

[3]– الخطيب التيريزي: شرح المفضليات المفضل، ج1، ص 392–392.

*– مزرد بن ضرار الذبياني: شاعر مخضرم أدرك الإسلام فأسلم وهو أخو السماح بن ضرار كان هجاء حيث اللسان لكنه أقلع عنه بقوله: تبرأت من شتم الرجال بتوبة إلى الله مني لا ينادي وليدها، ومدح عمر بن الخطاب (رضي الله عنه) من إمام وباركت يد الله في ذلك الأيم الممزق، شرح الأنباري 160.

وقال في عثمان بن عفان (رضي الله عنه): أعوذ بعثمان بن عفان منكم وبالله والبيت العتيق المحرم، ص142.

قال الأنباري: «ويروى إلى آية: أي علامة وروى أبو عمرو على أبّة: خصلة الإبّة:: يقال أو أبّتَ الرجل إبّاتا إذا أخزيته وقبحت له فعله». [1]

قول التبريزي: إلى أبّة، يقتضي فعلا كأنه قال: تعالى إلى إبّة: أو أدعوكم إلى إبة: أي: إلى خلق بذيء –فضيحة تستحي منها النساء المخدرات اللواتي في خذرهن: الأكثر حياء.

«لم أملك: محذوف وتقدير الكلام كأنه قال: ولم أملك ألا أقول: أي لم أملك ترك القول: تقديره: فقلت: يا رزام بن مازن تعالوا إلى إبّة ولم أملك ترك القول». [2]

فالشارح هنا اكتشف الجملة الاعتراضية التي سبق أن وضحنا أثرها على المتلقي إذ أن الفائدة التي أضافها – أسلوب الاعتراض– على معنى النص غير خافية على الأذهان مما حقق الفاعلية الدلالية، بصفتها تركيبا لغويا على الرغم من تقدير الشرح لمجموعات من المضمرات في قول الشاعر، لتصبح احتمالات عديدة في فهم المتلقي كتقدير الفعل المجرور وتقدير المفعول لأسلوب الاعتراض، فالأساس النحوي له أثر كبير في قدرة الشارح بلوغ مقصود الشاعر من خلال مناسبة: أو كما ورد في شرح الأنباري: جو القصيدة – وشخصية المبدع المعروف بقوة وسلاطة لسانه التي كبتها الخليفة عثمان بن عفان – دعاه لترك أعراض الناس– فآلية التقدير هي وسيلة قراءة جعلت النحو ركنا أساسا في عملية التأويل حيث يتم به إبراز الأوجه الخفية.

وهذا في حد ذاته روعة في الجمالية من حيث توسيع أفق الفهم للمتلقي بسهولة دون عناء التفكير الذي يَكِلُّ له الذهن فيحس بأريحية وطمأنينة.

والتبريزي لم يقف على الكفاية النحوية، بل تعداها إلى معرفته بقواعد الصرف – بالمصطلح الحديث – حتى يقوم بتوليد الدلالات ويضح الغموض، وينتج نصوصا جديدة بفضل ملء الفراغات كما عند أيزر.

---

[1]– أسامة بن منقذ البديع: في البديع في نقد الشعر، تحقيق: عبد أعلى مهنا، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1987، الأنباري م م، ص 141.

[2]– إبراهيم اسكار: وينظر التأويل في شرح التيريزي: شرح اختيارات المفضل، ج ج1، ص392–394، المفضل الضبي– المفضليات:شرح و تحقيق محمد شاكر وعبد السلام هارون، ص 81.

فالصرف يعني: التغيير والتبديل والتحويل وهو في عرف علماء الصرف: «معرفة الشيء في نفسه قبل أن يتركب». [1]

قال ابن عصفور: «وقد كان ينبغي أن يقدم علم التصريف على غيره من علوم العربية: إذ هو معرفة ذوات الكلم في أنفسها من غير تركيب، ينبغي أن تكون مقدمة على معرفة أحواله التي تكون له بعد التركيب، إلا أنه أخر للطفه ودقته وجعل ما قدم عليه من ذكر العوامل توطئة له، حتى لا يصل إليه الطالب إلا وهو قد تدرب وارتاض للقياس». [2]

فالتبريزي يحاول مد الدلالة بالتنويع في توصيل المعنى للمتلقي بالتوسع في التعبير العميق لبنية الألفاظ وأصول اشتقاقاتها وأوزانها الصرفية كما أنه لا يستغني عن جهود سابقيه من شراح شعر أو روايته أو علماء لغة أو بلاغة حتى يوصل المعنى الذي بدا في أول الأمر غامضا إلى السهولة وتحقيق الفهم مستأنسا بالجهود العلمية الموثقة عن النص المفضلي أو نصوص أخرى تقوم على التناص. والأمثلة على هذا كثيرة منها:

قول: الشاعر سلمة بن الخرشب: *

يَسُدُّونَ أَبوابَ القِبابِ بِضُمَّرٍ *** إِلى عُنَنٍ مُسْتَوْثِقاتِ الأَواصِرِ

قال الأنباري في شرحه: يسدون: جعلها حالا: فإنهم في ذلك الموضع في هذه الحال: يريد أنهم أصحاب خيل يحسبونها بأفنيتهم، وفي بيوتهم ولا يتركونها تُروّد: يفعلون ذلك من عزها عليهم: والعنن: جمع عنة: وهي حظيرة من شجر تُجعل فيها الخيل لتقيها البرد، ويقال لمن فيها معنى.قال الشاعر:

قَطَعْتَ الدَّهْرَ كَالسَّدَمِ الْمُعَنَّى *** تَهَدَّرْ فِي دِمَشْقَ فَمَا تُرِيمُ

---

[1]– ابن عصفور الاشبلي: الممتع في التصريف، ج 1، فخر الدين قباوة: ج1، دار المعرفة، بيروت، ط 5، 1983، ص33.

[2]– المصدر نفسه.

* – سلمة بن الخرشب: واسمه عمرو بن نضر في شرح الأنباري، ص30، قصة يوم: رقم: ماء: يوم من أيام العرب وأحمد الذي تكرر هو: أبو جعفر أحمد بن عبيد بن ناصح، ذكره الأنباري في شرحه لديوان المفضليات، ص1، على أنه قرأ المفضليات عليه من أولها إلى آخرها، وأنكر عليه بعض ما رواه وأملاه عليه: عامر بن عمران أبو عكرمة الضبي.

الأواصر: الأواخي وهي الأواري: والأري ما تحبس فيه الدابة: وقوله إلى عنن أي مع عنن: وهي الأواري: هذا تفسير أبي عكرمة: قال أحمد قوله: إلى عنن، فيها إبل تسقى الخيل ألبانها: وواحد الأواصر: الآصرة وأنشد: أحمد (ابن عبيد):

لها في الصيف آصرة وجل *** وسِتٌّ مِنْ كَرائِمِها غِزَارُ

ويقال: قطعت آصرة ما بيني و بينه من القرابة والإخاء وجمعها الأواصر، ويقال:أصّرته الرّحم إلي وعلي فهي تأصره أصرا إذا عطفته الرحم إليك وعليك بالصلة، والأصر: الحبس بالفتح، والإصر: العهد بالكسر قال الله تعالى: قال (قَالَ أَأَقْرَرْتُمْ وَأَخَذْتُمْ عَلَىٰ ذَٰلِكُمْ إِصْرِي قَالُوا أَقْرَرْنَا) [1]، عهدي، أما قوله عز وجل: (وَلاَ تَحْمِلْ عَلَيْنَا إِصْرًا كَمَا حَمَلْتَهُ عَلَى الَّذِينَ مِن قَبْلِنَا) [2]، فإن الإصر هنا: هو إثم العهد الذي لم يقوموا به، ولم يوفوا به، ونزعوا حقه». [3]

التبريزي في تخرجه الصرفي عند شرح البيت يقف عند قول الشاعر ويقول:

«العنن، جمع عنة: وهي حظيرة من شجر، تجعل فيها الخيل لتقيها البرد (على قول الانباري) ويقال لما فيها: معنى، واشتقاقه من عننت: أي حبست ومنه العنن، وفي المثل:أنت كالمهدر في العنة». [4] شرح المثل:

فالشارحان فالتأويل عندهما يقوم على تنويع المادة اللغوية بالتنقل بالكلمة بين الأوزان الصرفية (كالمفرد والجمع) والاشتقاق للفعل والمصدر ثم تغير دلالة المفردة بتغير حركة الحرف الأول.

كقولها: عنة – مُعنىّ – عننت – والعنين، والعُنة والأواصر – والأصر – الإصر، مما جعل الدلالة تتغير بتغيير بنية المفردة

فيأتي التبريزي على بيت آخر للشاعر نفسه:

---

[1]– الآية: 81 من سورة آل عمران، رواية ورش.

[2]– الآية: 286 من سورة البقرة، رواية ورش.

[3]– الأنباري: شرح ديوان المفضليات، ص34–35.

[4]– التبريزي: شرح اختيارات المفضل، ج1، ص 167.

فأَدْرَكَهم شَرْقَ المَرَوْرَاةِ مَقْصَراً *** بقيَّةُ نسلٍ من بنَاتِ القُرَاقِرِ

المروراة: موضع وشرقها: حيث تشرق الشمس فيها، وهو المتبادر أنه ظرف مكان مقصرا: عشاء المقصر: كمقعد ومنزل – والمقصرة: كمرحلة – والقصر كلها العَنين، القُراقر: بضم أوله: اسم فرس». [1]

قال أيضا التبريزي: «والقُراقر: اسم فعل فيهم: ومروارة، فعلْعل: مثل صمحمح: ويكون المَرو. ويجوز أن يكون فَعولى ويجوز أن يكون فعَوْلل ويكون من المر. وقد جمع على مروريات. والمعنى: أدرك الحارث بن عوف بن عامر في هذا المكان وعند هذا الوقت من النهار، بخيل هي بقية ما نسلته بنات هذا الفحل». [2]

6- منهج أبي علي المرزوقي في شرح المفضليات:

إن تتبع منهج كل شارح من شراح المفضليات، لا يعد بالأمر السهل لأن الأمر يتطلب الجهد الفكري والعلمي المتمثل في صعوبة الوصول إلى الرواية الصحيحة للبيت وكلماته بما تتخلل هذه الشروح من اختلاف في المعنى المراد من البيت الشعري – الذي يتغير معناه لمجرد تغير حركة الحرف – المقصود في الشرح مما يخلف اضطرابا في إخراج المعنى، وعليه ينبش ذهن المتلقي، [ولما كان هذا المبحث من خطته المنوطة بنا ارتأيت أن استجلي طريقة كل شارح، بغية استكشاف خطته للابانة عن مكونات النص الشعري الذي يستهدف شرحه إلى التواصل مع المتلقي في كل الأزمنة، فقصدنا من شرح المرزوقي المبثوثة في شرح الأنباري والتبريزي، وشرح الأستاذين: محمد شاكر وعبد السلام هارون]، ذلك أن شرح المرزوقي للمفضليات لم يصل إلى يدي وحاولت بكل الطرق لكن حال دون ذلك معيقات، أن الشرح الموجود على شبكة الأنترنت غير محقق، وزرت مكتبات بالمغرب وأرسلت إلى دول ولم تصلني نتيجة، ففكرت أن أخلص الجهد بإسناد رواية الأبيات إلى

[1]- أحمد شاكر وعبد السلام هارون: شرح المفضليات: ص37، وبفعل الأنباري، ص37-38.

[2]- التبريزي: شرح اختيارات المفضل، ج1، ص 176-177.

روايتها مرجعا الأمر إلى النسخة المشروحة بالاعتماد على مراجع متعددة، فبدأت بالحديث عن:

أ- جمالية التلقي وشرح أبي علي المرزوقي للمفضليات:

إن عملية الشرح هي آلية قرائية تقصد متلق ما، وعليه إذا أردنا الوصول إلى أفق المتلقي، لا بد أن نقسم العمل إلى مستويات قام عليه منهج المرزوقي في الشرح، لأن الناظر إلى صنع أبي علي بجد أنه يتولى التعليق على النص الشعري من عدة نواحي في البحث عن طريقته في اكتشاف المعنى وبيانه، أما في تفسير الغريب يقوم بالوقوف ومن حيث النحو فهو الغالب على طبعه بحكم تكوينه المعرفي، نجده يقوم على إعراب اللفظة وتحليلها مرجعا سبب ورودها في هذا السياق مخيرا المتلقي بين أنواع الروايات مسندا ما ورد عند الأنباري ومن سبقه، أما البلاغة والجمالية للصورة البيانية الواردة في البيت فيبينها، ولا يألوا جهدا في تصحيح الرواية من حيث جمعها، وتقويمها، حسب ما يراه هو أصوب للمتكلم وأحوج للمستمع ومنه كانت البداية.

ب- تناول المعنى وجمالية التلقي:

- **الغريب والشرح:**

يعمد الشارح المرزوقي في توضيح معاني الأبيات: بتغيير معاني المفردات من حيث ورودها في الأسيقة المختلفة من شعر سابق، ومثال مضروب، وآي من القرآن الكريم، وحديث رسول الله صلى الله عليه وسلم وهو عماده في طريقته يقول في بيت الأخنس بن شهاب الثعلبي

لِكُلِّ أُنَاسٍ مِنْ مَعَدٍّ عِمَارَة *** عَروضٌ إِلَيها يَلجَؤونَ وَجانِبُ [1]

[1]- الأنباري: وشرح المفضليات، ص 414، والمرزوقي، ص 42.

*الأخنس بن شهاب: هم الأخنس بن شريف بن ثمامة بن أرقم وهو فارس العصر، شاعر جاهلي قبل الاسلام بدهر، ولقب الأخنس يعرف به ثلاثة من الشعراء، بكير بن الأخنس، المفضليات، قال الأنباري: هو أو العرب وصل قيصر السيوف بالخطى، ص 203. قال الأنباري: هو أول العرب من وصل قصر السيوف بالخطى، ص203.

لُكَيزٌ لَها البَحرانِ وَالسَيفُ كُلُّهُ *** وَإِن يَأتِها بَأسٌ مِنَ الهند كارب

قال الأنباري: العروض: الناحية: ويقال استعمل فلان على عروض كذا وكذا، غيره: ومنه عروض الشعر، قال أحمد: العروض ناجية صعبة، والعمارة: الحي العظيم يقوم بنفسه، أي المعنى العام: لهم جانب يلجئون إليه وقال وأحفظه من ابن دريد عمارة أنشدناها هكذا بالجر: وب 9: يقول فيه: ويروي، جل من الميد: السيف ضفة البحروبكير: قال بالتصغير: هو ابن أفعى بن عبد القيس بن أفعى بن عم ابن جديلة بن أسد بن ربيعة بن نزار بن معد.

البحران: البلاد المعروفة بالبحرين: قال ياقوت: «ولم يسمع على لفظ المرفع، إلا أن الزمخشري، قد حكى بلفظ التثنية فيقولون: هذه البحران». [1]

وإِنْ قَصُرَتْ أَسيافُنا كانَ وَصْلُها *** خُطَانَا إِلى القَوْم الَّذِين نُضارِبُ

وكارب: فاعل من الكرب: وهو شده الأمر: وهو مأخوذ من قولهم كربت الحبل فهو مكروب إذا شددت فتله، قال الشاعر:

فَازجرْ حمَاركَ لا يَرتعْ برَوضَتنا *** إذا يُرد وَقيدُ العير مَكْرُوب

يظهرن أن المرزوقي لا يخرج عن شرح الأنباري.

فقد فسر أناس على أنها بدل من عمارة على الجر، ورفعها على الابتداء: عمارة فتغير الحركة غير وظيفة اللفظة نحويا أما أنها بدل أو مبتدأ مؤخر، فكان المعنى أن الحي العظيم يقوم نفسه – فالشارح أوجز معنى البيت باقتصاره على تبيان معنى المفردات وانتقل إلى وجه الإعراب بتفسير حركة الإعراب (عمارة وعمارة). [2]

وفي باب تفسير المفردات وشرح المعنى الذي اعتمده المرزوقي وهو بهذا قام عمله على ما قام به الشارح الانباري في البيت الشعري السابق، و يمكن أن تستعين بما جاء في علم الدلالة تحت عنوان التغيير الدلالي الوارد في أبيات الشرح عقب كل بيت حيث

[1]– ياقوت الحموي: معجم البلدان، ج 2،ط 1993، دار صادر باب الباء والحاء وما يليها.

[2]– الأنباري : شرح المفضليات، ص 414.

عمد شراح المفضليات على تتبع الدلالة وتغيراتها وتطورها أحيانا «تترك لنا المواد في حيز متقارب بسهل التصور فيه لذلك التحول». [1]

فكان الانتقال الدلالي أهم أشكال تغير المعنى حيث تنتقل دلالة الألفاظ من مجال إلى آخر: «وهي لا تنكمش فيتضاءل المحيط الذي تتحرك فيه بعد اتساع وعموم، ولا تجول مجالها كذلك من ضيق وخصوصية إلى تعميم وشمول لما ليس لها من قبل». [2]

فالأمر يقوم على انتقال اللفظ من الدلالة على شيء في مجال ما، إلى شيء في مجال آخر، إلى الدلالة على شيء آخر في مجال غيره، وذلك لوجود علاقة أو ملمح مشترك بينهما سواء هذا الاستعمال وفي غيره .

وهذا الانتقال الدلالي يقوم على سبيل الاستعارة كما جاء في تعريف الاستعارة و المجاز: هما:

أ- الاستعارة: وذلك حين تكون العلاقة بين المدلولين هي المشابهة.

ب- والمجاز المرسل: وذلك حين تكون العلاقة بين المدلولين شيئا غير المشابهة. [3]

وقد ورد في شرح بعض الألفاظ التي انتقلت دلالاتها بالطريقين المذكورين مثل: ما ذكره المرزوقي في شرح بيت الشاعر الأخفش: حين ذكر الشاعر لفظ: عروض، ففي هذه اللفظة جاء شرح الأنباري: العروض: الناحية: يقال استعمل فلان على عروض كذا وكذا، غيره: ومنه عروض الشعر فالملاحظ أن لفظ (عروض) قد انتقل من الدلالة على الناحية المكانية إلى الدلالة على موازين الشعر وذلك باعتبار هذا العلم ناحية من العلوم. [4]

---

[1]- د.فايز الداية: علم الدلالة العربي، مرجع سابق ،ص 301.

[2]- المرجع نفسه، ص 314.

[3]- د.عبد الكريم محمد حسني جبل: في علم الدلالة: دراسة تطبيقية في شرح الأنباري للمفضليات، 1997، دار المعرفة الجامعية، ص242.

[4]- المرجع نفسه، ص 248.

فقد سوغ الانتقال تشابه الدلالتين في أن كلتيهما ناحية: قال ابن فارس: فأما عروض الشعر فقال قوم: مشتق من العروض، وهي الناحية، كأنه ناحية من العلوم. [1] فذهن المتلقي ينصرف إلى دلالة اللفظة الغالبة، وهو علم أوزان الشعر وخواصه.

ومن الأمثلة على تفسير مفردات النص قول المرقش الأصغر:

آذَنَتْ جارَتِي بِوَشْكِ رَحِيلِ *** بَاكِراً جاهَرَتْ بخَطْبٍ جَلِيلِ

وقال في شرحه: كذا أملاه أبو عكرمة. ورواه أبو جعفر: أذنت وأوي بكرا. غيره الخطب: الأمر، تقول العرب: ما خطبك أي أمرك ؟

قال الله تعالى: (قَالَ فَمَا خَطْبُكَ يَا سَامِرِيّ)[2]، واشتد أبو عبيدة وقرأته على أبي جعفر:

والعبد حيان بن ذات القنب *** يا عجبا ما خطبه وخطبي

ما أمره وأمري: وجاهرتني بالمفارقة وغاضبة. [3]

قال المرزوقي دون إبانة عن المعنى للبيت، ثم اكتفى بتفسير لفظة (الوشك) والبكرة والمجاهرة.

