الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية
– قسنطينة–

كلية الآداب والحضارة الإسلامية
قسم اللغة العربية

الرقم التسلسلي:.....

رقم التسجيل:.....

شعر المتنبي بين النقاد القدماء والمحدثين من منظور نظرية القراءة والتلقي

رسالة مقدمة لنيل درجة دكتوراه العلوم في اللّغة والأدب العربيّ

تخصص: النقد الأدبي

إعداد الطالبة:
حليمة لعناني

إشراف الأستاذة الدكتورة:
أمال لواتي

أعضاء لجنة المناقشة:

أعضاء اللجنة	الرتبة العلمية	الجامعة الأصلية	الصفة
أ.د ذهبية بورويس	أستاذ	جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية– قسنطينة	رئيسا
أ.د/ أمال لواتي	أستاذ	جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية– قسنطينة	مشرفا ومقررا
رياض بن الشيخ	أستاذ	جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية– قسنطينة	عضوا
الطيب بودربالة	أستاذ	جامعة الحاج لخضر–باتنة–	عضوا
يوسف وغليسي	أستاذ	جامعة منتوري–قسنطينة–	عضوا
فتيحة كحلوش	أستاذ	جامعة –سطيف–	عضوا

السنة الجامعية: 1442–1443هـ/ 2021–2022م

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿وَقُل رَّبِّ زِدْنِي عِلْمًا﴾

سورة:طه. الآية: 114

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

شكر وعرفان

أتقدم بشكري الجزيل إلى أستاذتي المشرفة الأستاذة الدكتورة:

أمال لواتي التي كانت خير عون لي في إنجاز هذه الأطروحة بتوجيهاتها ونصائحها الثمينة ، التي أضاءت لي العديد مما اشتبه علي أو غفلت عنه، فجزاها الله عني خير الجزاء .

وأتوجه بالشكر والعرفان إلى لجنة المناقشة من الأساتذة العظماء الذين سيهدونني درر من علمهم الوفير بمناقشاتهم وتوجيهاتهم التي ستسهم في إثراء هذا البحث

وأشكر أيضا أساتذتي بقسم اللغة العربية، وكل من ساعدني في إتمام هذا البحث، وأخص بالذكر الأستاذ كريم بوترعة والأستاذة مريامة لعناني والأستاذة عربية لعناني الذين كان لهم الفضل الكبير بعد الله سبحانه وتعالى في إنجاز هذا البحث

مقدمة

ظهر في العصر الحديث نظريات نقدية غربية اكتسحت مختلف ميادين الدراسات والأبحاث الأدبية العربية المستجدة، والمتتبع لمسارها التاريخي يلاحظ مرورها على ثلاثة أطوار متسارعة التجدد في نظرتها إلى الظاهرة الأدبية، حيث كانت في بدايتها مركزة على المؤلف باعتباره منتج النص، وأن الناقد أو القارئ في هذه الحال ما عليه إلا أن ينطلق من السياقات الخارجية باحثا عن عناصرها في النص الأدبي، مفسرا إياه وفقا لما تقتضيه تلك السياقات، كالمنهج التاريخي والنفسي والاجتماعي، لكن مثل هذه المناهج سرعان ما تلقت انتقادا وتعدادا لنقائصها التي تكمن في إهمالها لروح النص وأدبيته، مما قاد نقادا ومنظرين آخرين إلى بناء نظريات تولي الاهتمام بالنص، ولما يبرزه كمحتوى في ذاته بغض النظر عن الجوانب السياقية، كما اتضح ذلك مع المناهج الشكلانية، لكن مع ذلك تراجع الاهتمام بهذه المناهج السائدة في هذين الطورين، لإهمالها لأهم عنصر في عملية الإبداع وتلقي الخطاب وهو القارئ، لذلك اتجه فريق آخر لبناء نظرية تعنى بعملية القراءة التي يتحقق بواسطتها فعل التلقي من خلال التفاعل مع النص الأدبي، واستكناه معانيه وإعادة بنائه.

هذا التوجه كان قد تبنته نظرية القراءة والتلقي التي نشأت في كنف المدرسة الألمانية (كونستانس) على يد **فولفغانغ آيزر وهنس روبرت ياوس ورايزر وينغ** وغيرهم، وكان منهجهم في هذه النظرية هو الانطلاق من البنيات التحتية للنص من خلال مواقع الفجوات واللامحدود، ووجهة النظر الجوالة المنبعثة من ذخيرة القارئ وخبرته، أو ما يسمى بالأفق السابق، وصولا إلى خارج النص وذلك بالتركيز على أهمية المتلقي في تحديد المسافة بينه وبين النص بالنظر إلى ردود فعله المختلفة من الدهشة وتخييب أفق التوقع من أجل تحقيق التأثير، وبناء أفق الانتظار الجديد.

إن الذي يجدر أن ننبه إليه أن هذا التنظير للقراءة والتلقي من طرف مدرسة الألمان لا يعني خلو الثقافات من القراءة والتلقي قبلها، لأن فعل التلقي حر قديم قدم الإبداع مطلق غير خاضع لفترة زمنية محددة، والثقافة العربية كثقافة إنسانية يزخر تراثها النقدي القديم بما يتعلق بهذه الظاهرة التي تعود جذورها إلى العصر الجاهلي في شكل صورة انطباعية بسيطة، غير محكومة برؤية منهجية واضحة بالحكم على الشعر والشاعر بشكل تلقائي، ثم انتقل إلى نقد النصوص الأدبية نقدا علميا منهجيا، كما هو الحال عند **ابن سلام** في **طبقاته** الذي اعتمد أهم قراءة عبر التاريخ، وهي عملية تنقيح النصوص، وتثقيفها من الانتحال لإدخالها في دائرة الشعر الجاهلي، وهو ما استدعى **ابن سلام** إلى التنبيه على القارئ المتخصص، كما توسع **الجاحظ**، بل وفق كثيرا في بيان آليات نجاح عملية

التوصيل، من خلال نص الخطابة باعتماد المبدأ الرئيس لتحقيق ذلك ألا وهو الفهم والإفهام، **وابن طباطبا** الذي صاغ للشاعر ما يجب مراعاته للتأثير في المتلقي عن طريق الوظيفة النفعية التي يؤديها الشعر، و**الآمدي** الذي مثَّل القارئ النموذجي في موازنته مبرزا طبقات القراء ومستوياتهم، وصولا إلى **القاضي الجرجاني** الذي حسم أمر النقد في اجتماع العناصر الثلاثة الفاعلة التي يتأسس عليها الإبداع والتلقي (المبدع والنص والمتلقي)، لكن **عبد القاهر الجرجاني** اهتدى إلى مكمن نجاح عملية التلقي بالالتفات إلى ردود الأفعال التي تمليها نفسية المتلقي، كانجذابه إلى غير المتوقع، وتأثره بما يتوافق والسنن الكونية والقوانين التي جبل الإنسان عليها، وإعجابه وتأثره ببلاغة الحكم والأمثال، وما تجمعه من تجارب الزمان وغيرها.

أما في العصر الحديث مع بروز الرواد الأوائل في النقد والقراءة، كأمثال **طه حسين وشوقي ضيف، والعقاد والمازني ومحمود شاكر** وغيرهم، فقد اعتمدوا في قراءتهم للشعر على ركنين أساسيين هما صاحب النص وعصره وبيئته، أي إنهم ركزوا على المناهج السياقية الوافدة والسائدة في تلك الفترة من المنهج التاريخي والاجتماعي والنفسي، فكانت قراءتهم منضوية تحت ما تمليه تلك المناهج، وكذلك الأمر نفسه مع الجيل الثاني الذي عاصر المناهج النسقية من الأسلوبية والبنيوية وغيرها.

وفدت نظرية القراءة التلقي إلى الساحة النقدية العربية الحديثة، وأخذت مكانها من الدراسات كغيرها من المناهج والنظريات الغربية، حيث ترجمت مؤلفاتها إلى العربية ليتمكن من استيعابها ككتاب "**نظرية التلقي" لروبرت هولب** وكتاب "**فعل القراءة" لآيزر** و"**نظرية التوصيل" و"نظرية الاستقبال"** وكتاب "**بناء المعنى**" وغيرها من المؤلفات المهمة، كما حاول نقاد آخرون إعادة صياغة هذه النظرية بأساليب نقدية عربية، ومفاهيم غربية ككتب **ناظم عودة وحبيب مونسي وعبد الله الغذامي** وغيرهم، إضافة إلى هذه الجهود اتجه نقاد آخرون إلى محاولة إيجاد صورة لهذه الأطروحة في النقد العربي القديم أو إثبات أسبقيتها إلى بعض المفاهيم منها، ومدى توافقها من خلال تطبيقها على النصوص العربية القديمة والمعاصرة، كمؤلفات **حميد سمير وموسى ربابعة ونوال مصطفى إبراهيم وحسين الواد**، وغيرهم.

فكان من أهم النصوص الأدبية التي اندرجت تحت تساؤلات نظرية التلقي شعر المتنبي، الذي ملأ الدنيا وشغل الناس في القديم والحديث، حيث كان محور الحركة النقدية في القرن الرابع الهجري، كما لم تتوقف قراءته بالمشرق فقط، بل صال وجال الآفاق حتى وصل إلى المغرب والأندلس، وهناك أيضا كان شعره محل أنظار مختلف القراء بمختلف طبقاتهم ومستوياتهم، واستمر كذلك حتى العصر الحديث، فلا يكاد ينتهي قراء من استخلاص جمالياته في منظور منهج معين إلا وتتدفق قراءات أخرى جديدة، حتى أصبحت لا تعد ولا تحصى، وهذا ما دفع الدارسين والقراء إلى التساؤل عن أسباب هذا الاهتمام الواسع بشعر هذا الشاعر، الذي خضع للقراءات المختلفة القديمة والحديثة بشرحه واستنباط معانيه، وتحديد مواطن الإجادة والحسن لإثبات براعة قائله، والبحث فيه عن عناصر هذه النظرية أو غيرها، أو استخدامها كآليات لكشف عن أسراره أو لتفسير بعض التساؤلات المتعلقة بالقراءات التي تدور حول شعره، وغيرها من الغايات، ومن هذا المنطلق أيضا اندرجت إشكالية بحثنا حيث اهتمت بدراسة بعض من هذه القراءات المتتابعة عن شعر المتنبي، سعيا للوصول إلى سر تعدد القراءات حول هذا الشعر.

1-الدراسات السابقة:

رغم الدراسات الواسعة حول شعر المتنبي في النقد الحديث، إلا أنها تبدو متواضعة في ضوء المناهج الحديثة، بل هي قليلة في ضوء نظرية القراءة والتلقي-حسب اطلاعنا- كدراسة **حسين الواد** في كتابه "**المتنبي والتجربة الجمالية عند العرب تلقي القدماء لشعره**" الذي عمل فيه على تصنيف المؤلفات حول المتنبي ووصفها وتتبع مسيرتها التاريخية، بغية استنتاج العوامل المؤثرة في وفرة المؤلفات حول شعره وانحسارها عبر القرون، ثم بين المعايير المعتمدة في التآليف التي وجهت نقدها للمتنبي، والدوافع التي جعلت شعر المتنبي يغلب في مصنفات البلاغة والنقد، وفي الأخير حاول تطبيق ما توصلت إليه نظرية القراءة والتلقي من التأريخ للقراءات حتى يوجهنا إلى الاعتناء بالقارئ الذي يهب النص كينونته.

أما الدراسة الثانية فهي **لنوال مصطفى إبراهيم** المعنونة بـ"**المتوقع واللامتوقع في شعر المتنبي مقاربة نصية في ضوء نظرية التلقي والتأويل**"، وهي دراسة تطبيقية قاربت فيها الباحثة بعض أبيات من شعر المتنبي من منظور مفهوم "المتوقع واللامتوقع" وعلاقتهما بجماليات التلقي، وكان هدفها الوصول إلى استكناه عناصر الخروج عن المألوف سواء على مستوى ما يتولد من ارتباطات داخل

النص أو ما يوحي من خلال ذلك إلى أن للمتنبي طبع خاص يمكّنه من أن يصوغ من التأليف المتداول حلية جديدة تعكس معنى غير مألوف، فيخالف بذلك ما هو متوقع، كما أكدت إلى جانب ذلك جماليات شعر المتنبي من خلال المتوقع، ودوره في تميز شعر المتنبي.

وقد كان من المنجزات النقدية المتأخرة كتاب الناقد **محمد آيت لعميم** " **المتنبي: الروح القلقة والترحال الأبدي**"، والذي لم نوفق للعثور عليه، وقد قيل فيه بأنه محاولة للإجابة عن أسرار الاهتمام بشعر المتنبي، لكنه في الأساس كان يسعى للوصول إلى المنهج الملائم لاستخلاص المكونات المنهجية التي توصل بها النقد ليضيء الجوانب المعتمة في شعر المتنبي وشخصه، لذلك اختار مجموعة من المؤلفات الحديثة ، ككتاب "**مع المتنبي**"**لطه حسين** ليتتبع منهج تاريخ الأدب، حيث انتهى فيه إلى أن قراءة **طه حسين** اتسمت بالانطباعية والنقد التأثري، بحكم أن طه حسين صادف في هذا النوع من الشعر متنفسا لمحنته.

وتناول أيضا **آيت لعميم** مقال **يوسف سامي يوسف** المعنون بـ"**لماذا صمد المتنبي**"في ضوء المنهج النفسي، والذي خلص فيه إلى أن أسباب صمود المتنبي، وعبر عن رؤيته للعالم العربي والإسلامي تلك الرؤية التي تعبر عن الضعف والسقوط مع التطلع إلى الانتصار والنهضة، وتطرق إلى المنهج البنيوي من خلال **مقال جمال الدين بن الشيخ** "**تحليل بنيوي تعريفي لقصائد المتنبي**" ليخلص إلى المتنبي شاعر مجدد في العلاقات البنيوية داخل النص الشعري، حيث تطورت هذه البنية بشكل متدرج منذ طفولته حتى بلغت وثبتها الكبرى في شبابه وكهولته.

كما التفت أيضا إلى نظرية التلقي من خلال كتاب **حسين الواد** "**المتنبي والتجربة الجمالية عند العرب**" ليخلص إلى أن القراءات القديمة غير المحصورة لشعر المتنبي دليل على أن المتنبي شاعر كبير، لأن الإبداع القوي والعميق والمميز غالبا ما يولد قراءات متعددة منفتحة على مختلف الرؤى المعاصرة والمستجدة.

وهناك التفاتة نقدية مهمة في آخر كتاب "**قراءة الآخر /قراءة الأنا نظرية التلقي وتطبيقاتها في النقد الأدبي العربي المعاصر**"**لحسن البنا عز الدين** تطرق فيه لمقال بعنوان"**لحظة القارئ بين طه حسين والمتنبي**"، وذلك من خلال كتاب **طه حسين** الذي كان بعنوان "**مع المتنبي**"معتبرا طه حسين قارئا نموذجيا لشعر المتنبي مبينا علاقة المتلقي بالشاعر ونصه.

إن الذي يمكن ملاحظته من خلال هذه الدراسات السابقة أنها إما أن تستقل بدراسة قراءات شعر المتنبي عند القدماء، وإما أن تركز على القراءات الحديثة بمعزل عن القراءات القديمة، وإما أن تهتم بدراسة شعر المتنبي من منظور نظرية التلقي، لذا اتجه البحث إلى الجمع بين قراءات القدماء والمحدثين لشعر المتنبي ودراستها من منظور نظرية القراءة والتلقي.

2-أسباب اختيار الموضوع:

هناك عدة أسباب دفعتنا للبحث في شعر المتنبي وقراءاته المتعددة، ومن أهمها:

-أهمية شعر المتنبي عند النقاد القدماء والمحدثين، وبما يتميز به هذا النص من الجودة والتفرد والانفتاح، وبما يتضمنه من جماليات تستهدف القارئ وتستميله.

-حظي شعر المتنبي بقراءات واسعة، ففي القديم دونت حوله أكثر من خمسين شرحا لشعره، إما شرحا للديوان كله أو للمشكل من أبيات شعره، كما تنوع القراء أصحاب هذه الشروح من حيث تخصصاتهم وطبقاتهم ومستوياهم، وفي العصر الحديث كثرت القراءات حتى لا يمكن إحصاؤها، إما في ضوء مناهج ونظريات أو دراسات فنية مستقلة.

-نظرا لانفتاح نظرية القراءة والتلقي على مختلف القراء ومستوياتهم، وتميزها باستيعاب القراءات المتعددة مهما كانت مرجعياتها، فقد رأينا أن هذه النظرية هي الأنسب لاعتمادها في تتبع قراءات شعر المتنبي القديمة والحديثة، كما أن نص المتنبي نص مفتوح على القراء مهما استجدت تساؤلاتهم، كل هذه الأسباب دفعتنا لعقد دراسة تعنى بقراءات شعر المتنبي من منظور نظرية القراءة والتلقي.

3-إشكالية البحث:

اهتم النقد العربي القديم والحديث بدراسة شعر المتنبي من مختلف زواياه في أبحاث لا حصر لها، وتميزت بوجهات نظر متعددة، وكانت في تزايد مستمر، مكررة أحيانا دراسات سابقة لها، مضيفة أحيانا أخرى رؤى جديدة، لكن الإشكالية تكمن في سر استمرار هذه الدراسات حول شعر هذا الشاعر، الذي ما يفتأ قارئ يقرأ قصائده أو حتى أبيات من شعره إلا فكر في عقد بحث حوله، وهذا هو السبب الرئيس الذي دفعنا إلى هذه الدراسة التي قمنا فيها بالاطلاع الواسع على مختلف الأبحاث حول شعره قديما وحديثا، وكذلك عملنا على تتبع القراءات التي توسعت في تحليل الدراسات الأولى حول شعره، **كحسين الواد** الذي ركز على الدراسات القديمة، **ومحمد آيت لعميم** الذي اهتم

بالدراسات الحديثة، فلم يكن عمله منصبا حول ثنائية القديم والحديث، بل كان مركزا على المنهج الحديث الموافق والملائم لإضاءة الجوانب الغامضة من شعر المتنبي، وكانت الحلقة المفقودة التي بقيت رهن البحث هي ربط القراءات القديمة بالقراءات الحديثة، والتي جعلناها محور دراستنا وكان هدفنا معرفة سر استمرارية تلقي شعر المتنبي من خلال هذه الثنائية (قديم/حديث)، ونظرا لاعتمادنا على عملية النقد ونقد النقد للقراءات السابقة اتجهنا إلى أهم نظرية تعنى بهذه المفاهيم، وهي نظرية القراءة والتلقي، فكان البحث موسوما بـ" **شعر المتنبي بين النقاد القدماء والمحدثين من منظور نظرية القراءة والتلقي** "، وانطلاقا من ذلك تمحورت إشكالية البحث حول الأسئلة النقدية الآتية:

-ما هي المقومات والعناصر المكونة لشعر المتنبي التي جعلت تلقيه وقراءته في حركية مستمرة قديما وحديثا؟

-ما هي العوامل التي أدت إلى تعدد القراءات حول شعر المتنبي ؟

-ما هي مرجعيات وآليات قراءة شعر المتنبي بين القديم والحديث؟

-هل إن فعل التلقي بين القراء يتغير بتغير ثنائية القديم والحديث أم هو ثابت؟

-ما هي أهم تجليات نظرية القراءة والتلقي في النقد القديم من خلال دراستهم لشعر المتنبي، وهل انبنت قراءاتهم على اعتبار أهمية القارئ وفاعليته في استمرار حيوية شعره؟

-ما مدى فعالية فعل التلقي في استمرار قراءة شعره من خلال ما قدمه النقاد المحدثون؟

4-أهداف البحث:

اتجه البحث إلى دراسة قراءات شعر المتنبي بين القديم والحديث من منظور نظرية القراءة والتلقي سعيا لتحقيق الأهداف الآتية:

-محاولة مواكبة المستجدات النقدية المعاصرة، ولن يتحقق ذلك إلا بالرجوع إلى تراث هذه الأمة حتى نجعل القديم والحديث في تفاعل مستمر، ومن ثم ضمان الحفاظ على التراث الأدبي والنقدي.

-التأصيل للنقد العربي القديم في ضوء مفاهيم النظريات النقدية الحديثة ومدى انفتاحه على الجديد النقدي.

-الوصول إلى تحديد المرجعيات والآليات والمقاصد التي يتبناها كل من النقدين القديم والحديث.

-الكشف من خلال قراءة شعر المتنبي عن أبعاد نظرية القراءة والتلقي في تحقيق القراءة المفتوحة التي تتجاوز البعد الزماني والمكاني، وتنشغل بتأويل النص وإنتاج معناه الجمالي وتداوليته من خلال القراءة الاستشرافية.

5-خطة البحث:

اتبعنا في هذا البحث خطة أملتها علينا طبيعة الموضوع ابتدأنا فيها بالفصل الأول، الذي بسطنا القول فيه عن نظرية القراءة والتلقي في النقد المعاصر، وكيف تم استقبال هذه النظرية في النقد العربي الحديث الذي أولاها عناية كبيرة بالترجمة لها والنقل، أو محاولة تطبيقها على النص العربي، ولجعل الحاضر متصلا بالماضي في بناء هذه الدراسة لجأنا إلى تحديد ماهية ثنائية (القديم والحديث) في النقد العربي، ثم بينا مفهوم فعل القراءة و التلقي وأهم ملامحه في النقد العربي القديم.

أما الفصل الثاني فكان بعنوان "تلقي شعر المتنبي عند القدماء" وفيه رصدنا أهم القراءات القديمة لشعر المتنبي بالتفريق بين القراءة الشمولية الشارحة، والقراءة النقدية الدقيقة، لنصل في المبحث الأخير من هذا الفصل إلى أهم قضايا نظرية التلقي في النقد القديم، والتي كانت ترتكز على التنوع في القراءات والتأويل، والاهتمام بالقارئ .

واختص الفصل الثالث بالبحث في قراءات النقاد المحدثين لشعر المتنبي من عرب ومستشرقين، وفي ضوء المناهج النسقية والسياقية، مع رصد مختلف تجليات نظرية القراءة والتلقي، وبيان دورها الإرهاصي في ظهور هذه النظرية، وفي الأخير حاولنا التميز وعقد المقارنات بين هذه القراءات المستمدة منهجها من النقد الغربي أو النقد العربي.

وبينا في الفصل الرابع مرجعيات قراءة شعر المتنبي بين القديم والحديث، وفيه ربطنا بين مختلف الدراسات القديمة والحديثة لشعر المتنبي في ضوء نظرية القراءة والتلقي، بتحديد أسسها وآلياتها ودورها في توجيه القراءة، وفهم النصوص الشعرية وبناء معانيها، ثم ميزنا بين مختلف القراء ببيان الخصائص التي يتسم بها كل قارئ من عربي قديم ومحدث، وعربي حديث ومستشرق، وتوضيح دور هذا القارئ في سيرورة حركية قراءة شعر المتنبي، من خلال تغييره أفق التوقع لديه، باعتماده عمود الشعر الثابت والمتطور، الممتد والجامع بين مختلف الآفاق، الأفق السابق (القديم)، ليتجسد في الأفق الحاضر(المحدث أوشعر المتنبي)، والذي فتح المجال للأفق المستقبلي.

6-المصادر والمراجع:

اعتمدنا في هذا البحث العديد من المصادر والمراجع، وكان أهمها تلك التي شكلت محور الدراسة والبحث وتأسست عليها النقدية والتحليلية، وهي كالآتي:

أ-المصادر:

وتتمثل معظمها في تلك المدونات الشارحة لديوان شعر المتنبي عموما أو شرح مشكل شعره، أو قراءته وفقا للمعايير النقدية والجمالية، وهي كالآتي:

***الفسر، لابن جني**: وقد كان مرجعنا الأول من جانبين، أولهما أنه يمثل القراءة الأولى التي لا سابق لها في قراءة شعر المتنبي، وثانيهما أنه ركز على القراءة اللغوية والنحوية ومنه ننتقي الشواهد الخاصة بالقراءة على المستوى اللغوي والنحوي.

***معجز أحمد لأبي العلاء المعري**:وهو ثاني قراءة شاملة للديوان، وكان صاحبه يتوسع في القراءة على المستوى الدلالي، لذا كان اعتمادنا عليه يكمن في معرفة التأويلات المحتملة لأبيات شعر المتنبي.

***شرح ديوان المتنبي للواحدي**: وهو من أهم القراءات التي يسرت لنا البحث واختصار الطريق للرجوع إلى الشروحات السابقة، فقد كان صاحبه يسرد فيه أقوال وآراء السابقين له في معظم الأحيان خلال شرحه للأبيات المختلف حول تأويلها.

***الفتح على أبي الفتح**: فرغم اهتمامنا بالفتح الوهبي لابن جني هذا المؤلف عبارة عن رد ابن فروجة على قراءة ابن جني وقد استعنا به كثيرا في البحث، نظرا لاحتوائه على القراءة والقراءة المضادة، كما مثلنا به لأهم قضية سادت في شعر المتنبي وهي ظاهرة الغموض، فقد وجهنا فيه ابن فروجة إلى العديد من الألغاز المحيطة حول هذا الموضوع.

***الوساطة بين المتنبي وخصومه للقاضي الجرجاني**: وتعد من أهم المصادر التي مثلت لقراءة شعر المتنبي في النقد القديم، لذا لا يغيب ذكرها والاستشهاد بنصوصها في أي فصل، في قضية القديم والحديث، والسرقات وتداول المعاني، وفي شروط القارئ وأنواع القراءات وطبقات القراء، وفي عمود الشعر وجماليات المحدثين وغيرها.

*المنصف لابن وكيع التنيسي: فأينما كان الحديث عن السرقات أو معرفة مصادر الأخذ عند المتنبي إلا وحضر هذا المؤلف، كما أننا لجأنا إليه في قضية بيان الكفاءة العلمية لدى القارئ وشروط التلقي.

*شرح شعر المتنبي لابن الإفليلي: وكان مرجعنا إليه لمعرفة خصائص القراءة الأندلسية لشعر المتنبي ، وقد استنبطنا من خلاله العديد من تلك الخصائص كالقراءة الفنية، وإلغاء القراءات السابقة، وغض الطرف عن قضية السرقات إلى غير ذلك.

*شرح مشكل شعر المتنبي لابن سيده: وقد تميز بخاصية فريدة منذ بدء شروح شعر المتنبي وهي القراءة الفلسفية، لذلك اعتمدناه في بيان أهم ما يخص هذه القراءة.

*العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده لابن رشيق القيرواني: وقد أورد فيه العديد من الأفكار والآراء المبثوثة في ثنيايا الكتاب، وهو ما استدعانا إلى تفحص الكتاب، وتتبع ما يخص الموضوع من جانبين: الأول يخص قضية القديم والحديث، والثاني يخص قراءة شعر المتنبي عند المغاربة من حيث المعاني والألفاظ والسرقات وغيرها.

*رسالة في الكشف عن مساوئ شعر المتنبي للصاحب بن عباد: رغم قلة صفحاتها إلا أنها كانت مصدرا لقراءة شعر المتنبي، خاصة من حيث الألفاظ ومدى ملاءمتها للمعاني ومقتضى الحال، وإن عدل بها صاحبها عن جادة الصواب إلا أن آراءه كانت محل النقاش والرد.

*دلائل الإعجاز لعبد القاهر الجرجاني:من خلاله تطرقنا إلى العديد من المواضع الخاصة باللفظ والمعنى وقضية النظم، وعلاقتها بردود أفعال التلقي كتخييب أفق التوقع والجوانب المستميلة للقارئ في النص.

*ديوان المتنبي للمتنبي:وعليه اعتمدنا في شكل الأبيات وردها إلى القصيدة الواردة فيها.

وكذلك مجموعة من القراءات الحديثة لشعر المتنبي، والتي تم اعتمادها اعتمادا مفصلا، وذلك بتتبعها واستخلاص ما فيها من قضايا القراءة والتلقي:

*المتنبي في دراسات المستشرقين ترجمها أكرم فاضل: وهي مجموعة من مقالات لمجموعة من المستشرقين تطرقت إلى موضوعات مختلفة حول شعر المتنبي، وهي كالآتي:

•**المتنبي بإزاء القرن الإسماعيلي، لويس ماسينيون:** وخصصناه لدراسة الاتجاه الباطني الذي اعتمده هذا المستشرق لقراءة شعر المتنبي في ضوئه ، كمنهج من مناهج القراءة الاستشراقية.

•**المغزى التاريخي للعروبة في شعر المتنبي، جان لسيرف:** مقال استعنا به لمعرفة القراءة الإيديولوجية لدى المستشرقين التي من أهمها عنصر العروبة بمقابل الإسلام في شعر المتنبي.

•**المتنبي وأسباب مجده، كودفروادمومبين:** هو أيضا مهم في الحديث عن القضايا النقدية التي تطرق إليها المستشرقون كالإيقاع والتجديد في المقدمة وتداول المعاني وغيرها.

•**المتنبي والحرب البيزنطية العربية، ماريوس كنار:** ومنه حاولنا استنباط الرأي الآخر حول قضية عنصر العروبة في شعر المتنبي، والحرب المقدسة.

•**حياة أبي الطيب المتنبي وشعره، ريجيس بلاشير:** مقال استعنا به في بيان القضايا النقدية في شعر المتنبي في ضوء القراءة الاستشراقية.

*__ديوان المتنبي في العالم العربي وعند المستشرقين، رجيس بلاشير:__ وعليه اعتمدنا في تحديد خصائص القراءة الاستشراقية، وبيان مدى فاعلية الحكم النقدي الاستشراقي على شعر المتنبي، كما استعنا به في بيان القراءة المغربية والأندلسية لشعر المتنبي.

*__مع المتنبي، طه حسين:__ وهو من المصادر الحديثة في قراءة شعر المتنبي والتي لا يمكن الاستغناء عنها، فمن خلاله عرفنا كيف تم تطبيق المنهج التاريخي المستمد من النقد الغربي والاستشراقي في دراسة شعر المتنبي.

*__المتنبي، محمود شاكر:__ وهي قراءة في ضوء المنهج التاريخي المستمد من التراث حيث أَطْلَعَنا صاحبه على العديد من القضايا التاريخية والفنية الجديدة في شعر المتنبي.

*__شعر المتنبي قراءة أخرى، محمد فتوح أحمد:__ وهو مؤلف مهم في الدراسة الأسلوبية لشعر المتنبي، فاستفدنا منه بانتقاء مختلف الظواهر الأسلوبية السائدة في شعر المتنبي.

*__الانزياح في شعر المتنبي، أحمد مبارك الخطيب:__ وهو أهم كتاب في الدراسات الحديثة حول الأسلوبية في شعر المتنبي، وبالضبط ظاهرة الانزياح التي خصصا حديثنا في البحث من خلال هذا الكتاب خاصة الانزياح النفسي.

*في مجلس أبي الطيب المتنبي، إبراهيم السامرائي: كانت قراءة شعر المتنبي في هذا الكتاب بأسلوب حواري منطلق من ثلاث شخصيات المتنبي والناقد وتلميذه، وكانت دراستنا لهذا الكتاب في ضوء التلقي الحواري (حوار الشخصيات).

*العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب، ناصيف اليازجي: وهو من أهم الشروحات لديوان المتنبي في العصر الحديث، وقد اعتمد فيه صاحبه بإيراد القراءات السابقة القديمة لشعر المتنبي موجها إياها ومصححا، ومتطرقا إلى معان مستجدة، كل ذلك من خلال محاورته لنصوص السابقين لذا رأينا من الجدير أن ندرس هذا الشرح أيضا من منظور التلقي الحواري.(حوار النصوص النقدية).

وهناك مصادر أخرى استعنا بها للإشارة إلى قضايا مهمة في قراءة شعر المتنبي.

ب–المراجع:

وهي مجموعة من المؤلفات التي اعتمدناها لتحديد مفهوم النظرية، وكذلك أفادتنا في إضاءة العديد من الإشكالات، كما دعمنا بها بعض الآراء والأفكار المتعلقة بالبحث.

* **نظرية التلقي مقدمة نقدية روبرت هولب**،ترجمة: عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية،

* **نظرية الاستقبال مقدمة نقدية، روبرت هولب**، ترجمة:رعد عبد الجليل جواد.

* **فعل القراءة نظرية جمالية التجاوب(في الأدب)، فولفغانغ آيزر**، تر: حميد لحميداني.

*التفاعل بين النص والقارئ، سوزان روبين سليمان و إنجيكروسمان، القارئ في النص مقالات في الجمهور والتأويل، ترجمة:حسن ناظم و علي حاكم صالح.

*آفاق نقد استجابة القارئ، ترجمة: أحمد بوحسن، من قضايا التلقي والتأويل.

* المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية، وليم راي، ترجمة: يوئيل يوسف عزيز.

* الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ناظم عودة خضر.

*الموازنة للآمدي .

*عيار الشعر لابن طباطبا.

*البيان والتبيين والحيوان للجاحظ.

* الاتجاهات النقدية عند شراح ديوان المتنبي القدماء،عدنان عبيدات،

* **المتنبي بين ناقديه في القديم والحديث،عبد الرحمن شعيب،**

* **المتنبي في دراسات المستشرقين الفرنسيين،حسن الإمراني،**

* **المتنبي والتجربة الجمالية عند العرب(تلقي القدماء لشعره)، حسين الواد.**

* **نظرية الشعر العربي من خلال نقد المتنبي في القرن الرابع الهجري، محي الدين صبحي،**

* **تراثنا النقدي دراسة في كتاب الوساطة للقاضي الجرجاني، السيد فضل.**

* **المثال والتحول في شعر المتنبي وحياته، جلال خياط.**

* **تفسير الشعر عند ابن جني، عبد السلام السيد.**

وغيرها من المراجع والمقالات الكثيرة .

7-منهج البحث:

اقتضى البحث اعتماد مجموعة من المناهج والآليات، وكان أهمها المنهج التاريخي الذي استخدم في تتبع المسار التاريخي للقراءات المختلفة لشعر المتنبي قديما وحديثا، ورصد أهمها وأكثرها ملاءمة لما نهدف إليه في دراستنا، وكذلك استندنا إلى المنهج الوصفي والتحليلي في عرض هذه القراءات لبيان طريقتها في دراسة شعر المتنبي، وكذلك المنهج المقارن لتوضيح أوجه التباين والتشابه وما تختص به كل قراءة، كما كان له دور مهم في فهم مختلف النصوص -أدبية ونقدية- ومناقشتها حتى يتسنى لنا الوصول إلى معانيها ومقاصدها، أو استنباط الدلائل والبراهين التي يمكن أن تجيب عن تساؤلاتنا، ولعلني من خلال هذين المنهجين استطعت استثمار آليات نظرية القراءة والتلقي التي تجمع بين المنهج والنظرية لما تحمله من مفاهيم ومرجعيات على مستوى القراءة ومن آليات منفتحة تمكنها من استيعاب أكثر من منهج من أجل تحقيق إعادة بناء المعنى الجمالي للنص الشعري.

وختاما نأمل أن تكون هذه الدراسة قد حققت الهدف الذي سعت للوصول إليه، وأضافت لبنة مساهمة في بناء نظرية نقدية عربية عبر قراءة التراث العربي في المنظور الحداثي.

والله وليُّ التوفيق

الفصل الأول

نظرية القراءة والتلقي مقاربة نظرية

أولا: نظرية القراءة والتلقي في النقد المعاصر

ثانيا: ملامح نظرية القراءة والتلقي في النقد العربي القديم

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

تعد نظرية القراءة والتلقي من أهم النظريات البارزة في النقد المعاصر، وكان السبب وراء وجودها مناهضة النظريات والمناهج السابقة، التي اهتمت بالسياق الخارجي والمبدع أو أنها ركزت على النص كبنية مستقلة، فأهملت هذه المناهج المتلقي، وجعلته على هامش الدراسة، وهو ما لفت انتباه النقاد الألمان ودفعهم إلى بناء نظرية تركز على المتلقي، الذي جعلته الأساس المعتمد في التأريخ للقراءات التي تعمل بدورها على تخليد الأعمال الأدبية واستمرار حيويتها.

بمجرد ظهور هذه النظرية في الساحة الغربية، تلقفها النقاد العرب من خلال النقل والترجمة حتى غدت من المناهج السائدة في النقد العربي الحديث، وذلك بالسعي لتطبيقها على النص العربي قديمه وحديثه، بل هناك من اتجه إلى البحث عن جذورها وملامحها في النقد العربي القديم، وكان الهدف من كل ذلك الربط بين القديم والحديث بين الأصالة والمعاصرة حتى يتحقق التكامل في بناء النظرية النقدية العربية، وهو ما سيتضح خلال هذا الفصل:

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

أولا: نظرية القراءة والتلقي في النقد المعاصر.

إن التنظير لنظرية القراءة والتلقي لا يعني خلو الثقافات من الاهتمام بالمتلقي، بل كانت له مكانة أساسية في الدراسات القديمة، وحتى في بعض الدراسات الحديثة التي استفاد منها مؤسسو هذه النظرية.

1-أصول نظرية القراءة والتلقي في النقد الغربي:

لنظرية القراءة والتلقي أصول متعددة، وهي على نوعين أصول فلسفية وأصول نقدية، ومن خلالها استقت أسسها ومبادئها التي تقوم عليها، وهي كالآتي:

أ-الأصول الفلسفية:

ترجع الأصول الفلسفية لنظرية القراءة والتلقي إلى عهد السوفسطائيين الذين عنوا بالمتلقي من خلال قضية اللفظ والمعنى، حيث يرون أن الملفوظ هو «احتمال، وإن الملفوظ في الوقت نفسه لابد أن ينطوي على بنيات تحقق الإقناع التام»[1]، فالمقصود من هذا أن يحتوي الملفوظ على عناصر تعمل على تنشيط عملية التلقي لدى المتلقي، حتى يحقق استجابته بشكل تام، أما المعنى فيعرفونه بأنه «ينحدر من الملفوظ، من إيماءاته البلاغية، ومن التلاعب الذي يحدث في النسيج اللغوي والأسلوبي له»[2]، فالمعنى يعتمد على الملفوظ وعلى البناء اللغوي والتركيب، كما يركز على جميع الفنون البلاغية التي تكسو هذا الملفوظ، فعلى أساس هذين المفهومين يقوم فن الخطابة عند السوفسطائيين، والذي تكمن وظيفته في إقناع المستمع وتحقيق الاستجابة لديه.

وقد سار **أرسطو** على درب السوفسطائيين في اهتمامه بالمتلقي من خلال فن الخطابة، حين حدد العلاقة بين المبدع والنص والمتلقي، تلك العلاقة التي تصل بالمتلقي إلى إدراك جمالية النص، بدءا بالكفاءة الفنية للخطيب[3]وفي هذا يقول: «ومعلوم أنه إن أمر وأجاد فعل ذلك، فإن الكلام يكون غريبا بقدر أن يضلل ويغلط، إذ هو محقق، وهذه هي فضيلة الكلام»[4].

---

(1) ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق، عمان، ط1، 1997، ص 11، 12.

(2) المرجع نفسه، ص 12.

(3) محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي دراسة مقارنة، دار الفكر العربي، ط1، 1996، ص 45.

(4) أرسطو طاليس، الخطابة، الترجمة العربية القديمة، تحقيق وتعليق: عبد الرحمن بدوي، وكالة المطبوعات، الكويت، دط، 1979، ص187.

كما ميز **أرسطو** انطلاقا من ردود أفعال المتلقي بين ثلاثة أنواع من أجناس الشعر، أولها المأساة أو التراجيديا التي تحتل المرتبة الأولى في الاستجابة لدى المتلقي، ثم تليها الملهاة أو الكوميديا، ثم الملحمة[1]، ويعود سر هذا الترتيب إلى أن المأساة تتعدى استجابة المتلقي إلى التطهير[2]، أما الملهاة فهي مجرد تسلية وترفيه عن المتلقي وهي محاكاة لأراذل الناس [3]، وكانت الملحمة آخر هذه الفنون استجابة لدى المتلقي لأنها لا تتعدى بالتأثير فيه من مجرد الشعور بالإعجاب[4].

هذا بالنسبة للأصول غير المباشرة لكن هناك أيضا أصول مباشرة ومن أهمها:

-الظاهراتية أو الفينومينولوجيا:

نشأ علم الظواهر على يد **هوسرل** *E-Husserl* الذي كان يعتقد أن المعنى هو خلاصة الفهم الفردي الخالص للظاهرة، أي الفهم المتعالي[5]، لكن تلميذه الذي يدعى **انغاردن** *R.Ingarden* قام بتعديل مفاهيم أستاذه، فصاغها وفقا لفهمه[6]، لذلك فهو يرى أن المعنى هو خلاصة التفاعل بين الفهم والظاهرة، أي إن البنية الثابتة النمطية هي بنية الفهم، أما البنية المتغيرة المادية فهي بنية النص، والمعنى يتحدد نتيجة التفاعل بين بنية النص وفعل الفهم، ومن ثم أصبح هذا التعديل الذي قام به **انغاردن** أساسا لكل الاتجاهات التي تندرج تحت **هوسرل** (**انغاردن**، **سارتر**، **غادمير**) وكان عاملا مهما في ظهور نظرية القراءة والتلقي[7].

ومن أهم مفاهيم الظاهراتية مفهوم الخبرة ويقصد به **انغاردن** ذلك «الفعل الذي يحقق العمل ويؤسسه بوصفه موضوعا جماليا(...) فالخبرات لا تكون متنوعة من قبيل المتع الجمالية التي يكون مصدرها القيم الجمالية والمشاعر، والانفعالات المتنوعة التي تحدث أثناء القراءة»[8] لأنه على القارئ أن يستبعد كل هذه الخبرات التي مرجعها من الواقع، ويخلص لعالم منفصل تماما هو العالم الأدبي حتى يتمكن من إدراك وفهم

(5) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر، القاهرة، دط، 1997، ص 61.
(6) المرجع نفسه، ص48.
(7) نفسه، ص 61.
(8) نفسه، ص 74، 86.
(9)ناظم عودة خضر، المرجع السابق، ص 75.
(10)المرجع نفسه، ص35
(7) بشرى موسى صالح، نظرية التلقي أصول وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2001، ص 35
(8)ناظم عودة خضر، المرجع السابق، ص 91، 92.

العمل الأدبي[1].

غير أن **سارتر** *J.P.Sartre* يرى بإمكانية استغلال الخبرة الجمالية والمعرفية، وذلك بجعل التعريف التقليدي الفارغ شيئا فريدا عن طريق ملئه بالخبرات والمعارف الخاصة بالقارئ، فيعيد بذلك تنظيم الأوجه القديمة في منظور الحاضر وهذا ما يجعله فريدا وتقليديا في الوقت نفسه[2].

ومن مفاهيم الظاهراتية أيضا الحالة اللامحدودة والوجود الملموس[3]، ويسميها **انغاردن** بـ"اللحظات" الخاصة بالموضوع الممثل[4]، ويرى بأن «الحادثة التي تملأ الزمن لا يمكن تمثيلها بجميع أوجهها، فلا بد أن يمثل الزمن الحقيقي المستمر في الأعمال الأدبية عن طريق الأوجه المنفصلة الطويلة أو القصيرة، أو عن طريق الحوادث التي تقع خلال لحظات قصيرة...أما ما يقع بين هذه الأوجه أو الحوادث فيبقى غير محدد، عادة نقيم حالة من الاستمرارية أثناء القراءة عن طريق ملء هذه الفجوات »[5]، ويبقى بعضا منها كامنا، وهذا ما يؤكد حاجة العمل الأدبي لعامل آخر خارج ذاته وهو المتلقي، إضافة إلى أن الخاصية التي تميز العمل الأدبي المنطوي على الفجوات هو ضمان السيرورة والاستمرارية لهذا العمل الأدبي[6].

-الهيرمينوطيقا[7] (التأويلية):

كان للتأويلية سبيلان مستقلان هما: اللاهوتي والفيلولوجي ثم اشتركا في هدف واحد هو إعادة اكتشاف شيء معلوم نسبيا وليس مجهولا تماما[8]، وبعد ذلك اتجه الاهتمام إلى محاولة تأسيس نظرية تعنى بالمعنى وإدراكه، تجلت من خلال أعمال **شلاير ماخر** *Chlayer Makar* و**دلتاي** *Deltey* وغيرهم[9].

ويكمن دور هذه النظرية في التأصيل لنظرية القراءة والتلقي من خلال فكرة ضرورة تدخل المتلقي

---

(1) المرجع السابق، ص91، 92.

(2)المرجع نفسه، ص91، 92.

(3)وليم راي، المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية، ترجمة: يوئيل يوسف عزيز، دار المأمون، بغداد، ط1، دت، ص40.

(4)المرجع نفسه، ص41.

(5)نفسه، ص 41.

(6)ناظم عودة خضر، المرجع السابق، ص 83.

(7)وليم راي، المرجع السابق، ص 41.

(8)هانز جورج جادامير، الحقيقة والمنهج الخطوط الأساسية لتأويلية فلسفية، ترجمة: حسن ناظم وعلي حاكم صالح، مراجعة: جورج كتورة، دار أويا، طرابلس، ط1، 2007، ص258.

(9)ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط5، 2007، ص89

وإسهامه في بناء المعنى، وكان صاحب هذه الفكرة هانز **جورج جادامير** *Hans George Gadamer*[1]، في خلال اعتماده على مجموعة من المفاهيم والأسس التي تتعلق بكيفية وصول المتلقي لأداء دوره في بناء المعنى المطلوب، ومن أهمها:

***الأحكام المسبقة**: ويعرفها **جادامير** بأنها تلك الأحكام «النابعة من داخل الوضع التاريخي للمفسر، وتمهد الطريق للنشاط الهيرمينوطيقي ولا تحطم الموضوعية، وإنما تجعلها ممكنة، تأتي مهمة النشاط الهيرمينوطيقي الذي يكفل لنا نوعا من المشروعية للأحكام المسبقة من خلال عملية الحوار»[2]، لذلك فالأحكام المسبقة شرط أساسي لتحقق فهم النص وتفسيره[3].

***المسافة الزمانية**: ويقصد بها تلك التي تحمل في طياتها القيمة التي تدع المعنى الحقيقي للنص يتضح كليا، وهي لا تزيل الأحكام المسبقة المحلية والمحدودة، بل تفسح المجال أمامها لكي ينبثق من جديد، فهي إجراء يقدم العون بشكل كبير للفهم، وهي مليئة بالعادات والتقاليد المعاشة على مدار التاريخ ومن خلالها يقدم لنا التراث[4].

***البعد التاريخي**: وقد اهتم بهذه القضية **دلتاي**، حيث يرى بأن التجربة المعاشة الماضية يمكننا استعادتها في الزمن الحاضر من خلال الخيال في قالب جمالي منتم إلى الزمن الأول الذي عبر فيه عن التجربة[5]، فكذلك يمكن للقارئ تحيين النصوص القديمة من خلال قراءتها بما يناسبه في الزمن الحاضر، لأن الدلالة في نظر **دلتاي** هي تعبير عن الحياة التي«تؤول نفسها، فالحياة ذاتها بنية تأويلية »[6].

***الأفق التاريخي**: الأفق التاريخي عند **جادامير** «ليس الأفق التاريخي الذي يرتسم عبر إعادة البناء(...) هو حقا أفقا قائما بالفعل، إذ لابد بدوره أن يفهم ضمن نطاق الأفق الذي يحتوينا، نحن الذين نسأل ومن ينادينا صوت الماضي»[7]، فالماضي يفهم انطلاقا من الذات التي تنسج أفكارا حوله على أنه

(1)ناظم عودة خضر، المرجع السابق، ص 96، 97.

(2)عبد العزيز بوالشعير، مفهوم التأويل الفلسفي ومرتكزاته في فلسفة هانز جورج غادامير، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، قسنطينة، العدد: 11، 2010، ص 289.

(3)روبرت هولب. نظرية التلقي مقدمة نقدية. ترجمة: عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، دط، 2000، ص84.

(4)هانز جورج جادامير، المرجع السابق، ص407، 408.

(5)مخلوف بوكروح، التلقي في الثقافة والإعلام، مقامات للنشر والتوزيع، دم، ط1، 2011، ص42.

(6)هانز جورج جادامير، المرجع السابق، ص257.

(7)ناظم عودة خضر، المرجع السابق، ص 102.

تجربة تحوينا[1]، لأن المرء لا يستطيع أن ينتزع نفسه من التاريخ الذي ينتمي إليه فهو تاريخه الخاص، ولأنه ما وجد إلا بفعل مسبق[2]، وهذا يجعل السياق التاريخي يتحد مع المتلقي الحاضر، وهو ما يؤدي إلى إحياء معنى النص وهذا ما يطلق عليه **جادامير** "انصهار الآفاق"، أي أفق النص وأفق المؤول(المتلقي) [3].

ويرتبط **الأفق التاريخي بالمسافة الزمانية** من خلال تحدد العمل الأدبي –المؤلف في فترة زمنية محددة– عبر أزمنة القراءة المختلفة، وهذه المسافة الزمانية بين تأليف النص وقراءته تعمل على تحقيق المعنى وإنتاجه[4].

فالأفق الحاضر في تشكل دائم متواصل، لأن أحكامنا المسبقة تتغير باستمرار من خلال مواجهة الماضي ومحاولة فهم التراث، وهذا يعني أنه«ليست هناك آفاق منفصلة للحاضر في حد ذاته أكثر مما هنالك آفاق تاريخية يجب اكتسابها، والفهم دائما هو انصهار تلك الآفاق التي يفترض أنها موجودة بذاتها (...) إن عملية الانصهار هذه تكون في تراث ما عملية مطردة باستمرار فيتحد القديم والجديد دائما في شيء ذي قيمة حية، من دون أن يمنح أحدهما الصدارة من الآخر صراحة»[5]، لأن ما كان حاضرا سيصبح قديما، وبالتالي فإن القديم والحاضر كل متكامل عبر الزمن.

ب– الأصول النقدية:

وهي المدارس أو المناهج النقدية التي استمدت منها نظرية القراءة والتلقي أسسها النقدية، ومن أهم هذه المدارس:

–مدرسة جنيف: أو نقاد الوعي*Critícsconsiousmes*

ومن روادها **جورج بوليه***George poulet*و**شتايجر** إميل*Sstaiger. E*وغيرهم، ومن أهم ما أفادت به نظرية القراءة والتلقي ما يأتي:

***الوعي(الأنا– الذات)**: هناك ما يسمى بوعي الكاتب ووعي القارئ، حيث يتعرف القارئ على وعي الكاتب من خلال عمله الأدبي، فيندمج وعي القارئ بوعي الكاتب ويحدث بذلك اتصال قوي

(1)المرجع السابق، ص 100.

(2)بشرى موسى صالح، المرجع السابق، ص39.

(3) عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة، دط، 1999، ص109.

(4)خديجة غفيري، سلطة اللغة بين فعلي التأليف والتلقي، إفريقيا الشرق، المغرب، دط، 2012، ص 26، 27.

(5)هانز جورج جادامير، المرجع السابق، ص417.

بالعمل الأدبي[1]، وإن «ذلك الوعي (الأنا–الذات)، الوعي المتواصل بما موجود، يكشف ذاته ضمن العمل، وهذا هو الشرط المميز لكل عمل استدعيه إلى الوجود»[2]، أي إن القارئ بكشفه لوعي المؤلف من خلال عمله الأدبي يصل إلى الإدراك الذي يقوده إلى إعادة إنتاج النص، فيستحضره إلى الوجود ويصبح أيضا كائنا له خاصيته كذات تؤثر في وعي آخر، يقول **جورج بوليه**: «تعاقب الإدراك يعقبه تأمل يدفعني "أنا" إلى الأمام على طريق يقين الذات، ويمهد السبيل لإدراكات أخرى»[3].

***تداخل التخطيط في الزمن**: وقد اعتمد هذه الفكرة **شتايجر**، حيث يرى بأن«تداخل التخطيط والإحياء ونبض اللحظة وتداخل الذاكرة العميقة وقوة التوقع، وتشكيل الحاضر، الذي هو متأثر على نحو آخر بالماضي والمستقبل ومن ثم فهو محروم أو منعم، نفهم هذا التداخل الذي يختلف باختلاف الزمن والشعوب والأفراد(...) إذا نظرنا إليه بوصفه صنعة أساسية لحركة الروح الإنسانية من جهة كونها توترا داخليا وتوقا»[4]، فهو يرى بأن العمل الأدبي المؤلَّف في اللحظة الراهنة ليس إلا نتيجة تداخل نصوص سابقة في ذاكرة عميقة تتوقف في نظرتها في تأليف العمل الأدبي لنص سينتج في المستقبل من طرف قارئ مستقبلي.

التطور الأدبي**: أكد **شكلوفسكيChklovski*أنه ما من مدرسة أدبية جديدة إلا وتعتمد في تأسيسها ومبادئها على الموروث الماضي سواء كان منسيا أو نادرا، ولذلك يمكن للتاريخ الأدبي أن يتطور، ولكن«في خط متكسر أكثر منه منتظما»[5]، أي إن فكرة التقدمية في الفن تأتي عن طريق الثورة والنهوض ضد التقنيات الفنية البالية من قبل الأجيال المتعاقبة والمدارس، واستبدالها بإبداعات شكلية مثيرة ومحفزة [6]، وفي إطار هذا المفهوم للتطور الأدبي طرح **تنيانوف** فكرتين مهمتين:

الفكرة الأولى: تختص بوظيفة الأدب الذاتية، أي تلك العلاقات المتبادلة فيما بينها في فن أدبي محدد كألوان المحاكاة الساخرة وما حدث لها من إحالات وتشوهات تعين من خلالها تغيرات على التقنية الفنية

(1)ناظم عودة خضر، المرجع السابق، ص 104.

(2)جين ب.تومبكنز، نقد استجابة القارئ، ترجمة: حسن ناظم وعلي حاكم، مراجعة وتقديم: محمد جواد حسن الموسوي، المجلس الأعلى للثقافة، دم، دط، 1999، ص ص 108، 109.

(3)وليم راي، المرجع السابق، ص69.

(4)ناظم عودة خضر، المرجع السابق، ص 112.

(5)روبرت هولب، نظرية التلقي، المرجع السابق، ص ص57، 58.

(6)عبد الناصر حسن محمد، المرجع السابق، ص ص 75، 76.

عبر العصور[1].

أما **الفكرة الثانية** فتتعلق بمصطلح"السائد" و*Domínant* هو«جملة العناصر التي يدفع بها إلى الصدارة في عمل بعينه أو خلال حقبة بعينها»[2]، فالتعاقب والتوارث في سيرورة الأدب التاريخية هو إحلال متواصل لمجموعة من العناصر المهيمنة الطاغية، بدلا عن العناصر الأخرى القليلة، وهذا لا يعني استبعاد هذه الأخيرة وإسقاطها من النوع، ولكنها فقط تراجع إلى الخلف لتعود للظهور مستقبلا بطريقة جديدة أيضا[3].

عن مثل هذه الأفكار التي أثارها الشكلانيون لا تختص بتفسير ما يطرأ من تغيرات في القواعد الأدبية فقط، بل تساعد كذلك في تفسير ما يطرأ من تحول في المسلك النقدي عند الحكم على الأعمال الأدبية العظيمة للأدب خلال الفترات المختلفة [4].

-الشكلانية:

أولت الشكلانية اهتماما كبيرا بدراسة الشكل الأدبي على أنه ظاهرة فنية، مع إلغائها لكل ما هو سياقي محيط بالنص من السيرة الذاتية والتأملات النفسية والتاريخية والاجتماعية [5]، وكان لها دور أساسي في الدراسات الألمانية وبالأخص نظرية القراءة والتلقي، ومن أهم مفاهيمها:

***الإدراك والأداة:** فلكي نكون على وعي بالأشياء-من منظور الشكلانيين-يجب أن نستعين بالأداة التي هي عبارة عن تقنية تمكننا من إدراك الشيء ووسمه بالخاصية الفنية، كما يمكنها أيضا أن تملأ الفجوة بين النص والقارئ وتجعل العمل الفني شيئا قيما، وموضوعا جماليا، كالصور الفنية والاستعارات وغيرها.

ويرى **لوري تينانوف***LouríTynianov*بأن الوسائل أو الأدوات لا يمكن أن تكون ثابتة على حالها في كل العصور، فبتغيرها يولد أدب جديد، ولكن إن استمرت ساكنة فإن الناس سيعتادونها ومن ثم تفقد وظيفتها الأدبية[6].

-بنيوية براغ: تمثلت مساهمة **موكاروفسكي***Mukarovsky* في نظرية القراءة والتلقي انطلاقا من

(1)روبرت هولب، نظرية التلقي، المرجع السابق، ص ص 57، 58.

(2)المرجع نفسه، ص 59.

(3)نفسه، الصفحة نفسها.

(4)نفسه، الصفحة نفسها.

(5)موسى ربابعة، موت المؤلف وآفاق التأويل، مجلة علامات ج 58، م 15، جدة، ذو القعدة1426-ديسمبر 2005، ص48.

(6)يوسف نور عوض، نظرية النقد الأدبي الحديث، دار الأمين، القاهرة، ط1، 1994/1414، ص17.

تحديده للإطار العام للفن على أنه نظام حيوي دال، فلكل عمل فني مفرد بنية، ولهذه البنية مرجعيات، أي إن لها صلة غير محدودة بالتاريخ، وعلى هذا الأساس يمكن دراسة أي عمل أدبي دراسة بنيوية [1].

كما أشار إلى مفهوم الفاعل الدلالي الذي يقصد به كل من اشترك في العمل الأدبي، ولا يتعين في المؤلف ولا في هذا الشخص أو ذاك من الأشخاص الواقعيين، لأن بنية العمل الأدبي يمكن أن تحوي ظل أي شخصية سواء كان مؤلفا أو قارئا[2].

-الاستقبال والتأرخة:

يرى **جوليان هيرش** *Juliane Hirch* أن التلقي مرتبط بضرورة كتابة التاريخ، ولكن«لماذا يصبح عمل ما أو كاتب مشهورا، وكيف تنتشر تلك الشهرة عبر فترات زمنية، وأي عناصر تزيد أو تقلل السمعة؟ غن جميع تلك الأسئلة تؤثر في المؤرخين كما تؤثر في علماء الاجتماع او علماء النفس»[3]، كل هذه الأسئلة تركز على كيفية بروز الأفراد المتميزين وما يحدثونه بإبداعهم في الحاضر والمستقبل، وفي الحقيقة فإن الفرد هو من يعمل على الاهتمام بأعمال أدبية دون أخرى كما يقوم على إظهارها التشهير بها حتى تصبح مميزة دون غيرها، وليست الظروف هي من تحقق هذه النتيجة[4].

وخلاصة ما يقصد **هيرش** أن تلك الشهرة لبعض الأعمال الأدبية تكون تابعة لاعتراف الجماهير، ويتمثل هذا الجمهور في المؤسسات المختلفة من القراء والدور النشر وغيرها فتعمل على حفظ تلك الأعمال من خلال شهرتها بل تجعلها خالدة على مر العصور[5].

- سوسيولوجيا الذوق:

يشير **لفين شكونج** *ChekangLivin* إلى أن مفتاح فهم تاريخ الأدب يقوم على دراسة الذوق، لأن الذوق في رأيه يؤدي إلى «علاقة بالفن تنعكس فيها الفلسفة الكاملة للحياة لدى إنسان ما، أو هي على أي حال علاقة تنطوي على الوجود الإنساني نفسه في أعمق أعماقه»[6].

(1) روبرت هولب، نظرية التلقي، المرجع السابق، ص 71.

(2)عبد الناصر حسن محمد، المرجع السابق، ص ص 77، 78.

(3) روبرت هولب، نظرية الاستقبال مقدمة نقدية، ترجمة: رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار، سورية، ط1، 1992، ص64.

(4) روبرت هولب، نظرية التلقي، المرجع السابق، ص 92.

(5)عبد الناصر حسن محمد، المرجع السابق، ص 28.

(6) روبرت هولب، نظرية التلقي، المرجع السابق، ص 94.

والذوق ظاهرة متغيرة داخل المجتمعات على مر الزمن لأنه يرتبط بروح العصر الذي يحيا فيه فهو المسؤول على ما كتب في ذلك الزمن، وهذا ما يؤدي إلى دراسة تاريخ الذوق في الأعمال الأدبية من طرف مؤرخ الأدب [1].

إن العمل الأدبي الجيد الخالد هو الذي يكون نتيجة الذوق الفني لمجموعة من القراء الموجودين في موقع القوة فـ«ليس الجيد هو الذي أكد نفسه عبر التقاليد، بل ذلك الذي يربح سيعتبر جيدا »[2].

2-أسس نظرية القراءة والتلقي في النقد الألماني:

عرفنا مما سبق أن نظرية التلقي قد استقت أسسها ومبادئها من مدارس ونظريات متعددة حتى وصلت إلى صورتها النهائية وبناء نظرية تميزها عن باقي النظريات، وكان هدفها منذ البداية الربط بين دراسة الأدب والتاريخ على أساس أن الأعمال الأدبية هي المصب الذي تفرغ فيه خلاصة التجارب الإنسانية[3]، ولهذا توجب علينا التطرق إلى التعريف بتاريخ الأدب وكيفية تجديده وأهم الأسس والعناصر التي تندرج ضمنه.

أ-تاريخ الأدب وعلم التاريخ:

اهتم **ياوس** *Hans Robert Juas* بالعلاقة بين الأدب والتاريخ والجمع بين تاريخ النص وجمالياته، وقد كل فصل بين هذين العلمين الأدب والتاريخ، وأكد خطأ مثل هذا الرأي من خلال المفهوم الأسطوري للتراث، فهو يرى أن «النموذج الذي وجهه البحث الأدبي ذات يوم، ما يلبث ينبذ عندما يصبح غير قادر على الوفاء بالمطالب التي توسمتها فيه الدراسات الأدبية، ويحل نموذج جديد أكثر ملاءمة لهذه المهمة بعد استقلاله عن النموذج الأقدم، وحل أسلوب التناول العتيق إلى أن يثبت مرة أخرى، أنه غير قادر على الوفاء بوظيفته في شرح الأعمال السابقة على الوقت الراهن»[4].

ولا يقصد **ياوس** بتاريخ الأدب تاريخ المؤلفين والمؤلفات، وإنما يعني بالدرجة الأولى بتاريخ التلقيات، ولذلك دعا إلى تأسيس تاريخ للأدب قائم على أذواق المتلقين وعلى ردود أفعالهم، وهذا يستلزم الاهتمام بالمسار التاريخي للقارئ والمتلقي وذوقه وما يطرأ خلال ذلك من تطورات، وقد تنبه إلى هذا **ليفين شكونج** سابقا، حيث أكد على أن فهم الأدب رهين بدراسة الذوق وعلاقته بروح العصر، وما يعتري ذلك من

(1) عبد الناصر حسن محمد، المرجع السابق، ص 89.

(2)روبرت هولب، نظرية الاستقبال، المرجع السابق، ص 67.

(3)المرجع نفسه، ص ص 189، 190.

(4)عبد الناصر حسن محمد، المرجع السابق، ص 101.

تغيرات عبر الزمن داخل المجتمعات[1].

ب-تجديد علم تاريخ الأدب:

إن تاريخية الأدب كما يرى **ياوس** «لا تقوم على وجود الحقائق الأدبية، ولكنها تقوم على تعرف القارئ المبكر للعمل الأدبي، ومن طبيعة العلاقة الحوارية بين العمل الأدبي والمتلقي، فهذا له أهميته التاريخية في تاريخ الأدب، فينبغي على مؤرخ الأدب أن يصبح في البداية هو الآخر قارئا ليمكن تفهم العمل وتقويمه، وبمعنى أخر قبل أن يطلق عليه حكمه الذاتي ليكون قادرا على القيام بالتحديد الواعي لمكانة العمل الجمالية ووضعيته في التواصل التاريخي لقرائه»[2]، ولهذا فإن تجديد تاريخ الأدب عند **ياوس** يمر عبر مراحل أساسية أولها تحطيم الآراء والأفعال السابقة التي تقوم على الفصل بين المؤلف والقارئ والعمل الأدبي[3]، والاتجاه إلى الاهتمام بالمتلقي حتى يصبح في علاقة مع النص الذي يتم التعامل معه بمعيارين متكاملين هما «معيار الإدراك الجمالي لدى المتلقي، ومعيار الخبرات الماضية التي يتم استدعاؤها في لحظات التلقي»، ومن ثم ينتج توحد بين الأدب والتاريخ[4]، فيتضمن هذا الاندماج دلالة تاريخية وجمالية، فالدلالة الجمالية تركز على المتلقي الذي يقوم بعد القراءة الأولى بمقارنة قيم العمل الجمالية الراهنة، وقيم الأعمال الأدبية المقروءة من قبل، وأما الدلالة التاريخية فتعتبر قاسما مشتركا بين القارئ الأول والقراءات المتتالية فيما بعد[5]، ويتضح ذلك من خلال التطرق إلى المفاهيم الآتية:

-أفق الانتظار: استمد **ياوس** مصطلح "الأفق" *Reference* من **جادامير**[6]، أما لفظ "الانتظار" عند **كارل بروبر**[7]، وخلص إلى مفهوم "أفق الانتظار" الذي يقصد به الاهتمام بالمتلقي ودوره في الأدب والتأريخ له[8]، وذلك لأن «تحليل التجربة الأدبية للقارئ تتلخص من النزعة النفسانية التي كانت عرضة لها لوصف تلقي العمل والأثر الناتج عنه، إذ من خلالها يتشكل أفق انتظار، جمهورها الأول، بمعنى الأنظمة

(1)حميد سمير، النص وتفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي عند المعري، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، دط، 2005، ص 24.
(2)عبد الناصر حسن محمد، المرجع السابق، ص 106.
(3)حميد سمير، المرجع السابق، ص24.
(4)عبد الناصر حسن محمد، المرجع السابق، ص 106.
(5)المرجع نفسه، ص ص 106، 107.
(6)ناظم عودة خضر، المرجع السابق، ص188.
(7) عبد الناصر حسن محمد، المرجع السابق، ص109.
(8)ناظم عودة خضر، المرجع السابق، ص138.

المرجعية المفرغة في صيغة، والتي تكون لكل عمل في اللحظة التاريخية موضوعيا»[1]، فتلقي العمل الأدبي هو محصلة التفاعل بين خصائص النص وأفق انتظار القارئ[2]، وهذا التفاعل يتطلب من القارئ أن يكون مزودا بمعارف وأفكار ورؤى تسمح له بالتعامل مع العمل الأدبي، ويتمثل ذلك فيما يلي[3]:

*المعرفة السابقة بكتابة ما أو أسلوب مؤلف معين من بين مجموعة من المؤلفين، وهذا يمكن القارئ من التمييز بين أساليب متعددة ومختلفة في خطاب أدبي واحد[4].

*تجربة القارئ مع جنس أدبي ما رواية، شعر، مسرحية، يندرج ضمنه النص المقروء، فلكل أثر أدبي جنسا أدبيا ينتمي إليه، وهذا يؤكد أن لكل عمر أدبي أفق انتظار[5].

*أن تكون للقارئ ثقافة أدبية وجمالية عامة، أو خبرة قرائية واستهلاكية ثقافية معينة«مستوعبا لأنماط متعددة من التجارب الجمالية المكتسبة بفعل قراءاته المتنوعة التي تؤسس في مجموعها مرجعيته، أو ذخيرته الخلفية التي على ضوئها يفهم مختلف النصوص ويسعى إلى تأويلها»[6].

*لكل قارئ «تراث أو التقاليد السائدة التي تشكل لدى القارئ أفق توقعاته بحيث يمكنه أن يحكم على عمل المتلقي فيقيس درجة انتمائه إلى النماذج السابقة عليه»[7]، أي إن له حياة نفسية واجتماعية محكومة بعادات وطقوس واستجابات معينة.

نخلص من كل هذا إلى حقيقتين هما:

الأولى: أن تطور النوع الأدبي يرجع إلى تراكم الفهم السابق والقراءات المتعددة للمقومات الأساسية لهذا النوع من حيث شكله وموضوعاته وأسلوب لغته، لأن هذا النوع يكون معرضا لتفسيرات مختلفة بعضها من داخل الأدب نفسه والبعض الآخر من العلوم المجاورة، فتدفع تلك التفسيرات بالنوع إلى التطور[8].

الثانية: أن المتلقي هو مقياس تطور النوع، لأن المتلقي يحمل مجموعة من المعايير من خلال الأعمال

(1)حميد سمير، النص وتفاعل المتلقي، المرجع السابق، ص28.
(2)محمد إقبال عروي، مفاهيم هيكلية في نظرية التلقي، مجلة عالم الفكر، العدد5 المجلد37، الكويت، يناير-مارس 2009، ، ص46.
(3)المرجع نفسه، ص 46.
(4)حميد سمير، النص وتفاعل المتلقي، المرجع السابق، ص28.
(5)عبد الناصر حسن محمد، المرجع السابق، ص113.
(6)محمد إقبال عروي، المرجع السابق، ص 47.
7()عبد الناصر حسن محمد، المرجع السابق، ص113.
(8)ناظم عودة خضر، المرجع السابق، ص 139.

السابقة للنوع الأدبي، وعند مقابلته للعمل الجديد ومحاولة مطابقة معاييره (العمل الجديد) بالمعايير المكتسبة من خلال القراءات السابقة يخيب ظن المتلقي، وهذه اللحظة هي لحظة الخيبة[1].

-المسافة الجمالية: يعرف **ياوس** المسافة الجمالية بأنها تلك« الفجوة الفاصلة بين أفق الانتظار الموجود سلفا والعمل الجديد الذي يمكن أن يؤدي تلقيه إلى "تغير في الأفق"، وذلك بالسير عكس التجارب المألوفة أو بجعل تجارب أخرى يعبر عنها أول مرة تقفز إلى الوعي»[2]، فالمسافة الجمالية قد تبعد وقد تقصر وقد تنعدم فهي متغيرة حسب العمل الأدبي وأفق انتظار المتلقي، وكلما كانت المسافة الجمالية بينهما قصيرة دلت على أن العمل الأدبي يستجيب لافق انتظار المتلقي الذي بني سابقا، وليس هناك ما يتوجب تعديله لدى المتلقي وفي هذه الحالة يطلق عليها **ياوس** ساخرا أنها "فن الطبخ"[3]، أو حسب تعبير **إيكو** *Umberto Ico*« أكثر كسلا وأكثر تقليدا ويكون المتلقي في وضعية لا تتطلب منه بذل أي جهد للدخول إلى تجربة مجهولة، بل إن أقصى ما يقدم العمل الأدبي لمتلقيه هو استجابة وتوافق تحصل عندهما لذة فنية ودغدغة نفسانية»[4]، فيكون ذلك الأثر «مجرد استنساخ لأفق انتظار القارئ، عندما يعمل على رعاية المعهود في مستوى الجنس الأدبي والصورة والأسلوب والتركيب، ويسعى إلى الحفاظ على السنن المعهود»[5]، مما يؤدي «بالفاعلية المنتظرة إلى أن تتدنى إلى درجة الصفر»[6]، وهذه الحالة هي أحد ردود أفعال المتلقي اتجاه العمل الأدبي وهي **حالة الرضا**.

ويرى **ياوس** أنه«كلما اتسعت المسافة بين أفق انتظار العمل الأدبي وبين الأفق السائد، ازدادت أهمية العمل وعظمت قيمته»[7]، لأنه في هذه الحالة تحدث صدمة أو خيبة بين العمل الجديد وأفق انتظار القارئ المألوفة، وهي مرحلة قد تكون مؤقتة، فهناك أعمال لا تقبل في بدايتها وتظل لفترة زمنية مرفوضة لأنها تفتقر إلى جمهورها، لما جاءت به من خصائص جديدة من حيث الأسلوب والموضوعات والوظيفة مما يجعل طابع الغرابة يكسوها لأول مرة، وهذا ما يؤدي **إلى تخييب أفق الانتظار** لدى المتلقي الذي يشعر

(1)المرجع السابق، ص140.

(2) حميد سمير، النص وتفاعل المتلقي، المرجع السابق، ص 31.

(3)المرجع نفسه، ص 47.

(4)نفسه، ص 32.

(5)محمد إقبال عروي، المرجع السابق، ص 47.

(6)المرجع نفسه، ص47.

(7)حميد سمير، النص وتفاعل المتلقي، المرجع السابق، ص 32.

بالسخط وعدم الانشراح[1].

وما دام أن هذه الحالة مؤقتة فهناك حالة تليها تعرف **بحالة التغيير**، وذلك حينما تقوم المقاييس الجمالية الجديدة التي يتضمنها العمل الجديد بتأسيس أفق انتظار لدى القارئ، ومع طرحه للعديد من التساؤلات التي تربط هذا الأفق الجديد بمفاهيم واهتمامات المتلقي الماضية، وبعد صراع بين الأفقين يتقبل المتلقي الأفق الجديد، فيؤدي ذلك إلى تغيير أفقه الماضي ويكتسب معرفة ويضيف ذخيرة جديدة يمكن أن تصبح أفق انتظار سابق أيضا[2]، فامتداد المسافة الجمالية بين القطبين أدت إلى تحقيق الوظيفة الجمالية من خلال التغيير.

-**اندماج الآفاق**: إن تحقق التغير في أفق الانتظار لدى المتلقي يعكس حاجة العصر إلى أسئلة جديدة عجز الأفق السابق الإجابة عنها، ومن أجل تلبية تلك المطالب الجديدة للأفق الحاضر نلجأ إلى وضع صيغ جديدة بدل الصيغ القديمة التي فشلت في الوفاء بالمطالب العصرية[3]، فما كان أفقا حاضرا سيصبح بدوره أفقا ماضيا، أي عملية تتابع جدلية بين السؤال والجواب، وهذا هو موضوع تاريخ الأدب[4].

فياوس يعرف كتابة التاريخ الأدبي بطريقة **جادامير** بأنها تداخل في الآفاق[5]، فباندماج الآفاق «يتفاعل تاريخ الأدب مع الخبرة الجمالية بفعل الفهم عند المتلقي، ونتيجة لتراكم التأويلات (أبنية المعاني) عبر التاريخ نحصل على السلسلة التاريخية للتلقي التي تقيس تطورات النوع الأدبي، وترسم خط التواصل التاريخي لقرائه، وإن لحظات (الخيبة)التي تتمثل في مفارقة أفق النص للمعايير السابقة التي يحملها أفق الانتظار لدى المتلقي هي لحظات تأسيس الأفق الجديد»[6]، فينتج عن ذلك بناء معنى النص عند المتلقي.

-**الآفاق المتعددة**: يتحدد مفهوم النص عند **آيزر** *Wolfgang Iser* انطلاقا من التفاعل بين قطبين أساسيين **هما**: القطب الفني الذي يمثله المؤلف، والقطب الجمالي ويمثله القارئ المدرك، وبذلك يكون للعمل الأدبي موقع وسط بين هذين القطبين، وهذا ما يجعل العمل في حركة متواصلة لتأسيس آفاق

(1)المرجع السابق، ص32.

(2)المرجع نفسه، ص 32.

(3)نفسه، ص 30.

(4)خوسيه ماريا بوثويلو إيقانكوس، نظرية اللغة الأدبية، ترجمة: حامد أبو حامد، مكتبة غريب، القاهرة، دط، دت، ص129.

(5) محمد إقبال عروي، المرجع السابق، ص51.

(6)بشرى موسى صالح، المرجع السابق، ص47.

متعددة[1]، ولتحقيق هذا الهدف من العمل الأدبي اتجه إلى تحديد مفاهيم تمكن من ذلك منها:

-الذخيرة أو السجل: أو ما يصطلح عليه **آيزر** برصيد النص، وتعرف بأنها «كل المنطقة المألوفة داخل النص التي قد تكون في هيئة إشارات إلى نتاجات سابقة، أو إلى معايير اجتماعية وتاريخية، أو إلى الثقافة برمتها التي ظهر منها النص، وبإيجاز إلى ما تسميه مدرسة براغ البنيوية الواقع الذي خارج النص»[2]، هذه المواضعات أو ما يعرف بالذخيرة«تشكل المخطط الخلفي للمجال الذي تحدرت منه، وهي داخل السياق الجديد، أو تحرر من جهة ثانية قدرتها التفاعلية، مما يجعلها أداة لخلق الدهشة وإحداث الوقع لدى المتلقي»[3]، فهي تؤدي وظيفتين **أولها**: أنها تشكل مخططا خلفيا يسمح للتوظيف الجديد أن يفصلها عن السياق الأصلي، ويدمجها في السياق الجديد و**ثانيها**: أنها عبارة عن أداة لإحداث الاستجابة لدى المتلقي.

ولكن القراء يتفاوتون في درجة التأثير أثناء تفاعلهم مع النص، لأن إدماج القيم الثقافية والاجتماعية ضمن نص ما واستعادة العناصر الأدبية السابقة على هذا النص هما اللذان يحددان درجات ردود الفعل لدى المتلقي، وهذا يعني أن الذخيرة هي التي تشكل الإطار السياقي للحوار الذي يظهر بين النص والمتلقي أثناء عملية التلقي[4].

فالنصوص الأدبية لا يمكن أن تسلم من الذخيرة المحتوية على الأعراف الاجتماعية والثقافية والتاريخية أو من الأدب القديم العالمي واليومي، وهذا ما يجعلها تتصف بالقراءة الجمعوية لا الفردية وتكون ردود أفعال قرائها مختلفة، فتتأسس نتيجة لذلك آفاق متعددة، لأن مثل هذه النصوص تحيل على واقع زمني غير محدد، ولا تستنفد فعاليتها مع الجماهير اللاحقة[5].

كما أن هذه الذخيرة تنظم وترتب وفق **استراتيجية** معينة[6]، توجه القارئ عند تلقيه للنص، لأن النص عبارة عن حصيلة مستمدة من الواقع عن طريق الانتقاء الدقيق الواعي واستخدام آلية الخفاء وعدم التجلي، وهذا يجعل القارئ متوترا في قراءته بين الواجهة الأمامية للنص والخلفية له، أي «بين ما يسميه آيزر "تيمة" القراءة، وما يسميه" الأفق"، وهكذا عندما يصبح جزء من النص تيميا، أي عندما يدخل مجال نظر

(1) فولفغانغ آيزر، فعل القراءة نظرية جمالية التجاوب(في الأدب)، تر: حميد لحميداني، مكتبة المناهل، فاس، دط، دت، ص12

(2) وليم راي، المرجع السابق، ص 64.

(3) محمد إقبال عروي، المرجع السابق، ص 54.

(4) المرجع نفسه، ص54.

(5)حميد سمير، النص وتفاعل المتلقي، المرجع السابق، ص 38.

(6)محمد إقبال عروي، المرجع السابق، ص 61.

القارئ، فإن الأجزاء الأخرى تختفي وراء الخلفية، وتبقى مع ذلك مؤثرة في وعي القارئ»[1]، فالاستراتيجية تعد مجرد مساعد للقارئ بتقديمه بعض الإجراءات التي تسمح بعملية التواصل، وذلك من خلال فهم المعنى المباشر السطحي الذي توحي به بنية النص الشكلية ومحاولة إدماجه مع المعنى الذي ينتج من عناصر الذخيرة باستخدام الاستراتيجيات المعينة على ذلك، وفي النهاية ينتج المعنى الأدبي والجمالي.

-ملء الفجوات أو مواقع اللاتحديد: وهي عبارة عن المفاصل المكونة للنص، أي التي تكون خلال البنية الشكلية للنص، وهذه الفجوات تبنى في النص من أجل تحفيز القارئ على أفعال التخييل والتصور على نحو متزامن حتى يجعل النص بنية متماسكة منسجمة من خلال ملئه لهذه الفراغات[2].

ويرى آيزر أن دور المتلقي ليس مقصورا فقط في إدماج الأوضاع التي تعطى في النص «بل إنه كذلك يدفع إلى جعلها تؤثر وتغير بعضها البعض، وكنتيجة لهذا يظهر الموضوع الجمالي وتنظم بنية الفراغ هذه المشاركة، وفي الوقت نفسه تبين العلاقة الوثيقة بين هذه البنية والقارئ(...) فيبدو الفراغ في النص بنية نموذجية، وتكمن وظيفتها في تلقين العمليات المركبة للقارئ، كما أن تطبيقها يحول التفاعل المتبدل لمواقع النص إلى وعي»[3]، فخلال عملية القراءة يتصادم القارئ بمنظور لا يتوافق مع معاييره المألوفة التي كانت مقبولة من قبل فتصبح غير صالحة[4]، في هذه اللحظة يحدث السلب وينشأ ضرب من الفراغ، عندها يقوم القارئ بإلغاء العناصر المألوفة الظاهرة في النص، ولكنها تبقى في الصورة فيخلق نوعا من التوتر، وفي هذه اللحظة نستحضر العناصر المطلوبة فقط من الصور الملغاة من أجل استكمال هذا الفراغ، وبعدها تكون هذه العمليات في متتالية منسجمة يتم من خلالها الوصول إلى معنى النص[5].

-وجهة النظر الجوالة: تعرف بأنها تلك «التي تكشف الطريقة التي يكون بها القارئ حاضرا في النص، فعندما نقرأ نصا نكون باستمرار في حالة تقييم واستقبال لأحداث غير منتهية أو مغلقة في منظور واحد، تتغير مع القراءات المتتالية وهذا الطابع الجوال الهروبي للمنظور النصي يضطرنا إلى أن تكون نظرتنا

(1)فيرناندهالين وفرانك شوير فيجن ومشيل أوتان، بحوث في القراءة والتلقي، ترجمة وتقديم وتعليق: محمد خير البقاعي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، 1998، ص41.

(2) فولفغانغ آيزر، التفاعل بين النص والقارئ، سوزان روبين سليمان وإنجيكروسمان، القارئ في النص مقالات في الجمهور والتأويل، ترجمة: حسن ناظم وعلي حاكم صالح، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، 2007، ص 135.

(3) المرجع نفسه، ص142.

(4)روبرت هولب، نظرية التلقي، المرجع السابق، ص 148، 149.

(5)ناظم عودة خضر، المرجع السابق، ص 158.

تجاه النص عملية تضع دائما في الحسبان الماضي والمستقبل»[1].

-أفق التوقع وأزمنة القراءة: يميز **ياوس** بين ثلاثة آفاق للقراءة مرتبطة بثلاثة أزمنة، وهي: «أفق القراءة الأولى، وهو زمن الإدراك الجمالي، وأفق القراءة الثانية وهو زمن التأويل الاستعادي (أو الإرجاعي)، وإلى هذين يضاف زمن ثالث، وهو زمن تلقي العمل الأدبي أول مرة...وإذا كان الأمر متعلقا بتأويل قصيدة شعرية فإن تلقيها يحدد تاريخيا في هذه الأزمنة الثلاثة، إذ يمكن وصفها ظاهراتيا على أساس أنها قراءات ثلاثة متتابعة»[2]، أي إن هذه القراءات هي عبارة عن مراحل متكاملة للوصول إلى الفهم، وتحقيق إنتاج المعنى وهي كالآتي:

القراءة الأولى: وتتشكل خلال زمن الإدراك الجمالي، وهي قراءة تعكس إعجاب القارئ بالنص في لحظة قراءته وفهمه لمكونات النص، أي إن قراءته تكون انطباعية تذوقية فحسب[3].

القراءة الثانية: وتنشأ أثناء زمن التأويل أو الاستعادي أو الإرجاعي وفي هذه القراءة تندمج تلك الدهشة والإعجاب عند القارئ بعملية القراءة الإرجاعية التي تتضمن التخمينات والتوقعات.

القراءة الثالثة: وتدعى بالقراءة التاريخية، وتكون خلال الزمن التاريخي[4]«زمن الاطلاع على الأفق الحقيقي للتجربة الأدبية ومقارنتها بتجربة الآخرين»[5]، فالقارئ خلال هذه المرحلة يجب أن يكون مهتما بإعادة السياق التاريخي الذي خرجت فيه القصيدة الشعرية للوجود كاشفا عن بعدها الزمني خاصة إذا كانت القصيدة قد تفاعل معها قراء ذووا مرجعيات متعددة، وتصورات فكرية مختلفة، وبهذا يمكن الوصول إلى معرفة الامتداد التاريخي للقصيدة من خلال تلقيها واستجابة القارئ لها.

-القارئ وزمن التحقق:

***القارئ الضمني:** عرف**آيزر** القارئ الضمني بأنه هو القارئ الذي ليس له «أي وجود حقيقي (...) فهو يجسد مجموع التوجيهات الداخلية لنص التخيل، لكي يتيح لهذا الأخير أن يتلقى، وتبعا لذلك، فإن القارئ الضمني ليس معروفا في جوهر اختباري ما، بل هو مسجل في النص بذاته، لا يصبح النص حقيقة

(1)ماريا خوسيه بوثويلوإيقانكوس، المرجع السابق، ص 133، 134.

(2)أحمد طايعي، القراءة بالمماثلة في الشعرية العربية القديمة، ، منشورات زاوية، ط1، 2007، ص 28.

(3)المرجع نفسه، ص29.

(4)نفسه، ص29.

(5)نفسه، ص30.

إلا إذا قرئ في شروط استحداثية عليه أن يقدمها بنفسه، ومن هنا يكون فعل إعادة بناء المعنى من طرف الآخرين»[1]، فالقارئ الضمني مستحدث مع كل قارئ على حسب زمن إنتاج النص وقراءته، فقد يكون للنص المؤلف سابقا قراء محدثون وقدماء، كما قد يكون للنص الحاضر قراء معاصرون.

***القارئ المعاصر**: يأتي دوره «في إطار الأحكام النقدية الصادرة تجاه الآثار الأدبية في حقبة ما لتعكس وجهات النظر وبعض الضوابط السائرة بين الجمهور المعاصر، بما يجعل الدليل الثقافي المرتبط بهذه الأحكام يمارس تأمله داخل الأدب، حيث يعمد تاريخ الأدب من حين لآخر إلى شهادات القراء الذين يطلقون أحكامهم على أثر معين في فترة بعينها، وفي هذه الحالة يكشف تاريخ التلقي عن الضوابط التي توجه هذه الأحكام، مما يشكل نقطة الانطلاق لتاريخ الذوق والشروط الاجتماعية لجمهور القراء»[2]، فهو غير مضطر لقراءة الأعمال الأدبية الماضية لمعاملة النص مادام أن تلك اللحظات والقيم والتوجهات الموجودة في نص من نصوص الماضي قد أعيد تقنينها في النص الحاضر لدى هذا القارئ المعاصر[3].

–التلقي والتأثير: **ميز ياوس** بين مفهومي التأثير والتلقي «من حيث كون الأول مشروط بالنص والثاني بالقارئ كعنصر تكويني ينضاف إلى خبرات القارئ السابقة، ويساهم في تكوين تقاليده الجمالية»[4]، ويمكن التمييز بينهما –حسب ياوس– عند مراعاة العامل الزمني «فيكون الأثر الذي ينتجه العمل الأدبي بالظرف الذي ولد فيه، والذي شمله بجملة من المعطيات المؤثرة في نشأته وتكوينه، فهو يرتبط بذلك الماضي ويلازمه، ويأخذ من قدرته إلى إحداث الأثر، أما التلقي فيكون حركة حرة منطلقة تتخطى عامل الزمن الماضي، وتدخل في حوار مع الحاضر (حاضر القراءة) من خلال جملة من المعايير الجديدة التي قد تختلف عن تلك التي ولد في كنفها النص الأدبي»[5]، فالتلقي عامل مهم في تطور الإبداع، وقد لاحظ ذلك **ياوس** ولاحظ أن هناك تطور في فعل الإبداع منذ القدم بفعل التلقي، وقد ظهر خاصة في القرن العشرين حيث «تحول الإبداع إلى وظيفة للجمهور المشاهد بقدر ماهي وظيفة للفنان، وعلى زوال ميتافيزيقا الجمال الأدبي صار الفن يعين الغموض والإبهام (...) يعتمد في بنائه ومعرفته على المتلقي أو المراقب بقدر

(1)فولفغانغ آيزر، فعل القراءة نظرية جمالية التجاوب(في الأدب)، تر: حميد لحميداني، مكتبة المناهل، فاس، دط، دت، ص30.

(2)عبد الناصر حسن محمد، المرجع السابق، ص 134.

(3)عبد الجليل مرتاض، في عالم النص والقراءة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 2007، ص 54.

(4)المرجع نفسه، ص 109.

(5)حبيب مونسي، القراءة والحداثة مقاربة الكائن والممكن في القراءة العربية، منشورات اتحاد كتاب العرب، دم، دط، 2000، ص 271.

ما يعتمد على المنتج»[1]، وعلى هذا الأساس من التطور والتحول في الإبداع يدرج **ياوس** نظريته في السياق التاريخي[2].

3-نظرية القراءة والتلقي في النقد العربي المعاصر.

تعتبر نظرية القراءة والتلقي كغيرها من النظريات السابقة التي دخلت الساحة النقدية العربية الحديثة، فهي كمثيلاتها لا تخلو من النقائص وبعض التناقضات في تطبيقها على الأدب العربي، لكن مع ذلك تميزت نظرية القراءة والتلقي عن غيرها في قوة التأثر في الدراسات النقدية العربية الحديثة وانتشارها الواسع الذي مس الأدب والنقد العربي القديم والحديث، ويرجع ذلك إلى عدة أسباب، منها ضجر النقاد من المقاربات البنيوية واللسانية الصارمة التي أضرت بالأدب، فقد كانت تمتاز بالعلمية والتجريد، وهو ما لم يوافق خاصية النصوص العربية المتحررة رغم أنها قد وقفت عند المتلقي، لكنها لم تنظر له ولم تولي أي اهتمام به وبعلاقته بالنص، وهذا ما أدى بالأدب العربي إلى الالتفات لنظرية القراءة والتلقي ومحاولة تطبيقها على النص العربي.

أ-مصطلحات التلقي:

إن أول ما يداهمنا من الإشكاليات عند الحديث عن هذه النظرية في النقد العربي الحديث هو مشكلة المصطلح الذي لقي عدة ترجمات عربية، لكن الأغلب منها متفق مع مصطلح التلقي، وذلك لأن:

-مصطلح القراءة: «يبتعد كثيرا عما نقترحه، وذلك للشوائب السوسيولوجية والبنوية العالقة به»[3]، كما أن «هذه النظرية ليست تجميعا للأفكار المتداولة حول القارئ والقراءة وإنما هي تشييد نظري، يستند إلى مرجعيات وجهد اتفاقي»[4]، لكن مع ذلك يبقى هذا المصطلح شديد التعلق بنظرية التلقي، لأن المتلقي للنص إما متلق قارئ أو متلقي شفوي، وقد ترجمت العديد من العناوين المتعلقة بهذه النظرية بالقراءة، منها: نقد استجابة القارئ[5]، وفعل القراءة[6]، التفاعل بين النص والقارئ[7].

---

(1) روبرت هولب، نظرية التلقي، المرجع السابق، ص 126.

(2)المرجع نفسه، ص 126.

(3)ناظم عودة خضر، المرجع السابق، ص 14.

(4) المرجع نفسه، ص 9.

(5) فولفغانغ آيزر، آفاق نقد استجابة القارئ، ترجمة: أحمد بوحسن، من قضايا التلقي والتأويل، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، سلسلة ندوات ومناظرات رقم 36، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1، 1994.

(6) فولفغانغ آيزر، فعل القراءة نظرية جمالية التجاوب في الأدب، ترجمة: حميد لحميداني، مكتبة المناهل، فاس، دط، دت.

(7) فولفغانغ آيزر، التفاعل بين النص والقارئ، سوزان روبين سليمان وإنجيكرسمان، القارئ في النص مقالات في الجمهور والتأويل، ترجمة: حسن ناظم، وعلي حاكم صالح، دار الكتاب الجديد، ط1، 2007.

-مصطلح الاستجابة: وقد لقي مشكلة في مفهومه في ساحته النقدية الأصلية، ومن ثم تبعته الترجمات العربية، فهو ينتمي إلى مصطلحات علم النفس، لكن مع ذلك استخدمه **آيزر** في هذه النظرية بعد أن أفرغه من مفهومه الأصلي، وصب فيه ما يتوافق ورؤيته كمفهوم من مفاهيم النظرية[1].

-مصطلح التقبل: وقد رفضه بعض الباحثين، لأنه يرى أن لهذا المصطلح «"قبلية" تتعارض مع الأصل الابستمولوجي (المعرفي) الذي أنضج هذه النظرية، فالتقبل يعني إنتاج موقف "قيمي" و"ذوقي" فهو لا يتحوط بشكل كاف من إسقاطات الأحكام الذاتية، في حين أن نظرية "**ياوسوآيزر**" تتابع **هوسرل** في استبعاد قبليات الفهم»[2]، لكن مع ذلك هناك مؤلفات عربية لهذه النظرية جاءت بعنوان "التقبل" منها: و"جماليات التقبل"عند**حسين الواد**[3].

ونخلص إلى أن مصطلح التلقي هو الشائع عند معظم النقاد، وهو الأنسب في اللغة العربية «فالكثير الغالب في الاستعمالات العربية هو استخدام مادة "التلقي" بمشتقاتها مضافة إلى النص سواء أكان النص خبرا أو حديثا، أم خطابا أم شعرا»[4]، ويقترن به بشدة مصطلح القراءة الذي لا يغيب الحديث عنه في مضامين التلقي.

ب-مفهوم نظرية القراءة والتلقي:

حُدد مفهوم هذه النظرية في النقد العربي المعاصر عند مجموعة من النقاد منهم **ناظم عودة** الذي يعتبرها علما قائما بذاته، لأن علم التلقي«يكون مجموعة من المفاهيم ذات الصلة المباشرة بهذا النشاط، فضلا عن أن هذه المفاهيم تتضمن شرطين أساسيين: الأول يتعلق بكونها تشير إلى ذلك النزاع النظري الذي دار بين "البنوية وأصحاب جمالية التلقي" **ياوس وآيزر**" تحديدا»[5]، فهي تلك النظرية التي ظهرت مناهضة لمفاهيم المناهج النسقية السابقة.

ويحصر **محمود عباس عبد الواحد** مفهوم هذه النظرية في محورين أساسيين هما: «القارئ والنص، فالقارئ عندهم هو المحور الأهم والمقدم في عملية التلقي، وعلاقته بالنص ليست علاقة جبرية موظفة لخدمة

(1) ناظم عودة خضر، المرجع السابق، ص15.

(2)المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(3)حسين الواد، المتنبي والتجربة الجمالية عند العرب(تلقي القدماء لشعره)، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط2، 2004 ص18، انظر عنوان الفصل "جمالية التقبل"

(4)محمود عباس عبد الواحد، المرجع السابق، ص13.

(5)ناظم عودة خضر، المرجع السابق، ص11.

نظام أو طبقة كما في الماركسية وليست علاقة سلبية، كما هي في المذهب الرمزي، وإنما هي علاقة حرة غير مقيدة»[1]، فالقارئ لم يقيد ولم يستغل استغلالا سلبيا، بل هو فعل إيجابي حر .

ويرى **محمد المبارك** بأنها:: «النظرية التي تنظر إلى النص على أنه بنية شكلية، والتلقي هو النصف الآخر الذي يصنع لذته الجمالية عندما يحلل أسلوبه ويفهم إبهامه من خلال مجموعة من العمليات في ذهن القارئ»[2]، وبالمفهوم نفسه يعرفها **عبد العزيز حمودة**[3].

ج–الترجمة العربية لمؤلفات نظرية القراءة والتلقي:

إن الترجمة «فعل حضاري يعكس تلاقحا ثقافيا بين نمطين من المستويات الفكرية للنشاط الإنساني، ويعكس رغبة أكيدة للاستفادة من التحارب الإنسانية ومحاولة نقلها إلى اللغة الأم للمجتمع من دون المساس بروح النص، وفي الوقت نفسه مراعاة خصوصية اللغة المنقول إليها النص(...) ويكشف هذا الفعل عن عوامل تحفيزية تنبع من عدم الاستقلالية الثقافية، والتي تقوم على التفاعل وتبادل التأثير لإثراء التجربة الإنسانية»[4]، فالترجمة تكون نتيجة رغبتين، **أولها**: رغبة الآخر في توسيع مجال المساحة التي تتداول فيه نظريته، و**الثانية** رغبة الأنا (الذات) في معرفة الآخر (الأجنبي) وتفعيل العلاقة بين هذين من أجل تطوير خطاباتها وآرائها مع أخذ ما يفيد وينفع وما يمكن طرحه في ساحتها العلمية، وكعادة النقاد المعاصرين في نقل وترجمة الكثير من النظريات الغربية فقد اهتموا كذلك بنظرية التلقي، فقدموا لها من خلال جهود الترجمة والتنظير لعل أهمها تأثيرا في انتشار نظرية التلقي في النقد العربي الحديث ما يأتي:

–ترجمة **رشيد بن حدو** لكتاب **ياوس** الشهير "**جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي**" الصادر عن المجلس الأعلى للثقافة ضمن المشروع القومي للترجمة سنة 2004، وهذ الكتاب هو نتيجة تعاون جهود بين بن حدو وصاحب النظرية ياوس، الذي أكد على أن ترجمة هذا الكتاب لو تمت ستحدث انقلابا جذريا في النقد العربي من خلال تصحيح المفاهيم التاريخية[5].

(1) محمود عباس عبد الواحد، المرجع السابق، ص 18.

(2)محمد المبارك، استقبال النص عند العرب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1999، ص 75.

(3) عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، سلسلة عالم المعرفة(232)، الكويت، 1998، ص16.

(4) محمد تحريشي، أدوات النص، اتحاد الكتاب العرب، 2000، ص96.

(5)أسامة عميرات، نظرية التلقي النقدية في النقد العربي المعاصر وإجراءاتها التطبيقية، إشراف: محمد زرمان، مذكرة لنيل شهادة الماجيستير، 2010/ 2011، ص116-118

ثم توالت بعد ذلك الترجمات التي عددها الكثير من المؤلفين في مؤلفاتهم **كحسن البنا عز الدين**[1]، وكذلك عددها **عبد الله أبو هيف**[2] وتوسع في ذكرها وشرح كيفية ترجمتها **أسامة عميرات**[3].

لكن أكثرها أهمية تلك المؤلفات التي تم الاستعانة بها في هذا البحث لفهم النظرية وأكثرها اعتمادا من طرف الباحثين وخاصة الذين هم طور إنجاز مذكرات الماجيستير والدكتوراه منها: "**نظرية التلقي" لروبرت هولب** ترجمها **عز الدين إسماعيل** سنة 1994، و"**فعل القراءة "لآيزر** وغيرها من المؤلفات المذكورة سابقا.

إن ما ترجم من المؤلفات والمقالات حول نظرية التلقي يعد جزءا من تطبيقاتها «إذ يتوقف علم كثير ممن يتكلمون عن نظرية التلقي واستجابة القارئ، وغيرها من نظريات القراءة والتأويل أو يطبقونها على ما ترجم من نصوصها إلى العربية، سواء في شكل مقالات وكتب لأصحاب تلك النظريات أو لنقاد آخرين يعرضون لها»[4]، وقد نقلت هذه النظرية إلى العربية من لغات عدة منها الألمانية والانجليزية والفرنسية والاسبانية[5].

د–استقبال نظرية القراءة والتلقي في النقد العربي المعاصر:

ظهرت نظرية القراءة والتلقي في النقد العربي الحديث والمعاصر بشكل متدرج منطقي، كل مرحلة تمهد لسابقتها، فقد عملت الترجمات السابق ذكرها على فتح المجال ومساعدة القراء على استيعاب النظرية وفهمها، والهدف الذي تؤول إليه، وهو ما حفز النقاد إلى التأليف فيها مباشرة.

وقد ظهر الكثير من المؤلفات منها ما اعتمدناه في هذا البحث بشكل كبير، ككتاب "**الأصول المعرفية" لناظم عودة** الذي يسوق فيه المرجعيات الفلسفية والفكرية لهذه النظرية مع بيان لأهم أسسها من خلال النصوص المترجمة لمؤلفات أصحابها، وكذلك كتاب "**نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي**"لعبد الناصر حسن محمد، الذي أعاد فيه قراءة النظرية بكاملها من خلال الكتاب المترجم **لروبرت هولب**، وأعاد صياغته بمفهومه ومنهجه، وكتاب "**استقبال النص عند العرب**" وهو كتاب يطرح فيه النظرية عموما مع محاولة إيجاد مقابل لها في النقد العربي القديم، فقد مزج بين التلقي كنظرية والتلقي في المؤلفات النقدية العربية القديمة، وكذلك كتاب "**القراءة والحداثة مقاربة الكائن والممكن** "، حيث حاول فيه صاحبه أن

(1) حسن البنا عز الدين، قراءة الآخر/ قراءة الأنا نظرية التلقي وتطبيقاتها، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، دط، 2008،

(2) عبد الله أبو هيف، نظرية التلقي في النقد العربي الحديث، تحولات الخطاب العربي المعاصر، مؤتمر النقد الدولي الحادي عشر 25-2006/7/27، جامعة اليرموك، جدارا للكتاب العالمي، عمان، ط1، 2008، ص467.

(3) أسامة عميرات، المرجع السابق، ص108-127.

(4) حسن البنا عز الدين، المرجع السابق، ص 99.

(5) المرجع نفسه، ص99.

يؤصل لهذه النظرية بعرضه للنظريات والمناهج السابقة، وكيف عملت على بروز هذه النظرية، وحاول فيه أيضا تصيد ما يوافق ذلك لبعض النصوص في النقد العربي القديم.

وهناك مؤلفات أخرى عمل فيها أصحابها على محاولة معالجة النقائص والصعوبات التي وقع فيها النقد العربي تحت ضوء المفاهيم السابقة لنظرية القراءة والتلقي، منها ما كتبه **حامد أبو أحمد** في كتابه "**الخطاب والقارئ**: نظريات التلقي وتحليل الخطاب وما بعد الحداثة"، حيث عرض فيها المؤلف أصول النظرية وإرهاصاتها وتطورها في ألمانيا، كما تحدث عن أعلامها وخصص جزءا آخر للحديث عن علم تحليل الخطاب والبلاغة ونظريات ما بعد الحداثة[1].

وقد ألف **نصر حامد أبو زيد** كتابا حاول فيه عدم التقيد بمفاهيم النظرية وقواعدها، فدرس "**إشكاليات القراءة والتأويل**" التي تتمثل في إشكالية القراءة عموما، وقراءة التراث خاصة وتوسع في الحديث عن علاقة القراءة بالتأويل لاكتشاف الدلالة والوصول إلى المغزى[2]، فالقراءة عنده لا تندرج«في نظرية التلقي لأنها أقرب إلى الشغل على مفهوم قراءة النص لدى الأخذ بالتفسير أو التأويل من اللغة إلى دراسة النص» [3]، يعني أن نظرية التلقي عنده لا تنشغل بدراسة النصوص وتأويلها أكثر مما تهتم بالتلقي الخاص بالشغل العام في مجالات الإعلام والإشهار مثلا.

إن ما يمكن قوله أن نظرية القراءة والتلقي قد أحدثت تغييرا قويا في اتجاه حركة النقد العربي الحديث، وذلك لم يكن فقط بسبب الترجمة والتأليف فيها، بل تجاوز ذلك بمحاولة تطبيقها على النقد العربي القديم والبحث عن مقابل لها في ذلك سعيا إلى تأسيس نظرية عربية معاصرة، وهو ما سيتضح فيما يأتي.

هـ–نظرية القراءة والتلقي وتطبيقاتها في النقد العربي الحديث والمعاصر:

إنه ما من دراسة نظرية في أي علم من العلوم إلا ويقود إلى الجانب التطبيقي لها، فلا علم إلا بهذين الجانبين، وخلال دراسة هذه النظرية ومحاولة استيعابها نتجت عدة تطبيقات لها في النقد الأدبي من أهمها:

***النص وتفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي عند المعري:** قارب **حميد سمير** شعر **أبي العلاء المعري** بنظرية التلقي من خلال تركيزه على أصناف المتلقي كالخبير الانفعالي، والقارئ الضمني الذين يحتويهما خطاب المعري، وهذا الكشف الذي قام به الناقد هو الجزء الجديد الذي خرج به وتوصل إليه من

(1)عبد الله أبو هيف، المرجع السابق، ص472.
(2)المرجع نفسه، ص479.
(3)نفسه، ص480.

خلال هذه الدراسة، كما عملت هذه النظرية على إضاءة الكثير من الجوانب الجمالية الخفية في شعر المعري ما جعل نصوصه الشعرية والنثرية أكثر حيوية وتدفقا بجماليات النص البلاغية والدلالية.

والباحث **سمير حميد** كما قال عنه **ادريس نقوري** «لم يأت بنظرية التلقي ليسقطها على أدب المعري، وإنما استقى مفهومات التلقي من صلب شعر المعري ونثره عبر قراءة متأنية لنصوصه الإبداعية والنقدية معا»[1]، فقد بدأ في دراسته من نص المعري باحثا في معانيه ليصل منتهيا إلى ربطها بما يتوافق مع نظرية القراءة والتلقي.

***المتنبي والتجربة الجمالية عند العرب لحسين الواد:** سعى حسين الواد من خلال هذه الدراسة أن يستكمل مشروعه السابق الذي بدأه بتطبيق المنهج البنيوي على النصوص العربية كرسالة الغفران، ومن أجل تطوير دراساته أكثر اهتم بقضية التجديد في التاريخ الأدبي الذي قاده إلى نظرية التلقي والتي تتبنى هذا المشروع، وطبقه على شعر المتنبي باعتباره ظاهرة متميزة في الأدب العربي القديم، محاولا أن يستخرج من شعره ما يرتاح من خلاله في تطبيق هذه النظرية معتمدا على الإنصات لنصوص القدماء دون الإسقاط المباشر[2].

توصل حسين الواد من خلال هذه الدراسة إلى تفسيرات عدة حول سر الاهتمام بشعر المتنبي قديما، على أنه جاء في الوقت المناسب له وأن شعره ليس ككل أثر في تفوقه، فقد ميزته بعض الأبيات التي حوت كل الجودة في تأليفها فعممت النظرة على شعره كله، لأن الشعر المتجه إلى تجربة المتلقي يجد استجابة لديه، وكلما اتسع نطاق هذه التجربة زاد إعجاب القراء مما يؤكد استمرارية وظيفة الشعر ليس عند المتلقي لوحده فقط، وإنما العلاقة التي تربط بينهما كلما التقيا في القراءة[3].

***التلقي لدى حازم القرطاجني من خلال منهاج البلغاء وسراج الأدباء:** وضح الناقد خلال هذا الكتاب مصطلح التلقي، حيث يرى أنه وإن كان من نتاج نظرية التلقي فقد كان حاضرا عند القدماء من نقادنا ومنهم حازم القرطاجني، وإصراره البين على استعمال ألفاظ ومصطلحات خاصة بأثر الكلام في نفس المتلقي، وقد قام بإحصاء ألفاظ التلقي ومصطلحاته في المنهاج منها مثلا: الأثر، الألم، الإلف، الارتياح، الهزة...وهي مصطلحات تعبر عن ردود أفعال المتلقي.

ثم تطرق للبحث في نصوص المنهاج عن ملامح نظرية التلقي من خلال نقده للشعر، وهو يشرح عمله

(1)سمير حميد، النص وتفاعل المتلقي، المرجع السابق، ص8.

(2)حسين الواد، المرجع السابق، ص 31.

(3)المرجع نفسه، ص408.

في الكتاب قائلا: «بعد الوصف والبسط إلى التغلغل في أبعاد هذه النصوص والاستعانة بآراء الدارسين سواء القدماء أو المحدثين من أجل مطارحة آراء حازم واستنباط أحكامه وتفسير رؤيته النقدية المتجهة نحو التلقي خاصة»[1].

وصل المؤلف بعد هذه الرحلة إلى الكشف عن خبايا التلقي عند حازم الذي كان«يمتلك رؤية متكاملة حول التلقي، وقد استطاع من خلال هذا البعد الهام أن يخرج على الناس بنمط جديد من الدراسة تكاد لا نعثر على مثيل له عند غيره من النقاد»[2]، فقد كان عمله هو التأصيل لمفاهيم نظرية القراءة والتلقي من خلال منهاج البلغاء[3].

نقد وتقويم

رغم الاهتمام الواسع بهذه النظرية في النقد العربي الحديث إلا أنها كغيرها من النظريات لا تخلو من النقائص التي لا توافق النص العربي عموما والنص القرآني خصوصا، فقد سلطت الضوء على المتلقي لدرجة تغييب القائل، وهذا الأمر غير منطقي خاصة بالنسبة للقرآن الكريم، لأنه بهذه الرؤية يصبح «القرآن نصا مقدسا من ناحية منطوقه ولكنه يصبح مفهوما بالنسبي والمتغير أي: من جهة الإنسان، ويتحول إلى نسب إنساني(يتأنسن)» [4]، أي إنه لا يمكن تغييب التصريح بأن الله سبحانه وتعالى هو قائل النص القرآني وإن عم القول بغياب المؤلف فإنه سيكون نصا من تأليف بشري.

إن القائل بأن «نظرية موت المؤلف مكتوبة بحروف إيديولوجية ترفض الدين منذ البداية(...) وتفرغ الإسلام من محتواه عن طريق تفريغ النص من دلالته»[5]، حجة ضعيفة ولا أرى مثل ذلك، لأن المناهج الحديثة ذات منهج غربي ثم نقلت إلى العالم العربي، فلا يمكن إلقاء اللوم على إديولوجياتها ومرجعياتها لأنها بنيت في الأصل لدراسة نصوص إنسانية بشرية، ولم تتأسس من أجل قراءة القرآن مع أنها تصلح لقراءة النصوص الدينية الأخرى كالتوراة والإنجيل، لأن كلا النصين من تأليف البشر وقد حرفا ولم يبق فيهما ما يسمى وحيا، وهي كتب في الأصل عبارة عن أوامر ونواهي الله سبحانه وتعالى التي بلغها الأنبياء بلسان

(1) محمد بنلحسن بن التجاني، التلقي لدى حازم القرطاجني من خلال منهاج البلغاء وسراج الأدباء، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2011، ص11.

(2)المرجع نفسه، ص550.

(3) إلى جانب هذه الكتب وغيرها، هناك أيضا مقالات كثيرة نشرت في عدة مجلات تم استثمارها في الدراسة.

(4)نصر حامد أبو زيد، نقد الخطاب الديني، سينا للنشر، القاهرة، ط1، 1994، ط2، ص204.

(5)محمد صياح المعراوي، الماركسلامية والقرآن، المكتب الإسلامي، بيروت، ط1، 2000، ص355.

أقوامهم، وليست كلام الله كالقرآن الكريم، فالذي يراد قوله أنه كفى من لوم المناهج الغربية على هذا الأساس لأنها ابنة بيئتها، ولكن الذي يجب علينا هو الحذر عند محاولة تطبيق هذه المناهج على النص العربي عموما، وأما قراءة القرآن فهو «منتج لا متناه وهذا ما يجعله للتأريخ مجاوزا على الزمان متقدما وأمام الظروف الإنسانية لا خلفها»[1]، ولا يمكن أن يقبل ما يتناقض مع طبيعته المقدسة.

ومن الانزلاقات التي وقعت فيها هذه النظرية أيضا أنها عملت على فتح أبواب التأويلات اللانهائية فكان هناك فوضى في التأويل، وكذلك سذاجة في بعضها، لأنها أعطت الحق في التأويل لجميع القراء بدعوى احترام القارئ[2].

كما أنه ليس من الضروري عدم وجود قراء لنص ما يعني عدم الوجود الحقيقي لذلك النص، أو أنه لا يخلد لأنه لم يجد قراء، فالكثير من النصوص التي لم تتلق في الفترة التي ألفت فيها، لكنها لم تضع، لأن للنص خصوصية مستقلة خلدته[3].

(1)جان بيرك، إعادة قراءة القرآن، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط2، 2005، ص22.

(2)حميد لحميداني، الخطاب الأدبي: التأويل والتلقي، من قضايا التلقي والتأويل، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، سلسلة ندوات ومناظرات رقم 36، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1، 1994، ص10.

(3)وليد قصاب، مناهج النقد الأدبي الحديث رؤية إسلامية، دار الفكر، دمشق، ط2، 2009ص 235.

ثانيا: ملامح نظرية القراءة والتلقي في النقد العربي القديم

إن فعل التلقي قديم قدم الإبداع، أي إن له امتدادا إلى الدراسات السابقة القديمة سواء كانت غربية كما اتضح ذلك سابقا، أم دراسات عربية يختص بها النقد العربي القديم، هذا الأخير هو ما نسعى لبيانه فيما سيأتي، لكن قبل ذلك يجدر بنا بيان أهم قضية تفسر هذا الامتداد هي قضية القديم والحديث ومدى تأثيرها على فعلي الإبداع والتلقي.

1-ثنائية (القديم /الحديث) وتأثيرها في فعلي (الإبداع /التلقي):

أ-مفهوم القديم والحديث في اللغة والاصطلاح:

ورد مفهوم "القديم "في المعاجم اللغوية العربية بأنه «السابقة في الأمر وقوله تعالى: ﴿**لَهُمْ قَدَمَ صِدْقٍ عِنْدَ رَبِهِمْ**﴾، أي سبق لهم عند الله خير(...) والقدم مصدر القديم من كل شيء(...) ومقدَم نقيض مؤخر»[1]، كما يعرفه **ابن فارس** بأن «القاف والدال والميم أصل صحيح يدل على سبق(...) ثم يفرع منه ما يقابله يقولون: القدم، خلاف الحدوث، ويقال شيء قديم إذا كان زمانه سالفا»[2]، وهكذا يعرفه أيضا **ابن منظور** في قوله: «القدم نقيض الحدوث، قَدُمَ يَقْدُمُ قِدمًا وقدامة وتقادم فهو قديم والجمع قدماء وقدامى والقدَم والقدمة السابقة في الأمر»[3].

أما مفهوم الحديث فيعرفه **الخليل** في العين أنه، أي «الحديث: الجديد من الأشياء»[4]و«الحديث من أحداث الدهر شبه النازلة»[5]، أما **ابن فارس** فيعرفه بقوله «الحاء والدال والثاء أصل واحد، وهو كون الشيء لم يكن، يقال حدث أمر بعد أن لم يكن»[6]، وقد جمع ابن منظور هذه التعاريف وزاد عليها «الحديث: نقيض القديم، والحديث نقيض القدمة، حدث الشيء يحدث حدوثا وحداثة، وأحدثه فهو محدث وحديث، الجديد من الأشياء»[7].

---

(1) الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، تحقيق: مهدي المخزومي، ص ص122، 123.

(2) ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الفكر، 1979، ج5، ص65.

(3)محمد بن مكرم بن منظور، لسان العرب، تحقيق: عبد الله علي الكبير وآخرون، دار المعارف، القاهرة، ، المجلد2، ج17، ص796.

(4)الخليل بن أحمد، تحقيق: مهدي المخزومي، المرجع السابق، ص177.

(5) المرجع نفسه، صفحة نفسها

(6) ابن فارس، المرجع السابق، دار الفكر، 1979، ج2، ص153.

(7) ابن منظور، تحقيق: عبد الله علي الكبير وآخرون، المرجع السابق، مجلد2، ج17، ص796.

من خلال هذه المفاهيم يتضح أن مفهوم الحديث هو كل جديد من الأشياء وهو نقيض القديم، كما أن من مشتقاته المحدث والحداثة وهي الألفاظ التي نجد لها في نصوص النقد العربي كما سيتبين ذلك لاحقا.

أما من حيث الاصطلاح فقد حدد مفهوم ثنائية القديم والحديث في المعاجم الحديثة منها تعريف **جبور عبد النور** في قوله: «قديم: ما ينسب إلى عهد سابق من رياش أو رسم أو نحت، أو أدب وأدبيا: أطلقت اللفظة في الغرب على الأدباء القدامى من يونان ولاتين، وعلى الآثار التي وضعوها، ثم توسع المدلول فشمل الأدب، المنتمي إلى المدارس الماضية، وإلى الأدب المعاصر الذي يتقيد به أصحابه بالأساليب السالفة، ويرون فيها نموذجا صالحا للأخذ به والنسج على منواله وقد نجم عن هذا الموقف معارضة عنيفة برزت في الصراع بين القديم والجديد»[1]، أما الحديث فقد أطلق عليه عدة تسميات منها الجدة والتجديد وكلها بمفهوم الحديث «كل متبكر، ما عرف من قبل، ويكون نابعا من الذات، غير مقلد، أو مقتبس من نماذج شائعة مألوفة أو متوارثة»[2]، فالأدب القديم هو كل أدب متقيد بما تعارف عليه القدماء، أما الحديث فهو كل جديد مبتكر لم يعرف في القديم.

وقد ورد مفهوم القديم والحديث عند النقاد المعاصرين من خلال حديثهم عن علاقة القديم بالحديث، «فالقديم مفهوم ذاتي يقوم على تجميع بعض الصفات والمميزات لمجموعة من الظواهر الأدبية ذات وحدة ظاهرة في الأدب أو المضمون، وذات نسق متجانس في الاتجاه الإيديولوجي، تثير في نفس الأديب خواطر وانطباعات ومشاعر متفاوتة العمق، وذلك من منظور إيديولوجي سابق هو اعتناق "الجديد" والتجانس معه، وبقدر عمق هذا التجانس مع الجديد يبدو "القديم" مفهوما واضحا بارزا، بل يبدو شديد الوطأة لأنه يمثل اتجاها مناقضا للواقع الذي يعيشه نفسيا ويعتنقه إيديولوجيا يتجانس معه سلوكا، وهكذا ينشأ مفهوم القديم أول ما ينشأ من صميم التجانس مع الجديد»[3]، فرغم تناقض ثنائية القديم والحديث إلا أنها في الحقيقة متكاملة تماما، لأن«أكبر مطالب الأصالة والمعاصرة أن تتمتع الأمة بوجودها التاريخي الذي يكرس هويتها ويعطيها امتدادها التاريخي، شريطة أن لا يكون الماضي حملا ثقيلا تجره جر القيد في أرجلها يعيق سيرها، ويحد من توثبها ومستقبلها»[4]، فالقديم يمثل هوية الأمة ولا يمنع من مسايرة المطالب المستجدة.

(1)جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط2، 1984، ص 209.

(2) المرجع نفسه، ص83.

(3) محمد الكتاني، الصراع بين القديم والجديد في الأدب العربي الحديث، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 1982، ج1، ص 554.

(4) حبيب مونسي، فعل القراءة النشأة والتحول، منشورات دار الغرب، وهران، 2002/2001، ص265.

ويرى **شكري عياد** أن الحداثة يتضح معناها «بملاحظة نقيضها وهو "القدم" ومن هنا يبدو أن "المعاصرة" تمثل جانب الحركة التقدمية في موكب الديمومة الذي يكون الأصالة»[1]، فالتجديد إذن لا يعني الثورة على القديم، إنما يعني عدم الاستسلام للثبات والجمود، وتجاوز كل العوائق التي تحول دون التطور ومسايرة العصر «فنأخذ من تراث الأقدمين ما نستطيع تطبيقه اليوم تطبيقا عمليا فيضاف إلى الطرائق الحديثة...ذلك هو الجانب الذي نحييه من التراث»[2]، فالناقد الحق هو الذي يستطيع أن يوفق بين التراث والاستحداث، فيقدم معايير للحكم على أدب فترة ما تتوسط بين تراث الأجداد وإبداع المحدثين.

إن هذا الإحساس عند النقاد المعاصرين بضرورة تكامل ثنائية (القديم/الحديث) كانت تتأجج به صدور النقاد العرب القدماء، ولم يخل عصر من هذه الآراء التي ترى بالعلاقة الإلزامية بين هذين المفهومين حتى أصبح عمود الشعر قائما على الدمج بين عناصر القدماء والمحدثين، وذلك ما سيتضح لاحقا.

-تطور مدلولي القديم والحديث في النقد العربي القديم:

تعددت مرادفات مصطلحي"**القديم والحديث**" في النقد العربي القديم، لكن مدلولهما لم يتغير فحين قولهم عن القديم مثلا "كانت العرب" أو "عمود الشعر" أو "القدماء" أو "القديم "كلها مصطلحات لا يقصد بها إلا شعر القدماء كما حدد زمنه علماء اللغة من العصر الجاهلي إلى ابن هرمة، وقد يقال الشعر الجاهلي أو الشعر الإسلامي أو الشعر الأموي، لكن لا يقصد من ذلك إلا شعر القدماء.

لكن مع ذلك هناك من اللغويين من أطلق على الشعر الأموي الشعر المحدث ولا يعتبر الشعر القديم إلا الشعر الجاهلي وشعر المخضرمين ومن هؤلاء **أبو عمرو بن العلاء** يقول في شعر جرير والفرزدق «لقد كثر هذا المحدث وحسن حتى لقد هممت بروايته»[3]ثم تطور بعد ذلك مفهوم المحدث فلم يعد يقصد به ما كان يقصده أبو عمرو، بل أصبح يشير إلى أمرين: «الأول: أنهم أطلقوه على الشعر الجديد الذي ظهر قبيل قيام الدولة العباسية، ثم نما وترعرع حتى أصبح مدرسة شعرية. والثاني، أنهم أطلقوه بعد جمعه على الشعراء الذين نشأوا في الفترة المذكورة وكأنهم مذهب في تجديد الشعر وتحديثه»[4]، فكلمة "**محدث**" قد تطلق على الشعر الذي ألف في فترة الدولة العباسية.

(1) المرجع السابق، ص267. نقلا عن شكري عياد، الرؤية المقيدة، ص28.

(2) جابر عصفور، قراءة التراث النقدي، مؤسسة عيبال للدراسات والنشر، ط1، 1991، ص 68.

(3)عمرو بن بحر أبو عثمان الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، ج1، ص 1، 3.

(4)محمد الواسطي، الحداثة ومظاهرها في الشعر العباسي، مجلة جذور، ع15، مج8، ديسمبر 2003، ص 453.

أما حين يطلق على الشاعر فهو يقصد به ذلك الشاعر الذي خرج على نهج القدماء **كبشار وأبي نواس وأبي تمام** «الشعراء الذين أتوا الموهبة والقدرة على تطوير الشعر والرغبة في تغييره من أجل مواكبة الحياة ومسايرة ركبها»[1].

كما أطلق مصطلح "**المولدين**" في نفس الفترة التي أطلق فيها مصطلح "**المحدثين**" وكان يقصد به الشعراء الذين رفض الاحتجاج بهم، لكن المصطلح الذي شاع واستمر في ذلك هو مصطلح "**المحدث**" ومصطلح "**المولدين**" يعبر عن «اختلاط عنصرين ينشأ عنهما ثالث، فهو يشير إلى ما طرأ على الأمة الإسلامية من التغيير من ناحية الدم»[2]، لكن المولدين كانوا شعراء وغير شعراء لذلك فإن مصطح "المولد" عند النقاد المحدثين وعلماء اللغة لا يقصد منه إلا أولئك الشعراء الذين نشأوا في العصر العباسي حتى لو كانوا ذووا أصول عربية، والشعراء الذين يحتذون حذو القدماء ليسوا مولدين ولو كانوا من غير أصول عربية[3]، وهذا إنما يدل على مصطلح مولد صفة للشعر المحدث الذي ينسب لأي شاعر مهما كان أصله.

وفي إطار قضية "القديم والحديث" امتد مدلولي المصطلحين وبقي البحث فيه ثابتا، وكان موضوعه النظر في الفروقات القائمة بين الشعر القديم والحديث من حيث الألفاظ والمعاني والأساليب والصور والموضوعات والتطورات العروضية [4].

ب–تطور النص الإبداعي وردود فعل المتلقي قبل القرن الرابع الهجري:

إن أول ما بدأ الشعر العربي كان كلاما غير موزون ومقفى، أي مسجوعا فقط، كالذي يقوله الكهان في تلك الفترة «إذا طلع السرطان استوى الزمان وحضر الأوطان، وتهادت الجيران»[5]، ثم تطور إلى سجع موزون على وزن"الرجز" الذي يعد من أقدم بحور الشعر، حيث كانوا ينظمون أبياتا على أساسه، لأنه مناسب لهم جدا في رحلاتهم الطويلة وتنقلاتهم الكثيرة، وبعدها حاولوا تنظيم الشعر على أوزان أخرى يؤسسونها على حسب الحاجة، وما يقتضيه الموقف والموضوع «كموافقة وزن الطويل وطواعيته للشعر الحماسي، وكموافقة بحر الوافر للفخر...»[6].

(1)المرجع السابق، ص453

(2) المرجع نفسه، ص455.

(3) نفسه، الصفحة نفسها.

(4)عبد الحكيم راضي، المرجع السابق، ص 33.

(5)عبد العزيز عتيق، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار النهضة العربية، بيروت، ط4، 1986، ص 15.

(6) المرجع نفسه، ص 15.

وقد وضح الناقد **محمد البهيتي** أصول **الأدب الجاهلي** قبل امرئ القيس إلى فترة ممتدة في القدم تصل إلى أربعة عشر قرنا قبل الإسلام، ويرى أن العرب قد تناسوا حياتهم وحضارتهم تلك بسبب انشغالهم بالحروب الأهلية بين القبائل، فهلك فيها من كان سيؤرخ لتلك الفترة كالشعراء والنسابين مثلا[1]، وهذا هو سبب وجود تلك البدايات البسيطة للشعر مع بحر الرجز إلى أن وصل إلى **النموذج الكامل مع امرئ القيس**.

-النص النموذج(الشعر الجاهلي):

هذا النموذج الذي بلغ من الإتقان مبلغه إن دل على شيء فإنما يدل على أن الشعر الجاهلي قد «مر في تاريخ تطوره بضروب كثيرة من التهذيب، فبين طفولته المتمثلة في البيتين والثلاثة من بحر الرجز إلى القصيدة الطويلة المحكمة النسيج وتقويم معوجه وتهذيبه حتى وصل إلى ما نرى فيه من الصحة والجودة والإحكام والإتقان»[2]، **لكن ما الذي يقصد بكلمة"النموذج"؟**

عرف الكثير من النقاد "**النص النموذج**" «هو ذلك النص الفني الذي ينطوي على نظام دلالي يستطيع أن ينفصل عن البنيات المركزية التي تولد عنها ليمارس فعاليته في إطار بنيات مركزية مخالفة»[3]، ومعنى هذا الكلام أن النموذج الفني هو ذلك الذي يمكن أن يحافظ على جمالياته، وما احتواه من أبعاد الحياة والتاريخ وإن انتقل من زمن إلى آخر غير الذي ألف فيه، إضافة إلى إمكانية احتوائه لمتطلبات الزمن المستقبلي، فيخترق الزمان والمكان ويستقبل القراء بمختلف مستوياتهم وعصورهم مجيبا على مختلف تساؤلاتهم المستجدة.

ويطلق عليه **هيرش** مصطلح النمط الذي يعني به «مجموعة عليا من إمكانيات المعنى تكتسب عن طريق التعلم، ويشترك فيها أعضاء ثقافة معينة، ولها حدود تبين ما يعود إليها، وما يقع خارجها»[4].

فمثل هذا النمط يمكن أن تنتج عنه سلالات لا حصر لها من النماذج المتكررة، والتي قد تكون نموذجية أيضا[5]، ومن أهم النماذج في الشعر العربي القديم نموذج **المعلقات السبع**، فهي النموذج الأصلي للقصيدة العربية «لتميزها عن غيرها من حيث القدم والكمال الفني، والاعتراف الإجماعي»[6]، فإن كل

(1)نجيب محمد البهبيتي، تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري، القاهرة، مطبعة دار الكتب المصرية، 1950، ص5

(2) عبد العزيز عتيق، المرجع السابق، ص 20.

(3)إدريس بلمليح، قراءة القصيدة التقليدية، دار القرويين، الدار البيضاء، ط1، 1999، ص12.

(4) وليم راي، المرجع السابق، ص 106.

(5)حميد سمير، الشعر العربي القديم وأفق الانتظار، مجلة جذور، ج17، مجلد8، ربيع الآخر، 1425/ يونيو 2004، ص184.

(6)شكري محمد عياد، جماليات القصيدة التقليدية بين التنظير النقدي والخبرة الشعرية، مجلة فصول، العدد 2، 1984، ص61.

واحدة منها تعد تجربة حياة كاملة، تتوهج بالمعاني والدلالات، ورغم ذلك فهي تخبئ في أعماقها الكثير مما تشعر به دون أن تراه مدونا، فهي تتميز بخاصية "الإيحاء" الذي تتدفق عبر ألفاظه ومعانيه وتراكيبه.

فقصيدة امرئ القيس أو لبيد أو طرفة أو عنترة أو زهير لا تعبر فقط عن تلك التجربة الشعرية الفردية وليست مجرد قصة، إنها تروي «تجارب هذه الحياة بما فيها من مسرات وآلام، ونجاحات وإخفاقات بين مطامح الشعر الشخصية وعلاقاته الحميمية، وانتماءاته العريضة (...) وإن لاحت من خلال الذكريات ابتسامات ودموع يطلقها الشاعر أحيانا دون تصريح»[1].

من خلال هذه الفقرات يمكننا استخلاص أن القصيدة العربية لم تصل إلى تلك الصورة النموذجية إلا بعد أن مرت على تغيرات متواصلة ومتتابعة حتى بلغت مبلغها من الإتقان مع امرئ القيس.

-النص المعجز(القرآن الكريم):

وقبل **مجيء الإسلام** بقليل كان العرب قد وصلوا إلى ذلك النموذج من القصيدة التي علقوها على باب الكعبة تتحدى الشعراء في النظم على مثيلاتها، وفي ظل تلك الأجواء نزل القرآن الكريم على سيدنا محمد ﷺ بواسطة جبريل عليه السلام.

القرآن الكريم ذلك الكلام المعجز والخطاب البليغ الذي تحدى العقول والأفهام من الإتيان بمثله، فقد جعل أبلغ شعراء قريش يعجز عن معارضته وأن يعترف ببلاغته رغم عدم إيمانه به وهو الوليد بن المغيرة، كما عمل القرآن على تغيير طريقة التلقي التي كانت تعتمد على السماع أكثر إلى الاهتمام بقراءة المكتوب والمدون حتى صارت الطريقتان تسيران جنبا إلى جنب وهو ما منح للقارئ حرية التمعن في النص والتأمل في ألغازه، ويرى **أدونيس** بأنه بواسطة القرآن تأسست النقلة من الشفوية إلى الكتابة من ثقافة البديهة والارتجال إلى ثقافة الرؤية والتأمل [2].

إن أول ما نلاحظه بعد مجيء الإسلام أن هؤلاء الشعراء الذين شرح الله صدورهم للإسلام **كحسان بن ثابت وكعب بن مالك وعبد الله بن رواحة** ﷺ، كانوا يفتخرون بما يتصل بجاهليتهم، لكن بعد أن عرفوا حدود الشعر في الإسلام الذي أكسبهم أخلاقا جديدة وصنعهم صنعة فريدة، جعلت قرائحهم تتجه إلى الدفاع عن الإسلام واستنهاض الهمم للجهاد في سبيله، لكن رغم كل هذه التغيرات في موضوعات الشعر إلا أنه بقي محافظا على الصورة التي كان عليها في العصر الجاهلي.

(1)المرجع السابق، ص 63.

(2) أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط1، 1985، ص25.

-النص المضاد(شعر النقائض):

وإذا انتقلنا إلى العصر الأموي نجد ظهور فن جديد كان سبب نهضة الشعر والنقد معا، هذا الفن هو شعر النقائض الذي استدعته الظروف السياسية والاجتماعية والقبلية السائدة في تلك الفترة، وقد برز العديد من الشعراء في ذلك على وجه الخصوص **الفرزدق وجرير والأخطل والبعيث**، ويقوم هذا الفن على الإلقاء والرد، أي يقول أحدهم قصيدة تكون في الغالب فخرا أو هجاء، فيرد الآخر عنه بقصيدة أخرى تكون على نمط القصيدة الأولى من حيث الوزن والقافية، محاولا نقض أقوال الشاعر الأول وإبطال مزاعمه.

وقد عمل فن النقائض على تطوير وتفعيل الحركة النقدية، حيث التف حول كل شاعر جماعة من أنصاره يستحسنونه، إضافة إلى معارضيه الذين يحاولون إظهار مساوئه، فكانت هذه المظاهر شبيهة بمدارس نقدية شعرية معا، ساهمت في فهم الأساليب الشعرية، ونشرت الوعي الأدبي والنقدي في الساحة العربية آنذاك[1].

-النص السهل(الغزل الرقيق والخمريات):

كما ظهر في هذه الفترة **فن الغزل الرقيق** الذي كان رائده **عمر بن ربيعة وأبي نواس**، «وكانت أقوى تجلياته في القصيدة الغزلية ثم القصيدة الخمرية، ولكن على حساب العظمة الإنسانية النابعة من امتزاج الشاعر بموضوعه»[2]، كل هذه التغييرات ما هي إلا محاولة للخروج عن نهج القصيدة الجاهلية[3].

فالملاحظ خلال هذه الفترة أنه لم يكن هناك نظم للقصائد المطولة كالمعلقات، ولعل هذا يعود إلى مكانتهم الاجتماعية التي لم تعد تعتبر أن الشاعر هو لسان حال القبيلة بأكملها، لأن الدولة الإسلامية قد بدأت تتسع لحد لا يمكن أن يسع الشاعر أحوالها في قصيدة واحدة أو يمكنه احتواء جميع جوانبها التي تعيشها، لذلك اكتفوا بالقصيدة المتوسطة التي بإمكانها أن تنطق بما يناسب موضوعا واحدا، وإن تعددت جوانبه.

أما بالنسبة للخروج الصريح عن نهج القصيدة الأولى أي عمود الشعر العربي فإنه لم يتجرأ شعراء هذه الفترة الخروج عنها إلا مع أواخر العصر الأموي بداية **بمطيع بن إياس(170هـ/787م)**الذي «اتصف شعره بطابع الرقة ولطف الإحسان ويختلط به بعض المجون»[4]، ويرى **د. هدارة** أن الخليفة **الوليد بن يزيد**

(1)مصطفى عبد الرحمن إبراهيم، في النقد الأدبي القديم عند العرب، مكة للطباعة، 1998، ص104.

(2) شكري محمد عياد، المرجع السابق، ص 64.

(3)محمد مصطفى هدارة، اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري، دار المعارف، القاهرة، 1963، ص203، 320.

(4)كارل بروكلمان، تاريخ الأدب العربي، ترجم: عبد الحليم النجار، دار المعارف، القاهرة، ط4، ج2، ص13.

هو الذي فتح للشعراء باب الخمريات، وذلك لاعتكافه على المجون والخمر، «وبدأت الألفاظ تسهل وقصدها الشعراء واختاروا ألينها وأحسنها سمعا، ولكنهم تجاوزوا الحد في طلب التسهيل حتى تسمحوا بعض اللحن وترققوا ما أمكن، فكسوا معانيهم ألطف ما سنح من الألفاظ»[1]، فبدأت المعاني الجديدة تدخل الشعر العربي على يد هذه الفئة من العابثين، كما بدأت الصياغة تبتعد قليلا عن النموذج القديم لتفر إلى الشعبية إلى حد بعيد[2]

-النص المحدث(الشعر العباسي):

ومع توسع الدولة الإسلامية في العصر العباسي واحتكاكها بالحضارات الأخرى قلت البداوة وتغيرت الحياة الاجتماعية، وانتشر المجون والزندقة ولم يعد هناك حرج من الجهر بالفسق حتى غدت الدولة الإسلامية تعيش حياة معقدة، تجمع العديد من الأصول من السامي والآري[3].

أمام هذه التطورات لم تعد القصيدة العربية بمعانيها الموجودة في العصر الجاهلي التي كانت منحصرة في عالم محدود، أصبحت التجربة الشعرية تنتج مفاهيم أخرى وقيم جديدة داخل الشكل القديم، بل قد أصبحت تتطلع لتغيير شكل القصيدة العربية[4].

وقد حاولوا التجديد حتى في أوزان الشعر، وظهر ذلك عند **بشار بن برد وأبو العتاهية** من خلال اختراع أوزان جديدة لم ينظم عليها القدماء، حيث ذكر صاحب الأغاني أن أبا العتاهية له أوزان لا تدخل في العروض [5].

ولكن **أبا نواس** زعيم هؤلاء المحدثين كان قد قلل من شأن القديم والقدماء، واستنكر على هؤلاء الذين يسيرون على نهجهم، كما استهزأ من الشعراء الذين يقفون على الأطلال في قوله:

أَيَا بَاكِيَ الْأَطْلَالِ غَيَّرَهَا البِلَى بَكِيتَ بِعَيْنٍ لَا يَجِفُّ لَهَا غَرْبُ [6]

(1) القاضي الجرجاني، ، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق وشرح: محمد أبو الفضل إبراهيم، علي محمد البجاوي، المكتبة العصرية، بيروت، ط1، 2006/1427، ص19.

(2)محمد مصطفى هدارة، المرجع السابق، ص 209.

(3)طه أحمد إبراهيم، تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري، الفيصلية، مكة المكرمة، 2004، ص129.

(4) أبو تمام بين ناقديه قديما وحديثا، عبد الله بن حمدالمحارب، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط 1، 1992، ص 26.

(5)علي بن الحسين أبو الفرج الأصبهاني، الأغاني، تحقيق: سمير جابر، دار الفكر، بيروت، ط2، ج3، ص255.

(6) أبو نواس، الديوان، ص 243.

ويرى **محمد مندور** أن دعوة **أبي نواس** التجديدية كانت «مشوبة بروح الشعوبية والغض من شأن العرب وتقاليد العرب، وأن معظم الأغراض التي طرقها كان العرب قد سبقوا إليها، وأن ما لم يسبقوا إليه كان شيئا تافها كالغزل بالمذكر، كما أنه هو لم يساير مذهبه إلى النهاية، بل كان يعود في مدائحه إلى مذاهب القدماء ترضية لممدوحيه وضمانا لنوالهم (...) لفهمنا أسباب إخفاق تلك المحاولة وعدم مسايرة الشعراء له»[1]، أما بالنسبة **لبشار بن برد** الذي يعد رأس المحدثين في البديع فإن شعره يتسم بالجدة والتقليد، حيث كان «يجمع في شعره بين الجزالة وقوة التعبير والعناية بالتشخيص والتجسيم(...) إلا أن أبياته الغزلية كانت تتسم بالرقة والسلاسة الذي يدل على أن صنعة بشار كانت تقوم على الموازنة الدقيقة بين العناصر التقليدية في الشعر العربي، والعناصر التجديدية المستمرة من الحضارة والثقافة المعاصرة»[2].

كل ما سعى إليه **أبو نواس وبشار** من التجديد قد اتضح واكتمل مع **مسلم بن الوليد**، حيث غدت الاستعارة عنده كمحور لكل جديد مبتكر، محاولا محاكاة استعارات الشعراء الجاهليين، فمسلم كان «يقتفي أثر زهير في الصياغة والنظم، إلا أنه كان يضيف إلى ذلك البديع الذي كان معروفا في الشعر القديم، ومن ثم جاء شعره متسما بالطابع القديم في صياغته وأساليبه، وبالطابع الحديث في معانيه ومضمونه، وإذا كان الناقد القديم قد اتهم مسلم بن الوليد بإفساد الشعر، فإن الناقد الحديث يرى فيه أول من جدد الشعر وخرج على جموده وتقاليده القديمة»[3]، وكذلك يرى **الجاحظ** مبينا دور هؤلاء الشعراء في تفعيل حركية الشعر، فقال في شأن **أبي نواس**بأنه «لا يعرف بعد بشار أشعر من أبي نواس»[4]، وقال أيضا: «والمطبوعون من المولدين بشار العقيلي والسيد الحميري وأبو العتاهية، وابن عيينة...أولى بالطبع وبشار أطبعهم كلهم»[5]، فهو لا يستنكر خروجهم النسبي عن تقاليد القدماء، بل يمنحهم المكانة التي يستحقونها بين شعراء العرب المحدثين.

-موقف القارئ اللغوي من النص المحدث:

بعد كل هذه المحاولات التي نهض بها المحدثون تنبه اللغويون والرواة لما يطرأ للشعر من تغير يحرفه عن وجهته الصحيحة في انتهاج منهج القدماء، لذلك حملوا أنفسهم مسؤولية تنقيح الشعر الذي يريدون

(1) محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب، دار نهضة مصر، القاهرة، ص79.

(2) فندي هزاع نصر، الاستعارة بين النظرية والتطبيق حتى القرن الخامس الهجري، إشراف: مصطفى ناصف، ص237.

(3) المرجع نفسه، ص237.

(4)عمرو بن بحر أبو عثمان الجاحظ، الحيوان، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1424، ج4، ص 457.

(5) الجاحظ، البيان والتبيين، المرجع السابق، ج1، ص50.

الاحتجاج به مستخدمين في ذلك مقاييس شديدة، ومنهم **أبي عمرو بن العلاء وابن الأعرابي والأصمعي**، فقد كانوا سببا في اشتعال الصراع بين القدماء والمحدثين، وقد مثلوا القديم وواجهوا تيار التجديد في ذلك الوقت، كما دافعوا عن عمود الشعر الذي يعتمد على المحافظة على الذوق العربي والصيغة الشعرية القديمة[1].

لقد وقعت خصومة شديدة بين الشعراء المحدثين واللغويين، إذ يعتبرون تلقي اللغويين للشعر وهجومهم عليه ليس إلا تجميدا للحركة الشعرية، وكان **الخليل بن أحمد الفراهيدي** يقول **لابن مناذر**: «إنما أنتم معشر الشعراء تبع لي، وأنا سكان السفينة إن قرضتكم ورضيت قولكم نفقتم وإلا كسدتم، فقال ابن مناذر: والله لأقولن في الخليفة قصيدة أمتدحه بها ولا أحتاج إليك فيها عنده ولا إلى غيرك»[2].

لقد عمل اللغويون بالحكم على مسيرة الشعر الجيد بتوقفها عند زمن محدد ذكره **أبو عبيدة** في قوله: «افتتح الشعر بامرئ القيس وختم بابن هرمة»[3]، لكن الشعراء رفضوا هذا المقياس المتعسف بالنسبة لهم وراحوا في إعلان الحاكم والمتلقي الذي ينبغي الأخذ بأحكامه، وهو الشاعر الذي عانى صعوبات ما يؤلف، فقال أحدهم: «إنما يعرف الشعر من يضطر إلى أن يقول مثله»[4]، وقال **أبو نواس**: «إنما يعرفه من دفع إلى مضايق الشعر»[5].

ويرى بعض النقاد المعاصرين أن اللغويين قد فرضوا« أحكاما تعسفية لا تستند لدى أصحابها إلى أصول الفن الشعري بقدر ما يشايعها تقليد عرفي، أو اهتمام معجمي يعنى فيه بالشوارد، فقد كان حرصهم على سلامة اللغة من المولد والمحدث، أكثر من حرصهم على معطيات النص»[6]، غير أننا نرى خلاف ذلك، لأن اللغويين لم يكونوا كذلك إلا لأسباب عدة:

-تحمل مسؤولية التنقية اللغوية للمحافظة على اللغة وفصاحتها وتفوقها، وكان ذلك خلال المرحلة الأولى التي سعوا فيها لجمع اللغة ونصوصها من الشعر وكلام الأعراب[7].

---

(1) حمادي صمود، التفكير البلاغي عند العرب أسسه وتطوره إلى القرن السادس، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت، ط3، 2010، ص30.

(2)أبو الفرج الأصفهاني، تحقيق: سمير جابر، الرجع السابق، ج18، ص190.

(3) الحســـنبن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية، بيروت، ط1، 2001، ج1، ص90، 91.

(4) أبو بكر الباقلاني، إعجاز القرآن، تحقيق: أحمد صقر، دار المعارف، مصر، ص 177.

(5) ابن رشيق، العمدة، المصدر السابق، ج2، ص 104.

(6) عبد الحكيم راضي، دراسات في النقد العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2007، ص33.(محمود عباس عبد الواحد، نيكلسون، طه حسين، أحمد أمين، إبراهيم سلامة، محمد مندور وغيرهم).

(7) المرجع نفســـه، ص 34.

-اعتبروا أن الشعراء هم حصن هذه اللغة، لذلك لجأوا إلى تحديد مقاييس فنية يسير عليها الشعراء، وخير دليل على ذلك قول **الخليل بن أحمد**: «الشعراء أمراء الكلام يصرفونه أنى شاءوا ويجوز لهم ما يجوز لغيرهم من إطلاق المعنى وتقييده، ومن تصريف اللفظ وتعقيده، ومد المقصور وقصر الممدود والجمع بين لغاته، والتفريق بين صفاته، واستخراج ما كلت الألسن عن وصفه ولغته والأذهان عن فهمه وإيضاحه، فيقربون البعيد ويبعدون القريب ويحتج بهم ولا يحتج عليهم»[1].

-نظرا لاتساع الدولة الإسلامية فإن العرب قد اختلطوا بالأعاجم ودخلت إليهم ثقافات جديدة جعلت لغة الشعراء المحدثين يشوبها الشك في خلوصها، لذلك رفض اللغويون الاحتجاج بلغتهم.

كما أن اللغويين لم يرفضوا فقط شعر المحدثين، بل رفضوا شعر شعراء من العصور السابقة للمحدثين من أمثال **عدي بن زيد، وأمية بن أبي الصلت وأبو دؤاد الإيادي**، وذلك للشك في نقاء لغتهم، وفي الوقت نفسه هناك من الشعراء المحدثين الذين حضوا بالتقدير على يد اللغويين كأبي عمرو بن العلاء وموقف الخليل السابق، والأصمعي حين فضل **بشارا** وقدموه عن هؤلاء القدماء كما أنهم أعجبوا برواية شعر **أبي نواس**[2]، وكذلك لم يرفض شعر المحدثين رفضا مطلقا، بل كان مصدر الاستشهاد في المعاني يقول ابن جني: «المولدون يستشهد بهم في المعاني، كما يستشهد بالقدماء في الألفاظ»[3].

لذا وجب على النقاد المعاصرين أن يراعوا مثل هذه الرؤى في أذهانهم حتى لا يجعلوا علماء اللغة هم سبب جمود الشعر، بل إن تلك المقاييس وذلك الاختلاف بين الشعراء واللغويين فَعَّلَ حركة النقد وأفاد الشعر المحدث فساهم في جودته «أي الشعرين أجمل وأرقى وأحسن: الشعر الذي يحتذي شعراء الجاهلية والإسلام في متانة اللفظ ورصانته وبداوته أم الشعر الذي يتخير الألفاظ السهلة العذبة التي ألفها الناس عامة لا علماء اللغة خاصة»[4]، أما بالنسبة للمعاني «أتبقى بدوية أو أعرابية أم تتحضر كما تحضر الناس، أتصف الأطلال والخيام والصحراء والإبل والخيل والسلاح، أم تعدل عن هذا كله إلى القصور والأنهار والرياض والمدن؟»[5]، أي هل يعبر الشعراء عن عصرهم ومستجداته أم يتخيلون عصر الآباء ويكتفون بتصوير ذلك، فوقع الاختلاف بين هذا وذاك وفي أيهما أجود وأكثر تأثيرا في المتلقي، ومن ثم اتسعت دائرة

(1)حازم القرطاجني، الرجع السابق، ص ص143، 144.

(2) عبد الحكيم راضي، المرجع السابق، ص35.

(3)ابن رشيق، العمدة، المصدر السابق، ج2، ص236.

(4)طه حسين، حديث الأربعاء، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، ص 331.

(5)المرجع نفسه، ص 331.

التلقي والإبداع، وخير دليل على ذلك نشوء مدارس للشعراء، فالاختلاف في اللفظ نشأ عنه مدرسة **مسلم بن الوليد** الذي أخرج **أبا تمام والمتنبي** وغيرهم من أصحاب مدرسة البديع، **والبحتري وأمثاله** أنتجوا مدرسة الطبع (اللفظ القديم والمعنى الجديد)[1].

ج-قضية القديم والحديث في عصر التأليف:

ألفت العديد من الكتب النقدية التي تتحدث عن قضية القديم والحديث واختلفت آراء النقاد في تحديد المسلك الذي يجب أن يتقيد به المبدع والمتلقي على السواء حول هذه القضية، لكننا سنركز على الموقف الذي حاول إنصاف الأفقين معا، وكيف تمكنوا من منح المحدث آليات تمكنه من البقاء وسطا بين اعتماد الأفق السابق ومسايرة الأفق الحاضر.

-الأفق الحاضر بموازاة الأفق السابق:

إن أول وأشهر المؤلفات تطرقا في النقد العربي القديم لقضية القديم والحديث، مؤلفات **الجاحظ (ت255هـ)** الذي سعى بكل ما أوتي من بيان ومنطق لإنصاف الشعر المحدث والقديم على حد سواء دون التحيز لأي منهما، ويتضح ذلك من خلال عدة نصوص في مؤلفاته منها ما جاء في "**البيان والتبيين**" أنه أورد بيتا **للبيد** الذي كان من أوائل الشعراء الذين تطرقوا لهذه المسألة، حيث يقول لبيد «والشاعرون الأولون أراهم سلكوا طريق مرقش ومهلهل»[2]، وعلى هذا الأساس يرى الجاحظ بضرورة إنصاف المحدثين من الشعراء بالنظر إلى شعرهم والحكم على جودته مع عدم اعتبار الفترة التي كتب فيها والمكان الذي ألف فيه، حتى المؤلف الذي نظمه «والقضية التي لا أحتشم منها، ولا أهاب الخصومة فيها أن عامة العرب والأعراب، والبدو والحضر، أشعر من عامة شعراء الأمصار والقرى من المولدين والنابتة. وقد رأيت ناسا منهم يبهجرون أشعار المولدين ويستسقطون من رواها، ولم أر ذلك قط إلا في رواية الشعر غير بصير بجوهر ما يروى، ولو كان له بصر لعرف موضع الجديد ممن كان وفي أي زمان كان»[3].

وقد تنبه **الجاحظ** أن مثل هذا الموقف قد يستفز أنصار القديم موضحا قصده من قوله في موضع آخر «ليس من قال الشعر بقريحته وطبعه، واستغنى بنفسه، كمن احتاج إلى غيره، يطرد شعره، ويحتذي مثاله، ولا يبلغ معشاره، لأنا لم ندفع فضل الأوائل من الشعراء، إنما قلنا كانوا أعرابا أجلافا جفاة، لا يعرفون رقيق

(1)المرجع السابق، ص331.

(2) الجاحظ، البيان والتبيين، المرجع السابق، ج2، ص208.

(3) الجاحظ، الحيوان، المرجع السابق، ج3، ص67

العيش، ولا لذات الدنيا، لأن أحدهم إذا اجتهد عند نفسه شبه المرأة بالبقرة(...)ومن يشك أن عين الإنسان أحسن من عين الظبي والبقرة وأن الأمر بينهما متفاوت»[1]، فالجاحظ يؤمن بأن الشعر القديم هو نتاج أصيل عربي خالص، ولذلك يتميز بالجودة وشعراؤه أشعر من الشعراء المولدين، فقد أعطى للعرب حقهم وأنها خاصية لهم كما لكل أمة خاصية تميزها، لذلك يقول: «ونحن-أبقاك الله- إذا ادعينا للعرب أصناف البلاغة من القصيد والأرجاز ومن المنثور والأسجاع ومن المزدوج وما لا يزدوج فمعنا العلم أن ذلك شاهد صادق من الديباجة الكريمة والرونق العجيب والسبك الجيد والنحت الذي لا يستطيع أشعر الناس اليوم ولا أرفعهم في البيان أن يقول في مثل ذلك إلا في اليسير، والنبذ القليل»[2].

فالجاحظ يفضل شعر الأعرابي لا لعربيته الخالصة فقط، وإنما لأسباب فنية وأسلوبية تتعلق بالديباجة والسبك، ولكن رغم ذلك لا ينفي عن الشاعر المحدث مثل ذلك وهناك من يستطيع أن يرقى إلى مستوى الأعراب في شعره لكنه قليل.

لم يدع الجاحظ مجالا للصراع بين القديم والحديث فرغم إعجابه بشعر الأعراب إلا أنه يعلل سبب تفوق المولد على الأعرابي في موضع آخر «ونقول إن الفرق بين المولد والأعرابي: أن المولد يقول بنشاطه وجمع باله الأبيات اللاحقة بأشعار أهل البدو، فإذا أمعن انحلت قوته واضطرب كلامه»[3]، فالمقلد لمن سبقه يكون إبداعه وجودة شعره ضمن حدود النموذج الذي حاول محاكاته، لكن التقليد الذي يجعل الشاعر منفصلا عن عصره يوقع التجربة الشعرية بعيدا عن الاستجابة للمتلقي ونفور الجمهور من شعره فهو يعيش في زمن ويعبر عن عصر غير عصره، ويوضح الجاحظ ذلك في قوله: «الشعر لما كسد أفحم أهله وفصله الفقر أنه يبعث الفكر»[4].

فالجاحظ لم يدع مجالا للنقاد أو الشعراء المتعصبين فقد أفحم بحججه كلا الفريقين أعطى لكل ذي حق حقه، وقد مهد بذلك السبيل أمام **ابن قتيبة** الذي جعل للنقد العربي نظرية كان يجب اعتمادها في الدراسات النقدية الحديثة.

لقد حاول **ابن قتيبة(ت276هـ)**أن يعطي للمحدثين حظهم من قول الشعر الجيد «ولم أسلك فيما ذكرت من شعر كل شاعر مختارا له سبيل من قلد، أو استحسن باستحسان غيره، ولا نظرت إلى المتقدم

(1) الجاحظ، الرسائل، تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1964، ج2، ص116

(2) الجاحظ، البيان، المرجع السابق، ج3، ص 29.

(3) الجاحظ، الحيوان، المرجع السابق، ج3، ص132.

(4) الجاحظ، البخلاء، تحقيق أحمد العوامري بك، دار الكتب العلمية، لبنان، 2001، ج2، ص126.

منهم بعين الجلالة لتقدمه وإلى المتأخر منهم بعين الاحتقار لتأخره، بل نظرت بعين العدل على الفريقين وأعطيت كلا حظه، ووفرت عليه حقه»[1]، فالموهبة الأدبية وقول الشعر الجيد ليس مقصورا على جيل دون آخر أو زمن دون زمن، وإنما هي حق لكل الأجيال، فقد جعل الله لكل عصر حقه من الإبداع والجودة «ولم يقصر الله العلم والشعر والبلاغة على زمن دون زمن ولا خص به قوما دون قوم، بل جعل ذلك مشتركا مقسوما بين عباده في كل دهر، وجعل كل قديم حديثا في عصره»[2]، فقد التزم ابن قتيبة الموضوعية والحياد في حكمه على شعر المحدثين فهو يقيم العمل لا على أساس القدم والحداثة وإنما على أساس الجودة والحسن يقدم القائل مهما كان عصره«فكل من أتى بحسن من قول أو فعل ذكرناه له، وأثنينا به عليه ولم يضعه عندنا تأخر قائله أو فاعله، ولا حداثة سنه، كما أن الرديء إذا ورد علينا للمتقدم أو الشريف لم يرفعه عندنا شرف صاحبه ولا تقدمه»[3]، فلقد وجه ابن قتيبة الاهتمام إلى النص وأن الحكم مرتبط بالنص وبمقدار استجابة المتلقي لا بالشاعر وزمانه.

كما أن الكثير من النقاد أخطأوا في فهم بعض نصوص ابن قتيبة بأنه تراجع عن إنصافه للشعر المحدث يقول ابن قتيبة: «وليس لمتأخر الشعراء أن يخرج عن مذهب المتقدمين في هذه الأقسام فيقف على منزل عامر أو يبكي عند مشيد البنيان، لأن المتقدمين وقفوا على المنزل والدائر، والرسم العافي أو يرحل على حمار أو بغل ويصفها لأن المتقدمين رحلوا على الناقة والبعير...»[4].

وقد رد **إحسان عباس** على مثل هذا الاعتقاد في الفهم فقال: «كأن ابن قتيبة يومئ من طرف خفي إلى أن أبا نواس لم يضيع شيئا فنيا في دعوته وإن كان أليف من غيره من المأخوذين بمواد الحضارة، لأن الوقوف على الحانات بدل الوقوف على الأطلال تغيير في الموضوع لا في الطريقة الفنية»[5]، فهو لا يرى في شعر المحدثين من تجديد سوى استبدال ألفاظ الحضارة بألفاظ البداوة وهذا ليس من التجديد في شيء.

ومما لا شك فيه أن **ابن قتيبة** ابن عصره وأخ لشعراء زمانه فهم يعيشون مستجدات حياة توافق عصرهم، لذا فإن ابن قتيبة حين حدد البناء الفني للقصيدة لم يكن من المقلدين، ولم يكن متناقضا مع نظرته الأولى في إنصاف المحدثين، وإنما كان البناء الفني للقصيدة الذي حدده مشابها للبناء القديم لها،

(1)عبد الله بن مسلم ابن قتيبة الدينوري، الشعر والشعراء، تحقيق: أحمد محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة، ج1، ص62.
(2)المرجع نفسه، ج1، ص63
(3) نفسه، ج1، ص63.
(4) نفسه، ج1، ص 76.
(5)إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، بيروت، ط4، 1983، ص102.

وذلك لأن خصائص القصيدة القديمة لا يزال قادرا على استيعاب ما استحدث في عصر ابن قتيبة من جميع جوانب الحياة[1].

وما حاول المحدثون إضافته هو أنهم جعلوا مقدمة القصيدة للشاعر من خلال وصفه لمن يتغزله، وباقي القصيدة للممدوح وإذاعة صيته، لكن مع ذلك لم تبق القصيدة تعبر عن كل جوانب الحياة كالمعلقات، وإنما اقتصر أمرها على الشاعر لوحده وليس وصف الممدوح وبطولاته، إلا أن الشاعر يرى في الممدوح صورة له ولمشاعره المكبوتة[2].

ولم يتوقف **ابن قتيبة** في إنصافه للمحدثين من خلال هذه النصوص فحسب، بل قد اهتم بالشعراء المحدثين من خلال ترجمته لهم وذكر مختارات من شعرهم في مقدمة كتاب" **الشعر والشعراء**" وفي بعض أبوابه كباب "**السلطان والحرب والعلم والبيان والزهد** "، وقد أشار إليهم أيضا في كتاب "**عيون الأخبار**".

أما إذا بحثنا عن هذه القضية في الجناح الآخر للنقد العربي القديم، وهو النقد في كل من المغرب والأندلس فإنها تعد من أهم القضايا التي تطرقوا إليها في مؤلفاتهم، وقد أجمعوا على عدم حصر الجودة والتميز في زمن معين، وإنما الإبداع سمة يشترك فيها القديم والحديث وقد تناول هذه القضية **عبد الكريم النهشلي** حيث يقول فيها: «تختلف المقامات والأزمنة والبلاد فيحسن في وقت ما لا يحسن في آخر، ويستحسن عند أهل بلد ما لا يستحسن عند بلد غيره، ونجد الشعراء الحذاق تقابل كل زمان بما استجيد فيه وكثر استعماله عند أهله بعد أن لا تخرج من حسن الاستواء وحد الاعتدال وجودة الصنعة، وربما استعملت في بلد ألفاظ لا تستعمل كثيرا في غيره»[3]، فهو يرى أن الأمر لا يقتصر على تغير العصور والأزمنة، وإنما يتجاوز ذلك إلى البيئة والمكان أيضا والتي تعد معيارا في تحديد جودة الشعر .

أما **ابن شرف القيرواني(ت460هـ)**فهو يحذر من أمرين في الحكم على الشعر«أحدهما أن يحملك إجلالك القديم المذكور على العجلة باستحسان ما تسمح له، والثاني أن يحملك إصغارك المعاصر المشهور على التهاون بما أنشدت له»[4]، ويوافقهم في الرأي **ابن بسام** الذي يرى أن «الإحسان غير محصور وليس الفصل على زمن بمقصور وعزيز على الفضل أن ينكر من تقدم به الزمان أو تأخر، (...)ولو اقتصر

(1) شكري محمد عياد، المرجع السابق، ص65.

(2) المرجع نفسه، ص نفسها.

(3) ابن رشيق، العمدة، المصدر السابق، ج2، ص82.

(4) ابن شرف القيرواني، أعلام الكلام، تصحيح وضبط: عبد العزيز أمين الخانجي، مكتبة الخانجي، مصر، ط1، 1926، ص 28.

المتأخرون على كتب المتقدمين لضاع علم كثير وذهب أدب غزير»[1]، فهو يشجع الشعراء المحدثين بالتجديد والتطوير في معانيهم حتى لا يبقوا تابعين مقلدين.

أما **ابن رشيق القيرواني** فقد أورد في كتابه "**العمدة**" الكثير من آراء النقاد المشارقة والمغاربة في قضية القديم والحديث، ومن ذلك قوله: «والعرب لا تنظر في أعطاف بشعرها بأن تجنس أو تطابق أو تقابل فتترك لفظة للفظة، أو معنى لمعنى، كما يفعل المحدثون، ولكن نظرها في فصاحة الكلام وجزالته وبسط المعنى وإبرازه، وإتقان بنية الشعر، وإحكام عقد القوافي أو تلاحم الكلام بعضه ببعض»[2]، فهو يبين صورة الشعر عند القدماء، لكنه لا يغفل عن الشعر الذي لقي قبولا لدى قراء مختلفي المكان، ففي خلال عرض رأيه في قضية تفاوت الأزمنة والبيئة يقول: «فليس من أتى بلفظ محصور يعرفه طائفة من الناس دون طائفة لا يخرج من بلده، ولا يتصرف من مكانه كالذي لفظه سائر في كل الأرض معروف بكل مكان»[3]، فقد ردد رفض انحصار الشاعر وشعره في مكان واحد والاقتصار على بلد محدد، ولا يمكن مساواة جودة شعره بشعر من يطوف كل الأنحاء والبلاد مستمر في السيرورة والشيوع.

وفي الوقت نفسه حاول **ابن رشيق(ت456هـ)**أن يكون متوسطا بين القدماء والمحدثين موضحا لكل منهما ما يميز شعره ويمنحه الجودة «وليس التوليد والرقة أن يكون الكلام رقيقا سفسافا ولا باردا غثا، كما ليست الجزالة والفصاحة أن يكون حوشيا خشنا ولا أعرابيا جافيا، ولكن حال بين حالين»[4]، «فحلاوة الكلام وطلاوته مع البعد عن السخف والركاكة»[5] للقدماء والغرابة ورقة الكلام والكلفة للمحدثين[6]فـ«مثل القدماء والمحدثين كمثل رجلين: ابتدأ هذا بناء فأحكمه وأتقنه ثم أتى الآخر فنقشه وزينه، فالكلفة ظاهرة على هذا وإن حسن، والقدرة ظاهرة على ذلك وإن خشن»[7]، فالقديم والحديث ثنائية متكاملة عنده لا فصل ولا فضل لإحداهما عن الأخرى.

وكان من بين المهتمين من النقاد في الأندلس بهذه القضية **ابن شهيد الأندلسي(ت426هـ)**الذي كان له نفس الرأي الذي كان **لابن رشيق** يؤمن بأهمية القديم والحديث، ونلاحظ ذلك من خلال نقده

(1)أبو الحسن علي بن بسام الشنتريني، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، تحقيق: إحسان عباس، الدار العربية للكتاب، ليبيا، ط1، 1981،
(2)العمدة، ج1، ص116.
(3) المصدر نفسه، ج1، ص 83.
(4)نفسه، ج1، 83.
(5) نفسه، ج1، ص 83.
(6) نفسه، ج1، ص83
(7)نفسه، ج1، ص 81.

الذي كان يميل فيه إلى استحسان القديم، وكان حين يبدع يحاول احتذاء الشعراء القدماء ويتضح ذلك من خلال قصائده التي مدح فيها المؤتمن قائلا:

هَاتِيكَ دَارُهُمْ فَقِفْ بِمَعَانِهـــــا تَجِدِ الدُّمُوعَ تَجِدُّ فِي هَمَلَانِهـا

عُجْنَا الرِّكَابِ بِهَا فَهَيَّجَ وُجْدَنَـا دِمَنٌ ذَعَرْنَ السِّرْبَ مِنْ إِدْمَانِهَـا

دَارٌ عَهِدْتُ بِهَا الصِّبَا لِيَ دَوْحَةً أَتَفَيَّأُ الفَرَحَـــاتِ مِنْ أَفْنَانِهَـــا

أُرْعِي عَلَى بَقَرِ الأَنِيسِ بِجَوِّهـــا وأُحكمُ الصَّبَوَاتِ فِي غِزْلَانِهَـــا (1)

فقد نسج قصيدته على طريقة القدماء، وقد اشتهر به في كامل شعره إذ يغلب الأسلوب القديم على استهلاله، وسلكه في نظام المحافظين على عمود الشعر التقليدي، فسار على خطهم في الوقف والبكاء وذكر الدمن والأرام واستمد من كلام المتقدمين ألفاظه ومعانيه، وليس هذا فقط في ديوانه، بل سلك مثل ذلك في رسالته "**الزوابع والتوابع**" فقد التقى بتابع الشعراء القدماء وحاول معارضتهم في قصائدهم ونال منهم الإجازة منهم تابع **امرؤ القيس**(2)، **وتابع زهير بن أبي سلمى**(3)، ثم بعد ذلك التقى بتوابع الشعراء المحدثين الذين حاول أيضا احتذاء شعرهم منهم تابع أبي تمام وتابع أبي نواس والمتنبي وحظي أيضا إعجابهم جميعا ونال إجازتهم، وليس هذا أدل على شيء إلا أنه لا يعارض قديما لقدمه ولا حديثا لحداثته إنما الأمر متعلق بالجودة في أصل نص الشعر لا في غيره، وليس هدفه من هذه الرسالة إلا توضيح الرؤية لمعاصريه بأن الشاعر له إمكانيات غير محدودة لجعل شعره جيدا، فمن خلال اطلاعه على شعر القدماء ودراسته له يمكن نسج شعر يتسم بالجودة ولو نسج على منوالهم، كما أنه يمكن نظم الشعر وفق متطلبات العصر والبيئة ولا يخل أيضا هذا في حسنه وجودته، كما أن هذه الرسالة ليست لمعاصريه فحسب وإنما هي للأجيال القادمة من بعده، فقد ضم الفئات الثلاث في رسالته هذه: القدماء، المحدثون، والمجددون(4).

(1)أحمد بن أبي مروان ابن شهيد الأندلسي أبو عامر، ديوان ابن شهيد الأندلسي ورسائله، جمع وتحقيق: محي الدين ديب، المكتبة العصرية، بيروت، 2002، ص134.

(2)المرجع نفسه، ص196.

(3)نفسه، ص ص196، 197.

(4)زيدا طارق جاسم حسين الجنابي، ابن شهيد الأندلسي ناقدا، إشراف: جبير صالح حمادي القرغولي، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجيستير، كلية اللغة العربية وعلوم القرآن، الجامعة الإسلامية، بغداد، 2006/1427، ص 101.

-تحديث آليات الإبداع والتلقي:

تنبه **ابن طباطبا(ت322هـ)**في القرن الرابع إلى معاناة الشعراء المحدثين في تناولهم لمعاني القدماء، فقال: «والمحنة على شعراء زماننا في أشعارهم أشد منها علة من كان قبلهم، لأنهم قد سبقوا إلى كل معنى بديع ولفظ فصيح وحيلة لطيفة وخلابة ساحرة، فإن أتوا بما يقصر عن معاني أولئك ولا يربي عليها لم يتلق بالقبول، وكان كالمطرح المملول»[1]، وهذا ما يعتبره **ابن طباطبا** منافيا للصواب، لأن «من كان قبلنا في الجاهلية الجهلاء وفي صدر الإسلام من الشعراء، كانوا يؤسسون أشعارهم في المعاني التي ركبوها في القصد للصدق فيها مديحا وهجاء(...) فيحابون بما يثابون أو يثابون بما يحابون»[2]، فكذلك بالنسبة للمحدثين يجب أن ننصفهم في جودة شعرهم فـ«يثابون على ما يستحسن من لطيف مايوردونه من أشعارهم، وبديع ما يغربونه من معانيهم، وبليغ ما ينظمونه من ألفاظهم، ومضحك ما يوردونه من نوادرهم، وأنيق ما ينسجونه من وشي قولهم»[3]، فإذا كان الشعر القديم يقوم نظمه على قوة المحاكاة والتزام الحقيقة، يستند الشعر المحدث على جماليات تخصه من براعة الصنعة من خلال التلطف.في المعاني والغرابة المضحكة في إبراز جمال الصياغة.

إن إبداع المحدث يقوم على « استحضار النصوص السابقة المختزنة في ذاكرة الشاعر الجمعية، عن طريق الرواية والحفظ، التي تعد من أهم مكونات الشاعر، وعلى ذلك فعملية تداول المعاني ينبغي أن تتم عن طريق الاستحضار القصدي لنصوص السابقين، النصوص السابقة/ المصادر»[4]، وخير دليل على ذلك أن في أشعار المولدين عجائب «استفادوها ممن تقدمهم ولطفوا في تناول أصولها منهم ولبسوها على من بعدهم، وتكثروا بإبداعها، فسلمت لهم عند ادعائهم للطيف سحرهم فيها وزخرفتهم لمعانيها»[5].

كما يرى **ابن طباطبا** أن هناك من التقنيات الخاصة ببناء القصيدة مما أبدعه المحدثون، ولم تكن عند القدماء كحسن التخلص التي تعد «مما أبدعه المحدثون من الشعراء دون من تقدمهم، لأن مذهب الأوائل في ذلك مذهب واحد»[6]، فالمحدثون سلكوا غير سبيل القدماء «ولطفوا القول في معنى التخلص إلى المعاني التي أرادوها»[7]، حتى أمكنهم وصل أجزاء القصيدة بعضها ببعض حتى صارت متواصلة متماسكة.

---

(1)محمد بن أحمد بن طباطبا، عيار الشعر، تحقيق: عبد العزيز بن ناصر المانع، مكتبة الخانجي، القاهرة، ص 13.

(2) المرجع نفسه، ص13.

(3) نفسه، ص13.

(4)أحمد سليم غانم، تداول المعاني بين الشعراء قراءة في النظرية النقدية عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 2006، ص56.

(5)ابن طباطبا، المرجع السابق، ص12.

(6) المرجع نفسه، ص 184.

(7) نفسه، ص 187.

وقد دل **ابن طباطبا** الشاعر المحدث على كيفية تناول معاني من سبقه بطريقة تزيد حسنا وجودة لشعره في مواضع عدة من كتابه من ذلك أنه على الشاعر المحدث أن يقلد الشعراء القدماء المشهورين، ذلك لأن لشهرة الشاعر أثره فيمن قلده فـ«أكثر من يستحسن الشعر على حسب شهرة الشاعر وتقدم زمانه»[1] وكذلك عليه إذا أراد كيفية إعادة تشكيل المعاني العامة، أي «إذا تناول الشاعر المعاني التي سبق إليها فأبرزها في أحسن من الكسوة التي كانت عليها لم يعب بل وجب له فضل لطفه وإحسانه فيه»[2]، فلكي تكتسب المعاني المتداولة خصوصية التفرد والجدة يجب على الشاعر أن يلجأ إلى الحيل التعبيرية التي تلتبس على المتلقي فتبدو له أن هذه المعاني جديدة كل الجدة «ويحتاج من سلك هذا السبيل إلطاف الحيلة، وتدقيق النظر في تناول المعاني واستعارتها وتلبيسها حتى تخفى على نقادها والبصراء بها، وينفرد بشهرتها كأنه غير مسبوق إليها(...) وإن وجد المعنى اللطيف في المنثور من الكلام، وفي الخطب والرسائل والأمثال فتناوله وجعله شعرا كان أخفى وأحسن»[3]، وبهذه الآليات يمكن للشاعر المحدث أن يصبغ شعره بجماليات تحقق له التميز والتفرد، وهو ما يجعل أيضا القارئ المحدث يقرأ ويتفاعل مع ما يمكنه أن يمتعه ويؤثر فيه حتى يكون الكل منسجما مع مستجدات الحياة، ويعطي لكل عصر حقه من تأليف الشعر وتلقيه.

-اختلاف القراء في الموازنة بين آفاق الإبداع:

تبين موقف **الآمدي(ت370هـ)**من قضية القديم والحديث من خلال قراءته لنصي **أبي تمام والبحتري** على مختلف مستويات النص كالمستوى اللغوي والدلالي والبلاغي، ويوازن بينهما من منظور التلقي القديم المعتمد على تقاليد القدماء للغة والأدب، وقد أفاض في تتبع هفوات أبي تمام خاصة تتبع القدير في هذا الميدان اللغوي.

ويرى **إحسان عباس** أن الآمدي بدراسته اللغوية هذه قد أفسد بعض نقده، وجعله لا يخرج على ما عرفه القدماء[4]، كما أنه قد أفاض في تتبع هفوات أبي تمام خاصة، ومرجعه في ذلك القياس على شعر الفحول وأقوال النحاة والعلماء **كسبويه وأبي إسحاق والزجاج** وغيرهم من رجال العربية[5]، لكن الآمدي

(1)المرجع السابق، ص 123.

(2)المرجع نفسه، ص 223.

(3)نفسه، ص 126.

(4) إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، المرجع السابق، ص167، 168.

(5)الحسن بن بشر الآمدي، الموازنة بين أبي تمام حبيب بن أوس وأبي عبادة الوليد بن عبيد البحتري الطائي، تحقيق وتعليق: محمد محي الدين عبد الحميد، مكتبة العلمية، بيروت، ص189، 190 .

لم يلتفت إلى إمكانية انزلاق الألفاظ أحيانا انزلاقا يسيرا عما وضعت له بمرور الزمن، وهذا ما لا يعترف به الآمدي أصلا[1].

وإذا كان بإمكان تقبل ما ذهب إليه الآمدي في التشديد في تتبع الأخطاء اللغوية حتى لا تضيع اللغة ولا تخرج الألفاظ عن معانيها الدقيقة، فإنه كان واجبا عليه أن لا يهتم بمنهج القدماء في دراسته للمستويات الأخرى لأبيات المحدثين كأبي تمام لأنه من الممكن التجديد من الناحية البلاغية والدلالية.

فمن خلال قراءته البلاغية لشعر أبي تمام والبحتري يرى بأن استعارات أبي تمام هي من باب التعسف على الشعرية العربية والانحراف عن الذوق العربي، والدليل على ذلك أنه أفرد فصلا كاملا يذكر فيه"**ما في شعر أبي تمام من الاستعارات**" فقد رفض كل الاستعارات والتشبيهات غير المتدفقة من القريحة والطبع، كما كان يفعل أبو تمام وقد عاب عليه ذلك لأن «إسرافه في التماس هذه الأبواب وتوشيح شعره بها حتى صار كثير مما أتى به من المعاني لا يعرف ولا يعلم غرضه فيها إلا مع الكد والفكر وطول التأمل، ومنه لا يعرف معناه إلا بالظن والحدس، ولو كان أخذ عفو هذه الأشياء ولم يوغل فيها، ولم يجاذب الألفاظ والمعاني مجاذبة ويقتسرها كارهة، ويناول ما يسمح به خاطره وهو بحماسة غير متعب ولا مكدود(...) كان محذوا حذو الشعراء المحسنين»[2]، لكن **ابن المعتز(ت399هـ)** يرى بأن مثل هذه الظاهرة عند أبي تمام كانت لها نظائر في أشعار القدماء وبعض المحدثين من أصحاب البديع، إلا أنها لم تكن شائعة كما في شعر أبي تمام الذي ألح في طلبها[3]، فأبو تمام لم يختلف عن سابقيه كيفا، بل اختلف عنهم كما وذلك يعود إلى ثقافة أبي تمام وفكره وثمرة تفاعله بين عقله ووجدانه، لذا كانت استعاراته خفية ذات أبعاد نفسية عميقة[4].

أما من ناحية قراءته للمستوى الدلالي فإنه لم ينصف المحدثين إلا في قضية تداول المعاني التي ميز فيها بين ما يسمى سرقة وما هو جائز لا عيب فيه «إن من أدركته من أهل العلم بالشعر لم يكونوا يرون سرقات المعاني من كبير مساوئ الشعراء وخاصة المتأخرين، إذ كان هذا الباب ما تعرى منه متقدم ولا متأخر»[5]، والآمدي عموما يبدو غير مكترث لقضية السرقات الأدبية لأنه يرى أن ذلك لم يسلم منه متقدم ولا

(1) إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، المرجع السابق، ص 167.

(2) الآمدي، المرجع السابق، ص 125.

(3) أبو العباس عبد الله ابن المعتز، كتاب البديع، مؤسسة الكتب الثقافية، ط1، 2012، ص9.

(4) عثمان موافي، الخصومة بين القدماء والمحدثين في النقد العربي القديم تاريخها وقضاياها، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، ط3، 2000، ص87.

(5) الآمدي، المرجع السابق، ص273.

متأخر، وقد أطلق على السرقات اسم الاستعارة، كما أنه حدد الأسباب التي تجيز للمبدع أن يتداول معاني غيره، ومنها: «البيئة الواحدة وتماثل الظروف والمؤثرات الحضارية والاجتماعية على السواء»[1]، وقد جمعها الآمدي في قوله: «إذ كان غير منكر لشاعرين متناسبين من أهل بلدين متقاربين أن يتفقا في كثير من المعاني، لا سيما ما تقدم الناس فيه وتردد في الأشعار ذكره، وجرى في الطباع والاعتياد من الشاعر وغير الشاعر استعماله»[2]، فتداول المعاني لدى الآمدي ليست لنفاد المعاني فحسب، بل هناك أبواب تجيزها، وغايته في كل ذلك الابتكار في إنشاء الصور حتى يتحقق التفرد والاختلاف عن السابقين واللاحقين.

أما من ناحية قضية التكلف والإغراب والتعقيد والغموض فإنه يرفض ذلك لأنه قد ينشأ من شدة الحرص في انتقاء المعاني والتدقيق فيها، وهذا مما يعمل العقل والفكر حتى يؤثر في الشعر تأثيرا سلبيا، ولأن «البلاغة هي إصابة المعنى وإدراك الغرض بألفاظ سهلة عذبة مستعملة سليمة من التكلف لا تبلغ الهذر الزائد على قدر الحاجة»[3]، ومادام أن أفق التلقي عنده يعتمد على سنن القدماء فهولن يؤيد هذه الأبواب في شعر أبي تمام.

ومن أهم المسائل والقضايا النقدية التي أشار إليها الآمدي والتي تتعلق بالقديم والحديث، تحديد سبب توجه القراء إلى قراءة النص المعتمد على معايير القدماء وتقبله وأن ذلك يعود إلى «كثرة النظر في الشعر والارتياض فيه وطول الملابسة»[4]، لأنها تشكل المخزون الثقافي والسجل المحفوظ في الذاكرة السابقة الذي يقود القارئ لتحديد أفقه، فإذا كان القارئ «ممن يفضل سهل الكلام وقريبه، ويؤثر صحة السبك وحسن العبارة، وحلو اللفظ وكثرة الماء والرونق، فالبحتري أشعر عنده ضرورة»[5]، وإذا كان القارئ ممن يميل إلى «الصنع، والمعاني الغامضة التي تستخرج بالغوص والفكرة، ولا تلوي على سوى ذلك، فأبو تمام عندك أشعر لا محالة»[6]، فالذين فضلوا البحتري هم «الكتاب والأعراب والشعراء المطبوعون وأهل البلاغة»[7]، والذين فضلوا أبا تمام «أهل المعاني والشعراء أصحاب الصنعة، ومن يميل إلى التدقيق وفلسفة الكلام»[8]، لكن

(1) أحمد سليم غانم، المرجع السابق، ص 86.
(2) الآمدي، المرجع السابق، ص 50.
(3) المرجع نفسه، ص 380، 381.
(4) نفسه، ص374.
(5)نفسه، ص 11.
(6) نفسه، ص 11.
(7) نفسه، ص10.
(8) نفسه، ص10.

الذي نراه من خلال هذا التحديد لأنواع القراء أنه لا مفاضلة ولا موازنة بين أبي تمام والبحتري ما دام أن كلا منهما يتخذ أفقا معينا للإبداع، أي إن البحتري يعتمد الأفق القديم وأبو تمام يعتمد الأفق المحدث، وإنما الموازنة أن تكون بين شاعرين ينطلقا من أفق إبداع واحد، ليتبين أيهما أشعر وشعره أجود.

ومن البديهي أن يكون الآمدي وهو قارئ أيضا له مخزون ثقافي وأفق نقدي يوافق شعر البحتري أن يفضل البحتري على أبي تمام، ولو قام بهذه الموازنة من كان له نفس توجه وأفق أبي تمام لانتصر له أيضا سواء تصريحا أو تلميحا، ولهذا فالبحتري يحتذي حذو القدماء في نظمه، في حين يتجه أبو تمام نحو التجديد، وكلاهما قائل للشعر انطلاقا من خلال ذخيرته الثقافية والبيئية والاجتماعية.

فالآمدي بتفضيله للبحتري يكون قد «أعلن عن خبرته وثقافته التي شكلت مفاهيمه ورؤاه ومعاييره النقدية المحددة قبل مواجهة النص»[1]، وفي مقابل هذا قد خيب أبا تمام أفق توقعه فعارضه لخروجه عن سنن العرب وعمود الشعر.

2-القراءة والتلقي في النقد العربي القديم:

ورد مصطلح القراءة ومصطلح التلقي ضمن صفحات مؤلفات التراث العربي عموما، وفي الدراسات اللغوية والنقدية خصوصا، لكن الأخير منهما كان أكثر ورودا وأوسع مفهوما كما سيتضح ذلك فيما يأتي:

أ-مفهوم القراءة والتلقي:

-المفهوم اللغوي:

تنوعت أصول ومفاهيم مصطلح التلقي في المعاجم اللغوية، وأهمها ما ذكر عند **الخليل بن أحمد الفراهيدي (ت175هـ)** في كتاب **"العين"** «ولاقيت بين فلان وفلان، وبين طرفي القضيب ونحوه حتى تلاقيا واجتمعا، وكل شيء من الأشياء إذا استقبل شيئا أو صادفه فقد لقيه(...) والرجل يلقي الكلام والقراءة أي يلقنه. وتلقيت الكلام منه: أخذته عنه»[2]، فالمصدر الأول لمادة "لقي" هو "الالتقاء" الذي بمعنى الجمع أما المصدر الثاني، فهو "اللقاء" بمعنى استقبال الشيء وإيجاده، والمصدر الثالث لهذه المادة هو "الإلقاء" بمعنى القراءة على الغير، أما المصدر الأخير فهو "التلقي" الكلام الذي يكون بين اثنين يسمعه أحدهما عن الآخر.

---

(1)عبد العزيز خلوفة، أفق التلقي لدى الآمدي "الموازنة أنموذجا"، مجلة جذور، ج24، مج11، جمادى الأولى 1428، مايو 2007، ص 252.

(2) الخليل بن أحمد الفراهيدي، المرجع السابق، ج5، باب القاف واللام والياء، ص 216.

وقد أشار إلى هذه المصادر كل من **ابن فارس(ت395هـ)**في "معجم مقاييس اللغة"[1] **والزمخشري (ت538هـ)** في"أساس البلاغة" [2]**والجوهري (ت393هـ)** في الصحاح[3].

وخلاصة ما ذهب إليه هؤلاء من مادة "ل ق ي" ورد مجملا عند **ابن منظور**(ت711هـ) في قوله: «لقا. اللقوة هي السريعة اللقح والحمل، والقبيس هو الفحل السريع الإلقاح، أي لا إبطاء في النتاج، يضرب للرجلين يكونان متفقين على رأي ومذهب، فلا يلبثان أن يتصاحبا ويتصافيا على ذلك(...) الأصمعي: تلقت الرحم ماء الفحل إذا قبلته(...) والتلقي هو الاستقبال(...)وتلقاه أي استقبله، والرجل يلقى الكلام، أي يلقنه»[4].

-المفهوم الاصطلاحي:

إن المصادر الثلاثة تعطي لنا باجتماعها مفهوم عملية التلقي وعناصرها المتمثلة في كل من المرسل وهو المبدع والمرسل إليه وهو القارئ أو السامع والرسالة وهو النص الأدبي المراد تبليغه، وهذا هو المفهوم الذي وجد مبثوثا في ثنايا المصادر النقدية العربية القديمة ممثلا في صيغ وأسماء وصفات متعددة، منها:

-لفظ "**التلقي**" من الفعل "تلقى" وقد ورد في كتاب "العيار" **لابن طباطبا (348هـ)**في مواضع عدة منها: «فإذا اتفق لك في أشعار العرب التي يحتج بها تشبيه لا **تتلقاه** بقول، أو حكاية تستغربها فابحث عنه ونقر عن معناه فإنك لا تعدم أن تجد تحته خبيئة»[5]، وورد كذلك عند **حازم القرطاجني**(ت 684هـ) [6]: «فيجب أن يعتمد فيه ما يكون محركا للنفس لتستأنف هزة ونشاطا **لتلقي** ما يرد»[7].

-لفظ "**القارئ**" الذي ظهر خاصة في عصر التأليف المنهجي عند كثير من النقاد[8]منهم **أبو هلال**

(1)أحمد بن فارس، المرجع السابق، ج5، ص ص260، 261.

(2) محمود بن عمر بن أحمد الزمخشري، أساس البلاغة، تحقيق: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1998، مجلد 12، ج2، ص178.

(3)إسماعيل بن حماد الجوهري، الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت، ط4، 1990، المجلد 6، ص 2484.

(4)ابن منظور، لسان العرب، تحقيق: عبد اله علي الكبير وآخرون، المرجع السابق، مجلد5، ص4067.

(5)ابن طباطبا، المرجع السابق، ص 16.

(6)خير الدين محمود بن محمد الزركلي، الأعلام، دار العلم للملايين، ط15، 2002، ج2، ص159.

(7) حازم القرطاجني، المرجع السابق، ص 321.

(8)أبو الفرج الاصفهاني، تحقيق: سمير جابر، المرجع السابق، ج9، ص163. الجاحظ، الحيوان، ج3، ص5، 298.

العسكري (ت395هـ)[1]«وقبيح لعمري بالفقيه المؤتم به، والقارئ المهتدي به(...) ألا يعرف إعجاز كتاب الله تعالى من الجهة التي يعرفه منها الزنجي والنبطي...» [2].

هذين اللفظين هما أكثر الألفاظ علاقة بقضية التلقي، وهناك ألفاظ تدل عليها أو تكون في معناها، منها لفظ "**السمع**"وما يشتق منه من المصادر، وهو شائع كثيرا في كتب القدماء وأقوالهم منذ القرن الأول إلى ما بعد القرن الرابع الهجري[3]، وكذلك لفظ "**النفس**"ومشتقاته من "**الأنفس والنفوس**"[4]، وهذا اللفظ الأخير له علاقة وثيقة بالتلقي، لأن النقاد القدماء انطلقوا من مراعاة نفسية المتلقي سامعا وقارئا، كما أن نفسية القارئ هي ركيزة التلقي وجوهره، لأنها محور استجابته وأساس ردود أفعاله اتجاه الخطاب[5].

ومن صيغ التلقي أيضا صيغ الخطاب المباشر من خلال فعل الأمر، وضمائر المخاطب[6]وصيغة الخطاب الموجه للغائب[7]، وعبارات تحاور القارئ مثل " **أيدك الله**"و"**أكرمك الله**"[8].

ب–طرق التلقي:

والملاحظ من خلال هذه الألفاظ والصيغ أن التلقي عند العرب كان يتم بطريقتين: السماع(الشفوية) والقراءة، وقد اهتم النقاد العرب بكلتي الطريقتين، ولكل منهما حظ في عصرها، فمن العصر الجاهلي حتى عصر التأليف سادت طريقة السماع مع استخدام الكتابة، لكن بشكل قليل جدا خاصة في العصر الجاهلي لكن مع مجيء القرآن عزز مكانة القراءة، ووسع من دائرتها وصارت قرينة للسماع، لأن كلام الله لا يتحقق فهمه إلا من خلال هاتين الطريقتين، وبعد عصر التأليف شاعت القراءة أكثر من السماع مع الأخذ بالاعتبار القضايا النقدية التي تستدعي تقنيات السماع، حيث كان النقاد العرب يحكمون بذوقهم العربي على الشعر الذي يتلقونه مكتوبا معتمدين في ذلك قيم الشفوية، لأن النص الشعري بني في حقيقته

(1)الزركلي، المرجع السابق، ج2، ص196.

(2) أبو هلال الحسن بن عبد الله العسكري، كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، تحقيق: علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، دط، 1986، ص1.

(3)محمد المبارك، المرجع السابق، ص 33.

(4) ابن طباطبا، المرجع السابق، 21.

(5) محمد المبارك، المرجع السابق، ص 33.

(6) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق: محمد الاسكندراني، م.مسعود، دار الكتاب العربي، بيروت، 2005، ص ص40، 41.

(7) الآمدي، المرجع السابق، ص 312.

(8) علي بن عبد العزيز الجرجاني المصدر السابق، ص 185.ابن طباطبا، المرجع السابق، ص5. الآمدي، المرجع السابق، ص377.

على الخصائص الشفوية من الموسيقى والإيقاع والصوت والنبر[1].

ج-التلقي في عصر الرواية والمشافهة:

اهتم العرب بالتلقي منذ العصور الأولى من تأليف الشعر، وكان للمتلقي حضوره الدائم من خلال الأحكام النقدية التي كان يصدرها في كثير من المواقف والشواهد، وقد تمثل المتلقي خلال العصر الجاهلي في صور عدة، فقد يكون قبيلة كقبيلة قريش، أو فردا امرأة[2] كان أم رجلا[3] صغيرا[4] كان أم كبيرا، كما أنها لم تقتصر على الأسواق فقط، بل انتقلت حتى إلى مجالس الملوك والأمراء[5].

وبعد مجيء الإسلام ونزول القرآن الكريم كان قد تلقى رسول الله ﷺ القرآن سماعا كما جاء به جبريل عليه السلام وكان أول خطاب وجه إليه هو الأمر بالقراءة لقوله تعالى: ﴿**اقْرَأْ بِاسْمِ رَبِّكَ الَّذِي خَلَقَ۞خَلَقَ الْإِنسَانَ مِنْ عَلَقٍ۞اقْرَأْ وَرَبُّكَ الْأَكْرَمُ۞الَّذِي عَلَّمَ بِالْقَلَمِ ۞عَلَّمَ الْإِنسَانَ مَا لَمْ يَعْلَمْ**﴾[6]، وهذا دليل على أهمية القراءة والتلقي بعد مجيء الإسلام لأن القراءة تجعل الإنسان يعمل فكره وعقله، لفهم خطاب الله تعالى وما يوحي به .

وقد كان أول تلق للقرآن الكريم تجلت فيه جماليات التلقي، فقد قال فيه المغيرة بن الوليد حين سمعه: «والله إن لقوله لحلاوة، وإن أصله لعذق، وإن فرعه لجناة، وما أنتم بقائلين من هذا شيئا إلا عرف أنه باطل، وأن أقرب القول فيه لأن تقولوا: ساحر، جاء بقول سحر...» [7]، فقد أحدث في نفسه أثرا قويا يكشف عن أثر تلقيه من شخص عارف مختص خبير بخبايا الجمال البلاغي، فقد عمل نص القرآن الكريم على زحزحة أفقه السابق المتمثل في بلاغة العرب إلى إعجاز القرآن الذي ساقه إلى إحداث تغيير في أفقه الذي لا يملك معه إلا الاستجابة والاعتراف بالحقيقة[8].

وكذلك تلقى الصحابة رضوان الله عليهم القرآن الكريم من الرسول ﷺ سماعا ثم دونوه بعد ذلك في

(1) محمد المبارك، المرجع السابق، ص 111، 117.

(2)ابن قتيبة، المرجع السابق، ج1، ص 218.

(3) المرجع نفسه، ج1، ص157.

(4) نفسه، ج1، ص 185.

(5)ابن رشيق، العمدة، المصدر السابق، ج1، ص 235

(6)سورة العلق، الآية: 1-4.

(7) صفي الرحمن المباركفوري، الرحيق المختوم "بحث في السيرة النبوية على صاحبها أفضل الصلاة والسلام"، المكتبة العصرية، صيدا، دط 2003، ص 71.

(8) حبيب مونسي، القراءة والحداثة، المرجع السابق، ص 255.

صحف، لكن مع ذلك استمر الناس يتلقونه سماعا أكثر خلال الفترة الأولى من صدر الإسلام حتى خلافة **عثمان** ﷺ، حيث اهتم بتدوينه ونشره في الأمصار فصارت قراءته تعتمد على المكتوب منه.

لكن مع كل هذا الاهتمام بالقرآن الكريم بعد مجيء الإسلام لم يتخل العرب عن تأليف الشعر وتلقيه، فقد كان رسول الله ﷺ يتلقى الشعر ويقول فيه رأيه، ومن ذلك موقفه من شعر **عنترة بن شداد**[1]، **وامرؤ القيس**[2]، وغيرها من آرائه ﷺ اتجاه الشعر والشعراء، كما كان له رأي في مفهوم الشعر ويرى بأن: «الشعر كلام حسنه كحسن الكلام وقبيحه كقبيحه»[3]، فهو يحمل المتلقي مسؤولية التمييز بين ما ينفع من الشعر وما لا ينفع، وعلى إثر آراء الرسول ﷺ في الشعر سار الخلفاء الراشدون، وقد برز ذلك خاصة عند عمر بن الخطاب الذي كان مهتما بالشعر مبديا رأيه في غير موضع[4].

وفي العصر الأموي اهتم الخلفاء والولاة والأمراء بالشعر والشعراء أكثر منهم الخليفة عبد الملك بن مروان الذي عرف بحبه للشعر، وقد ذكرت له مواقف عدة في تلقيه للشعر ونقده خاصة حين اجتماعه بفحول الشعراء كالفرزدق وجرير والأخطل ويستمع إليهم، ويحاورهم ويفاضل بينهم[5].

فالمتلقي خلال هذه الفترة كان معتمدا طريقة السائدة للتلقي وهي السماع وكان خبيرا فائقا في تمثل النص وسرعة التعامل معه والانتباه إلى ما يصدره من أحكام[6].

د- قضايا القراءة والتلقي في عصر التدوين والتأليف المنهجي:

كان للتلقي أهمية كبرى في النقد العربي القديم مع بداية عصر التدوين، حيث ظهرت محاولات لقراءة الشعر ودراسته في مؤلفات متعددة لمؤلفين ذووا اتجاهات ورؤى مختلفة، منهم **بشر بن المعتمر والجاحظ وابن سلام وابن قتيبة**، وشكلت محاولاتهم إرهاصات لمؤلفات نقدية اهتمت بالمتلقي ظهرت بشكل مكتمل في القرن الرابع الهجري نتيجة للحركة الشعرية التي ازدهرت في هذه الفترة، وتبعها تلق واسع من طرف القراء، فكان موضوع هذه المؤلفات حول الشعر والشعراء والقراء، ومن أهمها كتاب "**عيار الشعر**

(1) أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، مصر، 1916، ج 7، ص151.

(2) ابن قتيبة، المرجع السابق، ج1، 112,

(3) أحمد بن الحسين البيهقي، السنن الكبرى، مجلس دائرة المعارف، حيدر آباد، ط1، 1344، باب: لا يضيق على واحد منهما، رقم الحديث: 9448، ج5، ص 68.

(4) ابن رشيق، العمدة، المصدر السابق، ج1، 23.

(5)ابن قتيبة، المرجع السابق، ج1، ص 467، 478.

(6) محمد بنلحسن بن التجاني، التلقي لدى حازم القرطاجني من خلال منهاج البلغاء وسراج الأدباء، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2011، ص 399.

"لابن طباطبا و"الموازنة" للآمدي، و"**العمدة" لابن رشيق**، و"**التوابع والزوابع" لابن شهيد**، وغيرها، وفيما يأتي بيان لأهم ما تطرقت إليه هذه المؤلفات من قضايا القراءة:

-شروط المتلقي:

إن أهم ما اشترطه **الجاحظ** في المتلقي الكفاءة العلمية التي تمكنه من فهم النص، وكذلك وجوب إعمال العقل وحسن الذائقة الفنية [1]، وقد تطرق **ابن سلام الجمحي(ت231هـ)** [2] إلى شروط القراءة من خلال التعريف بالقارئ النموذجي أو الناقد المتخصص، وإليه يرجع الفضل في التأصيل له والتوسع فيه حتى غدا مبدءا راسخا في النقد العربي القديم، وكان عمله هذا سببا في تغير مستوى المتلقين، حيث انتقلوا من المتلقي الشفوي التلقائي إلى المتلقي العالم الذي يختص بالصناعة[3]، فيرى بأن« الشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم، كسائر أصناف العلم، والصناعات منها ما تثقفه العين، ومنها ما تثقفه الأذن، ومنها ما يثقفه اللسان، ومن ذلك اللؤلؤ والياقوت، لا تعرفه بصفة ولا وزن، دون المعاينة ممن يبصره، ومن ذلك الجهبذة بالدينار والدرهم، لا تعرف جودتهما بلون ولا مس ولا طراز ولا وسم ولا صفة، ويعرفه الناقد عند المعاينة، فيعرف بهرجها، وزائفها وسوقها ومفرغها(...)ويقال للرجل والمرأة في القراءة والغناء: إنه لندي الحلق، طل الصوت، طويل النفس، مصيب للحن، ويوصف الآخر بهذه الصفة، وبينهما بون بعيد، يعرف ذلك العلماء عند المعاينة والاستماع له بلا صفة ينتهي إليها، ولا علم يوقف عليه. وإن كثرة المدارسة لتعدي على العلم به. فكذلك الشعر يعلمه أهل العلم به»[4].

فابن سلام يلخص جملة الخصائص التي يعرف بها الناقد الخبير الذي يمكن منحه الثقة في تنقيحه للشعر وتمييزه بين منتحله ومنتهله من تخصص وخبرة وذوق، وبذلك يخرج من دائرة النقد من ليس أهلا لقراءته والحكم عليه، أولئك الذين تداولوا الشعر«من كتاب إلى كتاب، لم يأخذوه عن أهل البادية ولم يعرضوه على العلماء»[5]، هذا يدل على وعي ابن سلام وإدراكه لخطورة الناقد العالم، لذا أعلن عن هدفه في النهوض بالمتلقي وإسناده نقد الشعر إلى أهل العلم به.

(1) الجاحظ، البيان والتبيين، المرجع السابق، ج1، ص145.

(2)محمد بن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، تحقيق: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة.

(3)عبد العظيم فوزي، التلقي في التراث البلاغي والنقدي، مجلة الأدب الإسلامي، السعودية، ع39، 2002/1424، ص9.

(4) محمد بن سلام الجمحي، المرجع السابق، ج1، ص ص5-7.

(5) المرجع نفسه، ج1، ص4.

تنبه أيضا لمثل هذا الأمر **ابن قتيبة**(ت276هـ) [1]من خلال تحديده لأضرب الشعر، ويعد الضرب الأول الذي حسن لفظه وجاد معناه[2] هو غاية ما يجب توفره في الشعر، حيث يعتمد الشاعر للوصول إلى ذلك على الإصابة أي حسن تصوير القصد، والجدة وهي ابتكار الشاعر لمعنى غير مسبوق إليه [3]، لأن النفس تميل إلى الجديد وتستمتع باستكشافه.

كما اعتنى نقاد القرن الرابع الهجري بمثل هذا الناقد، وقد ظهر بشكل جلي مع الآمدي (ت467هـ) [4]، الذي يعد في ذاته أول ناقد متخصص نتيجة إبداعه لمنهج الموازنة الأدبية في طابع جديد، والناقد المتخصص في مفهومه هو الذي ينظر« ما أجمع عليه الأئمة في علم الشعر من تفضيل بعض الشعراء على بعض، فإن عرفت علة ذلك فقد علمت، وإن لم تعرفها فقد جهلت (...) فإن علمت من ذلك ما علموه، ولاح لك الطريق التي بها قدموا من قدموه وأخروا من أخروه، فثق حينئذ بنفسك، واحكم يستمع حكمك»[5]، فالقارئ الذي يمتلك ذخيرة ثقافية خاصة بالشعر هو من يمكنه التمييز بين جيد الشعر ورديئه، ومن لم يتأت له جنس من العلوم، ويتيسر عليه لا يجب أن يطلب ما ليس في طاقته، وعليه أن يقف حيث أمكنه، ولا يجاوز ما ليس من شأن صناعته[6].

فإذا كان «العلم بالشعر قد خص بأن يدعيه كل أحد، وأن يتعاطاه من ليس من أهله، فلم لا يدعي أحد هؤلاء المعرفة بالعين والورق والخيل والسلاح والرقيق والبز والطيب»[7]، فهؤلاء المدعون المتجرئون على الحكم على الشعر لا اعتبار لأحكامهم لأنهم قراء معجبون فحسب.

– المبدع والمتلقي:

ألف **بشر بن المعتمر**(ت) صحيفة في القواعد المهمة لفني الشعر والخطابة والتي ينبغي على المبدع مراعاتها من أجل إحداث القبول والاستجابة لدى المتلقي، وقد كانت هذه الصحيفة الانطلاقة الأولى في النقد العربي القديم في الاهتمام بالمتلقي، ومما ورد فيها قوله: «ينبغي للمتكلم أن يعرف أقدار المعاني، ويوازن

(1) ابن خلكان، المرجع السابق، ج3، ص42.
(2) ابن قتيبة، المرجع السابق، ج1، ص64.
(3) عيسى علي العاكوب، التفكير النقدي عند العرب مدخل إلى نظرية الأدب العربي، دار الفكر المعاصر، بيروت، ط1، 1997، ص117، ص159.
(4) الزركلي، المرجع السابق، ج4، ص328.
(5) الآمدي، المرجع السابق، ص 377.
(6) المرجع نفسه، ص 378.
(7) نفسه، ص373.

بينها وبين أقدار المستمعين وبين أقدار الحالات، فيجعل لكل طبقة من ذلك كلاما، ولكل حالة من ذلك مقاما، حتى يقسم أقدار المقامات، وأقدار المستمعين على أقدار تلك الحالات»[1]، فهو يرى بضرورة مراعاة المقام وما يقتضيه الحال أثناء تأليف الكلام حتى يصل الكلام إلى المستمع مفهوما وواضحا، فالكلام يختلف من طبقة إلى أخرى من المتلقين.

وقد سار **الجاحظ (ت 255هـ)**على نهج بشر بن المعتمر، حيث اعتمد صحيفته في الكثير من آرائه، منها تحديده للشروط الواجب توفرها في عملية التلقي حتى يتحقق التواصل والتفاعل بين عناصر عملية التلقي، **فمن جهة المبدع** بيَّن الأخطاء التي قد يقع فيها الخطيب سواء من حيث الكلام أو الإشارة أو ملامح الهيئة، وضرورة تجنب تلك الأخطاء حتى لا ينفر المتلقي [2]، أما من جهة تأليف النص الأدبي سواء كان مسموعا أو مكتوبا، فقد أشار إلى الكثير من العيوب التي يمكن أن تعتري النص كالكلام الوحشي والتكلف فيه والخروج عن الموضوع المراد لأن «حق المعنى أن يكون الاسم له طبقا، وتلك الحال له وفقا... ومدار الأمر على إفهام كل قوم بقدر طاقتهم»[3]، فينبه إلى وجوب مراعاة تفاوت المتلقين في مقدار فهمهم واستيعابهم له حتى يتحقق التأثير والإقناع.

وقد نبه **ابن طباطبا** الشاعر إلى مراعاة المتلقي في شعره حيث يقول: «على صانع الشعر أن يصنعه صنعة متقنة لطيفة مقبولة مستحسنة مجتلبة لمحبة السامع له والناظر بعقله إليه، مستدعية لعشق المتأمل في محاسنه والمتفرس في بدائعه، فيحسنه جسما ويحققه روحا، أي: يتقنه لفظا ويبدعه معنى، ويجتنب إخراجه على ضد هذه الصفة فيكسوها قبحا ويبرزه مسخا، بل يسوي أعضاءه وزنا، ويعدل أجزاءه تأليفا، ويحسن صورته إصابة، ويكثر رونقه اختصارا، ويكرم عنصره صدقا، ويفيده القبول رقة، ويحصنه جزالة، ويدنيه سلاسة، وينأى به إعجازا، ويعلم أنه نتيجة عقله وثمرة لبه، وصورة علمه، والحاكم عليه أوله»[4]، فالشعر يؤدي رسالته بشكل تام إذا التقى عليه طرفان: عقل الشاعر ولبه وعلمه وإتقان صنعته مما يجعله جميلا ومؤثرا، والطرف الثاني: استجابة المتلقي بشكل تلقائي نتيجة تأثره بالنص الذي حرك نوازعه الداخلية وأطرها.

كما أشار **ابن طباطبا** إلى علاقة الشاعر بالمتلقي تلك العلاقة التي تحقق فهم النص وإدراكه، لأن «وعيار الشعر أن يورد على الفهم الثاقب فما قبله واصطفاه فهو واف، وما مجه ونفاه فهو ناقص. والعلة

(1)الجاحظ، البيان والتبيين، المرجع السابق، ج1، ص 139.

(2) المرجع نفسه، ج1، ص78.

(3) نفسه، ج1، ص 93.

(4) ابن طباطبا، المرجع السابق، ص203، 204.

في قبول الفهم الناقد للشعر الحسن الذي يرد عليه، ونفيه للقبيح منه، واهتزازه لما يقبله، وتكرهه لما ينفيه...» [1]، «وعلة كل حسن مقبول الاعتدال، كما أن علة كل قبيح منفي الاضطراب»[2]، كذلك فإن «لحسن الشعر وقبول الفهم إياه علة أخرى، وهي موافقته للحال التي يعد معناه لها كالمدح في حال المفاخرة، وحضور من يكبت بإنشاده من الأعداء ومن يسر به من الأولياء. وكالهجاء في حال مباراة المهاجي والحط منه حيث ينكى فيه استماعه له. وكالمراثي في حال جزع المصاب وتذكر مناقب المفقود عند تأبينه والتعزية عنه. كالاعتذار (...) فإذا وافقت هذه المعاني هذه الحالات تضاعف حسن موقعها عند مستمعها، ولا سيما إذا أيدت بما يجلب القلوب من الصدق»[3]

يشير **ابن طباطبا** في هذه المقولات الثلاث إلى ثلاث علل مهمة لفهم النص الشعري، أولها الفهم الثاقب، الذي يمكن للمتلقي من خلاله التمييز بين الشعر الجيد والرديء، وأن الشعر الجيد هو الذي يترك أثرا عميقا يجعله يهتز ويطرب له.

أما **العلة الثانية** فتتمثل في **مبدأ الاعتدال** فهو سبب كل قبول لأن النص الشعري «يلتذ الفهم بحسن معانيه كالتذاذ السمع بمونق لفظه»[4]، فالاعتدال هو الذي يؤدي إلى اكتمال لذة الفهم.

أما **العلة الثالثة** فتكمن في **موافقة الشعر للحال** التي يعد معناه لها، لأن جمال النص لا يتحقق إلا بمراعاة المتلقي وحالته الاجتماعية والبيئية، ومن ثم يمكن الارتقاء بالمتلقي نحو الفضيلة والأخلاق، من حل للعقد وسل للسخائم وحث الشحيح على السخاء، كما أن مراعاة مقام وحال المتلقين خطوة ضرورية لنجاح إقناع المتلقي «فيخاطب الملوك بما يستحقونه من جليل المخاطبات ويتوقى حطها عن مراتبها وأن يخلطها بالعامة، كما يتوقى أن يرفع العامة إلى درجات الملوك. ويعد لكل معنى ما يليق به ولكل طبقة ما يشاكلها حتى تكون الاستفادة من عقله في وضعه الكلام مواضعه أكثر من الاستفادة من قوله في تحسين نسجه، وإبداع نظمه»[5]، فالمعاني الجيدة التي تحقق تأثيرا في المتلقي هي التي توافق حاله.

-النص والمتلقي:

من القضايا التي أشار إليها هؤلاء النقاد أيضا بناء القصيدة التي يجب على الشاعر أن يهتم فيها

(1)المرجع السابق، ص 19.
(2) المرجع نفسه، ص 21.
(3)نفسه، ص 24.
(4)نفسه، ص 24.
(5)نفسه، ص9.

بنفسية المتلقي وكيفية استمالته والتأثير فيه، ويرى **ابن قتيبة** أن استهلال القصيدة بالبكاء على الأطلال ثم الانتقال إلى وصف الرحلة والنسيب هذه المراحل بهذا الترتيب وبهذه المقدمات « إنما كانت تستدعيه الرغبة في لفت الانتباه، وإشراك السامعين في عاطفة الشاعر، وهي عاطفة تسهل المشاركة فيها لأنها قريبة إلى القلوب جميعا، كما يرى أن مبنى القصيدة لا بد أن يظل متناسب الأجزاء معتدل الأقسام فلا يطيل في قسم منها فيمل السامعين، ولا يقطع بالنفوس ظمأ إلى مزيد»[1]، فـ«الشاعر الحاذق يجتهد في تحسين الاستهلال والتخلص وبعدهما الخاتمة»[2].

فتحسين المطالع مما يستعطف « أسماع الحضور وتستميلهم إلى الإصغاء»[3]، لذا ينبغي «للشاعر أن يحترز في أشعاره ومفتتح أقواله مما يتطير به أو يستجفى من الكلام والمخاطبات كذكر البكاء، ووصف إقفار الديار وتشتت الأُلاَّف، ونعي الشباب، وذم الزمان، لا سيما في القصائد التي تضمن المدائح أو التهاني، ويستعمل هذه المعاني في المراثي، ووصف الخطوب الحادثة. فإن الكلام إذا كان مؤسسا على هذا المثال تطير منه سامعه، وإن كان يعلم أن الشاعر إنما يخاطب نفسه دون الممدوح»[4]، فإذا أتقنت فاتحة القصيدة جذبت الأسماع إلى تلقي القصيدة بكاملها، وبالمقابل فإن المستمع ينفر من القصيدة بدءا بتلقيه لمطلعها إذا لم يكن حسنا حتى لو كانت القصيدة جيدة.

لخص **ابن رشيق** حديثه عن أجزاء القصيدة وأهميتها في التأثير في قوله «حسن الافتتاح داعية الانشراح ومطية النجاح، ولطافة الخروج إلى المديح سبب ارتياح الممدوح، وخاتمة الكلام أبقى في السمع، وألصق بالنفس لقرب العهد بها فإن حسنت حسن وإن قبحت قبح»[5].

ففي المطالع اشترط تحسينها لأنها أول ما يتلقاه القارئ فهي بوابة يلج من خلالها إلى القصيدة ككل، ولذلك كانت النفوس أكثر اهتماما بها، وقد كان يعجبه من الابتداءات ما أورده **امرؤ القيس** في مطلع معلقته، وهو أفضل ابتداء عند **ابن رشيق** لأن الشاعر وقف واستوقف وبكى واستبكى وذكر الحبيب والمنزل في مصرع واحد[6].

---

(1)إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، المرجع السابق، ص100.

(2)القاضي الجرجاني، المصدر السابق، ص51.

(3)المصدر نفسه، ص 51.

(4)ابن طباطبا، المرجع السابق، ص 2، 4.

(5)المرجع نفسه، ج 2، ص195

(6)ابن رشيق، العمدة، المصدر السابق، ج 2، ص195.

وأما العنصر الثاني المتمثل في حسن الانتقال من موضوع إلى آخر فهو يحقق الربط بين أجزاء النص والانتقال يحتاج من الشاعر فطنة ومقدرة إبداعية تمكنه من إحداث التطور المنطقي التدريجي للنص كأن «تخرج من نسيب إلى مدح أو غيره بلطف تخيل ثم تتمادى فيما خرجت إليه»[1].

أما ما يلزم في العنصر الأخير وهو جودة الخواتم في النص الشعري أن تكون نتيجة لما قبلها حتى تؤول القصيدة إلى نهاية ملائمة تنسجم مع القصيدة كلها «وسبيله أن يكون محكما لا يمكن الزيادة عليه ولا يأتي بعده أحسن منه»[2]، لأن الخواتم آخر ما يقرأه المتلقي فيحدث عنده آخر انطباع على القصيدة فإن كان حسنا استجاب المتلقي للقصيدة كلها وإن لم يكن حسنا فإن ما تأثر به الشاعر قبل ذلك سيندثر في نفسه.

إن هذه التقنيات ضرورية لوصل الكلام وجعله مرتبطا ارتباطا موضوعيا[3] حتى تكون القصيدة بنية متماسكة منسجمة متسقة لا يمكن أن يقدم فيها بيت أو يؤخر وكل كلمة فيها تستلزم ما بعدها، وتفتقر إلى ما قبلها مع حسن الانتقال من معنى إل آخر أو من غرض لآخر، حتى تتحقق وحدة القصيدة، وبهذه الطريقة تقف القصيدة أمام المتلقي في قمة الطبع والتلقائية فتستخفه، ويهتز لها طربا حتى تغدو صورا في ذهنه[4].

-مراعاة المقام وما يقتضيه الحال:

يجب على الشاعر أن يراعي المتلقي من حيث مقامه والحال التي يكون عليها خلال بنائه للنص الذي يؤلفه، لأنه لا يبدع قصيدة إلا وغايته التأثير في المتلقي، ولهذا فالعنصر الأساسي الأول الذي يركز عليه في ذهن الشاعر هو المتلقي، ومن ثم عليه أن يؤلف ما يمكنه أن يصل به إليه حتى يحقق الاستجابة لديه، وهذا ما أكد عليه كل من **ابن شهيد الأندلسي وابن رشيق القيرواني**، فقد قال ابن شهيد «لكل مقام مقال»[5]، أي مراعاة فئات الناس المختلفة في مستوياتها أثناء تأليف الكلام وإلقائه فـ«لكل من الناس ضرب من الكلام ووجه من البيان»[6]، فالرجل العامي لا يكلم بنفس كلام الوزراء والملوك، كما أن الحوار مع العامي ليس كالحوار مع هؤلاء، وفي هذا يقول ابن شهيد: « وربما لاذ بنا المستطعم باسم الشعر ممن يخبط العامة والخاصة بسؤاله، فيصادف منا حالة غير ذات فضلة لا تتسع له في كبيرة فتشاركه وتعتذر له، وربما أفدنا بأبيات يعتمد لها البقالين ومشيخة القصابين فإذا قرعت أسماعهم ومازجت أفهامهم در حليبهم

(1)المصدر السابق، ج 2، ص 207

(2) المصدر نفسه، ج2، ص 210

(3) ابن طباطبا، المرجع السابق، ص9.

(4)محي الدين صبحي، نظرية الشعر العربي من خلال نقد المتنبي في القرن الرابع الهجري، الدار العربية للكتاب، ليبيا، ط1، 1981، ص128.

(5)ابن بسام الشنتريني، المصدر السابق، ج1، ص237.

(6) ابن بسام، ج1، ص236.

وانحلت عقدهم، وجل شخص ذلك البائس في عيونهم فما شئت إذ ذاك من خبزة وثيرة يخشى بها كمه(...) فلا يكاد البائس يشتم ذلك حتى يأتينا فيكب على أيدينا يقبلنا وأطرافنا يلطمها راغبا في أن نكشف له السر الذي حرك العامة، فبذلت ما عندها له وبادرت بدورها إليه وتعليمه ذلك النحو من أنحاء السحر لا نستطيعه، لأن هذا الذي يريده منا هو تعليمه البيان، وبين فكره وبينه حجاب»[1]، فابن شهيد يرى بأن السر في البيان، فليس كل كلام يقنع السامع ولا لكل السامعين يوجه لهم نفس الكلام، لأن هناك فئة من الناس لا ينفع معهم إلا البيان، كفئة البخلاء الذين يصعب تحريكهم إلى البذل، لأنهم«بعادتهم لا تمكن نقلتهم لعزتهم ولما اشتملت عليه ثياب مجدهم فلا ينجع تقريضهم، فهاهنا يحتاج إلى أثقب ما يكون من الذهن وأوسع ما يمكن من الحيلة إلا أن هذه العصابة لا يتمكن لذي التفاهة تحريكها، ولا بد لها من طبقة يكون لها في العين بعض التصويب والتصعيد»[2]، فعلى الشاعر أن يراعي المواقع التي يلقى فيها شعره، فإن مثل هذه الفئة يحتاج إلى البيان والبلاغة مع الحيلة في الكلام التي تأتي عن طريق الصنعة الفنية الدقيقة، لأن الأديب «لا يفجر صفاة غيره إلا أن يوفي على معرفة ذلك بفهمه التبيين والتبين، ويكون من المستنبطين لوجوه الحيلة على قوانين قائمة وأصول ثابتة فتكون النتيجة»[3]، ومن بين هذه الحيل التي يراها ابن شهيد السجع في الكلام، فقد أكد ذلك تابع الجاحظ في رسالته الزوابع في كلامه مع ابن شهيد بقوله: «أنت مغرى بالسجع فكلامك نظم لا نثر»[4]، فإن للسجع تأثير كبير على المتلقي.

ويرى ابن شهيد في سياق هذه الفكرة أن الأساليب تتطور وتتغير على حسب الأمكنة وطبقات الناس موضحا ذلك في قوله: « ألا ترى أن الزمان لما دار كيف أحال بعض الرسم الأول في هذا الفن إلى طريقة عبد الحميد وابن المقفع وسهل بن هارون وغيرهم من أهل البيان»[5]، فقد تنبه ابن شهيد إلى أثر البيئة والظروف وتقلبها في الأذواق والملكات وبالتالي تطور النتاج الأدبي.

أما **ابن رشيق** فقد تطرق لهذه الفكرة خلال حديثه عن موضوع الأغراض الشعرية الذي أفرد لها بابا وسم "أغراض الشعر وصنوفه"[6] في كتابه "العمدة" فعدد إياها في النسيب، والمديح، الإنذار، الهجاء، الاعتذار، الوصف، وقد ربطها ابن رشيق بقضية ما يفرضه الشعر فإذا كان «الممدوح ملكا لم يبال الشاعر

(1) المصدر السابق، ج1، ص235، 236.
(2) المصدر نفسه، ج1، ص236.
(3)نفسه، ج1، ص236.
(4)ابن شهيد الأندلسي، المرجع السابق، ص 205.
(5)ابن بسام، المرجع السابق، ج1، ص237.
(6)ابن رشيق، المصدر السابق، ج1، ص134.

كيف قال فيه (...) وإن كان سوقة فإياك والتجاوز به خطته (...)وكذلك لا يجب أن يقصر عما يستحق ولا أن يعطيه صفة غيره فيصف الكاتب بالشجاعة والقاضي بالحمية والمهابة (...)وكذلك لا يجب أن يمدح الملك ببعض ما يتجه في غيره من الرؤساء وإن كان فضيلة »[1]، كما يبين ذلك عمليا من خلال وقوفه عند الفروق الدقيقة بين هذه الأغراض، النسيب الذي هو غرض يأخذ بالألباب ويأسر النفوس لما فيه من ألفاظ رقيقة وموافقة لتجارب الناس العاطفية، هذا الغرض يختلف عن الغزل ويبين ذلك في قوله: «والنسيب والتغزل والتشبيب كلها بمعنى واحد...وأما النسيب فهو إلفاء النساء والتخلق بما يوافقهن وليس مما ذكرته في شيء فمن جعله بمعنى التغزل فقد أخطأ »[2]، والغزل تلك المقدمة التي يبتدئ بها الشعراء قصائدهم، قصد استمالة السامع إلى متابعة بقية القصيدة.

وهكذا سلك القول والتفريق بين الأغراض الأخرى مبينا ما يجب على الشاعر أن يلتزم به في كل غرض حتى يحقق غايته من وصول الرسالة للمتلقي.

-التأثير في المتلقي:

كما أشار كلا الناقدين إلى غاية النص والقصد من تأليفه وهو التأثير في المتلقي، فنجد **ابن شهيد** ينهج ذلك عمليا من خلال رسالة الزوابع التي يأخذ فيها المتلقي في رحلة دار فيها حو عالم غير مألوف حتى يزيل عنه الملل، مستخدما أسلوب الحوار والمناقشة، بالإضافة إلى مزجه بين والشعر والنثر وبين شعر القدماء وشعر المحدثين، وهذا التنوع يجعل المتلقي متأثرا بما يطرحه الناقد من قضايا.

هذه الجمالية المتمثلة في التنوع الأسلوبي أكده **ابن رشيق** مبينا مدى تأثره في المتلقي معتبرا أن «الفلسفة وجو الأخبار باب آخر غير الشعر فإن وقع في شيء منهما فبقدر، ولا يجب أن يجعلا نصب العين فيكونا متكئا واستراحة وإنما الشعر ما أطرب وهز النفوس، وحرك الطباع، فهذا هو باب الشعر الذي وضع له وبني عليه سواه»[3]، كما يعتقد ابن رشيق بضرورة التنويع والمراوحة بين أسلوبي الجد والهزل حتى لا يمل السامع وينجذب إلى النص« وإذا لم يكن شعر الشاعر نمطا واحدا لم يمله السامع، حتى إن حبيبا ادعى ذلك لنفسه في القصيدة الواحدة»[4]، فقال:

الْجِدُّ وَالهَزْلُ فِي تَوْشِيحِ لحمتِهـا والنبلُ والسخفُ والأشجَانُ والطَّرَبُ [5]

(1)المصدر السابق، ج1، ص 148

(2)المصدر نفسه، ج1، ص137.

(3)ابن رشيق، العمدة، المصدر السابق، ج2، ص115.

(4)المصدر السابق، ج1، ص125.

(5)المصدر نفسه، ج1، ص125.

خلاصة:

إن قراءة الشعر العربي القديم من طرف النقاد القدماء ودراسة ذلك من منظور التلقي تطلب علينا النظر أولا في قضية القديم والحديث ومدى تأثيرها في فعل الإبداع والتلقي، فتبين لنا أنه كما يمكننا التأريخ للأدب وتطوره من خلال الإبداع، فإنه يمكننا التأريخ للأدب من خلال القراءات المتوالية والمستجدة حسب متطلبات القارئ الذي له الدور الفعال في تخليد الأعمال الأدبية واستمرار حيويتها، ومادام أن فعل القراءة والتلقي كان بهذه الأهمية، اتجهنا إلى البحث عن ملامح نظرية القراءة والتلقي في النقد العربي القديم، ومن ثم تمكنا من الوصول إلى العديد من النتائج المتعلقة بذلك:

-إن أول ما نادى به ياوس في نظريته هذه هو السعي إلى التأريخ للأدب من خلال التأريخ للقراءات ومحاولة تجديده وإبعاد المناهج القديمة التي عملت على إلقاء التعاسة على المتلقي، وهو ما أشار إليه النقاد القدماء عموما في دراستهم لقضية القديم والحديث، حيث ثاروا على قضية تقديس القديم لدرجة التقليل من شأن الحديث، ودعوا إلى تصحيح مفاهيم القدم والحداثة وإلى ذلك ذهب **الجاحظ وابن قتيبة وابن طباطبا وابن رشيق القيرواني وابن شرف** وغيرهم فنبذوا مثل هذه النظرة واختلقوا للمبدع والقارئ المحدث آليات تمكنهما من التفوق في التأليف والقراءة.

-اعتنى النقاد المعاصرون **بالمسافة الجمالية** وقد تعددت الآراء في جودة الشعر على أساسها فمنهم من يرى أن النص الأدبي يكون أكثر جودة إذا كانت المسافة بينه وبين القارئ قريبة كروبرت هولب ومنهم من يرى عكس ذلك حيث تتجلى جودة العمل الأدبي ببعد المسافة بينهما كما يرى ذلك ياوس وقد تطرق النقد العرب القدماء إلى هذه الفكرة خاصة في خلال دراستهم لشعر أبي تمام وكل شعراء الصنعة الذي كانت المسافة بين أشعاره والمتلقي بعيدة بسبب استعاراته التي تعتمد على المباعدة بين المستعار والمستعار منه وبين المشبه والمشبه به فصار شعره يتطلب طول التأمل والتفكير في قراءته، فكان كل من أيد شعره من النقاد العرب القدماء قد توافق معهم **ياوس** في الرأي، في حين يظهر قرب المسافة في شعر البحتري خاصة والمؤيدين للشعر المطبوع الذين يركزون على وضوح الفكرة والربط المباشر في أوجه البديع وعدم الإكثار منه واعتماد التلقائية ومعظم النقاد العرب يؤيدون هذا الرأي ومنهم الآمدي الموافق لرأي **روبرت هولب**.

وقد علل النقاد العرب سبب جودة الشعر في قرب المسافة، وذلك لأن الشعر هو تعبير عن خوالج النفس غايته إطراب القارئ مهما كان مستواه وتحقيق التغيير لديه ونموذج أبي تمام لا يمكن أن يحقق هذا إلا مع القارئ النموذجي، لكن مع ذلك قد حقق أبو تمام تأليف صورة جديدة للشعر في عصره، والتي أمكنه

من خلالها كسر أفق التوقع لدى القارئ وإحداث نقلة رفيعة في مستوى النقد والقراءة.

-إن هذا ما اضطر النقاد إلى التأصيل لمثل هذا الشعر من خلال كتاب **ابن المعتز** في البديع الذي سعى على تعديل أفق التلقي لشعر أبي تمام ومسلم بن الوليد وبشار بن برد وغيرهم لدى النقاد والجمهور عموما لافتا النظر إلى أن هؤلاء الشعراء لم ينطلقوا في إبداع هذه الصورة من فراغ وإنما اعتمدوا على ذخيرتهم التي اكتسبوها من القراءات الشعرية السابقة، بل إن القرآن الكريم قد وجدت فيه أمثال الاستعارات والتشبيهات التي كانت لهؤلاء الشعراء مما يدل على أنهم لم يأتوا بجديد بل كان الجديد عنهم هو الإكثار من البديع لا غير.

فتوصل بذلك إلى تقريب المسافة بين شعر أبي تمام وأمثاله بقرائهم، لأن عملهم وتجديدهم له أصول في عمود الشعر العربي[1]، وعلى هذ الأساس حاول نقادنا من أمثال **ابن قتيبة وابن طباطبا والجاحظ** وغيرهم توجيه بعض القراءات التي جعلت المسافة بينها وبين النصوص بعيدة، فحاولا الرد على اللغويين من خلال الاعتذار للمحدثين لما استحدثوه كما أن الجودة لا تنحصر في زمن دون غيره.

-إن تطور القراءة النقدية في النقد العربي القديم التي انطلقت من النقد غير المعلل كان استجابة لما يقتضيه العصر والبيئة، ثم إلى القراءة المعللة القائمة على رؤى عميقة ودقيقة ليس إلا نتيجة متطلبات العصر الأموي والعباسي، حيث تطورت الحياة وصارت تتطلب الفطنة والذكاء في التعامل معها فتبعها الإبداع الأدبي ونقده، ولذلك كانت القراءات المتتالية بمثابة تأريخ للفترات التي كانت فيها وهذا ما يدفع إلى وجوب الاهتمام بالقارئ لأن تاريخ الأدب وتجديده قائم على أذواق المتلقين وردود أفعالهم.

-رغم اعتماد العرب على الشفوية في عصر الرواية والسماع إلا أن الاهتمام بها تغير إلى الكتابة والمقروء، ولكن ذلك لا يعني إلغاء الشفوية بل تم اعتماد أسسها في النقد العربي للشعر من طرق الإنشاد والضرورة الشعرية وخصائص شعر الحماسة والفخر والمدح فالمقروء أو المكتوب كان في القرن الرابع الهجري أشبه بالمسرحية التي نقرؤها اليوم، وقد انتبهت الدراسات المعاصرة إلى دور الشفوية في تأدية المعنى إلى المتلقي فبرزت في ذلك دراسات منها ما أجراه **ريفاتير**[2].

-القارئ النموذجي الذي أشار إليه رواد نظرية القراءة والتلقي هو الناقد المتخصص في النقد العربي، لكن القارئ النموذجي لا يهتم بقراءة النصوص المتعالية والحكم عليها، في حين أن الناقد المتخصص في

(1)عبد الناصر حسن محمد، المرجع السابق، ص103.

(2)محمد المبارك، المرجع السابق، ص 116، 117.

النقد العربي هو الذي يتحمل مسؤوليات تصل بالشعراء والقراء إلى مواقف الإنصاف والعدل كالآمدي والجرجاني، وكذلك إلى غربلة النصوص المنتهلة من النصوص المنتحلة حتى يتم رد الشعر إلى أصحابه فكلاهما يتفقان على أن القارئ النموذجي له كفاءة علمية وثقافية متميزة في حين يختلفان في تحديد وظيفته.

-اهتم النقد العربي القديم بالمتلقي من خلال التنبيه إلى القضايا التي تتعلق ببناء القصيدة كالمطالع التي يجب أن تكون جيدة تجذب القارئ لقراءة القصيدة، وكذلك كيفية الخروج من غرض إلى غرض دون أن يحس القارئ بذلك، وفي الأخير الخواتم، وقد ركز على هذه العناصر كل من ابن قتيبة والجرجاني وابن رشيق، والملاحظ أن نظرية القراءة والتلقي لم تلتفت إلى مثل هذه التقنيات لأن النص العربي ينفرد بخصائص تميزه عن النصوص الأخرى.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

الفصل الثاني

تلقي شعر المتنبي عند النقاد القدماء

أولا: تلقي شعر المتنبي عند نقاد المشرق

ثانيا: تلقي شعر المتنبي عند نقاد المغرب والأندلس

ثالثا: قضايا القراءة والتلقي عند نقاد شعر المتنبي القدماء

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

تلقى النقاد القدماء الكثير من النصوص الشعرية منذ العصر الجاهلي، إلا أن هناك من مجموعات شعرية حظيت بدراسات واسعة، كشعر المعلقات وشعر النقائض، كما اهتموا بشعر شعراء دون آخرين كأبي نواس وبشار بن برد وأبي تمام والبحتري وغيرهم، غير أن هناك شاعرا ملأ الدنيا وشغل الناس بشعره، إنه المتنبي الذي نحن بصدد دراسة شعره من خلال قراءات النقاد القدماء التي لم يقتصر عليها نقاد المشرق، بل تعداه إلى المغرب والأندلس، لذلك سنبين مناهج هذه القراءات وخصائصها، ونتعرف على أهم ما يميز القارئ في كلا البيئتين.

يجدر بنا في البداية أن ننبه إلى أن معظم القراءات القديمة لشعر المتنبي لم تكن نقدا وحسب، لأن كثيرا من هؤلاء القراء لم يؤلفوا عملا نقديا بحتا ولم يقدموا شرحا خالصا، بل دمجوا بين الشرح والنقد في قراءتهم، باعتمادهم الشرح كطريق للنقد أو عولوا في عملهم النقدي على منهج الشرح والتفسير والتأويل، وهذا ما وضحه **البرقوقي** في مقدمة شرحه لديوان المتنبي على أن شروح شعر المتنبي«ضربمن التسامح لأن منهم من لم يضع شرحا بالمعنى المتعارف، أي إنهم لم يضعوا شروحا تامة كاملة وإنما تصدوا لشرح بعض مشكلات الأبيات أو لنقد بعض الشراح فيما ذهبوا إليه من شرح وتفسير أو سرقات للمتنبي »[1].

وهذا يقودنا إلى إدراج قراءات النقاد القدماء لشعر المتنبي ضمن مجال النقد، لأن عملية الشرح والتفسير للديوان كله أو للأبيات المشكَلَة، هو عبارة عن عملية نقدية سواء تطرق القارئ إلى خفايا النص ومعانيه العميقة أم كان نقدا سطحيا يبحث عن المعاني المباشرة والمفردات المغلقة.

(1)عبد الرحمن البرقوقي، شرح ديوان المتنبي(مقدمة الشارح)، دار الكتاب العربي، بيروت، 1986، ط2، ج1، ص81.

أولا: تلقي شعر المتنبي عند نقاد المشرق

نشير في هذا المقام إلى أننا لم نتناول كل المؤلفات النقدية القديمة حول شعر المتنبي، بل اخترنا منها ما يناسب الهدف المقصود من الموضوع، وهو تتبع القراءات التي تتضمن ملامح نظرية القراءة والتلقي، محاولين أن نلمس مختلف التوجهات النقدية حول شعره، فمن النقاد من تناول الديوان كاملا بالشرح كابن جني وأبي العلاء والواحدي، ومنهم من تطرق إلى الأبيات المُشكَلَة فقط كابن فروجة وابن جني، ومنهم من حاول تطبيق المعايير الجمالية السائدة آنذاك على شعر المتنبي كقضية السرقات الشعرية وملاءمة اللفظ للمعنى وتطبيق منهج المقايسة، كابن وكيع والحاتمي والصاحب بن عباد والعميدي والقاضي الجرجاني وغيرهم، كل ذلك لبيان مكانة شعر المتنبي وقيمته الفنية المتميزة.

1-القراءة الشاملة لديوان المتنبي:

يعد المتنبي أول شاعر محدث تؤلف حول شعره شروحات ومدونات مطولة، فلم يكن قبل ذلك إلا تفسيرا لبعض أجزاء الشعر القديم، حيث توضح معانيها وتبين مراميها، وهو ما عبر عنه ابن إسحاق(ت117هـ) [1]، حين جلس لتفسير الشعر بقوله: «إنما نفتي فيما استتر من معاني الشعر، وأشكل من غريبه، وإعرابه بفتوى سمعناها من غيرنا أو اجتهدنا فيها آراءنا»[2]، وكانوا أكثر ما يهتمون برواية الشعر وشرح لبعض مفرداته وعباراته، أو الاستشهاد به في مختلف العلوم[3]، بل لقد جمعوا الشعر في دواوين ورتبوها كما فعل ابن سلام في طبقاته، وابن قتيبة في الشعر والشعراء، ثم شرحت بعض دواوين الشعراء القدماء كشرح السكري[4] وابن حبيب[5]، لكن هذه الشروح وغيرها لم تكن إلا للشعر القديم، ولم يتطرقوا لشرح شعر المحدثين إلا مع شعر المتنبي، حيث كانت أول قراءة له مع ابن جني، الذي شرح شعر المتنبي في كتاب أسماه بـ"الفسر" [6].

---

(1)جمال الدين أبو الحسن علي بن يوسف القفطي، إنباه الرواة على أنباه النحاة، المحقق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، 1982، ج2، ص107.

(2)المصدر نفسه، ج2، ص106.

(3)أبو العلاء المعري، شرح ديوان أبي الطيب المتنبي معجز أحمد(مقدمة المحقق)، تحقيق: عبد المجيد دياب، دار المعارف، ط1992، 2، ج1، ص 61.

(4)أبو عبد الله ياقوت بن عبد الله الرومي الحموي، معجم الأدباء، دار الكتب العلمية، 1991، بيروت، ج2، ص478.

(5)المرجع نفسه، تحقيق: إحسان عباس، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1، 1993، ج6، ص2481.

(6)أبو الفتح عثمان بن جني النحوي، الفسر شرح ابن جني الكبير على ديوان المتنبي، تحقيق: رضا رجب، دار الينابيع، دمشق، ط1، 2004.

أ-"الفسر" لابن جني(ت392هـ)/القارئ النموذجي[1]:

قبل أن نتطرق إلى كتاب"**الفسر**" لبيان منهج النقد والقراءة فيه، نعرّف أولا بصاحب هذا الشرح على أساس أنه **أول قارئ** لشعر المتنبي، وبذلك نتعرف على الأسباب التي دفعت بابن جني إلى شرح شعر المحدثين وبالضبط شعر المتنبي.

أبو الفتح ابن جني من العلماء« الكبار في صنعة الإعراب والتصريف والمحسنين في كل واحد منهما والتصنيف»[2]، و«على ذلك قامت شهرته»[3]، كما أنه يعتبر من الطائفة التي قصدها المتنبي في قوله:

أَنَامُ مِلْءَ جُفُونِي عَنْ شَوَارِدِهـــا وَيَسْهَرُ الْخَلْقُ جَرَّاهَا وَيَخْتَصِـــمُ [4]

فلا يصل إلى معاني شعره إلا صاحب همة عالية ذا علم واسع متخصص، كما جاء عن الأصفهاني أن المتنبي قال: «أتظن هذا الشعر لهؤلاء الممدوحين هؤلاء يكفيهم اليسير وإنما أعمله لك لتستحسنه أي لك ولأمثالك»[5]، أي للمتخصصين في قراءة الشعر، كما أنه كان من معاصري المتنبي ومن صحبه المقربين، الذين خبروا حياته وثقافته، فكانت هذه الصحبة عاملا مهما وراء تأليف "**الفسر**" الذي كان خلاصة جهد أنتجها «نابغتا العراق العبقريان شاعر العربية العظيم الكوفي (...) وفقيهها أبو الفتح عثمان بن جني الموصلي»[6].

كان كل منهما يعبر عن صحبته لأخيه، حيث يقول المتنبي عن ابن جني: «هذا رجل لا يعرف قدره كثير من الناس»[7]، وكان أحد رواته الثقات[8]، كما أن ابن جني كان يدافع عنه ويعتبر أولئك الذين يبخسونه حقه بالسقطة الجهال، يقول: «وما لهذا الرجل الفاضل من عيب عند هؤلاء السقطة الجهال وذوي النذالة والسفال إلا أنه متأخر محدث، وهل هذا لو عقلوا إلا فضيلة له ومنبهة عليه لأنه جاد في

---

(1) هو القارئ الذي يكون جديرا بالتعاضد مع التأويل النصي بالطريقة التي يراها هو المؤلف ملائمة وقمينة بأن تؤثر تأويليا بمقدار ما يكون فعله المؤلف تكوينيا له خيار لغة وخيار نموذج من الموسوعة المخصوصة وخيار تراث معجمي وأسلوبي معطى.انظر: أمبر تو إيكو، القارئ في الحكاية، ترجمة: أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1996، ص 68

(2)علي بن أحمد الواحدي النيسابوري، شرح ديوان المتنبي، دار الأصالة، الجزائر، ص5

(3)ابن جني، الفتح الوهبي على مشكلات المتنبي، محسن غياض، دار الحرية، بغداد، 1973، (مقدمة المحقق)، ص18.

(4) ابن جني، الفسر، المصدر السابق، قافية الميم، ج3، ص375.

(5) ابن جني، الفتح الوهبي، المصدر السابق، ص182.

(6)المصدر نفسه، (مقدمة المحقق)، ص5.

(7)ياقوت الحموي، المرجع السابق، تحقيق: إحسان عباس، المصدر السابق، ج4، ص1588.

(8) أبو العلاء المعري، المصدر السابق، (مقدمة المحقق)، ص89.

زمان يعقم الخواطر ويصدئ الأذهان، فلم يزل فيه وحده بلا مضاء يساميه ولا نظير يعاليه فكان كالفارج الجواد يتمطر في المهامه الشداد، لا يواضح نفسه إلا نفسه ولا يتوجس إلا جرسه»[1]، هكذا كان كل منهما يرى في صاحبه التميز، ولا يسعنا إلا نقول: الشاعر متفوق، والقارئ نموذجي.

-منهجه في قراءة شعر المتنبي:

ألف ابن جني شرحه "**الفسر**"، استجابة لسائل طلب منه ذلك(***القارئ الضمني***)[2]، كما جاء في قوله: «سألت أدام الله تسديدك وأحسن من كل عارفة مزيدك أن أصنع لك شعر أبي الطيب أحمد بن الحسين المتنبي بفَسْرِ معانيه وإيراد الأشباه فيه وإيضاح عويص إعرابه»[3]، فهو يقصد بـ"الفسر" بيان المعاني، وتوضيح المُشكل منها، وقد جاء في المعاجم العربية أن لفظ "الفسر" يقصد به "البيان"، «فسر الشيء يفسر بالكسر ويفسُر بالضم فسرا وفسره أبانه والتفسير مثله، ابن الأعرابي: التفسير والتأمل والمعنى واحد(...)الفَسر كشف المغطى. والتفسير كشف المراد عن اللفظ المشكل والتأول رد أحد المحتملين إلى ما يطابق الظاهر»[4].

فالفَسر في مفهوم ابن جني هو منهج القراءة الذي اعتمده في شرح شعر المتنبي، حيث يقول: «وبمشيئة الله وعونه أورد ما أفسره من شعر منظوما على الحروف المعجمة شيئا فشيئا، وأذكر ما كان شجر بيني وبينه من المباحثة وقت قراءتي ديوانه عليه إلى سوى ذلك مما أحضره من تلخيص وإيضاح وشاهد ونظير يكونان سببا للإفصاح، وأذم شارد لفظه، وأميز ما يداخل قوة الصنعة من نقص في بعضه وأشرح جميع ما يلتبس من شعره، وأقر كُلًّا بإذن الله في مقره، ولا أدع مُشكَلا من إعرابه إلا فسرته، ولا معدنا من دقيق معانيه إلا أندرته، ليكون قائما بنفسه ومقدما من جنسه»[5].

فقد أورد ابن جني شرحه على الحروف المعجمة كما كانت عادة القدماء، كما أنه أثبت جوانب من شرحه من خلال التقائه بالمتنبي، وحاول بيان المعاني الغامضة، وأكثر من الشواهد، وفسر ما يمكن أن يعلل به سبب إجادته في مقره، كما أوَّل الكثير مما أَشْكل إعرابه، حتى وصل إلى لب معانيه وعميقها.

---

(1) ابن جني، الفسر، المصدر السابق، (مقدمة الشارح)، مج1(أ-د)، ص16.

(2)«فكرة القارئ الضمني تحيل إلى بنية قرينة بالمتلقي، إنها شكل يحتاج إلى التجسيد حتى ولو لأن النص بواسطة تخيل القارئ لا يبدو مهتما بالمرسل إليه أو حتى إذا طبق استرتيجيات تهدف إلى إبعاد كل جمهور محتمل إن القارئ الضمني هو تصور يضع القارئ في مواجهة النص في موقع نصي يصبح الفهم بالعلاقة معه فعلا». انظر فولفغانغآيزر، فعل القراءة، تر: حميد لحميداني، المرجع السابق، ص30.

(3)المصدر نفسه، مج1(أ-د)، ص3.

(4)ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط3، 1414هـ، فصل الراء، ج5، ص55.

(5) ابن جني، الفسر، (مقدمة الشارح)، المصدر السابق، مج1(.-د)، ص3.

-مواطن التعثر في قراءته:

رغم محاولة ابن جني الالتزام بهذا المنهج الذي رسمه، إلا أنه قد انحرف عنه في بعض المواضع أهمها:

***اهتمامه المفرط بالمسائل النحوية والصرفية:** فكان البيت الواحد يشرح في عدة صفحات يرد فيها اختلاف النحاة واللغويين حول مسألة فيه، ويستطرد في ذلك ولا يعود إلى المراد منه من المعنى حتى يظن القارئ أنه يقرأ مسألة في كتب النحو واللغة، وبعد استدراكه وعودته للموضوع نجده لم يأت بجديد من المعاني وذلك ما يضعف قيمة المعنى في شرحه[1].

وقد انتقده الكثير من القدماء والمحدثين على طريقة قراءته، **فالأعلم الشنتميري** يقول: «فألفيته متشاغلا فيه بتبيين اللغة والتصريف والإعراب عن تحقيق المعاني وتبيين الأغراض»[2]، ويقول الواحدي: «إذ حشاه بالشواهد الكثيرة التي لا حاجة له إليها في ذلك الكتاب والمسائل الدقيقة المستغنى عنها في صنعة الإعراب، ومن حق المصنف أن يكون كلامه مقصورا على المقصود بكتابه...ثم انتهى به الكلام إلى بيان المعاني عاد طويلَ كلامه قصيرا»[3].

***تقصيره في الوصول إلى معاني بعض الأبيات:** فيراه بعض النقاد أنه لغوي نحوي، متمكن في استكناه دقيق المسائل النحوية «غير أنه إذا تكلم في المعاني تبلد حماره ولج به عثاره»[4]، ورد عليه ابن القطاع الصقلي في بعض المواضع من شرحه «أفسد ابن جني هذا المعنى »[5]، و«فسر ابن جني هذا البيت تفسيرا يضحك»[6].

لكن مع ذلك ترجع بعض انحرافات ابن جني عن المعنى الصحيح إلى احتواء البيت في تركيبه الغموض والتعقيد بسبب غياب بعض العناصر الأساسية في بنائه عن طريق الحذف والإضمار[7]، ومن أمثلة ذلك، البيت القائل:

---

(1)عدنان عبيدات، الاتجاهات النقدية عند شراح ديوان المتنبي القدماء، وزارة الثقافة، عمان، 2002، ص 25.

(2)شرح الأعلم، مخطوط نقلا عن: محمد بن شريفة، أبو تمام وأبو الطيب في أدب المغاربة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1، 1986، ص 112.

(3)الواحدي، المصدر السابق، (مقدمة الشارح)، ص4.

(4)المصدر نفسه، ص 2.

(5)ابن القطاع الصقلي، شرح المشكل من شعر المتنبي، مجلة المورد، دار الحرية، بغداد، مج6، ع3، 1977، نموذج25، ص 252.

(6)المصدر نفسه، نموذج 31، ص 247.

(7)عبد السلام السيد، تفسير الشعر عند ابن جني، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 2012، ص 144.

وَمَنْ خُلِقَتْ عَيْنَاكَ بَيْنَ جُفـُونِهِ أَصَابَ الْحُدُورَ فِي الْمُنْتَهَى الصَّعْـبِ [1]

أي إنه «يملك قلوب الرجال حتى يقتلهم بأيسر سعي»[2]، وهذا الكلام بعيد عن مراد الشاعر، لأن «الشاعر لم يتغزل أصلا والمعنى كما أرى: أن من خلقت له عيون كعيونك فإنه يرى فيها الصواب ويستطيع أن يحدد فيها الطريق الصحيح وأن يحقق ما يريد ويسهل عليه ما يشق على الآخرين»[3]، غير أننا نرى رأيا آخر اتجاه هذا النقد ما دام أن البيت من المشكل من شعر المتنبي، فهو متعدد المعاني والتأويلات، ومن الممكن أن يذهب قارئ آخر إلى خلاف هذين المعنيين.

***الاعتذار عن بعض النقائص في شعر المتنبي:** يرى بلاشير أن ابن جني يلجأ إلى الاعتذار عن المتنبي في بعض ما يؤخذ عليه، وذلك ناتج عن ميله إلى المتنبي وحبه له [4]، ومن أمثلة ذلك:

وَقَدْ يَتـزَيَّا بِالهَوَى غَيْرَ أَهْلِـــهِ وَيَسْتَصْحِبُ الإِنْسَانُ مَنْ لَا يُلَائِمُـــهْ [5]

قال ابن جني: «وكلّمته في (يتزيا) فقلت: هل تعرفه في شعر قديم أو كتاب من كتب اللغة؟ فقال: لا، فقلت له: كيف استعملته وأقدمت عليه؟قال: لأنه جرت به عادة الاستعمال، فقلت له: أترضى بشيء تورده باستعمال العامة ومن لا حجة في قوله؟ فقال: ما عندك فيه؟ فقلت: قياس تكون عينه واوا وأصله زوى...ثم قال: لم يرد الاستعمال إلا يتزيا، فقلت له: إن ألفاظ العامة ليست حججا(...) على أنه ذكر لنا الحرف صاحب العين، فقال: تزيا فلان بزي حسن»[6]، فهو يحاول أن يعتذر له بكل ما أوتي من دلائل، ولوكانت ضعيفة رغم تبين الخطأ.

إن الذي دفع ابن جني إلى الاعتذار للمتنبي بهذه الطريقة، أن خصوم المتنبي كانوا يستندون إلى أسباب قوية في نقده، لذلك حاول ابن جني أن يجد له مخرجا ويعتذر له، وهو أضعف الموقفين[7].

***الحكم والتقييم:** يتجاوز ابن جني أحيانا الشرح إلى التقييم وإصدار أحكام التي قد يكون من

(1) ابن جني، الفسر، المصدر السابق، مج1(أ-د)، ص 184.

(2) المصدر نفسه، ، المجلد نفسه، الصفحة نفسها.

(3) عدنان عبيدات، المرجع السابق، ص 242.

(4)ريجيس بلاشير، ديوان المتنبي في العالم العربي وعند المستشرقين، ترجمة: أحمد أحمد بدوي، مكتبة نهضة مصر، ط1، ص19

(5) ابن جني، الفسر، المصدر السابق، ج 3، ص324

(6)المصدر نفسه، الجزء نفسه، الصفحة نفسها.

(7)إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، المرجع السابق، ص 272.

السهل رفضها أو إبطالها [1].

-الفسر ودوره في الشروحات اللاحقة (انفتاح القراءات):

إننا لا نعتقد أن شرح ابن جني شرحا عاديا ولا انتقاده أمرا يسيرا، ذلك أن ابن جني نحوي لغوي لا يؤخذ عنه بشدة التقصير في تفسير المعاني بالجانب اللغوي، وذلك بحكم تخصصه النحوي، وأن مادة الشروح تختلف عند مؤلفيها حسب اهتمامات شراحها، كما أنه لا يمكن إغفال دور النحو في تفسير النصوص إذا ما استعان به القارئ ووظفه بشكل صائب وجميل[2].

فرغم الهفوات التي وقع فيها ابن جني في شرحه "الفسر"، إلا أن جوانب الاستفادة منه متعددة، لأن له فضل كبير على اللغويين والنحاة بعده، إذ يعد مصدر الكثير من الشواهد النحوية، وهو الذي نبه إلى وجود الصلة الكبرى بين شعر المتنبي والقضايا اللغوية، وأن هذا الشاعر كان بارعا في العربية عالما بدقائقها، وهو سر من أسرار تفوق المتنبي وتميزه[3].

كما كان شرحه أساس الدراسات التي قامت من بعده، فنقاده لم يقتصروا على بيان أوجه الخطأ وتصويبها، بل منهم من حاول إكمال ما نقص منه، كابن فروجة مثلا في شرحه "التجني على ابن جني" الذي قام بتفسير بعض عبارات ابن جني وصحح بعض الروايات لاختلاف المعنى حسب ما يراه ويعتقده باستناده إلى خبرته اللغوية، كما استعان به في تقوية آرائه[4]، والواحدي الذي استغنى عن الجانب النحوي في شرحه، معتمدا ما ذهب إليه ابن جني ليتوسع في البحث عن الجوانب الأخرى من البلاغة والإيقاع والدلالات المختلفة، وكذلك الشراح الأندلسيين كابن الإفليلي وابن سيده وغيرهم، فلم يُستَغن عن الاستعانة بشروحات ابن جني أي كتاب أو رسالة تهتم بدراسة شعر المتنبي.

ب-معجز أحمد: أبو العلاء المعري(ت449هـ)/ القارئ الخبير[5]:

إن أول ما يجب أن ننبه إليه أن صاحب هذا الشرح قارئ خبير بمعنى الكلمة، واتفق المؤرخون على شدة ذكائه وقوة حافظتهفي استيعابه للمرويات الشعرية، والعلوم النقلية واللغوية، بل كان شاعرا فحلا،

(1)المرجع السابق، ص 279.

(2) عبد السلام السيد، المرجع السابق، ص 154

(3)حسين الواد، المتنبي والتجربة الجمالية عند العرب(تلقي القدماء لشعره)، ص 49.

(4) عدنان عبيدات، المرجع السابق، ص 111.

(5) هو قارئ «يتحدث اللغة التي ينبني النص بها باقتدار ملم تماما بالمعارف الدلالية التي يأتي بها أي مستمع ناضج إلى هذه المهمة الخاصة بالفهم وهو ما يشمل المعرفة (أي التجربة سواء كمنتج أو كساع إلى فهم) الميول المعجمية والاحتمالات التنظيمية والتعبيرات الاصطلاحية واللهجات المهنية وغيرها له قدرة أدبية».انظر: فولف غانغ آيسر، فعل القراءة، ، ترجمة: عبد الوهاب علوب، المرجع السابق، ص 37.

وناقدا حذقا، ذا خبرة واسعة بالقراءة «لقد كان أبو العلاء المعري-رحمه الله- يفكر نقديا في الشعر الذي ينظمه والشعر الذي يقرأه فالمجال الفسيح الذي يشغله حديثه عن مفهوم الصناعة الشعرية وشرائطها، يجعل منه قارئا مبينا في النصوص الشعرية والدواوين الشعرية المتعددة التي نظمها تجعل منه شاعرا دربا متمرسا بالكتابة الشعرية»[1].

فالمعري لم يؤلف كتابا متخصصا في النقد، لكنه شرح الكثير من دواوين الشعراءكديوان أبي تمام الذي سماه "ذكرى حبيب" وديوان البحتري وسماه "عبث الوليد" وديوان المتنبي وسماه "معجز أحمد"، ألقى فيها نظرته النقدية [2]، وكان ثاني الشراح لديوان المتنبي[3]، ومقصده من ذلك الإلمام بكل شعر المتنبي وشرحه حتى يبسطه للناس، فيسهل أخذه ويبين لهم أهمية أسلوبه الفني[4].

-منهجه في قراءة شعر المتنبي:

إن أول ما يلفتنا إلى هذا المؤلف لفظ "**معجز**" وهو من الإعجاز والمعجزة، أي أن شعر المتنبي كان معجزة زمانه «وهذا ما جعل المعري يلتجئ إلى أسلوب التورية مرة أخرى ليبين من خلاله تأثر أبي الطيب الذي يسمى أحمد بأسمى فصاحة بعد القرآن الكريم وهي فصاحة الرسول ﷺ ومن أسمائه كذلك اسم أحمد. ويريد المعري بهذا التضمن الاسمي التأكيد على تأثر أبي الطيب ببلاغة الرسول ﷺ، الذي كان أول من نطق بكلام الله سبحانه وتعالى الذي يمثل الإعجاز الخالد، فتأثر به فجاء كلامه بعد كلام الله فصيحاً بليغاً، وأن هناك واحداً من البشر قد شرب من النبعين، فجاء بجمالية شعرية تحظى بنصيب من التجويد الفني والبلاغي الذي هو دون الإعجاز الإلهي الذي يتشكل في القمة ودون إعجاز الرسول ﷺ، ولكنها فاقت كل جمالية شعرية سبقتها ولذلك أطلق عليها أبو العلاء اسم "معجز أحمد".»[5]، فأعجز به قراءه، وهذا دليل على نصرة أبي العلاء للمتنبي مبدئيا من خلال عنوان مؤلفه.

اعتمد أبو العلاء في ترتيب الشرح على طريقة المتنبي في ديوانه، فجمع القصائد التي قيلت في كل إقليم على حدة والقصائد التي قيلت في كل فرد من ممدوحيه، ولم يهتم بترتيب القصائد على حسب تاريخها[6].

(1)أحمد طايعي، القراءة بالمماثلة في الشعرية العربية القديمة، المرجع السابق، ص163.

(2) ابن خلكان، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، المصدر السابق، ج1، ص114.

(3) أبو العلاء المعري، معجز أحمد، المصدر السابق، ج1، ص65.

(4)المصدر نفسه، (مقدمة المحقق)، ص 65.

(5)حميد سمير، النص وتفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي عند المعري، المرجع السابق، ص97

(6)إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، المرجع السابق، ص 286.

كما انتهج أبو العلاء في قراءته للديوان أساليب عدة، فمن الشرح إلى التحليل والمقارنة والتعليل ويتخلل ذلك استطرادات تفيده في توضيح قول أو توثيق رأي، كما يتضح في المثال الآتي:

وَتَكْمِلَةُ العَيْشِ الصِّبَا وَعَقِيبُه وَغَائِبُ لَوْنِ العَارِضَيْنِ وَقَادِمُهْ (1)

«له معنيان: أحدهما أن كمال العيش إنما هو في الصبا وفيما يعقب الصبا، فأما أيام الشيب فلا تعد من العيش، لأنها مشوبة بالأحزان والأسقام وقوله: وغائب لون العارضين وقادمه يعني أن هذا تكملة العيش وأراد به حال نقاء العارض من الشعر، ثم غاب ذلك وقدم عليه بياض الشيب والشعر وهذا أحسن، والثاني: أن المراد به أن جميع العمر ما ذكر من هذا البيت وهو: أيام الصبا ثم عقيبه الشباب، وبعده بياض الشعر بعد سواده، وهو أيام الشيب والهاء في "قادمه" تعود إلى اللون. قال ابن جني: سألته وقت القراءة عليه أيقال تكملة العيش لجميعه؟ قال: هو جائز لأنه بالجميع يكمل»(2)، فيبدأ قراءته بشرح مفردات البيت إن وجدت، ثم ينتقل إلى وضع البيت الشعري تحت مقاييس النحو واللغة، مبسطا تركيب البيت، وفي الأخير يحاول استنباط المعنى من خلال إنشاء علاقة بين تلك المراحل فيتوصل إلى معنى البيت الذي يعيد بناءه.

وأحيانا يضيف إليه معان أخرى من خلال ربط البيت بما يسبقه وما يلحقه من أبيات، ومثال ذلك شرحه للبيت القائل:

كُلّمَا قيلَ قَدْ تَنَاهَى أَرَانَـــا كَرَمًا مَا اهْتَدَتْ إِلَيهِ الكِـرَامُ

وَكِفَاحًا تَكِعُّ عَنْهُ الْأَعَـــادِي وَارْتِيَاحًا يَحَارُ فِيهِ الأَنَـــــامُ (3)

«الكفاح: مباشرة الحرب، يقال لقيته كفاحا: أي مواجهة، تكع: أي تجبن وتتأخر، وكفاحا نصب عطف على قوله"أرانا" أي أرانا كرما وكفاحا وارتياحا، يقول: أرانا شجاعة تعجز عنها أعداؤه وجودا يتحير الخلق فيه "أرانا " في البيت السابق وهو: كلما قيل قد تناهى أرانا كرما ما اهتدت إليه الكرام»(4)، كما أنه قد يتخلى عن تتبع كل هذه المراحل ليقدم معنى البيت مباشرة ومن مثل ذلك شرحه لقول المتنبي:

تَمَنَّيْتَهَا لَمَّا تَمَنَّيْتَ أن تَـــرَى صَدِيقًا فَأَعْيَا أَوْ عَدُوًّا مُدَاجِيَا (5)

(1)أبو العلاء المعري، معجز أحمد، المصدر السابق، ج3، السيفيات، رقم القصيدة: 160، ص20.

(2)المصدر نفسه، ص 21.

(3) نفسه، ج3، السيفيات، رقم القصيدة: 161، ص32.

(4)نفسه، الجزء نفسه، الصفحة نفسها.

(5) نفسه، ج4، الكافوريات، القصيدة 243، ص 18.

«يقول: تمنيت الموت، لما تمنيت أن ترى صديقا مخلصا في صداقته أو عدوا مساترا للعداوة فأعيا عليك وجود ذلك، فلما لم تجد إلا صديقا غير مخلص وجدت عدوا مظهرا للعداوة تمنيت الموت»[1]، فقد قدم المعنى الدلالي للبيت مستغنيا عن المعنى المعجمي وما يحتمله البيت من أوجه النحو.

-خصائص قراءة أبي العلاء المعري:

خلال قراءتنا لشرح أبي العلاء لبعض القصائد لاحظنا أن قراءته لها سمات خاصة تميزها، وهي كالآتي:

***الموضوعية**: رغم إعجاب المعري بشاعرية المتنبي، إلا أنه لم يغفل عن معارضته ونقد معانيه في المواضع التي تتطلب ذلك، ففي شرحه لقول المتنبي:

أَنَا مُبْصِرٌ وَأَظُنُّ أَنِّيَ نَائِـــمٌ مَنْ كَانَ يَحْلُمُ بِالْإِلهِ فَأَحْلُمَـا [2]

«شبه الممدوح بما لا يجوز التشبيه به(...) وهذا إفراط منكر قريب من الكفر»[3]، فلم يعتذر له، ولم ينف عنه أنه قد وقع فيما يجب أن لا يقع فيه من الغلو والإفراط في الوصف، وفي موضع آخر يستحسن ما أجاد فيه، حين شرح بيت المتنبي القائل:

كَأَنَّ الْعِيسَ كَانَتْ فَـوْقَ جَفْنِي مُنَاخَـــاةٍ فَلَمَّا ثُـــرْنَ سَـــالَا [4]

«يقول كأن العيس سائرات، كانت فوق جفني مناخاة، قد سدت مجاري الدمع وحبسته من السيلان فلما نهضت عن جفنه عند سيرهن سال الدمع المحبوس، وهذا من بدائع ما ذكره أبو الطيب»[5]، فرغم نصرته للمتنبي لم يحد على الموضوعية، وابتعد عن أهوائه في الحكم.

***إيراد مرادفات المفردة الواحدة ولغاتها المختلفة**: فقد أورد المعري في شرحه معاني المفردات وما تحتمله من لغات، ومن أمثلة ذلك:

وَرُبَّـتَمَا حَمْلَـــــةٍ في الوغـى رَدَدْتَ بِهَا الذُّبَّلَ السُّمْرَ سُـودَا [6]

يقول المعري: «رب وربما وربت وربتما، لغات لكثم وثمت»[7]، ويتضح ذلك أيضا في شرح أبيات

---

(1) المصدر السابق، ج4، ص18. وكذلك: ج3، السيفيات، القصيدة 160، ص 18، 19.

(2) نفسه، ج1، العراقيات الأولى، القصيدة 5، ص52.

(3)نفسه، الجزء نفسه، الصفحة نفسها

(4) نفسه، ج2، الشاميات(قصائد بدر بن عمار)، القصيدة 71، ص141.

(5) نفسه، الجزء نفسه، الصفحة نفسها.

(6)نفسه، الجزء نفسه، القصيدة 69، ص120

(7) نفسه، الجزء نفسه، الصفحة نفسها.

أخرى كقوله في: «التوراب: لغة في التراب قال الأصمعي: التراب والتوراب والتيرب والتورب والترباء كل ذلك بمعنى»[1]، وقوله في: « هلم فيه لغتان: إحداهما: التسوية بين المذكر والمؤنث والتثنية والجمع والثانية: التمييز فنقول: هلما يا رجلان وهلموا يا رجال وهلمي يا امرأة وما في البيت على هذه اللغة»[2]، فهو يذكر الروايات المتواردة عن العرب للفظة واحدة لأنه باختلاف روايتها قد يكون لها معنى واحد وقد تختلف معاني الأبيات بسبب ذلك.

-الاستناد إلى مسوغات التأويل: ويكمن ذلك من خلال:

***تجويز ما لم يمكن تجويزه**: وذلك بإيراد روايات شعر المتنبي المتعددة للبيت الواحد وقد يكون للفظة واحدة، مبينا معناها مرجحا بينها حتى يصل إلى المعنى الأكثر توافقا، كما فعل مع قول المتنبي:

ضُرِبْنَ إِلَيـــــنَا بِالسِّـــــيَاطِ جَهَـالَةً فَلَمّـــــا تَعَارَفْنَا ضُرِبْنَ بِهَا عَنَّا [3]

«وروي"فلما تلاقينا" و"تقارعنا" »[4]، ولم نجد هذه الروايات عند الشراح السابقين له [5]، وقوله في بيت آخر للمتنبي:

أَذَا الْجُودِ أَعْطِ النَّاسَ مَا أَنْتَ مَـالِكٌ وَلَا تُعْطِيَنَّ النَّاسَ مَا أَنَا قَـــائِلٌ [6]

يذكر أربع روايات، يحتملها المعنى ثم يقول: «وقيل أراد لا تمكن الناس من شعري، فيسرقوا معانيه ويفسدوه (...) وهذا لا معنى له إذ لا معنى لسؤاله إياه ستر شعره، ومنعهم من سرقة معانيه، لأن ذلك يكون سؤالا لكتمان فضله، وطلبا لإخفاء ذكره»[7]، فلم يُخطِّئ هذه الروايات حتى لا يَحُد المعنى، وإنما ترك المجال مفتوحا أمام القارئ .

***اعتماد الذوق في القراءة**: فالمعري يرى أن الرواة يغيرون في الشعر، ويجوزون لأنفسهم ما يريدونه، ولا يمكن تمييز ذلك إلا بالذوق، كترجيحه لبعض الروايات، وتصحيحها دون أن يهتم بمعرفة الراوي[8] من

(1) المصدر السابق، ج3، السيفيات، القصيدة 167، ص93.
(2) المصدر نفسه، ج3، السيفيات، القصيدة 189، ص 165.
(3) نفسه، ج3، السيفيات، القصيدة189.، ص196.
(4) نفسه، ج3، ص196.
(5)نفسه، (مقدمة المحقق)، ج1، ص 68.
(6)نفسه، ج3، السيفيات، القصيدة 223، ص 397.
(7)نفسه، الجزء نفسه، الصفحة نفسها.
(8)نفسه، (مقدمة المحقق)، ج1، ص68.

خلال قوله: وقيل كذا [1]، ومن مثل ذلك تفسيره لقول المتنبي:

وَأَنَّنِي غَيْرُ مُحْصٍ فَضْـــــــلَ وَالِدِهِ وَنَائِلٌ دُونَ نَيْلِي وَصْفَهُ زُحَــلَا [2]

يقول: «إنني لأحصي فضل والده فجمع بين مدحه ومدح والده وإني نائل زحلا قبل أن أنال وصف والده، وروى"فضل نَائِلِهِ" فيكون مدحا له»[3]، فيوجه القراءة توجيها ذوقيا.

***إيراد معان لم تذكرها كتب اللغة:** وقد يأتي في شرحه بمعنى لم تأت بها كتب اللغة، وانفرد بتفسيرها أبو العلاء «ولم نقف عليها فيما بين أيدينا من معجمات مشهورة»[4]، ومن أمثلة ذلك:

وَأُسْقِطَتِ الْأَجِـنَّةُ فِي الوَلَايَـــــا وَأُجْهِضَتْ الْحَوَائِلُ وَالسِّقَــابُ [5]

قال: «أجهضت أرهقت وأتعبت حتى قامت، يقال: أجهضه السير إذا أتعبه»[6]، وهذا المعنى لم يرد في المعاجم، ولا في شروح السابقين كشرح ابن جني، واللاحقين له كشرح الواحدي والتبيان للعكبري[7]، وفي تفسيره لقول المتنبي:

يَـــا حَبَّذَا الْمُتَحَمِّلُونَ وَحَبَّـــــذَا وَادٍ لَثَمْـــتُ بِهِ الْغَـزَالَةَ كَاعِبـَا [8]

«حبذا: كلمة تدل على حصول المحبة في قلب المتكلم وهو اسم موضوع لذلك، وهو في موضع الرفع بالابتداء، والمتحملون خبره، والمنادى هو (حبذا) أدخل فيه النداء تأكيدا، (...) وقيل المنادى محذوف أي يا قوم حبذا المتحملون »[9]، وقد انفرد الشارح بذكر هذا التفصيل دون سائر الشراح[10].

نخلص مما سبق أن أبا العلاء المعري قدم شرحه هذا إلى(***القارئ المتعلم***)، ليأخذ بيده في كل موضع يصعب الارتقاء فيه إلى المعاني المقصودة، مزودا إياه بمختلف مفاهيم علوم اللغة والأدب بما يقتضيه المقام،

---

(1) المصدر السابق، ج2، الشاميات(بدر بن عمار)، القصيدة 69، ص29.

(2) المصدر نفسه، ج1، الشاميات، القصيدة 7، ص 63.

(3) نفسه، الجزء نفسه، الصفحة نفسها.

(4) نفسه، (مقدمة المحقق)، ج1، ص 69.

(5) نفسه، ج3، السيفيات، القصيدة 225، ص 408.

(6)نفسه، ج3، ص408.

(7)نفسه، (مقدمة المحقق)، ج1، ص69.

(8)نفسه، ج2، الشاميات، القصيدة: 62، ص 29.

(9)نفسه، الجزء نفسه، الصفحة نفسها.

(10)نفسه، (مقدمة المحقق)، ج1، ص 70.

كما أنه بحكم ممارسته الشعرية لا يفوته تصويب عثرات الشعراء الدقيقة والخفية، معتمدا على الذوق في الغالب، لذلك يمكن القول أن قراءته كانت قراءة أدبية ذوقية، تعرض النص على مختلف مستوياته مبينا موقف المتلقي إزاء جمالية الأبيات، من حيث موسيقاها وبلاغتها ومعانيها ووقعها في نفسه.

ج-شرح شعر المتنبي للواحدي(ت468هـ)/القارئ المطلع[1]:

إن نقد الشعر عموما، وشعر المتنبي خصوصا يتطلب من القارئ أن يكون ملما بشتى علوم العربية، من نحو وبلاغة، وذوق ورواية للأشعار وغيرها، وقد كان الواحدي بصيرا بهذا الأمر، فلم يقدم على تفسير شعر المتنبي إلا بعد أن «أحكم علم التفسير وجربه على أشعار كثيرة ونبغ فيه»[2]، يقول الواحدي عن نفسه «وقُدُما سعيت في علم هذا الشعر سعي المُجِد سالكا للجُدُدْ[3]وسبقت فيه غيري سبق الجواد إذا استولى على الأمر حتى سهلت لي حُزُونه[4]وسمحت فنونه، وذُلِلت لي أبكاره وعونه، وزال العمى فانهتك لي غطاء حقائقه، وانشرح ما استبهم على غيري من دقائقه، فنطقت فيه مبينا عن إصابة، ولم أجمجم القول موريا في إرابة »[5]، أي إنه عمل ما بوسعه حتى يكون كفؤا لتلقي شعر المتنبي ويؤكد ذلك في موضع آخر«فتصديت بما رزقني الله تعالى من العلم، ويسر لي من الفهم لإفادة من قصد تعلم هذا الديوان، وأراد الوقوف على مودعه من المعاني بتصنيف كتاب يسلم من التطويل، وذكر ما يستغنى عنه من الكثير بالقليل»[6]، لذلك اختصر الكلام على الجانب اللغوي ظنا منه أن ابن جني قد استوفى حق هذا الجانب، فكان يركز على الجوانب الأخرى أي على مستويات النص من الدلالي والبلاغي والعروضي.

-ثقته بتفوقه في القراءة:

لكن الذي لاحظناه على الواحدي في شرحه، أنه كان على ثقة بأنه أوفق من توصل إلى معاني شعر المتنبي «ولم يفسر أحد ...هذا البيت كما فسرته وكان بكرا إلى هذا الوقت»[7]، وقال أيضا: « لم يفسر هذا البيت تفسيرا شافيا كما فسرته وبينته ولو حكيت تخبط الناس في هذا البيت وأقوالهم المرذولة والروايات

(1) هو القارئ الذي يفعل كل ما بوسعه ليكون مطلعا. فولفغانغآيسر، فعل القراءة، ترجمة: عبد الوهاب علوب، المرجع السابق، ص 37.

(2) حسين الواد، المرجع السابق، ص 57.

(3) الجدد: الطرق المتشابكة في الجباب.

(4) حزونه من الحزن وهو الصعب.

(5) الواحدي، (مقدمة الشارح)، المصدر السابق، ص 5.

(6)المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(7)نفسه، ص 191.

الفاسدة لطال الخطب»[1]، وهو دأب كل شراح شعر المتنبي حتى العصر الحديث فكل قارئ يرى أنه أوفق من توصل إلى معاني شعر الغامضة والمعقدة.

حتى وإن اعتقد النقاد أن الواحدي كان مفتخرا بعمله، إلا أن الذي يهمنا هو أن ديوان المتنبي قد استدعاه إلى كثير من العناء، ولم يفك مغاليقه إلا بعد قراءة شروح القدماء، كشرح ابن جني والخوارزمي والعروضي والمعري وابن فروجة وغيرها، فحاول أن يكمل ما نقص فيها، «يصحح بعضها ببعض وينقدها نقدا شخصيا»[2]، مؤولا بعض المعاني تأويلات جديدة، يراها أنسب وأكثر وفاء لمعنى البيت، ناقدا سابقيه من الشراح في بعض المواضع، وبذلك كان يعتقد أن شرحه هذا سيغني القراء ويكتفون به في معرفة معاني شعر المتنبي، حيث يقول: «يخرج من ظلم التخمين إلى نور اليقين ويقف به على المغزى المقصود والمرمى المطلوب»[3]، وقال: «ولم يقعوا على شرح شاف يفتح الغلق، ويسيغ الشرق، ولا بيان عن معانيه، كاشف الأستار حتى يوضحها للأسماع والأبصار»[4].

-**الموضوعية:** ومن جانب آخر التزم الواحدي الموضوعية في شرحه «فلم يستهجن من أبيات هذا الديوان إلا أبياتا قليلة ولم يطر إلا أبياتا نادرة»[5].

-استفادته من القراءات السابقة(فتح أفق القراءة):

لقد كان الواحدي يعتقد أنه أنهى مدلولات المعاني وأوجه قراءة شعر المتنبي، لكنه في الحقيقة فتح آفاق القراءة أكثر، لأنه قام بتتبع القراءات السابقة التي تتمثل في شروح من قبله، فجسد بذلك الأفق السابق، ودمج بينه وبين الأفق الحاضر من خلال ما استجده من قراءته، يقول في هذا: «على أنه (أي المتنبي) كان صاحب معان مخترعة بديعة ولطائف أبكار منها، لم يسبق إليها، دقيقة....ولهذا خفيت معانيه على أكثر من روى شعره من أكابر الفضلاء والأئمة العلماء حتى الفحول منهم والنجباء: كالقاضي أبي الحسن علي بن عبد العزيز الجرجاني، صاحب كتاب الوساطة وأبي الفتح عثمان بن جني، وأبي العلاء المعري وأبي علي بن فروجة البرجردي رحمهم الله تعالى، وهؤلاء كانوا من فحول العلماء، وتكلموا في معاني شعره مما اخترعه وانفرد بالإعراب فيه وأبدعه، وأصابوا في كثير من ذلك، وخفي عليهم بعضه، فلم يبن لهم غرضه المقصود

(1)المصدر السابق، ص 165، 209.

(2) أبو العلاء المعري، معجز أحمد، (مقدمة المحقق)، المصدر السابق، ج1، ص 83.

(3) الواحدي، (مقدمة الشارح)، المصدر السابق، ص5.

(4)المصدر نفسه، ص5

(5) حسين الواد، المرجع السابق، 58.

لبعد مرماه وامتداد مداه»[1].

لم تتوقف القراءات عند شرح الواحدي الذي اعتقد أنه قد وضع حدا لتأويلات معاني شعر المتنبي، بل كانت عثراته هذه بمثابة استفزاز للقارئ أن يستكمل ما نقص، لتتم سيرورة قراءة شعر المتنبي الذي تنطلق أشعاره «من تلقائها بدلالاتها وتشير من ذاتها إلى علاقاتها بالأشعار التي سبقت أو لحقت بها»[2]، فالواحدي اعتمد القراءات السابقة التي شكلت ذخيرته الثقافية، وأفقه السابق ثم عمل على استكمال ما نقص وإضافة ما أمكنه، كما أصبح كتابه مُعتَمدا لدى القراء من بعده (القراءات اللاحقة)، كالعكبري في البيان، وخليل اليازجي في العرف الطيب وغيرها.

وللواحدي عثرات في الشرح كغيره من القراء فهو يعرض الظروف التي دعت إلى قرض القصائد، وإن استغلق عليه المعنى كان يتجه إلى قراءات سابقيه من الشراح ليستوضح ذلك، بل هناك من المواضع التي لم يقدم فيها أي تفسير سوى إعادته لكلام الشاعر نثرا، فلم يتمكن من توضيح معانيها في مثل قول المتنبي:

فَـــعُدْ بِهَا لَا عَدِمْتُهَا أَبَـــدًا خَيْرُ صِلَاتِ الْكَرِيمِ أَعْوَدُهـــا [3]

قال المفسر: «أعد هذه المكرمات، فإن خير ما وصل به الكريم أكثره عودا»[4].

وقول المتنبي:

وَخَيَالُ جِسْمٍ لَمْ يُخَلِّلَهُ الْهَـوَى لَحْمًا فَيُخْلَهُ السَّقَامُ وَلَا دَمَـــا [5]

قال المفسر: «لم يترك الهوى بجسمي محلا للسقم من لحم ودم فيعمل به»[6].

وغيرها من الأمثلة التي أعاد فيها نثر الأبيات فقط دون توضيح للمعنى[7]، كما يكتفي أحيانا بشرح مفردات من البيت الواحد دون أن يتطرق مطلقا إلى المعنى العام للبيت [8]، وقد يذكر الأبيات ولا يفسرها إطلاقا[9].

(1) الواحدي، (مقدمة الشارح)، المصدر السابق، ص4

(2) حسين الواد، المرجع السابق، ص 58.

(3) الواحدي، المصدر السابق، ص17

(4)المصدر نفسه، ص 17

(5)نفسه، ص17

(6)نفسه، ص 19

(7)نفسه، ص 18، 19، 20، 784.

(8)نفسه، ص ص45، 90، 227، 579، 723.

(9)نفسه، ص 16، 43، 63، 79، 116، 123، 242، 244، 245، 264، 32، 324.

2- تلقي مُشْكِلَات شعر المتنبي:

قبل أن نتطرق إلى عرض نماذج من قراءات مُشْكِل شعر المتنبي يجب أن نبين المقصود من لفظ "المُشْكِل" من خلال المعاجم اللغوية، يقال: «هَذَا طَرِيقٌ ذُو شَوَاكِل أَي تَتَشَعَّب مِنْهُ طُرُقٌ جماعةٌ. وشَكْلُ الشَّيْءِ: صورتُه الْمَحْسُوسَةُ والمتَوَهَّمة، وَالْجَمْعُ كَالْجَمْعِ(...)وَمِنْهُ قِيلَ للأَمر المشتَبه مُشْكِلٌ. وأَشْكَل عَلَيَّ الأَمْر إذا اخْتَلَط، وأَشْكَلَتْ عليَّ الأَخبار وأَحْكَلَتْ بِمَعْنًى وَاحِدٍ»[1]، وطبقا لهذا فإن المعنى المقصود من "مُشْكِلات شعر المتنبي" أو أبيات المعاني، أنها تلك الأبيات التي تتشعب معانيها ولا يمكن للقارئ أن يتوصل إلى المعنى المراد إلا بطول عناء، وقد يوفق في تأويلها، وقد يختلط عليه الأمر فينحرف إلى مدلولات ربما لا تمد بصلة إلى المعنى المقصود من البيت الشعري.

تعود أسباب هذا الإشكال في أبياته إلى التعقيد والغموض من حيث «اللفظ المهجور، وبعضها الآخر إلى التراكيب الملتوية، أو إلى التجريد المعنوي وصعوبة حصوله في الذهن »[2]، أو ربما بسبب «التقديم والتأخير أو بسبب الفصل بين أول الكلام وآخره، أو بسبب اختلاف الشراح حول ارتباط الضمائر في بعض الأبيات الشعرية وقد يكون بسبب غموض في البيت الشعري يعود إلى وجود أحداث لا يعرفها الناس»[3]، فالمشكل من الأبيات يرتكز على أمرين: التراكيب غير المألوفة والمعاني المجردة التي تشكل مسافة بعيدة من الصعب وصول القارئ إليها، وشعر المتنبي يعج بمثل هذه القضايا، لذلك كان مسرحا لتعدد التأويلات، ومحلا للاختلافات، ومن أهم القراءات في هذا الحقل قراءة ابن جني في كتابه **"الفتح الوهبي"** وقراءة ابن فروجة في كتابه **"الفتح على أبي الفتح"** ويرجع السبب وراء اختيار هذين المصدرين، الأول منهما كان هو السابق في كل الدراسات القديمة حول المشكل من شعر المتنبي والثاني منهما ركز على ظاهرة سائدة في شعر المتنبي هي ظاهرة الغموض.

أ-الفتح الوهبي لابن جني/القراءة الأولى:

مرة أخرى يحوز ابن جني السبق في شروح شعر المتنبي، أولها وضع شرح للديوان، وثانيها شرح المشكل من شعره فكان «أول من فتح مغاليق مثل هذه الأبيات المشكلة وأبان غموضها ويسر فهمها للناس، فكان له فضل السابق الرائد »[4]، كما أن قراءة ابن جني في هذا الكتاب تميزت عن قراءات لاحقيه بما يأتي:

---

(1) ابن منظور،المرجع السابق، فصل اللام، ج11، ص357.

(2) أسرار البلاغة،

(3) عدنان عبيدات، المرجع السابق، ص 90.نقلا عن: ابن سيده، شرح المشكل من شعر المتنبي، مقدمة المحقق طبعة العراق، ص21.

(4) ابن جني، الفتح الوهبي، (مقدمة المحقق)، المصدر السابق، ص 13.

-اعتماده على مسلكين للقراءة:

اعتمد ابن جني في كتابه هذا على مسلكين لقراءة الشعر: «أحدهما ما أجازنيه المتنبي وقت اجتماعي معه وقراءتي ديواني عليه ومراجعتي إياه بالبحث معه عنه، وسأورد لفظه البتة أو ثمر معاقده ومعانيه، والآخر ما تتقاضاه مذاهب العرب بصناعة الشعر والشعراء قديمهم ومولدهم على أنحاء طرق هزلهم وجدهم»[1]، فالطريق الأول خاصية اختص بها ابن جني في قراءة شعر المتنبي دون غيره من القراء في شروحهم، لأن ابن جني ذكر تفسير المتنبي لبعض الأبيات، وبذلك عدت معاني هذه الأبيات أساسا للقراءات بعده، لكن مع ذلك لم يكتف القراء بتلك المعاني بل ذهبوا في التأويل كل مذهب.

-الإيجاز:

كما تميزت قراءته بالإيجاز مقتصرا على المعاني دون الإكثار من الشواهد، مكتفيا بالإحالة على كتابه "الفسر" «واجتنبت أيضا الإطالة بشواهد لغتها وبسط القول على ما يعرض من ملتبس إعرابها وغير ذلك مما صورته صورتهما استغناء بما انطوى عليه كتابي الكبير»[2]، ورغم هذا التصريح إلا أنه يشذ أحيانا فيطيل الشرح ويورد للبيت الواحد معنيين أو أكثر[3]، لكن لا يمكن أن نعتبر ذلك من باب الإطالة والإطناب، بل ذلك ما يستدعيه تأويل الأبيات المشكلة من المعاني المحتملة.

-استفادة القارئ والمبدع من الأبيات المشكلة (تعدد التأويلات):

لقد استفاد قراء شعر المتنبي والمتنبي نفسه من الأبيات المشكلة من عدة جوانب، لأنها بمثابة مجال تنفتح فيه أفاق التأويل وتعدد القراءات، ويتمثل ذلك فيما يأتي:

***رد تهمة السرقة:** استغل ابن جني الأبيات المشكلة من باب احتوائها على تعدد التأويلات في الدفاع عن المتنبي وإظهار الجوانب الإيجابية من معاني شعره، وذلك برد تهمة السرقة عن المتنبي كلما استطاع سبيلا[4].

***تَفَلُّته من الحكم على عقيدة الشاعر:** محاولة تصحيحه موقف الشاعر من مبادئ الأخلاق والعقيدة، وهذا جانب في فائدة الشاعر، فرغم اختلاف النقاد حول عقيدة الشاعر إلا أن ابن جني بحكم مخالطته للمتنبي وسماعه منه، لم يؤكد أي شيء في شرحه للأبيات التي تحتوي بعض المعاني المشبوهة فيما

(1)المصدر السابق، (خطبة الكتاب)، ص 26.

(2)المصدر نفسه، (خطبة الكتاب)، ص 25.

(3) نفسه، (مقدمة المحقق)، ص 16.

(4) محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب، المصدر السابق، ص239.

يخص عقيدة الشاعر[1]، ومثل ذلك شرحه لقول أبي الطيب:

بِنَفْسِي وَلِيدٌ عَادَ مِنْ بَعْدِ حَمْلِـهِ إِلَى بَطْنِ أُمٍّ لا تُطَـــرِّقُ بِالْحَمْلِ [2]

قال أبو الفتح: «ونرجو له –عفا الله عنه– ألا يكون كنى بهذه عمل ما يقوله الملحدون»[3]، وفي موضع آخر حين شرح قول المتنبي:

تَمَتّـــعْ مِنْ سُهـــادٍ أَوْ رُقَـــادِ وَلَا تَأْمُلْ كَرًى تَحْتَ الرِّجَـــامِ

فَإِنَّ لِثَالِثِ الحَـــالَيْنِ مَعْـــنَى سِوَى مَعْنَى انتِبَاهِـكَ وَالمنَـامِ [4]

يقول ابن جني: «أرجو له أن لا يكون–عفا الله عنه– أراد أن نومة القبر لا انتباه لها»[5]، فهو حريص على صحة عقيدة الشاعر ويأمل سلامتها، ودليل ذلك أنه كثيرا ما يقول"أرجو"، وكان يقول «إن الآراء والاعتقادات في الدين لا تقدح في جودة الشعر»[6]، وهذا ما جعل ابن جني ينحى في قراءته لبعض الأبيات منحى آخر بالاهتمام بالناحية الفنية، والتغاضي عن المقاصد العقدية، ففي قولي المتنبي:

وَلَا سَقَيْتُ الثَّرَى وَالْمُزْنُ مُخْلِفُـهُ دَمْعًا يُنَشِّفُهُ مِنْ لَوْعَـــةِ نَفْسِي [7]

فهو لا ينتقد المتنبي فيما أدخله من ألفاظ المتصوفة، ويلج من هذا الباب إلى احتكاك المتنبي بالمتصوفة مثلا، بل خرج بالمعاني مخرجا آخر فقد «افتن في ألفاظه كما افتن في معانيه»[8]، فهو يمتدح المتنبي لبراعته في كيفية تضمينه ألفاظ المتصوفة بما يناسبه من المعاني[9].

***الهجاء المبطن منجاة المتنبي:** إلى جانب هذه الأبيات هناك قصائد بالكامل للمتنبي متعددة الأوجه في المعنى، تلك القصائد المتضمنة للهجاء المبطن، حيث يصرح إحسان عباس بأن «ابن جني هو

(1) ابن جني، الفتح الوهبي، (مقدمة المحقق)، المصدر السابق، ص19.
(2)المصدر نفسه، قافية اللام، ص106.
(3)نفسه، ص106.
(4)نفسه، قافية الميم، ص 160.
(5)نفسه، الصفحة نفسها.
(6)إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، المرجع السابق، ص283.
(7) ابن جني، الفسر، المصدر السابق، ج2، قافية السين، ص231.
(8)إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، المرجع السابق، ص 275.
(9)المرجع نفسه، ص 275.

أول من فتح باب القول في أن مدائح المتنبي في كافور مبطنة بالهجاء وأن الازدواج فيها كان مقصودا»[1]، وقد عرف ذلك من خلال قراءته:

وَشِعْـــرٍ مَدَحْتُ بِهِا الكَـــرْكَدَنْ بَيْنَ القـــــرَيضِ وَبَيْنَ الـــرُّقَى [2]

كما تأكد ابن جني من ذلك حين رأى المتنبي يضحك بعد أن سأله عن معنى قوله:

وَمَا طَرَبِي لَمَّا رَأَيْتـــــــكَ بِدْعَةً لَقَدْ كُنْتُ أَرْجُو أَنْ أَرَاكَ فَأَطْـرَبُ [3]

فابن جني قال له: «أجعلت الرجل أبا زنة (أي قردا) فضحك المتنبي وفهم ابن جني من هذا الضحك أنا الشاعر كان يرمي إلى ما وراء المدح من معنى »[4]، وفي موضع آخر يقول:

عَدُوُّكَ مَذْمُـــــومٌ بِكُلِّ لِسَـــــانِ وَلَوْ كَانَ مِنْ أَعْدَائِـكَ الْقَمَـــرَانِ

وَللهِ سِـــــــرٌّفِي عُلاكَ وإِنَّـــمَا كَلَامُ العِدَا ضَرْبٌ مِنَ الهَذَيَـــانِ [5]

وفي معنى البيت الأول يقول ابن جني: «هذا المدح ينعكس هجاء يقول: أنت رذل ساقط والساقط لا يضاهيه إلا مثله وإذا كان معاديك مثلك فهو مذموم بكل لسان كما أنك كذلك ولو عاداك القمران»[6].

فهذا هو الأرجح من مقصود المتنبي، لأن ابن جني كان صديق المتنبي وجليسه، كما أنه قرأ عليه الديوان فهو أكثر من يفهمه بما يرمي إليه من المعاني[7]، كما أن هذا هو ديدن المتنبي في أكثر شعره يبطن الهجاء في المديح إذا اضطر إلى ذلك حذقا منه بصنعة الشعر وتداهيا في القول[8].

-انتقادات المعاصرين لقراءة ابن جني في الفتح الوهبي:

هناك من النقاد المعاصرين ممن ينتقد تأويلات ابن جني في هذه القضية الأخيرة، كمحمد مندور الذي

(1)المرجع السابق، ص 273.

(2)أبو العلاء المعري، معجز أحمد، المصدر السابق، ج4، الكافوريات، ص199.

(3)ابن جني، الفسر، المصدر السابق، ج1، قافية الباء، ص583.

(4)المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(5) ابن جني، الفتح الوهبي، المصدر السابق، قافية النون، ص 177.

(6)المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(7)عزيز عارف، الاتجاه الباطني في شعر المتنبي، مجلة المورد، دار الحرية، بغداد، م6، ع 4، 1977، ص 100.

(8) ابن جني، الفتح الوهبي، المصدر السابق، ص177.

يرى أنه من «التجني أن نظن بكافور الغفلة إلى الدرجة التي يفترضها المتنبي وشارحه إلا أننا رغم ذلك لا نرى أننا نعدو الحق عندما نقرر أنه من أبيات أبي الطيب ما ينم عن آراء وإحساسات عميقة للشاعر تخالف ما يدل عليه ظاهر ألفاظه»[1]، ومن الانتقادات أيضا:

***ذكره لأبيات لا إشكال فيها:** يظن بعض النقاد المعاصرين[2]أن ابن جني قد أتى «بأبيات واضحة المعنى لا إشكال فيها ولا غموض ثم لا يفسر منها غير كلمة واحدة يتوهم فيها الغموض والإبهام»[3]، لكننا لا نرى ذلك فهل مثل ابن جني لا يعلم أن تلك المفردة واضحة المعنى، وأن ذلك البيت لا إشكال فيه ويتحمل عناء ذكره وشرحه، وليس ذلك إلا أن تلك المفردة حقا وإن كانت واضحة، إلا أنها كثيرة المعاني تثير إشكالا في معنى البيت فتتعدد تأويلاته، أو يكون قد ذكرها «ليدلل على حسن نقله لهذا المعنى»[4]، وفي الوقت نفسه يستغني عن ذلك لأنه وضح معناه بالفسر، ومن أمثلة ذلك:

طَوَى الجَزيرةَ حتَّى جَاءَنِي خَـبَرٌ فَزِعتُ فيهِ بآمَالِي إلى الكـــذِبِ [5]

«قال أبو الفتح: أي إلى التكذيب»[6]، فقد ذكرنا تأويلاتها في "الفسر" على أنها«خبر: مرتفع بـ جاءني وفي "طوى"ضمير على شريطة التفسير، هذا قول أصحابنا وفي قول الكوفيين هو مرفوع بـ طوى وضمير في جاءني أي أملت أن يكون كذبا وتعللت بذلك»[7].

قال أبو الطيب:

تَشُقُّكُمْ بِفَتَـــــــاها كُلُّ سَلْهَبَـةٍ وَالضَّرْبُ يَأْخُذُ مِنْكُمْ فَوْقَ مَا يَـدَعُ [8]

«قال أبو الفتح: بفتاها أي بفارسها الذي عليها»[9]، وقد ذكر لغات لفظ **"سلهبة"** في الفسر:

---

(1) محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب، المصدر السابق، ص241.

(2) مثل عدنان عبيدات صاحب كتاب الاتجاهات النقدية عند شراح ديوان المتنبي القدماء وكذلك محقق كتاب الفتح الوهبي

(3) ابن جني، الفتح الوهبي، (مقدمة المحقق)، المصدر السابق، ص 16.

(4)محمد بن حمد بن فروجة الروجردي، الفتح على أبي الفتح، تحقيق: رضا رجب، تموز رند طباعة نشر توزيع، دمشق، ط1، 2011، ص 49- 50

(5)ابن جني، الفتح الوهبي، المصدر السابق، قافية الباء، ص37.

(6)المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(7) ابن جني، الفسر، المصدر السابق، ج1، قافية الباء، ص296.

(8)ابن جني، الفتح الوهبي، المصدر السابق، قافية العين، ص 90.

(9)المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

«بفتاها: أي بفارسها يعني راكبها والسلهبة الطويلة من الخيل وغيرها ويقال سلهب وسلهبة...»[1].

ونفهم من هذا أن عمله بين الفسر والفتح الوهبي عمل متكامل، فيذكر البيت بأنه مما أشكل معناه في الفتح الوهبي، ولا يشرحه إن توسع في تفسيره في الفسر، وهو بذلك يقود القارئ إلى أن يطلع على شرحيه معا.

***اكتفاؤه بذكر بعض الأبيات دون تفسيرها:** كما يعتبر النقاد أن ابن جني لم يفسر بعض الأبيات، حين أحال معناها إلى بيت آخر يقاربه في المعنى[2]، وهذا في رأينا أيضا نوع من أنواع التفسير، فهناك مثلا تفسير القرآن بالقرآن وتفسير القرآن بالشعر، وتفسير الشعر بالقرآن وغيرها، ولعل ذلك ما كان يذهب إليه ابن جني حين فسر أبيات المتنبي أحيانا بالشعر، وأحيانا بالقرآن، ومن أمثلة ذلك تفسيره لقول المتنبي:

أَبْعَدُ نَأْيِ المَلِـــيحَةِ البَخَـــلُ فِي البُعْدِ مَا لَا تُكَـلَّفُ الْإِبِـــلُ [3]

قال ابن جني: «تفسير هذا قول الشاعر:

لَا أَظْلِمُ النَّأْيَ قَدْ كَانَتْ خَلَائِقُهَا مِنْ قبل وشك النوى عندي قذفـا

يقول: قد يبعد الإنسان بالمنع فلا يحتاج إلى تكليف الإبل السير»[4]

وتفسيره لبيت آخر بآية قرآنية:

بَسَطَ الرُّعْبُ في الْيَمِينِ يَمِـــينَا فَتَوَلَّوْا وَفي الشِّمـــــالِ شِمَـالَا [5]

قال أبو الفتح: «هذا من قول الله عز وجل ﴿**يَرَوْنَهُمْ مِثْلَيْهِمْ رَأْيَ الْعَيْنِ**﴾[6]»[7].

***التماس المعاني البعيدة:** حاول ابن جني من خلال شرحه للأبيات المشكلة أن يستنبط المعاني الخفية منها، إلا أنه كان يذهب إلى المعاني البعيدة دون المعاني القريبة المباشرة، لكن لا يفعل ذلك إلا عندما يكون المعنى القريب غامضا أو عندما تتعدد تأويلات البيت ولا ينحصر له المعنى، لذلك لا اعتبار لقول من

(1) ابن جني، الفسر، المصدر السابق، ج2، قافية العين، ص342.
(2) عدنان عبيدات، المرجع السابق، ص94.
(3)ابن جني، الفتح الوهبي، المصدر السابق، قافية اللام، ص128.
(4)المصدر نفسه.
(5)نفسه، قافية اللام، ص 118.
(6)سورة آل عمران، الآية: 13.
(7) ابن جني، الفتح الوهبي، المصدر السابق، ص 118.

عد ذلك خطأ ومبالغة[1]، رغم أنه ركز في شرحه على«تلمس الجوانب الجمالية والصياغة الفنية»[2]، وقد لقي هذا الشرح رواجا كبيرا لدى القراء من القدماء والمحدثين، واتجهت إليه الكثير من الردود التي تعود إلى اختلاف وجهات النظر في تأويل الأبيات المشكلة.

ليس من النقص أن تتعرض قراءة ابن جني للانتقاد، لأن ذلك ما يجب أن يكون، فهي القراءة الأولى التي تحوي الكثير من الثغرات (الفجوات)التي تستفز القارئ لاستكمالها، وهو ما يدل على أنها كانت قراءة في المستوى المطلوب لشعر المتنبي، فقد تمكنت من لفت الانتباه إلى عدة قضايا مهمة من تحديد الأبيات المشكلة دون سائر الديوان، وكذلك تعدد التأويلات حسب تخصصات القراء فلكل قارئ رؤيته الخاصة لهذا النص ***(النظرة الجوالة)***، فشرح ابن جني "الفتح الوهبي" بمثابة وميض قوي عمل على جلب اهتمام القراء بشعر المحدثين عموما، وشعر المتنبي خصوصا.

ب–الفتح على أبي الفتح لابن فروجة(ت455هـ)/ قراءة القراءة [3]:

كانت قراءة ابن جني لشعر المتنبي في كتابيه "الفسر" و"الفتح الوهبي" مصدر العديد من القراءات من بعده إما بالاعتماد عليها أو لاستكمال نقائصها أو بإبداء آراء تناقضها، وكان من بين هذه القراءات كتاب "الفتح على أبي الفتح "لابن فروجة.

–أساليب القراءة عند ابن فروجة:

تعددت أساليب القراءة لدى ابن فروجة في كتابه هذا، حيث كان يهتم بالدرجة الأولى بشرح ابن جني أو أقواله، إما ردا عليه أو مناقشة آرائه أو تأييده بتوضيح كلامه أكثر وإضافة وإثراء دلالات أخرى يمكن أن يتحملها بيت ما، فكانت قراءته «تتميز باللجوء إلى عملية التفسير والاستنباط والتأويل كثيرا»[4]، لكنه إلى جانب ذلك كان يناقش القراءات السابقة، كقراءة المعري والصاحب بن عباد والقاضي الجرجاني وغيرهم، فهو بمثابة قارئ أولي أحيانا لكنه في الغالب كان قارئا ثانيا، مركزا على قراءة ابن جني وتوضيح ذلك فيما يأتي:

(1) محمد مندور، المصدر السابق، ص236.

(2)عدنان عبيدات، المرجع السابق، ص 96.

(3) مصطلح أطلقه عبد الملك مرتاض في مقابل مصطلح نقد النقد، تقع في المرتبة الثالثة من النص الإبداعي، تفحص القراءة الواحدة، أو القراءات المتعددة للنص الواحد تمتدي إلى المجالات التي تلامسها القراءة أو التي انزلقت على سطحها بفعل حضور سلطة من السلط المهيمنة، أو بفعل آخر يتصل بقصور الأداة، وضيق المنظور «.انظر: حبيب مونسي، فعل القراءة النشأة والتحول، 2002/2001، منشورات دار الغرب، وهران، ص64، 67.

(4) حسين الواد، المرجع السابق، ص 56.

***استكمال القراءات السابقة:** وقد يضيف إلى شروحات سابقيه، لتوضيح المعنى أكثر من مثل قول المتنبي عن كلمة "سبقتها" في قوله:

فَإِذا نَوَتْ سَفَرًا إِلَيْكَ سَبَقْتـــــهَا فَأَضَفْتَ قَبْلَ مُضَافِهَا حَالَاتِـــــهَا (1)

«هكذا رواه الشيخ أبو الفتح، وكذلك رويته أيضا من عدة مشايخ، إلا أن الصواب عندي أن يروى بالنون لما أنا ذاكره »(2)، ويقدم لنا تفسيره في ضوء روايته، وكذلك حين شرح قول المتنبي:

أَبْصِرُوا الطَّعْنَ فِي الْقُلُوبِ دِرَاكًـــا قَبْلَ أَنْ يُبْصِـــرُوا الرِّمَاحَ خَيـــَالَا (3)

يقول ابن فروجة: «قال الشيخ أبو الفتح: لِما شاهدوه من أحوال المقتولين عرفوا الأمر قبل وقوعه بهم وهذا على ما فسره غير أنه لم يأت بما يكفي، وفي البيت غلق لأنه قد أخر قوله خيالا عن موضعه لعلم المخاطب وتقدير البيت أبصروا الطعن في القلوب دراكا خيالا قبل أن يبصروا الرماح »(4)، فحاول فك سبب الغموض في البيت الذي يعود إلى التأخير والتقديم ووضح المعنى أكثر.

***نقض بعض القراءات السابقة:** وقد يرد على بعضها بأسلوب قائم على الحجة والمنطق والدليل ومن ذلك في باب الإلغاز، حيث رد ابن فروجة على الصاحب في البيت القائل:

وَلَلتَّرْكُ لِلْإِحْسَانِ خَيْـــرٌ لِمُحْسِنٍ إِذَا جَعَلَ الْإِحْسَـــانَ غَيْـــرَ رَبِيبِ (5)

«أما زعمه أنه عقَّد[أي المتنبي]، فوجه التعقيد ما لانعلمه، فإنه لم يقدم لفظة، ولا أخر أخرى عن موضعها ولا غرَّب في المعنى ولا في اللفظ، وإنما قال: ترك الإحسان خير لمحسن إذا لم يرب إحسانه ألا ترانا حين فككنا النظم وجعلناه نثرا أتينا بمثل لفظه سواء من غير زيادة ولا نقصان ولا تقديم ولا تأخير؟ فليت شعري أين التعقيد»(6)، فهو لا يرى في البيت أي تعقيد، لكن كان على ابن فروجة ألا يتساءل عن وجه التعقيد، لأنه هو من نبهنا إلى أن اختيار الأبيات الغامضة قد تختلف من قارئ لآخر، وربما ما يراه هو واضحا يرى فيه الصاحب غموضا.

---

(1) ابن فروجة، الفتح على أبي الفتح، المصدر السابق، قافية التاء، ص65.

(2)المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(3)نفسه، قافية اللام، ص 214.

(4) نفسه، الصفحة نفسها.

(5)نفسه، قافية الباء، ص 45.

(6)، نفسه، الصفحة نفسها.

***استحسان قراءات ابن جني:** ينتقد ابن فروجة قراءات ابن جني في عدة مواضع ويستحسنها في مواضع أخرى، ومن أمثلة ذلك استحسانه أخذ المعنى من كلام أرسطو في قوله:

فَحُبُّ الْجَبَانِ النَّفْسَ أَوْرَدَهُ التُّقَى وَحُبُّ الشُّجَاعِ النَّفْسَ أَوْرَدَهُ الْحَرْبَا (1)

قال: «وهذا البيت ظاهر المعنى وإنما أوردناه ليدلل على حسن نقله لهذا المعنى من كلام أرسطو طاليس، النفس المتجوهرة تأبى مقاربة الذلة جدا، وترى غناها في ذلك حياتها والنفس الدنيئة بالضد من ذلك، وقد أكثر الشعراء في ذلك إلا أنهم لم يأتوا بالضدين في بيت كما أتى به»(2).

–ظاهرة الغموض وآلية الاختيار:

يعد ابن فروجة أول النقاد الشارحين لشعر المتنبي الذي خصص شرحه بظاهرة التعقيد والغموض، ويصرح بذلك في مقدمة كتابه بأنه سيتطرق إلى «شعر أبي الطيب المتنبي فأستخرج منه الأبيات الغامضة وأشرحها شرحا يأتي على إغرابه وإعرابه»(3)، وكان هدفه أن« تكون لمعانيها متصورا وعلى حل عقدها مقتدرا وها أنا شمرت لإسعافك بما سألت إن كان ظنك بعلمي صادقا، والقدر على ما أرومه موافقا وبالله أستعين»(4)، فهو لم يعتمد على اختيارات الدراسات السابقة للأبيات الغامضة، بل انتقى من ديوان المتنبي ما يتوافق ومفهومه للغامض، كما يرى أن المتنبي قد عمد إلى تغليب هذه الظاهرة في شعره تصديقا لقوله:

أَنَامُ مِلْءَ جُفُونِي عَنْ شَوَارِدِهَا وَيَسْهَرُ الْخَلْقُ جَرَّاهَا وَيَخْتَصِمُ (5)

***مفهوم الغموض:**

يرى ابن فروجة أن مفهوم الغموض ليس كما نتوهمه فهذه «الأبيات التي أتينا بها هي التي توهمناها غلقة المعاني ولعل قائلا يقول: فهلا فسر بيت كذا، وهلا أتى بمعنى كذا، وكل أوجد له غرض مقصود، وما رأيناه غلقا يراه غيرنا ظاهرا، ولعل ما يراه غلقا نراه ظاهرا، فليعذرنا متأملوا هذا الكتاب ويعلموا أننا أردنا نفع قارئه»(6)، فابن فروجة ينبهنا إلى أمر مهم وهو أن الاختلاف بين القراء لا يقتصر على دلالة أبيات

(1) نفسه، قافية الباء، ص 49، 50.
(2)المصدر نفسه، ص 49، 50.
(3)نفسه، ص5
(4) نفسه، الصفحة نفسها.
(5)نفسه، ص 7.
(6)نفسه، ص325.

معينة، وإنما يتعدى ذلك إلى الاختلاف في انتقاء الأبيات الغامضة، أي الاعتماد على ***آلية الاختيار*** لدى القراء، وهو ما يمكن ملاحظته في المؤلفات الأخرى حول المشكل من شعر المتنبي، ومن أمثلة ذلك ما ذهب إليه ابن فروجة في شرح بيت المتنبي القائل:

رَاعَتْكَ رَاعِيَةُ المَشِـــيبِ بعارِضِي وَلَوَ انَّـــهَا الأُوْلَى لَرَاعَ الأسْحـــمُ [1]

«أطال الشيخ أبو الفتح في غريب هذا البيت ولم يعرض لشرح معناه، وهو من دقيق معانيه ومعقدها وأرى كثيرا من مسجلي الأدب يتخطون تفسيره والهاء في قوله: لو أنها عائدة إلى الراعية يقول: لو كان الأول من الشعر أبيض، والأسود طارئ لراع السواد يريد: إنما راعك علو سني لا البياض كانه لو أراد إشباع اللفظ لقال: ولو أنها الأولى والأسحم طارئ عليها لراعك الأسحم»[2]، فهذا البيت عن ابن فروجة يدرج ضمن الأبيات الغامضة إلا أن شراح شعر المتنبي الآخرين يتجاوزونه من باب أنه واضح المعنى.

***أنواع الغموض في شعر المتنبي:**

ظاهرة الغموض عند المتنبي حسب ابن فروجة« ثلاثة أضرب، وفي كلها يضرب هذا الديوان بسهم، ويأخذ منه بقسم، وأنا أضع في كتابي هذا لكل نوع منها مثالاً تعرفه، وأدلك على مثله من شعر هذا الفاضل»[3]، ثم بين أنواع الغموض، النوع الأول «الذي صدك جهل غريبه عن تصور غرضه»[4]وهذا النوع ينقسم إلى ثلاثة أقسام، لكن لم نعثر منها في الشرح إلا على الوجه الأول «يحتوي على اللفظ المجهور والغريب المستشنع»[5]، وهذا الوجه عنده «لا يفيد إلا معرفة الغريب فإذا عرف انكشف عن معنى ظاهر»[6].

ثم يذكر القسم الرابع ولا يبين أهو من النوع الأول الذي ربما لا يكون منه، لأنه حددها في ثلاثة أقسام، لذا ندرج هذا القسم الرابع من النوع الثاني الذي قد يكون النوع الأول منه، المتمثل **في الإلغاز** الصريح، قدم أمثلة عنه ثم قال: «وهذا الجنس في أشعارهم أكثر من أن يحصى وفي شعر أبي الطيب»[7]، هذا وحسب ولم يذكر الأقسام الأخرى.

(1)المصدر السابق، قافية الميم، ص 294، 295.

(2)المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(3)نفسه، ص 5

(4)نفسه، ص6

(5)نفسه، ص6

(6)نفسه، ص 6.

(7)نفسه، ص 9

يعمل ابن فروجة على انتقاء الأبيات الغامضة المعاني، ويبين ويشرح الموضع المسبب للغموض ليصل إلى بناء المعنى، ومن أمثلة ذلك يقول معلقا على قول المتنبي:

لِسَانِي وَعَيْنِي وَالفُـــؤَادُ وهِمّـَتِي أَوُدُّ اللَّوَاتِي ذا اسْمُهَا مِنْكَ والشَّـطْرُ (1)

«فهذا من الجنس الذي عرفتك في أول الكتاب أن غرضه فيه التعمية فقط، وإلا فما الفائدة في هذا البيت مع ما فيه من الاضطراب وركوب المجاز»(2)، فأحيانا يتعمد ابن جني استخدام الغموض حتى يوهم القارئ بأهمية ذلك البيت رغم أن معناه بعد التفتيش عنه لا يبدو ذا فائدة كبيرة.

وتفسيره لقول المتنبي:

وَلَمْ تَـــرُدَّ حَيَاةً بَعْـدَ تَوْلِيـــَةٍ وَلَمْ تُغِـــثْ دَاعِيًا بِالوَيْلِ وَالحَرَبِ (3)

«هذا البيت ظاهر المعنى، وإنما ذكرناه خشية أن يظن ظان أن قوله: بالويل والحرب متعلق بقوله "تغث" فإنه يكون حينئذ ذم وهجاء، بل كيف تكون الإغاثة بالويل والحرب وإنما يغاث الإنسان بما يزيل الويل والحزن(...) وليس يعني هذا وإنما الباء متعلقة بقوله داعيا يقال دعوت الويل ودعوت شجني ودعوت ثبوري»(4)، فالبيت في سياقه العام واضح المعنى، ولكن من أجل إزالة الإبهام عن القارئ يستحسن التنبيه إلى ما يمكن أن يوقعه في تأويل آخر غير صائب.

يمكننا القول أن شرح ابن فروجة كان حقا بمثابة القراءة الثانية «تتجلى خطورة هذا الفعل في قيامه شاهدا على نشاط عقل مستقل، له شروطه الخاصة كما أنها تعمل جاهدة على تثمين القراءة الأولى وإعانة القراء على تلمس مواطن الجدة فيها، وتمكين تعدد الأصوات ووجهات النظر وفتح حدود النص على شعرية الانفتاح وإنتاجية الغموض»(5)، فباهتمامه بظاهرة الغموض، وتنبيهه إلى الاختلاف في اختيار الأبيات الغامضة كان قد شكل مجالا واسعا لانفتاح القراءات وتعدد التأويلات.

3- تلقي شعر المتنبي في ضوء المعايير الجمالية للنقاد القدماء:

تلقى شعر المتنبي الكثير من النقاد القدماء في ضوء معاييرهم الجمالية، كالسرقات، اللفظ والمعنى،

(1)المصدر السابق، قافية الراء، ص129.

(2)المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(3) نفسه، قافية الباء، ص21.

(4) نفسه، الصفحة نفسها.

(5) حبيب مونسي، فعل القراءة النشأة والتحول، المرجع السابق، ص64، 67

التكلف والطبع، التفاوت، الموازنة والمقايسة، القديم والحديث، وغيرها، ونظرا لتداخل هذه القضايا وتشابكها خلال قراءة النقاد لشعر المتنبي نخصص الحديث عن الأهم منها، كالسرقات واللفظ والمعنى والمقايسة، فهي هي المحور الذي تدور حوله القضايا الأخرى، بالإضافة إلى أهمية المدونات التي ركزت دراستها حول هذه القضايا الكبرى كالمنصف لابن وكيع ورسالة الصاحب في عيوب شعر المتنبي، وكتاب الوساطة للجرجاني وغيرها من المدونات التي سنعرض لها خلال هذه الدراسة.

أ-السرقات الأدبية [1].

تعد قضية السرقات الأدبي من الموضوعات المهمة في النقد العربي القديم فلا تخلو منها معظم المدونات النقدية، إما بتخصيصها كدراسة موسعة أو إدراجها ضمن القضايا النقدية الأخرى، لكن الملاحظ حول هذا الموضوع أنه قد بلغ مداه في القرن الرابع الهجري حين استنفد الشاعر المحدث المعاني، وفي الوقت نفسه وجب عليه تتبع السنن، وذلك ما اضطره إلى أخذ معاني سابقيه، وقد تنبه لهذا الأمر الكثير من النقاد القدماء قبل ظهور شعر المتنبي كابن طباطبا والآمدي وقدامة بن جعفر غير أنهم لم يولوا كبير اهتمام في تتبع السرقات عند الشعراء، بل ذهبوا للبحث عن مخرج للشعراء المحدثين فجوزوا بذلك أبوبا من السرقات واعتبروها مما يدخل في السرقة الممدوحة خلال تقديمهم للشاعر آليات تمكنه من تداول معاني سابقيه ولا يتمكن القارئ استكشافها إلا بالتأمل وكد الخاطر كالإخفاء والإيماء والنقل والتحويل وغيرها، وبذلك تكتسب معاني المحدثين خصوصية التفرد والجدة، لكن هذه القضية ومع ظهور شهر المتنبي عرفت اهتماما كبيرا خاصة في تتبع سرقاته وألفت مصنفات ورسائل مخصصة في هذا الأمر لوحده كالمصنف لابن وكيع والإبانة للعميدي والموضحة للحاتمي وغيرها، لكن المتنبي استمر في قول شعره كما يرتئي غير مكترث بأولئك النقاد حتى بلغ شعره الآفاق وكثر مناصروه ومعارضوه حينها ألف القاضي الجرجاني وساطته لإنصاف هذا الشاعر الذي كان يعتمد القراءة المضادة للقراءات السابقة حول السرقات الأدبية.

-السرقات عند ابن وكيع(ت393هـ):

بدأ ابن وكيع كتابه المنصف بمقدمتين، تحدث في الأولى عن السرقات الشعرية وفي الثانية عن البديع وأقسامه، وأما الأولى فقد قسم فيها السرقات إلى عشرة أنواع، ولكل نوع منها ضده وبالتالي فهي عشرون

(1)ترى جوليا كريستيفا أن المدلول الشعري يحيل «إلى مدلولات خطابية مغايرة بشكل يمكن معه قراءة خطابات عديدة داخل القول الشعري، هكذا يتم خلق فضاء نصي متعدد حول المدلول الشعري، تكون عناصره قابلة للتطبيق في النص الشعري الملموس هذا الفضاء النصي سنسميه فضاء متداخلا نصيا»، انظر: جوليا كريستيفا، علم النص، دار توبقال للنشر الدار البيضاء، ط2، 1997.

نوعا، أما الأقسام العشرة الأولى يسمح فيها السرق، لأنها مما يدخل في المشترك العام، والأقسام العشرة الثانية فهي من السرقات التي تؤخذ على الشاعر ممثلا لكل منها [1].

قام ابن وكيع بعد هاتين المقدمتين، بدراسة ديوان المتنبي، وذلك بتتبع قصائده قصيدة إثر قصيدة، حسب الترتيب التاريخي لنسخة ديوانه المروية، فكان لعمله هذا فائدتين اثنتين: أنه كتاب نقدي، وهو في الوقت نفسه يفيدنا في تحقيق الترتيب الذي يراه للديوان[2].

***مبادئ قراءته للسرقات في شعر المتنبي:**

بين ابن وكيع مبادئ قراءت لسرقات شعر المتنبي في مقدمته وهي كالآتي[3]:

-لا يقف عند الأبيات الفارغات، والمعاني المكررات المرددات إلا قليلا كي لا تظن به الغفلة عنها.

-لا يذكر المعاني التي أكثرت الشعراء استعمالها كتشبيه الوجه بالبدر والريق بالخمر.

-يحكم عن كل سرقة إن كان المتنبي قصر في الأخذ أو تساوى فيها المأخوذ عنه أو استحق المعنى المسروق دون قائله الأول منها على علة التقصير أو المساواة أو الزيادة، وكأنه ينبهنا إلى أنه لا ينتقص من شعر المتنبي إلا ما يمكن أن يدخل في دائرة السرق، وأن المعاني المشتركة والصور المتداولة بين الشعراء لا يهتم بها كثيرا لأنها من المشترك العام.

ورغم تبني ابن وكيع مجموعة من المبادئ لقراءته، التي صرح بها في المقدمة، إلا أنه لم يوفق في تطبيقها جميعا، حيث تجد نفسك «لم تتقدم خطوة واحدة لمعرفة شخصية الشاعر وسماته الفنية وأصابك شعور بالسأم من آلية تطبيق القواعد النقدية الأربعين دون توغل في ماهية الشاعر والشعر»[4].

***خطوات القراءة عند ابن وكيع:**

انتهج ابن وكيع في قراءته لشعر المتنبي عدة خطوات وكان في كل خطوة يخطوها يحاول أن يجعل **القارئ شريكه** ولو ضمنيا «أحببت إنهاء ما عندي إليك غير متحيف لك ولا عليك»[5]:

---

(1)الحسن بن علي بن وكيع التنيسي أبو محمد، المنصف في نقد الشعر وبيان سرقات المتنبي ومشكل شعره، تحقيق: رضوان الداية، دار قتيبة، دمشق، 1983، ص6.

(2)إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، المرجع السابق، ص292.

(3)ابن وكيع، المصدر السابق، تحقيق: رضوان الداية، ص85.

(4)محي الدين صبحي، نظرية الشعر العربي من خلال نقد المتنبي في القرن الرابع الهجري، المرجع السابق، ص58.

(5) ابن وكيع، المصدر السابق، تحقيق: رضوان الداية، ص5.

– **القراءة التصحيحية:** من خلال إيراد بعض الأبيات غير الموجودة في الديوان، ومحص الروايات المختلفة، وحقق فيها ولم يعتمد إلا الأصح منها، وهذا التصحيح للشعر يعد نوعا من القراءة العلمية المضادة فلا يهتم بجماليات الشعر ولا انتشاره وذيوعه، وإنما يقتصر الأمر فيها على أن يكون البيت الشعري مطابقا لمعايير "أهل العلم والنقاد في كلام العرب والعلم بالعربية" بهف التمييز بين المزيف والمدلس من الشعر[1]

–نقد القراءات السابقة: حيث أورد القراءات السابقة معيدا النظر فيها منتقدا إياها، من خلال مناقشتها وتحليلها من حيث المعنى والصياغة الشعرية بالاستناد إلى حججه، مشتكيا من هؤلاء المتعصبين المقلدين الذين لم يحكموا العقل والعلم، ليردوا على الحجج التي قدمت لهم «وهذا تهرب من السؤالات وتسلم من إقامة الجوابات وفيما أوردناه مقنع»[2]، فهو يرى أن القراء الأنصار لشعر المتنبي انحرفوا عن جادة الصواب بسبب تعصبهم له.

–وكان يحاول ألا يفوت شيئا ولو بدا للقارئ أنه غثا لا حاجة إليه، حتى لا يقال له «تجاوز أشياء من الغثاثات واللحون والمجالات كانت أولى من الذكر للمسارقات»[3].

لقد قام ابن وكيع بجهد مضني خلال هذا الشرح، ورغم تفوقه أحيانا إلا أنه تلقى مجموعة من الانتقادات والردود من النقاد القدماء، فقد أجمعوا على تحامله على المتنبي من أمثال ابن جني الذي رد عليه بكتاب "النقض على ابن وكيع في شعر المتنبي وتخطئته[4]"، ويقول عنه ابن رشيق: «ما أبعد الإنصاف منه»[5]، ويرى البديعي أن ابن وكيع قد حاف على المتنبي كثيرا[6].

وخلص المحدثون أيضا إلى مجموعة من الانتقادات، حيث يرى بعضهم بأنه أفقد الأبيات معانيها حين حاول تأويلها مستقلة عن سياقها[7]، كما اقتصر على معيار نقدي واحد وهو السرقة ظنا منه باكتفائه حكم الشعر عليه[8].

(1)السعدية عزيزي، التلقي في النقد والبحوث الإعجازية نموذجا، دار القرويين، المغرب، ط1، 2000، ص 148.

(2) ابن وكيع، المصدر السابق، تحقيق: رضوان الداية، ص 290.

(3)المصدر نفسه، ص5.

(4)ياقوت الحموي، المرجع السابق، المحقق: إحسان عباس، ص1600.

(5)أبو على الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، المصدر السابق، ص281.

(6)يوسف البديعي، الصبح المنبي عن حيثية المتنبي، تحقيق: مصطفى السقا، دار المعارف، ط3، القاهرة، ص 265.

(7) محي الدين صبحي، المرجع السابق، ص58.

(8)إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، المرجع السابق، ص 294.

إن ما يمكننا استخلاصه من كتاب المنصف هو أن ابن وكيع كان دقيقا في معرفة مصادر أخذ المتنبي عن غيره، وهو ما يدل على سعة علمه وحفظه لدواوين الشعراء السابقين له، وكان هذا الكتاب نافعا إذا ما أردنا إثبات قضية الأخذ وعدم استغناء أي شاعر الاعتماد على دواوين سابقيه ومنهم المتنبي، أو إذا بحثنا عن المصادر التي تداخل نص المتنبي بها، لكنه في الوقت نفسه كانت دراسته مقننة غير ذوقية ولا فنية ولا متنوعة من حيث المعايير النقدية تبعث الملل في القارئ ليجد نفسه في آخر المطاف لا يتقدم بشيء جديد يثير اهتمامه.

-آليات تداول المعاني عند القاضي الجرجاني(ت392هـ):

بعد دراسة ابن وكيع لسرقات المتنبي ظهرت مدونة أخرى للقاضي الجرجاني تطرق فيها أيضا لموضوع السرقات، غير أنه لم يكن متعسفا على الشعراء المحدثين عموما وعلى المتنبي خصوصا كابن وكيع، بل أجاز **الوسائل الجمالية** التي اخترعها المحدثون لتداول معاني سابقيهم، لأن الشاعر المحدث وجد نفسه بين فكي الرحى فإما أنه سارق في أخذه عن القدماء وإما أن شعره فارغ لأنه استنفد الرصيد اللفظي والمعنوي، «لأن أحدهم يقف محصورا بين لفظ قد ضيق مجاله وحذف أكثره، وقل عدده، وحضر معظمه ومعان قد أخذ عفوها وسبق إلى جيدها، فأفكاره تنبث في كل وجه وخواطره تستفتح كل باب، فإن وافق بعض ما قيل أو اجتاز منه بأبعد طرف قيل: سرق بيت فلان وأغار على قول فلان (...) كأن التوارد عندهم ممتنع واتفاق الهواجس غير ممكن»[1]، لذلك ذهب الجرجاني يناصر الشعر المحدث ويؤيد تداول المعاني بل يقف ضد من يحصر الإبداع عند الأوائل، كما أنه على الشاعر المحدث أن يتجاوز الأفق السابق باستعانته بآليات تداول المعاني كـ«النقل والقلب وتغيير المنهاج والترتيب وتكلفوا جبر ما فيه من النقيصة بالزيادة والتأكيد والتعريض في حال والتصريح في أخرى والاحتجاج والتعليل فصار أحدهم إذا أخذ معنى أضاف إليه من هذه الأمور ما لا يقصر معه عن اختراعه وإبداع مثله»[2]، وهكذا تكون السرقة ممدوحة.

كما أنه ليس بإمكان الشاعر تطبيق آليات تداول المعاني إلا بعد مطالعة نصوص سابقيه من القدماء والمحدثين حتى تتفاعل في ذهنه وتتداخل وتتكامل، فإذا أراد الإبداع تدفقت شاعريته وعليه أن لا ينسى تحدي الأفق السابق ليخرج منه وعنه حسب ما تقتضيه لحظته التي يعيشها، وذلك بالتطوير في المعاني وابتكارها وتحريكها في مسار جديد وإلى ذلك يشير الجرجاني حين ذكر أن عدة شعراء قد يشتركون «في

(1)علي بن عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، المصدر السابق، ص54.

(2)المصدر نفسه، ص 185.

الشيء المتداول وينفرد أحدهم بلفظة تستعذب»[1] أو أنه «م يزد على ذلك التشبيه المجرد، لكنه كساه هذا اللفظ الرشيق فصرت إذا قسته إلى غيره وجدت المعنى واحدا، ثم أحسست في نفسك عنده هزة، ووجدت طربة تعلم لها أنه افرد بفضيلة لم ينازع فيها، ومتى جاءت السرقة هذا المجيء، لم تعد من المعايب، ولم تحص في جملة المثالب وكان صاحبها بالتفضيل أحق، وبالمدح والتزكية أولى »[2]، وهو ما فعله المتنبي في معظم شعره حين عمد إلى دواوين القدماء وتعمق في قراءتها وعرف مداخلها ومخارجها مما جعل شعرها يمتاز بالجودة المتفق عليها وصاغ شعره من خلال ذلك مراعيا متطلبات عصره ومستجداته والأمثلة على ذلك كثيرة [3].

وكما دل الجرجاني الشاعر إلى كيفية تداول المعاني وإخفائها نبه **القارئ** أيضا إلى أنه لا ينبغي التسرع في الحكم على شاعر محدث بالسرق لأن هذا «باب يحتاج إلى إنعام الفكر وشدة البحث وحسن النظر والتحرز من الإقدام قبل التبين والحكم إلا بعد الثقة، وقد يغمض حتى يخفى، وقد يذهب منه الواضح الجلي على من لم يكن مرتاضا بالصناعة متدربا بالنقد »[4]، لأن فيها الظاهر والخفي الذي لا يدركه إلا الحذق المتدرب.

-التناص[5] والذخيرة الثقافية:

ما دام أن الشاعر المحدث متأثر ببيئته وثقافته العربية فإنه مهما حاول الخروج عن سنن السابقين له فإنه يبقى دائما ذا علاقة مشتركة معهم من حيث **ذخيرته الثقافية** فـ« النصوص الشعرية التي تنتمي إلى فضاء نصي مشترك تحيل جميعها على كتاب أكبر، تربطها به علاقة الجزء بالكل، والمقصود بالكتاب الأكبر هو الحياة الثقافية. ولما كانت النصوص جزءاً من هذا الكتاب فإن عملية إنشاء وإنتاج النصوص، لا تعدو أن تكون تلخيصاً لم تتمَّ كتابته في هذا الكتاب الأكبر.»[6]، وهذا الذي انتبه له النقاد عموما كابن طباطبا والآمدي والجرجاني وكذلك ابن وكيع واصطلحوا عليه **بالمشترك العام** الذي لا يؤاخذ عليه الشاعر إن اتفق فيه مع سابقيه من الشعراء

وهذه الذخيرة الثقافية هي أساس **التناص** «بمعنى أن تكون عملية تأليف النصوص خاضعة لمبدأ الأخذ،

---

(1)المصدر السابق، ص163.

(2)المصدر نفسه، ص 165.

(3) نفسه، ص 178، 179، 196، 176، 186، وغيرها

(4)نفسه، ص 180

(5)ترى جوليا كريستيفا أن المدلول الشعري يحيل «إلى مدلولات خطابية مغايرة بشكل يمكن معه قراءة خطابات عديدة داخل القول الشعري، هكذا يتم خلق فضاء نصي متعدد حول المدلول الشعري، تكون عناصره قابلة للتطبيق في النص الشعري الملموس هذا الفضاء النصي سنسميه فضاء متداخلا نصيا»، انظر: جوليا كريستيفا، علم النص، دار توبقال للنشر الدار البيضاء، ط2، 1997.

(6)حميد سمير، النص وتفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي عند المعري، المرجع السابق، ص95.

حيث كل نص لاحق يتعالق مع سابقه ويمتصه ويأخذ منه في سلسلة متواترة، وأن هذه النصوص جميعها تعود إلى جذر واحد » وهو ما أشار إليه الجرجاني في قوله: «فإن الشاعر الحاذق إذا علق المعنى المختلس عدل به عن نوعه وصنفه ووزنه ونظمه وعن رويه وقافيته»[1]، وفي قوله كذلك «مازال الشاعر يستعين بخاطر الآخر ويستمد من قريحته ويعتمد على معناه ولفظه وكان أكثره ظاهرا كالتوارد (...)وإن تجاوز ذلك قليلا في الغموض لم يكن فيه غير اختلاف الألفاظ»[2]، فهو لا يحبذ إطلاق لفظ السرق وكان يعبر عن ذلك بالأخذ، كما أنه كان يتجنب الحكم على شاعر بالسرق ف «متى أجهد أحدنا نفسه وأعمل فكره وأتعب خاطره وذهنه في تحصيل معنى يظنه غريبا مبتدعا ونظم بيت يحسبه فردا مخترعا ثم تصفح عنه الدواوين لم يخطئه أن يجده بعينه أو يجد له مثالا يغض من حسنه ولهذا السبب أحضر على نفسي ولا أرى لغيري بث الحكم على شاعر بالسرقة[3]»، فهو يحث القارئ على الابتعاد عن الحكم بالسرق وذلك يدل على إيمانه بتداخل النصوص وتعالقها، لأن ذلك ما يستدعيه الإبداع عموما وشعر المحدثين خصوصا.

إن اهتمام النقاد المشارقة بسرقات المتنبي أكثر من أي موضوع نقدي آخر جعلهم يغفلون عن الكثير مما اكتنزه هذا الشعر من المعاني والقضايا المهمة التي لم تبرز إلا مع الدراسات اللاحقة في المغرب والأندلس بل مع دراسات النقاد المعاصرين.

ب–الملاءمة بين اللفظ والمعنى ومراعاة المقام:

تعتبر قضية اللفظ من أهم القضايا النقدية التي اختلف حولها النقاد القدماء من حيث الاهتمام باللفظ دون المعنى أو العكس، لكن الذي يهمنا في هذا المقام هو قضية الملاءمة بين اللفظ والمعنى داخل السياق اللغوي، وكيف كان النقاد القدماء عموما ونقاد شعر المتنبي خصوصا يقرأون هذا الجانب من قضية اللفظ والمعنى في شعر المتنبي.

يعد **الجاحظ** من النقاد الأوائل الذين تطرقوا إلى هذه القضية من خلال مقولته المشهورة: «المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والقروي والبدوي، وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتخير اللفظ وسهولة المخرج وفي صحة الطبع، وجودة السبك »[4]، فالجاحظ لا يقصد في قوله هذا أنه يجب الاهتمام باللفظ دون المعنى، بل يرى أنه بإمكان أي إنسان أن يعبر، ولكن المشكلة تكمن في طريقة التأليف والنظم والجمع بين المعاني والأوزان والألفاظ حتى يكون الكلام مطبوعا مسبوكا لا تكلف فيه ولا تصنع، ودليل ذلك قوله:

(1)القاضي الجرجاني، المصدر السابق، ص 178.

(2)المصدر نفسه، ص 185.

(3)نفسه، ص 185.

(4) الجاحظ، الحيوان، المرجع السابق، ج3، ص67.

«فإذا كان المعنى شريفا واللفظ بليغا، وكان صحيح الطبع بعيدا من الاستكراه صنع في القلوب صنيع الغيث في التربة الكريمة»[1]، فالعلاقة بين اللفظ والمعنى عنده علاقة ملاءمة لا استغناء فيها عن أحدهما، فإذا حقق الكلام ذلك لقي استجابة وتأثيرا لدى المتلقي، ويؤكد ذلك أيضا عند حديثه عن ضرورة التطابق بين اللفظ والمعنى وملازمة مراعاة المقام لهما «ومِن عِلْم حَقِّ المعنى أن يكون الاسم له طبقا، وتلك الحال له وفقا»[2]، فيجب أن يكون المبنى ومعناه معبرين عن المقام المقصود في الكلام.

كما يرى **ابن قتيبة** أيضا بضرورة الملاءمة بين اللفظ والمعنى، وحسن الجمع بينهما، ويتضح ذلك من خلال تقسيمه اللفظ والمعنى إلى أربعة أضرب، وأحسنها وأهمها ما حسن لفظه وجاد معناه «فخير الشعر ما حسن لفظه وجاد معناه، فإذا قصر اللفظ عن المعنى أو حلا اللفظ ولم يكن وراءه طائل، كان الكلام معيبا»[3]، بل يتجاوز **عبد القاهر الجرجاني(ت471هـ)** ذلك إلى اعتبار أنه لا يمكن فقط التوقف عند حد الملاءمة بين اللفظ والمعنى، بل إن «الألفاظ المفردة التي هي أوضاع اللغة لم توضع لتعرف معانيها في أنفسها ولكن لأن يضم بعضها إلى بعض، فيعرف فيما بينها فوائد»[4]، فلا يمكن استحسان معنى لفظ بمعزل عن «مكانها من النظم وحسن ملاءمة معناها لمعاني جاراتها وفضل مؤانستها لأخواتها»[5]، فلا يمكن للمباني ومعانيها أن تحقق الانسجام إلا بمراعاة تأليفها ونظمها داخل السياق اللغوي والتركيبي لها، فكيف كان النقاد خلال قراءتهم لشعر المتنبي ينظرون إلى هذه القضية، وهو ما سيتضح في الآتي:

-التأليف الغريب:

ذهب **الصاحب بن عباد(ت375هـ)**في رسالته إلى محاولة إبانة عيوب المتنبي في شعره، وقد ألمح في مقدمته بأنه سينتقد الألفاظ ومعانيها من خلال حديثه عن ابن العميد «أنه يتجاوز نقد الأبيات إلى نقد الحروف والكلمات ولا يرضى بتهذيب المعنى حتى يطالب بتخير القافية والوزن»[6]، ويقول أيضا: «وكنت ذاكرت بعض من يتوسم الأدب في الأشعار وقائليها والمجودين فيها فسألني عن المتنبي فقلت: إنه بعيد

(1) الجاحظ، البيان والتبيين،المرجع السابق، ج1، ص 83.

(2)المرجع نفسه، ج1، ص93

(3) ابن قتيبة، الشعر والشعراء، المرجع السابق، دار الحديث، القاهرة، 1423، ص65-74.

(4)عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق: محمود محمد شاكر، شركة القدس للنشر والتوزيع، مطبعة المدني، مصر، ط3، 1992، ص 415.

(5)المصدر نفسه، ص 44.

(6)الصاحب بن عباد، رسالة في الكشف عن مساوئ شعر المتنبي، تحقيق: الشيخ محمد حسن آل ياسين، مكتبة النهضة، بغدادط1، 1965، ص 13.

المرمى في شعره كثير الإصابة في نظمه»[1]، فالصاحب يدللنا على قضية الجمع بين اللفظ والمعنى، وربطها بقضية النظم التي هي دليل الإصابة في القول، وأن ذلك ما لم يحققه المتنبي في شعره، ومن أمثلة ذلك، جمعه بين الإساءة والإحسان في قوله:

بليتُ بِلى الأطلال إنْ لم أقفْ بها وقوفَ شحيحٍ ضاعَ في الـتُّربِ خاتمُه [2]

يقول: «فأول حديث المتنبي أن لا دليل أدل على تفاوت الطبع من جمع الإساءة والإحسان في بيت واحد، كقوله: "بليت بلى الأطلال إن لم أقف بها" وهذا كلام مستقيم لو لم يعقبه ويعاقبه بقوله: "وقوف شحيح ضاع في الترب خاتمه". وأعجب من هذا هجو أمة على باب قد تداولته الألسنة وتناولته القرائح واعتورته الأفكار، وهو التشبيب بإساءة لا إساءة بعدها ثم أتى بما لا شيء أرذل منه سقوط لفظ أو تهافت معنى، فليت شعري ما الذي أعجبه من هذا النظم وراقه من هذا السبك لولا اضطراب في النقد وإعجاب بالنفس»[3]، فالصاحب لم ينتقد لفظة بمفردها، بل لم يرق له نظم هذا البيت ككل وحار في المتنبي كيف جمع معنى الشطر الأول مع معنى الشطر الثاني.

وفي موضع آخر يقول: « ومن عيون قصائده التي تحير الأفهام وتفوت الأوهام وتجمع من الحساب ما لا يدرك بالأرغماطيقي وبالأعداد الموضوعة للموسيقى قوله:

أُحَادٌ أم سُـــداسٌ فِي أُحَـــادِ لُيَيـــْلَتُنَا المنوطـــةُ بالتَّنَـــادِي [4]

(...) وما ظنك بممدوح قد شمر لسماع من مادحه فصك سمعه بهذه الألفاظ الملفوظة والمعاني المنبوذة أي هزة تبقى هناك وأي أريحية تثبت أنذاك»[5]، فهو ينتقد في هذا البيت اللفظ إلى جانب المعنى ويرى أن هذا البيت لا يحقق سوى تلك الهزة التي تصدم القارئ لتقلب راحته إلى جهد يؤرق ذهنه، لأنه لم يتوقع أن يسمع ذلك من الشاعر.

أما **القاضي الجرجاني** فيرى غير ذلك، لأنه في الشطر الأول من البيت «ليس على الشاعر إذا بالغ في وصف أن ينتهي إلى الغاية ولا يترك في الإفراط مذهبا، على أنه قد يجوز أن يكون قصد استيفاء

(1)المصدر السابق، ص29

(2)المصدر نفسه، ص 45.

(3)نفسه، ص45.

(4)نفسه، ص 63.

(5)نفسه، ص 63.

الأسبوع فقال: أهي ليلة أم ست، مضافة إليها، ولم يرد به الحساب»[1]، فمن تأمل السياق الذي توالت فيه هذه الأعداد عرف اللغز وراء تتبعها، وأن الأمر لا يقصد به الحساب إطلاقا، أما عن الشطر الثاني فيقول: «وقول أبي الطيب "ليلتنا" خارج مخرج الذم والهجو، ثم قد أزال الالتباس وأفصح عن المراد بقوله: "المنوطة بالتناد" إذ قد بين أنه لم يرد قصر مدتها ولا قرب انقضائها، فأما قول أبي الطيب: إني لم أرد بالتناد القيامة وإنما أردت مصدر تنادى القوم، عنيت أنها منوطة بما أهم منه فهو أعلم بقصده وأعرف بنيته، غير أن نسق الكلام يشهد عليه، ومن تأمله عرف أنه بأن يراد به القيامة أشبه، ولا عيب فيه لو أراده، إنما هو ضرب من الإفراط قد استعمله الشعراء»[2]، فأنت ترى كيف أن الجرجاني يغلب معنى الألفاظ في السياق على المعنى الذي يريده المتنبي رغم دفاعه عنه.

وينتقد **الحاتمي**(ت**393**هـ) في موضع من رسالته قول المتنبي:

وَضَاقَتِ الأَرْضُ حتَّى ظَنَّ هَارِبُهُمْ إِذَا رَأَى غَيْرَ شَيْءٍ ظَنَّهُ رَجـلَا [3]

«أفتعلم مرئيا يتناوله النظر لا يقع عليه اسم شيء »[4]، ويرد عليه محمد مندور بأن هذا البيت «من أجمل ما كتب المتنبي فيما نرى(...) بيت قوي صادق معبر، وهل بلغ في تصوير الرعب الذي أخذ بقلب الهارب من أن يرى (غير شيء رجلا وغير شيء هي فيما يظهر اللفظة التي نفرت الحاتمي)، هذا غريب من رجل يعرف أرسطو معرفة حملته على أن يستخرج من أقوال الحكيم كل ما ظن أن الشاعر قد أخذه عنه، ولكنها الرغبة في المغالطة والتجريح التي دفعته إلى أن يستنكر تسمية الشبح بغير شيء، ولو صح نقد الحاتمي لوجب أن يحذف الفظ "الشبح" من اللغة فهو شيء يرى وهو غير شيء »[5].

ومن باب الاستحسان لمثل هذه النُّظُم التي تبدو غريبة عند بعض النقاد، **استحسان ابن جني** لبيت المتنبي القائل:

الْمَوْتُ أَقْرَبُ مِخْلَبًا مِنْ بَيْنِـــكُمْ وَالعَيْشُ أَبْعَدُ مِنْكُمُ لَا تَبـعْدُوا [6]

«إذا بعدتم كان العيش أبعد منكم، لأنه يُعْدَمُ البَتَّةَ وأنتم موجودون، وإن كنتم بعداء عني فالعيش إذا أبعدُ منكم عني لأن بكم الحياة، (...)وذكره المخلب واستعارته إياه للموت في ألفاظ الغزل يدل على قوة

(1) القاضي الجرجاني، المصدر السابق، ص 379.