قال: آذنت: أعلمت، الوشك: السرعة.

و جاء ي الشرح: يقصد بقوله «جارتي» زوجته، وفي اللسان: والمرأة جارة زوجها لأنه مؤثر عليها...[4]، وقد سمى الأعشى في الجاهلية امرأته: جارة فقال:

أيا جارتَا بِينِي فإنّك طالقَهْ *** وموموقة مادمت فينا ووامقه

---

[1]– أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا: معجم مقاييس اللغة تحقيق أحمد شاكر و عبد السلام هارون سنة النشر: 1420هـ / 1999م ج 275/4.

[2]– الآية: 95 من سورة طه، رواية ورش.

[3]– الأنباري، المفضليات، **شرح**الأنباري، ص 507.

[4]–:الضبي– المفضليات، تحقيق و شرح أحمد شاكر وعبد السلام هارون ، ص250.

جاء بالمعنى العام بقوله فيه: فهو – الشاعر – يتحدث عن مجاهرة روحه له بالمفارقة والمغاضبة وفي باقي القصيدة – جعل سبب غضبها أنه متلاف للمال – باكرا: بكرة – المجاهرة: الجهر: الصوت المرتفع – الإعلان.

إن الشارح المرزوقي يؤكد في منهجه ومن ظاهر على أنه اعتمد ما ورد عن الأنباري، ثم زاد في شرح لفظتين[1]، ومن الأمثلة التي شرحها المرزوقي:

قال علقمة بن عبدة:

و لَسْتَ لإِنْسِيٍّ و لكنْ لِمَلأَكٍ *** تَنَزَّلَ من جوِّ السَّماءِ يَصُوبُ

تَجُود بِنفسٍ لا يُجَادُ بمثلها *** فأَنْتَ بها عندَ اللقاءِ خَصِيبُ

و أَنتَ أَزَلْتَ الخُنْزُوَانَةَ عنهمُ *** بِضَرْبٍ له فَوقَ الشُّؤُونَ دَبِيبُ[2]

و قال أيضا:

تَسْقي مَذانِبَ قَدْ طالَتْ عَصِيفتُها *** جُدُورُها مِنْ أَتِيِّ الْمَاءِ مَطْمُومُ [3]

رواه المرزوقي: ولست بجني ولكن ملأكا، وقد زاده المرزوقي والمعنى الملأك: الملك حذفت همزته وعادت في الجمع: ملائكة، يصوب: ينزل. وقد استعمل الشاعر المفردتين: تنزل– يصوب: وهما بنفس المعنى حتى يسيطر على المتلقي.

والملاحظ أن الشارح المرزوقي نراه يغير في رواية ألفاظ البيت.

ب26: لإنسي: قال يجني، ب11 – زالت: قال: مالت.

فسر المذانب: مدافع الماء إلى الرياض (الحدائق والبساتين).

العصائف: جمع عصيفة: ورق الزرع – مالت عصيفتها: تفرقها وانفتاحها، من الري: حدودها: ما انحدر منها طمأن – الآتي: السبيل: مطموم، مملوء.

---

[1]– المرزوقي: شرح المفضليات، ص 257.

[2]- الضبي: المفضليات، شرح و تحقيق أحمد شاكر و عبد السلام هارون ص295.

[3]– علقمة الفحل: شرح الديوان الأعلم الشنتميري ، تحقيق لطفي الصقال ودرية الخطيب ط1 1969 دار الكتاب العربي حلب سوريا ص50–77، ينظر: شرح المرزوقي: شرح المفضليات، ص 559.

«وقد أورد الشارح الأنباري ما رواه أبو عكرمة الظبي قال: الظبي، قال الأصمعي: المذانب مدافع الماء إلى الرياض واحدها مذنب، وأصل ذلك أن المذانب: المغارف فأراد أنها تغرف الماء إلى الرياض فجعل مسائل الماء إلى الزرع مذانب. والعصيفة الورق وأكثر ما يتكلم به عصافة وقد عصفت الزرع إذا جزرت ورقة، وقوله زالت عصيفتها قال الأصمعي: قال ناس حصدت وقال آخرون: جز أعلى الزرع، جزة ثم سقي ليعلو، وقال قد أعصف زرعكم فأعصفوه، وحدورها مطمئناتها وقال: أبو عمرو: الحدر من الأوحى العاشر». [1]

قال الله تعالى: ﴿كَعَصْفٍ مَّأْكُولٍ﴾. [2]

إن إحساس المتلقي بأن المبدع قريب منه فإنه يفرح فيواصل الإقبال بالقراءة أو بالسمع أو بالكتابة فتقريب المسافة الجمالية بين المبدع والمتلقي قام بها الشارح وأي شارح ؟ وما هي وسيلته إلى ذلك ؟ إنه الشارح الذكي الفطن والعالم والغني بذخيرته المعرفية والمتمثلة في وفرة المعلومة وحالتها، وعلمه بمحيط المتلقي الأسبقية التي هي روافد المتلقي لتحقيق الأفق المعرفي بالنص، مما يجعل ينتج نصوصا أخرى.

- **الاكتفاء بشرح المعنى العام:**

إن شراح المفضليات يعمدون أحيانا إلى شرح المعنى العام للبيت الشعري وذلك تخمينا منهم بأن دلالة الألفاظ معلومة لدى المتلقي فلا داعي لإحباطه بالإطالة، وأحيانا ينظرون إلى غموضها ولا يرون طائلا من وراء تفسيرها. والمرزوقي لا يشد عن القاعدة فتراه في شرح بيت الشاعر سويد. قال الشاعر: سويد بن أبي ك اليشكري:

رُبَّ مَن أَنْضَجْتُ غَيظاً قَلبَهُ *** قد تَمَنَّى لِيَ مَوْتاً لم يُطَعْ[3]

يقول المرزوقي وقد روى–شرا بدل موتا– في المعنى العام للبيت: رب إنسان كويت قلبه بغيظه علي وشونت يالته وهو يشتهي لي الموت والبقاء بعدي، فلم يطعه القدر ولا حقق

---

[1]– الأنباري: شرح المفضليات، ص 790–791.

[2]– الآية 05 من سورة الفيل، رواية ورش.

[3]– الضبي:المفضليات،شرح الأنباري أبي محمد القاسم بن محمدبن بشار،ص400.

الله أمله، فهو يشقى بعداوتي، وأنا في صدره غصة قد يشجي بها وتعسر انتزاعها منه، فهو كمن مات كمداو حسدا قال:

«ويَرَانِي كالشَّجَا في حَلْقِهِ *** عَسِراً مَخْرَجُهُ مَا يُنْتَزَعْ

وجبن غصصا: فهو لم يفسر شيئا من مفردات البيت وهكذا فعل الأنباري قبله، لم يتعرض للمفردة بالشرح.

لكن في القصيدة نفسها:

هَلْ سُوَيْدٌ غيرُ لَيْثٍ خَادِرٍ *** ثَئِدَتْ أَرْضٌ عليهِ فَانْتَجَعْ

نراه قد شرح المعنى العام وكذلك فسر المفردات بقوله:

كنت في مصابرة أعدائي وملابستهم على ما يكون منهم من خضاعتهم وسوء عشرتهم بمنزلة أسد داخل في خدره، حام على أماكن غيضته، فلما ضاق مجال الصبر وتعذر المقام لفساد الموضع». [1]

لكن الشارح ترك المفردات دون تفسير، وهذه المفردات هي: (خادر)، (ثئدت)، (انتجع) والانباري يشرحهما – وقد ذكر معاني هذه المفردات.

خادر: الذي اتخذ الأجمة خدرا. ثئدت: ندبت، والتأد: بفتح الهمزة: الندى، انتجع: من النجعة، بضم النون وهي طلب الكلأ في موضعه والمعنى: لما فسد عليه موضع، وانتقل إلى غيره.

والسؤال المطروح لماذا كان المرزوقي يترك تفسير المفردات وأحيانا يفسرها؟ إن هَمَّ المرزوقي هو كشف المعنى العام حين يريده أو تفسير المفردات الخاص بالنص، وذلك أن متلقي الشعر في زمنه صاحب تخصص علمي رفيع فالمتلقي قارئ وناقد.

[1]– أبو علي المرزوقي: شرح المفضليات ، ص 101، والأنباري، ص 400، ص 202.

إن الشراح يعمدون أحيانا على طريقة شراح المتون العلمية، الذين يأتون بشواهد شعرية، تتنافى مع ما يريدون شرحه، قصد الإيضاح للمتلقي، حيث يرون في هذا التقارب الكلامي أهمية كبيرة.

قال عامر بن الطفيل:

وَقَدْ عَلِمَ المَزْنوقُ أَني أَكُرُّه *** عَلَى جَمْعِهم كَرَّ المَنِيحِ المُشَهَّر

فالشاعر يتحدث مع فرسه (المزنوق) الذي وصفه بأحسن الأوصاف، ذاكرا ما كان من فرسه من حثة وشجيعة على خوض المعركة للظفر والنصر خشية أن يعاود قومه مصابهم يوم المشقر ويوم فيق الريح، مبينا له أن الفرار يوم الزحف خراب و منقصة أي يستحي منها المرء .

جَهْدًا وَيُعْذَرِ وَأَنْبَأْتُهُ أَنَّ الْفِرَارَ خِزَايَةٌ *** عَلَى الْمَرْءِ مَا لَمْ يُبْلِ جهدا ويعذر

فشرح الأنباري المفردات: المزنوق: الفرس – المنيح: قدح، أكره: من الكر: وذكر قراءة عبد الله بن العباس: ﴿وَجَاءَ الْمُعَذِّرُونَ مِنَ الْأَعْرَابِ لِيُؤْذَنَ لَهُمْ﴾[1]، أي من جاء منهم بعذر.[2] ولهذا قالت العرب: قد أعذر من أنذر، أي من جاء منهم بعذر، ويقول لعن الله المعذرين – إنما المعذرون المقصرون.

فإيراد النصوص المجاورة للفظة، فعله الأنباري غير أن المرزوقي عمد إلى فعل ذلك، فالشارح يحيط باللفظة من كل الجهات ويأتي بما وردت فيه من سياق الكلام: أية أو مثلا حتى يحصل للمتلقي ما حصل له من مفاجآت بإعلامه بحمولة المفردات التاريخية – اللفظة في دلالتها ذخيرة معرفية غنية – فالقارئ حين يحاط ذهنه بهذه الهالة من المعلومات سيقرأ البيت ومتنه المشروح فيتزود.

---

* شاعر مجيد فحل، وفارس مشهور غير أنه غدر بأصحاب بئر معونة في عام 4 هـ، وقد وفد على رسول الله صلى الله عليه وسلم، مع أصحابه، أريد بن قيس، وجبار بن سلمى، ناويا الغدر به محفظ الله ورسوله صلى الله عليه وسلم، فماتوا ثلاثتهم، فأريد فقتله الصاعقة، أما عامر هذا فأصابه الطاعون في عنقه فمات عند امرأة من سلول.

[1]– الآية 90 من سورة التوبة، رواية ورش.

[2]– أبو علي المرزوقي: شرح المفضليات، ص 498–499، والأنباري، ص 707.

فالشرح آلية قرائية تغني مخزون المتلقي المعرفي، ولعل هذه هي غاية الشارح، حيث يريد إعلام وتعليم المتلقي أن الشرح فيه فائدة كبيرة، فحين يعرض سيرة الشاعر نراه يسهب فيها، فلا يترك شاردة ولا واردة إلا وضعها موضع المعلومة، فيحرص على الإلمام بجوانب المعنى للفظة من حيث دلالاتها عن طريق المجاز والحقيقة، كذكر: «المنيح، المنيح يكثر به القداح ليس له غنم ولا عليه غرم. وقالوا – المنيح: خراج ولاج ومشهر مشهور: وسمي بالمنيح لكثرة جولاته في القداح لأنه إذا خرج منها رد فيها وإذا خرج منها غيره مما له حظ عزل عنها». [1]

كما نلاحظ في الشرح حديث عن الطقوس الوثنية باستعمال القداح: «فالمتلقي يراعي التاريخ والوقع يغير الاهتمام إلى أولويات النص». [2]

ج- منهج المرزوقي في الشرح:

الشرح والنظير:

1- جاء في قاموس المعجم الوسيط معنى النظير: «المناظر، والنظير، المثل والمساوي وفلا منقطع النظير، منفرد في بابه، والجمع نظراء». [3]

والنظير عند أهل العربية يطلق على المثال مجازا وحقيقةً على الرغم منه والفرق بين النظائر والوجوه: «أن الوجه هو اللفظ المشترك الذي يستعمل في عدة معان كلفظ الأمة، والنظائر كالألفاظ المتواطئة، وقيل النظائر في اللفظ والوجوه في المعاني ... وقد جعل بعضهم من أنواع معجزات القرآن الكريم». [4]

---

[1]- الضبي:المفضليات،شرح الأنباري أبي محمد القاسم بن محمدبن بشار ، ص 707.

[2]- فولفا غنج ايزر: أفاق نقد استجابة القارئ، ترجمة، د.أحمد بوحسن، ومراجعه، د.محمد مفتاح، ينظر: من قضايا التلقي والتأويل، م-كلية الآداب، رقم 36، ص 213.

[3]- المعجم الوسيط: هو معجم عربي من إصدار مجمع اللغة العربية بالقاهرة، ط3، عام 1998، ويتألف من 1900 صفحة في جزئين.

[4]- محمد علي التهانوي:كشاف مصطلحات الفنون والعلوم ، تحقيق د ،علي دحروج ط1 1996 ، ص 1703.

والمراد من عملية الشرح باستعمال النظير في اللغة هو: الحصول على دلالة المعاني من الألفاظ المستعملة وعليه كانت الدلالة العامة والخاصة تتطلب جهدا من الشارح للوصول إلى الفهم والإفهام للمتلقي على أنها: «الصورة المعجمية لأي لفظ في اللغة العربية تمثل الصورة الأساسية لمحيطها الدلالي». [1]

قال الله تعالى: (أَلَمْ تَرَ إِلَىٰ رَبِّكَ كَيْفَ مَدَّ ٱلظِّلَّ وَلَوْ شَآءَ لَجَعَلَهُ سَاكِناً ثُمَّ جَعَلْنَا ٱلشَّمْسَ عَلَيْهِ دَلِيلاً) [2] فلولا الشمس ما عرف الظل، فالشمس تدل على وجود الظل فكلمة (دليلا) في الآية الكريمة هي بمعنى دالة، لأن الوظيفة التي تقوم بها الشمس في هذا المقام هي وظيفة إظهار الظل والإرشاد إليه وهذه هي الدلالة بعينها؛ إذ ليس المقصود من الدلالة هو الدال أو المدلول. [3]

وقد اعتمد الشارح المرزوقي في شرحه لأبيات من مختارات المفضليات على النظير حتى يقتصد في الوقت ويقرب المسافة بين الشاعر والمتلقي.

ومن الأمثلة على ذلك القول قال الشارح: «ومعنى لم نزل بعلياء، أي في الرتبة العالية، وهذا يقال: فلان يمتد فلان في السماء وفي السماء باليمين، كل ذلك مراد به الاعتلاء والخطوة. [4]

وقال: وهطل من الماء سافح، كما يقال: سيل سائل، وغيث هاطل، إيراد لفظة من البيت أو جزء». [5]

ومثال قوله: «معنى أقصر، كف على عمد واختيار، وتعد مطاولة في الوصال، وانقضاء العمر في اللهو معها والامتناع، حتى اعتاض من الولوع ملالا، وعد مصادفتها ضلالا، وإلى أن صارت أسباب الهوى رثة وحاجات النفس من الجهتين جميعا ضعيفة، لما علاهما

---

[1]– فايز الداية: على الدلالة العربي، ص41.

[2]– الآية 45 من سورة الفرقان، رواية ورش.

[3]– سامح عبد السلام: مقال مفهوم الدلالة في شبكة الألوكة، ينظر تفسير الكشاف للزمخشري ج4 ص120.

[4]– المرزوقي أبو علي: شرح المفضليات، ص 50.

[5]– المصدر نفسه، ص 52.

من الشيب واستقباح الناس لحاجهما في البطالة بعد امتداده إلى أقصى الغابة ولإفاقة أقرانه من مجاذبته أطراف اللعب على زُهْدُ النساء فيه، وعدولهن عنه، فعل من لبس ثوبا حتى يبلى، واستمتع بالشيء حتى فنى.

وهذا الكلام كله في بيت معوذ الحكماء بشر بن أبي حازم الأسدي:

أَجَدَّ القلبُ منْ سَلْمى اجْتِنابا *** وأَقْصَرَ بَعْدَ ما شَابتْ وشَابَا

وشابَ لِدَاتُهُ وعَدَلْنَ عنهُ *** كما أَنْضَيْتَ مِن لُبْسٍ ثِيابَا

فالشارح أورد كلمة (أقصر) فلما شرحها استرسل حتى أتى على معنى البيت وتاليه». [1]

وقد اعتمد الشارح المرزوقي في الإبانة عن معاني النص قوله:

(وما زال ذاك الدأب): أي: صاروا يدأبون فيما بنوا الأمر عليه، ويستمرون في الانتهاء إليه، لم يمسسهم وهن ولم يتخلل قوتهم ضعف حتى مل جل السامعين، وقل عدد المتوافرين ورفض بعض بني سليم بعضا، ونفض بنو عامر أيديهم من المعونة نفضا: وكلامه هذا شرح لقول عامر بن الطفيل. [2]

وما زالَ ذاكَ الدَّأْبُ حتَّى تَخَاذَلَتْ *** هَوَازِنُ فارْفَضَّتْ سُلَيْمٌ وعَامِرُ

والبيت: نسب في المفضليات بشرح الأنباري إلى عوف بن الأحوص، وكذلك في شرح المفضليات للأستاذين أحمد شاكر وعبد السلام محمد هارون:

وجاء في الشرح: قال الأنباري:

الدأب: العادة: تقول العرب، مازال ذاك دأبه [ودينه] وديدنه ومن قول امرئ القيس:

كَدَأْبِكَ مِنْ أُمِّ الحُوَيْرِثِ قَبْلَهَا *** وَجَارَتِهَا أُمِّ الرَّبَابِ بِمَأْسَلِ [3]

وقالا: الدأب: العادة. [4]

---

[1]– المرزوقي أبو علي: شرح المفضليات، المصدر السابق، ص 490.

[2]- عادل احمد سالم باناعمه: منهج أبي علي المرزوقي: في شرح المفضليات، رسالة دكتوراه، جامعة أم القرى السعودية ص 44.

[3]– الأنباري: شرح المفضليات، ص 716.

[4]– أالضبي: المفضليات، تحقيق وشرح: أحمد شاكر وعبد السلام د هارون: ، ص 366.