(2)المصدر نفسه، ص 380.

(3) الحاتمي، الرسالة الموضحة، ص20. *http: //www.shamela.ws*

(4)المصدر نفسه، الرسالة الموضحة، 20.

(5) محمد مندور، المصدر السابق، ص 192.

(6) ابن جني، الفسر، المصدر السابق، ج1، قافية الدال، ص 895.

طبعه »[1]، فهو يرى أن هذا التصوير من المتنبي مما يعكس تمكنه من حسن التوظيف للألفاظ في نظم معبر عن الموقف بقوة.

-توظيف ألفاظ ومعان تخص غرضا في غرض آخر:

تتضح هذه الظاهرة في شعر المتنبي بشدة، فهو لا يبالي بما يحمله معجم كل غرض، بل يُحَمِّل الألفاظ بمعان تخص سياق البيت كما يتراءى له، ولا يهمه المعنى الذي اتفق حوله النقاد، ومن أمثلة ذلك:

أنكر **الصاحب بن عباد** لفظ "مسبطر" في مرثية أبي الطيب لأم سيف الدولة في قوله: «ولقد مررت على مرثية له في أم سيف الدولة تدل على فساد الحس وسوء أدب النفس، فما ظنك بمن يخاطب ملكا في رزية أمه بقوله:

رواقُ الـــعزِّ فوقكِ مُسْـــبَطِرٌّ ومُلْـــــكُ عليٍ ابنِكِ في كمـالِ [2]

ولعل لفظة الاسبطرار في مراثي النساء من الخذلان الصفيق الدقيق»[3]

وفي موضع آخر ينتقده لأنه وظف القوافي غير الملائمة للمقام المقصود في البيت: «وكان الرجل محربا فقال في صفة الحرب وما تنتج من رعب القلب:

فَغَـــدَا أَسِيرًا قَدْ بلـلتَ ثيابَهُ بدمٍ وَبـــلَّ بِثَوْبِـــهِ الْأَفْخَـــاذَا

فكَأنـــهُ حَسِبَ الأسنَّةَ حـــلوةً أو ظنَّهـــا البُـــــرنيَّ والآزاذا [4]

فلا أدري أكان في حرة الحرب أم في سوق التمارين بالبصرة»[5]، فهو يرى أن قافية الذال غير مناسبة للقول في مقام الحرب، لأنها لا تعكس نفسية من يعيش الحرب برعبها وشدة الفزع فيها.

وينتقده **الحاتمي** أيضا حين استخدم لفظ "بوقات" وأنه لا يليق في مقام مدح سيف الدولة:

إذا كَانَ بَعْضُ النَّاسِ سيفًا لِـدَوْلَةٍ فـــفي الناسِ بُوقاتٌ لها وطُـبولُ [6]

(1)المصدر السابق، الصفحة نفسها.

(2)الصاحب بن عباد، رسالة في الكشف عن مساوئ شعر المتنبي، المصدر السابق، ص 46.

(3)المصدر نفسه، ص 46.

(4)نفسه، ص66.

(5)نفسه، ص 66

(6)يوسف البديعي، المصدر السابق، ص130

«أهكذا تمدح الملوك»[1]، غير أن **القاضي الجرجاني** لا يرى في هذا البيت ما يستنقص مما يقتضيه المقام، ويعلق على لفظ بوقات بقوله: «إن كانت عربية فباب جمعها معروف، وإن كانت أعجمية فالعرب إذا عربت أعجميا ألحقته بكلامها وأجرته على أبنيتها»[2]، فلا يرى فيها أي نفرة تسبب عدم مناسبتها للمقام.

ويرى **ابن جني** أن استخدام المتنبي «ألفاظ الغزل في وقت الشدة والحماسة ثقافة منه واقتدارا في الكلام»[3]، كما تنبه **الثعالبي(ت429هـ)** إلى استعمال المتنبي ألفاظ الغزل والنسيب في أوصاف الحرب والحد، وبين أن هذا «مما لم يسبق إليه وتفرد به وأظهر فيه الحذق بحسن النقل، وأعرب عن جودة التصرف والتلاعب بالكلام»[4]، فما يراه الصاحب والحاتمي عيبا في شعر المتنبي يراه ابن جني والثعالبي والجرجاني إبداعا واقتدارا في التصرف بالكلام، وهذا يدل على اختلاف الدوافع الخارجية في قراءة شعر المتنبي وامتزاجها بالقراءة النقدية.

-الألفاظ الغريبة والنادرة:

وظف المتنبي العديد من الألفاظ الغريبة والنادرة وكان من النقاد من استهجن ذلك في شعره، لأنه مما يسبب النفرة لدى المتلقي، ومن أمثلة ذلك:

يقول **الصاحب** معلقا على قول المتنبي:

أَيَفْطِمُهُ التَّــوْاربُ قَبْلَ فِطَــامِهِ وَيَأْكُلُهُ قَبْلَ البُــــلوغِ إلى الأَكْــلِ [5]

«..ومن أطم ما يتعاطاه: التفاصح بالألفاظ النافرة والكلمات الشاذة حتى كأنه وليد خباء أو غذي لبن لم يطأ الحضر ولم يعرف المدر (...) وما أدري كيف عشق "التوارب" حتى جعله عوذة شعره، وليس ذلك سائغا لمثله »[6]، فالصاحب ينبهنا إلى أن هذا اللفظ غير مستساغ في هذا المقام، غير لائق في هذا السياق الذي كان من المفروض أن يكون سلسا رائقا، لأنه في مقام رثاء طفل فليس من الصائب توظيف ألفاظ نادرة وكلمات شاذة غريبة في مقام رثاء طفل.

(1)المصدر السابق، ص130

(2) القاضي الجرجاني، المصدر السابق، ص 369.

(3) التبيان، 3/ 214.

(4)أبو منصور الثعالبي، المتنبي ما له وما عليه، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة حجازي، القاهرة، ص113.

(5)الصاحب بن عباد، رسالة في الكشف عن مساوئ شعر المتنبي، المصدر السابق، ص 49.

(6)المصدر نفسه، ص 49.

وينتقده **الحاتمي** أيضا حين استخدم لفظتي "ربحلة" و"سبحلة" في قوله:

ربْـــــــحلةٍ أَسْـــــمَرٍ مقَبلُـها سبحْـــــــلةٍ أَبـــــيْضٍ مجـرَدها (1)

قال: «تستهجن هاتان اللفظتان في ألفاظ المحدثين لأنهما من ألفاظ العرب الجافية»(2)، لكن هناك من استحسن توظيف المتنبي لمثل هذه الألفاظ الجافية في شعره، **كالعميدي** حين ذكر بيت المتنبي القائل:

وَعِنْدَهَا لَذَّ طَعْمُ المَوْتِ شَـــارِبُهُ إِنَّ الْمَنِيَّةَ عِنْدَ الـــــذُّلِّ قِنْدِيـــــــدُ (3)

يقول: «قد أنصف المتنبي في إبدال المدام بـ"القنديد" ليُعد بسبب هذه الفصاحة من شعراء الجاهلية عند استعماله الألفاظ الغريبة، والقنديد نبيذ يعمل مع القند»(4)، ويوافقه كذلك **القاضي الجرجاني** في قول المتنبي:

«بَيَاضُ وَجْهٍ يُرِيكَ الشَّمْسَ حَالِكَةً وَدُرُّ لَفْظٍ يُـــــرِيكَ الدُّرَّ مَخْشَلَـــبَا (5)

قالوا: "مخشلبا" ليس من كلام العرب فقال أبو الطيب: هي كلمة عربية فصيحة، وقد ذكرها العجاج ولا أحفظها محكية عن العرب، غير أني أرى استعمالها وأمثالها غير محفوظ لأني أجد العرب تستعمل كثيرا من ألفاظ العجم إذا احتاجت إليه لإقامة الوزن وإتمام القافية، وقد تتجاوز ذلك إلى استعماله مع الاستغناء عنه»(6).

فليس كل استعمال للغريب مما يستهجن في الشعر خاصة عند المحدثين كما أشار إلى ذلك **الجاحظ** «وإنما جازت هذه الألفاظ في صناعة الكلام حين عجزت الأسماء عن اتساع المعاني»(7)، كما يقول **ابن جني** عن المتنبي «إنه يخالف أهل الزمان لأنه أتى لأهل هذا الزمان بالغريب الوحشي وكمن المعاني وأغلقها»(8)، فالأمر لا يقتصر على اعتبار اللفظ غريبا وحشيا أنه سيسبب النفرة وعدم التناسق في النظم ولكن من الفظ الغريب والوحشي ما يكون وسمة يتحلى بها النظم مبنى ومعنى.

---

(1)الحاتمي، الموضحة، المصدر السابق، ص10.

(2)المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(3)محمد بن أحمد بن محمد العميدي، أبو سعد، الإبانة عن سرقات المتنبي لفظا ومعنى، تقديم وتحقيق وشرح: إبراهيم الدسوقي البساطي، دار المعارف، القاهرة، 1961، ص165

(4)المصدر نفسه، 165

(5) القاضي الجرجاني، المصدر السابق، ص 382.

(6)المصدر نفسه، ص 382.

(7)الجاحظ، البيان والتبيين، المرجع السابق، ج1، ص 141.

(8)المرجع نفسه، ج1، ص 141.

يمكننا أن نستخلص مما سبق أن قراء شعر المتنبي القدماء كانوا يراعون مدى ملاءمة اللفظ للمعنى في السياق اللغوي، ولم يدرسوا اللفظة بمفردها وأن هذه الملاءمة مما تقتضي سنن العرب، لذلك متى انحرف المتنبي عن الشعراء القدماء في طريقة التأليف والنظم وفيما يقتضيه المقام من المعاني والألفاظ إلا استهجنوا ذلك الموضع، لكن هناك من يرى أن ذلك مما يعكس اقتدار المتنبي وحسن تصرفه في الكلام، لأنه من الآليات التي يستخدمها الشاعر لجلب انتباه المتلقي وشد تفكيره حينما تصيبه الدهشة بخروجه عن المألوف ***(كسر أفق التوقع)***، كما أن المتنبي بتآليفه ونظمه الغريب تمكن من تغيير الرؤية الموحدة لدى النقاد قبل ظهور شعره بضرورة الملاءمة بين اللفظ والمعنى، **وأن اللفظ قد يتحمل من المعاني ما يقتضيه سياق البيت** ولا علاقة للفظ بالدلالة المعجمية في الشعر، كما ألغى الحقول اللفظية للأغراض الشعرية، وكان يتمرد بتلك الحقول ويوظفها كيفما تسنى له قول الشعر لقد فتق تلك الحدود المعجمية وأعطى دلالات أوسع للغة شعره بل للغة العربية عموما مما أدى إلى اللاتناهي في تأويل معاني شعره.

ج–منهج المقايسة ودوره في اندماج آفاق الإبداع والتلقي:

ظهر لأول مرة في النقد العربي القديم ظاهرة فريدة هي الموازنة بين الشعراء وكان صاحب هذه الفكرة الآمدي، الذي عقد موازنة بين أبي تمام والبحتري فانتقل بالنقد العربي من «السماع إلى القراءة ومن الردود النقدية الشفوية إلى الردود النقدية المكتوبة، وهذا ما أسس لظهور نقد النص بدل النقد المنبري الذي كان سائدا في العهد الشفوي، أما في المضمون فقد تحول من النقد الفطري العفوي والمباشر إلى النقد العلمي المعلل والمدروس» [1]، فكان قد خطا بالنقد العربي خطوة تجديدية معتبرة.

إن المقصود من الموازنة تلك القراءة التي تجعل القارئ مشاركا للمبدع وللناقد، وذلك من خلال تبرير الأحكام وتدعيمها، وهذه الدعوة للمشاركة هي من أنجع الوسائل التي تجعل قراءة النص قراءة حيوية [2]، وقد عرض الآمدي موازنته وفق الخطوات الآتية:

«–أخذ معنيين في موضعين متماثلين.

–توضيح الجيد والرديء مع ذكر العلة.

–تبيين الجيد والرديء مع إغفال للعلة اعتمادا على فطنة القارئ أو ظهور مناحي الجودة والرداءة.

–الحكم بأن هذا أشعر من ذاك في معنى ما، دون إصدار حكم نهائي»[3]

(1)قصي الحسين، النقد الأدبي ومدارسه عند العرب، المرجع السابق، ص128.

(2) عبد العزيز خلوفة، أفق التلقي لدى الآمدي "الموازنة أنموذجا"، المرجع السابق، ص 241.

(3)إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، المرجع السابق، ص168، 169.

تعرض هذا المنهج للنقد من قبل النقاد القدماء والمحدثين بأن صاحبه كان منحازا إلى البحتري، الذي كان طبع الآمدي يجاريه في كل موازنة جزئية[1]لكن مع ذلك يكون قد مهد الطريق بمنهجه هذا أمام النقاد من بعده بمحاولة السير على نهجه، لكن بطريقة أوسع وأدق وكان ذلك مع القاضي الجرجاني في كتابه الوساطة، الذي اعتمد فيه على منهج المقايسة وحاول من خلاله أن يواسط بين المتنبي وخصومه، وبتعبير دقيق أراد بهذا المنهج أن يتوصل إلى إحداث وساطة بين القديم والحديث، بل بين المحدثين أنفسهم.

-الفرق بين الموازنة والوساطة:

بين إحسان عباس الفرق بين الوساطة والموازنة في قوله: «تمهيد للحكم أما الموازنة فإنها تدخل في طبيعة الحكم نفسه، أو كذلك شاء لها الآمدي وليس للاختلاف في الطريقة حدث اختلاف في النتائج، وإنما لاختلاف طبيعة الرجلين واختلاف طبيعة الموقفين فإن حذر الجرجاني وتوقيه ومحاولة التسامح الكثير ونفوره من التعليق الساخر، ومن الاعتذار بالميل الذاتي هو الذي جعل "الوساطة" تفترق عن الموازنة، كذلك فإن طبيعة الوساطة نفسها رغم احتوائها على عناصر المفاضلة ليست كالموازنة الخالصة في طبيعتها، لأن الموازنة هي قسمة النظر بالتساوي بين شاعرين، أما الوساطة فلا تتطلب ذلك دائما لأن خصوم المتنبي ليسوا دائما شعراء»[2]، ولذلك يمكننا نعتبر الوساطة هي وساطة بين القديم والحديث من حيث الإبداع والتلقي بل هي وساطة بين المحدثين أنفسهم، في كل القضايا النقدية المختلف فيها كالطبع والتكلف والإفراط في البديع، بين اتباع السنن والخروج عنها، وقد اعتمد الجرجاني في هذا الكتاب منهجا قويما حاول به أن يوفق بين هذه القضايا، وهو منهج المقايسة.

-مفهوم المقايسة:

المقايسة هي المنهج الأكبر والعام الذي انبنى عليه كتاب الوساطة، وهو يعكس مبدأ هاما من مبادئ النقد وهو الجمع بين الأصالة والمعاصرة***(الدمج بين الآفاق)***، لأن «الناقد الحق يسلم بالتطور ويسايره لكنه لا يستسلم له ولا يتركه يجري على هواه، بل يضع لكل عصر مقاييس للحكم تتوسط بين التراث والاستحداث، وعلى ذلك فالنمط الأوسط من الأسلوب ليس محصلة حسابية تعطي رقما جامدا على كر الأزمان، بل هي مقياس نسبي شديد الاهتزاز، يستجيب لنداء الأجداد وتقلبات أذواق المعاصرين على حد

(1) حبيب مونسي، القراءة والحداثة، المرجع السابق، ص 32.

(2)إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، المرجع السابق، ص 314.

سواء»[1]، وتميز هذا المنهج أيضا بتجنب صاحبه إصدار الأحكام، وقد عبر عن ذلك في قوله: «ورأيت السلامة في أن أقتصر من هذه الوساطة على حسن التبليغ، وحسن التأدية، وتقريب العبارة، وجمع المتفرق، ثم أقف منكما حجزة، وأخرج عنكما صفرا، قد أديت عن كل فريق ما تحملته، وسلمت من الميل فيما تكلفته»[2]، فالناقد يلعب دور الوسيط من خلال إيراد حجج كل فريق، وتوضيح ما وقعت فيه الشبهة والالتباس ويعرض كل ذلك على أولي الألباب، لأنهم الأجدر بالانتصار للحق، دون أن يعلن هناك حكم نهائي لا على النصوص القديمة ولا على نصوص المحدثين، لأن الحكم الحقيقي كما يقول جادامير، هو الذي يرى أنه ليس الحكم المسبق ولا الحكم الحاضر ولا الحكم الآني هو الحكم النهائي على النص، بل الحكم الفعال والذي يجعل الأحكام المسبقة ذات فاعلية وعليها يعتمد في الحكم الحاضر، وهي مفتاح لآفاق حكيمة مستقبلية[3]، فالمقايسة لم تذهب إلى إنهاء الحكم حول شعر المتنبي، بل تركت المجال مفتوحا أمام القراء حين أحالت للقارئ حرية إبداء وجهة نظره في الاستجادة والاستهجان.

-مبادئ منهج المقايسة في قراءة شعر المتنبي:

اعتمد الجرجانيلتطبيق منهج المقايسةفي وساطته مجموعة من المبادئ، ضمنها في مواضع متعددة ومتفرقة من مدونته، وهي كالآتي:

*** التذوق:**

يعتمد الجرجاني التذوق في قراءته للقضايا النقدية أو الإبداعية، ومرجعه النقدي في ذلك مذاهب القدماء من الجاحظ والآمدي وأصحاب الثقافات الأدبية الخالصة التي تعتمد الفطرة والذوق الخالصين[4].

ويتبين ذلك حين يختار روائع من شعر المتنبي، كقصيدة الحمى وقصيدة ابن المعذل[5]، ثم لا يذكر سبب استحسانه لها، وعلة سموها وجودتها، وليس له من معيار في انتقاء ذلك إلا الذوق السليم المدرب«قد يكون الشيء متقنا محكما ولا يكون حلوا مقبولا، ويكون جيدا وثيقا، وإن لم يكن لطيفا رشيقا وقد يجد الصورة الحسنة والخلقة التامة مقيلة ممقوتة وأخرى دونها مستحلاة مرموقة»[6].

(1)محي الدين صبحي، المرجع السابق، ص 161.

(2) القاضي الجرجاني، المصدر السابق، ص344.

(3) عبد العزيز بوالشعير، مفهوم التأويل الفلسفي ومرتكزاته في فلسفة هانز جورج غادامير، المرجع السابق، ص 289.

(4)محمد عبد المنعم خفاجي، الفكر النقدي والأدبي في القرن الرابع الهجري، رابطة الأدب الحديث، ص 80.

(5)القاضي الجرجاني، المصدر السابق، ص109.

(6)المصدر نفسه، ص91، 92..

*** الأشباه والنظائر:**

حيث يدعو القراء إلى معاملة المتنبي بمثل ما عومل به سابقوه من المحدثين، كأبي نواس والبحتري وأبي تمام، وكذلك ما أخطأ فيه القدماء أو ما يخص السرقات الأدبية[1]، «قلنا لك: فأبو الطيب واحدٌ من الجملة، فكيف خُصّ بالظلم من بينها، ورجل من الجماعة فلِم أفرد بالحيف دونها؟ (...)وقد نجد كثيراً من أصحابك ينتحل تفضيلَ ابن الرومي ويغلو في تقديمه، ونحن نستقرئ القصيدة من شعره، وهي تناهزُ المائة أو تُربي أو تُضعِف، فلا نعثر فيها إلا بالبيت الذي يروق أو البيتين؛ ثم قد تنسلخ قصائد منه وهي واقفة تحت ظلها، جارية على رسلها؛ لا يحصل منها السامع إلا على عدد القوافي وانتظار الفراغ، وأنت لا تجد لأبي الطيب قصيدة تخلو من أبيات تُختار، ومعان تستفاد، وألفاظ تروق وتعذب، وإبداع يدلّ على الفطنة والذكاء، وتصرُّف لا يصدُر إلا عن غزارة واقتدار»[2]،

كما أن العيب(الخطأ) في الشعر في نظر الجرجاني ليس مما يقصي شعر شاعر إقصاء نهائيا فهو «عيب مشترك، وذنب مقتسم، فإن احتمل فللكل وإن رد فعلى الجميع»[3]، وذلك يستدعي بالضرورة التتبع التاريخي لشعر القدماء ومن سبقوا المتنبي، وملاحظة أخطائهم حتى يصل إلى أن الشعراء من قبله لم يسلموا من الأخطاء[4]، «فالدعوة إلى نبذ التعصب للقدماء توازي الدعوة إلى تقبل المحدثين تشمل فيما تشمل عليه الدعوة إلى تقبل المتنبي وإدراجه في عداد الفحول، فالوساطة ليست بين أنصار القديم وأنصار الحديث وإنما هي وساطة بين محدث ومحدثين، ولذلك فإن مركز التعصب يتحول الآن من تقبل حقبة بأكملها إلى رفض شاعر واحد هو آخر حلقة في سلسلتها»[5]، فإذا كان المتنبي من المحدثين فلم لا يقاس على أشباهه ونظائره من الشعراء المحدثين، كما أن قصائده لا تخلو من الخطأ كما لا تخلو قصائد القدماء والمحدثين وربما وجدنا له من المزايا ما يفضل به على غيره من الشعراء فلم يستهجن شعره دائما عند هؤلاء المتعصبين وليس ذلك إلا تلبية لأغراض ذاتية لا يعتبرها منهج المقايسة من النقد في شيء.

*** الاعتذارو الإنصاف:**

يبين الجرجاني للقارئ كيف يستخدم هذا المبدأ خلال تطبيق منهج المقايسة، وذلك بجعله النصيف

(1) محمد مندور، المصدر السابق، ص 257.

(2) القاضي الجرجاني، المصدر السابق، ص 55.

(3)المصدر نفسه، ص354.

(4) محي الدين صبحي، المرجع السابق، ص 90.

(5)المرجع نفسه، ص 91.

المجانب للعدل بقوله: «فتنتصف تارة وتعتذر أخرى، وتجعل الإقرار بالحق عليك شاهدا لك إذا أنكرت»[1]، «وكما أن الانتصار جانب من العدل لا يسده الاعتذار، فكذا لك الاعتذار جانب هو أولى به من الانتصار»[2]، ويقصد بذلك الانتصار للمظلوم بسبب ما اتهم به من النقائص في شعره، والاعتذار للنقائص التي يكون لها سبب لا يدخل في نطاق ما يمكن أن يحاسب عليه الشاعر كاعتبار ما جبل عليه الإنسان من النقص الذي لا يمكن أن يفارقه، فليس من الإنصاف أن «يطالب البشر بما ليس في طبع البشر، ولا يلتمس عند الآدمي إلا ما كان في طبيعة ولد آدم، وإذا كانت الخلقة مبنية على السهو وممزوجة بالنسيان، فاستسقاط من عز حاله حيف، والتحامل على من وجه إليه ظلم»[3]، فهذا التصور الذي يعتقده الجرجاني في الملكة الإنسانية يعكس حدة التبصر والوعي النقدي الذي يتسم به الناقد المسؤول، فيرى بضرورة التعامل مع الأشياء حسب طبيعتها وفطرة تكوينها، دون أن نعيب على الإنسان فيما لا يملكه ودون المبالغة في نفي النقص[4].

-تطبيق منهج المقايسة في كتاب الوساطة:

يتبين منهج القراءة عند الجرجاني من خلال مجموعة من العمليات:

***الإحاطة بالموضوع:**

يحيطنا الجرجاني بموضوع المشكلة في مقدمة مدونته، ويقدم كل المعطيات التي تدور حولها، وتتعلق بها حيث يقول: «ومازلت أرى أهل الأدب – منذ ألحقتني الرغبة بجملتهم ووصلت لعناية بيني وبينهم- في أبي الطيب أحمد بن الحسين المتنبي فئتين: من مطنب في تقريضه، منقطع إليه بجملته، منحط في هواه بلسانه وقلبه، (...) وعائب يروم إزالته عن رتبته فلم يسلم له فضله (...) فهو يجتهد في إخفاء فضله(...) وإذاعة غفلاته»[5]، ثم يسعى إلى تطبيق ذلك بذكر الفرق السابقة المختلفة حول الشعراء السابقين، ففي باب أغاليط الشعر يوضح مواقف المتلقين لشعر القدماء من معجب به مغال في مدحه ومن مخالف لذلك، ثم يوضح بمقابل ذلك ردود فعل قراء شعر المتنبي وفي باب البديع يتعرض لنقد القدماء والمحدثين، وكان في كل

(1) القاضي الجرجاني، المصدر السابق، ص 12

(2)المصدر نفسه، ص13

(3)نفسه، ص 13.

(4)عبد الله بن عبد الرحمن بانقيب، المسئولية النقدية في كتاب"الوساطة بين المتنبي وخصومه "للقاضي الجرجاني عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2011، ص12.

(5) القاضي الجرجاني، المصدر السابق، ص12.

ذلك يهدف إلى إلحاق المتنبي إلى دائرة المحدثين والانتصار له.

***التهوين من شأن الخط** كما سعى جاهدا لتطبيق المبادئ السابقة بهدف التخفيف من حدة التوتر لدى الفريقين المتخاصمين، وأهم فكرة استخدمها لهذه الغاية «التهوين من شأن الخطأ وجعله ظاهرة مطردة إنسانية عامة، لا يسلم من آفتها متقدم ولا متأخر»[1]، كما أنه كان يتحاشى تقديم الحكم النقدي[2]

***الاختيار والانتقاء:**

يعد الاختيار من أهم العمليات المتصلة بمنهج المقايسة لأنه يسمح بوجود حوار بين المتخير ونصوصه المختارة أي بين المتلقي ونتاجه الأدبي[3]، وبهذه العملية استطاع الجرجاني أن يختار القضايا التي تخدم موضوعه كـ«عرض الأصول الأدبية التي عرفت في عصره، وحلل أشعار القدماء والمحدثين، وأورد الكثير من محاسنهم وعيوبهم، وأبان ما شاع فيها من تعقيد وغموض وأخذ وسرقة واستعارة حسنة أو رديئة ثم عرض للبيئة وأثرها، في الشعر والبداوة وما تحدثه من جفوة في الطباع والحضارة وما ينشأ عنها من رقة وسهولة»[4]، كما اعتمد عليها في اختيار الحجج والشواهد، واختيار مجموعة من الشعراء القدماء والمحدثين.

وهدفه من الاختيار أن يغني بالقليل عن الكثير «وقد وفينا لك بما اقتضاه شرط الضمان وزدنا وبرئنا إليك مما يوجبه عقد الكفالة وأفضلنا ولم تكن بغيتنا استيفاء الاختيار»[5]، فهو بذلك يعين القارئ وفي الوقت نفسه يكون وسيطا بينه وبين الشاعر.

***الاستشهاد والاحتجاج:**

كان القاضي الجرجاني يلجأ إلى الاستشهاد ليستدل على صحة قوله، كإثباته مثلا أن المتقدم يضرب بسهم مع المتأخر في الخطأ «ودونك هذه الدواوين الجاهلية والإسلامية فانظر هل تجد فيها قصيد تسلم من بيت أو أكثر لا يمكن لعائب القدح فيه إما في لفظه ونظمه، أو ترتيبه وتقسيمه، أو معناه، أو إعرابه؟»[6]«ولو لزمت هذا المثال في شعر أبي تمام لتظاهرت عليك الحجج، وكثرت عندك الشواهد، فقوي

(1)حبيب مونسي، القراءة والحداثة مقاربة الكائن والممكن في القراءة العربية، المرجع السابق، ص34.

(2) القاضي الجرجاني، المصدر السابق، ص12.

(3)عبد القادر بقشي، شعرية التلقي من خلال كتب الاختيار، مجلة جذور، ج17، مج8، يونيو 2004، ص 68.

(4) القاضي الجرجاني، (مقدمة المحقق)، المصدر السابق، ص 6.

(5)المصدر نفسه، ص13.

(6)نفسه، ص14.

في نفسك رأيي واعتقادي، وتصور لك صدقي وإصابتي»[1]، وفي تعليقه على مجموعة من الشواهد يقول«تأملها فإنك ترى بينهما من التباين ما يحظر ادعاء ذلك فيهما، ولو احتمل الكتاب استقصاء ما حافت به هذه الطائفة على أبي نواس وأبي تمام والبحتري لبسطنا القول فيه، لكنه لما ضاق عنه اقتصرنا على قدر ما أريناك به الطريقة ووقف ناكبه على المنهج»[2].

يمكننا القول أن الجرجاني بهذا المنهج قد قام بما يمكن أن يصطلح عليه **بقراءة القراءة** التي كان يوجهها إلى هؤلاء الذين يسابقون إلى«مدح أبي تمام والبحتري ويسوغ لك تقريظ ابن المعتز وابن الرومي حتى إذا ذكرت أبا الطيب ببعض فضائله وأسميته في عداد من يقصر عن رتبته، امتعض امتعاض الموتور»[3]، فغايته من كل ذلك هو «إلحاق أبي الطيب بهذه الطبقة، وإضافته إلى هذه الجملة»[4]، وهو في خضم ذلك يكون قد حقق العديد من الإنجازات في مدونته من إبداع منهج وجمع بين آفاق الإبداع وآفاق القراءة، كما أنه خالف النقاد من قبله في تطرقه إلى العديد من القضايا الجمالية في ضوء دراسة شعر المتنبي.

إن ما توصل إليه قراء شعر المتنبي في المشرق حول شعر المتنبي يوحي بمكانة شعر هذا الشاعر في الساحة النقدية في القرن الرابع الهجري، وقد كان ابن جني اللغوي العملاق الرائد والسباق إلى ذلك ويشهد على ذلك مؤَلَّفيْه الفسر والفتح الوهبي، كما كان مصدرا للعديد من القراءات المتتالية من بعده.

استطاع أبو العلاء أن يوسع دائرة شرح شعر المتنبي من مجرد الدراسة النحوية إلى قراءته على مختلف مستويات النص مركزا على الجانب الدلالي، وقد وفق في تأويل العديد من الأبيات التي عجزت القراءات السابقة قبله من تحديد معانيها، أما الواحدي فقد تميز عمله بجمع القراءات السابقة، وكان مؤلفه مصدرا مهما في اختصار الطريق لمعرفة آراء النقاد قبله حول شعر المتنبي.

يعد ابن فروجة القارئ الوحيد الذي خصص الحديث عن ظاهرة محددة في شعر المتنبي، وهي ظاهرة الغموض، فبين مفهومه وأقسامه، كما أنه انتقى من شعر المتنبي ما بدا له غامضا فقط، لاعتقاده أن سبب الإشكال يعود لظاهرة الغموض بأقسامه المختلفة.

لم يتطرق القراء المشارقة إلى دراسة شعر المتنبي من منظور المعايير الجمالية إلا موضوع السرقات الذي توسعوا فيه، وقد بلغ هذا الموضوع ذراه مع ابن وكيع في منصفه، أما المعايير الأخرى فنجدها مبثوثة في

(1)المصدر السابق، ص64.
(2)المصدر نفسه، ص 184.
(3)نفسه، ص 55.
(4)نفسه، ص52.

شروحهم ورسائلهم في شكل إشارات مختصرة، كالحديث عن الملاءمة بين اللفظ والمعنى الذي حاولنا فيه أن ننتقي آراء النقاد حوله، وخلص بنا الكلام إلى أن قراء شعر المتنبي لفتوا أنظارهم في هذه القضية إلى علاقة اللفظ والمعنى بسياق الأبيات(النظم)، ومدى مناسبتها للمقام.

تحتل مدونة القارئ القاضي الجرجاني مرتبة الصدارة في الحديث عن شعر المتنبي في القرن الرابع الهجري، لأنه خالف القراءات السابقة من حيث منهج القراءة، فلم يخصص مدونته في شرح شعر المتنبي، ولا بالسرقات بل جعلها ميدانا لدراسة شعر المتنبي من منظور المعايير الجمالية السائدة في تلك الفترة، وحاول أن يجمع فيه شتات المواقف حول شعر المتنبي لينهي الفصل في القضايا المختلف فيها ولينتصر للمتنبي في الأخير بكل ثقة.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

ثانيا: تلقي شعر المتنبي عند نقاد المغرب والأندلس

انتشر شعر المتنبي في كل البقاع من العالم الإسلامي والعربي، فلم يكتف بوجوده بالمشرق، بل تعدى ذلك إلى المغرب والأندلس بمجرد أن تلقته الآذان ووعته، وقد كانت مصر الوسيط المناسب لانتشار شعر المتنبي في البلاد الأخرى، وبوجود المتنبي بها لمدة اجتمع حوله تلامذة من المغرب والأندلس وصقلية، ونقلوا ما تلقوه من شعر وشروح شفهية، وأسسوا مراكز لدراسة شعر الشاعر، واجتمعت حولهم حلقات المعجبين بأبي الطيب والدارسين لشعره[1].

لقد تشعبت الطرق التي انتقل بها شعر المتنبي للأندلس بعضها من المغاربة، وبعضها من المشارقة، والبعض الآخر من الأندلسيين أنفسهم، وقد نقل شعر المتنبي هناك لأول مرة عن طريق «زكرياء بن بكر المعروف **بابن الأشج (310-393)**، وكان قد رحل من الأندلس إلى المشرق فلقي أبا الطيب بمصر وأخذ عنه شعره رواية ...وغيرها من الروايات»[2]، غير أن الرواية المشهورة لشعر المتنبي في الأندلس هي رواية الحسين بن الوليد المعروف بابن العريف الأندلسي، كان قد درس ديوان المتنبي على تلميذي الشاعر في (مصر)، وهما (أبو بكر الطائي) و(إبراهيم المغربي) [3].

ويرى **بلاشير** أن انتشار شعر أبي الطيب في صقلية كان بواسطة« ابن رشيق، وابن شرف، وغيرهما من مثقفي بلاط القيروان الذين هاجروا إلى صقلية تحت تأثير غارات العرب، هم الذين جعلوا المتنبي معروفا في هذه الجزيرة، وقد يكون قريبا من الحق أن ابن القطة الذي تحدثنا عنه قد عرف ديوان المتنبي في وطنه، قبل أن يدرسه تحت إشراف الأساتذة المصريين، ومن المؤكد، على كل حال، أن هجرة العلماء الإفريقيين إلى الأندلس، بعد أن قضوا بعض الوقت في صقلية كابن شرف، ساعدت إلى حد ما على نشر دراسة المتنبي في البلاطات الأندلسية »[4]، فعرف شعر المتنبي في الأندلس خاصة خلال عهود المرابطين والموحدين والمرنيين التي عرفت في المغرب أيضا، نظرا لما كان بين المنطقتين من روابط الوحدة[5].

---

(1)ابن القطاع الصقلي، شرح المشكل من شعر المتنبي(مقدمة المحقق)، المصدر السابق، ص237.

(2)أبو بكر محمد بن خير الإشبيلي، فهرسة ابن خير الإشبيلي، تحقيق: محمد فؤاد منصور، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى، 1998، ج1، ص363.

(3)ريجيس بلاشير، ديوان المتنبي في العالم العربي وعند المستشرقين، المصدر السابق، ص 45.

(4)المرجع نفسه، ص 44

(5) محمد بن شريفة، المرجع السابق، ص107.

وصور الاهتمام بشعر المتنبي في هذه البيئة الجديدة كثيرة لا حصر لها، فمنهم الشاعر **ابن هانئ** الذي أدرك زمن المتنبي موضحا ذلك من خلال قصيدة له تحدث فيها عن نسخة من شعر المتنبي وصلت إليه من طرف شخص لقي المتنبي[1]، ومنهم من استشهد بشعره **كعبد الكريم النهشلي (ت هـ)**في **"الممتع"**[2]، وكذلك انتقى من شعره **الحصري(ت413هـ)**في **"زهر الآداب"**[3]، وتحدث عنه **ابن رشيق** في مواضع عدة من **"العمدة والقراضة"**[4]، كما ذكر **حازم القرطاجني** في **"منهاج البلغاء"** الكثير من شعر أبي الطيب، حيث كان يناقشه ومن ذلك قوله: «وهذا هو أبو الطيب المتنبي وهو إمام في الشعر لم يستقم شعره إلا من مزاولة الصناعة عشرين سنة ثم زاولها بعد ذلك زمنا طويلا، وتوفي وهو يصيب فيها ويخطئ وهذا ليس مختصا به وحده بل كل إمام ناظم أو ناثر هذه غايته»[5]، وهناك العديد من الشروح لشعره **كشرح ابن الإفليلي(ت441هـ)**[6]**وشرح ابن سيده(ت458هـ)وابن القطاع الصقلي (ت515هـ)** وغيرها.

إن طرق انتشار شعر المتنبي في الأندلس والمغرب وصقلية عديدة نظرا لتعدد المتلقين والقراء لشعره كالشعراء والشراح والنقاد والرواة وغيرهم، وخير دليل على مكانة هذا الشاعر في هذه البيئة أنهم كانوا يستدلون على سبب تسميته **بـ"المتنبه"** لفطنته [7]، كما اختصر ابن رشيق الاهتمام الواسع به وبشعره في مقولة خالدة حين قال: «جاء المتنبي فملأ الدنيا وشغل الناس»[8].

1- مظاهر تلقي شعر المتنبي:

ذكرنا فيما سبق أن هناك العديد من رواة شعر المتنبي من المغرب والأندلس، وقد كان هؤلاء بمثابة المتلقين الأوائل لشعر المتنبي، ثم استمرت الروايات والقراءات لشعره بعد ذلك، بل لم يقتصروا على ذلك، حين حاولوا معارضة شعره والاستشهاد بأبياته وتضمينها، كما حدثت معارك نقدية حوله، وألفت العديد من الكتب النقدية والشروحات، وتفصيل ذلك فيما يأتي:

(1)محمد بن شريفة، أبو تمام وأبو الطيب في أدب المغاربة، المصدر السابق، ص 94.

(2)عبد الكريم النهشلي، الممتع في صنعة الشعر، تحقيق: محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الإسكندرية، جمهورية مصر العربية.

(3)إبراهيم بن علي بن تميم الأنصاريأبو إسحاق الحُصري، زهر الآداب وثمر الألباب، دار الجيل، بيروت.

(4)ابن رشيق القيرواني، قراضة الذهب، مكتبة الخانجي، مصر، ط1، 1926.

(5)حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، المصدر السابق، ص88

(6)أبو القاسم إبراهيم بن محمد بن زكريا ابن الإفليلي، شرح شعر المتنبي، تحقيق: مصطفى عليان، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1، 1992.

(7)ابن رشيق، العمدة، المصدر السابق، ج1، ص75.

(8)المصدر نفسه، ج1، ص 89.

أ-المعارضات:

هو فن في الشعر العربي القديم، ويعني محاولة شاعر تأليف شعر يضاهي به شعر سابقيه، كما فعل ذلك في العصر الجاهلي، ولم تخل منه فترة من فترات تأليف الشعر في شتى الأزمنة والأمكنة، وكان الأمر نفسه مع شعراء الأندلس والمغرب، « ممن بهرتهم روائع أشعار أهل المشرق فقد عارضوها، ولم يكتفوا بذلك بل تسموا بأسماء وألقاب بعضهم فهناك "متنبئ المغرب"و"أبو تمام المغرب"و"بحتري المغرب" و"خنساء المغرب" و"عنترة الأندلس"»[1]، لكن مع ذلك كان شعر المتنبي هو المثل الأعلى والنموذج المحتذى[2]لإيمانهم أنه يسحر الآذان حين تتلقاه، فقد احتذاه أشهر شعراء المغرب والأندلس وأكابرهم **كابن هانئ "متنبئ المغرب"**الذي كان أول من عارضها أو "الطائر المحكي" كما يقول في قصيدة له، والتي مطلعها:

أَلَا كُـــلُّ آتٍ قَـرِيبُ المَـدَى وَكُـــلُّ حيـــاةٍ إِلىَ مُنْتَـــهَى [3]

فهو يحاول السير على منحى قصيدة المتنبي التي مطلعها:

أَلَا كُـــلّ مَاشِيَـــةِ الخَيْزَلَـــى فِـــدَى كُـــلّ ماشِيَةِ الهَيْذَبَى [4]

كما قلده في كثير من قوافيها[5].

ومن أهم من عارضه أيضا الشاعر المشهور **ابن خفاجة** في قصيدة من ثلاثة وستين بيتا، والتي مطلعها:

كَفَانِي شَكوى أَنْ أَرَى المَجْدَ شَاكِيـا وحسبُ الرَّزَايَا أَنْ تَرَانِيَ بَاكِيَـــا [6]

عارض قصيدة المتنبي في مدح كافور التي مطلعها:

كَفَى بِكَ داءً أَنْ تَرَى الموْتَ شَافِـيَا وَحَسْبُ المَنَايَا أنْ يكُنّ أَمَانِيَـــا [7]

ويذكر لنا **ابن بسام(ت542هـ)** في ذخيرته عدة معارضات كمعارضة **ابن دراج القسطلي** الذي كان "**بصقع الأندلس**" كالمتنبي الذي كان "**بصقع الشام**"، أي إنه بمنزلة (المتنبي) في المشرق فكرة وشخصية

(1)محسن جمال الدين، معالم شخصية المتنبي في الأندلس، ، مجلة المورد، دار الحرية، بغداد، م6، ع 4، 1977، ص92.

(2)محمد بن شريفة، المرجع السابق، ص140.

(3)أبو القاسم محمد بن هانئ، ديوان ابن هانئ الأندلسي، دار بيروت، بيروت، 1980، ص27.

(4)أحمدبن الحسين بن الحسن المتنبي، ديوان المتنبي، دار بيروت، بيروت، 1983، قافية الألف، ص509.

(5)محمد بن شريفة، المرجع السابق، ص 141.

(6)أبو إسحاق إبراهيم بن خفاجة، ديوان ابن خفاجة، ضبط وشرح: عمر فاروق الطباع، دار القلم، بيروت، قافية الياء، ص238.

(7)المتنبي، المصدر السابق، قافية الياء، ص441.

وعروبة ولغة وصيتا[1].

وقد أورد **ابن بسام**خبرا طريفا عن محاولة **ابن شرف** في معارضة أبي الطيب فقال: « قال للمأمون ابن ذي النون أيام خدمته إياه (...) وقد أجروا ذكر أبي الطيب (...) إن رأى المأمون أن يشير إلى أي قصيدة شاء من شعر أبي الطيب حتى أعارضه بقصيدة تشي اسمه وتعفي رسمه فتثاقل ابن ذي النون عن جوابه بضيق جنابه(...) وألح ابن شرف فقال له: لعينيك ما يلقى الفؤاد وما لقي فخلا ابن شرف أياما فوجد مركبها وعرا (...) وسئل ابن ذي النون عن أي شيء أقصده إلى تلك القصيدة، فقال لأن أبا الطيب يقول فيها»[2]:

بَلَغْتُ بِسَيْفِ الـــــدَّوْلَةِالنُّورِ رُتْبـــةً أَنَرْتُ بِهَا مَا بَيْنَ غَرْبِوَمشْـرِقِ

إِذَا شَـــاءَ أَنْ يَلْهُو بِلِحْيَةِ أَحْـــــمَقٍ أَرَاهُ غُبَاري ثمّ قَالَ لَهُ الـــــحَقِ [3]

ب–التضمين:

نظرا لانتباه شعراء المغرب والأندلس إلى بلاغة شعر المتنبي وقوة تأثيره في المتلقي لم يتوقفوا عند معارضة القصائد كاملة، بلاستغلوا شعره في تضمين شطر في قصيدة كاملة أو بيت معتمدين على الأشهر منها، وأكثرها تداولا لدى المتلقين سواء في الشعر أو النثر، فمن ذلك اعتماد **ابن خفاجة** على بيت للمتنبي بنى عليه قطعة له بدأها بقوله:

صَمَمْتُ سَمْعًا، فَمَا أُصْغِي إِلَى العَذَلِ وَهِمْتُ قَلْبًا، فَمَا أَصْحُو عَنِ الغَزَلِ [4]

وختمها بقول المتنبي:

خُذْ ما تَراهُ وَدَعْ شَـــيْئًا سَمِعْتَ بِـــهِ فِي طَلْعَةِ الْبَدْرِ مَا يُغْنِيكَ عَنْ زُحَـلِ [5]

أما في **النثر** فقد كان **ابن الخطيب** مولعا بتضمين شعر المتنبي في نثره أو التلميح إليه، مما يدل على استظهاره واستحضاره له كقوله "**في خطرة الطيف**": «وسرنا ودر الحصى بساط الأرجل ركابنا ودنانير أبي الطيب تنثر فوق أثوابنا »[6]، وهو يشير إلى قول المتنبي:

---

(1)ابن بسام الشنتريني، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، تحقيق: إحسان عباس، المصدر السابق، ج1، ص 60.

(2)المصدر نفسه، ج7، ط1، 1979، ص24.

(3)المتنبي، المصدر السابق، قافية القاف، ص347.

(4) ابن خفاجة، ديوان ابن خفاجة، شرح: عمر فاروق الطباع، ص181.

(5)المتنبي، المصدر السابق، قافية اللام، ص338.

(6)لسان الدين بن الخطيب، خطرة الطيف رحلات في المغرب والأندلس، تحقيق: أحمد مختار العبادي، دار السويدي للنشر والتوزيع، الإمارات، ط1، 2003، ص40.

وَأَلقَـــى الشَّـــرْقُ مِنْهَا فِي ثِيَابِـــي دَنَـــانِيرًا تَفـــرُّ مِـــنَ البَنـــانِ [1]

وهكذا استغل المغاربة والأندلسيون شعر المتنبي أحسن استغلال، وذاع صيتهم بصيته وأدهشوا المتلقين بمعارضته، وجعلوه موردا خصبا ومنبعا عذبا لاستملاح قصائدهم وحلاوتها.

ج- الخصومات النقدية حول شعر المتنبي:

بمجرد أن يثبّت شعر المتنبي ركائزه في بيئة ما، إلا ويدير حوله طائفتين من النقاد يتخاصمون حول شعره، بين مناصر ومعارض، فكما دار رحى هذه الخصومة في المشرق كذلك قامت في المغرب والأندلس، حيث يورد **ابن لبال** في روضته نصا يؤكد تأجج الخصومة في الأندلس حول شعر المتنبي: «أن قوما أدباء خرجوا من مجلس المتوكل ببطليووس وقد أجروا ذكر حبيبوالمتنبي حتى كثر في التفضيل عن الطرب فقال بعضهم: ميلوا بنا إلى رجل جاهل نجعل كلامه في ذلك فَالًا فأيهما أجرى القال على لسانه، أجمعنا على إحسانه واستحسانه فخرجوا متناحين خارج المدينة وإذا بحراث يحرث(...) فقالوا له وهم يظنونه جاهلا...أي الرجلين أشعر، المتنبي أم حبيب؟ فركز عصاه وقال: اسمعوا مني وخذوا عني، أشعرهما الذي يقول:

لَكِ يَا مَنـــازِلُ فِي القُلُـــوبِ مَنَـــازِلٌ أَقْفَـــرْتِ أَنْتِ وَهُنَّ مِنْكِ أَوَاهِلُ [2]

فاستنبلوا من ما استجهلوا، وفكروا وقالوا والله ما بدأ بهذا القصيد، إلا لمعنى مفيد، فكشف لهم الفكر أنه أراد قول أبي الطيب في أثناء القصيدة»[3]:

وَإِذَا مَـــذَمَّتِي مِـــنْ نَـــاقِصٍ فَهِـــيَ الشَّهَـادَةُ لِي بِأَنِّي كَـامِلُ [4]

ومن أهم النقاد المشاركين في هذه الخصومات **القزاز وعبد الكريم النهشلي وإبراهيم الحصري(ت413هـ) وابن رشيق القيرواني وابن شرف**، حيث حددوا آراءهم في شعر المتنبي في مؤلفات عدة فيصرح ابن شرف عن موقفه من شعر المتنبي بقوله: «وأما المتنبي فقد شغلت به الألسن وسهرت في أشعاره الأعين، وكثر الناسخ لشعره، والآخذ لذكره، والغائص في بحره، والمفتش في قعره، عن جمانه ودره، وقد طال فيه الخلف، وكثر عنه الكشف، وله شيعة تغلو في مدحه، وعليه خوارج تتعايا في حرجه، والذي

(1)المتنبي، المصدر السابق، قافية النون، ص 541.

(2)أبو الحسن علي بن أحمد بن لبال الشريشي، روضة الأديب في التفضيل بين المتنبي وحبيب، تحقيق: محمد بن شريفة، (ذيل كتابأبو تمام وأبو الطيب في أدب المغاربة)، المرجع السابق، ص205.

(3)المصدر نفسه، ص205.

(4)نفسه، ص205.

أقول إن له حسنات وسيئات وحسناته أكثر عددا وأقوى مددا، وغرائبه طائرة، وأمثاله سائرة، وعلمه فسيح، وميزه صحيح، يروم فيقدر، ويدري ما يورد ويصدر»[1]، فابن شرف يحاول أن ينصف المتنبي في شعره وقد ذهب في انتقاده مذهب الجرجاني، حيث يرى أنه أصاب وأخطأ غير أن حسناته أكثر عددا، كما يرى بأنه شاعر متميز، لأن أمثاله سائرة، وشعره دال على سعة علمه، وله كفاءة وقدرة فائقة على قول المميز من الشعر.

وكان يراه **المظفر بن الأفطس** مثالا للجودة والتميز، حيث يقول: «من لم يكن شعره مثل شعر المتنبي أو المعري فليسكت»[2]، وذكر أقوالا ينتقد فيها بعض شعر المتنبي كاستعماله لألفاظ الفلاسفة «وإني لأعجب من أبي الطيب على سعة نفسه، وذكاء قبسه، فإنه أطال فرع هذا الباب التمرس بهذه الأسباب»[3]، كما استفاد ابن بسام نفسه من الوساطة للجرجاني[4]ومن **شرح البغدادي** وردوده على ابن جني[5].

ومن أهم ما أسفرت عنه المعركة النقدية حول شعر المتنبي بعض المؤلفات النقدية ككتاب "**الانتصار لأبي الطيب**"[6] لصاحبه **أبو القاسم ابن عبد الغفور الكلاعي(ت543هـ)**ورسالة "**روضة الأديب في التفصيل بين المتنبي وحبيب**"، [7] **والعمدة والقراضة** وغيرها، وسيتم مناقشة وتحليل بعضها لاحقا.

2-الإبداع والتجديد في قراءة شعر المتنبي:

سلك نقاد المغرب والأندلس في قراءتهم لشعر المتنبي منهجا، متأثرا أحيانا بالمنهج المشرقي ومستقلا ساعيا إلى التجديد غالبا، ويتضح ذلك فيما يأتي:

أ-الاهتمام بالسياق الخارجي للقصائد:

اعتمد شراح ديوان المتنبي في الأندلس على المنهج التاريخي محتذين في ذلك حذوأبي العلاء والواحدي من معاصريهم **كابن الإفليلي وابن سيده والأعلم الشنتمري**، مخالفين الأوائل من النقاد المشارقة كابن

(1)ابن بسام، المصدر السابق، ج7، ص210.
(2)المصدر نفسه، ج4، ط2، 1981، ص641
(3)نفسه، ج3، ط 1، 1981، ص480.
(4)نفسه، ج8، ط1، 1979، ص581،
(5)نفسه، ج5، ط 1، 1981، ص 379، 380، 381.
(6)أبو عبد الله محمد بن محمد المراكشي، الذيل والتكملة لكتابي الموصول والصلة، تحقيق: إحسان عباس وآخرون، دار الغرب الإسلامي، ط1، 2012، ج4، ص 429
(7)المرجع نفسه، ج4، ص 429.

جني وابن فروجة وغيرهم ممن رتبوا شروحاتهم على حروف المعجم.

ولم يكتف **ابن الإفليلي** بترتيب الديوان حسب مراحل حياة الشاعر، بل اهتم بذكر مناسبة القصائد من خلال تقديم تمهيد لكل قصيدة موضحا جوها العام، وقرن ذلك بزمن نظمها في يومها وشهرها وسنتها[1]، فيقدم تعريفا «دقيقا بالأحوال الخاصة للنص من حيث أعلامه وأماكنه وأحداثه (...) وفي هذا التعريف العام أو الخاص دلالات لازمة لإضاءة جوانب خفية متعددة، لا يقوم بحاجتها، ولا يفي بغرضها تفسير غوامض الألفاظ وتحليل ارتباط التراكيب والجمل»[2]، وفي حالة لا تفي اللفظة المعجمية بالمعنى يحاول الشارح ربطها بالسياق الخارجي، ومن أمثلة ذلك: لفظ"**غيضت**" في بيت المتنبي القائل:

فَلَا غِيضَتْ بِحَارُكَ يَا جَمُومًـــا عَلَى عَلَلِ الْغَرَائِبِ والذِّخَـــالِ [3]

«والنحال: أن يدخل بعيرا، قد شرب بين بعيرين لم يشربا(...) غيضت نقضت وفي التنزيل "وغيض الماء"»[4]، فيفسر أولا لفظ النحال كما يعنى به في الواقع ليربط معنى "غيضت"به.

ب–دفع الملل عن القارئ:

تتميز شروحات المغاربة والأندلسيين خاصة بعنصر التشويق والاهتمام بدفع الملل عن القارئ، فتراوحوا في شروحاتهم بين الإيجاز والإطناب[5]، وكانوا يتجنبون تكرار احتمالات المعاني التي سبقوا إليها خاصة **ابن الإفليلي** خلال شرحه للأبيات المشكلة التي تكرر شرحها وتأويلها[6]، غير أن ذلك لا يعني أننا ننفي «إفادة أبي القاسم [منهم] لكنه غاير المنهج فتغير أسلوب العرض ومذهب الفهم»[7]، كما أنه لم يمنعه من البحث عن المعنى المتجدد حسب رؤيته، كما في قوله في شرح قول المتنبي:

شَديدُ البُعْدِ مِنْ شُرْبِ الشَّمُولِ تُرُنْجُ الهِنْدِ أَوْ طَـلْعُ النَّخِـــيلِ [8]

(1) ابن الإفليلي، المصدر السابق، ج1، ص 157، ج1، ص184 .ج3، ص142..

(2)المصدر نفسه(مقدمة المحقق)، ص80.

(3)ابن سيده، المصدر السابق، ص 94.

(4)المصدر نفسه، ص 94.

(5)ابن الإفليلي، المصدر السابق، ج1، ص 202، 203. ج2، ص32، 33، 42.وابن سيده، المصدر السابق، ص. ابن القطاع الصقلي، المصدر السابق، ص 240.الأعلم الشنتمري(مخطوط)، نقلا عن: محمد بن شريفة، المرجع السابق، ص 113.

(6)ابن الإفليلي، المصدر السابق، ج1، البيت 17، ص 204.

(7)المصدر نفسه، (مقدمة المحقق)، ج1، ص105.

(8)نفسه، ج2، قافية اللام، ص89.

« "وطلع النخيل" أول ما ينعقد فيه من ثمرته، وتشق عنه أغشيته فسمي ذلك العقد حينئذ طلعا وتسمى الأغشية المنشقة كافور»[1]، وقد يشير أحيانا إلى أن هناك معان أخرى لكنه لا يذكرها خاصة إذا كان يخالفه في ذاك «والنحال هاهنا: أن تشرب الإبل ثم تثار فتعرض على الماء، وقد **يقال بخلاف ذلك**»[2]، فلم يلتفت إلى شروحات سابقيه كما كانت عادة شراح المشارقة، وكان يتجنب حتى ذكر أسمائهم[3]، وهذا الأمر لا يختص به ابن الإفليلي فحسب، بل سار على ذلك أيضا **ابن القطاع الصقلي**، الذي كان يستغني عن ذكر أسماء الشراح من قبله وكان يكتفي بقوله "وقيل"[4].

ج-الاستقلال في الفهم(فتح آفاق جديدة):

تبنى نقاد المغرب والأندلس في قراءتهم القول القائل «لو اقتصر المتأخرون على علم المتقدمين لذهب علم كثير وأدب غزير»[5]، فكان **ابن سيده** ينزع إلى الاجتهاد في التوجيه والاستقلال في الفهم عن السابقين برغم ذكره لشروحهم[6]، قائلا: «ولو وثقنا بفهم بني الزمان لغنينا عن إطالة البيان»[7]، وكان يعارض سابقيه من الشراح ولو رأى أنهم أقرب للمعنى منه، ومن ذلك قول أبي الطيب:

فَتَـــــبًا لِدِينِ عَبِيدِ النُّجـــومِ وَمَنْ يَّـــدَّعِي أَنَّهـَا تَفعـــلُ

وَقَدْ عَـــــــرَفَتْكَ فَمَـــا بَالُهَا تَـــرَاكَ تَـــرَاهَا وَلَا تَنـــزِلُ [8]

فقال فيه ابن سيده: «هذا البيت شنع وكفر لما عنى أن هذه الكواكب غير عاقلة، لأنها لو كانت عاقلة لعرفتك وتبينت محلك فوق محلها فكانت تنزل إليك، فإذا هي لا تنزل فهي غير عارفة بك وإذ هي غير عارفة بك فهي غير عاقلة، لعمري لقد ذهب في ذلك إلى تكذيب من ادعى أن الكواكب تعقل وإن غلا»[9]، مع أن أحدا من القدماء لم يشاطر ابن سيده رده على هذا البيت فإنه قد استهجنه من منطلق

(1)المصدر السابق، ج2، ص89.
(2)المصدر نفسه، ج1، ص85.
(3)نفسه، (مقدمة المحقق)، ج1، ص 104، 134.
(4)ابن القطاع الصقلي، المصدر السابق، البيت: 5 ص242. البيت: 25 ص245. البيت: 27، ص246.
(5)أبو الحسن بن اللبال الشريشي، المصدر السابق، ص222.
(6)محمد بن شريفة، المرجع السابق، ص 120.
(7)ابن سيده، المصدر السابق، ص19.
(8)المصدر نفسه، ص 75.
(9)نفسه، ص 75.

عقائدي [1]، وفي مثال آخر قال أبو الطيب:

فَتًى كلَّ يَوْمٍ يحْتَوِي نَفْسَ مَـــالِهِ رِمَاحُ المَعَالِي لا الرُّدَيْنِـيَّةُ السُّمْرُ [2]

وقال فيه: «وقال رماح المعالي ولم يقل سيوف المعالي توطئة للردينية السمر وقوله "نفس ماله" ليس في المال نفس في الحقيقة إنما تجوز بذلك كما تجوز بأن جعل للمعالي رماحا، وليس هناك رمح ولا نفس وعلى هذا أوجه أنا قوله:

أَلَسْتَ مِنَ الْقَوْمِ الأُلَى مِنْ رِمَاحِهِمْ نَدَاهُمْ وَمِنْ قَتْلَاهُمُ مُهْجَةُ الـبُخْلِ [3]

لما استعار للبخل مهجة مقتولة جعل للندى رمحا قتلوا به مهجة البخل لا على ماذهب إليه أكثر مفسري هذا الشعر من أنه عنى بقوله "من رماحهم نداهم" أنهم يجودون وإنما يجودون بما تفيء عليهم رماحهم من النهب وما أدري ما أعماهم عن هذا على وضوحه»[4]، فهو يستنكر عدم انتباه الشراح السابقين للمعنى الذي توصل إليه، وقوله في شرح بيت أبي الطيب:

وَضَاقَتِ الْأَرْضُ حَتَّى كَانَ هَارِبُهُـمْ إِذَا رَأَى غَيْرَ شَيءٍ ظَنَّـــهُ رَجُـلَا [5]

«أما الرؤية فلا تقع على غير شيء، لأن غير شيء ليس بمحسوس إحساس الجوهر ولا إحساس العرض، لأن غير شيء خارج من الجوهر والعرض لأن كل واحد من الجوهر والعرض شيء، وإنما أراد هذا الشاعر إذا رأى غير شيء يحفل به فهو في قوة قولك إذا رأى شيئا لا يحفل به ظنه رجلا، كقول العرب إنك ولا شيء سواء، ومحال أن يسوى بين الموجود والمعدوم لأنهما في طريق التضاد ولكنهم يريدون إنك ولا شيء، واكتفوا به من قولهم: وشيء لا يعبأ به لأن ما لا يعبأ به كالمعدوم ولذلك ألزمنا سيبويه النصب في قوله: إنما سرت حتى سأدخلها إذا كنت محتقرا للسير، قال الفارسي إنما ذلك لأنه لا شيء أقرب إلى طبيعة النفس عن الاحتقار والنفي مما جعل الاحتقار كالعدم»[6]، وهذا التفسير يأتي وفق قراءة جديدة تعتمد على المنطق والرؤية الفلسفية حين استند إلى الجوهر والعرض والوجود والعدم .

(1)حسين الواد، المرجع السابق، 361.

(2)ابن سيده، المصدر السابق، ص22.

(3)المصدر نفسه، ص 23.

(4)نفسه، ص 23.

(5)نفسه، ص 7.

(6)نفسه، ص 7.

هذا الاستغناء عن ذكر التأويلات وذكر أسماء السابقين والعدول إلى مفاهيم جديدة، ليس دالا إلا على الرغبة في بناء نقد وشرح يحمل خصوصية المغاربة والأندلسيين دون التبعية للنقاد المشارقة، وقد أشار إلى ذلك الأعلم الشنتمري في مقدمة كتابه كما فعل ابن بسام في مقدمة الذخيرة وعند الحميري في مقدمة البديع في وصف الربيع [1].

د–ربط معاني الأبيات بما يسبقها أو يليها:

كان نقاد الأندلس والمغرب يتراوحون في شرح الأبيات بين استقلالها وربطها بما يسبقها أو يليها مثل قول المتنبي:

إِذَا كَانَ شَمُّ الرُّوحِ أَدْنَى إِلَيْكُمُ فَلَا بَرِحَتْنِي رَوْضَةٌ وَقَبُولُ [2]

«برح هنا: بمعنى زال، يقول: إذا بعدتم ولا أصل إليكم إلا بشم الروض الذي يشبه رائحة نسيمكم فلا فارقتني روضة وقبول يأتيني برائحتكم، وقد دعا لنفسه بالحياة فإنه ما دام حيا جاءته الرياح بروائح أحبته لأن قبله "وفي الموت من بعد الرحيل رحيل"»[3]، وغيرها من الأمثلة[4]، ولم يكتفوا بالاستشهاد بالشعر القديم فحسب، بل استشهدوا أيضا بالشعر المولد، كاستشهاد ابن الإفليلي بشعر الفرزدق على قول المتنبي:

قِيَامًا لِمَنْ يَشْفِي مِنَ الدَّاءِ كَيُّهُ وَمِنْ بَيْنِ أُذْنَيْ كُلِّ قَرْمٍ مَوَاسِمُهْ [5]

وبعد أن ذكر معنى البيت (...) وقد فعل ذلك الحجاج بقوم من عجم السواد ولذلك قال الفرزدق في بعض من طعن على نسب من العرب:

لَوْ كَانَ حَيًّا لَهُ الحَجَّاجُ مَا وُجِدَتْ كَفَّاهُ سَالِمَةً مِنْ نَقْشِ حَجَّاجِ [6]

هـ–التعبير الأدبي(الإدراك الجمالي):

ومن أهم خصائص شروحات المغاربة والأندلسيين أنها شروحات أدبية في جملتها[7]، حيث أكثروا من

(1)محمد بن شريفة، المرجع السابق، ص 113.

(2) ابن القطاع الصقلي، المصدر السابق، ص254.

(3)المصدر نفسه، البيت: 38، ص254. البيتين: 59، 60، ص258. البيت: 67، ص260.

(4)ابن الإفليلي، المصدر السابق، ج2، البيت 12، ص22والبيت 22، ص 190 والبيت 24، ص 192. الأعلم الشنتمري(مخطوط)، نقلا عن: محمد بن شريفة، المرجع السابق، ص 113.

(5) ابن الإفليلي، المصدر السابق، ج1، قافية الميم، ص 166.

(6) المصدر نفسه، ج1، قافية الجيم، ص 166.

(7)ابن أبي القطاع، المصدر السابق، (مقدمة المحقق)، ص 240.

البلاغة وأبوابها[1]، «ولأسلوب أبي القاسم الإفليلي مميزات تجعله متفردا بين شراح ديوان المتنبي فكما حرص على الأداء المفهم باللفظ البسيط السهل، فإنه كان أشد حرصا على التعبير الأدبي ذي الألفاظ المنتقاة والتراكيب ذات الأبعاد الإيقاعية الفنية، وهكذا يظل شرحه صورة للفن في النثر التأليفي الذي ماز القرن الخامس الهجري في الأندلس عن نظيره في الأدب العربي في المشرق حين حررت التآليف الأدبية في الأندلس تحمل أناقة التعبير في اللفظ المنتقى والصياغة الموقعة»[2]، وكل هذا دليل على اهتمامهم بالمتلقي حتى يرفعوا عنه الملل وروتينية الشروح إلى متعة جمالياتها وحسن وقعها على السمع، وكذلك إشراكه بإثارة بعض المفارقات.

و-البعد عن الألفاظ السخيفة:

إنه من الجدير أن نشير إلى أن شروحات الأندلسيين تخلو من العبارات السخيفة والمؤذية الخارجة عن الموضوعية والعلمية والدعاء على الشاعر كما عند المشارقة إلا في القليل النادر، كقول ابن سيده في شرحه لبيت المتنبي القائل:

وَلَوْ بَرَزَ الزَّمَـــانُ إِلـــيَّ شَخْصـــًا لَأَدْمَى رَأْسَ مَفـــْرِقِهِ حُسَـامِي [3]

«فتمنى الدهر شخصا ليوقع به غلوا منه غلوا وعليه دائرة السوء»[4].

3-أنواع القراءة ومستوياتها(القطب الفني/القطب الجمالي):

إن أهم ما يميز قراءة المغاربة والأندلسيين لشعر المتنبي أنها كانت قراءة يغلب عليها الطابع الفني الجمالي، ولكن هذا لا يعني إلغاء الجانب اللغوي والنحوي، بل كانت قراءة متكاملةنتيجة التفاعل بين القطبين: القطب الفني الذي يمثله المؤلف والقطب الجمالي الذي يمثله القارئ المدرك والعمل الأدبي وسط بين هذين القطبين [5]، ويتضح ذلك جليا في شرحي ابن الإفليلي وابن القطاع الصقلي حين استخدما الأسلوب الأدبي مبينين فنون البلاغة وأوجه النحو ودقائق اللغة، ورغم اهتمام ابن سيدة بالجانب الفلسفي والمنطقي إلا أنه أيضا لم يتخل عن الجوانب الأخرى فجاء شرحه مزيجا بين البلاغة والنحو واللغة، فالقارئ

(1)ابن الإفليلي، المصدر السابق، (مقدمة المحقق)، ص139.

(2)المصدر نفسه، (مقدمة المحقق)، ص 140.

(3)ابن سيده، المصدر السابق، ص22.

(4)المصدر نفسه، 22.

(5)فولف غانغ آيزر، فعل القراءة، تر: عبد الوهاب علوب، المرجع السابق، ص 12.

لهذه الشروح يتأكد أن النقاد والأندلسيين والمغاربة كانوا يفسرون البيت مستخدمين مختلف الأدوات والآليات التي تمكنهم من استكناه المعنى من شعر المتنبي، وفيما يأتي أمثلة لبيان صورة تلك الشروح على مختلف مستويات النص:

أ-القراءة الأدبية: وهي التي تتضمن القراءة على مختلف مستويات النص البلاغي والنحوي والعروضي والدلالي.

-المستوى البلاغي:

يعد المستوى البلاغي من أهم المستويات التي تطرق إليها قراء شعر المتنبي في المغرب والأندلس، فقد توسعوا في العديد من القضايا البلاغية التي لم يول لها نقاد المشارقة كبير اهتمام، محاولة منهم لتقديم الجديد والأفضل بتوصلهم إلى معاني دفينة في شعر المتنبي من خلال الغوص في القراءة على هذا المستوى، ومن أهم هذه القضايا:

***المقابلة**: وتتضح في قول المتنبي:

مَا أَبْعَدَ الْعَيْبَ والنُّقْصَانَ مِنْ شَرَفِي أَنَا الثُّرَيَّا وَذَانِ الشِّيبُ وَالْهَرَمُ (1)

يفسره ابن القطاع الصقلي بقوله: «روى بعضهم: وذاني الشيب والهرم يريد: وعيبي، وهذا خطأ لا يجوز لأنه ينقض أول البيت في قوله: ماأبعد العيب والنقصان من شرفي، ثم يقول: وعيبي الشيب والهرم وقد أجمعت الرواة أن المتنبي مات ابن خمسين سنة على تثنية (ذا) يريد: كما أن الشيب والهرم لا يدرك الثريا وكذلك أنا لا يدركني العيب والنقصان قابل العيب بالشيب والنقصان بالهرم وهذه مقابلة عجيبة»(2).

فهو في شرحه لهذا البيت يسعى أولا إلى تصحيح القراءات السابقة وتوجيهها، وإن تجاهل ذكرقائليها لكنه أشار إلى ذلك، وقرن ذلك بالسياق الخارجي إذ لم يكن الشاعر هرما ولم يشب ليؤكد المعنى الذي يذهب إليه ثم يستخدم الآلية البلاغية المتمثلة في المقابلة البديعية لاستكناه المعنى الجمالي العجيب.

***المثل**: ويعتبر ابن الإفليلي أن من أرفع أوجه البلاغة "المثل" وقد نبه إليه عند المتنبي غير مرة(3)، حتى يؤكد على براعة المتنبي في كيفية انتقائه من الأوجه الإبداعية ما يضفي على شعره تميزا، ومثل ذلك شرحه لقول المتنبي:

---

(1)ابن القطاع الصقلي، المصدر السابق، ص245.

(2)المصدر نفسه، البيت 24، ص245.

(3)ابن الإفليلي، المصدر السابق، ج1، البيت 40، ص 266، والبيت 32، ص 386.

سَقـــاكِ وَحَيَّانـــا بِكِ اللهُ إِنَّمـــا عَلَى العِيسِ نُورٌوَالْخُدُودُ كَمَائِمُـهْ [1]

«ثم دعا لمحبوبته بالسقيا رعاية لها، وتمنى قربها، شغفا بها، ثم ماثل شيئين بشيئين أحسن مماثلة، مثل الخدور المشتملة على أحبته بالأكمام المشتملة على النور، ومثل حسن أحبته بحسن النور، فماثل بين ساترتين مستطرفتين ومستورين مستحسنين»[2].

إن ما يلاحظه القارئ لهذا الشرح يظهر له أنه أمام نصين إبداعيين أحدهما شعري والآخر نثري، حيث يفسر النص الشعري بأسلوب أدبي فني يحوي النغم الموسيقي بواسطة السجع والجمع بين الجمل، وفي الوقت نفسه يشرح البيت الشعري شرحا وافيا متكاملا كما في هذا المثال، إذ يتطرق شارحه إلى وجه من أوجه البلاغة المتمثل في "المثل" ويعيد بناء النص بناء فنيا، وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على شدة التفاعل بين القارئ ونص الشاعر حتى كأنه لا تفاوت بينهما في المعنى رغم اختلاف نوع الفن الذي بني عليه النص.

ويقف ابن رشيق في عمدته في استشهاده ببيت من أبيات المتنبي مؤيدا مخالفته للمألوف، معتبرا ذلك من حذق الشاعر في التأليف رادا على من انتقص منه ذلك«قال الجرجاني التشبيه والتمثيل يقع مرة بالصورة والصفة وأخرى بالحالة والطريقة، اعتذر بذلك عن قول أبي الطيب:

بَلِيتُ بِلَى الْأَطْلَالإِنْ لَمْ أَقِفْ بِهَا وُقُوفَ شَحِيحٍ ضَاعَ في التُّربِ خَاتَمُـهْ [3]

إنه إنما أراد وقوفا خارجا عن المتعارف (...) فهذا والله هو النقد العجيب الذي غفل الناس عنه بل عموا وصموا»[4]، فهو يذهب بعيدا عن قراءات الشرقيين الذين فسروا البيت مستندين إلى الصورة المألوفة للوقوف على الأطلال، ليتنبه إلى أن المتنبي لم يرد تلك الصورة المعتادة وإنما خرج عن هذا المألوف ليعطي صورة أخرى تخالف أفق توقع القارئ.

-المستوى الإيقاعي:

رغم إعجاب الأندلسيين والمغاربة بشعر المتنبي إلا أنهم لم يتغاضوا عن نقده وبيان منقصته، بكل موضوعية وحجة منطقية دون التعسف واللجوء إلى ما ليس له صلة بالقراءة النقدية من كلام لاذع وخلفية

(1)المصدر السابق، ج1، قافية الميم، ص 160.
(2)المصدر نفسه، ج1، ص 160.
(3)ابن رشيق، العمدة، المصدر السابق، ج1، ص260.
(4)المصدر نفسه، ج1، ص260.

مبنية على الإيقاع به لتلبية أغراض شتى، كما فُعِل بشعره في المشرق، وسيتبين لنا في غير موضع من ذلك ما سنتطرق إليه خلال القراءة العروضية.

*صناعة القوافي: في قراءة لابن سيده لقول المتنبي:

أَنَا بِالوُشـــاةِ إِذَا ذَكَرْتُكَ أَشْـــبَهُ تَأْتِي النَّـــدَى وَيُذَاعُ عَنْكَ فَتَكْـــرَهُ (1)

«الكريم يكره ذكر إحسانه إلى مؤمليه، حذار أن يظنوا ذكر ذلك اعتدادا به عليهم ومنا، فكأن من يذكرهعنه، يشيع عنه ما يكره إشاعته، وينم به، والقطعة رائية ولا تكون هائية، لأن بعد هذا البيت بيانا آخره "نصرة" فهذه هاء إضمار متحرك ما قبلها وهاء الإضمار المتحرك ما قبلها لا تكون رويا، فإن قال قائل قد قال في المصرع الأول من هذا الشعر "انا بالوشاة إذا ذكرتك أشبه فقفى بالهاء، قلت: لم يقف بهاء وليس الشعر بمصراع وإنما هو في البعد من التصريع، بمنزلته لو قال: "إذا ذكرتك"أمثل مع قوله تكره فهذا احتيال لطفه له أهل بغداد، والذي عندي أن أبا الطيب كان جاهلا بصناعة القوافي فإنها مهنة دقيقة يعجز عنها الشعراء ويغلطون فيها، نعم، وقل من يعرفها من النحويين إلا الخليل وأبا الحسن إماميها وقليلا بعدهما»(2)، فالذي نلحظه أن موضوعية ابن سيده جد موفقة لا يتكلف في ابتداع الحجج ولا يتمحل، وكل حجة ظاهرة للعيان دون تأويل أو تعقيد، تفسير قائم على البساطة في المنطق والحجة المبنية على المرئي لا التجريد ولا على التخمين، يستوعبها القارئ بكل سهولة، وحتى يتخلص من استنكار أنصار المتنبي عمم الحكم بكل عدل وإنصاف على سائر الشعراء.

ونظرا لدقة علم العروض ووجوب التمكن من آلياته فقد تعمق في اكتسابه القراء المغاربة والأندلسيون معتمدين فيه على العقل والعلم لا على الذوق والطبع، وهذا ما تبين لنا عند ابن سيده وكذلك عند ابن الإفليلي كشرحه لبيت المتنبي القائل:

قَصَدْنَا لَهُ قَصْدَ الْحَبِيـــبِ لِقـــاؤُهُ إِلَيْنَا وَقُلْنـــــا لِلسُّيُوفِ هَلُمِّنَّا (3)

«ذكر سيبويه أن من العرب من يقول "هلم" للإثنين والجميع بمعنى الدعاء والاستقراب ومنهم من يجعل "ها" للتنبيه و"لم"فعلا يثنيه ويجمعه فيقول للواحد "هلم" وللإثنين"هلما" وللجميع "هلموا" فاستعمل أبو الطيب هذه اللغة وأدخل النون الثقيلة مؤكدا على هلموا وهو فعل الجماعة، فاجتمع له في واو الجماعة

(1)ابن سيده، المصدر السابق، ص 82.

(2)المصدر نفسه، ص 82.

(3)ابن الإفليلي، المصدر السابق، ج1، قافية النون، ص 369.

والنون الثقيلة من النون الأولى ساكنان، فأسقط أحدهما وهو الواو فبقي "هلمّنّ" ثم أشبع الفتحة للقافية فقال "هلمّنّا"»[1]، فالتفسير قائم على تتبع الحجج الآخذة ببعضها لتصل في النهاية إلى إقناع القارئ بتفكيك المعقد وتوضيح الغامض بكل تؤدة.

-المستوى اللغوي والنحوي:

أما المستويين النحوي واللغوي اللذين بذ فيهما أهل المشرق، وشرحوا شعر المتنبي في مدونات على ضوئه كابن جني وابن فروجة، فإن علماء الأندلس لم ينسوا هذا الجانب من القراءة، بل بذلوا وسعهم في التطرق إليه في الموضع الذي تتطلب فيه القراءة الاعتماد عليه دون إفراط، وإن استطردوا في بعض المواضع فذلك لإثبات تفقه المتنبي في علم اللغة والنحو، وليوجهوا كل قراءة جهلت دقائق هذا العلم.

***إلحاق لغة المتنبي بلغة العرب:** اهتم ابن الإفليلي بإلحاق لغة المتنبي الشعرية بطريقة العرب «فأنهض القرين والنظير فيها لما قد يفهم منه الشذوذ والندور والمجاوزة في شعره»[2]، ومن أمثلة ذلك:

إِنَّ السِّلَاحَ جَمِيعُ النَّاسِ يَحْمِلُـــهُ وَلَيْسَ كُلُّ ذَوَاتِ المِخْلَبِ السَّبُـعُ [3]

«ثم ضرب في ذلك مثلا فقال: إن السلاح يشترك الناس في حمله، ويتماثلون في الاشتمال به، وقليل منهم من لم يستعمله في الجلاد والطعان، ويصرفه في منازلة الأقران، يشير إلى سيف الدولة، كما أن السباع كلها ذوات مخالب ولكن الأمر يفضلهما بقوته، ويزيد عليها بشدته وبأسه، وكذلك أصحاب سيف الدولة، يتزينون بشكله ويشاركونه في لبس السلاح وحمله ولكنهم يقصرون عن تصريفه له، ويعجزون عما يبلغون من البطش به، ورفع كل ذوات المخلب والسبع على الابتداء والخبر وأضمر اسم "ليس" كأنه قال: وليس الشأن أن كل ذوات المخلب السبع وصار الابتداء وخبره في موضع خبر ليس، والعرب تفعل ذلك فتقول "ليس خلق الله مثله" فتضمر الشأن والقصة ولولا ذلك لما ولي "ليس" "خلق" لأن الأفعال لا يلي بعضها بعضا روى ذلك سيبويه عن العرب وأفرد لهذا النحو بابا في كتابه وكثر عليه بالشواهد، وشهرة ذلك تغني عن تطويل القول فيه»[4]، فابن الإفليلي يحاول تأصيل لغة المتنبي حتى يجعلها أكثر حيوية، وأداء للغرض، وليكون القارئ على ثقة بصحة ما يذهب إليه المتنبي في شعره «وأحسب أنه متوازن في منهجه،

(1)المصدر السابق، ج1، ص 369.
(2)المصدر نفسه، (مقدمة المحقق)، ص90.
(3)نفسه، ج1، قافية العين، ص 366.
(4)نفسه، ج1، ص 366.

مقتصد في نقده، متعادل في دفاعه»[1]، وذلك لأنه يستند دائما إلى مقولات النحاة من البصريين وخاصة سيبويه وكتابه وما فيه من قضايا، مجتنبا التكرار والاستطراد قدر ما أمكن.

***توجيه القراءات السابقة:** يستعين ابن القطاع الصقلي بالرواية ليوجه قراءات نحوية سابقة يراها غير صحيحة ومرجعه في ذلك شيخه، ومن ذلك قول المتنبي:

تُفِيتُ اللَّيَالِي كُـــلَّ شَيْءٍ أَخَذْتَـــهُ وَهُنَّ لِمـــَا يَأْخُذْنَ مِنْكَ غـــَوَارِمُ [2]

«فقد أفسد هذا البيت جميع الرواة فرووه "أخذنه" بالنون وهو خطأ لا يجوز، قال لي شيخي محمد بن علي بن البر التيمي قال لي: صالح بن رشدين، لما قرأت على المتنبي هذا البيت قرأته بالنون فقال لي: صحفت يا أبا علي، قلت: وكيف قلت؟ قال: أخذته بالتاء لأني لو قلت أخذنه بالنون لأفسدت المعنى والإعراب ونقضت قولي في البيت وذلك أن "تفيت" تتعدى إلى مفعولين، فإذا جعلت "الليالي " فاعلة ونصبت "كل شيء" مفعولا أولا ولم يكن مفعول ثان يفسد الإعرابي، وإذا قلته بالتاء جعلت" الليالي "منصوبة مفعولا أولا و"كل شيء" مفعولا ثانيا، وأما فساد المعنى فإني لو قلت "تفيت الليالي كل شيء أخذنه" لجعلتها تفيت كل شيء ولا تغرمه ثم انقضه بقولي "وهن لما يأخذن منك غوارم"، وإنما المعنى تفيت يا يسف الدولة الليالي كل شيء أخذته منها، فلا تغرمه لها، وهن لما يأخذن منك غوارم، فصح المعنى»[3]، فابن القطاع الصقلي كان صائبا في اعتماده هذه الرواية لأن شيخه قد وقع أيضا في نفس الخطأ، لكنه بحكم الرواية والأخذ القريب عن المتنبي صححه له فإن ذاك أقرب للصواب وهو الوجه المقنع للقارئ فيما ذهب إليه، وليخلصه من احتمالات التأويل البعيدة عن مرامي الشاعر.

***الحذف(مواقع اللاتحديد):** ومن القضايا النحوية التي شغلت شراح الأندلس والمغرب، قضية الحذف لما تحدثه من غموض في البيت ومن تعدد للتأويلات، حيث يكون البيت معقدا يتخبط القراء في تفسيره، وقد انتبه لها ابن سيده[4]وأولى لها اهتماما خاصا في تفسيره، ومن أمثلة ذلك:

الفَاعِلُ الفِعْلَ لَمْ يُفْعَلْ لِشِدَّتِهِ وَالْقَائِلُ الْقَوْلَ لَمْ يُتْرَكْ وَلَمْ يَقُلِ [5]

(1)المصدر السابق، (مقدمة المحقق)، ص91.

(2)ابن القطاع الصقلي، المصدر السابق، البيت21، ص246.

(3)المصدر نفسه، البيت21، ص246.

(4)محمد بوسعيد، آليات تلقي شروح ديوان المتنبي شرح مشكل أبيات المتنبي لابن سيده أنموذجا، جامعة محمد بوضياف، مسيلة، الجزائر، مجلة جيل الدراسات الأدبية، الفكرية، العدد45، ص25.

(5)ابن سيده، المصدر السابق، ص 104.

«أي يفعل الذي لم يفعله غيره، بل عجز عنه وقصر، لشدته وثقل مؤونته، "والقائل القول لم يترك" أي لم يترك الناس اجتهادا في أن يقولوا مثله، فهذا معنى قوله "ولم يقل" (...) وتقدير البيت الفاعل لفعل الذي لم يفعل، والقائل القول الذي لم يقل، فحذف "الذي" **ومثله كثير كثير**»[1]، فابن سيده يشير إلى أن ظاهرة الحذف كثير مواضعها في شعر المتنبي، ومن ذلك أيضا:

أَلَمْ يَسْأَلِ الـوَبْلُ الذي رامَ ثَنْيَـنَا فَيُخْبِـرَهُ عَنْكَ الحَـــدِيدُ المُثَلَّمُ [2]

«أي لم يسأل الوابل الذي أراد صرفنا عن وجهنا، الحديد المثلم فيخبره عنك، إنه لم يجد فيك مطمعا، ولا لصرفك موضعا، فكيف يروم الغيث من فيك وصرفك، ما عجز عنه الحديد الذي هو أقدر على ذاك منه. فالعامل في هذا البيت الفعل الآخر الذي هو "فيخبره" فحذف لدلالة الثاني وقد أبان سيبويه ذلك وقال: إنه في كلام العرب يعني إعمال الثاني»[3]، أي إنه يقدر الفعل في المصراع الأول على أساس الفعل في المصراع الذي بعده كما يقدر الفعل في معنى الجزء الثاني للتركيب على أساس الفعل المصرح به في الجزء الأول، فالحذف من أنجع الأدوات التي تستدعي مشاركة القارئ فهي بمثابة فجوات أو مواقع اللاتحديد التي تفتح آفاق التأويل وتعدد القراءات، ولهذا تعتبر الأبيات التي تتضمن الحذف بأنواعه من الأبيات المشكلة.

-المستوى الدلالي:

تطرق النقاد المغاربة والأندلسيون إلى العديد من القضايا المتعلقة بالبنية العمودية لشعر المتنبي وإن سايرت في بعضها ما ذهب إليه نقاد المشرق فإنها خالفت في البعض الآخر، من حيث درجة الاهتمام بهذه القضايا الدلالية أو الوصول إلى قراءات جديدة تعكس خصوصية القراءة المغربية والأندلسية.

***السرقات الشعرية (التناص)**: لم يهتم المغاربة والأندلسيون بمسألة السرقات كالمشارقة الذين دارت رحى النقد عندهم حولها، بل حاولوا الخروج والانصراف عن الحديث فيها بألطف مخرج، وإن اضطرهم المقام وتطرقوا إليها يقتصدون في الدلالة عليها، ولا يعني ذلك أنهم يتجاهلون أخذ المتنبي عن غيره، لكنهم لا يعتبرون كل أخذ سرق بل جوزوا أبوابا منها كانت مما يعتبر من السرق عند النقاد المشارقة، كما ذهب إلى ذلك ابن رشيق في في كتابه "قراضة الذهب" وفصل القول فيه عن السرقات الشعرية الممدوحة ولم يول اهتماما بتلك المعايير التعسفية اتجاه الشعراء في هذا الباب، فقال: «ولو عد مثل هذا سرقة لم يسلم شيء

(1)المصدر السابق، ص 104.
(2)المصدر نفسه، ص 108.
(3)نفسه، ص108.

من الكلام»[1]بل حاول أن يجوز ما منع في بعض الأحيان «ولماكثر هذه الكثرة وتصرف الناس فيه هذا التصرف لم يسم آخذه سارقا، لأن المعنى يكون قليلا فيحصر ويدعى صاحبه سارقا مبتدعا، فإذا شاع وتداولته الألسن بعضها من بعض تساوى فيه الشعراء إلا المجيد، فإن له فضله»[2]ويحصر السرق في البديع النادر، كما كان ابن الإفليلي يميز بين «المشترك العام الذي تداولته الشعراء فغدا طريقة مسلوكة مقصودة، عما هو خاص نادر أو مبتدع»[3]، ومن ذلك ما جاء في شرحه لقول أبي الطيب:

أَجَابَ دَمْعِي وَمَا الدَّاعِي سِوَى طَلَلِ دَعَا فَلَبَّاهُ قَبْلَ الرَّكْبِ وَالْإِبْـلِ [4]

قال أبو القاسم: «أشار إلى نفسه وبعض الإبل بالحنين وأشار إلى ناقته والشعراء يصفون مطاياهم بالحنين إلى ديار الأحبة، كما يصفون بذلك أنفسهم وقد كشف أبو الطيب هذا المعنى»[5]، فهو يلحق ما ذهب إليه المتنبي بما كان يفعله الشعراء وأنه أمر مشترك بين جماعة الشعراء.

«على أن أبا القاسم الإفليلي لم يهتم بالأخذ أو السرق فيما عرض له من شعره، ولا نص على ذلك بلفظه، وكل ما أشار إليه في هذا الشأن عبر عنه بـ "ألم" أو "نحو" أو "أجمل ما فسره" والنحو والإلمام والإجمال وإن كانت مصطلحات غير محددة الدلالة على السرق إلا أنها تعني وقوعه الجزئي في المعنى دون اللفظ»[6]، وهو ما اعتبره ابن رشيق من السرق الجائز، والأمثلة على ذلك كثيرة[7].

رغم صواب ابن الإفليلي في عدم التوسع في قضية السرقات إلا أن الأجدر منه أن ينبه إلى ما اتفق عليه النقاد أن المتنبي قد سرقه دون منازع[8]، وليس عليه أن يلتزم الصمت مع التجاهل فهذا ما لا يتناسب مع منهج الموضوعية النقدية.

كما أن ابن القطاع الصقلي وابن سيده يحاولان الإقرار بأن ما أخذه المتنبي عن سابقيه لا يعد من السرق معبرين بذلك بألفاظ لا تمت إلى السرقة بصلة نحو "وشبه هذا البيت" "وهو نحو قول" "وهذا من

(1)ابن رشيق القيرواني، قراضة الذهب، المصدر السابق، ص11.
(2)المصدر نفسه، ص14.
(3)ابن الإفليلي، (مقدمة المحقق)، المصدر السابق، ص 113.
(4) المصدر نفسه، ج2، قافية اللام، ص62.
(5)نفسه، ، ج2، ص62.
(6)نفسه، (مقدمة المحقق)، ج1، ص114.
(7)نفسه، ج1، البيت 27، ص319و البيت 15، ص 223، والبيت27، ص167.
(8)نفسه، ج1، البيت33، ص 263

قول" "كقول"[1] "وفيه نظر إلى قول"[2]"كما قال"[3]ومن أمثلة ذلك:

قال ابن سيده: «غير أعدائه، الحمام الطبيعي، فيقول: لو لم أخف عليه الموت إلا من قبل أعدائه لتيقنت أنه خالد بقصور عداه عنه وهو نحو قول **جرير**:

زعمَ الفـــــرزدقُ أن سيقتل مربعا أَبْشِرْ بِطُـــــــولِ سَلَامَةٍ يا مَرْبعُ [4]

ولم يفصح بالخلود وأبو الطيب أراد أن يبشره بالخلد»[5].

وأيضا:

«يَرَى أَنَّمَا مَا بَانَ مِنْكَ لِضـــارِبٍ بِأَقْتَلَ مِمَّا بـــانَ مِنْـــكَ لِعَائِبِ [6]

قال ابن القطاع: قال المتنبي (ما) الأولى بمعنى ليس والثانية بمعنى الذي يريد أنه ما الذي بان منك لضارب بأقتل من الذي بان لعائب يعيبك، يريد أن العيب أشد من القتل، وهذا من قول حبيب»[7]:

فَتًى لَا يَرَى أَنَّ الفَرِيصَةَ مَقْتَـــلٌ وَلَكِنْ يَرَى أَنَّ العُيُوبَ المَقَاتِـــلُ [8]

، ولم يصرح بالسرق إلا نادرا، حين يقول بأنه قد أخذ عن زهير، يقول المتنبي:

وَفَوَارِسٍ يُحْـــيِ الحِمَامُ نُفُوسَهـــا فَكَأَنَّهَا لَيْســـتْ مِـــنَ الْحَيـوَانِ [9]

قال ابن أبي القطاع: «مأخوذ من قول زهير نقله نقلا:

تـــــرَاهُ إِذَا مَا جِئْتـــــهُ مُتَهَلِّـــلًا كَأَنَّكَ تُعْطِيهِ الَّذِي أَنْتَ سَائِـــلُهْ [10]

وهو من الأخذ الخفي، لأن زهير جعل الممدوح يسر ما يعطي سائله حتى كأنه يأخذ، وجعل المتنبي

(1)ابن القطاع الصقلي، البيت 12، ص 250، .
(2)المصدر نفسه، البيت 25، ص252.
(3)نفسه، البيت29، ص253.
(4)ابن سيده، المصدر السابق، ص 79.
(5)المصدر نفسه، ص 79.
(6)ابن القطاع الصقلي، ص249.
(7)المصدر نفسه، ص249.
(8)نفسه، ص249.
(9) نفسه، ص259.
(10)نفسه، ص259.

هؤلاء الفرسان يسرعون إلى القتل في الحرب حتى كأنه حياة»[1]، لكن ابن رشيق يسحسن طريقة تداول المتنبي لمعاني سابقيه في غير موضع معتبرا أن «الكلام من الكلام مأخوذ وبه متعلق والحذق في الأخذ على ضروب »[2]، ومن ذلك: «قال بعض المتقدمين:

وَلَوْ كنت يوما كنت يوما باسعـــد تَرَى شمسه والمزن تهطل بالفطر [3]

فأخذه أبو الطيب فأبرزه إبرازا عجيبا بقوله»[4].

وَتَرَى الفَضِيلَةَ لَا تَرُدُّ فَضِيلـــَةً أَلشَّمْسَ تُشْرِقُ وَالسَّحَابَ كنَهـوَرَا [5]

«ومن ضروب السرقات التلفيق، وهو أن يأخذ الشاعر المعاني المتقاربة ويستخرج منها معنى مؤكدا يكون له كالاختراع وينظر به جميعها فيكون وحده مقام جماعة من الشعراء، وهو مما يدل على حذق الشاعر وفطنته ولم أر ذلك أكثر منه في شعر أبي الطيب وأبي العلاء المعري، فإنهما بلغا فيه كل غاية، ولطفا كل لطف، وكان أبو الطيب أجمع الناس لكثير من المعاني في قليل من اللفظ، وبذلك تقدم عند الفضلاء وضرب المثل الذي ساد به أبو الطيب الشعراء، ضرب من ذلك الإيجاز الذي فيه. وإذا تأملت قوله:

سَقَاكِ وَحَيَّانَا بِـــكِ اللهُ إِنَّمَـــا علَى العِيسِ نَوْرٌ والخُدُورُ كَمَائِمُـهْ [6]

علمت بينة هذا بين الفضل غير متأني، وإن كان مأخوذا من قول ابن الرومي»[7]:

أمطـــر بذاك حياتي تكسه زهرا أنت المحيا بـــــرباه إذا نفحـــا [8]

فابن رشيق يعجب بكيفية تداول المتنبي لمعاني سابقيه بل قد تقدم عن محترفيهم وكان أحذقهم وأكثرهم تفننا في تلفيق معاني سابقيه فـ«برقة طبعه، ورونق شعره، وصقال لفظه، وفرند معناه، يضمن في شعره صناعة كل شاعر مع ما أعطيه من الطبع الرونقي، والنور الأفقي»[9].

---

(1)المصدر السابق، ص259.

(2)ابن رشيق، قراضة الذهب، المصدر السابق، ص29.

(3)المصدر نفسه، ص259.

(4) نفسه، ص34.

(5)نفسه، ص34.

(6)نفسه، ص53.

(7)نفسه، ص53.

(8)نفسه، ص53.

(9)ابن لبال الشريشي، المصدر السابق، ص211.

فالنقاد المغاربة والأندلسيون يستجيدون عموما تفنن المتنبي في الأخذ عن غيره، وكان مقصدهم من كل ذلك إبعاد كل ما يثير جدالا لا طائل من الاستفادة منهكما كان عند المشارقة، وكانت شروحاتهم لا تنطلق لتلبي أطماعا خارج موضوعية النقد، بل تجنبوا ذلك غالبا وأولوا الاهتمام إلى ما يثري النقد ويجعله أكثر تدفقا بجواهر المغازي والقضايا.

***بناء القصيدة وتحقيق الاتساق والانسجام:**

والقضية الدلالية الأخرى التي انتبه لها نقاد المغرب والأندلس خلال شرحهم لشعر المتنبي، هي قضية بناء القصيدة وأهمية وجود الترابط بين أجزائها، وإن كانوا قد شرحوا الأبيات في الغالب شرحا منفردا، لكن لم يغفلوا على التنبيه من وجوب تماسك أجزاء القصيدة وترابطها باتساق وانسجام، فقد «ضمن أبو القاسم الإفليلي هذا الربط قيمة نقدية حين دلل على حسن انتقال المتنبي من فكرة إلى أخرى، وخروجه من غرض إلى آخر»[1]، ومن أمثلة ذلك قول المتنبي:

وَهَبْتُ السُّلـــوَّ لِمَـــنْ لَامَنِـــي ... وَبِتُّ مِنَ الشَّوْقِ فِي شَاغِـــلِ
كَأَنَّ الجُفُونَ عـــلى مُقْلَـــتِي ... ثِيابٌ شُقِقْنَ علـــى ثَاكِـــلِ
وَلَوْ كُنْتُ فِي غَيْـــرِ أَسْرِ الْهَوَى ... ضَمِنْتُ ضَـمَانَ أبي وَائِـــلِ [2]

قال أبو القاسم «ثم خرج إلى وصف أمر أبي وائل أحسن خروج، فقال: ولو كنت أسير غير الحب، ومغلوبا في غير سبيل العشق لاحتلت بحيلة أ بي وائل في الاستتار وضمنت لأسري ضمانه من الفكاك، وسلكت في الاحتيال عليه سبيله»[3]، فهو يبين انتقال المتنبي السلس إلى الحديث عن ممدوحه ويفهم ذلك من خلال الرجوع إلى معاني الأبيات الأولى، وفي قول المتنبي:

لَقِيتُ بِدَرْبِ القُلَّةِ الفَـــجْرَ لَقْيَـةً ... شَفَتْ كَمَدِي وَاللَّيْلُ فِيـهِ قَتِـيلُ
وَيَوْمًا كَأَنَّ الحُسْنَ فِيـــهِ عَلَامَـةٌ ... بَعَثْتِ بِهَا والشَّمْسُ مِنْكِ رَسُولُ
وَمَا قَبْلَ سَيْفِ الدَّوْلَةِ اتَّارَ عَاشِـقٌ ... وَلَا طُلِبَتْ عِنْدَ الظَّلَامِ ذُحُـــولُ [4]

(1)ابن الإفليلي، (مقدمة الشارح)، المصدر السابق، ج1، ص 102.
(2)المصدر نفسه، ج1، قافية اللام، ص 201، 202.
(3)نفسه، الجزء نفسه، الصفحة نفسها.
(4)نفسه، ج2، قافية اللام، ص145، 146.

يربط دلالة هذه الأبيات ببعضها خاصة البيت الثاني والثالث «فجعل صفة هذا اليوم سببا للترفع لمحبوبته وإبانة عن جلالة قدرها وعلو محلها، وخرج إلى المدح بألطف سبيل ووصل إليه أحسن وصول»[1]، وهذا الانتقال الحسن للممدوح أمر عرف به المتنبي وبذ فيه.

كما التفت ابن القطاع الصقلي إلى الربط الدقيق بين المصراع والمصراع من البيت نفسه، وذلك في تفسيره قول المتنبي:

جَلَلًا كَمَا بِي فَلَـــيْكُ التَّبَـــرِيحُ أَغِـــذَاءُ ذَا الرَّشَأ الْأَغَنِّ الشِّيحُ [2]

«أخذ عليه في هذا البيت، فقيل ليس بين المصراع الأول والثاني مناسبة ولا اتصال، وليس كذلك بل بينهما مناسبة عجيبة، وذلك أنه لما ذكر وجده وغرامه بهذا الرشأ قال: أتظنون أن هذا الرشأ يعني محبوبه يرعى الشيح والله ما يرعى إلا حبات القلوب»[3]، فهو لا يوافق القائلين بانقطاع المصراع الأول عن الثاني في المعنى ويرى أن المتنبي وثق الاتصال بينهما من حيث معنى البيت وإن بدا لفظا أن هناك انفصال.

وقد فسر هذا الانفصال اللفظي والترابط النفسي ابن رشيق أحسن تفسير «ومن الشعراء من يقطع المصراع الثاني عن الأول إذا ابتدأ شعرا وأكثر ما يقع ذلك في النسيب، كأنه يدل بذلك على وله وشدة حال، كقول: أبي الطيب:

جَلَلًا كَمَا بِي فَلْـــــيَكُ التَّبْرِيـــحُ أَغِذَاءُ ذَا الرَّشَأ الْأَغَنِّ الشِّيـــحُ [4]

فهذا اعتذار من اعتذر له، ولو وقع مثل هذا في الرثاء والتفجع لكان موضعه أيضا، وكذلك عند العظائم من الأمور والنوازل الشديدة، وليحترس مما تناله فيه بادرة أو يقع عليه مطعن»[5]، فالنقاد الأندلسيون والمغاربة يستعينون بآليات لم يلتفت إليها النقاد المشارقة لتأويل معاني شعر المتنبي كما لاحظنا في هذا المثال، حيث يلجأون إلى التفسير النفسي لهذا الانقطاع بين المصراع والمصراع الذي يعده المشارقة عيبا وهو في حقيقة الأمر عبارة عن انعكاس لحالة نفسية معينة.

كان المتنبي يعتمد الاستطراد لونا بديعيا يحمله طاقة فنية في الربط بين المعاني واتصال الأفكار وعرفه

(1)المصدر السابق، ج2، ص 145، 146.
(2)ابن القطاع الصقلي، المصدر السابق، ص 246.
(3)المصدر نفسه، ص 246.
(4)ابن رشيق، العمدة، المصدر السابق، ج1، ص198 .
(5)المصدر نفسه، ج1، ص198.

ابن رشيق بـ« الخروج فهو عندهم شبيه الاستطراد وليس به لأن الخروج إنما هو أن تخرج من نسيب إلى مدح أو غيره بلطف تحيل ثم تتمادى فيما خرجت إليه (...) وأكثر الناس استعمالا لهذا الفن أبو الطيب، فإنه ما يكاد يفلت له ولا يشذ عنه، حتى ربما قبح سقوطه فيه نحو قوله:

هَا فَانْظُرِي أَوْ فَضُنِّي بِي تَرَى حُـرَقًا مَنْ لَمْ يَذُقْ طرفًا مِنْهَا فَقَــدْ وَأَلَا

عَلَّ الْأَمِيرَ يَرَى ذُلِّي فَــيَشْفَعَ لِــي إِلَى التِي تَرَكَتْنِي في الهَوَى مَثَــلَا (1)

فقد تمنى أن يكون له الأمير قوادا»[2]، فبتماديه في استطراد القول أفسد المعنى.

وقد وضح ابن الإفليلي استطراد المتنبي أيضا في تفسيره لأبيات المتنبي:

خَلِيلَــيَّ إِنِّي لَا أَرَى غَيْــرَ شَاعــرٍ فَلِمْ مِنْهُمُ الدَّعْوَى وَمِنِّي القَصَائِدُ

فَلَا تَعْجَــبَا إِنَّ السّــيُوفَ كَثِيــــرَةٌ وَلَكِنَّ سَيْفَ الدَّوْلَةِ الْيَوْمَ وَاحِــدُ (3)

«ثم قال لصاحبيه: فلا تعجبا لذلك، فالسيوف كثيرة في ظاهرها موجودة عند الطلب لها، ولكن سيف الدولة المحامي عن حوزتها المدافع عن بيضتها واحد لا يشاكل، ومفرد لا يماثل، فلا تنكرا أن تكثر الأشعار في ظاهرها، وانفرد في الحقيقة بقولها، كما أن السيوف كثيرة في عدتها، وسيف الدولة منفرد بفعلها، وهذا الخروج باب من البديع يعرف بالاستطراد»[4]، فالمتنبي يستخدم الاستطراد كأداة تعينه للخروج من المقصد العام والانتقال إلى المقصد الأهم(الممدوح).

ومن القضايا المتعلقة ببناء القصيدة باب الانتهاء الذي يعده ابن رشيق «قاعدة القصيدة وآخر ما يبقى منها في الأسماع، وسبيله أن يكون محكما لا تمكن الزيادة عليه ولا يأتي بعده أحسن منه، وإذا كان أول الشعر مفتاحا له وجب أن يكون الآخر قفلا عليه، وقد أربى أبو الطيب على كل شاعر في جودة فصول هذا الباب الثلاثة، إلا أنه ربما عقد أوائل الأشعار ثقة بنفسه وإغرابا على الناس»[5]، فأبو الطيب كان بارعا في جعل القصيدة متسقة منسجمة بإتقانه للأبواب الثلاثة التي تبنى القصيدة على أساسها من الفواتح والخواتم والتخلص والاستطراد.

---

(1)المصدر السابق، ج1، ص 207.

(2)المصدرنفسه، ج1، ص 207.

(3)ابن الإفليلي، المصدر السابق، ج1، قافية الدال، ص 378.

(4)المصدر نفسه، ج1، ص 378.

(5)ابن رشيق، العمدة، المصدر السابق، ج1، ص211.

ومما يجب على الشاعر مراعاته قضية المناسبة بين المقام والمقال، التي نبه إليها ابن رشيق غير مرة عند أبي الطيب، حين «عابوا عليه قوله لكافور في أول لقائه مبتدئا وإن كان إنما يخاطب نفسه لا كافورا:

كَفَى بِكَ دَاءً أَنْ تَرَى المَوْتَ شَافِيَا وَحَسْبُ المنَايَا أَنْ يَكُنَّ أَمَانِيَا (1)

فالعيب من باب التأدب للملوك وحسن السياسة لازم لأبي الطيب وأشرف مآثر شعره إذا ذكر الشعر»(2)، فابن رشيق كعادته في قراءته لشعر المتنبي من وجهة نظر نفسية يرى أنه في هذا البيت إنما يخاطب نفسه وليس كافور وأن من طبائع المتنبي أن يسيء الأدب في باب التأدب مع الملوك ومواطن اللباقة ولا يستنكر على أبي الطيب ذلك إنما هو مما خلَّد شعره وعرف به.

ويعتبر ابن رشيق أن «من أشد الرثاء صعوبة على الشاعر أن يرثي طفلا أو امرأة لضيق الكلام عليه فيهما وقلة الصفات، ألا ترى ما صنعوا بأبي الطيب وهو فحل مجود إذا ذكر المحدثون في قوله يذكر أم سيف الدولة:

صَلَاةُ اللـــهِ خَالقـــنَا حنـــوطٌ عَلَى الوَجْهِ المُكَفَّنِ بِالْجَمَـالِ (3)

فقالوا: ماله ولهذه العجوز يصف جمالها، وقال الصاحب بن عباد: استعارة حداد في عرس فإذا كان أراد الصاحب بالاستعارة الحنوط فقد والله ظلم وتعسف، وإن كان أراد استعارة الكفن بجمال العجوز فقد اعترض في موضع اعتراض إلى مواضع كثيرة في هذه القصيدة على أن فيها ما يمحو كل زلة ويعفى على كل إساءة»(4)، فالمتنبي خالف ما يقتضيه المقام من عدة أوجه، فلم يلتزم بما يجب بالمدح أو ما يليق بمقامه بل انطلق متفجرا من تلقاء نفسه يعبر عما بداخلها، حيث كان لا يهمه هذا الممدوح بكبير شأن، كما استخدم ألفاظ الغزل والهجاء في موضع الرثاء وهو مما لم يستنكره ابن رشيق بشدة رغم استحسانه من طرف الثعالبي وابن جني.

***الغلو والمبالغة وأوجه التأويل المحتملة:**

وقف شراح المغرب والأندلس اتجاه مبالغات المتنبي وغلوه في شعره موقفين، فمنهم من يرى أنه ما كان على المتنبي أن يورط نفسه في مثل هذا الإفراط، ومنهم من اعتذر له أو حاول صياغة معاني تلك المبالغات

(1)المصدر السابق، ج1، ص199.

(2) المصدرنفسه، الجزء نفسه، الصفحة نفسها.

(3)نفسه، ج2، ص172، 173.

(4)نفسه، الجزء نفسه، الصفحة نفسها.

كأنها وجه من أوجه المعنى والتأويل ولم يعيبوا عنه ذلك، بل منهم من استحسنها في مواضع، ويتبين ذلك مثلا عند ابن الإفليلي الذي «خلع عليها صفات فنية حين جعلها من مستلزمات الشعر ومقتضيات أغراضه وغاياته، فعطف بعضها إلى طريق اللغة والمجاز، وألحق بعضا آخر بتزيد الشعراء وتصوراتهم في تحقيق مرامي الأغراض الشعرية»[1]، ومن مثل ذلك:

وَقَدْ زَعَمُوا أَنَّ النُّجـــومَ خَوَالـــدٌ وَلَوْ حَارَبَتْهُ فِيهـــا الثّـــوَاكِلُ [2]

يقول ابن الإفليلي: «يريد أن سعده يقرب له ما لا يقرب مثله، ويبلغه إلى ما لم يبلغه أحد قبله، وهذا من تزيد الشعراء الذين يستجيزون فيه الكذب، لما يحاولونه من بلوغ غايات المزح، ويرمونه من استيفاء أرفع منازل الوصف»[3]، فالمبالغة عند ابن الإفليلي من خلال هذا المثال مقبولة حسنة، لأنها لم تخالف سنن العرب وطريقة الشعراء في كيفية صياغتها على طريقة الكذب المستساغ لديهم [4]، معتمدا فيها أدوات تعبيرية مثل"لو"التي أقام المتنبي عليها ...ولولا وكأن[5].

ويرى ابن القطاع الصقلي أن المعنى المتوصل إليه بأنه مما بالغ فيه المتنبي ماهو إلا وجه من أوجه التأويل المحتملة، يقول في تفسير بيت المتنبي:

أَشَدُّ عَصْفِ الرِّيـــــاحِ يَسْبِقُـــهُ تَحْتـــــي مِنْ خَطْوِهَا تَأَيُّدُهَـا [6]

«يقال: آد الشيء يئيد أيدا، إذا قوى قال: ولو قال: تأودها لقد بالغ، وآد الشيء يؤود أودا إذا أثقل، وفي كلام العرب ما آدك فهو لي آئد، أي ما أثقلك فهو لي مثقل، فيكون المعنى أشد عصف الرياح يسبقه ثقل سيرها، وهذا غاية المبالغة، وكذلك لو قال تأودها لكن قد بالغ، التوؤد والوئيد: الترفق، يقال: وأد يئد وأدا، والتاء في التؤدة مبدلة من واو، مثل تخمة. فيكون المعنى أشد عصف الرياح يسبقه ترفق سيرها وهذا هو المبالغة، وقيل أن التأيد في بعض اللغات: الرفق وأنشد الخليل في ذلك تأيد علي هداك المليك فإن لكل مقام مقالا، أي ترفق وهذه كلها ضروب من السير»[7]، فالمبالغة في رأيه طريق إلى تعدد التأويل وفي

(1) ابن الإفليلي، (مقدمة المحقق)، المصدر السابق، ص110

(2)المصدر نفسه، ج2، قافية اللام، ص223.

(3)نفسه، ج2، ص223.

(4)نفسه، (مقدمة المحقق)، ج1، ص112.

(5)ابن رشيق، العمدة، المصدر السابق، ج2، ص80.

(6)ابن القطاع الصقلي، المصدر السابق، ص 250.

(7)المصدر نفسه، ص 250، 251.

الوقت نفسه ليس كل ما يحتمله البيت من تأويل يعد من قبيل المبالغة، وفي مثال آخر:

بَقَائِي شَـــــاءَ لَيْسَ هُمُ ارْتِحَـالَا وَحُسْنَ الصَّبْرِ زَمُّوا لَا الجَمَـالَا (1)

قال ابن القطاع: «بقائي شاء، أي سبق ارتحالهم يقال شاءه وشآه، إذاسبقه، ولولا ذلك لمت أسفا، وهذا على المبالغة، وقيل معناه: بقائي أراد أن يرحل عني وهم لم يشاءوا الرحيل»(2)، ففي هذا المثال تأويلين أحدهما بني على أساس المبالغة والآخر مستقل عن ذلك تماما، وهو بذلك يلفتنا إلى أمر مهم أنه ليس هناك اتفاق على أبيات معينة للمتنبي بأنه مبالغ فيها، لأن هناك قراء يصلون إلى معاني لا تمت للمبالغة بصلة، في حين يؤول قراء آخرون البيت نفسه معتبرين أن المتنبي قد بالغ فيه، وهو بذلك يتشارك مع ابن فروجة حين اعتبر أنه ليس هناك اتفاق بين النقاد حول الأبيات الغامضة لأن ما نراه غامضا لا يراه غيرنا من القراء كذلك.

أما **ابن رشيق** فإنه يقف منه موقفا حياديا، فمرة يعيبه ومرة يستحسنه، ويعتبر أبا الطيب من «أكثر الناس غلوا وأبعدهم فيه همة، حتى لو قدر ما أخلى منه بيتا واحدا وحتى تبلغ به الحال إلى ما عنه غنى، ولو في غيره مندوحة كقوله:

يَتَرَشَّفـــــنَ مِنْ فَـــمِي رَشَفَـــاتٍ هُنَّ فِيهِ أَحْـــــلَى مِنَ التَّـــوْحِيـــدِ (3)

وإن كان له هذا تأويل ومخرج بجعله التوحيد غاية المثل في الحلاوة بفيه(...) فكيف إذا قال:

كَأَنِّي دَحَوْتُ الْأَرْضَ مِنْ خِبْرَتِي بِهَا كَأَنِّي بَنِي الإِسْكَنْدَرَ السَّدَّ مِنْ عَزْمِي (4)

فشبه نفسه بالخالق تعالى الله عما يقول الظالمون علوا كبيرا ثم انحط إلى الإسكندر، وربما أفسد أبو الطيب إغراقه هكذا ونقص منه بما يظنه إصلاحا له، وزيادة فيه، نحو قوله يصف شعره:

إِذَا قُلْتـــــهُ لَمْ يَمْتَنِـــعْ مِنْ وُصُولِـهِ جِـــــدَارٌ مُعَلًّى أَوْ خِبـــــاءٌ مُطَنَّبُ (5)

»(6)، فهو يستنكر على المتنبي غلوه ويتمناه لو لم يغرق نفسه في هذه الشبهات وإن كان هناك مخرج

(1)المصدر السابق، ص 256.
(2) المصدر نفسه، ص 256.
(3)ابن رشيق، العمدة، المصدر السابق، ج2، ص79.
(4)المصدر نفسه، ج2، ص79.
(5) نفسه، الجزء نفسه، الصفحة نفسها.
(6)نفسه، الجزء نفسه، الصفحة نفسها.

آخر لتأويل الأبيات بعيدا عن التورط في الوصول إلى المعنى المتعلق بالعقيدة، وقد استحسن منه قوله:

وَعَجِبْتُ مِنْ أَرْضٍ سَحَابُ أَكُفِّهِـــمْ مِنْ فَوْقِهَا وَصُخـــــُورُهَا لَا تـــــُورِقُ [1]

« لم يخف عنك وجه الحكم فيها، لأن في قول أبي الطيب بعض الملاحة والمخالفة لطبعه وقلة المبالاة فيه، إذ كان ممكنا أن يقول: إن الصخور أورقت»[2]، فابن رشيق لا يعيب على أبي الطيب غلوه في مبالغاته كلها، لكن يعيب عليه الإفراط في ذلك خاصة حين يتعلق الأمر بدينه[3].

ب–القراءة الفلسفية:

اختلف النقاد حول اعتماد المنطق والفلسفة في قراءة الشعر « فمنهم من كان يتقصى المعنى بالقياس المنطقي على الموجودات والمعقولات، ويسعى إلى فهم الكلام فهما حرفيا فيعدل بالأقاويل الشعرية إلى أحكام الأقاويل المنثورة، ويتعامل معها على النحو الذي نتعامل به مع المعنى في "المحاورة"، ومنهم من كان يرى أن حكم المعنى في الشعر غير حكمه في المنثور، وأنه متى تعاملنا مع المعنى الشعري على النمط الذي نتعامل به مع سائر المعاني في سائر الأقاويل التي ليست شعرية لم نخرج بطائل يعاد به »[4].

وقد انتبه القدماء لهذه القضية، فقالوا: «والشعر لا يحبب إلى النفوس بالنظر والمحاجة ولا يحلى في الصدور بالجدل والمقايسة»[5]، فالشعر يستدعي قراءة خاصة تسعى للوصول إلى مقاصد الشعراء من معاني أبياتهم، لذلك توصلوا إلى الإقرار «بأن حكم المعنى فيها حكم خاص، وأن المنطق العادي لا سلطان له عليه، إذ القضية فيه لا تعدو أن تكون قضية أنس النفس به أو استيحاشها منه، وقد كان مؤلف ابن سيده في هذا الاتجاه مؤلفا لا يخلو من جودة لأن صاحبه دعا فيه إلى الاحتكام إلى النفس وإلى وقع الشعر عليها في التعامل مع أبيات المبالغة لأن لطائف المعنى فيها تفسد إذا قيست بالمنطق وتنتقض ».[6]

اتجه ابن سيده في شرحه لشعر المتنبي اتجاها لم يسبق إليه، حيث أضاف نوعا آخر من القراءة إلى جانب القراءة الأدبية لم تهتم به القراءات السابقة، لقد اعتمد القراءة الفلسفية التي تستند إلى المنطق وآراء الحكماء من الفلاسفة المرتبطة بمدى استجابة النفس لها، «وإنما المنطق عبارة عن النطق المتصور في النفس،

(1)المصدر السابق، ج2، ص81.

(2)المصدر نفسه، الجزء نفسه، الصفحة نفسها.

(3)نفسه، ج2، ص 80.

(4)حسين الواد، المرجع السابق، ص250

(5)القاضي الجرجاني، المصدر السابق، ص91

(6)حسين الواد، المرجع السابق، ص260.

وهي الفكرة الباعثة على المنطق»[1]، فإلى جانب القراءة الأدبية، أي تحليل المشكل من الأبيات على مختلف مستوياته أضاف هذا النوع من القراءة وتوسع فيه، مراعيا ما يقتضيه معنى البيت الشعري من الوقوع في النفس، ويتبين ذلك من خلال الأمثلة الآتية:

-الجوهر والعرض:

يقول المتنبي:

نَافَسْـــتُ فِيهِ صُورَةً فِي سِتْـــرِها لَوْ كُنْتُهـــا لَخَفِيتُ حَتَّى يَظْهـــرَا [2]

«كان دون هذا المحبوب ستر فيه صورة: فيقول: حسدت هذه الصورة على قربها منه فلو كنت مكان الصورة، أو كنت إياها: لخفيت فزلت عن وجهه، ليزول الستر الحامل الصورة، لأن الصورة تخطيط موضوع فيه، والتخطيط عرض. قلنا: لو ارتفعت الصورة المنقشة في ذات الستر، لارتفع الجوهر الحامل لها، وإنما ارتفع التخطيط عن المخطوط وبقاء الجوهر بعد ذلك متوهم لا موجود»[3]، يفسر ابن سيده هذا البيت تفسيرا فلسفيا يحتاج إلى قراءة متكررة وتأمل دقيق، حتى يصل القارئ لفهمه وفهم بيت المتنبي، فيا ترى ما المقصود "بالصورة تخطيط موضوع في الستر والتخطيط عرض "، هذا يستدعي منا أولا أن نعرف مصطلح "العرض"، وهو الذي لا يتصور إلا في جوهره الذي هو منه[4]، فالعرض هو مايمكن أن يزول بزوال الجوهر، فالصورة التي هي تخطيط لا يمكن أن تكون وفقا لهذا البيت إلا أنها مخططة على الستر، فلولا تلك الصورة في ستر المحبوبة ما أحس المتنبي بالحسد، وما كان للستر اعتبار لديه، ولو كان مكان الصورة لاختفى حتى يختفي ذاك الستر الحامل للصورة.

-الأعراض النفسانية وغير النفسانية

ومثال ذلك قول المتنبي:

وَمَا المَوْتُ إِلَّا سَـــارِقٌ شَخْصُـــهُ يَصُولُ لَا كَفٌّ وَيَسْعَى بِلَا رِجْـــلِ [5]

يقول ابن سيده: «دق شخصه كلام شعري لأن الموت عرض والعرض لا يشخص إنما التشخيص

(1)ابن سيده، المصدر السابق، ص167.
(2)المصدر نفسه، ص 171.
(3)نفسه، ص171.
(4)نفسه، ص 122.
(5)نفسه، ص 96.

للجواهر، وقد يتجوز بالعرض المحسوس كالحمرة والصفرة، فأما الأعراض النفسانية فلا تشخص وسوغه ذلك قوله فيه "سارق" لأن السارق لا يكون إلا شخصا، فلما نسب إليه صفة لا تكون إلا في الجواهر، وهو السرق استعار له التشخيص"يصول بلا كف ويسعى بلا رجل"، أي إنه عرض والعرض لا يد له ولا رجل»[1].

تأمل تفسيره لبيت المتنبي الذي شبه فيه الموت بالسارق، وقد تفلسف الشاعر قبل الشارح في هذا التشبيه، فالموت عرض أي لا يمكن تشخيصه ليست له صورة، لكن المتنبي حين شبهه بشيء يشخص وهو السارق أراد أن يرد مفهوم الموت إلى أصله على أنه عارض، فقال يصول بلا كف ويسعى بلا رجل أي أنه ليس شيئا ماديا ظاهرا للعيان فلا يد له ولا رجل.

ففي هذين المثالين فقط يعرض لنا الشارح عدة مفاهيم فلسفية يعرفها ليسهل للقارئ فهمها: فهو يذكر مفهوم الأعراض النفسانية مثل الفضائل والمفاهيم المجردة كالموت، وغير النفسانية المتمثلة في الصورة العارضة كالتخطيط في الستر، أما الستر والسارق في هذين المثالين فيمثلان الجوهر الذي يمكن تشخيصه.

-الجسماني والنفساني:

يقول المتنبي:

مَا شَـــارَكَتْهُ مَنِيـــَّةٌ فِي مُهْجَـــــةٍ إِلَّا وَشَفْرَتُهُ عَلَـــى يَدِهَا يَـــدُ [2]

«إن شفرته الأثر الظاهر، فإما أن يكون لأن تأثير السيف أظهر من تأثير المنية، لأن تأثير السيف جسماني عليه يقع الحسر وتأثير المنية نفساني، لا يقع عليه حس، وقد يجوز أن يكون للشفرة اليد على المنية، من جهة أن المنية معلولة للسيف والسيف علة لها»[3].

ففي هذا المثال يفرق ابن سيده بين مفهومي(الجسماني/النفساني)، حيث يرى أن الجسماني كل ما تعلق بالأثر المادي أي يرتبط بالحواس (العين والجلد)، أما النفساني فهو الأثر غير المرئي المتعلق بالحالة النفسية للشخص، ولهذا يكون تأثير المنية نفساني، وتأثير السيف جسماني كما أن السيف (الجسماني) علة للمنية(النفساني).

(1)المصدر السابق، ص 96.

(2)المصدر نفسه، ص 21.

(3)نفسه، ص21.

-الطبيعي والمكتسب/الطبيعي والمقتنى:

ومن مثالين آخرين:

إِذَا كَسَبَ النّـَاسُ المَعَالِيَ بِالنَّدَى فَإِنَّكَ تُعْـطِي فِي نَـــدَاكَ المَعَـــالِـيَا (1)

«المعالي على ضربين: طبيعي، ومقتنى، فأما الطبيعي، فالفضائل النفسانية: كالشجاعة والكرم والفهم والعفة، وهذا لا يمكن أن يوهب البتة، لقوله هو فيه: ولو جاز أن يحووا علاك وهبتها، ولكن من الأشياء ما ليس يوهب يعني الخصال الذاتية وخلال الفضائل النفسانية، وأما المقتنى: فنحو المال والجاه والثروة فإن هذا بالإمكان أن يوهب، يقول له: إذا كان قصارى أفاضل الناس اكتساب المعالي بالندى فإنك أنت تعطي المعالي في نداك فتولي البلاد، وتكسب الأجناد (...) وقد ينقلب هذا المعنى على ما قدمناه، كأنه يريد، إنك لا تحسن المعالي إذ لا مادة لك تربيها وتنميها بصنعة جوهرك ورداءة عنصرك حتى إذا هيء لك منها شيء، وقاربت ملكه والاشتمال عليه انصرفت عنه وسلمته إلى غيرك»(2)فالطبيعي المقصود منه المجرد، أي الطبع من الأخلاق والفضائل النفسانية كالشجاعة والكرم والفهم، وما لا يمكن أن يهبه شخص لآخر، لأن ذلك طبع يتطبع به الفرد، والمقتنى ما يمكن أن يسعى الإنسان لجلبه أو منحه لآخر، كالجاه والمال والثروة.

وقوله في الثاني:

تَرَكْتَ خُدُودَ الْغَانِيَاتِ وَفـــوْقَـهَا دُمُوعٌ تُذِيبُ الحُسْنَ فِي الْأَعْيُنِ النُّجْـلِ (3)

«هؤلاء الغواني كحل الأعين كحلا طبيعيا، والكحل الطبيعي يزيده الحسن حسنا، لأن كل طبيعي يقويه المكتسب المشاكل له، فيقول: إن دموع الغانيات الكحل المكتحلات تغسل الكحل الذي هو زيادة في حسن الكحل فيزول حسن الكحل ويبقى الكحل فقد زال الحسن الاكتسابي الذي كان زيادة في الطبيعي فنقص الحسن عما كان عليه إذ كان المكتسب موجودا مع الذاتي وكان الدمع هو الذي أذابه ونقصه»(4)، .أما قصده في الثنائية الثانية (الطبيعي/المكتسب)، فالطبيعي هنا أصل المرء في خلقته وهو موهوب من الخالق ولا يوهب بين البشر وهو الطبيعي المادي أو الجسماني والمكتسب ضده، وهو ما يمكن أن يحصل عليه الفرد وليس لدرجة الطبيعي منه، ولكنه يضفي تكملة للطبيعي كمن وهب الجمال الخلقي وزاده اللباس الأنيق حسنا.

---

(1)المصدرالسابق، ص150.

(2)المصدر نفسه، ص 150.

(3)نفسه، ص95.

(4)نفسه، ص 95.

من خلال المثالين يقدم لنا ابن سيده عدة مفاهيم لثنائيات مهمة من علم النفس (الطبيعي/المكتسب) (الطبعي/المقتنى)، وهي مصطلحات تختلف عن بعضها في مفهومها حسب ما يقتضيه معنى البيت الشعري، وبالتالي فإن الطبيعي نفساني وجسماني، والمكتسب أو المقتنى نفساني وجسماني، وهذه المفاهيم الدقيقة إن دلت على شيء فإنها تدل أولا على سعة علم المتنبي وحذقه في صياغتها شعرا، كما تدل على دقة القراءة عند ابن سيده وتمكنه من استيعاب علوم مختلفة التوجهات.

ج-القراءة العلمية:

هناك قراءات علمية لابن سيده في شرحه لشعر المتنبي حيث حاول تفسير بعض الظواهر العلمية حسب مسارها في الطبيعة، وفيها ما يتوافق مع العلم الحديث من علم النفس وعلم البيولوجيا أو علم الطبيعة والبيئة، ومن أمثلة ذلك:

-الجماد والحيوان:

رغم معرفتنا بكفاءة الشاعر والقارئ إلا أنه في الأمثلة الآتية يطلعنا ابن سيده على تفسيرات جد مبهرة، حتى يخال لقارئ شرحه أن الشارح قارئ معاصر للعلوم المتطورة في القرن العشرين، ودليل ذلك ما سيتضح من الأمثلة الآتية:

يقول المتنبي:

وَلَا يُحِسُّ بِأَجْفـــانٍ يُحِسُّ بِهَــا فَقْدَ الرُّقَادِ غَرِيبٌ بَاتَ لَمْ يَنَمِ [1]

«أي والنجم مع خفة السرى عليه، وهوانها لديه لا يمنع رقاد كما نمنعه نحن، فكلفتنا أشد، بل الكلفة لنا خاصة، ومعنى قوله "فقد الرقاد" لطيف لأن ما ليس في طبعه أن يرقد لا يقال فيه فقد رقادا وإنما أراد أن النجم ليس بحيوان يغذوه النوم، ويصلح شأنه فإذا سرى فقد الرقاد فآذاه ذلك وقوله: "لا يحس بأجفان "نفى عنه الأجفان لأن الجفن إنما لذي الروح فيقول: ليس النجم بذي روح فيكون له جفن ينفعه الكرى ويضره السهر وبنفي هذا العضو الجسماني أخرج النجم من النوع الحيواني»[2]

فابن سيده يفرق بين الكائنات الموجودة في الكون، فهي إما جماد أو ذات روح وخصص ذوات الروح بالنوع الحيواني ومثل للجماد بالنجم حسب البيت، وقد عقد الشاعر تشبيها بين هذين الكائنين بما يمكن

(1) المصدر السابق، ص 102.

(2)المصدر نفسه، ص 102.

أن يشتركا فيه من فقد النوم غير أنه يفرق بينهما بنفي العضو الجسماني(الجفن)عن النجم وهو العضو الذي يختص به النوع الحيواني دون الجماد، فالنجم دائم الضياء ماكث على هذه الحال، والنوع الحيواني قد تعتريه بعض هذه الحال حين يفقد الرقاد، فيشبه النجم ببقائه ماكثا على حالة اليقظة، لكن اللغز في هذا المثال هو تمييز ابن سيده بأن ذوات الأجفان كلها من النوع الحيواني ومادام أن لها جفنا فإنه يلزمها النوم، وأن الجمادات ثابتة على حال واحدة لأنها لا تملك أجفانا.

-التحلل إلى العنصر البسيط:

ويفسر قول المتنبي:

مَتَى لَحَظَتْ بَيَـاضَ الشِّيبِ عَيْنِي فَقَدْ وَجَدَتْهُ مِنْهَا فِي السّـوَادِ (1)

«أي حزني على بياض شيبي كحزني عليه لو رأته عيني في سواد ناظرها كقول أبي دلف:

متى ازددت من بعـد التنـاهي فقد وقع انتقاصي في ازديادي (2)

أي إذا ازددت عمرا بعد تناهي الأشد فتلك الزيادة في سني نقصان مني، لأنه قد بلغ غاية النماء ببلوغ الأشد، فهو آخذ بعد ذلك في التحلل إلى بسيط العنصر، كقوله هو وقد مدح بعض الأمراء بشعر عدد أبياته أربعون:

فبعثـنا بأربعين مهـارا مهر ميـدانه إنشـاده

عدد عشته يرى الجسـم فـيه أربـا لا يراه فيما يـزاده (3)

أي عدد عشته أيها الممدوح لأن سن الممدوح حينئذ كانت أربعين فسوى عدة الأبيات بعدة سنه، وقال: "يرى الجسم أربا لا يراه فيما يزاده"بعني بالأرب "النماء " ولا يكون إلا إلى أربعين فإذا زيد عليها عمرا لم ير الجسم في ذاته نماء، إنما هو راج عن التركب إلى التحلل»[4]، سن الأشد هو سن الأربعين لقوله تعالى: ﴿**حَتَّى إِذَا بَلَغَ أَشُدَّهُ وَبَلَغَ أَرْبَعِينَ سَنَةً**﴾[5]وسن الأربعين قمة النماء وما بعدها نقصان لا زيادة فيه هذا بالمفهوم الأدبي، لكن المهم في شرح هذا المثال"فهو آخذ بعد ذلك في التحلل إلى بسيط العنصر

(1)المصدر السابق، ص30.

(2المصدر نفسه، ص 30.

(3)نفسه، ص 30.

(4)نفسه، ص 30.

(5)سورة الأحقاف، الآية: 15.

"ليت ابن سيده عرف بسيط العنصر عن جسم الإنسان فبعد الأربعين تتراجع صحته كل حين ينتقص ويتغير منه شيء كالشعر الذي يتغير من سواد إلى بياض لأن السواد يدل على القوة والكثرة والبياض يدل على الاستسلام والهدنة.

وهذا التحلل في الشعر مثال عن التحلل في سائر الجسم حتى تتغير حال الإنسان من الحياة إلى الموت، ويتحلل أكثر ليصبح عنصرا بسيطا وهو ما يبقى من ابن آدم عظم بمقدار البذرة، وهذا التحلل إلى العنصر البسيط الذي عنى به ابن سيده، هو من مصطلحات العلوم الطبيعية الأساسية.

-المادة والأثر:

وفي شرحه لبيت المتنبي القائل:

وَإِنْ فَـارَقَتْنِي أَمْطَـــــــــارُهُ فَأَكْثَـــرُ غُدْرَانِهَـا مَا نَضَبْ [1]

إن «المطر ذو مادة: والغدير لا مادة له إنما هو القطعة من الماء يغادرها السيل، أي يتركها، فجعل عطاياه أمطارا لكونها ذات مادة، وجعل ما حصل عنده من عطايا (...) بمنزلة الغدران التي لا مادة لها، فيقول: إن كنت رحلت عنه وانقطعت عني جوائز فقد جمعت من سوالقها وعوارفها ما لم ينفذ أكثرها بعد»[2]، يفرق بين المادة وأثرها فالمادة مثل المطر وأثرها كالغدير الذي لا مادة له، لا يمكن الحصول عليه ماديا، فهو أثر فحسب أي قطعة مائية يغادرها السيل مثلا إذا مر الماء على حجر وبقي أثر ذلك الماء على الحجر المبلل، فذاك هو الغدير فانظر إلى ابن سيده كيف فرق بينهما، ولو وصل إلى أن جوائز الأمين كالمطر ولكن ما تركه هذا الأمير في المتنبي مثل الغدير الذي يستلزم وجود الجوائز بالمطر وإن فارقه فإن هناك ما تبقى ولم ينفد.

كما أنه يبين في أمثلة أخرى مفهوم عدة ثنائيات (السبب/التبيجة)[3]، (الطبيعة/الشريعة)[4]، (العلم/الجهل)[5]، (الطبع/الشكل)[6]، (الحلم/اليقظة)[7]، والنفس أربع ثنائيات[1](حار/رطب)،

(1) ابن سيده، المصدر السابق، ص145.
(2) المصدر السابق، ص145.
(3) المصدر نفسه، ص 196.
(4)نفسه، ص 142.
(5)نفسه، ص66.
(6)نفسه، ص28.
(7) نفسه، ص55.

(بارد/رطب)، (حار/يابس)، (بارد/يابس)، (الجنس/الذات)[2]، (المحاط/المحيط)[3]

-تحديدات مفاهيمية لبعض المصطلحات من خلال شعر المتنبي:

وقد حاولنا من خلال تتبع شرح ابن سيده لشرح شعر المتنبي جمع بعض المصطلحات العلمية والفلسفية وكيف عرفها ابن سيده:

المصطلح العلمي والفلسفي	النص الشعري	شرح ابن سيده	الصفحة
الصورة	وأغربُ مِن عَنقاءَ في الطيرِ شَكْله ... وأغْوزُ من مُستَرْفِدٍ منه يُحرَمُ	ليس الشكل هنا: الصورة لأن صورته موجودة، وعنقاء مُغرب معدوم البتة. فلا يقال في موجود إنه أغربُ من معدوم. والشكل هنا: المثل، أي أن شكله اسم واقع على غير مُسمى، أي لا شكال له، كما أن العنقاء اسم لغير مسمى. **وإنما يوجد الشكل ملفوظا به في نفي الشكل عنه، أعنى في قولك: ماله شكلٌ**، فتفمهه، فإنه معنى منطقي.	37
الشريعة	وفي أكفهمُ النارُ التي عُبدت ... قبل المجُوس إلى ذا اليوم تضطرمُ	شبه السيوف بالنار في صفائها والتهابها وقوة تأثيرها. وقوله: عبدت قبل المجوس: كلام صحيح، لان الحاجة إلى السيف طبيعة، وعبادة المجوس النار شريعة، **والطبيعة أقدم من الشريعة**.	142
حيوان	من الجيادِ التي كدت العدُو بها ... وما لها خِلَقٌ مِنها ولا شِيمُ	أي السفن مبلغة لك من عدُوك، ما أبلغتك الخيل منهم، فهي من الخيل بمشاركتها إياها في ذلك. **لكن لا تشبهها في خلقة ولا خليقة**. الخيل حيوان، والسفن عيدان.	143
الروح	والأسى قبل فُرقةِ الرُّوح عجزٌ ...	يُسفه رأي من شح بنفسه وجبُن. فيقول: لامعنى	79

(1)المصدر السابق، ص 81.

(2)المصدر نفسه، ص68.

(3)نفسه، ص123.

	والأسى لا يكُون بعد الفراق	للأسى قبل فرقة الروح، **لأنه في حد الوجود، فإذا حل به العدمُ وأزال الوجود** فلا أسى هنالك؛ فمن الحُكم ألا يكون أسى	
النفساني	تُشرقُ أعراضُهم وأوجُهُهُم ... كأنها في نُفوسهم شِيمُ	**لاشيء أصغى ولا أبسط من النور، فلذلك توصف الجواهر الصافية به. وأولى شيء بذلك الأمور النفسانية، لأنها أذهب في البقاء وعدم السراب من الجسمانية.** والشِّيمة نفسانية، والوجه جسماني. والعِرض: يجزو أن يكون بالجسم، فلم يخلُص إلى النفسانية كخلوص الشيمة، فشبه أبو الطيب الأعراض والأوجه بالشيم في الشروق والصفاء، وتناهى البقاء.	33
الدائرة ونقطتها	أطاعتك في أرواحها وتصرفت ... بأمرك والتفت عليك القبائل	بالغ بإطاعتهم إياه في أرواحهم، لأنهم إذا أطاعوه في ذواتهم، كانوا أجدر أن يطيعه فيما سواها. والتفت عليك القبائلُ: أي أحدقت بك العرب، لأن كل جيش مُحدِق بأميره. وإن شئت قلت: جعله سطة لسراوة نسبه، وعلاوة حسبه، وقبائل العرب محيطة به، **فالمحاط به أشرف من المُحيط**، كالقلادة التي أنفسُها سطتُها. **والدائرة التي أشرفُها نقطتها.**	123
الفلك	تَتَقَاصَر الأَفْهَامُ عن إدراكِه ... مثل الذي الأفلاكُ فيه والدُّنَيا	غاية **ما أدركت الأفهام، الفلك وما فيه**، فأما ما هو فيه، فلم يُدركه وهم ولا فهم: فيقول: إدراكهُ مُعوز كإدراك ما فيه الدنيا والفلك. والدُّنا: جمع الدنيا، كالعُلا جمع العُليا، وهذا مُطرد.	49
الرؤية العلمية والرؤية	عَجب الوُشاةُ من اللُّحاةِ وقولهم ... دع ما نراك ضعُفت عن إخفائه	إنما عجب الوشاة من اللُحاة في ذلك، لأنهم كلفوه ترك ما يعجز عن إخفائه، والإخفاء للحُب أمكنُ من تركه. فإذا ضعف غن الأقل الذي هو الإخفاء؛	115

الحسية		وقد علم اللُّحاةُ ذلك منه، فكيف يكلفونه الأكثر الذي هو السُّلوان. **وقوله: ضعفت عن إخفائه: جملة في موضع المفعول الثاني، إن كانت الرؤية علمية، أو في موضع الحال إن كانت الرؤية حسية.**	
الذات	وَلقَطْعِي بك الحديدَ عَلَيْها ... فكلانا لجِنسه اليوم غاز	. وهذا من أبدع الصنعة، مثل نفسه بذاته، في سيفه بذاته، ثم عرضهُ المتصل به الذي لا يتعداه، كالبرق والصليل، ثم في عرضه الذي يُوقعه بغيره، عن حركة واستعمال، وهو قطعُهُ الحديد، **فقدم ما هو من الذات لا يتعداها، وأخر ما يتعدى الذات. فتفهمه فإنه غريب.**	68
الممكن والممتنع	إذا فَلَّ عزمي عن مَدى خَوفُ بُعْدِه ... فَأبْعَده شيء ممكنٌ لم يجِد عَزْمَا	أي أن الممكن من المطالب، إذا لم يعزم عليه طالبه، كان بمنزلة الممتنع. **والفرق بين الممكن الذي لا يجد عزماً وبين الممتنع، أن الممكن إذا عُزم عليه نيل، والممتنع لا يُنال البتة ولو عزم.** وقوله: فأبْعَدُ شيء ممكنٌ: يريد فأبعد المكنات ممكن لا يعُزم عليه. ويجوز أن يكون شيء هاهنا يجمع الممكن والممتنع، لأن العقل لا يشك في أن الممتنع أبعد الأشياء.	54
القصد	كم من حُشاشة بطريقٍ تضمنها ... للباتراتِ أمينٌ مالهُ ورعُ	الحُشاشة: النفس. وقيل، بقيتُها. والباتراتُ: السيوف القاطعة. والأمينُ هنا: القيد ونفى الورع عنه إغراباً بأمين لا ورع له. وإنما سماه أميناً لحفظه على السيف ما استودعته إياه من الأسارى؛ حتى يردهم إليه عند القتل فهو أمين لذلك. وليس له ورعٌ. لأن الورع إنما يكون عن قصد، **والقصد إنما يكون لذى العقل.** وكذلك أمانته غير حقيقة. ولو كان أميناً عاقلاً لكان ورعاً إذا لا أمانة إلا بورع.	87

المنطق	تصيحُ الرُّدينيات فينا وفيهمُ ... صِياحَ بناتِ الماء أصبحن جُوعا	وقوله:) وكانت غير ناطفة، فعلموها صياح الطير (: يشعر أنها ناطقة إذا صاحت. وهذا مقطع شعري، لان الصياح ليس بمنطق. و**إنما المنطق عبارة عن النطق المتصور في النفس، وهي الفكرة الباعثة على المنطق.**	167
النتيجة	أغرُّ لهُ شَمائلُ من أبيه ... غداً يلقي بها أباكا	أي قد أخذت شَبه أبائك، صورةً وفعلاً، وبنوك يستكملون شَبَهك لأنهم الآن يُشبهونك بعض الشبه، إذ لم يستكملوا خصالك، فإذا استكملوها أشبهوك، وإذا أشبهوك وأنت تشبه أباك، فقد أشبهوا أباك. وهذا يتألف في الشكل الأول من المنطق. تقول: **زيد يشبه عَمْراً وعمرو يشبه خالداً، النتيجة: فزيد يشبه خالداً.**	196
الكيمياء	وما قُلتُ للبدر أنت اللجينُ ... وما قُلتُ للشمس أنتِ الذهبْ	اي اني لم أتنقصك، ولا بخستُ مناقبك حقها. كما يُنتقص البدرُ لو يُشبه باللجين، أو الشمس لو شُبهت بالذهب. وإنما ضرب ذلك مثرً، وجعل اللجين المبدر، لكون **أن أهل الكيمياء من الطبيعيين** يقولون إنه من أكون القمر، وجعل الذهب الذهب المشمس، لان أولئك يزعمونه من أكوان الشمس.	147
التفاعل	إذا اشْتَبَهتْ دُموعٌ في خُدودٍ ... تبين مَنْ بكَى مِمَّنْ تَبَاكَى	بكى: كناية عن الطبيعى، وتباكى: كناية عن العَرَضِيْ، لأن **التفاعُل قد يأتى لغرض**، لإظهار خِلاف ما الأمر به في الحقيقة.	196
الحرب	اللابسينَ قُلُوبَهُمْ ... فوقَ الدروع لدفِع ذلكِ	أي إن أفئدتهم أوقى لهم من دروعهم، لأنها أثبت صيانة، وأنشد منها حصانة، وثنى الخيل، لأنه أراد خيله وخيل عدوه، لأن الحرب إنما تقوم بطائفتين متضادتين. ولذلك قال بعض الأوائل، من الحكماء	1

		الأفاضل: **الحرب حينئذ ذو طبيعتين متضادتين**، اي قوامها ذلك فان بطل أحد الضدين بطل الحرب.	
خاصة الإنسان	وبقيات حلمه عافت النا ... س فصارت ركانةُ فب الجبال وَحالتْ عَطايا كَفِّه دُون وَعدِه ...فليسَ له إنجازُ وعد ولا مَطلُ	أي أن عطايا بلا عدة. والإنجاز والمطل: عرضان أو خاصتان للوعد. فوجودهما بوجوده، فإذا ارتفع الوعد ارتفعت خاصتاه اللتان هما الإنجاز والمطل، وكذلك كل خاص ومخوص، إذا انتفى الخاصة، كالضحك وقبول العلم والأدب اللذين هما **خاصتا الانسان**. فاذا انتفى الانسان انتفت هاتان الخاصتان.	119
الغريزة	يَقُتن جيادنا ويقُلنْ لستمُ ... بعُوُلتنا إذا لم تمنعُونا	فيقول: أنا أعف كرماً، وأرضى محبوبي في الحرب، بمشاهدته مني، ما يهواه مني، أو بإخباره ذلك عني. وليس كل أحد من العشاق يجمع عقة وشجاعة، إذ العشق والعفة والفتك **غريزة** الاجتماع.	114
الجماد	وقَد طرقْتُ فَتَاَة الحي مُرتدياً ... بصاحِبٍ غيرَ عَزْهَاةٍ ولا غَزِلِ	يقول: طرقت هذه الفتاة مُرتدياً لسيفي. وجعله لا عِزْهاةً ولا غَزِلا، لأن الغزل في طريق القسمة. والعزاهةُ في طريق العدم. فيقول: سيفي صاحب لا يوصف بعزاهة ولا بغزلٍ. **والجمادُ لا يقبل قسمة ولا عدَماً**. فتفهمه فإنه معنى لطيف، وهو باب من المنطق حسن.	112
القصد	كم من حُشاشة بطريقٍ تضمنها ... للباتراتِ أمينٌ مالهُ ورعُ	الحُشاشة: النفس. وقيل، بقيتُها. والباتراتُ: السيوف القاطعة. والأمينُ هنا: القيد ونفى الورع عنه إغراباً بأمين لا ورع له. وانما سماه أميناً لحفظه على السيف ما استودعته إياه من الأسارى؛ حتى يردهم إليه عند القتل فهو أمين لذلك. وليس له ورعٌ. لأن الورع إنما يكون عن قصد، **والقصد إنما يكون لذى العقل**.	87
العلم	وَكَمْ من عَاثبٍ قولاً صحيحاً ...	قد يكون القول صحيحاً في ذاته، ولا تلوح صحته	66

والجهل	وآفَتُه من الفهمِ السقيم	إلى الجاهل به، فيعيبُه، لانه يظنه على خلاف ما هو به. من كلام الحكماء:) **من علم أنس، ومن جهل استوحش**	
المظهر	حَوْلِي بكُلِّ مَكانٍ مِنهُمُ خِلقٌ ...تُخطى إذا جِئْتَ في اسْتِفْهامها بِمَنِ	أي انهم لا يعقلون ومَنْ (إنما يستفهم بها عمن يعقل، فإذا استفهمت عن هؤلاء بمن فأنت مخطئ، اذ لاحظ لهم فيها وإنما حظُّهم) ما (التي هي لما لا يعقل، وأن شئت قلت: إنهم وإن كانت صُورهم صُور الناس، فهم بهائم، لجهلهم، وأنماتُعامل الأنواع بطبائعها لا بأشكالها، وذلك أخذت الحكماء في حدودها طبائعها دون صورها	61
النفس	فكم قائل لو كان ذا الشخُ نفسهُ ... لكانقراهُ مكمنْ العسكر الدهمِ	**النفس روحانية**: فاما تعظم عظما روحانيا كعظم العالم العلوي. والجسم جوهرٌ متكائف، فلو تجسمت هذه النفوس لعظم جرمُها، وكانت ذات طوائف جسمانية عظيمة.	29

من خلال هذا الجدول تبين لنا كيف فسر ابن سيده شعر المتنبي منبها إلى مفهوم بعض المصطلحات حسب ما اقتضاه البيت الشعري من معنى، وهي مجرد أمثلة فقط، فالكتاب يعج بمثل ذلك من القراءة الفلسفية والعلمية، كما ذكرنا بعد ذلك تمثيلا لا حصرا مجموعة من المقولات الفلسفية والعلمية لندلل أكثر على سعة علم هذا القارئ وإلمامه العجيب بكل تلك المقولات التي تعكس مدى اطلاعه الواسع على العديد من مؤلفات الفلاسفة والمناطقة في مختلف العلوم وقد صدق حين عبر عن نفسه «إني أجد علم اللغة أقل وأيسر صنائعي إذا أضفته لما أنا به من علم حقيق النحو، وحوشي العروض، وخفي القافية، وتصوير الأشكال المنطقية، والنظر في سائر العلوم الجدلية»[1]، إن هذا الشرح يكشف عن عبقرية الشاعر وسعة علمه، كما يعكس نبوغ الشارح ونباهة عقله واطلاعه الواسع على مختلف العلوم.

(1) ابن سيده، المحكم والمحيط الأعظم، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2000، ج1، ص49.

إن ما أمكننا التوصل إليه من خلال قراءة شعر المتنبي في المغرب والأندلس ومقارنتها بقراءة المشارقة ما يأتي:

- لم يعرف شعر المتنبي الحدود الجغرافية بين المشرق والمغرب والأندلس، بل تجاوز ذلك إلى جزيرة صقلية مما جعل القراءات تتعدد، والرؤى تختلف ليثبت تميزه أكثر.

-لقد عمل القراء في المغرب والأندلس على إضفاء الصبغة الخاصة بهم في قراءة شعر المتنبي، فلم يكونوا تبعا للقراءات المشرقية، وقد تعددت مظاهر ذلك من الأسلوب الأدبي المفعم بالمحسنات البديعية الجمالية، وتجنب الاستطراد وتكرار ماورد في القراءات السابقة، وكل ذلك من أجل دفع الملل عن القارئ، بعكس مدونات المشارقة التي امتازت بالسرد المطول والإطناب في الشرح، والسير في تحليل الأبيات على وتيرة واحدة تسبب لدى القارئ الإعياء، رغم ما تحويه من جواهر العلم.

-كان قراء المشرق هم السباقون لقراءة ديوان المتنبي وحاولوا الإحاطة بجميع جوانبه، لكن مع ذلك بقي ما كان يجب استكماله وهو ماتنبهت له قراءات المغرب والأندلس، فلم يكتفوا بما وصلهم من نقد المشارقة لشعر المتنبي، بل حاولوا توجيه قراءاتهم إلى لم ينتبه له القراء المشارقة كالقراءة الفلسفية والعلمية التي ركز عليها ابن سيده في شرحه، كما كانوا يعتمدون ما توسع فيه المشارقة في الجانب النحوي واللغوي لكن لا يوردنه إلا بقدر الحاجة إليه تجنبا للتكرار والتطويل مقتصرين على إضافة الأوجه التأويلية الجديدة التي توصلوا إليها.

-تميزت بعض القراءات عند المشارقة بالتخصص كقراءة ابن جني التي كانت تعتمد على علمي النحو واللغة، لكن معظم قراءات المغرب والأندلس متكاملة تعتمد في دراستها على جميع مستويات النص دون تغليب لمستوى على آخر، وحتى دراسة ابن سيدة التي تطرقت إلى المفاهيم الفلسفية في شعر المتنبي لم تستغن على قراءة شعره على مختلف المستويات فجاء شرحه وافيا شافيا.

-يعد موضوع السرقات من أهم الموضوعات في القراءة المشرقية، فقد استهلكت العديد من المدونات رغم أهمية بعضها إلا أنها أسرفت في الحديث عن هذه الظاهرة التي صرفت أنظارهم على العديد مما كان يجب تناوله من خلال قراءة شعر المتنبي، وهو ما جعل قراء الأندلس والمغرب ينصرفون بكل ما أوتوا عن الحديث عن هذه الظاهرة، بل حاولوا دمجها في شروحهم على أساس أن الأمر لا يتعلق بالسرقات كموضوع أساسي، ودليل ذلك استبدالهم لهذا المصطلح بعدة مصطلحات أخرى توحي بقصد تجنب الحديث عن السرقات، وقد بيناها في موضعها بل حاول ابن رشيق في القراضة أن يستجيز من أبواب السرقة ما أمكنه،

ولم يتقيد بما ذهب إليه النقاد المشارقة.

-خصص ابن فروجة كتابه "الفتح على أبي الفتح" بظاهرة الغموض لينبهنا إلى نتيجة مهمة حول مفهوم الغموض في الشعر بأنه يتعدى ما اتفق على غموضه إلى أن الأساس في ظاهرة الغموض في الشعر يعود لآلية الانتقاء والاختيار، فما يراه قارئ ما أنه غامض يراه الآخر واضحا، وسيرا على هذا المفهوم ينبهنا ابن القطاع الصقلي بذلك حين يلفتنا إلى أنه ليس هناك اتفاق على أبيات معينة للمتنبي بأنه مبالغ فيها، لأن هناك قراء يصلون إلى معاني لا تمت للمبالغة بصلة، في حين يؤول قراء آخرون البيت نفسه معتبرين أن المتنبي قد بالغ فيه.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

ثالثا: قضايا القراءة والتلقي عند نقاد شعر المتنبي القدماء

تميز النقد العربي في القرن الرابع الهجري بانحيازه إلى التدوين والتأليف في الوقت الذي بدأ يتناقص الاهتمام بالشفوية وهو ما جعل التلقي يركز بالدرجة الأولى على القراءة رغم بقاء بعض خصائص الشفوية كالاعتماد على الإنشاد في الشعر أحيانا لذا كان لزاما على الشاعر أن يضع فيحسبانه خلال كتابته للشعر القارئ أكثر من السامع بل صارت تجمع وتدون قصائد الشاعر بمجرد تلقيها وفي بعض الأحيان تتلقى وهي مكتوبة ويعبر عن ذلك الثعالبي في قوله: «وقد ألفت الكتب في تفسيره، وحل مشكله وعويصه، وكثرت **الدفاتر** على ذكر جيده ورديئه، وتكلم الأفاضل في الوساطة بينه وبين خصومه، والإفصاح عن أبكار كلامه وعونه»[1]، لذا سيكون تركيزنا فيما سيأتي على القراءة ببيان أشكالها عند متلقي شعر المتنبي وأنواع هؤلاء المتلقين القراء وما يجب أن يعتمدوا عليه حتى تكون قراءتهم نموذجية مبنية على أسس صحيحة.

1-أشكال القراءة:

مما يلاحظ خلال قراءتنا لبعض المصادر القديمة، التي تناولت شعر المتنبي أن النقاد بمختلف توجهاتهم واختصاصاتهم قد انتهجوا ثلاثة أنواع من القراءات، فهي إما شارحة أو تفسيرية أو تأويلية، والمتداول عند بعض النقاد المحدثين أن عملية الشرح ليست نفسها عملية التفسير، وربما تكون عملية التأويل مكملة لتلك العمليات من القراءة، فنقول: «نفسر ولا نشرح، فالشرح تبسيط ساذج للتجربة نضطر إليه عندما نقدم لتلاميذنا الصغار نصوصا من هذا الشعر القديم أما التفسير فعملية كشف واعية مركبة نتعرف من خلالها على رؤية الشاعر الفنية والجمالية ونتذوق كل الإمكانات الفنية التي تشعها التجربة الفنية وننفذ إلى جوهر التجربة وقد نصل إلى كنوز تقبع في باطن التجربة الفنية، فتتوهج وتسطع وتشع وتلهم، وتتحول الدراسة إلى عمل إبداعي يضيء التجربة ويثريها ولا يعيش على هامشها»[2]، **فالشرح** إذن هو عبارة عن قراءة سطحية للنص لا يمكننا من الولوج إلى خفاياه وهو ما ذهب إليه **شلاير ماخر** حين ميز بين نوعين من الممارسة التأويلية فهي إما سطحية فيكون الفهم بذلك سريعا سهلا وإما ممارسة دقيقة تأخذ في اعتبارها وفي حسبانها أن التأويل الدقيق هو الذي لا ينتج فيه الفهم آليا وبذلك يمكن تجنب سوء الفهم من خلال هذه المقدمة لذلك يعرف ماخر التأويلية بأنها «فن تجنب سوء الفهم»[3]، فسوء الفهم ماهو إلا الفهم الآلي

(1)أبي منصور عبد الملك بن محمد الثعالبي، أبو الطيب المتنبي ما له وما عليه، المصدر السابق، ص 31.

(2)عبد العزيز الدسوقي، في عالم المتنبي، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1984.، ص21.

(3) هانز جورج جادامير، الحقيقة والمنهج، المرجع السابق، ص271.

الذي ينتج عن الممارسة التأويلية المهلهلة غير الدقيقة لكن دلتاي يذهب بعيدا بمفهوم التفسير باعتباره «المنهج العلمي الذي تتميز به المدارس والعلوم الوضعية في حين يشكل الفهم أو التأويل المنهج العلمي المناسب لحقل الفكر والعلوم الإنسانية»[1]، فالاختلاف قائم حول ميدان الممارسة لكل شكل من أشكال القراءة لكن المتفق عليه أن هناك قراءة سطحية تعنى بفهم البنية الأمامية للنص أما البنية العميقة للنص فلا يمكن الوصول إلى معانيها إلا عن طريق التأويل، فهل توافق هذه الآراء والمفاهيم الحداثية ما ذهب إليه القراء القدماء من خلال قراءتهم لشعر المتنبي؟

أ-القراءة الشارحة:

حسب المفهوم المتداول هي القراءة القائمة على شرح الغامض في النص سواء من حيث شرح الألفاظ معجميا أو شرح النص ككل دلاليا.

-مصطلح الشرح[2] عند قراء شعر المتنبي:

إن المتأمل في عناوين المؤلفات القديمة يجد أن لفظ"**الشرح**"، قد يخص شرح شعر المتنبي كله أي الديوان بأكمله، كشرح **وأبي العلاء والواحدي** وغيرها، وقد يخص بعضا منه فقط، **كشرح ابن الإفليلي**، وقد يهتم بشرح نوع خاص من شعر المتنبي كالأبيات المشكلة **كشرح مشكل شعر المتنبي لابن سيده وشرح المشكل من شعر المتنبي لابن القطاع الصقلي** وغيرها، لكن هذه العناوين لا تمكننا من تحديد المفهوم الدقيق لعملية الشرح، لذا سنلجأ إلى مجموعة من النصوص الواردة في مدونات القدماء الشارحة لشعر المتنبي لتبين ذلك، ومنها قول **الواحدي**: «ومع شغف الناس وإجماع أكثر أهل البلدان على تعلم هذا الديوان، لم يقع له **شرح** شاف يقطع الغلق ويسيغ الشرق، ولا بيان عن معانيه، كاشف للأستار حتى يوضحها للأسماع والأبصار»[3]، ويقول أيضا: «هذا الكلام لا يستحسن ولا يستحق التفسير ولا يساوي **الشرح**»[4]، فهو يريد بالشرح ذلك الفهم الذي يفك الغلق وهو ما يذهب إليه **الجرجاني** في الوساطة بعد إيراده مجموعة من شروح الأبيات معترضا على قراءتها السابقة: «وأمثال هذه الاعتراضات كثيرة واستقصاء

(1)عبد العزيز بوالشعير، المرجع السابق، ص257.

(2)«الشرح: الكشف، يقال: شرح فلان أمره أي أوضحه، وشرح مسألة مشكلة، بينها، وشرح الشيء يشرحه شرحا، وشرَّحه: فتحه وبينه وكشفه، وكل ما فتح من الجواهر، فقد شرح أيضا .تقول شرحت الغامض إذا فسرته»، فالشرح في اللغة هو البيان والكشف والتفسير.أنظر: ابن منظور، المرجع السابق، المجلد الثاني، باب الحاء، ص 497.

(3)الواحدي، (المقدمة)، المصدر السابق، ص5.

(4) المصدر نفسه، ص19.

جميعها باب من التطويل، وإنما يصلح استيفاء ذلك إذا قصدنا **بشرح** المعاني المستغلقة من شعره، فإن القول في ذلك يتصل بالكشف عن هذه الأمور ويتناول الغامض الخفي والمتوسط المحتمل، والظاهر الذي فيه بعض اللبس، فينفي ما يجب أن ينفي ويعتذر لما يحتمل العذر»[1]، فعملية الشرح عنده تتناول الغامض الخفي والظاهر المتخلل باللبس.

أما **ابن فروجة** فيتناول هذه المصطلح خلال تعقيبه على شرح ابن جني لبيت من أبيات المتنبي «قال أبو الفتح ابن جني: المقت البغض أي كان الطير ينتظر قتل السلاطين ليأكل من لحومها هذا **شرح** مغن»[2]، وقال **ابن وكيع**: «**أشرح** ما أخذه أبو الطيب، ولا أشرح إلا ما يقع فيه المعنى الذي لو كان له، وقع مثله جماله، وحسن به مقاله»[3]وقال **ابن سيده**: «وهذا آخر ما انتهى من **الشرح** المبارك»[4]، فهم يعتمدون الشرح كأداة لتوضيح ما اختلف حوله وتعددت أوجه الحكم عليه.

يتضح من هذه النصوص أن المقصود من مصطلح الشرح عند النقاد القدماء ليس ذلك المفهوم البسيط الذي نعتقده بأنه الدلالة المعجمية للألفاظ، وليس أيضا التبسيط الساذج للتجربة، لأن شرح الأبيات المستغلقة والمعاني الغامضة لا يقتصر على الدلالة المعجمية، بل يتعدى ذلك إلى شيء وراء النشاط المعجمي [5]، فهو بذلك يقترب من مفهوم التفسير كما سيتضح في الآتي.

ب– القراءة التفسيرية:

–المفهوم اللغوي للفظ التفسير [6]:

جاء في المعاجم العربية أن لفظ "التفسير" يقصد به"البيان"، فهو أداة للكشف عن الغامض والمشكل وبه يتم الترجيح بين الآراء المختلفة على حسب ما يوافق الواقع.

–مصطلح "التفسير" عند القراء القدماء لشعر المتنبي:

(1)القاضي الجرجاني، المصدر السابق، ص 395.

(2)ابن فروجة، الفتح على أبي الفتح، المصدر السابق، ص 126.

(3)ابن وكيع، المصدر السابق، ص 85.

(4)ابن سيده، المصدر السابق، ص196.

(5)مصطفى ناصف، نظرية المعنى في النقد العربي، دار الأندلس، بيروت، ص175

(6)«فسر الشيء يفسره بالكسر ويفسُر بالضم فسرا وفسره أبانه والتفسير مثله، ابن الأعرابي: التفسير والتأمل والمعنى واحد(...)الفَسر كشف المغطى. والتفسير كشف المراد عن اللفظ المشكل والتأول رد أحد المحتملين إلى ما يطابق الظاهر»ابن منظور، المرجع السابق، باب الراء، ج5، ص55.

يصادفنا لفظ "التفسير" في عناوين بعض شروح شعر المتنبي منها "الفَسر"**لابن جني**، وهو نفسه "التفسير"كما بيناه سابقا، ويوضح مقصده من ذلك في مقدمة شرحه قائلا: «سألت أدام الله تسديدك وأحسن من كل عارفة مزيدك أن أصنع لك شعر أبي الطيب أحمد بن الحسين المتنبي **بفسر** معانيه وإيراد الأشباه فيه وإيضاح عويص إعرابه وإقامة الشواهد على غريبه»[1]، ويقول **المتنبي** عن ابن جني إذا سأله أحد عن شعره: «لو كان صديقنا أبو الفتح حاضرا **لفسره**»[2]، أي وضحه وقرب فهمه للمتلقين، أما **ابن وكيع** فيقصد من قوله خلال شرحه لبيت للمتنبي: «هذا من ألفاظه التي تحتاج إلى **تفسير** فإن فسرت قلت فائدة مسبوكها ومعناه: هباتك لا تجود على أحد بأن يلقب جوادا»[3]أن التفسير لا يقتصر على الجانب اللغوي فقط بل يتعداه إلى معاني الألفاظ وارتباطها بالسياق.

مَنَافِعُهَا مَا ضَرَّ فِي نَفْعِ غَيْرِهَـا تَغَذَّى وَتَرْوَى أَنْ تَجُوعَ وَأَنْ تَظْمَـا (4)

ويجيء لفظ "التفسير" عند **المعري** في مواضع عدة، ففي معرض شرحه لبيت من أبيات المتنبي القائل: «والمصراع الثاني تفسير الأول، لأنه قال في المصراع الأول أنها كانت تضر بنفسها لتنفع غيرها ثم جعل المصراع الثاني **تفسيرا** للمصراع الأول فقال: غذاؤها وريها في أن تجوع وتظمأ لأن سرورها بإطعام غيرها يقوم مقام شبعها وريها، [5]وقد يكون المصراع الثاني **تفسيرا** لكلمة في المصراع الأول كما في قوله:

وَمَا عِشْتَ مَا مَاتُوا وَلاَ أَبَوَاهُـمُ تَمِيمُ بْنُ مُـــرَّ وَابْنُ طَابِخَةٍ أدّ (6)

فكان قائلا قال من هما (أبواهم) فيكون قوله في المصراع الثاني تميم بن مر بن طابخة **تفسيرا** لقوله ولا أبواهم»[7]، فالتفسير عند المعري يتجاوز القارئ في توضيحه المعنى بإعادة بناء معنى الشاعر إلى الشاعر نفسه الذي قد يفسر مصراعا بمصراع أو بيتا بيت.

فالتفسير عند القدماء يعني إما إتمام معنى من المعاني أو بيان القصد المباشر كما ذهب إلى ذلك المعري في أن المصراع الأول تفسير للثاني أي تفسير شطر من البيت للشطر الآخر، وإما إيضاح للمفهوم الخفي

(1)ابن جني، الفسر، (مقدمة الشارح)، المصدر السابق، ج1، ص3.
(2)معجم الأدباء، ياقوت الحموي، تحقيق: إحسان عباس، ط1، 1993، ج4، ص1594.
(3)ابن وكيع، المصدر السابق، تح: رضوان الداية، ص 352.
(4)أبو العلاء المعري، معجز أحمد، المصدر السابق، ج2، الشاميات، ص259.
(5)المصدر نفسه، ج2، ص 259.
(6) نفسه، ج2، الشاميات، ص362.
(7)نفسه، الصفحة نفسها

الغامض الكامن وراء البنية الأفقية للبيت الشعري، كما أن عملية التفسير قد تكون من الشاعر نفسه بتضمين ذلك خلال شعره، وقد يكون بإعادة بناء معاني شعره عن طريق متلقيه، وفي هذا المقام نعرج على نصوص لعبد القاهر الجرجاني لها علاقة بمفهوم التفسير حتى يتسنى لنا توضيح المصطلح بشكلي جلي.

-الفرق بين المُفَسَّر والتفسير(النص والنص الآخر):

يفرق **عبد القاهر الجرجاني** بين **المُفَسَّر والتفسير** ويرجح أحدهما على الآخر بالتفاوت في المعنى، يقول مخالفا القائلين بـ«إن التفسير بيان للمُفَسَّر فلا يجوز أن يبقى من معنى المفسر شيء لا يؤديه التفسير ولا يأتي عليه لأن في تجويز ذلك القول بالمحال، وهو أن لا يزال يبقى معنى المفسر شيء لا يكون إلى العلم به سبيل، وإذا كان الأمر كذلك ثبت أن الصحيح ما قلناه من أنه لا يجوز أن يكون للفظ المفسر فضل من حيث المعنى على لفظ التفسير»[1]، ويرد عليهم بقوله بأن هذه : «دعوى لا تصح لهم إلا من بعد أن ينكروا الذي بيناه من أن من شأن المعاني أن تختلف بها الصور، وحتى يدعوا أن لا فرق بين الكناية والتصريح، وأن حال المعنى مع الاستعارة كحاله مع ترك الاستعارة ...»[2]ويقول أيضا: «وإنك لتنظر في البيت دهرا طويلا وتفسره، ولا ترى أن فيه شيئا لم تعلمه، ثم يبدو لك فيه أمر خفي لم تكن قد علمته»[3]، فالذي نفهمه من كل هذا أن التفسير لا يتساوى والمفسَّر من حيث المعنى، لأن المفسَّر وهو النص الشعري يبقى إلى حين منبعا لتفسيرات أخرى، وأن المعنى يكون أقرب وأقل تفاوتا من معنى المفَسَّر إذا فُسِّر بمثل نصه أو بنص أبلغ منه، كما أشار إلى ذلك المعري بتفسير مصراع لمصراع آخر من البيت أو بتفسير الشعر بالقرآن كما كان يفعل ابن جني، وهذا هو سبب اكتفاء المفسرين لشعر المتنبي أحيانا بتفسير بعض أبيات المتنبي بأبيات شعرية لشعراء آخرين أو بآيات قرآنية، لأنها أبلغ وأنسب لتوضيح المعنى من نثره، ومرجع كل ذلك إلى النظم والتأليف.

ومادام التفسير بهذا المعنى عند نقادنا القدماء فهو على الأغلب عملية تسبق عملية التأويل، لأن التفسير قد يقتصر على تقديم المعنى للبيت الشعري الظاهر والغامض الخفي، أما التأويل فمجال عمله لا يكون إلا مع الأبيات المشكلة والمعاني المستغلقة، لذلك كان القدماء يوردون مصطلح التفسير كثيرا ولا يذكرون التأويل إلا في مواضعه الخاصة بالشعر الخفي، كما اتضح ذلك بالأمثلة السابقة ولا يصرحون بمصطلح التأويل، بل يذكرون عناصره التي تكونه من النظر والفكر والتأمل والكشف وغيرها.

(1)عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، المصدر السابق، ص426.

(2)المصدر نفسه، ص427.

(3)نفسه، ص551.

ج-القراءة التأويلية:

إن المشهور والمتداول حول مصطلح التأويل أنه ذلك الفعل الذي يتعلق بقراءة النصوص المهمة كالنصوص المقدسة أو النصوص الصعبة الإدراك والمتعددة المعاني.

-مصطلح التأويل [1]عند القراء القدماء لشعر المتنبي:

يلاحظ من خلال مؤلفات النقاد القدماء حول شعر المتنبي أنها لم تصرح بمصطلح "التأويل" في عناوينها، لكنها في الحقيقة تعتمده كأداة أساسية في القراءة، وربما يعود ذلك إلى ارتباط مصطلح التأويل بعدة مفاهيم معقدة ومتداخلة، توحي للقارئ بأن النص المتداول صعب الفهم مما يسبب له النفور والتردد في قراءة الكتاب المعنون بلفظ التأويل، لذلك سعى علماؤنا لعنونة تلك المؤلفات بالشروح حتى يجلبوا القارئ مهما كان مستواه، ويجعلوه مستعدا لفهم شعر المتنبي مرحلة بمرحلة آخرها التأويل.

وقد ورد مصطلح التأويل مبثوثا ضمن هذه الشروح، إما بلفظه أو بما يوحي إلى مفهومه، ومن ذلك قول ابن وكيع في إشارته إلى ما يستدعيه شعر المتنبي من«النظر وكد الخواطر والفكر »[2]، وأنه «وكلنا إلى معرفة قصده بالتأمل»[3]، وحين وقف على بعض معاني المتنبي قال«هذه معان تمضي على الأسماع فإذا وقع عليها التصفح الشافي والتأمل الكافي ظهرت أسرارها وانكشف عوارها»[4]، فالقارئ «يستدل على مراده بالتأمل لمعناه»[5]، فقراءة شعر المتنبي تتطلب التأمل والفكر والتصفح وكل هذه العمليات هي بمثابة آليات تعتمد عليها القراءة التأويلية.

أما القاضي الجرجاني فيصرح بلفظ التأويل في مواضع من مدونته كتعليقه على أخطاء عدت لأبي نواس بأن «باب التأويل يتسع ومذاهب الاحتيال في النحو لا تضيق»[6]، فالتأويل يؤدي إلى تعدد وجهات النظر وانفتاح القراءات، كما يتناول عبد القاهر الجرجاني مصطلح التأويل خلال تعليقه على بعض القراءات

(1)جاء في لسان العرب«أول الكلام وتأوله: دبره وقدره، وفسره (...)والمراد بالتأويل نقل ظاهر اللفظ عن وضعه الأصلي إلى ما يحتاج إلى دليل لولاه ما تُرك ظاهر اللفظ، وسئل ابن عباس أحمد بن يحيى عن التأويل فقال: التأويل والمعنى والتفسير واحد(...) التأويل جمع معاني ألفاظ أشكلت بلفظ واحد لا إشكال فيه.أنظر: ابن منظور، المرجع السابق، ج11، باب اللام، ص33.

(2)ابن وكيع، المصدر السابق، ص4

(3)المصدر نفسه، ص445

(4)نفسه، ص 282.

(5)نفسه، ص609.

(6)القاضي الجرجاني، المصدر السابق، ص61.

في قوله: «ومن ذلك أنك ترى من العلماء من قد تأول في الشيء تأويلا وقضى فيه بأمر فتعتقده اتباعا له ولا ترتاب أنه على ما قضى وتأول وتبقى على ذلك الاعتقاد الزمان الطويل ثم يلوح لك ما تعلم به أن الأمر على خلاف ما قدر»[1]، أي إن عملية التأويل قد لا يلجأ إليها القارئ في القراءة الأولى لكنه إذا عاود النظر وتفكر انتبه إلى ما وراء ما كان يعتقده واضحا.

فالتأويل عند القدماء قد يصرح بمصطلحه، وقد يذكرون بدلا عنه بعض الألفاظ التي تدل عليه كالفكر والتأمل وكد الخاطر، وقد يعنون بالتفسير والمقصود منه التأويل أيضا، لأن هدف النقاد القدماء شرح تلك الأبيات المشكلة من شعر المتنبي ذات المعاني الخفية والغامضة التي تتطلب عملية التأويل للوصول إلى معانيها.

-أهداف قرّاء شعر المتنبي القدماء من القراءة التأويلية:

تتعدد المواضع الشعرية في ديوان المتنبي التي يمكن الوصول إلى حقيقتها إلا عن طريق القراءة التأويلية وهي كالآتي:

***التصحيح والتوجيه:**

إن عملية التأويل لا تكتفي فقط بالبحث عن المعاني الخفية، بل قد تتجه إلى تصحيح بعض التأويلات التي ضل أصحابها عن المقصد الصحيح من معانيها، ويمكن أن نصطلح عليها بالقراءة التصحيحية أو التوجيهية، وقد اعتمد النقاد القدماء كثيرا على هذه القراءة، كأبي العلاء المعري بحكم توسع طاقته العلمية تخطر له تأويلات ربما شاب القراء قبله للوصول إليها، واختلفوا ولم يتمكنوا من فصل الأمر فيها فإذا به يصيب نقطة الفصل في تأويل معانيها، ومن أمثلة ذلك ما ذهب إليه ابن جني في قراءته العروضية لأبيات المتنبي القائلة:

إِنَّمَا بَدْرُ بْـنُ عَمَّارٍ سَحَـــابُ هَطِـــلٌ فِيهِ ثَـــوَابٌ وَعِقَـابُ [2]

فهو يرى أن «هذه القطعة مضطربة الوزن وهي من الرمل، لأنه جعل العروض (فاعلاتن) ولعمري: إن هذا هو أصلها في الدائرة، ولكن العروض لم تستعمل هنا إلا محذوفة السبب ووزنها (فاعلن) »[3]وقد ردد هذا القول الواحدي في شرحه وأضاف إليه قوله «غير أن هذا البيت الأول صحيح الوزن لأنه مصرع فتبعت

(1) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، المصدر السابق، ص 553.

(2)ابن جني، الفسر، المصدر السابق، ج1، ص 448

(3)المصدر نفسه، ج1، ص 448

عروضه ضربه»[1]، لكن المعري وجد اللغز وراء هذا الذي يبدو أنه اضطراب في الوزن مدافعا عن الشاعر بقوله: «وهذه الأبيات من بحر الرمل وأصله (فاعلاتن) ست مرات، وقد جاء بها على الأصل، ولم يسمع من العرب إلا محذوف العروض وهو أن يحذف من الجزء الثالث سبب وهو (تن) فيبقى (فاعلا) ويحول إلى مثل وزنه فيصير (فاعلن) (...) وعذره أنه صرع الأبيات من غير إعادة القافية وأيضا فإنه اعتبر الأصل، لأنه أصل دائرة الرمل، فأتى بها على الأصل، ليعلم أن أصلها ذلك، وأما البيت الأول فلا إشكال فيه لأنه مصرع مقفى»[2]، فالمعري لم يقتنع بما ذهب إليه ابن جني والواحدي وحوال إيجاد مخرج لما ذهب إليه المتنبي وق تم له ذلك ويمكننا رد هذا الحذق عن المعري أنه خبير بحيل الشعراء وشاعر بارع عليم بدقائق تأليف الشعر وفي مجال العروض خاصة لأنه عماد فن الشعر.

***بيان السرق في شعر المتنبي:**

كما أن ابن وكيع نظرا لسعيه لبيان سرقات المتنبي يلجأ إلى تأويل المعنى الذي يراه موافقا لمقصده هذا، ومن ذلك تفسيره لقول المتنبي:

عَــلَّ الْأَمِيرَ يَرَى ذُلِّي فَيَشْفَــعُ لِي إِلَى التِي تَرَكَتْنِي فِي الْهَوَى مَثَــلَا [3]

«هذا أقبح معنى لأنه يريد من الأمير أن يكون قوادا عليه معها، فإن عارضنا معارض فقال: ما أخذ هذا إلا من أبي نواس في قوله:

سَأَشْكُو إِلَى الْفَضْلِ بْنِ يَحْيَ بْنِ خَالِدٍ هَوَاكِ لَعَلَّ الفَضْــلَ يَجْمَعُ بَيْنَنَــا [4]

وقال: الجمع بينهما قيادة، قيل له: التأويل له في الجمع أسوغ منه في الشفاعة، لأن الجمع بينهما يكون بصلاته التي تغنيه وترغبها فيه، فيصل إليها نكاحا لا سفاحان، والدليل على صحة هذا المقصد قول أبي نواس:

فَيَا فَضْــلُ بَادِرْ صَبْوَتِــي بِغُبَارِهَــا فَلَا خَيْرَ فِي حُبِّ الْمُحِبِّ إِذَا دَنَــا [5]

والشفاعة تضيق عليه وجه الخروج من قبح المقصد وأبو نواس أصح معنى، وإن اتفقا فباستغاثتهما بمن

(1)الواحدي، المصدر السابق، ص 228.

(2)أبو العلاء المعري، معجز أحمد، المصدر السابق، ج2، ص 156.

(3)ابن وكيع، المصدر السابق، ص135، 136.

(4)المصدر نفسه، ص135، 136.

(5)نفسه، ص135، 136.

مدحاه على هواهما ومن انساغ له التأويل أرجح كلاما ممن ضاق عليه وجه الخروج مما عيب عليه»[1]، فابن وكيع يوجه معنى بيت المتنبي من تأويل التركيبين "فيشفع" و"يجمع" لأن لفظ "يشفع" دال لمصلحة الشاعر فحسب، وإن كان الطرف الآخر مكرها في حين أن الجمع يوحي بتوافق الطرفين وتراضيهما، وقد استعان بالذوق إلى جانب التأويل ليصل إلى ما وصل إليه.

-الاعتذار عن بعض عيوب شعره:

استخدم الجرجاني عملية التأويل في مواضع عة من وساطته ومن ذلك المواطن التي عابها القراء قبله على المتنبي فالتجأ إلى التأويل ليعتذر له عن بعض هفواته، ومن ذلك قول المتنبي:

مَا يُنْقِصُ المَوْتُ نَفْسًا مِنْ نُفُوسِهِمُ إِلَّا وَفِي يَدِهِ مِنْ نَتْنِهَا عُـــودُ [2]

«وقالوا محتجين عنه والعود لا يشتم ولو اشتم لم يحظ من ريحه بطائل، وإنما يظهر عرفه إذا حللت النار أجزاءه ولطفتها [ويوضح الجرجاني خطأ ما فهمه الخصوم]فالمتنبي قد أراد أن الموت لا يلمس هذه النفوس الخبيثة عند قبضها، ولكن يتناولها بعود مثل أن يأخذ إنسان شيئا يستقذره فيصون عنه يده وهذا العود ليس بعود طيب كما فهموا، ولكنه عود من العيدان وعلى هذا النحو يستقيم المعنى بل نشعر أيضا بمدى طرافته»[3]، ونحن أيضا نؤيد قراءة الجرجاني نظرا لتباعد مفهوم العود في اللغة المعاصرة عن أن يقصد به ما يقترن بالرائحة.

وقال أبو الطيب:

أَبْصَرُوا الطَّعْنَ فِي القُلُوبِ دِرَاكًـــا قَبْلَ أَنْ يُبْصِرُوا الرِّمَاحَ خَيَالَا [4]

فقال القدماء في بنيته: «فيه تقديم وتأخير أخر خيالا عن موضعه لعلم المخاطب به والتقدير: أبصروا الطعن في قلوبهم دراكا خيالا قبل أن يروا الرماح. يريد لشدة خوفهم تصوروا ما صنعت بهم قديما، فرأوا الطعن تخيلا في قلوبهم قبل رؤية الرماح حقيقة»[5]، وعارض ابن سيده هذا الموقف فقال: «وليس قول من قال إن البيت مقلوب العجز والصدر، لأن ذلك فاحش، يذهب إلى أنه أراد: أبصروا الرماح خيالا قبل أن

(1)المصدر السابق، ص135، 136.

(2)القاضي الجرجاني، المصدر السابق، ص395.

(3)المصدر نفسه، ص395.

(4)أبو البقاء العكبري، ديوان أبي الطيب المتنبي، التبيان في شرح الديوان، ضبط: مصطفى السقا وآخرون، دار المعرفة، بيروت، ج3، ص141.

(5)المصدر نفسه، ج3، ص 141.

يبصروا الطعن في القلوب دراكا»[1]، ولكنه لم يأت بتفسير أجود مما ذهب إليه معظم الشراح [2].

***التأويل باعتماد السياق الخارجي للقصيدة:**

وقد يلجأ الناقد إلى تأويل البيت من خلال ربطه بالسياق الخارجي للقصيدة، كما صنع ذلك ابن الإفليلي:

«لاَ تَلْـــقَ أَفرَسَ مِنـــكَ تَعرِفُـــهُ إلاَّ إذا ما ضَاقَـــتِ الحِيَـــلُ

لا يَستَحِي أَحَـــدٌ يُقـــالُ لَـــهُ فَضَلُوكَ آلُ بُوْيْهِ أَوْ نَضَـــلُوا

قَدَروا عَفَوا، وَعَدوا وَفَوا، سُئِلـــوُا أَغنَوا، عَلَوا أعلَوا، وَلُوا عَدَلُوا [3]

التناضل: المسابقة في الرمي، ويقال: نضل الرجل، إذا ظهر عليه لكثرة الإصابة.

فيقول مشيرا إلى "بوهسوذان": لا تلق أفرس منك على ظهور الخيل، وأنفذ منك في شدائد الحرب، إلا إذا ضاقت الحيل بك، وانقطعت طرق النجاة دونك، يعرض بوهسوذان في أنه تعرض لحرب ركن الدولة وأبنه فناخسرو، وهو عاجز عنهما، وترك الخضوع لهما، وهو غير بعيد من جميل عائدتهما، ولو اعترف لهما لقبلاه، ولو استقام على طاعتهما لما قاتلاه.

ثم قال مؤكدا لما قدمه: وما يستحي أحد من أن يقال له فضلك آل بويه ونضلوك، واستولوا عليك وغلبوك، فيعترف بالتقصير عنهم، ويجعل الإذعان وسيلته في أن يأخذ بخطه منهم.

ثم قال، يريد بني بويه: قدروا لعظم المملكة، فعفوا، وحمدت قدرتهم، ووعدوا من انقاد لهم بسعة الإفضال، فوفوا وأنجزوا عدتهم، وسئلوا التشريف بسلطانهم، والمشاركة في أموالهم، فأغنوا وشرفوا سائلهم، وعلت أحوالهم في الملك وجلالة الأمر، فأعلوا أقدار المتصلين بهم، ورفعوا منازل المؤملين لهم، واتصلت لهم ولاية أمور الناس، فشملوهم بالإحسان والمعدلة، ودبروا أمورهم، فعمهم ذلك التدبير بالمصلحة، فمن خالفهم فهو ظالم لهم، ومن ناصبهم فهو شديد الاغترار بهم. **وهذا التأويل وإن لم تكن جملته في لفظ الشعر، فهو مفهوم منه، وغير خارج عند التأمل عنه»**[4]، فهو يسوق في البداية حادثة تتعلق بموضوع

(1)ابن سيده، المصدر السابق، ص137.

(2)حسين الواد، المرجع السابق، ص209

(3)ابن الإفليلي، المصدر السابق، قافية اللام،

(4)المصدر نفسه، ص

الأبيات ليتسنى له الوصول إلى المعنى بوضوح ثم يستتبع ذلك بإتمام معاني الأفعال الواردة في الأبيات مقدرا تأويلها حسب فهمه وقد صرح بذلك في نهاية شرحه لهذه الأبيات

والجدير بالذكر أن القراءة التأويلية قد تركز خلال تطبيقها على مستوى من مستويات النص حسب المجال النقدي الذي يتخصص فيه الناقد، وه وفي قراءة شعر المتنبي نلاحظ اعتماد نوعين من التأويل هما التأويل النحوي والنصي، وفيما يأتي بيان لذلك:

-التأويل النحوي:

هو الذي يتم فيه «حمل الاستعمال الذي يبدو مخالفا للقواعد على وجه يجعله مقبولا، [ويساهم في]حل إشكال أجزاء التركيب الملتبسة أو الغامضة بطبيعتها وتفسيرها نحويا»[1]، فهو طريق للتوفيق بين الاستعمال والقاعدة دون الخروج عن أحكام النحو.

ولاستخدام التأويل النحوي يتوجب علينا تحديد موضع التأويل في تركيب البيت الشعري، أي الموضع الذي يكمن فيه الإشكال أو التناقض مع القاعدة، ثم تعيين آلية التأويل التي يمكننا بها رفع الإشكال، وتسويغ المتناقض مع القاعدة [2].

***مسوغات التأويل النحوي في شعر المتنبي:**

لقد ساهم التأويل النحوي بقسم كبير في مجال النقد، بل كان منطلقه الأول والأساسي في شرح شعر المتنبي، وذلك لأن الشاعر كوفي ولا يستبعد أن يكون تلقى النحو الكوفي بدرجة كبيرة والناقد الأول الذي اعتمد هذا التأويل من المدرسة البصرية مما أدى إلى تعدد أوجه التأويل بتعدد أوجه النحو والإعراب.

- **الفصل بين المسند والمسند إليه:** ومن أمثلة ذلك قول المتنبي:

أَنّــــى يَكُونُ أَبَـــــا البَرِيّـــــةِ آدَمٌ وَأَبُوكَ وَالثَّقَلَانِ أَنْــتَ مُحَمَّدُ [3]

«وتقديره: كيف يكون آدم أب البرية، وأبوك محمد، وأنت الثقلان ففصل بين المبتدأ الذي هو"أبوك" وبين الخبر الذي هو "محمد" بأنت والمعنى أنت جميع الإنس والجن »[4]، فبالفصل بين المبتدأ والخبر حدث

(1)عبد السلام السيد، المرجع السابق، ص 241.

(2)تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، 1994، ص262.

(3)ابن جني، الفسر، المصدر السابق، ج1، ص 915.

(4)المصدر نفسه، ج1، ص 915.

تأخير للخبر عن موقعه الأصلي في الجملة وهو ما جعل معنى البيت غامضا فلجأ الشارح إلى التأويل النحوي حتى وصل إلى معناه.

•**التراكيب المبتورة**: فهناك تراكيب في شعر المتنبي يتعمد عدم اتمامها بما يحدد معناها بالضبط ويترك فيها مجالا فارغا يستفز القارئ لمشاركته في إتمامه، ويتضح ذلك أيضا في تفسيره لقول المتنبي:

لاَ أَقَمْـــنَا عَلَى مَكَانٍ وَإِنْ طـــــا بَ وَلَا يُمْكِنُ الْمَكَانَ الرَّحِيلُ (1)

قال ابن جني: «أي لم نقم كقول الله سبحانه فلا صدق ولا صلى أي لم يصدق ولم يصل ويجوز أن يريد به المستقبل كأنه قال: والله لا أقمنا فجعله قسما ويجوز أن يكون دعاء كما نقول: لا شفاه الله»(2)، فابن جني لجأ إلى احتمال ثلاثة أوجه نحوية ليتمم التركيب ويصل إلى تأويل معنى البيت.

•**الاختلاف في القاعدة باختلاف المدارس النحوية**: فقد تختلف أوجه التأويل النحوي نظرا لاختلاف ما ذهبت إليه **المدارس النحوية** في وضع القواعد، كتفسير بيت المتنبي القائل:

أَجِدَّكَ مَا يَنْفَكُّ عَـــانٍ تَفُكُّـــهُ عُمَ بْنَ سُلَيْمَانٍ ومَالٌ تُقَسِّـــمُ (3)

«و"عم" ترخيم "عمر" وهو لحن لأن الاسم الثلاثي لا يجوز ترخيمه لأنه على أقل الأصول عددا فترخيمه إجحافا به، وإنما يجيزه الكوفيون»(4)، فالواحدي يعتبر أن ترخيم الثلاثي غير جائز، لأن ذلك شاذ بالنسبة لمدرسة البصرة، كما أنه يخبره بجوازه عند الكوفيين، وهذا أيضا من الأسباب التي عملت على توسيع دائرة التأويل النحوي في نقد شعر المتنبي.

•**الحذف**: كبيت المتنبي الذي القائل:

قِفَـــــا قَلِيلًا بِهَا عَلَـــيَّ فَـلَا أَقَـــلُّ من نَظْـــرَةٍ أُزَوِّدُهَا (5)

فسره المعري بقوله: «"قليلا" منصوب لأنه صفة لظرف محذوف أراد: زمانا قليلا، أو لأنه صفة لمصدر الفعل الذي هو "قفا" أراد: وقوفا قليلا وقوله "فلا أقل" ويروى بالنصب وهو الوجه، لأن "لا" يبني الاسم بعده على الفتح إذا كان نكرة، و"أقل" نكرة، وقد روى بالرفع على معنى"ليس" وقوله"قفا" يتعلق بقوله

(1)المصدر السابق، ج3، ص 47.
(2) المصدر نفسه، ج3، ص 47.
(3)الواحدي، المصدر السابق، ص 185.
(4)المصدر نفسه، ص 185.
(5)أبو العلاء المعري، معجز أحمد، ج1، ص 16، 17.

"ياحاديي عيرها " والهاء في"بها" يحتمل أن تكون للإبل وأن تكون للمرأة»[1]، وهذه الظاهرة من أهم مسوغات التأويل ومواطنها لا تحصر في شعر المتنبي وقد مثلنا لها في غير هذا الموضع.

•**تعدد الروايات**: ومن أمثلة ذلك تفسير قوله:

فَـــإِذَا نَوَتْ سَفَرًا إِلَيْكَ سَبَقْـــتَهَا فَأَضَفْتَ قَبْلَ مُضَافِهَا حَالَاتِهَـا [2]

«المضاف هاهنا مصدر بمعنى الإضافة. يقول: إذا أرادت الرجال السفر إليك سبقتها بإضافة أحوالها قبل إضافتك إياها، وإنما يريد إقامة العذر للمرض الذي به وجميع الناس، رووا "سبقتها" بالتاء قال ابن فروجة: والصواب عندي "سبقنها" بالنون، لأن المعنى إذا نوت الرجال السفر إليك سبقت العائلات الرجال فجاءتك قبلها ويصح "سبقتها" بالتاء على تمحل وهو أن يقال: سبقت إضافتها، أي: إضافة حالاتها فيكون من باب حذف المضاف، ويريد بالحالات: حالات المرض الذي ذكر »[3]، فتعددت في هذين المثالين التأويلات النحوية لتعدد الروايات المذكورة.

•**الحمل على المعنى**: كما أن قضية الحمل على المعنى مما يعطي إمكانيات في تعدد أوجه الإعراب ومن ثم تعدد أوجه التأويل، ومن أمثلة ذلك قول المتنبي:

وَأَنْتَ الَّذِي رَبَّيْتَ ذَا المُلْكَ مُرْضَعًا وَلَيْسَ لَـهُ أُمٌّ سِـــوَاكَ وَلَا أَبُ [4]

قال ابن جني: «وكلمت المتنبي غير مرة فاعتصم في هذا بأنه إذا أعاد الذكر على لفظ الخطاب كان أبلغ وأمدح من أن يرده على لفظ الغيبة، وإذا قال: ربيت فقد خاطبه وكان أبين ولعمري إنه لكما قال، ولكن الحمل على المعنى عندنا لا يسوغ في كل موضع ولا يحسن والوجه ما ذكرته لك وله»[5]، فعود الضمير على المذكور المخاطب في جملة الصلة والصفة يعود على معنى البيت الذي قبله.

•**الضرورة الشعرية**: تعد الضرورة الشعرية من أهم التراكيب التي تستدعي التأويل النحوي وهي متعددة، كقصر الممدود وصرف غير المنصرف وترك الهمزة وإبدالها بالحذف أو الزيادة، وقد عدها بعض أهل العلم من عيوب شعره كما ذكر الجرجاني «فمما أنكره عليه أهل العلم واستضعفوه قوله:

(1)المصدر السابق، ج1، ص 16، 17.

(2)الواحدي، المصدر السابق، ص286.

(3)المصدر نفسه، ص286.

(4)ابن جني، الفسر، المصدر السابق، ج1، ص 579.

(5)المصدر نفسه، ج1، ص 579.

جَلَلًا كَمـــا بِـــــي فَلْيَكُ التَّبْرِيحُ أَغِذَاءُ ذَا الرَّشَإِ الْأَغَنِّ الشِّـــحُ [1]

فقال أهل الإعراب حذف النون من تكن إذا استقبلتها اللام خطأ لأنها تتحرك إلى الكسر، وإنما تحذف استخفافا إذا سكنت، فقال لهم المحتج عن أبي الطيب: لعمري إن وجه الكلام ما ذكرتم، لكن ضرورة الشعر تجيز حذف النون مع الألف واللام»[2]، فالذي سوغ الاعتذار للمتنبي هو الضرورة الشعرية.

وقوله:

وَمَا كُلُّ سَيْفٍ يَقْطَـــعُ الْهَامَ حَـدُّهُ وَتَقْطَعُ لَزْبَاتِ الزَّمَانِ مَكَارِمُـــهْ [3]

قال أبو الفتح: «والوجه أن يقال: لزبات (بفتح الزاي) وإنما سكن الزاي ضرورة وقد رفض صاحب التبيان ما جاء به أبو الفتح وعد الجمع صحيحا وليس ضرورة لأن لزبات هي صفة وليست اسما»[4]، فالاختلاف في أوجه التأويل قائم على الاختلاف حول جواز الضرورة الشعرية في هذا الموضع.

•**تصحيح خطأ**: فقد يلجأ القارئ إلى التأويل النحوي من أجل تصحيح خطأ وقع فيه الشاعر، كقول عبد القاهر الجرجاني: «وإنك لتنظر في البيت دهرا طويلا وتفسره، ولا ترى أن فيه شيئا لم تعلمه، ثم يبدو لك فيه أمر خفي لم تكن قد علمته، مثل ذلك بيت المتنبي القائل:

عَجَبًا لَـــهُ حَفِظَ الْعِنَـــانَ بِأَنْمُـــلٍ مَا حِفْظُهَا الْأَشْيَاءَ مِنْ عَادَاتِهَـا [5]

مضى الدهر الطويل ونحن نقرؤه فلا ننكر منه شيئا ولا يقع لنا أن فيه خطأ، ثم بان أنه قد اخطأ وذلك أنه كان ينبغي أن يقول "ما حفظ الأشياء من عاداتها"فيضيف المصدر إلى المفعول فلا يذكر الفاعل، ذلك لأن المعنى على أنه ينفي الحفظ عن أنامله جملة، وأنه يزعم أنه لا يكون منها أصلا، وإضافته الحفظ إلى ضميرها في قوله "ما حفظها الأشياء" يقتضي أن يكون قد أثبت لها حفظا (...) لا ينبغي أن يظن أنه كما يجوز أن يقال: "ما من عادتها أن تحفظ الأشياء"كذلك ينبغي أن يجوز "ما من عادتها حفظها الأشياء " ذاك أن إضافة المصدر إلى الفاعل يقتضي وجوده، وأنه قد كان منه »[6]، فالخطأ الذي وقع فيه المتنبي

(1)القاضي الجرجاني، المصدر السابق، ص 366.

(2)المصدر نفسه، ص 366.

(3)العكبري، المصدر السابق، قافية الميم، ج3، ص342.

(4)المصدر نفسه الصفحة نفسها.

(5)عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، المصدر السابق، ص 551، 552.

(6)المصدر نفسه، ص 551، 552

أعطى وجها متناقضا حين أول معناه وربطه بسياق البيت وهو ما مكن الناقد من تصحيحه ليتوافق ما سياق معنى البيت ككل ومثل هذا الموضع لا يمكن أن ينتبه له القارئ للوهلة الأولى إن لم يكن عالما بعلم النحو.

-التأويل النصي:

اقترن التأويل النصي عند النقاد القدماء في شرحهم لشعر المتنبي بالتأويل النحوي، حيث «يلتحم الجانب التصويبي مع الجانب الجمالي أو البلاغي(...) وذلك عن طريق محاولة استخراج الدلالات الجمالية المختبئة وراء أوجه التأويل»[1]، ويؤكد مصطفى ناصف على تلازم التأويلين في قراءة النص «حسبنا الآن أن نقول أن التأويل النحوي الذي يبنى على نظام نثري يفيد فائدة غير مباشرة في تبين الخصائص التي يقوم عليها نظام التعبير في الشعر، وقد يستنتج من ذلك —من الناحية النظرية- أن البنية السطحية صالحة للمقارنة مع البنية العميقة التي يعتمد عليها الشاعر من خلال ما يتبدى بين هاتين البنيتين تتضح وجوه الدلالة»[2]، فمعنى البيت يستنبط انطلاقا من البنية الأفقية وصولا إلى البنية العمودية للنص مما يوجب استخدام هذين التأويلين في القراءة جنبا إلى جنب.

وقد اعتمد القدماء في تفاسيرهم طريقة الملازمة بين التأويل النحوي والتأويل النصي، خاصة فيما يشكل معناه، إذ لا يمكنهم الخروج بالمعنى المراد إلا بعد تطرقهم لأوجه التأويل النحوي، ومن ثم يتبعه تعدد التأويلات النصية، ومن أمثلة ذلك ما ذهب إليه **أبو العلاء** في تفسير قول المتنبي:

فَـــرُءُوسُ الرِّمَاحِ أَذْهَـــبُ لِلْغَيْـــــظِ وَأَشْفَى لِغِلّ صَدْرِ الْحَقُودِ [3]

«بنى من أذهب: أفعل التفضيل وهو لا يأتي إلا من الأفعال الثلاثية المجردة، عن الزيادة فإن كان بناؤه من "ذهب" فهو لازم فلا بد من الباء للتعدية، وهو أن يقول أذهب بالغيظ ذلك رواية، وأما أذهب للغيظ فهو محمول على أنه حذف من أذهبت، ثم بنى بعد رده إلى ثلاثة أحرف (أفعل) كقوله تعالى: "أي الحزبين أحصى" لأنه من أحصيت يقول: إن لم يمكنك أن تعيش عزيزا، فمت بين طعن القنا فإنه من الأشياء التي تشفي الصدور من الحقد أو تقتل فتستريح مما كنت فيه من الغيظ والحقد، وروى أنه قال: أنا لم أبن

(1)عبد السلام السيد، المرجع السابق، ص244.

(2)النحو والشعر قراءة في دلائل الإعجاز، فصول، مجلد الأول، العدد الثالث، 1981، ص 38.

(3)أبو العلاء المعري، معجز أحمد، المصدر السابق، الشاميات، ج1، ص 79.

(أذهب) من فعل متعد وإنما قلت: أذهب بالغيظ»[1]، فبتغيير حرف جر واحد أو زيادة حرف أو حذفه في بناء البيت تعدد أوجه التأويل النصي لسياق البيت وهو ما يؤكد لنا وجوب التأويلين في القراءة.

ويرد في شرح **الواحدي** الإزدواج بين التأويل النحوي والتأويل النصي في المواضع المشكلة من شعر المتنبي، كتفسيره لقول المتنبي:

فَـــذَاكَ الَّذِي عَبـــَّهُ مَـــاؤُهُ وَذَاكَ الَّـــذِي ذَاقَـــهُ طَعْمُـهُ [2]

«قال **ابن فروجة**: عند أبي الفتح أن الضمير في "عبه" ضمير [يعود على] فاتك، وكذلك الهاء في "ذاقه" على ما ذكر في تفسيره، وليس كذلك فإنه قد قال في البيت الذي قبله أن الموت الذي أصابه هو بمنزلة الخمر سقيها الكرم، أي كانت المنية مما يسقيه الناس فصار يسقيه شاربا له، ثم قال: فذلك الذي عبه يعني الخمر هو ماء الكرم فعبه وذلك الذي ذاقه هو الموت وهو طَعَم نفسه الذي كان يموت به الخلق انتهى كلامه وهو على ما قاله، لكنه لم يبينه بيانا شافيا، والمعنى هو أن الطعم[الكرم] إذا سقي الخمر فشربه فقد شرب ماء نفسه، والذي ذاقه من طعم الخمر هو كطعم الكرم، كذلك موت فاتك لما أهلكه فشرب شراب الموت وذاق طعمه فكأنه شرب شراب نفسه وذاق طعم نفسه »[3]، فغموض البيت يكمن في تحديد ما يعود عليه الضمير وهو في هذا البيت لا يتضح إلا بربطه بمعنى البيت الذي قبله وهذا يعني استناد القارئ إلى التأويل النصي أحيانا قبل التأويل النحوي وهو ما ذهب إليه الواحدي حتى تمكن من توضيح المعنى أكثر.

ويؤكد تلازم هذين القسمين من التأويل **القاضي الجرجاني** خلال حديثه عن أصحاب المعاني، الذين يهتمون بالجانب الدلالي ولا خبرة لهم بالجانب النحوي، والعكس أولئك الذين يغوصون في النحو وأبوابه وإذا ولجوا باب المعاني كمن تبلد حماره، يقول: «فإن المعترضين عليه أحد رجلين: إما **نحوي لغوي** لا بصر له بصناعة الشعر فهو يتعرض من انتقاد المعاني لما يدل على نقصه ويكشف عن استحكام جهله(...)ومن كان هذا قدر معرفته ونهاية علمه، فمناظرته في تصحيح المعاني وإقامة الأغراض عناء لا يجدي وتعب لا ينفع »[4]، «أو **معنوي** لا علم له بالإغراب ولا اتساع له في اللغة، فهو ينكر الشيء الظاهر وينقم الأمر البين »[5]، فالقاضي الجرجاني يستنكر توفر القارئ على جانب واحد من علوم العربية يرى بضرورة ازدواج

(1)المصدر السابق، الصفحة نفسها.

(2)الواحدي، المصدر السابق، ص 710، 711

(3)المصدر نفسه، ص 710، 711

(4)القاضي الجرجاني، المصدر السابق، ص360.

(5)المصدر نفسه، ص 364.

هذين العلمين في تأويل النص الشعري، حيث يعتمد عليهما في تأويل الأبيات المشكلة، وهذا يبطل زعم **ابن وكيع** الذي يرى عدم وجوب القراءة النحوية للوصول إلى المعنى في قوله: «ليس النحو من صناعة الشعر بل تقع على معاني الشعر فطن الدهناء وتستخرجه من قرائح العقلاء»[1]، لكن رغم تصريحه هذا إلا أنه لم يتمكن من الاستغناء على المعطيات النحوية لفهم النص وتأويله، وربما يقصد بذلك رفض تفسير الشعر تفسيرا نحويا بحتا، لأن هناك من الأبيات الشعرية ما يكتفى به في فهم معانيها من خلال التأويل النصي فحسب، وغالبا ما تكون أحادية المعنى لكونها بسيطة التركيب.

-تطبيقات نقاد شعر المتنبي القدماء للقراءة التأويلية:

يمكننا القول أن القراءة التأويلية الحقة هي تلك القراءة التي تنبني على ركيزتين أساسيتين متكاملتين هما التأويل النحوي والتأويل النصي، فالأول منهما يعنى بالبنية السطحية في حين يعنى الثاني بالبنية العميقة ولا يمكن الاستغناء عن أحدهما دون الآخر، خاصة في الأبيات المشكلة لشعر المتنبي تلك الأبيات التي تتسم بالغموض والتعقيد أو التصوير غير الموافق للواقع أي ما يدخل في باب الغلو والمبالغة أو الأبيات التي تحمل في ثناياها معنيين متناقضين، وهو ما سيتضح في الآتي:

***التعقيد والغموض/ تيمة القراءة[2]:**

بينا فيما سبق ظاهرة الغموض عند ابن فروجة وعرفنا أقسامه، لكننا لم ننبه إلى ضرورة الاستناد إلى القراءة التأويلية لتحديد معنى الأبيات الغامضة، وهو ما سنركز عليه في هذا المقام بداية بعبد القاهر الجرجاني الذي يلفتنا إلى أن ظاهرة التعقيد والغموض مما يزيد في جودة الشعر وانفتاح القراءة، لأن «المعنى إذا أتاك ممثلا فهو في الأكثر يتجلى لك بعد أن يحوجك على طلبه بالفكرة وتحريك الخاطر له والهمة في طلبه وما كان منه ألطف كان امتناعه عليك أكثر وإباؤه أظهر، واحتجابه أشد ومن المركوز في الطبع إذا الشيء إذا نيل بعد الطلب له والاشتياق إليه ومعاناة الحنين نحوه، كان نيله أحلى، وبالميزة أولى، فكان موقعه من النفس أجل وألطف، وكانت به أظن وأشغف »[3]، أي إن لجوء القارئ إلى التأويل يشعره بالمتعة في القراءة لتشوقه للوصول إلى المعاني، ومن أمثلة ذلك:

---

(1)ابن وكيع، المصدر نفسه، ص 398.

(2)يقصد آيزر بتيمة القراءة أنه يصبح جزء من النص تيميا، أي عندما يدخل في مجال نظر القارئ، فإن الأجزاء الأخرى تختفي وراء الخلفية وتبقى مع ذلك مؤثرة في وعي القارئ. أنظر فيرناند هالين وفرانك شوير فيجن، المرجع السابق، ص 40.

(3)عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، المصدر السابق، ص114.

أَحـــــادٌ أَمْ سُـــدَاسٌ فِي أُحـــادِ لُيَيْلَتُنـــا الْمَنُوطَـةُ بِالتَّـنَادِ [1]

وقد عدد الجرجاني عدة تأويلات لهذا البيت [2]، محاولا توجيهها لكنه لم يوفق لحصر معناه وبقي تأويله مفتوحا، كما أشار إلى ذلك الواحدي خلال شرحه لهذا البيت« وأكثروا في معنى هذا البيت ثم لم يأتوا ببيان مفيد موافق اللفظ وإن حكيت ما قالوا فيه طال الكلام»[3]، وهذا يقودنا إلى القول أن **اعتماد القراءة التأويلية لا يعني الوصول إلى المعاني النهائية للبيت الشعري بل هي أساس انفتاح القراءات وتعدد الرؤى**، ومن ذلك أيضا قول أبي الطيب المتنبي:

لاَ تَكْثُـــرُ الْأَمْـــوَاتُ كَثْرَةَ قِلَّـــةٍ إِلَّا إِذَا شَقِيَـــتْ بِكَ الْأَحْيَاءُ [4]

قال ابن **القطاع الصقلي**: «وقد قيل في هذا البيت أقوال كثيرة منها: لا تكثر الأموات في الأعداء إلا إذا شقيت بك الأحياء من الأولياء وقيل: لا تكثر الأموات إلا بك إذا مت وقوله كثرة قلة أي كثرة شرف وسؤدد لا كثرة عدد، لأنك وإن كنت قليلا في العدد فأنت كثير في القدر، وقد أخذ عليه في هذا البيت وقيل ناقض قوله فجعل الكثرة قلة وليس كذلك فهذا القول ليس بجيد لأنه في مدح حي ولو كان في الرثاء لجاز وقيل إن المعنى الذي أراد المتنبي في البيت أن الأحياء مرفوع بالمصدر الذي هو قلة معناه: لا تكثر الأموات كثرة تقل لها الأحياء إلا إذا بليت بحربك وليس يريد أن الكثرة في الحقيقة قلة فجمع بين الشيء وضده»[5]، **وأضاف ابن سيده** مفهوما آخر فقال: «وقد يتجه هذا البيت على معنى آخر وهو أن الأحياء إنما ينالون الحياة بنداه فإذا عدم بالموت مات الأحياء الذين كانوا يتعيشون بذلك فكثرت الأموات بموت هؤلاء الأحياء بعده»[6]، فهذا البيت رغم أنه بسيط التركيب واضح المعاني في ألفاظه، وقد توصل هؤلاء القراء إلى العديد من الأوجه المحتملة لمعناه فهل ما يزال يحمل في ثناياه معان أخرى تنال من طرف قراء آخرين.

وقد صدق **الواحدي** في مقدمة كتابه حين تحدث عن عجز النقاد الكبار في حصر معاني بعض الأبيات الغامضة، وبقي باب التأويل فيها مفتوحا بأنه قد «خفيت معانيه على أكثر من روى شعره من أكابر الفضلاء والأئمة العلماء حتى الفحول منهم والنجباء، كالقاضي الجرجاني وابن جني وأبي العلاء

(1)القاضي الجرجاني، المصدر السابق، ص 90، 91

(2)المصدر نفسه، ص 90، 91

(3)الواحدي، المصدر السابق، ص140

(4)ابن القطاع الصقلي، المصدر السابق، ص249.

(5)المصدر نفسه، ص249.

(6)ابن سيده، المصدر السابق، 41.

المعري وابن فروجة رحمهم الله تعالى، هؤلاء كانوا من فحول العلماء وتكلموا في شعره مما اخترعه وانفرد بالإغراب فيه وأبدعه وأصابوا في كثير من ذلك، وخفي عليهم بعضه ولم يبن لهم غرضه المقصود لبعد مرماه وامتداد مداه»[1]، فتعرض نص المتنبي للقراءة من طرف قراء نموذجيين لا يعني أن البيت قد حدد تأويله وانحصر معناه بل لا يزال يحمل في جعبته ما يمكن أن يستفز به قراء آخرين.

وفي هذا المقام يجدر بنا الإشارة إلى الأبيات التي شرحها المتنبي نفسه، لكن مع ذلك لم يستطع أن يحصر معناها بتأكيد من قراء آخرين، لأن النص بمجرد عرضه على القارئ تنتزع ملكيته من المبدع ولا يُعترف بتوقف المعاني عند تصريحه بها فـ«فهم الشاعر نفسه لشعره مجرد وجه من وجوه التأويل، وأن الشعر يتجاوز مقاصد صاحبه منه»[2]، وهو ما **أقره ابن فروجة** حين توقف على بيت نقل ابن جني شرحه عن المتنبي

«**وَعَلَى الدُّرُوبِ وَفِي الرُّجُوعِ غَضَاضَةٌ والسَّيْـرُ مُمْتَنِعٌ مِنَ الإِمْكَـانِ**»[3]

قال **ابن جني** في شرح البيت: «سألته عن هذا فقال معناه وكان هذا الذي ذكرته على الدروب أيضا إذ في الرجوع غضاضة على الراجع وإذ السير ممتنع عن الإمكان، وما أحراه أن يكون سمع بعض ذلك، ولكنه لم يع عنه والغرض غير ما ذكر»[4]، فابن فروجة يرى أن قول المتنبي في تفسير شعره ربما يحتمل تأويلا آخر غير الذي فهمه ابن جني، ومن ثم فإن باب التأويل في الشعر يبقى مفتوحا متعديا تفسير صاحبه .

***الحذف/مواقع اللاتحديد**[5]:

تعد ظاهرة الحذف من أهم الأدوات التي يتعمدها الشاعر في شعره، لأنها تمنح للمؤلف مجالا للإبداع في تخطيط النص، مما يضمن للعمل الأدبي السيرورة والاستمرار من خلال سعي القارئ إلى تأويله وتتميمه والوقوف على أبعاده، فهو تكنيك أو حيلة من الحيل يعتمدها الشاعر ليعكس من خلالها حالة نفسية خاصة به[6]، وهو ما ذهب إليه عبد القاهر الجرجاني بقوله: «هو باب دقيق المسلك لطيف المأخذ،

(1)الواحدي، المصدر السابق، ص 4.

(2)حسين الواد، المرجع السابق، ص293.

(3)ابن فروجة، الفتح على أبي الفتح، المصدر السابق، ص305.

(4)المصدر نفسه، ص305.

(5)الفجوات هي التي تسبب التواصل في عملية القراءة فالافتقار إلى موقف مشترك وإطار مرجعي مشترك يماثلان "اللاشيء" وهو الذي يسبب التفاعل بين الأشخاص، فإن اللاتوازن بين النص والقارئ غي محدد وهذا اللاتحديد نفسه هو الذي ينمي إمكانية تنوع التواصل. فولفغانغ آيزر، التفاعل بين النص والقارئ، المرجع السابق، ص133.

(6)موسى ربابعة، جماليات الأسلوب والتلقي دراسات تطبيقية، دار جرير، عمان، ط1، 2011، ص114.

عجيب الأمر شبيه السحر، فإنك ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما تكون بيانا إذا لم تبن، وهذه جملة قد تنكرها حتى تخبر وتدفعها حتى تنظر»[1]، فهي ظاهرة تزيد في بلاغة النص وتدل على براعة المؤلف وملؤه وتتميمه يعني كفاءة القارئ.

وقد تقودنا ظاهرة الحذف في التركيب إلى تأويل البيت الشعري إلى معنيين متضادين كما تنبه إلى ذلك **ابن القطاع الصقلي** كالهجاء والمدح، وتعلقها باحتمالات أوجه النحو، مثل قول المتنبي:

وَإِذَا الـــرِّمَاحُ شَغَلْنَ مُهْجَـــةَ ثَائِرٍ شَغَلَتْهُ مُهْجَتُهُ عَنِ الْإِخْـــوَانِ [2]

قال **ابن القطاع**: «هذا البيت من معانيه الغامضة، وذلك أنه في مدح سيف الدولة، وظاهره هجاء محض، لأنه يقول: شغلت سيف الدولة مهجته عن إخوانه، وهذا غاية الهجو، لأن العرب مدحت الرئيس بقتال عن أصحابه، وبذله مهجته دونهم وقد قال: إن سيف الدولة اشتغل بالدفاع عن الإخوان، فحذف الجار، وقد قيل فيه، أن معناه إذا الرماح شغلن مهجة ثائر مشغول بمهجته اشتغل سيف الدولة بالدفاع عن الإخوان، فالأول يكون الضمير فيه لسيف الدولة، والثاني يكون شغلته صفة لثائر، وهذا إن سلم من الهجاء صح به المعنى فإن الكلام يحتمل من الحذف ما لا يحتمله، والصحيح من معنى هذا البيت أن قوله"عن معنى الباء فيكون المعنى: شغلت سيف الدولة مهجته بإخوانه"وهو مثل قوله تعالى «وما ينطق عن الهوى» أي بالهوى، وهذا البيت يدل على علم المتنبي وفصاحته واتساعه في لسان العرب ولو لم يكن له إلا هذا لكفاه»[3]، فقد تغير المعنى تماما وانقلب إلى ضده من الهجاء إلى المدح، بمجرد حذف حرف الجر من التركيب دون أن يخل به، فترك بذلك فجوة يمكن للقارئ أن يملأها بالعديد من التأويلات المحتملة.

وربما **يحذف أحد ركني الإسناد** كالفعل أو الفاعل، قال أبو الطيب:

وَهَـــانَ فَمَـــا أُبَـــالِي بِالرَّزَايَـــا لِأَنَّـــي مَا اِنْتَـــفَعْتُ بِـــأَنْ أُبَـالِي [4]

يقول **الواحدي**: «هان الدهر علي فلا أحفل بمصائبه علما بأنه لا ينفع الحذر ولا المبالاة [....]ويروي: وها أنا ما أبالي»[5]، فحذف الفاعل وقدره الشارح فوضح معنى البيت وله تقديرات أخرى

(1) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، المصدر السابق، ص 146.
(2)ابن القطاع الصقلي، المصدر السابق، ص 259.
(3)المصدر نفسه، ص 259.
(4)الواحدي، المصدر السابق، ص 391.
(5)المصدر نفسه، ص 391.

رآها قراء آخرون أضفت إليه معان أخرى.

وربما **تحذف الصفة** وهي من المكملات كقول المتنبي:

جَلَا اللَّوْنُ عَنْ لَوْنٍ هدَى كُلَّ مَسْلَـكٍ كَمَا انْجَابَ عَنْ ضَوْءِ النَّهَارِ ضَبَـابُ (1)

«فقالوا في إعرابه شبه خفاء السواد بالبياض بانحجاب الضباب عن ضوء النهار وأراد جلاء اللون الأسود أو الأول نحو ذلك، فحذف الصفة بما في الكلام من الدلالة عليها (...) فحذفت الصفة مع الحاجة إليها فإذا جاز هذا في النكرة كان في المعرفة أجوز »(2)، فالذي نلاحظه من خلال هذه الأمثلة أن ظاهرة الحذف تؤدي دورها من حيث تعدد التأويلات سواء كان المحذوف من العناصر الأساسية في الجملة كالفعل والفاعل مثلا أم كان من المكملات كالصفة وحرف الجر، وكلما كثرت العناصر المحذوفة في البيت كلما استدعى الأمر إلى تقدير المحذوف وتعدد التأويل.

***الغلو والمبالغة/التغريب** (3).

يرى الجرجاني أن الغلو والمبالغة «مذهب عام في المحدثين وموجود كثير في الأوائل، والناس فيه مختلفون مستحسن قابل، ومستقبح راد»(4)، ومردها إلى نفسية المتلقي فهو «يستلطف ذلك ويستعذبه لأن الغلو وإن كان يتضمن ابتعادا عن الملموسات والمعقولات، فإنه لا يقطع الصلة بها تماما وإنما يضخمها حتى يكون أثرها في النفس أوقع وأداؤها للمعنى أبلغ وأحسن»(5)، وهذا الابتعاد عن الملموسات والمعقولات مما يجعل إدراك معاني الأبيات صعبا، لكن مع ذلك تستميل القارئ لتأويلها وتجعله أكثر تأثرا بها عند إدراكه لمعانيها، ومن ذلك قول المتنبي:

وَضَاقَتِ الْأَرْضُ حَتَّى كَانَ هَارِبُهُـمْ إِذَا رَأَى غَـيْرَ شَيْءٍ ظَنَّهُ رَجُـلاَ (6)

فَبعـده وَإِلَـى الْيَوْمِ لَـوْ رَكَضَتْ بِالخَيْلِ فِي لَهَوَاتِ الطِّفْلِ مَا سَعَـلَا (7)

(1)ابن جني، الفسر، المصدر السابق، ج1، قافية الباء، ص 589، 590.

(2)المصدر انفسه، ج1، ص 589، 590.

(3)هو إسقاط الألفة عن الأشياء أو تغريبها، وجعل الأشكال صعبة، وزيادة صعوبة فعل الإدراك ومداه، لأن عملية الإدراك غاية جمالية في ذاتها ولابد من إطالة أمدها. أنظر: رامان سلدان، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة: جابر عصفور، دار قباء، القاهرة، 1998، ص 30.

(4)القاضي الجرجاني، المصدر السابق، ص 348

(5) حسين الواد، المرجع السابق، ص 248.

(6)ابن وكيع، المصدر السابق، تحقيق، رضوان الداية، ص139.

(7)المصدر نفسه، ص141.

وقد اختلفت رؤية شراح شعر المتنبي إلى تفسير هذا البيت، حيث يقول **ابن وكيع**:

«هذه مبالغة مستحيلة لأن غير شيء لا تقع عليه الرؤية(...)والرؤية لا تقع إلى مرئي(...)والسعال قد يكون بالطفل وغيره فتخصيصه الطفل بالسعال لا معنى له(...) وأما أن تركض الخيل في لهوات بشر فهذا ما لا يجوز(...) وقد بالغ رحمه الله حتى أحاله »[1].

تَشْكُو رَوَادِفَـــكِ الْمَطِيَّةُ فَوْقَهـَا شَكْوَى الَّتِي وَجَدَتْ هَوَاكِ دَخِيلَا [2]

«يقال: شكوى النفس التي وجدت هواك دخيلا يعني العاشق لها، ثم يجوز أن يعني: نفسه أو نفس عاشق سواه والروادف: الكفل وما حوله، جمع رادفة لأنها تردف الإنسان أي: تكون خلفه كالرديف الذي يكون خلف الراكب»[3].

ويرى ابن وكيع «شكوى المطية أردافها مبالغة، إنما المعتاد الذي يقال أن يقول شكا حضرها ردفها، وجار عليه فأما المطايا فهي تحمل أثقل الناس أردافا وأضخمهم جثة وجرما(...) ولا سيما وهو يشاهد جذب الزمام مشاهدة وإن كان لم يحقق "كطالب" ولكنه تخيل فاسد»[4]، فهو يرى أن تصوير المتنبي فاسد لأنه شكل صورة يصعب تجسيدها في مخيلة القارئ أو ربما لا يمكن تخيلها وفقا للواقع المعتاد فالمعتاد المطابق للواقع من معنى هذا البيت أن يشكو الخصر من الروادف والمطايا تحمل أثقال الناس وأضخمهم، لكن أن تشكو المطايا الروادف فوقها فهو خروج عن المألوف للمعنى، حتى يمكنه تصوير حال المعشوقة الكارهة للعاشق لها وأن هواه لها دخيل وثقيل عليها ثقل وإحساس المطية لثقل الروادف حتى وإن لم تكن كذلك.

***الهجاء في صورة المدح/(الغياب، الحضور)**[5]:

أول من أثار موضوع الهجاء في صورة المدح(الهجاء المبطن) في مدائح كافور هو ابن جني، ويرى أن ازدواج هذين المعنيين المتناقضين كان أمرا مقصودا، وقد استخرج ذلك من معاني أبياته، لكن هذا التأويل استمده ابن جني أول الأمر من إقرار المتنبي عندما قرأ عليه قوله:

---

(1)المصدر السابق، ص139-141.

(2)الواحدي، المصدر السابق، ص230.

(3)المصدر نفسه، 230

(4)ابن وكيع، المصدر السابق، ص533.

(5)يتألف العمل الأدبي من مجموعة من العلاقات فالمجموعة الأولى تتم بين عناصر مشتركة الحضور (حضورية) وعلاقات بين عناصر حاضرة وأخرى غائبة (غيابية) والعناصر الغائبة من النص على قدر كبير من الحضور في الذاكرة الجماعية لقراء عصر معين. أنظر: تودوروف، الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ص30.

وَمَا طَرَبِي لَمَّـــا رَأَيْتُـــكَ بِدْعَةً لَقَدْ كُنْتُ أَرْجُو أَنْ أَرَاكَ فَأُطْـرَبُ [1]

فابن جني قال له: أجعلت الرجل أبا زنة (قردا) فضحك المتنبي، وفهم ابن جني من هذا الضحك أن الشاعر كان يرمي إلى ما وراء المدح من معنى ولهذا خرج بهذا الاستنتاج [2]، ثم قال: «وما كان يؤتى من تَدَاهٍ له شعر من هذا»[3]، ويقول ابن جني أنه كان يقرأ على المتنبي قصيدته في كافور التي يقول فيها:

يُدِلُّ بِمَعْنًى وَاحِدٍ كُـــلُّ فَـاخِرٍ وَقَدْ جَمَعَ الرَّحْمَنُ فِيكَ الْمَعَانِيَا [4]

ثم يعقب قائلا: «لما وصلت إلى هذا البيت ضحكت وضحك وعرف غرضي(وهو أنه أراد به الهجاء)»[5]، وقد بلغ المتنبي غاية السخرية من كافور في هذه القصيدة حين قال:

تفضحُ الشَّمْسُ كُلَّمَا ذَرَّت الشمـ ـس بِشَمْسٍ مُنِيـــرَةٍ سَـوْدَاءِ

إِنَّمَا الْجِلْدُ مَلْبَسٌ وابْيِـضَاضُ النَّـ ـفْسِ خَيْرٌ مِن ابْيِضَاضِ القَبَـاءِ

مَنْ لِبِيضِ الْمُلُوكِ أَنْ تُـبْدِلَ اللَّوْ نَ بِلَوْنِ الأُسْـتاذِ والسَّحْنَـاءِ [6]

«قال وزير كافور (ابن خنزابة): "إنه هزيء بكافور في هذه الأبيات"»[7]وقال الوحيد: «كان المتنبي يعلم أن ذكر السواد على مسامع كافور من الموت فإذا ذكر لونه بعد ذلك فقد أساء إلى نفسه وعرضها للقتل والحرمان...ولكن الرجل كان سيء الرأي وسوء رأيه أخرجه من حضرة سيف الدولة»[8]، والمتنبي لا يقصد كافور بأسلوبه هذا فقط، وإنما مثل هذا سائر في شعره، وقد اختلف الشراح حول تأويل عدة أبيات له تحمل معنيين متناقضين أحدهما جلي والآخر خفي، ومن ذلك: قول المتنبي:

بِنَفْسِي الَّذِي لَا يُزْدَهَى بِخَـدِيعَةٍ وَإِنْ كَثُرَتْ فِيهِ الذَّرَائِعُ وَالْقَصْـدُ [9]

(1) ابن جني، الفسر، المصدر السابق، قافية الباء، ج1، ص 583.
(2) المصدر نفسه، ج1، ص 583.
(3)نفسه، ج3، ص 785.
(4)نفسه، ج3، قافية الياء، ص 786.
(5)نفسه، ص786.
(6)يوسف البديعي، المصدر السابق، ص115.
(7)المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
(8)نفسه، ص116.
(9) الواحدي، المصدر السابق، ص304.

حيث يرى ابن جني بأن هذا البيت يتضمن هجاء «قال ابن جني: كأنه قال بنفسي غيرك أيها الممدوح لأنني أزدهيك بالخديعة وأسخر منك بهذا القول، وهذا مذهبه في أكثر شعره لأنه يطوي المدح على هجاء حذقا منه بصنعة الشعر وتداهيا كما كان يقول في كافور من أبيات ظاهرها مدح وباطنها هجاء»[1].

وقد رد ابن فروجة على ابن جني في كتابه "التجني على ابن جني" رغم اتفاقه مع ابن جني في هجاء كافور «إنما فعل ذلك في مدائح كافور استهزاء به، لأنه كان عبدا أسودا، لم يكن يفهم شيئا، ولم يفهم ما ينشده، فأما علي بن محمد بن سيار فمن صميم بني تميم عربي لم يزل يمدح وتنتابه الشعراء، وليس في البيت ما يدل على أنه يعني به غيره، بل يعنيه به يقول: بنفسي أنت ووصفه واتبع ذلك بأوصاف كثيرة على نسق واحد، لو كانت كلها وصفا لغيره، كانت هذه القصيدة خالية من مدحه، وليس في إنفاذ الرمي في عقدة من شعره في ليل مظلم أول محال أدعى لممدوح، وما هذا إلا هوس عرض له فقذفه»[2]، لكن مع ذلك لا نتوافق مع الوحيدي لأن ابن جني لا يقتصر في شعره على جعل الهجاء في صورة مدح بل يتعمد إخفاء المعاني في البنية الخلفية للنص ولا تدرك إلى بعد قراءة متكررة للأبيات، وقد أشار الثعالبي إلى ذلك حين قال عنه بأنه يسيء الأدب بالأدب في معرض حديثه عن قصيدة واحر قلباه معلقا عليها «وهي على براعتها واستقلال أكثر أبياتها بأنفسها تكاد تدخل في باب إساءة الأدب بالأدب»[3]، ففي الواجهة الأمامية للقصيدة ترى أن القصيدة في المدح وفيها بعض العتاب، لكن ما تظهره البنية الخلفية أشد من ذلك فعتابه عتاب لاذع لحد إساءة الأدب مع سيف الدولة.

مهما صنفنا أشكال القراءة عند قراء شعر المتنبي من قراءة شارحة وتفسيرية وتأويلية فإنها في الحقيقة عبارة عن عمليات متكاملة أو تعني شيئا واحدا أو ربما يمكن أن تكون القراءة الشارحة والتفسيرية تعنى بالأبيات الواضحة المعنى أما التأويل فيخص الأبيات المشكلة.

2-أنواع القراء ومواصفات القراءة:

يعرض النص عموما والنص الشعري خصوصا على العديد من القراء المختلفين في التخصص العلمي وفي الرؤى وفي المرجعيات، لكن الذي يجمع ذلك التعدد للقراء ويختصرها هو تصنيفها وفقا للمستوى الذي

(1) المصدر السابق، ص304.

(2)محمد بن حمد بن فروجة البروجردي، التجني على ابن جني، تحقيق: محسن غياض، مجلة المورد، دار الحرية للطباعة، بغداد، المجلد السادس، العدد الثالث، خريف 1977، ص 222.

(3)أبو منصور الثعالبي، أبو الطيب المتنبي ما له وما عليه، المصدر السابق، ص 112.

يملكه القارئ، لأن ذلك هو أساس التفاوت بين مختلف القراءات، فقراءة العالم الكفؤ لشعر المتنبي مهما كان توجهه، ليست كقراءة المتلقي العادي الذي لا يمكنه معرفة ما خلف البنية السطحية للبيت، وهناك قارئ موهوب في فهم الشعر، تلك الموهبة التي صقلتها كثرة الرواية والحفظ فهو يتذوق الشعر ويستجيد ويستهجن، لكن لن يجيبك إذا سألت عن علة ذلك إنه القارئ المتذوق، أما القارئ الذي إذا قرأت له انتابك القلق من قراءته واستنفرت من تأويلاته، فهو ذلك القارئ السلبي الذي قد يكون متمكنا، لكنه يستند في قراءته إلى التعصب واتباع الهوى، وهو ما جعلنا نحدد مواصفات القراءة الإيجابية التي تضمن للأعمال الأدبية الحركية والاستمرار، ويتضح ذلك فيما يأتي:

أ-أنواع القراء:

- القارئ العالم:

إن قراءة الشعر التي انتهجها النقاد القدماء، وشعرا مثل شعر المتنبي المكلل بالتعقيد والغموض والخروج عن السنن، يتطلب قارئا مختصا ملما بعلوم العربية وناقدا حاذقا ملهم الذوق والحس النقدي، وهذا ما اصطلح عليه النقاد القدماء بـ"العالم بالشعر" أو "الناقد المتخصص"، **كابن سلام الجمحي** الذي قال: «الشعر يعلمه أهل العلم به»[1]، كما حدد **الآمدي** صورته من خلال ما يجب أن يتوفر عليه في قوله: «وبعد، فإني أدلك على ما ينتهي بك إلى البصيرة والعلم بأمر نفسك في معرفتك بأمر هذه الصناعة أو الجهل بها، وهو أن تنظر ما أجمع عليه الأئمة في علم الشعر من تفضيل بعض الشعراء على بعض، فإن عرفت علة ذلك فقد علمت، وإن لم تعرفها فقد جهلت (...) فإن علمت من ذلك ما علموه، ولاح لك الطريق التي بها قدموا من قدموه وأخروا من أخروه، فثق حينئذ بنفسك، واحكم يستمع حكمك»[2].

كما يبين الآمدي منهجا قويما يعرف به المرء أنه أصبح متلقيا ناقدا يحق له إصدار الحكم والأخذ به، وذلك بدءا بالرواية والمداومة على قراءة الشعر الجيد للسابقين والمحدثين، ثم التأمل في آراء نقاد الشعر وعلمائه وإدراك أسباب تفضيل بعض الشعراء وهذه هي الفكرة التي سيطرت على الآمدي وحاول الدفاع عنها وهي إسناد «فعل القراءة إلى ذوي "السلطة المعرفية"»[3]، ويقصد به «رجل يمتلك طبعا قويا يتعهده برواية الأشعار ومدارستها حتى يصبح قادرا على التمييز بين جيدها ورديئها وليس يستحب في العالم الذي هذا شرطه أن

(1) محمد بن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، المرجع السابق، ج1، ص ص5-7

(2)ا لآمدي، المرجع السابق، ص 377.

(3) عبد العزيز خلوفة، المرجع السابق، ص 273.

يغلب عليه الإغراق في الاشتغال بعلم واحد سواء أكان نحوا أم لغة أم حكمة، حتى لا يسيطر الاختصاص على أحكامه ويؤثر في نقده للشعر »[1]، فالقارئ الذي يمتلك إطارا ثقافيا خاصا بالشعر متجنبا اتباع الهوى والتعصب هو المتلقي الإيجابي الذي يراه الآمدي أهلا للتمييز بين جيد الشعر ورديئه.

ففكرة العالم بالشعر انتبه لها النقاد قبل ظهور شعر المتنبي، كما كان المتنبي على علم بهذا الناقد حين صرح بأن شعره لا يوجهه إلى كل القراء، بل إلى أولئك المنشغلين به العالمين بخفاياه، لذلك نجد الاهتمام بهذا القارئ في كل شرح من شروح شعره، حيث خللوا مقدمات مؤلفاتهمبالإشارة إليه، بل خصصوا مؤلفات ومدونات للإحاطة بمفهومه، وقدموا لنا صفاته والشروط الواجب توفرها فيه وكيف يمكن للقارئ العادي أن يترقى ليكون قارئا نموذجيا بل مبدعا ثانيا.

-القارئ المتذوق:

يعرف القاضي الجرجاني الذوق على أنه«استعداد فطري مزروع في نفس الناقد لا يمكن للمعرفة العلمية أن تهديه ما لم يكن في طبيعة نفسه، وغريزة وجدانه ومعنى ذلك أن ليس كل قارئ للشعر مهيأ لنقده، والوقوف على أسراره ما لم يتوافر فيه هذا الذوق»[2]، لذلك قال الجرجاني: «والشعر لا يحبَّبُ إلى النفوس بالنظر والمحاجّة، ولا يحلّي الصدور بالجِدال والمقايسة؛ وإنما يعطِفها عليه القبول والطّلاوة، ويقرّبه منها الرونق والحلاوة؛ (...)ولكل صناعة أهلٌ يُرجع إليهم في خصائصها، ويُستَظهر بمعرفتهم عند اشتباه أحوالها»[3]، فالتذوق موهبة يؤتاها بعض القراء ذووا الإحساس المرهف بالشعر ولا يعتمدون في حكمهم على الشعر بالتأمل القائم على الاستدلال وذكر بالحجج.

إن قيمة النقد عند الجرجاني تنبع من خلال الأثر الجمالي الذي يسعى إلى الكشف عنه وبيان مكامنه وأسراره، ذلك الجمال الكامن في البواطن التي قد لا يمكن للمتلقي أن يعبر عنه في لغة وإنما يلاحظ فقط بقبول النفس ونبوها عنه وهذا ما يدعى بالذوق غير المعلل، لذلك « قد يكون الشيء متقَناً مُحكماً، ولا يكون حُلواً مقبولاً، ويكون جيداً وثيقاً، وإن لم يكن لطيفاً رشيقاً.وقد يجدُ الصورة الحسنة والخِلقة التّامة مقيلة ممقونة، وأخرى دونها مُستحلاة موموقة»[4]، وإن سئل المتلقي عن علة ذلك فإنه لا يسمع منه ولا

(1)حسين الواد، المرجع السابق، ص303.

(2) عبد الله بن عبد الرحمن بانقيب، المرجع السابق، ص 25.

(3)القاضي الجرجاني، المصدر السابق، ص 91، 92.

(4) المصدر نفسه، ص 91، 92.

يملك ما يعلل به وما في وسعه إلا أن يقول: «موقعه من القلب ألطف وهو بالطبع أليق»[1]، وهذا لا يعني عجز الناقد على التعليل القائم على العلم، وإنما هو أمر «مدارُه على استشهاد القرائح الصافية، والطبائع السليمة، التي طالت مُمارستُها للشعر، فحذقَت نقدَه، وأثبتت عياره، وقوِيت على تمييزه، وعرفت خلاصه»[2]، فمثل هذا الحكم الذوقي لا يعني أنه لا يكتسب، بل لا يملك زمامه إلا متلقي ناقد خبير في أساليب البيان عارف بدقائقه، يمتلك طبعا مهذبا صافيا يجعله قادرا على معرفة أسباب الجمال.

-القارئ العادي:

هو القارئ الذي ليس لديه علم واسع بالشعر، ولا يمكنه معرفة دقائقه وخفاياه إلا بتوجيه من قارئ خبير، وقد أمح إليه الجرجاني في قوله « وأهل النقص رجلان: رجل أتاه التقصيرُ من قبَله، وقعَد به عن الكمال اختيارُه، فهو يساهم الفضلاءَ بطبعه، ويحنو علي الفضل بقدر سهمهِ »، [3] فهو ذلك القارئ غير المنشغل بالعلم لكنه يحاول أن يشارك أهل العلم ويستفيد منهم ولو بالمقدار القليل، كما أحالنا على مثل هذا القارئ المعري في عدة مواضع من شرحه، وذلك حين يتوقع عدم استيعابه لدقائق علوم العربية فيمهد له مفاهيم تلك الدقائق ثم يشرح الأبيات، ومن مظاهر ذلك ما يلي:

***التعريف ببعض المصطلحات النقدية:** حتى يأخذ بيد القارئ إلى المعاني المرادة من شرح الأبيات، ومثال ذلك ذكره لمفهوم **الإجازة** حين أراد أن يشر ح الأبيات التي أراد سيف الدولة في أن يجيز فيها المتنبي[4]، فقال أبو العلاء: «الإجازة: إضافة بيت أو أبيات إلى بيت آخر فيتمم به معناه، أو إضافة مصراع إلى مصراع يوافقه ويتم معناه، كقول بعضهم وقد شرب ماء "عذب الماء وطابا" فقال أبو العتاهية: "حبذا الماء شرابا" فما ذكره أبو العتاهية هو إجازة»[5]، ويوضح أكثر عند تعليقه عن هذه الأبيات: «وهذه الأبيات ليست بجيدة في الإجازة، لأنها لا تتضمن معنى البيت الذي أجازه، غير أنها على وزنه، وهذا القدر لا يكفي في الإجازة بل لا بد أن يكون له تعلق بالمعنى الذي في البيت الأول»[6]، فهو يشرح هذا المصطلح بكل تؤدة كما يقدم أمثلة تسمح بتوضيح الفكرة أكثر كأنه يعلم جليسا له.

(1)المصدر السابق، 342.

(2)المصدر نفسه، ص 91.

(3)نفسه، ص 11.

(4) أبو العلاء المعري، معجز أحمد، المصدر السابق، ج3، ص146، 147.

(5)المصدر نفسه، ج3، ص146، 147.

(6)نفسه، ج3، ص 148.

كما أنه يعلل سبب عد سرقة المتنبي في إحدى الأبيات[1] بأنها **سرقة قبيحة**: يقول: «وهذا بيت كثير نقله من النسيب إلى الشجاعة (...)وهذه السرقة قبيحة، لأنه أخذ المعنى واللفظ والوزن والقافية »[2]، فهو يقدم تعليلا توضيحيا كان بإمكانه أن يستغني عنه.

***الشرح الشافي لدقائق علم العروض:** ولما كان المعري بارعا في **علم العروض**، عالما بخفاياه استغل- بعض المواضع التي انتقد فيها المتنبي على مستوى العروض-تزويد القارئ بالمفاهيم الدقيقة منه، ومن ذلك أنه في موضع معين يعلل سبب جعل البيت مصرعا، فيقول: «وجعل البيت مصرعا لأنه انتقل من المديح إلى الإجابة»[3]، وحين عرض لشرح بيت المتنبي القائل:

تَفَكُّـــرُهُ عِلْمٌ، وَمَنْطِقُهُ حُكـــمٌ وَبَاطِنـــهُ دَيْنٌ، وَظَـــاهِرُهُ ظَرْفُ [4]

يقول: «اعلم أن العروض الطويل إذا لم يكن مصرعا لا يجيء إلا من (مفاعلن) مقبوضة أما (مفاعيلن) على ما جاء في هذا، فإنما يؤتى به في المصرع فقط، والتصريع هو إعادة القافية(...) ألا ترى أن الكامل لا يكون عروضه (مفعولن) إلا في المصرع، وقد جاء عن العرب (مفعولن) في الكامل (...) (مفاعيلن) أصل العروض الطويل، فيكون قد رجع ههنا إلى الأصل لضرورة الشعر، لأنه إذا جاز الخروج عن أصل الكلمة للضرورة فالرجوع إلى الأصل أولى»[5]، فقد شرح للقارئ ما يقصد بالعروض الطويل كما عرف له التصريع كما يعلل له سبب وجوب الرجوع إلى الأصل في التفعيلة نظرا لاعتماده في الضرورة الشعرية.

وبذلك يكون أبو العلاء قد سلك سبيلا قويما لتوعية القارئ وتعليمه، حيث جعله جليسه الحاضر الغائب، كلما أحس بتلكئه أو قصوره في علم ما أو مفهوم محدد إلا واستبق خاطره ليقدم له ما يمكن في ذلك الموضع، ثم يستأنف شرحه فهو يسهل على القارئ العادي ويختصر له الطريق، وذلك بصيد عصفورين بحجر واحد أوله التزود بالمعارف، وثانيه استيعاب معاني شعر المتنبي.

-القارئ السلبي:

صدر القاضي الجرجاني مدونته بالحديث عن المتلقي من أول فقرة في المقدمة « التفاضل - أطال الله بقاءك - داعيةُ التنافس؛ والتنافسُ سبب التحاسد؛ وأهل النقص رجلان: رجل أتاه التقصيرُ من قبَله، وقعَد

(1)المصدر السابق، ج3، ص 301.
(2)المصدر نفسه، ج3، ص 301.
(3)نفسه، ج2، ص38.
(4)نفسه، ج2، الشاميات، ص21.
(5) نفسه، ج2، ص21.

به عن الكمال اختيارُه، فهو يساهم الفضلاءَ بطبعه، ويحنو علي الفضل بقدر سهمهِ؛ **وآخرُ** رأى النقص ممتزجاً بخِلقَته، ومؤثّلاً في تركيب فطرته، فاستشْعر اليأس من زواله، وقصُرتْ به الهمةُ عن انتقاله؛ فلجأ الى **حسَد الأفاضل**، واستغاث بانتقاص الأماثل؛ يرى أن أبلغَ الأمور في جبر نقيصته، وستْر ما كشفه العجزُ عن عورته اجتذابُهم الى مُشاركته، ووسمُهم بمثل سِمَتِه»[1]، ويقصد بالصنف الثاني من "أهل النقص" **المتلقي السلبي** المتمثل في المتلقين لشعر المتنبي وخاصة الخصوم الذين لم يدفعهم لمخاصمته إلا التحامل والحسد والبعد عن الأخلاق التي هي أساس القراءة والنقد، وقد تعمد أن يبتدئ بسلبيات التلقي حتى يوضح هدف مدونته، وإلى ما يريد أن يصل من تصحيح لطريقة التلقي وتوجيه للمتلقي، وحتى يمكنه أن يحكم على الشاعر أو يحكم له، ومن هذا المنطلق حدد الجرجاني عدة شروط وصفات أوجب توفرها في القارئ ليخرجه من دائرة المتلقي السلبي.

لكن الذي لاحظناه خلال اطلاعنا على مدونات القدماء الشارحة لشعر المتنبي أن القارئ السلبي قد لا يكون من أهل النقص الذين عرفهم الجرجاني بل قد يكون عالما متمرسا في قراءة الشعر وتذوقه لكن الذي جعله يضم إلى حلقة السلبية هو تعصبه والتحاسد واتباع الهوى وتحقيق الأهداف الخارجة عن حدود العلم والموضوعية ومن هؤلاء النقاد الحاتمي في الموضحة التي ألفها تلبية لأغراض سياسية وابن وكيع في المنصف الذي تحامل على المتنبي وتعسف في الحكم عليه، والصاحب بن عباد الذي بدأ رسالته بمقدمة عرض فيها بعض القضايا النقدية، التي تجب على كل ناقد رغب في الولوج إلى عالم النقد، وكان أولها البعد عن الهوى وتبني العدل والإنصاف، «فالهوى مركب يهوي بصاحبه وظهر بعير يركبه (...) فالناس على اختلافهم وتباين أصنافهم متفقون على أن الأهواء طمس أعين الآراء وأن الميل عن الحق يبهم سبل الصدق»[2]، فهو يصرح بعواقب من يتبع هواه في نقد الشعر ويرى أنه ليس بمقدور أي إنسان[3]، لكنه مع ذلك ينحرف عن كل هذه الشروط ويحيد عن العدل والإنصاف ودليل ذلك ما حوته رسالته من قلة التعليل وانعدام المناقشة، وغلبة روح السخرية مع التلفظ بما لا يليق بمقام العلم والنقد.

ب–مواصفات القراءة:

يتبين لنا من خلال هذا التصنيف للقراء أن القراءة النموذجية لشعر المتنبي تتطلب مواصفات محددة يلزم على كل قارئ أن يتصف بها إذا كان يسعى إلى قراءة الشعر عموما وشعر المتنبي خصوصا:

(1)القاضي الجرجاني، المصدر السابق، ص 11.

(2)الصاحب بن عباد، رسالة في الكشف عن مساوئ شعر المتنبي، المصدر السابق، ص 29.

(3)المصدر نفسه، ص30، 31.

-الكفاءة العلمية:

أشار النقاد القدماء خلال مدوناتهم عن أهمية اكتساب علوم العربية وضرورة اعتمادها في قراءة الشعر وكان من أهم هؤلاء ابن وكيع والقاضي الجرجاني.

أما **القاضي الجرجاني** فيصطلح على تلك الكفاءة العلمية بالطبع محددا مفهومه في قوله: «ومِلاكُ الأمر في هذا الباب خاصة تركُ التكلّف ورفضُ التعمّل والاسترسالُ للطبع، وتجنّب الحمْل عليه والعنف به؛ ولستُ أعني بهذا كلّ طبْع، بل المهذّب الذي قد صقله الأدب، وشحذَتْه الرّواية، وجلَتْه الفِطنة، وأُلْهِمَ الفصل بين الرديء والجيد، وتصوّرَ أمثلة الحسن والقبح»[1]، فالطبع إذا أبعد عنه الميل مع الهوى والتعصب لمذهب دون آخر يحقق جانبا من التمييز بين جيد الشعر ورديئه، لأن «الناقد مثل الشاعر، لا يحق له أن يتكلف غير ما يلهمه طبعه، ولو كان تكلفه مسايرة لعادة دارجة أو فكرة دخيلة فالناقد الجيد هو الذي يترك العنان لطبعه المثقف كي يلهمه استشفاف "النمط الأوسط" الملائم لمرحلته التاريخية والثقافية والاجتماعية، فيقود أو يوجه التطور الشعري بموجبه»[2]، ولكن هذا الطبع لا بد أن يكون له ما يصقله ويهذبه ويشحذه.

إن التجربة الشعرية وكثرة قراءة النصوص الجيدة مهم جدا وعامل أساسي في تلقي الشعر، وقد حافظ القدماء على هذه الطريقة سواء كانوا شعراء أم نقادا، لأن ذلك يجعل الناقد مميزا للنصوص الواهية الضعيفة من النصوص الجيدة، يقول الجرجاني: « والآخر غامض يوصَل إلى بعضه بالرواية، ويوقَف على بعضه بالدّراية؛ ويحتاج في كثير منه إلى دقّة الفطنة، وصفاء القريحة، ولُطف الفكر، وبعد الغوص. ومِلاك ذلك كله: وتمامُه الجامع له والزّمام عليه صحّة الطبع، وإدمان الرياضة؛ فإنهما أمران ما اجتَمعا في شخص فقصّرا في إيصال صاحبهما عن غايته، ورضِيا له بدون نهايته»[3]، فصحة القراءة تتطلب شرطان مهمان هما صحة الطبع وإدمان الرياضة، أي «الاستعداد النفسي والثقافي فضلا على سلامة المنطلقات التي يمكن عبر تمثلها فهم الشعر، وإدمان الرياضة عند الناقد القديم قريب مما يسميه المحدثون بالدربة وقراءة الشعر بتواصل والاطلاع على نماذج جيدة منه يوصل إلى تقدير قيمة النص واكتشاف أوجه الإبداع والجدة فيه»[4]، وكل قراءة استوفت هذين الشرطين تعد قراءة مقبولة.

---

(1)المصدر السابق، ص 31.

(2) محي الدين صبحي، المرجع السابق، ص 163.

(3) القاضي الجرجاني، المصدر السابق، ص 343.

(4)محمد مبارك، استقبال النص عند العرب، المرجع السابق، ص 184.

والجرجاني لم يقصد بهذه الشروط المبدع فحسب بل هو واجب أيضا على متلقيه وناقده، لذلك فإن أي شرط يشترطه الجرجاني في الشاعر فإنه مطالب به المتلقي أيضا.

وأما **ابن وكيع** فقد حاول التوسع في التنبيه لهذا الأمر في مقدمة منصفه وغرضه في ذلك أن يكون القارئ على وعي بما سيقدمه له في موضوع السرقات المتميز باستخدام الحيل وأسلوب التخفي، وحتى يستطيع القارئ كشف الحقائق وإبطال المزيف منها ولذلك ينصح ابن وكيع القارئ بأن لا يكتفي بالتسليم، وترديد النتائج والتعصب لها، بل يجب أن يكون ناقدا واعيا بالمسائل وكيفية الاحتجاج عليها، من خلال «طول النظر وكد الخواطر والفكر»[1] وعليه أيضا أن «يستدل على مراده بالتأمل لمعناه»[2]، ويستخرج المعاني «بفطن الدهناء وقرائح العقلاء»[3].

ومما يزيد في قوة علم الناقد أن يكون عارفا «بوجوه السرقات محمودها ومذمومها صحيحها وسقيمها وأعرفك ما يوجب للسارق الفضيلة ويلحقه الرذيلة»[4]، ولذلك عرض في مقدمته أنواع السرقات ليعرف قارئه بما يمكن أن يكون به جاهلا أو عاجزا عنه، لأن بعض المعاني الشعرية ليس «مما يعنى باستخراج سرقته، ولكن نخاف من ناقص النقد أن يتوهم أننا جهلناه، فلذلك نذكر مثالا منه احتياطا»[5]، أو حتى «لا يظن الناظر في كتابنا خورا في قصد أو في نقد»[6]، وكذلك «احتراسا من توهم الغفلة عليه»[7]، «وإنما فسرت لك معناه لئلا تسمع تهويلا فتظن أن له محصولا»[8].

ويصر على قارئه هذا، ضرورة تحصيل المعرفة النقدية، وأن ما يقدمه له من معارف مهم «حتى لا يفوتك شيء مما يتعلق بمعرفة نقد الشعر إلا أحكمته»[9] لـ«تظهر على خصمك وتزداد قوة في علمك»[10]، ولا شك أن ذلك مما علمته الخصومات النقدية حول الشعراء.

---

(1)ابن وكيع، المصدر السابق، ص54.
(2)المصدر نفسه، ص 609.
(3)نفسه، ص398.
(4)نفسه، ص5.
(5) نفسه، ص 277.
(6)نفسه، ص101.
(7)نفسه، ص 146.
(8)نفسه، ص 350.
(9)نفسه، 65.
(10)نفسه، 5.

-الذوق الفني:

رغم تيقن الجرجاني من فضفضة مقياس الذوق الذي قد يضمنه المتلقي السلبي بالحيف والجور والتحامل، إلا أنه مع ذلك لا يخفف ثقته في مقدرة الذوق على إصدار الأحكام السليمة، ودليل ذلك أن هناك من النصوص ما لا يمكن فيها الحكم إلا بالذوق غير المعلل أو بالطبع لا بالفكر وهي تلك النصوص التي تستوي في الجودة وتفضل إحداهما الأخرى بالحلاوة كقصيدة الحمى عند كل من ابن المعذل[1]، والمتنبي[2]، أو قصيدة أبي تمام التي أوتيت كل ما تشترطه الجودة من وجوه وقصيدة الأعرابي التي يفضلها الجرجاني على قصيدة أبي تمام« لم يخْل بيت منها من معنى بديع وصنعة لطيفة؛ طابق وجانس، واستعار فأحسن، وهي معدودة في المختار من غزَله. وحقّ لها؛ فقد جمعت على قصرِها فنوناً من الحُسن، وأصنافاً من البديع، ثم فيها من الإحكام والمتانة والقوة ما تراه؛ ولكنّني ما أظنك تجدُ له من سَورة الطرب، وارتياحِ النفس ما تجده لقول بعض الأعراب» [3] فالجرجاني يدلل هنا على وصول الذوق إلى منطقة "اللاتعليل" «لأن مقاييس الإتقان تظل عقلية إلى حد ما بادية للعيان والفكر، أما جاذبية الشعر وإغراؤه أو "الرونق والحلاوة" فتستأنفان مباشرة إلى القلب والنفس»[4]، وهذا دليل على اتخاذ الذوق مبدأ أساسيا في كل قراءة تسعى لإدراك مواضع الجمال الخفية.

-مراعاة المقام والمقال:

يجدر أن ننبه في هذا السياق إلى قضية مراعاة زمن ومكان إنتاج النص، فيستوجب على القارئ أن ينظر إلى الشعر في ضوء ظروف العصر المحيطة به، وأن لكل عصر ظروفه الثقافية والحضارية والنفسية التي ينتج الشعراء في محيطها، وهذا ما نبه إليه الجرجاني في قوله: «لأن الذي انتصبْت له، وشغلتَ عنايتك به – إلحاقُ أبي الطيب بهذه الطبقة، وإضافتُه إلى هذه الجملة، وقد بذل ذلك، وقرّب مطلبه عليك؛ فإن تكن الجماعة منسلخةً من الشعر، موسومة بالنقص، مستحقة للنفي، فصاحبك أولُهم؛ وإن تكن قد علِقَتْ منه بسبب، وحظِيت منه بطائل، وكان له فيه قدم، ومنه حظ وموقع، فهو كأحدهم. وليس الحكم بين القدماء والمولدين من التوسط بين المحدث والمحدَث بسبيل؛ كما لا نسب بينه وبين تفضيل قديم على قديم» [5]،

(1)القاضي الجرجاني، المصدر السابق، ص 109.

(2)المصدر نفسه، ص 110.

(3)نفسه، ص 37.

(4)محي الدين صبحي، المرجع السابق، ص 164.

(5) القاضي الجرجاني، المصدر السابق، ص 52.

وقوله: « وإنما خصمك الألَدّ، ومخالفُك المعاند، الذي (...) يسابقك الى مدح أبي تمام والبحتري، ويسوّغ لك تقريظ ابن المعتز وابن الرومي؛ حتى إذا ذكرت أبا الطيب ببعض فضائله، وأسميته في عِداد من يقصر عن رتبته امتعض امتعاض الموتور، ونفر نِفار المِضيم، فغضّ طرْفه، وثنى عِطفه، وصعّر خدّه، وأخذته العزة بالإثم، وكأنما زوّى بين عينيه عليك المحاجم» [1]، فعلى الناقد أن يضع المتنبي في طبقة معاصريه ويناقش شعره ولا يعترف بتلك الطائفة السلبية من المتلقين الذين ينقدون أشعار المحدثين بأشعار القدماء أو أولئك الذين يلغون أبا الطيب من دائرة معاصريه.

-العدالة النقدية:

أشار بعض النقاد القدماء إلى تجنب اتباع الهوى والتزام العدل والإنصاف ومنهم الصاحب بن عبد كما أشرنا إلى ذلك سابقا والحاتمي أيضا وقد لا تخلو مدونة تريد الفصل في قضية من القضايا النقدية إلا ونبهت إلى العدالة النقدية لكن الجرجاني بحكم أنه في الأصل قاضي القضاة فقد توسع في هذه الفكرة وتخللت كل صفحات كتابه بل هي أول شرط بالنسبة إليه في القراءة وقد ابتدأ الحديث عنها من أول مقدمته فقال: « ليس من حُكم مراعاة الأدب أن تعدِل لأجله عن الإنصاف، أو تخرج في بابه إلى الإسراف، بل تتصرّف على حكم العدل كيف صرَفك، وتقف على رسْمه كيف وقفَك»[2]، وهذا الشرط الذي اهتم به كل النقاد يجعل المتلقي داعيا كل طرف في القضية أن يقر بالحق إذا توضح له سواء كان له هذا الحق أم عليه، وهذا من أعظم مبادئ العدالة النقدية لأن الاعتراف سيد الأدلة، ولأن في ذلك تحسينا وارتقاء بالنقد والمتلقي[3].

يبين الجرجاني طريقة العدل والإنصاف في عدة مواضع منها قوله «فتنتَصِف تارة وتعتذر أخرى، وتجعل الإقرار بالحق عليك شاهداً لك إذا أنكرت، وتقيم الاستسلام للحجة - إذا قامت - محتجاً عنك إذا خالَفْت »[4]، فمن العدل أن تنتصف للشاعر تارة وتعتذر أخرى وتشهد بالحق وتقر به، ويقول في موضع آخر: «وكما أن الانتصار جانبٌ من العدْل لا يسدّه الاعتذار؛ فكذلك الاعتذار جانب هو أولى به من الانتصار، ومَن لم يفرّق بينهما وقفت به المِلامةُ بين تفريط المقصّر، وإسراف المفرِط؛ وقد جعل الله لكل

(1) المصدر السابق، ص 53.

(2)المصدر نفسه، ص 12.

(3)عبد الله بن عبد الرحمن بانقيب، المرجع السابق، ص 14.

(4) القاضي الجرجاني، المصدر السابق، ص12.

شيء قدْراً، وأقام بين كل حديث فصْلاً»[1]، فالعدل في قراءة الشعر والحكم عليه عند القاضي يستلزم أمرين هما، الانتصار لمن وقع عليه الجور بسبب ما يدعى عليه من نقائص في شعره والأمر الثاني، الاعتذار لنقائصه إن كانت موجودة.

والملاحظ على الجرجاني أنه يقترب بعدالته كثيرا إلى الواقع بتنبيهه إلى مراعاة محدودية القدرة الإنسانية، وما طبع عليه البشر، فمهما بلغ الشاعر في نبوغه فإن النقص البشري يعتوره ولا يفارقه لذا ليس من الإنصاف أي «يطالَب البَشر بما ليس في طبع البشر، ولا يُلتَمس عند الآدميّ إلا ما كان من طبيعة ولدِ آدم؛ وإذا كانت الخلقة مبنيةً على السهو ومزوجة بالنسيان؛ فاستسقاط من عزّ حالُه حيْف، والتحامُل على من وُجِّه إليه ظلم»[2]وهذا التصور الذي ينسبه الجرجاني إلى ملكة الإنسان وما طبعت عليه منبثق من طبيعة عمله النقدي حيث يجب أن يراعي كل الجوانب النفسية للمتهم.

واهتمام الجرجاني بترسيخ مبدأ العدالة النقدية كان يهدف من ورائه التوسط في القراءة ببيان الجوانب الإجابية والسلبية، باحثا عن القيمة النقدية التي يجب أن يجدها المتلقي، فيقبلها ويقتنع بها الخصم والمنتصر.

ليست كل القراءات لشعر المتنبي يعترف بها ويعول عليها باعتمادها كقراءة سابقة، فالقراءة التي تليق بذلك لها صفاتها التي لا يمكن أن تغيب عند كل قارئ أراد قراءة شعر المتنبي، إنها الكفاءة العلمية والعدالة النقدية والطبع الموهوب والمكتسب، والذوق المعلل وغير المعلل ومراعاة المقام والمقال.

(1)المصدر السابق، ص 13.

(2)المصدر نفسه، الصفحة نفسها

خلاصة:

اتضح لنا خلال اطلاعنا على القراءات القديمة لشعر المتنبي في المشرق والمغرب والأندلس أنها اهتمت بالكثير من قضايا القراءة والتلقي كالقراءة الشارحة والقراءة التفسيرية والقراءة التأويلية، وأن قراء شعره متعددي الوجهات والمستويات، وهو ما اضطرنا إلى تحديد مواصفات القراءة التي يمكن للقارئ إذا اعتمدها أن يصبح قارئا نموذجيا، وقد توصلنا خلال هذه الجولة إلى النتائج الآتية:

-القارئ في النقد العربي القديم ينمو بشكل مستمر ومتراكم، فقد تعدد قراء شعر المتنبي لكن تعددت وجهاتهم وتخصصاتهم ومستوياتهم وحتى بيئاتهم فحسب مستوياتهم هناك القارئ العالم الذي يمكن اعتباره قارئا نموذجيا خبيرا مطلعا متذوقا، وقارئ عادي(المتعلم) وقارئ سلبي وإذا اعتبرنا تخصصاتهم فهناك القارئ النحوي والقارئ المعنوي والقارئ الفلسفي وإذا اعتبرنا بيئاتهم هناك القارئ المشرقي والقارئ المغربي والأندلسي والصقلي إضافة إلى قارئ مستقل لكن لا تخلو منه مدونة وهو القارئ الضمني.

-القارئ الضمني من أهم القراء في منظور النقد العربي القديم والحديث وقد وجد مبثوثا وبكثرة خلال مدونات القدماء وخاصة في مقدماتها وقد أشرنا إليه في مواضعه، فإما أن يصرح به ويوجه الخطاب إليه مباشرة كأن يكون سائلا، أو عن طريق عبارات الدعاء كأدامك الله وهداك الله أو عن طريق الضمائر كضمير الغائب والمخاطب، وقد يلمح إليه خلال سياق الكلام، ويعد أساس المؤلفات النقدية العربية القديمة

- تعددت القراءات في النقد العربي حسب أداتها التي اعتمدتها خلال القراءة فهي إما قراءة نحوية أو قراءة أدبية أو فلسفية، أو شارحة أو تفسيرية أو تأويلية، كما تعددت حسب مقصد القارئ فهي إما توثيقية أو تصحيحية أو تقويمية.

-حسب اطلاعنا على مدونات ورسائل النقاد القدماء عموما -المشرق والمغرب- حول شعر المتنبي فإننا نعترف أن أهم كتاب تطرق إلى مختلف المعايير الجمالية السائدة في القرن الرابع الهجري ودراسة شعر المتنبي من منظورها هو كتاب الوساطة للقاضي الجرجاني فقد كان خلاصة ثمينة وفاصلة للحكم على تميز شعر المتنبي وفرادته كما أنه قد وجه اهتمامه فيها إلى النص والمبدع والمتلقي ولم يغفل أي عنصر من عناصر التواصل.

الفصل الثالث

تلقي شعر المتنبي عند النقاد المحدثين

أولا: تلقي شعر المتنبي عند المستشرقين

ثانيا: تلقي شعر المتنبي عند النقاد العرب المحدثين في ضوء المناهج السياقية.

ثالثا: تلقي شعر المتنبي عند النقاد العرب المحدثين في ضوء المناهج النسقية.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

إن أول ما يلفت الانتباه خلال القراءة الأدبية الحديثة، أنها دائما ما كانت تنبذ الاستمرار في تقليد طريقة قراءة القدماء للشعر وتدعو إلى التجديد في الآليات والأساليب التي تتماشى مع روح العصر أولا، والتي تمكن من استنطاق النصوص لاستنباط معان تعكس تفاعل القارئ الحديث للنص التراثي القديم.

إن منهج النقاد القدماء لم يعد كافيا ثم إن أشياء كثيرة جدت في الساحة النقدية الحديثة، ولن نستفيد مطلقا إن نحن اكتفينا بمنهج القدماء وسنخرج صفر اليدين لم نتحرك قيد أنملة، لا يمكن أن نطبق بالحرف ما توصل إليه النقاد القدماء في العصر الحديث، وهذا الذي دفع النقاد المحدثين إلى إيجاد بديل يتناسب مع المتطلبات المستجدة في القراءة، وهو ما سيتضح من خلال قراءة شعر المتنبي في ضوء المناهج الحديثة.

لا يقتصر مفهوم المناهج الحديثة في النقد العربي الحديث على تلك النظريات النقدية الغربية التي دخلت إلى الفكر النقدي العربي بواسطة نقادنا المحدثين عن طريق النقل والترجمة، بل يتعدى ذلك إلى المحاولات النقدية التي قام بها بعض المستشرقين والتي قدمت الكثير مما استفاد منه النقاد العرب المحدثون، ومن جانب آخر يضم النقد الحديث أيضا تلك الاجتهادات النقدية التي قام بها بعض نقاد العرب المحدثين بتحديث أساليب وأسس النقد القديم في قراءة الشعر وتضمينه بمفاهيم توافق متطلبات القراءة المعاصرة، وقد صنفت هذه القراءات الحديثة إلى صنفين قراءات سياقية، وقراءات نسقية وفي ضوئها درس شعر المتنبي وهي قراءات متعددة لا يمكن حصرها، لذا سنركز حديثنا عن أهمها وأنسبها لما يتعلق بنظرية القراءة والتلقي:

أولا: تلقي شعر المتنبي عند المستشرقين.

يجدر بنا أولا أن ننبه إلى أننا بدأنا الحديث عن تلقي شعر المتنبي عند المستشرقين، لأن هذا ما يتناسب مع التتابع الزمني للدراسات، فهناك الكثير من والقراءات اللاحقة في العصر الحديث استفادت من الدراسات الاستشراقية أو قامت بتقييمها ونقدها خاصة الدراسات المتعلقة بشعر المتنبي.

تعددت مجالات التأليف عند المستشرقين حول الشرق، ومن ذلك التعريف بعلوم وعقائد الشرق وعاداتهم وتقاليدهم وتاريخهم وآدابهم، وغيرها« لكن الهدف واحد لا غير: هو تصوير الثقافة العربية الإسلامية وحضارة العرب والمسلمين، بصورة مقنعة للقارئ الأوربيّ» [1]، لأنه لا يثق إلا في القراءات المنسوبة إلى الكاتب الأوروبي أكثر من أي كتابة أجنبية، ومن الأهداف الخطرة التي سعى إليها الاستشراق وهي بدورها تحقق فائدة بالنسبة للقارئ العربي محاولته تحديد «مفهوم الذات المنعكسة للإنسان العربي المسلم »[2]، أي معرفتنا لصورة الأنا (العربي المسلم) عند الآخر (المستشرق).

فهذه الأهداف تتعلق بالتراث عموما، أما بالنسبة لسبب اهتمامهم بالآداب العربية، فإن **سلفستردوساسي** *S.deSacy* يرى بأهمية دراسة الشعر العربي، لأن«قصائد الشعر هي التي تسعفنا في إضاءة الجوانب المظلمة من ذلك التاريخ العتيق، وإن الذي يريد أن يرتقي إلى أصل الشعوب، وأن يعيد صياغة التاريخ ليأسف لكون تلك الآثار القديمة للأدب العربي التي هي حطام ثقافة متقدمة أكثر مما نظن لم يصل إلينا معظمها»[3]، فقراءة المستشرقين للشعر العربي يمكنهم من « إغناء اللغة (أو اللغات) الأوروبية بصورة مشعة وتعابير قوية وشاعرية يتضمنها الشعر العربي»[4]، أي إن قراءة الشعر العربي في نظرهم أمر مهم جدا، لأنه يعكس تلك الحضارة القديمة المزدهرة كما أنه يعد مصدر إلهام لهم لتطوير آدابهم فهو من أرقى الفنون في الأدب العالمي.

وإذا كان هذا هو السبب وراء قراءة الشعر العربي، فإن الاهتمام سيكون أكثر حين يتعلق الأمر بشاعر العرب المتنبي، حيث اتسع الاهتمام بقراءة شعره منذ القرن التاسع عشر، لأنه حسب اعترافهم يمثل «عصارة الحضارة العربية، وهو يحمل إضافة إلى قيمته الفنية جوانب تاريخية وفلسفية مهمة لا يجوز التغاضي

---

(1)محمود شاكر، رسالة في الطريق إلى ثقافتنا، مكتبة المدني، 1407 - 1987، ص57- 59.

(2)نورة الغامدي، التراث والاستشراق، موسوعة الرد على المذهب الفكرية المعاصرة، علي بن نايف الشحود، ج24، ص106.

(3)حسن الإمراني، المتنبي في دراسات المستشرقين الفرنسيين، مؤسسة الرسالة، بيروت، ص76، نقلا عن:

De l' utilite de l'etudede la poèsiearabe,extrait du (journale-asiatique) Paris,1826

(4)المرجع نفسه، ص84.

عنها دون أن ننسى أن يمتلك من الخصائص الجمالية ما يجعله جدير بأن يدرس لذاته»[1]، كما يرى **كنار** أن لأشعار المتنبي أهمية تاريخية خاصة« إنها وثائق معاصرة لشاهد عيان، حضر معظم كبريات المعارك وألف غالبا مقطوعة في الموضع نفسه وفي اللحظة التي حدثت في بحرها هذه الواقعة أو تلك أو على الأقل بعد الحدث بقليل لدى عودته مثلا من إحدى المعارك فأشعاره مصدر تزداد أهميته بعدم وجود مصدر آخر معاصر في نفس الموضوع لهذه الفترة وهذه المنطقة في تاريخ القرن العاشر»[2]، كما أنها «تقدم لنا لوحة حية عن أبهة حفلات استقبال السفراء وعظمتها، التي لم يأت على ذكرها المؤرخون إلا بكلمات معدودات»[3]، هكذا فإن الهدف من دراسة شعر المتنبي عام وخاص، عام لأنه كالشعر العربي كله، مصدرا للكثير مما تتسم به حضارة العرب، وخاص بما يقدمه من قيمة تاريخية في شعره تختص بالمرحلة التي عاشها.

1- المنهج الاستشراقي في قراءة شعر المتنبي:

يجدر بنا في بدية هذا المبحث أن نشير إلى أننا سنتناول بعضا من الكتابات الاستشراقية حول شعر المتنبي على حسب القضايا التي يختص بها كل كتاب أو مقال، وندرجه تحت ما يتقاضاه البحث حتى نتمكن من معرفة مرجعية ومنهج كل قارئ من هؤلاء القراء، لأن تعدد المناهج مما يميز القراءة الاستشراقية لشعر المتنبي، وذلك يعود إلى طبيعة شعر المتنبي المفعم بالمحطات المختلفة والمتنوعة، وقد أكد ذلك **لانسون** في قوله: « ليست هناك مناهج تصلح لكل شيء، وإنما هناك مبادئ عامة وفيما عدا ذلك فكل مشكلة خاصة لا تحل إلا بمنهج خاص يوضع لها تبعا لطبيعة وقائعها والصعوبات التي تثيرها»[4]، ومن أهم هذه المناهج أو المبادئ في قراءة المستشرقين لشعر المتنبي ما يأتي:

أ-المنهج التاريخي:

يعرفنا**غوستافلانسون *Gustave Lonson*** بمنهج التاريخ الأدبي قائلا: «إن التاريخ قطعا ليس هو التاريخ الأدبي موضوع التاريخ هو الماضي، ماض لم تبق منه إلا أمارات أو أنقاض بواسطتها يعاد بعثه، وموضوعنا نحن أيضا هو الماضي ولكنه ماض باق الأدب من الماضي والحاضر معا»[5]، فكل أدب ماض يمكن جعله حاضرا بإعادة بعثه وقراءته.

---

(1)المرجع السابق، ص82، 83.

(2)ماريوس كنار، المتنبي والحرب البيزنطية العربية، مجلة المورد، بغداد، دار الحرية، مج6، ع3، 1977، ص75.

(3)المرجع نفسه، ص76.

(4)غوستاف لانسون، منهج البحث في تاريخ الآداب، ملحق بكتاب النقد المنهجي عند العرب، محمد مندور، المرجع السابق، ص422

(5)المرجع نفسه، ص397.

ويجب على قارئ الأدب من المنظور التاريخي أن يتمثل قواعد الفن في النص الأدبي، كما أن الناقد الأدبي ليس نفسه المؤرخ «والناقد يكون على خطر عظيم إن هو لم يستطع تبين الحد الفاصل بين الفن والتاريخ في الأثر الأدبي»[1]، فعمله مزدوج من جانب مراعاة خصائص الأدبية في النص الأدبي ودراسته تاريخيا، كما فعل ذلك **رجيسب لاشير*R.Blacher*** الذي نجده من خلال كتابه المشهور**"ديوان المتنبي في العالم العربي وعند المستشرقين"** قد تتبع الكثير ممن كتبوا عن شعر المتنبي في مختلف الأوساط والأماكن في القديم والحديث عند العرب والمستشرقين، وقد جاءت هذه الدراسة «غاية في الجودة والإتقان، وفي حذق المنهج التاريخي الذي أخذ به صاحبها فيه حتى إنها أصبحت قبلة المهتمين بالمتنبي، وقلَّ من الكتاب العرب من لم يغترف منها وينقل الفقرات العديدة من مادتها »[2]، فهو مصدر مهم لمن أراد الاطلاع على قراءات شعر المتنبي قديما وحديثا.

لكن هناك مشكلة تخص تتبع المستشرقين للأحداث من خلال شعر المتنبي، فمنهم من لا يعترف بصحة ما يسرده المتنبي من الحقائق التاريخية في شعره، في حين لا يجد مستشرقون آخرون أي ضير في استخلاص القيمة التاريخية من شعر المتنبي، لذلك يمكننا التساؤل عن سبب هذا الاختلاف في الموقف من تقييم شعر المتنبي تاريخيا، هل إن مرده إلى الخلفية الاعتقادية لكل مستشرق إزاء هذا الشاعر أو إلى مدى إتقان اللغة العربية وعلاقة ذلك بفهم الشعر العربي، أو إلى معايشة البيئة العربية ومعرفة تفاصليها؟

-الموقف الأول:

يتفق المستشرقون عموما على أن شعر المتنبي مخلد ومؤرخ رسمي لمسيرة الحياة المتعلقة بسيف الدولة في كل صغيرة وكبيرة، ولا يغفل عن أموره السياسية الداخلية والخارجية شيئا، سواء كان ذلك في السلم أم في الحرب [3]، لكنهم يختلفون في مدى صدق الشاعر وأمانته في تصوير الأحداث، فيرى **ماسيون كنار*M.Canard*** أنه«بوسعنا مع المتنبي، وبالاستعانة مع شراحه أن نعيد بناء تاريخ شبه تام لهذه الحرب العربية البيزنطية التي كانت بين**337- 345** وأن قصائد المتنبي بلغت من الأهمية والدقة درجة تسمح لنا بمتابعة سير الجيوش على الخريطة»[4]، فهو يثق فيما يؤرخه المتنبي في أشعاره حول الحرب التي كانت بين العرب والروم في فترة حكم سيف الدولة.

(1)حسن الإمراني، المتنبي في دراسات المستشرقين الفرنسيين، المرجع السابق، ص 311.

(2)حسين الواد، المرجع السابق، ص 22.

(3)حسن الإمراني، المتنبي في دراسات المستشرقين الفرنسيين، المرجع السابق، ص312

(4)ماريوس كنار،المصدر السابق، ص75.

ويضيف مؤكدا على حسن صنيع المتنبي حين جعل التاريخ والفن «يتداخل التاريخ والفن تداخلا عجيبا عند أبي الطيب (إن محن المعارك وما تجره معها من تقلبات وهي قلما تظهر لدى المؤرخين تبرز بصورة مدهشة في أشعار المتنبي)»[1]، وهو ما يستدعي من القارئ أن يعرف كيف يكون ناقدا للشعر من منظور المنهج التاريخي فلا يهمل خصائص الفن الأدبي، وفي الوقت نفسه يستقي من النص ما يفيده تاريخيا.

ويرى **غومث** أن للمتنبي دين عل سيف الدولة حين خلد تاريخ حياته من مختلف زواياها«ما أعظم ما يدين به سيف الدولة للمتنبي ولآخرين من رجال الأدب ممن أحاط بهم نفسه، لولا مدائحهم لبقي الأمير الحمداني مهملا غفلا مركونا في زوايا التاريخ، وما من شك في أن المتنبي كان يدرك واعيا وفي وضوح رسالة الشعر هذه(...)، إن قصائده في مدح سيف الدولة وحده يمكن أن يقال عنها إنها وليدة مشاعر حقة، وقالها صادق الإحساس، لقد رأى دون ما شك في أمير حلب الشجاع كل ما تمنى هو نفسه أن يكونه»[2]، فهو يرى أن عمق إحساس الشاعر وصدق ما يقول في سيف الدولة كان داعما لتأييد صدقه في تصوير الوقائع التاريخية المحيطة بهذا الأمير.

-الموقف الثاني:

على عكس الرأي الأول يرى بعض المستشرقين ومنهم **بلاشير**اعتبر المتنبي مدلسا وكذابا في سرده لبعض الأحداث التاريخية التي رواها ومنها تحويله الانكسار إلى انتصار [3] في قصيدته التي مطلعها:

غيري بأكثرِ هذا الناسِ يَنخـدعُ إن قاتلوا جَبَنوا أو حدَّثوا شجُعُوا [4]

وقد رد عليه **حسن الأمراني** بأنأبا الطيب لم يكن كذلك، وأن القصيدة من بدايتها إلى نهايتها تنقل بصدق الجو النفسي والعاطفي الذي رافق الأحداث المتجسدة في هذه القصيدة، وكان كل ماقاله عن سيف الدولة وما وصفه بها هو كائن حقا في شخصيته لا تملق فيه وما ظنه بلاشير تزييف فهو مجرد صور شعرية فيها غلو أحيانا، ولكنها لا تخلو من جمال[5]، وهذا الذي يجب أن يراعيه الناقد في أن يجعل قراءته تختلف عن قراءة المؤرخ كما أشار إلى ذلك **لانسون** سابقا.

---

(1)المصدر السابق، ص76.

(2)إمليوغرسية غومث، مع شعراء الأندلس والمتنبي، تر: الطاهر أحمد مكي، دار الفكر العربي، القاهرة، ط7، 2004، ص33.

(3) حسن الإمراني، المتنبي في دراسات المستشرقين الفرنسيين، المرجع السابق، ص315، نقلا عن:

R.Blachère: le poète arabe al-Motnabbi et l'ccidentmusilman.Revue des Etude islamique.Vol.III.paris1929.p156.

(4)المتنبي، ديوان المتنبي، المصدر السابق، قافية العين، ص311.

(5)حسن الإمراني، المتنبي في دراسات المستشرقين الفرنسيين، المرجع السابق، ص323.

وقد كان **ماسيون كنار** ممن رد أيضا على هذا الموقف الأخير من **بلاشير** في هذه الأبيات حين قال: «من استطاع أفضل مما استطاع المتنبي تسليط الضوء على الشجاعة وحب المجد والحرب والأحاسيس البطولية التي كانت روح سيف الدولة مشبعة بها، وكذلك أرواح قواده والمتنبي نفسه، أية مؤاخذات دامية وجهها الشاعر إلى الجبناء الذين خذلوا الأمير في مفاجأة عام **339**هـ »[1]، كما يقول أيضا: «لم يعرف سيف الدولة شخصيا إلا الانتصارات وهذا ما أدهش المتنبي، بل هذا مصدر وحيه وهذا ما دفع قصائده بتلك اللهجة الحربية، ولهذا كانت هذه القصائد أناشيد مجد وانتصار وقد ظلت غزوات الأمير البطولية مدوية الرنين في أذني الشاعر حتى بعد رحيله عن سيف الدولة »[2]، أما عن المبالغات في هذه القصيدة فلا يراها **ماريوس كنار** تزويرا للحقائق ويفسرها بقوله: « هذا عمق الشعور بالكراهية لدى الروم اتجاه المسلمين والحمداني فهناك شيء آخر، فها هو ماثل أمامنا الأسلوب الملحمي العزيز على قصاص حكايات الفروسية وأغاني البطولة والانحياز المنسق لغرض إطراب جمهور معين والقدح دائما بالعدو، وتمثيله أبدا بهيئة الجبان الذي يهرب رغم تفوقه في العدد»[3]، فغاية المتنبي من المبالغات أبعد مما يتصوره بلاشير، إن مرجعها تلك الكراهية العميقة الكامنة في ذهن المتنبي اتجاه العدو هو الذي منحه قوة في تصوير الحقائق بصورة فنية مدهشة، ومؤثرة في المتلقي تأثيرا بليغا.

ب–منهج الشك:

وهو منهج يقوم على طرح افتراضات واحتمالات حول قضية معينة، والهدف منه تسويغ هذه الإمكانات حتى تصبح شبه أكيدة وإن كان لا أساس لها في الأصل، ونجد ذلك في مؤلفات المستشرقين عموما وخاصة منهم بلاشير في كتابه حول ديوان المتنبي وحياته، حيث «يعتمد فيه تقرير قضايا خطيرة على تعابير مثل: يحتمل، لا يستبعد، من الممكن، الراجح، أغلب الظن...الخ، ومن المسلم به أن تكون مثل هذه التعابير دالة على الاحتراس غير أنها عند **بلاشير** تبعا لسياقها الذي ترد فيه لا تحمل غير ظن مجرد، لا يقوم على استقراء أو استدلال، ومن هنا يغدو من الصعب قبول ما يؤسس عليها من نتائج، أو الاطمئنان إليها كل الاطمئنان »[4]، فحتى وإن كان مؤلفه مهما بالنسبة لأي باحث في الأدب العربي فإنه يجب التحرز في الأخذ منه فليس كل ما يرمي إليه خالصا من الشوائب التي بنيت عليه مرجعيته.

(1) ماريوس كنار، المصدر السابق، ص79.

(2) المصدر نفسه، ص82.

(3) نفسه، ص82.

(4)حسن الإمراني، المتنبي في دراسات المستشرقين الفرنسيين، المرجع السابق، ص366.

وقد أدرك ذلك الناقد **لانسون** واعتبره **سمة سيئة في** القراءات الاستشراقية في الغرب، يقول: «إن عيبنا المألوف هو رفع ما تنتهي إليه دراستنا من حقائق ناقصة درجات في مراتب اليقين، بل رفعها أحيانا إلى مستوى اليقين المطلق، وهكذا تصبح الممكنات احتمالات والاحتملات ترجيحات والترجيحات وقائع واضحة والفروض حقائق ثابتة، ويمتزج الاستنباط والاستقراء بالوقائع التي صدر عنها فإذا بهما في قوة الملاحظات المباشرة»[1]، وهذا المنهج ينطبق على قراءة بلاشير لحياة المتنبي، خاصة حين تطرق إلى مذهبه الديني الذي توصل إليه من خلال تحليله لبعض أشعار المتنبي وبعض الوقائع التاريخية المشبوهة والمتمثل في القرمطية، التي كانت «إمكانا ثم احتمالا، ثم صارت يقينا توجه أبا الطيب زمنا طويلا قبل أن يضطر للتنازل عنها في آخر حياته حين تبدلت الظروف مع ذلك تلقف كثير من الدارسين عربا ومستشرقين هذا الاحتمال ليجعلوا منه حقيقة ساطعة لا تقبل النقاش»[2]، من أمثال هؤلاء طه حسين.

لم يقتصر اعتماد **بلاشير** هذا المنهج على الناحية التاريخية، وحسب بل حتى في القضايا الفنية أي ما يتعلق بنقل النصوص ونسبتها لأصحابها فهو يرفض ما يشاء ويطمئن لما يشاء حسب ما يريد الوصول إليه من الهدف المقنع في محاولة الإساءة بشكل غير صريح .

ومن أمثلة ذلك رجوعه إلى رواية تعزى إلى **ابن الخطيب التبريزي** تقول أن المتنبي حين قصد مصر أراد مدح **جعفر بن الفرات** المعروف بابن خنزابة بقصيدته الرائية وكان أولها:

بَادٍ هَوَاكَ صَبَرْتَ أَمْ لَمْ تَصْبِــرَا وَبُكَاكَ إِنْ لَمْ يَجْرِ دَمْعُكَ أَمْ جَرَى [3]

وكانت إحدى قوافيها جعفرا فلما لم يرضه صرفها عنه ولم ينشده إياها، ولما اتصل **بابن العميد** بعضد الدولة قصد أرجان وبها أبو الفضل ابن العميد فحول القصيدة إليه وحذف منها لفظ جعفر وجعل ابن العميد مكان ابن الفرات.انتهى والله أعلم[4].

هذه الرواية ذكرها ابن الخطيب وهي تحتاج إلى دليل «ولكن بلاشير قبلها واطمأن بها ولم يقف ناقدا ولا ممحصا، لأنها ساعدته في حكم يقوي مذهبه العام في أبي الطيب، فقد انتهى استنادا إلى هذه الرواية إلى القول: "إنها مثال رائع لعمل شعري يبيح فيه استعمال الرواسم تغيير شخصية الممدوح دون أن يفطن إلى

(1)غوستاف لانسون، المصدر السابق، ص419.

(2)حسن الإمراني، المتنبي في دراسات المستشرقين الفرنسيين، المرجع السابق، ص 367.

(3)المتنبي، المصدر السابق، قافية الراء، ص311.

(4)ناصيف اليازجي، العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب، دار صادر، بيروت، ط2، 2010، ص 419.

أحد"»[1]، وقد رد عليه **طه حسين** فيما يخص هذه الرواية بقوله: «ولكني استبعد هذا كل الاستبعاد واعتقد أن المتنبي كان أمهر وأشد احتياطا من أن يصنع هذا بابن العميد، وإنما يصنع هذا بالجهال وأشباه الجهال، لا برجل اعترف له الشرق الإسلامي بالتفوق في العلم والأدب، والفن، والنقد»[2]، فاستخدام المستشرقين لمنهج الشك جعل كتاباتهم تتسم بافتقاد الثقة لدى قرائها واستبعاد اليقين فيما يصلون إليه من حقائق.

ج-المنظور الإيديولوجي في قراءة شعر المتنبي:

ارتبطت نشأة الاستشراق بالدين ارتباطا وثيقا، وكان المرجعية المباشرة وغير المباشرة في دراستهم من خلال « أسلوب الانتقاء الذي يبحث عن الظواهر الشاذة في تاريخ الإسلام، ليضفي عليه سمة البطولة، ويعتبرها ممثلة روح حضارة الإسلام »[3]، وقد تتبع المستشرقون من أمثال**ماريوس كنار وبلاشير** شعر المتنبي من هذا المنظور، والذي يهمنا في هذا المقام مناقشة مقالي**جان لسيرف *J.Lecerf*"المغزى التاريخي للعروبة في شعر المتنبي"**ومقال **ماريوس كنار"المتنبي والجرب البيزنطية العربية"** اللذين لا يكادان يلتقيان في قراءتهما للعديد من القضايا العقائدية والقومية في شعر المتنبي.

ومن أهم هذه القضايا قضية العروبة وارتباطها بالإسلام، والتي لفت الانتباه إليها النقاد العرب أولا ثم استقاها المستشرقون خاصة **جان لسيرف** الذي سعى إلى البحث عن جذورها العرقية عند المتنبي ويرى أن أسباب تركيز المتنبي على العروبة وإلغائه الحديث عن الإسلام يرجع إلى أن« عصر المتنبي عصر حروب واضطهادات(...)وأمل العرب غدا يقرره السلاح والتجمع القومي، وتعاسة الأزمنة دعت إلى انبثاق فجر يقظة هذه القومية، وهذا تفسير التبدل في الاتجاه والاهتمامات، ولكن كلما زادت حدة التركيز بالأمجاد العربية وقيم العرب زاد غالبا نسيان التحدث عن الإسلام، وعلى الأخص لم يعد العرب يحلمون بإثبات تفوق العرب ولا سيما في تأسيسه على الامتياز الديني وحتى في الحروب والغزوات كان الدفاع عن الإسلام يتنازل عن مكانه (بوصفه باعثا أدبيا) ليحتله تمجيد الانتصارات العربية (...) ومع ذلك فإن المتنبي لا يفكر إلا بالإشادة بالانتصارات العربية ناسيا أنها في الوقت نفسه انتصارات إسلامية»[4]، فهو يرى أن السبب وراء اهتمام المتنبي بالعروبة دون الإسلام في شعره يعود إلى ما كان سائدا في العصر الذي عاش فيه، حيث انبعاث الرؤية القومية وتجمع العرب تحت هذا الشعار يزداد يوما بعد يوم مع تراجع مفهوم الوحدة في ظل الإسلام.

---

(1)حسن الإمراني، المتنبي في دراسات المستشرقين الفرنسيين، المرجع السابق، ص 367، نقلا عن: R.Blachère: le poète arabe.

(2) طه حسين، مع المتنبي، دار المعارف، مصر، ص364.

(3)حسن الإمراني، المتنبي في دراسات المستشرقين الفرنسيين، المرجع السابق، ص 416.

(4)جان لسيرف، المغزى التاريخي للعروبة في شعر المتنبي، مجلة المورد، دار الحرية، بغداد، مج6، ع3، 1977، ص85.

ويؤكد **جان لسيرف** مرارا أن الإسلام لم ينتصر إلا بانتصار القومية العربية «فالعنصر العربي تغلب دون محاججات فلسفية وذلك بفضل منزلته هكذا انطفأ النزاع الأول الذي تولد من الفتح الإسلامي وهكذا تكونت الوحدة القوية لشعب ينتهي به المطاف إلى الفوز بوعيه تحت أنظارنا ولكن هذا التوحيد لم يكن ممكنا إلا بعد رد الفعل القومي العربي كما نتبينه عبر شعر المتنبي وأشعار شعراء عصره فالمعاصرون إذن يستطيعون أن يحيوا في شخص المتنبي أحد الرواد (...)فإن الشعوب التي يتألف منها الإسلام قد استيقظت على الشعر بفردياتها القومية المختلفة ومن ضمن هذه الأمم يحس الشعب العربي إحساسا متزايدا على مدى الأيام بوحدته الأساسية»[1]، فانتصار العرب في فترة سيف الدولة عنده مؤكد لا مجال للشك فيه، لكن يتبع ذلك بأنه لم يكن إلا مع الوحدة في ظل القومية العربية.

لكن المستشرق **ماريوس كنار** يرى أن المتنبي لم يقتصر الحديث عن العروبة دون الإسلام ولا جعل العروبة فوق الإسلام، بل كثيرا ما كان يضفي روحا دينية إسلامية على قصائده خاصة الحربية منها «لقد منح المتنبي أكثر من مرة سطوة كلمته لتمجيد الإسلام والذين يجاهدون في سبيله ورفع العبوق البطل الذي لا يدافع عن الثغور فقط ويعيد بناء الأماكن التي خربها العدو، ويرد الدين إلى حدث، وإنما كذلك الذي يرفع منابر الوعظ ويؤمن إقامة صلاة الجمعة في قلب الأراضي البيزنطية في صارخه ومن هو فرحة المسلمين قاطبة الذي يجسد عقيدة التوحيد ويهزم أئمة الشرك، والذي دينه يزيل كافة الأديان الأخرى(...)تعكس أشعار المتنبي بوضوح روح الجهاد و"الحرب المقدسة " في أنبل مظاهرها وأنزهها، وهذا ما ينبغي أن نشدد القول عليه في أشرس مظاهرها»[2]، فهو يذكر المظاهر التي تدل على أن العرب في عصر المتنبي كانت تجمعهم كلمة التوحيد تحت راية الإسلام، فهم ليسوا في حرب بل في جهاد مع العدو، فكلما فتحوا ثغرا رفع فيه الأذان وأقيمت فيه الصلاة، وقد مثل **كنار**لهذه المظاهر بأبيات من شعر المتنبي ومنها:

-رفعتْ بك العَربُ العِمَادَ وصيّرَتْ ... قِمَـمَ المُلُوكِ مَوَاقِدَ النِّيـــــرَانِ [3]

-هَنِيئًا لِأَهْلِ الثـَّغْرِ رأيُكَ فِيهِـــــمِ ... وَأَنَّكَ حزْبُ اللهِ صِرْتَ لَهُمْ حِزْبَـا [4]

-مُخلًى لَهُا لْمَرْجُ مَنْصُوبًا بِصـَارِخَةٍ ... لَهُ الْمَنَابِرُ مَشْهُودًا بِهـــَا الجُمـَعُ [5]

(1) المصدر السابق، ص86.

(2) ماريوس كنار، المصدر السابق، ص79، 80.

(3) المتنبي، المصدر السابق، قافية النون، ص 418.

(4) المصدر نفسه، قافية الباء، ص326.

(5) نفسه، قافية العين، ص312.

-وَلَسْتَ مَلِيكًا هَـــازِمًا لِنَظِـــيرِهِ وَلَكِنَّكَ التَّوْحِيدُ لِلشِّـــرْكِ هَـــازِمُ [1]

-وَذِرَاعُ كَـــــــلّ أَبِي فُلَانٍ كُـنْيَةً حَالَتْ فَصَاحِبُـــهَا أَبُـــو الْأَيْتَامِ [2]

إن منهج **جان لسيرف** منطلق من مرجعية إيديولوجية معينة تسيره خلال تحليله للنصوص العربية وتستخدم «السؤال المضمر لذا تكون آلياته مضمرة بدورها تتظاهر غالبا بمظهر الموضوعية لإخفاء طابعها الإيديولوجي النفعي وتقع من ثم في أسر ضيق النظرة والتحيز عن المشروع وأحيانا ما تتعقد القراءة فتطرح بعض الأسئلة وتضمر بعض الأسئلة وعلى ذلك تزدوج آلياتها وتتناقض فتكون قراءة منتجة على المستوى الجزئي ومتحيزة أيديولوجيا على المستوى الكلي العام»[3]، فتبني المرجعية الإيديولوجية واعتمادها خلال قراءة الشعر تجعل المستشرق عموما لا يصل إلى الحقائق بشكل جازم وواضح.

د-الاتجاه الباطني:

يعد المستشرق **ماسينيون** *L.Massignon*.رائد هذا الاتجاه في قراءته للشعر العربي عموما، وشعر المتنبي خصوصا، وتجلى ذلك في كتابه "**المتنبي بإزاء القرن الإسماعيلي للإسلام**"، حيث يرى أن «الأدب خير وسيلة للتعبير المباشر عن الفكرة، بيد أن كل فكرة تحمل رمزا، ولذلك ينبغي عدم الوقوف عند المعنى الظاهر، ولذلك أيضا نحاول ترميزها وإعادة بنائها عن طريق الاستعارة»[4]، وقد رد **عبد الرحمن بدوي** مرجع تبنيه لهذا الاتجاه يعود إلى اهتمامه بفهم أسرار الصوفية التي تركز في عملها على الكشف عن الباطن المجهول من خلال الظاهر المعلوم[5].

لقد حاول **ماسينيون** تفسير شعر المتنبي في ضوء هذا الاتجاه باحثا عن القضايا الباطنية والخفية من حياته، مركزا على مذهبه الديني الباطني وما يرمز إليه، ومن أمثلة ذلك ما تبينه من خلال هذا البيت القائل:

---

(1) المصدر السابق، قافية الميم، ص389.

(2)المصدر نفسه، قافية الميم، ص427.

(3)مسالتي محمد عبد البشير، الأدب العربي وإشكالات التأويل عند المستشرقين، مجلة دراسات استشراقية، العدد9، خريف 2016، ص 116، 117.

(4) حسن الإمراني، المتنبي في دراسات المستشرقين الفرنسيين، المرجع السابق، ص 353، نقلا عن:

Les methodes de realisation artistique des peuple de l'islam(extrait de la Revue Syria ,1921-Paris 1921 ;pp-18-19.

(5)عبد الرحمن بدوي، موسوعة المستشرقين، دار العلم للملايين، بيروت، ط3، 1993، ص529.

وَمَا التَّأْنِيثُ لِاسْمِ الشَّمْسِ عَيْبٌ وَلَا التَّذْكِيرُ فَخْـــرٌ لِلْهِـــلَالِ [1]

إن «المتنبي يصرح بأنه لا ينبغي أن توضع الشمس (وهي مؤنثة) في مرتبة أدنى من الهلال (وهو مذكر) فإنه يسترجع الخلاف القديم بين شيعة الكوفة حول أفضلية(الميم) التي ترمز إلى محمد وهو (الشمس) أو "العين" التي ترمز إلى علي وهو القمر، بهدف حسمه لصالح التفسير الذي تقدمه ميميات القرامطة، وفي علم الفلك الشيعي فإن الشمس تعني محمد والقمر عليا والزهراء فاطمة والفرقدين الحسن والحسين»[2]، فهو ينحرف بمعنى البيت ويؤوله تأويلا يخدم ما يصبو أن يحققه في ضوء هذا المنهج الذي يتبناه، ويستدل على قرمطية المتنبي عبر فكه لترميزات واردة في أبيات من شعره حسب رأيه لا يمكن فهمها إلا لمن اطلع على مفاهيم المذهب القرمطي.

ويؤكد ذلك في موضع آخر«إن الصياغة التي تمر بها مادة الصور الشعرية عنده تعكس تأثير من سبقه من القرامطة لقد رفض شاعر البلاط هذا أن يتغنى بالخمر، كما أنه لم يصف جمال المرأة الجسدي، ولم يخرج لجعل ألوان التهتك المقذعة عن نطاق الافتخار غير الصادق بالعفة مع ادعاء التسامي الأفلاطوني، صحيح أنه من أجل القيام بواجبه كان ينوع المبالغات المدحية، ولكن ما كان يقدمه أولا وقبل كل شيء لسامعيه إنما هو عرض لفكره هو وهو فكر صاف في حالة ثورة عنيفة ضد الظروف البشرية»[3]، فهو يرى أن المتنبي لم يتغن بالخمر، ولم يصف جسد المرأة في شعره وديوانه يصرح بغير ذلك، فقد تغنى بالخمر في عدة مواضع من شعره بل كان يشربها كما أنه قدم صورة المرأة وبين مفاتنها المادية والمعنوية في غير موضع أيضا وقد بين ذلك الناقد **إبراهيم عوض** في كتابه "**المتنبي دراسة جديدة لحياته وشخصيته**"[4]

ليس كل ما توصل إليه **ماسينيون** يمكن تقريره بل هي مجرد احتمالات لقراءة من منظور اتجاهه، حيث يرغم النصوص ليستنطقها وفق رؤيته وهو ما يمكن أن يسبب الانحراف في القراءة عن المعاني الصحيحة .

2- ترجمة المستشرقين لشعر المتنبي وإشكالية بناء المعنى:

الترجمة بالمفهوم المعاصر «علم له قواعد ونظريات لم تنشط إلاّ مع بزوغ فجر القرن العشرين(...)وهي بمثابة الجسر التي تعبر الثقافات من خلاله إلى باقي المجتمعات من حولها دون أي جواز فهي تلعب دوراً

(1) ديوان المتنبي، المصدر السابق، قافية اللام، ص 267.

(2) لويس ماسينيون، المتنبي بإزاء القرن الإسماعيلي، دراسة وتعليق: إبراهيم عوض، 1988، ص 21، 22.

(3) المصدر نفسه، ص 27.

(4) إبراهيم عوض، المتنبي دراسة جديدة لحياته وشخصيته، ملحق بكتاب: لويس ماسينيون، المرجع السابق، ص 91، 92.

كبيراً في خلق الحوار بين الآداب المختلفة، وتضييق الفجوة بين مختلف الحضارات والثقافات وتهيء الظروف لإيجاد أدب عالمي مشترك»[1]، فهي نشاط إنساني كان موجوداً بوجوده، وبطرق مختلفة سواء عن طريق الإيماء أو الإشارة أو الكلام أو الكتابة، وبها تم التواصل بين الأمم والحضارات كما تمازجت الثقافات وتحققت مختلف المصالح.

من بين الأمم الحديثة التي اهتمت بالترجمة واستخدمتها أداة رئيسة في تحقيق أهدافها الثقافية عموما والأدبية خصوصا اتصال المستشرقين الفرنسيين بأدبنا العربي في أواخر القرن الثامن عشر ومطالع القرن التاسع عشر «إذ كان الفرنسيون قد ضاقوا ذرعا بالآداب اليونانية والرومانية (اللاتنية) ومَلَّتْها نفوسهم بعد أن استوعبوها فطفقوا يبحثون عن عوالم جديدة لم يسمعوا بها من قبل في الآداب المشرقية وقد أثبت نجاح (ألف ليلة وليلة) ورواجها في فرنسا خاصة والغرب الأوروبي عامة بعد أن ترجمها إلى الفرنسية أنطوان غالان »[2]، لكنهم لم يتوقفوا عند هذا الحد بل «شرعت طائفة من المستشرقين في شن هجوم ضد الدراسات التي تنصب على الجوانب الفنية والجمالية من الشرق معلنة أنه ينبغي تخطي ألف ليلية وليلة بحثا عن الشرق العالم»[3]، فلم يكتفوا بترجمة الآثار الأدبية العربية إلى الفرنسية، وإنما تجاوزوا ذلك إلى «استلهام الروح الشرقية عموما بأجوائها العربية والإسلامية على حد سواء فنشأت عند الفرنسيين طبقة الشعر والفنانين المتأثرين بهذه الروح فكونوا بظهورهم نزعا جديدا من الاستشراق يمكن أن نطلق عليه اسم (الاستشراق الأدبي)أو (الاستشراق الفني) »[4]، فهم يتخذون من ترجمة الآداب العربية مطية يصلوا بها إلى أغراض أخرى كدفع الملل والاستفادة مما يتضمنه الشعر العربي بما يتعلق بالعروبة والإسلام.

أما بالنسبة لترجمة الشعر بالذات فيذكر ادوارد سعيد أن دوساسي «دافع عن فائدة أشياء كالشعر العربي وقدرتها على إثارة الاهتمام غير أن ما كان يقوله بالفعل هو أنه كان على الشعر العربي أن يحول تحويلا ملائما على يد المستشرق قبل أن يتاح له أن يتذوق ويقدر»[5]، ولن يتحقق ذلك إلا عن طريق ترجمة هذا الشعر العربي الذي دفع المستشرقين أنفسهم في الاختلاف حول قيمة هذا الشعر المترجم.

فترجمة المستشرقين للآداب عموما والشعر خصوصا كان منطلقا للوصول إلى أهداف عدة أولها دفع

(1)سالم العيس، الترجمة في خدمة الثقافة الجماهيرية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1999، ص2.

(2)محمود المقداد، تاريخ الدراسات العربية في فرنسا، سلسلة عالم المعرفة، العدد 167، نوفمبر 1992، ص126، 127.

(3)حسن الإمراني، المتنبي في دراسات المستشرقين الفرنسيين، المرجع السابق، ص78.

(4)محمود المقداد، المرجع السابق، ص 127.

(5)سعيد ادوارد، الاستشراق المفاهيم الغربية للشرق، ترجمة: محمد عناني، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2006، ص218.

الملل عن الساحة الأدبية وثانيها استفادة بعضهم من بمعرفة الشرق من خلال ترجمة الشعر وثالثها تجاوز القراءة الإعجابية والبحث عن الزوايا الإيجابية في الشعر العربي إلى تصيد مختلف الجوانب المتعلقة بالشرق والتي قد يوحي بها بعض الشعر العربي من خلال ترجمته.

أ-صعوبة ترجمة الشعر:

إن أول من تنبه في نقدنا العربي القديم إلى قضية ترجمة الشعر ورفضها رفضا شبه تام، **الجاحظ** حين قال: «الشعر لا يستطاع أن يترجم ولا يجوز عليه النقل ومتى حول تقطع نظمه وبطل وزنه وذهب حسنه وسقط موضع التعجب منه»[1]، وإن كان ولابد فعلى «الترجمان من أن يكون بيانه في نفس بيان الترجمة وفي وزن علمه في نفس المعرفة، وينبغي أن يكون أعلم الناس باللغة المنقولة والمنقول إليها حتى يكون فيهما سواء وغاية، ومتى وجدناه أيضا قد تكلم بلسانين علمنا أنه قد أدخل الضيم عليهما مجتمعين فيه، وكلما كان الباب من العلم أعسر وأضيق والعلماء به أقل كان أشد على المترجم وأجدر أن يخطئ فيه، ولن تجد البتة مترجما يفي بواحد من هؤلاء العلماء»[2]، وهذه الشروط يصعب توافرها واجتماعها في شخص مترجم واحد بل يستبعد تحققها، فالأمر شبه مستحيل.

وربما يمكن ترجمة نصوص لغات أخرى دون التضحية بأساليب التعبير غير المباشرة، لأنها بسيطة يسهل تحديد معناها وضبطه، لكن الترجمة عن اللغة العربية ليس بالأمر الهين كما ذهب إلى ذلك **الجاحظ** حين قال: «إن كتب الهند قد نقلت إلى العربية وحكمة اليونان قد ترجمت وآداب الفرس قد تحولت فازداد بعضها حسنا بالترجمة وأربى على حسنه الذي ترجمت عنه وبعضها لم ينتقص من الحسن شيئا، أما حكمة العرب-وهي الشعر-فلو حولت إلى لغة أخرى لبطل ذلك المعجز الذي هو الوزن مع أنهم لو حولوها لم يجدوا في معانيها شيئا لم تذكره العجم في كتبهم»[3]، فهنا يمكن أن نقول أن الجاحظ يعلي شأن الشعر العربي الذي هو ميزة يختص بها العرب دون غيرهم، كما تختص اليونان بالفلسفة، لذلك حتى وإن حاول غير الغرب ترجمة الشعر العربي ما تمكنوا من ذلك كل التمكن لأنه سيعتريه النقص من كل ناحية، وخاصة الوزن والمعاني الموحية، كما أن المترجم قد يتمكن من ترجمة علوم الأمم الأخرى لأنها نثرية تعتمد على الإلمام بالمعنى المقصود دون خصائص داخلية فنية عميقة كالوزن والإيقاع، ولأن اللغة العربية موحية وشعرها يعتمد التصوير والوصف.

(1)عمرو بن بحر أبو عثمان الجاحظ، الحيوان، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 2، 1424، ج1، ص76.

(2) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(3)نفسه، ص 76.

لذلك يرى بعض نقاد إيطاليا وفرنسا «إن الترجمة خيانة»[1]، ومنهم **شلي** الذي شبه «عملية الترجمة بوضع بنفسجة في بوتقة ماء نغليها فيه لنستخلص سر جمال لونها وسحر عطرها »[2]، فهو يرفض ترجمة الشعر خاصة، لأنها تنقل المعنى ولا تنقل التناغم الموجود في القصيدة، وبذلك يتوافق رأيه مع الجاحظ، لكن مع ذلك لا يمكن الاستغناء على الترجمة لأنها أساس التواصل وسبيل الأخذ والعطاء بين الشعوب وإن اعترى النقص ترجمة بعض الفنون كالشعر.

ب–شروط الترجمة السليمة للشعر وأهم خطواتها:

إن كان ولا بد من أن يترجم الشعر فإن عمل المترجم ليس سهلا، لأنه عليه أن يكون منتبها « حين يعمق الهوة في لحظة قفزها يقظا ومضطربا في نفس الوقت مبتعدا عن مهمة الترجمة ويقظا لها، فإنه يشبه في تكوينه معملا من نوع متميز حيث يقطر ويحلل الإكسير الغامض للأدب بأنقى مما كان عند الكاتب الأصلي الذي يصعب فهمه على الرغم من المسودات والأشيء الخاصة»[3]، فالمترجم يتكبد من العناء في ترجمة نص ما كالمؤلف، ومن ثم تكون الترجمة إبداعا، كما أنه لا يقتصر عمله على إعادة بناء النص من حيث ألفاظه ومعانيه، بل عليه أن يجعل النص المترجم أكثر وضوحا من النص الأصلي قدر المستطاع، ومن أجل سلامة عملية الترجمة حدد العلماء شروطا ومراحل يتتبعها المترجم حتى يصبح نصه المترجم معتمدا لدى قرائه:

–شروط ترجمة الشعر:

لضبط عملية ترجمة الآداب ومحاولة محاكاة النص الأصلي اعتمد بعض المترجمين مجموعة من الشروط متمثلة فيما يأتي[4]:

*لابد للمترجم من أن يتمتّع بكفاءة عالية وحس أدبي وفني مرهف بالنسبة للنص الذي يتناوله.

*الانسجام العميق مع المؤلف حتى يتمكن من نقل الكلمات والجمل والصور بدقة وبأقل ما يمكن من التفريط بالأمانة.

*الحرص على الإتقان ووجوب تحقيق الإبداع من قبل المترجم.

(1) جيهان صفوت رؤوف، شلي في الأدب العربي في مصر، دار المعارف، القاهرة، ص152.

(2)المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(3)كلود بيشو أندريه م–روسو، الأدب المقارن، ترجمة أحمد عبد العزيز، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط3، 2001، ص247.

(4)سالم العيس، المرجع السابق، ص2.

-خطوات ترجمة الشعر:

فالمترجم عليه أن يلتزم بهذه الشروط كما عليه أن يتتبع مجموعة من المراحل التي اقترحها **صمويل جونسون**[1] لترجمة النص الأدبي:

*المرحلة الأولى: تخص النقل الحرفي للألفاظ في سياقها الأصلي، أي الترجمة الحرفية، يعني ترجمة البنية السطحية للنص.

*المرحلة الثانية: نقل المعاني فحسب بغض النظر عن نسق الجملة أو انتظام الكلمات في العبارة وما لهذا من دلالات، أي ترجمة البنية العميقة دون مراعاة للبناء التركيبي.

*المرحلة الثالثة: إعادة سبك العبارات بل القصيدة كلها إذا اقتضى الأمر بحيث يستطيع تقديم المثيل أو البديل للعمل الأصلي باللغة المترجم إليها (...) أي محاكاة الشاعر فيما فعل من وزن وقواف وصور ومعان، وقد يقترب أو يبتعد عن المعاني الأصيلة ابتغاء لهذه الدقة في المحاكاة، فيجمع في الأخير البنية السطحية إلى جانب البنية العميقة وفي الوقت نفسه عليه أن يحاول أن يحاكي الشاعر في الوزن والقوافي، ومع ذلك فأحيانا لا يفلح المترجم في الاقتراب من النص الأصلي، لكن في أحيان أخرى يصبح نصه إبداعيا جماليا أحسن من النص الأصلي.

رغم هذه الشروط ورغم هذه المناهج والآليات في ترجمة الشعر عموما، إلا أنه لا يمكن تقديم نسخة طبق الأصل، ونحن نلاحظ أن نصا واحدا تقدم له عدة ترجمات (قراءات) تختلف كل واحدة منها عن الأخرى، وهذا يدل على أن المترجمين ليسوا إلا قراء يستخدم كل واحد منهم لغته ليعبر بها عن فهمه الخاص للبيت الشعري، فهو يعيد بناءه معنى ولفظا، لأن النص الأدبي يختلف عن النص العلمي الذي يمكن ترجمته حرفيا ويتفق مع كل الترجمات تطبيقيا، في حين أن النص الأدبي هو انعكاس لنفسية الأديب وشعوره فهو أمر نسبي يتباين معه القراء كل حسب مرجعيته وذخيرته.

ج-مواقف المستشرقين من ترجمة شعر المتنبي:

اختلفت نظرة المستشرقين للنص العربي الشعري عموما وشعر المتنبي خصوصا، حيث يرى بعضهم أن لا فائدة من الاهتمام بنص المتنبي المفعم بالمبالغات، في حين يذهب معظمهم إلى ضرورة الاطلاع على شعر الأمم الأخرى حتى يتمكن الباحث من استكمال الاستفادة من آداب الحضارات المختلفة.

(1)محمد عناني، فن الترجمة، الشركة المصرية العالمية للنشر، ط5، لونجمان، 2000، ص147.

-الموقف المعارض:

وكان من أهم المستشرقين تعرضا لهذه الفكرة المعترض**شولز *F.E.Schulz*** الذي يمثل «نموذجا صارخا لهم [ويرى أن] هناك ركاما من الطبعات والترجمات والشروح المخصصة للشعر، ولا ينبغي لبريق الشعر الشرقي أن يعمي أبصار معجبيه الأوروبيين، فيصبح بيت للمتنبي أنفس من النثر البسيط، لهذا أو ذاك من الفلاسفة أو المؤرخين العرب أو الفرس، إن (مبالغات المتنبي) لا تساعدنا فيما نريده من جعل الجمهور في موقع يمكنه من أن يتذوق عبقرية العرب الخالدة، وأن يفهم بعمق روح هذا الشعب (قاهر العالم وناقل العلوم)»[1]، كما يرى أن المهتمين بشعر المتنبي لا يسعون إلا إلى تجميل الشعر أو تشويهه، وهو ما ينتج عنه جمهور قراء جائرين غير منصفين، كما أنه لا يعترف بمعطيات نص المتنبي لأنها مجرد منظومات عجائبية[2].

إن قراءة المستشرقين للنص العربي تختلف تماما عن قراءة الناقد العربي المتأصل، وهو أمر لا يخص النص العربي فقط بل الفرق بين كل أصلي ومترجم، «فكثيرون من الرومنطقيين ذكروا غوته وهم لا يعرفون الألمانية بل اكتفوا بما وصلهم منه مترجما. من هنا: لا يمكن تقدير مدى تأثير غوته عليهم إلا بعد تقدير الفارق في غوته بين الموضوع والمترجم»[3]فـ«قد نتحمس لرواية مترجمة لكننا لا نقدرها حقا إلا في لغتها الأم»[4]، وهذا ينطبق تماما على الشعر العربي فلا يقدر حق قدره إلا عند أهله.

-الموقف المؤيد:

إن هناك من المستشرقين من يرى عكس تلك النظرة، وينتقد آراء **شولز** تماما، ويرى بأن أول شيء يجب أن يعلمه القارئ لحضارات الأمم الأخرى أنه عليه أن لا يدع شيئا من الحضارة الشرقية مثلا إلا اطلع عليه وناقشه[5].

وليست المشكلة في زيف الشعر بحد ذاته، بل إنه يعبر «عن طبائع الأمم وعبقريتها وأمزجتها وأساليب تفكيرها. صحيح أن كثيرا من الشعر ومن الكتابة الفنية العربية والفارسية مليء بالزخرفة والتلاعب بالكلمات مما يصدم الذوق الغربي، إلا **أن الأمر يتعلق بضرورة التعريف بالذوق والفكر وأساليب**

(1)حسن الإمراني، المتنبي في دراسات المستشرقين الفرنسيين، المرجع السابق، ص80.

(2)المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(3)ماريوس فرونسوا غويار، الأدب المقارن، ترجمة: هنري زغيب، منشورات عويدات، بيروت-باريس، ط2، 1988، ص16.

(4)المرجع نفسه، ص18.

(5)حسن الإمراني، المتنبي في دراسات المستشرقين الفرنسيين، المرجع السابق، ص80.

الكتابة عند العرب والفرس»[1]، كما أنه ليس من الخطأ الإعجاب بشعر المتنبي وغيره من شعراء الفحول عند العرب، لأن أشعار هؤلاء «ليست أكثر غرابة من **فاوست *Faust*** **كتسالبرلشنكي *deGoetzBerlichingen*** الذين لا تتحدث ألمانيا عنهما إلا بإعجاب»[2]، فليس بالضرورة أن يترجم شعر المتنبي من أجل أن يكون النص المترجم إبداعيا، بل يجب ترجمته من أجل استكمال التعريف بالذوق والفكر وأساليب الكتابة عند العرب.

وقد أكد **غومث** أيضا أنه وإن كان مؤكدا الوقوع في التحريف والنقص، لكن مع ذلك يجب أن نترجم الشعر، ولنعرف ما يمكن أن يعرف «لقد أبدع المتنبي في جوانب عالما شعريا كاملا، ولكن الغربيين لا يكادون يستطيعون اقتحامه فضلا عن نقله إلى مشاعرنا إنه نسيج بالغ الدقة (...)في جانب منه عناصر يمكن أن ندعوها ثقافية من فلسفة وحكمة وذكاء، وفي جانب آخر منها عناصر تشكيلية أو وصفية، والإيقاع الموسيقي فيها مما لا يمكن نقله إلى أية لغة أخرى .من الذي أوتي القدرة على أن يصور في كلمات مجردة لحنا معقدا؟ (...) ومع ذلك حاولنا أن نقدم منها بعض الشواهد المترجمة (...) وحسب من شعره الوصفي أو من صوره المجازية»[3]، أي إن تعلقت الترجمة على سبيل نقل المعاني مع الإبداع في ذلك فإنه بالإمكان أن لا نمتنع عن ترجمة الشعر كله، ويمكن الاقتصار على الشعر الوصفي أو بعضا من الصور المجازية، نظرا لوضوح المعاني فيها وبساطة تركيبها.

د–مختارات مترجمة من شعر المتنبي والآثار المترتبة عنها:

اتسم شعر المتنبي بالتصورات والمبالغات التي صعب على المستشرقين ترجمتها، لذلك لجأوا إلى ترجمة مختارات منه وحسب وليس كل الديوان، لكن مع ذلك تتوارد الأسئلة الآتية[4]: لماذا هذه المختارات بالضبط؟ وكيف تمكن هؤلاء المستشرقون من قراءة الديوان والاقتصار على ترجمة بعضها فقط؟ ما هو المستوى الذي ركزوا عليه خلال هذه المختارات؟ هل هو الجانب الجمالي للنص أم المعاني أم التاريخي؟

إن هذه المختارات لا تعبر إلا عن عمل نقدي قام به هؤلاء كما قلنا سابقا، فهم ليسوا إلا قراء تعتمد قراءتهم على وجهات نظر معينة حسب احتياجه للنص «إن كل ترجمة قراءة خاصة للنص ومن هنا ينبع موقف نقدي آخر **كيف قرئ النص؟** إن النص في أصله كثير الاحتمالات وافر الرموز بما يشتمل عليه من

(1)المرجع السابق، ص81.

(2)المرجع نفسه، ص81.

(3)إمليوغرسية غومث، المرجع السابق، ص36-37.

(4)حسن الإمراني، المتنبي في دراسات المستشرقين الفرنسيين، المرجع السابق، ص99.

صور البيان ولكن الترجمة أحيانا تغتال تلك الوفرة وذلك الخصب لتفرض على القارئ معنى محددا ليس من الضروري قطعا أن يكون هو ما أراد الشاعر»[1]، ومن أمثلة الترجمات الموفقة التي أضفت على النص الشعري الأصيل جمالية أكثر، تمكن **بلاشير**من ترجمة أرجوزة أبي الطيب:

وَمَنْزِلٍ لَيْسَ لَنَا بِمَنْزِلِ وَلَا لِغَيْرِ الْغَادِيَاتِ الهُطَّلِ [2]

«أنشودة عذبة مع العلم أنه لم يكن يتقيد كل التقيد بالأبيات، بل كان يختار من الشروح ما يراه مناسبا وقد يتصرف بعض التصرف أحيانا بمقتضى فهمه»[3]، وبذلك تكون القصيدة قد **رزقت التفرد مرتين بالأصل وبالترجمة المحترفة**، كما أنه كان يحس أحيانا «بما للنسق الشعري من فعالية، فهو يحافظ عليه ثم يعطي في الهامش الشرح الذي يراه مناسبا ويضيف معنى تفسيريا في بعض الأحيان يجعله بين قوسين»[4].

قدم الكثير من المستشرقين مختارات من شعر المتنبي أمثال **رايسكة *J.J.Reíske*** **ودوساسي ودولا كرانج *DeLagrange*** وديستان***Duval-Destains***وبلاشيروغيرهم، وعرضوها في خضم دراستهم لشعر المتنبي، لكن هذه المختارات اعتراها بعض التحريف الذي يأخذ بمعنى البيت إلى مجال غير الذي يعنيه بأصلها العربي [5]، ومن أمثلة ذلك ما يأتي:

-اضطراب المعنى وانحرافه عن المقصود:

حاول **بلاشير** أن يترجم قول الشاعر يرثي **محمد بن اسحق التنوخي**، فيقول: «

فَأُعِيذُ إِخْوَتَهُ بِرَبِّ مُحَمَّدٍ أَنْ يَحْزَنُوا وَمُحَمَّدٌ مَسْرُورُ [6]

فمحمد في الشطر الأول تحتمل وجهين: إما أن يعني الرسول ﷺ وإما أن يعني المرثي ولكن الترجمة لا تجمع بين الوجهين ما دام **بلاشير** يترجم محمد بكلمة ***mohamet***»[7]، فقد ابتعد بالمعنيين تماما حين

(1)المرجع السابق، ص99.

(2)المتنبي، المصدر السابق، قافية اللام، ص130.

(3)حسن الإمراني، المتنبي في دراسات المستشرقين الفرنسيين، المرجع السابق، ص102.

(4)المرجع نفسه، ص101.

(5)نفسه، ص92، نقلا عن: مختارات من الشعر العربي غزليات ومراث من ديوان المتنبي راجع على سبيل المثال ص33، 36، 39.

(6)المتنبي، المصدر السابق، قافية الراء، ص73.

(7)حسن الإمراني، المتنبي في دراسات المستشرقين الفرنسيين، المرجع السابق، ص103.

لم يترجم الاسم على حرفيته.

كما مهد **رايسكه** لمختاراته بالأبيات:

وَخُفُوقُ قَلْبٍ لَوْ رَأَيْتَ لَهِيبَهُ ... يَا جَنَّتِي لَظَنَنْتِ فِيهِ جَهَنَّمَا

فَإِذَا سَحَابَةٌ صَدَّ حِبٌّ أَبْرَقَتْ ... تَرَكَتْ حَلَاوَةَ كُلَّ حُبٍّ عَلْقَمَا

يَا وَجْهَ دَاهِيَةَ الذِي لَوْلَاكَ مَا ... أَكَلَ الضَّنَى جِسْمِي ورَضّ الْأَعْظُمَا

إِنْ كَانَ السُّلُوُّ أَغْنَاهَا فَإِنَّنِي ... أَمْسَيْتُ مِنْ كَبدِي مُعْدِمَا

غُصْنٌ عَلَى نَقَوَيْ فَلَاةٍ نَابِتٍ ... شَمْسُ النَّهَارِ تُقِلُّ لَيْلًا مُظْلِمَا (1)

وواضح أن البيت الرابع مختل وزنا مضطرب معنى فقد حدث فيه عبث كبير وصوابه:

إِنْ كَانَ أَغْنَاهَا السُّلُوُّ فَإِنَّنِي ... أَمْسَيْتُ مِنْ كَبِدِي ومنها مُعْدِمَا (2)

ومثل تلك التحريفات في هذه المختارات كثير»[3]، ومثال آخر القصائد التي ترجمها **دوساسي**:

بِغَيْرِكَ رَاعِيًا عَبَثَ الذِّئَابُ (4)

عَلَى قَدْرِ أَهْلِ الْعَزْمِ تَأْتِي العَزَائِمُ (5)

تَذَكَّرْتُ مَا بَيْنَ العُذَيْبِ وَبَارِقٍ (6)

طِوَالُ قَنَا تُطَاعِنُهَا قِصَارِ (7)

أَبْلَى الْهَوَى أَسَفًا يَوْمَ النَّوَى بَدَنِي (8)

(1)المرجع السابق، ص92، راجع على سبيل المثال ص33، 36، 39.مختارات من الشعر العربي غزليات ومراث من ديوان المتنبي.

(2)ديوان المتنبي، المصدر السابق، قافية الميم، ص15.

(3)حسن الأمراني، المتنبي في دراسات المستشرقين الفرنسيين، المرجع السابق، ص92، راجع على سبيل المثال ص33، 36، 39.مختارات من الشعر العربي غزليات ومراث من ديوان المتنبي.

(4)المتنبي، المصدر السابق، قافية الباء، ص381.

(5)المصدر نفسه، قافية الميم، ص385.

(6)نفسه، قافية القاف، ص393.

(7)نفسه، قافية الراء، ص398.

(8)نفسه، قافية النون، ص7.

بِأَبِي مَنْ وَدِدْتُـــــــهُ فَافْتَرَقْـــنَا (1)

بَقِيَّةُ قَـــــوْمٍ آذَنُوا بِبـــــــوَارِ (2)

قُضَاعَةُ تَعْلَـــــــمُ أَنِّي الْفـــتَى (3)

معتقدا أن هذه الاختيارات كلها في مدح سيف الدولة والحقيقة أن القصائد الأربع الأولى فقط في سيف الدولة، أما البقية فهي في شعر الصبا وبقية قوم في هجاء **سوار الديلمي**[4]، وقد تنبه المستشرقون إلى مثل هذه التحريفات والأخطاء خلال الترجمة، وحاولوا تعليل ذلك على أن النصوص الشعرية للمتنبي التي وصلت إلى أيدي المترجمين كانت كلها مخطوطات بما تحويه من نقائص [5]، لكن الخطأ لا يقتصر على مثل هذه النصوص المترجمة من المخطوطات، بل يتعدى ذلك إلى سلامة النص العربي، ومع ذلك لا تسلم الترجمة من الخطأ حتى تعرض للتصحيح والاستدراك والتعقيب[6].

-التحريف والخطأ بسبب تجنب الالتزام بالدقة:

ومن الأمثلة الدالة على التحريف والخطأ الناتج عن تجنب الالتزام بالدقة والتأني:

-ترجمة ألفاظ بغيرها:

كترجمة (**ماء أحمر**) ب(**دم أحمر**) في قول المتنبي: فترجم الماء الأحمر بالدم الأحمر

وَلَطَالَمَا انْهَمَلَتْ بِمَـــاءٍ أَحْمَـرَ فِي شَفْرَتَيْهِ جَمَـــاجِمٌ وَنُـــحُورُ (7)

-حذف ما لا ينبغي حذفه كقول المتنبي:

(حَتَّى رَجَعْتُ وَأَقْلَامِي قَوَائِلٌ لِي) المَجْدُ لِلسَّيْفِ لَيْسَ المَجْدُ لِلْقَلَمِ

أُكْتُبْ بِنَا أَبَدًا قَبْلَ الْكِـــتَابِ بِهِ فَإِنَّمَا نَحْنُ لِلْأَسْـــيَافِ كَالخَدَمِ (8)

(1)المصدر السابق، قافية النون، ص7.

(2)المصدر نفسه، قافية الراء، ص27.

(3)نفسه، قافية التاء، ص33.

(4)حسن الإمراني، المتنبي في دراسات المستشرقين الفرنسيين، المرجع السابق، ص92- 93.

(5)المرجع نفسه، ص93.

(6)نفسه، ص94.

(7)المتنبي، المصدر السابق، قافية الراء، ص33.

(8)المصدر نفسه، قافية الميم، ص497.

فإن البيت الثاني لا يفهم إلا بثبوت **صدر البيت الأول** وقد حذفه **بلاشير**[1].

هذه مجرد أمثلة منتقاة من بعض مؤلفات المستشرقين محترفين في الترجمة فكيف الأمر مع الترجمات الاستشراقية كلها.

إن إشكالية هذه التحريفات والأخطاء تعود إلى أن بعض المترجمين يهتمون بترجمة المعاني وقد يكون معنى واحدا محتملا من قراءة البيت، ومنهم من ينحو إلى الترجمة بالاحتفاظ بالصورة ولو كانت بسيطة لما تحويه من غرابة قد تصدم الذوق الغربي، كما أن هناك منهم من ترجم النص قبل دراسته وبعضهم اقتصر على ما تقدمه من الترجمات [2].

فإذا شاء ناقد «أن يعرف ما كان الفرنسيون أيام الثورة الفرنسية يعرفون غوته عليه أن يقيم لائحة بالطبعات الصادرة لغوته وهذا عمل بحثي بحت يليه عمل تحليلي ونقدي: هل هذه الترجمات كاملة وأمينة؟ ماذا فيها من تعديلات»[3]، وهكذا الأمر بالنسبة لشعر المتنبي فقد كان حريا على المستشرقين أن يلتزموا الدقة وتحري النصوص عن طريق الجمع والتحليل والنقد لمختلف المخطوطات والترجمات حتى يتمكنوا من الوصول إلى أقرب ترجمة صوابا.

إن الترجمة رغم أنها وسيلة للتواصل الحضاري، إلا أنها قاصرة على الانفتاح على النص العربي الشعري بل قد تجعله مغلقا لتحديد معنى معين وترجمته، كما أن اعتماد القراء على ترجمات جاهزة ليس إلا إعادة قراءة سابقة قد تكون غير صائبة كما أن الترجمة الحرفية التي لا تترجم النص قبل التعمق فيمعانيه ليست إلا ترجمة سطحية لقراءة سطحية لم تلج إلى أغوار النص واستكناه معانيه، فالترجمة عموما قد تكون أكيدة، لكن ترجمة الشعر ليست دائما أمينة، لأن من الصعوبة الجمع بين الشعور والمعرفة ولذلك يمكن القول أن ترجمة الشعر ليس إلا أمرا تقتضيه ضرورات التواصل الأدبي المستمر رغم الصعوبات.

3-النقد والتأويل الاستشراقي لشعر المتنبي:

حاول المستشرقون قراءة شعر المتنبي وفهمه بحسب ما يملكونه من كفاءة علمية وذخيرة ثقافية ورؤية إلى طبيعة هذا الشعر، وحددوا أهم القضايا التي يختص بها شعر المتنبي، كما أنهم وبرغم صعوبة تأويل معاني

(1)حسن الإمراني، المتنبي في دراسات المستشرقين الفرنسيين، المرجع السابق، ص102.

(2)المرجع نفسه، ص95.

(3)ماريوس فرونسواغويار، المرجع السابق، ص19.

هذا الشعر لم يجدوا ضيرا في قراءته وتقييمه، بل منهم من تشجع على تقديم أحكام نقدية تحدد قيمة شعر المتنبي عند المستشرق، وهو ما سيتضح في الآتي:

أ- القضايا النقدية:

التفت المستشرقون خلال قراءتهم لشعر المتنبي إلى مجموعة من القضايا النقدية الواضحة التي يسهل دراستها وتحليلها خلال قراءة الشعر، كبناء القصيدة وقضية الإيقاع الشعري والسرقات الأدبية والموازنة بين الشعراء، وهي قضايا تطرق إليها النقاد العرب القدماء والمحدثون بالتفصيل الدقيق، فلم يدعوا فيها مجالا للإضافة، فيا ترى كيف كانت دراسة المستشرقين وما موقفهم من هذه القضايا في شعر المتنبي؟ وما الجديد الذي يمكن التماسه من خلال قراءتهم؟

-بناء القصيدة:

من المتعارف عليه في النقد العربي أن القصيدة في الشعر القديم لها هيكل داخلي وخارجي معين، أي من حيث الشكل والمضمون، وقد عبر المستشرقون عن رأيهم في هذين العنصرين من خلال شعر المتنبي:

***شكل القصيدة:**

كان أول من اهتم بالحديث عنه **كودفروا دي بومبين*Gaudefroy-demombynes*** الذي قدم صورة شاملة عن قصيدة المتنبي قائلا: «لقد كان المتنبي بالغ الحفاوة بالقالب القديم للشعر الشريف للقصيدة، وللحصول على كرم عظيم من العظماء كان من المناسب آنئذ استهلال القصيدة بالتحسر على المنزل المهجور، ومدح الحبيبة (النسيب أو التشبيب) ثم ترد مراحل حكاية الصحراء الطويلة والثناء على مطية الشاعر، ومسلسلات الوصف، وأخيرا مدح الشخص المرجو نواله (...)ومن الملائم تحوير القصيدة وفي الوقت نفسه احترام الخطوط الكبرى وتطويعها بصورة لطيفة لتحمل المديح»[1]، فهو يتحدث عن القالب القديم العام للقصيدة، لكنه يرى أن المتنبي قد خرج عن ما توارثه جيل الشعراء في عصره، إذ ردد الكثير مما كان غير مهتم به عند القدماء، ولعله يقصد بذلك الإفراط في الاستعارات وظاهر التكرار وغيرها، لكنها عند نقاد عصره لم تكن إلا ابتذالات وتفاهات[2].

ويرى **بلاشير** أن المتنبي قد حاول تحوير إطار القصيدة عما تآلف عليه القدماء، لكن ذلك التجديد

(1)كودفروا ديمومبين، المتنبي وأسباب مجده، مجلة المورد، بغداد، دار الحرية، مج6، ع3، 1977، ص 69.
(2)المصدر نفسه، ص 69.

ليست شيئا لأنه لم يخرج عن الموروث القديم «والمتنبي مثله مثل جميع الكلاسيكيين الجدد لا يعرف إلا ثلاثة أطر التي إذا حورت وقصرت في بعض المواضع ومططت في مواضع أخرى سترقى إلى عهد ما قبل الهجرة، وهي الهجاء والرثاء الذي يحوي خطرات استهلالية عن هدف وجودنا ومدحا للميت مشبوبا بتسلية أسرته وأخيرا القصيدة أو مدح الحي التي تنقسم إلى قسمين: توطئة غزلية ثم المديح بالذات يدلف محمولا على بيت انتقالي ذي صيغة مفتعلة للغاية، هذه الأطر (الكوادر) التي كانت جامدة جدا ذات استعمال يزيد عسرها عسرا كون القصائد تشيد على قافية واحدة وعلى وزن وحيد»[1]، فبلاشير يرى في هذا النص أن **تجديد المتنبي في شعره انحصر في إطار تقصير أو تمطيط القصيدة ليس إلا، كما أن هذا العمل حسب رأيه يتميز بالجمود وما زاده جمودا ثباته على قافية واحدة**، وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على قلة الذائقة الإيقاعية لدى بلاشير، لأن الأمر ليس سهلا بخروجه عن السنن فالأمر قد تقادم عهده لقرون في نموذج بناء القصيدة، بل يحتاج إلى براعة الشاعر وإبداعه وحذقه حتى يجعل للجديد جمالية تضاهي جمالية القديم.

ويرجع **بلاشير** سبب تغيير المتنبي في شكل القصيدة إلى«حين لاحت بوادر غضبه الأولى ضد الإنسان والحياة حاول تغيير أحد موضوعات قصائده، فرأيناه يحل محل الأسلوب الغزلي في المطالع بعض الأبيات التي تعبر عن اضطراب أفكاره (...)يحل محل الاستهلال الغزلي الخطرات الغنائية الفلسفية، وأحيانا يختصرها ويتبعها بأبيات من الوحي الشخصي (...) [ثم]أصبح على حذاقة مفرطة في فنه، بحيث كان يوقف بين الفينة والفينة لتجنب تأليف مطلع غزلي سواء بحسن تخلص أو بالشروع دون توطئة مسبقة بالمدح، وهو نهج عويص يضطر الشاعر على إطالة خبر المدح لتجنب عذله على الاقتضاب المخل»[2]، فهو في هذا الموضع يعجب بصنيع المتنبي وخروجه عن القالب المألوف ولا يسعه إلا أن يعترف بعظم ما قام به المتنبي من التجديد.

***مضمون القصيدة:**

أما حديث المستشرقين حول مضمون القصيدة فمعظم النصوص تتحدث عن الديوان عموما ولا تخصص قصائد معينة، حيث يرى **بلاشير** أن «قصائد المتنبي تمتاز بميزتين: فهي إنتاج شاعر من شعراء البلاط، كما أنها تنتمي إلى مدرسة المحدثين (...)، ومن المستطاع عده نموذجا للشاعر القديم الذي لا يختص بزمان ولا مكان، لأن قسما عظيما من ديوانه غير شخصي، يبدو وكأنه أثر فني للوسط أكثر من أنه

(1)ريجيس بلاشير، حياة أبي الطيب المتنبي وشعره، مجلة المورد، دار الحرية، بغداد، مج6، ع3، 1977، ص48.

(2) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

إنتاجه»[1]، حقا إن ما توصل إليه بلاشير جد صائب، إن المتنبي لا يكتب شعره له، بل يكتبه للإنسانية جمعاء، إنه لا يستحضر قارئا ضمنيا معينا بل يستحضر ضميرا جمعيا وخطابا موجها لأي قارئ مهما كانت صفته، وليس هذا مما يقلل من شأن شعره بل هو عين سر خلوده، حين لم يجعل له زمانا ومكانا محددين.

أما ف.**جبرييلي** ***F.Gabrieli*** حين بين « السمات المميزة لديوان المتنبي المملوء قسمه الأعظم بالمدائح والمراثي وإذن فهذا القسم خلقته المنفعة وأقيم في الصنع مقام الاختيار وحلت التشبيهات والمجاز مكان ذكر سمات خاصة بكل شخصية، وجملة القول أن الأمراء والوزراء والكتاب والقدماء تظل في الحقيقة ظلالا باهتة، ولم يرد الشاعر العربي أو لم يعرف أن يبعث فيهم الحياة (...)، وإذا كان أبطال شعر المتنبي لا ينبضون بحياة خالصة حرة حين يحبهم أو يكرههم فأين إذن يجب أن نبحث عن قيمة ديوان هذا الشاعر؟ أفي المعاني؟ إنها ليست إلا ترهات ذات بريق كاذب ؟أفي الفن باستخدام الخيال والتشبيه والمبالغة؟ هذه كلها ليست إلا شعوذة عقلية والمقطوع به أنه يبقى بعد قراءة هذا الديوان إعجاب عميق بمهارة الشاعر وما يبديه من الغنى في لغة عرفت بأن ثروتها لا تنفد»[2].

إن هذا النص يستحضر في ذاكرتي القول الذي قاله المغيرة بن الوليد حين سمع من رسول الله ﷺ القرآن الكريم، ولا يسع إلا أن أقول إن إعجاز القرآن الكريم أبهت أفصح العرب لغة فجعلت لسانه ينطق بالحق رغما عنه، وبلاغة المتنبي أبهتت عربا فكيف بالمستشرق، حتى أنه ينتقد الديوان في خصائصه، ولكنه يخرج في النهاية معجبا بقصائده ولا يعلم أو لا يتعالم أن المتنبي يقصد عدم التصريح عموما بشخصيات قصائده لأنه يكتبها للجمهور، وفي الوقت نفسه تؤدي غرضها من المدح والهجاء والرثاء في المقام الذي قيلت فيه، وتبدو الشخصية في المقام المقصودة هي محور القصيدة لكنها تصبح معدومة إذا استقلت القصيدة عن المقام لتخص كل قارئ وهذا هو سر خلود شعره.

-الإيقاع:

أعجب المستشرقون بقضية الإيقاع عموما في شعر المتنبي واعترفوا بحذقه في بنائه، ومن **هؤلاء كود فروا دي بومبين** الذي عمل على التطرق إلى مختلف القضايا الإيقاعية التي منها:

***الاستعانة بكلمات وأوزان من اللغة اليومية:**

استعان المتنبي بكلمات وأوزان من الدارجة من أجل تعديل الوزن المراد في البيت وهو معجب بهذا

(1)ريجيس بلاشير، ديوان المتنبي في العالم العربي وعند المستشرقين، ترجمة: أحمد أحمد بدوي، مطبعة نهضة مصر، ط1، ص114، 115.
(2)المصدر نفسه، ص106، 107.

الصنيع، «فالمتنبي حين أدرج في أشعاره شكلا للتعبير يحفظ بسعة كافية رنين اللغة الدارجة منح العديد من أبياته الإشراق المزدوج المؤلف من إيقاع الوزن الشعري، ومن أنبل شكل للغة الدارجة، (...) والمستعربون سيكتشفونها دون مشقة، وسيعجبون ببراعة الشاعر الذي نجح، وكأنه عزاف يعزف في إخضاع بيته إلى ضبط مزدوج وقد عاد بهذا الشكل إلى الشعر المطبوع دون التنازل عن أرنانية في الأوزان العربية (...) ستكشف عن حرص دائم لديه بشعبنة البيت العربي وتقريب التعبير عنه ووزنه من تغيير اللغة الدارجة ووزنها»[1]، فالكلمات والأوزان الدارجة وإن وظفها المتنبي فهي نادرة جدا في شعره، ولا يمكن إعطاؤها من الأهمية أكثر من حجمها، لأن الشائع في شعر المتنبي اللغة الشاذة النادرة أو ما يدخل في باب ما جوزته وسوغته الضرورة الشعرية، ولكنها تنتمي إلى اللغة العربية وقد توصل إلى ذلك العديد من الشراح القدماء.