وقد اختلف في نسبة البيت ويرجع الأمر إلى أن عوف ابن الأحوص هو ابن عم الطفيل والد عامر بن الطفيل». [1]

ولعل ذكر مناسبة القصيدة التي وردت البيت الثامن فيها فائدة للمتلقي حتى يعقد المقارنة بين شرح المرزوقي – اكتفاءه بإيراد عبارة ثم شرح البيت – وما فعل الأنباري من ذكر مفردة وشرحها ثم إيراد نص سابق لها لتأكيد المعنى الذي يجب أن يصل إلى المتلقي وكذا اعتماد الأستاذين على ما فسره الأنباري وجاء في المناسبة: أن الشاعر عوف بن الأحوص يصف أحداث الحرب التي دارت رحاها بين قبيلة الشاعر وبين كنانة وبكر وقريش ويبدو اعترافه بشدة بأس خصومه وبراعتهم في الحرب، ثم تعترف بهزيمة قومه لكثرة عدد رجال القبيلتين. [2]

وللمعلومة قيمة في جذب المتلقي ذلك أن من تحدث عن مناسبة القصيدة:« قال بأن قائلها هو خداش بن زهير في يوم عكاظ– وقال عنه عمرو بن العلاء: إنه أشعر في نظم الشعر، يعني نفس الشعر من لبيد، وإنما كان لبيد صاحب صفات، وقد قال من روى الشعر لخداش بن زهير فإنه قاله في يوم من أيام الفجار الثاني وهي خمسة أيام: يوم نخلة، وهذا لم يشهده الرسول صلى الله عليه وسلم– وقد شهد رسول الله صلى الله عليه وسلم سائرها، وهي الأيام شمطة العبلاء – وعكاظ والحرة...ثم تداعوا قيس وكنانة وقريش – إلى الصلح ووضعوا الحرب». [3]

فالوصول إلى أفق المتلقي المنتظر يقوم على عناصر ثلاثة: التجربة المسبقة والقدرة التناصية والتقابل بين اللغة الشعرية واللغة العملية. [4]

ولقد حاول ياوس في جمالية التلقي أن يجد روابط تجمع العناصر الثلاثة انطلاقا من تتبع آفاق الانتظار التاريخية للعمل الأدبي المختلفة فإن كان للقارئ أفق خاص به

---

[1]– المصدر نفسه، ص 176.

[2]– المصدر نفسه، ص 365.

[3]– المصدر نفسه، ص366.

[4]– د. السعدية عزيزي: التلقي في النقد: البحوث الاعجازية، نموذجا، ط1، 2006، ص91.

فالأمر كذلك بالنسبة للعمل الإبداعي وإذا تم الاتصال بينهما: فإن أفق الانتظار قد يتغير أو يعدل أو يخيب أو يغير. [1]

وأهمية العمل الأدبي – القصيدة – شرحها – تتحدد بما سميه ياوس: الانزياح الجمالي l'écart esthétique أي المسافة التي تكون بين العمل المنتظر والمقاييس الجمالية عند المتلقي، وفي النقد العربي القديم استطاع بعض النقاد الوقوف على لذة الاكتشاف: الاكتشاف يعد فراغا جماليا يقع ملأه على أنحاء مختلفة حسب طبيعة الأفراد والحقب التاريخية. [2]

فإن كانت هذه آراء النقاد في خصائص الشعر الجيد بدليل قول عبد القاهر الجرجاني: «وما شرفت صنعة، ولا ذكر بالفضيلة عمل إلا لأنهما يحتاجان من دقه الفكر ولطف النظر، ونفاذ الخاطر إلى ما يحتاج إليه الخاطر إلى ما يحتاج إليه غيرهما ... ولا يقتضيان ذلك إلا من جهة إيجاد الائتلاف في المختلفات». [3]

فإن الأمر يصدق على ما تتبعناه في شرح المفضليات من قبل الأنباري والمرزوقي والتبريزي، حيث نجد أن المتلقي يدرك، ويحس، ويندهش بلذة اكتشاف المعلومة التي تحصل له إما بالتعريض أو التلميح أو التصريح، حيث تتطابق مع توافق أفقه، فالشارح يقوم بالتنقيب والبحث عن المعاني الخبيئة في قلب النص، وهذا ما يزيد النص المنتج بفعل القراءة حلاوة وملحة، قال ابن طباطبا: «ومن أحسن المعاني والحكايات في الشعر، وأشدها استقرارا لمن يسمعها: 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». [4]

---

[1]– المرجع السابق، ص 203، ينظر: من أجل جمالية الاستقبال، ص2.

[2]– المرجع نفسه، ص 204.

[3]– عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص148.

[4]– ابن طباطبا العلوي: عيار الشعر، تحقيق عباس عيد الستارو نعيم زرزور ط2، 2005، دار الكتب العلمية، ص 55.

وهذا ما يلجأ إليه المرزوقي في عملية الشرح، إلى توضيح الواضح وترك المبهم الغامض وهذا من عجائب صنيعه، وإن كان الشراح قبله لم يشرحوا مفردات بعض الأبيات مثل قول: بشر بن أبي حازم:

جدَدْتُ بِحُبِّها وهَزلْتُ حتَّى *** كَبْرتَ وقيلَ إنَّك مُسْتَهامُ

قال: وقوله: (جددت بحبها) بقول شغلتك (أدام اسم امرأة قبل هذا).

شغلت قلبك بها، وقصرت خاطرك عليها جَادًّا مَرَّةً وَهَازِلاً أخرى، حتى صار أليفك يرافقك إذا قبلته وتدفع في صَدْرِه إذا تَبَرَّمَت به، وهو في الحالتين يناهضك ولا يرفضك مترقيا في مدارج الإِسْمَاحِ والإباء منك حتى أتقبل العهد، وتأكد الذمام. [1]

إن فعل المرزوقي في شرح المعنى العام لبعض أبيات المفضليات، واقتصاره على توضيح الواضح وترك الغامض أحيانا مرده إلى نوع المتلقي فهو مرتبط في شرحه – بإنتاج نص باعتباره قارئا بارزا – بهذا المتلقي تحس به عند النص الإبداعي يعيش الاحتفال بالنص الإبداعي تحت وطأة المثيرات المحيرة والمدشهة وهذه خصيصة تلمسها في شرحه: «وهي قضية أشارت إليها نظريات القراءة وسماها إيرز بالمنبهات في حين سماها المفكر الفرسي "لوى ألتوسير" واعتبرها دوافع للبوح إنطلاقا من النص الإبداعي الذي لا يخبر عن كل مكوناته دفعة واحدة للقارئ، بل هو الذي يقوم باستخراجها للعالم على الرغم من عدم غموضها، لكن المسحة الجمالية الإبداعية فيها هي التي تستبد بحس المتلقي ».[2]

[1]– أبو علي المرزوقي: شرح المفضليات، ص 421، والبيت في المفضليات، ص 649.

[2]– لوى ألتوسير البنية ذات الهيمنة: التناقض والتضافر، تقديم و ترجمة: فريال جبوري غزول، فصول ع 3، ص 45، ينظر: التلقي في النقد البحوث الاعجازية، نموذجا، بتصرف، ص 315.

وتقول السعدية عزيزي: «وهذا يفيد أن مظاهر الجودة في القصيدة الشعرية تطالع المتأمل من كل ناحية فيه، فيحدث هذا عنده ضربا من الاندهاش أو الغياب أو الاستغراق التام». [1]

وهذا هو تفسير ما جاء به ياوس خاصة في ما يتعلق بتغير الأفق، أو تخييبه أو ثباته.

وقد كان المرزوقي مخلصا في محتواه من حيث شرح المفضليات باعتماد هذا المنهج وتبقى معاني أبيات المفضليات نحتاج إلى آليات لاستكشاف جمالياتها.

لقد تجسدت كل المستويات الجمالية في قصيدة الحادرة من خلال تكوينها الجمالي ولعل من باب التوضيح للمتلقي بالتأني على فهمه لابد من إيراد عناصر الجمال الأسلوبي في المفضليات من خلال مواصلة التوسع في ذكر الصيغ والتراكيب الفعلية والاسمية والحرفية ولعل توكيد الحالات النفسية يروح على ذهن المتلقي بعد الجهد والكد في الفهم والإفهام أسلوب التوكيد وأثره على المتلقي في شرح المفضليات.

أكد شعراء المفضليات المضامين النفسية مستعينين بالتوكيد كأسلوب يعزز، بدوره المعنى ويمكنه في ذهن المتلقي ذلك أن لذة الاكتشاف لا تتم بالتعريض والتلميح فقط، بل تشمل كل الحالات التي تعتري المتلقي عندما ينسجم أو يتطابق توقعه مع العمل.[2]

يقول صاحب عيار الشعر «ومن أحسن المعاني والحكايات في الشعر وأشدها استفزازا لمن يسمعها، الابتداء بذكر ما يعلم السامع له إلى أي معنى سياق القول فيه قبل استتمامه، وقبل توسط العبارة عنه، والتعريض 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 معناهما». [3]

---

[1]– سعدية عزيزي: التلقي في النقد، المرجع السابق، ص315.

[2]– السعدية عزيزي: التلقي في النقد البحوث الاعجازية، نموذجا، ط1، 2006، المغرب، ص 204.

[3]– ابن طباطبا العلوي: عيار الشعر، ص5.

فوسائل التوكيد تتصدرها (إن وأن) اللتان يشكل حضورهما، ظاهرة بارزة في لغة الأغراض الشعرية، كالمدح – والرثاء، كما لجأ شعراء المفضليات، على أدوات أخرى مثل: لام التوكيد، وقد، والقسم، ومجيء المصدر بعد فعله، مع التكرار اللفظي لأسماء الأعلام والأماكن وكذا تلك الأدوات، والشواهد على هذا كثيرة.

شواهد التوكيد:

قال الشاعر: أوس بن غلفاء التميمي

وإنك في هِجَاءِ بني تَميمٍ *** كمُزْدَادِ الغرامِ إلى الغرَامِ

فَمَنَّ عليكَ أَنَّ الجِلْدَ وَارَى *** غَثِيثَتَها وإِحْرَامُ الطَّعامِ [1]

الشارح: الغرام – الشر الدائم.

غثيثها: ما فسد منها، إحرام الطعام: منعه من شرب الماء، وكانوا يمنعون من به جرح وترجى حياته أن شرب الماء لئلا تنتفخ جراحه فيموت.

فقد رد الشاعر في قصيدته على هجاء يزيدي الصعق الكلابي – قبيلة الشاعر: بنو تميم.

فاستعمل – إن وأن لَنِعْمَ المَرْءُ يَطْرُقُ ضَيْفُهُ *** إذا بانَ منْ لَيْلِ التِّمامِ هَزِيعُ [2]

لتقوية الرد على من هجاه.

وقال متمم بن نويرة:

لَعَمْرِي لَنِعْمَ المَرْءُ يَطْرُقُ ضَيْفُهُ *** إذا بانَ منْ لَيْلِ التِّمامِ هَزِيعُ

الشارح: بان: مضى– ليالي التمام:هي أطول ليالي الشتاء– الهزيع: قطع من الليل دون النصف.

فالشاعر يرثي أخاه مالك وللتوكيد استعمل: القسم (لعمري).

وقال: أبو ذؤيب الهذلي:

---

[1]– الضبي : ديوان المفضليات، شرح الأنباري ص 379 ، ص 756، ط1، 2000 م.

[2]– المصدر نفسه ص 548.

ولَئِنْ بِهِمْ فَجَعَ الزَّمانُ ورَيْبُهُ *** إِنِّي بِأَهْلِ مَوَدَّتِي لَمُفْجَّعُ [1]

قال الشارح: ذاكرا قول الأصمعي: «أبرع بيت قالته العرب «والنفس راغبة وقال أحسن ما قيل في الصبر: «وتجلدي للشامتين». [2]

فالنقد حاضر في الشرح وإن أوردها بعض المواقف والآراء النقدية فمن الشرح ليس لقلتها، وإنما لاستغلالنا بعلاقة الشرح بالتلقي.

7- جمالية أدوات الاستفتاح مع الشرح الشعري:

- **أداة التنبيه من المبدع والمتلقي:**

[لأ-أما-ها-يا-كلا] يبدأ بها الكلام لغرض تنبيه السامع إلى ما يأتي بعدها من الكلام.

قال الله تعالى: (أَلا إِنَّ أَوْلِيَاءَ اللَّهِ لا خَوْفٌ عَلَيْهِمْ وَلا هُمْ يَحْزَنُونَ). [3]

- ألا: بفتح الهمز وتخفيف اللام، وهي أداة استفتاح، سينفتح بها الكلام وتفيد التنبيه، وطلب الشيء بلين ورفق، وَتَرِدُ إن غالبا بعدها.

- وجاء في المعنى اللغوي:

استفتاح – أستفتح فلانا استنصره، طلب منه الفتح والنصر.

قال الله تعالى: ﴿وَاسْتَفْتَحُوا وَخابَ كُلُّ جَبَّارٍ عَنِيدٍ﴾[4] وقال الله تعالى أيضا: ﴿ إِنْ تَسْتَفْتِحُوا فَقَدْ جَاءَكُمُ الْفَتْحُ﴾.[5]

إن تتبع شعر المفضليات وشرحه يبين أن للأدوات اللغوية بتنوع وظائفها داخل التركيب أو مستقلة عنه دورا ينم عن قدرات الشعراء الإبداعية واتساع أفق الشراح المعرفية ، مما جعل اندماج النص الإبداعي والنص المشروح يولدان وقعا أو يحدثان وقعا لتهيئة أذهان وأسماع المتلقين، لاستقبال هذا الوافد مما ينبه إلى الخاصية الصوتية التي تتصف بها تلك

---

[1]- الضبي : ديوان المفضليات، شرح الأنباري ، ص 422، ص 884.

[2]- المصدر نفسه، ص 885.

[3]- الآية 62 من سورة يونس، رواية ورش.

[4]- الآية 19 من سورة الأنفال، رواية ورش.

[5]- الآية 15 من سورة إبراهيم، رواية ورش.

الأدوات، ولعل افتتاح الشعراء قصائدهم بتلك الأحرف لترسم الاتجاه النفسي، وتخفف عمق الصراع الانفعالي، الناجم عن الخوف وخيبة الآمل، وتوفير الراحة ببث الأمل لتوفير الهدوء وأمثلة هذا في المفضليات كثيرة.

قالت المرأة الشاعرة: من بني حنيفة: في يزيد بن عبد الله بن عمر والحنفي

أَلاَ هَلَكَ ابْنُ قُرَّانَ الحَمِيدُ *** أَخُو الجُلَّي أَبو عَمْرٍو يزِيدُ

أَلاَ هَلَكَ امْرُؤٌ هَلَكَتْ رِجالٌ *** فلم تُفْقَدْ، وكان لهُ الفُقُودُ

أَلاَ هَلَكَ امْرُؤُ حباسُ مالٍ *** على العِلاَّتِ مِتْلافٌ مُفِيدُ

أَلاَ هَلَكَ امْرُؤٌ ظَلَّتْ علَيه *** بِشَطِّ عُنَيْزَةٍ بَقَرٌ هُجُودُ

سَمِعْنَ بِمَوْتِهِ فَظَلِلْنَ نَوْحاً *** قِياماً ما يُحِلُّ لَهُنَّ عُودُ [1]

يقول الشارح الأنبارى في دلالة معاني المفردات: بعد ذكر اسم المرأة ومناسبة القصيدة: هذه من مراثي النساء، وفيها يظهر أسلوب المرأة في الرثاء حيث بكت صاحبها – أبو عمر ويزيد، لإفضاله، وإحسانه، ونباهته، حيث كان كريما يحبس إبله بفناء داره لتكون معدة للضيوف. فهي تنبه الباكيات ليبكينه دون فتور.

الجلي: الجليل – الفقود: الذين لا يفقدون بموتهم لجميل إكرامهم، حباس قال: يحبس إبله في فنائه لا يدعها شرح :لتكون قريبا منه، فإذا جاء ضيف قراه – العلات: الشدائد فهو يكرم في الجدب وفي الخصب – عنيزة: قرية بالبحرين شبه النساء بالبقر الهجود هنا المنبهات، والهاجد من الأصداد ← يقال للنائم وللمنتبه». [2]

فوصف حال النسوة بأنهن يظللن باكيات، لا يحل لهن طعام ولا يشتهينه.

فالشاعرة كررت أداة التنبيه في أربعة أبيات مستدعية المرثي موجهة الخطاب له، لتذكيرها له بصنائعه، فهي حزينة متحسرة على مرور الأيام الماضية، فالأداة أعطت الإيقاع خاصية مد الصوت على نحو جاء منسجما تماما مع الطابع الرثائي الحزين، الذي

[1]– الانباري:شرح المفضليات، ص 273، ص 549.

[2]– المفضل بن محمد بن يعلى الضبي المفضليات، ص 103–172–190.

يزخر به النص، وقد أعان الشارح المتلقي على فهم الموضوع بتناوله لشرح المفردات التي دلت على الحزن والحسرة كلفظ: هلك – تفقد – هجود– العلات– موت – نوح– ما يحل ... وهناك نموذج أخر:

«قال الشاعر: عبد الله بن سلمة الغامدي:

أَلاَ صَرَمَتْ حَبَائِلَنَا جَنُوبُ *** فَفَرَّعْنَا ومالَ بها قَضيبُ

ولم أَرَ مِثْلَ بِنْتِ أَبى وَفاءٍ *** غدَاةَ بِرَاقِ ثَجْرَ وَ لا أَحُوبُ

قال الشارح: بدأ– بالأ: الصرم: القطع – الحبائل: ج – حبل على غير قياس – أوردة البخاري في حديث «حبائل اللؤلؤ:

جنوب: اسم المرأة – فرعنا: علونا – قضيب: واد نجد – مال بها: سلكنه يريد أنهما تفرقا وأخذ كل منهما سبيله». [1]

بنت أبي وفاء : المرأة: ثجر–اسم موضع–أحوب: الإثم: لم يكذب.

فالشاعر يبدأ القصيدة باستخدام أداة التنبيه (ألا) الاستفتاحية التي حملت النص الشعري طاقة على إثارة المتلقي لسماع ما بعدها.

فالشاعر أراد أن يدل المتلقي على معاناته اتجاه حبه لهذه المرأة، فقد وصف تباريح نفسه وأشجانها بأسلوب رائع لاستشفاف المواجع.

- **الجملة الاعتراضية ودورها في إثارة المتلقي:**

يلجأ الشاعر في عرض خطابة على متلقيه بكل الأساليب حتى التي يرى فيها النجاة الشذوذ وأنها جمل لا محل لها من الإعراب ولكن الكلم له دلالة يستطيع المتلقي أن يدركها وله حق المبدع القاعدة بالضرورة الشعرية التي هي مساحة أوجدها النحويون للمبدعين –للشعراء – كفضاء للتفريغ. وملأ الفراغ الذي يتركه النص حين لا يستقيم التعبير في الوفاء لكل

[1]– المفضل بن محمد بن يعلى الضبي المفضليات، ، تحقيق وشرح: أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون، دار المعارف، ط7، ص 320.

الطاقات النفسية التي تختلج المبدع «فن الشاعر طريق للمعنى، طريق تجعل العالم يعنى شيئا». [1]

ولعل فعل الكتابة هو الدالة على أسلوب الاعتراض الذي هو «أن تذكر في البيت جملة معترضة، لا تكون زائدة، بل يكون فيها فائدة». [2]

ومن نماذج الاعتراض في شعر المفصليات قول الشاعر:

قال: بشامة بن عمرو: وهو بشامة بن الغدير كما ورد في المفصليات وهو خال زهير بن أبي سلمى أورثه شعره في حماسته.

وخُبِّرْتُ قَومِي ولم أَلْقَهُمْ *** أَجَدُّوا علي ذي شُوَيْسٍ حُلُولاَ

فإِمَّا هلكْتُ ولم آتِهِمْ *** فأَبْلِغْ أَماثِلَ سَهْمٍ رَسولاَ [3]

معاني مفردات البيتين:أماثلهم :خيارهم،سهمُ:قومُه ،ذو شويس:موضع،الحلول : المقيمون

ويقول الشارح :

ذكر مناسبة القصيدة في المعنى العام للبيتين :

حيث عرض على قومه بني سهم بن مرة على عدم خذلان حلفائهم – بن خميس بن عامر بن جهينة – والقتال معهم ، فينهى القوم على القتال وأرجع الحلفاء لأن قومه سيوفون بالعهد. وأكده الشاعر في قصيدة أخرى – ب13– ب15 في عينتيه « لِمَنِ الدِيارُ عَفَونَ بِالجَزعِ». [4]

وقال: أبو قيس بن الأسلت الأنصارى

قالتْ، ولم تَقْصِدْ لِقِيلِ الخَنَا *** مَهْلاً فقَدْ أَبْلَغْتَ إِسْمَاعِي

---

[1]– آرشيبالد مكليش– Archibald MacLeish: الشعر والتجربة ترجمة سلمى الخضراء– دار اليقظة للتأليف والترجمة والنشر– 1963– بيروت ، ص56.

[2]– أسامة بن منقذ: البديع في نقد الشعر، تحقيق عبد مهنا، ط1987، دار الكتب العلمية، ص19.

[3]– الانباري:شرح المفضليات، ص 59، ص 79.

[4]–المفضل بن محمد بن يعلى الضبي: المفضليات، تحقيق وشرح: أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون، دار المعارف، ط7، ص 220.

أَنْكَرْتِهِ: حِينَ تَوَسَّمْتهِ *** والحَرْبُ غُولٌ ذَاتُ أَوْجاعِ

الشرح: قالت – ماذا– (لم تقصد قول كلام ردي) فجاءت الجملة الاعتراضه مفسرة للقول المراد – مهلا. والشطر الثاني: توسمنه – تثبتنه – لأن الإنكار جاء بعد التثبت والغول من الاغتيال. [1]

فالجمل الاعتراضية (ولم ألقهم – ولم أتهم – ولم تقصد – حين توسمته) أبانت عن الحقيقة المتمثلة في قوة الصبر– والحكمة – في الدفاع عن الحلفاء وكذا في الدفاع عن الحبيبة أنها ليست قوالة الخنا.

فالجملة الاعتراضية تعكس في الشعر الجاهلي هموم الشاعر وهموم مجتمعه وتصديه للمشكلات التي كانت تؤرقهم لأن معتقداتهم عجزت عن حلها. [2]

فكانت لغة الشعر إنعاسا لواقع الحياة، والأمثلة كثيرة مثل:

قول الشاعر: الحصين بن الهمام المري

صَبَرْنا وكان الصَّبْرُ فينا سَجِيَّةً *** بأَسيافِنا يَقْطَعْنَ كَفاًّ ومِعْصَمَا [3]

ومثله في قصيدة أخرى:

وَلَمَّا رَأَيْتُ الوُدَّ لَيْسَ بِنَافِعِي *** وأَنْ كان يوماً ذَا كَواكِبَ مُظْلِمَا

كان يوما: اسم كان محذوف، مظلما: أظلم اليوم من غبار الحرب حتى استبانت الكواكب.

وهذا البيت يشبه بيته

جعل في كان مجهولاً يريد في الشدة، كقول النابغة :

تبدو كواكبه والشمس طالعة.....نور بنور وإظلام بإظلام

وقال الأصمعي وهو كقول المحذر صاحبه: لأرينك (الكواكب) بالنهار، وهو كقول طرفة :

---

[1]– المصدر السابق:، ص 221.

[2]– عفيف عبد الرحمن: الأدب الجاهلي في آثار الدار بين قديما وحديثا، ص 367.

[3]– الانباري : شرح المفضليات، ص 65، ص 317، ص 622.

إن تنوله فقد تمنعه.....وتريه النجم يجري بالظهر

فقد تحرمه في الأصل، ويروى (لما رأينا الود ليس بنافع).[1]

8- جمالية المستوى البلاغي في الشروح الشعرية:

أ- الأسلوب البياني ودوره في تشكيل الصورة الجمالية:

إن عمل المبدع في نصه يعتمد على التصوير – لغة التصوير– للتعبير عن موافق الحياة وأثرها على نفسه، فالشعر كما قال بن سلام «صناعة شأنه شأن الصناعات...». [2]

وقال الجاحظ: «الشعر صناعة وضرب من النسيج و جنس من التصوير». [3]

فلا يقوم أحدهما – النسيج، والتصوير – دون الآخر لما لهما من قدرة على الكشف عن دواخل نفسه، وكوامنها، إذ لابد من اتحاد ذات المبدع مع ذات المتلقي حتى يعيشا اللحظة نفسها في زمانها ومكانها فقوة التصوير «تكمن في إثارة عواطفنا واستجابة للعاطفة الشعرية». [4]

وشعراء المفضليات بفضل حسهم المرهف، وقوة لغتهم، وسعة معرفتهم بما يحيط ببيئتهم من طبائع الناس، وصفات الحيوان، وفائدة الماء والنبات، نحتوا صورا من حبات سلس رمالهم وصنعوا بها أحجارا كريمة علقت على جياد الحسان، فترى كل مفضلية عينا من عيون الشعر العربي ثرة يشرب منها الظمآن فيرتوي ويشبع، فهي زمزم اللغة الشعرية في زمانهم وأزمان غيرهم، ألا تراهم يصورون الطيف وهو خيال، فكيف يعجزون عن تصوير الحياة وقد أبدع منهم حتى العميان .

فالشاعر منهم يحسن اختيار صوره، وعرضها بما يناسب طبائع الناس وأمزجتهم، ويجعل هدفه نقل العاطفة والفكرة في صورة تستهدف تفجير أفق المتلقي بالتحقيق أو الخيبة،

---

[1]- المفضل الضبي: المفضليات: تحقيق و شرح أحمد شاكر و عبد السلام هارون، ص 100-121.

[2]– ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، تحقيق محمود محمد شاكر، ط1– 2001،دار الكتب العلمية ص 140.

[3]– الجاحظ: الحيوان، تحقيق: عبد السلام هارون، ج3، ط2 1965، ص 132.

[4]– سيسل دي لويس: الصورة الشعرية، ترجمة: د. أحمد نصيف الجنائي ، مالك مير و سلمان حسن دار الرشيد للنشر، بغداد، 1982م ، ط1، ص44.

فتصيبه الدهشة فقد أقر النقاد بعلاقة الصورة والخيال، على أنها علاقة قوية: «إن أي مفهوم للصورة لا يمكن أن يقوم إلا على أساس مكين من مفهوم متماسك للخيال الشعري نفسه، فالصورة هي أداة الخيال ووسيلته الهامة التي يمارس بها فاعليته ونشاطه». [1]

فالصورة لا غنى للمبدع عنها، في حال حزن أو حال فرحه، لأنها وعاء يستوعب تفاصيل تجاربه ومشاهداته وتقوم على تجسيم أبعادها وإبراز ملامحها بوسائل البيان المختلفة، لهذا ظل مدار اهتمام النقاد بها – قدماء ومحدثون– ووجهوا الشعراء للعناية بها، وجعلوها مقياسا للتفاضل بين الشعراء وتقديم أحدهم عن الأخر، فاختلفوا في تعريفها، حيث أدركوا قدرة تأثيرها على المتلقي فهي ثمرة عاطفة الأديب، وهي أداته الفنية، ولكنها لا تتحدد بقيود لأنها مرتبطة بطاقات ذهنية، تأخذ بعنان الأخيلة فتنطلق منتقاة بوسائل التصوير البيانية الآتية: كالتشبيه، والاستعارة، والكناية، والمجاز.

ب– التشبيه بين المتلقي والشارح في نص المفضليات:

من أقدم فنون البيان ووسائل الخيال وأنفعها لفهم الأذهان – التشبيه وقد أدرك البلاغيون والنقاد العرب القدماء الأثر النفسي البالغ الذي يطبعه التشبيه في وجدان المتلقي، من خلال حديثهم عن أفضل الأبيات تشبيها مثل قولهم: «التشبيه ما وقع بين شيئين اشتراكهما في الصفات أكثر من انفرادهما ليبين وجه الشبه بلا كلفه». [2]

وكلما زاد التباعد بين طرفي الشبيه كانت التشبيهات «إلى النفوس أعجب، وكانت النفوس لها أطرب» [3] ومن فوائده أنه «وسيلة إلى تنشيط الحواس وإلهابها». [4]

---

[1]– جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ط3– 1992، س، المركز الثقافي العربي، ص14.

[2]– يحي بن حمزة العلوي: الطراز لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز،تحقيق: الهنداوي، ط1 2002 ،ج1 ص 273– 273.

[3]– المرزوقي: في شرح ديوان الحماسة، ج9/1، (ت 421 م).

[4]– خناثة بن هاشم: الشعر الصوفي بين الرؤية الفنية والسياق العرفاني، ناشرون بيروت ص 74 ، ينظر عز الدين إسماعبل : الشعر العربي المعاصر، ص 132.

ومن أهم فوائد التشبيه تلك الإضافة التي تهم المتلقي هي القيمة في الغيرة jaluse، علم النفس:

وتحدث حين لا يكون المشبه هو المشبه به ولا يتحدان مهما حدث في وهم المبدع، وإذا استطاع المبدع كما يرى البلاغيون – أن يحقق اشتراك الوصف بينهما فهذا هو الأظهر والأقوى في الصورة التشبهية التي توهم المتلقي بأن المشترك المستحيل متحقق في لحظة زمنية محددة بالمكان والزمان، في طموح المشبه بالوصول إلى رتبة المشبه به، في حظره الإلقاء، وقد يحدث في غيابه، وهذا يتم بعناصر التشبيه كلها.حاضرة لفظا أو غابت ضرورة لقوة التبليغ، وحضور هذا التشبه لدى شعراء المفضليات كثير التشبيه في عينيه أبي ذِؤيب الهذلي: *

قال الشاعر:

فَالعَينُ بَعدَهُمُ كَأَنَّ حِداقَها *** سُمِلَت بشَوكٍ فَهِيَ عورٌ تَدمَعُ

حَتّى كَأَنّي لِلحَوادِثِ مَروَةٌ *** بِصَفا المُشَرَّقِ كُلَّ يَومٍ تُقرَعُ

أَكَلَ الجَميمَ وَطاوَعَتهُ سَمحَجٌ *** مِثلُ القَناةِ وَأَزعَلَتهُ الأَمرُعُ

فَكَأَنَّها بِالجِزعِ بَينَ نُبَايعٍ *** وَأولاتِ ذي العَرجاءِ نَهبٌ مُجمَعُ

وَكَأَنَّهُنَّ رِبابَةٌ وَكَأَنَّهُ *** يَسَرٌ يُفيضُ عَلى القِداحِ وَيَصدَعُ

وَكَأَنَّما هُوَ مِدوَسٌ مُتَقَلِّبٌ *** في الكَفِّ إِلّا أَنَّهُ هُوَ أَضلَعُ

قال الشراح في شرح المفردات:

* – أبو ذؤيب كنينة واسمه خويلد بن خالد: كان شاعر فحلا، قال أبو عمر بن العلاء: سئل حسان بن ثابت عن من أشعر الناس؟ قال: حيا أو رجلا ؟ قال: حيا، قال: حيا هذيل، وأشعر هذيل غير مدافع أبو ذؤيب وقد وجد كتاب يقال له المجلة وإذا فيه: ألا إن أشعر العرب أبو ذؤيب، وأبو ذؤيب بنعمان السحاب، اسلم وحسن إسلامه– النعمان: جبل بعرفة، وشبه بالسحاب، لعلوه على الشعراء مات بعد رجوعه من غزو الروم، وفي الأغاني قصة موته الطريق: 6–71 انظر النص849.

الحداق: ج: حدقة العين – سُمِلَت: فقئت – المروة: الحجرة البيضاء – المشرق: المصلى فهو من كثرة البلايا يشبه نفسه بصخرة يقرعها الناس، وخص المشرف كمرور الناس عليه بكثرة وقال الأصمعي عن رواية إبن قتيبة أن هذا «أبدع بيت قالته العرب».

الجميم – النبت الكثير– السمحج: الحمار الوحشي الطويل – أزعلته – الزعل : النشاط – الأمرع: الخضب.

الجزع: مكان: منقطع الوادي– نبايع: مكان – العرجاء: هضبة – أولات: قطع

فالتشبه هنا للعير والأنثى حيث يطردها – الصياد – فتجتمع ثم تنطلق ثم تتفرق– ثم تجتمع وقال الأنباري وهذا التفريق ليس في المعاجم.

الربابة: رقعة تجمع فيها قداح الميسر، فشبه الحمار الوحشي باليسر وهو صاحب الميسر وشبه الأنف بالقداح لاجتماعهن – يفيض – يدفع، والإفاضة في عرفات وعلى هنا قامت مقام الباء: فحروف الخفض، يخلف بعضها بعض– يصدع: يشق ويفرق.

- المدوس: مسن الصيقل. يجلوا به السيف، تشبه له بالصلابة». [1]

ولعل الإسهاب في إيراد معاني المفردات يعي المتلقي على فهم النص انطلاقا من الدلالة دلالة الألفاظ التي تحمل التاريخ في طياتها بذكر الوسائل المستعان به على الحياة كذكر: المروة – السِمل – والربانه– واليسر – القداح – والمدوس. ثم الحركة في المصدر [الجزع – النهب ...].

فاستعمال تلك الصور الحسية التي تتسم بطابع الألم، وتحرك المشاعر ومن الصور تلك، المتمثلة في صورة العين التي فقئت بالشوك ومما جعلها تدمع، ولعل ذكر الصور المؤلمة دليل على محاولة الشاعر جعل المتلقي يعرف ويشعر بتوالي الآلام على شاعره، وحتى يجدد مصدر الألم ذكر الأماكن كالمشرق الذي هو في الطائف. فاختيار المبدع لم يكن اعتباطيا بل كان مقصودا لأن القاصد للمشرق يسير على أرض حجارتها بفعل خبط

[1]– الضبي: المفضليات مع شرح وافي للأنباري، ص 849، شرح و تحقيق محمد شاكر وعبد السلام هارون، ص424.

الأرجل (الإنسان أو الناقة). يولد شرارة حارقة، فحالة الألم عند الشاعر في حرقتها تشبه شرارة حصى المشرق في شرارتها، فالربط بين المكان والزمان والحالة، جعل الشاعر ينجح في التصوير كما أن هذا المكان يكثر فيه الشوك لأنه صحراء، مجدبة فالصورة الجمالية التي انطبعت في نفس المتلقي، كانت بفضل التشبه المستعمل بأدواته المختلفة: (الكاف – كأن مثل...) «فجمالية التشبيه تستند في المقام الأول إلى قدرته على تمثيل مكنون نفس الشاعر والايجاء للآخرين بمعاناته وحالته الانفعالية». [1]

وهذا لا يكون فقط في فواجع الموت في الحروب، وألم الفراق وإنما يستعمله الشاعر حتى في أريحيته وسلوانه مع الطيف.

ونماذج الصورة الشعرية التشبيه في المفضليات كثيرة:

من ذلك أن «الصورة هي رمز مصدره اللاشعور والرمز أكثر امتلاء وأبلغ تأثير من الحقيقة الواقعة» [2] فقد أصبح التشبيه منبعا للشاعر وقد تجسد بالمعانية البصرية بتصوير بساطة الحياة، أو بالتخيل للواقع المعدل والمقرب بالمحاكاة. فالتشبيه «يستدل به على مقدار قوة الطبع ويجعل عيارا في الفرقين الذهني المستعد للشعر، وغير المستعد له». [3]

فهذا الشنفرى يقول:

«وَتَأْتِي العَدِيَّ بارِزا نِصْفُ سَاقِها *** تَجُولُ كَعَيْرِ العَانَةِ المُتَفَلِّتِ

إذا فَزِعُوا طارَتْ بأَبْيَضَ صَارِمٍ *** وَرَامَتْ بما في جَفْرِها ثمَّ سَلَّتِ

حُسَامٌ كَلَوْنِ المِلْحِ صافٍ حَدِيدُهُ *** جُرَازٍ كأَقْطَاعِ الغَدِيرِ المُنَعَّتِ

تَرَاهَا كأَذْنَابِ الحَسِيلِ صَوَادِرا *** وَقَدْ نَهِلَتْ مِنَ الدّمَاءِ وَعَلَّتِ

---

[1]– أبو زيد محمد بن الخطاب القرشي: جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام، تحقيق: علي محمد البجاوي ، دار نهضة مصر1981ص 696.

[2]– الدوسري: أمل دنقل شاعر على خطوط النار، ط2 2004، دار الفارس الأردن ص253، ينظر عز الدين اسماعيل: التفسير النفسي للأدب، ص74.

[3]– عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة،شرح وتعليق:د،عبد المنعم خفاجي ود،عبد العزيز شرف ،ط1–1991 دار الجيل بيروت، ص 210.

يورد الشارح معاني الألفاظ ويخرج فيها التاريخية بقوله بعد أن أبدع في وصف صاحبته، والتنويه بمحاسنها.....ب24. بارز نصف ساقها: [كناية عن تأبط شرا أمهم] هو مشمر عن ساقها إذا الأعداء باؤوا مترجلين نحوه – العير: حمر الوحش والعانة: القطيع من حمر الوحش: فهو شبهه بعير العانة – لأن الحمار أغير ما يكون، فهو يتلفت إلى الحمير يطردها عن أتنه ...» [1] هنا الغيرة عند الحيوان فما بال الإنسان.

يعود للمفردات: الأبيض: السيف الصارم القاطع الناصع البياض كلون الملح. الجفر –كنانة السهم ومنه الوفضة: جعبة السهام، الجرز: القاطع: فقد شبه حركة الماء و تموجاته بحد السيف القاطع – وهذه مبالغة في التشبيه. الحسيلة: أولاد البقر، فقد شبه السيوف بأذناب الحسيل،حين رأت أمهاتها، جعلت تحرك أذنابها فرحا وطربا حتى تأمن بها من خوف وجوع، وهذه اللحظة النفسية صبغت بالبصمة الجمالية «فالجمال في الأسلوب مصدره السمو في التعبير وهي صفة تصدر عن خيال الأديب وذوقه»[2] وتستفرغ في ذهن المتلقي بسعة ذخيرة الشارح المعرفية.

إن التشبيهات الواردة في شعر المفضليات لم تنحصر فقط في موضوع واحد فقد تنوعت موضوعاتها، كوصف المرأة بتشبهها بالظبية من حيث أعضاؤها – كالجبد، والعين، والقوائم، والحركة ... ويكاد يتفق شعراء الطبيعة الصحراوية من خلال استمدادهم لأدوات التشبيه التي يستعيرونها منها، فالنصوص تعكس أشكالا تصويرية كثيفة تجلي عاطفة الشعراء من النساء الحقيقيات أو المتخيلات كمدعاة للشفقة، والحنان والغيرة. لهذا أحيانا يصرح بهذه العاطفة وأحيانا يخفيها، وهذا يخضع لقانون المجتمع الذي يعيش فيه، هل يسمح بالبوح أم يرفضه، وأحيانا يتجاهل هذا القانون، فتكون الصورة الشعرية التشبيهية كوسيلة للتجاوز أو الالتزام ومثل هذا كثير لدى شعراء المفضليات.

---

[1]– المفضل بن محمد بن يعلى الضبي: المفضليات ، تحقيق وشرح: أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون، دار المعارف، ط7،ص194–207، ينظر شرح الأنباري.

[2]– هند طه حسين: النظرية النقدية عند العرب حتى نهاية القرن 4 هـ، دار الرشيد للنشر.ط1981، ص277.

قال الشاعر: «سويد بن أبي كاهل الشكرى» وصف صاحبته – رابعة.

حُرَّةٌ تَجْلُو شَتِيتاً وَاضِحاً *** كشُعَاعِ الشمسِ في الغَيْم سَطَعْ

تمنَحُ المرآةَ وَجْهاً واضِحاً *** مثلَ قَرْنِ الشّمسِ في الصّحوِ ارتَفَعْ [1]

يقول الأنباري في شرح المفردات:

«حرة: عتيثة حسنة – الأراك: عود السواك الأجود – الشتيت: ثغر مفلج ليس بمتراكب تمنح المرآة: تعطي النظر،يقال منحتك ناقة لتشرب لبنها و أفقرتك بعيرا لتركب ظهره و هذا مثل: تجعل منيحة المرآة وجها هذه صفته، وقرن الشمس جنب من جوانبها، يقال: منحته أمنحه وهي اللغة العالية – الواضح: ظاهر». [2]

الشارح هنا لم يبذل جهدا في توضيح المعنى، لأن من عادته البحث عن الغرابة وهذا ما أخذ عليه من قبل النقاد.