***القافية:**

يعجب **دي بومبين** بقافية المتنبي، حيث يقول: «سنتعرف لدى المتنبي على عرض في غاية المهارة للكلمات في أشعاره، والبحث عن القافية (الوحيدة في كل قصيدة) بشكل يجعل هذه بمثل اللفظ الخاص بالبيت وسنجد في أشعاره وقائع لم تدرس بعناية في نثر الفترة العظيمة الكلاسيكية مثلا دفع الفعل إلى نهاية جملة يتعمد الجاحظ جعل القارئ ينتظر ليزيد إلى قيمتها التعبيرية القيمة المفعمة بالرنين الختامي وليس مطلقا مما يهمل»[2]، فهو يرى أن المتنبي يتكلف في صنع القوافي، لكنه ماهر في البحث عنها حتى تصبح الكلمة الحاملة للقافية مندمجة مطبوعة مع البيت الشعري، كما يرى أن النقاد العرب قد أغفلوا موضوعا مهما في القافية لم يهتموا بدراسته، وهو جعل الفعل في نهاية البيت كعمل متعمد من المتنبي، ذلك أن الفعل دال على الحركية والفاعلية فإذا أضيف إليه أن يكون حامل القافية زاد من قيمته ودلالته بهذا الرنين الختامي، وهو موضوع بحق يستحق التوسع والتفصيل نظرا لأهميته خاصة فيشعر المتنبي.

***البحور والأوزان:**

يرى **دي بومبين** أن المتنبي مولع« بأبسط الأوزان وبأشدها إيقاعا وبأنجحها تعبيرا: المتقارب والطويل والكامل والرجز ويكتشف على هذا المنوال أسباب جديدة لفهم الفوز الدائم للمتنبي»[3]، لكن الذي يريد تأكيده هذا المستشرق أن المتنبي متفوق في تصنعه في عمله سواء من حيث القافية أو البحور أو الأوزان،

(1)كودفروا ديمومبين، المصدر السابق، ص 72.
(2)المصدر نفسه، ص72.
(3)نفسه، ص72.

وأنه لا ينطق شعره بارتجال ولا سليقة والأمر غير ذلك فهو شاعر مطبوع وإن كان يهتم بتنقيح شعره فليس أنه يتكلف في صنعة أي عنصر منه.

*السجع:

من القضايا الإيقاعية أيضا قضية السجع حيث لا يُسَلِّم هذا المستشرق بتلقائية الشاعر في إبداعه للسجع «لا نستطيع التسليم بأن المتنبي أوغل عن طريق المصادفة والاتفاق في استخدام السجع المرصع استخداما رائعا وبشكل متقن (...) أصبح في القرن الثاني الطريقة المألوفة للتعبير في النثر الفني؟ ومن المناسب ولا ريب أن ننعى على هذه الطريقة أنها أنتجت أعمالا تعد روائع وآيات يحل فيها الشكل محل الفكر الغائب، ولكن من المناسب كذلك أن نعترف بالإشراق اللفظي مكررا ورائعا روعته لدى المتنبي ونصادف بكل نواحي ديوانه أبياتا(...)، بل نرى كذلك أن استخدام السجع منح أبياته رنينا مطبوعا وحياة مترفة تفتقرها الأشعار الكلاسيكية في أوزانها»[1]، فالسجع في نظره أمر مقصود متكلف فيه من المتنبي وقد منح أبياته حيوية وإيقاعا جميلا.

ومن المهتمين بالجانب الإيقاعي أيضا **بلاشير** حيث كان «يحس أحيانا بما للإيقاع من أهمية فلا يجد إلى نقل ذلك الإيقاع سبيلا إلا بنقل النص العربي في حروف لا تينية كما في المثال الآتي:

Ana bno1-liqai ,anabnos-sakha :
Ana bno d-dirabi, anabno t-tiani

فهو يرى أن هذا هو السبيل الوحيد للإحساس بالنغم والإيقاع»[2]

كما كان حريصا على إيراد البحر والروي لكل قصيدة، لكنه يزل أحيانا في تسمية القوافي فيخلط بين الهمزة والألف[3].

-السرقات الأدبية:

يرى **دي بومبين** أن تركيز النقد القديم على البحث في سرقات المتنبي وبعض المؤلفات تتبع ديوانه بيتا بيتا كالمنصف مثلا، أن هذا العمل يدفعنا للقول أن الثروة الشعرية عند العرب قد نفدت لذا حق للمتنبي أن يأتي في الوقت المناسب ليضع حدا نهائيا لما تبقى منها مما يمكن تحويره[4].

(1)المصدر السابق، ص 72.

(2) حسن الإمراني، المتنبي في دراسات المستشرقين الفرنسيين، المرجع السابق، ص101.

(3) المرجع نفسه، ص300.

(4)كودفروا ديمومبين، المصدر السابق، ص69..

وفي قضية السرقات هذه يتفق كل من **ديبومبين وبلاشير** في تقليد المتنبي للقدماء، ويختلفان في تفسير ذلك:

***السرقة والرواسم:**

يخلط **بلاشير** بين السرقة المذمومة والرواسم في قوله «أننا إذا استثنينا بعض الحالات البالغة الندرة التي عمد فيها الشاعر بملء اختياره إلى السرقة من أحد أسلافه الشعراء لم يعد الأمر يتعدى السطو على الرواسم وبعبارة أدق، تصدير الصور والموازنات والمبالغات التي هي ملك مشاع لكافة الشعراء (...) في هذا العمل القائم على العبث بالرواسم أظهر المتنبي براعة فائقة مفرطة»[1]، ويقول أيضا: «سنقصر أنفسنا والحال هذه إذن على الملامح الفارقة للفن "المتنبئ" فنقول أن الأنواع المختلفة التي عالجها أبوالطيب، تحل فيها الحرفة بصورة مستمرة تقريبا محل الإيحاء فاستعمال الرواسم ثابت حتى في الأنواع المدحية والغزلية»[2]، فهو لا يرى في المتنبي إلا أنه مولع ببعث الرواسم (المشترك العام)بطريقته لكن رغم ذلك بقي مقلدا ولم يخرج عن ثوابت القدماء فلا يفرق بين تقليد القدماء مما هو من المشترك العام أو الرواسم وهو مما لا يعد سرقة بين القدماء والمحدثين بل يدخل في باب السرقات الجائزة التي تدخل في باب تداول المعاني.

***الرواسم وتداول المعاني:**

ويرى **دي بومبين** أن المتنبي «يبعثه دم الشباب في رواسم الشعر العربي بصورة ماهرة أرضى غريزتين متعارضتين لدى القارئ: **احترام التراث، وحب الجديد**»[3]، كما أنه يفسر عمل المتنبي مع الرواسم أو ما يسميه الجرجاني (المتداول) تفسيرا آخر يقول: «رغم تنوع مظاهر الشعر العربي عبر التاريخ فإنه قد احتفظ بمذاق خاص حيال الصيغ وأثناء الاستعمال فرضت نفسها تعابير حلوة مدهشة للغاية، وتكررت وأخذت هيئة تعميمية تنميقية»[4]، ويرى **حسن الأمراني** أنه كما كان النقد العربي القديم لا يرى في شعر المتنبي سوى سرقات يأخذها ممن سبقه أو عاصره، كذلك كان المستشرقون حيث لا يروه إلا شاعرا مولعا ببعث الرواسم، والشاعر في حقيقته غير ذلك لأنه يستند إلى القديم ويتخذه مطية وبلغته الخاصة يتجاوز ذلك إلى الجديد[5].

---

(1)ريجيس بلاشير، حياة أبي الطيب المتنبي وشعره، المصدر السابق، ص 52.

(2)المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(3)كودفروا ديمومبين، المصدر السابق، ص 69.

(4)المصدر نفسه، ص 68.

(5)حسن الإمراني، المتنبي في دراسات المستشرقين الفرنسيين، المرجع السابق، ص309.

-الموازنة:

كما اختلف المستشرقون في القضية السابقة اختلفوا أيضا في قضية الموازنة بين المتنبي وأدباء غربيين:

***الفريق الأول**: يرى أنه بإمكان الموازنة بين المتنبي وشعراء أو أدباء غربيين في مجالات متفرقة من فنهم ومن هؤلاء ديبومبينوماسينيون وهيرست وغيرهم:

•بين المتنبي وكورني*Corneille*:

يوازن **دي بومبين** بين المتنبي وكورنيفي قوله: «يحلو لنا أن نوازن بين شعر المتنبي وشعر كورني العظيم: الرونق اللفظي نفسه بالاحتفال بالعواطف الشماء، ذوق البيت(المسكوك سكا حسنا) حيث تنقش حكمه، حب مقابلة الفكرة بنقيضها والتلاعب النبيل بالكلمات، التحذلق الذي يتجاوز أحيانا حدود المعقول، وإذا ابتعدنا أكثر قلنا إننا واجدون أصولا عربية ذات تأثير إسباني عملت عملها في الشاعر الفرنسي في مستهل شاعريته، وسنقذف أجداده النومانيين لغزو صقلية حيث سيتآخون مع مواطني المتنبي الذين سيكون منهم البربر، سيكون ذلك لعبا أدبيا خالصا ملاذا للغاية، لكونه طائرا في الهواء لا يحسب أي حساب لا للزمان ولا للمكان ولا للحيوان والطبيعتين المتنافرتين للرجلين»[1]، ويخص من الموضوعات الشعرية **الشعر الحربي**«ليس ثمة داع يدعونا إلى الاعتقاد بأن المتنبي حين سرد الوقائع غرق في المبالغات، وجاوز كل واقع في موقفه الحربي، إن هذه الحقيقة تمنح أبياته على كل حال، رنين طبول الحرب التي تواكب نغماتها أحيانا أبواق كورني»[2] فهو يرى أن سبب التشابه بين المتنبي وكورني هو التقاء حضارات الأجداد التي أثرت في التقاء خصائص الشاعرين.

•بين مديح المتنبي ومديح شعراء أوروبا:

كما يوازن بين مديحه ومديح الشعراء الغربيين ولا يرى في ذلك فرقا بينهم «المديح لدى المتنبي شاعر البلاط هو الشكل المألوف لشعره ونحن نشعر ببعض الحرج من مبالغاته، ونتصور أن الشعراء لم يغلوا هذا الغلو في قصائدهم على عهد عظام الخلفاء العباسيين، ولكننا نتذكر الملك الشمس لويس الرابع عشر وقصائد المديح التي قيلت له وتملقات**موليير *Moliere*** نفسه ومداهنات وتزلفات **راسين*Racine***، فضلا عن ذلك، فتحت سماء صحراء سورية اللاهبة تتقسى البشرة»[3]، فهو يتحرج من مبالغات المتنبي في

(1)كودفروا ديمومبين، المصدر السابق، ص70

(2) المصدر نفسه، ص70.

(3) نفسه، ص70.

مديحه، لكنه يستدرك ليدلي بأن هذا هو عمل الشعراء مع الحكام في كل الأزمنة والأمكنة، لأن شعراءهم لم يسلموا من ذلك.

- **بين المتنبي وفكتور هيجو *Victore Hugo*:**

وفي موضوع الحِكَم يرى أن المتنبي قد استقى حكمه من حكم مختلف الأمم وهو قريب في نسج صيغها من **فيكتور هيجو** «والحكم التي ضربها المتنبي شهيرة (...) ودونكم اثنين منها:

يَمُوتُ رَاعِي الضَّأْنِ فِي جَهْلِـــهِ مِيتَةَ جَالِينُـــوسَ فِي طِبِّـــهِ (1)

فَمَسّـــاهُمْ وَبَسْطُهُـــمْ حَرِيـــرٌ وَصَبَّحَهُمْ وَبُسْطُهُـــمْ تُـــرَابُ (2)

لو أردنا استكشاف ما يضايق إعجاب القارئ الفرنسي فلن تكون حتما إلا لعبانيات اللفظية لدى المتنبي مصدر صدمة له فتجاه البيت المشهور الذي يعج بالأوامر يبتسم الفرنسي ابتسامة استئناس تصحبها مسليات مماثلة لدى **فكتور هيجو أو تيودور بانفيل** ولكن ما يقلق الفرنسي المفهوم الغريب للتوازن والرصانة الذي حتى الرومنسية الفرنسية لم تعود عليه وتألفه»[3]، ويؤكد ذلك في قوله«إن الجمهور يعجبه من المتنبي السهولة اللفظية الرائعة الصور التي تذكر أحيانا بجعجعات **فكتور هيجو**، يعجبه علمه اللغوي العتيق»[4]، وكذلك **ج. ديو هرست *J.Dewshurst*** في قوله: «حكمه الفلسفية ليست إلا قضايا مطروقة، ولو أنها قد جمعت في مؤلف خاص كتبه الصاحب بن عباد وفي الفخامة والغنى في اللغة، وبريق الأسلوب، يستطاع موازنة المتنبي **بجان بابتسيت** روسو ***Jean Baptiste Rousseau*** الذي دعي في وقته بالشاعر الفرنسي الغنائي الأول»[5]، فالمستشرقون لا يرون في حكم المتنبي إلا أنها منتقاة من حكم الأمم وليس له في إبداعها إلا ما أضفاه عليها من حيث صيغتها الجيدة.

- **بين المتنبي وباسكال:**

يوازن **ماسينيون** بين المتنبي وباسكال في قضية الإيقاع وارتباطها بالروح المذهبية للشاعر فيرى أن أبيات المقدمة للمتنبي «تشبه نغمات مطلع سيمفوني جليل، حيث ترسم يد الفنان دائما نفس حركة الفكر

(1) المتنبي، المصدر السابق، قافية الباء، ص558.

(2) المصدر نفسه، قافية الباء، ص384.

(3) كودفروا ديمومبين، المصدر السابق، ص71.

(4)المصدر نفسه، ص67.

(5)رجيس بلاشير، ديوان المتنبي في العالم العربي وعند المستشرقين، المصدر السابق، ص103.

الحاسمة، إن المتنبي يدفع التوازي السامي القديم إلى أقصى حدود الإيجاز والبلاغة، وهو ما يحمل طابع أصوله القرمطية»[1] ويقدم أمثلة لذلك منها:

لَكِ يَا مَنَازِلُ فِي الْقُلُوبِ مَنَـــازِلُ أَقْفَرْتِ أَنْتِ وَهُنَّ مِنْكِ أَوَاهِـلُ

يَعْلَمْنَ ذَاكَ وَمَا عَلِمْتِ وإِنَّـــمَا أَوْلَاكُـمَا يُبْكِي عَلَيْهِ الْعَاقِـــلُ [2]

فهو يرى أن باسكال يرى عكس هذه الفكرة إطلاقا حيث يقول: «إنه لا شقاء بدون شعور فالمنزل الخرب لا يشقى وإن الإنسان وحده هو الذي يشعر بالشقاء»[3]، فالتضاد في الفكرتين يكمن في أن «باسكال النصراني يؤمن بالاصطفاء الإلهي المقصور على بعض الكائنات التي تحل بها النعمة الإلهية فتتغير هيئتها، على حين أن المتنبي يرفض أن يسلم لأي كائن بأي امتياز استثنائي وفضلا عن ذلك فقد كان المتنبي قرمطيا وعنده أن الوجود ليس إلا نقابا خداعا يحجب عن نفسه الفكر السليم، ولكن بقية من إنسانية تدفعه إلى البكاء أمام هذه الأحجار»[4]، فيرى أن المتنبي يبكي على الطلل الخرب لكن بكاءه ليس هذا الظاهر إنما هو منطلق مما وراءه انطلاقا مما يتبناه من مذهبه القرمطي، أما باسكال وهو نصراني فإنه لا يرى في المكان الظاهر الخرب شيئا، لأن ما يجب أن يدفعه للشعور هو صاحب الشعور لا الجماد.

***الفريق الثاني**: الذي لا يعترف بالموازنة بين المتنبي والشعراء الغربيين لعدة أسباب:

- **الاختلاف في الجنس والفكر:**

أما **بلاشير** فيرى أنه لا يمكن أصلا عقد موازنة بين المتنبي ولا أحد من هؤلاء الذين سبق ذكرهم، حيث يقول بعد ذكره لقول المتنبي:

أَزُورُهُمْ وَسَوَادُ اللَّيْلِ يَشْفَعُ لِي وَأَنْثَنِي وَبَيَاضُ الصُّبْحِ يُغْرِي بِـي [5]

«ومن أجل أبيات من هذه الطبيعة استطاع نقاد العرب في مصر وسورية أن يعلنوا أن المتنبي ذو عبقرية لا نظير لها، ولكن كان خطؤهم كبيرا ولا شك عندما أرادوا أن يسووا شاعر الكوفة بدانت أو بفكتور هيجو»[6]،

(1)لويس ماسينيون، المصدر السابق، ص32.

(2)المتنبي، المصدر السابق، قافية اللام، ص177.

(3)لويس ماسينيون، المصدر السابق، ص33.

(4)المصدر نفسه، ص34.

(5)المتنبي، المصدر السابق، قافية الباء، ص448.

(6)رجيس بلاشير، ديوان المتنبي في العالم العربي وعند المستشرقين، المصدر السابق، ص 123.

وكأن شأن هؤلاء يجاوز الثريا ولا مجال لإقامة موازنة بينهم وبين المتنبي، ثم يصرح قائلا: «لن يكون من الحق إمكان عقد موازنة بين أبي الطيب وفيكتور هيجو أو جان بابتست روسو كما فعل ذلك **نيكلسون** ***Nichlson*** ور.باست ***R.Basset*** **أو بينه وبين شيكسبير** ***W.Shakespeare*** **ودانتي** كما حاول العقاد، **فإنه لا توجد صلات مشتركة بين هؤلاء الفنانين المختلفين جنسا وتفكيرا**، وإذا قبلنا أن هذه الموازنة لها فائدة لا نجدها تخلق لنا إلا ارتباكات يؤسف لها»[1].

إن **بلاشير** يستعظم أن تعقد موازنة بين المتنبي وهؤلاء ظنا منه أن لا طائل من هذه الموازنة، لأن الكفتين لن تتمكنا من التقابل أصلا، لكنه مع ذلك لم يستطع أن يرد موازنة **العقاد** بين **المتنبي ونتشه** ***Nietzche*** فقد رفض محاولة جمع العقاد بينهما في قضية (إرادة القوة)، لكنه عندما تناول مرحلة الثورة في حياة أبي الطيب لم يجد غير أن يجتر حكم العقاد قائلا: «يلاحظ أن صفتين مهيمنتين تظهران في مزاجه في هذه الفترة التشاؤمية وما يسميه نيتشه إرادة القوة»[2]، ولا يمكن له أن يرد ذلك لأنه لا يوافق عادة إلا ما يلائم أهدافه من أن المتنبي كان يتحمس للثورة لأن لغة الدم سائدة في شعره حسب اعتقاد المستشرقين.

•الفرق بين الفيلسوف والشاعر:

يرى **شوقي ضيف**أنه من الواجب أن نفصل بين المتنبي والفلسفة مرة أخرى؛ فقد غلا بعض النقاد المحدثين، وذهب إلى أنه كان فيلسوفًا لا يقل عن الفلاسفة المحدثين، بل لقد سبق "**نيتشه**" إلى كثير من أفكاره وآرائه وأخذ يقارن بينه وبين "**دارون**" في بحثه وطريقته[3]، ويرى أن العقاد قد أسرف حين عقد مقارنة بين أشخاص من جنس وبيئة مختلفة عاشوا رغم اشتراك الإنسانية في بعض الجوانب، لكن الأمر عام لا يمكن جعله ضمن مجال النقد[4]، وهو بذلك يوافق بلاشير حين رفض عقد الموازنة بين المتنبي والغربيين على أساس الاختلاف في الجنس والبيئة.

ب–الأحكام النقدية الاستشراقية:

المستشرق هو قارئ النص العربي عموما ومن ذلك النص الشعري، وهذه العبارة تثير العديد من التساؤلات، هل ينحصر عمل الاستشراقي في تعامله مع النص الشعري العربي على مجرد قراءته دون الحكم

(1) المصدر السابق، ص 111.

(2)حسن الإمراني، المتنبي في دراسات المستشرقين الفرنسيين، المرجع السابق، ص394.

(3)شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، ط12، ص 328.

(4)المرجع نفسه، ص 328.

عليه، ومتى نسمي القارئ الاستشراقي ناقدا بالنسبة للشعر العربي؟ إلى أي مدى يمكن تقبل الحكم النقدي الاستشراقي؟ هل يحكم القارئ الاستشراقي على النص الأصلي أم النص المترجم المعروف بنقائصه؟ كل هذه التساؤلات سيتم محاولة تقديم الإجابة عنها خلال ما سيأتي:

انقسم القراء المستشرقون في هذه القضية إلى فريقين:

-الفريق الأول:

وهو الذي يرى بعدم جدوى الحكم على الشعر العربي لأن الغربيين «لا يكادون يستطيعون اقتحامه فضلا عن نقله إلى مشاعرنا»[1]، ويقول آخر **ج، موهل *J.Mohl1876*** «أمته هي المختصة بأن تعينه له، وإذا كان قد حافظ على هذا المكان قرونا عدة فليس لنا إلا أن نقبل رأي قضاته الطبيعيين»[2]، ويقول**ر.أ.نيكلسون *R.A.Nicholson*** « إن الشرقي مولدا هو وحده الكفء لأن يقدر المتنبي التقدير العادل »[3].

كما يرفض الحكم على الشعر العربي بعض نقادنا العرب لاختلاف أذواق الأمم فـ« الأدب تختلف فيه المقاييس والأذواق من أمة لأخرى، ولكل أمة لون من ألوان الفنون والآداب يكون مستحسنا لديها حسب أذواقها ومقاييسها، وقد لا يكون كذلك في أذواق أمة أخرى ومقاييسها.. فلا يكون الحكم دقيقا ولا التحليل سليما إذا لم يتذوق الدارس لأدب أمة ما بذوقها هي أولا.. فإذا ما حاول الإنجليزي أن يحكم على الأدب العربي بذوق إنجليزي فإنه يخلط شعبان برمضان ولا يكون لدارسته الأدبية حينئذ أية قيمة علمية..»[4]، فأصحاب هذا الموقف يرفضون الحكم على شعر المتنبي لعدة أسباب منها أن المستشرق لا يمكنه أن ينقل إلى الأوروبي الشعور الذي أضفاه الشاعر في شعره، وإذا أردنا أن نقبل شاعرا أو نرفضه فإنه علينا أن نعرف رأي الحكام من أمته، ومرجع كل ذلك إلى الذوق الذي يختلف من أمة إلى أخرى، لأنه يحمل في طياته الذخيرة الثقافية والمعرفية لتلك الأمة.

(1) إميليوغرسيه غومث، المرجع السابق، ص36

(2)رجيس بلاشير، ديوان المتنبي في العالم العربي وعند المستشرقين، المصدر السابق، ص98.

(3)المصدر نفسه، ص 101.

(4)أبو مجاهد عبد العزيز بن الملاّ، المستشرقون في الميزان، ، الجامعة الإسلامية بالمدينة المنورة، الطبعة: السنة السابعة، العدد الأول، رجب 1394 هـ أغسطس 1974 م، ص131.

-الفريق الثاني:

أما الفريق الثاني فيرى أنه بإمكانالناقد محاولة تقديم الحكم باستناده إلى منهجية تمكنه من تذوق الشعر تذوقا صحيحا يعينه على ذلك فـ«من الضروري دون شك، قبل الاقتراب من ديوان هذا المداح –المتنبي– أن نستأنس بالمحيط الذي ولد فيه وأن نستحضر قدر الإمكان روح عصره ذوقا شبيها بذوق معاصريه، ومنفتحا بالقدر الذي يستجيب لطرق تعبيرهم الفنية، ومن دون شك فإنه عندما تكتمل لدينا هذه المهمة الأولية ينبغي الاعتراف بأمانة بأن بعض القضايا الأدبية كقيمة وقع الكلمات التي يختارها الشاعر تظل ألغازا غريبة عن أذننا الغربية (...)، وفيما عدا ذلك لن نكون أقل من النقاد الشرقيين مقدرة، بل ربما فقناهم لأنه ليس لدينا أي روح تعصي في تقرير الجهد والقيمة والجدة في شعر المتنبي»[1]، يعني أنه إن أمكن اكتساب الذخيرة المعرفية والثقافية التي تختص بالشاعر فيمكن للأجنبي عن أدب ما أن يقرأه ويتذوقه بنفس تذوق أمته، ومن أمثال أحكامهم النقدية على شعر المتنبي:

***الوقوع في الخطأ بسبب المبالغة:**

يقول **دي لاجرانج** «عندما تنتقل إلى قراءة أبي الطيب بعد دراسة عميقة للغة العربية(...)له أسلوب موجز، قوي يضيئه تعبيرات ممتازة وله روح تندفع بطبيعتها إلى السمو الذي يصل إليه أحيانا، ولكنه أيضا لقوة رغبته في أن يصل إلى الكمال، يخطئ كثيرا في اختيار الأفكار أو الصور، وحينئذ يسقط في المبالغة والزهو»[2]، فهو يعيب مبالغات المتنبي لأن المستشرقين لا يوافقونه عموما ويعتبرونها تكلفا وبعدا عن الصدق الفني.

كما يستهجن **وألفرد فون كريمر** ***Alfred Von Kremer*** في حكمه أكثر من سابقيه «قصائد أبي الطيب تمتاز بالمبالغات ذات الذوق الرديء وبالأسلوب الكثير الصنعة وبتغيير معاني الكلمات، وهي لذلك تقدم لعلماء اللغة الفرصة في أن يكتبوا شروحا علمية، ولكي يظهر المتنبي بمظهر العلماء أخذ بمحض إرادته يأتي باصطلاحات فنية وتعبيرات نادرة، حتى أصبحت أشعاره وحدها بدون شرح غير مفهومة، هذه الأخطاء لا يعوضها إلا إلى حد ما، قطع صادقة الجمال، وأوصاف شعرية عالية وأفكار سامية»[3]، فهو يخطئ حين يعتبر أن تعبيرات المتنبي النادرة ومبالغاته أخطاء، ويلغي من شعر المتنبي كل الديوان وكل شيء حسن إلا بعض المقطوعات.

---

(1)رجيس بلاشير، ديوان المتنبي في العالم العربي وعند المستشرقين، المصدر السابق، ص 111.

(2)المصدر نفسه، ص 89.

(3)نفسه، ص 98.

***فساد الذوق العربي في استنكاره خروج المتنبي عن المألوف:**

في حين يحكم **دوساسي** حكما خطيرا على فساد الذوق العربي حين قال: «شعر المتنبي ليس له-بكل تأكيد- قيمة الشعر القديم ولا صعوباته وبرغم الشهرة التي تمتع بها ناظمه أرى كما رأى راسك أنه مدين بهذا التقدير الخارق للعادة لفساد الذوق عند العرب»[1]، ويستدل على قوله في شرحه لقول أبي الطيب:

إذا كان ما تنويه فعلا مضارعا مضى قبل أن تلقى عليه الجوازم

«إن هذه الاستعارة قبيحة»[2]، ثم قال: «مهما يكن هذا التلاعب مثيرا للسخرية فإنه يمكن عذر المتنبي فيه جزئيا، حين نلاحظ أن علم النحو كان صعبا ويقدر العرب صاحبه وكل التعابير الحريصة على هذا العلم تكون أقل ابتذالا عندهم، ولها من المكانة في نفوسهم ما ليس في نفوسنا حين ننظر إلى النحو وكأنه وقف على الأطفال»[3]، فهو يسخر من الذوق العربي لإعلائه من شأن النحو وانتقاده لخروج هذا الشاعر عن المألوف الذي هو في الحقيقة صنيع أعلى من شأن العربية وارتقى بها.

أما**ديتريسي** ***F.H.Dieterici*** فقد أشار إلى «الضرورة التي قضت على الشاعر أن يوفق بين خضوعه وبين ميوله في الاستقلال وأضاف إلى ذلك أن المتنبي لتأثره العميق بحياة البدو التي تذوقها وقتا طويلا (أعاد الشعر إلى الينابيع التي كان ينبع منها) وأنه كان الأخير الذي قلد تقليدا موافقا للشعر القديم لأعظم شعراء العرب»[4]، فيرى أن المتنبي قد جمع بين التجديد والتقليد.

إن بعض هذه الأحكام جد جائرة وغير صائبة لا تمت صلة بقيمة نص المتنبي، وبعضها سبق وأن ذكرت في النقد العربي القديم عند نقاد شعر المتنبي إذ اعتبروا ذلك خروجا عن المألوف وفقا لسنن العرب، لكن في حقيقة الأمر هذا الخروج بمثابة تغيير للأفق المتوقع لدى القارئ، حيث يجعله في دهشة تدفعه إلى تنشيط العمل الإدراكي لفهم النص وإعادة بناء معناه، كما تجعله أكثر انفتاحا على المعاني ومن ثم تعدد القراءات، وهذا ما يمكن استخلاصه من قول **بروكلمان** ***C.Brokelmann*** «يظل فن أبي الطيب لغزا بالنسبة إلينا وبينما نستطيع أن نعجب في الشعر القديم بنقاء الصورة نقاء تاما برغم معانيه الأجنبية الغريبة عنا ترى أن كل شيء قد شوه عند المتنبي باستخدام فنون البيان، والمجاز، والتشبيهات المتكلفة التي لا

(1)المصدر السابق، ص 90.

(2)حسن الإمراني، المتنبي في دراسات المستشرقين الفرنسيين، المرجع السابق، ص282.

(3)المرجع نفسه، ص 282.

(4)رجيس بلاشير، ديوان المتنبي في العالم العربي وعند المستشرقين، المصدر السابق، ص 97.

تفهم»[1]، فما دام أن بعض أحكام المستشرقين بعيدة عن الإنصاف الذي قد نعتبرها ناتجة عن عدم فهم الشعر فهما دقيقا، فإن شعر المتنبي حقا يبقى لغزا غير مفهوم لديهم ويكمن هذا اللغز في تجديد المتنبي وخروجه عن المألوف الذي يراه بروكلمان تشويها.

***المتنبي متلاعب بالكلمات فقط:**

وفي الوقت نفسه هناك من يقدم بعض التقدير لشعر المتنبي وأسلوبه من المستشرقين، ومنهم **ج ديو هرست *J.Dewshurst*** في قوله: «برغم كل شيء لا نستطيع أن نعد المتنبي إلا ناظما عظيم المهارة، يلعب بالكلمات والأساليب والتعبيرات بصورة تحير الأفكار، ولكن هذا كل شيء »[2]، إن التلاعب بالكلمات والأساليب ليس بالأمر الهين الذي يتاح لكل شاعر حتى يستهان به، بل هو جوهر التجدد في الشعر وبهذه الطريقة يبعث الروح التذوقية والتخييلية في الأبيات.

***الشعر الناجح في الشرق:**

بعد هذا الأخذ والرد من الإعجاب والنقد والاتهام بالنقص توصل **بلاشير** في النهاية إلى أنه «ليس هناك ما يستفاد من التحمس الذي لا حد له من الفريق الأول ولا من التحيز بدون روية من الفريق الثاني (...) أما موقف القسم الثالث فهو على الضد أكثر علمية (...) أليس الأفضل أن نعترف بعدم أهليتنا، وأن نقر فيما يتعلق بالمتنبي بأن ديوان هذا الشاعر مدين بنجاحه في الشرق لأسباب تجعل شعره في أغلب الأحيان يبدو تافها بالنسبة لذوقنا»[3]، وهذا الاعتراف في ظاهره إنصاف، لكنه متبوع بلسعة التعصب للغرب واستعلائه على فكر الشرق وسخريته من شعرائه المشهورين فبدل أن يقول أن هذا الشاعر ناجح في الشرق وليس لنا إلا نقبل رأي قضاته من أمته أخذ يقيم مكانته عند الغربيين ناسيا أن هناك من المستشرقين من أعلى من شأن المتنبي حتى في الساحة الغربية.

-أمثلة عن تطبيق الأحكام النقدية على شعر المتنبي:

بعد أن سردنا هذه النصوص التي تحكم على شعر المتنبي بذوقها الخاص ذوقا استشراقيا يمكننا أن نتبين ذلك بوضوح أكثر مع الأمثلة التطبيقية الآتية:

***المثال الأول لدولاكرانج:** يقف **دولا كرانج** عند قول أبي الطيب:

---

(1)المصدر السابق، ص 100.

(2)المصدر نفسه، ص 102.

(3)نفسه، ص 103.

كَفَاتِكٍ وَدُخُولُ الْكَـــافِ مَنْقَـــصَةٌ كَالشَّمْسِ قُلْتُ وَمَا لِلشَّمْسِ أَمْثَالُ (1)

فهذا البيت عنده جميل بإيجاز البديع ثم إن تقريظ فاتك فيه كثير من المهارة الشعرية بل إن كل المقطع المكون من هذا البيت والأبيات السابقة يشع بالمحاسن الشعرية(2).

أما المرثية الميمية التي مطلعها:

حَتَّامَ نَحْنُ نُسَارِي النَّجْمَ فِي الظُّلَـمِ وَمَا سُـــرَاهُ عَلَى خُفٍّ وَلَا قَـــدَمِ (3)

فإعجابه بها بلا حدود.

إنه يقول: «إنني أدعو أولئك الذين لم يدرسوا لغة العرب الشعرية إلى أن ينتبهوا لهذه القطعة التي ينبغي أن تعد من عيون الشعر العربي لجمال أفكارها وحيوية أسلوبها، لقد فقد المتنبي حاميه وصدقيه ومنذئذ صار كل تعامل مع الناس عنده مزعجا مقيتا إن روحه المكبلة بالأحزان والأكدار رغبت في أن تقتات بالمشاعر الحزينة والمظلمة فهو لا يرى في كل مكان غير الظلم والمكر والخديعة، فهو يتحسر على أنه أفنى حياته باطلة بين أهل عصره»(4).

***المثال الثاني لبلاشير:**

والمثال التطبيقي الثاني لبلاشير الذي يسقط أي اعتبار لمجموعة من قصائد المتنبي التي تميزت في حقيقتها بالروعة، «فرائعة أبي الطيب التي مطلعها:

مَا لَنَا كُلُّنَا جَوٍ يَا رَسُـــولُ أَنَا أَهْوَى وَقَلْـــبُكَ المَتْبُـــولُ (5)

قصيدة دون أي قدر من الإمكان وحكمه على دالية الشاعر الرهيبة التي مطلعها:

عِيدٌ بِأَيَّةِ حَالٍ عُدْتَ يَا عِيـدُ بِمَا مَضَى أَمْ لِأَمْرٍ فِيكَ تَجْدِيدُ (6)

---

(1)المتنبي، المصدر السابق، قافية اللام، ص487.

(2)حسن الإمراني، المتنبي في دراسات المستشرقين الفرنسيين، المرجع السابق، ص 283. نقلا عن
G.Delagrange: Anthologie arabe ,Paris1828 ,p107 .

(3)المتنبي، المصدر السابق، قافية الميم، ص495.

(4)حسن الإمراني، المتنبي في دراسات المستشرقين الفرنسيين، المرجع السابق، ص 284. نقلا عن
G.Delagrange: Anthologie arabe ,Paris1828 ,p112 .

(5)المتنبي، المصدر السابق، قافية اللام، ص429.

(6)المصدر نفسه، قافية الدال، ص506.

حكم مفلس، فهو لا ير فيها غير سباب سخيف وصبياني»[1].

ويرى حسن الأمرانيأن «اختيار **دولاكرانج** تنبئ عن ذوق مرهف، وأحكامه تدل على تواصل محمود مع الشعر العربي(...) وإذا نحن أخذنا بالمنهج الذي رضي به دولا كرانج وما نراه عن الصواب متجانفا صح أن نحكم على بلاشير بأنه لا بصر له بالشعر العربي على الأقل»[2]، لأن «اللامية التي امتدحها دولا كرانج وهي في الحقيقة كذلك يعتبرها بلاشير قطعة ذات بلاغة مصنوعة بإتقان مع خلوها من الأفكار (...) وهي أبيات مسطحة حقا»[3]

يجب على المستشرق أن تكون نظرته للإنسان نابعة من تصور سليم وفهم دقيق لتاريخ الآداب للأمم، وإن الحكم الذي توصل إليه معظم المستشرقين «ضعيف لأنهم لم يستطيعوا التخلص من تأثير أذواقهم الأوروبية، وإنك واجد أثر هذا الذي أقول في سائر دراساتهم للأدب العربي واللغة العربية، مع أنهم أحيانا يعبرون عن ضيق صدورهم بهذه الناحية كما ذكر أحد تلاميذهم من العرب وهو الدكتور صفاء خلوصي (في مقالة نشرت في مجلة الإذاعة البريطانية العدد295 مايو 1973) إذ قال: قال لي أحد المستشرقين الذين مضوا للقاء ربهم: باعتقادي أن المرء يجب أن يولد عربيا ليتذوق الشعر العربي حق التذوق فإذا استطعت أن تكتب لنا كتابا بالإنجليزية يساعدنا في تذوق الشعر العربي على الوجه الصحيح فسيكون عملك هذا عظيما »[4]، فلا يمكن نجاح المستشرق عموما في تذوق الشعر والحكم عليه ما دام أنه يملك ذخيرة معرفية وثقافية تخص أمته، إنه لا يكون ذلك إلا لمن ولد عربيا.

إن ما أمكن ملاحظته خلال هذا المبحث أن معظم المستشرقين ينقسمون في قراءتهم لشعر المتنبي إلى قسمين بين مؤيد ومعارض ومن أهم القضايا التي اختلفوا حولها إمكانية الأخذ بالأحداث التاريخية والوقائع التي ضمنها المتنبي في شعره فمنهم من لا يعترف بصحتها كبلاشير ومنهم من يراها وسيلة مهمة لملء الفجوات في تاريخ تلك الفترة واختلفوا أيضا حول قضية ترجمة شعر المتنبي ويعود سبب الاختلاف إلى صور ومبالغات المتنبي التي يصعب على القارئ المستشرق الوصول إلى إدراكها حسيا وجماليا.

كما تعددت آراؤهم أيضا حول قضية إصدار أحكام نقدية حول الشعر العربي عموما وشعر المتنبي

---

(1)حسن الإمراني، المتنبي في دراسات المستشرقين الفرنسيين، المرجع السابق، ص 287، نقلا عن:
R.Blachère: le poète arabe.

(2)المرجع نفسه، ص 286، نقلا عن: R.Blachère: le poète arabe

(3)نفسه، ص 286، نقلا عن: R.Blachère: le poète arabe

(4)أبو مجاهد عبد العزيز بن الملاّ، المرجع السابق، ص131

خصوصا وسبب الاختلاف يعود إلى التذوق الفني للشعر لأن التذوق ينبني على قراءات سابقة وعلى ذخيرة معرفية وثقافية تتجسد في قراءة الناقد للشعر وذخيرة المستشرق بعيدة عن مصدر هذا الشعر وطبيعته مما يسبب التناقض والانحراف في أحكام المستشرقين فيه كالسرقة والمشترك العام، واللغة الشاذة واللغة اليومية وترجمة بعض أبيات لا تمت بصلة لما يعنيه البيت وغيرها.

-إن ما يراه بعض المستشرقين أن شعر المتنبي لا يمكن أن يحكم عليه القارئ المستشرق وأن القضاة من أمته هم الجديرون بالحكم عليه وما على المستشرق إلا أن يرجع في مصدر الحكم على شعره إلى هؤلاء بينما هناك من يرى أنه بإمكان المستشرق الإحاطة بكل ما تتطلبه قراءة الشعر العربي ومن ثم لا ضير أن يصر أحكاما نقدية تجاهه لكن الذي نراه لا يمكن تقدير الآداب حق قدرها إلا عند القراء من أبناء أمتها فكل أديب بارع في أدبه الذي ينتمي إليه.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

ثانيا: تلقي شعر المتنبي عند النقاد العرب المحدثين في ضوء المناهج السياقية.

المناهج السياقية هي المناهج التي تعتمد على السياق ومرجعياته في قراءة النصوص، **كالمنهج التاريخي** الذي يستفاد منه في تفسير الأدب من خلال حوادث التاريخ السياسي والاجتماعي «وتعليل ظواهره أو التاريخ الأدبي لأمة ما، ومجموع الآراء التي قيلت في أديب ما أو في فن من الفنون(...)انطلاقا من قاعدة (الإنسان ابن بيئته)»[1]، ويكمن مجال عمله في «تقويم العمل الأدبي، أو الأدباء أنفسهم، والكشف عن جوانبهما المختلفة، على أساس ما بينهما من علائق وثيقة، تربطهما بالبيئة والعصر، والمجتمع، فالأدب في رأي أصحاب هذا المنهج وليد البيئة، وصدًى لأحداث المجتمع»[2]، والمنهج الذي يلي في الأهمية المنهج السابق هو **المنهج النفسي**، حيث« يقوم بتحليل الشخصية الأدبية، وبيان خصائصها النفسية، اعتمادًا على العمل الأدبي، واعتباره صورة تعكس نفسية الأديب، وحياته من خلال تطبيق نتائج علم النفس الحديث على الأدب والأدباء، أما إذا تطرق أصحاب هذا المنهج النفسي إلى ظاهرة فنية واضحة في العمل الأدبي؛ فإنهم يفسرونها استنادًا على عوامل نفسية؛ لتنمية الذوق الأدبي، والجمالي في الآثار الأدبية»[3]، أما **المنهج الاجتماعي** فقد «كانت غايته أن يبرهن على نموذج حتمية الإبداع بواسطة المجتمع الذي ظهر فيه»[4]، وأن «أي كتابة فنية في حقيقة الأمر إنما تكون إفرازا لقضايا اجتماعية حادة، وأن الكاتب لا يكتب في الغالب من أجل أن يضحك ويمتع، ولكنه يكتب من أجل تسجيل واقع اجتماعي معيش، مرتبط بتطور التاريخ، وتطور العلاقات الإنسانية سوءا أو حسنا في مجتمع من المجتمعات...»[5]، وهذه المناهج الثلاثة استعان بها النقاد المحدثون لدراسة شعر المتنبي في ضوئها، ومن أبرز الدراسات التي اهتمت بذلك، دراسة الدكتور **طه حسين** في كتابه "**مع المتنبي**" ودراسة **محمود شاكر** في كتابه "**المتنبي**"، فقد كانا نموذجين جمعا من النقد والتحليل فيما يخص هذا المبحث ما يمكن أن يغنينا عن تناول عدة دراسات في ضوء هذه المناهج.

(1) يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2007، ص15.

(2)أصول البحث الأدبي ومصادره، مناهج جامعة المدينة العالمية، جامعة المدينة العالمية، ص113.

(3)المرجع نفسه، ص139.

(4)عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد، دار هومة، الجزائر، 2005، ص108.

(5)المرجع نفسه، ص108.

1-كتاب"مع المتنبي" لطه حسين:

يعد طه حسين من كبار النقاد في العصر الحديث وأشهرهم، فقد قرأ العديد من الشعر العربي القديم كالشعر الجاهلي وديوان أبي العلاء المعري وديوان أبي تمام والبحتري وديوان المتنبي، هذا الديوان الأخير الذي درسه في كتابه "مع المتنبي "، اعتمد فيه المنهج التاريخي واستعان بالمنهج النفسي والاجتماعي، فكان هذا الكتاب من أو في الكتب المؤلفة في تاريخ هذا الشاعر وشعره خلال أطوار حياته، مع بيان خصائصه الفنية في كل مرحلة [1].

أ-منهج طه حسين في قراءة شعر المتنبي:

-المنهج التاريخي:

إن مصدر هذا المنهج عند طه حسين «أزهري مرصفي إلى الحد الذي يسمح بتقبل آراء "جويدي ونيلنو وماسينيون وبكازانوفا" في الأدب العربي، لكنه يضيف إلى ذلك ما قرأه عن "لانسون ودي هاميل وبيف وتين "وغيرهم وإذا طريقته هي الطريقة الفيلولوجية والتاريخية الأوروبية»[2]، أي إنه منهج يعتمد آراء أستاذه حسين المرصفي في بعث وإحياء التراث من خلال المناهج التاريخي الذي طغى على الساحة النقدية في تلك الفترة.

*الترتيب التاريخي للنصوص:

إن أول ما لوحظ قراءتنا لهذا الكتاب اعتماد الناقد الترتيب التاريخي للنصوص، وتتبع تطورها مع الكشف عن الشخصية الكامنة وراء هذه النصوص، فالحركة التاريخية في هذا الكتاب «حركة أفقية مزدوجة تصل بين الحياة الخاصة والحياة العامة، أي تصل بين مرآة الفرد والمجتمع على أساس من التجاوز لتتبع كلتيهما على مستوى التعاقب في قصائد الشاعر، من نقطة للبداية هي (صبا المتنبي) إلى نقطة للنهاية هي (مصرع المتنبي) »[3]، فطه حسين يجمع القضية الفنية مع القضية التاريخية أي يربط بين السياق التاريخي والنص الشعري خلال تطوافه على كل طور من أطوار حياة الشاعر.

*البيئة:

يعد عنصر البيئة من أهم أسس هذ المنهج إلا أنه «قد لا يجيء صراحة في صلب الموضوع الذي يعالجه

(1) عبد الرحمن شعيب، المتنبي بين ناقديه في القديم والحديث، دار المعارف، مصر، 1964، ص341.
(2) أحمد كمال زكي، النقد الأدبي الحديث أصوله واتجاهاته، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1972، ص90.
(3) جابر عصفور، المرايا المتجاورة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1983، ص 222.

الشاعر، ولكن في دلالته البعيدة»[1]، لذا نجد الناقد يركز عليه في تحليل شعر المتنبي وتقسيمه، فلم يكتف بالبيئة الصغرى التي آوت المتنبي، بل تعدى ذلك إلى وصف البيئة الكبرى، أي إنه تحدث عن الحياة العامة التي كان يعيش فيها المتنبي من مختلف جوانبها السياسية والاجتماعية في العراق والشام وما وصلت إليه من حال، فالثورات التي كانت في العراق «تقصد إلى تغيير الحياة الاقتصادية بحيث يغير توزيع الثروة بين الناس، ويتحقق شيء من العدل والمساواة بين الأفراد والجماعات، وأنها كلها كانت تقصد كذلك لتقوية الشخصية الفردية وتحريرها من القيود والأغلال التي فرضها عليها النظام الديني والسياسي والاجتماعي»[2]، هذه البيئة التي كان «الدم يصبغها من حين لآخر، (...) ليس أقل نكرا من سفك الدماء هو السلب والنهب واستباحة الأعراض وانتهاك الحرمات والاستخفاف بقوانين الخلق والدين »[3]، فهو يحيطنا علما بالبيئة الكبرى والأحوال التي نشأ في ظلها المتنبي.

كما عمد إلى تقسيم الشعر حسب البيئات التي رحل إليها المتنبي: ما قيل في الشام وشعره في اللاذقية، ما قيل حين كان يستعد لثورته في البادية، وشعره في السجن وغيرها، كما يرد سبب تأخر نبوغ المتنبي إلى أثر البيئة في ذلك، حيث إنها لم تتح له ذلك في البداية« أن ينضج في الشام فأدركه البطء ودب إليه كثير من الفساد، وظهر فيه تكلف يمقته الذوق العربي، ولا نجده حتى عند أشعر الشعراء تكلفا هو أبو تمام»[4]، في حين سنحت له هذه البيئة في المرة الثانية، وفي مدينة حلب بالذات التي كانت تعج بالكفاءات «وإذن فمن الحق على المتنبي لنفسه أن يعنى بفنه أشد العناية وأدقها، وأن ينتفع بكل ما حوله لتصبح هذه العناية خصبة منتجة حقا، وقد فعل المتنبي في غير شك، فتأثر عقله وشعوره وذوقه بهذه البيئة الجديدة وظهرت آثار هذه كله في شعره الذي قاله في هذا الطور»[5]، فهو يرى أن للبيئة تأثير على شاعرية الشاعر فقد تدفعه لتطوير شعره ونبوغه فيه وقد تتسبب له بالفتور والتراجع.

كما يرى أن البيئة الفارسية قد أثرت في مواضيع شعره فتجاوز «ما كان مألوفا عند القدماء من فن الطرد واندفع مع الصائد والمصيد كأنه الريح، أو النسيم الذي كان يضطرب في تلك المروج(...)خياله العتيق القوي إلى أبعد من مروج فارس»[6]، ويؤكد طه أن هذه البيئة لو احتضنت المتنبي طويلا لتغير شعره

(1)سيد قطب، النقد الأدبي أصوله ومناهجه، دار الشروق، ط8، 2003، ص171.
(2) طه حسين، مع المتنبي، دار المعارف، مصر، ص32.
(3)المصدر نفسه، ص 32.
(4)نفسه، ص115.
(5)نفسه، ص184.
(6)نفسه، ص370.

تغيرا تاما «ولوثب الشعر العربي في القرن الرابع وثبة بعيدة المدى»[1]، لأن المتنبي لم تطل مدة إقامته في هذه البيئة المتميزة بالطبيعة الخلابة التي لفتت انتباه المتنبي فنظم فيها قصائد تشهد بروعة شعره في هذه المرحلة أيضا.

-المنهج النفسي:

لاحظ النقاد شيوع المنهج النفسي في دراسة طه حسين لشعر المتنبي وقد جاءت ممزوجة بالدراسة النقدية الفنية خاصة عند تحليله لبعض مطالع القصائد [2]، بل لقد حاول طه حسين أن يطبقه في عدة وقفات من حياة المتنبي كتفسيره خصائص شعر المتنبي وعوامل نبوغه، وتفسيره أيضا لقضايا بلاغية تفسيرا نفسيا، وتفصيل ذلك فيما يأتي:

***مرحلة الصبا:** يؤكد الناقد أن المتنبي قد قال الشعر في صباه، وذلك لأمرين: **أولهما** «ما ينبئنا به الرواة وأنا أقف منه موقف التحفظ والاحتياط لكن لا أهمله ولا ألغيه»[3]، **وثانيهما:** «ينبئنا به المتنبي نفسه فيما حفظ لنا ديوانه من شعر الصبا، وأنا أطمئن إليه اطمئنانا وآخذه أخذ الناقد الذي لا يصدق ما يلقى إليه من غير تفكير»[4]، وقد تميز شعره في هذه المرحلة بالتقليد والتكلف نظرا لما يتطلبه الابتداء الفني في قول الشعر «بحيث يقلد المبتدئ واحدا من الذين سبقوه في الفن الذي يزاوله يلتمس نفسه»[5]، ومن أمثلة ذلك الأبيات التي قالها في شخصين يطاردان جرذا، فيعلق طه حسين بعد تحليله لهذه الأبيات قائلا: «تجاوز رياضة النفس على إجادة النظم إلى التماس الهجاء الممض والسخرية اللاذعة وإلى ترتيب المعنى وتأليفه وحمايته من الاضطراب والاختلاط»[6]، فكانت السخرية من المواقف التافهة من أخلاقه منذ صباه.

كما أنه كان يميل إلى الحرب والقتال حتى في صباه ويستشهد طه حسين ببيتين قالهما في المكتب:

لاَ تحسنُ الوفرةُ حتى تـرَى مَنْشُورةَ الضَّفَرَيْنِ يومَ القِتَالِ

عَلَى فَتًى مُعتَقِلٍ صَعـــدَةً يَعلُّها من كُلِّ وَافِي السِّبَـالِ [7]

(1)المصدر السابق، ص 373.

(2)إسماعيل سراج، طه حسين معلم الأجيال، مكتبة الإسكندرية، الإسكندرية، 2006، ص166.

(3) طه حسين، مع المتنبي، المصدر السابق، ص 36.

(4)المصدر نفسه، ص 36.

(5)نفسه، ص 38.

(6)نفسه، ص 42.

(7)المتنبي، المصدر السابق، قافية اللام، ص11.

ويعلق عليهما بقوله: «ولعلك تلاحظ معي أن في هذين البيتين جزالة مطبوعة لا تلاحظها في الأبيات السابقة وإنهما بريئان البراءة كلها من الصنعة والتعمل، ولكني لم أروهما لهذا وحده وإنما رويتهما لما يصوران من نزاع هذا الصبي الحدث إلى الحرب والقتال، ورؤية الدم المسفوك»[1]، فيرى الناقد أن الصبي يحمل روح الانتقام والسخرية والاستهزاء، ويحاول أن يخرج شعره من دائرة التقليد إلى الإبداع.

***مرحلة الشباب والرحلة إلى الشام:** حيث بدأ شعره ينضج شيئا فشيئا على حسب ما يلاقيه من العوامل والظروف، وبدايتها في حلب «حيث كان شعره فيها مدحا معادا ولا تجديد فيه ولا تغيير ولا صدق فيه ولا إخلاص، إنما هو شعر يباع ويجهد الشاعر في تزيين سلعته وتحسينها فيبلغ من ذلك بعض ما يريده حينا، ويعجز عنه في أكثر الأحيان»[2]، وفي هذه المرحلة اتصل بإحدى الشخصيات الصوفية **الأوراجي**، وقد نظم المتنبي «القصيدة الوحيدة التي يعمد فيها الشاعر إلى المذهب الرمزي ليرضي ممدوحه وهي من هذه الجهة قيمة، لأنها تبين عن علم المتنبي وفي الخامسة والعشرين من عمره بمذهب المتصوفة في الكلام، ومنهجهم في الرمز والإيحاء كما لاءم فيها بين جهد العقل وجهد الفن»[3]، فلا يعني أن الشام لم تمنحه في هذه المرحلة دافعا لنبوغه، أنه لم يجدّ في شعره مطلقا، بل له الكثير من القصائد الرائعة كهذه القصيدة التي وجهها للأوراجي، وقصيدته في **مدح بدر بن عمار**، فبمجرد التقائه به انتعش شعره ويفع، ويفسر طه حسين علة ذلك أنه وجد الحياة «في ظل بدر من الروعة والجلال ومن البهجة والجمال بحيث تخلط الأمر على الشاعر، فخيل إليه مرة أنه في حلم ويخيل إليه أن الزمان قد تجدد»[4]، فهو يحيلنا إلى أن سبب الجودة في مثل هذه القصائد مردها إلى نفسية المتنبي التي ما إن لقيت الشخص الذي يوافق طموحاته وأهدافه حتى انطلق لقول الشعر في قصائد اتفق على براعته فيها.

ويرى أن المتنبي «لم يستطع أن يرقى بفنه إلا في ظل حام يحميه ويعطف عليه وهو لم يستطع أن يعيش عيشة الشاعر المنتج المرتقي بفنه شيئا فشيئا إلا في كنف الأشراف والسادة»[5]، لكن الأمر غير مقنع لأن المتنبي قال الشعر وبدا متكلفا حتى عند بعض الأمراء كالأمراء الأعاجم وأجاد عند آخرين، ولم تكن لهم مكانة سياسية معتبرة كقصيدته للأوراجي وقصيدته في رثاء جدته وغيرها، وقد حاول **طه حسين** التعليل بمثل ذلك، إلا أنه تراجع حين تحدث عن نضوج قصائده في اللاذقية، حيث تغنى فيها بقصيدة

(1) طه حسين، مع المتنبي، المصدر السابق، ص 41، 42.
(2)المصدر نفسه، ص 114.
(3)نفسه، ص 119.
(4)نفسه، ص 127.
(5)نفسه، ص163.

رائعة كان همه فيها« أن يجمع كلمة العرب وأن يعود إليهم ملكهم وسلطانهم، وأن يرد غير العرب من الخدم والرقيق إلى طورهم الذي كانوا فيه حتى كان الملك عربيا صحيحا»[1]، ومنها:

أحقٌ عـــافٍ بِدَمْعِـكَ الهِمَـــمُ أَحْدَثُ شَيْءٍ عَهْـــدًا بِهَـــا الْقِدَمُ

وَإِنَّمَا النَّاسُ بِالمُلُـــــــوكِ وَمَـا تُفْلِحُ عُرْبٌ مُلُوكُهَـــــا عَجَـــمُ

لَا أَدَبٌ عِنْـــدَهُمْ وَلَا حَسَـــبٌ وَلَا عُهودٌ لَهُمْ وَلَا ذِمَـــــــــمُ [2]

***المرحلة الثالثة في الشام:** وفيها تمت الوثبة القصوى في مجلس سيف الدولة، لتوفر عوامل النبوغ وإجادة الشعر، فلم يخب سعي المتنبي المجد في أن يجد أرضا تقبله لأنه المتنبي بشخصه بهمته وعروبته وحبه للمجد والرفعة، كل هذه الطموحات وجدت حضنا لها في حلب التي لم تتمكن أن تمنحه في المرة الأولى ما منحته هذه المرة، فانطلق شعره إلى أرقى معالي الجودة وأسمى ما يجب على العرب الافتخار بسيفياته هذه، فحق للمتنبي أن «ينتفع بكل ما حوله لتصبح هذه العناية خصبة منتجة حقا وقد فعل المتنبي من غير شك فتأثر عقله وشعوره وذوقه بهذه البيئة الجديدة، وظهرت آثار هذا كله في شعره الذي قاله في هذا الطور»[3]، وخاصة تلك المواقف التي عايش حوادثها الحربية مع سيف الدولة وأرخ لها بقصائد«تصور الحوادث أجمل تصوير وأروعه وأصدقه ثم هي تصور فوق الحوادث نفس المتنبي وما ثار فيها من العواطف المختلفة والأهواء المتباينة ثم هي بعد ذلك نفس الأمير»[4]، فانعكست في قصائد هذه المرحلة نفسية المتنبي وإن كان الخطاب موجها إلى سيف الدولة، لأنه يرى فيه ما كان يرى من نفسه.

***المرحلة الرابعة مرحلة الخيبة ولوعة الفراق:** تعج هذه المرحلة بالأحاسيس الحزينة العميقة التي هاجمت المتنبي من كل جانب، فجاءت قصائده بمعنى «كله خيبة وإخفاق حتى في أحسن أوقاته ومستقبل مظلم وحاضر قلق لا ترضى به النفس ولا تطمئن إليه، فلا غرابة في أن تسوء حياة الشاعر ولا غرابة في أن يسبغ الحزن واليأس على شعره قاتما لا يكاد يظهر فيه الإشراق والابتهاج»[5]، ففي بيئة مصر التي رحل

(1)المصدر السابق، ص 89.

(2)المتنبي، المصدر السابق، قافية الميم، ص93

(3)طه حسين، مع المتنبي، المصدر السابق، ص184.

(4)المصدر نفسه، ص 231.

(5)نفسه، ص 283.

إليها حزينا مرهقا اصطبغت قصائده بهذه النفسية، لكن لا يعني تراجع نبوغ شعر المتنبي كما أشار إلى ذلك طه حسين حين قال يقين «ومهما يكن من شيء فشعر المتنبي الذي قاله في مصر أو الذي ألهمته إياه مصر مختار كله بريء من السخف واللغو أو كاد»[1]، فالسلامة من السقط لا تعني إلا اكتمال الطبع ونمو الفنية وسمو الحس[2]، إن مصر لم تعمل على تراجع شعر المتنبي، ولكنها جعلته قويا بصفات أخرى فأبدلته بصفات القوة صفات الجمال والوضوح، وبشعر المدح الصادق الهجاء اللاذع المقذع[3].

وخير ما تدين به مصر للمتنبي أنها كانت سببا في تدفق حكمه «لأنه لم يعرف الحياة الهادئة التي تملؤها الهموم الملحة، كما عرفها في مصر(...) فنضجت نفسه نضجا بطيئا، ولكنه نضج صحيح وتعلم كيف يطيل التفكير في الحوادث والخطوب (...)، فنبغ في الهجاء واستطاع أن يرقى به من السخف والإقذاع إلى حيث يجعله أمثالا سائرة وحكمة تنفع الناس»[4]، فقد علمته الحياة في هذه البيئة الكثير من التجارب المتراكمة التي جعلته يتدفق وينطق بحكم حفظها له الزمان.

وبخروجه من مصر إلى بلاد فارس استطاع «تجاوز (...) الحرية الشخصية إن صح التعبير إلى حرية أخرى لغوية كان تعودها في عصوره الأولى، ولكنه يسرف فيها الآن كأنه يريد أن يتخذها قاعدة»[5]، فطه حسين يرى أن المتنبي قد أكثر من الخروج عن المألوف وعن السنن العربية في هذه المرحلة، وسبب ذلك يعود إلى تحرر نفسيته التي دفعته للتحرر في تأليفه للشعر.

ويشيد في هذه المرحلة بما منحته إياه طبيعة فارس الخلابة وتجلى ذلك في قصيدته التي وصف بها شعب بوان «وما أعرف أن المتنبي أتقن وصف الطبيعة في طور من أطوار حياته كما أتقنه في هذا الطور فوصفه لشعب بوان رائع حقا (...) وهي التي امتزجت فيها نفس الشاعر بالطبيعة المادية امتزاجا مدهشا كاد ينسيه نفسه مع قلة ما ينسى نفسه»[6]، ويرى الناقد **عبد الرحمن شعيب** أن طه حسين قد غلا وهول في كلامه عن وصف شعب بوان حتى ظننا أن فارس ألهمته قوة الوصف لم تتح له في أي طور من حياته[7]، لأنه في موضع قبل هذا يذكر عدة مواطن وصف بها المتنبي الطبيعة «وصف بحيرة طبرية وألم إلماما يسيرا

(1)المصدر السابق، ص291.
(2) عبد الرحمن شعيب، المرجع السابق، ص347
(3)المرجع نفسه، ص350
(4) طه حسين، مع المتنبي، المصدر السابق، ص335.
(5)المصدر نفسه، ص371.
(6)نفسه، ص365.
(7) عبد الرحمن شعيب، المرجع السابق، ص352.

بوصف لبنان ووصف وادي بوان وسمى طائفة من المدن والقرى والجبال»[1]، كذلك وصف المعارك والحروب، وكان بارعا في كل وصفه وليس فقط في وصف شعب بوان.

وخلاصة القول فإن العوامل المؤثرة في انطلاق الشاعرية عند المتنبي تبدأ بالعوامل المكونة لشخصيته التي تعود إلى ضعف المتنبي ويتمه وبقاءه دون أسرة، ولم يكن له سوى جدته، كما أن قصائده كانت تاريخا «لطبيعة الحياة العقلية والشعورية التي كان يحياها المتنبي قبل أن تلم به الكارثة»[2]، كما يرى أن سبب عدم نبوغ المتنبي في مراحله الأولى أنه « لم يعرف الراحة بقدر ما عرف القلق والترحال»[3]، وفي الوقت نفسه يرى أن سبب نبوغه يعود إلى أنه قد توفرت له الحماية «فهو لم يستطع أن يرقى بفنه إلا في ظل حام يحميه ويعطف عليه»[4]، وأن شعره في كافور «ماض كله خيبة وإخفاق حتى في أحسن أوقاته، ومستقبل مظلم وحاضر وقلق لا ترضى به النفس ولا تطمئن إليه»[5]، فكان تفسيره لعوامل نبوغ المتنبي تفسيرا يقوم على التحليل النفسي لشخصيته وللأحداث المحيطة به

-المنهج الفني:

لا يمكن للمنهج التاريخي أن يستقل بنفسه «فلا بد فيه من قسط من المنهج الفني، فالتذوق والحكم ودراسة الخصائص الفنية ضرورية في كل مرحلة من مراحله»[6]، لذلك امتزجت الدراسة التاريخية والنفسية لطه حسين في هذا الكتاب بالدراسة الفنية إزاء كل قصيدة، وكان يخلص في النهاية إلى أحكام انطباعية معللة أحيانا وغالبا ما تكون غير معللة[7]، وقد فهمنا ذلك أيضا من خلال قوله: «فالذين يقرأون هذه الفصول لا ينبغي أن يقرأوها على أنها علم، ولا على أنها نقد، ولا ينبغي أن ينتظروا منها ما ينتظرون من كتب العلم والنقد، وإنما هي خواطر مرسلة تثيرها في نفسي قراءة المتنبي في قرية من قرى الألب في فرنسا، قراءة في غير نظام ولا مواضبة، وعلى غير نسق منسجم»[8]، فهو يستند إلى هواه وإلى حالته النفسيه اتجاه قراءته لهذا الشعر، كما أنه أكد بُعد قراءته عن العلمية والنقد، فهي قراءة انطباعية تأثرية ذات ذوق غير

(1) طه حسين، مع المتنبي، المصدر السابق، ص292.
(2)المصدر نفسه، ص 60.
(3)نفسه، ص 115.
(4)نفسه، ص 163.
(5)نفسه، ص283.
(6)سيد قطب، المرجع السابق، ص 165.
(7)إسماعيل سراج، المرجع السابق، ص166
(8) طه حسين، مع المتنبي، المصدر السابق، ص 10.

مستقر، ويمكننا تبين ذلك من خلال قراءته للبيتين الآتيين:

بِأَبِي مَنْ وَدِدْتُهُ فَافْتَــرَقْنَــا وَقَضَى اللهُ بَعْدَ ذَاكَ اجْتِمَاعَا

فَافْتَرَقْنَا حَوْلًا فَلَمَّا الْتَقَيْنَا كَانَ تَسْلِيمُهُ عَلَيَّ وَدَاعًـــا (1)

بعد نثر طه حسين للبيتين يذكر سبب قول المتنبي لهذين البيتين «وأكبر الظن أن الفكرة التي حملت الصبي على أن ينظم هذين البيتين هي هذه التي توجد في الشطر الأخير من البيت الثاني، وهي كان تسليمه علي وداعا»(2)، وقد عاب فيه لفظ **"وددته"** لأنها «قلقة مكرهة على الاستقرار في مكانها التي هي فيه، أراد الصبي أن يقول: أحببته فلم يستقم له الوزن فلم يجد إلا "وددته" هذه»(3)، وهذه قراءة ذوقية إلى حد بعيد فقد يكون الناقد صائبا فيما ذهب إليه، لكن طريقته في الحكم على الشعر تفتقر إلى التعليل، حيث يقول: «وسواء أكان هذا الشعر جيدا أم رديئا مستقيما أو ملتويا، فإني أجد في نفسي حبا له وميلا إليه، لأني أتمثل هذا الجهد العنيف الذي يبذله هذا الصبي الذكي، حيث هذين البيتين»(4)، فهذا الحكم قائم على الانطباعية والتأثرية، فالشاعر لا يقدم أشعاره للقارئ ليشفق عليه، ويحكم على أساس من ذلك إنما الحكم النقدي يستقل كل الاستقلال عن هذه الرؤى العاطفية، لكن رغم ذلك لم يغفل عن الوقوف عند «الظواهر الفنية [ورصد]ملامح التطورات الجمالية في كل مرحلة من مراحل حياته من خلال تذوق قصائد كاملة تعبر عن التجربة الفنية بكل ظروفها وملابساتها»(5)، وهذا هو الطابع الغالب على قراءته في كتابه هذا، فقد جمع فيه بين التاريخ والفن.

-منهج الشك:

نظرا لتأثر طه حسين بالمستشرقين عموما، وبأستاذه **بلاشير** خصوصا، فقد اعتمد إلى جانب هذه المناهج في الدراسة منهج الشك الذي تميزت به قراءات **بلاشير** للشعر العربي، وكان المستشرقون يحتذون في ذلك منهج **ديكارت** الذي ينبني على «ألا نقبل شيئا مما قاله القدماء في الأدب وتاريخه إلا بعد بحث

(1)المتنبي، المصدر السابق، قافية العين، ص7.

(2)طه حسين، مع المتنبي، المصدر السابق، ص 38.

(3)المصدر نفسه، ص 37

(4)نفسه، ص 40.

(5)عبد العزيز الدسوقي، أبو الطيب شاعر العروبة وحكيم الدهر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2006، ص 102.

وتثبت، إن لم ينتهيا إلى اليقين فقد ينتهيان إلى الرجحان»[1]، ومن دلائله خلال دراسة ديوان المتنبي كان كثيرا ما يردد عبارات الترجيح والاحتمال والظن "أكبر الظن" و"أكاد لا أشك" و"أكاد أقطع" وغيرها[2].

عُرف طه حسين بهذا المنهج في قراءة التراث، ولكن من النقاد من يرى أن هذا المنهج محفوف بالنقائص، لأن «اتخاذ الاحتياط والشك وسوء الظن ديدنا بلا قيد ولا حد وبلا بيان عن وجوهه وبلا تحديد لمواضعه، فهذا فضلا عما فيه من الإبهام فهو مضر بمن يجعله عادة وقد قال **الجاحظ** في بعض كتبه: "واعلم أن من عود قلبه التشكك اعتراه الضعف والنفس عروف (أي تلزم ما تعرفه فتألفه فلا تكاد تنكره) فما عودتها من شيء جرت عليه »[3]، وهذا ما جسده حقيقة في دراسته لشعر المتنبي، فهو يمارس الشك في كل مرحلة من مراحل حياته، وفي كل فقرة من نصوصه، ومن أهم القضايا من حياة المتنبي وشعره التي ناقشها الناقد وفق منهجه هذا ما يأتي:

***نسب المتنبي:**

يطرح طه حسين عدة تساؤلات بشأن نسب المتنبي «أكان المتنبي يعرف أباه؟ قال المؤرخون نعم ولم يقل المتنبي شيئا(...) لم يمدحه المتنبي ولم يفخر به ولم يرثه المتنبي، ولم يظهر الحزن عليه حين مات، أكان ذلك لأن المتنبي لم يعرف أباه؟ أم كان ذلك لأن المتنبي عرف أباه ولكنه لم ير له خطرا؟ (...)أم كان المتنبي يزدري أباه؟ »[4]، فهي أسئلة تدفع إلى الشك في نسب المتنبي، وقبل كل هذه الأسئلة يقول: «جائز أن يكون المتنبي عربيا، وجائز أن يكون من عرب الجنوب، جعفي الأب همداني الأم، ولكن الشيء الذي ليس فيه شك أن ديوانه لا يثبت هذا ولا يؤكده، بل لا يسجله ولا يذكره، من يدري لعل ديوانه ينفيه؟ولعله ينفيه نفيا هو إلى الصراحة منه إلى الإشارة والتلميح»[5]، فالمتنبي يقول:

أَنَا ابْنُ مَنْ بَعْضُهُ يَفُوقُ أَبَــا الـ بَاحِثِ وَالنَّجْلُ بَعْضُ مَنْ نَجَـلَهْ

وَإِنَّمَا يَذْكُرُ الجُـــــــدودَ لَهُمْ مَنْ نفَرُوهُ وَأَنْفــــَدُوا حِيـــَــلَهْ

(1)طه حسين، في الشعر الجاهلي، الدار المصرية اللبنانية، ط1، 1926، ص202.

(2)أحمد كمال زكي، المرجع السابق، ص89.

(3)محمود شاكر، نمط صعب ونمط مخيف، دار المدني، جدة، ط1، 1996، ص354.

(4) طه حسين، مع المتنبي، المصدر السابق، ص 12.

(5)المصدر نفسه، ص 12.

فَخْرًا لعضْبٍ أَرُوحُ مُشْـــتَمِلَهْ وَسَمْهـــرِيٍ أَرُوحُ مُعْتَقِـــلَهْ

وَلْيَفْخَرِ الفَخْرُ إِذْ غَـــدَوْتُ بِهِ مُرْتَدِيـــًا خَيْـــرَهُ ومُنْتَعِـــلَهْ (1)

ويعلق طه حسين على هذه الأبيات قائلا: «فالمتنبي كما ترى لا ينسب نفسه إلى أب وإنما ينسب نفسه إلى متجزئ له بعض يمتاز به كله، وبعضه هذا يفوق آباء الباحثين عن نسبه، المنقصين لأمره»[2]، فهو «ينتسب إلى البأس والشدة إلى المروءة والنجدة وإلى ارتفاع الهمة وبعد الأمل وحسن البلاء»[3]، فهو يعتمد تحليل القصائد ويستند إليها مشككا من خلالها في نسب المتنبي.

إن ما يفعله طه حسين من خلال هذه النصوص التي لم تصل به إلى مستقر معلوم، أنه انصرف عن الوجهة الصحيحة في تحليل مثل هذه الأخبار، واكتفائه بالاستدلال بما جاء في أشعار المتنبي دون الرجوع إلى الأخبار المروية في كتب تاريخ الأدب عن نسبه.

***عروبته:**

وهي أيضا من أهم القضايا التي خللها طه حسين بالشك والاحتمال، حيث يوجه عدة تساؤلات محيرة للعقول البسيطة حول عروبة المتنبي «ونحن إذا انتهينا إلى قرارة الأشياء لا نكاد نشك في أن المتنبي قد كان عربيا، ولكن بشرط أن نفهم من لفظ العربي معنى أوسع وأعمق وأصدق مما كان يفهمه النسابون في العصور الأولى ومما يفهمه المقلدون من الأدباء في العصر الحديث»[4]، ثم يقول في موضع آخر «فما الذي يمنعنا من أن نصدق المتنبي ونرى معه أنه كان عربيا قحطانيا؟ لا شيء إلا أنه لن يحفظ نسبه ولم يحفظ له المؤرخون؟»[5]، ثم كعادته يلجأ إلى الشعر ليستدل على ظنونه واحتمالاته: يقول المتنبي:

لا بِقَوْمِي شَرُفْتُ بَل شَرُفُوا بِـي وَبِنَفْسِي فَخَرْتُ لَا بِجُـــدُودِي

وَبِهِمْ فَخْرُ كُلِّ مَنْ نَطَقَ الظَّـــا دَ وعَوْذُ الجَانِي وَغَوْثُ الـطَّرِيدِ (6)

(1)المتنبي، المصدر السابق، قافية اللام، ص248، 249.

(2) طه حسين، مع المتنبي، المصدر السابق، ص 15.

(3)المصدر نفسه، ص 15.

(4)نفسه، ص ص18، 19.

(5)نفسه، ص 20,

(6)المتنبي، المصدر السابق، قافية الدال، ص19.

ويعلق عليه بقوله: «البيت الثاني صريح في أن المتنبي كان يعلن إلى الناس أنه لا يشرف بقومه، وإنما يشرف قومه به، وأنه يفخر بنفسه لا بأجداده، وإن كان قومه فخر العرب ومجتمع خلالهم وخصالهم»[1]، ويقول في الأخير «وإذن فلنقبل من المتنبي ومن أصدقائه انتسابه إلى العرب، فذلك لا يغير من العلم شيئا وأكبر الظن أنه يلائم الحق»[2]، إن ما يذهب إليه طه حسين من هذا التفسير لأمر خطير، إن «إقحام العبث على الجد وتغليب الهوى على العقل لا يفضيان إلا إلى الضياع والهلاك »[3]، وليس أشد على النقد العربي من أن يشكك في عروبة المتنبي الذي يعد شاعر العربية الأول، ولأن هذا الأمر يقود إلى الشك في الشعر المنسوب إلى المتنبي أصلا.

***مذهبه الديني:**

كعادة طه حسين لا يناقش من القضايا المتعلقة بالشعر والشعراء القدماء إلا ما كان يشوبها الغموض ليتوافق ذلك مع تطبيقه لمنهج الشك ويتخذه مادة مسوغة لذلك، فبرغم انصراف الكثير من نقاد العرب القدماء عن هذه القضية، بل نفى المحدثون منهم المذهب الذي نسبه إليه المستشرقون بأنه قرمطي، إلا أن **طه حسين** آثر أن يسلك مسلك **ماسينيون** ويتأثر به في محاولة لإثبات انتساب هذا المذهب إلى المتنبي، متكئا على الاستدلال بالشعر كعادته بعيدا عن الحقائق التاريخية، يقول المتنبي:

إِلَى أَيِّ حِينٍ أَنْتَ فِي زِيِّ مُحـرِمٍ ... وَحَـتَّى مَتَى فِي شِـقْوَةٍ وَإِلَى كَـمِ

وإلاّ تَمُتْ تَحْتَ السُّيُوفِ مُكـرَّمًا ... تَمُـتْ وَتُقَاسِي الـذُّلَّ غَيْـرَ مُكـرَّمِ

فَثِبْ وَاثِقـًا بِاللهِ وِثْبَةَ مَاجِـدٍ ... يَرَى المَوْتَ فِي الهَيْجَا جَنَى النَّحْلِ فِي الفَمِ [4]

فيفسر هذه الأبيات بقوله: «ليس عندي من شك أن هذه الأبيات تصور ما عاناه الغلام من البادية بعد أن عاش في بيئتها الخشنة المقتنعة بالمذهب الجديد، المنتظرة من وراء هذا المذهب وانتشاره الخير كل الخير، وتصور كذلك ما عاد به الغلام الباعث من الرصانة اللفظية التي ترفع اللفظ من الابتذال، وتكسبه

(1) طه حسين، مع المتنبي، المصدر السابق، ص 20.

(2)المصدر نفسه، ص 22.

(3)محمود شاكر، نمط صعب ونمط مخيف، المرجع السابق، ص348.

(4)المتنبي، المصدر السابق، قافية الميم، ص16.

عذوبة تحس فيها ريح الصحراء»[1]، ويذهب إلى أبيات أخرى للمتنبي يمدح فيها أبا الفضل المنتسب للقرامطة:

يا أيها الملَك المصفى جوهـرا ... من ذاتِ ذي الملكوت أسمى من سـما

نور تـــظاهر فيك لاهوتيُّـــه ... فتَـــكاد تَعلَم علم ما لـــــن يُعلَـما

ويَهِم فيك إذا نَطقْتَ فصاحـةً ... من كـــل عضو منك أن يتكلـــــما

أنا مبصـــــر وأظن أني نائـــم ... من كـــان يحلم بالإلـــه فأحْلُـــما

كبُر العِيَانُ عليَّ حتى إنـــــه ... صار اليقـــــين من العيان توهُّـمـــا [2]

ويخلص إلى القول في هذه الأبيات إلى أنها دليل صريح على «انحراف المتنبي عن الجادة الدينية واندفاعه إلى هذا اللون من ألوان الفلسفة التي هي إلى الإلحاد أقرب منها إلى شيء آخر»[3]، لكن الأمر لا يقود حتما إلى تمذهبه بالقرمطية وإن انحرف عن جادة الدين، فالإلحاد شيء والمذهب القرمطي شيء آخر.

وفي النهاية يستسلم دون انتباه إلى انطباعيته في القراءة التي لا تستند إلا على الشعور القائم على الظن قائلا: «ومهما يكن من شيء، وسواء واتتنا النصوص التي بقيت لنا أم لم تواتنا، فإني أجد في نفسي شعورا قويا جدا بأن المتنبي قد نشأ نشأة شيعية غالبة لم يلبث أن استحالت إلى قرمطية خالصة»[4]، فإن هذه النتيجة التي توصل إليها «نتيجة قطعية ومقدماتها كلها ظنية باعتراف الدكتور الذي يقول إنه "قوي الشعور" بقرمطة المتنبي وإن كان لا يدري أتواتيه النصوص أم لا تواتيه، وهذا طريق خطر في المنهج فالشعور الخاص يجب ألا يطغى في المنهج التاريخي»[5]، إن ما توصل إليه طه حسين حقائق واهية لا تستند إلى دلائل مقنعة كما أن فهمه للأبيات كان محاولة إسقاط لما أراد إثباته، وليس تأويلها تأويلا صحيحا، لكن المؤكد عند النقاد القدماء أنهم لم يتطرقوا إلى هذا الموضوع إطلاقا، في حين ساح فيه النقاد المحدثون على غير فائدة ودون أدلة مقنعة.

(1) طه حسين، مع المتنبي، المصدر السابق، ص 46,

(2)المتنبي، المصدر السابق، قافية الميم، ص16.

(3) طه حسين، مع المتنبي، المصدر السابق، ص 47.

(4)المصدر نفسه، ص 47.

(5)سيد قطب، المرجع السابق، ص193.

إن مشكلة طه حسين تكمن في تخليه عن الموضوعية وتأثره بالقراءات الاستشراقية من خلال اقتدائه بأمثال بلاشيروماسينيون وسنت بيف وهيبوليت تين وغيرهم، وكذلك فإن انحرافه في منهجه يكمن في استغنائه عن روايات القدماء، واكتفائه بما قدمته القصائد رغم ما فيها من تعدد التأويلات فهي مجال للقراءة التذوقية لا التحقيقية أو لتقوية الأدلة وليست دليلا لوحدها.

لكن **العقاد** يقف إلى جانب طه حسين ويؤيد طريقة قراءته برأي غريب ومنفرد، حيث يقول: «والذي أعتقده أن الدكتور لو تعمد(العلم والنقد)واصطحب المطولات والحواشي والتعليقات لما أضاف في دراسة المتنبي شيئا (...)وألمع في هذه الفروض إلى آراء شتى خليقة بالتأمل والمتابعة إلى أقصى وجوهها ولا سيما كلامه في صلة المتنبي بالقرامطة وحقيقة الدعوة الدينية والاجتماعية التي كان يدعو إليها فهذه وأمثالها لم يرسلها الدكتور على أنها وقائع ولا على أنها ترجيحات ولم يعطها من القيمة في معرض الدرس أكثر مما تعطاه الخواطر المحتملة إلا أنها مع هذه خواطر هادية وليست بالخواطر المضللة (...)وهذه هي الإضافة المشكورة إلى ذخيرة الفهم والأدب والتفكير وهي بهذه أنفس من إحصاء المعلومات واستعراض الآراء من هنا وهناك»[1]، ويقودنا قول العقاد هذا إلى اعتبار أن قراءة طه حسين لا يمكن تخطئتها كما لا يمكن الجزم بصوابها لكن يمكن اعتبارها تأويلات محتملة توصل إليها من خلال قراءته، فقد تكون سببا لانفتاح قراءات أخرى تؤكد أو ترفض ما ذهب إليه.

2- كتاب "المتنبي" لمحمود شاكر:

لاحظنا فيما سبق كيف تمت قراءة الدكتور طه حسين لشعر المتنبي في ضوء المناهج السياقية، تلك المناهج الغربية التي كانت سائدة في الساحة العربية النقدية أنذاك، ولقد كانت قراءته لا تخلو من نقائص إلا أنها أثمرت وفقا لذلك، وقدمت فهما فنيا لائقا بقصائد المتنبي بأسلوب ممتع مشوق، وخرجنا من تتبعنا لقراءته «وقد عشنا حياة أبي الطيب وعرفنا تاريخه الفني والجمالي»[2]، وفيما يأتي سنتناول قراءة أخرى لشعر المتنبي في ضوء المناهج السياقية أيضا لكن المناهج المنبثقة من التراث، حيث حاول صاحبها وهو محمود شاكر أن يستلهم وينظر لهذا المنهج ليطبقه على العديد من قراءاته، أولها شعر المتنبي لنرى في النهاية إلى أي حد وفق هذا الناقد في تطبيق هذا المنهج، وما الجديد الذي أضافه للنظرية النقدية العربية؟ مركزين في ذلك على ما يدخل ضمن مفاهيم نظرية القراءة والتلقي

(1)عباس محمود العقاد، ساعات بين الكتب، دار الكتب اللبناني، بيروت، ط1، 1984، مج26، ص813.

(2) عبد العزيز الدسوقي، شاعر العروبة وحكيم الدهر، المرجع السابق، ص202.

أ- منهج التذوق الفني عند محمود شاكر:

تحدث محمود شاكر عن مرجعية منهجه في قراءة النص الأدبي شعرا كان أم نثرا في كتابه "**رسالة في الطريق إلى ثقافتنا** "، حيث قال: «أردتُ أن تقفَ بالدّليل الواضح على أن المنهج الذي استطعت أن أمهده لفكري كان نابعا من صميم المناهج الخفية التي سن لنا آباؤنا وأسلافنا طرقها»[1]، أي إنّ نقادنا القدماء قد اكتنزوا لنا المناهج الخفية العديدة والتي تم استخدامها إجرائيا، وكانت تفتقر إلى التنظير والتقعيد، وهذا الذي يجب علينا استكماله [2]، أي إن محمود شاكر بحكم ***خبرته الجمالية والمعرفية*** أراد أن يجعل من التعريف التقليدي الفارغ شيئا فريدا، وذلك بملئه عن طريق استغلاله للمعرفة المخزونة وبخبرته الخاصة، فيعيد تنظيم الأوجه القديمة في منظور الحاضر[3]، وهذا العمل من أهم المبادئ التي تسعى إليه نظرية القراءة والتلقي وهو ما سيتضح في الآتي:

إن المنهج الذي بنى عليه محمود شاكر قراءته في كتابه هذا ينقسم إلى مرحلتين: مرحلة "ما قبل المنهج" ومرحلة "المنهج".

-مرحلة "ما قبل المنهج/ مرحلة اكتساب الذخيرة المعرفية والثقافية، فهي «الأساس الذي لا يقوم المنهج إلا عليه»[4]، أي لا يمكن الانطلاق في تطبيق المنهج قبل «معرفة اللغة التي نشأ فيها الشاعر صغيرا، وبدخل ثانيا من طريق الثقافة التي ارتضع لبانها يافعا، وتدخل ثالثا من طريق أهوائه ومنازعه التي يملك ضبطها أو لا يملكه، بعد أن استوى رجلا مبينا عن نفسه»[5]، يعني على الناقد معرفة المرجعيات المختلفة المكونة لشخصية الشاعر من حيث الجانب الاجتماعي والنفسي والثقافي.

-مرحلة المنهج: فهي بدورها تنقسم إلى جانب نظري وجانب تطبيقي[6].

* **الجانب النظري** ويهتم **بالقراءة التحقيقية**: وتكون على مراحل[7]:

(1)محمود شاكر، رسالة في الطريق إلى ثقافتنا، المرجع السابق، ص15.

(2)الرؤية النقدية عند محمود شاكر، خليفة بن عربي، الملتقى الأدبي الشهري لرابطة الأدب الإسلامي1327-1418/1909-1999، الرياض، شبكة الألوكة اللغوية والأدبية، www.alukah .net/literature-language

(3)ناظم عودة، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، المرجع السابق، ص 91، 92.

(4)محمود شاكر، رسالة في الطريق إلى ثقافتنا، المرجع السابق، ص22.

(5)المرجع نفسه، ص 27.

(6)نفسه، ص22.

(7)نفسه، ص22.

أولها: جمع المادة من مضانها على وجه الاستيعاب المتيسر .

وثانيها: تصنيف هذا هذه المادة حسب ما تقتضيه من تقسيمات.

وثالثها: تمحيص مفرداته تمحيصا دقيقا، وذلك بتحليل أجزائها بدقة متناهية، وبمهارة وحذق وحذر، حتى يتيسر للدارس أن يرى ما هو زيف جليا واضحا.

يتم خلال هذه المراحل التحقيق في المادة المراد تناولها، وقد رأينا مثل هذا العمل عند النقاد القدماء كما فعل **الآمدي** في موازنته، وكما حاول شراح المتنبي خلال شروحهم تصحيح الروايات وترجيحها قبل الشروع في تفسير بعض الأبيات.

***الجانب التطبيقي**: وهو الشطر الثاني للمنهج وفيه يتم ترتيب المادة بعد حذف المزيف منها مع التزام الحذر والبعد عن الهوى والتسرع واحتمال أي خطأ والتأكد من وضع الحقائق موضعا الصحيح الخاص بها[1]، فقراءة الشعر عملية تحتاج لكثير من الحذر والدقة لتحقيق الغاية المنوطة منه وهي فهم ما خفي فيه من المعاني، التي تتصادم حولها الآراء وتختلف الأنظار اختلافا واضحا تارة وغامضا تارة أخرى[2].

-تذوق الكلام/ الإدراك الجمالي:

يعتمد تحقيق كل الخطوات السابقة على ما اصطلح عليه "**بتذوق الكلام**" الذي «ليس قواما للآداب والفنون وحدها، بل هو أيضا قوام لكل علم وصناعة...وكل حضارة نامية تريد أن تفرض وجودها وتبلغ تمام تكوينها، إذا لم تستقل بتذوق حساس حاد نافذ تختص به وتنفرد لم يكن لإرادتها في فرض وجودها معنى يعقل »[3]، فهذا المنهج ليس حكرا على النقد العربي بل يجب أن تكون كل أمة وكل أدب يستقل بذوقه الخاص في القراءة والذي يميزه عن باقي الأذواق في الآداب الأخرى.

تلك المناهج -أو منهج التذوق خصوصا -التي تم تأطيره بصعوبة وكان جهدا مضنيا من الناقد في محاولة تنطيره والتقعيد له من ثنايا صفحات التراث، وذلك بـ« تبين دروبها ومسالكها ثم إزالة الغبار الذي طمس معالمها، ثم أن أجمع ما تشتت أو تفرق من أساليبها معتمدا على دلالات اللسان العربي، **لأن كل** ذلك مخبوء تحت ألفاظ هذا اللسان العربي، ومستكن في نظم هذا اللسان العربي، وهذا يكاد يكون أمرا مسلما ببديهة النظر في شأن كل لغة وتراثها، والذي لا يمكنه القدرة على استيعاب هذه الدلالات وعلى

(1)المرجع السابق ص22.

(2)المرجع نفسه، ص22.

(3) محمود شاكر، أباطيل وأسمار، مكتبة الخانجي، ط3، 2005، ص109.

استشفاف خفاياها، غير قادر البتة على أن ينشئ منهجا أدبيا لدراسة إرث هذه اللغة»[1]، فهو يرى أن منهج تذوق اللسان العربي يجب أن ينبثق مما يتوافق مع طبيعة هذا اللسان لا أن يؤسس على عناصر دخيلة عليه حتى يتمكن القارئ من الولوج إلا خفايا الإبداع واستكناه معانيه.

-مصادر منهج تذوق الكلام:

انبنى هذا المنهج عن محمود شاكر من خلا اعتماده على مجموعة من المصادر التراثية كأعمال بعض النقاد والرجوع إلى المصطلحات والمفاهيم النقدية والبلاغية.

***أعمال عبد القاهر الجرجاني:**

إن من أهم النقاد القدماء الذين كان لهم الأثر الكبير في انبثاق هذا المنهج عند محمود شاكر هو **عبد القاهر الجرجاني** كما أعلن هو عن ذلك في قوله: «كان فضل عبد القاهر الجرجاني يومئذ علي عظيما، لأني حين فهمت حقيقة الدواعي التي حملته على وضع كتابيه الجليلين أدركت من فوري أن مسألة التذوق مرتبطة ارتباطا وثيقا بمسألة البلاغة، ولما رأيته قد استطاع بتحليل الألفاظ والجمل والتراكيب أن يجعلها تكشف اللثام عن أسرار المعاني القائمة في ضمير منشئها، فأزال إبهام البلاغة ظننت **أنه من** المستطاع أيضا بضروب أخرى تحليل الألفاظ والجمل والتراكيب أن أصل إلى شيء يهديني إلى كشف اللثام عن أسرار العواطف الكامنة التي كانت في ضمير منشئها، فأزيل إبهام التذوق وإذا كان تحليله قد أفضى به أن يجعل نظم الكلام دالا على صور قائمة في نفس صاحبها، فعسى أن أجد أيضا في ضرب أو ضروب من التحليل ما يفضي بي إلى أن أجعل الكلام ونظمه جميعا دالا على صورة صاحبها نفسه»[2]، فهو يبين أنه اهتدى بطريقة عبد الجرجاني وقاس الأمر على عمله حتى توصل إلى منهجه الذي انبنى على كشف اللثام عن الجانب النفسي للمبدع من خلال إبداعه، بل أن يكون الإبداع مما يعكس صورة المبدع من جميع جوانبها، وتطوير هذه الفكرة بتضمين مصطلحات وآليات تراثية بمفاهيم نقدية حديثة منطلقة من ثقافته ومعرفته.

***مصطلح التأويل:**

كان محمود شاكر يدرك بحسه المرهف وحذقه في قراءة النصوص أنه لا يمكن اعتماد التذوق التأثري إذا كان هدفنا الوصول إلى ما تخفيه النصوص من المعاني المكتنزة، بل يجب أن نتبنى الذوق الفني ذلك الذوق

(1)محمود شاكر، رسالة في الطريق إلى ثقافتنا، المرجع السابق، ص15.

(2) محمود شاكر، جمهرة مقالات محمود شاكر، جمع وتقديم: عادل سليمان جمال، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 2003، ج2، ص1183.

الذي يعتمد في أعماق مفهومه على ما يصطلح عليه قديما وحديثا بالتأويل الذي« يشكّل بؤرةً مركزيّة في مضمار العمل الحضاريّ الإسلاميّ، وأنّ النّصّ يتوقّف في طرح معطياته على الآليّة الذّهنيّة التّأويليّة الّتي تتيح له الانفتاح على مستويات رحبة».[1]، وأنّ محور معنى النّصّ ينطوي على معنى تلك اللّفظة التي « فيها من القوّة الغامضة ما يجعلها قادرة قدرةً مطلقة على تضليل المتكلّم والسّامع جميعًا، وهي الّتي تتيح لفكرة "التّأويل" (أعني تأويل اللّفظ المفرد والمركّب، وإخراجه من معنى ظاهر إلى معنى باطن) = أن تسيطر سيطرة كاملة على العقل أحيانًا»"[2]، وهذا المفهوم للتأويل هو ما ذهب إليه عبد القاهر الجرجاني أيضا، لأنه هو أساس نظريته في النظم وقد أعلن محمود شاكر عن استفادته من عبد القاهر الجرجاني في كثير من المواضع من رسالته [3]، كما أنه يصرح بلفظ التأويل في عدة مواضع من كتابه ومعناه في سياقه يدل على مفهومه كآلية من آليات القراءة التي يتبناها يقول «ونحن نقفك عند هذا البيت لتجعله منك على ذكر حتى يأتي تأويله فيما يستقبل»[4].

وخلاصة هذا المنهج من حيث **مفهومه** أنه منهج نقدي من المناهج الحديثة يعتمد تمحيص المفردات والتراكيب وتحليلها في سياقها اللغوي بعيدا عن السياقات الخارجية المسبقة وأن النص هو القادر على كشف صورة المبدع ومقاصده، وأما من حيث **مصدره** فعلى الرغم من لقائه مع بعض مبادئ المناهج الحديثة التي لم يتعمد الاستلهام منها، وإنما ذلك ما تقتضيه متطلبات العصر من الناقد، ومن خلال الرجوع إلى تراثنا النقدي وتفحصه، ومن خلال كذلك وعيه بمزالق المناهج الحديثة حاول الخروج بمنهج مبني على ركائز سليمة قدر المستطاع، وكانت فكرة هذا المنهج لها علاقة وثيقة بالتأويل كمصطلح نقدي معتمد في القراءات القديمة والمعاصرة، والذي يعنى بالكشف عن دلالات النص المختلفة بعضها قريب وبعضها بعيد عن مرامي المبدع، وما على الناقد إلا أن يميط اللثام عن أكثرها ملاءمة ومناسبة لما يقتضيه السياق.

ب- منهج التذوق الفني في كتاب"المتنبي":

حاول محمود شاكر تطبيق هذا المنهج على الشعر عموما وشعر المتنبي خصوصا فألف كتابه "المتنبي" الذي يعد «دراسة جديدة حاولت أن تضيف اجتهادا جديدا حول المتنبي»[5]، هذه الدراسة التي سنتصيد

(1)خليفة بن عربي، المرجع السابق.

(2)محمود شاكر، جمهرة مقالات محمود شاكر، المرجع السابق، ج2، ص 1136.

(3)محمود شاكر، رسالة في الطريق إلى ثقافتنا، المرجع السابق، ص9.

(4)محمود شاكر، المتنبي، مجلة المقتطف(**العدد الخاص بكتاب: "المتنبي" لمحمود شاكر**)، مجلد 88، 6شوال 1/1354يناير 1936، ص 93.

(5) عبد العزيز الدسوقي، شاعر العروبة وحكيم الدهر، المرجع السابق، ص101.

منها كيفية تطبيق هذا المنهج خلال قراءته الفنية أي البحث في القضايا الفنية من خلال الشعر، كما استخدمه إلى جانب تحقيق قضايا تاريخية من خلال النصوص الشعرية المؤيدة بالروايات التاريخية واستخدمه أيضا في تفسير بعض القضايا النفسية .

-التذوق الفني والتأويل الأدبي:

إن القراءة الفنية للشعر ليست بالأمر الهين وليست بالقراءة السطحية التأثرية الناتجة عن القراءة الأولى للنص المكتوب، بل هي تلك التي تعتمد التأويل كآلية تنبع من جميع حواس القارئ وعقله وقلبه حتى يستبين المعاني الخفية وراء كل لفظ من ألفاظ المبدع، وخاصة الشعر «فإن تذوق الجمال والاستغراق في مجاله والإحساس الشامل بالحي من نبضاته، والنفاذ الخفي إلى أسراره العميقة المتشابكة المشتبهة بلذة وأريحية واهتزاز شيء مختلف عن معاناة الإبانة عن ذلك الذي تجد باللفظ المكتوب، وأجهل الناس من يظن أن جمال الأنغام المتسربة من ألفاظ الشعر وألحانه المركبة دانية القطوف لكل كاتب أو ناقد، فإن اللغة هي قمة البراعات الإنسانية وأشرفها وهي أبعد منالا مما يتصوره المرء بأول خاطر، فما ظنك إذا كانت اللغة عندئذ لغة شعر أو كلام مبين عندئذ تعيي الألسنة عن الإبانة عن مكنون أسرارها وتقصر همم ألفاظ النقاد أحيانا كثيرة عن بلوغ ذراها المشمخرة»[1]، فالناقد يعتمد التذوق الفني في قراءة الشعر لأن له خصائص تميزه عن باقي الكلام ويتطلب ذلك من صاحبه صبرا وأناة وعدم اعتبار للقراءة السطحية الأولى في الحكم والفهم، لأنها مجرد استجابة عاطفية، لشكليات سطحية لا تصل إلى المعاني الخفية التي تتطلب إعمال الفكر والفهم.

***تفسير سبب انبثاق العاطفة في شعر المتنبي في فترة معينة:**

لم يتطرق محمود شاكر للحديث عن عاطفة المتنبي إلى أن حدثنا عن اتصاله بسيف الدولة، فهو يرى أن شعره: «في ذلك العهد الأول لم نجد فيه إلا قسوة وشدة وعنفا ليس لشعر، وقلما لان الرجل أو ترقق إلا متكلفا للغزل، وكان قد فارق قبل سيف الدولة رجالا أحبهم وصحبهم (...)ولم يظهر في شيء من شعره بعد فراقهم أثر لهذا الفراق إلا قليلا قليلا»[2]، وفي الوقت نفسه يعلل سبب تأثره لفراق سيف الدولة فـ«حين فارق سيف الدولة ودخل مصر ظهرت في شعره رقة لا عهد له بها»[3]، وليس هناك ما يغير الطبع

(1) محمود شاكر، نمط صعب ونمط مخيف، المرجع السابق، ص169.

(2)محمود شاكر، المتنبي، المصدر السابق، ص137.

(3)المصدر نفسه، ص 137.

المتأصل(القسوة والجلد) مثل«ما للحب في القدرة على ذلك»[1]، فحب المتنبي لسيف الدولة هو سبب هذه العاطفة المنبثقة في شعره بعد فراقه، وهذا الحب هو الذي تمكن من صنع ما كان مستحيلا وغير ما كان متأصلا.

*بيان سبب مقابلة المتنبي **لكافور بما لا يليق بالمقام**، حين قال:

كَفَى بِكَ دَاءً أَنْ تَرَى المَوْتَ شَافِيَا وَحَسْبُ المَنَايَا أَنْ يَكُنّ أَمَانِيَـا [2]

حيث يرى غير ما رآه النقاد من استكراههم ذلك على المتنبي «وليس الأمر على ذلك(...) ولكنه كان مرهف الحس تغلبه العاطفة على أمره فلا يملك لبيانه تصريفا، وتصرف عاطفته هذا البيان كما شاءت، والعاطفة لا تعرف أميرا ولا كبيرا ولا تفرق بين لقاء الملوك ولقاء الصعاليك، فلذلك رمى في وجه كافور بهذا»[3]، وهذا فهم منطقي وأقرب إلى الحقيقة والواقع، فليس من كان في حالة مستقرة يدرك ما يقول أن يقابل ملكا بمثل هذا البيت، وهو ما يعكس الحالة الطارئة التي كان عليها المتنبي.

***تعليل سبب إدراك كافور لهجائه المبطن مع عدم ردة الفعل:**

فقد علل على ذلك بقوله «والذي نراه رأيا أن كافور كان يعلم يقينا أن أبا الطيب لا يضمر له حبا ولا كرامة، بل كان يزدريه في نفسه وحسبه ما لطمه به في أول لقاء كما مر بك، وحسبه ما كان يذكر في مدحه له من الحنين إلى سيف الدولة وندمه على فراقه(...)»[4]، لكن رغم ذلك لم يبد كافور ردة فعل سيئة اتجاه المتنبي «أفتظن أن هذا كان يخفى على الأستاذ كافور وكان من علماء عصره وأحبائهم، وهل كان يخفى على كافور ما سخر أبو الطيب به في شعره من ذكر سواده والتعريض به، وجعله من مادة مدحه له، والإتيان بكل غريبة ونادرة مما يدل على تمكن الأصول البيانية في لسان أبي الطيب وقلبه»[5]، فالمتنبي له قدرة بيانية عجيبة، حتى وإن علم المستمع أنه يُهجى في شعره الذي يلقى عليه لا يمكن له الرد، ليس لشيء إلا لتلك المتعة البيانية التي تستهوي المستمع لتحصيلها من شعر المتنبي، ولو كان هجاء، وهذا

(1)المصدر السابق، ص137.

(2)المتنبي، المصدر السابق، قافية الياء، ص441.

(3)محمود شاكر، المتنبي، المصدر السابق، ص138.

(4)المصدر نفسه، ص 148.

(5)نفسه، ص 148.

سبب استغناء سيف الدولة لعتابه اللاذع له، ولم يقاطعه ولم يسكته بل أطلق له العنان حتى شفى غليله وانتهى إلى ما يريد.

***تبيان الخصائص الفنية لشعر المتنبي خلال أطوار حياته:**

إن مما يندرج تحت القراءة الفنية تبيانه للخصائص المختلفة لشعر المتنبي خلال كل طور من حياته، وتفصيل ذلك فيما يأتي:

•**ففي مرحلة الصبا** يرى أن شعر المتنبي «قد اختلط بألفاظ لا تستقر في الشعر، وقعت إليه من ألفاظ المتكلمين والمتفلسفة وأصحاب المنطق والجدل في الملل والنحل وغير ذلك، وكان أسلوبه يجري على طريقة هؤلاء في التوجيه والتقسيم، ثم في توليد المعاني الشعرية على طريقة أهل العصر في توليد معاني الجدل»[1]. إن هذه الخصائص قد نتجت عن عدة عوامل منها «قوة حافظته وكثرة دوران هذه العلوم في فكره واشتغاله بالنظر فيها نظر المحقق المفكر»[2]، كما أن قرب المتنبي من جدته في هذه الفترة مما ملأه حكمة جديدة، لكن ذلك لم يمنع المتنبي من استزاده العلوم بعد عودته إلى الكوفة سنة 323 هـ حيث كانت تعج بالعلم والعلماء فـ«لزم مجالسهم سنين أو أشف قليلا، عملت هذه المجالس في تهذيب علمه الذي وقع عليه في الصغر وعملت طبيعته الشعرية في هذه العلوم عملها»[3]، وفي هذه الفترة بالذات «لم يمدح أحدا ولم يتعرض بشعره لمعروف ولا لمنكر على كثرة الأحداث بين أظهر أعدائه»[4]، فنهجه في شعره الذي قاله قبل مخرجه من الكوفة يختلف اختلافا بينا عن نهجه في الشعر بعد مخرجه، لكنه مع ذلك «لم ينقطع عن الاستمداد من الأصل الأول الذي هو الطبيعة القائمة في النفس، والتي لا تتغير في أصلها وإن تغيرت في الصورة والصوغ ومذهب البلاغة والإفصاح»[5]، فانظر أين قوله أولا: أَرَى أُنَاسًا ومحْصُولِي عَلَى غَنَمٍ[6]من قوله بعد:

فلا تغـررْك ألسنةٌ مـوالٍ تُقَلِبُـــــــهن أفئدةٌ أعـادي [7]

(1)محمود شاكر، المتنبي، المصدر السابق، ص72.

(2)المصدر نفسه، ص72.

(3)نفسه، ص72.

(4)نفسه، ص69.

(5)نفسه، ص69.

(6)المتنبي، المصدر السابق، ص 37.

(7)المصدر نفسه، قافية الدال، ص87.

فإن الموضع الذي أخذ منه المعنيين واحد، ولكنه كان في الأول محصور غير شامل، وكان في الآخر منهما حكيما شاملا مترامیا نافذا إلى أصل طبيعة الكذب في هؤلاء الناس، ممتدة من ضمائرهم إلى ألسنتهم، والسر كل السر في تحريك اللسان الذي يظهر المودة والولاء إلى الفؤاد الذي يضمر البغي والعدوان والكذب والنفاق»[1]، كما بدأ يصف في شعره الأمة العربية وما وصلت إليه إذ ملكتها الموالي من الترك والديلم[2].

•**خروجه للمرة الثانية من الكوفة إلى الشام:** وبالضبط إلى **علي بن إبراهيم التنوخي** باللاذقية فكان أول ما قال عند لقائه قصيدته التي مطلعها:

أَفِكْرٌ في مُعَـاقَرَةِ الْمَنَايـَا وَقوْدِ الخَيْل مُشْرِفَةَ الهـوَادِي [3]

هذا القصيدة فيها ما يدل على مذهبه الجديد، وعلى تدرج حالته النفسية نحو التفتح وانبعاث روح الأمل، وبعدها التقى **ببدر بن عمار** الذي كان له دورا فعالا في انطلاق موهبة الشعر عند المتنبي فقد «اتخذ أبو الطيب سبيله في الشعر عجبا واستقام على طريقته ومضى على غلوائه»[4]، ليس هذا فقط بل إن أكثر ما أذكى شاعريته أنه يمدح عربيا، لأنه في جوار «بدر بن عمار الأسدي بدأت عصبية أبي الطيب للعرب والعربية تستقر عن وجه»[5]، فوصف «بدرا بالعربي الشجاع المحارب، ويصف الحرب ويصف كل قوة أو مثلا من قوة »[6]، ومن أمثلة ذلك ما قاله في صفة بدر في القصيدة التي مطلعها:

أَبْعَدُ نـــأْيِ الحَبِـيبَةِ البُخْـلُ فِي البُعْدِ مَا لَا تُكَلّـفُ الإِبـِلُ [7]

(1)محمود شاكر، المتنبي، المصدر السابق، ص75.

(2)المصدر نفسه، ص76.

(3)المتنبي، المصدر السابق، قافية الدال، ص85، 86 تجنبا للتطويل لم تذكر الأبيات لأن القصيدة طويلة لكن يجب الرجوع إلى القصيدة في الديوان والتي مطلعها أحاد سداس في أحاد حتى يتضح المقصود من الفكرة.

(4)محمود شاكر، المتنبي، المصدر السابق، ص81.

(5)المصدر نفسه، ص81.

(6)نفسه، ص83.

(7)المتنبي، المصدر السابق، قافية اللام، ص135.

وقد كانت مدائحه في بدر «آية في دقة التصوير وسمو المعنى وشرف الغاية»[1]، ويتبين ذلك أيضا من خلال قصيدته في وصف الأسد، والمقابلة بينه وبين بدر وأسديته وقوته، وأنها «رائعة قليلة المثل، مفردة من بين الشعر العالي، اجتمعت له فيها الحكمة السهلة، والبيان المشرق الندي والخيال الجامع المقدر المبدع والاختيار الصافي للصفات المميزة»[2]، يقول فيها:

أَمُعَفَّرَ الليثِ الهِزَبْرِ بســـوطه لِمَنِ ادخرتَ الصارمَ المصقولا

إلى قوله:

تَلَفُ الذي اتخذ الجراءَةَ خلةً وعَظَ الذي اتخذ الفِرار خليـلا [3]

فهذه القصيدة والقصيدة اللامية السابقة هما نقطة الانقلاب كما يقولون في شاعرية أبي الطيب من النهج الأول إلى النهج الثاني[4]، بل إن مدائحه في بدر مما يمكن اعتباره من الدرجة الثانية من جيد شعره، وفيها أيضا أبيات تعد من الطبقة الأولى من الشعر العربي[5].

•**اتصاله بسيف الدولة:** ونبوغ المتنبي في هذه المرحلة في شعره، وبلوغه منتهى الغاية فيه حيث وصف «سيف الدولة ووصف حروبه وغزواته فصارت القوة بينة في شعره الأول إلى هذا الشعر، فكان وحده هو أبدع ما أتى به وما أخرجه من البيان، وكان صورة أخرى من شعره الأول إلا أنها أقوى وأتم وأمثل في التجويد والتصوير»[6]، ففي قصيدته التي مطلعها: وفاؤكما كالربع أشجاه طاسمه «رجعت إلى أبي الطيب قوة التصوير والتمثيل فرسم صورة سيف الدولة كأحسن ما تأتي من بيان مصور مبدع ووصف المجلس الذي كان فيه سيف الدولة كأنك تراه»[7]، ثم تأمل أبياته الأخيرة من قصيدته هذه «وما وسمها أبو الطيب من ميسمه الذي يتلذع بنار قلبه، والذي صار علامة بينة في كل شعره الذي قاله في سيف الدولة بعد هذا»[8]، أي عاطفته اتجاه سيف الدولة التي كانت بدايتها من هذه القصيدة الأولى التي لقيه بها، واستمرت

(1)محمود شاكر، المتنبي، المصدر السابق، ص83.
(2)المصدر نفسه، ص84.
(3)المتنبي، المصدر السابق، قافية اللام، ص 146، 147.
(4)محمود شاكر، المتنبي، المصدر السابق، ص85.
(5)المصدر نفسه، ص81.
(6)نفسه، ص124.
(7)نفسه، ص118.
(8)نفسه، ص118.

حتى آخر ما قاله من شعره، فيقول بعد لقائه كافور شاكيا قلبه المحب لمن فارقه:

حَبَبْتُكَ قَلْبِي قَبْلَ حُبِّكَ مَنْ نَـــــأَى ... فَقَدْ كَانَ غَدّارًا فَكُنْ أَنْتَ وَافِـــيَا

وأَعْلَمُ أَنَّ البَيْنَ يُشْكِيــكَ بَعْـــــدَهُ ... فَلَسْتَ فُؤَادِي إِنْ رَأَيْتُكَ شَاكِـــيَا

فَإِنَّ دُمُـــــوعَ العَيْنِ غُدرٌ بِرَبِّـــــهِا ... إذا كُنَّ إِثْرَ الغـــادرين جواريـــا

إذا الجُود لم يُرزقْ خَلَاصًا من الـأذى ... فلا الحَمْدُ مَكْسُوبًا ولا المَالُ بَاقِيا

ولِلنَّفْسِ أخلاقٌ تَـدُلُّ على الفـــتى ... أَكَانَ سَخَّاءً ما أَتَى أَمْ تَسَاخِـــيا

أَقِلَّ اشتياقا أيها القلــبُ رُبَّـــــما ... رَأَيْتُكَ تُصْفِي الوُدَّ مَنْ لَيْسَ صَافِيا

خُلِقتُ أَلُـوفًا لو رَجَعتُ إلى الصِّـبى ... لفارقتُ شيْبي مُوجعَ القلبِ بَاكِيـا [1]

التذوق الفني والتأويل التاريخي:

بعد قراءات متكررة من محمود شاكر لديوان المتنبي توصل إلى ترتيبه تاريخيا وفق أطوار حياة المتنبي، كما أماط اللثام عن كثير من القضايا التاريخية المتعلقة بحياة المتنبي، وقد أكد ذلك **مصطفى صادق الرافعي** في تقريضه للكتاب «وكان الرجل مطويا على سر ألقي الغموض فيه من أول تاريخه، وهو سر نفسه وسر شعره وسر قوته ...ومن هنا بدأ كاتب المقتطف فجاء بحثه يتحدر في نسق عجيب متسلسلا بالتاريخ كأنه ولادة ونمو وشباب، وعرض بين ذلك شعر أبي الطيب عرضا خيل إلي أن هذا الشعر قد قيل مرة أخرى من فم شاعره على حوادث نفسه وأحوالها »[2]، ونظرا لتعدد القضايا التاريخية التي عالجها محمود شاكر حول حياة المتنبي، وتجنبا للتكرار، مادام هدفنا أن نستبين كيف طبق الناقد منهجه، سنمثل لذلك بقضيتين مهمتين بارزتين في كتابه وهما: نفي النبوة عنه والمرأة التي أحبها المتنبي:

***نفي النبوة عن المتنبي:**

إن الذي يهمنا في هذه القضية هو كيف تمكن محمود شاكر من نفي النبوة عن الشاعر وقد وجهنا بداية على طريقة قراءته، حيث قال «نستنبطه من الأسلوب الشعري أولا، ومن الحالات النفسية القائمة في

(1)المتنبي، المصدر السابق، قافية الياء، ص 441، 442.

(2)مصطفى صادق الرافعي، وحي القلم، دار الكتب العلمية، ط1، 2000، ج3، ص332.

شعره ثانيا، ومن الأصول التاريخية في أمر المتنبئين في ذلك العهد الأخير»[1]، وكان:

•**أول دليل** على أنه كان يلقب بالمتنبي ليس لادعاء النبوة إنما لتشبهه بالأنبياء وذلك لعدة أسباب:

لقد لوحظ في شعر المتنبي بأنه كان يكثر في شعره الأول «من ذكر الأنبياء ويردد أسماءهم ويشبه نفسه بهم، ويقيس أخلاق ممدوحيه إلى أخلاقهم[2]، ومن ذلك قوله:

ما مُقامي بأرضِ نخـــــلةَ إلا كمُقامِ المسيح بين اليهـــود [3]

وقوله في القصيدة نفسها:

إن أكن معجبا فعُجْبُ عَجِيـبٍ لَمْ يَجدْ فَوْقَ نَفْسِهِ مِنْ مَزِيـدِ

وقوله:

أنا تِرْب النـدى ورَبُّ القوافـــي وَسِمَامُ العِدى وغيظُ الحسـود

أنا في أمةٍ تـــــداركها الـــلـ ـه غريبٌ كصالحٍ في ثمـــودِ

وغيرها من الأبيات التي شبه فيها نفسه بالأنبياء والرسل الذين أرسلهم الله ليكونوا شهداء على الناس، وهذه أول الأسباب الذي جلبت إليه هذا اللقب هو تشبيه نفسه بالأنبياء، وثانيها أنه كان كثيرا ما يتوعد الملوك والأمراء وينذرهم بعذابه الذي سيصيبهم به[4]، كقوله:

مِيعَادُ كُلِّ رَقِيقِ الشَّفْرَتَيْنِ غـدا وَمَنْ عَصَى مِنْ مُلُوكِ العُرْبِ والعَجَمِ

فَإِنْ أَجَابُو فَمَا قَصْدِي بِهَا لَهُـمْ وَإِنْ تَوَلَّوْا فَمَا أَرْضَـــــى لها بِهِـمُ [5]

والسبب الثالث أنه لما اتصل ببدر بن عمار ورفع من شأنه خافت الشعراء على أرزاقها منه فراحت تبحث عن ما يمكنهم أن يزدروا به فلما لاحظوا كثرة دوران أسماء الأنبياء في شعره وتشبيه نفسه بهم فنبزوه بلقب "**المتنبي**" الذي كانوا يعنون به المتشبه بالأنبياء، فلفظ (المتنبي) إذن حسب مفهوم محمود شاكر لا

(1)محمود شاكر، المتنبي، المصدر السابق، ص65.

(2)المصدر نفسه، ص66.

(3)المتنبي، المصدر السابق، قافية الدال، ص21، 22.

(4)محمود شاكر، المتنبي، المصدر السابق، ص 66.

(5)المتنبي، المصدر السابق، قافية الميم، ص38.

يعني ادعاء النبوة وإنما المشبه بالأنبياء.

•**أما الدليل الثاني**: أن المتنبي لم يصرح صراحة مطلقة بنبوته ويقول أنا النبي، بل كان يشبه نفسه فقط، نظرا لعظم شأن الأنبياء فهو يرى بعض هذا التعظيم لنفسه، لذا لجأ إلى جعل نفسه بينهم في شعره عن طريق التشبيه.

•**والدليل الثالث**: أن دعوته التي قام بها في البادية ليست ادعاء النبوة، وإنما لأمر آخر:

ذكرتُ جسيمَ ما طلـــبي وإنّا نخـــاطر فيه بالمـــهجِ الجِســام (1)

فالنبوة ليست «**مطلبا يطلب ويخاطر فيه بالنفس والنفيس، إنما النبوة أمر من الله لمن أوحي إليه أن يصدع بما يؤمر به**، فيكون عمله هداية الناس باللين أو بالشدة كما يشاء الله(...)»(2)، وكان مطلبه هذا سبب سجنه وليس ادعاء النبوة،

•**والدليل الرابع**: أن قصائده التي تنادى بها هي سبب سجنه، حيث «أثبت عليه عيون الدولة العباسية وجواسيسها وأطراف العلويين الذين هضموه وظلموه (...) وكان الذي أمسك العيون على المتنبي فيما نذهب إليه أنه قبل أن يلقب بالمتنبي قال من الشعر ما وقع إلى هؤلاء فلقنهم إليه»(3)، ومن هذه الأشعار أنه حين عذل عن تركه لقاء الملوك قال:

أبـا سعـيد جَنِّـبِ العتـابـا فـربّ رأيٍ أخـطأ الصوابـا

فإنـهم قد أكـثروا الحُجَّابـا واسْتَوقَـفُوا لِـرَدّنا البوَّابـا (4)

فمثل هذا القول لا يمكن الاستهانة به عند أصحاب الحكم(5)، ولم يكتف المتنبي بذلك بل جاهر بما كان يبتغيه من الثأر أولا و(المجد والعلا)ثانيا: فقال:

(1)المصدر السابق، قافية الميم، ص 51.

(2)محمود شاكر، المتنبي، المصدر السابق، ص51.

(3)المصدر نفسه، ص56.

(4)المتنبي، المصدر السابق، قافية الباء، ص39.

(5)محمود شاكر، المتنبي، المصدر السابق، ص56.

تُحقِّرُ عنـــــدي هِمَّتي كُـلَّ مَطْلَبٍ ويَقْصُرُ في عَيْنِي المَدَى المُتَطَاوِلُ
ومازلتُ طودا لا تـــــزول مناكـبي إلى أن بـــــدت للضيم فيَّ زلازل (1)

إلى أن يقول:

يُخيَّـــل لـــي أنَّ البلادَ مسَـــامعي وإنـــــيَ فيها ما تقولُ العـــــواذلُ
ومَنْ يَبْغِ ما أَبْغِي مِنَ المَجْدِ والعُلَى تَسَاوَ الْمَحـــــابِي عِنْدَهُ والمَقَـاتِلُ
أَلَا لَيْستِ الحَاجَاتُ إلا نُفُوسَـــكُمْ وَلَيْسَ لَنَا إلا السُّيـــــوفَ وَسَائِـلُ
غَثَاثَـــةُ عَيْشِي أَنْ تَغَثَّ كَـــــرَامتي وَلَيْسَ بِغَـــــثٍ أن تَغَثَّ المآكِـــلُ

وكذلك قصيدته التي قالها في العراق والتي مطلعها: ضيف ألم برأسي غير محتشم، فهاتين القصيدتين «وما صرح به فيهما عن آماله وأرابه وعن رأيه في الدولة العباسية التي ملك زمامها العجم والديلم والترك ممن كانوا من خدم الخلفاء وعن رأيه في الخليفة الضعيف (...) وما يتجلى في كلماته من إرادة التغلب والثورة على الدولة عربها وعجمها»[2]، كل ذلك جلب له اهتمام القائمين بأمر الدولة في عصره، وكان مع تنقله وترحاله بالشام ثم في كثير من البلاد كان يدعو إلى «رد الحكومة إلى العرب دون الأعاجم وكان ظهوره في بني عدي هو الذي جلب عليه السجن والشقاء»[3].

•**والدليل الخامس**: القصيدة التي كانت سببا في خروجه من السجن يقول في آخر بيت فيها:

وكـــــنْ فارقا بين دعـوى (أردتُ) ودعـــــوى(فعلـــتُ)بشـــأوٍ بَعِيد (4)

«وهذا البيت الأخير من الأدلة في أن الأمر الذي قبض على المتنبي من أجله لم يكن النبوة، وإنما هو الخروج عن السلطان وأنت إذا قلبت الدعويين دعوى"أردت" ودعوى"فعلت" على معنى النبوة لم يتم لك

(1)المتنبي، المصدر السابق، قافية اللام، ص 34.
(2)محمود شاكر، المتنبي، المصدر السابق، ص57.
(3)المصدر نفسه، ص 58
(4)المتنبي، المصدر السابق، قافية الدال، ص55.

تساوق المعاني على ذلك، ولم تك في معنى الخروج عن السلطان هذا التساوق، إذن إن إرادة الخروج بشيء والفعل الذي يسمى به الرجل خارجا: شيء آخر»[1]، فالذي تسبب له في السجن ليس متعلقا بادعاء النبوة مطلقا إنما هو بسبب محاولة الخروج عن السلطان.

هذا الذي وصلنا إليه في كيفية دمج الناقد بين تذوق النصوص المختلفة وتأويلها، ليستدل على نفي النبوة عن المتنبي، حيث كان يلقب بالمتنبي لتشبيه نفسه بالأنبياء فحسب وليس أنه نبي، أو بسبب تعييره بهذا اللقب على أساس الاستخفاف بهمته والتقليل من شأنه، وأن سبب سجنه ليس لدعوى النبوة وإنما لدعوته الثائرة ضد الأعاجم ورد الحكم إلى العرب وآخرها تصريحه في قصيدته التي كانت سببا في خروجه من السجن بأنه سجن لخروجه عن السلطان، وكل ذلك بمحاولة تأويل المعاني مما قاله من الشعر وتوجيهها من خلال الحقائق التاريخية وما يتوافق وشخصية المتنبي، وبذلك يكون التفسير والتعليل منطقيا وتكون القراءة متسقة تعكس فهما ثاقبا ونتائج مقنعة.

***المرأة التي أحبها المتنبي:**

لن نناقش في هذا الموضوع هل أحب المتنبي المرأة؟ وما مكانتها عنده؟ ولكننا سنركز على القضية التي أثبتها محمود شاكر، وهي حب المتنبي لخولة أخت سيف الدولة، حيث يستدل على ذلك:

•**بامتناعه عن العودة إلى سيف الدولة**: فقد جاءه كتاب سيف الدولة، ويطلب منه العودة فيبين له أبو الطيب سبب امتناعه عن ذلك بأن المتنبي قد أحيط به«وأسلمت نفسه قيادها لأحزان قلبه، فلم يحمل نفسه على الرحلة إلى سيف الدولة لئلا يذكره المكان وأهله بمكان قلبه والساكنيه نعني خولة، فأراد أن ينسى همه بقصد غير أرض الشام التي يتلفت قلبه إليها في حنين وأنين وبكاء»[2]، امتناعه عن العودة كان سببه ألا يتذكر في تلك الأماكن حبيبته التي تقطن بها.

•**رثاؤه لأخت سيف الدولة الصغرى**: كان المتنبي يرثي أخت سيف الدولة الصغرى، لكن مع ذلك كان يسليه ببقاء أخته الكبرى، يقول:

إن يكن صبر ذي الرزيئة فضلا تكنِ الأفضـــــل الأعز الأجلا [3]

(1)محمود شاكر، المتنبي، المصدر السابق، ص62.

(2)المصدر نفسه ص 157.

(3)المتنبي، المصدر السابق، قافية اللام، ص406، 407.

إلى أن يقول:

قَاسَمَتْكَ المَنُونُ شَخْصَيْنِ جوْرا جَعَلَ القِسْمُ نَفسَه فيه عَـــدْلَا
فَإذا قِسْتَ مَا أَخَذْنَ بِمَا غَـــا دَرْنَ سِرِّي عَنِ الفُؤَادِ وَسَلَّـــى
وتَيقنتَ أنَّ حظـــــك أوفـــى وتَبيَّنتَ أنَّ جـــــدك أعـــلى

فبعد أن أتم مدحه لسيف الدولة لا يذكر من أمر الصغرى حتى يقدم عنها الكبرى في قوله:

خِطبة للحِمام ليس لهـــــا رَدُّ وإنْ كانت المسمـــــاةَ ثُكلا
وَإِذَا لَمْ تَجِدْ مِنَ النَّـــاسِ كُفْؤَا ذَاتُ خِدْرٍ أَرَادَتِ المَوْتَ بَعْلَا

«فإن أبا الطيب قد قدم الكبرى في المنزلة فكان أولى إذن أن تموت الكبرى، إذ هي ولا شك عند أبي الطيب أفضل من هذه الصغرى التي لم تجد من الناس كفؤا يكون لها زوجا فاختارت الموت بعلا لها، وهذا التناقض يدلنا على أن الرجل كانت قد اقترنت في عينه صورة الكبرى بصورة الصغرى، فاضطرب قوله ولم يمض على سنن ونهج، وذلك لاضطراب نفسه الذي أظهر ما في قلبه، وكشف عنه في تدفقه حين ذكر هذه الكبرى»، فقد قرن في قراءته لهذه الأبيات بين ما يقوله النص وما ينعكس من خلاله من معرفة نفسية المتنبي من اتجاه عاطفته وتركيزه على من أحبها حين وجد سببا يتيح له ذكرها، وإن كان مخالفا لما يقتضيه المقام.

•**قصيدته في رثاء أخت سيف الدولة الكبرى**: أنه لما ماتت هذه الكبرى، وقد كان أبو الطيب بالكوفة كتب إلى سيف الدولة قصيدة فيها 44 بيتا منها 31بيتا في رثاء خولة لوحدها في حين في القصيدة التي رثى فيها أخته الصغرى لم يذكرها منفردة إلا في بيتين.

كما أن القصيدة التي رثا بها خولة كانت تغشاها عاطفة الحزن والبكاء دون الأخرى «ولست تخطئ فيما نرى ما تضمنته هذه الأبيات من القصيدة من العاطفة التي عطفته على هذه التي يرثيها وما يتوهج في ألفاظها من نيران قلبه ولست تخطئ أنين الرجل وحنينه وبكاءه»، وخير دليل على ذلك ما قاله في البيتين:

طَوَى الجَزِيرَةَ حَتَّى جَاءَنِي خَبَرٌ فَزِعْتُ فِيهِ بِآمَـــــالِي إِلَى الكَذِبِ
حَتَّى إِذَا لَمْ يَدَعْ لِي صِدقُه أَمَلَا شَرِقْتُ بالدَّمْعِ حَتَّى كَادَ يَشْرَقُ بِـي [1]

(1)المصدر السابق، قافية الباء، ص433.

فمحمود شاكر يرى أن هذه الأبيات لا يقولها إلا محب دنف لا يملك لحبه ردا، وقد فجعته المنية بموت حبيبه ولا يمكن لمثل هذه المعاني أن تقال من شاعر يرثي أخت صديقه فحسب.

•**علم سيف الدولة بحب المتنبي لأخته الكبرى:** وهوما حاول إثباته تاريخيا بأن سيف الدولة كان على علم بحبه لخولة، وهو سبب النزاع بينه وبين أبي فراس ولولا علمه بذلك لما أعطى للمتنبي الفرصة في أن يصرح بأخلاقها وسماتها في قصائده.

•**انطلاق عاطفة المتنبي بعد لقائه سيف الدولة:** عاطفة الحب في شعر المتنبي لم تنطلق حتى عاشر سيف الدولة، رغم أن طبيعته البعد عن هذا الأمر، لكنه لم يملك من أمره شيئا واستولى عليه حب خولة، فطغت العاطفة على شعره جراء ذلك.

هذه بعض الدلائل الرئيسة [1]التي تتجلى في مواقف واضحة، ومن يتتبع شرح الدكتور للمواضع المتفرقة سيجعله ينفض الغبار على شبه أخرى وربما يقتنع لما وصل إليه الناقد رغم انتقاده من طرف قراء آخرين يرون غير هذا الرأي، ومنهم **عبد العزيز الدسوقي** الذي يعقب على تأويل هذه النصوص ومحاولة إثبات القضية من خلالها بأنه «ولو رحت أستخدم أسلوب نقد النصوص من الداخل كما يفعل أستاذنا شاكر لوجدت ثغرات كثيرة في النصوص التي اعتمد إليها للوصول إلى هذه الآراء الهامة المثيرة التي انتهى إليها في كتابه عن المتنبي»[2]، ويرى بأن محمود شاكر قد حاد عن منهجه في هذه القضية «فأنا أعتقد أن إثبات الوقائع التاريخية لا يمكن أن يكون على هذا النحو ولا يخضع للفروض والتخيلات»[3]، فهو لا يؤيد ما ذهب إليه محمود شاكر في هذه القضية ويرى أنها مجرد تخيلات لا تمت بصلة إلى ما يتطلبه من إثبات الوقائع التاريخية. بل يتعجب **عبد الرحمن شعيب** من مسايرة المؤرخ لظنونه حتى انتهى إلى مراده[4]، ويرى أن ما أثبته محمود شاكر من هذه القضية بأنها مجرد أوهام[5].

والذي نراه أنه ما دام الموضوع متعلقا بإثبات أمر عاطفي فمن اللازم فيه أن تتدخل عاطفة الناقد حتى يمكنه أن يحس ما بين السطور الشعرية في قصائد المتنبي ولا يمكن أن نعتبر ذلك مجرد تخيلات وقد حاولت بعض القراءات اللاحقة أن تقف الموقف المؤيد لهذه القضية وتصل بطريقة أخرى إلى حقيقة المرأة التي أحبها

(1)محمود شاكر، المتنبي، المصدر السابق، ص130-142.

(2) عبد العزيز الدسوقي، شاعر العروبة وحكيم الدهر، المرجع السابق، ص 89.

(3)المرجع نفسه، ص 88.

(4) عبد الرحمن شعيب، المرجع السابق، ص 318.

(5)المرجع نفسه، ص 324.

المتنبي والاستدلال بطريقة أخرى ما قام به عمل مقارنة للفرق بين غزل المرأة الحرة والجارية، ثم بعدها قارن بين القصائد التي رثى بها المتنبي مختلف النساء من حيث عدد الأبيات التي قالها في عمة عضد الدولة وأم سيف الدولة وأخت سيف الدولة الصغرى وجدته وخولة، فقد مر المتنبي مرور الكرام على كل من عمة عضد الدولة وأخت سيف الدولة الصغرى ولم يرثهما إلا بست أبيات وخمس أبيات أما أم سيف الدولة وجدته فقد رثاهما ب19 و20بيتا، نظرا لمكانة الأم التي تحتل مركزا مهما في ثقافتنا، أما خولة فقد خصها ب31بيتا، وكانت الأبيات التي قالها فيها تعبر عن الوجه الآخر لجدته التي كان يحبها [1].

والمقارنة الثانية أجراها من خلال دراسة عاطفة الشاعر في هذه القصائد ومدى صدقها فلاحظ أن «قصيدتي المتنبي في رثاء جدته وخولة تتميزان بصدقهما بعكس باقي قصائده الرثائية وتتميزان أن المرثيتين أخذتا مساحة واسعة من القصيدة بشكل لم يحدث مع أي مرثي آخر ربما(...) ولا شك من يقرؤهما يحس بدموع المتنبي بين السطور»[2].

إن ما دفعني للتطرق إلى هذه القراءة الأخيرة أني التمست في نفسي بعض الاقتناع إلى ما حاول محمود شاكر الوصول من خلال منهجه في التذوق، فأردت أن تكون هذه القراءة داعمة لرأيه وإن كان الموقف مازال مختلفا فيه بين النقاد، ولأن هذه القضية كانت من القضايا التاريخية المجهولة في حياة المتنبي وقد استند في الإقرار بها إلى تأويل القصائد وإن كان لا يملك من الدلائل التاريخية حولها إلا الآراء البعيدة القليلة كسبب نزاعه مع أبي فراس، ، لكن يكفيه من الفخر ما قاله عنه الرافعي: «فليس من أحد في الدنيا المكتوبة "أي التاريخ" يعلم هذا السر أو يظنه، والأدلة التي جاء بها المؤلف تقف الباحث المدقق بين الإثبات والنفي؛ ومتى لم يستطع المرء نفيًا ولا إثباتًا في خبر جديد يكشفه الباحث ولم يهتد إليه غيره، فهذا حسبك إعجابًا يذكر، وهذا حسبه فوزًا يعد»[3]، وبذلك نكون إن لم نصل معه إلى الاقتناع الكلي، فإنه يكون قد أثار قضية مهمة في حياة الرجل بعدما كانت غابرة النسيان.

-التذوق الفني والتأويل النفسي:

استند الناقد إلى القراءة النفسية لشعر المتنبي في كثير من المواضع، وأهمها تفسيره لشخصية المتنبي وأسباب نبوغه خلال مراحل حياته، وكذلك تفسيره لبعض القضايا البلاغية تفسيرا نفسيا.

(1)محمد الخباز، صورة الآخر في شعر المتنبي: نقد ثقافي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2009، ص220.
(2)المرجع نفسه، ص 222.
(3)مصطفى صادق الرافعي، المرجع السابق، ج3، ص332.

*شخصية المتنبي: حيث حاول استنتاج صفاته الشخصية من خلال شعره:

•الرجولة والقوة: كان المتنبي منذ صغره متميزا بـ«بعد الهمة وعظم المطلب وانصرافه عن سفاسف الأمور إلى معاليها، لا يعبأ بلذة لا تجدي خيرا، ولا يؤتي ثمرا، وإنما يجد لذته فيما يأتيه بما يريد ولو كان فيه شقاؤه وجهده»[1]، وقد عبر المتنبي عن هذا المعنى في شعره:

سُبْحَانَ خَالِقِ نَفْسِي كَيْفَ لذتُهـا ... فِيمَا النُّـــفُوسُ تَرَاهُ غَايَةَ الألَـمِ
الدَّهْرُ يَعْجَبُ مِنْ حَمْلِي نَوَائِبَــهُ ... وصَبْرَ نفسي على إِحْدَاثِهِ الحُطُمِ [2]

ففي هذه الأبيات «اجتمعت فيها نفس المتنبي كلها بحكمتها وتجربتها وعلومها وقوتها ورجولتها وثورتها وانتفاضتها وزلالها، وآمالها وأحقادها ووعيدها وإنذارها وصدقها وعواطفها المستعرة التي يأكل بعضها بعضا»[3]، وكل هذه الصفات تدخل ضمن رجولة المتنبي وقوته كما أن كثرة ترحاله وطيه للبوادي دال حقيقي على شجاعة هذا الفتى وتتجلى هذه المعاني في قصائده التي منها:

رَكِبْتُ مُشَمّــرًا قَدَمي إِلَيْـــــهَا ... وَكُلَّ عُذافِرٍ قَلـــــقِ الضُّفُـــورِ
أَوَاناً في بُيُــوتِ البَدْوِ رَحْـــلِي ... وَآونةً عَلـَى قَتَد البَعِيـــــــــرِ
أُعرِّض للرماحِ الصّـمّ نَحْـــرِي ... وَأَنْصِـــــبُ حُرَّ وَجْهي للهَجِيـرِ
وَأَسْرِي في ظَلَامِ اللَّيلِ وَحْـــدِي ... كَأَنِّـــي مِنْهُ في قَمَرٍ مُنِـــــــيرِ [4]

فهذه الأبيات فيها من «رجولة أبي الطيب وتفخمه ومضائه وتدفعه واستهانته بالشقاء في سبيل آرابه وأناله ما فيهما ففسرهما لنفسك واعلم أن هذا الرجل شاعر مبين، قلبه في لسانه، وعواطفه في بيانه»[5]، كما أنه لا يستسلم للأحزان مهما كانت مكانتها في قلبه فهو يستجمع نفسه بين الفينة والأخرى وهذه

(1)محمود شاكر، المتنبي، المصدر السابق، ص34.
(2)المتنبي، المصدر السابق، قافية الميم، ص 498.
(3)محمود شاكر، المتنبي، المصدر السابق، ص90.
(4)المتنبي، المصدر السابق، قافية الراء، ص168.
(5)محمود شاكر، المتنبي، المصدر السابق، ص91.

صفات أخرى لا تكون إلا لصاحب رجولة قوية فحين فجع بموت جدته أخذ «يهيج ويتلذع ويئن ويبكي، ثم تدركه رجولته فترد عليه قوة مضاعفة، فيبدع وينفرد بقصيدة من أجزل الشعر وأرصنه ومن أكثر شعره خاصة دلالة على ما في نفسه، وما أصابه في حياته من مولده إلى يومه هذا سنة 335هـ»[1].

•**السخرية**: وهي من الصفات المتأصلة فيه منذ صغره، وقد حفظ لنا في شعره الذي قاله في صباه حين مر برجلين قد قتلا جرذا يعجبان الناس من كبرهفقال:

لَقَدْ أَصْبَحَ الجُرْذُ المُسْتَغِيرُ أَسِيرَ الْمَنَايَا سَرِيعَ العَطَبْ
رَمَاهُ الكِنَانِيُّ وَالْعَامِرِيُّ وَتَلاَّهُ لِلْوَجْهِ فِعْلَ العَرَبْ
كِلَا الرَّجُلَيْنِ اتَّلى قَتْلَهُ فَأَيُّكُمَا غَلَّ حُرَّ السَّلَبْ
وَأَيُّكُمَا كَانَ مِنْ خَلْفِهِ فَإِنَّ بِهِ عَضَّةً في الذَّنَبْ [2]

وتكمن السخرية في هذه الأبيات في التقليل من شأن هذين الرجلين اللذين يعجبان الناس بجرذ قد قتلاه حيث شغلا نفسيهما بما هو تافه لامعنى له بالنسبة للمتنبي الذي يريد في نفسه قتل الملوك، وقد استخدم في هذه الأبيات ألفاظا دالة على أمر كبير في حين أن المعنى يقتصر على جرذ "الجرذ المستعير أغار عليهم كما تغير الجيوش ثم يصفه بأنه أسير وقع في "أسر المنايا"كما يقع العدو في الأسر، فهو يسخر من رجلين اجتمعا على قتل ثم لا يكون المقتول إلا فأرا، «وهذا الضرب من الكلام من أكثر ضروب الكلام دورانا في شعر المتنبي حتى بلغ من دقته في وضعه، ونفوذه في معرفته، وإتقانه إنه كان يقول القول في المدح وهو أبلغ الهجاء كما فعل بكثير من ممدوحيه»[3]، لكن هذه السخرية «لم تكن في كبره إلا ضربا من الحكمة والعبرة التي لا يفطن إليها بالإيجاز العجيب (...) ويضعون لها اللفظ الذي يخرجها مخرج الحكمة ويزيدها روعة في السخرية»[4]، فالمدح الذي يطوي هجاء من أهم ما يدل على سخرية المتنبي وثباته على هذا الطبع وانعكاسه حتى في القصائد التي قالها في كبره.

•**قوة الذاكرة وتدفق الحكمة**: ويتجلى ذلك في حكمه التي لو تدبرتها لوجدت في كل حكمة من

(1)المصدر السابق، ص92.
(2)المتنبي، المصدر السابق، قافية الباء، ص13.
(3)محمود شاكر، المتنبي، المصدر السابق، ص42.
(4)المصدر نفسه، ص41.

شعره «أصلا تاريخيا في قلب هذا الشاعر الذي لم يكن قلبه ينسى شيئا أو يفلته، وكأني به–وهو يقول البيت السائر والمثل الشرود– كانت تتراءى تحت عينيه ويدوي في مسمعيه كل مار مر به مما أثر فيه، فيقول البيت وفي كل لفظة منه سبب ممدود إلى ذكرى يذكرها أو فكرة يتخيلها»[1]، وهناك أمثلة عديدة في شعره والتي منها:

لما تحتم عليه أن يمدح الأمير **أبا محمد بن طغج** كان «يفور ويغلي ويتقلقل ويتفجر، فلم يأخذ نفسه بآداب المديح والزيارة المبتدأة ورمى في وجه ممدوحه بقنابله قبل أن يلج إلى مديحه»[2]، فقال:

فَمَالِي وَلِلدُّنْيَا !طِلَابِـــي نُجُومُهـــا وَمَسْعايَ مِنْها في شُدُوق الْأَرَاقِـــمِ
من الحِلم أن تَسْتَعمِلَ الجَهْلَ دونَـه إذا اتّسَعتْ فِي الحلمِ طُرُق المظَالِمِ
وَأنْ تَرِدَ المَـاءَ الذِي شَطْـــــرُهُ دَمٌ فَتُسْقَى إذا لم يُسْقَ مَن لم يُزَاحِـــم
وَمَنْ عَرَفَ الأيّــامَ مَعْرِفَتِي بِهـــــا وبالنّــاسِ رَوَّى رُمْحَهُ غيرَ رَاحِـــــمِ
فَلَيْــسَ بِمَرْحُـــــومٍ إذا ظَفِروا بـــهِ ولا في الرّدى الجاري عَلَيهم بـآثِــمِ [3]

ثم التفت إلى نفسه يمدحها فقال:

إذا صُلتُ لم أَترُك مصالا لفـــاتك وَإِنْ قُلتُ لم أتـرُكْ مَقَالاً لِعَالِـــــمِ

«إن أبا الطيب كان إذا نزل به نازل مما يمكر به من الغم والهم اشتد به ذلك وأخذ عليه نفسه فينصرف فكره كله إلى التدبر فيما مضى عليه من الرزايا، وما أجلب عليه من العداة وعداواتهم. ولا يزال يحدق ببصره في هذه الحالة، مستوعبا كل إحساس في نفسه وكل ما مر به وأصاب منه، حتى تتفجر في قلبه ونفسه ينابيع البيان فينزع الحكمة من قلبه، ولها أصول تاريخية ضاربة فيه فإذا تدبرت الأبيات السالفة وجدت فيها تاريخ قلبه وتاريخ مصائبه كلها»[4]، فحكمته التي عرف بها صادرة عن تراكمات تجارب الحياة

(1)محمود شاكر، المتنبي، المصدر السابق، ص77.
(2)المصدر نفسه، ص101.
(3)المتنبي، المصدر السابق، قافية الميم، ص210.
(4)محمود شاكر، المتنبي، المصدر السابق، ص101.

التي كانت تبقى في ذاكرته حية مفعلة حتى يحين الوقت لتدفقها بصيغة بليغة تؤثر في القارئ بصورة عجيبة.

•**طبع الوفاء**: كان المتنبي وفيا لكل من أسدى له معروفا، أو أخلص عشرته، فإنه يؤاخي بلا ثمن، فحين أكرمه «أبو العشائر وأضفى عليه من كرمه ولينه وحنانه، وقد حفظ له أبو الطيب هذه اليد التي له عنده حتى إنه لما غضب عليه بعد(...) وأرسل إلى أبي الطيب بعض غلمانه ليوقعوا به وهو يرميه، خذه، وأنا غلام أبي العشائر لم يحفظ ذلك أبا الطيب على أبي العشائر، ولم يستدع هذا العزم على قتله هجاءه أبا العشائر، بل قال:

ومُنتَسِبٍ عندي إلـى من أُحِبُّـــهُ ... وللنَّبلِ حَوْلي من يَدَيْـــهِ حَفِيفُ

فهَيَّجَ شوقي ومـا من مَـــــذَلَّةٍ ... حَنَنْتُ ولَكِنّ الكـــريم ألُـــوفُ

وكلُّ ودادٍ لا يـــــدوم على الأذى ... دوامَ ودادي للحُسينِ ضعيـــفُ

فإن يكنِ الفعلُ الذي ســاء واحدا ... فـــــأفعالُه اللائي سررن أُلُوف

ونَفْسي له نَفْسي الفِـداءُ لنفســه ... ولكنّ بعضَ المالكينَ عنيـــــفُ

فإن كان يَبغي قَتْلَهَا يَـــكُ قَاتِـــلاً ... بِكَفَّيْهِ فالقَتْلُ الشّريفُ شريـــفُ (1)

وهذه الحادثة وما كان من أبي الطيب فيها، وما قال من الأبيات السالفة دليل قاطع على أن الرجل كان إذا أحب وأخلص الحب لم يحوله شيء عن حبه (...) وهي أيضا دليل على ما قطعنا به من أن أبا الطيب كان ودودا ألوفا كريم الخلق، وفيا لمن وفى له وأحبه وبادله الود، وقد صدق صاحبنا إذ وصف نفسه يوما ما»[2].فقال:

خُلقتُ أَلُوفا، لو رَجعتُ إلى الصبـى ... لفارقتُ شيبي موجعَ القلب باكيـا [3]

ونفس الأمر حين أحب سيف الدولة فرغم عتابه وفراقه، إلا أنه لم يستطع أن ينساه ولم تحل الحياة قط بعد فراقه، وبقي وفيا له في شعره لم يتخل عنه في كافورياته بل لم يقتصر الأمر في ذلك فإنه كان في جوار ابن العميد «لا يزال يعاوده هم قلبه واضراب نفسه (...) ولكنه كان يتماسك على الضعف ولا يعطي

(1)المتنبي، المصدر السابق، قافية الفاء، ص255.

(2)محمود شاكر، المتنبي، المصدر السابق، ص112، 113.

(3)المتنبي، المصدر السابق، قافية الياء، ص442.

المقادة إلا مقهورا وقد وقع ذلك في قصيدته التي مدح بها ابن العميد إلى هذا الاضطراب، رووا انه لما أنشده:

بَادٍ هَـــوَاكَ صَبَرْتَ أَمْ لم تَصْـبِرَا وَبُكَاكَ إِنْ لَمْ يَجْرِ دَمْعُكَ أو جَـرَى

كَمْ غَرَّ صَبْرُكَ وابْتِسَامَتُكَ صَاحِبًا لَمَّا رَآكَ وَفِي الحَشَـا مَا لَا يُـــرَى [1]

فقال له ابن العميد: يا أبا الطيب أتقول (باد هواك) ثم تقول بعده (كم غر صبرك) ما أسرع ما نقضت ما ابتدأت به فكان جواب أبي الطيب (تلك حال) وهذه(حال) (...) وهذه حالة من أحوال الحب الطاغي المسيطر على ذي السلطان والغلبة وظهورها في شعر أبي الطيب(...) وهذا التناقض الذي نراه في معاني شعره يكون عنده اتساقا في معاني عواطفه وحبه، تعبيرا بليغا صادقا عن إحساسه وضميره وحاجة نفسه"تلك حال" و"هذه حال"»[2].

***عوامل النبوغ المتنبي في شعره:**

إن أول أسباب نبوغ المتنبي في شعره «بدأ يتجلى حين أرغمته هماهم نفسه على استيعاب ما يحس به من العواطف المتباعدة والمتقاربة فكانت دراسة قلبه (...)أصلا من الأصول العظيمة في نبوغه، ثم في طبع شعره بطابع لا يخفى على ناظر أو متأمل، ثم في هديه إلى أن الشعر لا يكون شعرا إلا حين يروى من معاني القلب ويستقي منها»[3]، يعني أن شاعريته تدفقت حين بدأت الأحاسيس المختلفة تختلج قلبه بقوة كالفرح أحيانا والحزن أحيان والانتقام من ظالميه وغيرها.

•**معايشة التجربة:** استمر نبوغ المتنبي أكثر حين اتصل بالحروب والمعارك فبلغ شعره أقصى غاياته، وقد صور فيه «رجال الحرب، أو في رسم صور الحرب، أو فيما كشف به عن ضميره الذي كان كحومة الوغى بغبارها ودمائها وقتلاها وقعقعة سلاحها»[4]، فالذي يصور الحوادث والوقائع وقد شاركها ليس كمن كان يتخيلها أو وصفت له وهو يعبر عنها.

•**التحفيز والاهتمام:** الذي لاقاه عن بعض الحكام والأمراء، كبدر بن عمار وسيف الدولة خاصة الذي «لم يكن يجهل ما سيكون من هذا الرجل أول مالقيه، بل يقينا أنه قد انكشفت له نفسية أبي الطيب

(1)المتنبي، المصدر السابق، قافية الراء، ص522.

(2)محمود شاكر، المتنبي، المصدر السابق، ص158.

(3)المصدر نفسه، ص77.

(4)نفسه، ص77.

فأخذها من حيث ينبغي أن تؤخذ، وعرف أن هذا الذي مدحه بأنطاكية سيكون مخلد ذكره»[1]، فلم يبخل عليه «من العطف عليه والإكرام له، وتقديمه على القدماء من أصحابه وشعرائه ورجاله، وشغلته الأيام بما يتجدد فيها مما يخصه وما لا يخصه وحوته المجالس مجالس العلم والأدب والشعر والسياسة، وأحاطت به الدنيا كلها مهيأة كأنما أعدت له (...) فكان هذا كله ترفقا من القدر لصنع هذه الشاعرية الفذة وتربيتها وتغذيتها وتنشئتها على غرار قد يكون به أبو الطيب شاعر العرب والعربية...» [2]، فقد أذكت جذوته حقا عندما لقي الاهتمام ممن أحبهم وأحب فيهم خصالهم.

•**التوافق في الطموحات والأهداف:** فحين التقى ببدر بن عمار «كأنما وجد فيه ما أراد من الفكرة والسطوة والسلطان والقوة، والرجولة الفذة، التي أبدع أبو الطيب في صفتها حين أعجب بها وفتن وكانت أول قصيدة مدح بها تدل على ما أدرك أبا الطيب من الفرح والنشوة وانتظار الفرج على يديه

أَحُلما نرى أم زمانـــا جـــــديدا أمِ الخلقُ في شخص حـــيٍّ أُعيدا

تجلـــى لنا فأضـــــــــأنا به كأنَّا نجومٌ لقين سُعُـــــــــودا [3]

فقد جمع أبو الطيب في هذين البيتين «كل عاطفة ينبض بها قلبه وما استثارها من الفرح بهذا العربي الذي تعرف في عينيه حقائقه كأنه بالذكاء مكتحل أخاف عند اتقاد فكرته عليه منها أخاف يشتعل»[4]، كذلك الأمر حين اتصل بسيف الدولة «أنه كان يقول الشعر في سيف الدولة ممجدا له ورافعا من ذكره وذكر غزواته وحروبه، وقد تآزرت عوامل نفسه كلها على منحه التجويد والإبداع في ذلك، وتفسير ذلك عندنا أن هذا الرجل الثائر حين لاقى سيف الدولة وجه كل ما كان في قلبه من القوة التي دفعته إلى مدح نفسه وذكرها والإفصاح عن آرائها وآمالها»[5]، هو يرى في بدر بن عمار وفي سيف الدولة نفسه بكل آمالها وطموحاتها.

•**البيئة المتفوقة والصحبة الشاعرة:** نظرا لمعرفة المتنبي بنبوغ سيف الدولة وعلمه بالشعر «فحمله ذلك على الإجادة والتبصر، وتقليب المعاني واختيارها واصطفاء أثوابها من الألفاظ واجتبائها، وكان ذلك

(1)المصدر السابق، ص122.

(2) المصدر نفسه، ص122.

(3)المتنبي، المصدر السابق، قافية الدال، ص133.

(4)محمود شاكر، المتنبي، المصدر السابق، ص80.

(5)المصدر نفسه، ص124.

من أبي الطيب لما في نفسه من الكبرياء والعظمة، إذ لو لم يفعل ذلك لعلا عليه في نظر سيف الدولة أحد غيره من الشعراء »[1]، وهو دافع عظيم في نبوغ شعر المتنبي حيث وثب به خلال هذه المرحلة وثبته الكبرى.

***تفسير القضايا البلاغية تفسيرا نفسيا:**

فسر محمود شاكر مجموعة من الظواهر البلاغية تفسيرا نفسيا، وعلل لها تعليلا مناسبا، ومن أهم هذه الظواهر:

•**عدم مراعاة المقام ومقتضى الحال في بعض القصائد:** الكثير من النقاد يرون أن المتنبي قد أخطأ في طريقة توجيه الشعر من حيث مناسبة قوله، فقد يهجو في مقام المدح، ويرثي أو يحزن في مقام اللقاء المفرح، وقد يمدح في موضع الرثاء، وكل هذه المواقف تتسم بالتناقض بين المقام والمقال، فما السر وراء هذا الأمر؟

من خلال قراءتنا لتفسيرات محمود شاكر المتناثرة حول هذا الموضوع وفي ثنايا حديثه عن دقائق شخصية المتنبي في العديد من المواضع، توصلنا إلى استخلاص ما أدى بالمتنبي إلى عدم مراعاة مقتضى الحال، فهو لا يراعي للمقام مقاله في ثلاثة مواضع: إما أن يكون مكرها، أو مضطرا إلى قول الشعر، وإما أن تكون قد تنازعت في نفسه المشاعر.

ففي **الموقف الأول** الذي يكون فيه **مكرها على المدح** كما حدث له مع العديد من الأمراء خاصة غير العرب **ككافور الإخشيدي والأمير أبا محمد بن طغج** فإنه لما دخل عليه ليمدحه كان« يفور ويغلي ويتقلقل ويتفجر، فلم يأخذ نفسه بآداب المديح والزيارة المبتدأة ورمى في وجه ممدوحه بقنابله قبل أن يلج إلى مديحه»[2] فقال:

فمالي وللدنيا !طِلابـي نجومُـــها ومسعاي منها في شُدوق الأراقـــم
من الحِلم أن تستعمل الجهلَ دونـه إذا اتسعتْ في الحِلم طُرْق المظالـم
وأن تردَ الـماءَ الذي شطـــرُه دم فَتُسقى إذا لم يُسق من لم يزاحِـــم
ومَنْ عرف الأيــام معرفتي بهـــا وبالناس روَّى رمحَه غير راحـــــم

(1)المصدر السابق، ص122.
(2)المصدر نفسه، ص101.

فليس بمـرحوم إذا ظَفِروا بـــــــه ولا في الرَّدى الجاري عليهمْ بـآثـــم (1)

كل هذا لأن المتنبي كان قد مدح قبله الرجل الجليل أبا القاسم طاهر بن الحسين بن طاهر العلوي «فرغب إلى أبي الطيب أن يمدحه[ابن طغج]، وكان من أبي الطيب ما كان في امتناعه(...) فلما أجاب الأمير إلا مدحه مرغما، حاملا على نفسه(...) قال قصيدته يمدحه»(2)، مبتدئا إياها بما لا يليق بمقام الزيارة وكأنه يفجر غضبه في وجه ممدوحه، بهذه الطريقة كان يمدح من أكرهه على المدح.

أما **الموقف الثاني** وهو **حينما يكون مضطرا إلى المدح** كما كان ذلك في معظم كافورياته، حيث لم يجد بدا لينال مطمعه إلا بالمدح محملا نفسه عكس ما تهواه من «مدح هذا الأسود الخصي عله يصيب عنده ما فاته من غيره من الفحول البيض وعزى نفسه بذلك، ولكنها أبت عليه أن تكون خالصة لكافور فرمت في وجه كافور بأبياتها لا أبيات أبي الطيب:

كَفَى بِكَ دَاءً أَنْ تَرَى المَوْتَ شَافِيا وَحَسْـــبُ المَنَـايَا أَنْ يَكُنَّ أَمَانِيَا

تَمَنَّيْتَهَـــــا لَمَّا تَمَنَّيْـــتَ أن ترى صَديقا فَأَعْيَا، أَوْ عَدُوا مُدَاجِـيَا (3)

(...) وبقي أبو الطيب بعد ذلك بمصر **يحتال لأمره ولا يزال ينفث في كل شعر صدره من الآلام والآمال** وألقى على شعره ظلا من الحزن والفجيعة والحسرة واليأس لكنه كان مع ذلك يجتهد في أن يظفر من كافور بولاية»(4)

أما **الموقف الأخير** هو الموقف الذي لقي الكثير من النقد فهو لا يراعي المقام **إذا تنازعته المشاعر** ويتجلى في الكثير من المواضع ومن أمثلة ذلك:

موقفه مع **ابن العميد**، حيث لم يستطع أن يكتم كتمانا تاما فراقه لسيف الدولة الذي فجع به لحد كان الحزن سمة نفسيته بعد ذلك الحين، وكان في جوار ابن العميد وهم قلبه لا يزال يعاوده «ويغلبه اضطراب نفسه فكان ذلك في شعره، ولكنه كان يتماسك على الضعف، ولا يعطي المقادة إلا مقهورا

(1)المتنبي، المصدر السابق، قافية الميم، ص210.

(2)محمود شاكر، المتنبي، المصدر السابق، ص101.

(3)المتنبي، المصدر السابق، قافية الياء، ص441.

(4)محمود شاكر، المتنبي، المصدر السابق، ص146.

(...)، وفطن ابن العميد إلى هذا الاضطراب»[1]، حين أنشده القصيدة التي أولها:

بَادٍ هَـــوَاكَ صَبَرْتَ أَمْ لم تَصْـبِرَا وَبُكَاكَ إِنْ لَمْ يَجْرِ دَمْعُكَ أو جَـرَى

كَمْ غَرَّ صَبْرُكَ وابْتِسَامَتُكَ صَاحِـبًا لَمَّا رَآكَ وَفِي الحَشَـا مَا لَا يُـــرَى [2]

فقال له ابن العميد: يا أبا الطيب أتقول (باد هواك) ثم تقول بعده (كم غر صبرك) ما أسرع ما نقضت ما ابتدأت به فكان جواب أبي الطيب (تلك حال) وهذه(حال)»[3] .

وإن الذي اعتبره النقاد من سوء الأدب حين لقائه كافور بتلك الأبيات ومن الجفاء والغلظة .«ليس الأمر على ذلك(...) ولكنه كان مرهف الحس، تغلبه العاطفة على أمره فلا يملك لبيانه تصريفا وتصرف عاطفته هذا البيان كما شاءت والعاطفة لا تعرف أميرا ولا كبيرا ولا تفرق بين لقاء الملوك ولقاء الصعاليك»[4].

فالمتنبي في هذه الفترة خاصة فترة لقائه بكافور كانت نفسيته وفي «حالة طارئة قد نفذت فيه وأهوالها فهو يعاني منها ما يعاني، ويضطرب لها ويهتز ويتلذع»[5]، وكذلك حين نظم قصيدة في رثاء أخت سيف الدولة الصغرى ونظرا لمكانة أختها الكبرى في قلبه اختلط عليه الأمر وصار يعزي الأمير ببقاء أخته الكبرى ولم يستقل برثاء الصغرى إلا ببيتين.

إن المتنبي في عدم مراعاته المقام وما يقتضيه من مقال ليس أمرا مقصودا، لكن الذي كان يتعمده المتنبي أن لا يخالف ما تقوده إليه شاعريته، وما يختلج في صدره فهو تلقائي في التعبير عن مكامن نفسه وإن كان المقام مخالفا لمقاله وهذا يدل على صدقه في قول الشعر.

•**الانتقال/وجهة النظر الجوالة:** هو ظاهرة بلاغية دلالية ويعرفه الناقد بأنه «كثيرا ما تقع هذه الأبيات في موضع لا تتساوق فيه معاني الكلام على قاعدة مطردة (...) فلذلك تبقى هذه الأبيات التي تحمل في ألفاظها هزات نفسه واقعة بين كلامين ولا تكون هي صلة بينهما، بل تكون كالفارق الفاصل،

(1)المصدر السابق، ص83.

(2)المتنبي، المصدر السابق، قافية الراء، ص522.

(3)محمود شاكر، المتنبي، المصدر السابق، ص158.

(4)المصدر نفسه، ص137-138.

(5)نفسه، ص142.

وهذا هو ما نسميه في شعر أبي الطيب موضع(الانتقال) ومن مواضع الانتقال هذه نستطيع أن نستنبط الحالة النفسية التي كان عليها الرجل»[1]، أي ما يمكن أن يصطلح عليه في نظرية القراءة والتلقي بوجهة النظر الجوالة حيث يقوم الناقد بالتنقل بين جميع هذه الأجزاء أثناء القراءة التي توحدها فتنشأ عن ذلك شبكة من المنظورات وكل منظور يتكشف عن نظرة تربطه بالمنظورات الأخرى وبالموضوع المتخيل المقصود[2]، وبذلك يمكن أن إيجاد الحلقات التي ينبغي ربط بعضها ببعض فتتناسق فيما بينها حينها ترى للقارئ المعاني التي يمكن من خلالها قراءة أشياء من حياة الشاعر[3]، **ومن أمثلة ذلك:**

التقى المتنبي **بأبي العشائر** فأكرمه وأحسن وفادته ولما عاد سيف الدولة من حرب الروم ذكر أبو العشائر ما كان من أبي الطيب وحسن أخلاقه وقابل أبو الطيب **سيف الدولة** في هذا اللقاء التاريخي فكان مما قال فيه من المعاني التي بقيت محبوسة في قلبه إلى حين:

سلكتُ صروفَ الدهرِ حتى لَقِيتُه ... على ظهر عزمٍ مؤيداتٍ قَوَائِمُه

مهالكَ لم تصحبْ بها الذئبَ نفسُه ... ولا حملتْ فيها الغرابَ قوادِمُه

فأبصرتُ بدرا لا يَرَى البدرُ مثلَه ... وخاطبتُ بحرا لا يرى العِبرَ عائِمه

غضبتُ له لما رأيتُ صفاتِه ... بلا واصفٍ والشعرُ تَهْذي طَمَاطِمُه [4]

هذه الأبيات لم يصرح بها المتنبي في هذا الموقف، لكنها في الحقيقة تخص هذا المقام ووجدها الناقد مضمنة في القصيدة التي مطلعها: وفاؤكما كالربع أشجاه طاسمه، والتي قيلت في غير هذا المقام الأول، وهذه الأبيات الأربعة المذكورة تركها محبوسة حتى قال قصيدته: وفاؤكما

وقد قال في هذه القصيدة قبل هذه الأبيات الأربعة يصف سيف الدولة:

له عسكرًا خيلٍ وطيرٍ إذا رمَى ... بها عسكرًا لم يبقَ إلا جَمَاجِمُه

(1) المصدر السابق، ص115.

(2) فولفغانغ آيزر، التفاعل بين النص والقارئ، المرجع السابق، ص 136.

(3) محمود شاكر، المتنبي، المصدر السابق، ص115.

(4)المتنبي، المصدر السابق، قافية الميم، ص259.

أجِلّتُها من كلِّ طـــــــاغٍ ثيابُـــه وموطئُها من كـــــلِّ بَاغٍ مَلاغمُـــه
فقد ملّ ضوءُ الصبحِ مما تُغِـــيرُه ومَـــلّ سوادُ الليـــلِ مما تُزاحِمُـــه
ومَلّ القَنَـــا مما تَدقُّ صُـــــدورَه وملَّ حديدُ الهـــــندِ مما تُلاطِـــمُه
سَحَابٌ من العِقْبَانِ يزحفُ تحتـــها سَحَابٌ إذا اسْتسقتْ سقَتْها صَوَارِمُه (1)

«ثم ينتقل أبو الطيب من ذكر الحرب(...) فيقول غير متخلص إلى عرضه على ما يريد علماء البلاغة من حسن التخلص »[2]، أي يبدو أن هناك انفصال بين الأبيات الخمسة الأولى وهذه الأبيات الأربعة المعبرة عن المقام الأول: سلكت صروف الدهر حتى لقيته

الأبيات الأربعة السابقة. ثم ينتقل بعدها انتقالا آخر فيقول يذكر نفسه ورحلته:

وكنتُ إذا يَمَّمْتُ أرضـًا بعيـــــدةً سَرَيْتُ فكنتُ السِّرَّ والليلُ كاتِمُـــه

ثم ينتقل فيذكر سيف الدولة فيقول:

لقد سلَّ سيفُ الدولة المجدُ مُعلَمـا فلا المجدُ مُخْفِيهِ ولا الضَّربُ ثالمُـه

«فلهذه الانتقالات المتتالية وقفنا عند الأبيات الأربعة التي قدمناها وتبصرنا فيها وفي معانيها، وفي دلالات ألفاظها واحدة واحدة ورددنا البصر في مقدم أبي الطيب إلى أنطاكية في جوار أبي العشائر ثم مقدم سيف الدولة إليها، (...) وتلمسنا الحلقات في ظلام التاريخ والترجمة(...)، ثم حكمنا كما رأيت أنها كانت أول ما قال أبو الطيب من قصيدته تلك وأتممنا الرأي على ذلك»[3]، فمحمود شاكر يريد أن يبين أن الانتقال الذي يبدو غير منسجم في القصيدة ككل وكأن المقاطع مفصولة عن بعضها يرجع تفسيرها إلى نفسية أبي الطيب خلال مختلف المواقف ومحاولة تتبعها، فالأبيات الأربعة التي يراها غير متسقة في ثنايا القصيدة إنما كانت في الحقيقة أول ما كان سيقوله أبو الطيب في مقامها الأول لكنها بقيت محبوسة إلى حين وجدت مقاما آخر أكثر مناسبة وملاءمة وأطلق سراحها من قيود نفسيته غير مبال بربطها أثناء القصيدة.

(1)المصدر السابق، قافية الميم، ص259.
(2)محمود شاكر، المتنبي، المصدر السابق، ص116.
(3)المصدر نفسه، ص116

وهذا يعني أن ما نراه في قصائد المتنبي من الانفصال الظاهر إنما له امتدادات في نفسية الشاعر وتاريخه، ولا يمكن تفسيرها إلا من خلال تتبع ذلك.

•**الالتفات**: وقد وضحه محمود شاكر بعد ذكره لأبيات يمدح بها **أبي سهل سعيد بن عبد الله بن الحسن الأنطاكي** في قوله: «وفي هذه الأبيات يلتفت على عادته إلى الأيام التي مضت له بالكوفة وطنه وما لقي هناك من خبر موت جدته فيذكرها فيثبتها في شعره والالتفات في شعر المتنبي من معنى إلى معنى هو الذي تستطيع أن تستخرج به أسرار الرجل كلها إذ كان على ما وصفنا لك يستوعب ما يدور بقلبه من الخواطر والإحساس والآلام ويستخرج منها معاني شعره فالتفاته هنا بعد رجوعه من وطنه دليل على ما كان قد لقي هناك من الكيد وهذه الصفات التي وصف بها نفسه أيضا من أثر ما لقي هناك»[1]، يعني أن المتنبي لا يفلت ما يمضي عليه ولا ينساه فإذا جاشت قريحته نطقت بما كان متراكما في قلبه من الأحاسيس والمشاعر المختلفة.

اعتمد محمود شاكر في تطبيق منهجه في تذوق الشعر على الشعر كوثيقة تعكس نفسية الشاعر وحياته، كما كان يتخذه وثيقة تاريخية تساعده في تأييد أخبار الرواة القدماء أو معارضتهم، وخلال كل ذلك كان يستخلص مختلف الخصائص الفنية التي تميز شعره.

3- أوجه التشابه والاختلاف بين قراءتي طه حسين ومحمود شاكر لشعر المتنبي:

تعددت جوانب الاختلاف بين قراءتي طه حسين ومحمود شاكر من عدة جوانب رغم اتفاقهما في أوجه أخرى، وفيما سيأتي بيان لذلك:

أ-أوجه التشابه:

-تناول كل من الناقدين شعر المتنبي في ضوء المناهج السياقية، فكلاهما أراد البحث عن جوانب من حياة المتنبي من خلال ديوانه مؤمنين بنظرية انعكاس الأدب على الأديب، فتطرقا إلى القضايا الفنية والتاريخية والنفسية، محاولين أن يصلا إلى نتائج تقنع القارئ حول هذا الشاعر وشعره.

-كان **طه حسين** محبا للحرية متطلعا إليها في كل لحظة وفي كل مجال، فهو يحب أن يقرأ ما يريد، وكيف يريد، ولمن يريد، ليصل إلى ما يريد، وهو ما جعل رؤيته المستقبلية تتدفق بنتائج لا يتوقع أنه وصل إليها، فكانت له عدة تلميحات إلى مفاهيم نظرية القراءة والتلقي من التأريخ للقراءات وعدم مراعاة قصدية المؤلف واهتمامه بالقارئ فردا وجمهورا، فسبق برؤيته انبثاق نظرية كان الألمان يعدون لها ليخرجوها للوجود،

(1)المصدر السابق، ص95.

كذلك كان محمود شاكر محبا للحرية والاستقلالية رافضا للتبعية، واثقا في قوة الهوية، مؤمنا بمرجعيته الدينية، لذلك استفاد بكل هذه المبادئ وأفاد بها فطور منهج القدماء، وأسس منهج التذوق في الكلام، وعايش به قضايا عصره الأدبية، فأماط اللثام عن ما كان يغمره النسيان من كنوز التراث، وكشف الحقائق المعماة المبهمة، وبه أضاء جوانب من تاريخ حياة المتنبي وشعره، ودعا إلى ضرورة التفاعل بين القارئ والنص، فشد من أزر النقد العربي الحديث واستطاع أن يقذف فيه روح الثقة في بناء نظرية عربية نقدية معاصرة.

ب-أوجه الاختلاف:

رغم هذا الاتفاق في بعض جوانب القراءة إلا أن هناك أوجه اختلاف بينهما كمرجعية المناهج ونقطة الانطلاق في قراءة النص، كذلك في الآليات المستخدمة للقراءة ومفهومها، ولكل منهما اهتمام بجانب دون آخر في قراءة هذا الشعر، وهذا ما جعلهما يختلفان أيضا في رؤاهما التجديدية والنتائج المحققة.

-أما مرجعية القراءة لكل من الناقدين فقد أشرنا إليها سابقا، أن مصدرها عند **طه حسين** كان أوروبيا أي غربيا أما **محمود شاكر** فقد استمد منهجه من التراث العربي ومن النقد العربي بالضبط، لكن رغم ذلك آتت الدراسة أكلها مع كلا المرجعيتين دون وجود أي نفور أو تناقض.

-اختلفا في نقطة الانطلاق، حيث انطلق **طه حسين** في دراسته لشعر المتنبي وفق ما تقتضيه المناهج السياقية الحديثة الغربية، أي من السياقات الخارجية للشاعر والظروف المحيطة به في أسرته أو بيئته الصغرى أو الكبرى بمختلف جوانبها التاريخية والسياسية والاجتماعية والنفسية، أي من الخارج إلى النص، في حين اعتمد **محمود شاكر** الانطلاق من النص مهما يكن صاحب النص أو نوعه، وذلك بالبحث في خفاياه وفي ثنايا تراكيبه ومعانيه، حتى يتمكن من التسلل حينئذ للتعرف على حياة الشاعر بمختلف جوانبها، فهو يبحث عن السياقات الخاصة بالشاعر والمحيطة به انطلاقا من النص إلى الخارج.

-رغم اعتماد كلا الناقدين لآلية التذوق، لكن كان مفهوم التذوق عندهما مختلفا تمام الاختلاف فطه حسين يؤمن بقراءة النص قراءة تأثرية انطباعية تفاعلية بمختلف الأحاسيس وباستنباط المعنى من خلال ذلك، ولو كان سطحيا، فهو لا يبالي بالمقصد الذي يريده الشاعر، وعلى نقيض ذلك يقوم منهج التذوق عند محمود شاكر، حيث يرفض القراءة السطحية ليلج إلى أعماق البنية التحتية للنص الشعري وخرق مختلف الطرق الملتوية فيه، واستنطاق معانيه المتأبية، والظفر بالحقائق الخفية مستخدما حواسه وعقله وقلبه وإدراكه وفهمه للوصول إلى معانيه المقصودة، التي تكون في الأخير إطارا منطقيا واقعيا لحياة الشاعر وخصائصه، فلكل منهما تذوقه الخاص لهذا الشعر.

-اتجهت قراءة **طه حسين** لإثبات الكثير من القضايا الفنية المتعلقة بشعر المتنبي، ولم يول اهتماما كبيرا بالقضايا التاريخية، بل مر عليها مرورا جد متواضع لا يعكس اهتمام الناقد في التحقق منها أو جعلها هدف قراءته، لكن **محمود شاكر انغمس** في تحليل ودراسة هذه القضايا التاريخية وتبين هدفه بكل وضوح في سعيه ليحقق فيها وليصحح ما كان خاطئا وليظهر ما كان خفيا، وقد أخذ منه هذا الجانب قسما كبيرا في كتابه مقارنة بالقراءة الفنية التي تركز على الموضوعات الفنية، لكن رغم ذلك استطعنا أن نتذوق الشعر معه في كلا الجانبين.

4-ملامح نظرية القراءة والتلقي في قراءتي طه حسين ومحمود شاكر:

أ-قراءة طه حسين::

خلال اطلاعنا على قراءة طه حسين لشعر المتنبي لاحظنا أنه كثيرا ما كان يلمح في رؤاه التجديدية إلى مفاهيم نظرية القراءة والتلقي وإن لم ينظر لها بعد في الفترة التي ألف فيها هذا الكتاب، ومن أهم تلك الملامح ما يأتي:

- القارئ بموازاة المبدع: حيث جعل القراءة قرينة للإبداع حين قال: «شعر المتنبي لا يصور المتنبي(...)، وهو أن ديوان المتنبي إن صور شيئا فإنما يصور لحظات من حياة المتنبي لا أكثر ولا أقل، كما أن هذا الكتاب الذي بين يديك إن صور شيئا فإنما يصور لحظات من حياتي أنا لا أكثر ولا أقل»[1]وقال أيضا: «نقد الناقد إنما يصور لحظات من حياته، قد شُغل فيها بلحظات من حياة الشاعر أو الأديب الذي عني بدراسته»[2]، أي بقدر ما يهمنا الإبداع، فإنه لا يمكن التغاضي عن ما يقدمه القارئ، لأن عمله يوازي عمل المؤلف، بل يعد عمله إبداعا أيضا لأنه يعكس أيضا حياته.

-الاهتمام بالقارئ والجمهور: تساءل طه حسين في كتابه حول القارئ والجمهور واهتمامه بقراءة شعر المتنبي، حيث يقول: «وأكبر الظن أني إنما فعلت ذلك، لأن المتنبي كان ومازال حديث الناس المتصل منذ أكثر من عامين، ولأني حاولت ومازلت أحاول أن أستكشف السر في حب المحدثين له، وإقبالهم عليه وإسرافهم في هذا الحب والإقبال، كما أسرف القدماء في العناية به حبا وبغضا، وإقبالا وإعراضا»[3]، فهو يتساءل عن هذا الجمهور الذي اهتم بشعر المتنبي، ما سر انشغاله به دون سائر الشعراء، ولماذا استمرت القراءات حول شعره؟

(1) طه حسين، مع المتنبي، المصدر السابق، ص376.
(2)المصدر نفسه، ص379.
(3)نفسه، ص9.

-قصدية المؤلف/ قصدية القارئ: ومن التلميحات الدالة على مفاهيم التلقي إشارته إلى عدم اكتراثه بقصدية المؤلف[1]، يقول: «وما يعنيني أن يكون المتنبي قد أراد هذا أو لم يرده، فأنا لم أطلب من الشاعر أن يفهمني ما أراد حقا، وإنما أريد من الشاعر البارع كما أريد من الموسيقي الباهر أن يفتح لي أبوابا من الحس والشعور ومن التفكير الخيالي»[2]، ويؤكد هذه الدعوة إلى التحرر في القراءة والانفتاح عنها قدر المستطاع في أول كتابه «فالذين يقرأون هذه الفصول لا ينبغي أن يقرأوها على أنها علم، ولا على أنها نقد، ولا ينبغي أن ينتظروا منها ما ينتظرون من كتب العلم والنقد (...)، وقل ما تشاء في هذا الكلام الذي تقرؤه»[3]، أي إن القارئ للعمل الأدبي ليس شرطا أن يكون قصده الوصول إلى المعاني التي كان المبدع قد ضمنها في نصه، فالنص لم يعد ملكا للمبدع بعد أن أصبح في يد القارئ الذي لا يمكن حصر قراءاته، فهو حر في قراءته كما أن الأديب حر في إبداعه.

-مشاركة القارئ له: يحاول طه حسين بأسلوبه الخاص المتميز بطرح التساؤلات الكثيرة، أن يجعل القارئ يشاركه دون أن يسمع جوابه، فهو يتوقع ما يمكن أن يكون في خاطر القارئ، وهذا ما جعله ينجح في استمالة القراء إلى كتاباته التي لا تزال موضع اهتمامهم[4].

-الفهم والإدراك: ففي معرض قراءته لقصيدة المتنبي التي مدح بها **الأوراجي** والتي مطلعها:

أمِنَ ازدِيارَكِ في الدجـــى الرُّقبـاءُ إذ حيثُ كنـــتِ من الظلام ضـياءُ [5]

وعن هذا البيت يقول: «وأنت لا تلوم المتنبي ولا تعتب عليه إذا تكلفت شيئا من الجهد في فهم هذا البيت، لأنك تحمد عاقبة الجهد، وترى أن من حق الشاعر الذي تعب في استنباط المعنى وأدائه أن يكلفك شيئا من التعب في فهمه والوصول إليه، ما دام المعنى في آخر الأمر قيما خليقا بما بذلت من الجهد، فنحن هنا في بيئة أخرى، في هذه البيئة التي يحسن أبو تمام والمتنبي خلقها، والتي توجد تعاونا واشتراكا بين الشاعر والقارئ أو المستمع إليه، وإنما تخلق هذه البيئة حين يعنى الشاعر بمعانيه، ويصدر فيما ينشئ من عقله وفنه

(1) إسماعيل سراج، المرجع نفسه، ص 169.
(2)طه حسين، مع المتنبي، المصدر السابق، ص242.
(3)المصدر نفسه، ص10
(4) إسماعيل سراج، المرجع السابق، ص 32.
(5)المتنبي، المصدر السابق، قافية الهمزة، ص125.

من جهة، وعن احترامه لقارئه وسامعه من جهة أخرى»[1]، فالقارئ يشارك المبدع، ويقدر جهده أيضا، لأنه يعاني ويكد ويجتهد حتى يصل إلى المعنى الخفي والغامض في النص، وهذا العمل إبداع في ذاته.

-كسر أفق التوقع لدى القارئ: ففي داليته التي مدح بها **عضد الدولة**، والتي أولها:

أزائـــرٌ يـــا خيالُ أم عائـــــدْ أم عنـــــد مولاك أنِّـــي راقـــدْ [2]

لقد «أطاع فنه وأرسل نفسه على سجيتها واستذل النحو واللغة للشعر، وأعرض عما قد يكون من غضب النحويين أو رضاهم (...)، بل مع أصول العروض والقافية معا أيضا، فقلما يصرع الشعراء في القصيدة الواحدة أكثر من مرة، والمتنبي يصرع في القصيدة مرة أو مرتين، أما في هذه القصيدة فهو يصطنع التصريع عدة مرات(...)، وأخرى لا نكاد نجدها إلا في شعر هذا الطور، وهي تحرر الشاعر من القيود التي يأخذ الشعراء بها أنفسهم في نظم القصيد، فهو ينسب حينا ويصف حينا، فهو يتغنى دائما في أوائل قصائده في عضد الدولة»[3]، فهو يرى أن المتنبي قد أطلق العنان لنفسه لم يبال بما تواضعت عليه العرب في بناء قصائدها، بل راح يصرع في القصيدة عدة مرات، كما أنه لم يهتم بما يجب أن تتوافر عليه القصيدة من الأغراض وفي بناء المطالع، وبصنيعه هذا يكون قد أسقط المألوف وكسر أفق توقع القارئ الذي اعتاد نمطا معينا تقوم عليه القصيدة.

-المسافة الجمالية وتحقيق التأثير: أما تحليله للقصيدة التي مطلعها:

وفاؤكما كالربع أشجـــاهُ طاسِمُـــه بأن تُسعِدا والدمعُ أشفـاه ساجمُـه [4]

يراعي المتلقي بالدرجة الأولى، وكأنه قد عنونها بقصيدة المتنبي في ضوء التلقي مبتدئا بالمطلع منه «ولنلاحظ أن المعنى الذي قصد إليه متكلف في نفسه، لم يصدر عن نفس سمحة مرسلة مع طبعها، وإنما صدر عن شاعر يريد أن يأتي بشيء جديد لم يتعود الناس والمثقفون منهم خاصة أن يسمعوه: يريد أن يفجأ سامعيه، ويأتيهم بشيء لا عهد لهم به، فمتى سمع الناس تشبيه وفاء الأصدقاء بربع الأحباء؟ (...)وإذن فهذا المعنى الغريب يحتاج إلى تعبير غريب (...)ومادام قد شبه الوفاء بالربع، فليفسر هذا التشبيه

(1) طه حسين، مع المتنبي، المصدر السابق، ص118.

(2)المتنبي، المصدر السابق، قافية الدال، ص551.

(3) طه حسين، مع المتنبي، المصدر السابق، ص367.

(4)المتنبي، المصدر السابق، قافية الميم، ص256.

بما يزيده غرابة وإمعانا في البعد عن المألوف»[1]، فهو يبين لنا كيف تمكن المتنبي من إنشاء مسافة بعيدة بينه وبين القارئ من خلال مخالفته وبعده عن المألوف وبذلك يجعل القارئ في حالة دهشة والتي بدورها تعمل على تنشيط عملية الإدراك لديه.

ويواصل الشرح مهتما بموقف القارئ إزاء معناه:

وقد يَتَـــزَيَّا بالهوى غيرُ أهلـــهِ ويستصحبُ الإنسانُ مَنْ لا يلائمُـه

«وكأنه قد رحم سامعيه وقارئيه وأراد أن يريحهم من هذا الإغراب ويرفه عليهم بعض الترفيه فألقى عليهم في هذا البيت: مثلين سائرين يؤديهما في أعذب لفظ وأوجزه وأشده إمعانا في الاستقامة والاعتدال، حتى يدهش سامعيه من أن يكون قائل هذا البيت السهل الجزل المستقيم هو قائل هذين البيتين المعنيين في العسر والغرابة والالتواء»[2]، فالمتنبي يتلاعب بالمعاني أحيانا يجعلها قريبة من إدراك القارئ وأحيانا يبتعد بها حتى تقارب المسافة بينهما درجة الصفر، وذلك بهدف شد انتباه القارئ، ووضعه في حالة بين الأريحية والدهشة من أجل إمتاعه والتأثير فيه.

-الخيبة وتغيير أفق الانتظار: وفي البيتين المواليين يتطرق إلى ظاهرة مهمة هي ظاهرة تغيير أفق الانتظار التي تعمل على خرق المألوف وتوفير المسافة بين النص والقارئ «ولكن أنظر كيف يؤدي هذا المعنى فيعدل عن الخبر إلى الإنشاء، وعن النبأ إلى الدعاء(...)، وقل لنفسك ما قلته لك آنفا: إن الشاعر لم يقصد إلا أن يفجأ سامعيه ويبهرهم بالإغراب في المعاني والألفاظ (...) وقد أرضى الشاعر حاجته في الإغراب ومفاجأة السامعين به، وأحس أنه قد ملأ نفوسهم إعجابا به وتشبيها له، فصور ذلك تصويرا جميلا رائعا لا يخلو من التحدي في هذا البيت الرائع:

كئيبا تَوَقَّاني العواذلُ في الهـــوى كما يَتَوقَّى ريضَ الخيـلِ حازِمُـه

فهو إذن عاشق عنيف في عشقه، محب خشن في حبه، لا يحفل بتقصير صاحبيه عن إعانته(...)»[3]، فبعدوله عن الأسلوب المألوف إلى الأسلوب غير المتوقع أوقع القارئ في خيبة لا يلبث بعدها حتى يغير أفق انتظاره حين يعجب بصنيع الشاعر ويتأثر بمعانيه.

(1) طه حسين، مع المتنبي، المصدر السابق، ص191.
(2)المصدر نفسه، ص191.
(3)نفسه، ص193.

-طبقات القراء: يشير طه حسين في قوله الآتي إلى العديد من القراء: «أتراه يريد أن يبهر الفقهاء من أصحاب سيف الدولة كما بهر النحاة واللغويين؟ وإلا فما هذه القضية الفقهية التي صورها في هذا البيت»[1]، وفي البيت القائل:

وما حاجةُ الأظعان حولكِ في الدجى إلى قمر ما واجدٌ لكِ عادِمُـــه

«وما أرى إلا أنه قد قصد بهذا الطباق بين الوجود والعدم إلى مداعبة المتكلمين(...) فهذه الأبيات وحدها إن صح فهمي لها وتفسيري لما قصد إليه المتنبي بها، تصور لنا الحاشية التي كانت تصحب سيف الدولة وتحضر مجلسه حين أنشده المتنبي هذه الميمية في أنطاكية»[2]، فهو يشير إلى أن المتنبي قد لفت انتباه جميع طبقات المستمعين الذين كانوا في حضرة سيف الدولة لتنويعه في مضامينه الشعرية بين ما يَهُمُّ النحويين واللغويين وعلماء الفقه وعلم الكلام، وغيرهم.

-التغريب وإسقاط المألوف: كما لفت الانتباه إلى مواضع التغريب وإسقاط المألوف في هذه القصيدة، فيقول: «أن المتنبي قد جعل الأمير جيشين: جيشا في الأرض تحمله الخيل، وجيشا في السماء يحمله الجو، (...) فالفكرة جديدة والصورة التي تثيرها هذه الفكرة طريفة، والعظمة التي يخرج بها الممدوح منها رائعة، وشخصية المتنبي لا تضعف ولا تتضاءل أمام الفحول الذين سبقوه، ولكنها تثبت لهم، وتقوى عليهم، وكذلك الأمر في البيت الذي بعد هذا بقليل:

سحابٌ من العِقبان يزحف تحتها سحابٌ إذا استسقتْ سقَتْها صوارِمه

فالمعنى في هذا البيت هو المعنى نفسه في البيت الذي سبقه (...)، ولكنه يقلب الأوضاع المألوفة في عرف الناس، فإذا السحب العليا تستسقي ما دونها من السحب، وقد ألف الناس أن يستسقي الأسفل الأعلى، فإذا الأعلى هنا يستسقي الأسفل، والصوارم هي التي تسقي السحب العليا بما تريق لها من الدماء، قل إن المتنبي لم يبتكر أصل المعنى فلن ينازعك في ذلك أحد، ولكن لا تنازع أنت في أنه قد ألم بهذا المعنى القديم اليسير فاستثمره أحسن استثمار وارتفع به إلى جوهر الشعر، واستطاع أن يروع سامعيه وقارئيه بالتعبير والتصوير جميعا»[3]، فهو يرى أن المتنبي قد تناول معان ألفها الناس، لكنه قلبها قلبا تاما حتى

(1) المصدر السابق، ص194.

(2) طه حسين، مع المتنبي، المصدر السابق، ص194.

(3)المصدر نفسه، ص199.

أحدث فيها إغرابا، فأخرجها من دائرة ما تعارف عليه الناس، وبذلك يكون قد أسقط المألوف فأبدع في ذلك وأدهش سامعيه بروعة ما صنع.

إن الذي يمكنني أن أستخلصه من قراءة طه حسين للمواضع السابقة عموما، ولهذه القصيدة خصوصا هو أنه لولا علمي بأن طه حسين من الجيل الأول للنقد الحديث، لظننت أن قارئ هذه القصيدة ناقدا معاصرا لنظريات القراءة والتلقي، ولذلك يمكن القول أن طه حسين قد وصل «إلى صياغة نقطة التحول في منهجه النقدي وهي نقطة تدفع ببصيرته النقدية نحو نظرية التلقي»[1]، وبذلك يكون قد وفق فيما بذله من جهد في سبيل تطوير النقد العربي، وتجديده من خلال رؤاه المستقبلية التي خلدت ذكره عبر الأجيال.

ب–قراءة محمود شاكر:

– الخبرة الجمالية والمعرفية: إن التذوق الذي يقصده محمود شاكر« لا يعني ما نفهمه من تلك الكلمة بعدما ابتذلها سوء الاستعمال، وإنما هو منهج تأملي تحليلي، صنو ما تسميه المناهج النقدية المعاصرة بالقراءة المنهجية الدقيقة أو القراءة المتأملة المتفحصة»[2]، وقد بين أن منهجه ممتد من النقد القديم، كما استند إلى آليات القدماء التي طور مفهومها وحورها كالتأويل والتفسير النفسي والتاريخي لبعض القضايا من خلال نص المتنبي، حيث كان يؤمن بأن أي شعر إنما يحوي دقائق حياة الشاعر ونفسيته، وهو المرآة التي تعكسه، لذا لجأ إلى استنباط العديد من مواقف حياة المتنبي من شعره .

–المسافة الزمانية والتأويل التاريخي: تلك القراءة الحديثة التي تقوم بعملية الغربلة، بحيث تزيل الأحكام المسبقة المحلية والمحدودة، وفي الوقت نفسه تفسح المجال أمام تلك الأحكام المسبقة التي تعمل على انبثاق الفهم الأصيل بوضوح فهي وسيلة تقدم العون بشكل كبير للفهم فهي معبأة بالعادات والتقاليد الجارية على مدار التاريخ ومن خلالها يقدم لنا التراث بذاته[3]، وقد استطاع **محمود شاكر** بمثل هذه القراءة أن ينفذ إلى الكثير من المعاني والدلائل التي كانت خفية في عمق بنية النصوص الشعرية والنثرية، وبذلك تمكن من التحقق من عدة قضايا من حياة المتنبي كانت محاطة بالعديد من الشبهات والغموض منذ القديم، فوفق إلى إماطة اللثام عن بعضها، كتفسيره لبعض القضايا البلاغية، ونفي القرمطيه عن المتنبي، واختلف مع النقاد في تأويل بعضها الآخر كنفي النبوة عنه، كما تمكن بهذا المنهج من أن يستخرج من شعر المتنبي

(1) حسن البنا عز الدين، قراءة الآخر/ قراءة الأنا، المرجع السابق، ص243.

(2)صبري حافظ، أفق الخطاب النقدي دراسات نظرية وقراءات تطبيقية دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1996، ص160.

(3)هانز جورج جادامير، الحقيقة والمنهج، المرجع السابق، ص408.

كثيرا من الأمور التي بدت جديدة ومثيرة كقوله (بعلوية أبي الطيب) وكقوله بحبه لشقيقة سيف الدولة، وبهذا الحس الفني استطاع أن يرتب قصائد ديوان المتنبي ترتيبا تاريخيا اختلف فيه عن الترتيبات السابقة، وأن يصل إلى كثير من المسائل الهامة.

-دمج آفاق القراءة: عمل محمود شاكر على دمج مختلف آفاق القراءة وأنواعها، فلم يستغن عن القراءات السابقة والروايات التاريخية حتى في الأمور البسيطة المعروفة من حياة المتنبي، وكان غرضه من ذلك استنباطها من الشعر حتى يتسنى له الربط بين القراءة الفنية والتاريخية والنفسية، وليؤكد بأن هذا الشعر قد ضمن حياة الشاعر بدقائقها، فرغم انعدام الروايات الموثقة حول قسم الصبا من حياة المتنبي إلا أنه «عملنا فيه الاستنباط من قليل شعره الذي قيل في صباه واستخراج الأصول النفسية منه ثم مسيرها بعد وتدرجها معه حتى بلغت مبلغها في كثير شعره الذي "ملأ الدنيا وشغل الناس"»[1]، كما فعل ذلك أيضا في استنباط دقائق حياته مع سيف الدولة من خلال شعره حيث «اتخذ منه أخا يمنحه وده ويكشف له عن سره، ويحدثه بآماله في السياسة والحكم فوقعنا على أشياء من ذلك»[2]، فهو يستعين بالنص الشعري وقراءاته السابقة وكذلك النص التاريخي وتأويلاته المختلفة القديمة والمعاصرة ولا يستغني عن أي قراءة يمكن أن يعكس مضمونها دقائق من حياة المتنبي.

-الانطلاق من النص وعدم مراعاة السياقات الخارجية: حيث يرى بعض النقاد أن منهج محمود شاكر« قريب من ذاك الذي نادى به **رولان بارت** عندما قال **بموت المؤلف** لحساب التركيز على النص»[3]، لكن محمود شاكر رغم استغنائه عن السياقات الخارجية للمؤلف لم يلغ المؤلف، وإنما بقي يبحث عنه داخل النص، مستنطقا نصه بمختلف آليات القراءة، حتى يتمكن من معرفة حياته وشخصيته ونفسيته.

(1) محمود شاكر، المتنبي، المصدر السابق، ص38.

(2)المصدر نفسه، ص 123.

(3) صبري حافظ، المرجع السابق، ص161، 162.

ثالثا: تلقي شعر المتنبي عند النقاد العرب المحدثين في ضوء المناهج النسقية.

المناهج النسقية هي تلك المناهج التي تدرس النص الأدبي بعيدا عن السياقات الخارجية المختلفة، ومستقلا عن مؤلفه ومرجعياته، كالمنهج البنيوي والمنهج الشكلاني، والمنهج الأسلوبي، هذا الأخير الذي تعود منابته إلى البلاغة الأوروبية القديمة، وقد حاول نقادنا العرب المحدثون نقله إلى الساحة النقدية العربية بترجمته، ومن ثم تمكنوا من تطوير البلاغة العربية القديمة في عدة أبواب منها، ثم تَمَّ تطبيقه على النص العربي وما يتناسب معه، ومنها النصوص الشعرية التي من بينها شعر المتنبي.

ويجدر بنا في هذا المقام أن نشير إلى أن دراسة شعر المتنبي في ضوء المناهج النسقية المتعددة لم يتطرق إليه كثيرا-حسب اطلاعنا-إلا في مقالات معدودة، كمقال"**السواد في شعر المتنبي دراسة سيميائية**"[1]ومقال آخر بعنوان "**تحليل بنيوي تفريعي لقصيدة المتنبي**"[2]ومقال "**الدلالة الشاردة وفضاء النص**"[3]، وقد تكون هناك دراسات أخرى لكن أوفرها عددا ما درس في ضوء المنهج الأسلوبي، نظرا لملاءمته لدراسته القضايا البلاغية التي يتوفر عليها شعر المتنبي، ولذلك اتجهنا بالبحث في القراءات التي درست شعر المتنبي في ضوء المنهج الأسلوبي.

كما يجب أن نلفت الانتباه إلى أهمية بعض الدراسات الحديثة حول شعر المتنبي التي انتهجت أساليب مستجدة، وهي من أحوج متطلبات اللحظة الراهنة، كالحوار الذي اتخذه مجموعة من النقاد المحدثين آلية لقراءة شعر المتنبي، وهي في الوقت نفسه يمكن إدراجها ضمن ما يسميه **تودوروف*Todorov*** بالنقد الحواري أو التلقي الحواري، الذي يعنى بدراسة النصوص الإبداعية والقرائية عن طريق تحاورها بعيدا عن السياقات الخارجية، لذا تناولنا نموذجين لهذا التلقي هما: كتاب "**في مجلس أبي الطيب" لإبراهيم السامرائي**، وكتاب "**العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب" لناصيف اليازجي**.

(1)مي بنت إبراهيم المحيميد، السواد في شعر المتنبي –دراسة سيميائية–المجلة العربية للعلوم ونشر الأبحاث، جامعة الملك سعود، العدد 3، المجلد4، 2018.

(2)جمال الدين بن الشيخ، تحليل بنيوي تفريعي لقصيدة المتنبي، مجلة الآداب، لبنان، س25، ع11، نوفمبر 1977.

(3)أحمد علي محمد، الدلالة الشاردة وفضاء النص"شعر المتنبي أنموذجا"، مجلة جامعة تشرين، سوريا، العدد 1، المجلد 27، (2005).

1- المنهج الأسلوبي:

الأسلوبية «علم لساني يعنى بدراسة مجال التصرف في حدود القواعد البنيوية لانتظام جهاز اللغة»[1]، أي إنه علم لغوي «يبحث في الوسائل اللغوية التي تكسب الخطاب العادي، أو الأدبي خصائصه التعبيرية، والشعرية، فتميزه عن غيره...إنها تتقرى الظاهرة الأسلوبية بالمنهجية العلمية اللغوية، وتعتبر الأسلوب ظاهرة هي في الأساس لغوية تدرسها في نصوصها وسياقاتها»[2]، فالأسلوبية موضوعها الأسلوب الذي يعد الأساس المميز للخطاب الأدبي عن الخطاب الأدبي.

أ-الأسلوبية والتلقي:

تعرف البلاغة العربية بأنها بلاغة تلقي، كما أن للأسلوبية الحديثة أيضا علاقة بالمتلقي «هذه العلاقة التي ستتوطد أكثر مع **ريفاتير** الذي منح المتلقي معظم جهده الأسلوبي، ويمكن أن يعد خلاصة للاتجاهات السابقة داخل الأسلوبية (...)، فقد عرف **ريفاتير** الأسلوب بأنه كل شكل مكتوب علق به صاحبه مقاصد أدبية(...)والمعروف أن **ريفاتير** صاحب رصيد كبير من الآراء حول القراءة حين طالب المتلقي بفك (**شفرة**) النص، وحين دعا الكاتب (لتشفير نصه)، ومن آرائه المهمة أيضا (**عدم التوقع**)، إذ إن التوقع يسطح القراءة ويطيح بهيبتها، وقسم القراء على طبقات وأصناف مثل **القارئ الجامع أو القارئ الفائق**»[3]، وهو صاحب قضية "**الانزياح**" التي تعد من أهم القضايا الأسلوبية المرتبطة بالتلقي .

وفي كلا الحالين فإن للمتلقي قارئا كان أو سامعا دورا مهما في إثراء النظرية الأسلوبية، وبالذات موضوعها المتمثل في الأسلوب«إن الملفوظ يظل موجودا بالقوة، سواء أفرزته الذات المنشئة له، أم دفنته في بواطن اللاملفوظ، ولا يخرجه إلى حيز الفعل إلا متلقيه، وهذا التلقي بمثابة انقداح شرارة الوجود للنص ولماهية الأسلوب، (...)فقراءته دفن لصيرورته من حيث إنها تبشير بولادته»[4]، أي إنه إذا كان النص وليدا لصاحبه، فإن الأسلوب وليد للنص، ويمكن أن يستغني عن المؤلف، لأن الرابط بينهما مؤقت فحسب إلى حين تنتهي لحظة الإبداع، ومن ثم تبدأ ولادة الأسلوب باندماج النص مع القارئ[5].

ولا يسعنا في هذا المجال من البحث أن نتوسع في تحديد ماهية المنهج الأسلوبي إلا ببيان هذا العرض

(1) عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ط3، ص 56.

(2) عدنان بن ذريل، اللغة والأسلوب، ط2، 2006، ص131.

(3) محمد المبارك، استقبال النص عند العرب، المرجع السابق، ص 89.

(4) المسدي، الأسلوبية والأسلوب، المرجع السابق، ص87.

(5) المرجع نفسه، ص88

المبسط، ولما له علاقة بالتلقي، وهو المجال الذي سنحاول فيه تقديم بعض الدراسات الأسلوبية لشعر المتنبي، وهي دراسات متفرقة تتخير دراسة شعر المتنبي في ضوء جزئية من هذا المنهج، وحسب اطلاعنا فليس هناك دراسة موسعة شافية تفي بالقدر الذي يمكننا من الإدلاء على كيفية تطبيق هذا المنهج على شعر المتنبي، لذلك لجأنا إلى رصد مختلف الظواهر الأسلوبية التي اتسم بها شعر المتنبي من خلال دراسات متعددة حول شعره، كدراسة **محمد فتوح أحمد "شعر المتنبي قراءة أخرى"، ومقال" مفاعلات الأبنية اللغوية والمقومات الشخصانية في شعر المتنبي"، لعبد السلام المسدي، ودراسة أحمد مبارك الخطيب "الانزياح في شعر المتنبي"، وكذلك دراسة بسام قطوس في كتابه "استراتيجيات القراءة"**، كما تم الاستعانة بمقالات متفرقة حول هذا الموضوع، ومن ثم يمكن أن نقدم صورة عامة حول مختلف الظواهر الأسلوبية في شعر المتنبي، وهو ما سنوضحه في الآتي:

ب–الظواهر الأسلوبية في شعر المتنبي:

إن المجال الذي يجب التركيز عليه خلال تتبعنا للدراسات الأسلوبية لشعر المتنبي «مستوى الإيقاع ونظامه، والشكل الثابت المحدد لنظام حجم النص وفاعليته الجمالية، ودور كل من مستوى النظم (التركيب) في المنجز النصي الشعري، والمستوى الدلالي والبلاغي وبخاصة الصور بمختلف أنماطها، وحقول المعجم الشعري الدلالي، وبنيات الإيجاز والاستطراد »[1]، وعلى ذلك الأساس نرصد مختلف الظواهر الأسلوبية المتعلقة بكل مستوى من مستويات النص:

–المستوى الصوتي:

هناك العديد من الظواهر الأسلوبية على المستوى الصوتي لشعر المتنبي، لكن أبرزها تلك التي «تجعل من هذا الشعر صوتا أصيل النبرة قد تتنوع درجاته وتتعدد طبقاته، ولكنه التنوع الذي يسهم في وحدة (...)البنائي الخاص»[2]، فالمتنبي في تأليفه للشعر يركز على الظواهر الأسلوبية المتميزة بالموجات الإيقاعية التي تتساوق مع بنية النص، وذلك لأهميتها في لفت انتباه السامع أو القارئ، ومن أمثلة ذلك:

***صيغ الدعاء والنداء:** حيث يكون التركيز على بنية الأفعال المتوالية، لأنها أكثر الأدوات اللغوية دلالة على الدعاء [3]، يقول الشاعر:

(1)معمر حجيج، استراتيجية الدرس الأسلوبي، دار الهدى، عين مليلة، 2007، ص131.

(2)محمد فتوح أحمد، شعر المتنبي قراءة أخرى، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1988، ص36.

(3) المصدر نفسه، ص37.

سِـــــرْ! حَـــلّ حيث تَحُلّهُ النّوارُ وَأَرَادَ فيـــكَ مُرادَك المِقـــــدَارُ [1]

فالخطاب في البيت لا ينبئ في ظاهره على الدعاء، لأنه قد«لف لفا في تضاعيف متواليات فعلية اكتسب فيها صيغ الماضي –بسياق الدعاء–دلالة طلبية»[2]، ومن أمثلة ذلك أيضا قول الشاعر:

يـــــامَنْ يَعِزُّ على الأعزةِ جـــارُهُ ويـــــذِلُ من سَطَوَاتِهِ الجَبـــــّارُ

كنْ حيث شئتَ فما تَحُولُ تَنُوفـــه دون اللقـــــــاء ولا يَشِطُّ مـــزارُ [3]

فالأبيات مليئة بأساليب النداء وصيغ الإنشاء[4]التي تضفي على الأبيات طابع الاهتمام بالمخاطب، والتركيز على لفت انتباهه في كل عبارة.

* **التصغير**: مما يسترعي الاهتمام أن المتنبي لا يستخدم التصغير كظاهرة دلالية فحسب، بل يوظفها على المستوى الصوتي، بحيث يصبغها بطابع النبرة المتوالية التي تلفت انتباه المتلقي «فحين يكون المقام مقام مواجهة مع فرد بعينه، ترى التصغير يتناول اسم ذلك الفرد، بحيث يتولى السياق تسويغ ذلك التصغير وتوفير السمات الهجائية التي تبرره، وتضفي عليه قدرا من الإقناع والمنطقية»[5]، مثل قول الشاعر:

أَوْلَـــــى اللِّئامِ كُوَيْفِيرٌ بِمَعْـــــذِرَةٍ فِي كُـــلِّ لؤمٍ، وَبَعضُ العُذرِ تَفنيـــدُ

وَذَاكَ أَنَّ الفُحُولَ البِيضَ عَاجِـــــزَةٌ عَنِ الجَمِيلِ فَكَيْفَ الخِصْيَةُ السُّودُ [6]

فقد تكررت الصفات الملحقة بالتصغير حتى تتحقق الدلالة الهجائية أكثر من خلال هذا العنصر من التصغير، وقد يضاف إلى التصغير ما يجعلها توحي «بتناقض لا يلتقي طرفاه إلا لقاء الأضداد»[7]، مثل قول الشاعر:

---

(1)المتنبي، المصدر السابق، قافية الراء، ص277.

(2) محمد فتوح أحمد، المصدر السابق، ص 37.

(3)المتنبي، المصدر السابق، قافية الراء، ص277

(4)دواليك يا سيْفَها دولةً وأمرُك يا خيرَ من يَأمُر. انظر: المتنبي، المصدر السابق، قافية الراء، ص354.

رويدك أيها الملك الجليل تَأَنَّ وعُدَّه مما تُنيل.انظر: المصدر نفسه، قافية اللام، ص263.

(5) محمد فتوح أحمد، المصدر السابق، ص 42.

(6)المتنبي، المصدر السابق، قافية الدال، ص508.

(7) محمد فتوح أحمد، المصدر السابق، ص 43.

وإذا أَتَتْك مَذَمَّتِـــي مِنْ نَاقِـــصٍ فَهِيَ الشَّهَـــادَةُ لِي بِأَنِّي كَامِـــلُ

مَنْ لِي بِفَهْمِ أُهَيْلِ عَصْرٍ يَدَّعِـــي أنْ يَحْسُبَ الهِنْـــدِيَّ فِيهِمْ بَاقِـــلُ (1)

«**فباقل** هذا الذي تحول بفعل السخرية إلى حيث أصبح حجة في الحساب والمقدرة الذهنية ومثال للعجز والحصر، فإذا كانوا قد ضلوا في قيمته فكيف تطلب منهم الإصابة في قيمة الشاعر؟»(2)، فالتصغير في شعر المتنبي يحقق جمالية إيقاعية في البيت إضافة إلى دوره الدلالي والبلاغي.

***أساليب الشرط**: وهي من الأساليب التي أكثر المتنبي من استخدامها، نظرا لاحتوائها على جمالية أسلوبية دلالية وإيقاعية وتركيبية، فهذه الأساليب تقوم **بوظيفتين اثنتين**: «إحداهما احتجاجية، يقوم فيها توالي الأقيسة الظاهرة والمضمرة بالبرهنة على الدلالة وإقناعنا بها، والأخرى استقصائية ينهض فيها هذا التوالي باستيفاء الحالات، وتوازن الأقسام بحيث يخيل إليك أن هذا التوازن يمتد عبر كل مستويات البنية الشعرية امتدادا رأسيا مساوقا بين الإيقاع والتركيب والدلالة»(3)، ومن أمثلة ذلك قول الشاعر(4):

وَإِنْ تَكُنْ خُلِقَتْ أُنثَى لَقَد خُلِقتْ كريمةً غيرَ أنثى **العقل والحَسَـــــبِ**

وَإِنْ تَكُنْ تَغْلِبُ الغَلباءُ عُنصُـــرَها فَإِنَّ فِي الخَمْرِ مَعْنًى لَيْسَ فِي الْعِنَبِ (5)

«فهذه النماذج توظف التوالي الشرطي توظيفا برهانيا، ولكنها في هذا البرهان تلجأ إلى الأقيسة المجازية المباشرة أو الملفوفة بغية إحداث الدلالة المقصودة»(6)، لكن في المثال الآتي نلاحظ «توازن مستويات الإيقاع والتركيب والدلالة جميعا، وحيث يستقل مركب الشرط وجوابه بدلالة الجزئية عبر شطر جزئي واحد، أو بالأحرى عبر جملة إيقاعية واحدة»(7)، يقول المتنبي:

---

(1)المتنبي، المصدر السابق، قافية اللام، ص180.

(2) محمد فتوح أحمد، المصدر السابق، ص43.

(3) المصدر نفسه، ص44.

(4)إذا اعتاد الفتى خوضَ المنايا فأَهْوَنُ ما يمر به الوُحُولُ

ومَن أمَرَ الحصونَ فما عصتْه أطاعتْه الحُزُونَة والسهول .انظر: المتنبي، المصدر السابق، قافية اللام، ص264.

(5)المتنبي، المصدر السابق، قافية الباء، ص434.

(6) محمد فتوح أحمد، المصدر السابق، ص46.

(7) المصدر نفسه، ص46.

إذا غدرَتْ حسناءُ، وَفَّتْ بعَهدهَا فَمِنْ عَهدِها أنْ لا يَدومَ لها عَهـــدُ
وإنْ عشِقَتْ كانت أشدَّ صَبابَـــةً وإنْ فَرِكَتْ فَاذْهَبْ فما فِرْكُها قَصْـدُ (1)

فهناك فرق بين توظيف أسلوب الشرط إيقاعيا في الأبيات الأولى، والأبيات الأخيرة التي تعبر عن تأدية أدوات الشرط لوظيفتها البرهانية مع توازن الأقسام وتحقيق جمالية الإيقاع.

***التكرار**: إن الألفاظ المكررة في نص ما هي« التي تمثل جوهر المعنى وأن الشاعر لا يختارها إلا في ضوء إدراكه لطبيعتها وتأثيرها في الفكرة»[2]، وفي شعر المتنبي يحقق التكرار قيمة إيقاعية وتوضيحا أكثر للدلالة المقصودة، ومثال ذلك:

فَلَيْتَ طـــالعةَ الشمسين غائبـــةٌ وليتَ غائبةَ الشمسين لم تغِـــبِ
وليتَ عينَ التي آبَ النهارُ بهـــا فداءُ عينِ التي زالتْ ولم تَـــؤبِ
فما تُقَلَّـــدُ بالياقوت مُشْبِهُـــها ولا تُقَلَّـــدُ بالهنديةِ القُضُـــبُ
ولا ذكرتُ جميلاً مِنْ صَنَائِعِهـــا إلا بكَيْتُ ولا ودٌّ بـــلا سَبَـــبِ (3)

ففي هذه الأبيات تناول المتنبي «وحدات التركيب مع المخالفة بينها في الوضع الإسنادي بالإثبات والنفي (غائبة، لم تغب، آب، لم تئب) أو بتبادل الموضوع المحمول (ليت طالعة الشمسين غائبة ""ليت غائبة الشمسين لن تغب) أو بتغير المتعلقات (تقلد بالياقوت، تقلد بالهندية الغضب)، وهذه المخالفة هي التي تجعل من دلالة التكرار في هذا النموذج وأمثاله من شعر المتنبي دلالة إضافية»[4]. والتكرار أنواع، ومن أهم أنواعه **التجنيس**، أما الإيقاع في التجنيس فيظهر «بقصد اختلاب الأذهان وخداع الأفكار، حيث يوهم أنه يعرض على السامع غير التطويل والسآمة، فإذا هو يروع ويعجب ويأتي بمعنى مستحدث يغاير ما سبقه كل المغايرة فتأخذ السامع الدهشة لتلك المفاجأة غير المتوقعة»[5]، ففي قصيدة المتنبي التي مطلعها:

(1)المتنبي، المصدر السابق، قافية الدال، ص206.
(2)محمد عبد المطلب، التكرار النمطي في قصيدة المديح عند حافظ دراسة أسلوبية، مجلة فصول مجلة النقد الأدبي، المجلد الثالث، العدد2، 1 مارس 1983، ص47.
(3)المتنبي، المصدر السابق، قافية الباء، ص435.
(4) محمد فتوح أحمد، المصدر السابق، ص 48.
(5) عبد الفتاح لاشين، البديع في ضوء أساليب القرآن، دار الفكر العربي، القاهرة، 1999، ص 170

عِيدٌ بِأَيَّةِ حَالٍ عُدْتَ يَا عِيدُ بِمَا مَضَى أَمْ لِأَمْرٍ فِيكَ تَجْدِيدُ (1)

هذه القصيدة مليئة بأنواع الجناس المتفرقة في أبياتها، وهي(جيد، بيد)(تسهيد، تمهيد)(مفقود، مفئود)(جود، عود)(محسود، محمود) وغيرها، وما يلاحظ أن هذه الجناسات كلها متموضعة في القافية(2)، حيث يعرف بجناس القوافي الذي قاد الباحثين للتساؤل حول دوره المهم في القافية(3).

– المستوى اللغوي:

هناك العديد من الظواهر الأسلوبية في شعر المتنبي على هذا المستوى وهي متفرقة في أيا المؤلفات الأسلوبية حول شعر المتنبي، لكن أهمها وأوسعها ما تعلق بتفسير **"أنا"** المتنبي نحويا ولغويا.

***الضمير "أنا" وما يدل عليه:** يكون التوظيف اللغوي الأسلوبي لهذا اللفظ في سياق الافتخار وادعاء التميز والانفصال عن الآخرين(4)وبصيغ متعددة كياء المتكلم، و"**نا**" المتكلمين و"**تاء**" الفاعل، وقد وظف بكثرة في شعر المتنبي، ومن أمثلة ذلك:

قُضَاعَةُ تَعْلَمُ أَنِّي الفَتَى الـــــ ذي ادَّخَرَتْ لِصُرُوفِ الزَّمَـــانِ
وَمَجْدِي يَدُلُّ بَنِي خِنْـــــدِفٍ عَلَى أَنَّ كُلَّ كَرِيمٍ يَمَـــــــانِ
أَنَا ابْنُ اللقَاءِ أنا ابنُ السَّخَـــاءِ أَنَا ابنُ الضِّرابِ أَنَا ابنُ الطِّعَانِ
أَنَا ابنُ الفَيَافِي أَنَا ابنُ القَوَافِـي أَنَا ابنُ السُّرُوجِ أنَا ابنُ الرِّعَـانِ (5)

إلى أن قال:

يُسَابِقُ سَيْفِي مَنَايَـــا العِبَـــادِ إِلَيْهِمْ كَأَنَّهُـــــمَا فِي رِهَـــــانِ
يَرَى حدُّه غَامِضَـــاتِ القُلُـوبِ إِذَا كُنْتُ فِي هَبْـــوَةٍ لَا أَرَانِـي

(1)المتنبي، المصدر السابق، قافية الدال، ص506.

(2)صلاح ملا عزيز، قراءة أسلوبية في قصيدة "عيد" للمتنبي، جامعة صلاح الدين، أربيل.

(3) جون كوين، اللغة العليا، النظرية الشعرية، ترجمة أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة، ط2، 2000، ص211.

(4)أحمد محمد علي محمد، أثر ال"أنا" في أسلوبية قصيدة المتنبي، مجلة مركز بابل للدراسات الإنسانية، مجلد2، العدد1، حيزران 2012، ص173.

(5)المتنبي، المصدر السابق، قافية النون، ص33.

سَأَجْعَلُهُ حَكَمًــا في النُّفُــوسِ وَلَوْ نَابَ عَنْهُ لِسَانِــي كَفَانِــي

ففي هذه الأبيات تجلى الضمير أنا في صيغ مختلفة كالتصريح به وتكراره أو حذفه على أن الصفة تعود عليه(ابن الفيافي، ابن القوافي، ابن السروج...)، وكذلك بصيغ مختلفة تدل عليه كياء المتكلم في (مجدي، سيفي، أراني، لساني، كفاني)، **وتاء الفاعل**(كنت)، فقد لجأ إلى استخدام عدة أساليب ليعبر بها عن أناه»[1]، كما اعتمد في هذه الأبيات ما يعود إليه من أشياء يمتلكها ولا سيما سيفه، وفي مثال آخر قصيدته التي مطلعها:

واحرَّ قلباه مِمَّنْ قَلْبُهُ شَبِــــمُ وَمَنْ بِجِسْمِي وَحَالِي عِنْدَهُ سَقَمُ [2]

حيث تمثلت فيها ضمائر المتكلم المتصلة والمستترة في (قلباه، حسمي، حالي، مالي، أكتم، جسدي، أدبي، كلماتي، أنام، ملء جفوني، ضحكي مهجتي أدركتها، سرت، ضربت، تعرفني، صحبت، مني علينا نفارقهم وجداننا أخلقنا أمرنا حاسدنا بيننا لنا شرفي عندي تقتضيني ميامنا راحتي)، أما تعبيره عن نفسه بضمير الجمع "علينا، نفارقهم، وجداننا، أخلقنا، أمرنا حاسدنا "« تجسيد لغوي لتضخم الأنا وهو ينسجم أسلوبا ومضمونا مع غرض القصيدة فضلا عن انسجامه مع نوع نفسية الشاعر ومضموراتها، ومن الإسقاطات اللغوية المجسدة لخصائص نفسية المنشئ في هذا النص إسناد الشاعر أفعالا معينة توحي بدلالة كون الشاعر هو صاحب المبادرة في المفارقة والترك تجاه المعاتب »[3]، فهناك فرق بين أن يعبر ب"أنا"و"نا" لأن "نا" المتكلمين توحي بالمشاركة والقرب والاتصال لكونها ضميرا متصلا في حين أن "أنا" توحي بمعنى الاستقلالية والتعاظم[4].

– المستوى البياني والدلالي:

نظرا لتعلق المستوى البياني خاصة من البلاغة عموما بالمستوى الدلالي في الدراسات الأسلوبية جمعنا بين هذين المستويين في التحليل الأسلوبي لتحقيق قراءة جمالية متكاملة بلاغيا ودلاليا.

(1) أحمد محمد علي محمد، المرجع السابق، ص 178.

(2)المتنبي، المصدر السابق، قافية الميم، ص331.

(3) أحمد محمد علي محمد، المرجع السابق، ص ص 180- 182.

(4) المرجع نفسه، ص ص180- 182.

*الصور البيانية:

إن الصورة الفنية عموما عند المتنبي ليست مجرد تجسيد لفكرة بسيطة، بل تصور نماذج عليا في غاية التفوق[1] «فالشاعر (...) لم يعد ذاك الشخص الذي يكتب عبارات موزونة مقفاة تحمل رنة موسيقية عذبة كي تثير أسماعنا لنطرب إليها، وإنما هو وصل إلى كتابة التاريخ [بكلماته]، لأنه ينقل لنا حقائق واقعية في قالب شعري عذب كي نعتبر ونستفيد ونتمتع »[2]، ومن آليات التصوير:

•**الاستعارة**: ومن أمثلة ذلك:

تُفيتُ الليالي كلَّ شيء أخذْتـه وهن لما يأخُذْنَ منك غـوَارِمُ [3]

يتبين لنا الشاعر من خلال الصورة الآتية (وهن لما يأخذن) كيف أن (الليالي) أصبحت منافسا للممدوح، وهذا يدل على قوة الممدوح التي لا تقهر وأن لا يستهان به، وأن ردة فعله تكون مدمرة، لأنه يجبر هذا المنافس على إعادة ما أخذه منه[4]، فمن ذا الذي يمكنه أن يستعيد ما أخذته منه الليالي والليالي لا تأخذ، ولكن من شدة ما يمضي فيها من الأحداث، وما يحاول أن يأخذه الآخرون منه، وعلى سبيل الاستعارة التي يستعين فيها بهذه اللازمة "الليالي"يقوي مبتغاه من المعنى من أنه ليس من السهل منافسة هذا الممدوح والأخذ منه.

•**التشبيه**: ومن أمثلة ذلك قوله في إحدى كافورياته التي مطلعها:

مَنِ الجآذِرُ في زِيِّ الأعَارِيبِ حُمْرَ الحِلَى والمَطَايَا والجَلَابِيبِ [5]

فالمثير الأصلي في هذه الأبيات هو تكرار التعبير (الأعاريب) ثم(الأعراب) ثم (البدويات) وهو الموضوع المباشر للصورة، ولكي يوضحها المتنبي لجأ إلى مستويين:

أما المستوى الأول فيتمثل في التقاط أوجه التناظر (التشابه) بين المثير الأصلي والمستثار الإضافي أو بين المشبه والمشبه به من وحش البادية وحيوانها باعتبار ما يربط بينها من وجه الشبه (المجال) وهو ما نلحظه في

(1) عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري، دار جرير، الأردن، ط1، 2009، ص152.

(2)المرجع نفسه، ص117.

(3)المتنبي، المصدر السابق، قافية الميم، ص386.

(4) عبد الحميد معيفي، البنى الأسلوبية في شعر المتنبي، أطروحة مقدمة لنيل دكتوراه علوم في الأدب العربي، إشراف المكي العلمي، جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي، 2016/2015، ص134.

(5)المتنبي، المصدر السابق، قافية الباء، ص448

البيت (1- 3- 6)ثم(8- 9) ثم (13- 14)وبهذه الأبيات تحولت الأعرابيات إلى جآذر وتم الخلط بين هذين (المشبه والمشبه به)، بحيث لا يستطاع تمييز أحدهما عن الآخر إلا بالتأمل[1].

وهذه الدلالة التي يفضي إليها ذلك المستوى سرعان ما يصبح بمثابة مقدم للمستوى الثاني مستوى المفارقة الصريحة بين الحضارة والبداوة وبين البدويات والحضريات، فما دامت نقاوة الفطرة وغضاضة الطبع من اللوازم الدلالية للبدويات، فإن اجتلاب الحسن واصطناع الجمال وتكلف الزينة من اللوازم الدلالية للحضريات، وكلما ثبتت لأحد الطرفين صفة، ثبت نقيضها للآخر صراحة أو إيماء[2]، لكن القصيدة لا تلبث أن تلفتنا عن هذا أو ذاك إلى ملمح آخر بالغ الأثر في دلالته، فالقضية ليست بداوة وحضارة وحسب، بل هي قضية الأصالة المنشودة في كل شيء وبلا حدود قضية الصدق مع النفس حتى لو انبعث هذا الصدق من المرارة ما تبعثه حرارة المشيب.

وَمَنْ هوى كلَّ مَنْ ليستْ مُمَوَّهَـــةً تَرَكْتُ لونَ مَشِيبِي غيرَ مَخْضُـــوبِ
ومِنْ هَوى الصِّدْقَ فِي قَولِي وعادَتِهِ رغبْتُ عَنِ شَعَرٍ في الرَّأْسِ مَكْذُوبِ [3]

ومن الأمثلة أيضا قول المتنبي:

كَالْبَـدْرِ مِنْ حيثُ التفَتَّ رَأَيْتَـــــه يُهْـــدي إلى عَيْنَيْكَ نورا ثاقـــبا
كَالْبَحْرِ يَقْذِف للقَـــرِيبِ جَوَاهِـــرًا جُـــودًا وَيَبْعَثْ لِلْبعيد سَحَائِبَـــا
كَالشَّمْسِ فِي كَبِدِ السَّمَاءِ وَضَـــوْؤُهَا يَغْشَى البلادَ مَشَـــارِقًا ومغاربـــا [4]

ففي هذا المثال تتدفق التشبيهات، وتتراكم وفق أسلوب التناقض بين صورة وصورة، لغرض توضيح الفكرة وتوضيحها[5]، وإن ما ينبغي التنبه له في تراث المتنبي الشعري، أنه يستخدم المتناقضات في بناء صوره، ويجمع بينها في كل بيت، فيلفت انتباه القارئ ويجعله في حالة اندهاش يقوده للتفاعل أكثر ثم التأثر بمعانيه.

***المبالغة:** حيث تستخدم كآلية "للترقي في تكوين الصورة" أي التدرج من الإقناع بالأعم إلى الإقناع بالأخص، ومثل هذا التدرج كفيل بتحقيق ما عسى أن يكون في الصورة من مبالغة، مثل قوله:

(1) محمد فتوح أحمد، المصدر السابق، ص 78.
(2) المصدر نفسه، ص 78.
(3)نفسه، ص 79.
(4)المتنبي، المصدر السابق، ص111.
(5) محمد فتوح أحمد، المصدر السابق، ص 75.

أُسَرُّ بِتَجْدِيدِ الهوى ذِكْرَ مَا مَضَى وَإِنْ كان لا يَبقَى لَهُ الحَجَرُ الصَّلْـدُ
سُهاد أتانا منكِ في العينِ عـندنا رقـــــادٌ وقُلَّامٌ رعى سَرْبُكُـم وَرْدُ
مُمَثَّلَـةٌ حتى كأنْ لم تُفـــــارقي وحتى كأنَّ اليأسَ مِنْ وَصْلِكِ الوَعْدُ
وحتى تَكَادِي تَمْسَحِينَ مَدَامِـعِي ويَعْبَقُ في ثوبيّ مِنْ رِيحِكِ النَّـــدُّ (1)

إن هذه الصورة تحمل قدرا من المبالغة إذا اعتبرنا معانيها تجريدية بعيدة عن الواقع، ومع ذلك لا نكاد تحس بالتكلف والغموض فيها، لأن بنية الصورة قد تدرجت بنا فيما يشبه حلم اليقظة من الذكرى التي تستعيد عذوبة الماضي مستعينا بأدوات التشبيه "كأن" وأدات المقاربة في استخدام الفعل "**تكاد**"، هاتين الأداتين عملتا على تحقيق حجم المبالغة المتمثلة في أن يشعر بأصابعها من فوق جبينه حانية ورقيقة تمسح مدامعه، وتكشف عن عالمه الداخلي بانطلاق نسيم الذكريات (2).

كذلك مما يدهش القارئ لشعر المتنبي مقدمات المتنبي المدحية «ذلك النمو للصورة الشعرية وما تكتسبه في سياقها من دلالات جديدة وإيحاءات خصبة، بما تستحق أن تسمى الصورة المركبة النامية، فهو يتريث في رسم صورته، ويهيء لها من أسباب النمو ويمد في أبعادها وأمدائها، وفق رؤية فنية يمليها تطور السياق الشعوري والعاطفي والفكري»(3)، ومثال ذلك قصيدته التي يمدح فيها **عمر بن سليمان الشرابي** مطلعها:

نَرى عِظَمًا بالصَّدِّ والبَيْنُ أَعْظَمُ وَنَتَّهِـــمُ الوَاشِينَ وَالـــدَّمْعُ مِنْهُـمُ (4)

أما **المفارقة الأولى** فتكمن في حاله التي هو عليها من الصد والفراق، الذي سيؤول إليه وهنا يصغر الأمر العظيم الذي هو الصد أمام الأمر الأعظم الذي هو الفراق بالبعد(5)، **والمفارقة الثانية** فتتمثل في اتهامنا للأشخاص بالوشاية، وفي الواقع أن دموعنا أيضا من هؤلاء، فهي تفضح ما حاول الإنسان إخفاءه، بل هي أعظم وأكثر وشاية من هؤلاء(6)، وكل ذلك من أجل أن يلتمس العذر لنفسه في استعظامه صد محبوبته له، ثم يتساءل عمن حاله كحاله ليدع القارئ يجيب نفسه بحسب تجربته:

(1)المتنبي، المصدر السابق، ص 206.
(2) محمد فتوح أحمد، المصدر السابق، ص ص82، 83.
(3)بسام قطوس، استراتيجيات القراءة، دار الكندي، الأردن، ص 218.
(4)المتنبي، المصدر السابق، قافية الميم، ص113.
(5) بسام قطوس، المرجع السابق، ص 219.
(6) المرجع نفسه، ص 219.

وَمَنْ لُبُّهُ مَع غَيْرِهِ كَيْفَ حَالُهُ؟ وَمَنْ سِرُّهُ فِي جَفْنِهِ كَيْفَ يُكْتَـــمُ

ثم يستمر في رسم صورته:

وَلَمَّـــا الْتَقَيْنَا وَالنَّوَى وَرَقِيبُنَا غَفُـولَانِ عَنَّا ظِلْتُ أَبْكِي وَتَبْسِـــمُ [1]

فتتجلى المفارقة هنا من خلال التضاد بين حالتين هما: الضحك والبكاء اللتين تقترنان به وبمحبوبته، ويتابع في رسم صورته وصورتها، حيث إنه لم ير بدرا ضاحكا مثل وجهها، كما أنها لم تر قبل الشاعر ميتا يتكلم[2]، في قوله:

فَلَمْ أَرَ بَدْراً ضَاحِكًا قَبْلَ وَجْهِهَا وَلَمْ تَـــرَ قَبْلِي مَيِّـــتاً يَتَكَلَّـــمُ [3]

-المستوى التركيبي:

يحفل شعر المتنبي في بنيته بمختلف التراكيب الثنائية الازدواجية والمتوازية، أو كما يقول **المسدي** «ثنائية التعارض رأيناها تجسمت في روابطه الحياتية الخارجية إذ تؤلف زوجان متعاقبان هما: المتنبي –سيف الدولة. المتنبي –كافور»[4]، أي ثنائية توافق وثنائية تضاد.

***التقابل المزدوج:**

وأول مظهر من مظاهر التركيب الثنائي ما يمكن أن يصطلح عليه «بالتقابل المزدوج وهو أن يحمل البيت في بعضه أو كله عناصر تزدوج ثنائيا سواء ازدواج تضاد أو ازدواج تطابق، وسواء كان ذلك دلاليا أو إيجابيا»[5]، ومثال ذلك في القصيدة التي قالها في صباه يمدح **أبا المنتصر شجاع بن محمد بن الرضا الأزدي**، مطلعها:

أَرَقٌ عَلَى أَرَقٍ وَمِثْلِي يَـــأْرَقُ وَجـــوًى يَزِيدَ وَعَبْرَةٌ تَتَرَقْـــرَقُ [6]

(1)المتنبي، المصدر السابق، قافية الميم، ص113.

(2) بسام قطوس، المرجع السابق، ص 221.

(3)المتنبي، المصدر السابق، ص113.

(4)عبد السلام المسدي، قراءات مع الشابي والمتنبي والجاحظ وابن خلدون، دار سعاد الصباح، الكويت، ط4، 1993، ص70.أو عبد السلام المسدي، مفاعلات الأبنية اللغوية والمقومات الشخصانية في شعر المتنبي، العد1 1، نوفمبر 1977، مجلة الآداب، ص47-71.

(5) المسدي، قراءات مع الشابي والمتنبي والجاحظ وابن خلدون، المصدر السابق، ص80.

(6)المتنبي، المصدر السابق، قافية القاف، ص28.

فهذه المقدمة الغزلية من هذه القصيدة مليئة بالثنائيات المتضادة، ومجملها ثنائية (الموت/الحياة):

نَبْكِي عَلَى الدُّنْيَا وَمَا مِنْ مَعْشَرٍ جَمَعَتْهُمُ الدُّنْيَا فَلَمْ يَتَفَرَّقُوا
أَيْنَ الْأَكَاسِرَةُ الْجَبَابِرَةُ الأُلَى كَنَزُوا الكُنُوزَ فَمَا بَقِينَ وَلَا بَقُوا
مِنْ كُلِّ مَنْ ضَاقَ الفَضَاءُ بِجَيْشِهِ حَتَّى ثَوَى فَحْوَاهُ لَحْدٌ ضَيِّقُ
خُرْسٌ إِذَا نُودُوا كَأَنْ لَمْ يَعْلَمُوا أَنَّ الكَلَامَ لَهُمْ حَلَالٌ مُطْلَقُ

وما يقترن بكل منهما من الحال في ثنائيات ضدية أيضا:

جمعتهم الدنيا تفرقوا / كنزوا لم يبقوا
ضاق بهم الفضاء/ ثووا في لحد ضيق
كان الكلام حلالا لهم / أخرسوا، خرس

يبدو التناقض في هذه الأبيات مبنيا على أساس ما يشكو منه الشاعر وما يتمناه، لكن هذا التناقض يتجسد فقط في البنية السطحية للأبيات، وما يريده الشاعر من المعنى كامن وراء هذه البنية وهو أَرَقُه على النهاية المحتمة التي يؤول إليها الإنسان حتى يخفف عن العاشقين آلامهم بسبب الفراق، وهذا كله مما يعكس ضعف الإنسان العاجز أمام المفارقة الأبدية بين الموت والحياة[1]، ومن أمثلة هذا التركيب المبني على التقابل المزدوج أيضا:

جَزَاءُ كُلِّ قَرِيبٍ مِنْكُمُ مَلَلٌ وَحَظُّ كُلِّ مُحِبٍّ مِنْكُمُ ضَغَنُ [2]

ويقول أيضا:

بِنَفسِي الذِي لاَ يُزدهَى بِخَدِيعَةٍ وَإِنْ كَثُرَتْ فيها الذَّرَائِعُ والقَصْدُ
وَمَنْ بُعْدُه فَقْرٌ، ومن قُرْبُه غِنًى ومن عِرْضُه حُرٌّ، وَمَنْ مالُه عبْدُ [3]

فإلى جانب التضاد المعنوي في الثنائيات(جزاء/حظ)(ملل/ضغن)(كل قريب منكم ملل/كل محب منكم ضغن) (بعده/قربه)(غنى/فقر)(عرض/مال)(حر/عبد) تبرهن هذه النماذج على ثراء الإيقاع الداخلي نتيجة لتوازن الصيغ والتراكيب، فإنها ترينا إلى أي حد يمكن أن تعلو نبرة هذا الإيقاع إذا بولغ في تحقيق هذا

(1) بسام قطوس، المرجع السابق، ص 217.
(2)المتنبي، المصدر السابق، قافية النون، ص472.
(3)المصدرنفسه، قافية الدال، ص200.

التوازن إلى درجة الصراحة، ثم إلى أي حد يمكن أن تطغى جهارة هذه النبرة واستواء ترددها على تدفق الصورة وانديا النفس الشعري»[1]، فالتقابل المزدوج يحقق الكثير من الجماليات في شعر المتنبي، فبالإضافة إلى تشكيل المعاني في بنية مزدوجة مؤثرة، فإنها تضفي على البيت نغما موسيقيا وإيقاعا رنانا، مما يجعل الصور تبدو أكثر بلاغة في نظمها، وأشد تدفقا بالمعاني.

وهناك مستوى آخر من مستويات تقابل البنية وهو ازدواج التعبير الشعري الذي يهدف إلى «أكثر من غاية (...) يضفي على البنية قدرا من التوازن سواء على مستوى السياق، وما عسى أن يوفد به الصورة الشعرية من خصوبة الإيحاء وثراء الدلالة، أو على المستوى الموقعي، وما عسى أن يقتضيه من دقة انتقاء الصيغ والأشكال التركيبية، بحيث يعادل بعضها بعضا أو يقابل بعضها بعضا»[2]، فمستويات تقابل البنية في البيت الشعري قد يكون تقابلا مباشرا، يتراءى من خلال طريقة تأليف البيت كالأمثلة الأولى، أو يكون كامنا في البنية الخلفية للنص ولا يتراءى للقارئ حتى يمعن النظر في معاني الأبيات، وهذا ما يعبر عنه بازدواج التعبير الشعري.

كما يؤدي ازدواج الرؤية الشعرية إلى تكشف العالم الفني الذي يبنيه المبدع في نصه، حيث يكون هذا العالم «مشتبك الخيوط، متعدد الطبقات، متماوج الألوان، فلا مكان فيه لصوت الشاعر إلا حيث له رجع في أصوات الآخرين (...) بل إن صورة المبدع ذاته تبدو[متعددة] العطاء»[3]، وبهذا الشكل يقوم الشاعر برسم صورة لواقع يتوقعه، أو حالة نفسية يجسدها من خلال هذا الازدواج، ومن أمثلة ذلك:

نَنْسَى البلادَ بـُروقَ الجَوِّ بَارِقَـــتِي ... وَتَكْتَفِي بِالدَّمِ الجَارِي مِنَ الدِّيَـــمِ
رِدِي حياضَ الرَّدى يا نَفسِ واتَّـرِكِي ... حِياضَ خَوفِ الرَّدى للشَّاءِ والنَّعَـمِ
إِنْ لَمْ أَذَرْكِ على الأَرْمَاحِ سَـائِلَـةً ... فَلَا دُعيتُ ابنَ أُمِّ المَجْدِ والـكَـرَمِ
أَيَمْلِكُ المُلْكَ والأَسْيَافُ ظَـامِئَـةٌ ... وَالطَّيرُ جَائِعَـةٌ لَحْمٌ على وَضَـمِ
مَنْ لَوْ رآني ماءً مَـــاتَ مِنْ ظَمَـإٍ ... وَلَـوْ عَرَضْتُ لَهُ فِي النَّوْمِ لَمْ يَنَـمِ [4]

(1) محمد فتوح أحمد، المصدر السابق، ص58.
(2) المصدر نفسه، ص55
(3) نفسه، ص 59.
(4)المتنبي، المصدر السابق، قافية الميم، ص38.

اعتبر شراح ديوان المتنبي القدماء أن هذا البيت ضرب من المبالغة، لأن معناه بعيد كل البعد عن الواقع، لكن من وجهة نظر أخرى فإن المبالغة في هذا البيت ليست «سوى ملمح من ملامح ذلك القناع الملحمي الذي أثرت الشخصية أن تنتفع به وأن تطرح نفسها من خلاله ...»[1]، فهذه الملحمية في عرضها لذات الشاعر «ليست إلا الوجه الآخر من كيان جريح كان يغالب الألم بالتبصر، ويعالج مرارة الإخفاق بالتعلل»[2]، فإيحاءات هذه الصورة مزدوجة من جهتين: (الواقع/الخيال)ومن جهة (صورة الشاعر/صورة الآخر) المتطابق «حيث يكون تقابلا بين صورة المبدع المثالي في فنه وصورة الممدوح المثالي في سلطانه ومجده(...) يكفي أن تراجع مدائحه (...) فلا تدري هل كان الشاعر يضع عينه على ممدوحه فقط أم كان يجلو نفسه من خلاله وهل كان يراه وحده، أم كان يرى نفسه معه»[3]، فهو يدمج شخصين في صورة واحدة لتوافق الصورتين، وإمكانية انعكاس المعاني على كليهما، لأن الطموحات والآمال واحدة والشخصيات متعددة، وهذا كثيرا ما يحدث في ثنائية (المتنبي- سيف الدولة)

خَلِيلَيَّ إني لا أرى غيرَ شاعرِ فَلِمْ منهُمُ الدّعوى ومِنّي الْقَصَائِـدُ

فلا تَعْجَبا إنّ السيوفَ كثيـرةٌ ولكنّ سيفَ الدولةِ اليومَ واحـــدُ [4]

لكن الأمر لا يقتصر على التقابل بين اثنين(الشاعر/الآخر)، هذا الآخر الذي قد يكون أكثر من واحد «وحينذاك تصبح عناصر الرؤية الشعرية شبه مثلثة ففي إحدى زواياها صورة الشاعر وفي ثانيتها صورة الممدوح وفي ثالثتها صورة الآخر بكل ما ينتجه تقابل الزوايا على هذا النحو من إحساس المفارقة وبكل هذه المفارقة من دلالات تختلف باختلاف السياق الشعري»[5]، لذلك على القارئ أن يكون منتبها إلى مثل هذه الإيماءات الخاطفة المتعددة في ثنايا بنيتي القصيدة الخلفية والأمامية (السطحية/العميقة) لشعر المتنبي، ومن أمثلة ذلك حين يقول:

فَيَا أَيُّهَا المَنْصُورُ بِالجَدّ سَعيُـــهُ وَيَا أَيُّها المَنْصُورُ بالسّعي جَـــدّهُ

تَوَلّى الصبى عني فأخلَفتَ طِيبَه وما ضرني لما رأيتك فَقَـــــدُه

(1) محمد فتوح أحمد، المصدر السابق، ص61.

(2) المصدر نفسه، ص61.

(3) نفسه، ص 63.

(4)المتنبي، المصدر السابق، ص 319.

(5)محمد فتوح أحمد، المصدر السابق، ص 67.

لقد شَبَّ في هذا الزَّمَانِ كُهُولـُه ... لَدَيك وشابتْ عند غيرِك مُـردُهُ

أَلَا لَيْتَ يَوْمَ السَّيْرِ يُخبر حَـرُّه ... فَتَسْأَلُهُ والليلَ يُخبرُ بَـــــردُه

وَلَيْتَكَ تَرْعَانِي وَحَيْرَانُ مُعــرِضٌ ... فَتَعْلَمَ أَنِّي مِنْ حُسامِكَ حَــدّهُ

وأَني إذا بَاشَرْتُ أَمْرًا أُريـــــدُه ... تَدَانَتْ أَقَاصِيهِ وَهَانَ أشَـــــدُّه

وَمَازَالَ أَهْلُ الدَّهْرِ يَشْتَبِهُونَ لِـي ... إِلَيْكَ فَلَمَّا لُحْتَ لِي لاَحَ فَـرْدُهُ [1]

ففي هذا المثال نجد أن «اقتران صورة المنصور –كافور– بصورة من يخلص في نصرته —الشاعر الفارس– لم يستطع على الرغم من أولويته وانفساح مداه التعبيري أن يحجب (الظل الثالث) الذي يقبع في خلفية المشهد والذي يتراءى عبر إشارات متقطعة فيها من المواربة أكثر، مما فيها من التصريح، ولنعد في هذا الضوء إلى قراءة قوله "وشابت عند غيرك مرده" وقوله "وليتك ترعاني وحيران معرض" على حين أنه بمصر و"حيران" التي يذكرها بالشام وقوله"ومازال أهل الدهر ينتبهون لي "، ترى هل يمكن لهذه الإيماءات الموزعة بحيث يتوفر منها جميعا ما يوحي بصورة ذلك (الآخر) الذي يعترض بين الشاعر وممدوحه؟ وهل يحتاج الأمر إلى كبير عناء في الربط بين هذا الآخر وسيف الدولة الذي كان الشاعر آنذاك ما يزال حديث عهد بفراقه »[2]، فهذا المثلث المتعدد الزوايا يشكل إحداها المتنبي مقابلا لزاوية كافور وإن كانت في البنية السطحية تظهر أنه في زاوية الجانب(الممدوح)، وتشكل الزاوية الثالثة المجانبة في البنية العميقة للمتنبي وهو سيف الدولة تلك الزاوية المخفية، التي لم يشأ المتنبي أن يظهرها، لأن الموقف لا يتوافق مع ذلك، لكن شاعريته تأبى إلا أن تعبر عنها ولو تخفيا وراء البنية الظاهرة، ونجد هذا المشهد المتعدد الزوايا المتقابلة في شعر المتنبي كثيرا خاصة في كافورياته.

***ظاهرة التوازي:**

أما المظهر الثاني من مظاهر التركيب الثنائي فهو يختص بظاهرة التوازي «سواء أكان ذلك من توازي الكتل الدلالية والمجموعات اللغوية، أم من توازي العناصر اللغوية الفردية وبموجب هذه الظاهرة يرد البيت الشعري على أحد نمطين إما صدره مواز لعجزه، من حيث إنهما يحملان دلالتين متوافقتين أو متكاملتين وإما يرد البيت متجمعة فيه عناصر متراصفة متلاحقة يردد بعضها الآخر أو ينوعه خدمة لحقل دلالي معين

(1)المتنبي، المصدر السابق، قافية الدال، ص 456.

(2) محمد فتوح أحمد، المصدر السابق، ص68.

مبسوط»[1]، فمن النمط الأول أي موازاة الصدر للعجز:

وَلَا أُقِيـــمُ على مَالٍ أَذِلُّ بِـــهِ وَلَا أَلَذُّ بِمَا عِرْضي بـــــه دَرِنُ [2]

وقوله:

عَلَى قَدْرِ أَهْلِ العَزْمِ تَأْتِي العَزَائِمُ وَتَأْتِي عَلَى قَدْرِ الكِرَامِ المَكَـارِمُ [3]

«فكلا المصراعين يداخل الآخر في الدلالة ويلابسه في البنية الشعرية والتركيب اللغوي»[4]، أي إن الصدر من البيت يوازي العجز في البنية، وفي الوقت نفسه يتكامل معه في المعنى، ومن النمط الثاني:

بِـــمَ التَّعَلُّلُ لَا أَهْلٌ وَلَا وَطَـــنٌ وَلَا نَـدِيمٌ وَلَا كَأْسٌ وَلَا سَكَـــنُ [5]

وقوله:

الْخَيْلُ والليلُ والبَيْدَاءُ تَعْرِفُنِـــي وَالسَّيْفُ وَالرُّمْحُ وَالقِرْطَاسُ وَالْقَلَمُ [6]

تبدو هذه «العناصر المتلاحقة لا رابط بينها سوى أنها تجيب عن التساؤل المطلعي "بم التعلل"(...) ووقع هذه البنية أنها تجعل النفس الشعري شديد التصاعد بطيء التنازل، إذ يبلغ البيت نبرته النغمية منذ مطلعه، ثم يتدرج انحدارا إلى أن يبلغ سفح النبرة مع خاتمته»[7]، وفي المثال الثاني من النمط الثاني« يرد العنصر المولد متوسطا بنية البيت، فيحدث إيقاعا معتدلا متكافئ الطرفين يكون فيه الاستقطاب بمثابة محو الانتصاف»[8]، فقد توالت العديد من المعاني الخادمة للحقل الدلالي الواحد، سواء"تعرفني" في المثال الثاني أو "بم التعلل" في المثال الأول، وقوله:

ناديتُ مجدَكَ في شِعْري وَقَدْ صَـدَرا يا غَيْرَ مُنْتَحَلٍ في غيرِ مُنتَحَـــلِ
بالشَّرْقِ والغَرْبِ أقـــــوامٌ نُحبُّهُـــمُ فَطَـــالِعَاهُمْ وَكُونَا أَبْلَغَ الرُّسُـــلِ [9]

(1)المسدي، قراءات مع الشابي والمتنبي والجاحظ وابن خلدون، المصدر السابق، ص84.
(2)المتنبي، المصدر السابق، قافية النون، ص472.
(3)المصدر نفسه، قافية الميم، ص385.
(4)المسدي، قراءات مع الشابي والمتنبي والجاحظ وابن خلدون، المصدر السابق، ص85.
(5)المتنبي، المصدر السابق، قافية النون، ص471.
(6)المصدر نفسه، قافية الميم، ص332.
(7)المسدي، قراءات مع الشابي والمتنبي والجاحظ وابن خلدون، المصدر السابق، ص86.
(8)المصدر نفسه، ص87.
(9)المتنبي، المصدر السابق، قافية اللام، ص 339.

فالتوازي في هذه الحالة «يفضي إلى التكامل والالتقاء، فكلا المتوازيين صحيح غير منتحل، وكلاهما مجد منجذب فيه بالشعر إلى التفوق بالسلطان انجذاب الشبيه إلى شبيه، ولا يقتصر هذا النمط من التقابل التكاملي على تصوير العلاقة بين المتنبي وسيف الدولة(...)، بل إنه ينجلي كلما كانت هذه العلاقة بين الشاعر ونموذجه إيجابية»[1]، وكقول الشاعر:

وَمَا أَنَا وَحْدِي قُلْتُ ذَا الشِّعْرَ كُلَّهُ وَلَكِنْ لِشِعْرِي فِيكَ مِنْ نَفْسِهِ شِعْرُ

وَمَاذَا الذِي فِيهِ مِنَ الحُسْنِ رَوْنَقًا وَلَكِنْ بَدَا فِي وَجْهِهِ نَحْوكَ البِشْــرُ [2]

فالشاعر يسخو بنفسه حين اقترن ذلك بسخاء القيمة التي تتجلى في الممدوح «حتى ليستمد من هذه القيمة ما يتمتع به من ملاحة وحسن، وحتى لكأنه شِعْرٌ من وجهين شعر من حيث هو وشعر من حيث أن هذه القيمة موضوع له(...) فلا ظهور للأول فيما يتصور الشاعر إلى بموضعه في الثاني لا تمام لهما معا إلا بتمام المواءمة ودقة الاقتران»[3]، أي إن الشاعر يرى شعره ليس إلا صورة لسيف الدولة فحسنه ورونقه من حسن وبشر صورة سيف الدولة، فكانت المعاني والمباني بموازاة بعضها البعض، ويتجلى مثل هذا التوازي كثيرا في مديح المتنبي للشخصيات التي أحبها، وتأثر بها كبدر بن عمار وسيف الدولة وأبي العشائر، وهذا يعكس مدى فاعلية الأثر النفسي في بنية هذه الظواهر الأسلوبية.

***تفاعل العناصر الجزئية:**

وأما المظهر الأخير من مظاهر التركيب الثنائي فيتمثل في «ظاهرة تفاعل العناصر الجزئية إيجابا وسلبا، وصورة ذلك أن البيت الشعري عند المتنبي كثيرا ما يشحن بمتناقضات، فيشتد ضغطها بما يولد شحنة نهائية إما إقرار لمبسوط أو نقض لمفروض، على أن مبدأ ممارسة تعامل الشحنات هو من الدقة بحيث يقتضي اعتبار المجال الدلالي: الصريح منه والضمني كما يقتضي الاحتكام إلى السياق بما يفضي إليه من دلالات حافة»[4]، ومثال ذلك أن الشاعر ما يفتأ يتحدث عن نفسه حتى يتحدث عن أعدائه بالتصريح أو الإيماء والتلميح، فما إن يذكر سمة من سمات الكمال تعود بالإيجاب عليه إلا وتلاها بنفيها عن هؤلاء الأعداء، وبذلك تكون هذه المفاضلة هي العنصر المُفَعِّل للبنية الداخلية للقصيدة:

(1)محمد فتوح أحمد، المصدر السابق، ص63.

(2)المتنبي، المصدر السابق، قافية الراء، ص192.

(3)محمد فتوح أحمد، المصدر السابق، ص64.

(4)المسدي، قراءات مع الشابي والمتنبي والجاحظ وابن خلدون، المصدر السابق، ص87.

أَفَاضِلُ النَّاسِ أَغْرَاضٌ لَدَى الزَّمَــنِ يَخْلُو مِنَ الهَمِّ أَخْلَاهُمْ مِنَ الفِطَــنِ
وَإِنَّمَا نَحْنُ فِي جِيلٍ سَوَاسِــــيَةٍ شَرٌّ عَلَى الحُرِّ مِنْ سُقْمٍ عَلَى بَــدَنِ
حَوْلِي بِكُــلِّ مَكَانٍ مِنْهُمُ خَــلِقٌ تُخْطِي إذا جِئْتَ في اسْتِفْهَامِهَا بِمَنِ
لاَ أَقْتَــرِي بَلَدًا إلا عَلَى غَــرَرٍ وَلَا أَمُــرُّ بِخَلْقٍ غَيرِ مُضْــطَغِنِ
وَلَا أُعَاشِرُ مِنْ أَمْلَاكِهِــمْ مَلِكًــا إِلَّا أَحَقَّ بِضَرْبِ الــرَّأْسِ مِنْ وَثَــنِ (1)

ففي هذا التوازن «يبدأ بالمقابلة الجهيرة بين الألفاظ ثم انتهى لصالح التركيز على الصورة السلبية يظل مستمرا في القصيدة وإن يكن بدرجات متفاوة»(2)، أي حين يربط بين الأفاضل والمحن، يتبعه بعكس ذلك من الخلو من الفطنة والبعد هن الهموم، ويستمر في هذه الأضداد بينه وبين جيله حتى ينتهي بإثبات الصورة السلبية التي تظل مقابلة لصورة الشاعر الإيجابية والمتناقصة تدريجيا.

ج–ظاهرة الانزياح:

تعرضنا فيما سبق إلى أن العديد من شراح شعر المتنبي يعتبرون الكثير من القضايا اللغوية والبلاغية، والقضايا المتعلقة بالمعاني أيضا مما خرج فيه عن سنن العرب وما تعارف عليه من الشعراء قبله، بأن كل ذلك من عيوب شعر المتنبي، رغم إنصاف البعض من النقاد كالقاضي الجرجاني، الذي عدَّ بعضا من هذه القضايا من خصائص الشعر المحدث ومزاياهم.

هذا الطرف من الخيط الذي قدمه **القاضي الجرجاني** قاد بعض النقاد المحدثين إلى إعادة النظر في تلك المواضع المرفوضة لدى القدماء في ضوء ما تتطلبه معايير النقد الحديث، كالمنهج الأسلوبي على مختلف مستوياته، من المستوى اللغوي والصوتي والدلالي، واعتبر البعض هذا الخروج عن المألوف مما يندرج ضمن باب الانزياح أو العدول.

وقد تحددت بنية النص وفقا للمنظور الأسلوبي من حيث العبارات والصيغ في **مستويين اثنين: أحدهما:** يمثل الأسلوب العادي للنصوص المحتوي للظاهر الجمالية الموافقة لأفق توقع القارئ، **وثانيهما:** يمثل الأسلوب الخارج عن المألوف ولأفق التوقع، وغايته في كل ذلك إبلا غ الرسالة للمتلقي (3).

(1)المتنبي، المصدر السابق، قافية النون، ص170.
(2)محمد فتوح أحمد، المصدر السابق، ص 66.
(3) المسدي، الأسلوبية والأسلوب، المرجع السابق، ص 104.

إن ظاهرة الانزياح تشغل حيزا واسعا في الأسلوبية[1]، ويعرف بأنه «الفرق بين الشعر واللاشعر»[2]، أو هو تغيير في اللغة، لكن «لا يغير اللغة بكاملها، وإلا صار الفهم مستحيلا إنه-فحسب- يعدل بعض معطياتها التعبيرية، ويحتفظ ببعض معطياتها التي يكررها وينقلها»[3]، ويعرفه **عبد المبارك الخطيب** بقوله: «خروج التعبير عن المألوف في التركيب والصياغة والصورة واللغة، ولكنه خروج إبداعي جمالي، يهدم لكي يبني، بطريقة يصعب ضبطها، طريقة هاربة دوما»[4]، فهو من الآليات الأسلوبية التي تمكن المتكلم من الخروج عن المألوف بطريقة جمالية تخالف توقع القارئ، فتدهشه ثم تؤثر فيه.

وللانزياح عدة **مصطلحات** منها الانحراف والعدول والتجاوز والانتهاك والاختلال والتحريف[5]، وغيرها من المفاهيم التي تشير إلى الخروج عن المألوف والتعدي على أنظمة اللغة وقواعدها، كما أن البلاغة العربية أيضا قد درست هذه الظاهرة، وعبرت عنها بمصطلحات عدة مثل العدول والالتفات وشجاعة العربية والضرورة الشعرية[6]، وغيرها.

ويكمن **مجال الانزياح** في «**مظهرين اثنين: المظهر الأول** في بنية النسج اللغوي فيقع اختراق نظام اللغة، **والمظهر الآخر** بانتهاك المعاني المعجمية بتحميلها معاني جديدة لم تعرف عليها، أو بها من قبل»[7]، فالانزياح يقع على المستوى اللغوي بالخروج عن سنن العربية، ويقع أيضا على المستوى الدلالي أي تحميل الألفاظ بمعان غير موافقة لمعانيها المعجمية، ولا يمكن للدلالة أن تتضح إلا على مستوى سياق الجملة أو البيت ككل، ويمكن معرفة وجود الإنزياح حينما يحدث انحراف صفري للعبارة يطلق عليه درجة الصفر "***degre zero***" (...)، ويسميها **رولان بارت *Barthes Roland*** الدرجة صفر للكتابة[8].

-الانزياح والتلقي:

إن علاقة المتلقي بظاهرة الانزياح تتمثل في مدى استجابته وردة فعله، وما «يحدث فيه من انحراف

(1)عبد السلام المسدي، اللسانيات بين لغة الخطاب وخطاب الأدب، مجلة الأقلام، بغداد، العدد9، السنة 18، 1983، ص70.

(2) جون كوين، المرجع السابق، ص34.

(3) حامد أبو زيد، إشكالية القراءة والتأويل، ص

(4)أحمد مبارك الخطيب، الانزياح في شعر المتنبي، دار الحوار، اللاذقية، ط1، 2009، ص 40.

(5) المسدي، الأسلوبية والأسلوب، المرجع السابق، ص ص100، 101.

(6) المرجع نفسه، ص162.

(7)عبد الملك مرتاض، قضايا الشعريات، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية، قسنطينة، ص154.

(8) رولان بارت، الكتابة في درجة الصفر، ترجمة: محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، ط1، 2002، ص115.

مفاجئ لم يكن المتلقي في الغالب، ينتظر أنه يقع فهو يرفض صفرية الأسلوب (...) يأتي الانزياح ليكسر الرتابة الأسلوبية، فيكون انتباه المتلقي غابرا في طريق جمالي معين عبر تلك الرتابة، لكن بينما هو كذلك، إذ يأتي تعبير فيه ينزاح به عن المألوف، ويتناءى به عن المبتذل، فيوقظ الانتباه فيه، ويحرك الذهن لديه، ويبعث في النفس ما يبعث من فضول التطلع إلى ما وراء هذا الخرق الذي وقع في نظام المعيار اللغوي»[1]، ويمكن تبين ذلك فيما يأتي:

د-انزياحات المتنبي:

إن ما يجب معرفته هو أن المتنبي كانت«عنده الرغبة في الخروج على المألوف في شعره للفت أنظار الناس إليه، بل تعليق عيونهم به كأنه وقد فاته أن يلفت أنظارهم إليه بنسب ماجد أو مال وافر، وأراد أن يشغلهم بشعره ويحير ألبابهم لعلهم يرددون فيه النظر مرارا مشدوهين أو مستغربين»[2]، فخروج المتنبي في شعره عن المألوف ليس أمرا تلقائيا، إنما كان فعلا مقصودا، فهو شديد الحرص على لفت انتباه المتلقي والتأثير فيه.

ورغم انتقاد معاصريه لبعض هذه الانزياحات واعتبارها من عيوب المتنبي في شعره، إلا أنه لم يبال بذلك وراح يستمر في طريقة تأليفه، لأنه لا يرى ذلك ضعفا وعجزا في شعره، بل يراه نوعا من البراعة تمكنه من التعبير عن بنات أفكاره وخوالج نفسه بشكل لا يمكن للغة العادية أن تؤديه، وقد توزعت انزياحات المتنبي في شعره على مختلف مستويات النص، من المستوى اللغوي والتركيبي والبلاغي والدلالي والصوتي إضافة إلى الانزياح النفسي الذي يعد بحثا مستجدا في دراسات شعر المتنبي الحديثة.

-الانزياح اللغوي والتركيبي:

يعد المستوى اللغوي من أكثر المستويات التي توسع المتنبي فيه بانزياحاته، وليس أدل على ذلك إلا أنها براعة المتنبي في شعره «فإذا كان فحول الشعراء قد سمحوا لأنفسهم بهذا الانزياح، فإن المتنبي رأى في ذلك فرصة ثمينة من أجل أن يوطد أقدامه في ميدان الفحول، فاقتحم غير مبال وركب الصيغ التي رآها وفية لمراميه وإن صدمت اللغويين واستفزت النقاد، فكان أن تراكيبه دامت في الذاكرة إلى الأبد، وغيرت من طبيعة المعنى ورافقتها دلالات جديدة مدينة للتركيب الجديد»[3]، وهو ما تنبئ عنه الأمثلة الآتية:

(1)عبد الملك مرتاض، قضايا الشعريات، المرجع السابق، ص153.

(2)إبراهيم عوض، لغة المتنبي، مطبعة الشباب الحر، القاهرة، 1987، ص 11.

(3) أحمد مبارك الخطيب، المصدر السابق، ص 250.

***معاملة الفعل المتعدي معاملة الفعل اللازم:** ومن أمثلة ذلك ما جاء في ميميته التي مدح بها سيف الدولة، عندما عزم على الرحيل إلى أنطاكية، يقول:

أيْنَ أَزْمَعْتَ أَيُّهَذَا الهُمَـــامُ؟ نَحْنُ نَبْتُ الرُّبى وَأَنْتَ الغَمَـــامُ

نَحْنُ مَنْ ضَايَقَ الزَّمانُ لـه فيـ ـكَ وَخَانَتْهُ قُـــرْبَكَ الأيَّـــامُ (1)

إلى أن يقول:

وَإِذَا كَانَتِ النُّفُـــوسُ كِبَـارًا تَعِبَتْ في مُـــرَادِهَا الأجْسَـــامُ

فالفعل "**ضايق**" فعل متعد، ولكن الشاعر فصل الفعل "ضايق" عن المفعول به بالضمير، وعَدَّاه إليه باللام، فصار الكلام نحن من ضايق الزمان له فيك، وقد تسبب بانزياحه هذا إلى وقوف النحاة القدماء طويلا أمام هذا البيت(2).

***العدول بمعاني الألفاظ:** وقد يلبس اللفظة معنى غير معناها المعجمي، فيعدل بها إلى ما يتطلبه السياق، ومن أمثلة ذلك، وضعه"**لم**" في موضع"**ليس**" في قوله:

إِذَا دَاءٌ هَفَـــا بُقراطُ عَنـــهُ فَلَـــمْ يُعرَفْ لِصَاحِبِهِ ضَـــرِيبُ (3)

مع أن" لم" تنفي الماضي وليس لنفي الحال(4)، أي جرأة هذه التي تقود إلى تغيير الوظيفة الأصلية للأداة إلى وظيفة أخرى استدعاها منه سياق البيت.

***توظيف مفردات قديمة في علاقات جديدة:** من الطبيعي أن يتوفر الشاعر على مخزون ثقافي وأدبي يعود لسابقيه نحصل عليه من خلال قراءاتنا لشعره، لكن الشاعر يعيش عصرا غير عصر سابقيه، لذا يحاول أن يوظف هذا المخزون المتوارث في علاقات جديدة بواسطة ذكائه وموهبته، فينزاح بهذه الألفاظ عما تآلفت العرب من تراكيبها إلى غيره من التراكيب ليتغير المعنى كليا، ومن أمثلة ذلك: قوله:

---

(1)المتنبي، المصدر السابق، قافية الميم، ص261.

(2)صالح بن عبد الله الخضيري، الانحراف الأسلوبي في شعر أبي الطيب المتنبي، منشورات مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، المملكة العربية السعودية، ص 7.

(3)المتنبي، المصدر السابق، قافية الباء، ص363

(4)صاحب أبو نجاح، المتنبي والمشكلة اللغوية، مجلةالمورد، العدد الخاص بالمتنبي، دار الحرية للطباعة، بغداد، المجلد السادس، العدد الثالث، خريف 1977، ص 28.

بِمَا بِجَفْنَيْكِ مِنْ سِحْرٍ صِلِي دَنِفَا يَهْوَى الْحَيَاةَ وَأَمَّا إِنْ صَدَدْتِ فَلَا
إِلَّا يَشِبْ فَلَقَدْ شَابَتْ لَهُ كَبِدٌ شِيبًا إِذَا خَضَّبَتْهُ سُلْوَةً نَصَلَا [1]

فالانزياح في هذا البيت «يهدف إلى تصوير أثر الصد والحرمان على المحب الدنف الذي نجا من الإصابة لشيب الرأس، ولم ينج من الوقوع في شيب الكبد، فيقيم المتنبي بين شيب الكبد ومحاولة معالجته بما هو متاح، وليس متاحا إلا السلو فعالجه به، فزال غطاء الشيب وبقي الشيب»[2]، فالمتداول أن من آثار الفراق أنه يشيب الفؤاد ويهزل الجسد، ويذهب بالراحة ويأتي بالأرق...الخ، فأتى المتنبي بمعاني الشيب هذه الأصلية ليعدل بها ويركبها في علاقات جديدة، فيجعل الشيب في الكبد، لأن الشيب لم يظهر على العاشق في رأسه وبذلك يصور نفسية العاشق بصورة معنوية لا مادية.

***التقديم والتأخير**: ومن أمثلته قول المتنبي:

وَهَبِ الْمَلَامَةَ فِي اللَّذَاذَةِ كَالْكَرَى مَطْرُودَةً بِسُهَادِهِ وَبُكَائِهِ [3]

فالتقديم والتأخير يعني انزياح المفردات عن أماكنها وترتيبها الأصلي، حين قدم وجه الشبه "في اللذاذة" عن أداة التشبيه والمشب به، كما أنه أخر الحال المفردة "**مطرودة**"، أي اجعل الملامة مطرودة عني في التذاذك بها كما تطرد لذة النوم بالسهاد والبكاء، وبذلك يلفتنا المتنبي إلى براعته الفنية في تأليف البيت الشعري حين جعل الحال مرة شبه جملة ومرة مفردة، مما يعكس بلاغة المعاني وكثافتها في البيت [4]، كما يتجلى التقديم والتأخير أيضا في قوله:

لَوْلَا مُفارَقَةُ الْأَحْبَابِ مَا وَجَدَتْ لَهَا الْمَنَايَا إِلَى أَرْوَاحِنَا سُبُلَا [5]

فالمتعارف عليه عند النحويين أنه لا يجوز تقديم المضمر على الظاهر في المعنى واللفظ، لكن الذي نلاحظه في بيت المتنبي هذا أن الضمير "لها "يعود على "المنايا" المتأخرة عنه لفظا ومعنى، وبذلك يكون قد خرج عن المألوف وأثار الاختلاف في القراءة عند النقاد، «خروجا يبدو للوهلة الأولى على أنه مخالف للقواعد، ولكن المتنبي كان دائما مفتونا بالتعبير الذي يشغل الآخرين (...)فإذا دارت الآراء في البيت

(1)المتنبي، المصدر السابق، قافية اللام، ص17.
(2) منير سلطان، البديع في شعر المتنبي، التشبيه والمجاز، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1996، ص 362.
(3)المتنبي، المصدر السابق، قافية الهمزة، ص350.
(4) أحمد مبارك الخطيب، المصدر السابق، ص 253.
(5)المتنبي، المصدر السابق، قافية اللام، ص17.

السابق على فاعلية "المنايا" فاجأهم بأن "لها" ليست جارا ومجرورا كما يتبادر إلى الذهن بداية، وإنما هي جمع "لهاة" وهي فاعل (وجدت) المذكور»[1]، فالأمر على ما يبدو خلال القراءة الدقيقة أن "لها "هنا ليست بالضمير، إنها "لها" اسم وهي جمع لمفرد "لهاة" وهي الفاعلة، و"المنايا" مضاف إليه، ففي أعماق هذا التركيب الخارج عن المألوف تسكن دلالة خلفية لا ينتبه لها إلا فطن من أمثال صاحبها الذي ألفها.

-الانزياح الصوتي والإيقاعي:

إن هذا المستوى يعكس في معظم حالاته نفسية الشاعر، من حيث اختيار الوزن والبحر والتفعيلات، وقد ينحرف ببعضها خدمة لما يتوافق مع انفعالاته كقوله في مدح **بدر بن عمار**:

إنَّما بَـدْرُ بْنُ عَمَّارٍ سَحَـــابٌ هَطِـــلٌ فِيْهِ ثَوَابُ وعِقَـــــــابُ

إنَّما بَدْرٌ رَزَايـَا وَعَطـــــَايَا وَمَنَايَـا وَطِعَـــانٌ وَضِـــــرَابُ

مَا بِهِ قَتْلُ أَعـــَادِيْهِ وَلَكِـــــنْ يتَّقِي إخْلافَ مَا تَرْجُوه الذِّئـــابُ

فَلَهُ هَيْبَةَ مَـنْ لاَ يَتَرَجَّـــــى وَلَـهُ جُودُ مُرَجّى لا يُهـــــــابُ [2]

فالناقد يرى أن «هذا البحر يصلح للنفوس الهادئة المستقرة، وهو لا يتفق مع عالم المتنبي الداخلي، لذا انحرف بالعروض في أبيات القصيدة»[3]، أي إن القصيدة من بحر الرمل، وتأتي محذوفة السبب فيصبح وزنها " فاعلن "، ولا تكون "فاعلاتن" إلا إذا جاء فيها تصريع، لكن الشاعر انحرف عن هذا السنن، وجاء بالأبيات على "فاعلاتن" رغم خلوها من التصريع، فانحرف عن الوزن إلى أصل الدائرة العروضية.

ومن أمثلة الانزياح الصوتي أيضا:

وَاحَرَّ قَلْبَاهُ مِمَّنْ قَلْبُهُ شَبِـــمُ وَمَنْ بِجِسْمِي وَحَالِي عِنْدَهُ سَقَـــمُ [4]

لجأ الشاعر إلى «رسم صورة معبرة عن معاناته وانفعالاته ومشاعر الغضب والتألم التي انتابته في حضرة سيف الدولة قاده إلى تشكيل هذا الانزياح الصوتي، الذي يجسد حالته المحبطة، ويعبر بمرارة عن عمق

(1) أحمد مبارك الخطيب، المصادر السابق، ص 251.

(2)المتنبي، المصدر السابق، قافية الباء، ص143.

(3)صالح بن عبد الله بن عبد العزيز الخضيري، المرجع السابق، ص22.

(4)المتنبي، المصدر السابق، قافية الميم، ص331.

مأساته مستنكفا عن التعبير العادي، مؤسسا جماليته في تمرده على القاعدة وعن لغة التواصل المألوفة، فلا بد من كسر أفق التوقع وصنع المفاجأة»[1]، ويتمثل هذا الانحراف في قوله: "**واحر قلباه**" حين قلب ياء المتكلم ألفا وحرك هاء السكت في الوصل وهي لا تكون إلا في الوقف، وقد عاب عليه ذلك النقاد القدماء قال **أبو الفتح**: قلباه بكسر الهاء وضمها، وهو غير جائز عند الكوفيين ولا يجوز إلا في الضرورة[2]، والضرورة عدول وانزياح عن الأصل.

أما من ناحية الإيقاع الداخلي للقصيدة فإن المتنبي قد قام «بانحراف مقصود وخلل متعمد في ترتيب ألفاظ البيت يستغل به المتنبي ثقافته النحوية، فيقدم ويؤخر ويتلاعب بحركة الموسيقا الداخلية، فيحدث خللا إذ يخرج المتنبي على الطرق المألوفة، فيحدث نغمات شاذة، كما يفعل بعض الموسيقيين في "**الرقم الموسيقية**" لإحداث ألحان ناشزة»[3]، ومن ذلك قوله:

أَحْيَا وَأَيْسَرَ مَا قَاسَيْتُ مَا قَتَلَا وَالبَيْنُ جَارَ عَلَى ضُعْفِي وَمَا عَدَلَا [4]

فالواو في "**وأيسر**" تُرى للقارئ في البداية أنها واو عطف تعطف الفعل "**أيسر**" على "**أحيا**" نظرا لتشابههما في الصيغة، لكن في الحقيقة هذه الواو، واو حال و"**أيسر**" اسم تفضيل، وبذلك يكون "أيسر" وما بعدها جملة اسمية في محل نصب حال، فلا يتراءى هذا المعنى في البيت إلا بعد تأمل، ويرجع السبب في إخفاق إدراك القارئ في قراءته الأولى هو انشغاله بالرتابة الموسيقية التي أضفتها أبنية الأفعال المتتالية والمتشابهة، [5] وهو ما يعكس تلك الخبرة الفريدة لدى المتنبي في تحقيق جمالية البيت عن طريق الانزياح.

-الانزياح البلاغي الدلالي:

يتضمن شعر المتنبي على العديد من هذه الانزياحات التي أحدثت ضجة في النقد القديم، لكنها من أقوى الدلائل على فرادته وبراعته في نظم الشعر في النقد الحديث، لأنه تمكن من التأثير في المتلقي عن طريق تغيير أفق الانتظار لديه في كثير من الموضوعات المتصلة بالبلاغة والأغراض الشعرية.

(1)محمد بوسعيد، جمالية الانزياح في شعر المتنبي، مجلة سياقات، العدد السابع، ديسمبر2017، ص89.

(2) ابن جني، الفسر، المصدر السابق، ج3، ص369.

(3) أحمد مبارك الخطيب، المصدر السابق، ص 150.

(4)المتنبي، المصدر السابق، قافية اللام، ص 17.

(5) أحمد مبارك الخطيب، المصدر السابق، ص 150.

***العدول في الصورة التشبيهية:**

ويتجلى ذلك في مقدمته الغزلية التي مطلعها:

لِعَيْنَيــــكِ مَا يَلْقَى الفُؤادُ وَمَا لَقِـــي وَلِلْحُبِّ مَا لَمْ يَبْقَ مِنِّي وَمَا بَقِي (1)

إن الشاعر في هذه الغزلية يخالف ما تعارف عليه الناس في أن الرجل هو الطالب والمرأة هي المطلوب، وقد عكس المتنبي هذا المفهوم حين جعل نفسه هو المطلوب الذي تسعى إليه الحبيبة، وليس هو الذي يسعى إليها بدليل امتناعه عنها في عدة مواقف:

وَغضْبَى مِنَ الإِدْلَالِ سَكْرَى مِنَ الصِّبَى شَفَعْتُ إِلَيْهَا مِنْ شَبَابِي بِــرَيِّقِ
وَأَشْنَبَ مَعْسُــــولِ الثَّنِيَّاتِ وَاضِـــحٍ سَتَرْتُ فَمِي عَنهُ فَقَبّلَ مَفْـرِقِي

فهو المَزُورُ المبتغى وصله وليس العكس:

وَأجيادٍ غِـــزْلانٍ كجيــدِكَ زُرْتَنـــــي فلمْ أَتَبَينْ عاطِـلاً مِنْ مُطَوَّقِ

أي نظرت إلي فعشقتني وساعدتني على مرادي، وهنا جعل نفسه المطلوب وهذه الفتاة هي من بادرته النظرات (2).

***العدول في الصورة الاستعارية:**

ومثال ذلك صورة الموت التي بدت غير مألوفة عند المتنبي حيث «بدل كون المنية هي المدركة للإنسان، فإنها تحولت إلى شيء يلذ به الشاعر كالخمرة والطعام تماما، فمن ذلك:

أَلَذُّ مِنَ المُدامِ الخَنْدَرِيـــسِ وأحْلى مِنْ مُعاطاةِ الكُـــــؤُوسِ
مُعاطاةُ الصّفائِحِ والعَوَالـــي وإقْحامي خمَيسًا في خَميـــسِي
فَمَوْتي في الوَغى عَيشي لأنِّي رَأيتُ العَيشَ في أرَبِ النفـــوسِ
ولَوْ سُقّيتُها بـــيَدَيْ نَديـــمٍ أُسَـــــرُّ بهِ لكَانَ أبا ضَبـــيسِ (3)

(1)المتنبي، المصدر السابق، قافية القاف، ص 345.

(2)أحمد محمد علي محمد، المرجع السابق، ص ص192، 193

(3)المتنبي، المصدر السابق، قافية السين، ص56.

فالتركيب"معاطاة الصفائح والموالي" "معاقرة المنايا"[1]"رعيت الردى"[2] استعارات مكنية، انزاح فيها الشاعر عما هو متعارف حين وظف ألفاظا تدل على اللذة والمتعة للتعبير عن ميله إلى الموت الكريم تحت السيوف[3]، وبذلك لفت انتباه القراء بمخالفته لما هو متعارف في معجم الألفاظ الخاصة بكل غرض شعري كما عند القدماء.

***العدول في الأغراض الشعرية:** ففي الكثير من قصائده يثبت حضوره مع أن شعره كان موجها للآخر مدحا أو رثاء أو هجاء، فقد عمل الشاعر عل الانحراف عما عهدته العرب في فن الرثاء من توجيهه إلى المرثي «إلى تأمل فلسفي ورؤية كونية (...) وبذلك يكون الرثاء عند[هذا الشاعر] قد تجاوز بكاء الفرد الواحد وتحول إلى نوع من بكاء الذات الإنسانية عامة»[4]، فمثلا في القصيدة التي رثى بها فاتك، لا يذكر في رثائه إلا الأبيات الثلاثة الآتية:

وأيـــن مّنْبِتُهُ مِنْ بَعدِ مَنْبِتِـــهِ أبي شُجاعٍ قريعِ العُرْبِ والعَجَـمِ

لا فَاتِكٌ آخَرٌ في مِصرَ نقْصِدُهُ وَلَا لَهُ خَلَفٌ في النَّاسِ كُلّـــهِمِ

عَدِمْتُهُ وكَأنّي سِرْتُ أطْلُـــبُهُ فمَا تَزِيدُني الدّنيا على العَـــدَمِ (5)

وبعد هذه الأبيات ينحرف عن رثاء فاتك ليرثي الإنسان عموما، الرثاء الحق الذي لا يكمن في الموت الجسدي، وإنما في موت الأخلاق والعفة فهو جسد بلا روح، فيقول

مازلت أُضحِكُ إبْلي كُلَّما نَظرَتْ إلى مَنِ اختَضَبَتْ أَخْفَافُها بـدَمِ

أُسَيِّرُها بين أصنامٍ أُشاهِدُهـــا وَلا أُشاهِد فيها عِفَّةَ الصّنَـــمِ (6)

(1)أفكرُ في معاقَرَةِ المنايا وقَوْدِ الخَيْلِ مُشرِفةَ الهوادي

زعيمٌ للقَنَا الخطّيّ عَزْمي بسَفكِ دمِ الحواضرِ والبَوادي

انظر: المتنبي، المصدر السابق، قافية الدال، ص85.

(2)فلا يَتَّهِمْني الكاشحون فإنَّني رَعيتُ الرَّدَى حتى حَلَتْ لي علاقِمُهْ

انظر: المتنبي، المصدر السابق، قافية الميم، ص257.

(3)أحمد محمد علي محمد، المرجع السابق، ص ص 197، 198.

(4)حميد سمير، الشعر العربي القديم وأفق الانتظار، مجلة جذور، مجلد8، ج17، ربيع الآخر 1425/ يونيو 2004، ص191.

(5)المتنبي، المصدر السابق، قافية الميم، ص 497.

(6)المصدر نفسه، قافية الميم، ص497.

كما يقوم المتنبي بإلباس نص المدح رداءا صوفيا «يمارس من خلاله اللعب باللغة مؤسسا مستويات بديلة فيتغزل بالممدوح على طريقة المتصوفة محاولا إقامة علاقة اتصال بين اللفظ وما يحيل عليه»[1]، كقوله في مدح سيف الدولة:

أَنْتَ الحَبِيبُ وَلَكِنِّي أَعُوذُ بِـهِ مِنْ أنْ أَكُونَ مُحِبًّا غَيْرَ مَحْبُــوبِ [2]

كما ينزاح عبن مدح الممدوح إلى التعبير عن نفسه وعن خوالجها، محتلا بذلك مساحة كبيرة في قصائده المدحية، منزاحا من التصريح إلى الإيماء والتلميح بتحميل قصيدة في غرض المدح بمعاني الهجاء الخفية التي تتطلب من القارئ أن يتأمل ما بين السطور ليصل إلى حقيقة المعاني المقصودة من الشاعر[3].

-الانزياح النفسي:

تناول **أحمد مبارك الخطيب** الانزياح النفسي في كتابه **"الانزياح الشعري عند المتنبي"** وركز الحديث عليه، بل جعله أول مستوى قرأ شعر المتنبي على ضوئه، فهو يرى أننا «أمام شخصية انزياحية منذ بداية حياته حتى اللحظة التي فيها قتل، وطبقا لذلك فإن نظرية الانزياح هي المنهج المؤهل لدراسة شخصية المتنبي ذات الأبعاد النفسية الغنية، وتأتي أهمية دراستها من أن انزياحاتها المتعددة أنتجت معادلها الموضوعي على الصعيد الشعري، حيث يتعذر أن يصدر شعرا بهذا المستوى عن نفس لا تحترق بالتوتر والقلق والمعاناة المريرة، وهي صفات مطبوعة بخطوط عريضة وبارزة على صفحة حياته، وما قصائده التي عبر فيها بحرارة عن هذه المشاعر سوى امتداد لكيانه الداخلي، وصدى لما يتحرك في نفسه من أحاسيس غاية في الثراء والحرارة»[4]، وقد اعتمد الناقد في دراسة انزياحات المتنبي النفسية على شعره، كما استعان بالمصادر التي تحدثت حول أهم القضايا من حياته، التي تجلى فيها الانزياح كنسبه ومعركته مع الزمن، وقضية المرأة والخمر في شعره، وغروره وكبره، وموقفه من الموت وغيرها[5]، ومن أمثلة ذلك:

***أبيات المتنبي الشعرية حول نسبه:** والتي منها:

(1)محمد بوسعيد، جمالية الانزياح في شعر المتنبي، مجلة سياقات، العدد السابع، ديسمبر 2017، الانزياح، ص84.

(2)المتنبي، المصدر السابق، قافية الميم، ص452

(3) محمد بوسعيد، جمالية الانزياح في شعر المتنبي، المرجع السابق، ص83.

(4) أحمد مبارك الخطيب، المصدر السابق، ص 83.

(5) المصدر نفسه، ص83.

لَا بِقَوْمِي شَرَفْتُ بَلْ شَرُفُوا بِـــي وَبِنَفْسِي فَخَرْتُ لَا بِجُـــدُودِي
وَبِهِمْ فَخْرُ كُلِّ مَنْ نَطَقَ الضَّـــادُ وَعَوْدُ الجَانِي وَغَوْثُ الطَّـــرِيدِ
إِنْ أَكُنْ مُعْجَبًا فَعُجْبٌ عَجِـــيبُ لَمْ يَجِدْ فَوْقَ نَفْسِهِ مِنْ مَـــزِيدِ [1]

يتجلى لنا من خلال كل هذه الأبيات أن المتنبي كان يؤلف بداية لانزياحاته النفسية، ويقيم شكا حول توازنه النفسي، ترى ما الدافع النفسي الذي حدا بالمتنبي إلى سلوك هذه المبالغة؟ والخروج عن ما تعارف عليه الشعراء من التفاخر بأنسابهم.[2]

يفسر الناقد هذه القضية في ضوء الانزياح قائلا: «يمكن للدارس أن يلحظ أن المتنبي كان يعود إلى هذه المسألة بين حين وآخر، مما يدل على أنها كانت قضية تشغله، وتأخذ حيزا من تفكيره وشعره، وأنه صدر عنها صدورا غير عادي في أحيان كثيرة، والشيء الذي لا ينسى هو التطرف الذي انكشف عنه الغطاء في معظم أبياته من حيث تركيزه على الذات وهربه الدائم من نسبه حتى إذا ما تحدث عنه كان كلاما إنشائيا لا يستند إلى وقائع|(...) وكأن المتنبي يريد أن يقول إنه حزب على المألوف في أحساب الناس وأنسابهم، وأن "أناه" الإبداعية تؤكد أن مجده ليس عاديا»[3]، فافتخاره بنفسه لا بقومه وانصرافه دوما عن الحديث عن قومه ليس مما يشين في نسب المتنبي، بل مما يعطينا إشارة إلى أنه في حقيقة الأمر كان له شأن عظيم في شعره.

***الأنا في شعر المتنبي:** ومن القضايا التي تجلى فيها الانزياح أيضا قضية الأنا عند المتنبي التي أخذت حيزا كبيرا في شعره «إذ لا يعرف تاريخ الأدب العربي في عصوره المختلفة شاعرا كبيرا أو صغيرا أفاض في الحديث عن نفسه وتذكير الآخرين بمناقبه كأبي الطيب المتنبي»[4]، ويتجلى الانزياح في هذه القضية أن

(1)وقوله: وَإِنِّي لَمِنْ قَوْمٍ كَأَنَّ نُفُوسَهُـــمْ بِهَا أَنَفٌ أَنْ تَسْكُنَ اللَّحْمَ والعَظْمَا. انظر: المتنبي، المصدر السابق، قافية الميم، ص176.
وقوله: وَلَسْتُ بِقَانِعٍ مِنْ كُلِّ فَضْـــلٍ بِأَنْ أُعْـزَى إِلَى جَدٍّ هُمَـامِ. انظر: المتنبي، المصدر نفسه، قافية الميم، ص483.
وَإِنَّمَا يَنـْكُرُ الجُدُودَ لَهُـــمْمَنْ نَفـرُوهُ وَأَنْفَدُوا حِيَلَهْ. انظر: المتنبي، نفسه، قافية اللام، ص248.
وقوله: إِذَا لَمْ تَكُنْ نَفْسُ النَّسِيبِ كَأَصْلِهِ فَمَاذا الذِي تُغْنِي كِرَامُ المَنَاصِبِ
وَمَا قَرُبَتْ أَشْبَاهُ قَوْمٍ أَبَاعِـدٍ وَلَا بَعُدَتْ أَشْبَاهُ قَوْمٍ أَقَـارِبِ. انظر: المتنبي، نفسه، قافية الباء، ص227.
(2) أحمد كمال الخطيب، المصدر السابق، ص87.
(3)المصدر نفسه، ص87.
(4)نفسه، ص 124.

جعل المتنبي هذه الظاهرة تتعدى المألوف، حين لم يقتصر مثلا بالتفاخر بأناه في شبابه، وتعدى ذلك إلى غير المألوف حين جعل هذا الأمر أي حديثه عن ذاته سمة بارزة في جميع مراحل شعره[1]، والأبيات الدالة على ذلك كثيرة لا حصر لها، كقوله:

أَنَا تِرْبُ النَّدَى وَرَبُّ القَوَافِي وَسِمَامُ العِدَى وَغَيْظُ الحَسُودِ

أَنَا فِي أُمَّةٍ تَدَارَكَهَا اللهُ غَرِيبٌ كَصَالِحٍ فِي ثَمُودِ [2]

وقوله:

أَنَا ابنُ اللّقاءِ أَنَا ابنُ السَّخَاءِ أَنَا ابْنُ الضِّرابِ أَنَا ابْنُ الطِّعَانِ

أَنَا ابْنُ الفَيَافِي أَنَا ابنُ القَوَافِي أَنَا ابنُ السُّرُوجِ أَنَا ابنُ الرِّعَانِ [3]

إلى أن قال:

يُسَابِقُ سَيْفِي مَنَايَا العِبَادِ إِلَيْهِمْ كَأَنَّهُمَا فِي رِهَانِ

فالشاعر « يجد لذة لا تضاهيها لذة في حديثه عن نفسه وقد رأينا أن لذائذ الحياة الدنيا كالخمرة والمرأة والغناء لم تكن ذا بال عنده، فاستبدل بها صوتا يختف بحميد أفعاله ونبل مراميه، وقد امتطى لبلوغ هذه النشوة ضمير المتكلم، فيه يطيب الإنشاد وهو الذي يحمل همومه ومطامحه »[4]، ويورد الناقد مجموعة من العوامل التي جعلت المتنبي ينحاز عن المألوف المعتدل في إفراطه ذكر الأنا في الشعر، وهو أنه «عانى من الحسد وأصابه من عداوة الناس له فاغتابوه وآذوه، فكان حديثه عن ذاته تحديا من جانب، وتعويضا من جانب آخر عما لقيه من الرزايا، وما أدركه من إخفاق مطلبه، وما خلفه ذلك من الحسرة والألم، فوجد في الرقص في أغلال أناه ما يساعده على تجاوز محنته، وكان من الممكن أن تحمل هذه النكبات أي شاعر على الانطواء والانكفاء والابتعاد عن المجابهة حين يقلب له الزمان ظهر المحن، ولكن المتنبي بدا انزياحه في هذا الجانب خالف المعتاد والمألوف، ولكن المخالفة لم تكن سلبية تنطوي على الإخفاق، وإنما جاء بما يدهشنا

(1) المصدر السابق، ص 125.

(2)المتنبي، المصدر السابق، قافية الدال، ص22.

(3)المصدر السابق، قافية النون، ص22.

(4)أحمد مبارك الخطيب، المصدر السابق، ص 131.

ويثير استغرابنا وإعجابنا بفنية رفيعة خالدة على مر الزمن»[1]، فأنا المتنبي لم تنشأ عنده من عدم، إنما لها عوامل دفعته لكي ينشغل بها انشغالا غير طبيعي، ومن تلك العوامل أنه أراد أن يثبت ذاته حين غمره الناس حقه، وكثر أعداؤه وعز مطلبه فبدل أن تنعكس عليه هذه العوامل بالانطواء والانعزال، خالف المألوف وخرج عن عما ألفته نفوس الناس إلى الصراخ عاليا بأناه لدفع ما يؤلمها، وليجعل نفسه مستقرة بإثبات وجودها في مجتمعه.

***الانزياح بعد موته:**

وأكثر من ذلك تواصل الانزياح بعد موته على غير عادة موقف الناس من الشرفاء والعظماء، حين أُصِبنا« بخيبة أمل كبيرة عندما نجد أن نفسه أزهقت دون ثمن ودون أن ينتدب أحد نفسه للقصاص من قتلته، فيثأر له من هذه الميتة التي فعلها سفلة القوم في الصحراء، التي تعلق بها المتنبي وأحبها وأكثر من ذلك، فإن جثمانه عاد يتحطم في هاوية الشك الأكبر، وبقيت أشعاره وحدها تنتقل من جيل إلى جيل»[2]، فكل قارئ عرف نهاية المتنبي سأل عن ما بعد ذلك، ليصدم حقا حين يجد أن لا أحد انتقم من قاتله، فكم مدح من الملوك والشخصيات المشهورة والمغمورة، وكم عايش من العلماء والشعراء ولم تذكر أن هناك قصيدة قيلت في رثائه، فمات وكأنه لم يكن، وهذا انزياح بمعنى الكلمة فليس الأمر طبيعيا أبدا، لكن مع ذلك يعود الأمل إلى القارئ حين يتأكد أن الشاعر استطاع أن يستغني عن كل ذلك، حين خلد نفسه بشعره الذي حفظته له القراءات(تاريخ القراءات) ليأخذ مكانه المناسب في الأدب العربي ونقده.

كما انتهى **عبد السلام المسدي** إلى الحقيقة النفسية وراء تراكيب المتنبي في شعره إلى أن شخصية المتنبي «شخصية صراعية يتجاذبها قطبان متباينان: سلبا وإيجابا ويتمثل هذا في روابط حياته الخارجية المتنبي /سيف الدولة، المتنبي/كافور في الصراعات الذاتية الانطوائية التفاعلية مع الصراع الخارجي، مما ولد ثنائيا تقابليا أنطق الشاعر بصريح التناقضات ومرري الاعترافات، كل ذلك من موقع المتأزم بين مرمى الطموح والسبيل إليه(...)، والمتنبي طموح واع بطموحه وعيا لا يزيده إلا تعلقا به، وإن شذ أو شط، حتى إنه يتقمص التحدي دفاعا عن علو المطامح فيستحيل اللفظ لديه تمردا على الحقيقة القائمة، وهذا هو الذي ينزل الطموح عند المتنبي منزل المركب النفسي»[3]، وقد لخص الدكتور **إحسان عباس** الحديث عن مظاهر

(1) المصدر السابق، ص 134.

(2)المصدر نفسه، ص 135.

(3)عبد السلام المسدي، مفاعلات الأبنية اللغوية والمقومات الشخصانية في شعر المتنبي، مجلة الآداب، العدد11، نوفمبر 1977، ص47.

الانزياح عند المتنبي ومدى انعكاسها على ذوق المتلقي حين قال: «صدم المتنبي الذوق مرتين مرة بشخصه المتعالي المتعاظم، ومرة بجرأته في الشعر جرأته التي تركب المبالغة حتى تمس العقيدة الدينية، وتنتحل آراء فلسفية غريبة، وتستخف بأصول اللياقة والعرف في مخاطبة الممدوحين ورثاء النساء، وتتصرف باللغة تصرف المالك المستبد»[1]، فحياة المتنبي مليئة بالتناقضات النفسية من الحب والكراهية من المدح والهجاء من الطموح وفقدان أسبابه من العداوة والتعالي بأناه كل هذا عمل تمرده الذي جسده في شعره، فكان يخالف ليعرف وينزاح ليدهش ويلفت الانتباه ويعلو بأناه ليثبت وجوده.

إن الذي يمكن استخلاصه من هذه الإشارات إلى كيفية قراءة شعر المتنبي في ضوء المنهج الأسلوبي، أن هذا المنهج عمل على انبثاق العديد من المعاني الكامنة في شعر المتنبي من خلال التركيز على دراسة أسلوبه وعلاقة ذلك بالمتلقي، وقد حاولت كل دراسة أن تبرز ظاهرة أسلوبية ما ترى أنها مما لم يُنتبه لها خلال القراءات السابقة، كظاهرة التقابل والازدواج والتوازي بالإضافة إلى بيان ما حققته مختلف الظواهر الأسلوبية من جماليات جعلت شعر المتنبي يتميز بالانفراد والتفوق، فليس كل ما عابه النقاد القدماء يمكن الاستمرار في الأخذ به، كذلك بل قد يعد مما يمكن أن يكون أساس التفوق عند المتنبي كما تبين ذلك خلال دراستهم لظاهرة الانزياح في شعر المتنبي، فإنه في الحقيقة أضفى على شعره سمات لا تضاهى عند عامة الشعراء من معاصريه.

وكما قلنا سابقا فإن شعر المتنبي لا يبخل أن يقدم ويحقق أغراض كل منهج قرئ على ضوئه إنه فسيفساء، كيفما قلبته وفتشت فيه حللت منه لغزا، وظفرت منه بما أجهدت نفسك من أجله، إنها المعاني المتجددة مع كل قارئ.

2-التلقي الحواري لشعر المتنبي:

يقترح بعض النقاد العرب المحدثين آليات ومناهج نقدية تجديدية، يمكن من خلالها قراءة الشعر القديم عموما وشعر المتنبي خصوصا، وهي محاولات نقدية عربية لم تستند إلى المناهج الغربية استنادا كليا، لكنها استفادت منها بما يتوافق والنص العربي، ومن بينها منهج التلقي الحواري الذي نظر له النقد الغربي من أمثال **ميخائيل باختين وتودوروف**، لكن في الحقيقة تم تطبيق هذا المنهج في النقد العربي في غير كتاب وموقف من محاورات ومناظرات متعددة في شتى العلوم العربية والشرعية والفلسفية، لذا اتجه بعض النقاد العرب المحدثين إلى محاولة السير على نهج الأقدمين واعتماد أسلوب الحوار في قراءة شعر المتنبي، مراعين ما

(1) إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، المرجع السابق، ص252.

يتطلبه العصر من مستجدات، وكان من بين هذه الدراسات التطبيقية التي تجسدت فيها ملامح هذا المنهج قراءة **إبراهيم السامرائي في كتابه "في مجالس أبي الطيب المتنبي"**، وهي قراءة قائمة على الحوار الصريح بين شخصيات بعضها واقعي وبعضها مفترض في مجلس أدبي نقدي، والقراءة الشارحة التي استدعت الحوار بشكل غير مباشر بين النصوص القديمة والراهنة **لناصيف اليازجي**، الذي أعاد قراءة ديوان المتنبي وشروح القدماء له بطريقة تمتاز بالدقة والاستدلال، والتوجيه والتصحيح، دون التعصب لرأي دون آخر، حتى توصل إلى نص متكامل يعين القارئ المعاصر على فهم شعر المتنبي، وفيما يأتي سنعرف مدى نجاح هذه المحاولات والنتائج التي أمكن تحقيقها، وإلى أي مدى ساهمت في بناء النظرية النقدية العربية.

أ-التلقي الحواري (النقد الحواري) [1]:

الحوار أسلوب يلتقي فيه مجموعة من الشخصيات الحقيقية أو المفترضة بهدف مناقشة العديد من القضايا المختلفة في مختلف الميادين والعلوم ومنها الشعر ونقده، ويتحدد مفهومه في النقد من خلال التعريف اللغوي والاصطلاحي:

-الحوار في اللغة:

تقاربت شروحات اللغويين في المعاجم للفظ الحوار ووردت معظم معانيها في لسان العرب، فمن الحوار «محاورة وحويرا ومحورة، بضم الحاء بوزن مشورة أي جوابا(...)، تقول سمعت حويرهما وحوارهما. والمحاورة المجاوبة. والتحاور: التجاوب، وتقول: كلمته فما أحار إلي جوابا وما رجع إلي حويرا ولا حويرة ولا محورة ولا حوارا أي ما رد جوابا واستحاره أي استنطقه» [2]، فمن الحوار المحورة والتحاور بمعنى المجاوبة والتجاوب أي رد الجواب بعد التجاوب والتفاعل مع الآخر.

وجاء في **المعجم الوسيط** «(حاوره) محاورة وحوارا: جاوبه وجادله. وفي التنزيل العزيز ﴿**قالَ لَهُ صَاحِبُهُ وَهُوَ يُحَاوِرُهُ**﴾ (...) (تحاوروا): تراجعوا الكلام بينهم وتجادلوا، وفي التنزيل العزيز: ﴿ **وَاللهُ يَسْمَعُ تَحَاوُرَكُمَا**﴾ (الحوار): حديث يجري بين شخصين أو أكثر في العمل القصصي أو بين ممثلين أو أكثر على المسرح»[3]، أي إن الحوار يتحقق بحضور طرفين حضورا واقعيا أو مفترضا.

(1)العياشي ادراوي، من النقد المونولوجي إلى النقد الحواري، مجلة علامات، المغرب، العدد33، 2010، ص52

(2)ابن منظور، لسان العرب، المرجع السابق، المجلد4، ص218.

(3)إبراهيم أنيس وآخرون، المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، منشورات ناصر خيرد، إيران، ا ط2، لجزء الأول، ص205.

-الحوار في الاصطلاح:

يسوق النقاد المحدثون مجموعة من التعريفات للحوار سواء كان شفويا أم كتابيا، من بينهم **طه عبد الرحمن** الذي يرى أن الحوار « نص استدلالي مبناه على البلاغ الذي يتناوب عليه الجانبان، نص يؤول إلى الانفصال عنهما بمحو (العارض) منهما لآثار (المعروض عليه) لينتهي بدوره إلى الانمحاء منه »[1]، فالحوار عنده قائم على طرفين هما العارض والمعروض عليه الذين يحاولان التناوب في عرض الأدلة والحجج حتى يتحقق الإقناع من أحد الأطراف، ومن ثم يحدث الانمحاء لما اتفق على رفضه.

في حين يرى **باختين** أن الحوار هو الفهم، ذلك لأن «الفهم هو إقامة علاقة مع نصوص أخرى وإعادة تأويل لها في سياق جديد (السياق الخاص بي، وبحقبتي، وبالمستقبل)...إن الفهم الصحيح في الأدب وفي الدراسات الأدبية هو دوما تاريخي وشخصي...إن الأشياء حبلى بالكلمات(...)فالسياق دائما خاص بالشخص (وهو حوار لا نهائي ولا حدود له دون كلمة بداية أو كلمة نهاية)» [2]، وهو هنا يتحدث عن الفهم الذي يجب توافره لدى الناقد الذي يحاور النصوص السابقة فيما بينها بحضوره طرفا آخر في الحوار، متوقعا رأي القارئ المستقبلي، فيجمع من خلال محاورة النصوص بين الآفاق الثلاثة.

فالحوار بمفهومه الاصطلاحي إما حوار واقعي أو مفترض، كما أنه قد يكون بين النصوص دون التركيز على ماهية الشخصيات، أوقد يكون نقاشا حول فكرة ما بحضور شخصيات تحمل أدلتها ونصوصها الحجاجية.

-جذور التلقي الحواري:

إن مثل هذا التلقي اعتمده القدماء العرب من النقاد والأدباء منذ العصر الجاهلي في مجالسهم الأدبية، حيث يعرض الشعر ويقوم المتلقون بنقد شعره استحسانا أو استهجانا، وتجلى ذلك خاصة في مجالس الأمويين كمجالس **عبد الملك بن مروان وهشام بن عبد الملك** ومجالس **سكينة بنت الحسين**[3]، وغيرها أو مجالسهم النحوية كمناظرات **الكسائي مع سيبويه ومناظرات البصريين والكوفيين** عموما وفي العصور اللاحقة صارت تدون في الكتب في شكل قصصي وبأسلوب حواري خيالي أدبي مفترض **كرسالة**

(1) طه عبد الرحمن، في أصول الحوار وتجديد علم الكلام، المركز الثقافي الإسلامي، الدار البيضاء، ط2، 2000، ص 42.

(2)تزفيتان تودوروف، ميخائيل باختين: المبدأ الحواري، ترجمة: فخري صالح، ط2، ص1996، ص55.

(3) ابن شهيد الأندلسي، رسالة التوابع والزوابع، تحقيق: بطرس البستاني، دار صادر، بيروت، ط1، 1967.

الغفران للمعري[1]، **ورسائل ابن شهيد الأندلسي**[2]، حيث تطرح عدة قضايا نقدية وأدبية اختلف حولها النقاد، أو يستخدمها الناقد لبيان رأيه ووجهة نظره اتجاه القضايا أو النقاد الآخرين الغابرين والمعايشين له، ولهذا فإن «مفهوم النقد الحواري ليس مفهوما جديدا في مجال التداول الثقافي لدرجة يمكن تصوره من منتجات الفكر الحداثي المحض، كما أنه ليس قديما لحد يجوز عده من منجزات الفكر التاريخي الصرف، إنه مفهوم حداثي تنظيريا وتصورا، كما أنه تاريخي تراثي أجرأة وتطبيقا (على نحو ما توحي بذلك العديد من الممارسات التخاطبية التواصلية الضاربة في القدم من قبيل محاورات **أفلاطون وأرسطو** أعجميا ومناظرات المتكلمين والفقهاء عربيا)» [3]، فمثل هذا التلقي سائد في حياة المثقفين من الناس الواعين بنتائجه الإيجابية، كما أنه أداة علمية ممنهجة ضاربة في أعماق التاريخ سواء الأعجمي أم العربي.

-التلقي الحواري في النقد الحديث:

برز منهج التلقي الحواري أو النقد الحواري في العصر الحديث في الساحة الغربية، كأول منظر له على يد **ميخائيل باختين وتودوروف** «بيد أن ما ينبغي التنبيه إليه في هذا الإطار أن **باختين** تحدث عن الحوارية في الخطاب الروائي تحديدا، ونظر لها في المجالين الفكري واللغوي، لكنه لم يتحدث عن "**النقد الحواري** " بشكل صريح، وعليه فهذا المفهوم يجد مرجعيته الأساسية في كتابات **تودوروف** في مرحلة ما بعد البنيوية (...)فيما بلغت ذروتها المعرفية والنقدية في كتابه: "**باختين: المبدأ الحواري**"» [4]، وكالمعتاد غزا هذا المنهج الساحة النقدية العربية، فتبناه مجموعة من النقاد العرب، منهم الناقد **مصطفى ناصف** الذي سعى إلى محاولة المساهمة في بناء نظرية عربية قائمة على مبدأ الحوار «حوار الآفاق بين القراء حيث يحاور القارئ المعاصر القارئ القديم من خلال النص كوسيط بينهما، لتبعث الدلالة من جديد في نص جديد ينتقل بدوره إلى قارئ في المستقبل ... والقارئ هنا وهو بصدد الخوض في عملية الحوار أن يمتلك مخزونا معرفيا يسمح له بتحقيق ثمرة الحوار بمعنى إنتاج معرفة حقيقية» [5]، فالنقد الحواري هو حوار بين أصوات النقاد والمبدعين أو بالأحرى حوار بين النصوص(النص المبدع والنصوص النقدية).

(1) أبو العلاء المعري، رسالة الغفران، تحقيق: عائشة عبد الرحمن، دار المعارف، مصر، ط6.

(2) عبد العزيز عتيق، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، المرجع السابق، الصفحات: 128، 141، 171.

(3) العياشي ادراوي، المرجع السابق، ص50.

(4) المرجع نفسه، ص51.

(5)عبد الغني بارة، إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر_مقاربة حوارية في الأصول المعرفية- الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2005، ص240، 241.

كما توجه الناقد **الزهراني** إلى تطبيق منهج النقد الحواري واعتماده كأداة في تحليل النص الروائي، مبنيا عناصر المبدأ الحواري عند **باختين**، فلم يستقل عنه بجديد يفيد النص العربي ويحفظ خصوصيته[1].

وقد تنبه النقاد المحدثون إلى أهمية هذا التلقي الذي « أضحى ضرورة عصرية تفرضها وقائع وظروف العالم الجديد بما هي شروط ملائمة لهاته الممارسات أكثر مما هي أسبابه وعلله »[2]، وحاولوا الفصل في بعض القضايا النقدية التي كثر حولها الخلاف النقدي، ولم يأل إلى حل نهائي كاختلافهم حول معاني شعر المتنبي الذي ملأ الدنيا وشغل الناس، ومن هذه المحاولات ما ألفه الناقد **جميل جبوري** في **مقاله شهيد العاقول**[3]، حيث عقد حوارا بين الأب وابنته ووضح فيه الكثير من المفاهيم والقضايا، وأجاب على كثير من التساؤلات التي كان يُتجادل فيها حول شعر المتنبي، كذلك فعل **إبراهيم السامرائي** في **مجالسه مع أبي الطيب**، هذا الأخير هو ما سنحاول أن نتخذه كنموذج أو للحوار بين الشخصيات كما سنتناول نموذجا آخر حول حوار النصوص عند **ناصيف اليازجي** في شرحه **"العرف الطيب"** .

ب–كتاب" في مجلس أبي الطيب المتنبي" لإبراهيم السامرائي:

هو كتاب جاء في سبعة وستين ومائة صفحة، كثيف بالقيم النقدية قسمه إلى مقدمة وخمسة عشر مجلسا وخاتمة متضمنة في المجلس الأخير، وخلال كل مجلس كان يركز على قضية نقدية معينة، مع استغلاله التطرق إلى قضايا أخرى إن صادفها المقام، وذلك بعقد حوار بين شخصيات ثابتة لم تتغير في كل المجالس مع استحضار بعضا من القراءات السابقة، لتقوية الرأي بالأدلة والبراهين، لأنه كما يقول **تودوروف** «إذا تم القبول بمبدأ البحث الجماعي عن الحقيقة فإن ممارسة للنقد الحواري تكون قد انطلقت»، [4]وتفصيل ذلك فيما يأتي:

–شخصيات الحوار وتجسيد آفاق القراءة:

بين الناقد في مقدمة كتابه شخصيات الحوار ودورها، في قوله: «مجالس يحضرها أبو الندى يتلو شعر المتنبي، وأنا أسمع فأسأل أبا الطيب فينعقد الحوار، وقد يكون الأمر في غير حوار فيبدي أحدنا ما يراه ويعرضه إلى صاحبه بين يدي أبي الطيب، فإما أن يوافق أبو الطيب على ما رأينا، وإما أن يكون منه موقف

(1) المرجع السابق، ص321.

(2) العياشي ادراوي، المرجع السابق، ص56.

(3)جميل الجبوري، شهيد العاقول حوارية تستقرئ حياة وتجليات مالئ الدنيا وشاغل الناس، مجلة المورد، ، دار الحرية، بغداد، مج6، ع3، 1977.

(4) تزفيتان تودوروف، نقد النقد، ترجمة: سامي سويدان، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، ط2، 1416، ص149.

خاص»[1]، فشخصيات الحوار إذن **أبو الندى** وهي شخصية مفترضة، و(**أنا**) أي الكاتب، و**المتنبي**، ويبدو الحوار في قراءته الأولى أنه حوار سطحي بسيط، إلا أن هذه الشخصيات بآرائها ثقيلة من حيث المفهوم النقدي، فالمبدع (الشاعر) أي المتنبي يمثل القارئ الأول، وأما ما ذكر من آراء النقاد القدماء بالصيغ المختلفة فتمثل القارئ الثاني الذي يعكس القراءات السابقة التاريخية، والقراءة الثالثة يجسدها القارئ الحديث، وهو الناقد إبراهيم السامرائي «فإذا أخذنا بالحسبان أن الإبداع حوار ووعي للذات على الآخر في المستوى الأول تصير القراءة النقدية محاورة ووعيا على الآخر في المستوى الثاني، حيث يقدم المبدع قراءة نقدية للإبداع، وإذا توافرت قراءة للقراءة النقدية الثانية احتلت هذه الأخيرة المستوى الثالث، الذي يؤهلها للدخول إلى موضوع نقد النقد الحواري ...وهكذا يتحصل لدينا ثلاثة مستويات من القراءة الحوارية قراءة المبدع ثم قراءة الناقد وأخيرا قراءة الناقد لقراءة الناقد الذي سبقه »[2]، أما تلميذ الناقد(أبو الندى) فيعرف بنفسه حين يقول: «إني غرس يديك وربيب فضلك، ولم أغترف إلا من بحرك، ولم أفد إلا من رأيك...»[3] وهو الذي يتلو الديوان ويستمع للقراءات السابقة من قديم وحديث وله أيضا وجهات نظر معينة، فهو بمثابة القارئ المستقبلي، وهكذا يجمع الناقد الآفاق الزمنية الثلاثة للقراءة، حيث يمثل **المتنبي** ومعاصريه أو من كان من القدماء **كابن جني وابن الأثير والصاحب** الأفق السابق، في حين تمثل آراء الناقد ومعاصريه الأفق الحاضر، ويتجسد الأفق الحاضر المستقبلي في **أبي الندى** الشخصية المفترضة كتلميذ للناقد.

-التفاعل بين النص والقارئ: فالناقد نبهنا إلى أمر مهم في مقدمته حين قال: «وها أنا أعود إلى شعره أتفقد فيه حاجة تقيم صلة جديدة ليست صداقة ولا عداوة، ولكنها صلة الإنسان بالإنسان يعاشره فتنعقد بينهما وشيجة رحم مادتها الإنسان، وسأجعل هذه الصلة بيننا قائمة أسأل منها أبا الطيب مستحضرا ما قاله في شعره فألتمس الجواب فيه»[4]، فاقتراحه المتنبي شخصية من شخصيات الحوار ليس فقط من أجل أن يسمع رواية شعره، لكنه جعله قارئا لشعره مدافعا عنه، بل ويفسر هذا بأن الناقد يرى بضرورة الاندماج مع الشاعر وشعره والتفاعل معهما تفاعلا يعقد وشيجة رحم حتى يكون القارئ كأنه المبدع وهو الناقد في الوقت نفسه، وبذلك يتسنى له الاستدلال والاحتجاج على أسباب قول الشعر، لأنه ليس كل ما جاء في الحوار من تعليقات وآراء صادرة عن المتنبي هو من قول المتنبي حقيقة، وإنما بعض منه

(1) إبراهيم السامرائي، في مجلس أبي الطيب المتنبي، دار الجيل، بيروت، ط1، 1993، ص6.

(2)زهير محمود عبيدات، الحوارية في "مقاربات" الزهراني، كلية الآداب، الجامعة الهاشمية، الأردن، ص296.

(3) إبراهيم السامرائي، في مجلس أبي الطيب المتنبي، المصدر السابق، ص16.

(4) المصدر نفسه، ص6.

فقط والآخر من مجرد توقعات الناقد التمسها له من قراءته لشعره.

-التجديد في الرأي: وأشار في مقدمته أيضا بأنه سيكون مستقلا في قراءته متجنبا التبعية للقراءات السابقة «وقد أردت لصحبتي الجديدة ألا تكون خلة قبل أن تسبر أغوار هذه الخلة، وأردت أن أجرد من نفسي مستفيدا ينبغي أن يعرف غير الذي يردده الناس ويشغلون به»[1]، فلا يريد أن يتبع ويقلد ما قيل في القراءات السابقة، بل يسعى لأن يستقل بآرائه ووجهات نظره وهو ما يسعى أسلوب الحوار إلى تحقيقه.

-قضايا الحوار في الكتاب:

لقد جسد الكاتب عدة موضوعات نقدية في حواره مع المتنبي، وطرح عدة تساؤلات مهمة حول شعره وشخصه، تلك القضايا التي توسع الخلاف حولها في القراءات السابقة التي لم تصل إلى اتفاق في الرأي، لذا ارتأى الناقد وعن طريق الحوار بين هذه النصوص السابقة المتراشقة والمتداخلة في تفسير شعر المتنبي أن يبدي رأيه فيه هو أيضا كمحاور آخر، قد يرد قولا تارة، ويقتنع بقول آخر تارة، ويصل إلى نتائج مستجدة تارة أخرى، ومن أهم هذه القضايا:

* **الأنا المتعالية:** وهي من السمات البارزة في شعر المتنبي، وقد انتبه لها النقاد منذ القديم، كما تحدثت حولها الكثير من الدراسات الحديثة، ورغم ذلك إلا أن الناقد تطرق إليها، لأن له وجهة نظر أخرى اتجاه هذه القضية التي تعتبرها معظم هذه الدراسات أنها من عيوب شخصية المتنبي، لكن الناقد يرى أنها ليست من سلبيات شخصية المتنبي لولا أنه بالغ فيها حدا لم يرض حتى مناصريه من القراء «ما كان لي والله أن أصدق فيك الحساد الشانئين، ولم أسمع من أحدهم قوله فيك وقد تألبوا عليك فما استطاعوا وبقيت أنت مالئ الدنيا وشاغل الناس»[2]، لكن مع ذلك ينتقد الكاتب غلو المتنبي في بعض شعره، وذلك نحو قوله:

«لَا بِقَوْمِي شَرُفْتُ بَلْ شَرُفُوا بِـي وَبِنَفْسِي فَخَرْتُ لَا بِجُـــدُودِي [3]

قلت: ألا ترى معي، أبا الطيب أنك تجاوزت الحد، وجعلت الشرف لك وحدك، وأن قومك عيال عليك، وأن أباءك وأجدادك ليغرفون من بحرك، ويقيمون مجدهم من مجدك، وكأن أبا الندى قد وقف على "أنا" في هذه القصيدة وأحس أنك قد تجاوزت فيها الحدود فاحتشم في حضرتك فطواها، وأبى أن يتلوها،

(1) المصدر السابق، ص6.

(2)المصدر نفسه، ص12.

(3)المتنبي، المصدر السابق، قافية الدال، ص21.

لقد شقيت أبا الطيب بهذه الأنا فأقضَّت مضجعك وأوْرَدَتْكَ شر الموارد»[1]، لكن **أبا الندى** لم يتحمل هذا الانتقاد اللاذع من شيخه فرد عليه بقوله: «على رسلك شيخي وسيدي لقد أكثرت في شاعرنا المفلق شاعر كل العصور فأوسعته لوما، وجئت على ما لم يكن له فيه خير، وأغضيت عن محاسن جمة تضمنتها أعلاقه النفيسة »[2]، ويستغل **أبو الطيب** هذا الموقف المؤيد ليردفه بقوله: «أتستكثر علي أن أخلص إلى نفسي فأفصح عن نوازع الخير فيها فأقول بعد أن قلت في قومي ما أنشدته قبل قليل:

أَنَا تِرْبُ النَّدَى وَرَبُّ القَوَافِـــي وَسِمَامُ العِدَى وَغَيْظُ الحَسُـــودِ [3]

حينها يرد عليه **ناقدنا** فيفحمه بقوله: «لا أستكثر ذلك، ولكني أقول: غلبت عليك نفسك فأنت أسير لها لقد قيدتك بل استعبدتك، فانطلقت تتحدث عنها حديث من دعا غيره إلى ذمه لتكثره فكثر العدو وازدحم الحساد »[4]، فالناقد يريد أن يقنع القارئ بأن هذا الخلق من الأنا المتعالية التي هي طبع من طباع المتنبي، لا مناص لنا من الانفصال عنه وهو مما يزين شخصيته وله الحق أن يفتخر بنفسه، لكن دون إفراط في ذلك لأن بغلوه جلب عليه الكثير من الأعداء.

***ادعاء النبوة:** من القضايا التي لا تخلو منها دراسة نقدية حديثة أم قديمة لكن مع ذلك يتطرق إليها الناقد لعله ينهي بعض الخلاف فيها عن طريق الحوار وهذه القضية من موارد "أناه" التي كان يتعالى بها لحد أن جعل نفسه في مرتبة نبي حين شبه نفسه به، بل لقد تجاوز الحد في أمور العقيدة بسبب ذلك، كقوله: أنا في أمة تداركها الله غريب كصالح في ثمود

ينتقده **الكاتب** بقوله: «لا والله لم تكن القافية قد قادتك إلى ثمود فيبرز أمامك نبي الله صالح، ولكنها نفس سدت عليك الأقطار فأبعدتك عن دنيا الناس، فكنت على ما خيلت نفسك أحد المصطفين الأخيار من الأصفياء الأنبياء، ثم ألم تقل في هذه القصيدة أيضا: ما مقامي بأرض نخلة إلا كمقام المسيح بين اليهود. أتكون القافية قد جاءت باليهود وإذا كان هذا أكان عليك أن تكون في البيت كالمسيح بين اليهود؟ تعالى الله عن ذلك علوا كبيرا »[5]، وما كان على **المتنبي** أن يصمت في مثل هذه القضية، لقد

(1)إبراهيم السامرائي، في مجلس أبي الطيب المتنبي، المصدر السابق، ص 13.

(2)المصدر نفسه، ص 14.

(3)المتنبي، المصدر السابق، قافية الدال، ص22.

(4)إبراهيم السامرائي، في مجلس أبي الطيب المتنبي، المصدر السابق، ص 14.

(5)المصدر نفسه، ص15، 16.

دافع عن نفسه ليدفع هذه الشبهة المسيئة إلى شخصه، والتي ظلت عالقة به وإن كان كارها إياها، بقوله:

«كأنك رضيت لنفسك أن تكون من الشنأة الحاقدين لمشايعتك لهم فيما تقوَّلوا وأرجفوا، لم أقل أني نبي، ولم أشر إلى ادعاء بذلك، ولم أكن متنبئا معاذ الله أن أكون من الكاذبين. قال أبو الندى: وكأني استشعر الصدق والإخلاص في قولة أبي محسد ما أغناه عن ذلك، لقد ترك جمهرة المتشاعرين وراءه وراح مجليا لا يشق له غبار »[1]، فالناقد يبين لنا من خلال هذا الرد إلى أن المتنبي لم يرغب بهذا اللقب، وأنه من صنع أعدائه ولم يدع النبوة إطلاقا، لكنه كان متجرئا متجاوزا حدود العقيدة السليمة حتى وضع نفسه محل الشبهة، وهو في هذا يذهب إلى ما ذهب إليه محمود شاكر حين رد لقب المتنبي إلى ألئك الشعراء الذين نبزوه به حين كان في جوار بدر بن عمار، فالناقد يوصلنا إلى نتيجة مهمة في هذا الحوار، وهي أن الاختلاف في قضية ادعاء المتنبي للنبوة هو اختلاف في تأويل شعر المتنبي، وذلك لأن المتنبي لم يصرح جزما بأنه ادعى النبوة، وإنما رمي بهذه الشبهة من طريق ما ضمنه في شعره بما يؤدي إلى إمكانية تأويل ذلك.

* **المقدمات الغزلية:** اختلف النقاد أيضا حول صدق المتنبي في مقدماته الغزلية أكان فبعضهم يرى مقلدا لقالب القدماء ليس إلا والبعض الآخر يرى أنه ليس من الممكن أن تقال تلك الغزليات العميقة المعاني لمجرد التقليد بل هي من تجربة عاشها الشاعر، أما رأيناقدنا في هذا الكتاب الناقد فيرى أنه جار على تقليد القدماء في المقدمات الغزلية لكنه يعلل سبب ذلك وربما يمكنه إقناع القارئ بهذا الرأي من خلال هذا الحوار ومن هذه المقدمات:

"لعينيك ما يلقى الفؤاد وما لقي" وأنه قد برع في صنعته حتى أوهم الناس بأنه عاشق «لقد اتكأت أبا الطيب على هذه الديباجة ورأيت أن تتغنى مع نفسك، فاستملت بغنائك جمهرة القراء، ولا أبرئ أهل الرأي إذ زعموا أنك ابن الملوح أو جميل وقليل ما هم»[2]، ثم يقول **ناقدنا** لأبي الندى: «وكنت أود لو أنك ابتدأت التلاوة فتلوت الميمية التي كانت من أب محسد الصميم...»

ويعرفنا **المتنبي** بقصد الناقد من عبارة **"أدب صميم"**«وليس لي شيء من قولك "أدب صميم" أتريد أن تقول إنك عزفت فيه عما اصطلح عليه من "المقدمات" في النسيب"، تلك "المقدمات" التي حيرت أصحابها فلم يفلحوا في طرحها عنهم وإلقاء العبء عنهم، ولا أقول: "التخلص"؟ أردت أن تقول: إني ركنت إلى أمر قوم له وأقعد، وهو مقامي بين الناس، وسلوكي معهم وما كان لي من سوءاتهم، وأنا في هذا

(1)المصدر السابق، ص15، 16.

(2)المصدر نفسه، ص8.

أطلق لنفسي العنان لأقول ما اهتديت له، ولا يهمني أن أغضب فلانا أو غيره.

قلت: أحسنت القول، وأصبت الغرض، وإني لأرى ما ترى من أنك إذا حزبك أمر وأخذ منك مأخذه فأنت إليه أسرع منك إلى أمر آخر تأبى إليه بما اعتاد أهل الفن أن يباشروا من أمره، وهكذا ملت إلى هذه الميمية فقلت: فؤاد ما تسليه المدام وعمر مثلما تهب اللئام (...)، وكأن القسم الأول نصيف مادة القصيدة وهي غرضك، كما أن المدح غرض لك، وليس الأمر فيها كشأنك في قصائد أخرى كثيرة جريت فيها على ما جرى غيرك من الشعراء، إذ لابد فيها من "مقدمة" أو تمهيد ينتقل منه إلى المديح، وأتيت فيها على ما يحزبك من شجون، فقلت في الناس:

وَدَهْرٌ نَاسُهُ نَـــاسٌ صِغَـارٌ وَإِنْ كَانَتْ لَهُمْ جُثَثٌ ضِخَـــامُ [1]»[2].

إلى أن يقول: «ولكني أذهب معك في سماحة ويسر إلى أنك لا ترى في الغواني ولا في النساء إلا بهرجا وزيفا، رضيت لك هذا الفهم للحياة الجادة التي تشعر بالحياة ماثلة بعيدة عن الوهم والخيال»[3]، ويقول في موضع آخر: «إن المقدمة في النسيب ليست ضرورة، وإن لأبي الطيب منه ما يفي بهذا الغرض، ذلك أنه قد يبلغ به التأثر فيجيب في حماسة تطوي ذكر النسيب وليست به حاجة للنسيب»[4]، فالناقد يريد أن يدلل على أن تخلي الشاعر عن المقدمات الغزلية في بعض قصائده دليل على عدم اهتمامه بموضوع المرأة وأن ما يريد قول الشعر فيه أهم من هذه المقدمات التي لا صدق فيها.

فالذي يمكننا استخلاصه من هذا الحوار ومن أقوال الناقد المتعددة حول المقدمات الغزلية، أن المتنبي ما استغنى عنها (المقدمات الغزلية) في بعض قصائده إلا لأمرين: أولهما أنه يطلق لنفسه العنان، ولا يتقيد بما هو مألوف لدى الشعراء فيقول الشعر على سجيته وذلك أهم عنده من التقليد، وثانيهما: أنه يرى أن الاهتمام بالنساء وما يتعلق بموضوعات الغزل مجرد وهم وخيال، ولا يناسب ذلك الشخص الجاد صاحب الطموحات السامية.

(1) المتنبي، المصدر السابق، قافية الميم، ص101.

(2)إبراهيم السامرائي، في مجلس أبي الطيب المتنبي، المصدر السابق، ، ص37.

(3)المصدر نفسه، ص38.

(4) نفسه، ص35.

*بناء **القصيدة**: وهي من القضايا التي تطرق لها أيضا من حيث استهلالاتها وحسن التخلص فيها، وخواتمها، ففي المجلس الأول بعد مناقشتهما حسن التخلص في القصيدة التي مطلعها:

مَلَامِي النَّوَى في ظُلْمِهَا غَايَةُ الظُّلْمِ لَعَلَّ بِهَا مِثْلَ الذِي بِي مِنَ السَّقَـمِ (1)

لاحظ **المتنبي** أن القارئين يتناقشان، ولكنهما أرادا شيئا آخر غير ذلك الذي يتحدثان فيه، ولم يتمكنا من الوصول إليه لذلك قال: «كأن بكما حاجة لم تصلا إليها، وهو شيء مما يهمكما أمره»(2)، فيباشره **أبو الندى** بقوله: «إنك أبا الطيب لم تقصر مدحك على شجاعة الممدوح وإجادته فن القتال طعنا وقتلا، بل تجاوزت ذلك إلى وصفك الممدوح باللسن والفصاحة، وأنك قلت:

وَأَسْمَعَ مِنْ أَلْفَاظِـــهِ اللُّغَةَ التِـي يَلَـذُّ بِهَا سَمْعِي وَلَوْ ضُمِّنَتْ شَتَمِي (3)

قلت: أحسنت القول، أبا الندى ولكنك لم تصب الغرض الذي أومأ إليه أبو الطيب.

قال أبو الندى: لقد استفرغنا القصيدة حتى لم يبق فيها بقية لقول»(4)، لقد فشل أبو الندى في الوصول إلى الغرض المطلوب، لذلك يسعى **الناقد** ليبينه لشاعرنا بقوله: «كأني بأبي الطيب قد أراد التخلص الحسن من فخره بنفسه إلى التحول إلى مدح ممدوحه، ألا ترى، أبا الندى أن أبا الطيب قد قال: كأني دحوت الأرض من خبرتي بها كأني بنى الاسكندر السد عن عزمي

ليقول بعد ذلك متخلصا مجيدا:

لِأَلْقَى ابْنَ إِسْحَاقَ الَّذِي دَقَّ فَهْمُـهُ فَأَبْدَعَ حَتَّى جَلَّ عَنْ دِقَّةِ الفَهْمِ (5)

ثم يمضي في مديحه ...**قال أبو الطيب**: هو ذاك الذي أومأت إليه ثم أستحضر في مديحي ما عرف في الممدوح، وليست هي خلال حميدة أضعها بين يدي فأوزعها في فلان وفلان »(6)، وفي هذا الحوار لم يكن هناك خلاف ونقاش بين الآراء، وإنما فيه توضيح لقضية التخلص في القصيدة وتأكيد لبراعة المتنبي في ذلك.

(1) المتنبي، المصدر السابق، قافية الميم، ص80.

(2)إبراهيم السامرائي، في مجلس أبي الطيب المتنبي، المصدر السابق، ص ص32، 33.

(3)المتنبي، المصدر السابق، قافية الميم، ص81.

(4)إبراهيم السامرائي، في مجلس أبي الطيب المتنبي، المصدر السابق، ص ص32، 33.

(5)المتنبي، المصدر السابق، قافية الميم، ص15.

(6)إبراهيم السامرائي، في مجلس أبي الطيب المتنبي، المصدر السابق، ص ص32، 33.

***النسب**: وهو من الموضوعات الخفية في شعر المتنبي رغم ثباته بترجيح النصوص التاريخية حوله لكن الناقد يقدم لنا مجموعة من الإشارات التي يرى أن النقاد قد غفلوا عنها ولم ينتبهوا لها ومن ذلك أنه يورد قصيدة مديح قالها المتنبي في المكتب:

كُفِّي أَرَانِي وَيْـكِ لَوْمَكِ أَلـــوُمَا هَمٌّ أَقَامَ عَلى فُـــؤَادٍ أَنْجُمَا

وَخَيَالُ جِسْمٍ لَمْ يُخَلَّ لَهُ الهَـــوَى لَحْمًا فَيُنْحِلَهُ السَّقَامُ وَلَا دَمَا

وَخُفُوقُ قَلْبٍ لَـوْ رَأَيْتَ لَهِيبَـــهُ يَا جَنَّتِي لَظَنَنْتِ فِيهِ جَهَنَّـــمَا (1)

إلى قوله:

غُصْنٌ عَلَى نَقَـــوَيْ فَلَاةٍ نَـــابِتٌ شَمْسُ النَّهَارِ تُقِلُّ لَيْلًا مُظْلِمَا

بعد هذه المقدمة يتساءل الناقد عن الممدوح في هذه القصيدة الذي لم تذكره القراءات السابقة إلا أنه "رجل"، ولم تحدد هويته رغم أن المتنبي يشير في ذات القصيدة على أنه ملك حين يقول:

يَأَيُّهَا المَلَكُ المُصَفَّى جَوْهَـرَا مِنْ ذَاتِ ذِي المَلَكُوتِ أَسْمَى مَنْ سَمَا

نُورٌ تَظَاهَرَ فِيـكَ لَاهُوتِيُّـــهُ فَتَكَـــادُ تَعْلَمُ عِلْـــمَ مَا لَنْ يُعْلَمَـا

إلى أن يقول:

يَامَنْ لِجُودِ يَدَيْهِ فِي أَمْوَالِـــهِ نِقَمٌ، تَعُـــــودُ عَلَـــى الْيَتَامَى أَنْعُمَـــا

حَتَّى يَقُولَ النَّاسُ مَاذَا عَاقِـلًا وَيَقُـــــولُ بَيْتُ الْمَالِ مَاذَا مُسْلِمَـــا

كما يتساءل أيضا: «لا أدري لم أغفل أهل الدرس هذه القصيدة ولم يتبينوا هذا الممدوح العلوي النسب، وكأنك أبا الطيب تمت إلى هذا النسب، وترى رأي طائفتك في الإمام "المصفى جوهرا" من ذات الله ذي الملكوت الذي سما على كل من سما. وهو كيت كيت مما يعرف من الأبيات، كأنه غير سائر الناس.

(1)المتنبي، المصدر السابق، قافية الميم، ص81.

ولم تنس أن تقول: إنه جواد يجود بأمواله على اليتامى، وأنه لم يترك مستحقا للمال إلا أعطاه»[1]، ويقول في موضع آخر: «يقول أبو الندى: وإني لألمح في بعض شعره إعرابا عن حقه وانتماء إلى أهله وقومه وكأنه من ذؤابة الأسرة العلوية قال أبو الطيب: كأنك تشير إلى قولي في مدح أبي القاسم طاهر بن الحسين بن طاهر العلوي:

كَذَا الفَاطِمِيُّونَ النَّدَى فِي بَنَانِهِمْ أَعَزُّ امّحَاءً مِنْ خُطُوطِ الرَّوَاجِبِ

أُنَاسٌ إِذَا لَاقَوْا عِدًى فَكَأَنَّمَا سِلَاحُ الذِي لَاقَوْا غُبَارُ السَّلَاهِبِ [2]

إلى أن يقول:

إِذَا عَلَوِيٌّ لَمْ يَكُنْ مِثْلَ طَاهِرٍ فَمَا هُوَ إِلَّا حُجَّةٌ لِلنَّوَاصِبِ

قلت: صدقت أبا الطيب، لقد حسن ظن أبي الندى فيك، وعندي أن "النواصب" من الكلم الشيعي ينبزون به من ناوأهم، وسلب حق آل بيت علي وإلى هذا يشير أبو الطيب بقوله:

هو ابن رسول الله وابن وصيه وشبههما شبهت بعد التجارب»[3]، وفي موضع آخر يستغل الموقف ليثبت ذلك فيقول «قال أبو الندى: لقد توجهت إلى ممدوحك دلير هذا فأحسنت التوجه فقلت:

وَلَسْتُ غَبِينًا لَوْ شَرِبْتُ مَنِيَّتِي بِإِكْرَامِ دِلِّيرَ بْنِ لَشْكَرَوَزٍّ لِي [4]

إلى أن يقول:

أَرَادَتْ كِلَابٌ أَنْ تَفُوزَ بِدَوْلَةٍ لِمَنْ تَرَكَتْ رَعْيَ الشُّوَيْهَاتِ وَالْإِبْلِ

أَبَى رَبُّهَا أَنْ يَتْرُكَ الْوَحْشَ وَحْدَهَا وَأَنْ يُؤمن الضَّبَّ الخَبِيثَ مِنَ الْأَكْلِ

قلت: كأن أبا الطيب قد شايع دلير في قتاله للخارجي، وصاحبنا ينزع إلى علويته فهو مبغض للخوارج، وليس شيئا أن ينال منهم ويقتلوا بأيدي الأعاجم»[5]، فالناقد من خلال ما يستنبط من هذين

(1)إبراهيم السامرائي، في مجلس أبي الطيب المتنبي، المصدر السابق، ص25.

(2)المتنبي، المصدر السابق، قافية الباء، ص228.

(3)إبراهيم السامرائي، في مجلس أبي الطيب المتنبي، المصدر السابق، ص66.

(4)المتنبي، المصدر السابق، قافية اللام، ص520.

(5)إبراهيم السامرائي، في مجلس أبي الطيب المتنبي، المصدر السابق، ص117.

الحوارين يذهب مذهب من قال أن المتنبي علوي النسب وهو رأي توصل إليه بعض النقاد المحدثين من أمثال محمود شاكر في كتابه "المتنبي" وعبد الوهاب عزام في كتابه "ذكرى أبي الطيب بعد ألف عام".

*الطمع في المال: أما القضية الأخرى قضية الطمع في المال مقابل المدح، فهو يرد على القائلين بذلك بقوله: «هذا هو أبو الطيب يحضر البأس فيأتي على لسانه وكأنك تراه رأي العين، وما كان كغيره من الشعراء يحضرون مهنئين بالفوز مادحين يرضون من البأس أن يفوزوا بما يجاد عليهم »[1]، ويستدل على ذلك بأن المتنبي مدح حتى الناس العاديين المغمورين ولم يقتصر على المشهورين، وقد ذكرهم واحدا واحدا ليبين لنا أن المتنبي في طبيعته سخي لا شحيح وساع للمعالي لا طالب مال «لقد جرت أبا الطيب على أدبك فأوردته مورد الهلكة، وجعلت المناكير المجاهيل من ممدوحيك شموسا كزريق هذا وعبد الله بن يحي البحتري وغيرهما ما أسخاك فيما جدت فيه من ألقاب»[2]، لكنه يرى أن لقاءه بكافور قد أدخل القارئ في شبهة لا تؤكد سوى طمعه للمال، غيرأن الحوار قادنا إلى نتيجة معاكسة تماما لا يتوقعها القارئ للوهلة الأولى «قلت: فكيف لي أن أفهم مدحك لكافور على غير حقيقته؟ إنك مع كافور صاحب حاجة بل راج لمنفعة ومصوب لغرض ما أراك تنوشه، ألم تقل له:

وَغَيْرُ كَثِيرٍ أَنْ يَـــزُورَكَ رَاجِـــــلٌ فَيَرْجِعَ مَلْكًا لِلْعِرَاقَـــيْنِ وَالِيـــا
فَقَدْ تَهَبُ الْجَيْشَ الَّذِي جَاءَ غَازِيًا لِسَائِلِكَ الفَرْدِ الَّذِي جَاءَ عَافِيَـا [3]

لا أريد أبا الطيب أن أسيئ إليك، ولكنها نفس جبلت على حب الدنيا وإن النفس لأمارة بالسوء»[4]، وفي موضع آخر يستدرك سبب حاجته لكافور حين قرأ أبو الندى أبيات المتنبي:

فِدًى لِأَبِي المِسْكِ الكِـــرَامُ فَإِنَّهَـا سَـــوَابِقُ خَيْلٍ يَهْتَـدِينَ بِأَدْهَـــمِ [5]

إلى أن تقول:

أَبَا المِسْكِ أَرْجُو مِنْكَ نَصْرًا عَلَى العِـدَى وآمُلُ عِزًّا يَخْضِبُ البِيضَ بِالـدَّمِ

(1)المصدر السابق، ص27.
(2)المصدر تفسه، ص30.
(3)المتنبي، المصدر السابق، قافية الياء، ص444.
(4)إبراهيم السامرائي، في مجلس أبي الطيب المتنبي، المصدر السابق، ص99.
(5)المتنبي، المصدر السابق، قافية الميم، ص460.

«قلت: ألي أن أفهم من قولك هذا أنك تأمل من كافور عونا تستطيع معه أن تسترد حقا سلبته فيعود إليك مجد سعيت له وسرت إليه، وقد طالت مسيرتك وهو ذاك الذي أشار إليه بضعة نفر من أنك وارث الدوحة العلوية التي ضيمت

أليس لي أن أقول: إن عزوفك عن الاتصال بالرئاسة العباسية شيء من هذا؟

قال أبو الطيب: أشهد أنك ذو فطنة وذكاء لا نجدهما إلا في أفذاذ الرجال»[1].يؤكد الناقد على أن المتنبي ليس من أخلاقه الطمع للمال، لأنه لو كان كذاك لما مدح الناس البسطاء الذين لا يرتجى منهم شيء، وأن لجوءه إلى كافور ليس أيضا من أجل ذلك، وإنما أراد ما هو أكبر من ذلك من الرياسة التي لا يريدها غاية إنما يريدها كوسيلة تمكنه من استرداد حقه المسلوب من الملك وليثأر ممن كانوا قد انتزعوا منهم ذلك عدوانا وظلما، لكن مع ذلك ولفرط حب ناقدنا لهذا الشاعر لم يرض منه قوله: أبا المسك هل في الكأس فضل أناله فإني أغني منذ حين وتشرب

«لقد هالني أن يذهب صاحبي أبو الطيب إلى هذا الحد ويرضى لنفسه أن يكون صناجة طرب يتقرب بطربه إلى الملك الأستاذ، أبي المسك ما كنت أرضى لصاحبي هذا، وإن قال بعد هذا البيت:

إِذَا لَمْ تَنُطْ بِي ضَيْعَةً أَوْ وِلَايَـةً فَجُودُكَ يَكْسُونِي وُشُغْلُكَ يَسْلُبُ [2]

قال أبو الطيب: والله لقد تركتني في مثل جحر الضب فما أدري ما أقول لقد أشرت إلى أني طالب حاجة بعيد مطلبها فما حيلتي وأنا المضطر...؟ »[3]، فالناقد هنا يريد أن يعلل لنا سبب اتجاه المتنبي لكافور ويرد عنه الشبهة بكل ما أوتي من دلائل حتى ينفي أن قصده كان طمعا في المال والرياسة، وإنما هو أبعد من ذلك لأن نفس المتنبي طموحة للمعالي لا تتوقف عند مجرد الكسب.

***القضايا البلاغية واللغوية:** ومن أهمها الحوار الذي جرى حول قضية التكرار في شعر المتنبي حيث يشير إليها أبو الندى بقوله: «ومما ورد في كتب البلاغة في باب فصاحة الكلمة تكرار بعض الأصوات في كلمات البيت، فتصبح ثقيلة فتفقد بيانها كقول أبي الطيب:

فَقَلْقَلْتُ بِالهَمِّ الَّذِي قَلْقَلَ الْحَشَا قَلَاقِـــلَ عِيسٍ كُلُّهُنَّ قَلَاقِـــلُ [4]

(1)إبراهيم السامرائي، في مجلس أبي الطيب المتنبي، المصدر السابق، ص104.

(2)المتنبي، المصدر السابق، قافيةالباء، ص468.

(3)إبراهيم السامرائي، في مجلس أبي الطيب المتنبي، المصدر السابق، ص106.

(4)المتنبي، المصدر السابق، قافية اللام، ص34.

قال أبو الطيب: وأي شيء فيه وقد أباحه الشعراء الجاهليون، ألم يقل الأعشى:

وَقَدْ غَدَوْتُ إِلَى الْحَانُوتِ يَتْبَعُنِـــي شَاوٍ مِشَلٍّ شَلُولٌ شَلْشَلٌ شَوِلُ (1)

قلت: أما سمعت أن أهل العلم قد قالوا للأعشى في عكاظ: لقد شلشلت اللفظ وأجدت المعنى ولك أبا الطيب مثل بيتك هذا في قصيدتك التي مدحت بها أبا الفرج أحمد بن الحسين القاضي الأنطاكي وهو قولك: ولا الضعف حتى يتبع الضعف ضعفه ولا ضعف ضعف الضعف بل مثله ألف(2)، فقد عابوا عليه التكرار في بعض الأبيات ومنها التي ذكرناها، رغم أن الناقد يريد أن يلفتنا إلى أن المتنبي لم يكن الشاعر الوحيد الذي استنكرت ظاهرة التكرار في شعره، بل حتى الشعراء الجاهليين المتقدمين عنه.

أما أهم ما ذكره من القضايا اللغوية، نقاش دار حول قضية فك الإدغام «قلت: ولا يفوتني أن أذكر هنا قولك:

وَلَا يُبْـــرَم الْأَمْرُ الَّذِي هُـوَ حَالِــلٌ وَلَا يُحْلَلُ الْأَمْرُ الَّذِي هُوَ مُبْرِمٌ (3)

وهو البيت الشاهد في كتب أهل البلاغة، وجعلوا البيت داخلا في مخالفة القياس، وهو شيء لا ترتضيه فصاحة الكلمة العربية. لا أدري: ما تقول في هذا أبا محسد؟ أتريد أن تسخر من أهل البلاغة فتنكر عليهم قولهم، وسخريتك منهم تندرج في سخريتك من الشعراء ومن الناس عامة، ألم تخاطب سيف الدولة بن حمدان فقلت: بأي حق تقول الشعر زعنفة تجوز عندك لا عرب ولا عجم

أم تريد أن تقول: إن فك الإدغام لغة قوم من العرب؟ قال أبو الطيب: ألا يجوز لي، وأنا الذي لم أترك شاردة ولا واردة من العربية إلا أدركتها، أن أقول لغتي، وأفرضها، وليقل هؤلاء ما يقولون؟»(4)، فأبو الطيب حقيقة لا يعترف بما تعارف عليه النحويون واللغويون، لأنه على ثقة من نفسه بأنه بارع في اللغة، ولا ينحرف قيد أنملة عن لغة العرب، وإن أخطأ أو اضطر فذاك نادر جدا، وما دام أنه شاعر فليتشاعر بما تجود به قريحته، وعلى النقاد أن ينتقدوا ما شاءوا بما تعارفوا عليه من قواعد ومعايير.