فالتشبيه تناول جزئية جميلة وهي بياض الأسنان وتفلجها المشبه الأسنان – والمشبه به (شعاع الشمس) – ووجه الشبه – التشتت، والوضوح.

ثم وجه المقابلة الحركية – الأخذ والعطاء تجسدت في ب5– تمنح المرآة وجها، ويتكرر واضحا – الوجه كالمرآة – وهو استعمل الفعل منح – للتعدية مبينا قيمة العيش الرغد.

فالتعدية بينت الصورة في المرآة والوجه وجاء المشبه به قرن الشمس فالبداية كان شعاعها، وبعدها كان قرنها، فالجمال في الشمس كالجمال في الوجه.

ج– شرح الألفاظ بين الاهمال والتوسع:

«إن مهمة شرح أي نص أدبي تظل بالرغم من أهميتها الكبرى، مهمة شاقة وشائكة قلما يتم انجازها على الوجه المطلوب والمقنع سواء بالنسبة للشارح نفسه أو بالنسبة للمتلقي». [3]

---

[1]– الأنباري: شرح المفضليات، تحقيق كارلوس يعقوب لايل 1920، ص382– 383.

[2]– المصدر نفسه، ص 381.

[3]– بداح السيعي: مقال جريدة الرياض، الأحد 05 رجب 1435–4 ماي 2014، العدد 16750.

ويقول الباحث عبد الفتاح كليطو عن أهمية دور الشارح قائلا: لو ترك القارئ لوحده، فإنه يتيه في تشابك علامات تستعصي على الفهم فالشارح يعلم هذا، فترتفع مكانة وظيفته، فهو أكثر من دليل guide إنه ضرب من كاهن، ووسيط لا غنى عنه بين القارئ والنص[1]. فالشارح يضطلع بدور الوساطة، فيقوم به لهداية المتلقين وتسهيل وصول النص إليه، بصورة جيدة، وهو دور يتطلب من الشارح امتلاك ذخيرة معرفية- سعة أفق- ومهارة متنوعة للقيام بملأ الفراغات وإضاءة بؤر الظلام الموجودة في النص المشروح، فيقربه من الأفهام، والشراح تختلف مهاراتهم وقدراتهم كما القراء والمتلقين من حيث مقدرتهم على توضيح المعاني الواضحة: كالدلالات المعجمية لبعض مفردات النص الإبداعي الأول، بل هناك من يتجاوز خارج النص إلى داخله.

ويشير الناقد أحمد الودريني* في كتابه: شرح الشعر عند العرب – إلى العديد من المسائل الدقيقة في عملية الشرح، ويميز بين ضربين من الشرح: الشرح من الداخل، ويقيم المستوى الفنين ونسيجه الصرف والمعجم والصوت والايقاع والنحو والبلاغة والمستوى الدلالي وأساسه معاني القول ومقاصده، والشرح من الخارج: وينهض على الاستشهاد بنصوص متنوعة كالأشعار والأمثال والقرآن والحديث. [2]

وما نجده أن الشارح لا يقوم بكبير جهد في مسألة الشرح أحيانا إذ ينصب اهتمامه على الجمع أو التحقيق، أو إخراج بعض القصائد المشهورة وإتاحتها للقراء، مع القيام بجهد ضعيف لشرح بعض المفردات بشكل انتقائي لا يستغرب فيه أن توضع دلالات ألفاظ واضحة، مع إهمال توضيح معاني ألفاظ غامضة، ولعل خالد الفرج (ت1955م-1374هـ) إذ يعلل في مقدمة كتابه (ديوان النبط) الذي كتب على غلافه عبارة (رتبه و فسر بعض

---

[1]- عبد الفتاح كليطو: المقامات: السرد والأنساق الثقافية، دار توبقال للنشر، المغرب، الطبعة2، 2001.

*- أحمد الوردي: أُستاذ النقد الثقافي المقارن – Comparative culturel criticism الجامعة التونسية له مؤلّفات نقديّة ثقافيّة عدة، تتّخذ من مبدأ المقارنيّة Principe de comparabilité قاعدةً لها، خالد بن محمد بن فرج بن عبد الله بن فرج الصراف الدوسري، (1898 الكويت- 1954 دمشق)، شاعر وأديب كويتي.

[2]- ديوان النبط: مجموعة من الشعر العامي في نجد، فرج، خالد بن محمد، صفحة الغلاف 1952.

ألفاظه) ويقول: «وقد يستغرب كثير من إخواننا أدباء نجد» تفسيري لبعض الألفاظ الشائعة (كتفسير الماء بالماء) لأني لم أفسرها إلا لإخواننا العرب الأباعد من أهل الأمصار والباحثين الأجانب، ففسرت كل كلمت اعتقدت أنها غامضة على غيرها أو هي من المصطلحات الخاصة ... ويعلل ثانية لجوءه إلى هذا المنهج في الشرح إلى ضيق الوقت، وكثرة المشاغل، وزيادة مادة حجم الكتاب.

والملاحظة العامة، فقد نجد الشارح لا يقوم بكبير جهد في مسألة الشرح أحيانا، إذ ينصب اهتمامه على الجمع أو التحقيق أو إخراج بعض القصائد المشهورة وإتاحتها للقراء مع القيام بجهد ضعيف لشرح بعض المفردات بشكل انتقائي لا يستغرب فيه أن توضح دلالات ألفاظ واضحة مع إهمال توضيح معاني ألفاظ غامضة، ولعل خالد الفرج (ت1955م-1374هـ) إذ يعلل في مقدمة كتابه (ديوان النبط) الذي كتب على علاقة عبارة درتبه وفسر بعض ألفاظه ويقول: وقد يستغرب كثير من إخواننا أدباء نجد تفسيري لبعض ألفاظ الشائعة (كتفسير الماء بالماء) لأنني لم أفسرها إلا لإخواننا العرب الأباعد من أهل الأمصار – أو الباحثين الأجانب ففسرت كل كلمة أعتقد أنها غامضة على غيرنا – أو هي من المصطلحات الخاصة ... ويعلل ثانية لجوء إلا هذا المنهج في الشرح إلى ضيق الوقت، وكثرة المشاغل، وزيادة مادة حجم الكتاب.

وقال: إن أهل نجد يفهمون هذا الشعر بطبيعتهم، ولا يحتاجون إلى شرح.

وهذا الفعل من صيغ أبي علي المرزوقي شرح المفضليات، حيث إنه كان يراعي البعد الجغرافي أو المكاني المتعلق بالقارئ العربي الأصيل مولدا أو الأعجمي المستعرب أو أن ديدنه ما أشار إليه خالد الفرج* كما أن الخالدي يعيد عزاء لنا في تبرير منهج المرزوقي في شرح الأشعار المفضلين – من ترك الواضح وتفسير الغريب أو العكس حيث إنه يحيل القارئ إلى جهود الشارحين السابقين للأبيات استنادا إلى شهرة القصائد التي ضمها ديوان

* – الخالدي: خالد الفرح، شاعر كويتي (1954–1989)، دمشق.

المفضليات حيث يقول الخالدي المعلقات النبطية: وقد ابتعدت عن تفسير المفردات لأني وجدت ذلك يزيد من حجم الكتاب إلى الضعف ناهيك عن أن شهرة هذه القصائد كفيلة بأن تجعل من يرغب بالبحث عن تفسير ما، أن يجده في جهود من سبقوني إلى نشرها. [1]

ولجوء المرزوقي إلى هذه الطرائق المتنوعة في الشرح مرده أحيانا إلى توجهه بشرحه إلى متلقي خارج جغرافية النص الإبداعي مراعيا البعد المكاني والزماني للمفردة اللغوية فما هو واضح في زمنه يعدو غامضا في مستقبل الأيام وفي هذا المقام يحضر قول عبد العزيز القاضي: محقق ديوان شاعر نجد الكير محمد عبد الله القاضي: كما حرصت في الشرح إلى أيراد مرادف الكلمات مع الإشارة إلى الفصيح – منها.

فاللغة الشعرية، لا تقتصر على نقل الأفكار فحسب، بل نقل المشاعر والانفعالات حتى يقول بلغة صادقة قبل الأبياتقال المسيب بن علس.

«أحلَلْتُ بَيْتَك بالجميع وبعضهم *** مُتَفَرِّقٌ ليحُلَّ بالأوزاع [2]

– الأوزاع: المتفرقون: إذا كانت شدة الزمان نزلت في مجمع الناس في مجالسهم حتى يأتي السؤال والضيفان». [3]، فهذه قمة المدح بالكرم والإيثار وهذه صفة الأنصار». [4]

يقول الأنباري في شرح بيتي المرقش الأصغر:

---

[1]– إبراهيم الخالدي المعلقات النبطية: اختيار وتحقيق أهم شاعر وأديب وباحث كويتي، 1971، عمل بالصحافة، وكيبيديا، من تحقيقه وشرحه.

[2]– المفضل الضبي :المفضليات ، شرح محمد أحمد شاكر وعبد السلام هارون: ص– 100،ينظر المفضليات شرح الانباري ،ص97.

[3]–الأنباري: شرح المفضليات، مصدر سابق ص98.

[4]–الأنباري: شرح المفضليات، مصدر سابق ص98.

«وما قَهْوَةٌ صَهْباءُ كالمِسْكِ ريحُها تُعَلَّى على النَّاجُودِ طَوْراً وتُقْدَحُ

ثَوَتْ في سِباءِ الدَّنِّ عِشْرِينَ حِجَّةً يُطانُ عليها قَرْمَدٌ وتَرَوَّحُ.

– قهوة: القهوة، الخمر، وسميت بهذا الاسم: قال الأصمعي: لأنها تقهى عن الطعام، أي تقل طعام من أدمنها – تذهب الشهية و تحسه بالشبع – تعلى ترفع، الناجود المصفاة ويقال بل الباطية، وتقدح تعرف، قال الأصمعي، ومن ذلك سميت المغرفة مقدحة، لأنه يغرف بها.
– ثوب: أقامت في سباء الدن: كانت في حصاره. يطان: يطلى بطين وقرميد: أجور وتروح: تعرض للريح لتبرد. الحِجَّة بالكسر: السَّنة، والحَجَّة: من الحج: ركن من أركان الإسلام الخمسة». [1]

– فلغة الغزل أكثر سهولة من لغة المديح، فقد لجأ الشاعر إلى اختيار ألفاظ لغته مثل:(صهباء – كالمسك – الناجود – تقدح – ثَوَبْ – عشرين – تروح...)، لتعتبر عن الخفة. فهي جميلة الإيقاع حتى اهتزت لها نفسه القارئ لحسن تراكيبها، وإبداع معانيها وتشبيهاتها، فالمفردات يحفِّز بها الشاعر المتلقي على استحضار تجربته، ومقارنتها مع ما للمتلقي من تجارب تُنِمُّ عن مغامراته فتحاصره كما حاصر الدَّنُّ الخمرة.

وغير بعيد عن لغة الغزل، جاءت لغة الفخر دالت على حماسة صبغت شعر المفضليات بالقوة والشدة، وجاءت معظم القصائد محملة بشحنة لغوية تؤكد سمات النفس مبنية لمرتكزات فكرية نجدها عند الشعراء مثل قول الشاعر الشنفرى:

وإنِّي لَحُلْوٌ إنْ أُرِيدَتْ حَلاَوَتِي *** ، ومُرٌّ إذا نَفْسُ العَزُوفِ اسْتَمَرَّتِ

أَبِيٌّ لِمَا آبى سَرِيعٌ مَباءَتِي *** إلى كلِّ نَفْسٍ تَنْتَحِي في مَسَرَّتِي [2]

استعمل الشنفرى الاشتقاق على طريقة المقابلة، فالتقاء القاعدة الصرفية مع البلاغة، دليل تفاعل قوي في النفس التي تضطرب في الفخر من خلال استهانته بالحياة

[1]– الأنباري: شرح المفضليات، مصدر سابق ،ص495.

[2]– الأنباري:شرح المفضليات، مصدر سابق ، ص206–207.

فالشارح اكتفى بشرح بعض مفردات البيتين- استمرت حتى يدل على معنى صدر البيت بقوله: استمرَّت: استفعلت من المرارة: شدة مرارة ذوقها يقال: أنا سهل لمن سامحني، ومرٌّ عند الخلافِ عليّ على من عاداني. والعزوف – المنصرف عن الشيء واستعمل: أبى وآبى- رجع من العزوف- والمباءة: الرجوع، وتنتحني: تعتمد. وهذه المفردات: حلو – مر – عزوف – مباءتي: تدل على الضدية الموجودة والمرافقة لنفسية الشاعر الجاهلي والصعلوك خاصة، ومن مظاهر الصياغة الشعرية أن تنتظم اللغة في الأسلوب كالاستفهام.

د- الاستفهام والتلقي بين الجمالية والشرح:

لنقل إن كل افتتاحيات القصائد المفضلية الطللية هي استفهامية بدليل هذه الأبيات خذ مثلا المرقش الأكبر:

«أَمِنْ آلِ أَسماءَ الطُّلُولُ الدَّوارِسُ *** يُخَطِّطُ فيها الطَّيْرُ، قَفْرٌ بَسَابِسُ

- وقال:

فَهَلْ تُسَلِّي حُبَّها بازِل *** ما إنْ تُسَلَّى حُبَّها مِنْ أَمَمْ

- وقال:

هل يرْجعَنْ لِي لِمَّتي إنْ خَضَبْتُها *** إلى عَهْدِها قَبلَ المَشِيبِ خِضابُها

- وقال:

هلْ بالدِّيارِ أنْ تُجِيبَ صَمَمْ *** لو كانَ رَسْمٌ ناطِقاً كلَّمْ ».[1]

- قال المرقش الأصغر:

«أَمِنْ رَسْمِ دارٍ ماءُ عَيْنَيكَ يَسْفَحُ *** غَدا من مُقامٍ أَهْلُهُ وتَرَوَّحُوا

أَمِنْ بِنْتِ عَجْلانَ الخَيالُ المُطَرَّحُ *** أَلَمَّ ورَحْلِي ساقِطٌ مُتَزَحْزِحُ

- قال الممزق العبدي:

[1]- المصدر السابق:،ص462-480.

هَلْ لِلْفَتَى مِنْ بَنَاتِ الدَّهْرِ من وَاقِ *** أَمْ هَل لهُ من حِمَامِ الموتِ من رَاقِ

- قال المسيب بن علس:

أَرَحَلْتَ مِن سَلْمَى بغيرِ مَتَاعِ *** قبلَ العُطَاسِ ورُعتْهَا بوَدَاعِ

- قال أبو ذؤيب الهذلي:

أَمِنَ المَنونِ وَريبِها تَتَوَجَّعُ *** وَالدَهرُ لَيسَ بِمُعتِبٍ مِن يَجزَعُ

تَقُولُ سُلَيْمَى مَا لِجِسْمِكَ شَاحِبًا *** كَأَنَّكَ يَحْمِيكَ الشَّرَابُ طَبِيبُ

أَم ما لِجَنبِكَ لا يُلائِمُ مَضجَعًا ***إِلّا أَقَضَّ عَلَيكَ ذاكَ المَضجَعُ» [1]

إذا قمنا بعملية إحصائية لوجدنا صيغ الاستفهام المختلفة متعددة لأن الاستفهام كما قال أ. حسني عبد الجليل يوسف: « الاستفهام من ناحية اخرى يمثل ثقة في المتلقي حينما يكون موجها إليه أو هو يفترض عند المتلقي مستوى من الوعي و الصدق يجعله قادرا على الفهم و الافهام و هذا جزء داخلا في اطار العمل الأدبي، بمعنى أن المبدع حين يصطنع جدلا مع المتلقي يكون قد أشركه معه في بناء المعنى إشراكا ضمنيا ويكون قد أعطاه حق النقض، و هو أهم ما يميز الاستفهام عن غيره من الاساليب». [2]

فقد جاءت صيغ الاستفهام متنوعة {هل، أ، لمن، أم، ما، أمن} يتوسل بها الشاعر للتعبير عن حالته النفسية، بعد أن لم يجد لسؤاله جوابا محددا ليبقي ذهن المتلقي مرتبطا بتدرج المعالجة الموضوعية في نصه، من خلال الأغراض التي خرج إليها السؤال، كإظهار الحيرة، والإحساس بالوحشة، والغربة من رحيل الأحبة ولعل صيغ الاستفهام أراد بها هؤلاء الشعراء الجاهليون وما جاء بعدهم ربط السامع وإعلامه بأحوالهم حتى يحدث التعاطف

[1]– محمد أحمد شاكر وعبد السلام هارون شرح المفضليات : ص 62 – 63 ص 98 – 91 – 100.

[2]– حسني عبد الجليل يوسف: أساليب الاستفهام في الشعر الجاهلي، (التراكيب والمواقف والدلالة)، دراسة نحوية وبلاغية لأساليب الاستفهام في ضوء الموقف الشعري، ط1،2001،دار المعالم الثقافية السعودية،ص 3.

والإشفاق من الأهل والأحباب كما يلجأ إلى تكراره دليل على شدة وقع الألم عليه ورغبة في التقرير والأخبار ومن حذق الشارح اللغوي أنه يستطيع إدراك أغراض الاستفهام.

يقول المسيب: أَرَحَلْتَ مِن سَلْمَى بغيرِ مَتَاعِ *** قبلَ العُطَاسِ ورُعتْهَا بوَدَاعِ [1]

يقول الشارح التبيريزي: «الألف من«أرحلت» لفظه لفظ الاستفهام والمعنى التقريع والخطاب للنفس وقوله: «من سلمى» يريد من أرضها وديارها ... قبل العطاس لأنهم يتشاءمون به: يقول: «أرحَلْت من أرضها من غير استمتاع بها وقبل أن ترى مكروها منها». [2]

قال التبريزي وقوله: «مالك» لفظه استفهام، ومعناه التعجب، وهم يقولون يالك من رجل ورجلا، وما أنت من رجل ويا فارسا، ما أنت من فارس.

فهو يورد أبياتا للمفضلين تتناص مع بيت تأبط شراّ، كصدر البيت السابق للشاعر: السفاح بن بكير.

ثم يتوسع في الشرح موردا« صيغ الاستفهام الدالة على التعجب» وإن كان أكثر لفظها يأتي على الاستفهام والنداء، ثم يعرب: ما مبتدأ وذلك خبر و«مِن» في قوله: «مِن شوق» تبين مثل قوله تعالى: (فَاجْتَنِبُوا الرِّجْسَ مِنَ الْأَوْثَانِ). [3]

فجمالية التلقي في نص الشرح تقوم على السؤال والجواب مثل قوله: «فإن قيل لم لم يقل: «يا عيد مالك من عيد» كما قال السفاح: «يا فارسا ما أنت من فارس»؟ قلت – لما كان العيد ينصرف إلى أشياء كثيرة قد عددها، وهي الشوق، والخيال والإيراق، وكان مجموعها لا يبين عن لفظة عيد، أجمل بالنداء وفصَّل في التفسير». [4]

والمعنى هنا أن الشاعر استهل قصيدته بأسلوب تقليدي اعتاده الشعراء إذْ وجه النداء للعيد الذي هو اليوم الجديد الذي لا يعقل لكنه من أيام الإنسان التي تعود في الحاضر

---

[1]– الأنباري: شرح للمفضليات: ص92 وفي شرح الشيخان:ص–224–132–128–.

[2]– الأنباري : شرح للمفضليات، ص93 .

[3]– الآية 30 من سورة الحج، رواية ورش.

[4]– التبريزي: شرح اختيارات المفضل، ص 92–97.