وهناك قضايا نقدية وبلاغية أخرى كمراعاة مقتضى الحال ورد العجز على الصدر وأبواب من علم البيان والمعاني، كما تطرق إلى الحقل الدلالي لـ"الناس"، لكنها مجرد شذرات وإشارات لم يتوسع فيها ليقول

(1)الأعشى، ديوان الأعشى، قافية اللام، ص

(2)إبراهيم السامرائي، في مجلس أبي الطيب المتنبي، المصدر السابق، ، ص150.

(3)المتنبي، المصدر السابق، قافية الميم، ص114.

(4)إبراهيم السامرائي، في مجلس أبي الطيب المتنبي، المصدر السابق، ص44.

في إحدى المواضع في آخر الكتاب، أي في المجلس الثاني عشر، قال أبو الندى: «مازال شيء كثير لم نعرض له في مجالسنا هذه فديوان شاعرنا عيبة فوائد، لقد وجد فيه المعاصرون بين منصف وحاقد وسيبقى هذا الديوان مظنة لدرس جاد، وسيقول فيه الناقدون من أهل النصفة والعدل وغيرهم من الحساد كلمتهم بل كلامهم فيه

قلت: وأكبر ظني أن فريق المنصفين من أهل العلم سيغلب أهل الحقد والضغينة، »[1]، ويختم كتابه بمناصرته وتأييده للمتنبي وإن انتقد بعض نقائصه بقوله: «وحق لك أبا الطيب أن تمدح نفسك مزهوا فتقول:

مَا أَبْعَدَ الْعَيْبَ وَالنُّقْصَانَ عَنْ شَـرَفِي أَنَا الثُّرَيَّا وَذَانِ الشِّيبُ وَالْهَرَمُ [2]

لأنك جئت بما لم يستطع غيرك ممن تقدموك أن يأتي به، كثرة وإجادة وصف وإرسال فائدة وقول مأثور ورشيق كلم أصبح على كل لسان كأنه الحكمة التي لا تأتي إلا لذوي العقول والألباب»[3].

لقد أسفر هذا الحوار على نتائج مثمرة، حيث تم نقاش العديد من القضايا المهمة، كما أعان على تبسيط المفاهيم والرؤى بأسلوب مختصر غير ممل «إنها حقيقة (معرفة) صادرة عن نظر متعدد مسنود بعقلانية تواصلية لارتكازها على علاقات محددة بين ذوات متعددة متفاعلة تواصليا»[4]، حتى وإن كان بعضها حقيقي وبعضها مفترض لكنها عملت على تدفق الأفكار والرؤى من ذات الناقد وحده لكنها أصوات متعددة مرجعها قراءات سابقة ومعاصرة تشكلت في ذخيرة الناقد الذي حاول تصنيفها وتوزيعها على شخصيات رمزية مفترضة نقديا، فكل شخصية تجسد أفقا معينا من آفاق القراءة.

ج-القراءة الشارحة وعلاقتها بالتلقي الحواري:

يرى بعض النقاد أن القراءة الشارحة من أهم القراءات التي تندرج في نطاق التلقي الحواري، ليس حوار الشخصيات، لكنه حوار نصوص القراء وتفاعلها لتقدم لنا في النهاية نتائج مستجدة وجد فعالة، كما سيتضح ذلك في الآتي:

إن الذي يجب التنبيه إليه في هذا المقام أن كل شارح من الشراح القدماء لشعر المتنبي يبني شرحه على

(1)المصدر السابق، ص134.

(2)المتنبي، المصدر السابق، قافية الميم، ص333.

(3)إبراهيم السامرائي، في مجلس أبي الطيب المتنبي، المصدر السابق، ص165.

(4)العياشي ادراوي، المرجع السابق، ص51.

حوار بين النصوص المختلفة، أولها ديوان المتنبي، لأنه «قد ينبغي أن يضاف أن على الناقد إذا كان يرغب بمحاورة مؤلفه ألا ينسى أنه، بنشر مؤلفه هو، يصبح بدوره كاتبا، وأن قارئا مستقبليا سيسعى للدخول في حوار معه.إن مثال النقد الحواري ليس صيغة الوحي الإلهي التي تلقي القارئ في ذهول، متبوع بمزيج مرير من الإعجاب بالمؤلف والإشفاق على الذات، إذ لا يمكن للناقد وقد أصبح واعيا للحوار الذي انخرط فيه أن يتجاهل أن هذا الحوار الخاص ليس إلا حلقة في سلسلة متصلة»[1]، فالنص الأصلي(شعر المتنبي الذي يشكل فكرة الحوار) والنص السابق (القراءة السابقة)، والنص المرجعي (الاستناد إلى قواعد اللغة ونصوص القرآن والشعر الجاهلي)، والنص الحاضر (نص الشارح صاحب الشرح المعني)، كلها نصوص متحاورة فيما بينها، لذا يمكن أن ندرج مثل هذه القراءة ضمن ما يصطلح عليه بالنقد الحواري، وهو ما يؤكده **تودوروف** على حد قول **باختين** أن «العلاقات التي يقيمها النص الشارح مع غيره من النصوص هو في الحقيقة متناص ***intertext***والتلفظ الذي يصف تلفظا آخر يحل في علاقة حوارية معه.(...)أي "العلاقة المشتركة المعقدة بين النص (موضوع الدراسة والتفكير) والسياق الذي يؤطره، السياق المبتدع (إذ تطرح الأسئلة والاعتراضات)، حيث تنجز معرفة الباحث وفكره التقييمي استكمال شروطهما .إنها اللقاء بين نصين: النص المعطى والنص الذي يتولد كرد فعل عليه، ومن ثم فإنه لقاء بين ذاتين، بين مؤلفين"» [2]، بل إن«اللغة الشارحة ليست مجرد نظام رمزي فهي دوما في علاقة حوارية مع اللغة التي تصفها وتحللها»[3]، وبذلك يمكن اعتبار بعض القراءات الحديثة الشارحة لشعر المتنبي مما يندرج في نطاق التلقي الحواري كما سيتبين ذلك من خلال كتاب **"العرف الطيب" لناصيف اليازجي:**

د-كتاب العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب"لناصيف اليازجي":

إن الذي يهمنا من هذا الشرح ما حققه الشارح من خلال تحاوره مع نصوص السابقين من النقاد القدماء حول ديوان المتنبي، وما الجديد الذي تمكن من إضافته ووفق فيه للفصل بين قراءات القدماء أو اختلف فيه معهم، بتخطئتهم أو توجيههم أو تصحيح ما انحرفوا فيه عن الصواب.

(1)تودوروف، نقد النقد، المرجع السابق، ص152.

(2)تودوروف، ميخائيل باختين: المبدأ الحوار، ص55.

(3)المرجع نفسه، ص55.

-منهج القراءة:

لعل الشارح لم يبتعد كثيرا عن شرح القدماء فيما يجب أن يتناوله خلال الشرح «وتابعت الكلام على بيت بيت بما يقتضيه الحال من تفسير غريبه وإعراب المشكل من تراكيبه، وقد تتبعت الغريب في الأبيات كلها من غير استثناء، وربما تكررت اللفظة الواحدة مرارا في الديوان ففسرتها في كل موضع وزدت فيه، ليكون كل بيت مستقلا في تفسيره لا يحتاج معه إلى مراجعة أو كد ذاكرة»[1]، فهو لا يخرج عما صنعه النقاد القدماء، **غير** أنه يكرر شرح الألفاظ على حسب سياقها في موضعها الذي وردت فيه، كما أنه اهتم بالإعراب وركز فيه على إعراب الظروف «فإنها من أصعب العقبات التي تعترض في وجوه المعربين لخفاء وجه الإعراب فيها، ولكثرة ما يتعاورها من التقديم والتأخير على ما هو معلوم»[2]، فبعد أن يتبع شرح المفردات ينتقل إلى تقديم معنى البيت «بحيث أصور للطالب المعنى الشعري في ضمن المعنى التركيبي»[3]، وذلك لاختلاف معاني الألفاظ باختلاف سياقها النحوي التركيبي.

-أهمية ظاهرة الغموض في حوار القارئ مع النص:

اهتم الشارح أيضا بتفسير الغامض من شعر المتنبي، ووجه بعض شروحات القدماء في ذلك، وقبل أن نبين مواضع التوجيه، «ما ذكر للمتنبي من خفاء المعاني وغموضها وارد على الغالب من قبيل الإبهام في اللفظ والتعمية في صور التراكيب وإلباس المعنى غير ثوبه الذي تظهر به تقاطيعه وإنزاله في غير منزله الذي يقرع عليه بابه»[4]سنقدم أسباب غلبة ظاهرة الغموض في شعر المتنبي:

***استخدامها كجمالية شكلية للمعاني البسيطة:** فـ«كثيرا ما ترى الأمر بعد التحقيق ناطقا بالخلاف واقعا على العكس، فإنك إذا تفقدت أبياته من هذا الضرب وعاينت استخراج ما فيها إلى أن يستقيم لك وجه من الأوجه التي يحتملها لا تكاد ترى وراء ذلك كبير أمر، بل قل أن ترى له بيتا قد خفي سره وبعد مغزاه إلا وهو على الأكثر من ساقط شعره ومبتذل معانيه، وكأنه يحاول أن يخرجه إلى الإغراب»[5]، فهو يرى أن هذه مجرد طريقة اختطها الشاعر لنفسه وكان ينزع إليها ويكثر من استخدامها، خاصة حين لا يرى في معانيه كبير شأن فيلبسها هذه الجمالية الشكلية حتى يوهم القارئ بأهمية ما يقرأ وبذلك يدفعه إلى تنشيط عملية الإدراك.

---

(1) ناصيف اليازجي، العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب، (مقدمة الشارح)، دار صادر، بيروت، ص 8.

(2) المصدر نفسه، مقدمة الشارح، ص8.

(3) نفسه، مقدمة الشارح، ص8.

(4)نفسه، مقدمة الشارح، ص40.

(5)نفسه، مقدمة الشارح، ص40.

***تحقيق التفاعل بين النص والقارئ من خلال المسافة الجمالية:** يكثر الغموض في شعر المتنبي حتى لا تخلو قصيدة من ذلك مما يسبب بعد المسافة بين معاني النص والقارئ، وهو ما يتطلب تنشيط عملية الفهم والتأمل، وكان هدفه من ذلك أن «يكون **المعنى من عند الشارح لا من عند الشاعر**»[1]، وإلا لا يستحق أن يسمى شعرا، فهو يستميل قارئه بهذا الغموض الذي يصدمه للوهلة الأولى لكنه في الوقت نفسه يدفعه لمعرفة ما وراءه، ويمكن عرض مجموعة من الأمثلة:

يقول المتنبي:

وَهَبِ الْمَلَامَةَ فِي اللّذَاذَةِ كَالْكَرَى مَطْرُودَةً بِسُهَادِهِ وَبُكَائِـهِ [2]

وهذا البيت حير الأفهام في تأويله، وقد حاول الشراح الغوص في تأويله للوصول إلى معناه، فلم يستقروا على معنى «وركبوا فيه من التصحيح فنزل بهم على أكناف الخطأ ويكون المعنى(...) حسب ملامتك لذيذة عند العاشق كمنامه والمنام مطرود عنه بالسهاد والبكاء أي فلتكن ملامتك كذلك»[3] .

بل يبتعد المتنبي بمعانيه عن القارئ حتى إنه يقدم أفكارا لا يمكن للقارئ أن يتمثلها صورا «وذلك لبعد الإشارة إلى المقصود وكثرة ما ركب في أدائه من الإيجاز والحذف، حتى بقي جزء من المعنى لا يحيط به اللفظ»[4]، ومن أمثلة ذلك:

أَعْطَى الزَّمَانُ فَمَا قَبِلْتُ عَطَاءَهُ وَأَرَادَ لِـي فَـــأَرَدْتُ أَنْ أَتَخَيّـــرَا [5]

فمثل هذا البيت يكثر فيه الحذف حتى بعد الوصول إلى معناه الذي لا يمكن الوصول إليه إلا بمعرفة ما سبقه، أو فهم ما يأتي بعده وإلا كان «مقتضيا بنفسه ولم يبق لتفهم معناه إلا الضرب في أودية الحدس والتكهن والنظر فيما تحمله المقام»[6].

لكن ظاهرة الغموض هذه جعلت من المتنبي شاعرا بارعا، فهو في كل الأحوال سواء بعدت المسافة بينه وبين القارئ أو كانت قريبة أو حتى انعدمت، فهناك «من المعاني المبتكرة والقلائد المعدودة مما أجمع

(1)المصدر السابق، مقدمة الشارح، ص45.
(2)المصدر نفسه، ج2، قافية الهمزة، ص 152.
(3)نفسه، مقدمة الشارح، ص44.
(4)نفسه، مقدمة الشارح، ص44.
(5)نفسه، ج2، ص422.
(6) نفسه، مقدمة الشارح، ص45.

أهل العلم بالشعر على تبريره فيه واعترف أنداده وحساده من الشعراء باختراعه له لم نجد فيه خفاء ولا إشكالا، بل هو في غالب حاله غاية الغايات في استحكام التأليف وبداهة التعبير وجودة السبك»[1]، فالغموض في شعر المتنبي مما زانه وزاد من فصاحته ودل على براعة صاحبه، بل هو محور النصوص المتحاورة والمتتالية عبر تاريخ قراءات شعر المتنبي.

– التلقي الحواري ودوره في بيان جوانب التعثر في قراءات القدماء:

ليس الأمر سلبيا أن يتجه الناقد لتصحيح التراث أو انتقاده، لأنه ليس قرآنا أو كتابا مقدسا، ولا يعني هذا في الوقت نفسه الاستهانة بالتراث وتخطئته في كل شيء، بل يمكن أن نأخذ من التراث ما يصلح لحاجات العصر والبيئة، ونرفض غيره أو ننتقده، لأن هذا هو منهج القراءة الحوارية التي انتهجها نقادنا المحدثون **كحسين المرصفي في الوسيلة الأدبية، وطه حسين** حين شك في الشعر الجاهلي، **وأمين الخولي** في انتقاده للبلاغة العربية القديمة، **وشكري عياد** الذي أثبت أنه بالإمكان تحميل بعض المؤلفات القديمة بدلالات جديدة، كما أعيد فهم الشعر القديم وقضاياه كشعر المديح وشعر المولدين والمحدثين، وقضية عمود الشعر التي كان يرى على أنه قالب جامد، وهو في الحقيقة غير ذلك، فهو أشد مرونة وقابلية للتطور خلال كل العصور، كل ذلك كان عن طريق أسلوب المحاورة بين النصوص القديمة والنص الحاضر[2]، وعلى نفس النهج سار **ناصيف اليازجي** في شرحه، حيث أورد جل الشروح السابقة، وحاول تقييم مدى صحتها وإصابتها في إيجاد المعنى، كما عمل على إلغاء وتخطئة الكثير من شروح السابقين، وتطرق إلى أسباب انحراف الشراح وتعثرهم في الوصول إلى بعض المعاني، وهي كالآتي:

***التسامح في تحقيق معاني الغريب:** حيث «يفسرونه بما يبدو لهم من قرائن الحال وما تسوق إليه أدلة الظن دون الرجوع في ذلك إلى كتب اللغة واستثباته من نصوصها»[3]، لأن البيت الشعري قد ينبني معناه وفق لفظة واحدة منه، إذا أخطأ الشارح في معناها، ذهبت به مذهبا بعيدا عن مقصد الشاعر، كما أن مثل هذا الأمر قد يكون «مدرجة للزلل في مقام الأخذ والاستشهاد، لأن صدور الخطأ من مواضع الثقة ومضان الإصابة، من أعظم المورطات فيه»[4]، ومن أمثلة ذلك، يقول المتنبي:

---

(1)المصدر السابق، مقدمة الشارح، ص45.

(2) عبد الحكيم راضي، الامتداد والاستمداد والحوار: صور من التواصل مع تراثنا الأدبي، أبحاث المؤتمر الرابع لإقليم شرق الدلتا الثقافي تحت عنوان التراث بين القطيعة والتواصل، إعداد: محمد عبد الله الهادي، ناشري للنشر الإلكتروني، 2005، ص 14، 15.

(3)ناصيف اليازجي، المصدر السابق، مقدمة الشارح، ص79.

(4)المصدر نفسه، مقدمة الشارح، ص79.

شِرَاكُهَا كُورُهَا وَمِشْفَرُهَا زِمَامُهَا وَالشُّسُوعُ مِقْوَدُهَا [1]

«إنما الزمام هنا زمام النعل وهو ما تشد إليه الشسوع، جعله بمنزلة مشفر الناقة وهو لها كالشفة للإنسان»[2]، لكن القدماء فسروا لفظة "المشفر" بما يقع على ظهر الرجل في مقدم الراء، فهو بمنزلة الزمام للناقة غير أن نصوص اللغة لم يرد فيها شيء من هذا في معنى لفظة "المشفر"، وقد قادهم إلى هذا المعنى حين شبه الشاعر نعله بالناقة، فإن المشفر ينبغي أن يكون شيئا من النعل يمكن تشبيهه بزمام الناقة، وليس مراد الشاعر كذلك.

***تفسير البيت مستقلا عما قبله وبعده:** فالمشهور في شروحات النقاد القدماء أنهم يفسرون كل بيت مستقلا عما قبله وبعده إلا نادرا، وهذا ما سبب لهم الانحراف عن مقصد الشاعر من معنى البيت خاصة مع شعر المتنبي، لأنه «كثيرا ما يشير إلى مراده بإشارة لطيفة، ويدل عليه بقرينة خفية إذا لم ينتبه لها السامع ذهب المعنى عليه وجهد نفسه في تحصيله على غير جدوى»[3]، ومن أمثلة القرينة أن يكون المعنى مترتبا على شيء قبله أو مرتبطا بما بعده، فلا يمكن نيل المعنى إلا بمراعاة ذلك «فكما أنه لا يفهم معنى البيت إلا بعد النظر في مفرداته وعلاقة بعضها ببعض لا تفهم القصيدة إلا بعد النظر في نسبة الأبيات وما بينها من الصلة المعنوية»[4]، وهذا يعني أن **ناصيف اليازجي** قد اعتمد شرح الأبيات ضمن علاقاتها المعنوية بما يسبقها وما يلحقها أو ضمن علاقتها حتى بالقصيدة ككل إذا كان السياق يقتضي ذلك، ومن أمثلة ذلك، يقول المتنبي:

وَلَا لَيْـــلٌ أَجَنَّ وَلَا نَهَـــارٌ وَلَا خَيْلٌ حَمَلْـــنَ وَلَا رِكَـابُ [5]

«وقد ذهب الشراح في هذا البيت ففسروه على أنه لم يسترهم عنه ليل ولا نهار ولا حملتهم خيل ولا إبل على جعل أجن وحملن خبرين عن المرفوعين قبلهما، (...) فإذا كان الليل لا يسترهم فكيف يسترهم النهار (...) ويغني عن هذا التعسف كله جعل المرفوعات في البيت معطوفة على الوقوف في البيت السابق[ولو غير الأمير غزا كلابا ثناه عن شموسهم ضباب] أي ولم ينفعهم ليل يسترهم ولا نهار يقاتلون

(1)المصدر السابق، ج1، قافية الدال، ص 97.
(2) المصدر نفسه، مقدمة الشارح، ص79.
(3) نفسه، مقدمة الشارح، ص64.
(4) نفسه، مقدمة الشارح، ص64.
(5)نفسه، ج2، قافية الباء، ص 201.

فيه ولا خيل ولا إبل تحملهم للهرب، وحينئذ فالفعلان وصف لما قبلهما ومضمونهما مثبت لا منفي»[1].

ومثال آخر قول المتنبي:

وَإِذَا لَمْ تَجِدْ مِنَ النَّاسِ كُفْـأً ذَاتُ خِدْرٍ أَرَادَتِ الْمَوْتَ بَعْلَا [2]

وقد فسره **الواحدي** على أنها «أردت أن يكون الموت لها كالبعل لأنها إذا عاشت وحدها لم تنتفع بالدنيا وبشبابها فاختارت الموت على الحياة»[3]، غير أن المغزى من البيت غير ذلك «وهو أنها لما لم تجد كفؤا لها من الرجال اختارت الموت على التزوج بغير الأكفاء أنفة ورفعة نفس»[4]، والدليل معنى ما جاء في البيت بعده: ولذيذ الحياة أنفس في النفس أشهى من أن يمل وأحلى

فالمعنى الذي ذهب إليه الواحدي يتناقض مع معنى هذا البيت، وهو ما أدى به إلى تكرار ألفاظ البيت دون شرحه، ا لأنه جعل علة اختيار الموت لا انتفاع بالدنيا والشباب ولو اختار علة الموت بعزة النفس لتوافق البيتان في المعنى[5].

***التبديل والزيادة على لفظ ومعنى البيت**: وذلك حين لا يقتنعون بالمعنى الذي أمكنهم فهمه من البيت، فيؤدي ذلك إلى «سعة وجوه الاحتمال وضيق مسافة الإشكال مما تحار عنده بصائر النقاد»[6]، ومن أمثلة ذلك، يقول:

يُشْتَاقُ مِنْ يَدِهِ إِلَى سَبَـلٍ شَوْقًا إِلَيْهِ يَنْبُتُ الْأَسَـلُ [7]

فالواحدي يغلط المتنبي فيقول: «السبل المطر ويريد به العطاء ههنا يقول: يشتاقون إلى عطاء يده والرماح تنبت شوقا إلى أن تباشر يده أي ليطعن بها ويستعملها في الحرب وتقدير اللفظ ينبت الأسل شوقا إليه أي إلى الممدوح ولكنه قدم وأخر، والبيت مختل النظم »[8]، فقد عمل الواحدي على زيادة اللفظ والمعنى حتى خرج عن المعنى المقصود من البيت، وإن كان هناك بعض الخلل فهو من جهة أن الشطرين وردا مقتضبين عن بعضهم وهو «اختلال معنوي لا تركيبي [والمعنى غير ما أراده الواحدي] (...)فالمتنبي يريد بالسبل مطر العطاء ومطر الدماء، وقد فصد الطبيب ممدوحه يذكر يد الممدوح ويخاطب الطبيب: إرث لها

(1)المصدر السابق، مقدمة الشارح، 67.
(2)المصدر نفسه، ج2، قافية اللام، ص239.
(3) نفسه، مقدمة الشارح، ص67.
(4) نفسه، مقدمة الشارح، ص67.
(5) نفسه، مقدمة الشارح، ص68.
(6) نفسه، مقدمة الشارح، ص60.
(7)نفسه، ج2، قافية اللام، ص463.
(8)نفسه، مقدمة الشارح، ص63.

إنها بما ملكت وبالذي قد أسلت تنهمل»[1]، والأمثلة كثيرة[2].

كما أنه يعتبر شعر المتنبي أشبه ما يكون بالمتون العلمية، وهو رأي انفرد به بعد تأمله مليا في شعر المتنبي، وذلك لأنه قد« كثرت فيه الأبيات الموهمة واحتيج في شرح مشتبهاته إلى مزيد نظر وفضل وتأمل في تحقيق أغراضه وتصوير ملاحته والقطع بالمقصود منها في مواضع الاحتمال بما يقتضي على الشارح أن يستعير أداة الشاعر في نقد المعاني وتخير الأشبه منها وترتيب بعضها على بعض»[3]،

هذا أهم ما التمسه الناقد من عثرات القدماء خلال قراءته الحوارية بين النصوص السابقة، وقد حاول تصحيح هذه الهفوات وملء الثغرات فكان عمله تجديديا مثمرا دالا على اهتمامه بالتراث وحرصه على استمرار حيويته، كم أن شرحه هذا يعتبر حسب رأينا أهم مصدر يرجع إليه القارئ الحديث لفهم شعر المتنبي، لأنه يجمع جل الآراء والقراءات السابقة للبيت الواحد في معنى محدد ومختصر ومبسط مع التصحيح والتوجيه والترجيح وهو ثمرة الحوار بين آفاق القراءة المختلفة الأفق القديم والأفق الحاضر ومفتاح للتحاور مع القراءات المستقبلية.

إن هاتين القراءتين مجرد أنموذجين من القراءات الحديثة غير المحصورة ولا المتعددة، مما حاول فيه النقاد المحدثون استنطاق نصوص الإبداع والقراءة القديمة بمعان ومفاهيم في ضوء مناهج مستحدثة ومستجدة كالنقد الحواري الذي يعد الحل الأنسب لإشكالات العصر المحيطة بالقارئ المعاصر، فـ«فكرة النقد الحواري، تحت هذا الاسم أو غيره، ولا أعتقد أن مجيئها يعود إلى أننا أصبحنا أكثر ذكاء من الذين سبقونا. إن أحداث العالم الذي يحيط بنا هي "شروط ملائمة" لهذا النقد أكثر مما هي "أسبابه" إلا أنني أعتقد أني أسمع فيه صداها. وسأذكر، مازجا عن عمد القريب والبعيد، الأساسي والفرعي: الغياب الراهن لمعتقد مقبول بالإجماع، تآلفنا المتزايد مع ثقافات مختلفة عن ثقافتنا بسبب وسائل الاتصال والنقل الرخيص، تطور لا سابق له للتكنولوجيا، انبعاث(ولادة؟) النظال من أجل حقوق الإنسان»[4]، ففي ظل التكنولوجيا التي نعيشها يمكن أن نعتبر التلقي الحواري من المستجدات المعاصرة التي تم قراءة شعر المتنبي في ضوئها والتي يمكن أن تتناسب مع ما يقتضيه عصر الاتصال والتكنولوجيا

(1)المصدر السابق، مقدمة الشارح، ص63.

(2) المصدر نفسه، مقدمة الشارح، ص60، 61، 32.

(3) نفسه، مقدمة الشارح، ص93.

(4) تودوروف، نقد النقد، المرجع السابق، ص152.

خلاصة:

إن ما يمكننا استخلاصه من خلال قراءة النقاد المحدثين لشعر المتنبي ما يأتي:

-أنها قراءات متعددة بتعدد المرجعيات والمناهج ومنها القراءة استشراقية التي هي نموذج لقراءة الآخر بما تحمله من سمات تميزها، فهي إما أن تبنى على النص الأصلي، وإما أن تكون كقراءة ثانية للقراءة الأولى إذا كان النص مترجما، كما أن الترجمات المتعددة لنص واحد تختلف كل واحدة منها عن الأخرى، وهذا يدل على أن المترجمين ليسوا إلا قراء يستخدم كل واحد منهم لغته وذخيرته ليعبر بها عن فهمه الخاص للبيت الشعري.

-إن شعر المتنبي شعر قديم حديث معاصر، قديم للزمن الذي قيل فيه وهو القرن الرابع الهجري، حديث لأنه يتدفق بالمعاني كلما أراد القارئ أن يستحدث منه معنى استجاب له لا يبخل عليه مهما كان زمنه ومهما كانت مرجعيته، معاصر لأن له القابلية لأن يعاصر قارئه ولا يستعصي للتفاعل معه في ضوء أي منهج كان، فقد طبقت عليه المناهج المختلفة منذ القديم، وليس هناك من ناقد أو قارئ-حسب اطلاعنا- أشار إلى عدم فاعلية شعر المتنبي مع أي منهج، وقد لاحظنا ذلك خلال دراستي طه حسين ومحمود شاكر، رغم اختلافهما في الأساس الأول الذي بنيت عليه دراستهما إلا أنه استجاب بكل تلقائية للهدف الذي يريده كلا الناقدين أن يصلا إليه، كما استجاب لآليات المناهج النسقية ومنها المنهج الأسلوبي.

-كما يمكننا عن طريق آلية الحوار أن نسترد مكانة المتنبي الإنسان من خلال دفع النقائص عن أخلاقه وشخصيته، كما فعل السامرائي، وبإمكاننا أيضا أن نجعل حلقة قراءة شعر المتنبي لا متناهية، بعيدا عن التقديس الصنمي واجترار ما توصل إليه القدماء -كما فعل **ناصيف اليازجي**- بل تطلعا إلى تحقيق بناء خاص يثبت جدارة الناقد المعاصر، وحضوره القوي في النقد العربي عموما، والنقد الحديث خصوصا.

الفصل الرابع

تلقي شعر المتنبي ومرجعيات القراءة بين القديم والحديث

أولا: قراءة شعر المتنبي(الأسس والآليات)

ثانيا: دور التلقي في حركية شعر المتنبي بين القديم والحديث.

ثالثا: تلقي شعر المتنبي بين ثوابت عمود الشعر ومتغيرات أفق التوقع

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

تتبعنا خلال الفصول السابقة مختلف القراءات لشعر المتنبي عند النقاد القدماء والمحدثين، وقد لاحظنا أن قراءة هذا الشعر لم تعرف فتورا ولا تراجعا قط، بل يتجدد الاهتمام به كلما تجددت الأزمنة رغم تغير العصور من حيث مطالبها ومستجداتها المعرفية والثقافية، حتى كأن هذا الشعر يولد مع كل قراءة، وهذا ما يدفعنا للتساؤل عن السر الكامن وراء استمرارية وحيوية قراءة شعر المتنبي رغم اختلاف القراء بين القديم والحديث؟ ولكي يتمكن من الإجابة على هذا التساؤل يتوجب علينا استخلاص أهم ما يميز القراءات القديمة والحديثة ومحاولة إرصاد أهم القضايا النقدية والجمالية التي شغلت الناقد القديم والحديث خلال قراءته لهذا الشعر، ويتم توضيح ذلك أكثر إذا عرفنا كيف استطاع المتنبي أن يدمج بين مختلف آفاق القراءة والتأليف في شعره.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

أولا: قراءة شعر المتنبي(الأسس والآليات)

اتسمت قراءة النص الشعري عموما بالانفتاح وبالأخص شعر المتنبي، وقد تعددت توجهات قرائه ومستوياتهم، واستندت هذه المقاييس بالدرجة الأكبر إلى العلم والعقل ومراعاة الجانب النفسي وغيرها من الآليات الأخرى كالدين والتاريخ والبيئة.

1-قراءة شعر المتنبي عند النقاد القدماء:

انبنت قراءة شعر المتنبي عند النقاد القدماء على مجموعة من الأسس والآليات، وكان من أهمها:

أ-الخبرة اللغوية والجمالية:

ما دام أن النص الشعري هو عبارة عن تركيب لغوي مؤد معنى معينا، فإن دراسته تتطلب من هذه الناحية التمكن من علوم اللغة والبلاغة والنحو، لأن علم النحو يختص بدراسة النظم والتأليف حرفا وكلمة وجملة، وعلم اللغة يهتم بدراسة أصول الألفاظ ومعانيها، ومدى وحشيتها أو ألفتها من خلال الرواية، في حين أن البلاغة طريق إلى معانيه الكامنة وراء جماليات هذا النص، لذلك نبه نقاد الشعر قديما إلى اكتساب مثل هذه العلوم والتمكن منها حتى يكونوا قراء متخصصين، حيث «هذبتهم الآداب فصاروا قدوة وأعلاما ودربتهم العلوم فأصبحوا بين الناس قضاة وحكاما»[1]، ولأن الشعر «علم من علوم العرب يشترك فيه **الطبع والرواية والذكاء ثم تكون الدربة مادة له**، وقوة كل واحد من أسبابه»[2]، والمقصود "بالدربة قوة كمادة للقراءة" أن يلُم القارئ بعلوم العربية التي تعمل على تقوية طبعه، وتزيد من ذكائه، وأما الطبع فـ«لست أعني بهذا كل طبع، بل المهذب الذي صقله الأدب وشحذته الرواية، وجلته الفطنة، وأُلْهِمَ الفصل بين الرديء والجيد وتصور أمثلة الحسن والقبح »[3]، وهذا الإلهام والفطنة في تمييز الجيد والرديء يؤتى «بالرواية ويوقف على بعضه بالدراية»[4]، وبها يكسب القارئ من المعرفة «ما يستطيع أن يميز بين غث الكلام وسمينه ويفرق بين سخيفه ومتينه وأوتي الفضل ما يحسن أن يعدل به في القضية غير عادل عن

(1)العميدي، الإبانة، المصدر السابق، ص20.

(2)القاضي الجرجاني، الوساطة، المصدر السابق، ص 23.

(3)المصدر نفسه، ص31.

(4)نفسه، ص 343.

الإنصاف»[1]، وهو ما يؤكده ابن جني في قوله «أن أصنع لك شعر أبي الطيب بفسر معانيه وإيراد الأشباه فيه، وإيضاح عويص إعرابه وإقامة الشواهد على غريبه»[2]، فهذه هي **الآليات** التي يحتاج إليها المتلقي أثناء القراءة، ولذلك وجب عليه الاطلاع عليها حتى يكون ذا كفاءة علمية تؤهله لبسط رأيه في تأويل الشعر دون حيف أو كبير خطأ.

ويعد علم النحو والإعراب من أهم الركائز التي يستند إليها للوصول إلى المعنى الصائب، حيث اعتمد على ذلك الكثير من قراء شعر المتنبي **كابن جني والواحدي وابن سيده وابن فروجة** وغيرهم، هذا الأخير الذي بين أهمية هذا العلم في القراءة في قوله:«أن أتتبع شعر أبي الطيب المتنبي فاستخرج منه الأبيات الغامضة وأشرحها لك شرحا يأتي على إغرابه وإعرابه حتى تكون لمعانيها متصورا، وعلى حل عقده مقتدرا»[3].

وينبه **الجرجاني** إلى خطورة هذا العلم واستعصائه حتى على أهل الفهم والتحصيل، فما بالك بهؤلاء الذين يعتريهم النقص أو التجرد من هذا العلم، لذلك وجب على النقاد إعادة قراءة تفسيرات هؤلاء القراء وتوجيه ما وقعوا فيه من انحراف عن الصواب في قراءتهم لشعر المتنبي(***قراءة تصحيحة***) «فأما ما ووقع الطعن عليه من جهة الإعراب، واللكنة من ناحية الزلل في اللغة، وما ألحق بذلك من النقص الظاهر والإحالة البينة والتقصير الفاحش فلا بد من تعديده والحكم على كل واحد بعينه، لاختلاف مآخذ حججه وتشعب مذاهب القول في قبوله أو رده وإنما أذكر ما انتهى إلي منه سماعا وبلاغا ووقفت عليه كشفا واستقراء، غير أني لا أ تجاوز ما يقع الاعتراض عليه من أهل العلم وما يجري التنازع فيه بين أهل التحصيل والفهم »[4]، ويؤكد ابن وكيع أن الجهل في الإعراب جهل في الصواب ومن ثم تقليد في المعنى[5] .

كما أن القارئ الفذ هو الذي «يتجاوز نقد الأبيات إلى نقد الحروف والكلمات ولا يرضى بتهذيب المعنى حتى يتخير القافية والوزن »[6]، فإلى جانب علم النحو من العلوم ما لا يقل أهمية عنه كعلم المعاني وعلم العروض، وهو ما تعرض له شراح شعر المتنبي في ثنايا مدوناتهم، ومن أمثلة ذلك ما جاء في قصيدة المتنبي التي مطلعها:

---

(1)العميدي، المصدر السابق، ص20.

(2)ابن جني، الفسر، المصدر السابق، ج1، ص 3.

(3)ابن فروجة، الفتح على أبي الفتح، المصدر السابق، ص 5.

(4) القاضي الجرجاني، المصدر السابق، 360.

(5)ابن وكيع، المنصف للسارق والمسروق منه، تحقيق: عمر خليفة بن ادريس، جامعة قات يونس، بنغازي، ط1، 1994، ص783.

(6)الصاحب بن عباد، رسالة في الكشف عن مساوئ شعر المتنبي، المصدر السابق، ص31.

لِجنِّيةٍ أمْ غادَةٍ رُفِعَ السَّجْفُ لوَحْشِيَّةٍ لا ما لوَحشِيَّةٍ شَنْـفُ [1]

يقول **الصاحبي**: «وفي هذه القصيدة سقطة عظيمة لا يفطن لها إلا من جمع في علم وزن الشعر بين العروض والذوق وهو:

تَفَكُّرُهُ عِلم ومَنْطِقُه حُكْـــم وبَاطنه دينٌ وظاهِرُه ظَـــرْفُ [2]

وذلك أن سبيل عروض الطويل أن يقع مفاعلن، وليس يجوز أن تأتي مفاعيلن في العروض إلا إذا كان البيت مصرعا، اللهم أن يضع هو عروضا وتكون له دائرة منفردة، وهذه العروض قد ألزمت القبض(...) ونحن نحاكمه إلى كل شعر للقدماء والمحدثين على عروض الطويل فما نجد له على خطئه مساغا»[3]، فالنقص في التزود بهذه العلوم يورث صاحبه الخطأ في التأليف والقراءة، كما أشار إلى ذلك **العميدي** أيضا خلال تفسيره لبيت المتنبي القائل:

يرَى فِي النَّوم رُمحَك فِي كُـــلاه ويخشى أنْ يراه في السُّهـــادِ [4]

فعلق عليه قائلا «إن المتنبي أراد بذكر السهاد اليقظة المطابقة للنوم فأفسد المعنى، لأن السهاد انتفاء الكرى ليلا والمستيقظ في حاجته نهارا لا يسمى ساهدا وهذا لقلة معرفته بأصول اللغة»[5].

نظرا لتقصير قراء الشعر في اكتساب هذه العلوم، دلَّنا **أبو العلاء المعري** على طريقة مختصرة تزود القارئ وتعينه على فهم الشعر في خلال شرحه المسمى **بمعجز أحمد**، وذلك حين يتعرض **لمصطلحات نقدية** يتوقع جهل مفهومها من القارئ، فيوضحها أولا ثم يكمل تفسيره، ومن ذلك، يقول في معرض شرحه لبيت المتنبي القائل:

لو مرّ يركضُ في سطور كتابَـــةٍ أحصى بحافرِ مهرِه ميماتِهـــا [6]

يقول **المعري**: «وقد خص الميمات دون حروف المعجم لأنها مدورة، وشبه الحافر وخص المهر لأنه إذا

(1)المصدر السابق، 68.

(2)المصدر نفسه، 68.

(3) نفسه، 68.

(4)العميدي، المصدر السابق، ص 51.

(5)المصدر نفسه، ص 51.

(6)أبو العلاء المعري، معجز أحمد، المصدر السابق، ج2، الشاميات، قافية التاء، ص313.

قدر أن يحصي ذلك بحافر المهر مع صعوبتها كان ذلك أمكن»[1].

وكذلك في تعليقه على بيت المتنبي القائل:

وَمِنَ اللَّفْظِ لفظَةٌ تَجْمَعُ الـــوَصْـ فَ وَذَاكَ المُطَهَّمُ المَعْـــرُوفُ [2]

«(الفرس المطهم) هو الحسن التام الخلق الذي كل عضو منه حسن على انفراده وقد أراد بقوله(مطهم) بوصفه على الإجمال فجمع الوصف في أقل الألفاظ وأوجزها، ولم يذكر الوصف على سبيل التفصيل»[3]، فأشار هنا إلى مفهوم الإيجاز.

وغيرها من المصطلحات والمفاهيم والقضايا التي بيناها سابقا خلال حديثنا عن مفهوم التفسير، وعن منهجه في القراءة، حيث عرف الكثير من المصطلحات، وخاصة ما يتعلق بعلم العروض.

ب–الاستناد إلى العقل والفهم:

العقل أساس «يعتمد على التأصيل، ويلوذ بالتعليل والتحليل والتفسير كي يصل إلى **الإقناع والتعاطف**»[4]، ولأنه يجنب الحيف والبعد عن الإنصاف «فإن أحق ما احتكمت إليه نفوس أولي النظر وانقادت إليه آراء أهل الفكر وجلت الشبهة عنه بنظر المتصحفين وأمضت به عزائمها قلوب المعتبرين **العدل فإنه شيح العقل** ونسيج النهى وصفو الفهم وعديل عن الهوى»[5]، فالعدل ما هو إلا نتيجة من نتائج استخدام العقل والفهم.

والعقلانية أو استخدام العقل يتأسس «على الخطاب البرهاني الذي يحفز خلق اتفاق بدون ضغوط (...) أو بالأحرى داخل مجال عمومي ينتزع فيه الفرد من ذاتية الضيقة لينخرط في المجهود الجماعي المؤسس على التفاهم والتواصل العقلي»[6]، فاعتماد العقل في قراءة الشعر كما يرى ابن جني لا يجعلك تشك في أفضلية المتنبي على غيره من الشعراء المحدثين: «فإذا أعملت فيه مطايا الفكر وانتهجت له رائق النظر وطال البحث عنه وتكرر التأمل له، خرج على ذلك خروج المشرفي على صقال ولم يسع العدول غير تفضيله على

(1)المصدر السابق، ج2، ص313.

(2) المصدر نفسه، ج3، السيفيات، قافية الفاء، ص 96.

(3) نفسه، ج3، ص 96.

(4)جابر عصفور، النقد الأدبي: مفهوم الشعر، دراسات في التراث النقدي، دار الكتاب المصري، القاهرة، ط1، 2003، ص 19.

(5)محمد بن الحسن الحاتمي أبو علي، الحاتمية، تحقيق: فؤاد أفرام البستاني، مجلة المشرق، السنة 29-1931.، ص 274.

(6)محمد نور الدين أفاية، المرجع السابق، ص208.

كل حال»[1]، وقد تعددت صور اعتماد العقل ومفهومه لدى النقاد القدماء خلال قراءتهم لشعر المتنبي **كمبدأ المقايسة** الذي تبناه كل من **ابن جني والقاضي الجرجاني**، حيث يقول **ابن جني** في "**الفسر**": «فإذا كان الفضلاء والأكابر وأولو الحنكة والبصائر يستجيز بعضهم غَضَّ بَعْضٍ والنَّقص والوضعَ منه وجميعُهم معَ ذلكَ كالأنجم يُستضاءُ بها فكيفَ بنا الآنَ معَ أخلاقِ الأدبِ ودروسِ مناره وامَّحاءِ آثارِه»[2]

تجلى استخدام العقل عند **القاضي الجرجاني** في قضية الاعتذار تارة والإنصاف تارة أخرى، حيث يقول: «ليس من حكم مراعاة الأدب أن تعدل لأجله عن الإنصاف أو تخرج في بابه إلى الإسراف بل تتصرف على حكم العدل كيف صرفك وتقف على رسمه كيف وقفك »[3]، ثم يقول: «فتنتصف تارة وتعتذر أخرى، وتجعل الإقرار بالحق عليك شاهدا لك إذا انكرت وتقيم الاستسلام للحجة –إذا قامت– محتجا عنك إذا خالفت»[4]، ويرى **عبد القاهر الجرجاني** في معرض شرحه لبيت المتنبي القائل:

لاَ يَسلَمُ الشرفُ الرفيع مـن الأذى حتى يُراق على جوانبه الدمُ [5]

هذا «معنى معقول لم يزل العقلاء يقضون بصحته، ويرى العارفون بالسياسة الأخذ بسننه، وبه جاءت أوامر الله سبحانه، وعليه جرت الأحكام الشرعية، والسنن النبوية، وبه استقام لأهل الدين دينهم وانتفى عنهم أذى من يفتنهم ويضرهم (...) فلا يطيب الشرب من منهل لم تنف عنه الأقذاء ولا تقر الروح في بدن لم تدفع عنه الأبواء»[6]، فإن من الموافق للعقل مطابقة الواقع وأعرافه، والسير على قوانين الشريعة وسنن الكون العامة.

ويستند إلى ما يوافق العقل كذلك في شرحه لبيت المتنبي القائل:

وما التأنيثُ لاسم الشمسِ عيـــبٌ ولا التذكيرُ فخرٌ للهـــلالِ [7]

يقول في شرحه «فحق هذا أن يكون عنوان هذا الجنس وفي صدر صحيفته وطرازا لديباجته، لأنه دفع للنقص وإبطال له، من حيث يشهد العقل للحجة التي نطق بها بالصحة، وذلك أن الصفات الشريفة

(1)ابن جني، الفسر، المصدر السابق، ج1، ص 5.
(2)المصدر نفسه، ج1، ص 15.
(3)نفسه، ص12
(4)نفسه، 12
(5) المتنبي، المصدر السابق، قافية الميم، ص 571.
(6)عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، المصدر السابق، ص206.
(7) المتنبي، المصدر السابق، قافية اللام، ص 267.

شريفة بأنفسها وليس شرفها من حيث الموصوف وكيف؟ والأوصاف سبب التفاضل بين الموصوفات فكان الموصوف شريفا أو غير شريف من حيث الصفة ولم تكن الصفة شريفة أو خسيسة من حيث الموصوف (...) كما أن الشيء لم يكن شريفا أو غير شريف من حيث أنت اسمه ذكر، بل يثبت الشرف وغير الشرف للمسميات من حيث أنفسها وأوصافها لا من حيث أسماؤها(...) واعلم أن هذا هو الصحيح في تفسير هذا البيت، والطريقة المستقيمة في الموازنة بين تأنيث الخلقة، وتأنيث الاسم»[1]، كما أن المتعارف عليه وهو من مجريات الحياة والواقع قول المتنبي:

لمـــــا رأتْ وجهَهُ خيولهُـــم أقسمَ باللـــه لا رأتْ كَفَلَـهْ

فاكْبـــــرُوا فعلَه وأصغَـــــرَهُ أَكْبَرُ من فِعْلِهِ الذِي فَعَلـــهْ [2]

قال **العروضي**: «هذا التفسير لا يكون مدحا لأن **من** المعلوم أن كل فاعل أكبر من فعله، وأن الخالق تعالى ذكره فوق المخلوقين، وقالوا: إن خيرا من الخير فاعله، وإن شرا من الشر فاعله، ومعنى البيت استكبروا فعله واستصغره هو، فكان استصغاره لما فعل أحسن من فعله»[3]، فالمتعارف عليه والموافق لمفاهيم الواقع أن الفاعل أكبر من فعله لذا لما استصغر الممدوح فعله كان صائبا لأنه في الحقيقة أكبر من هذا الفعل.

ويعد الفهم الآلية الأساسية لاعتماد المستند العقلي، لأن الفهم الثاقب هو الذي يقود إلى «العقل الذي يستعين بالحس لتمثل المعنى، فالفهم هو الذي يميز ويقبل أو يرفض وعلى الشاعر ألا يهتك حرمة النظام اللغوي أو الشعري ولا يأتي إلا بما ينسجم مع المعقول الممكن»[4]، كما أن الفهم متفاوت بين القراء، ، ومثال ذلك الفرق بين قراءة ابن وكيع وقراءة الصاحب، يقول **ابن وكيع**: في شرحه لبيت المتنبي القائل:

وَمَتَى يُؤَدِّي شَرْحَ حَالِكَ نَاطِقٌ حَفِظَ القَلِيلَ النَّزْرَ مِمَّا ضَيَّعَا [5]

يشرحه بقوله: «هذا محال من الكلام، لأن المحفوظ ليس من المضيع في شيء والتأول له ضعيف، وهو أن يريد حفظ القليل من جنس الكثير مضيع»[6]، فالمحال هنا متعلق بمدى توافقه مع العقل، وكذلك في تفسيره لبيت المتنبي القائل:

---

(1) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، المصدر السابق، ص ص 265، 266.

(2) المتنبي، المصدر السابق، قافية اللام، ص250.

(3)الواحدي، شرح ديوان المتنبي، المصدر السابق، ص369.

(4)محمد المبارك، استقبال النص عند العرب، المرجع السابق، ص 191.

(5)ابن وكيع، تحقيق: عمر خليفة بن ادريس، المصدر السابق، ص558.

(6)المصدر نفسه، ص558.

سفك الدماء بجوده لا بأسه كرما لأن الطير بعض عيال [1]

يقول: «ما يحسن أن تسفك دماء بني آدم بغير استحقاق لتشبع لحوم الذئاب والطير ...إنما تسفك بمقصد عقلي، فإذا سفكت انتفعت الطير بها»[2]، فهي قراءة تعتمد على العقل والتحليل المنطقي البعيد عن الهوى الذي سيطر على **الصاحب** في كثير من مواضع شرحه، ومن ذلك تعليقه على بيت من شعر المتنبي« فأول حديث المتنبي أن لا دليل أدل على تفاوت الطبع من جمع الإحسان والإساءة في بيت واختلقوا له: بليت بلى الأطلال إن لم أقف بها

وهذا كلام مستقيم لو لم يَعْقَبْهُ وَيُعَاقِبْهُ بقوله: وقوف شحيح ضاع في الترب خاتمه فإن الكلام إذا استشف جيده ووسطه ورديئه كان هذا من أرذل ما يقع لصبيان الشعراء وولدان المكتب الأدباء»[3]، ومن تعليقاته غير المنطقية المبنية على الهوى «ومن استرسالاته إلى الاستعارة التي لا يرضاها عاقل ولا يلتفت إليها فاضل قوله:

فِي الخَدِّ أَنْ عَزَمَ الخَلِيطُ رَحِيلاَ مَطَرٌ تَزِيدُ بِهِ الخُدودُ مُحُولَا [4]

فالمحول في الخدود من البديع المردود ثم هذا الابتداء في القصيدة من النفور بحيث تضيق عنه الصدور»[5]، فهو بنقده هذا الذي اعتمد فيه على الهوى خرج من دائرة النقد العلمي المستند إلى العقل والقائم على بيان الحجج والبراهين.

كما أن مراعاة نوازع النفس وطبائعها من قبل القارئ مما يندرج تحت آلية الفهم والاستيعاب وعليها يعتمد في فهم النص وبناء المعنى[6]، وإلى ذلك ينبه **القاضي الجرجاني** في قوله: «ليس من الإنصاف أن يطالب البشر بما ليس في طبع البشر، ولا يلتمس عند الأدمي إلا ما كان في طبيعة ولد آدم، وإذا كانت الخلقة مبنية على السهو وممزوجة بالنسيان فاستسقاط من عز حاله حيف، والتحامل على من وجه إليه ظلم»[7]، فمراعاة ما يوافق الطبع البشري من آليات الفهم، ومن دلائل استخدام العقل كما يعين على البعد عن الحيف والظلم.

---

(1) المصدر السابق، ص666.

(2)المصدر نفسه، ص666.

(3)الصاحب بن عباد، المصدر السابق، ص 44.

(4)المصدر نفسه، ص59

(5)نفسه، ص59.

(6) محمد المبارك، المرجع السابق، ص 63.

(7) القاضي الجرجاني، المصدر السابق، ص 13.

لكن الملاحظ في قراءة القدماء لشعر المتنبي أنها كثيرا ما كانت تقترن بأغراض شخصية، ومواقف مسبقة من أجل تلبية مصالح معينة تتصل بالسياسة أو الشهرة[1]، ورغم أن مقدمات شروحاتهم في معظمها تنبه إلى العدل والإنصاف إلا أن الذي نجده خلال تلك المؤلفات أو الدوافع التي أدت إلى تأليفها كان عكس ذلك كله، فقد« كان **علي الحاتمي** مثلا أن يجلي أبا الطيب عن بغداد أما الوسائل الكفيلة بإدراك هذا الغرض، فقد أوكلت إلى اختيار هذا الناقد ما دامت تندرج في اختصاصه، وكان على **ابن وكيع** أن يكشف للناس أن معظم شعر أبي الطيب مسروق من أشعار السابقين، مثلما كان على **الصاحب** أن يشفي النفس من هذا الشاعر الذي تعالى عليه يوما واحتقره، وإلى هذا الغايات سخر هؤلاء النقاد المقاييس النقدية التي بدت لكل منهم أنجع من سواها في إدراكها»[2]، وبذلك نتجت عدة ***قراءات سلبية*** لشعر المتنبي لعدم اعتمادها العقل والفهم السليم، ولو تخلى هؤلاء عن أهوائهم، وتأملوا في شعره وسخروا مثل تلك الجهود الكبيرة بعين العدل الحقيقية، لتمكنوا من نيل العجيب من المعاني والطرائف من شعره.

ج- التأثير النفسي في المتلقي:

اهتم النقاد العرب القدماء بالجانب النفسي للمتلقي «الذي هو عامل حاسم في إحداث التفاعل بين أطراف التخاطب»[3]، وقد تعددت جوانب العامل النفسي خلال قراءة القدماء لشعر المتنبي، فأحيانا ينتقد شعره من جانب مراعاة مقتضى الحال، وأحيانا من جانب أبواب البلاغة الأخرى كموضوع الاستعارة وأثرها في نفسية القارئ، وأخرى من جانب القصائد الحلوة التي لا يمكن تعليل جودتها، أو ما يسمى بالذوق المعلل، وكذلك مراعاة الطبائع البشرية ونفسياتها، وهذه أهم الفواصل الرئيسة التي توقف عندها النقاد خلال شروحهم وتأويلاتهم لشعر المتنبي.

-مراعاة مقتضى الحال:

عمل النقد القديم منذ **الجاحظ** على مراعاة مقام المتلقي(***ردود فعل القارئ اتجاه النص***) المعني بالخطاب، فالمتلقون تختلف طبائعهم وإدراكاتهم على حسب الزمان، فهناك القديم والحديث، كما تختلف حسب المكان من حيث البداوة والتحضر.

أشار النقاد إلى العديد من صور مراعاة مقتضى الحال، لكن **القاضي الجرجاني** كان من أهم النقاد

(1)حسين الواد، المتنبي والتجربة الجمالية عند العرب، المرجع السابق، ص 355.

(2)المرجع نفسه، ص357.

(3)محمد المبارك، المرجع السابق، ص 65.

البارزين في هذا الموضوع، فقد فصل الحديث فيه وأحاطه من جميع جوانبه، وكان على وعي بطبائع الشعراء واختلافهم زمنا ومكانا وثقافة [1]، فمن حيث الزمن .«ليس الحكم بين القدماء والمولدين من التوسط بين المحدث والمحدث بسبيل، كما لا نسب بينه وبين تفضيل قديم على قديم»[2]، أما بالنسبة للمكان واختلافه فيرى أن من البدوي«الجافي الجلف منهم كز الألفاظ، معقد الكلام، وعر الخطاب حتى إنك ربما وجدت ألفاظه في صوته ونغمته، وفي جرسه لهجته ومن شأن البداوة أن تحدث بعض ذلك ولأجله قال النبي ﷺ: «**مَنْ بَدَا جَفَا**»، ؤ ولذلك تجد شعر **عدي** وهو جاهلي أسلس من شعر **الفرزدق** ورجز **رؤبة** وهما آصلان لملازمة عدي الحاضرة وإبطائه الريف وبعده عن جلافة البدو وجفاء الاعراب »[3]، كما أن «شعر **عدي بن زيد** وهو ابن الحاضرة على جاهلية أرق من شعر **الفرزدق** وهو ابن البادية»[4]، فكل مجتمع استمد جماليات شعره من عصره فما ساد من خصائص الشعر في القديم لم ينله المحدثون إلا قلة منهم، وفي الوقت نفسه حينما انتقلت بيئة العرب إلى التحضر تجنبوا الوحشي والخشن من الألفاظ ومالوا إلى سلسها ولينها «وأعانهم على ذلك لين الحضارة وسهولة طباع الاخلاق فانتقلت العادة وتغير الرسم »[5]، كما أن «للنفس عن التصنع نفرة، وفي مفارقة الطبع قلة الحلاوة وذهاب الرونق وإخلاق الديباجة»[6]، فمن فارق من الشعراء عصره ومتطلبات بيئته لم ينل إلا التكلف المقت والنفور.

ومن نقاد شعر المتنبي الذين نبهوا إلى ضرورة مراعاة المقام والمقال، وتأليف الشعر حسب ما تقتضيه المناسبة، **الصاحب** في مقدمة رسالته على لسان **العميدي** أن «أول ما يحتاج إليه فيه (أي الشعر) حسن المطالع والمقاصد، حتى قال وإن فلانا أنشدني في يوم نوروز قصيدة أولها "بقبر" فتطيرت من افتتاحه بالقبر وتنغصت باليوم والشعر»[7]، ويعلق في هذا السياق على بيت للمتنبي: «ولقد مررت على مرثية له في أم سيف الدولة تدل مع فساد الحس على سوء أدب النفس وما ظنك بمن يخاطب ملكا في أمه بقوله:

بِعَيْشِكِ هل سلوتِ فإنَّ قلـبي وإن جَانبتُ أرضَك غيرُ سالِـي [8]

(1) عبد الله بن عبد الرحمن بانقيب، المسؤولية النقدية في كتاب الوساطة بين المتنبي وخصومه، المرجع السابق، ص20

(2)القاضي الجرجاني، المصدر السابق، 52.

(3)المصدر نفسه، 25.

(4)إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، المرجع السابق، 321.

(5)القاضي الجرجاني، المصدر السابق، ص25.

(6)المصدر نفسه، ص 25.

(7)الصاحب بن عباد، المصدر السابق، ص40.

(8)المصدر نفسه، ص45.

دال على ضعف البصر بمواقع الكلام»[1]، فالصاحب يخطئ المتنبي حين تحدث عن السلو والغزل في معرض الرثاء، كما أن هذا الخطاب موجه إلى أم سيف الدولة التي ليست ككل امرأة، فعليه أن يجعل لهذا المقام المجل ذو الهيبة ألفاظا تعبر عن الموقف بكل معناه.

وقد انتقد **العميدي** المتنبي في بيت له من حيث وجوب التمييز في توجيه الخطاب إلى المخاطب حسب مكانته قال المتنبي:

أَغَارُ مِنَ الزُّجَاجَةِ حِينَ تَجْـرِي عَلَى شَفَةِ الأَمِيرِ أَبِي الحُسَيْـنِ [2]

يقول: «وهذا الكلام لا يخرج إلا من سوء الأدب وقلة معرفة بخدمة الملوك لأن الغيرة تكون من المحب على المحبوب، فأما من الملوك على الممالك ومن المادح على الممدوح فضرب من قلة التمييز لا غير »[3]، فمثل هذا الكلام لا يوجه للملك وليس هذا مقامه، بل هو مما يوجه من المحب إلى المحبوب، وغيرها من الأبيات التي انتقدها النقاد.

لكن الملاحظ خلال قراءاتنا السابقة أن المتنبي لم يول اهتماما بالمقام في كثير من المواضع في شعره، وكان يقول الشعر حسب ما تجود به قريحته وتجيش به نفسيته، ولو خيب أفق المتلقي الذي في حقيقة الأمر قد لفت انتباهه إلى هذه المخالفة عن المألوف من قرب المسافة بين المتلقي والشاعر وموافقة أفقه، ليجعل المسافة أبعد، وليدهش السامع وهو ما يتوافق مع مفهوم ***المسافة الجمالية*** في نظرية القراءة والتلقي.

-أثر الاستعارة في المتلقي:

يعرف **المحدثون الاستعارة** بأنها «نشاط عقلي ووجداني يعمل على تنسيق الانفعال لتقدم في نهاية الأمر علاقات نفسانية، كما أنها تعمل على تنظيم التجربة الإنسانية كما تنطبق على حدة الشعور»[4]، وقد أكثر المتنبي من استخدام الاستعارة في شعره، وحاول شراح شعره أن يفسروها تفسيرا عقليا منطقيا، لكن الذي لم يتفطن له معظم شراح شعر المتنبي القدماء أن تفسير الاستعارات لا يدرك بالعقل، بل بما ينعكس في نفس القارئ من الإحساس الذي تترجمه ردود فعله اتجاه فهمه للاستعارة، ولم ينتبه لذلك النقاد القدماء إلا في بعض الإشارات التي عثرنا عليها عند **القاضي الجرجاني** بعد أن يرد مجموعة من الشواهد

(1)المصدر السابق، ص46.

(2)العميدي، المصدر السابق، ص 39.

(3)المصدر نفسه، ص 39.

(4) رجاء عيد، فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، منشأة المعارف، الإسكندرية، ط2، ص 418.

دالة على الاستعارة يعرفها قائلا: «وأكثر هذا الصنف من الباب الذي قدمت لك القول فيه، وأقمت لك الشواهد عليه وأعلمتك أنه يميز بقبول النفس ونفورها وينتقد بسكون القلب ونبوه وربما تمكنت الحجج من إظهار بعض واهتدت إلى الكشف عن صوابه أو غلطه»[1]، فنبه إلى أن الاستعارة تفسر من خلال مراعاة مدى قبول النفس لها وسكون القلب إليها أو نفور النفس منها ونبو القلب عنها، ، فلا يمكن تحليل الاستعارة إلا بتفاعل القارئ مع النص وتبين ردود فعله اتجاهه.

-الذوق معيار انطباعي/ الإدراك الجمالي:

هناك بعض الأبيات في شروح شعر المتنبي وفي مؤلفات شرح مشكل معانيه، تذكر أبياتا دون أي شرح أو تعليل، أو ربما تم التعليق عليها بنثر معانيها فحسب دون ذكر لأي وجه من وجوه التأويل أو الشرح، وقد نبه **القاضي الجرجاني** إلى هذا الأمر غير ذي مرة، كما وردت عنده مجموعة من الأبيات الشعرية، بل قصائد بأكملها دون أن يعلل سبب جودتها، ذلك لأنه يرى أن **الأحكام النقدية نوعان:**

أولها: يعتمد على إصدار جملة من القواعد التي ترد إليها الأغلاط من لحن وأدلة ومناقشة...الخ.

وثانيها: يعتمد على الذوق الذي لا يمكن لصاحبه أن يتبين علله أو سببه، كما أنه يصعب البرهان عليه، وهو ذوق لا يتراءى لأي قارئ، لأنه يعتمد على نبو النفس عنه أو قبوله.

فهذا الذوق غير المعلل: «باب يضيق مجال الحجة فيه ويصعب وصول البرهان إليه، وإنما مداره على استشهاد القرائح الصافية والطبائع السليمة التي طالت ممارستها للشعر، فحذقت نقده وأثبتت عباره وقويت على تمييزه خلاصه»[2]، ولأن «الشعر لا يحبب إلى النفوس بالنظر والمحاجة ولا يجلى في الصدور بالجدال والمقايسة، وإنما يعطفها عليه بالقبول والطلاوة ويقربه منها الرونق والحلاوة (...) وقد توحد الصورة الحسنة والخلقة التامة نقلية ممقوتة وأخرى دونها مستحلاة مرموقة...، ولكل صناعة أهل يرجع إليهم في خصائصها ويستظهر بمعرفتهم عند اشتباه أحوالها»[3]، وقد احتج الكثير من النقاد على بيت المتنبي القائل:

وَإِنِّي لَمِنْ قَوْمٍ كَأَنَّ نُفُوسَنَا بِهَا أَنَفٌ أَنْ تَسْكُنَ اللَّحَمَ وَالعَظْمَـا [4]

«فقالوا: قطع الكلام الأول قبل استيفاء الكلام واتمام الخبر، وإنما كان يجب أن يقول: كأن نفوسهم

(1)القاضي الجرجاني، المصدر السابق، ص356.

(2)المصدر نفسه، 91.

(3)نفسه، ص91، 92.

(4)نفسه، ص370.

يرجع الضمير إلى القوم فيتم به الكلام وهذا من شنيع ما وجد في شعره »[1]، «وأبيات أبي الطيب عندي غير مستكرهة في قسم الجواز وقد بلغ هذا المحتج منه مبلغا (...) إذ موقع اللفظين من الوزن واحد، ولو قال: نفوسهم لأزال الشبهة ودفع القالة، وأسقط عنه الشغب وعناء التعب»[2]، فالذي يمكن فهمه من رد الجرجاني على القراءات السابقة لهذا البيت أنه يعتبر المتنبي غير مخطئ وربما يكون قد قصد إلى استخدامه قصدا صريحا لما في هذا الضمير **"نا"** من دلالة « نفسية تشعر الشاعر بمزيد من الفخر والاعتزاز فضلا عن أن فيه التفاتا يوقظ الذهن ويؤثر في النفس لأنه يشعر السامع بأن الشاعر واحد من هؤلاء القوم»[3]، فهو يستند إلى الذوق غير المعلل المرتبط بالتأثير النفسي، وما يعكسه الضمير "نا" على الشاعر والقارئ من الإحساس الجمعي الذي يجعل الشاعر خاصة يشعر بالفخر والاعتزاز.

د-السجل التاريخي والاجتماعي:

لكل قارئ ذخيرة تاريخية واجتماعية ينطلق منها في قراءته لنص ما، كما أن النص في حد ذاته يكتنز في بنيته الخلفية ذخيرة معينة، وشعر المتنبي كنص إبداعي متضمن لهذه الذخيرة وهو ما سيتضح في الآتي:

-التأريخ الشعري للقصائد:

استند شراح ديوان المتنبي على التاريخ من حيث تأريخ الزمان والمكان والوقائع التي قيل فيها شعر المتنبي وفي مواضع قليلة جدا من شروحاتهم، ويتمثل ذلك في التتبع التاريخي للقصائد فإن معظم الشراح ساروا على ذلك **كالواحدي وابن وكيع وأبي العلاء** محتذين في ذلك حذو الديوان كما وضعه المتنبي وخاصة المعري الذي قسمها إلى شعر الصبا وعراقيات وشاميات وغيرها، فغدت هذه المؤلفات نقدية تاريخية لأنها تفيدنا في قراءة شعر المتنبي وفق زمن تأليف القصائد، وترجع ندرة مثل هذه السياقات التاريخية «أن أسلافنا لم يصلوا بين صاحب الشعر وشعره إلا في النادر القليل الذي لا يكون مذهبا. ومما يزيد في تأكيد هذه الخلاصة ويدل على أن أسلافنا كانوا يقضون للشعر بشيء من الاستقلال عن الحياة الاجتماعية أن الأبيات التي شرحوها بالرجوع إلى أحداث تاريخية انبنت عليها كانت قليلة»[4]، ومن أمثلة ذلك: ما ذكره **الواحدي** من شروحات السابقين لبيت المتنبي القائل:

---

(1) المصدر السابق، ص370.

(2)المصدر نفسه، ص 372.

(3)محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب، المصدر السابق، ص270.

(4)حسين الواد، المرجع السابق، ص375.

فَوَلَّتْ تُزِيغُ الغَيثَ وَالغَيْثَ خَلَّفَتْ وَتَطْلُبُ مَا قَدْ كَانَ فِي اليَدِ بِالرِجلِ [1]

«تزيغ: تطلب. قال **ابن جني**: أي لو ظفرت بالكوفة وما قصدت له لوصلت إلى تناول الغيث باليد عن قريب، قال **أبو الفضل العروضي** فيما أملاه علي: هذا تفسير من لم يخطر البيت بباله لأنه ظاهر على المتدبر، وإنما يقول: قد كانوا في أمن ونعمة، وشبه ما كانوا فيه بالغيث فاستزادوا طلب الملك وجاءوا محاربين فهزموا، فلما تولوا هاربين قصدوا بأرجلهم ما كان في أيديهم من مواطنهم ونعمتهم فذلك قوله: وتطلب ما قد كان في اليد بالرجل

وقال **ابن فروجة**: يعني أنها كانت في غيث من اقطاع السلطان وإنعامه فلما عصوا وحاربوا ثم انهزموا وولوا هاربين يطلبون مأمنا وخصبا وقد خلقت أما ما كان حاصلا لها، وتطلب بأرجلها ما كان في أيديها»[2]، فرغم استعانة ابن جني بالمكان في شرح البيت إلا أن ذلك لم يكن بالشيء المهم في تقديم مفهوم البيت فقد استغنى عنه الشراح الآخرون، أما إيرادهم للحال التي كان عليها القوم فإنه أمر ممكن توقعه واحتماله من خلال معنى البيت وليس بالأمر المرتبط بالسياق التاريخي.

كما قام بعض الشراح بتقديم القصائد بمناسبة قولها، كما **عند الواحدي**[3]، **والمعري** في معرض حديثه عن السيفيات[4]، حيث فصل في الحوادث التي قيلت فيها القصائد لكن مع ذلك حرص القدماء «أن يكون الكلام في التاريخ منفصلا عن الكلام على البيت حتى كأن القارئ إنما يواجه نادرة من النوادر أو حكاية من الحكايات التي كثيرا ما كان الأسلاف يرصعون بها أعمالهم ترويحا على النفس وعلى السامع»[5]، ومن أمثلة ذلك: تفسير **أبي العلاء المعري** لقول المتنبي:

وَجَدْتُمُوهُمْ نِيَـــامًا فِي دِمَائِكُـــمْ كَأَنَّ قَتْلَاكُمْ إِيَّــاهُمْ فجَعُوا [6]

يذكر من يدعي علما بغزوات سيف الدولة بن حمدان أن أصحابه في هذه الغزاة مروا في هزيمتهم بقتلى من الروم فظنوا أن أولئك القتلى لا تجاوزهم فنزلوا بذلك الموضع ليستريحوا فجاءت خيل الروم ووجدتهم على

(1)الواحدي، المصدر السابق، ص 724.

(2)المصدر نفسه، ص 724.

(3)نفسه، ص 711.

(4)أبو العلاء المعري، المصدر السابق، ج3، ص 175.

(5) حسين الواد، المرجع السابق، ص376.

(6) أبو العلاء المعري، المصدر السابق، السيفيات، ج3، قافية العين، ص176.

تلك الحال فنالوا منهم المراد من قتل وأسر[1]، ومعنى البيت أنكم وجدتم هؤلاء القوم نياما بين قتلاكم كأنهم الذين فجعوا بهم وذلك أن من شأن الحزين ومن قتل له قتيل أن يكب عليه، ويحمله الجزع على أن يتلطخ بدمه كما أن المحزون يتمرغ على القبر ويقبله لشدة الجزع[2].

والأمر نفسه حين أراد تفسير الأبيات التي هجا فيها المتنبي **وردان بن ربيعة**[3]، حيث تبدو هذه المقدمات المستقلة عن شرح البيت بمثابة حكايات ونوادر لجأ إليها الشارح للترويح عن القارئ، كما أنها مدعاة للثبوت وغلق لأبواب التأويل، لكن شعر المتنبي لا يمكن أن يحصر معناه سياق تاريخي معين حتى وإن كان القارئ على معرفة بذلك، نظرا لتميز معاني قصائده بخاصية اللاثبوت «لأن مظاهرها الفنية وأبعادها الجمالية تتماثل مع ذاتها ومع سياق نصوص تخيلية سابقة ومعاصرة بأشكال ومستويات جلية حينا غائرة حينا آخر»[4]، وهذا ما جعل شراح ديوان المتنبي لا يولون السياق التاريخي كبير اهتمام، بل كان جهدهم منصبا على قراءة اللفظ والتركيب، وما ينشأ عنهما من معنى من خلال مبنى البيت الشعري لأنه «بناء من الكلام مفتوح على التأويل يسهم القارئ في صياغته إسهام مبدعه في إنشائه (...) ولا يعبر إلا متى نشدت منه الإبانة والإفصاح»[5]، بل قد شرحوا البيت مستقلا عن أبيات القصيدة من جهة إمكانية احتمال ذلك البيت لعدة تأويلات توافق النفس الإنسانية ويضرب كحكمة يتذكره القارئ في كل لحظة توافق تجربته، وحين يربط بالقصيدة يصبح أكثر متعة وهزة للنفس وأوسع تأويلا وموافقة للواقع.

-البيئة وأثرها على الشاعر والمتلقي:

اعتمد النقاد القدماء في قراءتهم للشعر على مراعاة طبيعة بيئة الشاعر، لأنها عامل مساعد للحكم على الشاعر وشعره في عدة قضايا:

***أثرها في ألفاظ الشاعر وأسلوبه:**

مثلما فعل ذلك **الجرجاني** حين عرض لتفسير بيت **لأبي تمام** قائلا: «فبينما وهو مسترسل في طريقته وجار على عادته يختلجه الطبع الحضري فيعدل به متسهلا، ويرمي بالبيت الخنث فإذا أنشد من خلال القصيدة وجد قلقا بينها نافرا عنها وإذا أضيف إلى ما وراءه وأمامه تضاعفت سهولته، فصارت ركاكة، وربما

(1) المصدر السابق، السيفيات، ج3، ص176.
(2)المصدر نفسه، السيفيات، ج3، ص187.
(3)المصدر نفسه، ج4، ص179.
(4)أحمد طايعي، القراءة بالمماثلة في الشعرية العربية القديمة، المرجع السابق، ص144.
(5)حسين الواد، المرجع السابق، ص 378.

افتتح الكلمة، وهو يجري مع طبعه حتى تعارضه تلك العادة السيئة فيسلك أوعر طريق...فيطمس تلك المحاسن ويمحو طلاوة ما قدم»[1]، لكن الأمر لا يقتصر على أبي تمام فقط فقد كانت العرب ومن «تبعها من السلف تجري على عادة في تفخيم اللفظ وجمال المنطق لم تألف غيره، ولا أنسها سواه، وكان الشعر أحد أقسام منطقها ومن حقه أن يختص بفضل تهذيب ويفرد بزيادة عناية فإذا اجتمعت تلك العادة والطبيعة، وانضاف إليها التعمل والصنعة خرج كما تراه فخما جزلا قويا متينا»[2].

فالذي نتبينه من قول الجرجاني هذا أنه يرى أن هناك تفاعلا بين الشعر وبيئة الشاعر، وفصل فيها القول نظرا لأهميتها في قراءة الشعر، فهو يستند إلى نظرية الإدراك العام وإلى التفاعل بين البيئة والطبيعة وسكانها وإلى تاريخ الأدب[3]، والمتنبي كغيره من الشعراء، فرغم تحضره ودخوله القصور والرفاه إلا أنه كما قال الصاحب: «ومن أهم ما يتعاطاه التفاصح بالألفاظ النافرة والكلمات الشاذة حتى كأنه وليد خباء أو غذي لبن ولم يطأ الحضر ولم يعرف المدر»[4]، فإذا كان المتنبي يستعمل الألفاظ الدالة على بداوته، فإنه كذلك عاش الحاضرة، وكان كشعرائها في أغلب الأحيان، ذلك لأن التغير في نمط الحياة أدى إلى تغير المفردات أيضا، لذلك كان متميزا في المزج بين ألفاظ الحاضرة والبادية مزجا جماليا يخالف المألوف ويؤثر في القارئ.

ولم يقتصر الأمر على تغير الألفاظ وحسب، بل تجاوزوا ذلك إلى الأسلوب «وتجاوزوا الحد في طلب التسهيل حتى تسمحوا ببعض اللحن وحتى خالطتهم الركاكة والعجمة وأعانهم على ذلك لين الحضارة وسهولة طباع الأخلاق فانتقلت العادة وتغير الرسم وانتسخت هذه السنة واحتذوا بشعرهم هذا المثال وترققوا ما أمكن وكسوا معانيهم ألطف ما سنح من الألفاظ، فصارت إذا قيست بذلك الكلام الأول يتبين فيها اللين فيظن ضعفا فإذا أفرد عاد ذلك اللين صفاء ورونقا وصار ما تخيلته ضعفا رشاقة ولطفا، فإن رام أحدهم الإعراب والاقتداء بمن مضى من القدماء لم يتمكن من بعض ما يرومه إلا بأشد تكلف، وأتم تصنع، ومع التكلف المقت وللنفس عن التكلف نفرة وفي مفارقة الطبع قلة الحلاوة وذهاب الرونق وإخلاق الديباجة»[5]، فالخروج عن مقتضيات البيئة والعصر يولد التكلف الذي يعتبر خروجا قسريا على طبيعة ما يتطلبه التفاعل بين البيئة والشاعر، وهذا يقود إلى مخالفة ما يتماشى وقانون التطور وذوق المتلقي، فلكل

(1)القاضي الجرجاني، المصدر السابق، ص 28.

(2)المصدر نفسه، ص24.

(3)محي الدين صبحي، نظرية الشعر العربي من خلال نقد المتنبي في ق4هـ، المرجع السابق، ص 134.

(4)الصاحب بن عباد، المصدر السابق، ص48.

(5) القاضي الجرجاني، المصدر السابق، ص25.

عصر شعراؤه الذين ينطقون وينطلقون من سجل خاص بعصرهم تنبثق منه بلاغتهم[1].

إن الصاحب وغيره من النقاد يريدون من المتنبي أن لا يستخدم في شعره كل ما جاء عن العرب من ألفاظ، فاللغة في تطور مستمر ولغة البادية غير لغة الحضر، ولابد للشاعر أن يراعي ثقافة المتلقي وبيئته حتى يستطيع أن يتفاعل مع تجربته الشعرية، لكن المتنبي لم يكن يهمه هذا الجانب، بل كان يقول القول معتمدا على ثقافة واعية عميقة، وعلى القارئ أن يفكر ويفتش ويفسر كيفما يتراءى له، مخالفا عادة الشعراء في مراعاة ألفاظ البادية والحاضرة.

***أثرها في تشابه الشعراء في إبداعهم:**

تقودنا هذه الفكرة إلى تأييد الجرجاني في قضية تأثير البيئة الطبيعية والاجتماعية على تشابه الشعراء في إبداعهم، ويرفض أن يعد ذلك من السرقات، بل هو من باب المعاني التي اشترك فيها الشعراء واستقوها من طبيعة بيئتهم، يقول الجرجاني: «وقد يكون في هذا الباب ما تتسع له أمة وتضيق عنه أخرى، ويسبق إليه قوم دون قوم، لعادة أو عهد أو مشاهدة أو مراسم، كتشبيه العرب الفتاة الحسناء بتركة النعامة ولعل في الأمم من لم يرها وحمرة الخدود بالورد والتفاح، وكثير من الأعراب من لم يعرفها وكأوصاف الفلاة وفي الناس من لم يصحر، وسير الإبل، وكثير منهم لم يركب»[2]، وهذه الأوصاف من الأبواب التي ضاقت على المحدثين، كما أنها لم تتوافق مع متطلبات عصرهم، لذا لجأوا إلى تجاوز ذلك بعدة آليات عرفت بآليات تداول المعاني التي عملت على توسيع المجال ي القول عند الشعراء المحدثين

***علاقتها بقضية العجمة:**

نشير في هذا المقام إلى قضية العجمة وارتباطها بالبيئة حين اختلط العرب بغيرهم، فمن منطق العلاقات الإنسانية يفرض الاستفادة من لغات الآخر لأن «اللغة حين تحل بيئة من البيئات وتستقر فيها تأخذ شكلا جديدا يستمد جذوره مما سبقها من لغات من نفس البيئة»[3]، وقد اختلط العرب بغيرهم من الأمم خاصة الفرس والروم، وللغة الفارسية مجال كبير في شعر المتنبي في غير موضع[4].

ولم يعب شراح المتنبي هذه الألفاظ المعجمة، بل إن المتنبي حاول أن يبين قدرته على استيعاب لغته

(1)محي الدين صبحي، المرجع السابق، ص100.

(2)القاضي الجرجاني، المصدر السابق، ص163.

(3)إبراهيم أنيس، من أسرار اللغة، مطبعة الأنجلو مصرية، القاهرة، ط3، 1966، ص94.

(4)ابن جني، الفسر، المصدر السابق، ج1، ص195.

الشعرية لمثل هذه الألفاظ الأجنبية ذلك لأن «مقدرة لغة ما على تمثل الكلام الأجنبي تعد مزية وخصيصة لها إذا هي صاغته على أوزانها، وأنزلته على أحكامها، وجعلته جزءًا لا يتجزأ من عناصر التعبير فيها»[1]، ومادام أن المتنبي عايش العصر الذي كانت فيه اللغة الفارسية من أكثر اللغات احتكاكا باللغة العربية فإنه من البديهي أن تعرب الكثير من هذه الألفاظ، وتدخل ضمن نطاق اللغة العربية التي زادها المتنبي بلاغة وقوة في شعره فمحورها في نظمه تركيبا وزود كامنها بالمعاني.

لقد عمل المتنبي على إدماج العناصر المكونة لسجل كل بيئة (القديمة والحديثة، الحاضرة والبادية، العربية والأعجمية) تلك السجلات المملوءة بالأعراف والمعايير الطبيعية والاجتماعية والثقافية، وأخضعها إلى التعديل كما أدخلها في سياقات جديدة حتى جعلها تبدو في حالة بلاغية إبلاغية متميزة رغم إمكانية معرفة أصلها الذي استمدت منه.

هـ-السجل المعرفي والثقافي:

يمكننا أن ندرج ضمن السجل المعرفي والأخلاقي الدين والأخلاق والفلسفة لأن هذه القضايا مما تكون الذخيرة المعرفية والثقافية للقارئ والشاعر على حد سواء، حيث تنعكس في نصيهما نص القراءة ونص الإبداع، وهو ما سيتضح في الآتي:

-المعيار الديني والأخلاقي:

تعددت آراء وتوجهات النقاد القدماء في اعتمادهم على الخلق والدين كمعيار في قراءة الشعر، وتعددت مواقفهم حول ذلك:

-الموقف الأول: يرى أن قراءة الشعر لا بد من عزلها عن الدين، **كالعميدي** يقول: «لا أطعن في دينه (أي المتنبي) ونسبه ولا أذمه لاعتقاده ومذهبه وكيف يسوغ لي أن أثلبه لإلحاده(...) وأنا أتحقق أن أكثر من يستشهد بأشعارهم المشركون والكفار والمنافقون والفجار... »[2]، كما عد **ابن جني** الجمال الفني فوق كل الاعتبارات الدينية والأخلاقية مؤيدا ضرورة الفصل بين الشعر والدين، يقول «ليست الآراء والاعتقادات في الدين مما يقدح في جودة الشعر»[3]، لكنه لم يرض من الشاعر أن يتعدى حدودا قد تمس مشاعر المرء الدينية، لهذا احتج على قول المتنبي:

---

(1)صبحي إبراهيم الصالح، دراسات فيفقه اللغة، دار العلم للملايين، ط1، 1960، ص 314.

(2)العميدي، المصدر السابق، ص24.

(3) ابن جني، الفسر، المصدر السابق، ج1، ص 519.

وَأَبْهَرُ آيَاتِ التَّهَامِيِّ أَنَّـهُ أَبُوكَ وَإِحدى مالهُ مِنْ مَنَاقِبِ [1]

«وعده شنيع ظاهر وقد كان يتعسف في الاحتجاج له والاعتذار منه بما ليس مقنعا[2].

والقاضي الجرجاني يصرح بأن «الدين بمعزل عن الشعر»[3]، وأنه« لو كانت الديانة عارا على الشعر وكان سوء الاعتقاد سببا لتأخر الشاعر لوجب أن يمحى اسم أبي نواس من الدواوين ويحذف ذكره إذا عدت الطبقات ولكان أولاهم بذلك أهل الجاهلية ومن تشهد الأمة عليه بالكفر»[4]، فحجة هذا الموقف منبنية على أساس القياس بين شعر المتنبي وسائر شعر الجاهليين وبعض المولدين.

–الموقف الثاني: هناك من ينكر عليه في هذا الجانب ويعتبره ضمن إطار الكفر كابن فروجة والمعري والصاحب وابن وكيع.

وكان **ابن فروجة** أكثر تشددا في هذه القضية فقد احتج على بيتي المتنبي:

تُرَفَّعُ ثَوْبَهَـا الْأَرْدَافُ عَنْهَـا فَيَبْقَى مِنْ وِشَاحَيْهَا شَسُـوعَا

إِذَا مَاسَتْ رَأَيْتَ لَهَا ارْتِجَاجًا لَهُ لَوْلَا سَوَاعِـدُهَا نَزُوعَـا [5]

رافضا هذا الشعر وعد القصيدة التي منها هذان البيتان «كلها من الشعر الرذل الذي لا ينتفع به، ولا بتفسيره، وقد ضمنها ديوانه»[6]، أما **ابن وكيع** فقد دعا إلى ضرورة اعتماد الأخلاق والدين كمقياس للحكم على الشعر، ويتجلى موقفه من خلال تعليقه على بعض أبيات المتنبي:

أَيُّ مَحَـــلٍّ أَرْتَـقِـــي أَيُّ عَظِـــيمٍ أَتَّـــقِي

وَكُلُّ مَا قَـــدْ خَلَقَ اللَّـــ ـهُ وَمَا لَـــمْ يَخْلُـــقِ

مُحْتَقَـــرٌ فِي هِمَّتِـــي كَشَعْـــرَةٍ فِي مَفْـــرِقِي [7]

(1)المصدر السابق، ج1، قافية الباء، ص 518، 519.

(2) المصدر نفسه، ج1، ص 518، 519.

(3)القاضي الجرجاني، المصدر السابق، ص63.

(4)المصدر نفسه، ص63.

(5)ابن فروجة، الفتح على أبي الفتح، المصدر السابق، ص 150.

(6)المصدر نفسه، ص 150.

(7)ابن وكيع، تحقيق: عمر خليفة بن ادريس، المصدر السابق، ص318.

فيقول أن «هذه أبيات فيها قلة ورع احتقر ما خلق الله عز وجل، وخلق الأنبياء والملائكة والصالحين وخلق الجن والملوك والجبارين وهذا يجاوز في العيب الغاية ويزيد على النهاية وقد تهاون بما خلق، وما لم يخلق، فكأنه لا يستعظم شيئا مما خلق الله الذي جميعه عنده كشعرة في مفرقه، وهذا مما لا أحب إثباته في ديوانه لخروجه عن حد الكبر إلى حد الكفر»[1]، كما يدلي **الصاحب** برأيه في هذه القضية في موضع تعليقه على بيت للمتنبي قائلا: «ومن أبياته السنية الجماعية قوله:

لَعَظُمْتَ حَتَّى لَوْ تَكُونَ أَمَانَـةً مَا كَانَ مُؤْتَمَنًا بِهَا جِبْرِيـــــنُ [2]

وقلب هذه اللام بالنون أبغض من وجه المنون، ولا أحسب جبريل ﷺ يرضى منه المجاز المحرم والله عز وجل أعلم هذا على ما في البيت من الفساد والقبح»[3].

–الموقف الثالث: ورغم تضاد هذين الرأيين إلا أن هناك من توسط في الاحتكام إلى هذا المعيار لا بنفيه ولا بالتعويل عليه مطلقا، ومنهم **الواحدي وثعلب والمعري**، حيث يرى **الواحدي** أنه على الشاعر أن لا يصل إلى حالة غير مألوفة في الوصف قد تشعر الآخرين أن القائل قد تجاوز حدود الدين أو حدود الأخلاق التي لا يتسامح فيها عامة الناس، وكقول المتنبي في المدح:

يَا بَدْرُ إِنَّكَ وَالحَدِيثُ شُجُونُ مَنْ لَمْ يَكُنْ لِمِثَالِهِ تَكْوِيـــنُ

لَعَظُمْتَ حَتَّى لَوْ تَكُونَ أَمَانَـةً مَا كَانَ مُؤْتَمَنًا بِهَا جِبْرِيـــــنُ [4]

ومعنى البيتين: يخاطب الشاعر في البتين ممدوحه **بدر بن عمار** ويخبره بأنه لا يوجد مثله، وهو العظيم الذي يؤتمن على كل شيء، وهو أولى من جبريل في حمل الأمانة وهذا كفر وإساءة وزندقة كما يقول الواحدي[5].

أما **الثعالبي** فرغم تأييده ضرورة الفصل بين الدين والشعر في قوله «على أن الديانة ليست عيارا على الشعراء ولا يسوء الاعتقاد سببا لتأخر الشاعر»[6]، لكن مع ذلك على الشاعر أن يكون محتاطا لئلا

(1)المصدر السابق، ص318.

(2)الصاحب بن عباد، المصدر نفسه، ص 60.

(3)المصدر نفسه، ص 60.

(4)الواحدي، المصدر السابق، ص246.

(5)المصدر نفسه، ص246.

(6)يتمة الدهر في محاسن أهل العصر، عبد الملك بن محمد أبو منصور الثعالبي، المحقق: مفيد محمد قمحية، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1983، ج1، ص210.

يتطاول على الدين «فللإسلام حق من الإجلال الذي لا يسوغ الإخلال به قولا وفعلا ونظما ونثرا، ومن استهان بأمره ولم يضع ذكره وذكر ما يتعلق به في موضع استحقاقه فقد باء بغضب من الله تعالى، وتعرض لمقته في وقته وكثيرا ما قرع المتنبي هذا الباب»[1]، وقد أشار إلى ذلك **المعري** في غير موضع منها:

قال أبو الطيب المتنبي يمدح أبا المنتصر شجاع بن محمد بن الرضا:

أَمُرِيدَ مِثْلَ مُحَمَّدٍ فِي عَصْرِنـا لَا تَبْلُنَا بِطِلَابِ مَا لَا يُلْحَـقُ

لَمْ يَخْلُقِ الرَّحْمَنُ مِثْلَ مُحَمَّدٍ أَحَدًا وَظَنِّي أَنَّهُ لَا يَخْلـــــقُ [2]

يقول **المعري**: «يقول: يا من يريد أن يكون مثل محمد الممدوح ولا تجربنا بطلب ما لا يلحق ولا يوجد، يعني أنه لا نظير له فطلب مثله أمر محال ويقول: لم يخلق الله تعالى مثله أحدا في ما مضى ويقيني أنه لا يخلق في المستقبل إذ الأمور الآتية معتبرة بالماضية وهذا كذب ظاهر»[3]، قال المتنبي:

أَنَـــا مُبْصِرٌ وَأَظُنُّ أُنِّيَ نَائِـــمٌ مَنْ كَانَ يَحْلُـمُ بِالإِلَهِ فَأَحْلُمَا [4]

يقول **المعري** عن المتنبي: «يقول أنا مبصر بعيني وأظنني نائما، من استعظام ما رأيت من هذا الرجل من العظائم والأمور العجائب ثم قال: من كان يحلم بالإله فاحلما أنا أيضا أي أنه لا يمكن أن يرى في المنام لأنه لا يشبه شيء، فشبه الممدوح بما لا يجوز التشبيه به فقال: لا أدرك كنه وصفك، كما لا يدرك حقيقة ذات الباري تعالى: وهذا إفراط منكر قريب من الكفر. وقيل: إن في الكلام حذفا، كأنه قال: من كان يحلم بصنع الله تعالى وينسب نفسه إلى النوم دون اليقظة عند عظمته حتى أقول أنا إنما أرى ذلك في المنام»[5]، فأصحاب هذا الموقف يقفون وسطا بين الاهتمام بالجمال الفني للأبيات لكن في الوقت نفسه ينتقدون المتنبي خاصة إذا جاوز حدود العقيدة الإسلامية.

-البعد الفلسفي:

تركز موضوع الفكر الفلسفي عند النقاد القدماء خلال تطرقهم لأبيات الأمثال والحكم التي ضمنها المتنبي شعره، «ولم يجد القدماء أي عسر في الوصل بين حكم المتنبي وأمثاله وبين أقوال الحكيم القديم

(1) المصدر السابق، ج1، ص210.

(2)أبو العلاء المعري، ج1، الشاميات، قافية القاف، ص108.

(3)المصدر نفسه، ج1، ص108.

(4) نفسه، ج1، العراقيات الأولى، قافية الميم، ص 52.

(5) نفسه، ج1، ص 52.

أرسطا طاليس بل إنهم لم يجدوا أي مشقة في جعل هذه الأبيات على صلة متينة بتجارب قديمة لأناس مضوا وخبروا من شؤون الحياة ما يتجاوب معها»[1]، وأكثر من هذا ينبهنا **القاضي الجرجاني** وإن لم يتوسع في هذه القضية في وساطته قائلا بعد ذكره لبيت يتضمن معنى فلسفيا في شعره:

لوِ الفلَكَ الدّوارَ أبغضْتَ سعيَهُ لعوّقَــه شـــــيءٌ عن الدّورانِ [2]

«وهذا البيت من قلائده، إلا أنك تعلم ما في قوله شيء من الضعف الذي يجتنبه الفحول، ولا يرضاه النقّاد. وهو وأشباه هذا مما لم نُرد استقصاءَه؛ وإنما دللْناك على منهاجه، وأريناك بابَه، وقد قدّمنا ما استرذلنا من شعرِه. وإنما تجدُ له المعنى الذي لم يسبقه الشعراءُ إليه إذا دقق، فخرج عن رسْم الشعر الى طريق الفلسفة»[3]، فالقاضي يستغني عن التوسع في هذا الموضوع لاستكراهه وجوده في الشعر، وقدم للإدلال على ذلك مثالا للقارئ ليكون على دراية بما يتضمنه شعر المتنبي.

ومن جهة أخرى نجد **الصاحب بن عباد** قد ألف **رسالة لفخر الدولة بن بويه** جمع فيها من شعر أبي الطيب زهاء ثلاثمائة وسبعين بيتا تجري مجرى الأمثال قال في مقدمتها: «وهذا الشاعر مع تميزه وبراعته وتبريزه في صناعته له في الأمثال خصوصا مذهب يسبق به أمثاله»[4]فالصاحب يرى أن المتنبي تميز عن غيره في هذا الموضوع رغم تطرق من سبقه إليه وذلك بالإكثار منه في شعره، لكنه خلال رسالته هذه لا يشرح مثل هذه الحكم بل يكتفي بذكرها وحسب، وفي المقابل نجد **الحاتمي** يستقل برسالة كاملة يجمع فيها حكم المتنبي مبينا مصدرها بانتقائها من حكم أرسطو الفلسفية، ويقول في مقدمة الحاتمية: «ووجدنا أبا الطيب أحمد بن الحسن المتنبي قد أتى في شعره بأغراض فلسفية ومعان منطقية فإن كل ذلك منه عن فحص ونظر وبحث فقد أغرق في درس العلوم وإن يكن ذلك منه على سبيل الاتفاق فقد زاد على الفلاسفة بالإيجاز والبلاغة والألفاظ العربية وهو على الحالتين على غاية من الفضل وسبيل نهاية من النبل قد أوردت من ذلك ما يستدل به على فضله في نفسه وفضل علمه وأدبه وإغراقه في طلب الحكمة مما أتى في شعره موافقا القول أرسطا طاليس في حكمه»[5]

(1)حسين الواد، المرجع السابق، ص 326.

(2)القاضي الجرجاني، المصدر السابق، ص159.

(3)المصدر نفسه، ص159.

(4)الصاحب بن عباد، الأمثال السائرة من شعر المتنبي، تحقيق: الشيخ محمد حسن آل ياسين، مكتبة النهضة، بغداد، ط1، 1965، ص22.

(5)الحاتمي، الحاتمية، ، المصدر السابق، ص275.

لكن **محمد مندور** أن ما ذهب إليه **الحاتمي** كان عبارة عن مقاربة تعسفية فليس كل حكم المتنبي مستقاة من حكم أرسطو، بل لها عدة مراجع محتملة لقولها «وإن اتفقت مع جملة أرسطو في المعنى إلا أن ذلك قد يكون وليد المصادفة البحتة وقد يقع الحافر على الحافر كما يقول المتنبي نفسه والمعاني بعد ملك شائع بين البشر وإنه لمن الممكن أن توحي ملابسات بعينها إلى شخصين مختلفين بنفس المعنى دون أن يعلم أحدهما بوجود الآخر، وأما دون ذلك فلا نستبعد أصلا أن يكون المتنبي قد تأثر فيه بأرسطو وبخاصة عندما تشهد الصياغة بذلك ويكون البيت تعبيرا عن فكرة نظرية فلسفية»[1]، ففلسفة المتنبي لا تقتصر على أبيات الحكم، وإنما يضمن معانيه الفلسفية في غيرها وهو ما نجده في شروحات شعر المتنبي المختلفة من أمثال شرح العكبري والمعري وابن سيده، يستندون إلى التفسير المنطقي المبني على الفكر الفلسفي في قراءة بعض أبيات شعر المتنبي .

أما **ابن سيده** فقد تبين لنا خلال الفصل الثاني كيف بنى قراءته لشعر المتنبي استنادا إلى معرفته الفلسفية، وكانت قراءته هذه أوسع قراءة في النقد القديم من وجهة نظر فلسفية.أما المعري فمن أمثلته:

تَخَالَفَ النّاسُ حتّى لَا اتّفَاقَ لَهُـمْ إِلَّا عَلَى شَجبٍ، وَالخُلْفُ في الشَّجَبِ [2]

ففي شرحه للبيت يقول: «الشجب: الهلاك، وهو شجب وشاجب: أي هالك.

يقول: إن الناس اختلفوا في كل شيء، حتى لا يوجد منهم اتفاق إلا في الموت، فإنهم اتفقوا على كونه ومع ذلك اختلفوا فيه.

فقيل: تخلص نفس المرء سالمةً، وقيل: تشرك جسم المرء في العطب

هذا تفسير للخلاف في الموت.يعني: أن الناس مع اتفاقهم على أنه كائن، اختلفوا فيه أيضاً، فقال قوم: إن الجسم يموت والنفس تبقى حية، وهو قول الفلاسفة. وقال آخرون: تموت النفس مع الجسم، وهذا قول أهل الحق. والله أعلم بالحق.»[3]، وأما **العكبري** فمن أمثلته ما جاء في شرح العكبري لقول المتنبي:

وَتَرَى المُرُوَّةَ وَالفُتُوَّةَ وَالْأُبُـوَّ ةَ فِيَّ كُـلَّ مَلِيحَـةٍ ضَرَّاتِهَـا

هُنَّ الثَّلَاثُ المَانِعَاتِي لَذَّتِـي فِي خَلْوَتِي لَا الخَوْفُ مِنْ تَبِعَاتِهَـا [4]

(1)محمد مندور، المرجع السابق، ص211.

(2)أبو العلاء، المصدر السابق، السيفيات، ج3، قافية الباء، ص579.

(3)المصدر نفسه، ج3، ص579.

(4)عبد الله بن الحسين بن عبد الله العكبري البغدادي أبو البقاء، شرح ديوان المتنبي، المحقق: مصطفى السقاوآخرون، دار المعرفة، بيروت، قافية التاء، ص327.

يقول **العكبري**: «إن النفوس تركت الشهوات البهيمية طبعا لا خوفا وقد نراه يعتقد بمذهب السوفسطائية في مثل قوله»[1].:

هَوِّنْ عَلَى بَصَرٍ مَا شَقَّ مَنْظَرُهُ فَإِنَّمَا يَقَضَـــاتُ الْعَيْنِ كَالْحُلـــمِ [2]

وفي مثال آخر: «الْمَعْنى يَقُول إِذا عظمت الهمة وَكَبرت النَّفس تَعب الْجِسْم فِي طلب الْمَعَالِي من الْأُمُور وَلَا يرضى بالمنزلة الدنيئة فيطلب الرُّتْبَة الشَّرِيفَة كَقَوْل **العتابي**:

وَإِنَّ عَلِيَّاتِ الأُمُـــورِ مَثُوبَـةٌ بِمُسْتَوْدعـــاتٍ فِي بُطُونِ الأساوِدِ [3]

وَبَيت أبي الطّيب من كَلَام **أرسطا طاليس** إِذا كَانَت الشَّهْوَة فَوق الْقُدْرَة كَانَ هَلَاك الْجِسْم دون بُلُوغ الشَّهْوَة وَقَالَ ابْن وَكِيع لم يَأْخُذ من الْحَكِيم وَإِنَّمَا أَخذ من أهل صناعته»[4].

إن ما ذهب إليه النقاد حول فلسفة المتنبي أنهم لم يحددوا مذهب المتنبي الفلسفي، وإنما حاولوا تحديد مصدر حكمه التي لم يتفقوا فيها مع الحاتمي على أن المتنبي قد استقاها كلها من أرسطو، كما أنهم فسروا العديد من الأبيات الشعرية تفسيرا يعتمد التفكير الفلسفي كالمعاني المتعلقة بالسنن الكونية أو ما كان من ظواهر الطبيعة وجسم الإنسان وحياته وتجاربه المتعددة.

هذه هي أهم الآليات التي اعتمدها القدماء لقراءة شعر المتنبي التي اتفقوا على وجوب توفرها في القارئ للوصول إلى معاني الشعر في سياقها اللفظي والتركيبي، لكن الأمر مختلف تماما على طريقة القراءة عند النقاد المحدثين وهو ما سنوضحه فيما يأتي.

2- قراءة شعر المتنبي عند المحدثين.

يجدر بنا في البداية أن ننبه في هذا المقام أن القارئ سيلاحظ خلال دراستنا لقراءة شعر المتنبي عند المحدثين وكأننا نكرر بعض العناوين التي وردت في قراءة شعر المتنبي عند القدماء، لكن الأمر غير ذلك لأننا سنركز في كل قراءة على دراسة هذا العنصر المكرر وفقا للجانب الذي اهتمت به كل قراءة لهذا العنصر فمثلا تناولنا فيما سبق عند القراءة الفلسفية لشعر المتنبي عند القدماء، وركزنا على الفكر الفلسفي كمستند اعتمد عليه بعض النقاد القدماء في قراءة شعر المتنبي نظرا لاهتمام القدماء بهذا الجانب، كما فعل ابن

(1)المصدر السابق، ص327.

(2) المصدر نفسه، قافية الميم، ص327.

(3)نفسه، ج3، قافية الدال، ص345.

(4) نفسه، ج3، ص345. ج2، 369. ج1، ص55.وغيرها كثير

سيده وأبو العلاء المعري وغيرهما، لكن في هذا المقام الخاص بقراءة شعر المتنبي عند المحدثين بصدد معرفة مصدر الفكر الفلسفي عند المتنبي في شعره، لأن النقاد المحدثين قد توسعوا في الحديث عن هذا الموضوع، ومن حيث عنصر البيئة مثلا ركزنا في القراءة عند القدماء كيف كانوا يشتروطون مراعاة عنصر البيئة في التأليف والقراءة، لكن عند المحدثين لفتنا الانتباه إلى قراءة المحدثين لشعر المتنبي من منظور عنصر البيئة، فقد خصصنا الحديث لكل منهما(القدماء والمحدثين) حسب اهتمامه حول كل موضوع مكرر.

تعددت المرجعيات والمناهج لدى النقاد المحدثين، ويرجع تعددها إلى أن بعضها اجتمعت عليها جماعة ومدارس لتأسيسها كالمنهج التاريخي والفيلولوجي والنفسي والأسلوبي، وبعضها مجرد نظرات وفرضيات فردية يتبناها أفراد، كمنهج الرؤية الفنية والمنهج الباطني ومنهج الشك والاحتمال، وكل هذه النظريات لم تتمكن من بناء نظرة موحدة في قراءة الشعر كما كان للنقاد القدماء، ومن أهم هذه الآليات الحديثة أو النظريات التي درس شعر المتنبي في ضوئها ما يأتي:

أ-تأريخ الأدب وقراءات الشعر:

قدم كل من **طه حسين ومحمود شاكر** قراءة لشعر المتنبي في ضوء المنهج التاريخي، بتتبع سيرته من خلاله، رغم أن المصدر الذي استقى منه محمود شاكر المنهج التاريخي هو النقد القديم «المنهج الذي استطعت أن أمهده لفكري كان نابعا من صميم المناهج الخفية التي سن لنا آباؤنا وأسلافنا طريقها»[1]وهو منهج قائم على اليقين والبحث عن الحقائق وقد بذل **محمود شاكر** جهدا لكي يصل من خلاله إلى عدة حقائق، كإثباته نسب المتنبي ونفيه النبوة عنه وعروبته، وكان أقرب إلى الصواب في ذلك رغم اختلاف النقاد معه في قضايا أخرى كقضية "حب خولة" و"العلوية"، أما **طه حسين** فقد اعتمد المنهج التاريخي المستمد من الغرب، وبالذات من أستاذه بلاشير، حيث كان يعتمد فيه مبدأ الشك والاحتمال في كل قضية اختلف حولها، بل كان يتصيد من القضايا التي لم يذكر التاريخ عنها كثيرا ليلقي بشبكة احتمالاته التي تدور في دوامة لا منتهى لها كما رأينا ذلك عند بلاشير بالذات وطريقته، بل إنه يتعدى تلك الاحتمالات إلى الشك في القيمة التاريخية لأشعار المتنبي كما تبين ذلك سلفا .

هذا المنهج الذي كان أصحابه يؤمنون بانعكاس حياة الشاعر في شعره، وأن الأدب مرآة الشاعر، كما أن لطه حسين مثلبة فكرية مستنيرة، حيث أشار إلى أن الناقد الذي يقرأ الشعر هو بدوره يجسد ويعكس مرآته في قراءته، وهذا ما يمكن أن يمهد لنا التأريخ للقراءات وهو ما تدعو إليه نظرية القراءة والتلقي.

(1) محمود شاكر، رسالة في الطريق إلى ثقافتنا، المرجع السابق، ص15.

وبما أن الأدب مرآة عاكسة للأديب، فالأمر لا يقتصر على سيرته وتتبع الوقائع التاريخية المرتبطة به من خلال شعره، بل تعني أيضا الاهتمام بمعالم الشخصية الشاعرة من مختلف جوانبها وهو ما تطرق إليه أيضا محمود شاكر خلال شرحه الديوان المتنبي حيث حاول استنباط معظم صفات شخصيته المتنبي وأسباب نبوغه.

والذي تبيناه خلال الدراسات التاريخية لشعر المتنبي، أن أصحابها قد أسرفوا في التأويل والاستنباط وانحازوا إلى آراء غريبة لا يمكن أن تتوافق مع تاريخ المتنبي ولا اتجاهه النفسي، ولا تنطبق مع معاني شعره بحيث يمكن الجزم فيها كقضية المذهب، والنسب والمرأة وغيرها [1]، فكل ناقد يدلي دلوه احتمالا وظنا لا يقينا.

ب–مسألة الإبداع وردود فعل المتلقي:

لقد نبهنا في مواضع مختلفة من الفصول السابقة كيف اهتم القراء والنقاد المحدثون بدراسة شعر المتنبي في ضوء التحليل النفسي، وهي دراسات لا تعد ولا تحصى حيث تم استخلاص صفاته وعوامل نبوغه ووثوبه في تنظيم شعره خلال كل طور من أطوار حياته، كما تم توضيح العديد من القضايا البلاغية وتفسيرها في ضوء هذا المنهج، كبيان أسباب عدم مراعاته للمقام وما يقتضيه الحال، وكذلك ظاهرة الانتقال التي كان كثيرا ما يعتمد عليها المتنبي في تأليف شعره، وأهم من ذلك مختلف الظواهر الأسلوبية خاصة ظاهرة الانزياح المهتمة بالجانب النفسي سواء في كشف وتفسير العديد من القضايا الفنية والموضوعات المختلفة المتعلقة بشخصية المتنبي وشعره أم بيان علاقة ذلك بالمتلقي من خلال استجابته وردود أفعاله المختلفة من الدهشة والخيبة ***وكسر أفق التوقع وتحقيق التأثير***.

فلما كان المقام يقتضي في كل ما سبق التنبيه إلى تلك القضايا في ضوء التحليل النفسي وكيف استند إليه النقاد، وحققوا بواسطته الكشف عن العديد مما خفي في شعر المتنبي، كما وضحوا الكثير مما استغلق عند سابقيهم من النقاد والقراء القدماء، واستكمالا لهذا الأمر يمكننا أن ننبه إلى قراءات وتفسيرات أخرى، يجدر ذكرها في هذا المقام، كالتفسير النفسي للأغراض الشعرية في شعر المتنبي خلال أطوار حياته

بمتابعتنا للقراءات الحديثة لشعر المتنبي تبين أنهم قد درسوا مجموعة من الأغراض الشعرية التي طغت على شعر المتنبي، وفسروها في ضوء التحليل النفسي على أنها مرتبطة بالظروف التي تطرأ على الإنسان وتعرضه لتقلبات الدهر المختلفة، فقبل فراقه سيف الدولة ركز على صفات الفخر بنفسه من خلال كبره وتعاليه وإيمانه بقوة السيف والمديح لغيره، أما بعد فراقه سيف الدولة فقد انعكست هذه الصفات تمام الانعكاس فصار يؤمن بالعقل والحكمة بدل السيف وطغى مكان ذلك الكبر اتكاؤه على الشكوى وصار

(1)عبد الرحمن شعيب، المتنبي بين ناقديه في القديم والحديث، المرجع السابق، ص 408.

متشائما لا يثق في أحد، وهذا دفعه إلى الإكثار من الهجاء بدل المدح أما الرثاء فإنه يتميز بطابع خاص عند المتنبي، فهو لم يتقيد فيه بتقاليد القدماء في معظم قصائده بل نحا به منحى جديدا يتوافق وحالته النفسية إزاء المرثي، ولمقدماته الغزلية موقف خاص فقد اختلفت الرؤى وتعددت التأويلات في مدى صدقه أو تكلفه في تأليفه

-غرض المدح:

أشرنا سابقا إلى غرض المديح وقد تم تفسير سبب اهتمام المتنبي به وبمدح شخصيات معينة، بأنه حين عجز عن تحقيق مراده بنفسه صار يبحث عن الصورة التي يريدها في غيره **كبدر بن عمار وسيف الدولة** عله يحقق من خلالهم ما كانت تهفو إليه نفسه، فصورة الآخر التي يمتدحها إنما هي صورته التي كان يتمناها.

-غرض الفخر:

وأما بالنسبة لغرض الفخر فقد اتفق النقاد على أن صفة الكبر والتعالي من أهم الصفات الطاغية على شخصية المتنبي، وقد صرح بذلك في كثير من شعره معتزا بنفسه اعتزازا«يصل إلى حد الغرور ولهذا فهو من السهل عليه أن يتحدى الأمراء والملوك، ولكن صيغة تحديه كانت بعيدة عن التجربة أو التحقيق الفعلي لها»[1].هذا الكبر والتعالي دفعه إلى الفخر بكل ما يتعلق به فإلى جانب افتخاره بنفسه كان كثيرا ما يفتخر بشعره، ومدى تأثيره البليغ حتى يسمعه الأصم ويبصره الأعمى، فيقول:

أَنَا الذِي نَظَرَ الأَعْمَى إلى أَدَبِي وَأَسْمَعَتْ كَلِمَاتِي مَنْ بِهِ صَمَمُ

أَنَامُ مِلْءَ جُفُونِي عَنْ شَوَارِدِهَا وَيَسْهَرُ الخَلْقُ جَرَّاهَا وَيَخْتَصِمُ (2)

بل لا يكتفي بذلك حتى يكون كل الشعر ما هو إلا صدى لشعره، حيث يقول:

وَمَا الدَّهْرُ إِلَّا مِنْ رُوَاةِ قَصَائِدِي إِذَا قُلْتُ شِعْرًا أَصْبَحَ الدَّهْرُ مُنْشِدَا

فَسَارَ بِهِ مَنْ لَا يَسِيرُ مُشَمِّراً وَغَنَّى بِهِ مَنْ لَا يُغَنِّي مُغَرِّداً

أَجِزْنِي إِذَا أُنْشِدْتَ شِعْراً فَإِنَّمَا بِشِعْرِي أَتَاكَ المَادِحُونَ مُرَدَّدَا (3)

(1)صبيح صادق، أثر الإخفاق في شعر المتنبي، مجلة المورد، دار الحرية للطباعة، بغداد، المجلد السادس، العدد الثالث، خريف 1977، ص 113.

(2) المتنبي، المصدر السابق، قافية الميم، ص332.

(3) المصدر نفسه، قافية الدال، ص373.

ويتجاوز بفخره بشعره أنه لا يدانيه حتى من كان من أهل الجاهلية الذين كانوا هم أهل البلاغة والفصاحة[1] فيقول:

مَا نَالَ أَهْلُ الجَاهِلِيَّةِ كُلُّهُـــــمْ شِعْرِي وَلَا سَمِعَتْ بِسِحْرِي بَابِـــلُ [2]

هذا الفخر بشعره، **فسره النقاد بأنه استكمال لما يحس به من نقص**، حيث يعد بمثابة «الملاذ الذي التجأ إليه المتنبي كي يخفف من أثر الإخفاق الذي تعرض له قبل فراقه سيف الدولة وذلك كي يبين أمام الآخرين أنه الشخصية التي يشار إليها بالبنان»[3]، هذا بالنسبة لفخره بشعره أما بالنسبة لفخره بنفسه وشجاعته فليس انعكاسا لإخفاقه، لأنه أمر متطبع في شخصيته منذ الصبا.

-غرض الهجاء والشكوى والحكمة:

بعد فراق المتنبي لسيف الدولة برزت في شعره ثلاثة أنواع من الأغراض، الهجاء والشكوى والحكمة، فأما الهجاء فيرده بعض النقاد إلى أنه ناتج عن خيبته لأنه «ذهب بنفسه إلى أبعد مما نتصوره في مواجهة الناس وزمانه الجائر(...) هذا الذي مازال يملأ دنيا الشعر ويشغل الناس بشغلهم بفنه الإنساني الذي عبر به عن خلجات نفسه وليس في هجائه وشتمه هذا أو ذاك»[4]، فلم يكن هجاؤه لكافور إلا رد فعل على إخفاقه، وإن لم يكن هو السبب فيه، حيث أفرغ كل آلامه وانتكاسته وكرهه للدنيا والناس، ولهذا فإن هجاءه لكافور ليس إلا أثرا من آثار الإخفاق عنده[5].

كما أن هجاء المتنبي أسمى من هجاء غيره كابن الرومي مثلا، فهو لم يهج أحدا لأنه بخسه العطاء أو لأنه لم يعطه، ولكنه هجاهم لأنهم حجبوا عنه آماله أو لأنهم استأثروا بشيء لا يستحقونه، وهو لم يهج كافورا وحسب، بل هجا الزمن والجنس البشري عموما [6]

لقد ركز المتنبي أيضا على هجاء كل من لا يستحق المكانة التي أسندت إليه كالملك أو الوزير وهو ما يسمى بالهجاء السياسي حين يرى سافل الناس يعلو وعالي الناس يسفل، كهجائه المفعم بالسخرية من

(1)محمد الخباز، صورة الآخر في شعر المتنبي، المرجع السابق، ص49.

(2) المتنبي، المصدر السابق، قافية اللام، ص180.

(3)صبيح صادق، المرجع السابق، ص116.

(4)إبراهيم السامرائي، وقفات مع أبي الطيب المتنبي، منشورات الجمل، بغداد، 2008، ص26، 27.

(5)صبيح صادق، المرجع السابق، ص 118.

(6)عفيف عبد الرحمن، هل كان المتنبي متشائما؟، مجلة المورد، دار الحرية، بغداد، المجلد6، العدد3، 1977، ص 112.

كافور الذي يسوس العرب وهو في صمت رهيب [1].

إضافة إلى غرض الهجاء في الفترة ما بعد لقاء سيف الدولة شاع في شعر المتنبي روح الشكوى من سيف الدولة خاصة، والأصدقاء عامة، فمنذ مغادرته سيف الدلة لم يستقر له حال ولا مكان، وليس ذلك إلا لأنه تعرض لكارثة نفسية لا يعرف لها لا قرار، ولمن يشكو بعد كل ذلك، حتى وإن أحاطه الناس من كل جانب، فهو وحيد إلى من يهواه ومن يمكن أن يشكو إليه فيتألم لألمه لا لمن يشكو إليه فيسيئ إليه:

وَلَا تَشَكَّ إِلَى خَلْقٍ فَتُشْمِتَـهُ شَكْوَى الجَرِيحِ إِلَى الْغِرْبَانِ وَالرَّخَمِ [2]

رغم إصرار المتنبي على عدم الشكوى إلا أنه في هذا البيت يشكو بطريقة غير مباشرة، حين عبر عن نفسه بأنه كالجريح ، تلك الشكوى التي لا تزيده إلا خطرا بل قد تعرضه للقتل فتفترسه الأعداء كما يفترس الغربان والرخم كل جريح من الحيوانات

كما ساد خلال هذه الفترة أيضا شعر الحكمة الذي يعد خلاصة تجربته مع الناس، وخلاصة آرائه في الحياة والطموح الذي لم يحقق «وتتلخص فلسفة المتنبي في حكمه بأنها فلسفة عظمت القوة وقدستها، لأن نفسيته كانت مفطورة على القوة والاعتداد والطموح، ولكن طموحه هذا لم يصادف سوى الإخفاق فكان نتيجة هذا كله الإغراق والتشاؤم، وأما حكم المتنبي في صباه فكانت فلسفة الأمل الطامح المؤمن بالقوة وتميزت بالثورة والحقد على الأحياء، ولكنها حكم كان ينقصها الاتزان وعمق التجربة، كما كان متهورا في حب الثورة والدمار وطلب الأمال الخيالية»[3]، فحينما اصطدم بالواقع المر، ولم يوفق في تحقيق مرامه تغيرت فلسفة الحكمة لديه، وصار يرى الحياة بغير الرؤية السابقة، حيث النقمة والتشاؤم والثورة والميل إلى النصيحة والاعتبار يقول:

لَا افْتِخَارٌ إِلَّا لِمَنْ لَا يُضَـامُ مُدْرِكٍ أَوْ مُحَارِبٍ لَا يَنَـامُ

لَيْسَ عَزْماً مَا مَرّضَ الْمَرْءُ فِيهِ لَيْسَ هَمًّا مَا عَاقَ عَنْهُ الظَّـلَامُ

ذَلَّ مَنْ يَغْبِطُ الذَّلِيلَ بِعَيْـشٍ رُبَّ عَيْشٍ أَخَفُّ مِنْهُ الحِمَـامُ [4]

(1)المرجع السابق، ص 112.

(2) المتنبي، المصدر السابق، قافية الميم، ص498.

(3)جلال خياط، المثال والتحول في شعر المتنبي وحياته، دار الرائد العربي، بيروت، ط2، 1987، ص 72.

(4) المتنبي، المصدر السابق، قافية الميم، ص164.

-الرثاء: أما عن غرض الرثاء فإننا سنركز على تحليل فكرة الموت التي كانت موضوع مرثياته وفي غير المرثيات:

-الموت في شعر المتنبي:

لكن حسب قراءتنا لتفسيرات النقاد لفكرة الموت عند المتنبي يتغير مفهومها الخاص حسب مراحل حياته تارة وحسب مقام المرثي في قصيدته، ففي عهد قوته وفتوته وقلة خبرته بالحياة يفضل الموت في القتال تحت ومضات السيوف، كما أنه يفضل الموت خير من أن يذل.

فهو منذ صباه حتى التقى بسيف الدولة وهو يرى الموت بهذا المفهوم، لكن بعد فراقه لسيف الدولة صار يرى الموت بمفهوم آخر، إنه تمنى الموت «وهذا التمني هو اخطر تحول في شعره لأنه للمرة الأولى التي يتمنى فيها موتا طبيعيا، وليس موتا عن طريق القتال وهو شعور راوده لكونه الحل الوحيد لما يعانيه من أزمة نفسية حادة بعد انهيار آماله وتوجهها نحو شخص لا يؤمن به، والآن فالموت هو أمنية المتنبي»[1]، فيقول:

كَفَى بِكَ دَاءً أنْ تَرَى الْمَوْتَ شَافِيـــا وَحَسْبُ الْمَنَايَا أَنْ يَكُنَّ أَمَانِيَـا [2]

لكنه بعد فراقه لكافور سلم نفسه للموت «وتمني الموت لا كالتسليم له يعني أنه في مرحلة الشعور بالانتكاسة والإخفاق»»[3]، هذا من جانب العلاقة النفسية للمتنبي بمفهوم الموت خلال مراحل حياته.

-أنواع الموت في شعر المتنبي:

ميز المتنبي في شعره أنواعا من الموت كما يرى ذلك قراء شعره، فهناك الموت الروحي والموت الجسدي والموت الأخلاقي.

أما الموت الجسدي فيتجلى في أولئك الأكاسرة الذين كنزوا الكنوز، وإذا بكل ذلك هباء وعبث حواهم قبر وأحال رفاتهم إلى تراب تذروه الرياح بعد أن ضاق الفضاء بجيوشهم وجبروتهم فغفلوا عن هذه الدنيا وغدرها ومصيرهم فيها ثم سكتوا بعد أن ملأوا الكون صخبا وضجيجا[4].

أما الموت الروحي هو موت الروح ولو كان الجسد حيا، ويكون هذا الموت عند الذي تصفو له الحياة

(1) صبيح صادق، المرجع السابق، ص117.
(2) المتنبي، المصدر السابق، قافية الياء، ص441.
(3) صبيح صادق، المرجع السابق، ص 120.
(4)جلال خياط، المرجع السابق، ص 70.

والقصيدة التي رثى بها المتنبي **فاتك** تكشف عن هذا النوع من الموت فالموت الروحي «أكثر داهية من الموت المادي وذلك حين تموت في الإنسان حاسته الشعورية فيغدو في الأحياء ميتا يجيء ويذهب ويتمتع بالحركة أليست الحاسة الشعورية في الإنسان هي كل شيء فإذا ماتت فيه مات الإنسان حقيقة وغدا صنما»[1].

وفي القصيدة نفسها يوجهنا القارئ إلى موت آخر هو موت الأخلاق «فالقصيدة لم تعد ترتبط بشخص واحد يموت وإنما ترتبط بموت القيم الفاضلة في الإنسان عامة وهذا هو الموت الحقيقي في رؤية المتنبي إذا ما قيمة الحياة بلا فضيلة أليست هي والموت سيان بل أليست أدهى من الموت الطبيعي؟

لقد كان المتنبي يأنس بالحياة في مصر بفاتك لما لقي منه من خلق حسن وقيم رفيعة، ولذلك حين مات أحس كثيرا بفقده، وأمل أن يجد في الناس حوله ما كان قد لقيه من فاتك، لكنه لم يجد فيهم سوى أجساد بلا روح بلا أخلاق ولا فضائل.[2].

ج-الذخيرة المعرفية والثقافية:

إن أهم ما أمكننا ملاحظته خلال قراءة المحدثين لشعر المتنبي أنهم كانوا يركزون على قضيتين مهمتين هما العقائدية والفكر الفلسفي، حيث كانوا منطلقين من مرجعيات متعددة للبحث عن ما يحتويه شعر المتنبي حول هاتين القضيتين اللتين تشكلان جزءا من ذخيرته المعرفية والثقافية، وتفصيل ذلك فيما يأتي:

-العقائدية:

تعددت الرؤى الإيديولوجية حول قراءة شعر المتنبي واختلفت الثقافات، وتوسعت ولم تصبح العوالم متحدة العقائد، بل أصبح للعالم الواحد مثلا العربي أو الأوروبي عدة عقائد، بل كل فرد حر بدينه الذي يتبعه، وكان ديدن كل فكر ونقد، فأصبح «الرائج في زماننا هذا على الخصوص أن قراءة الأدب شأنها شأن إبداعه عمل عقائدي لأصحابه منه نوايا مبيتة وغايات خفية أو نظرة تكيفها نظرتهم إلى الواقع وعلاقتهم به»[3]، وهذا ما أمكننا ملاحظته خلال تطرقنا في ثنايا البحث عند قراء محدثين لشعر المتنبي سواء عند المحدثين العرب أم المستشرقين:

(1)حميد سمير، الشعر العربي القديم وأفق الانتظار، المرجع السابق، ص193.

(2)المرجع نفسه، ص193.

(3)حسين الواد، المرجع السابق، ص359.

***المذهب القرمطي:**

وهذا ما أمكننا ملاحظته خلال تطرقنا في ثنايا البحث عند قراء محدثين لشعر المتنبي سواء عند المحدثين العرب أم المستشرقين، فقد تلهفوا أيما تلهف لمعرفة عقيدة الشاعر، ومذهبه وانكبوا ينسبون إليه أحيانا أنه **قرمطي**، كما فعل **طه حسين** الذي توصل إلى ذلك من خلال انطلاقه على أن المتنبي قد انحرف منذ صباه عن جادة الدين، نظرا لاحتكاكه بالأفكار الفلسفية، والتي قادته بعد أن صادف المذهب القرمطي، مستدلا في تحليله ببعض الأبيات الحماسية عن الثورة المصبوغة بالدم التي لم تكن إلا ثورة يدعو من خلالها إلى أفكاره السياسية .

كذلك يسلك كل من **ماسينيون وبلاشير** وغيرهم مسلكا آخر لإثبات ذلك، فاتخذوا **الاتجاه الباطني** أداة لإثبات قرمطيته، ومن خلال المبادئ التي يتبناها هذا المذهب، حيث يحتكم إلى مبدأ التخفي والاعتماد على المقصد الباطني من كل قول وفعل، فيرى **عزيز عارف** أن هذا: «الاتجاه واضح الملامح في شعر المتنبي غير أنه يأخذ أشكالا مختلفة منها الغلو في الفخر ومنها تجاوز الحد في المدح ومنها الهجاء بالإطراء ومنها الرمز والإشارة ومنها التعمية والتمويه ومنها الإلغاز والإيهام»[1].

لكن مع ذلك يعترف بأنه لا يملك من الأدلة ما يكفي على إثبات قرمطيته، والمؤكد هو أن شعره غزير بخصائص الاتجاه الباطني «الحق أن الباحث الموضوعي لا يستطيع أن يقطع برأي في هذا ما لم تتوفر له أسانيد وأدلة يمكن الثقة بها والاطمئنان إليها وليس بين –فيما أعرف–في الوقت الحاضر ما يدل على أن المتنبي كان قرمطيا»[2]، لكن **ماسينيون** يتخذ من بعض خصائص هذا الاتجاه طريقا إلى إثبات قرمطيته، كما قدمنا سلفا أمثلة عن الرمز والإشارة، وكيف فسرها كالشمس التي أولها بمحمد والقمر عليا والفرقدين الحسن والحسين وتأويل لفظ "الشيخ" في مواضع عدة من شعره على أنه اسم لزعيم القرامطة.

***النسب العلوي:**

كما ذهب **محمود شاكر وعبد الله عزام** وغيرهم إلى إثبات علوية المتنبي معتمدين الروايات التاريخية منسقين بينها وبين تأويلاتهم لمعاني شعره، فقد أرجعوا نسب المتنبي إلى الشيعة العلويين وراحوا يفسرون شعره انطلاقا من هذا النسب.

(1)عزيز عارف، الاتجاه الباطني في شعر المتنبي، مجلة المورد، دار الحرية، بغداد، م6، ع 4، 1977، ص 97.
(2)المرجع نفسه، ص 99.

***العروبة والإسلام:**

والملاحظ في قراءة شعر المتنبي في ضوء الإيديولوجية الحديثة، وخاصة الاستشراقية أنها كانت لا تستغني عن أي فجوة أو شبهة على الإسلام أن تطعن فيه بكل ما أوتيت، لكن مع ذلك كان منهم من لم ينحرف عن جادة العدل والتفسير الموضوعي، حيث اختلف النقاد المستشرقون حول تركيز المتنبي على عنصر العروبة في شعره، هذا الموضوع الذي انتبه له **بلاشير** من خلال تفسيرات بعض النقاد العرب المحدثين لهذه القضية في شعر المتنبي **كرفيق جبري**، لكنه اتخذه مطية للطعن في مدى تعلق المسلمين بعروبتهم لا بإسلامهم، فرأى أنه بعد الخلافات القوية بين الإمارات الإسلامية ضعف الإسلام في قلوب العرب، ودفعهم ذلك إلى الرجوع إلى أصولهم العربية، تلك القومية التي وحدتهم من جديد ويرى أن ذلك هو سبب تغليب عنصر العروبة في شعر المتنبي، فهو يلم شتات إخوانه تحت هذا الشعار .

لكن هذا الرأي زائف في حقيقته فلم يذكر من شعر المتنبي إلا ما كان يخدمه في هذه الفترة، والصواب أن شعره حاشد بذكر الإسلام ومظاهره وتعلق المسلمين به، وهو ما ذهب إليه **ماريوس كنار** الذي رأى أيضا أن حرب سيف الدولة مع البيزنطيين حرب مقدسة، وهي جهاد من أجل استرجاع حياض الإسلام وإعلاء كلمة الله فيها.

ويتخذ **طه حسين** من هذه الفكرة لبلاشير هدفا آخر، حيث يشكك في عروبة المتنبي وليس هذا إلا طريقا في نسب شعر المتنبي وعروبته، رغم أنه ليس له مجال يشك بهذا الأمر لكنه بالمقابل اعترف بشعر الجهاد والحرب المقدسة في شعر المتنبي وأنه مرتبط بتعلق المسلمين بإسلامهم.

-الفكر الفلسفي:

تطرق النقاد المحدثون خلال دراستهم لشعر المتنبي للحديث عن مصدر الفكر الفلسفي في شعر المتنبي متسائلين "**هل كان المتنبي فيلسوفا؟**"[1] سؤال عنون به مقال **لأحمد أمين** درس فيه هذه القضية ويرى أنه «يخطئ من يظن أن لأبي الطيب فلسفة تشمل العالم وتحل مشاكل الكون فتلك بالفيلسوف أشبه(...) إنما لأبي الطيب خطرات في الحياة من هنا ومن هناك لا تجمعها جامعة إلا نفس أبي الطيب خطرات في الحياة والمحيط الذي يسبح ويتشرب منه وكذلك يخطئ من ظن أن أبا الطيب عمد إلى ما أثر من الحكم عن أفلاطون وأرسطو وأبيقور وأمثالهم من فلاسفة اليونان فأخذها ونظمها ولم يكن له في ذلك إلا أن حول النثر شعرا(...) فلسنا نرى هذا الرأي فإن كان قد وصل إلى أبي الطيب قليل من حكم اليونان ونظمها فإن

(1)أحمد أمين، هل كان المتنبي فيلسوفا؟ مجموعة مقالات في كتاب: أبو الطيب المتنبي حياته وشعره، مكتبة النهضة، بغداد.

أكثر حكمه منبعها نفسه وتجاربه وإلهامه لا الفلسفة اليونانية وحكمها»[1]، ويؤيد رأيه هذا **مصطفى الشكعة** [2]، **ومحمد مندور** [3].

في حين لم يصرح **طه حسين** بأن أبا الطيب كان فيلسوفا وإنما يرى **أن** معانيه الفلسفية مجرد أفكار حزينة تشاؤمية كان لها تأثيرها الفعال في فلسفة المعري[4]، ففي صدد تحليل رثاء المتنبي لابن سيف الدولة «وأما البيتين الآخران فقد وثب فيهما إلى معنى فلسفي رائع فتح به لأبي العلاء بابا في الشعر أتى فيه بالأعاجيب وأكبر الظن أن المتنبي قد ظفر بهذا المعنى في بعض قراءاته الفلسفية»[5]، ذلك حيث يقول:

إِذَا مَا تَأَمَّلْتَ الزَّمَانَ وَصَـــرْفَهُ تَيَقَّنْتَ أَنَّ الْمَوْتَ ضَرْبٌ مِنَ القَتْــلِ

وَمَا الدَّهْرُ أَهْلٌ أَنْ تُؤَمَّلَ عِنْــدَهُ حَيَاةٌ وَأَنْ يُشْتَاقَ فِيهِ إِلَى النَّسْـــــلِ [6]

ويقول في موضع آخر رثاء الشاعر لأخت سيف الدولة الصغيرة يقول: «لا تدع هذه القصيدة دون أن نلاحظ أنها من أجزل ما قال المتنبي لسيف الدولة في الرثاء ودون أن نرى هذه الأبيات التي تصور أحسن تصوير علم المتنبي بطبائع الناس وحرصهم على الحياة وتفتح لأبي العلاء بابا من أبواب الفلسفة والتفكير»[7]، فهو يرى في مواضع أن المتنبي قد استقى بعض حكمه الفلسفية من قراءته للفلاسفة وفي مراضع أخرى يرى أنها من صميم تجاربه ومعرفته بالواقع.

أما **بلاشير** فلا يعترف مطلقا أن المتنبي كان فيلسوفا كما فعل العقاد، ولكن يرى أن مثل تلك المعاني الفلسفية في شعر المتنبي ليست إلا إعادة صياغة لما اعتاد سماعه من الأفكار الشائعة «ولكن هل لهم أن يتذكروا أن كل شيء قد قيل منذ وجد الناس وفكروا وأن الشاعر ليس فيلسوفا وأنه يقوم بدوره تمام القيام عندما يستطيع أن يلبس فكرة شائعة ثوب الشباب بوضعها في بيت من الشعر لا عيب فيه» [8]، فهو لا يرى أن المتنبي فيلسوفا ولا قارئا لأقوال الفلاسفة إنما عمله فقط إعادة صياغة الأفكار الشائعة.

---

(1) المصدر السابق، ص 18.

(2)سامي غتار الثقفي، المتنبي ..رؤية نقدية معاصرة، مصطفى الشعكة ومنهجه في دراسة شعر أبي الطيب، الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2015، ص 79.

(3)محمد مندور، المصدر السابق، ص ص201، 202.

(4)سامي قتار الثقفي، المرجع السابق، قافية اللام، ص 76.

(5)طه حسين، مع المتنبي، المصدر السابق، ص210.

(6) المتنبي، المصدر السابق، ص281.

(7) طه حسين، مع المتنبي، المصدر السابق، ص211.

(8)بلاشير، ديوان المتنبي عند العرب والمستشرقين، المصدر السابق، ص ص122، 123.

وانطلاقا من فكرة الصياغة يرى **شوقي ضيف** حيث رد هذا الأمر إلى حاجة الشعراء وخاصة منهم المتنبي إلى قوالب جديدة يصيغونها في أشعارهم ومنها هذه القوالب الفلسفية «فالفلسفة لا تتحول إلى بدع من الفن إنما تؤثر تأثيرا قائما في الصياغة ويمكن أن نلخص هذا التأثير في كلمة "القوالب الفلسفية" فقد أخذ الشعراء يفترضون هذه القوالب وهذا أكثر ما عندهم من تجديد فلسفي في الشعر وهو تجديد غريب لا ينوع في التفكير الفني إنما ينوع فقط في أساليبه ويصيبها بهذا التعقيد الذي تعرف به القوالب الفلسفية وما يتبعه من اللف والدوران وتداخل الأفكار تداخلا لا عهد للغة العربية به قبل المتنبي إلا في القليل النادر أما هو فوسع هذا الجانب وحرص عليه حرصا شديدا لأنه كان يودعه جانبا من سر تفوقه وسر تصنعه إذ كان يحتل احتيالا شديدا على شارات التعبير الفلسفي وسماته يدخلها في نماذجه»[1]

لكن **محمد مندور** يرجح بين هذه الآراء من منطلق مختلف تماما وينتقد رأي **أحمد أمين** ومؤيدوه بأنه (لم يدخل المتنبي الفلسفة في شعره إلا نادرا) ورأي أبي علي الحاتمي (اعتمد على الفلسفة اليونانية في كل حكمه) «كليهما فيه جانب كبير من الصحة ولكن كليهما مسرف ولحل هذه المشكلة يحسن أن نميز بين نوعين من التفكير الفلسفي فهناك التفكير الأخلاقي (العملي) وهناك التفكير المجرد (النظري) التفكير الأخلاقي يصدق عنه ما رآه الأستاذ **أحمد أمين** ومؤيدوه إذ من الممكن أن يصدر فيه الشاعر من تجارب الحياة»[2]

وبالمقابل يرى أن ما فطن إليه القدماء فعدوه من عيوبه(الخروج عن رسم الشعراء إلى الفلسفة) وهو من التفكير النظري الذي يمثل له بقول أبي الطيب:

وَلَجُدْتَ حَتَّى كِدْتَ تَبْخَلُ حَائِلاً لِلْمُنْتَهَى وَمِنَ السُّرُورِ بُكَاءُ [3]

«فهذا المعنى من معاني الفلاسفة وما نظن أن المتنبي كان يستطيع أن يصل إليه لو أنه لم يكن مثقفا تثقيفا فلسفيا فهو يعتمد على قول الفلاسفة (إذا زاد الشيء عن حده انقلب إلى ضده)فالجود إذا وصل إلى منتهاه كاد أن ينقلب بخلا كما ينقلب السرور بكاء ولئن كان هجوم السرور حتى ينقلب بكاء معنى تمليه تجاربنا فإن استخدام هذه الحقيقة وتعميمها حتى تشمل الكرم والبخل وأمثالهما لا شك رجوع إلى المبدأ الفلسفي العام»[4].

(1) شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، المرجع السابق، ص330.

(2)محمد مندور، المصدر السابق، ص 204

(3) المتنبي، المصدر السابق، قافية الهمزة، ص128.

(4)محمد مندور، المصدر السابق، ص 205.

فالمتنبي ليس فيلسوفا وإنما كان حاذقا في الاستفادة من تجارب الحياة، ومن مختلف العلوم التي صادفها الفلسفية وغيرها وقام بتوظيف توظيفا بارعا في شعره.

-الذخيرة التاريخية والاجتماعية:

اعتمد القراء المحدثون في قراءتهم لشعر المتنبي على ذخيرة الشاعر التاريخية والاجتماعية من خلال ربط شعره بما يتعلق بعصره وبيئته التي كان يعيش فيها، وهو ما سيتضح في الآتي:

-دور البيئة في قراءة الشعر:

مما يلاحظ في دراسات المحدثين حول هذا الموضوع أنهم بحثوا عن عنصر البيئة في شعر المتنبي بعناوين مختلفة الصياغة، موحدة من حيث انضمامها تحت حقل البيئة، فمنهم من بحث عن المكان في شعر المتنبي، ومنهم من درس موضوع الطبيعة أو تصوير أماكن الحروب وغيرها، ومنهم من التجأ إلى التمهيد عن البيئة التي كان يعيش فيها المتنبي، وهم كثر لا حصر لهم، فكل من يكتب عن سيرة المتنبي لا يغيب الكتابة عن عصره وبيئته.

لكن المقصود من اتخاذ عنصر البيئة في قراءة الشعر كمعيار نقدي فإن المتجهين إليه من النقاد المحدثين قلة، **كطه حسين** الذي كان يؤمن بمقولة **هيبوليت تين** (البيئة، الجنس، العرق)، لذلك عمل على تقسيم شعر المتنبي إلى عدة أطوار حسب البيئة التي نشأ فيها، كمرحلة الصبا بالكوفة، والمرحلة التي كان بها في الشام وبخرسان، ممهدا لكل مرحلة بتقديم صورة عامة لها، والتي هي مرجع شعر المتنبي في تلك الفترة، كما رد سبب نبوغ المتنبي وتراجعه إلى البيئة التي حل بها، كما قال عن ذلك المتنبي"**الشعر على قدر البقاع**"، حيث إن حب المكان والاستقرار كما في الشام والطبيعة الخلابة في خراسان وبلاد فارس قد منحتا تميزا وبراعة في قول الشعر.

ويعد **محمد مندور** أيضا ممن تتبع دراسة شعر المتنبي وحياته حسب البيئة التي يحل بها، فيقول «ونخلص من كل ما سبق بأن حلب كانت أول وسط أدبي انتقد فيه شعر المتنبي»[1]، كما يعنون "البيئة الأدبية في الفسطاط" ثم مصر ثم بغداد، بالبيئات الأدبية، وأثرها في فنه، ويخلص في النهاية إلى أن« المتنبي قد وجد في مصر بيئة أدبية علمية بصيرة بالشعر ونقده فساقه ذلك إلى أن يحافظ على مستوى شعره الفني (...) أما صياغة شعره وصنعته الفنية فمما لا شك فيه أن الوسط الأدبي بمصر قد حمله على تجويدها كما

(1)المصدر السابق، ص178.

حمله وسط حلب»[1]، كما سادت الخصومات في بغداد وكانت «أقوى منها في أي مكان آخر وهذا أمر نستطيع فهمه ففي مصر كانت أغلبية رجال الأدب معه وأما في العراق فقد كانت النفوس موغرة ضده»[2].

-أثر البيئة في الإبداع:

لكن **بلاشير** لم ينظر إلى هذه الوجهة في استحضار المعيار البيئي، بل يرى أن أفضل شعر للمتنبي هو ما التزم فيه بعناصر بداوته «كحبه للفتيات البدويات اللاتي آثرن حماسته في الشعر»[3]

ويرى أن سر تميزه هو بدويته حيث يتبين ذلك من خلال حبه لـ« حياة الصحراء والقفار الشاسعة وضيافة رؤساء العرب وإذا كان قد سيطر عليه بعض المثل الأدبية في تصويره المنمق للحسان اللاتي يرحلن على ظهور الجمال أو في وصفه لآثار الديار فذلك لأنه قد عاش في الأحوال المتقلبة للغارات التي شنها الحمدانيون ضد البيزنطيين ورحل في شبه الجزيرة العربية وخرج للصيد مع بدر الخرشاني أو عضد الدولة وإلى هذه التجارب الشخصية يعود –بكل تأكيد– قسم عظيم من هذا المسلك البدوي في قصائد الصيد والطرد والوصف الذي يدخله في العديد من قطعه التي أنشأها في أزمان مختلفة»[4]، كما يرجئ سبب خشونة المتنبي الشديدة في هجائه إلى بداوته [5].

إن عدم تطرقنا في ما يخص آليات المحدثين إلى الجانب العلمي والعقلي ***(الخبرة الجمالية والمعرفية)***، وذلك لأن القدماء وامتدادا للنقد المنهجي الذي كان من رواده **ابن طباطبا والآمدي وابن قتيبة** استمر التأليف على تلك الشاكلة، غير أن التركيز يختلف في كل مرة حسب معطيات الشعر، حيث كان التركيز على المتلقي حينما كان الشعر صناعة ثم أصبح التركيز على الشاعر والمتلقي، حيث أصبح المشكل في الشعر المحدث وطريقة تلقيه، فكأن مقدمات الشراح ومدونات القدماء بمثابة منصات تعليمية للقراء والشعراء.

لكن القراءات في النقد الحديث لم تركز على هذا الجانب العلمي، بل تميزت بطرح المناهج وتحديد أسسها ثم تطبيقها على شعر المتنبي أحيانا أو بتطبيقها تطبيقا مباشرا أحيانا أخرى، أما من أراد الجانب

(1) المصدر السابق، ص184.

(2)المصدر نفسه، ص 187.

(3)ريجيس بلاشير، ديوان المتنبي في العالم العربي وعند المستشرقين، المصدر السابق، ص 107.

(4)المصدر نفسه، ص 116

(5)نفسه، ص ص116، 117.

العلمي لكل مذهب فله مؤلفات مستقلة تبين الجانب النظري له

-كان المنطلق لمعظم مؤلفات وشروح القدماء حول شعر المتنبي ذاتية أو خدمة لمصالح مختلفة بعيدة عن العلمية والموضوعية، ولعل السبب الذي دعاهم لدراسة شعر المتنبي من وراء هذه الخلفيات هو أن المتنبي بطبيعته كانت له قدرة هائلة في بعث الحساد وإكثارهم، لقد جمع حوله ببراعة شعره وأخلاقه من الكبر والتعالي جموعا من الحساد لم يشهدها شاعر قبله ولا بعده، فأغار قلوبهم عليه وأعمى بصائرهم في انتقاده من منطلق العدل والإنصاف فضلوا بذلك قراء سلبيين.

أما النقاد المحدثون فقد نهجوا منهج الحياد والموضوعية في دراسة شعره فـ«قد كانوا في جملتهم موضوعيين يحاولون أن يعرضوا المتنبي على ما هو عليه دون أن يجرهم إلى التعصب له أو عليه اعتبار من الاعتبارات الذاتية، بعد أن باعد الزمن بينهم وبين أبي الطيب، وقضى على مظنة الميل له أو عليه»[1]، لكن مع ذلك لم ينج من بعض التعسفات التي كانت تفرض في قراءة شعره من أجل الوصول إلى قضايا لا تمت بصلة بحياة الشاعر وشعره، لكنه ليس شيئا سائدا في دراسات المحدثين لأنه لا سبيل لهم إلى الذاتية عموما، لبعد الزمان (***المسافة الزمانية***)والمرتبة التي يتبوؤها الشاعر فلا حسد ولا قارئ سلبي، سواء تعمدوا الالتزام بالموضوعية أم كان أمرا تلقائيا، فإن ذلك لا ينفعهم لأنه في الأخير لا مناص لهم إلا بالاعتراف بتميزه وتفوقه.

-هناك ما اتفق النقاد القدماء والمحدثون حوله من موضوعات لدراسة شعر المتنبي، كالجانب العقدي والبيئي والفلسفي والنفسي، فاهتموا بشرح الأبيات من منظور عقدي، كما التمسوا عنصر البيئة من خلال شعره، وحاولوا التركيز على التحليل النفسي لبعض أشعاره، كما تعددت رؤاهم حول فلسفة المتنبي في حكمه.

لكن مع ذلك فإن أوجه الاختلاف بين قراءة النقاد القدماء والمحدثين في هذه الجوانب عديدة:

-أما بالنسبة للجانب العقدي (***القراءة الإيديولوجية***) فقد قام النقاد القدماء بدراسة أبيات المتنبي المتعلقة بالدين والأخلاق واختلفوا فيما بينهم في اعتبار الدين معيارا تقاس عليه جودة الشعر ورداءته أم يكون بمعزل عن ذلك، وفي الوقت نفسه لم يولوا هذا الجانب كبير اهتمام، بل حاول بعضهم أن ينصرف عن قراءة مثل تلك الأبيات انصرافا كليا، في حين نجد أن النقاد المحدثين قد توسعوا في دراسة شعر المتنبي من هذا الجانب، فلا تخلو دراسة منه تقريبا، فبحث عن مذهبه الديني، وعن مدى تدينه، وعن سبب تلفظه

(1)عبد الرحمن شعيب، المرجع السابق، ص 408.

ببعض الألفاظ السخيفة، لكن الملاحظ في قراءتهم أنه لم يقر لهم قرار ولا عرفوا مرسى يرسون إليه أحكامهم، بل بقي الأمر على الاحتمال لا يقين فيه، فبعضم يراه علويا كمحمود شاكر وبعضهم يراه شيعيا كطه حسين، والآخر يسند إليه المذهب القرمطي عنوة **كبلاشير وماسينيون**، والآخر يراه غير ملتزم مستهزئ بالدين كالعقاد، والبعض الأخر يراه متخليا عن انتسابه للإسلام مائلا إلى القومية العربية **كرفيق جبري وبلاشير**، ولو رجعوا إلى سبب عدم التفات القدماء إلى هذا الجانب لاستهدوا، فإن القدماء أرّخوا لهذا الشاعر كغيره من الشعراء، وما خفي من حياة كل منهم خفي بالمقابل من حياة المتنبي، ولو بحثنا في أمر شعراء آخرين وفي حياتهم لوجدنا جوانب أخرى خفية من حياتهم، ولا ينطق بها شعرهم أو ربما ينطق بها كتلميحات لا تصريحات، لذا صارت مثل هذه الجهود تعسفات وإسرافات لا فرق في أن تقرأها أو تستغني عنها، فإنها لا تقودك في الأخير إلى اليقين.

-وأما الجانب النفسي ***(القراءة من منظور التحليل النفسي)*** فإن كلا النقدين القديم والحديث قد أثمرا وكانا لهما تأثيرا جد إيجابي في القراءات اللاحقة، رغم اختلافهما في العناصر المركز عليها خلال قراءة شعر المتنبي، فالنقد القديم ركز على مدى تأثير هذا الشعر على المتلقي، وجعل ذلك معيارا لنجاح شعره أو فشله، فالأمر يقاس بهز النفس والتأثير فيها أو نبوها ونفورها، لذلك كان اهتماهم منصبا على القضايا المتمثلة في مراعاة مقتضى الحال، والذوق السليم لدى المتلقي، وهذين الأخيرين أيضا ركز عليهما النقد الحديث خاصة مع المنهج الأسلوبي، وكذلك قراءة محمود شاكر وقراءة عبد العزيز الدسوقي، لكن هناك عناصر أخرى مستجدة توصل إليها التحليل النفسي في قراءات المحدثين، حيث «ربطوا بين الأسلوب والنفس البشرية باعتبارها المعين الذي فاض عنه الأسلوب وباعتباره المرآة التي تفصح عن سماتها وخصائصها ودرجة انفعالها وتأثرها، وتلك خطوة في النقد لم تكن واضحة لدى النقاد القدامى، لأنها أقوى آصرة بمباحث علم النفس التحليلي الذي يتخذ من الأسلوب كما يتخذ من غيره من فنون التعبير وسائل تعينه على سبر أغوار النفس، وكشف مكنونها ومعرفة أسرارها وخباياها، وبذلك نرى أنهم لم يقفوا في أثناء كلامهم عن تعقيد المتنبي عند عرض المشكل من شعره، بل حاولوا معرفة سبب ذلك في نفسه وطبيعته، ومهما كان اختلافهم في الأساس النفسي الذي بنوا عليه ظاهرة التعقيد في أسلوب المتنبي فهو منحى جديد فتح الباب لدراسة عميقة تشهد لنقادنا بالبراعة والقوة في الاستنباط »[1]، فما أضافه النقد الحديث من جانب التحليل النفسي لشعر المتنبي كان مثلبة لنقادنا المحدثين.

(1) المرجع السابق، ص ص 408، 409 .

-أما اعتبار البيئة ***(السجل الثقافي والاجتماعي)*** من أسس القراءة، فقد استند إليه القدماء والمحدثون، لكن المختلف فيه أن النقاد القدماء أوجبوا على الشاعر في شعره أن يراعي مقام المتلقي البيئي، وأن يعبر لكل بيئة بما يقتضيها من المعاني والألفاظ، كما أن الشعراء يختلفون في قاموسهم الشعري بين بدوي ومتحضر، لذلك على المتلقي أيضا أن يحكم على شعر كل شاعر حسب البيئة التي كان ينطلق منها في شعره، أما المحدثون فقد ركزوا على هذا الجانب ببيان بيئة الشاعر، سواء باستنباطها من شعره أو بالانطلاق منها في قراءة شعره، أو بالتقديم بها في كل طور من شعره، ونحن نرى سبب هذا الفرق أن الشاعر كان مع نقاده المعاصرين له يتفقون معه في البيئة والعوامل المحيطة بها من بيئة صغرى وكبرى، في حين أن القارئ الحديث يكون جاهلا في معظم الأحيان بما يتعلق ببيئة الشاعر القديم، لذلك يلجأ الناقد الحديث لتوضيح هذا الأمر خلال قراءته للشعر القديم عموما وشعر المتنبي خصوصا.

-لم يول النقاد القدماء اهتماما كبيرا بالجانب التاريخي***(القراءة التاريخية)*** للشاعر أو ما يتعلق بمناسبات قصائده إلا نادرا، لكن الناقد الحديث أفرد مدونات ودراسات لا حدود لها تبحث في تاريخ هذا الشعر وشاعره ولم تدع شعرة منه، فهي تحفر على جزئياته حفرا عميقا، فبحثت في نسبه، وفي كل أسرته وفي وصف معارك سيف الدولة، وفي التقائه بالأمراء والولاة وفي كل جزئية من حياته، لكنه وفق في بعض الجوانب وحقق فيها الوصول إلى حقائق مهمة من حياة الشاعر، كتصحيح بعض النصوص، بل استنباط معلومات جديدة ويقينية كتاريخ معارك سيف الدولة مع الروم وتاريخ الولاة والأمراء السياسي، وعلاقتهم بالشاعر وشعره، وتحديد مناسبات بعض القصائد، وترتيب القصائد في الديوان وتاريخ الحالة السياسية والاجتماعية التي كانت سائدة في عصر المتنبي، لكن في قضايا أخرى أجهد النقاد في البحث عنها ومع ذلك لم يتم التأكد من خبرها، ولا الجزم في النتائج المتوصل إليها وبالرغم من ذلك يمكن الاقتناع بعض الشيء ببعض منها، كنسب المتنبي الكوفي العلوي، وأن هناك امرأة أحبها، وأن مقدماته الغزلية ليست كلها مجرد تقليد، وأن هجاءه مزدوج الغرض.

ثانيا: دور التلقي في حركية شعر المتنبي بين القديم والحديث.

يعد ديوان المتنبي من أهم الأشعار التي لقيت استقبالا واسعا لدى القراء القدماء والمحدثين على حد سواء، وقد قدم هؤلاء القراء العديد من القراءات المتنوعة، كما تم تحديد خصائص القارئ القديم من خلال القضايا التي تطرق إليها في دراسته لشعر المتنبي، ومن خلال ذلك أيضا ميزنا بين العديد من القراء المحدثين الذين تختلف قراءاتهم حسب ذخيرتهم ومرجعيتهم التي انطلقوا منها، وهو ما سيتضح في هذا المبحث:

1-أنواع القراء وتعدد القراءات:

أ-القارئ القديم وقضايا القراءة/أفق القراءة السابقة:

سمي الشعر العربي القديم "**ديوان العرب**" حين كان يعتبره العرب في الجاهلية رسالة كان الشاعر صاحبها، حيث كانت تهاله قدسية عظيمة، لأنه كان يحوي «الفكر والمتعة والتطلع إلى المثل، وقد استطاع الشعر من أجل ذلك أن يترك عددا من التقاليد أشبه ما يكون بالطقوس الدينية»[1]، فكان للشاعر مكانته وكان للشعر قيمته، وسمي هذا الشاعر بالشاعر القديم الأول، ذلك لأن الأمر لم يستمر على تلك الحال، فقد تحول هذا الشعر الذي كان يصدر عن تلقائية إلى حرفة وصناعة، حيث «امتزجت الرسالة بالحرفة فسقطت منزلة الشعراء ثم غلبت الحرفة عليهم، وبدأ حديث [صناعة الشعر] يشترك الرواد من النقاد في دعمه ثم صناعة النقد(...)هذه الظاهرة المستحدثة رسخت مبدأ جديدا يرى الشعر بعيون المتلقي»[2]، وهو ما جعل المتلقي في مركز العمل الشعري حتى أصبح من السهل أن ينظر إلى الشعر بلا شاعر، وهنا تجسد تقريبا ***موت المؤلف***، وصدرت عدة مؤلفات تعنى بالمتلقي على حساب المؤلف، كالعيار والموازنة والشعر والشعراء وغيرها، وظهرت عدة قضايا تتعلق بإرضائه من "التلطف" "وطلب الوضوح" و"الإقناع" والاستمالة لحساب المتلقي، والاحتفال بالإيجاز وعدم اعتبار عاطفة الشاعر، بل لم تعد تلقى قبولا «كانت هذه المقاييس بمثابة الحواجز التي وضعها النقاد عن طريق الشاعر فحالت دون فهم الشعر»[3]، وهذا الاهتمام بالمتلقي دون الشاعر يعد شيئا دخيلا على النقد العربي القديم، حيث كان يحفل بالشاعر وشعره، وقد أحس بعض الشعراء بهذا التهميش، وعلى رأسهم المتنبي، حين تعدى تلك الحواجز والقواعد ليرد الاعتبار إلى الشاعر، فسمي الشعر بعد ذلك بالشعر المحدث في مقابل الشعر القديم، وقد لاحظ معاصروا

(1)السيد فضل، تراثنا النقدي دراسة في كتاب الوساطة للقاضي الجرجاني، منشأة المعارف، الإسكندرية، ص79.
(2)المرجع نفسه، ص 79.
(3) نفسه، ص82.

المتنبي من القراء والنقاد هذا الأثر الذي حاول المتنبي تثبيته، أي الاهتمام بالشعر والشاعر منهم: الثعالبي الذي تنبه إلى هذه الظاهرة في شعره المتنبي، حيث راقت له أن «يخاطب الممدوح من الملوك بمثل مخاطبة المحبوب والصديق مع الإحساس والإبداع، وهو مذهب تفرد به واستكثر من سلوكه اقتدارا منه، وتبحرا في الألفاظ والمعاني، ورفعا لنفسه من درجة الشعراء، وتدريجا لها إلى مماثلة الملوك»[1]، ونظرا لسواد النظرة السابقة في النقد، وتفسير الشعر لحساب المتلقي اعتبر الثعالبي هذا الخروج عما تآلفه الشعراء، وحكم على المتنبي في عدم اعتباره للمقام بأنه أساء الأدب بالأدب.

ومن مظاهر تحويل النظرة النقدية للاهتمام بالشعر وشعره أن نادى الشعراء أنفسهم بأن شعرهم موجه لا إلى كل المتلقين، بل إلى طائفة معينة تتمثل في الناقد المتخصص، الذي يمكنه الوصول إلى المعاني الخفية للشعر، وهنا قلبوا ميزان تقييد الشعر ونظمه من أجل المتلقي إلى تقييد المتلقي بالاعتراف بطائفة منه فقط، تلك التي تصلح لقراءة الشعر، ومن ثم تكثيف الاهتمام بالشعر والشاعر.

وتبين هذا الأمر أيضا من خلال عدة مدونات نقدية وشروحات، ألفت من أجل ذلك، حيث اهتم فيها بالشعر وسياقاته اللفظية، وإن كان بعضها ممتزج بالذاتية والأهواء، لكن **القاضي الجرجاني** في **كتابه الوساطة** أعطى الأهمية لجميع عناصر التلقي بدءا من العنوان الذي واسط فيه بين الشاعر والمتلقي الذين يجمعهما النص الشعري كما تغاضى عن سيرة الشاعر في تقديم مدونته على عكس ما اعتاده النقاد القدماء قبله، وذلك حتى يؤكد بأن مقصده من دراسته الاهتمام بالشاعر من خلال شعره لا من خلال سيرته وسياقاته الخارجية [2]، وحتى يكون بعيدا عن الذاتية والأهواء، وبذلك تمكن من إبراز العناصر الثلاثة في عملية الإبداع والتلقي وهي الشاعر والشعر والمتلقي.

ومن هنا يمكننا أن نفسر معنى رد المتنبي الاعتبار للشاعر، إنه لا يعني أن الشاعر جعل شعره ميدانا لسرد ما يتعلق بحياته، بل المقصود أن المتنبي تمكن من فك القيود التي كبل بها الشعر وتخليصه من أسر اللغويين والنقاد والممدوحين، ليصير تعبيرا عن ذات الإنسان فيه ومجالا لإبراز القيم الإنسانية، وهذا الصنيع من المتنبي يعد من أسرار خلود شعره[3].

إن هذا القارئ الذي ارتآه المتنبي لقراءة شعره استجاب للتفاعل مع شعره رغبة فيه أو رهبة منه، لأن

(1)الثعالبي، يتيمة الدهر، المصدر السابق، ج1، ص237.

(2) السيد فضل، المرجع السابق، ص75.

(3)المرجع نفسه، ص75.

ذلك هو ما يفرضه بطريقته في القول، ويمكننا تبين ذلك من خلال معالجة مجموعة من القضايا النقدية التي عمل النقاد القدماء شرح الشعر ومدارسته من خلالها، وفي الوقت نفسه يمكننا أن نتعرف عن هذا القارئ ومدى مساهمته في استمرار سيرورة قراءة شعر المتنبي.

-قضية السرقات: نظرا لاهتمام شراح شعر المتنبي بهذه القضية وتأليف العديد من المؤلفات حولها، **كالمنصف والحاتمية والإبانة** وغيرها مما اتهم فيها بالسرقة، وجعلوا كل ما استجادوه من شعره إغارة منه على الدواوين السابقة له، ووجهوا له عدة انتقادات لا تتصل بموضوعية النقد تمام، ورغم تأكيدهم على التزام الإنصاف والعدل إلا أنهم قد غالوا في مؤاخذته، حيث كانوا يرونها في كل معنى وكل لفظ، وإن كان مفردا، والأمثلة على ذلك لا تحصى[1]، لا يسمحون للشاعر بالابتكار إلا فيما يدخل في باب مبدأ الآلية والحرفية القائل «تشترك الجماعة في الشيء المتداول وينفرد أحدهم بلفظة تستعذب أو ترتيب يستحسن أو تأكيد يوضع موضعه أو زيادة اهتدى لها غيره فيريك المشترك المبتذل في صورة المبتدع المخترع»[2]، أو أن ينظم النثر ويوجز المطنب ويطنب الموجز أو ينقل معنى من غرض كالغزل إلى المدح والعكس[3].

وهذا التقييد قاد إلى تغييب الشاعر والتركيز على النص، كما أن النص في حد ذاته فقد قيمته ولم يراع جانب الجمال فيه، بل إن من النقاد من يتناول باب السرقات حتى يتمكن من تجسيد صورة عن تمكنه من علوم اللغة وتفوق ملكة الحفظ لديه[4]، حينها أصبح النقد خارج إطاره، ورغم تعدد مثل هذه القراءات وسوادها في عصر المتنبي وبعده، إلا أن بعض النقاد لم ينقادوا لمثل هذا الأمر كثيرا **كالقاضي الجرجاني** وبالأخص أيضا نقاد وقراء المغرب والأندلس **كابن رشيق وابن الإفليلي وابن القطاع** وغيرهم[5]، فـ«**ابن الإفليلي** لم يهتم بالأخذ أو السرق فيما عرض له من شعره، ولا نص على ذلك بلفظه، وكل ما أشار إليه في هذا الشأن عبر عنه بـ "ألم" أو "نحو" أو "أجمل ما فسره" والنحو والإلمام والإجمال وإن كانت مصطلحات غير محددة الدلالة على السرق إلا أنها تعني وقوعه الجزئي في المعنى دون اللفظ»[6]، والأمثلة

(1)الأمثلة: الحاتمي، الرسالة الموضحة، المصدر السابق، ص 130، ابن وكيع، تحقيق: عمر خليفة بن ادريس، المصدر السابق، ص634. العميدي، المصدر السابق، ص 182.

(2) القاضي الجرجاني، المصدر السابق، ص 163.

(3) السيد فضل، المرجع السابق، ص 56.

(4) المرجع نفسه، 56.

(5) يمكن الرجوع إلى الفصل الثاني لمعرفة منهج القراءة عند هؤلاء النقاد ونظرتهم للسرقة.

(6) ابن الإفليلي، شرح شعر المتنبي، (مقدمة المحقق)، المصدر السابق، ج1، ص114.

على ذلك كثيرة[1]، وهو ما اعتبره **ابن رشيق** من السرق الجائز، في باب الاهتمام بالمعنى دون اللفظ «وقد عاب ابن وكيع هذا النوع بقلة تمييز منه أو غفلة عظيمة»[2]، كما أن **ابن القطاع الصقلي وابن سيده** يحاولان الإقرار بعدم خروج المتنبي عن سنن العرب، وأن ما وقعت عليه الخصومة له نظائر في كلام العرب، معبرين على ذلك بألفاظ لا تمت إلى السرقة بصلة نحو "وشبه هذا البيت" "وهو نحو قول" "وهذا من قول" "كقول"[3] "وفيه نظر إلى قول"[4]"كما قال"[5]، ممن عملوا على تغيير مفهوم السرقات من خلال إدراكهم بأن السرقة داء قديم لا يمكن أن يحصر به شعر المحدثين، وبذلك شاع هذا المفهوم حتى غدت السرقة أمرا لابد منه، ولا يمكن الاستغناء عنه.

وقد أبلغ المتنبي في الدفاع عن الشعراء والرد على اتهامهم بالسرقات، فأفحم **الحاتمي** حين قال« أما قولك إن المعنى يعتلج في الصدر فيخطر للمتقدم تارة وللمتأخر أخرى، وإن الألفاظ مشتركة فليس الأمر كما تخيلته، ولا الكلام كله مشترك، ولا أن الأول ليس بأولى به من الآخر .ولو كان كذلك لسقطت فضيلة السابق، ولبطلت مهلة المتقدم ولما قدمت شعراء الجاهلية على شعراء الإسلام، وقدم الصدر الأول من الإسلاميين على الصدر الأول من المحدثين ...وإما حكم لهم بالفضل، وسلم إليهم خصلة من أجل ما ابتدعوه من المعاني، وسبقوا إليه من الاستعارات، وابتكروه من التشبيهات الواقعة والأمثال الشاردة، وذللوه من طرق الشعر الحزنة ولما تغايروا بالسرق والاجتلاب والنقل والاجتذاب»[6]، لقد ضجر الشاعر من عنفوان الناقد عليه في هذا الباب، فجهر بصوته بكل ما أوتي من قوة للدفاع عن شعره، مما أجبر النقاد على التراجع على هذه الأحكام، حيث يقول **الجرجاني**« ومتى أجهَد أحدُنا نفسَه، وأعمل فكرَه، وأتْعب خاطره وذهنه في تحصيل معنى يظنّه غريباً مبتدَعاً، ونظم بيت يحسبه فرداً مخترعاً، ثم تصفّح عنه الدواوين لم يُخطِئه أن يجدَه بعينه، أو يجد له مثالاً يغضّ من حُسنِه؛ ولهذا السبب أحظر على نفسي، ولا أرى لغيري بتّ الحكم على شاعر بالسرقة»[7]، كما يقول: «ولو أُنصف أصحابُنا هؤلاء لوُجِد يسيرُهم أحقّ بالاستكثار وصغيرهم أولى بالإكبار؛ لأن أحدهم يقفُ محصوراً بين لفظ قد ضُيِّق مجاله، وحُذِف أكثره،

(1)المصدر السابق، ج1، بيت رقم 27، ص319. ج1، يت رقم 15، ص 223، . ج1، البيت رقم27، ص167.

(2)ابن رشيق، العمدة، المصدر السابق، ج2، ص289.

(3)ابن القطاع الصقلي، شرح المشكل من شعر المتنبي، المصدر السابق، ص 250.

(4)المصدر نفسه، ص252، مجلة المورد، البيت 25.

(5)نفسه، ص253، البيت29.

(6)الحاتمي، الموضحة، المصدر السابق، ص 42.

(7)القاضي الجرجاني، المصدر السابق، ص 185.

وقلّ عدده، وحُظِر مُعظمه. ومعان قد أُخذ عفوها، وسُبِق الى جيّدها؛ فأفكاره تنبثّ في كل وجه، وخواطره تستفتح كل باب؛ فإن وافق بعضَ ما قيل، أو اجتاز منه بأبعد طرف قيل: سرق بيت فلان، وأغار على قول فلان. ولعل ذلك البيت لم يقرَع قطّ سمعه، ولا مرّ بخلَده؛ كأن التوارد عندهم ممتنع، واتفاقَ الهواجس غيرُ ممكن»[1]، ففيها الظاهر والخفي الذي لا يدركه إلا الحذق، وهذا ما دفع الجرجاني إلى أن يعترف بمثل هذا الاعتراف بعدم اعتبار أي توارد سرقة وأنه لا يجب التساهل في الحكم على أي شاعر بالسرق.

-السياق المعجمي والسياق الدلالي:

إن ما أمكن ملاحظته في مدونات القدماء وشروحاتهم لشعر المتنبي من **أمثال ابن جني والمعري وابن فروجة وابن سيده والواحدي وابن الإفليلي** أنهم كانوا مهتمين بشرح ألفاظ شعر المتنبي وتلك «الألفاظ المفردة التي يكشف عن دلالتها أو قيمتها في البيت »[2]، لكن الذي يميز شرح الألفاظ عند هؤلاء الشراح، أنهم كثيرا ما كانوا يشرحون الألفاظ شرح جمل أو شبه جمل، هذه الطريقة أسلم من الشرح بالمرادف، لأنه شرح تقريبي والشرح بالضد قليل، فكان مثل هذا الشرح «يذكر المسمى الذي وضعت له في اللغة فيتسع الكلام لتتبين الفوارق والدقائق بين الألفاظ»[3]، والأمثلة على ذلك كثيرة .

فهم يستقون المعاني اللغوية للمفردات بما يتوافق مع دلالاتها في البيت الشعري، وفي بعض الأحيان يطنب شراح ديوان المتنبي في شرح لفظ ويتوسعون في البحث عن دقائقه في باب اللغة كما كان يفعل **ابن جني وأبو العلاء وابن فروجة وابن سيده** خاصة[4]، وذلك حين يعدل «أبو الطيب عن البنية المشهورة واختار الصيغة الأندر فعرض نفسه بذلك لانتقاد غير العالمين باللغة، وحتى يدفع عنه [الشارح]مثل هذا الانتقاد حرص على أن يذكر أقوال العلماء في البناء الذي اختاره المتنبي، وكان في ذلك يريد أن يوقر في الأذهان أن أبا الطيب متمكن من اللغة تمكن الفحول القدماء منها، وأن التعامل مع شعره يجب أن يكون شبيها بالتعامل مع أشعارهم»[5]، لذلك اتفق الشراح على شرح ألفاظ المتنبي من خلال سياقها اللفظي في البيت.

كما أن اللغة الشعرية عندهم مجازية لا تستند إلى السياق الواقعي الذي يقترن بالمعجم في شرح الألفاظ المتعلقة به، فاللغة العادية غير اللغة الشعرية «لم ينظر القدماء إلا دلالات الألفاظ في واقع اللغة

(1)المصدر السابق، ص 54.

(2)حسين الواد، المرجع السابق، ص113.

(3) المرجع نفسه، ص 117.

(4)الرجوع إلى الفصل الثاني

(5) حسين الواد، المرجع السابق، ص119.

والحياة ولم يلتمسوها في المعاجم، وإنما طلبوها من السياق الذي ترد فيه، ولما كان السياق عندهم هو الألفاظ الواردة في البيت نفسها قاربوا بين اللفظة واللفظة، وحاولوا أن ينفذوا إلى الكيفيات التي تتداعى بها لتتكون منها أوضاع دلالية خاصة»[1]، و**القاضي الجرجاني** الذي أكد غير مرة أن المعنى المعجمي لا يمكنه أن يقدم المعنى الذي قصده الشاعر، وكأنه «بذلك يفرق بين الدلالة المركزية للكلمة والتي يمكن التماسها في المعاجم، والدلالة الهامشية التي تعود إلى طبيعة فهم الشاعر للكلمة ومزاجه وتجاربه الخاصة حيالها»[2]، فيقول: «وأنا لا أرى أن لا يطالب الشاعر أكثر من إسناد قوله إلى شعر عربي منقول عن ثقة»[3]، فالجرجاني يطالب بتفسير الشعر بشعر آخر في حال غموض معنى أفضل من اللجوء إلى المعاني المعجمية، وعدم تخطئة الشاعر في بناء ألفاظه، لأن شاعرا كالمتنبي لا يمكن ألا يعرف مداخل اللغة ومخارجها وأقوال النحاة[4]، فمثلا حين استخدم أفعل التفضيل "أسود أبيض" أنكر عليه النقاد اللغويون[5]، لكنها في واقع الأمر لغة شاذة، لذلك وجه لهم خطابه مباشرة «ولم يعلم أنه قد يحمل هذا الكلام وجوها يصح عليها»[6]، فالقارئ القديم كان يشرح ألفاظ بيت شعر المتنبي انطلاقا من سياقه الدلالي، وذلك بشرحه ضمن جملة أو شبه جملة، أو بضده أو بشرح بيت شعري آخر، ولا يورد الدلالة المعجمية إلا نادرا، حين يريد إثبات انتماء لفظ شاذ إلى لغة العرب.