القريب – أحداثها – حدثان الدهر – أو في الغيب المؤخر الذي قال عنه الرسول صلى الله عليه وسلم: «يا ابن آدم كلك أيام إذا ذهب يومك – ذهب بعضك...».

وقال عنه الشعراء:

وَأَعلَمُ عِلمَ اليَومِ وَالأَمسِ قَبلَهُ *** وَلَكِنَّني عَن عِلمِ ما في غَدٍ عَم

- وقال:

عيدٌ بأيّةِ حالٍ عُدتَ يا عيدُ *** بمَا مَضَى أمْ بأمْرٍ فيكَ تجْديدُ

فالمظاهر الأسلوبية تقوم بتأسيس لغة خاصة في لغة عامة، أي اختراق للغة من خلال اللغة ذاتها، أو ما يسمى في النقد الحديث « إن الشاعر يهدفُ إلى إبهار المتلقِّي وشدِّه لقصيدته، مستعملًا عددًا من الوسائل في تحقيق غايته، وما الانزياحُ إلا وسيلةٌ من هذه الوسائل، بل هو أشهرها وأهمها، وجامعها وبوتقتها التي تنصهر فيها؛ فالانزياح من الظواهر المُهمَّة في الدراسات الأسلوبية التي تقارب النص الأدبي عمومًا، والنص الشِّعري على وجه الخصوص، باعتبار أن النص الشعريَّ يُميِّز نفسه بالخروج عن المألوف».[1]

فهو وظف النداء ليخفف من وطأة الألم، وحقق التفاعل بين الشاعر والمتلقي باستعمال النداء مع الاستفهام قصد إحداث التعجب ويظهر توظيف المجازي بدل الحقيقي، كم استعمل الشعراء النداء بالمنادي المحذوف.

وقال أيضا:

يا من لعذَّالة خذَّالة أشِبٍ *** حرَّق باللوم جلدي أيَّ تَحراق

يقول التبريزي: «وقوله: يا من لعذَّالة، المنادى محذوف، كأنه قال: يا قوم من لعذالة والكلام شكوى ويشتمل على تعجب». [2]

إن الحذف مسلك تعبيري يتجاوز به المبدع المباشرة إلى الإيحاء،و ترك فراغات في النص يقوم المتلقي بملئها، و في ملء هذه الفراغات تكمن لذة القراءة و يحدث التأثير في النفس

[1]– بوطاهر بوسدر: مقال ظاهرة الانزياح، شبكة الألوكة: 2018/01/22

[2]– التبريزي: شرح اختيارات المفضل، ج1، ط1و2– 1987 ص 303.

الإنسانية حتى يعطي المبدع المتلقي طرفا من المعنى و يخفي عنه آخر فيضل يفتش عنه و يستمتع بمتابعته و الشارح يبذل جهدا في إخراجه له، و منه يعد الحذف سرا من أسرار البلاغة، و هو ما يمنح اللغة قبولا لدى المتلقي، فيصبح المتلقي في لذة و شوق « لأن الفن إذا ورد مكشوفا، و عرفت النفس المراد به من أول مفاتشة له لم يبق لها رغبة و تشوق في البحث و التنقيب عنه». [1]

وقد جاء الأثر النفسي لهذا الحذف واضحا، فإن الشاعر بعدما يئس من الخير في قومه، ومن نصرتهم له، لم يجد هناك فائدة من ذكرهم والتصريح بهم فآثر الحذف على الذكر.

فالشاعر الصعلوك في اختياره منهج حياته، قد قطع الروابط الاجتماعية بينه وبين قومه، فهي رسالة للمتلقي بالإسراع بقطع الصلة مع من لا يرجى منه خيرا أو منفعة قال الشاعر المثقب العبدي:

فإمَّا أنْ تكونَ أخي بحقٍّ *** فأَعرِفَ منكَ غَثِّي من سَميني

وإلاَّ فاطَّرحني واتخذني *** عَدُوّاً أَتَّقيكَ وتَتَّقيني

ومن الظواهر الأسلوبية قضية التقديم والتأخير: تنوع في تقديم المفعول، أو الخبر، أو الظروف. [2]

- قال متمم بن نويرة يرثي أخاه مالك:

«وهَيَّجَ لي حُزْناً تَذَكُّرُ مالِك فما نِمْتُ إلاَّ والفُؤَادُ مَرُوعُ

(المروع) :الفزع وراعني أفزعني وقوله (مروع) مفعول من الروع سقطت منه عين الفعل لمقارنتها الواو الزائدة، وكذلك مجرى كل ما كان من الواو كقولك خاتم مصوغ ودواء مدوف وماء مخوض، وكل ما كان من الياء فهو مكسور كقولك: طعام مكيل وعبد مبيع وطريق

[1]– عبد الله عبد الرحمن بانقيب: البلاغة و الأثر النفسي دراسة في تراث عبد القاهر الجرجاني،رسالة ماجستير،جامعة أم القرى2002،ص164ينظر: صالح الزهراني: الغموض و البلاغة، ص60.

[2]- المفضل بن محمد بن يعلى الضبي: المفضليات ، تحقيق وشرح: أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون، دار المعارف، ط7، ص 190، ينظر ديوان المثقب العبدي ص211–212 بشرح الأشموني.

مسير ومحنة الواو والياء في هذا أن ترجع فيه إلى الاستقبال فتجد الواو في ذواتها والياء في ذواتها ألا ترى أنك تقول: يقول ويصوغ ويدوف ويكيل ويبيع ويسير».[1]

إن الترتيب الطبيعي للجملة الفعلية في اللغة العربية يكون: الفعل ثم الفاعل و أخيرا المفعول به، و لكن قد يتغير هذا الترتيب حيث يقدم المفعول به على الفاعل كما ورد في بيت متمم بن نويرة،- وهَيَّجَ لي حُزْناً تَذَكُّرُ مالِك- و يكون هذا لضرورة بلاغية لأمر يتعلق بالمعنى حيث يقدم الأهم حتى يتضح للمتلقي ذلك من أجل تقريب المعنى و توضيح الدلالة له، و قد قال سيبويه:« فإن قدمت المفعول و أخرت الفاعل جرى اللفظ كما جرى في الأول و ذلك قولك: ضربَ زيداً عبدُ الله، لأنك إنما أردت به مؤخرا ما أردت به مقدما و لم ترد أن تشغل الفعل بأول منه، و إن كان يقدمون الذي بيانه أهم لهم و هم بيانه أعنى و إن كان جميعا يهمانهم و يعنيانهم»[2]

فالوضع الطبيعي للجملة ترتيب عناصرها سواء كانت اسمية أو فعلية كما بين عبد القاهر الجرجاني من خلال نصوص سابقة أن التقديم فيه فوائد كثيرة تقود إلى معاني جديدة تتقبلها النفس، و ترتاح إليها لا لسبب سوى أنه حُول فيها اللفظُ من مكان إلى آخر.

إن المتلقي هو المقصود بالأثر النفسي الذي يحاول المبدع إحداثه فيه، من خلال نصه الذي يصوغه،فالنصوص ، الإبداعية المشروحة في كل مستويا تها الجمالية، وبكل الأساليب اللغوية لاتتم إلا إذا استقبلت من جانب المتلقين استقبالا فاعلا، على أساس من المشاركة النفسية من جميع أطراف التواصل،مما يرضي إعتداد المبدع والشارح والمتلقي بأنفسهم.

[1]- الأنباري : شرح للمفضليات،ص544-545.

[2]- فضل الله النورعلي: ظاهرة التقديم و التأخير في اللغة العربية، مجلة العلوم و الثقافة- جامعة السودان، مجلد12 (02) 2011، ص182-186، ينظر أحمد مطلوب: بحوث لغوية، دار الفكر عمان – 1987 ج1 ، ص34.

الخاتمة

الخاتمة:

لقد توصل البحث إلى نتائج نجملها في الحقائق الآتية:

أولا: في موضوع الجمالية والتلقي اتضح أن لها فلسفة خاصة بها، إذ يظهر أنها قسمان في إنتاج البيان، وإن الشراح يعتمدون بالدرجة الأولى على الموهبة المتعلقة بالطبع الصحيح والسليم و الذوق و الدربة، وهذه هبة من الله تعالى لعباده وإن الحفظ الآلي لأنماط البديع والغريب لا ينتج بياناً صحيحاً .

أما الصنعة فأمر مؤكد يحصل بشرط أن تصاحبها الموهبة والطبع السليم في العمل الأدبي، وهذا ما توافر في شراح المفضليات لأن كل واحد كان تلميذا لشيخه وفي منهجه نسيجا لوحده وان كان النول واحدا.

ثانيا: نَظَرُ الشراح من نَظَرِ المتلقين غير أنهم أفطن من العامة وذلك ما يسمى ب: خبرة المتلقي وذوقه الجمالي، و يلاحظ من خلال التتبع لمناهج الشراح للنصوص المفضلية أن مهمة المتلقي ليست مقصورة فقط على مجرد الاستحسان أو الاستهجان، بل هي مهمة البحث والتنقيب وإعمال الفكر، وليس كل متلق قادر على الاهتداء بفكره إلى وجه الكشف عما اشتملت عليه الصورة من معنى دقيق في النصوص المفضلية ، بل يتطلب الأمر أن يكون المتلقي قادرا على إدراك العلاقات في مجال الصورة. فخبرات المتلقي "ليست مقاييس كافية للتعامل مع تلك النصوص بل خبرته وذوقه الجمالي هي وسائل استكشاف لعناصر الجمال في النص.

فعملية التلقي هي في الأصل عمل فني مشترك يسهم فيه صاحب النص بخلاصة التجربة التي عايشها، وتسهم فيه اللغة بدلالاتها الموحية، كما يسهم فيه الدارس أو المتلقي بخبرته الفنية وذوقه الجمالي. فالعلاقة بين هذه المحاور تشبه بناء هرميا، قمته النص في لغته ومعطياته، وقاعدته المتلقي والأديب وهي علاقة قد لا تبدو واضحة وضوح الحس بهذا الشكل التنظيمي ولكنها علاقة ذهنية تفرض نفسها على المتلقي ناقدا أو قارئا أو مستمعا في

تلك المستويات الجمالية المكتشفة في مضان بحثنا وهذا راجع لطبيعة المتن الشعري المشروح وفهم القارئ.

من اللازم والضروري أن تكون هناك طبيعة معقدة تحتضن البنية أوالبنيات النصية، فبالرغم من أن النص يتضمنها ويحتضن مجموعة من المتتاليات، فوظيفته لا تستوفي إلا إذا كان هناك تأثير من القارئ. وكما أشار إلى ذلك فولفغانغ إيزر "أن كل بنية قابلة للتمييز في التخييل لها غالبا وجهان:

الوجه اللفظي: وهويوجِّهُ المظهر اللفظي رد الفعل ويمنعه من أن يكون اعتباطيا.

الوجه التأثيري: يكون المظهر التأثيري استفاء لذلك الشيء الذي قد تمت بنْيَنَتُهُ بواسطة لغة النص.

وبالتالي فأي وصف للتفاعل بين المظهرين يجب أن يجسِّد في الآن ذاته بنية التأثيرات في النص وبنية التجاوب لدى القارئ.

حيث وجدنا أن النص الشعري المشروح هو تصور مركب، فلا يمكن أن ينطبع تلقائيا في ذهن القارئ، لأنه لا يمكنه أن يكون النتاج الكلي للمعنى، فما يعرضه النص ينبغي إدراكه حسيا، وتتوقف طريقة إدراكه على القارئ بنفس قدر توقفها على النص نفسه. كما أن القراءة ليست عميلة تلقين مباشرة، لأنها لا تسير في اتجاه واحد، فهي إذن تفاعل ديناميكي بين القارئ والنص.

إن فهم النص يتطلب من المتلقي امتلاك أفق انتظار مرن ومطاوع يساير النص في توجهه العام ووجهة نظر الشارح النقدية، حتى لا يساء فهمه في الوقت الذي تتراكم فيه افتراضات تأويلية للوصول إلى مقصدية المبدع ، فالنص مهما انتشرت رقعته لا يساوي ما يستخلصه منه القارئ. إذن فالشرح أرحب من النص البدئي، إذ لا يكتفي الشارح الالتزام بما هو مكتوب، وإنما يضيف إليه ما يحصى من الافتراضات أثناء القراءة، وهوما يسميه إيزر وجهة النظر المتجول، ولقد وقع حدسنا البحثي عليه بمسمى السردي في الشرح .

ثالثا: وفي دراسة مستويات التلقي للنصوص المشروحة، تطرق الشراح إلى المعاني التي يصعب على الشاعر تناولها وعلى المتلقين فهمها والتي تسمى بالمعاني العقم وبينوا كيفية تخطي هذه المعضلة بتغيير عروض الأبيات وحركة رويها، إلا أن هذه الفكرة كما وضحنا، ذكرت في الضرورات فقد سبق ذكرها عند ابن عصفور الاشبيلي وكذا ابن طباطبا العلوي قبله في كتابه عيار الشعر.

رابعا: و بتناول الغريب في الشعر: يظهر تعامل شراح المفضليات مع غريب اللغة بعدم النفور منه، و تركه غامضا مرجعينه إلى قائليه الأوائل، وعدوه مصدراً مهماً من مصادر اللغة، ووضعوا قاعدة في استخدامه، موظفين قواعد الاشتقاق لتبسيط فهمه.

خامسا: أما بالنسبة لمراعاة التطور الحاصل في حياة المتلقين و أثره _ التغير في الأسيقة على كل المستويات المحيطة _ فقد تنبه الشراح إلى تطور الأدب عبر العصور، وأن لكل عصر ذوقاً عاماً حاكماً، وإن لكل طائفة من الأمم نوعاً من الخطابة وضرباً من البلاغة، وأن أساليب مخاطبة الناس تختلف كل حسب وعيه وثقافته، فللعامة لسانهم وللخاصة بيانهم، كما تنبهوا عمليا إلى الدور الذي تلعبه الكلمة الفصيحة والأسلوب البياني العالي في تحريك نفوس المتلقين، وحثهم على البذل والسخاء، في الحرب والسلم والغنى والفقر من خلال الوصول إلى قصد المبدعين و أن البلاغة ضرب من السياسة النفسية، وبهذا فإنهم وضعوا الطريق أمام المتلقين في الولوج إلى تخوم النصوص بواسطة الشواهد المتنوعة و المحايثة للنصوص المفضلية .

سادسا: أما ما يتعلق بأثر النصوص المشروحة في نفوس المتلقين فقد برز هذا العمل في التخريجات البلاغية التي أحدثهاالشعراء في قصائدهم عن طريق الانزياحات بفعل الحذف و التقديم و التأخير و تنبه لها الشراح فقد أحدثت المتعة بعد المعاناة، و الإحساس بالرضى حين المسك بتلابيب النص عن طريق التأويل و هذا شق نقدي في الشروح و هو معيار لتفضيل شاعر على آخر _ إختيار المفضل لعدد كبير من القصائد للمكثرين و عدد أقل

للمقلين _ برز هذا العنصر من خلال تصحيح روايات بعض الأبيات من قبل الشراح مبرزين قوة الشعراء القدامى في تخريج الصور الشعرية .

و أخيرا أرجو أن أكون قد وفقت في هذه الدراسة هو أمل طالب العلم في كل عصر.

قائمة المراجع
و المصادر

قائمة المصادر و المراجع:

* القرآن الكريم برواية ورش عن نافع

المصادر:

1- – ابن عبد ربه: العقد الفريد، تحقيق وشرح: د. محمد التونجي، ط1، دار المدار الثقافة، 2009.

2- ابن الأثير الجوري عز الدين أبو الحسن: الكامل في التاريخ ،تحقيق: أبو الفداء عبد الله القاضي;: دار الكتب العلمية; ط1/1987.

3- ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب و الشاعر، تحقيق: أحمد الحوفي وبدوي طبانه، مطبعة الرسالة، بيروت 1962.

4- ابن النديم: الفهرست دار المعرفة، بيروت، ط 1398هـ/1978 م.

5- ابن رشيق أبي علي الحسن: العمدة في صناعة الشعر ونقده، ج1، تحقيق: صلاح الدين الهواري، هدى عودة دم الهلال، ط1، بيروت، 1996.

6- ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: محي الدين عبد الحميد، دار الحلبي، القاهرة، 1907.

7- ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ج1، تحقيق: محمد قرقزان، ط1، د، المعرفة، بيروت، 1988.

8- ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، تحقيق محمود محمد شاكر، دار الكتب العلمية ط1- 2001،.-

9- ابن طباطبا العلوي: عيار الشعر، تحقيق عباس عبد الستار و نعيم زرزور دار الكتب العلمية ط2، 2005.

10-ابن عصفور الاشبيلي: الممتع في التصريف، ج 1، فخر الدين قباوة: ج1، دار المعرفة، بيروت، ط 5، 1983.

11-ابن عصفور الاشبيلي: ضرائر الشعر، تحقيق: السيد إبراهيم محمد، دار الأندلس، ط1980.

12-ابن فارس أبو الحسين أحمد بن زكريا: معجم مقاييس اللغة تحقيق أحمد شاكر و عبد السلام هارون سنة النشر: 1420هـ / 1999م. دار الكتاب العربي حلب سوريا.

13-ابن فارس أحمد بن فارس بن زكرياء أبو الحسين:الصاحبي في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها، دار الكتب العلمية،ط1،1997.

14-- ابن فارس: مجمل اللغة، تحقيق: زهير عز المحسن سلطان، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1984.

15-ابن قتيبة: كتاب المعاني الكبير، تحقيق: سالم الكرنك وي، دار النهضة الحديثة، 1953 م، بيروت، لبنان.

16-ابن قتيبة عبد الله بن مسلم : الشعر والشعراء ،حققه /د عمر الطباع، دار الأرقم بيروت،لبنان. ط1،1997

17-ابن كثير الدمشقي: تفسير القرآن العظيم، طبعة، دار ابن الجوزي، السعودية.

18-ابن منظور، لسان العرب، ط2003، دار الحديث، القاهرة.

19-ابن ميمون .*منتهى الطلب* من أشعار العرب. جمع: محمد بن المبارك بن محمد بن ميمون. تحقيق: د. محمد نبيل طريفي. دار صادر – بيروت. الطبعة الأولى 1999م ..

20--ابن هشام الأنصاري: أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك ومعه عدة السالك ثلاثة شروح تأليف: محمد محيي الدين عبد الحميد. المكتبة العصرية. بيروت د، ت.

21-أبو البركات كمال الدين الأنباري ت577هـ: نزهة الألباء في طبقات الأدباء،ترجمة:إبراهيم السامرائي،مكتبة المنار-الزرقاء-الأردن ط3 1985 .

22-أبو الحسن حازم القرطاجي: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق الحبيب ابن الخوجة، ، الدار العربية، تونس ط2008.

23-أبو الطيب المتنبي ،الديوان: تح، أحمد بن حسين الجعفي; الناشر: دار بيروت للطباعة والنشر 1983.

24-أبو العباس المفضل بن محمد الضبي، شرح محمد قاسم بن محمد بن بشار الأنباري، تحقيق محمد نبيل ظريفي، المجلد الأول، دار صادر، بيروت، الطبعة الأولى، 2000،..

25-أبو العباس شمس الدين، أحمد بن محمد بن أبي بكر بن خلكان، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، ج1، ت إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، ، 1968.

26-أبو القاسم الحسن العميدي: مقارنة بين أبي تمام والبحتري، اإإسطمبول، 1901،.

27-أبو بكر عاصم بن أيوب الوزير: شرح الأشعار الستة، ج 1، ط 2008 ، الدار، ديوان المعاني لأبي هلال العسكري، 2003، منشورات الجاهلية، المعهد الألماني للأبحاث الشرقية، بيروت، تحقيق: ناصف سليمان عواد لطفي التومي.

28-أبو زيد محمد بن الخطاب القرشي: جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام، تحقيق: علي محمد البجاوي ، دار نهضة مصر 1981.

29-أبو عبيد القاسم بن سلام الهروي: غريب الحديث، دائرة المعارف العثمانية بحيدر أباد ،1964 م، ط1، ص74.

30-– أبو الطيب المتنبي: تح ،أحمد بن حسين الجعفي; الناشر: دار بيروت للطباعة والنشر 1983.

31-أبو العباس المفضل بن محمد الضبي، شرح محمد قاسم بن محمد بن بشار الأنباري، تحقيق محمد نبيل ظريفي، المجلد الأول، دار صادر، بيروت، الطبعة الأولى، 2000،..

32-أبو العباس شمس الدين، أحمد بن محمد بن أبي بكر بن خلكان، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، ج1، ت إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، ، 1968.

33-أبو القاسم الحسن الآمدي: الموازنة بين الطائيين : أبي تمام والبحتري، إسطنبول، 1901،.

34-أبو بكر عاصم بن أيوب الوزير: شرح الأشعار الستة، ج 1، ط 2008 ، الدار، ديوان المعاني لأبي هلال العسكري، 2003، منشورات الجاهلية، المعهد الألماني للأبحاث الشرقية، بيروت، تحقيق: ناصف سليمان عواد لطفي التومي.

35-أبو زيد محمد بن الخطاب القرشي: جمهرة **أشعار العرب في الجاهلية والإسلام**، تحقيق: علي محمد البجاوي ، دار نهضة مصر 1981.

36-أبو عبيد القاسم بن سلام الهروي: غريب الحديث، دائرة المعارف العثمانية بحيدر إباد ،1964 م، ط1، ص74.

37-أبو فرج الأصفهاني: كتاب الأغاني، مجلد2، ، ط1، 1983.
38-أبو هلال العسكري: الفروق في اللغة، تحقيق: لجنة إحياء التراث العربي، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، *ط4*، 1980م.
39-- أسامة بن منقذ :البديع في نقد الشعر، تحقيق: عبد أعلى مهنا، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1987،
40-الأصمعي أبي سعيد عبد الملك بن قريب(122هـ-216هـ):الأصمعيات-اختيارات الأصمعي،تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون، بيروت، ط5 1955.
41-- التبريزي الخطيب: شرح اختيارات المفضل، ج1، تحقيق: د-فخر الدين قباوة، ط1 و2، 1987، دار الكتب العلمية، بيروت.
42-- الثعالبي أبو منصور: ثمار القلوب في المضاف والمنسوب، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، ج1، ط.1965.
43-ثعلب أبو العباس: شرح شعر زهير بن أبي سلمى، تحقيق: فخر الدين قباوة، ط3، مكتبة هارون الرشيد، 2008م/1428هـ، دمشق، سوريا.
44-الجاحظ عثمان بن بحر: البيان والتبيين، ج4، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، ط7، 1989، دار الخانجي القاهرة.
45-الجاحظ عثمان بن بحر الحيوان، ج4، ت. عبد السلام هارون، دار الكتاب العربي، ط3، بيروت، 1969.
46-جلال الدين عبد الرحمن السيوطي: بغية الوعاة في طبقات اللغويين والنحاة، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، ط2، دار الفكر، 1979م/1399هـ، بيروت، لبنان.
47-الجواليقي أبو منصور موهوب بن أحمد: المعرب من كلام الأعجمي على حروف المعجم تحقيق :ف،عبد الرحيم ،دار القلم ط1990،1
48-الحربي: غريب الحديث، تحقيق سليمان بن إبراهيم بن محمد العاير ، مركز البحث العلمي وإحياء التراث الإعلامي، مكة المكرمة، 1405-1985.

49- الحسن بن محمد الصاغاني الحنفي :العباب الزاخر واللباب الفاخر، تحقيق :محمد حسن آل ياسين دار الرشيد العراق،ط1، 1980. المفضل الضبي: ديوان المفضليات، ت كارلوس يعقوب لايل،1960.

50- المفضل بن محمد الضبي: ديوان المفضليات مع شرح الأنباري، مطبعة الآباء اليسوعيين،بيروت ،لبنان، ط1، 1920.

51- الميداني، مجمع المثال، ت.محمد أبو الفضل إبراهيم، مكتبة عيسى الحلبي وشركاه، القاهرة، 1979.

52- النحاس أبي جعفر بن محمد: شرح القصائد التسع المشهورات، المجلد الأول، تحقيق: د. أحمد خطاب العمر، الطبعة 01، 2010، الدار العربية للموسوعات، بيروت، لبنان.

53- النحاس: شرح القصائد التسع المشهورات، ت.ح: أحمد خطاب، دار الحرية للطباعة، العراق، بغداد، ط1973

54- الفيروز أبادي محمد بن يعقوب: البلغة في تراجم أئمة النحو واللغة، تحقيق: محمد المصري، جمعية إحياء التراث الإسلامي، الكويت، ط1، 1407،.

55- القاضي الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجين

56- القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني: الوساطة المتنبي وخصومه، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، المكتبة العصرية، بيروت، 1966.

57- قدامه بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق: عبد المنعم خفاجي، الكليات الأزهرية، مصر 1979 .

58- القلقشندى أبي العباس أحمد ، صبح الأعشى في صناعة الإنشا، جزء أول، ط1، دار الكتاب المصرية بالقاهرة، 1922، . السكاكي يوسف بن أبي بكر بن محمد بن علي: مفتاح العلوم، تحقيق: نعيم زرزور، ط1987، دار الكتب العلمية، بيروت.

59- الصولي أبو بكر محمد بن يحي: أخبار أبي تمام، تحقيق: خليل عساكر، محمد عزام، نظير الهندي، دار الآفاق الجديدة، بيروت ط4، 1996.

60-عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة،شرح وتعليق:د،عبد المنعم خفاجي ود،عبد العزيز شرف، دار الجيل بيروت.

61-المرزباني: الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، تحقيق: محمد حسين شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنانط1 1995.

62-المرزوقي أبي علي أحمد بن محمد بن الحسن شرح ديوان الحماسة، ، نشره أحمد أمين وعبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت ط1، 1991.

63-المسيب بن علس:الديوان تحقيق: د.عبد الرحمن الوصيفي، القاهرة،،مطبعة الآباء اليسوعيين، بيروت ط01، 2003.

64-مسلم ،في كتاب الفتن و أشراط الساعة باب5 ج 2889

65-المفضل بن سلمة الفاخر، تحقيق: عبد العليم الطحاوي، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، 1960.

66-المفضل بن محمد الضبي: ديوان المفضليات مع شرح الأنباري، مطبعة الآباء اليسوعيين،بيروت ،لبنان، ط1، 1920.

67-المفضل بن محمد بن يعلى الضبي: المفضليات :شرح وتحقيق أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون، ط10، سنة 2010، القاهرة

68-ياقوت الحموي ت: معجم الأدباء، إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب، ج6/5/ دار الكتب العلميَّة، بيروت 1991م

69-يحي بن حمزة العلوي: الطراز لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز،تحقيق: الهنداوي، المكتبة العنصرية – بيروت الطبعة الأولى، 1423.

المراجع العربية:

70-أحمد محمد ويس: الإنزياح من منظور الدراسات الأسلوبية.

71-أحمد مطلوب: بحوث لغوية، دار الفكر عمان – 1987.

72-أدونيس علي أحمد سعيد : مقدمة للشعر العربي، دار العودة بيروت، ط3- 1979.

73-أدونيس علي أحمد سعيد: زمن الشعر، دار العودة، ط1، بيروت، 1972.

74-أدونيس: الآداب ع3س14 مارس 1988 .

75-أدونيس: الآداب ع3س16 مارس 1988 .
76-أدونيس: زمن الشعر، ط1، دار العودة، بيروت، 1992.
77-أدونيس: صدمة الحداثة .
78-أدونيس: مقدمة للشعر العربي، بيروت، 1983.
79-أمجد الطرابلسي: نظرة تاريخية في حركة التأليف عند العرب، في اللغة والأدب و التاريخ و الجغرافيا، منشورات الجامعة السورية دمشق ط2 1956،.
80-إيمل بديع يعقوب: موسوعة الأدب والأدباء في روائهم، دار نوبلس، بيروت، ط1، 2006.
81-بدوي عبد الرحمان: ملحق موسوعة الفلسفة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1996،
82-بسيوني عبد الفتاح، علم المعاني دراسة بلاغية و نقدية لمسائل المعاني مؤسسة المختار للنشر والتوزيع: القاهرة. الطبعــة الرابعة. الســنة : -2015،.
83-ت، ش، أحمد محمد شاكر، دار الكتب المصرية، ط1، القاهرة، 1980.
84-التبريزي زكريا يحيى بن عليّ: موسوعة المورد، موسوعة شبكة المعرفة الريفية، اطلع عليه بتاريخ 12 كانون الأول 2011.
85-تحريشي محمد: النقد في شروح الشعر العربي حتى القرن الرابع الهجري رسالة ماجستير ،حلب ،سوريا 1987.
86-تمام حسان: اللغة العربية معناها ومبناها، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1994،
87-تمام حسن: اللغة العربية معناها ومبناه، الهيئة المصرية العامة للمكتبات، 1973.
88-توفيق الزيدي: خطاب التفاعل، شعر أبي تمام والنقد القديم، دار قرطاج، قوس، ط1، 2000.
89-توفيق سعيد: الخبرة الجمالية دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1992.

90-حازم القرطاجني: حياته ومنهجه البلاغي، عمر إدريس عبد المطلب، ط 2009، دار الجنادرة ،الأردن. خليل حاوي: في جهاد فاضل قضايا الشعر الحديث، ط1 1984 دار الشروق عمان ط2 جديد 1998.

91-خليلي إبراهيم: النص الأدبي تحليله وبناؤه، مدخل إجرائي، ط1، دار الكرمل، عمان، 1995.

92-خناثة بن هاشم: الشعر الصوفي بين الرؤية الفنية والسياق العرفاني، ناشرون 2017

93-الداية فايز: علم الدلالة العربي النظرية والتطبيق، دار الفكر – دمشق الطبعة والسنة: الطبعة الثانية 1996

94-الدوسري: أمل دنقل شاعر على خطوط النار، ط2 2004، دار الفارس الأردن ، ينظر عز الدين اسماعيل: التفسير النفسي للأدب.

95-رشيد بن حدو: العلاقة بين القارئ والنص في التفكير الأدبي المعاصر، عالم المعرفة، مج23، عدد1، 1994.

96-السعدية عزيزي: التلقي في النقد: البحوث الإعجازية، نموذجا،دار القرويين- الدار البيضاء-المغرب ط1، 2006 ط1، 2006.

97-سعيد الأيوبي: عناصر الوحدة والربط في الشعر الجاهلي، مكتبة المعارف، بدون تاريخ

98-رشيد يحياوي شعرية النوع الأدبي في قراءة النقد العربي إفريقيا، الش سمير حجازي المتقن: معجم المصطلحات اللغوية والأدبية الحديثة، دار الراتب الجامعية، فرنسا، ط2007.

99-سمير حجازي المتقن: معجم المصطلحات اللغوية والأدبية الحديثة، دار الراتب الجامعية، فرنسا، ط2007

100- رمزي منير البعلبكي: معجم المصطلحات اللغوية، دار الملايين، بيروت، ط1، 1990.

101- شايف عكاشة، نظرية الأدب في النقدين الجمالي والبنيوي في الوطن العربي، ديوان المطبوعات الجامعية، نظرية الخلق اللغوي.ج 3.

102- الشعر والتلقي، دراسات نقدية ،دار الشروق للنشر والتوزيع عمان، ط1997.

103- شكري المبخوت **جمالية الألفة: النص ومتقبله في التراث النقدي، بيت الحكمة، تونس. 2006**[1].

104- شكري عزيز الماضي: محاضرات في نظرية الأدب، الجزائر، ط1، 1984.

105- الشلقاني عبد الحميد: الأصمعي اللغوي، صورة عراقية في القرن الثاني الهجري، دار المعارف، 1482هـ.

106- شوقي ضيف: تاريخ الأدب العربي، العصر العباسي الأول، دار المعارف، ط 16، 2004.

107- صبحي إبراهيم الصالح: دراسات في فقه اللغة. دار العلم للملايين – بيروت – لبنان الطبعة 16 – 2004م

108- الصكر حاتم: السرد في الشعر العربي القديم، إستراتيجيات الرؤية وآليات القصص في آفاق، مجلة اتحاد كتاب العرب، عدد62/61، 1994.

109- صلاح عبد الحافظ: الزمان المكان وأثرهما في حياة الشاعر الجاهلي وشعره و دراسة نقدية نصية،دار المعارف مصر ط،1982

110- طه حسين: فصول في الأدب والنقد، دار المعارف، مصر، دط، دت.

111- عبد الرحمن عبد السلام محمود: تعاليقات الخطاب، مركز الحضارة العراقية، القاهرة، ط 2005.

112- عبد الرؤوف أبو السعد: مفهوم الشعر في ضوء نظريات النقد العربي، ، دار المعارف ط1، 1985

113- عبد الفتاح كليطو: المقامات: السرد والأنساق الثقافية، دار توبقال للنشر، المغرب، الطبعة2، 2001.

114- عبد الفتاح محمد أحمد:المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي.دار المناهل للطباعة والنشر،ط.1987

115- عبد القادر القط: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، مكتبة الشباب ط 1988

116- عبد الكريم هلال خالد: أسس النص الجمالي في تاريخ الفلسفة.منشورات جامعة قاريونس. : بنغازي، ليبيا2003

117- عبد الله إبراهيم: التلقي والسياقات الثقافية، بحث في تأويل الظاهرة الأدبية، دار الكتاب الجديد، بيروت، ط1 2000.
118- عبد الله العشي: أسئلة الشعرية منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2000.
119- عبد الله عبد الرحيم عسيْلان: حماسة أبي تمام وشروحها، دار إحياء الكتب العربية، عيسى البابي الحلبي، 2008، مصر.
120- عبد المالك مرتاض قضايا الشعريات ، متابعة وتحليل لأهم قضايا الشعر المعاصر، دار القدس العربي للنشر والتوزيع، وهران الجزائرط1، 2009.
121- عبد المالك مرتاض: بنية الخطاب الشعري،.
122- عبد المجيد المعني: شعراء قيس في العصر الجاهلي، د مؤسسة: جائزة عبد العزيز سعود البابطين في الإبداع
123- عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي ط3، 1974.
124- عزة حسن: المكتبة العربية، دراسة أمهات الكتب الثقافة العربية، دار النشر دمشق 1970.
125- عزيزة مريدن: القصة الشعرية في العصر الحديث، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط 1984. عفيف عبد الرحمن: الأدب الجاهلي في آثار الدارسين قديما وحديثا ***دار*** الفكر للنشر والتوزيع الطبعة: الأولى 1987 .
126- علقمة الفحل: شرح الديوان الأعلم الشنتميري ، تحقيق لطفي الصقال ودرية الخطيب ،ط1 1969
127- علقمة وطرفة وعنترة: – شرح الديوان و تحقيقه: نخبة من الأدباء، دار الفكر للجميع، بيروت، لبنان، ط1، 1968
128- علوي الهاشمي: مدخل إلى فلسفة بنية الإيقاع في الشعر العربي مقال في مجلة البيان الكويتية،
129- أحمد غلام: المفضليات، وثيقة لغوية وأدبية،دارأبها للثقافة والنشر ،السعودية الريلض ،ط أولى،1984.2.

130- عليوش عبود: رسائل إخوان الصفاء وخلان الوفاء، ج3، الجزائر، 1992.
131- الغذامي عبد الله: تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1994.
132- الغذامي: المشاكلة والاختلاف، المركز الفضائي العربي، ط1، بيروت، 1994.
133- فاتح علاق: مفهوم الشعر عند رواد الشعر الحر، اتحاد الكتاب العرب، دط، دمشق، 2005.
134- فاطمة البريكي: قضية التلقي في النقد العربي القديم، دار النشر، الإمارات العربية، ط1، 2006.
135- فاطمة البريكي: مدخل إلى الأدب التفاعلي، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، سنة 2006.
136- فرانك بالمر: مدخل إلى علم الدلالة، ت خالد محمود جمعة، مكتبة دار العروبة، ط1، الكويت، 1997.
137- فرج خالد بن محمد:ديوان النبط: مجموعة من الشعر العامي في نجد، ، صفحة الغلاف 1952
138- كريم حسام الدين: التعبير الاصطلاحي، مكتبة الأجلو المصرية، ط 1985م.
139- كريم زكي حسام الدين: تفصيل القول في مجالات كلمات اللامساس، المحظورات اللغوية، مكتبة الأنجلو، القاهرة، 1985، ، الكويت.
140- كمال بشير دور: الكلمة في اللغة، دار غريب للطباعة والنشر، ط2، القاهرة، 1997. محمد التونجي، المعجم المفصل في الأدب، 313/1.
141- محمد العمري: البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول، الدار البيضاء، الطبعة 2، 2012.
142- محمد العمري: البلاغة العربية أصولها وامتداداتها، إفريقيا الشرق، دار البيضاء، 1999.
143- محمد العمري: نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات كلية الآداب، الرباط، ط 1993م.

144- محمد الفيتو ري: في نبيل فرج مملكة الشعر، معلومات ديوان، مجلد أول، ط3، بيروت، 1979.

145- محمد بنيس: الشعر العربي الحديث . بنياته وإبدالاتها أربعة أجزاء، 2001 طبعة ثانية، 2014 طبعة ثالثة.

146- محمد درابسة: التلقي والإبداع، بتصرف،دار جرير للنشر، الأردن ،ط2010/1، .

147- محمد زكي العشماوي – 1 *قضايا النقد الأدبي* بين القديم والحديث– دار النهضة العربية للطباعة والنشر الطبعة: الأولى 1997.

148- محمد زكي العشماوي: فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، دار النهضة العربية، بيروت، ط1980

149- محمد علي التهانوي:كشاف مصطلحات الفنون والعلوم ، تحقيق د ،علي دحروج ط1 1996.

150- محمد مبارك: استقبال النص عند العرب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1999.

151- محمد مفتاح: التلقي والتأويل، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1994.

152- محمد مفتاح: مجهول البيان، دار التواصل، ط1، دار البيضاء، 1990.

153- محمد مندور: الأدب ومذاهبه نهضة مصر للنشر والطباعةط1957

154- محمود شكري الألوسي البغدادي معرفة أحوال العرب:تحقيق بلوغ الأرب في محمد بهجة الأثري، دار الكتاب العربي بمصر ط3 .

155- المختار السعدي: تفاعل الدهشة الجمالية دراسة في تلقي شعر أبي تمام ، دار عين برانت، وجدة ط1، 2014،.

156- مراد حسن فطوم التلقي في النقد العربي في القرن الرابع الهجري، منشورات الهيئة السورية للكتاب وزارة الثقافة دمشق 2013 .

157- مرتاض عبد المالك: نظرية القراءة، التوزيع والنشر، وهران، الجزائر، 2003،.

158- مصطفى السعدني: قراءة المعنى الشعري، منشأة المعارف الإسكندرية، ط1، 1994.

159- مصطفى العارف: الهير مينوطيفا والفهم، مقال من مجلة مدارات فلسفية، ع 14، عالم الكتب الحديث، الأردن.

160- مصطفى درواسّ: وجه ومرايا: المنظومة النقدية التراثية، دار ميم للنشر،ط1، 2014،

161- مصطفى سويف: الأسس النفسية للإبداع الفني، .

162- مصطفى شميعة: القراءة التاويلية للنص الشعري القديم بين أفق التعارف وأفق الاندماج، ط1، 2013،

163- مصطفى عمراني: التاريخ الأدبي بين الإبداع والتلقي التفاعلية بين القارئ والنص، مقال في مجلة الرافد.

164- مصطفى ناصف: دراسة الأدب العربي،دار الاندلس بيروت لبنان ط2، 1983.

165- مصطفى ناصف: قراءة ثانية لشعرنا القديم منشورات الجامعة الليبية، .1981

166- المظفري بخشان رحيم رشيد: رسالة ماجستير، الحزن بين البواعث والآثار في شعر ما قبل الإسلام.جامعة بغداد العراق 2006.

167- المعجم الوسيط: هو معجم عربي من إصدار مجمع اللغة العربية بالقاهرة، ط4، عام 2004

168- مي يوسف خليف: بطولة الشاعر الجاهلي وأثرها في الأداء القصصي، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع القاهرة 1998.

169- الميداني، مجمع المثال، ت.محمد أبو الفضل إبراهيم، مكتبة عيسى الحلبي وشركاه، القاهرة، 1979.

170- ميساء صلاح وادي: رسالة دكتوراه، لغة الشعر في المفضليات.

171- نادية هناوي سعيد: تعدد القراءات الشعرية في النقد العربي القديم، حتى نهاية ق 7هـ، ط 2011/1، البصائر، بيروت، لبنان.

172- ناصر حامد أبو زيد: إشكالية القراءة وآليات التأويل، المركز القافي العربي ط2- 1992.

173- ناظم عودة خضر: الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط1، 1979.

174- نزار قباني: قصتي مع الشعر،دون طبعة ولا دار نشر .

175- نصرة أحميد جدوع الزبيدي: الغموض وتعدد مستويات المعنى في النص الجاهلي عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع, الأردن- اربد 2016.
176- نور الدين السد: الشعرية العربية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د-ط، 1995.
177- وتيكي كميلة: بين سلطة الخطاب وقصدية الكتابة: مقاربة تداولية لكتاب الإمتاع والمؤانسة، لأبي حيان التوحيدي، ط1، 2013.

المراجع المترجمة:

178- أفلاطون: محاورة فايدروس- phaedrus، ترجمة: أميرة حلمي مطر، دار المعارف، القاهرة، ينظر التفضيل الجمالي.
179- جيمز مونرو: النظم الشفوي في الشعر الجاهلي، ترجمة فضل بن عمار العامري، منشورات دار الأصيل- الرباط ،المغرب1987
180- لوي ألتوسير: البنية ذات الهيمنة: التناقض والتضافر، تقديم و ترجمة: فريال جبوري غزول، فصول ع كريم حسام الدين: التعبير الاصطلاحي، مكتبة الأجلو المصرية، ط 1985م.
181-
182- ت- س- اليوت في الشعر والشعراء، ترجمة محمد جديد، دار كنعان، دمشق، ط1، 1991
183- أندريه ريتشارد: النقد الجمالي، ترجمة: هنري زغيب، ط 2، 1989.
184- أوفسيا نيكوف، سمير نوفا: موجز تاريخ النظريات الجمالية، ترجمة: باسم السقا، دار الفارابي، بيروت، ط2، 1979.
185- روبيرت هولب: مقدمة نقدية نظرية التلقي، ترجمة: عز الدين إسماعيل، كتاب النادي الأدبي الثقافي، ط1، 1994، جدة.
186- فهمي فوزي: مقدمة الترجمة العربية لكتاب سوزان بنيت جمهور المسرح نحو نظرية الإنتاج والتلقي المسرحيين، تر سامح فكري، مركز اللغات القاهرة، 1995. فولفاغنغ أيزر:

فعل القراءة، ترجمة: عبد الوهاب علوب، المجلس الأعلى للثقافة المشروع القومي للترجمة، ط2000.

187- فولفاغنغ أيزر: فعل القراءة، ترجمة: عبد الوهاب علوب، المجلس الأعلى للثقافة المشروع القومي للترجمة، ط2000.

188- فولفا غنج ايزر: أفاق نقد استجابة القارئ، ترجمة، د.أحمد بوحسن، ومراجعه، د.محمد مفتاح، ينظر: من قضايا التلقي والتأويل، م-كلية الآداب.

189- فولفغاغ ايزر: فعل القراءة، نظرية جمالية للتجاوب في الأدب، تحقيق: حميد الحميداني، جيلالي الكدية، م. المناهل، ط1995.

190- فيرنا ندها لين: بحوث في القراءة والتلقي، ترجمة: محمد خير البقاعي، مركز الإنماء العربي، ط1، سوريا، 1989.

191- ديفيد ديتش: مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق ترجمة محمد يوسف نجم ، دار صادر ، بيروت1981 .

192- رامان سيلدن: لنظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة: جابر عصفور، دار قباء للطباعة، القاهرة، ط1989،1.

193- رومان جاكبسون: القضايا الشعرية، ترجمة محمد الوحي ومبارك حنون، دار توبقال، المغرب، الدار البيضاء، ط1، 1988.

رينيه ويلك: أوستن ورين، نظرية الأدب، ترجمة عادل سلامة،دار المريخ الرياض، ط2، 1992 .

194- ستيفن أولمان: دور الكلمة في اللغة،ترجمة:*كمال محمد بشر*، ط1، القاهرة – 1986

195- سوزان روبين سليمان وانجي كروسمان: القارئ في النص مقالات في الجمهور والتأويل، ترجمة حسن ناظم وعلى حاكم صالح، دار الكتاب الحديد المتحدة، بيروت، ط.2007.

196- سيسل دي لويس: الصورة الشعرية، ترجمة: د. أحمد نصيف الجنائي ، مالك مير و سلمان حسن دار الرشيد للنشر، بغداد،ط1، 1982م .

197- هنري ريش بليث: البلاغة والأسلوبية، ترجمة محمد العمري، إفريقيا، الشرق، بيروت، 1999

المقالات:

198- محمد بنيس: حداثة السؤال، مقال، مايو 1980، ، المصدر: عن مجلة الثقافة الجديدة، العدد19، السنة الخامسة، 1981.

199- محمد شوقي الزين: الفينو مولوجيا وفن التأويل، مقال مجلة فكر ونقد، عدد 16، فبراير 1999.

200- مرغم أحمد: اشكالية تلقي النصوص وفق المصطلحات النقدية الحديثة، مجلة النص و الناص العدد 4 و 5.

201- سعيدي أحمد عموري: مقال: من النص السردي إلى الفيلم السينمائي قراءة في اشتغال المصطلحات، مجلة أكاديمية الدراسات الاجتماعية الإنسانية، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة عبد الرحمن ميرة، بجاية، العدد 13، جانفي 2015.

202- نجوى عبد السلام وحسن سحلول: معضلة القارئ النظرية، المعرفة دمشق، عدد 402، 1997.

203- نزار التجديتي: دراسات سيميائية أدبية لسانية، العدد7، السنة 1992.

204- مصطفى عمراني: التاريخ الأدبي بين الإبداع والتلقي التفاعلية بين القارئ والنص، مقال في مج

205- فيصل الأحمر ونبيل دادوة: الموسوعة الأدبية، ج1، دار المعرفة، الجزائر ط1، 2009 .

206- هيجل في الفكر العربي المعاصر، ع10، شباط، 1000:81

207- شلاير ماخر، دلتاه، غادمير: (hans george gadamer 1911)، ت: مصطفى العارف من مجلة مدارات فلسفية، عدد، 14، ص 2006.

208- شلتاغ عبود شراد: الأدب الإسلامي والجمال، مجلة المنطلق، العدد79/78، الشركة العربية للتوزيع، لبنان، 1991. شاكر عبد الحميد: التفضيل الجمالي، دراسة في سيكولوجية التذوق الفني، سلسلة عالم المعرفة، العدد297، ط2001، الكويت.

الرسائل العلمية الجامعية:

209- محمد حسين رضا: القراءة ونظرية التلقي في النقد العربي، رسالة دكتوراه 1994.

210- محمود عباس: الصورة الفنية في شعر المجنون، رسالة ماجستير، مخطوطة في كلية اللغة العربية، بجامعة

211- عبد الله عبد الرحمن بانقيب: البلاغة و الأثر النفسي دراسة في تراث عبد القاهر الجرجاني،رسالة ماجستير،جامعة أم القرى2002

212- عادل احمد سالم بانا عمه: منهج أبي علي المرزوقي: في شرح المفضليات، رسالة دكتوراه، جامعة أم القرى السعودية.

213- العايب ويزه: كتاب العمدة لابن رشيق، في ضوء الدراسات النقدية الحديثة، رسالة ماجستير، جامعة مولود معمري، 2011.

214- عبد الكريم محمد حسني جبل: في علم الدلالة: دراسة تطبيقية في شرح الأنباري للمفضليات رسالة دكتوراه،1996.

215- ميساء صلاح وادي: رسالة دكتوراه، لغة الشعر في المفضليات.

المراجع الأجنبية:

216- رابط الأنترنيت

https://www.asjp.cerist.dz/en/downArticle/136/2/8/7490، بتصرف.

217- Roman Jakobson: essais de linguistique générale admina, paris, 1993.

218- Tadié: Le récit Poétique, PUF, 1978 بول بركور: الوجود والزمان والسرد، ترجمة وتقديم: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، 1999.

219- Teun A. van Dijk-Ideology and discourse: A Multidisciplinary Introduction, Universitat Oberta de Catalunya, 2000, pp.42-61 ، فان

1895 نوفمبر 13 - . أغسطس Cornelius Van Allen Van Dyck1818 دايك .

220- The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response, Baltimore, 1987

الفهرس

فهرس الموضوعات:

العنوان	الصفحة
البسملة	
الإهداء	
الشكر و التقدير	
مقدمة	أ-ح
المدخل	1
أولا: مفهوم الجمال في الإبداع الأدبي.	2
تعريف الجمال لغة واصطلاحا	2
علاقة الفن بالجمال	3
تعريف الجمال من حيث فقه اللغة	6
ثانيا: علم الجمال في الفكر النقدي العالمي	7
علم الجمال عند الغربيين	7
علم الجمال الكلاسيكي	14
علم الجمال عند المسلمين	17
النقد الجمالي	21
الفصل الأول: نظرية التلقي و الشرح الشعري	
أولا: الشروح الشعرية والنقد	28
علاقة الشرح بالتلقي	28
النقد والشرح الشعري	30
تعريف المفضل الضبي	33
تلاميذه	33
مكانته	34
مذهبه	35
مؤلفاته	36

ثانيا:صناعة المفضليات	36
المفضليات	36
تسميتها	37
قيمتها	37
ثالثا:شروح المفضليات	37
شروح المفضليات	37
السبب الدافع لاختيارها وشرحها	38
رابعا: نظرية التلقي وعلاقتها بالشروح الشعرية	39
التعريف اللغوي و الاصطلاحي	39
النشأة والتطور	40
العلاقة بين نظرية التلقي والشرح الشعري	42
خامسا: من أعلام نظرية التلقي	42
"هانز روبرت ياوس(1921-1997)"	42
أفق التوقع عند "ياوس": Horizon of Expectation	43
الشرح بين جمالية التلقي وأفق التوقع	44
المسافة الجمالية	45
وولفغانغ أيزر: Wolfgang Iser(1926-2007)	47
القارئ الضمني "عند أيزر": The implied reader	47
الفجوات أو الفراغات	49
مبادئ النظرية	51
الشرح الشعري ونظرية التلقي	52
سادسا: التفاعل بين النص المشروح والمتلقي	54
الشرح والاتصال مع المتلقي	54
النزعة السببية والتلقي	55
مستويات التفاعل بين النص المشروح والمتلقي	55
الشرح الشعري وفكرة أفق التوقع	57

ثبات النص	58
الشرح والمعنى الشعري	59
دور الشرح في إبراز المعنى الشعري	59
ماضي النص المشروح وواقع التلقي	61
الفصل الثاني: شرّاح المفضليات وآفاقهم المعرفية وعلاقتها بجمالية التّلقي	
تمهيد	
أولا: نشأة الشّروح الشعرية بين الاختيارات والتلقي	65
ثانيا: تراجم شراح المفضليات	70
محمد بن القاسم الأنباري (328 هـ)	70
ولادته ونشأته وصفاته	70
شيوخه	70
تلاميذه	71
آثاره	71
أبو جعفر النحاس (ت 337هـ)	72
اسمه ونسبه	72
حياته	73
شيوخه	73
تلاميذه	74
ثقافته	74
آثاره	75
المرزوقي (أبو علي أحمد بن محمد ت421هـ)	75
اسمه ونسبه	75
مؤلفاته	77
مؤلفاته	80
الخطيب التبريزي (421-502هـ)	81

نشأته وكنيته ولقبه	81
رحلاته العلمية وشهادة العلماء فيه	81
منصبه ومنزلته	83
ثقافته	84
آثاره العلمية	85
ثالثا: الخبرة الجمالية عند شراح المفضليات	85
أفعال التلقي وعدم تحديد الدلالة وعلاقتها بجمالية التلقي في شرح المفضليات	86
وظيفة الشارح وآليات التأويل	90
التراكم المعرفي عند الشارح	92
الفصل الثالث: جماليات التلقي في الشرح والآراء النقدية حول الشروح وجهود الشراح ضمن هذا التفاعل	
أولا: أهمية حركية التفاعل بين المبدع و الشارح والمتلقي	99
التفاعل بين الشارح والمتلقي	99
سمات التفاعل بين المبدع والشارح عبر النص	101
سلطة المتلقي وقوة الشرح	102
ثانيا: التفاعل في شرح الأنبا ري للمفضليات في خضم جمالية التلقي	103
جمالية المستوى التاريخي في شرح الأنباري	103
النقاد القدامى وفهم قصيدة الشاعر	104
ثالثا: صعوبة استيعاب العملية الإبداعية	105
حالة الشاعر عند الإبداع	105
انفعال المبدع وأثره على الشارح	107
رابعا: الشعر والشرح من الشاعر إلى الملتقى	108
الرؤية الشعرية	108
رابعا: جمالية الإيقاع الشعري في الشرح	119

نظرية المعنى الميزان العروضي	119
جمالية الإيقاع وأثرها في تذوق الشرح الشعري	120
فاعلية الايقاع في النصوص الشعرية	120
علاقة الإنزياح بالمتلقي في الشرح الشعري	121
صعوبة استيبعات العملية الإبداعية	122
رابعا:العبارات المشتركة بين الشعراء وعملية الشرح وأثرهما على المتلقي:	125
مستويات الأسلوب الصيغي	126
المستوى الصيغي للمعنى والدلالةthématique	127
المستوى النظمي	127
المستوى الصيغي في الوزن	128
مناسبة القصيدة بين جمالية التلقي والسرد وعلاقته بالشرح الشعري	129
سردية الحدث في مناسبة القصيدة	129
جمالية السرد في شروح المفضليات	130
جمالية السرد في المكان والزمان: [باب تحليل أحداث القصة]	132
الفصل الرابع: مستويات جماليات التلقي ومناهج الشراح في شرح المفضليات	
أولا: الحالة النفسية للمبدع وظهورها من خلال الشرح	144
الحالة النفسية بين الشرح والتلقي	144
جمالية الأسلوب بين لغة المبدع و الحالة النفسية للمتلقي في الشرح	145
في نص الممزق العبدي	147
في نص المسيب بن علس	148
في نص المرقش الأصغر	149
الاستفهام والتلقي بين الجمالية والشرح	150
ثانيا: المستوى الصوتي في النص المشروح وعلاقته بالتلقي	152
الشرح الشعري والمستوى الإيقاعي	152

ثالثا: جمالية المستوى اللغوي وعلاقته بالمتلقي	155
البعد المعجمي في عملية الشرح	155
رابعا: جمالية المستوى البلاغي	158
العدول بين الشرح والتلقي	158
علاقة التأويل بالشرح و المتلقي	160
جزئيات القراءة اللغوية وعملية التلقي للشروح الشعرية	163
مناهج الشراح في شرح المفضليات	164
دلالات الألفاظ والتلقي	166
الأضداد في الشعر و دورها في ..	166
تعريفها	166
أسباب نشوء الأضداد وأهميتها	168
المجاز	169
دلالة العقل في السلب والإيجاب	169
خامسا: جمالية المستوى النحوي في شرح المفضليات:	169
النداء وأثره على المتلقي	169
ظاهرة التقديم والتأخير في الشرح وعلاقاتها بالمتلقي	172
الشرح والتركيب الفعلي	177
سادسا: جمالية المستوى الدلالي للمفضليات	181
شواهد اختلاف الدلالة للمفردة نتيجة تعددها	181
الأساس التأويلي في الشرح	185
مناسبة القصيدة ومدى أثرها على المتلقي	189
أهمية ذكر العادات في فهم المتلقي للنص المشروح	193
أثر المثل العربي في المتلقي	195
علاقة الشروح بالأمثال ضمن جمالية التلقي في الشرح	195
جمالية البلاغة في شرح المثل العربي ضمن النص الأول وشرحه	195
سابعا: جمالية التلقي و تحرير المعنى	197

الصورة الفنية وجمالية التلقي في شرح المفضليات:	197
أنماط الصورة وتلقيها	198
الموسيقى الشعرية	199
منهج أبي جعفر النحاس في شرح الشعر	199
التبريزي وقارئ النص الشعري المشروح	201
المعطى المعجمي والرصيد اللغوي للمتلقي	201
غموض الدلالة في المعجم وإثارته للمتلقي	205
الشرح والمتلقي والتعدد المعنوي	205
منهج أبي علي المرزوقي في شرح المفضليات	214
جمالية التلقي وشرح أبي علي المرزوقي للمفضليات	215
تناول المعنى وجمالية التلقي	215
الغريب والشرح	215
الاكتفاء بشرح المعنى العام	220
خامسا:منهج المرزوقي في الشرح	223
الشرح والنظير	223
جمالية أدوات الاستفتاح مع الشرح الشعري	231
الجملة الاعتراضية ودورها في إثارة المتلقي	233
جمالية المستوى البلاغي في الشروح الشعرية	236
الأسلوب البياني ودوره في تشكيل الصورة الجمالية	236
التشبيه بين المتلقي والشارح في نص المفضليات	237
شرح الألفاظ بين الاهمال والتوسع	242
الاستفهام والتلقي بين الجمالية والشرح	247
الخاتمة	254
قائمة المراجع و المصادر	260
الفهرس	

الملخص:

تُكَونُ المفضليات إرثا شعريا مُنْتقى من جيد الشعر العربي القديم الذي يكتسب جمالا لذاته، و يصبغه على المتلقي، و قد زاده الشرح أبعادا فنية غي استخراج مستوياته البلاغية، البيانية ، الدلالية والإيقاعية، و قد حدث الانسجام في هذه الشروح الشعرية بين دواعي الإبداع و أسباب التلقي.

الكلمات المفتاحية:

شرح المفضليات، جمالية التلقي، نظرية التلقي– المستويات الجمالية–البلاغية– الدلالية– الصوتية– التركيبية– الإيقاعية.

Résumé:

El mofadaliyat est un héritage poétique choisi dans la bonne vieille poésie arabe, qui acquiert sa propre beauté et la peint sur le destinataire, l'explication a été renforcée par des dimensions artistiques qui extraient des niveaux rhétoriques, graphiques, sémantiques et rythmiques harmonisées entre les raisons de la créativité et les raisons de recevoir. .

les mots clés:

Explication de el mofadaliyat - accueil esthétique- réception de la théorie - niveaux esthétiques - rhétorique - sémantique - acoustique - syntaxique - rythmique.

Summary:

The mofadaliyat is a poetic heritage chosen from the good old Arabic poetry, which acquires beauty of its own, and paints it on the recipient. The explanation has been enhanced by artistic dimensions that extract rhetorical, graphical, semantic and rhythmic levels. These poetic explanations have been harmonized between the reasons for creativity and the reasons for receiving .

key words:

Explanation of mofadaliyat- aesthetic reception- receiving theory - aesthetic levels - rhetorical - semantic - acoustic - syntactic – rhythmic.