-السياق الدلالي في مقابل السياق الواقعي:

ما دام أن ألفاظ الشعر عند شراح شعر المتنبي لا تفسر إلا في سياقها الدلالي، إذ لا تكفي دلالاتها المعجمية للوصول إلى المعاني المرادة من الشاعر، فكيف يفسر البيت الشعري كتركيب كلي هل يستند في ذلك على السياق الدلالي فقط، أم على السياق الواقعي أم يتكامل السياقان في بناء معنى البيت؟

يعتبر الشعر الجاهلي أجود شعر عرفته العرب، لأنه لا يصور إلا ما كان واقعا، ولأنه مصدر لمعارف تلك الفترة زمانا ومكانا، وقد استقر في أذهان القدماء هذا الحكم والتقييم حتى مع شعر المحدثين، حيث عيب على المتنبي الكثير من الأبيات التي معانيها مخالفة للأفق السابق (الشعر الجاهلي)، وذلك لاعتباره

(1) المرجع السابق، ص 152.
(2) السيد فضل، المرجع السابق، ص 58.
(3) القاضي الجرجاني، المصدر السابق، ص378.
(4) السيد فضل، المرجع السابق، ص 557.
(5) القاضي الجرجاني، المصدر السابق، ص364.
(6) المصدر نفسه، ص 364

مطابقة واقع غير معاش في عصر غير عصره ضرب من الخيال، وهذا قاده إلى اعتماد عدة آليات يصور بها معانيه التي تستقى من البيت الشعري نفسه لا من الواقع، ومن ذلك:

*المبالغات الشعرية والتعبير بالصور: فقد اصطدم النقاد القدماء بمبالغات المتنبي إذ جعلها تتجاوز الواقع وحدوده «فاختاروا في فهمها بين قيسها على أحكام الوجود وبين الإقرار لها بشيء من الخصوصية في التعبير»[1]، وكانت **لابن سيده** رؤية صائبة اتجاه هذه المبالغات، حيث دعا في مشكله إلى «الاحتكام إلى النفس وإلى وقع الشعر عليها في التعامل مع أبيات المبالغة، لأن لطائف المعنى فيها تفسد إذا قيست بالمنطق وتنتقض »[2]، فإذا ما حاولنا تفسيرها وفقا للسياق الواقعي فسدت معانيها ولم يعد تأثيرها في النفس كبيرا لذا وجب معرفة معانيها وفق ما ينعكس في نفسية القارئ.

كما عمل على العدول بمعاني الألفاظ عن معانيها الأصلية، بواسطة الصورة التي صاغها ليدل على معان أخرى لا تطلب إلا في سياق صورتها، فإذا انفصلت عنها عادت إلى معانيها الأصلية، يقول **الجرجاني**: «إن التشبيه والتمثيل قد يقع تارة بالصورة والصفة، وأخرى بالحال والطريقة، فإذا قال الشاعر (...) إني أقف وقوف شحيح ضاع خاتمه لم يرد التسوية بين الوقوفين في القدر والزمان والصورة، وإنما يريد لأقفن وقوفا زائدا على القدر المعتاد خارجا عن حد الاعتدال»[3]، فالوقوف الذي يريده الشاعر له طبيعة شعرية متعلق بسياقه في البيت الشعري.

كما عابوا وصف الماء باليبس في قول المتنبي:

عَوَابِسَ حَلَّى يَابِسُ الْمَاءِ حُزْمَهَا فَهُنَّ عَلَى أَوْسَاطِهَا كَالْمَنَاطِقِ [4]

فقالوا: « الماء لا يوصف باليَبَس، وإنما يقال: جَمد الماء وجَمَس السّمن، ويبس العود والنبت، ونحو ذلك.»[5]، وقد ذهب النقاد في شرح بيت المتنبي كل مذهب بقياسه على الواقع أو الحقيقة، فلم يفلحوا في الوصول إلى المعنى، يقول المتنبي: وعذلت أهل العشق حتى ذقته فعجبت كيف يموت من لا يعشق فشروحوه «قالوا: صعوبة العشق وشدته على أهله لا توجب ألا يموتَ من لا يعشق فيعجب منه، وإنما يقتضي أن كلّ من يعشق يموت؛ وكأنه أراد: كيف لا يعرف من يعشق! فذهب عن مُراده. قال بعض من يحتج عن أبي

(1)حسين الواد، المرجع السابق، ص 261.
(2) المرجع نفسه، ص 260.
(3)القاضي الجرجاني، المصدر السابق، ص390.
(4) المتنبي، المصدر السابق، قافية القاف، ص395.
(5)القاضي الجرجاني، المصدر السابق، ص386.

الطيب: إنه خرج مخرج القلْب، وهو كثير في شعر العرب»[1]، فكان تأويلهم قياسا على واقع وقد دلنا **الجرجاني** على معناه بقوله: «إن الكلام جار على طريقته (...) وإن المراد كيف تكون المنية غير العشق، أي أن الأمر المتقرر في النفوس أنه أعلى مراتب الشدة هو الموت وأني ذقت العشق فعرفت شدته عجبت كيف يكون هذا الأمر الصعب المتفق على شدته غير العشق، وكيف يجوز ألا تعم علته فتستولي على الناس حتى تكون مناياهم منه وهلاك جميعهم منه»[2]، فالجرجاني يذهب إلى معنى البيت من خلال تصويره في سياقه الدلالي في البيت ولم يستند إلى ما يمكن أن يطابقه في الواقع وهو ما يركز عليه الشعر المعاصر حين يستند وبكثرة إلى صور الشعرية لا يمكن فهمها على أنها تصور شيئا واقعيا بالضرورة، إنها تصور شيئا داخليا يكمن في ذواتنا لا يمكن مطابقته بالواقع.

-وظيفة الشعر:

إن تفسير القراء القدماء لشعر المتنبي وفقا للسياق الشعري لا يعني أن معاني أبياته خالية من الغايات السياقية، بل إن أجود الشعر ما حقق نفعا وإمتاعا، وهو ما حرص عليه النقاد القدماء حين أشاروا في عدة مواضع من شروحاتم على الوظائف والغايات التي حققها شعر المتنبي، ولقد أجمل الحديث عنها حسين الواد، وإن كانت متفرقة في ثنايا الكتاب، لذا سيقتصر عملنا على اختصار ما دقق فيه وفصل، اجتنابا للتكرار، وتنبيها في الوقت نفسه على هذه الفكرة التي تقودنا لمعرفة مدى تجاوبها مع الجمهور القارئ:

***الوظيفة الجمالية:** وهي أول وظيفة للشعر، حيث اعتبر القدماء أن أحسن الشعر «هو ذلك الذي إذا استمعت إليه استحسنته كل الإحسان، واستحسنته لذاته لا بموجب خصائص فيه تخرج عن نطاقه»[3]، والمقصود بهذا الكلام أن من يزين الشعر ويزوقه بالمحسنات والتجانسات الصوتية والصور البيانية ليس لغرض تحلية الشعر فحسب، وإنما يضفي عليه جماليات تنهض بوظائف أخرى «تبعث في النفس التعجب والاستغراب وتهزها هزا أقرب ما يكون إلى استفزاز السواكن وتحريكها»[4]، والصور البيانية خاصة هي التي تعنى بهذه الوظيفة، حيث يعمل الفكر والحواس على إدراكها وفهمها للوصول إلى المعارف المستخلصة من خلالها، وبذلك يكون «الشعر المصور كلاما تلتذ به الأفكار والحواس، أو أن التعامل معه يقوم على الفهم

(1)المصدر السابق، ص389.

(2) المصدر نفسه، ص389.

(3)حسين الواد، المرجع السابق، ص 340.

(4)المرجع نفسه، ص 343

والمتعة»[1]، حيث يقاد الإنسان نحو «خيالاته في الشعر المصور، لأن المعرفة فيه تتوسل للمعقولات بالمحسوسات وتتأسس على المشترك في ضمير الجماعة، وهي تبني عالم المسميات باللغة، وتحكمه بقوة المخيلة في حياتها حتى أن السواعد كثيرا ما تعمل بإيعاز من سحر الخيال المجنح، وهو يبني التصاوير الجذابة»[2]، وقد توصل القدماء إلى مثل هذه الوظيفة من خلال دراستهم لشعر أبي تمام وأبي الطيب خاصة، لأنهم أكثروا من الصور المستحيلة التي حيرت القدماء في إيجاد المعنى المفترض لها [3].

***الوظيفة التأويلية:** حيث يجد النقاد في الشعر مجالا رحبا يتأملون فيه المعاني، بل ويعدون ذلك فرصة ثمينة يلقون فيها ما لقنوا من ثقافة خلال مباحثاتهم في القرآن وأشعار الشعراء الفحول، كأبي الطيب الذي كان الناقد يتفاعل مع معانيه من خلال تفسير شعره «وهمه الأكبر أن يظفر لبعض التراكيب بمسوغات لم يسبقه إليها أحد أو أن يفطن فيه إلى وجه من وجوه التأويل لم يظفر منها بما فات السابقين، ومن هنا كان الشرح يذكر فيما صنفه قبله المصنفون من تآليف تصدوا بها إلى أبيات هذا الديوان بالشرح والتفسير أو النقد والتجريح»[4]، وكانت أشعار المتنبي تمدهم بمعان لا متناهية، كلما زادوها تأملا زادتهم عطاء، وهذا ما أدى إلى تراكم القراءات وتعدد التآليف حول شعره.

وهناك مجال آخر مكن القراء من تفعيل عقولهم وأفهامهم بصورة مشوقة ممتعة، وهو مجال التصوير الذي لا يمكن أن يستغنى فيه عن التأويل وذلك لأن الصور في الكلام تجعل من عملية القراءة «تأملا للقول وتمليا لمحاسنه فكأنها عقبة من العقاب يتريث عندها الفكر، ويعمل على اجتيازها، فيرسخ مفعولها في الضمير»[5]، ومثل هذه العقبات الغامضة الناتجة عن التصوير في شعر المتنبي اشتد ولع القدماء ولهفتهم في قراءتها ويجدون معها لذة، وكانوا كثيرا ما يشيدون بها.

***الوظيفة التواصلية:** أو الوظيفة الإبلاغية عامة لا يختص بها الشعر فقط، بل تعنى بها أيضا سائر الأقاويل، وذلك بنشر المعرفة وإذاعتها في الناس، ويحمل الشعر أيضا «معنى من الشاعر إلى السامع، وفي هذا المعنى أيضا تتجسد صنوف من المعارف والعلوم الاختبارية، اجتمعت للناس من تجربتهم التاريخية

(1)المرجع السابق، 349.

(2)المرجع نفسه، ص 350.

(3) نفسه، ص 353. يمكن الرجوع إليه لمعرفة الشواهد على ذلك أو من خلال ما مثلنا له في عدة مواضع للتصوير والمبالغات.

(4)نفسه، ص 229.

(5) نفسه، ص 352.

للوجود وتناقلوها في ما بينهم مبادئ للسلوك، وقواعد تتأسس عليها الأفعال»[1]، ويعد شعر المتنبي من أهم الأشعار التي ضمت العديد من المعارف المعينة في التعرف على العالم عموما، وعلى نفسه خاصة، كما «طرق به أغراضا فلسفية عديدة، وضمنه عصارة تجربته في الحياة ولب ثقافته»[2]، وخير مثال على ذلك أبيات الحكم والأمثال، التي تعددت قراءات القدماء حولها وكان المقصد منها التعليم ونقل المعارف والتجارب.

وعند اقتران البلاغة بالإبلاغ تؤدى الوظيفة التواصلية أكثر، فقد اعتنى القدماء بالمجاز والحقيقة، كما اهتموا بالصور التعبيرية، حيث كان الشعراء يستخدمونها من أجل **"عطف القلوب"** واستمالتها على القيم، كما «استطابوا المبالغة لأنها عندهم ضرب من ضروب التناهي في الوصف، وكان قوام نظرتهم إلى الصور أنها زينة يدخلها الشاعر على الكلام، ويحليه بها فيتمكن من الضمائر ويعلق بالوجدان (...) [كما] أنهم كادوا يجمعون على أن التمثيل والتشبيه والاستعارة وما إليها من الصور البلاغية لا تزيد في المعنى شيئا كبيرا بقدر ما تزيد في إثباته في النفس وترسيخه فيها»[3]، كما أن خروج المتنبي عن المألوف من الوسائل التي كان يستخدمها ليحقق الوظيفة التواصلية، وبأرقى صورة بلاغية تلفت انتباه القارئ وتشد فكره لاستيعابها.

إن وظيفة الأدب هي التغيير وليس التهدئة، وهذا التغيير مرتبط بالمقاومة أي صراع الأدب مع المجتمع بعدم الركون إلى أهوائه ونوازعه[4]«إن الجوهري بالنسبة للفن هو مقاومته للمجتمع (...) وعلى الرغم من حقيقة أنه في إجمالي الإجراءات الاجتماعية فإن للفن وظيفة توفيقية مع الأنساق الموجودة، وهي تحيط أيضا بعنصر الرضا الذي يجب التوافق معه، وهو يحوي مبدئيا على المقاومة والتعارض مع الأنساق الموجودة »[5]، لذلك يجب استمالة المتلقي بما يحقق معه التوتر وهز النفس لشد انتباهه، ثم إرغامه على إعمال فكره من خلال تحفيزه بإثارة فضوله في فهم ما وجه إليه من الخطاب، ليتحقق في النهاية التغيير.

وهذا ما تنبه له النقاد القدماء، حيث يقول **ابن طباطبا** «إذا ورد عليك الشعر اللطيف المعنى الحلو اللفظ التام البيان المعتدل الوزن مازج الروح ولاءم الفهم وكان أنفذ من نفث السحر وأخفى دبيبا من الرقى

(1) المرجع السابق، ص 383.

(2) المرجع نفسه، ص 384.

(3)نفسه، ص 392.

(4)محمد المبارك، المرجع السابق، ص78.

(5)روبرت هولب، نظرية الاستقبال، المرجع السابق، ص 63،

وأشد إطرابا من الغناء فسل السخائم وحلل العقد وسخى الشحيح وشجع الجبان...»[1]، وإن أرقى وظيفة اجتماعية ينهض بها الشعر تتمثل في «عطف القلوب على القيم وتحسينها في نظر السامع حتى تتراءى له جذابة تحرك السواكن، وتدفع إلى إتيان الفعل، وهذه الوظيفة في نظر أسلافنا على الأقل هي الوظيفة الأم التي ينهض بها الشعر وتتفرع عنها سائر وظائفه»[2]، فعمل مقولة "**عطف القلوب**" على القيم مما يجعل الشعر يتغلغل في لب الحياة الاجتماعية، حيث تجتمع القلوب على ما تراه فضيلة، وتتفرق على ما اتفقت على سلبيته، والشعر يقوم بدوره في تحبيبها إلى النفوس أو استكراهها إليها[3].

ويزخر شعر المتنبي بالتغني بالقيم التي أعجب بها المتلقون، والأمثلة على ذلك لا تحصى[4]، غير أن المتنبي لم يقم في ذلك بجديد من حيث استحداث مفاهيم القيم من الشجاعة والجودة والمعرفة، وإنما عمل فقط على تحبيبها للنفوس وجعل القلوب مائلة إليها مجتمعة على تقديرها[5]، لذلك نجد نقادنا القدماء قد اتجهوا إلى الآليات والأدوات من الصيغ والتراكيب والأبنية التي يمكن أن يتلطفوا بها في الشعر حتى يحملوا المتلقي على «تقديس القيم حملا لا اضطرار فيه ولا جبر، لأنه من باب توجيه الميول والأهواء واستثارة الإحسان والاستلطاف والتعجب»[6]، حتى يكون الشعر وسيلة لخلق الوحدة بين الناس لا يمكن للقوانين والشرائع المقامة على الزجر والترهيب أن تقيمها [7]، وخير نوع من الشعر يقوم بهذه الوظيفة شعر الحكمة.

***الوظيفة الإنسانية:** إن الشعر فن اهتمت به الأمم المختلفة من العالم منذ القدم، وهناك من الموضوعات التي لا تستغني عنها أية أمة، لذلك فإن الشعر العربي من بين وظائفه أنه يؤدي غرضا إنسانيا يناله ويحظى به كل قارئ للشعر مهما كان، ومن أهم أنواع الشعر الذي تعتد بهذه الوظيفة شعر الحكمة والشعر القائم على التصوير.

أما شعر الحكمة فنجد فيه أبياتا «تنزع إلى الاستقلال عن السياق الذي قيلت فيه، وعن ذاتية مبدعها، لتلتفت أكثر ما تلتفت إلى المتقبل وتنفتح على الثابت المطرد في تجربته للحياة، وعلى المستمر في مستجدات شؤونه معها (...) هذه الأبيات تبدو للقدماء على الأقل كلاما لا يختص بمتكلم نطق به، بل

(1)ابن طباطبا، عيار الشعر، المرجع السابق، ص 23.
(2)حسين الواد، المرجع السابق، ص 386.
(3) المرجع نفسه، ص 390.
(4)يمكن الرجوع إلى كتاب حسين الواد، المرجع السابق، ص390، 391
(5) المرجع نفسه، ص 391.
(6) نفسه، ص 392.
(7) نفسه، ص 392.

يختص بالناس أجمعين فكأن قائله هو الضمير الجمع لهذا يسر على كل قارئ تبنيه وإطلاقه على نفسه»[1]، فأبيات المتنبي الخاصة بالحكم لا تخاطب قارئا معينا إنما تتصف بالجمعوية تخاطب كل الإنسانية ولا تعرف زمانا ولا مكانا فهي تتوافق مع كل المستجدات.

أما النوع الثاني الذي يقوم بالوظيفة الإنسانية الشعر القائم على التصوير، حيث أكثر منه المتنبي في شعره وهو صفة عامة في المحدثين، وقد استطابها منه النقاد القدماء، لأنهم أدركوا أن «هذا الجنس من الكلام مهما بدا نائيا عن الواقع الملموس، مفارقا لحدود القياس والمنطق فيه يضرب في الناس بجذور عميقة جدا، فالإنسان هو الكائن الوحيد الذي استطاع أن يبني بالكلام عالما من المفاهيم والدلالات، ونظاما له غير النظام المشاهد الملموس في الواقع، ثم إن الإنسان هو الكائن الوحيد الذي استطاع أن يحكم هذا العالم من الدلالات والمفاهيم في كيانه، حتى أن كل الشرائع والقوانين تبدو راجعة إلى المتخيل في عالم المفهومات»[2]، فالأبيات القائمة على التصوير لا يمكن تفسيرها على أساس واقع معين حتى تخص قارئا معينا، إنها بعيدة عن الواقع، بل تخص خيال الإنسان الذي لا يمكن حصره بخيال قارئ معين، إنها أبيات يمكن لكل قارئ مهما كان يفسرها وفقا لما ينعكس في داخله من التخييل والأثر النفسي.

هذه أهم الوظائف التي تستقى من الشعر عموما، ومن شعر المتنبي خصوصا، لكن الجدير بالأمر أن هذه الوظائف لا يمكن أن تقوم بوظيفتها الحقيقية والكبرى حتى يستقل الشعر بذاته عن السياق التاريخي الذي نشأ فيه، وقد عمل المتنبي أن يضفي على شعره روحا إنسانية عامة لا تخص الزمان والمكان كما لاحظنا ذلك مع مراثيه التي استخدمها لرثاء الإنسان، ومع حكمه وأمثاله التي لا تخص قارئا معينا وكذلك حين جمع كل آفاق التأليف في شعره، وهذا ما مكن شعره من استمرار قراءته.

من خلال هذه القضايا النقدية نخلص إلى أن هناك ارتباطا وثيقا بين الشاعر وشعره والقارئ القديم، فكل ما كان يقصده الشاعر المتنبي وكل الآليات التي تفنن في استخدامها، سواء كانت غامضة خفية أم ظاهرة بسيطة استطاع الناقد القديم أن يفسر شعره من خلالها، فتعالي المتنبي عن اللغة العادية إلى اللغة الشعرية الخاصة قاد إلى تعالي النقاد من تفسير الشعر طبقا للسياق الواقعي إلى ما يوافقه من السياق الشعري، وكما لم يهتم المتنبي بما يعيبه الخصوم من السرقات الشعرية، دفع النقاد إلى التراجع عن التركيز على هذه القضية، وتفادي الحكم على الشاعر من خلال السرقات فقط، وبعد أن كان الشعر يحمل الخصوصية والفردانية من خلال تلك المحددات التي يتعين بها توجه الخطاب إلى قارئ معين، عمل المتنبي من

(1)المرجع السابق، ص 326.

(2) المرجع نفسه، ص 345.

خلال تحميل الشعر بوظائف متنوعة لا تعنى بالسياق التاريخي مما مكن من توجيه شعره إلى قراء لا متناهين لقراءة شعره، فصنع لنفسه ولشعره مجدا يفتخر به في كل زمان ومكان، وبذلك لا ينقطع الاشتغال به عبر كل الأجيال.

ب–القارئ الحديث وتعدد القراءات/ أفق القراءة الحاضرة:

إن القراءات الحديثة لشعر المتنبي متفاوتة القيمة متباينة المنهج، كل حسب مرجعيتها والنظرية التي تتبناها، وتنقسم إلى قسمين: عربية واستشراقية، والعربية بدورها تسلك ثلاثة اتجاهات وهي: اتجاه يتبع كل منهج غربي ويسير في ركابه وينتصر للفكر الاستشراقي ويتخذه سندا في قراءته كطه حسين ومحمد مندور، واتجاه يزدري بالمناهج الغربية وبكل عمل استشراقي كمحمود شاكر، أو يقرأ شعر المتنبي بعيدا عن كل أثر غربي كقراءة إبراهيم السامرائي وقراءة ناصيف اليازجي، أما الاتجاه الثالث فيمسك العصا من الوسط غير متطرف لأي طرف، متبنيا الاعتدال في الأخذ جامعا بين الأصالة والمعاصرة بين القديم والحديث، بين العربي والغربي، مستفيدا من كل التوجهات كما صنع عبد العزيز الدسوقي في منهج الرؤية الفنية والقراءات القائمة على المنهج الأسلوبي.

– المنظور الاستشراقي:

بعد طرح إشكاليات الترجمة لشعر المتنبي وبناء المعنى، تجلى لنا نوع آخر من القراء، وهو القارئ المستشرق، ذلك القارئ الذي لا يملك آليات تماثل آليات النقد العربي في قراءة الشعر، فمثلما يشترط في النقد العربي الناقد المتخصص، كذلك يشترط في النقد الاستشراقي ناقدا كفؤا أيضا، وقد عرضنا ذلك خلال تحديدنا لشروط ترجمة الشعر وقراءته.

***خصائص القراءة الاستشراقية:**

وكان من نتائج هذه القراءة أن انقسم القراء المستشرقون بدورهم إلى **ثلاثة اتجاهات**، فمنهم من اكتفى«بسرد آراء النقاد العرب القدامى، ومنهم من رضي لوك آراء زملائه، بيد أن فئة ثالثة وإن كان عددها قليل اجتهدت في تقديم نظرات تذوقية ونقدية مميزة»[1]، ومهما يكن من أمر هذه التقسيمات، فإن قراءة المستشرقين عموما قد تميزت بمجموعة من الخصائص، وهي كالآتي:

–اهتمت دراسة المستشرقين لشعر أبي الطيب كثيرا بتحليل القضايا اللغوية والقواعد النحوية، كما

(1) حسن الأمراني، المتنبي في دراسات المستشرقين الفرنسيين، المرجع السابق، ص 278.

عملت على نقد النصوص نقدا عاما منطلقا من سياقات غير أدبية مركزة وموسعة في البحث عن موضوعات من مجالات مختلفة في هذا الشعر، كالعامل السياسي والتاريخي والاجتماعي، فخرجوا بذلك عل طبيعة النقد الأدبي الخالص [1].

•كما هو ديدن المستشرقين عموما، وخاصة **بلاشير وماسينيون وفون كريمر ودوساسي** فقد سعوا جاهدين، ومن منطلق الحقد والحط من مكانة هذا الشاعر عند العرب، وعند الأدباء المعاصرين حين اعتبره النقاد العرب شاعر العربية المتميز، وهذا هو عمل المستشرقين مع شخصيات العرب يعلون من شأن المنحرفين منهم ويقدرونهم كشعراء الأغاني، ويحطون ويقللون من شأن عظمائهم وشرفائهم[2].

•كما أن المستشرقين الذين أشادوا بشعر المتنبي **كدوفان ودولا كرانج** لم يكن تحليلهم النقدي للقصائد متزنا، وذلك« لغياب المنهج النقدي القائم على أسس واضحة، وتبقى تلك التعليقات والهوامش المصاحبة للنصوص المختارة أو المترجمة ذات فائدة وأهمية، ولكن لاستكمال الصورة التي يقدمها الاستشراق من الشرق للغرب»[3]، وهذا هو الهدف المقصود من الاستشراق، إيصال صورة عن المشرق للغرب .

***صورة القارئ المستشرق عند النقاد العرب:**

ولتوضيح صورة القارئ المستشرق بشكل أكبر، يمكننا أن نحتذي حذو الإمراني ونعنى بقارئ معين مشهور في نقده لشعر المتنبي، وقد أحاط بالكثير مما يتعلق به، وهو **بلاشير** حيث اختلف النقاد العرب المحدثون في تقييم قراءته لشعر المتنبي:

•**عند الفئة الأولى:** يعتبر كتابه بأنه «دراسة عميقة عن الشاعر العربي الكبير فيها الموضوعية والتركيز والبحث الجاد المستفيض القائم على النصوص وعلى المصادر التاريخية»[4]، كما يرى **حسين الواد** أن دراسة بلاشير للمتنبي كانت «غاية في الجودة والإتقان وفي حذق المنهج التاريخي الذي أخذ به صاحبها فيه، حتى إنها أصبحت قبلة المهتمين بالمتنبي، وقل من الكتاب العرب من لم يغترف منها وينقل الفقرات العديدة من مادتها »[5]، فقد تتبع الكثير ممن كتبوا عن شعر المتنبي في مختلف الأوساط والأماكن، في القديم والحديث، عند العرب والمستشرقين.

---

(1)المرجع السابق، ص345.

(2)أنور الجندي، خصائص الأدب العربي في مواجهة نظريات النقد الأدبي الحديث، دار الكتاب اللبناني، لبنان، ط2، 1985، ص244.

(3)حسن الأمراني، المتنبي في دراسات المستشرقين الفرنسيين، المرجع السابق، ص349.

(4) المرجع نفسه، ص 381، نقلا عن عدنان مردم بك، مجلة مجمع اللغة العربية، م52، ج4، ص 876.

(5)حسين الواد، المرجع السابق، ص 22.

•**أما الفئة الثانية:** التي ترى عكس الفئة الأولى فتنتقده بشدة، لأنه لا يلتزم بالموضوعية كما أنه ليس من متخصصي النقد الأدبي، بل يمكن اعتباره من مؤرخي الأدب وحسب كما يرى ذلك **يوسف اليوسف** «يلجأون فس فهمهم للمتنبي إلى المنهج الفلسفي أي لم ينظروا إليه نظرة شمولية(...) أعني أنهم لم يتناولوا هذا المجمل كجمل أي كوحدة، ولهذا فإنهم يبدون كمؤرخي أدب أكثر مما يبدون كنقاد محترفين» [1]، ويرى **حسن الإمراني** أن بلاشير كان ينصب نفسه حاكما مستبدا، حين يتجرد من الاعتدال في جرأته كحكمه على **المازني والعقاد وحلمي وجبري** والأسمر يتهمهم أحيانا بالصبيانية أو يلفق على الحقائق التي توصلوا إليها بنوع من التحويل الخاص لمقصدهم من كتاباتهم [2]، كما يتعدى بجرأته هذه على مسار النقد الأدبي الصحيح، حين يفترض قضايا لا وجود لها ويجبر النصوص على الاستدلال عليها[3]، كما أنه« فيما يتعلق بالقضايا الفنية فلم يكن المنهج مختلفا، لأن بلاشير يرفض وينتقد حين يريد، ويقبل ويطمئن حين يشاء، ولعل بعض الروايات الواهية كانت تنتظر منه نقدا علميا، يكشف زيفها وبطلانها بيد أنه لم يفعل»[4]، وقد لاحظ هذا التجرؤ غير العلمي العديد من النقاد، حين انتقدوه في منهجه في الاحتمال، وكيف يجعل لاحتمالاته قيمة ترتقي بها إلى أنها قضايا مهمة في البحث العلمي، وهي في الأصل لا سند لها ولا يقين من أي خبر عنها، كقرمطية المتنبي مثلا.

•**وعند الفئة الثالثة:** التي وقفت موقف الاعتدال من قراءاته لشعر المتنبي **كمصطفى جواد** حين يعلق على كتاب بلاشير بقوله« ترى أن مؤلف الكتاب الأستاذ **بلاشير** من المستشرقين الفرنسيين النابهين في العصر الحديث، ولقد اتبع في تأليفه الأصول الاستشراقية العلمية، وأحال على المراجع في كل مكان تستوجبه الأمانة العلمية، فجاء بفوائد كثيرة وتحقيقات نافعة، على أنه لم يسلم من العثرة، ولا اقتحم العتبة المرجو اقتحامها لكل مؤلف بصير بالتأليف»[5]، فليس يعني أن لا فائدة من الدراسات الاستشراقية لشعر المتنبي بل كانت العماد في الاطلاع على بعض الؤلفات والشروح القديمة التي لم ينتبه لها القراء في النقد العربي الحديث لكن مع ذلك يجب التزام التحرز والحذر عند الرجوع إليها للأخذ منها.

---

(1)يوسف اليوسف، لماذا صمد المتنبي؟، مجلة المعرفة، وزارة الثقافة، سوريا 1978، س17، ع200، ص 136.

(2)حسن الأمراني، المتنبي في دراسات المستشرقين الفرنسيين، المرجع السابق، ، ص 393.

(3) المرجع نفسه، ص 364.

(4) نفسه، ص 367.

(5)مصطفى جواد، في التراث العربي، ج2، ص 412.نقلا عن: حسن الأمراني، المتنبي في دراسات المستشرقين الفرنسيين، المرجع السابق، ص 382.

رغم احتذاء **طه حسين** لمنهج **بلاشير** وإعجابه برأيه في الكثير من القضايا، إلا أنه يعيب عليه تذوقه لبعض شعر المتنبي، كشعر الجهاد مثلا يقول **طه حسين:** «نحن نستطيع أن نفهم عجز الأستاذ بلاشير عن أن يتذوق جمال هذا الفن من شعر المتنبي وأن نعلله، وإن لم يكن في حاجة إلى تعليل فجنسية الأستاذ واختلاف مزاجه وطبعه وأخشى أن أذكر دينه أيضا، كل هذا يجعل تأثره بهذا النحو من شعر المتنبي قليلا ضئيلا وربما جعله تأثرا عكسيا، وربما دفع الأستاذ إلى الغض من هذا الشعر والازدراء له، أما نحن فإن هذا الشعر (شعر الجهاد) يثير في نفوسنا عواطف أخرى ويستتبع فيها حركات لا تنتظر من نفس الأستاذ بلاشير وأمثاله من العلماء الأوروبيين»[1]، فقد يكون سبب نظر بلاشير إلى المتنبي بعكس ما يراه النقاد العرب في بعض القضايا، راجع إلى أصل مرجعيته الثقافية والدينية والاجتماعية ***(الذخيرة الثقافية والاجتماعية)***، فيكون قد رأى معاني المتنبي في شعره من خلال مرجعياته هذه، وهذا يقودنا إلى تأكيد أن **القراءة** الاستشراقية تختلف آلياتها عن القراءة العربية، لذا يمكن اعتبارها إيجابية من جانب وسلبية من جانب آخر، وتكمن إيجابيتها في تعدد قراءات شعر المتنبي واستمرارها والاطلاع على أكبر قدر من وجهات النظر المختلفة، أما سلبيتها فتبرز في الحقائق التاريخية التي لا ينبغي أن تستسلم للمبادئ الخاطئة بإخضاعها للمرجعيات الأجنبية البعيدة عن قيم النص العربي التاريخية، مما يورثه فهما غير صائب للحقائق والقضايا الأدبية

-المنظور العربي الغربي:

عمد بعض النقاد العرب إلى الاطلاع الواسع على الإنجازات النقدية الغربية واستفادوا منها، بل تبنوا العديد منها، **كمحمد مندور** في كتابه الشهير **"النقد المنهجي عند العرب** "وفي الجزء المخصص لدراسة شعر المتنبي نجده يعتمد كتب الاستشراق، ويتتبعها حتى يسقط في زللها ربما دون وعي منه، وخطؤه في ذلك أنه يكتفي ببعض الترجمات دون تنبه لقراءة ومراجعة الأصل في النصوص، كتتبعه لترجمة بلاشير التي أوقعته في الكثير من الأخطاء، فكان يعرب أسماء الأعلام العربية بعدما عجمها بلاشير، فإذا بها تحتفظ عند مندور بعجمتها [2]«فيصبح أبو علي القمي (علي الكومي) عند مندور[3]، كما صار أبو الوليد بن عيال

(1) طه حسين، مع المتنبي، المصدر السابق، ص175

(2)محمد مندور، المصدر السابق، ص 214.

(3) المصدر نفسه، ص214.

الأندلسي عبد الواحد بن عيال[1]وصار الربعي نسبة إلى ربيعة، الرباعي[2](...) وأغرب مندور فجعل وفاة أبي الطيب عام 355، وهو تاريخ لم يقل به أحد من الرواة بيد أن **بلاشير** ذكر ذلك مرة ثم تراجع عنه»[3]، كما أنه يستشهد بقول ناقد غربي في الحكم على شاعر عربي، وهو أبو تمام فيقول عنه «يرفض في السلاسل القديمة كما يقول ناقد غربي»[4]، بل استند كثيرا على نصوص بلاشير، وكان يذكرها بين الحين والآخر[5]، حتى إنه أعاد ذكر بعض الروايات الهشة عن بلاشير، ولم يراجعها ويحقق فيها، ومنها «ولقد نقل ابن خلكان عن التبريزي أن أول قصيدة قالها الشاعر في مصر كانت موجهة إلى ابن خنزابة، ولكن الشاعر لم ينشدها بل احتفظ بها في أوراقه حتى عاد إلى العراق وسار من العراق إلى ابن العميد بأرض فارس، فغير قليلا من القصيدة، وكانت هي أولى قصائده في ابن العميد»[6]، فلم يحقق في هذه الرواية ونقلها عن بلاشير كما هي.

ومن الذين ساروا على درب مندور بل تبنوا المناهج الغربية بسلبياتها وإيجابياتها **طه حسين** في كتابه "**مع المتنبي**" الذي حاول فيه تطبيق المنهج التاريخي كما أملاه النقد الغربي، كما تبين لنا ذلك سابقا، حيث احتذى فيه حذو بلاشير، لكنه مع ذلك كان يعترض عليه أحيانا، فحين عرض للصراع القائم بين المسلمين والروم « يسفه رأي **بلاشير** الذي لم يكن يرى في أبي الطيب غير شاعر مأجور يسعى إلى إرضاء غرور أمير حلب الصغير، ويكشف صدق روميات المتنبي وحرارتها، ذلك بأن وصف الجهاد بين المسلمين والروم قديم إلا أن الشعراء الذين سبقوا أبا الطيب إلى هذا الغرض كأبي تمام والبحتري كانوا ينصفون الجهاد متأثرين بفنهم وحده، أو قل بفنهم وأملهم، وكان المتنبي يقول متأثرا بما يرى قبل كل شيء ثم بالفن والأمل بعد ذلك»[7]، فقد كان يشترك هو نفسه في الجهاد، ولذلك لم يكن في وصفه-كما زعم بلاشير- مسرفا ولا مفرطا، ولم يكن شعره في الجهاد غلوا وبعد أن يحدثنا بما يمكن أن رآه المتنبي في غزواته مع سيف الدولة يقول: « أيمكن أن يوصف بأنه مسرف مكثر يتجاوز الحق ويفسد التاريخ؟ كلا إنه لا يجاوز الحق ولا يفسد التاريخ بالقياس إلى الذين لا يحسنون استنباط التاريخ من الشعر ولا يفرقون بين مذاهب الشعراء ومذاهب

(1) المصدر السابق، 176.

(2)المصدر نفسه، ص347.

(3)حسن الأمراني، المتنبي في دراسات المستشرقين الفرنسيين، المرجع السابق، ص396.

(4)محمد مندور، المصدر السابق، ص164.

(5)المصدر نفسه، الصفحات: 168، 179، 181، 213، 214.

(6)نفسه، ص 179.

(7)طه حسين، مع المتنبي، المصدر السابق، ص173.

المؤرخين»[1]، وغيرها من المواضع التي اعترض فيها عليه[2]، فيمثل هذين الناقدين الاتجاه الأول وكثير ممن هم على شاكلتهم.

كما حاول **العقاد** في مقال له في كتابه **"مطالعات"** أن يثبت من خلال موازنته بين **دارون** (طريق التقى والرضى بالميسور) و**نيتشه** (طريق القوة والغلب) أن المتنبي قد استطاع أن يجمع بين هذين، ويوفق بينهما، لكن المتنبي لم يقصد في شعره ذلك، إنما «قرر أن الإنسانية تقتسمها هاتان القاعدتان من قواعد السلوك، فكأنه إقرار بالخلف وجمع بين المذهبين لا محاولة للتوفيق بين الرأيين ولا سيما أن الحياة تسمح بأن ينتظمها في وقت واحد أكثر من قانون»[3]، فإن كلا من نيتشه وداروين جعلا فلسفتهما عامة يخضع لها كل الجنس البشري، لكن المتنبي في حقيقته قسم الناس إلى نوعين: منهم من يميل إلى الهدوء والمسالمة، ومنهم من يسلك سبيل القوة والغلبة[4]، فتفسير العقاد ليس إلا إسرافا وتعسفا في التأويل، إذ كيف يقارن بين أشخاص عاشوا في بيئات مختلفة وكانوا من أجناس مختلفة[5]، مثل هذه المقارنات لا ينتج عنها إلا تشويه لشخصية المتنبي بل مما يحط من شعره[6].

ومن القضايا التي فسرها **العقاد** تفسيرا نفسيا قسريا قضية التصغير في شعر المتنبي التي يرى أنها لا تدل إلا على التحقير، وقد انتقده **محمد مندور** بقوله: «من الغريب أن نرى ناقدا حديثا كالأستاذ العقاد يفترض أن المتنبي قد استعمل التصغير دائما للتحقير، ثم يرى فيه مظهرا نفسيا لحقيقة معروفة عن أخلاق المتنبي، وهي الكبر والتعالي (...) وإن يكن من الثابت أن المتنبي كان رجلا صلفا مغرورا إلا أن استعماله للتصغير لا علاقة له بهذا الخلق، والشاعر لا يستعمل التحقير إلا في الهجاء كقوله (كويفير والخويديم، الأحيمق والشويعر، أهيل عصره)، والتحقير يعد من أدوات الهجاء الفنية، ونحن لا نرى في استخدامه لهذا الغرض أي دليل على الكبر، وإلا كان الهجاء نفسه أدل على تلك الصفة (...)، بل يضيف إلى ذلك المصادرة على المطلوب، فيزعم أن كل تصغيرات المتنبي مقصود بها التحقير»[7]، فمحمد مندور يرى بأن هذا التفسير يعد من المغالطات والأخطاء الفضيعة في قراءات العقاد، ذلك لأنه يحاول أن يجد السبيل

(1)المصدر السابق، ص 176.

(2)المصدر نفسه، ص21، 57، 138، 292.

(3)عبد الرحمن شعيب، المرجع السابق، ص 408.

(4)المرجع نفسه، ص 406.

(5)شوقي ضيف، المرجع السابق، ص 328.

(6)حسن الأمراني، المتنبي في دراسات المستشرقين الفرنسيين، المرجع السابق، ص 391.

(7)محمد مندور، المصدر السابق، ص 306.

لجعل تأويله مطابقا لنفسية الشاعر وشخصيته، رغم أن المتنبي لم يقصد التصغير للتحقير فقط في شعره.

فالعقاد يعد من النقاد الذين وقفوا إلى جانب النظريات والقوانين التي بنى عليها التحليل النفسي أسسه، فقد حاول جاهدا أن يخضع شخصية المتنبي وشعره لها من خلال تطبيقه الحرفي لهذه القوانين، دون مراعاة لما يتطلبه النقد، وما يجب اعتباره بما يتكيف والسلوك الإنساني، فوقع في التناقض والخطأ الشنيع[1].

-المنظور العربي التراثي:

أما **الاتجاه الثالث** من قراء شعر المتنبي المحدثين، فنمثل لها **بمحمود شاكر** الذي كان ينبذ المناهج الغربية عموما، ولا يعترف بالمنهج التاريخي الغربي خصوصا، وقد صرح بذلك في قوله: «كان منهجي كما نشأ واستتب في نفسي، كان منهجا يحمل بطبيعة نشأته رفضا صريحا قاطعا غير متلجلج لأكثر المناهج الأدبية التي كانت فاشية وغالبة، وصار لها السيادة على ساحة الأدب الخالص وغير الأدب الخالص إلى يومنا هذا، (...) تسميتها مناهج تجاوز شديد البعد عن الحقيقة، وفساد غليظ وخلط»[2]، فهو لا يعترف أصلا بأنها تستحق اسم منهج ناهيك عن ما بنيت عليه هذه المناهج من الأسس التي لا تتوافق في في بعض آليتها مع النص العربي.

وقد لاحظنا في الفصل المخصص لمنهجه في القراءة، وخصائصه وهو منهج نابع من الأصول العربية التراثية البحتة، وقد حاول تطويره بتضمين بعض مصطلحاته النقدية بمفاهيم تفي بالغرض المطلوب في القراءة المعاصرة.

ومن القراء المستغنين عن المناهج الغربية في قراءتهم لشعر المتنبي أيضا، **"شهيد العاقول" لج2ميل جبوري**[3] الذي عقد حوارا بين الأب وابنته، وضح فيه الكثير من المفاهيم والقضايا وأجاب على كثير من التساؤلات التي كان يتجادل فيها حول شعر المتنبي، و**إبراهيم السامرائي** في كتابه "**في مجالس أبي الطيب**" قراءة حوارية، تنطلق من أسلوب الحوار الذي يلتقي فيه مجموعة من الشخصيات الحقيقية أو المفترضة، بهدف مناقشة العديد من القضايا المختلفة من شعر المتنبي ونقده.

وقد طرح هذا الحوار عدة تساؤلات وقضايا نقدية، أبدى فيها الناقد رأيه، كما تم خلاله قراءة شعر المتنبي قراءة فنية تتصيد لغزا ونكات بلاغية ولغوية أهمها، الأنا المتعالية عند المتنبي التي لا يعتبرها الناقد من

(1) عبد الرحمن شعيب، المرجع السابق، ص 409

(2)محمود شاكر، المتنبي في الطريق إلى ثقافتنا، المرجع السابق، ص 21.

(3)جميل الجبوري، شهيد العاقول حوارية تستقرئ حياة وتجليات مالئ الدنيا وشاغل الناس، المرجع السابق، ص121.

سلبيات شخصية المتنبي لولا أنه بالغ فيها حدا لا يرتضى حتى عند مناصريه ومعارضيه، كما بين رأيه في المقدمات الغزلية بأن المتنبي جار على تقليد القدماء في المقدمات الغزلية، وكذلك تطرق إلى قضية بناء القصيدة، من حيث استهلالاتها وحسن التخلص فيها وخواتمها، وأشار إلى الأهمية التاريخية لشعر المتنبي خاصة في مدحياته لسيف الدولة تاريخا لأيامه وحروبه[1].

كما عمل الناقد من خلال هذه المحاورات على دفع بعض الشبهات الموجهة إلى الشاعر من حيث المذهب الديني [2]، الطمع في المكاسب مقابل شعره[3]، وغيرها من القضايا النقدية والبلاغية كمراعاة مقتضى الحال ورد العجز على الصدر وأبواب من علم البيان والمعاني، وكذلك القضايا اللغوية.

أما **ناصيف اليازجي** فإنه انصرف إلى ما تناءت عنه الدراسات الحديثة، من شرح ديوان المتنبي على طريقة القدماء إلا قليلا، فكان كتابه أشهر شرح في العصر الحديث "**العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب**"، والذي جاء في جزئين وقد جعل صاحبه شرح الأبيات في هامش كل صفحة، مسهلا بذلك على القارئ قراءة الأبيات متواصلة وتأملها وحفظها وهي متتابعة في صورتها وإن أشكل عليه شيء منها يلجأ إلى الهامش.

ركز الشارح على تفسير الغامض من شعر المتنبي، ووجه بعض شروحات القدماء في ذلك، من خلال محاورته مع مختلف هذه النصوص فأورد الشروح السابقة، وحاول تقييم مدى صحتها وإصابتها في إيجاد المعنى، كما عمل على إلغاء وتخطئة الكثير من شروح السابقين، وتطرق إلى أسباب انحراف الشراح وتعثرهم في الوصول إلى المعاني.

هذه أهم التمثيلات عن هذا الاتجاه الذي لم يول اهتماما بالمناهج الغربية، بل استغنى عنها كليا لتكون القراءة نقدية عربية في كل وسائلها وآلياتها رغم التقائها مع النظريات والمناهج الغربية في كثير من المفاهيم التطبيقية، كما لاحظنا ذلك مع محمود شاكر حين بينا ما التقى فيه مع نظرية القراءة والتلقي، وكذلك تجلي مبادئ التلقي الحواري في قراءتي **إبراهيم السامرائي وناصيف اليازجي**.

-المنظور العربي الحداثي:

أما الذي تبنى الوسط، فهو الأقرب إلى تحقيق الغاية إلى حد بعيد، إذ يلغي جميع المرجعيات

(1) إبراهيم السامرائي، في مجلس أبي الطيب المتنبي، المصدر السابق، ص80.

(2) المصدر نفسه، ص66.

(3) نفسه، ص27.

والأغراض الذاتية، ويحاول الالتزام بالموضوعية والاستفادة بما يخدم النص العربي من جميع المناهج مهما كان أصلها، فليس كل ما جاءنا من الآخر سيئا، بل يمكن من الناقد العربي أن يميز بين ما يفيده ويتطابق مع خصوصيات النص العربي وفنونه كالشعر، وطرح ما يتناقض مع ذلك، حتى يتسنى للنقد العربي أن يكون مستمرا ومرنا ومعاصرا، وعليه أن يعايش مستجدات عصره النقدية من مختلف الاتجاهات، وقد مثلنا لذلك سابقا بالقراءة الأسلوبية للعديد من النقاد **كقراءة المسدي** لشعر المتنبي في مقاله "**قراءات مع الشابي والمتنبي والجاحظ وابن خلدون** "الذي ركز فيه على تحديد المفاهيم وتطبيقها في كتابه، كما يرى أن النص الشعري لا يقرأ إلا في ظل المنهج المناسب له سواء كان حديثا أو قديما «فقد نقرأ شاعرا معاصرا قراءة الجاحظ لبشار والمفضل الضبي للمعلقات، وقد نقرأ المتنبي قراءة لا ننسبها إلى أحد من أعلام التراث ولا أحد من أعلام الحاضر، وإنما تنتسب إلى منظور قد يكون نفسانيا أو اجتماعيا أو بنيويا أو أسلوبيا أو ما شاء له القارئ أن يكون، فالقضية إذن مردها كيف نقرأ المتنبي اليوم قراءة غير قراءة أبي العلاء له بل غير قراءة طه حسين للمتنبي والمعري معا، إن السبيل إلى هذا العطاء النقدي لا يمكن أن يستلهم إلا في خضم تمازج الاختصاصات، وهي مصادرة انبنت عليها المدارس النقدية المعاصرة جميعا، ولعل من أوفق ما يعين عالم اللسان على قراءة شعر المتنبي أن يستلهم كلا من علم النفس الأدبي وعلم النفس اللغوي»[1]، فالإشكالية تكمن في المنهج أو القراءة التي تناسب النص، وليست في أن هذا المنهج أو النظرية من النقد العربي أو الغربي أو القديم أو المعاصر.

وقراءة **محمد فتوح** في كتابه "**شعر المتنبي قراءة أخرى**" التي توسعت في البحث عن مختلف الظواهر الأسلوبية في شعر المتنبي، يرى أن قراءة الشعر تقتضي «مواجهة النص مواجهة مباشرة لأعتدة لغوية وفنية وثقافية ذات طبيعة خاصة، وصحيح أن هذه الاعتدة الخاصة لا تستثني التراث النظري الضخم الذي كتب عن الشاعر وفنه، ولكن مثل هذا التراث ينبغي ألا يقيد حركة القارئ أو يشد خطواته بوثاق التصورات الآنفة ودوره يبدأ بالأحرى حين يتحول بالتمثل الدقيق إلى خلفية غير منظورة يسهم في تكوين ثقافة القارئ الدارس، وفي تشكيل ذوقه الموضوعي تماما مثلما، تسهم عدة الشاعر من محفوظ تراثه في صقل موهبته وتغذية ملكته الإبداعية، ولكن عليه أن ينسى هذه العدة أو يتناساها عند أول خطوة على درب القول»[2]، فهو يرى أن القراءة التراثية أو اعتماد النص الإبداعي التراثي يشكل الأفق السابق للقارئ فمهما حاول الانفصال عنه فهو يتدخل في تشكيل أفق القراءة الحاضرة تلقائيا حتى وإن ساير فيها

(1)المسدي، قراءات مع الشابي والمتنبي والجاحظ وابن خلدون، المصدر السابق، ص68.

(2) محمد فتوح، شعر المتنبي قراءة أخرى، المصدر السابق، ص6.

مستجدات عصره ومتطلباته.

كما تبين هذا الأمر على وجه الخصوص في دراسة **أحمد مبارك الخطيب** للانزياح في شعر المتنبي، حيث طرح ثلاثة أسئلة في مقدمة كتابه بين فيها ما يصبو الكتاب للإجابة عنه «يتعلق أولها بالانزياح الشعري في التراث النقدي العربي، ويتعلق الثاني بالانزياح في شعر المتنبي، أما السؤال الثالث فيتعلق بعلاقة هذين الموضوعين بنظرية الانزياح الجديدة »[1]، فالمقصد واضح وهو محاولة لتأصيل هذا المصطلح في التراث النقدي منطلقا من نظرية الانزياح لجون كوهن من خلال كتابه "بنية اللغة الشعرية"، ومطبقا هذه النظرية على شعر المتنبي.

وقد قام الباحث خلال الجانب التطبيقي بتتبع موضوعه في النقد الأدبي المعاصر، والغربي منه خصوصا، لينتقل بعد ذلك إلى التراث النقدي العربي منطلقا من بيئة اللغويين مرورا بالنقاد وانتهاء بتجلي مفهوم الانزياح في شعر المتنبي، ليعود مرة أخرى إلى كل من النحاة الذين تبنوا – بحسب رأيه – النموذج اللغوي، ورأوا في انزياحات المتنبي خطأ في حق اللغة، وأما البلاغيين والنقاد فقد أظهروا تسامحا كبيرا مع ذلك، وفهما لطبيعة اللغة الشعرية، وإن كانوا متفاوتين في درجة فهمهم لظاهرة الانزياح.

راح الباحث في كتابه هذا يتنقل في موضوع الانزياح بين كوهن، أو اللغويين والنقاد العرب، أو المتنبي وهو ما أضفى حركة وحيوية في أسلوبه، وبذلك يكون قد ربط التراث النقدي والإبداعي العربي بالثقافة الغربية في أبهى تجلياتها عبر دراسة كوهن.

ومن القراء أيضا **عبد العزيز الدسوقي** في كتابه "**في عالم المتنبي**"الذي اقترح منهجا اصطلح عليه بـ"**منهج الرؤية الفنية**"، ذلك المنهج الذي هو «لون من البلاغة العصرية يرتبط بالبلاغة العربية القديمة»[2]، أي إن منهجه هذا ممتد من البلاغة القديمة، ومتماش مع متطلبات العصر الأدبية والنقدية، فهو يؤكد بأن ما قام به من التوصل إلى هذا المنهج ما هو إلا احتذاء لعمل القدماء، رغم أنه مغامرة تحتمل التوجيه من عدة جوانب «محاولة لإدخال بعض المصطلحات النقدية الجديدة إلى ساحتنا النقدية نستعيرها من مجالات التصوير والرسم والنحت والسينما كما كان يفعل النقاد العرب الأقدمون بإدخال مصطلحات من مجالات أخرى، كمجال النسيج والصياغة، وعلى أية حال مغامرات تحتمل مراجعة الهدف منها إضاءة النص الشعري، وشحذ قدراتنا على قراءته قراءة جديدة، وتذوقه تذوقا فنيا يقربه من أذواق هذه الأجيال الجديدة،

(1) أحمد مبارك الخطيب، الانزياح في شعر المتنبي، المصدر السابق، ص 9.

(2)عبد العزيز الدسوقي، أبو الطيب شاعر العروبة وحكيم الدهر، المرجع السابق، ص345.

التي تختلف اهتماماتها ومكوناتها الثقافية ورؤياها للفن والحياة عن هؤلاء الذين كانوا يتلقون الشعر للمرة الأولى في القرن الرابع الهجري»[1]، فكان انطلاقه من البلاغة العربية القديمة، ومن جانب آخر استفاد من جماليات حديثة، أفرزتها علوم النقد الأدبي واللغة والجمال خلال القرنين الأخيرين.

وهذا المنهج حسب صاحبه يختلف عن المدرسة الشكلية والجمالية التي لا تهتم إلا بالنص، وتعزل نفسها تماما عن الواقع الخارجي، كما أنه لا يتوافق مع المدرسة الاجتماعية التي لا ترى في الشعر إلا صدى لما في العالم الخارجي [2]، أما نظريات التحليل النفسي فيرى أنها مما يعينه في إضاءة وتفسير العديد من المجاهل الكامنة في نفس المتنبي[3].

وهو يلتقي في الوقت نفسه، وإن لم يقصد صاحبه ببعض ما ذهب إليه بالمنهج السيميائي، وذلك حين قرأ القصيدة كلوحة فنية وسماها **"القصيدة اللوحة"** «ولست أعني بهذا الاصطلاح تعبيرا مجازيا أقصد منه الثرثرة أو إظهار التعالم بميادين الفنون الأخرى، كما يفعل بعض إخواننا، ولكني أقصد حقيقة هذا المصطلح، فالمتنبي يرسم قصيدته كما يرسم الفنان لوحته، وكما يهتم الفنان وهو يبدع لوحته بالضوء والظلال والفراغ والمساحات والنقط والألوان ومعالم الإطار الذي يضم كل هذه العناصر، يهتم المتنبي بطل هذه الأشياء، ولكن أدوات تشكيل قصيدته اللوحة: حروف وألفاظ ومقاطع من تشكيلها وتتابعها وانتقائها يستطيع أن يحدث ظلالا وفراغات ومساحات يفجر فيها الضوء، وساعدته موهبته البصرية والسمعية على مراعاة النسب في القصيدة، وإدراك التوازن والإيقاع والتدرج والتباين والتماثل في الحدود التي رسمها للقصيدة»[4]، فالرسام فنان في رسم الصور، والشاعر فنان في رسم الكلمات والجمل، بل القصائد وكلاهما يشكل لوحة بأدواته المختلفة، والمنهج السيميائي قائم على قراءة القصائد قراءة بصرية، حتى وإن شكلتها الكلمات، فمن مبادئها دراسة فضاء النص المتشكل من الحيز الزماني والمكاني، كما ترى في تشكيلات العنوان والكلمات والأصوات والفونيمات من حيث عددها وتركيبها، وما يمكن أن ينبثق منها من معان تعكس صورة نفسية داخلية تتجلى للقارئ فيفسر النص من خلالها.

وكما نتأمل في صورة الرسام البارع، ونحاول قراءتها وقراءة ما وراءها من المعاني المجسدة لوحة فنية كذلك يجب أن نتأمل قصائد المتنبي «نقرؤها أكثر من مرة وبصوت مرتفع ونحاول أن نتذوق ما فيها من قيم تعبيرية

(1) عبد العزيز الدسوقي، في عالم المتنبي، المصدر السابق، ص 77.

(2) المصدر نفسه، ص69.

(3) نفسه، ص 105.

(4)المصدر نفسه، ص 24.

وتصويرية، ونتسمع لجرس الألفاظ، ونتلمس الشحنة المتأججة التي تسري في الأداء الفني، ولنرى الملامح العامة للوحة الشعرية، ثم ندقق ونحدق في أجزاء اللوحة، وسنجد المتنبي ذلك الفنان الصانع يضع أولا إطار اللوحة في لمسات سريعة، ثم يعاود رسم التفصيلات الدقيقة من خلال التعبير والتصوير، ثم يلقي لمسات أخيرة على اللوحة ليمنحها تأثيرها الكلي»[1]، فقراءته لشعر المتنبي خاصة في المرحلة الأخيرة أي القصيدة اللوحة تتجلى الكثير من ملامح المنهج السيميائي.

هذه هي الاتجاهات الثلاثة من النقاد العرب المحدثين، الذين استطعنا تبين منهج قراءاتهم خلال دراستهم لشعر المتنبي، فهم متعددون من حيث المنظور الذي تناولوا قراءة شعر المتنبي من خلاله، وبذلك تعددت القراءات حتى لا يمكن حصرها، وبالمقابل فإن تراكم هذه القراءات حول شعر المتنبي يعكس أهمية شعر المتنبي الذي استهوى أيضا القارئ المعاصر ليضع بصمته بدراسة هذا الشعر من منظور مناهج الحداثة وما بعد الحداثة.

2-المتلقي بين مبدأي الاهتمام والاختيار:

يقتضي منا هذا المطلب أن نعالج قضيتين أولهما: ما هو الأساس الذي اعتمده الناقد في تركيزه على قراءة أبيات معينة للمتنبي دون أخرى؟ وتقودنا هذه القضية إلى معالجة القضية الثانية: على أي منها ركز المتلقي، على الأبيات منفردة أم على القصائد والمقطوعات كاملة؟

أ-مبدأ الاهتمام:

نبتدئ في هذا المقام بأسلافنا القدماء الذين كانت قراءاتهم لشعر المتنبي تتفاوت عند كل قارئ، ذلك لأن الشارح يهتم بتبسيط المعاني وتوضيحها للقارئ، والناقد يبحث في الشعر عن ما يجعله يميز بين جيد الشعر ورديئه حتى ينبه إليه القراء، أما خصوم المتنبي فأمرهم واضح فهم يبحثون عن كل نقيصة أو مخالفة لسنن العرب حتى يسقطوا شعره من المنزلة التي أتاحها له أنصاره، الذين يحاولون التشهير بمواضع البراعة والاعتذار له عن كل هفوة[2]، كما أننا لاحظنا سابقا أن النحوي ينظر إلى شعر المتنبي بغير ما ينظر إليه المعنوي أو المنطقي أو رجال الأدب.

-الأبيات المهملة:

لكن مع هذا الاختلاف في النظر إلى الشعر، ورغم تعدد أنواع القراء ومرجعياتهم، فإن هناك ما

(1) المصدر السابق، ص25.

(2) حسين الواد، المرجع السابق، ص79.

جعلهم يتفقون وهو الثقافة التي ينتمون إليها(***السجل الثقافي***) «اتفقت كلمتهم على الإعراض عن الأبيات [ليس فيها] ما يمكن للسائل أن يسأل عنه، أو يحتاج إلى إنارة أو استشهاد على إعراب لغة، أو إغراب معنى»[1]، وهذه الأبيات هي **الأبيات المهملة** كما اصطلح عليها **حسين الواد** «الرذلة الفارغة التي لا قيمة لها ولا انتفاع بتفسيرها ونقدها، وجعلتهم يزهدون في الأبيات التي اتكأ فيها صاحبها على غيره من الشعراء بشكل لافت للنظر، دون أن يبدع جديدا، لأنه تصرف في موروث متداول في حلقات المتأدبين، **و** لم يعد يحرك ساكنا أو يتضمن إشكالا»[2]، ومن أمثلة ذلك أبيات كثيرة من شعر الصبا، التي أهملها العديد من الشراح القدماء أو النقاد، فلم يلتفتوا لها كثيرا حتى من قصد إلى شرح كل الديوان **كابن الإفليلي والقاضي الجرجاني**، وتبين الأمر أكثر مع النقاد الذين شرحوا الأبيات المشكلة من شعر المتنبي.

-الأبيات المتوقعة: (المسافة الجمالية =الصفر/ الرضا):

أما النوع الثاني من أبيات المتنبي المتلقاة، فهي الأبيات المتوقعة، وهي تمثل معظم شعر المتنبي من شعر الصبا والكهولة والشاميات والسيفيات والكافوريات والفارسيات، وهي قصائد تسير على سنن العرب، ولا تخالف معظم الشعر العربي، فوقف عندها النقاد القدماء كما وقفوا عند سائر الشعر العربي لم يهملوها، ولم يطيلوا الوقوف عندها، كما كانت قراءتهم لمثل هذه الأبيات متشابهة تتكرر معانيها تقريبا مع كل شارح وقارئ[3]، أي إنها أبيات توافق أفق تلقي القارئ، لأنها حافظت على السنن المعهودة.

كما يمكن تفسير وقوف النقاد القدماء عند هذه الأبيات على أساس أن «العناصر المتوقعة أيضا لها فاعليتها هي الأخرى، وربما تكتسب فاعليتها من خلال وجود العناصر غير المتوقعة بجوارها وإلا تصبح عملية القراءة تركيزا على عنصر دون آخر، ولذلك كيف يمكن أن تفسر أعمالا كاملة [كشروحات القدماء لديوانه]»[4]، لكن لماذا كانت هذه الأبيات مهتما بها من جانب، ومتفقا على استحسانها تلقائيا دون كثير من الاستدلال من جانب آخر؟ لأنها في نظر القدماء جاءت «منسجمة مع التراث الشعري خاضعة لتقاليد الإبداع عند العرب، ولما كانت هذه التقاليد شائعة في كتب الأدب والنقد وكانت شروط الصنعة متعارفة لدى النقاد الشعراء توقع السامع من الشاعر كلاما معينا، واستجاب الشاعر لتوقع السامع فأرضى توقعه وانتظاره، حتى كاد الشعر العربي القديم ينتظم في نغم واحد يحييه التعاود أكثر مما يحييه الابتكار

(1) المرجع السابق، ص79.

(2)المرجع نفسه، ص85.

(3)نفسه، ص86.

(4)موسى ربابعة، جماليات الأسلوب والتلقي، المرجع السابق، ص132.

والاختراع»[1]، فهذه الأبيات تمثل معظم شعر المتنبي وأمر الاهتمام بها قائم على موافقتها لأفق توقع القارئ وهو السير على سنن العرب من جهة، ومن جهة أخرى تميزها بجمالياتها التي يختص بها الكلام العربي البليغ من حيث النظم والصور البيانية والإيقاع المتجانس وغيرها، وأحيانا بتعلقها بالعناصر غير المتوقعة.

-الأبيات اللامتوقعة (المسافة الجمالية أكبر من الصفر/ الخيبة):

هناك نوع آخر من الأبيات يطلق عليها بالأبيات المفاجئة أو اللامتوقعة، ولقد كان المتنبي يعتز بها، تلك الأبيات التي خالف فيها المألوف المشهور من قواعد العرب في الشعر، رغم تماثله لصياغتها وفقا لسنن العرب الثقافية[2].

لقد وجد القدماء في هذه الأبيات مبتغاهم من القراءة لانفتاحها اللامتناهي في التأويل، ولاحتوائها على عنصر البحث عن المعنى اللغز، وهو ما دفع الكثير منهم إلى التنافس حول قراءتها، والتباهي بالوصول إلى المعاني الأقرب إلى مرامي الشاعر، لقد منحتهم حيوية وتجددا وبعدا عن الملل الذي كسا الأبيات المتوقعة أثناء قراءتها، يقول **عبد القاهر الجرجاني**: «ومن المركوز في الطبع أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له أو الاشتياق إليه، ومعاناة الحنين نحوه كان نيله أحلى، وبالمزية أولى، وكان موقعه في النفس أجل وألطف، وكانت به أظن وأشغف، ولذلك ضرب المثل بكل ما لطف موقعه ببرد الماء على الظمأ»[3]، حقا لقد عملت مثل هذه الأبيات عملها في قراء شعر المتنبي القدماء، حتى إن منهم من انصرف إليها دون سائر شعر المتنبي، وتجلى ذلك في مختلف شروحات المشكل من شعر المتنبي.

لقد كان هذا التصنيف لأبيات شعر المتنبي من عمل **حسين الواد**، وقد اعتمد في ذلك على ما توصل إليه من مقياس دقيق وواسع وهو مقياس **"مواطن الاهتمام"** «وهي العناصر التي ينحط عليها السؤال، ويحتبس عليها الفكر لما فيه من قضايا حاول القدماء حلها بالرجوع إلى اللغة ونظامها، وإلى الشعر وخصائص إبداعه، ويبقى كثيرها قائما يحمل اللاحق منهم على أن يضيف إلى ما قاله السابق، كلاما فاته أو تجدد بعده»[4]، فالقراءة عند القدماء لأبيات المتنبي قائم على أساس تبين سبب الاهتمام بأبيات دون أخرى، وهو أمر اتفق عليه سائر القراء القدماء، إذ نجد الأبيات المهتم بها أو المهملة تتكرر عند كل شارح أو ناقد إلا نادرا، وذلك لاعتمادهم مبدأ الاهتمام لا مبدأ الاختيار.

(1) حسين الواد، المرجع السابق، ص90.

(2) المرجع نفسه، ص 98.

(3) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص114.

(4) حسين الواد، المرجع السابق، ص106.

ب–مبدأ الاختيار:

لقد اهتم النقاد القدماء بدراسة الأبيات المتوقعة على أساس أنها خاضعة لسنن العرب، وكل ما سار على سنن العرب هو الجيد والمستحسن، واللامتوقعة المهتم بها على أساس مخالفتها لذلك، والبحث في ثناياها عما يجعلها أقرب إلى عمود الشعر، والاعتذار لذلك قدر المستطاع، أي إن الاهتمام هنا اهتمام بالنموذج الجاهز المتفق عليه من طرف معظم النقاد القدماء، وذلك لأنهم مندرجون تحت ثقافة واحدة ذات عرف محدد في قراءة الشعر، ولهذا يمكن القول أن الأمر كان مقيدا، وأن هناك اهتمام لا اختيار، اهتمام بما يوافق أو يخالف النموذج، وليس الاختيار القائم في ذاته على الحرية الذي كان سائدا في قراءات النقد الحديث، اختيار «النص الذي يستطيع بفعل طاقته الفنية أن يخترق الزمان والمكان بكل أبعادهما، ويثير قراءات مختلفة باختلاف القراء والمتلقين، ويجيب على أسئلة عصورهم المختلفة»[1]، ذلك الاختيار الفني الذي يعد من «المباحث الهامة التي تتصل بتلقي الشعر اتصالا وثيقا، فهو ذلك العمل النقدي الذي تقوم به الذات المتخيرة لتحيين النصوص التي تتفاعل معها، وكشف أدبيتها ورصد بلاغتها، فالاختيار بهذا المعنى يسمح بوجود حوار بين المتخير ونصوصه المختارة، أي بين المتلقي والنتاج الأدبي»[2]، وذلك بالبحث عن القيم الفنية المستحسنة من النصوص الشعرية المختارة والمتميزة، ليجيب من خلالها عن أسئلة عصره المختلفة.

وبالنسبة لعلاقة الاختيار بعملية التلقي فإنه يشكل أهمية كبيرة في القراءة والاندماج مع النصوص، حيث يجد القارئ نفسه ملزما بتأويل النص الذي يختاره، وقبله قد اختار فيه المبدع من الجماليات ما يجعل القارئ متعلقا به متفاعلا معه [3].

إن الذي نراه سببا لهذا الاختيار الحر للنص المراد دراسته، هو تعدد مرجعيات القراء، فمنهم العربي ذو الثقافة العربية الخالصة ومنهم المستشرق ذو الثقافة الغربية الخالصة، ومنهم العربي المثقف بالثقافتين معا، كما أن هناك المؤيد للأصالة دون المعاصرة والعكس، ومنهم المازج بينهما، ونتيجة لهذا التعدد في الثقافات والمرجعيات، درس شعر المتنبي وفقا لما تقتضيه المناهج والنظريات التابعة لذلك، فكان كل ديوان المتنبي مقروءا لم يحدد فيه الاهتمام بجزء دون آخر، فما قد يصمت عنه في ضوء نظرية ما قد يركز عليه في ضوء أخرى، فمثلا يهتم التحليل النفسي لشعر المتنبي بشعر الصبا خاصة، نظرا لتوفر عوامل انبناء شخصية الفرد

(1)عبد القادر بقشي، شعرية التلقي من خلال كتب الاختيار، المرجع السابق ص 70.

(2)المرجع نفسه، ص 69.

(3)موسى ربابعة، الأسلوبية: الاتصال والتأثير، مجلة علامات في النقد، الفلاح للنشر والتوزيع بيروت، العدد27، 1مارس 1998، ص32.

في تلك الفترة، وإذا أردنا تتبع حالة المتنبي النفسية بعد كافور لجأنا إلى العميديات والعضديات، ويركز على شعر السيفيات إذا ابتغي الحديث عن القيمة التاريخية واستكشاف الحوادث المتعلقة بمعارك تلك الفترة في ضوء المنهج التاريخي، وهكذا فلا يغفل عن أي قصيدة من شعر المتنبي، بل عن أي بيت، وهو ما تفوق فيه النقد الحديث في قراءة شعر المتنبي عن النقد القديم، حين غفل عن بعض أبيات المتنبي وعدها مهملة لا تستثير سؤالا في المتلقي، لكن النقد الحديث وجد لمثل تلك الأبيات مكانا لا يستهان به، وجعلها تتدفق بالكثير من جواهر المعاني والحقائق، كما يعود الأمر إلى اهتمام المحدثين باستنفاد ما ينبع من شعر المتنبي من مستجدات تعود على الشعر برفع قيمته أكثر، وإضفاء روح الحياة والحركية على مبانيه ومعانيه، في حين كان انشغال القدماء منصبا على اتهام المتنبي وتبرئته من عيوب السرقة وبدوافع لا تمت للعلم بصلة، فأفاد من شعره المحدثون أكثر من القدماء .

كما لا ننسى أن نشير في هذا المقام إلى أن هناك من قصائد المتنبي التي اتفق المحدثون على جودتها واكتمالها، فهي **قصائد فسيفسائية** أينما وجهتها مع أي منهج تؤتيك ثمرتها، كقصيدة "واحر قلباه" وقصيدة "كفى بك داء" وقصيدة "على قدر أهل العزم" وقصيد "عيد"، وغيرها، كما أن هناك قصائد لا يمكن أن يستغنى عنها في المقام المقتضى، وهي القصائد التي تنطوي على قضايا نقدية معينة تميزها، ولا يمكن للقارئ أن يتجه إلى غيرها "كالكافوريات" التي تحوي الهجاء المبطن و"كالسيفيات" التي تحوي وصف معارك وتخليد تاريخ تلك الفترة.

ج–قراءة شعر المتنبي بين البيت والقصيدة:

بعد هذا التحليل المبسط لمحاولة الفصل بين قضيتي الاهتمام والاختيار بين النقاد القدماء والمحدثين، يلفت انتباهنا شيء آخر تميز به تلقي القدماء لشعر المتنبي، وهو أنهم كانوا يدرسونه أبياتا منفردة مستقلة في غالب الأحيان لا قصائد مترابطة متكاملة، حتى وإن تناولوا الديوان كاملا بالشرح إلا ما وجدناه كإشارة من القاضي الجرجاني خلال وساطته تدلنا على ضرورة تناول القصائد كلا متكاملا، «وليس لك أن تُلزمني تمييز ذلك وإفرادَه، والتنبيهَ عليه بأعيانه، كما فعله كثيرٌ ممن استهدف للألسن، ولم يحترز من جناية التهجّم؛ فقال: معنى فرد، وبيت بديع، ولم يُسْبق فلان الى كذا، وانفرد فلان بكذا؛ لأني لم أدّع الإحاطة بشعر الأوائل والأواخر؛ بل لم أزعم أني نصَفتُه سماعاً وقراءة، »[1]، ويقول أيضا: «والشاعر الحاذق يجتهد في تحسين الاستهلال والتخلص وبعدهما الخاتمة؛ فإنها المواقف التي تستعْطِف أسماعَ الحضور، وتستميلهم الى

(1)القاضي الجرجاني، المصدر السابق، ص140.

الأصغاء، ولم تكن الأوائل تخصّها بفضْل مراعاة؛»[1]، فهو ينتقد الحكم على شعر شاعر من خلال بيت أو معنى فرد، كما يرى أن القصيدة تكون أكثر تأثيرا في السامع والقارئ إذا استكمل الشاعر وأجاد في أبوابها الثلاثة معا وهي الاستهلال والتخلص والخاتمة.

ويؤكد في أكثر من موضع على فكرة التفاوت في الشعر، ورده إلى الطبيعة القائمة في نفس الإنسان عموما، والشاعر خصوصا « ولكن الذي أطالبك به وأُلزمك إياه ألا تستعجل بالسيئة قبل الحسنة، ولا تقدّم السُخْط على الرحمة، وإن فعلتَ فلا تُهمِل الإنصاف جملة، وتخرج عن العدْل صِفراً؛ فإن الأديب الفاضل لا يستحسن أن يعقد بالعثرة على الذنب اليسير من لا يحمد منه الإحسان الكثير؛ وليس من شرائط النَّصفة أن تنعى على أبي الطيب بيتاً شذّ، وكلمة ندَرت»[2]، كما أنه على غير المألوف يثبت قصيدة كاملة لجرير كما أثبت الكثير من المقطوعات مجتمعة، كقصيدة الحمى للمتنبي وابن المعذل، وغيرها

تنبئ نصوص القاضي الجرجاني هذه على ضرورة الحكم على القصيدة كاملة لا على أساس بيت في قصيدة أو لفظ مفرد فيه، وهو رأي نادر في نقد القدماء، حيث وجه النظر إلى القصيدة كاملة متكاملة لا أبياتا منفردة مستقلة.

وقد ساير النقاد المحدثون في دراساتهم هذه النظرة التي ألمح إليها الجرجاني، فاهتموا بدراسة القصيدة كلا متكاملا إلى جانب دراسة الأبيات منفردة، مستقلة في المقام الملائم لذلك، وهي دراسات أيضا لا تحصى كأبيات الحكم، أو الأبيات الخارجة عن المألوف، أو لنفس الأسباب التي دفعت القدماء لقراءتها مستقلة، وذلك في ضوء عدة مناهج ونظريات تستدعي ذلك، كإرصاد الظواهر في المنهج الأسلوبي كما فعل **أحمد الخطيب** في كتابه الانزياح، أو تتبع موضوع علمي ما في شعر المتنبي، **ك"البديع" لمنير سلطان مثلا أو "لغة المتنبي" لإبراهيم عوض**، وحتى البحث عن **"المتوقع واللامتوقع" في شعر المتنبي كما فعلت نوال إبراهيم** أو الاستشهاد وتأييد النصوص التاريخية في ضوء المنهج التاريخي، كما فعل **محمود شاكر** خاصة الذي ركز على الأبيات دون القصائد، بعكس طه حسين الذي حاول أن يغلب قراءة القصائد على الأبيات منفردة وغيرها.

لكن مع ذلك كان الطابع الغالب على دراسات المحدثين تناول قصائد بالكامل، سواء بدراسة قصيدة واحدة في مقال في ضوء منهج معين كدراسة قصيدة الحمى وقصيدة واحر قلباه وقصيدة عيد والقصائد

(1)المصدر السابق، ص51.

(2)المصدر نفسه، ص92.

اللوحة لعبد العزيز الدسوقي، كل قصيدة يستخرج من مكامنها ما يمكن الإجابة عنه من أسئلة منهج محدد، كما تدرس هذه القصائد مجموعات مترابطة بتقديم خصائص تجمعها، وتجعلها ذات صلة ببعضها قد تكون علاقة مكانية كالشاميات والعراقيات والفارسيات، أو لها علاقة بالشخص الممدوح كالسيفيات والعضديات والعميديات، أو يجمعها الغرض الذي نظم الشاعر فيه كالمدحيات والهجائيات والمرثيات، وكل هذه الدراسات ربما نادرة في دراسات القدماء، وهو ما يمكن أن ننسبه للنقاد المحدثين بكل استحقاق وجدارة.

بعد معرفة أهم ما تركزت عليه قراءة القدماء من القضايا النقدية التي عكست في الوقت نفسه مفهوم القارئ القديم، كما اطلعنا على القارئ الحديث وطبقاته المتعددة التي عملت على تعدد القراءات حول شعر المتنبي، يمكننا تلخيص ذلك العمل تحت نوعين من القراءة: وهي القراءة الإيحائية والقراءة الإسقاطية:

-القراءة الإيحائية:

القراءة الإيحائية أي من« الإيحاء فهو الدلالة الحرة للإشارة بناء على ما تؤسسه سائر الإشارات داخل النص حسب أعراف السياق وجنسه الأدبي بحيث تكون الدلالة بنيوية كلية ويكون استناد الدلالة في صحتها ومصداقيتها على وجودها داخل النص وهو وجود يختلف عن وجودها خارج النص ومعنى الدلالة مدعوم داخليا أي لا يتغير مع تغير معلومات القارئ وبراهينه موجودة فيه وليسا ملصقة عليه ومفروضة على سياقه»[1]، فرغم هذه الطبقات والمستويات المتعددة للقارئ القديم، إلا أن الاختلاف لم ينصب إلا على القضايا النقدية واللغوية الدقيقة التي طرقوها، كالمعاني المتعددة لأسباب كثيرة كالتركيب والمبالغة وطريقة التصوير وقضية السرقات التي تخفى دقائقها على غير الكفء والمتمرس، وشرح بعض الألفاظ الشاذة والنادرة والتراكيب والسياقات اللغوية، التي لا يفك سرها إلا عالم متخصص في شتى العلوم.

-القراءة الإسقاطية:

قراءة إسقاطية «أي معنى يجلبه القارئ إلى النص بدعوى توافقه مع ما في ذهنه كاستجابة ذاتية لتلاقيه مع إشارة مفردة من إشارات النص ومن شأن الاسقاط أن يكون غريبا على النص ومفروضا عليه ويستند على ثقافة القارئ وهو ذو تغير نظري حيث يتغير حسب تطور الثقافة التي يركن إليها »[2]، وهذا الإسقاط هو ما نفسر به تفسير شعر المتنبي لقضية واحدة وفي ضوء كل منهج نلغي تفسيرا أونتراجع عنه ونستبدله بآخر، وذلك بسبب انتقاض النظريات لا بسبب النص ذاته فالنص ثابت غير متغير.

(1)عبد الله محمد الغذامي، الموقف من الحداثة ومسائل أخرى، ط1، 1991، ص92.
(2)المرجع نفسه، ص91.

فالنقد العربي الحديث يعج بالعديد من القراء لشعر المتنبي وهذا التعدد والتنوع في القراء أدى إلى تعدد القراءات، التي تميزت مع كل صنف من القراء بخصائص محددة، فلم يعد الاختلاف منطلقا من سياق النص وحسب كما عند القدماء، إنما يرجع إلى المرجعية والنظرية التي اتخذها القارئ لقراءة شعر المتنبي على ضوئه، حيث تختلف القراءة السياقية على القراءة النسقية، كما تختلف القراءة التاريخية عن القراءة النفسية، وكذلك الاجتماعية والقراءة الأسلوبية عن القراءة البنيوية، وكذلك لا تلتقي خصائص القراءة المتبنية لمبادئ النقد القديم عن القراءة المتماهية مع النقد الغربي، وتختلف عنهما أيضا القراءة المازجة بين هذين التيارين، والأبعد في الخصائص هي تلك التي يكون صاحبها ناقد غير عربي، فإما أن يكون ملما بالعربية بعض الشيء فيقرأ النص الشعري عربيا، وإما أن يكون النص مترجما، وقراءة نص شعر المتنبي أخضعت إلى كل هذه النظريات والتوجهات واتسمت أحيانا باسلالسة والوصول إلى نتائج مهمة، كما لوحظ في بعضها بعض التعسف الذي حال دون تحقيق توافق بين النص والنظرية.

– يمكننا إدراج مختلف القراء من القدماء والمحدثين في قراءة شعر المتنبي تحت ما يسمى بالجمهور الواسع:

–الجمهور الواسع: وهو ذلك« الذي يتجاوز الحدود الجغرافية والزمنية بفعل الترجمة والانتشار، إذ باستطاعة العمل الأدبي أن يتابع وجوده ضمن أجيال من القراء محافظا على عطائياته بتفتحه على الدوام على متطلبات الأجيال والمجتمعات (...)شأن الأعمال التي استطاعت أن تستوعب لغات عدة وأن يستوعبها قراء مختلفون في أصقاع متباينة »[1]، فالنقد القديم يحفل بالعديد من القراء لشعر المتنبي، وهم ذووا توجهات مختلفة من حيث الغرض والتخصص والمكانة، والمذهب الديني: فمنهم **اللغوي كابن جني وابن سيده، والأديب كالصاحب والعميدي، ومنهم الشاعر كأبي العلاء وابن وكيع**، وهذا يعني أن معظمهم مبدعون، «ولا شك أن ذلك له أثر كبير في نقدهم للشعر، وقد يقال إن الناقد لا بد أن يكون ذا طبع موهوب حتى يستطيع أن يضع يده على مواطن الجمال في النصوص التي يدرسها، ثم يتمكن من تبيينها للناس بأسلوب واضح جميل لا تعقيد فيه »[2]، كما أن منهم من له علاقة بالمجال السياسي **القاضي كالجرجاني، والوزير كابن العميد، والكاتب كالحاتمي والصاحب وابن رشيق**، وهذا التمكن في شتى المجالات مما يزيد الناقد قوة في نقده، وثقة بما يقول.

(1)حبيب مونسي، نظريات القراءة في النقد المعاصر، دار الأديب، وهران، ص61، 62.

(2)أحمد محمد نتوف، النقد التطبيقي عند العرب في القرنين الرابع والخامس الهجري، دار النوادر، ط1، 2010، سوريا، ص 77.

كما أنهم كانوا مختلفين في المذهب، لكن قراءاتهم موحدة لا تنطوي على مرجعية المذهب الديني «فالعلماء الذين أبدوا إعجابا كبيرا بشعر المتنبي وندبوا أنفسهم لشرحه ودافعوا عنه لم يكونوا منتظمين في مذهب واحد يجمع بينهم، ولم يكن النقاد الذين ناصبوا أبا الطيب العداء منتمين إلى منتحل عقائدي واحد(...) فقد أعجب **بأبي الطيب** إعجابا كبيرا كل من **ابن جني وابن فروجة والمعري والواحدي وابن سيده الأندلسي وأبو الفضل العروضي والعكبيري والكندي والأزدي** ومنهم من كان يغالي في التشيع أو يعتدل فيه ومن كان على مذهب السنة ينتحل الشافعية أو الحنفية أو بالاعتزال، أو ينزع إلى مذهب فوق المذاهب والنحل، لا تجد الفكر فيه عقيدة من العقائد، وناصب **أبو الطيب** العداء كل **من الحاتمي والصاحب وابن وكيع وأبو العباس النامي والعميدي** ولم يكونوا كلهم أعداء للشيعة وأنصارا لها»[1].

والنقد العربي الحديث يعج بالعديد من القراء لشعر المتنبي، مختلفون من جوانب عديدة منهم العربي وغير الغربي(المستشرق)، ومنهم العربي المتبني للمرجعية النقدية العربية القديمة والعربي المؤمن بمبادئ النقد الغربية، ومنهم الناقد العربي الذي مزج بين الأصالة والمعاصرة بين أصول النقد العربي القديم ومعاصرة المستجدات الوافدة، لكنهم مع ذلك أجمعوا على نبوغ شعر المتنبي، ذلك لأن «النص جيد، والقاعدة هذه هو النص الذي يكفل لأكبر عدد ممكن من القراء مزاولة لعبة الصراع، والكتاب المجيدون هم الكتاب الذين تستدعي كتاباتهم قراءات لنفس القارئ أو لعدد من القراء عبر أجيال متلاحقة بمحافظتهم على حرارة السؤال وجدته، ذلك ما يستدعي تسلح القارئ لهذا الصراع المستمر»[2]، فكانت هذه القراءات رغم تفاوتها إلا أنها كانت متكاملة، فما لم يتطرق إليه القدماء، اهتم به العصر الحديث، كدراسة القصائد جملة وتحليل الشعر من منظور نفسي، حيث فكت العديد من الإشكالات من هذا الجانب، كما اتضحت جماليات شعر المتنبي أكثر مع المنهج الأسلوبي، وما تغاضى عنه المحدثون كان مرجعه أن القدماء قد كفوهم مؤونة الانشغال به كالدراسات النحوية واللغوية ومعاني الألفاظ المعجمية والسياقية وغيرها، ولا ننسى ما للاستشراق من نتائج مرجعها نظرة الآخر الأجنبي لشعر هذا الشاعر، فلم يتوقف نقد شعر المتنبي عند العرب في المشرق والمغرب والأندلس بل تعدى ذلك لمختلف أمم العالم.

(1) حسين الواد، المرجع السابق، 366.

(2)حبيب مونسي، نظريات القراءة في النقد المعاصر، المرجع السابق، ص29.

ثالثا: تلقي شعر المتنبي بين ثوابت عمود الشعر ومتغيرات أفق التوقع

تميزت قراءة القدماء لشعر المتنبي بتركيزهم على المعايير الجمالية والنقدية المؤسسة وفقا لما يقتضيه عمود الشعر القديم، أو وفقا لما يقتضيه عمود الشعر بجماليات المحدثين، الذي كان المتنبي من أهم الشعراء الذي ساهموا من خلال تغييره لأفق التوقع على مستوى القراءة والتأليف.

1-تلقي شعر المتنبي في ضوء الثابت المتطور من عمود الشعر.

أ- عمود الشعر بمنظور التلقي القديم:

انبنى الشعر العربي منذ العصر الجاهلي على صورة محددة من حيث شكله ومضمونه لا يحيد عنها شاعر، وذلك «لاشتراك العرب في أوضاع الحياة ومقتضيات المصير، وغلبة الروح الجماعية على الذات المفردة، وتشابه الأعمال والأيام»[1]، وقدمت لذلك نموذجا لا تغيره الأزمان، وهو المعلقات التي بقيت تحمل هالة من التقديس للماضي، نظرا لارتباطها بمرحلة النضج في الشعر في زمنه الأول.

وفي زمن التأليف المنهجي حاول العديد من النقاد أن يستخلصوا القواعد التي تأسس عليها الشعر الجاهلي، حيث أصبح قول الشعر صناعة، فبدأ الأمر مع **ابن سلام وابن قتيبة** في مقدمات مؤلفاتهم أو مدونات بالكامل **كعيار الشعر لابن طباطبا والموازنة للآمدي**، فحددوا مجموعة من المعايير التي أوجبوا مراعاتها من طرف الشاعر أثناء تأليفه للقصيدة الشعرية، أو من طرف الناقد أثناء قراءته وإصداره للأحكام.

هذه المعايير هي ما يصطلح عليه "**بعمود الشعر**"، الذي يورده **ابن طباطبا** فيما معناه في قوله: «وللشِّعر أدواتٌ يجبُ إعدادُهَا قَبْلَ مَرَامِهِ وتكَلُّف نَظْمِه، فَمَنْ نَقَصَتْ عَلَيْهِ أداةٌ من أدواتِهِ لم يَكْمُلْ لَهُ مَا يَتَكَلَّفهُ مِنْهُ، وبَانَ الخَلَلُ فِيمَا يَنْظمهُ، ولحِقَتْهُ العُيوبُ من كلِّ جِهَةٍ فَمِنْهَا: التَّوَسُّعُ فِي عِلْم اللُّغة، والبراعةُ فِي فَهْم الإعرَاب، والروايةُ لفُنُونِ الآدابِ، والمعرفةُ بأيَّام النَّاس وأنْسَابِهم ومَنَاقِبِهم وَمَثَالِبِهِمْ، والوقوفُ على **مَذَاهب العَرَب في الشّعْر**، والتَّصَرُّفُ فِي مَعَانِيه فِي كلِّ فَنٍّ قَالَتْه العَرَبُ فِيهِ وسلوكُ مناهجها فِي صِفَاتِهَا ومُخَاطَبَاتِهَا وحِكَايَاتِهَا وأمْثَالِهَا، والسَّنن المستعملة مِنْهَا، »[2].

لكن **الآمدي** يصرح به في مدونته بصيغ عدة منها، طريقة العرب وسنن القوم، وعمود الشعر «وهذا ليس على **طريقة العرب** ولا مذاهبهم، وإذا اعتمد الشاعر الإبداع فمن سبيله ألا يخرج عن **سنن القوم**،

(1) السيد فضل، المرجع السابق، ص 78.

(2)ابن طباطبا، المرجع السابق، ص6.

فإنه لم يخطر [فيه] عليه مستغرب المعاني ومستظرفها» [1]، وفي قول آخر: «وإنهما لأن البحتري أعرابي الشعر، مطبوعٌ، وعلى مذهب الأوائل، وما فارق **عمود الشعر** المعروف»[2]، كما حاول تطبيق تلك المعايير على شاعرين أحدهما **البحتري** الذي ناصره لموافقته عمود لشعر، وانتقاصه من **أبي تمام** لخروجه عن المألوف والسنن، **مثل** هؤلاء النقاد فرضوا على القارئ التقيد بمعايير عمود الشعر.

سار معظم قراء شعر المتنبي على درب الأوائل في قراءة شعر المتنبي، أي وفقا لمعايير عمود الشعر المنبني وفقا للشعر العربي الجاهلي **كابن وكيع والواحدي وابن جني** وغيرهم، ومن **أمثلة ذلك** حين تغزل المتنبي بقوله:

ظَلُومٌ كَمَتْنَيْهَا لِصَبٍّ كَخَصْرِهَا ضَعِيفِ القِوَى مِنْ فِعْلِهَا يَتَظَلَّـمُ [3]

عارضه **الواحدي** بقوله: «جعل نفسه في الدقة كخصرها، وجعل ظلمها إياه كظلم متنيها لخصرها، ثم وصف نفسه بضعف القوى، **والعادة جرت للشعراء** بوصف الردف بالعظم والخصر بالهيف، ولم يسمع ذكر سمن المتن وكثرة لحمه، بل يصفون النصف الأعلى بالخفة والرشاقة، وهو يقول متنها ممتلىء يظلم خصرها بتكليفه حمله والصحيح في هذا المعنى قول **خالد بن يزيد الكاتب**»[4].

صَبًّا كَئِيباً يَتَشَكَّـــى الْهَــوَى كَمَا اشْتَكَى خَصْرُكَ مِنْ رَدِفَكَـا [5]

وفي موضوع الغزل خاصة تظهر المقدمة الطللية قوة اعتبار التقليد، حيث يقول **ابن وكيع**: «للعشاق حدود يقلون عندها، ولا تحسن إلاّ منهم وسنن تحمد إلا عندهم، فمنها الحقد على المحبوب وهو مسيء والمكافأة بذلك لا تحسن، وحسن الصبر عند فراقه، والدعاء عليه إذا ظلم يدخل عندهم في جفاء طباع العشاق، ولا تحمد عند الظراف الرقاق، فقد صار ذلك عندهم **شريعة** يدعونها **وسنة** لا يخالفونها، فلذلك انساغ لهم تقبيح الجميل وذم المحمود»[6]، فحتى العاشق لا يطلق له العنان في التعبير عن عشقه، بل عليه أن يستسلم للأنا النموذجية، ويبلور إحساسه وفقها، ولا يقتصر الأمر على الشاعر القائل، بل على

(1)الآمدي، الموازنة، المرجع السابق، ص523.

(2)المرجع نفسه، ص4.

(3) الواحدي، المصدر السابق، ص182.

(4) المصدر نفسه، ص182.

(5) نفسه، ص182.

(6) ابن وكيع، تحقيق: عمر خليفة بن ادريس، المصدر السابق، ص640.

المعشوق الذي يصوره الذي هو أنثى، لكنها أنثى نموذجية أيضا محددة المواصفات المادية والمعنوية[1].

كما اتجه اهتمام شراح شعر المتنبي إلى مناقشته ونقده في مواضع عدة، كان المتنبي خلالها يحاول الارتباط بواقعه، إلا أن شراح شعره كانوا لا يقيسون شعره إلا بما يوافق عمود الشعر، ولو كان بعيدا عن واقع الشاعر، مركزين اهتمامهم بالمعاني وطرائق التعبير من حيث الصياغة والأداء، غير مراعين صدق الشاعر في تجربته، ومدى موافقته لواقع حياته، ومن أمثلة ذلك: ما ذهب إليه **ابن وكيع** في شرحه لبيت المتنبي القائل: «

يا ليْتَ بي ضَربَةً أُتيحَ لَهـا كما أُتيحتْ لَهُ مُحمَّدُهـا

أثَّرَ فيها وفي الحديد وَمَـا أثّرَ في وَجْهِهِ مُهَنَّدُهـــا

فاغتبطت إذْ رأتْ تَزَيّنَهـــا بِمثْلِهِ والجِراحُ تَحْسُدُهـا [2]

قال أبو محمد: هذا كلام عجيب ومعنى غريب، وذلك أنه تمنى ضربة تقع منه مثل ضربة الممدوح ولا أعلم هذا مما يتمنى(...) قلنا له **هذا مستعمل** لولا ما يليه من قوله إنه أثّر في الحديد والضربة، ولم يؤثر فيه وذكر أنها مغتبطة بتزينها به، وما لم يكسب ألماً ولا شيئاً فليس للمفدّا منه فائدة في الفدية، ولا في تمني حمل مكروه عنه إلا أن يكون قوله: يا ليتَ لي ضربة على وجه الحسد له (على ما لم تؤثر فيه أثراً ولا أكسبته ألماً وللضربة فيه زينة، فما أختار له أن يحسد الممدوح على ما زين الضربة وهو محار لتزينها، فما نحسن أن ينفس عليه بما أختاره، وما أعلم أن بشراً يوصف بأن السيوف لا تستعمل ولا تؤثر في جلده وتبوء عنه(...)هذا وما أشبهه في الهجاء أبلغ وأسوغ منه في المديح، وقوله: أثر فيها وفي الحديد أخاله نذكرها، وهو أن التأثير لا يقع إلا في الصور، وإنما التأثير يقع في الضربة في صورته أو صورة الحديد، فأما أن يؤثر في الضربة فلا يجوز لأن الضربة عرض فلا يصح فيها التأثير وهذا من القسم الذي يصير على التفتيش والانتقاد إلى تقصير أو فساد»[3]، فهو يوجه كلام الشاعر وفق ما تقتضيه سنن العرب في الأغراض وألفاظها ومعانيها، غير محاول تأويل سبب خروج المتنبي عن المألوف، والبحث في المعنى من ذلك المنطلق.

كما أن من مظاهر إلغاء التعبير عما يوافق متطلبات الفترة التي يعيشها المتنبي، استجادتهم لشعر المتنبي الذي حاول فيه تقليد سابقيه، غير معيبين انتقال تلك المعاني والصيغ على عدة شعراء قبله، ومثل

(1) حسين الواد، المرجع السابق، ص 93.

(2) ابن وكيع، تحقيق: عمر خليفة بن ادريس، المصدر السابق، ص215.

(3) المصدر نفسه، ص215.

ذلك: شرح بيت المتنبي القائل:

لا تجد الخمـــــر في مكارمـــهِ إذا انتشى خلـــــةً تلافاهـــا (1)

«الْغَرِيب انتشى فَهُوَ نشوان يُرِيد إِذا سكر والخلة الْخصْلَة وتلافاها تداركها، الْمَعْنى يَقُول: هُوَ قبل شرب الْخمر كريم يتكرم بالبذل وَالعطَاء، فَلَا يزِيد تكرمه بشربها، وَلَيْسَ فِي مكارمه خلة يتلافاها الْخمر، قَالَ **الواحدي** أول هَذَا الْمَعْنى **لعنترة**:

وَإِذا صَحَوْتُ فَما أُقصَّرُ عنْ نَدىً وكما عَلِمْتِ شمائِلي وَتَكَرُّمي

وَقَرِيب مِنْهُ قَول **زُهَيْر**:

أخُو ثِقةٍ لَا يُهْلِكُ الخَمْرُ مالَـــه وَلكِنَّهُ قَدْ يُهْلِكُ المالَ نائِلُـهْ

وَقَول **البحتري**:

تكرَّمتَ من قبل الكؤُوسِ عَلَيْهِـمِ فَما اسْطَعْنَ أنْ يُحْدِثْنَ فِيك تكرّما

وَقَول **أبي نواس**:

فَتى لَا يُذيبُ الخَمْرُ شَحْمةَ مَالـه وَلكـــــنْ أيـــــادِ عُوَّدٍ وَبَـــوادِي

وأ لم **الصابي** بِبَيْت المتنبي فَقَالَ فِي بعض محاوراته: وَلَقَد آتَاهُ الله فِي اقتبال الْعُمر جَوَامِع الْفضل وسوغه فِي عنفوان الشَّبَاب محامد الاستكمال، فَلَا تَجِد الكهولة خلة يتلافاها بتطاول الْمدَّة، وثلمة يسدها بمزايا الْحِكْمَة، وَلَقَد أحسن أَبُو عبَادَة فِي قَوْله هَذَا الْمَعْنى وَهُوَ أَجود من الْجَمِيع»(2).

فالناقد القديم لم يكن يهمه هذا التوالي والتكرار للمعنى الواحد، وإنما كان يهمه كيفية الصياغة وطريقة الأداء، فإذا أجاد فيها ووفق فيما تقتضيه السنن، عد شعره حسنا مقبولا.

ب- عمود الشعر بمنظور التلقي المحدث:

إن هذه المعايير كانت قيدا على الشعراء المحدثين الذين صار يفصلهم عن القديم الكثير من العناصر، فالواقع صار مختلفا، واللغة استنفدت كل طرائقها ومفرداتها، وما كان على الشاعر المحدث إلا أن يفرض وجوده بما يقتضيه عصره، حتى وإن لقي اعتراضا وانتقادا من نقاد عصره المتعصبين للقديم.

(1) العكبري، المصدر السابق، ج4، قافية الفاء، ص276.

(2) المصدر نفسه، ج4، ص276.

لقد كان المتنبي من الشعراء الذين ضاقوا ذرعا بمثل هذه القيود، وهذا ما دفعه إلى إبداع شعر «كان يقوم على احترام التقاليد التي أقرتها السنة الثقافية شروطا للإبداع، فإن ذلك لم يمنع خروج النص الشعري القديم تمردا، لأنه يسير على عكس الذائقة الأدبية والتقعيد، فإنه في الإبداع الشعري المعاصر صار يعد أصلا في الإبداع وعملا محمودا »[1]، حاول المتنبي مجاراة القدماء فيما هو ممكن، وجد في السير على منوالهم، لكن في الوقت نفسه ابتدع مجالا فسيحا من التجديد يسيح فيه بشعره حتى لا يضيق عليه قوله، ولم يلتفت إلى ما ينشب حوله من خصومات أو انتقادات، فكان قويا بشعره أخضع النقاد إلى إيجاد مبررات لخروجه عن السنن، فحولوا ذلك الجمود في المعايير وجعلوها سلسة شديدة المرونة في حركية مستمرة حسب ما يقتضيه العصر ومتطلباته، فقد حاول مجموعة من الشراح والقراء لشعره أن يجعلوا لخروجه عن المألوف تأويلا، يعود على شعره بالصواب والبراعة في الإبداع لا التخطئة والضعف، **ومنهم ابن جني، والمعري وابن سيده وغيرهم**، وهو ما توضح في الفصل الثاني حيث مثلنا لمنهج القراءة عند كل منهم وأيضا ما مثلنا به للقراءة التأويلية.

-مفهوم عمود الشعر:

اقتصر هؤلاء النقاد على قراءة تلك الأبيات الخارجة عن المألوف خلال ما يستدعيه مقام الشرح، لكن **القاضي الجرجاني** الذي كان رائد هذا التوجه وصانع هذا التطور **حدد هذا** المفهوم المستجد لعمود الشعر في قوله: «وكانت العرب إنما تفاضل بين الشعراء في الجودة والحسن بشرف المعنى وصحته وجزالة اللفظ واستقامته وتسلم السبق فيه لمن وصف فأصاب وشبه فقارب وبده فأغزر ولمن كثرت سوائر أمثاله وشوارد أبياته»[2]، هذا الجزء من المفهوم موافق لما حدده القدماء من عناصر عمود الشعر من العناصر التكوينية المتمثلة في شرف المعنى وصحته وجزالة اللفظ واستقامته، والعناصرالعناصر الجمالية المتمثلة في الإصابة في الوصف والمقاربة في التشبيه والعناصر الإنتاجية المتمثلة أيضا في الغزارة في البديهة وكثرة الأمثال السائرةوالأبيات الشاردة[3].

لكنه يضيف قائلا «ولم تكن تعبأ بالتجنيس والمطابقة ولا تحفل بالإبداع والاستعارة إذا حصل لها عمود الشعر ونظام القريض»[4]، أي إن المحدثين اهتموا بأبواب البديع وأفرطوا في استخدامها، كما أنهم أكثروا من

(1)توفيق قريرة، التعامل مع بنية الخطاب وبنية النص في النص الأدبي عالم الفكر/ ع2، مج32، 2003ص 189.

(2) القاضي الجرجاني، المصدر السابق، ص38.

(3)وليد قصاب، قضية عمود الشعر في النقد العربي القديم، دار الثقافة، الدوحة، ط1 .

(4) القاضي الجرجاني، المرجع السابق، ص38.

الاستعارات في شعرهم، تلك الاستعارات المنبنية على عنصر التخييل والتي أعانتهم على إعطاء صورة إبداعية، خرجت بشعرهم من حيز المألوف الواضح إلى معقد والغامض الذي يدفع إلى إعمال الفكر، كما أن الإبداع هنا تجلى أيضا في نظام العروض الذي أكثر فيه المتنبي من الخروج على سنن القدماء إلى ما يخدمه حتى يستقيم له البيت خاصة القوافي، فما أضافه الجرجاني من خلال هذا القول كان بمثابة تنبيه إلى ما طرأ على عمود الشعر من تطور يوافق الأفق الحاضر، المتمثل في عمود الشعر بجماليات المحدثين.

عمل **القاضي الجرجاني** على ربط عناصر عمود الشعر بقضية مهمة هي قضية الإحساس أو الذوق غير المعلل، إذ يقول: «والشعر لا يحبَّبُ الى النفوس بالنظر والمحاجّة، ولا يحلّي الصدور بالجِدال والمقايسة؛ وإنما يعطِفها عليه القبول والطّلاوة، ويقرّبه منها الرونق والحلاوة؛ وقد يكون الشيء متقَناً مُحكماً، ولا يكون حُلواً مقبولاً، ويكون جيداً وثيقاً، وإن لم يكن لطيفاً رشيقاً. وقد يجدُ الصورة الحسنة والخِلقة التّامة مقلية ممقونة، وأخرى دون مُستحلاة موموقة؛ ولكل صناعة أهلٌ يُرجع إليهم في خصائصها، ويُستَظهر بمعرفتهم عند اشتباه أحوالها»[1]، فهذا النص لا يرى أن الاستجادة والاستحسان تتعلقان بقضيتي الإحكام والجودة والرشاقة، أي على صفات الشعر الجيد، بل تتعدى ذلك إلى مدى الإحساس به والتفاعل معه [2].

بل يأخذنا الناقد إلى أبعد من هذا حين يقول: « وإنما الكلام أصوات محلها من الأسماع محلّ النواظر من الأبصار(...) ولو قيل لك: كيف صارت هذه الصورة، وهي مقصورة عن الأولى في الإحكام والصنعة، وفي التّرتيب والصيغة، وفيما يجمع أوصاف الكمال، وينتظمُ أسباب الاختيار أحلى وأرشق وأحظى وأوقع؟ لأقمت السائل مقام المتعنّت المتجانِف، ورددته ردّ المستبهم الجاهل! ولكان أقصى ما في وسعك، وغاية ما عندك أن تقول: موقعُه في القلب ألطف، وهو بالطّبع أليق...»[3]، فإضافة إلى اعتبار قيمة الشعر حسب موقعها في نفس المتلقي يقودنا إلى عبارة مهمة "موقعه من القلب ألطف وهو بالطبع أليق "فإلى جانب الإحساس بجمال الشعر هناك أمر أكثر أهمية، إنها"**صفة الإلهام في الطبع**" أو الطبع الموهوب[4].

ويفسر الجرجاني هذا الطبع الموهوب في قوله: «ومِلاكُ الأمر في هذا الباب خاصة تركُ التكلّف ورفضُ التعمّل والاسترسالُ للطبع، وتجنّب الحمْل عليه والعنف به؛ ولستُ أعني بهذا كلّ طبْع، بل المهذّب الذي قد صقله الأدب، وشحذَتْه الرّواية، وجلَتْه الفِطنة، وأُلْهِمَ الفصل بين الرديء والجيد، وتصوّرَ أمثلة الحسن

(1)المصدر السابق، ص91.

(2) السيد فضل، المرجع السابق، ص 113.

(3) القاضي الجرجاني، المصدر السابق، ص342.

(4) السيد فضل، المرجع السابق، ص 122.

والقبح.»[1]، فالقاضي يفرق بين أمرين أن في الشعر ما يدرك بالبصر (الطبع المكتسب)، وما يدرك بالبصيرة (الطبع الموهوب).

إن هذا النموذج من عمود الشعر الثابت والمتطور لدى الجرجاني يشكل معالم القارئ الضمني واشتراطاته المتحققة في جماليات المحدثين، وكلها في خدمة شعر المتنبي، حيث وجد الجرجاني أن شعر المتنبي يختص بطابع متفرد من جهة، ومنضو تحت خيمة عمود الشعر من جهة أخرى، فجمع بين عمود الشعر بمعاييره السابقة، كما أنه مستجيب لمتطلبات القارئ الضمني فشيد بذلك شعرا يحمل عمود الشعر المحدث وتبرز فيه مواطن العدول عن المألوف التي تتطلب أفق انتظار خاص[2].

2-تلقي شعر المتنبي وتغير أفق التوقع.

يعد شعر المتنبي نموذجا مميزا في الخروج عن المألوف ***(كسر أفق توقع القارئ)***، لكنه في الوقت نفسه يمتلك من البراعة في التأليف ما يشد به انتباه القارئ حتى لو خيب أفقه، حيث يجعله أشد تلاصقا وانفعالا مع معاني أشعاره التي تهز كيانه ووجدانه، بعد أن كانبينهما بعدا كبيرا ***(المسافة الجمالية)*** يتطلب الكثير من التأمل والتفكر حتى يقترب القارئ من مرامي وأبعاد معاني الشاعر.

لقد عمل المتنبي بشعره على ***تغيير أفق الانتظار*** على مستويين: **أولهما** على مستوى قول الشعر، أي التغيير فيما تعارف عليه الشعراء في تأليفهم للشعر من البناء والتركيب على مستويات النص المختلفة، أما **ثانيهما:** فيكمن على مستوى قراءة الشعر، أي تغيير معايير النقد، والخروج بها عما تآلف النقاد القياس عليه والنقد من خلاله، وبذلك يكون قد منح لنفسه قوة مضاعفة، وتحررا أكثر وجنب النقاد اجتهادهم والاعتذار له، حيث رسم لهم الطريق التي يسير فيها، وبين لهم خطوطها إذا ارتأوا قراءة شعره.

أ-تغير أفق التوقع على مستوى النظم:

تعددت الأخبار والوقائع التي دلت على أن المتنبي كان يمعن في تجنب الأبنية المعهودة التي يتوقعها أهل الثقافة من الناس، [3]على الرغم من أن شعره يؤكد تواصله مع البناء الشعري التراثي، فالشاعر لا بد أن يكون متصلا وجدانيا وعقليا مع تراثه، لكن هذا الاتصال لا ينفي وجود اختلاف يرتبط بالتفرد بالتجربة

(1) القاضي الجرجاني، المصدر السابق، ص 31.

(2)بشرى موسى صالح، نظرية التلقي أصول وتطبيقات، المرجع السابق، ص 73.

(3) حسين الواد، المرجع السابق، ص 168.

وأصالة الشاعر من جهة، وتغير الواقع الزماني والمكاني من جهة أخرى[1]، وفي هذا المقام سنحاول توضيح أهم الأبنية المتجددة في شعر المتنبي الشائعة منها، والمتميزة بالكثرة، وهي كالآتي:

– المستوى اللغوي:

يعد المستوى اللغوي من أهم المستويات التي وجد فيها الشاعر متنفسا للخروج عن السنن ومخالفة المعهود، وذلك لاتساع اللغة العربية وتمازجها بالغريب والشاذ والنادر، ولتعدد أوجه التأويل النحوي بين المدارس النحوية المختلفة، وأول ظواهر هذا المستوى السائدة في شعره:

***الغريب والوحشي:** وهي ظاهرة تداولها الكثير من النقاد المحدثين، **كاليازجي وإبراهيم عوض وبلاشير وعبد الوهاب عزام والعقاد وطه حسين** وغيرهم، لأنها قضية رافقت شعر المتنبي منذ صباه حيث كان «أقل شعره غريبا، ويدخل في ذلك شعره في البادية وفي السجن وبعد أن خرج من السجن بوقت قصير، ثم نبتدئ نلاحظ الغريب في شعره في القصيدة بعد القصيدة كما قلنا، واستمر الحال على هذا المنوال بقية عمره (...) فأكثر الغريب إنما يقع في القافية، وبخاصة تلك التي يندر أو يقل نظمه فيها أيضا، فقد وجدنا أنه كلما حزن أو رثى قل غريبه، أما الألفاظ الغريبة فلم ألاحظ أنها تنتمي إلى بيئة معينة كالبيئة البدوية مثلا، بل هي من كل مجال، أما بالنسبة لأراجيزه وما فيها من غريب، فإنه قد نظم منها أربعا علاوة على أنه نظم مقطوعات في بحر الرجز»[2]، فاستعانته بالغريب في شعره ساد في الفترة التي كان يقلد فيها قول الشعر أو بداية استقلاله بمنهجه الخاص في الشعر، وكان يقل كلما كان الموقف يملأ وجدانه، حيث يصدر شعره عن تلقائية مطلقة، لذلك ربما يكون لجوؤه إلى الغريب من أجل أن يضفي على شعره ما يمكنه أن يجلب به انتباه القارئ، حيث تحدث لديه دهشة من لفظ الغريب بكسر أفق توقعه الذي اعتاد تلقي المشهور والمتداول، وفي الوقت نفسه ينبئ القارئ على مدى حفظه الواسع .

***الصيغ النادرة:** يتخذ المتنبي من هذه الصيغ وسيلة يفاجئ بها المتلقين «بصدمة كهربية خفيفة تخرجهم عن سكونهم وفتورهم وتلفتهم إليه بشيء من القسوة»[3]، وقد أشار القدماء إلى بعض هذه الصيغ، وهي كثيرة في شعر المتنبي، لا تقتصر على الكلمات بل تجاوزها إلى الحروف، ومن أمثلة ذلك:

اشتقاقه "رأية"من "رأي" في قوله:

---

(1)نوال مصطفى إبراهيم، المتوقع واللامتوقع في شعر المتنبي، دار جرير، عمان، ط1، 2008، 268.

(2)إبراهيم عوض، لغة المتنبي، المرجع السابق، ص 33.

(3)المرجع نفسه، ص 12.

وَأَوَّلُ رَأيَـــــةٍ رَأيَا الْمَعَالِـــــي فَقَدْ عَلِقَا بِهَا قَبْـــــلَ الْأَوَانِ (1)

ومثل قوله أيضا:

شِيَمُ اللَّيَالِي أَنْ تُشَكِّكَ نَاقَتِـي صَدْرِي بِهَا أَقْصَى أَمِ البَيْـدَاءُ (2)

فهو يشتق من الرباعي "أقصى" يقصي صيغة تفضيل، وشرطه عند النحاة أن يشتق من الفعل الثلاثي، «فهو يشتق اللفظ الذي يؤدي له المعنى على مقتضى القياس، وإن ضاقت دائرة هذا القياس أو منعه المتزمتون من النحويين»(3)، وهو اشتقاق غريب يعكس جرأة المتنبي وثقته بنفسه على قدرته في التلاعب باللغة كيفما شاء، ويمكن أن نعتبر هذا العمل كما عده **محمود مندور** بأنه، **كسر بناء** وهو صنيع كل شاعر كبير(4)، وهذا هو صنيعه مع الحروف التي يختار منها الغريب النادر كـ"إيما" بدل "أما" في قوله:

إيمـــــا لِإِبْقَاءٍ عَلَـــى فَضْلِـهِ إيمَـــــا لِتَسْلِيمٍ إِلَـى رَبِّـهِ (5)

كما أنه يخرج عن المألوف في استعمال المفردات من حيث قواعد تأنيثها وتذكيرها وإفرادها وتثنيتها وجمعها، بل ويغير في هيئتها ومدلولاتها (6)، ومن أمثلة ذلك:

مَثَّلْتِ عَيْنَكِ فِي حَشَايَ جِرَاحَةً فَتَشَابَهَـــا كِلْتَاهُمَا نَجْلَاءُ (7)

فكان من المفروض أن يقول "فتشابهتا"، ولكنه انحاز عن ذلك وذهب إلى رد المعنى على العضو والجرح بدل العين والجراحة(8).

***تكرير الفعل وتغيير الفاعل:** اهتم النقد القديم بنقد المفردات اللغوية، أكثر من اهتمامه بتحليل نظم الصورة الشعرية، التي كانت مجال النقد والدراسة لدى المحدثين، وكانت صور المتنبي متأثرة بمراحل حياته وما عاشه خلالها، ومن أمثلة ذلك ما قاله المتنبي في مدح **الحسين بن إسحاق التنوخي**:

(1) المتنبي، المصدر السابق، ص544.
(2)المصدر نفسه، ص126.
(3)صاحب أبو جناح، المتنبي والمشكلة اللغوية، المرجع السابق، ص27.
(4) محمد مندور، المصدر السابق، ص 269.
(5) المتنبي، المصدر السابق، قافية الباء، ص559.
(6) صاحب أبو جناح، المرجع السابق، ص 27.
(7) المتنبي، المصدر السابق، قافية الهمزة، ص125.
(8) صاحب أبو جناح، المرجع السابق، ص 27.

تغير حالي والليالي بحالهـــا وشبت وما شاب الزمان للغرانق

فالفعل المعبر عن الحدث "**شبت**" «صدر عن المتنبي مرة وعن الزمان مرة أخرى، والمتنبي يصيغ الحدث مثبتا، والزمان يصيغه منفيا أي يصنع نقيضه، فقد شاب المتنبي من فراق الأحبة فغاضت نظراته، أما الزمان الذي لا يأبه به، ولا يبكي عليه فقد بقي قويا نظيرا...»[1]، وهذا هو التغاير الذي اعتمده المتنبي، فالفعل واحد وهو "شاب" والفاعل متغير"المتنبي"و"الزمان" في صورة فنية متماسكة النسج آخذ بعضها ببعض.

***التصغير**: يستخدم الشاعر هذه الأداة نظرا لتعاظم نفسه، واحتقاره لما يحيطه، وهو كثير في شعر صغره، لكنه أحيانا يذهب به مذهبا بعيد المرمى، كمثل قوله:

يستعظمون أبياتـــا نامــت بها لا تحســدن على أن ينــام

فهو يخرج عما تآلفت عليه النفوس من أن التصغير للتقليل والتحقير إلى هدف أبعد، وهو التفاخر بشعره كله فخرا شديدا، لأنه ليس من المنطق أن يقلل المتنبي من شأن الشعر، وخاصة شعره، ولكنه قصده إذا كنتم تستعظمون هذه الأبيات، فهي لاشيء بالنسبة لشعر آخر، وشعري كله عظيم[2].

-المستوى التركيبي:

أينما وجد المتنبي منفذا ليخرج عن المألوف إلا استغله وكان من بين ذلك ما صنعه خلال تأليفه للشعر على المستوى التركيبي ومن أهمها ما يأتي:

***الجمع بين المتناقضات**: نظرا لما عاشه المتنبي من التناقضات في حياته، فقد انعكس ذلك في تجربته الشعرية، فجمع فيه بين المتناقضات والمتضادات المختلفة، وكان يقصد تبيان ذلك من خلال شعره حيث يقول:

لم تجتمع الأضداد في متشابه إلا لتجعلني لعزمي مغرما

فاجتماع الأضداد كان يزيد من عزم ه« لأن في هذه الحياة الكثير من المتناقضات، لأن اختلاف زوايا الرؤية لا يؤدي إلى اختلاف الجوانب المرئية فقط، بل إلى تناقضها في كثير من الأحيان»[3]، ومن أمثلة ذلك قوله:

---

(1)منير سلطان، البديع في شعر المتنبي، المرجع السابق، ص 370.

(2)إبراهيم عوض، المرجع السابق، ص 243.

(3)المرجع نفسه، ص 252.

تَفْضَحُ الشَّمْسَ كُلَّمَا ذَرَّتِ الشَّمْـ سُ بِشَمْسٍ مُنِيـــرَةٍ سَــوْدَاءِ (1)

يتجلى التناقض في هذا البيت في عبارة (بشمس منيرة سوداء)، تناقض ظاهر بين حقيقة الشمس "المنيرة"، وبين هذه الصفة"سوداء" التي أسندت إليها، والذي يبرز مفارقة واضحة تلفت انتباه المتلقي، وبمجرد تذكره لسواد الممدوح إلا وينتبه إلا قصد الشاعر من هذا الاقتران المتناقض في العبارة، كتناقض الواقع، حيث سيادة كافور واعتلاؤه عرش مصر، فهو بمكانته كالشمس، لكنها سوداء لأن هذا الأسود سودها بغدره وخديعته، فلا تضيء إلا بما يجعل الواقع ظلاما لا نورا(2)، ومن أمثلة ذلك أيضا:

مُتَفَرِّقُ الطَّعْمَيْنِ مُجْتَمَعُ القــوَى فَكَأَنَّهُ السَّـــــرَّاءُ وَالضَّــرَّاءُ (3)

فقد جمع بين الصفة ونقيضها في شيء واحد

وقوله أيضا:

وَلَكَ الزَّمَانُ مِنَ الزَّمَـــــانِ وِقَايَةٌ وَلَكَ الحِمَامُ مِنَ الحِمَامِ فِـدَاءُ (4)

فهو يناقض في معنى الزمان، وكذلك الحمام، ولذا يكون قد جمع بين مناقضة الشيء والشيء نفسه، وفي أحيان أخرى يحقق الشيء من خلال نقيضه، وغيرها من الأمثلة في شعره، ولا نستبعد أن يكون قد جعل الجمع بين المتناقضات أداة يشد بها العقول ويحير الأفهام(5).

*اللف في العبارة: إن اللف والدوران ديدن من يريد التخلص من روتين الأسلوب المباشر، حتى يجعل الكلام شيقا يعتريه بعض الغموض الذي يحدث مسافة معتبرة بين النص والمتلقي، ولكي يصبغ المتنبي الكلام المألوف أو العبارات المباشرة بصيغة جمالية، ويكون لها دورها الفعال في دفع القارئ إلى التأمل، فإنه يلجأ إلى مثل هذه الأداة، وهي اللف في العبارة «فتعليق المعنى قليلا، ثم التوصل إليه فجأة يحدث هزة عقلية لذيذة علاوة على ما فيه من الجدة والطرافة، يكسب الفكرة العادية في حد ذاتها قدرا من الجمال»(6)، ويظهر استخدام هذه الأداة مثلا في تغيير الضمير من المتكلم أو "الخطاب" إلى "الغيبة"، ومن ثم يكون هذا

(1) المتنبي، المصدر السابق، قافية الهمزة، ص447.
(2)نوال مصطفى إبراهيم، المرجع السابق، ص259.
(3) المتنبي، المصدر السابق، قافية الهمزة، ص128.
(4) المصدر نفسه، قافية الهمزة، ص129.
(5)إبراهيم عوض، المرجع السابق، ص 248-252
(6)المرجع نفسه، ص 163.

التعبير إما كناية أو التفاتا أو تجريدا[1]، ومن مثل ذلك قوله:

مَا الخِــلُّ إِلَّا مَنْ أَوَدُّ بِقَلْبِـــهِ وَأَرَى بِطَرْفٍ لَا يَرَى بِسَوَائِـهِ [2]

يريد أن يقول"**وأراه بطرفه**" فيحذف الضمير العائد على الفعل الأول "**أود**"، ويجعله بعيدا بعض الشيء عنه، لا يتضح مباشرة إلا ببعض التأمل، ومثال آخر قوله:

وَمَنْ خُلِقَتْ عَيْنَاكَ بَيْنَ جُفُونِهِ أَصَابَ الحُدُورَ السَّهْلَ فِي الْمُرْتَقَى الصَّعْبِ [3]

كل البشر خلقت عيونهم بين أجفانهم، لكن المتنبي يلف ويدور ليرد الضمير على من أراد أن يصيب الحدور السهر أن تكون له عينان ترى كعيني الممدوح، ومقصده من كل ذلك وبأقصر عبارة "أنت دائما تصيب الحدور السهل"[4]، لكن المتنبي آثر أن يلف العبارة لفا زاد من بلاغة المعنى وتأثيره.

***القطع**: ليس هناك من أداة تمكن المتنبي من خرق المألوف والخروج عن السنن إلا لجأ إليها، فظاهرة القطع التي تصيدها من شعر من كان قبله من الشعراء الجاهليين **كزهير بن أبي سلمى**، كانت ظاهرة قليلة نادرة، في حين تجلت بكثرة في شعر المتنبي، نظرا لأهميتها في الانتقال بالمتلقي ومخالفة ما كان يتوقعه القارئ، وهذه الظاهرة يقوم فيها الشاعر بقطع جملة عن الجمل السابقة لها، مخالفة للمتوقع الذي كان من المفروض أن تربط بينهما رابطة، لكنه فضل قطع تيار الكلام فجأة واستأنف جملة جديدة [5]، في مثل قوله:

مَثَّلْتِ عَيْنَكِ فِي حَشَايَ جِرَاحَةً فَتَشَـــابَهَا كِلْتَاهُمَا نَجْـلَاءُ [6]

فالمتوقع أن يربط الجملتين "فتشابها/ كلتاهما نجلاء" بـ"إذ" مثلا حتى يكون المعنى أن سبب تشابههما أن كلتيهما نجلاء[7]، ويظهر ذلك أيضا في مثل قوله:

فالموت تعرف بالصفات طباعـــه لم تلق خلقا ذاق موتا أبينـا

فإن الجملتين مقطوعتين ومن المفروض أن يرتبطا بـ"فإنك" والهدف من هذا القطع أن يخطف الكلام

(1)المرجع السابق، ص 163.
(2) المتنبي، المصدر السابق، قافية الهمزة، ص350.
(3)المصدر نفسه، قافية الباء، ص301.
(4)إبراهيم عوض، المرجع السابق، ص 164.
(5)المرجع نفسه، ص 198.
(6) المتنبي، المصدر السابق، قافية الهمزة، ص125.
(7)إبراهيم عوض، المرجع السابق، ص 198.

خطفا، إذ يتوقف فجأة ثم يستأنفه فجأة[1].

إن مثل هذه الأدوات اللغوية والتركيبية التي تعمد المتنبي استعمالها في شعره، وأكثر منها رغم توقعه الانتقاد من قراء زمانه، وكان كذلك واعتبرها هؤلاء النقاد بحكم معايير النقد القديمة نقائص في شعره لخروجها عن المألوف، لكنها في الحقيقة لم تخرج عن حياض وحدود اللغة العربية، فهو يعتمد كثيرا على ما شذ عند العرب، ويتبع مذهب الكوفيين ولكنما دام المتنبي قد حرص على مذهب الكوفيين فأين يكمن الخروج عن المألوف؟، إن النحو الكوفي هو نفسه خروج عن المألوف إلى حد كبير[2]«لأن الكوفيين يقيسون على الشاذ»[3]، فالمتنبي في هذه الناحية كان بارعا في استغلال ما غفل عنه الشعراء الآخرون.

-المستوى البلاغي/ الدلالي:

إذا كان المتنبي قد وجد متنفسا في المستووين السابقين على أساس اتساع اللغة العربية فإنه في هالمستويين الآتيين يستغل مجالا آخر فيهما وهو مجال الصور والمعاني أين تكون حرية التأويل وتعدده ويستغل ذلك للخروج عن المألوف وإبداع ما لم يتوقعه القارئ .

***التفاوت:** رغم ما يعتري الشعر من نقص بسبب التفاوت فيه بين الفصيح وغير الفصيح، وبين مضامين البيت الواحد، وما تسببه هذه الظاهرة من معاناة القارئ حتى يدرك مرمى الشاعر فيه، وربما كان المتنبي يقصد إلى إضفاء البعد والمسافة بين معانيه والقارئ، ومن أمثلة ذلك:

أَتُرَاهَا لِكَثْرَةِ العُشَّاقِ تَحْسَـبُ الدّمْعَ خِلْقَـــةً فِي الْمَآقِـــي [4]

فهذا ابتداء «ما سمع بمثله، ومعنى تفرد بابتداعه كما يقول **الثعالبي** ثم شفعه بما لا يبالي العاقل أن يسقطه من شعره»[5]، ومن أمثلة ذلك أيضا:

كَيْفَ تَرْثِي التِي تَرَى كُلَّ جَفْنٍ رَاءَهَا غَيْرَ جَفْنِهَا غَيْرَ رَاقِـــي [6]

فالقارئ يجد جهدا في ربط معاني هذا التتابع المتراكم من الألفاظ حتى يصل إلى المعنى[7]، ولا أظن أن الشاعر لا يعرف أن هذا ما سيحدث للقارئ، وهو يقصد إلى هذا قصدا متعمدا.

---

(1)المرجع السابق، ص 200.

(2)شوقي ضيف، المرجع السابق، ص 311.

(3) مهدي المخزومي، مدرسة الكوفة ومنهجها في دراسة اللغة والنحو، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، مصر، ط2، 1958، 378.

(4) المتنبي، المصدر السابق، قافية القاف، ص236.

(5) صاحب أبو جناح، المرجع السابق، ص 31.

(6) المتنبي، المصدر السابق، قافية القاف، ص236.

(7) صاحب أبو جناح، المرجع السابق، ص 31.

يقول عنه **الحاتمي في رسالته الموضحة:** «ولكنك تحسن في البيت من القصيدة والأبيات إحساناً لا يجهله نقاد الكلام وأرباب البيان، إنجازاً في عبارته، وإبداعاً في نظمه، وصواباً في معناه، وسلامة في لفظه. ثم تشفع ذلك بالأبيات السخيفة لفظاً ومعنى، وبالأبيات التي تغير على معانيها وبعض ألفاظها إغارة الذئاب على سرح النقد، فتأتي القصيدة بالشعر على غير مشاكهة» [1]، ويقول **الصاحب:** «إنه بعيد المرمى في شعره، كثير الإصابة في نظمه، إلا أنه ربما يأتي بالفقرة الغراء، مشفوعة بالكلمة العوراء»[2]، فالقدماء يستهجنون مثل هذا التفاوت بين الفصيح وغير الفصيح، ويعتبرونه مما يشين في تأليف الشعر، لكنه يعد في النقد المعاصر من الأساليب التي يقف أمامها القارئ « متسائلا عن سر تغيير الشاعر لنسق اللغة، وهذا التساؤل بحد ذاته يشكل توترا وإثارة وصدمة، لأن ذلك يخالف توقع القارئ، ولذلك فإن التوقع يحدث بين ما يؤديه النص وردود فعل القارئ، الذي يجد نفسه أمام شيء يبدو بالنسبة إليه غريبا»[3]، فهذا التفاوت من أهم الآليات التي كان يستخدمها المتنبي، ومادام أنها تكثر في شعره فهي متعمدة ومقصودة منه، رغم انتقاد القدماء له، لكنه كان بارعا في إيجاد ما يمكن أن يفاجئ به المتلقي ويشد انتباهه، وهو ما يتوافق مع أهم أسس نظرية القراءة والتلقي.

***التكرار:** تنبه النقاد القدماء إلى قضية التكرار في شعر المتنبي وانتقدوه في ذلك انتقادا لاذعا أحيانا، كما فعل **الصاحب**، لكن المحدثين يرون أن هذه الأداة مما تعكس نبوغ المتنبي، وهل إن المتنبي لا يعرف أن التكرار خلل في العرف اللغوي القديم، لكن مع ذلك يصر على استخدامه، وكان مقصده من كل ذلك أن يحقق«قيمة فنية إنه فيما يبدو لي كان يتلذذ في المديح والفخر والغزل بترديد اللفظة، ويريد للسامع والقارئ أن يتلذذاهما أيضا بهذا الترديد كما يتلذذ الواحد منا بتقليب قطعة حلوى في فمه»[4]، ومن أمثلة ذلك:

قَبِيلٌ أَنْـــتَ أَنْـــتَ وَأَنْتَ مِنْهُـمْ وَجَدُّكَ بِشْـــرٌ الْمَلِكُ الهُمَـامُ [5]

ومثل قوله:

وَلَا الضِّعْفُ حَتَّى يَتْبَعَ الضِّعْفُ ضِعْفُـهُ وَلَا ضِعْفَ ضِعْفِ الضِّعْفِ بَلْ مِثْلُهُ أَلْـفُ

هذا البيت الذي تتدفق منه جمالية عظيمة إذا ارتبط بما يسبقه وما يلحقه من أبيات، فتأمل:

(1)الحاتمي، الموضحة، المرجع السابق، ص 9.

(2)الصاحب بن عباد، رسالة في الكشف عن مساوئ شعر المتنبي، المصدر السابق، ص30.

(3)موسى ربابعة، جماليات الأسلوب والتلقي، المرجع السابق، ص 131.

(4)إبراهيم عوض، المرجع السابق، ص 256.

(5) المتنبي، المصدر السابق، قافية الميم، ص104.

وَلَسْتَ بِدُونٍ يُرْتَجَى الغَيْثُ دُونَـــــهُ وَلَا مُنْتَهَى الجُودِ الذِي خَلْفَهُ خَلْـــــفُ
وَلَا وَاحِدًا فِي ذَا الوَرَى مِنْ جَمَاعَـــةٍ وَلَا البَعْضَ مِنْ كُلٍّ وَلَكِنَّكَ الضِّعْـــــفُ
وَلَا الضِّعْفُ حَتَّى يَتْبَعَ الضِّعْفُ ضِعْفُـهُ وَلَا ضِعْفَ ضِعْفِ الضِّعْفِ بَلْ مِثْلُهُ أَلْـفُ
أَقَاضِينَا هَذَا الذِي أَنْـــتَ أَهْلُـــــهُ غَلِطْتُ وَلَا الثُّلُثَانِ هَذَا وَلَا النِّصْـــــفُ (1)

فحين تقرأ هذه الأبيات مجتمعة تحس ببراعة المتنبي حين «حول هذه الألفاظ الحسابية إلى موسيقى مجلجلة أبرزت لنا تفوق ممدوحه الساحق على الناس كل الناس، إن في الكلام مبالغة شديدة، ولكنها مبالغة بارعة»(2).إن المتنبي قد خرج بهذا التكرار المبالغ فيه عن كل معهود كسر به أفق التوقع لدى القارئ، وجعله يذهب ويجيء بين الإعجاب والتأمل لفهم هذه الأعداد وارتباطها ببعض لتشكل معنى عميقا، وحقق به غاية فاقت كل تكرار.

***الحقيقة والمجاز:** رغم اهتمام النقاد القدماء بالتعبير المجازي عموما، والاستعارة خصوصا في قراءتهم لشعر المتنبي، «وأبرزوا في أحيان كثيرة دور القارئ أو المتلقي وردود فعله تجاه التعبير الاستعاري، فإنهم أغفلوا الجانب المتعلق بالمبدع، وفي ذلك إجحاف كبير بحق الشاعر وفيما يتصل باستعارات أبي الطيب كان التعليق عليها يظهر تبرما بغلوه وتطرفه في استخدامها، ولم يتوصل إلى إدراك مقوماتها الفنية التي قامت عليها تجربته الشعرية، وكان الاهتمام منصبا على ما يقوله المتنبي، وليس على الطريقة التي يقول فيها، ودرجة انزياحها»(3)، لكن النقاد المحدثين والمعاصرين تنبهوا لهذا الأمر، وأدركوا عمق مقصد الشاعر من استعاراته وكيفية بنائها، ومدى علاقتها بالمتلقي، وكان من أهم من ألف فيها في ضوء نظرية التلقي، وأفرد لموضوع الحقيقة والخيال(المجاز في شعر المتنبي فصلا كاملا ما جاء في كتاب **"المتوقع واللامتوقع" لنوال مصطفى إبراهيم**، والذي سننتقي منه بعض الأمثلة لغاية بيان ما تفوقت وتفردت فيه الدراسات الحديثة في قراءة شعر المتنبي، ومن أمثلة ذلك قول المتنبي:

خِطْبَةٌ لِلْحِمَامِ لَيْسَ لَهَـــا رَدُّ وَإِنْ كَانَتِ الْمُسَمَّاةُ ثُكْـــــلَا
وَإِذَا لَمْ تَجِدْ مِنَ النَّاسِ كُفْـؤًا ذَاتُ خِدْرٍ أَرَادَتِ الْمَوْتَ بَعْلَا (4)

(1)المصدر السابق، قافية الفاء، ص108.
(2)إبراهيم عوض، المرجع السابق، ص 258.
(3)أحمد مبارك الخطيب، المصدر السابق، ص210.
(4) المتنبي، المصدر السابق، قافية اللام، ص407.

في هذا البيت يصوغ الشاعر صورة تنبض بالحياة، حيث شَخّص الموت كرجل قوي عزيز يتقدم لخطبة هذه المرأة الشريفة، فلا يرد طلبه (خطبة للحمام ليس لها رد)، ومن خلال هذا التشخيص تم إقامة علاقة اجتماعية إنسانية بين الحقيقة والخيال بين المرأة والموت علاقة غير متوقعة، وبفضل هذا الخيال الاستعاري تحول معنى الموت من المعنوي المجرد إلى المادي الملموس، ولفظ الخطبة ليس إلا دلالة عن ضده في السياق، فهو كناية عن موتها في وقت انقطع فيه الرجاء بوجود الحر الشريف[1]، ومثل ذلك أيضا قول الشاعر:

مَا كَانَ نَوْمِيَ إِلَّا فَوْقَ مَعْرِفَـــتِي بِأَنَّ رَأْيَكَ لَا يُـــؤْتَى مِنَ الزَّلَــلِ

أَقِلْ أَنِلْ أَقْطَعِ احْمِلْ عَلّ سلّ أَعِـدْ زِدْ هَشّ بَشّ تَفَضَّلْ أَذِنْ سُرَّ صـلِ [2]

إن الوسيلة البلاغية التي استعان بها هذا الشاعر في رسم هذه الصورة المجازية، هي استعارة مكنية التي أضفت على البيت غموضا رمزيا جماليا مؤديا عمله في التأثير في النفس، وذلك بتعميق دلالته، فنوم الشاعر فوق معرفته لرأي الأمير ليس حقيقة، وإنما هو على سبيل الخيال، والمعنى أنه من شدة اطمئنانه وحسن ظنه وثقته في الأمير بأن لا يلمسه أي عقاب، فلفظ النوم لا يدل إلا على الاطمئنان وراحة البال، هذا اللفظ الذي عدل عن معناه الأصلي الحقيقي، وعن طريق ربطه بما لا يتوقعه القارئ أضفى عليه معنى خياليا لا يمكن تجسيده في الحقيقة، إلا بالبحث فيما وراء هذا المعنى الظاهر غير المنطقي ليصل القارئ بعد ذلك إلى أن الشاعر يصور حالة الاعتذار أمام هذا الأمير الذي كان مطمئنا بأنه لا يناله منه شيء [3].

-المستوى الإيقاعي:

اختلف النقاد المحدثون حول موسيقية العبارة في شعر المتنبي، فمنهم من يعيب موسيقاه ويرى أن في شعره تشويشا ونشازا **كشوقي ضيف**[4] **وعلي أدهم** [5]، وهناك من يعترف بجماليتها **كشفيق جبري**، لكن مع ذلك ينتقدها بقوله: «لو أعملنا الروية في بعض لغة المتنبي لتحقق عندنا جملة مقابحه اللغوية ناشئة عن فساد ذوقه الغنائي» [6]، لكن **شوقي ضيف** رغم انتقاده لموسيقى المتنبي ينبهنا إلى اللغز الذي أراده المتنبي من هذه الموسيقى المشوشة النشزة، يقول: «وهذا الخلل الموسيقي عند المتنبي يجعلنا نذكر خللا مماثلا

(1)نوال مصطفى إبراهيم، المرجع السابق، ص ص176-181.

(2) المتنبي، المصدر السابق، قافية اللام، ص339.

(3)نوال مصطفى إبراهيم، المرجع السابق، ص ص 187-189.

(4) شوقي ضيف، المرجع السابق، ص339.

(5) المرجع نفسه، ص 339.

(6)نفسه، ص339.

من بعض الوجوه في الموسيقى الحديثة، إذ نرى الفنون تتعقد، ويظهر المذهب الرمزي في الشعر والتصوير، كما تظهر طائفة من الموسيقيين على رأسها **راقل** تحاول أن تبعث حركة جديدة في فنها، وكأنما يعجزها التجديد الصريح المستقيم، فتلجأ إلى إحداث نغمات شاذة في "أرقم موسيقية" تخالف المألوف البسيكولوجي والعادة، حتى تستحوذ على إعجاب الناس بالخروج على الطرق الموروثة، وهو خروج كخروج المتنبي يحدثه الموسيقيون في السمع بضع نغمات غير مألوفة نغمات ناشزة يقصدون إليها قصدا، ويعمدون إليها عمدا، وكان المتنبي يحدث في موسيقى شعره ما يماثل هذه النغمات الناشزة من بعض الوجوه، إذ ملأه بفنون من الانحرافات والشذوذات»[1]، فالمتنبي لم يكن ليدع الجانب الإيقاعي دون تغيير يكسر أفق توقع القارئ ما دام أنه لم يغفل عن ذلك في كل مستوى من مستويات النص، فإن عُدَّ عند القدماء وعند بعض المحدثين عيبا في الجانب الصوتي والعروضي للشعر، فإنه عند معظم المحدثين والمعاصرين خاصة، يعد من أهم الآليات، التي يعمد إليها الشاعر من أجل تحقيق تخييب أفق الانتظار وكسر أفق التوقع لدى المتلقي ليغير من روتينية تلك الموسيقى المنتظمة التي تمتع القارئ، لكن ليس كمتعة المخالف للمعهود إن أدركه السامع وتفاعل معه.

ب–تغير أفق التوقع على مستوى القراءة:

تعددت القضايا النقدية من النقد القديم التي عمل المتنبي من خلال شعره أن يغير في مفهومها وفي مقدار الاعتراف بها، واتخاذها مقياسا لنقد الشعر، سواء كان المتنبي قاصدا إلى ذلك أم مستمرا فيما هو مقتنع به غير مبال بما يوجه إليه من نقد واستنقاص لشعره، وقد تنبه إلى هذا الأمر النقاد المحدثون واعتبروا هذا العمل من ميزات نبوغ المتنبي، وسلطوية شعره التي فرضت تغيير أفق الانتظار النقدي، وأجبرت القارئ على طريقة خاصة لقراءة شعره، ومن أهم هذه القضايا:

–تجاوز معيار تقسيم الشعر إلى مطبوع ومتكلف:

إن المتعارف عليه أن قضية الطبع والتكلف قد احتلت مكانا واسعا، وأخذت مجالا في النقد مهما قبل المتنبي خاصة مع شعر **أبي تمام والبحتري**، كما وضح ذلك **الآمدي** في موازنته بجلاء، ولم يُغفل عن اعتبار هذا المعيار حتى في نقد شعر المتنبي، كما أشار إلى ذلك شراح المتنبي ونقاده، لكن مع ذلك سار ديوان المتنبي مخالفا لما تعارف عليه النقاد القدماء حول هذه القضية، حيث تعدى «حدود ذلك التقسيم المفتعل في الحكم على الشعر بطريقة نظمه لا بقيمه الجمالية وعميقه وتأثيره في القارئ، فالمتنبي جمع بمفهوم مقنني

(1) المرجع السابق، ص340.

الشعر إلى متكلف ومطبوع بين النوعين، وحين وقف النقد منه وقفة موضوعية ألفناه يلغي هذه القضية بقصائد نأت وبعدت ورفضت أي تقسيم مصطنع»[1]، فالمتنبي مهما حاول تقليد من سبقه، لا يأخذ إلا ما يوافق طبعه، ويلائم خلقه وشخصيته، ويتوافق مع نظرته للحياة والواقع، فلم يعنه من إبداع سابقيه إلا ما يخدم الشعر لتأدية غرضه، وبذلك تكون الصنعة أداة يستعين بها الشاعر لإيضاح المعاني وتقويتها، لجعلها غاية في نفسها [2]، ومن أهم مظاهر التكلف المقدمة الطللية التي كانت تفرض على الشاعر أن يتقيد بها في تأليفه للشعر، لكن الشاعر حور وحول فيما يمكن إيضاحه في الآتي:

-إبطال الجدل حول المقدمة الطللية:

حيث حاول قبل المتنبي **أبو نواس** أن يعبر عن «أحاسيسه الحقيقية، وألا يكون متبعا أو معبرا عن تجربة لم يعرفها في حياته، ثار عليه نقاد ودعوا إلى ضرورة افتتاح القصيدة بالطلل حتى ظهر المتنبي فأبطل النقاش حول المسألة، وكان في مطالع قصائده غير متبع لقديم أو جديد، وترك لكل جديد من قصائده أن تبدأ البداية المناسبة لها»[3]، فكان هذا العمل من أبرز مظاهر التمرد على البنية السطحية التي شغلت الشاعر القديم.

ويعلق **طه حسين** على شعر المتنبي في إحدى قصائده التي مدح بها **الأوراجي** «وأنت ترى من هذه الأبيات [أي أبيات المقدمة] أن الشاعر حريص ألا يدع المذهب القديم الذي ألفه الشعراء، فيذكر طريقه إلى ممدوحه، ولكنه على احتفاظه بهذا الشكل التقليدي يغير الأسلوب والموضوع تغييرا، فانظر إليه كيف يخلص إلى ممدوحه هذا الخلوص العجيب بأن يجعل بينه وبين أبي علي جبالا تشبهه في الضخامة والارتفاع وفي الثبات والاستقرار وفي الصعوبة والامتناع، فمن شأنها أن تبعده عنه، ولكن الشاعر يجعل بينه وبين أبي علي رجاء يشبه هذه الجبال في الضخامة والعظم والسعة والقوة فمن شأنه أن يقر به منه»[4]، ورغم تصريح أبي الطيب أن النسيب في مطالع قصائده شيء لابد منه، درج عليه الشعراء في صنعتهم فلا يمكن لنا أن نحمله على غير ما قصد فيه فقال:

إِذَا كَانَ مَدْحٌ فَالنَّسِيبُ الْمُقَدَّمُ أَكُلُّ فَصِيحٍ قَالَ شِعْرًا مُتَيَّمُ [5]

(1)جلال خياط، المرجع السابق، ص 10.

(2)حسن الأمراني، ظل المتنبي دراسة في شعر المتنبي، مكتبة سلمى للثقافة، ص 14.

(3)جلال خياط، الرجع السابق، ص 10.

(4) طه حسين، مع المتنبي، المصدر السابق، ص121.

(5) المتنبي، المصدر السابق، قافية الميم، ص302.

ومع ذلك فالنقاد لا يعترفون أن كل مقدماته الطللية مجرد تقليد، بل فيها أدب إنساني رفيع كما أنه قد تخلى عنها إطلاقا في بعض المواضع[1]، ويرى بلاشير أن التجديد في مقدمات المتنبي ساد بعد التقائه بسيف الدولة، بل كان يتجنب بين الفينة والأخرى تأليف المطالع الغزلية، إما بحسن تخلص أو بإلغائه مطلقا والانطلاق مباشرة في المدح[2]

لقد أنتجت المطالع المتجددة لقصائد المتنبي أفقا جماليا من التوقعات، بما أضفى عليها من تأليفاته الخارجة عن المألوف والمفاجئة لتوقع القارئ قصد إيجاد المتعة الجمالية، وشد انتباه القارئ لاستكناه المعاني[3]، ومن أمثلة ذلك القصيدة التي مطلعها:

فُـــــؤَادٌ مَا تُسَلِّيهِ الْمُـــدَامُ وَعُمْرٌ مِثْلُ مَا تَهَبُ اللِّئَـــامُ [4]

يخالف المتنبي في مطلع هذه القصيدة أفق التوقع المألوف حين يلج مباشرة في المديح، وأكثر من ذلك يبتدئ في مدح نفسه ويقدمها على الممدوح، مخالفا السنن العربي من جهتين من جهة الابتداء بالمقدمة الطللية، ومن جهة تقديم مدح الممدوح قبل نفسه[5].

ففي هذا المثال تخلى المتنبي عن المقدمة الغزلية، ولم يقدم أي توطئة، كما أنه أحيانا أخرى يوهم القارئ بأنه على نهج القدماء في الابتداء بالقصيدة الطللية، لكن سرعان ما يخرج عن المألوف كمثل قوله: ألا كل ماشيةِ الخيزلي ... فدى كل ماشيةِ الهيدبى

يستهل الشاعر قصيدته بهذا الشطر الذي يوحي على إدراج المقدمة الطللية الغزلية في القصيدة كما هو مألوف في الشعر العربي، لكنه لا يستمر على ذلك ويصيب المتلقي بخيبة كبيرة حين ينحرف عن هذا السياق، ليتحدث عن ناقته لا على المرأة في الشطر الثاني(فدا كل ماشية الهيدبى) [6]، لكن هذا الانحراف المفاجئ في مقدمة المتنبي ليس إلا تعبيرا عن ما يهم نفسه في ذلك المقام، إنه لا حاجة له إلى ذكر النساء مطلقا، هو في ذلك المقام في ظرف وحالة تستدعي حاجته إلى النوق بشكل ملح، ويعلل ذلك للمتلقي

(1)إبراهيم السامرائي، وقفات مع أبي الطيب، المصدر السابق، ص 30.

(2)ريجيس بلاشير، حياة أبي الطيب المتنبي وشعره، المصدر السابق، ص 48.

(3)نوال مصطفى إبراهيم، المرجع السابق، ص273.

(4) المتنبي، المصدر السابق، قافية الميم، ص101.

(5)نوال مصطفى إبراهيم، المرجع السابق، ص74.

(6)المرجع نفسه، ص280.

ببيان دور النوق وأهميتها (ولكنهم حبال الحياة وكيد العداوة وميط الأذى)[1].

إن هذه القصيدة يقولها الشاعر وهو يخطط للخروج من مصر، وهذا ما كان يهمه، لذا لم يتحدث عن المرأة حين رأى ذلك الحديث لا طائل منه في ذلك الموقف، وفي الوقت نفسه أوهم القارئ بأنه بجعلها في مقدمة قصيدته حتى يجلب انتباهه لما يريد الحديث عنه، فليس لفت الانتباه بالحديث عن النوق كلفت الانتباه بالحديث عن النساء.

-إنهاء الموازنة بين الشعراء:

اشتعلت نار الخصومة والموازنة بين الشعراء ردحا من الزمن قبل المتنبي وبعده، وقورن المتنبي بكثير من الشعراء منهم **البحتري وابن الرومي وابن المعذل وأبي تمام** وحتى بالجاهليين، لكن ذلك لم يستمر لأنه بحكم تميزه وتفرده لم يسمح أن يكون له ندا فينشغل الناس بأيهما أشعر، فلقد «جاء في زمن يعقم الخواطر، ويصدئ الأذهان، فلم يزل فيه وحده بلا مضاء يساميه ولا نظير يعاليه»[2]، وبذلك أصبح النقد بعيدا عن الانطباعية في تحديد أسماء التفضيل، وأصبح النقد أقرب إلى الموضوعية والقيام على أسس ثابتة[3]، وهذا لا يعني أنه لم يقارن بالماضين من قبله، لكن مع ذلك استطاع أن يكون متفوقا على كثير منهم، وحجب عن كل شاعر نبغ من بعده، فرغم براعة **أبي فراس الحمداني** في الشعر إذا قرئ شعره منفردا، إلا أن شهرة المتنبي حالت عن بيان جودة شعره حتى كاد يضمر، وهذه النتيجة بدورها تقودنا إلى إلغاء معيار نقدي آخر وهو تقسيم الشعراء إلى طبقات.

-إلغاء تصنيف الشعراء إلى طبقات:

فمثلا لو كان **ابن سلام** في عصر المتنبي وحاول أن يقسم الشعراء لاستعصى عليه تحديد الطبقة التي يمكن أن يضع فيها المتنبي، لأن الفرق بينه وبين شعرائه كبير والبون بينهم شاسع، لذا انمحت هذه القضية، ولم يعد لها أي مكان في نقد ما بعد المتنبي، وصار يدرس كل شاعر على حدة.

-تراجع الاهتمام بالسرقات الشعرية:

أقام النقاد القدماء من معاصري المتنبي دراسات لا حصر لها حول سرقات المتنبي، حيث ألفت العديد من المدونات حول ذلك **كالمنصف ورسالة الصاحب والحاتمي والإبانة** وغيرها، وكان مؤلفوها مهتمون

(1)المرجع السابق، ص282.

(2)ابن جني، الفسر، المصدر السابق، ج1، ص16.

(3)جلال خياط، المرجع السابق، ص 12.

بالبحث عن المصدر الذي أخذ منه المتنبي شعره، فلم يراعوا جوانب أخرى من هذا الشعر حول هذه الأبيات التي لا يرون فيها إلا سرقة، وكان الأجدر أن يعنوا بكيفية صياغة المتنبي لها، ويبينوا الجوانب التي أضافها المتنبي لهذه المعاني حتى جعلها تتسم بالحيوية والسيرورة، فلم تتوقف زمانا ولا مكانا ولم تعرف الخمول والإهمال أبدا[1].

فرغم اعتبار أن أخذ المتنبي عن سابقيه أمرا لا يمكن نفيه، وقد تم ذلك غالبا في الصورة الفنية في الشعر، لأنها تعد «محور العدول ومكمنه الذي يتم فيه عن طريق إعادة تركيب وترتيب العلاقة بين الدال والمدلول لإنتاج الدلالة وبنائها بناء جديدا مغايرا للبناء السابق، أو في حالة الإبداع القصوى يكون البناء جديدا كل الجدة لا يقتفي أثر البناء السابق بقدر ما يبدأ بناء جديدا ربما منقطعا عن السابق تمام الانقطاع (...)هذا الانقطاع الذي لا يستطيعه إلا الفحول من الشعراء أصحاب القدرة والاقتدار الفني الخالص ممن شبههم أحد النقاد المحدثين بالإنسان المتحضر الذي يستطيع تجهيز ما يأكله قبل أكله ويستطيع تمثله والاستفادة منه(...)الشاعر الفحل يستطيع أن يخيل الأمر على المتلقي وكأنه جديد كل الجدة منقطع عن السابق كل الانقطاع من خلال العدول الذي يقوم به الشاعر في الصورة الشعرية سواء على مستوى التركيب الصوري أو على مستوى الشاعر والمتلقي»[2]، كل هذه الأبواب لم ينشغل بها النقاد من معاصريه، والأدهى والأمر أن الدوافع إلى ذلك كانت ذاتية لا مجال للعلمية والموضوعية فيها، لذا لم يلبث الحديث على سرقات المتنبي وتراجع واندثر بعد زمن.

لكن الملفت للانتباه ورغم أن المتنبي كان شاعرا فحلا حقا، وعرف كيف يصوغ معانيه إلا أنه لم يول اهتماما لما ألفه هؤلاء في تعداد سرقاته، ومضى في طريقه، وكأنه يرد عليهم هذا هو الطريق لقول الشعر المحدث، وكأنه يرى بعين البصيرة أنه سيكون هناك قراء ينشغلون بقراءة شعره دون الاهتمام بهذا الموضوع غير المجدي، ويرون في اعتماد المتنبي على القراءات السابقة مع التجديد بالخروج عن سنن سابقيه فيما يمكن أن يقال عنه براعة وعبقرية في الإبداع.

ج-القضايا النقدية المستجدة من خلال شعره:

لم يقتصر تأثير المتنبي بشعره في تغيير مسار النقد فحسب، بل فتح الأفق أمام رؤى نقدية جديدة، وساهم في اتساع مجالات النقد وظهور قضايا جديدة «فيه فنظرا لكثرة خروجه عن المألوف وسنن اللغة

(1)حسن الأمراني، ظل المتنبي دراسة في شعر المتنبي، المرجع السابق، ص13.

(2) أحمد سليم غانم، تداول المعاني بين الشعراء، المرجع السابق، ص190.

وعدوله على كثير من قواعدها الممكنة، ظهر النقد اللغوي مع **الجرجاني وابن جني** وغيره من النقاد وهو ما أدى إلى الانصراف عن الاهتمام بقضايا الإعجاز إلى التفصيل والتوسع في قضايا اللغة»[1]، ومن أهم القضايا المستجدة من خلال شعره ما يأتي:

-الالتزام بالوحدة العضوية:

وهي من أهم القضايا النقدية منذ العصر الجاهلي، حيث كانت تفضل القصائد المتضمنة للعديد من الأغراض على القصيدة المحتوية على غرض واحد، فيجمع الغزل والمديح والحماسة مثلا أو الهجاء والفخر أو المديح والرثاء وغيرها، كما هو حال أغلب القصائد منذ العصر الجاهلي، لكن المتنبي «أثبت أن الإبداع الشعري سواء انطوت القصيدة على موضوع واحد أو موضوعات شتى له من صاحبه ما يجمع شتاته كالألوان المتباينة في اللوحة التي تتداخل لتصبح أجزاء وحدة تلك اللوحة وعالمها الخاص وجوها المتماسك»[2]، كما نفى بطريقة غير مقصودة المثال القائل «أنا أستحسن أن يكون كل بيت قائما بنفسه لا يحتاج إلى ما قبله ولا إلى ما بعده »[3]، إذ لا يصح في القصيدة القديمة «أن ينتهي بمبتدأ أو فاعل خبره أو مفعوله في البيت الثاني»[4]، لكن الذي يجب أن يفهم من خلال قصائد المتنبي أن تكون الأبيات منسجمة والمعاني متكاملة، لتتم الوحدة العضوية وإن تعددت الموضوعات عكس ما فعل الكثير من النقاد القدماء، وحتى المحدثين حين فصلوا حكم المتنبي واقتطعوها من القصائد فخربت ما كان يقصده المتنبي من حكمه، وخير مثال عل ذلك قصيدة **"واحر قلباه"** المليئة بالأمثال والحكم المتعددة الموضوعات من مدح وعتاب وفخر كما فصل ذلك **عبد العزيز الدسوقي** في منهج الرؤية الفنية، وكذلك في قضية الانتقال والالتفات **عند محمود شاكر**، فتبين خلال ذلك كيف تتداخل الموضوعات فيما بينها حتى لا يمكن الفصل بينها، وقد نبه إلى ذلك أيضا **طه حسين** في قوله: «ومن أخص العيوب التي يؤخذ بها النقاد الذين نقدوا أبا تمام والبحتري والمتنبي، أنكم لا تجدون أحدا من هؤلاء النقاد ينقد القصيدة من حيث هي قصيدة، فهم إذا قرأوا أجمل قصائد (...) المتنبي لا ينظرون إليها جملة كيف استقامت ألفاظها ومعانيها وأسلوبها، وإنما يقفون عند البيت والبيتين أأجاد الشاعر في هذا التشبيه أم لم يجد أوفق في هذا التعبير أم لم

(1)جلال خياط، المرجع السابق، ص 14.

(2) المرجع نفسه، ص 15

(3) ابن رشيق، العمدة، المصدر السابق، ج1، ص227.

(4)جلال خياط، المرجع السابق، ص 52.

يوفق؟ وما هكذا تتصور المثل الأعلى للنقد الأدبي»[1]، فلا يمكن اقتطاع حكم المتنبي من سياقها في القصيدة وخير مثال قصيدة "واحرقلباه" التي خالف فيها المتنبي القدماء في مبدأ آخر، وهو عدم استقلال أبيات القصيدة عن بعضها ولا أغراضها بل هي كل متكامل.

فالأبيات التي تبدو فيها حكما، كانت كلها بمثابة «هجاء مقذع اتخذ شكل الفخر تسترا، كما اتخذت إهانات سيف الدولة في هذه القصيدة شكل الحكمة قناعا»[2]، ولا يمكن إدراك ذلك إلا بقراءة القصيدة كلا متكاملا كما قصد بذلك المتنبي، وإلا لا يمكن فهم المعنى الحقيقي لقصيدته.

-رد الاعتبار للمتلقي مع مراعاة الشاعر:

كان اعتبار المعايير النقدية ومراعاة ما يجب توفر الشعر عليه من أهم القضايا المسيطرة على النقد القديم، أي إن الناقد «كان محكوما بمجموعة من الأعراف والتقاليد الفنية التي ينشأ عنها ميثاق أدبي يجب احترامه من قبل الشاعر والمتلقي معا، وغالبا ما كان هذا الميثاق يكرس ***"موت المؤلف"***، وذلك حين فرض عليه مجموعة من الثوابت والضوابط الفنية التي حالت دون حركة التجديد في الشعر العربي»[3]، تلك القيم النصية الجمعية التي يتوجب على كل شاعر أن يتقيد بها بعيدا عن القيم الشعورية والعاطفية ذات الارتباط بالجانب الذاتي، فلا نلمح في شعر القدماء مخلوقا إنسانيا يشتمل الفكر والحس وراء قول الشعر، وذلك ما أدى إل انتحال الشعر، حيث كان من السهل أن يحرف الشعر عن قائله، وقد لا يعرف ذلك إلا حذاق صناعة الشعر [4]، لكن الذي فعله المتنبي غير ذلك فقد وظف في شعره من الرموز والمعاني والأحداث ما لا يمكن لأحد أن يخطئ في نسبته إليه حتى وقتنا هذا، كما أدخل في شعره أعمق وأدق ما تحويه النفس الإنسانية من خلال حديثه عن سيف الدولة وهجائه لكافور وغيرها، وإن أبسط متلق لشعر المتنبي وهو جاهل بمؤلفه إلا ويعرف أن قائله المتنبي.

كما أن شاعرا كالمتنبي يقظ الفكر حاد البصر دقيق الملاحظة لا يغفل عن إدراج ذاتيته المؤلفة في معظم شعره ***(المؤلف الضمني)***[5]، فهي موجودة «وهي تكتب بأصابعها وتتنفس برئتها وتتكلم بلسانها

---

(1) طه حسين، من حديث الشعر والنثر، دار المعارف، مصر، ص109.

(2)جلال خياط، المرجع السابق، ص 66.

(3)حميد سمير، الشعر العربي القديم وأفق الانتظار، المرجع السابق، ص 188.

(4) المرجع نفسه، ص 185.

(5)«الأنا الثانية للمؤلف، التي تنفصل عن أناه المرتبطة بشروط الواقع، وتتحد بالعالم التخيلي، بحيث تكون هذه الأنا قادرة على تحقيق موضوعية العمل الأدبي، لأنها تتحول إلى أصوات متحاورة في كل عمل، لا تتقيد باعتقادات المؤلف الحقيقي». انظر: ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، المرجع السابق، ص 112.

مع أن الشعر كان موجها إلى الآخر مدحا أو رثاء أو هجاء إن مثل هذا التوجه في شعر المتنبي لا يستطيع أفق الانتظار الذي بني على نظرة غرضية نمطية أن يجيب على أسئلته وقضاياه»[1]، بل لا يقصر حضور المتنبي في شعره فردا مستقلا فحسب، ويتعدى إلى التماهي بالذات التي يمتدحها وهو الآخر «تتجسد فيها قيم الشاعر وآماله وأحلامه إنها جدلية التماهي التي تقوم على التوحد العميق بين الذات والآخر (النموذج) بحيث يصبح الاثنان واحدا »[2]، ومن أمثلة ذلك قوله في مديح سيف الدولة الحمداني:

بَلَغْتُ بِسَيْفِ الدَّوْلَةِ النُّورِ رُتْبَــةً أَنَرْتُ بِهَا مَا بَيْنَ غَرْبٍ وَمَشْـرِقِ

إِذَا شَاءَ أَنْ يَلْهُو بِلِحْيَةِ أَحْمَــقٍ أَرَاهُ غُبَارِي ثُمَّ قَالَ لَهُ الْحَـــــقِ

وَمَا كَمَدُ الحُسَّادِ شَيْئٌ قَصَدْتُــهُ وَلَكِنَّهُ مَنْ يَزْحَمِ البَحْرَ يَغْـــرَقِ [3]

حين وجد المتنبي في سيف الدولة ما كانت تتوق إليه نفسه انعكس ذلك في شعره كما هو مبين في هذه الأبيات التي تماهى فيها مع ممدوحه حتى يصعب على القارئ التمييز بين الذات والآخر، فالعظمة في هذه الأبيات تندمج بين سيف الدولة الذي كان عظيما في مبادئه وقدرته وامتلاكه الفعل والقرار، هذه الصفات هي نفسها المنسوبة إلى عظمة الشاعر المتمثلة في قدرته وامتلاكه ناصية البيان في الشعر [4].

إن شاعرا كالمتنبي لا يمكن أن يموت "**بموت المولف**" بالمفهوم الخاطئ في الفكر القديم والمعاصر الذي أعلن موت المؤلف بإلغائه نهائيا بمجرد انتهائه من تأليف النص، بل نؤيد ما ذهب إليه **عبد الله الغذامي** من إعلان موت المؤلف كما أعلنه **رولان بارت** فـ«الموت ليس إلغاء فموت والد رجل من الناس لا يعني إلغاء اسم الوالد من شجرة نسب الابن، ولكنه فقط انتهاء وظيفته وسيظل المؤلف اسما معلقا على النص أو احتمالا ممكنا في حالة جهلنا به، والموت يعني أن هناك حياة ثم توقفت تاركة أثرها ليعتمد على نفسه من عدها، وهذا ما تفتقت عنه عبقرية المتنبي»[5]، فهو خالد بشعره، وقد وضح ذلك حين قال:

أَنَامُ مِلْءَ جُفُونِي عَنْ شَوَارِدِهَــا وَيَسْهَرُ الخَلْقُ جَرَّاهَا وَيَخْتَصِـــمُ [6]

(1)حميد سمير، الشعر العربي القديم وأفق الانتظار، المرجع السابق، ص190.

(2)نوال مصطفى إبراهيم، المرجع السابق، ص 83.

(3) المتنبي، المصدر السابق، قافية القاف، ص347.

(4)مصطفى نوال إبراهيم، المرجع السابق، ص 84.

(5) عبد الله الغذامي، المرجع السابق، ص87.

(6) المتنبي، المصدر السابق، قافية الميم، ص332.

فالمتنبي «يعلن (نوم المؤلف) أي تعطل حيوية دوره، والنص يصبح (شاردة)أي أثرا معلقا وإشارة حرة ومعه القارئ يسهر ويخاصم (...)وهو في اعتماد النص على نفسه (لا على صاحبه أو نية المؤلف) كان المتنبي يقول: (ابن جني أعلم بشعري مني)، وهذا تعليق لدور المؤلف وإسناد لهذا الدور إلى القارئ ليفك شفرته (...)، ولكن وظيفة المؤلف لا تقف عن هذا الحد لا تتجاوزه وهو حد عضوي لا جمالي، وإنما هي تظل محتفظة بجانب جمالي مهم جدا، وله وظيفة أساسية في استقامة تفسير النص، وذلك من خلال تقريرها لحركة إشارات النص»[1]، ومن هنا تكتمل عناصر الأدبية الثلاثة النص والقارئ والمبدع ووجودها بعناصرها هذه أساسي لصحة القراءة والتفسير الإشاري[2]، لا يمكن القول بموت المؤلف مع شاعر مفلق ملهم كالمتنبي وهو الذي فرض على القارئ بصنعته وتصرفه البارع في الشعر أن يجدد في رؤيته في قراءته للشعر.

-الخروج عن المألوف في الأغراض الشعرية:

من رثاء الفرد إلى رثاء الإنسانية، ومن إبراز محاسن الممدوح إلى الابتداء والفخر بالمادح، ومن الهجاء الصريح إلى الهجاء المبطن فقد ساهم المتنبي بشعره بشكل كبير في تغيير ما تعارفت عليه العرب من سنن حول أغراض القصيدة الواحدة، تلك السنن المتمثلة في الإطار العام الذي تحدده العديد من الكتب النقدية، ومنها ما بينه **حازم القرطاجني** في قوله «ويجب أن يكون ألفاظ المديح ومعانيه جزلة، مذهوبا بها مذهب الفخامة في المواضع التي يصلح بها ذلك، وأن يكون نظمه متينا، وأن يكون فيه مع ذلك عذوبة. وأما النسيب فيحتاج أن يكون مستعذب الألفاظ حسن السبك حلو المعاني لطيف المنازع سهلا غير متوعر وينبغي أن يكون مقدار التغزل قبل المدح قصدا لا قصيرا مخلا لا طويلا مملا وأما الرثاء فيجب أن يكون شاجي الأقاويل، مبكي المعاني، مثيرا للتباريح، وأن يكون بألفاظ ملفوظة سهلة في وزن متناسب ملذوذ، وأن يستفتح فيه بالدلالة على المقصود، ولا يصدر بنسيب لأنه مناقض لغرض الرثاء، وأما الفخر فجار مجرى المديح، ولا يكاد يكون بينهما فرق إلا أن الافتخار يعيده المتكلم على نفسه أو قبيله...، فأما طرق الاعتذار والمعاينات والاستعطاف وما جرى مجراها فملاك الأمر فيها التلطف والإثلاج»[3].

إن هذه القوالب الجمعوية عملت على إهمال قيمة الأنا، وجعلت نص المدح موحدا بين العديد من الشعراء لا يعرف مؤلفوها مادام أنها تخضع لمقياس نوعي واحد يوحد القصائد جميعها، وتلتقي عنده

(1) عبد الله الغذامي، المرجع السابق، ص88.

(2) المرجع نفسه، ص93.

(3)حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، المصدر السابق، ص 351.

عناصره[1]، لكن المتنبي رغم هذه القواعد ألَّف العديد من قصائد المدح دون مراعاة لها، ومن ذلك قصيدة "**واحر قلباه**" التي دبجها بعتاب وهجاء وفخر، والتي قال عنها **ابن رشيق**: «فهذا الكلام في ذاته في نهاية الجودة، غير أنه من جهة الواجب والسياسة غاية في القبح والرداءة»[2]، فرغم ما ما تضمنته من قيم فنية إلا أن النقد القديم عابها على المتنبي، لأنها عملت على زَعْزَعَةِ التقليد الفني الموروث.

وفي القصيدة التي يمدح فيه **بدر بن عمار** ويصف الأسد، حيث يخرج المتنبي فيها عن المألوف«وأنت معجب كذلك بهذه الأبيات التي ينثر الشاعر فيها حكما وأمثالا أثناء هذا الوصف الرائع لا لأن الحكم والأمثال طريفة في نفسها، فهي مما ألف الناس، بل لأن موقعها أثناء هذا الوصف لا يخلو من الطرافة فالناس إنما يفلسفون ويضربون الأمثال حين يتحدثون عن بلاء الإنسان، وما يحدث له من الخطوب فإذا تحدثوا عن بلاء الحيوان نفسه، وما يعرض له من الأمر فقلما يفلسفون، لأن الحيوان نفسه لا يفلسف ولا يروي ذلك إلا أن مكان هذه الحكم والأمثال يشيع في هذا الوصف غناء يخرجه عن أن يكون وصفا عاديا كما يخرجه عن أن يكون مدحا عاديا»[3]، فالمتنبي ينطق بالحكم في هذه القصيدة على لسان الحيوان(الأسد) لا على لسان الإنسان حيث ألف الناس ذلك، وهذا هو موضع خروجه عن المألوف في هذه المدائح.

ويرى **مصطفى** الشكعة أن التجديد في شعر المتنبي يكمن في تركيزه على مشاركة الخيل في المعارك ووصف حركتها، وهو ما لم يتعرض له شاعر من قبل، ويتجلى ذلك في مدحياته لسيف الدولة ومنها قصيدته التي مطلعها: "غيري بأكثر هذا الناس ينخدع"، وكذلك قصيدته التي مطلعها: "ليالي بعد الظاعنين شكول"، وكذلك قصيدته التي مطلعها "الرأي قبل شجاعة الشجعان"[4].

لا يقتصر الأمر على المدح، بل إن المتنبي رغم استجابته لمعايير غرض الرثاء في بعض قصائده إلا أنه لم يخضع لتلك السنن الأدبية المكونة للأفق القديم***(الأفق السابق)*** دائما، فقد انحرف عن هذه السنن بتحويل غرض الرثاء إلى تأمل فلسفي ورؤية كونية، وبذلك يكون الرثاء عند المتنبي قد « تجاوز بكاء الفرد الواحد،

(1)حميد سمير، الشعر العربي القديم وأفق الانتظار، المرجع السابق، ص 186.

(2) ابن رشيق، العمدة، المصدر السابق، ج2، ص 183.

(3) طه حسين، مع المتنبي، المصدر السابق، ص 131.

(4)سامي غنار الثقفي، المتنبي ..رؤية نقدية معاصرة، مصطفى الشعكة ومنهجه في دراسة شعر أبي الطيب، الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2015، ص60.

وتحول إلى نوع من بكاء الذات الإنسانية عامة أو بكاء حضارة إنسانية بكاملها»[1]، ومن أمثلة ذلك: قصيدته التي رثى بها **فاتك** فإن رثاءه له لم يشغل سوى الأبيات الآتية:

وَأَيـــــنَ مَنْبِتُهُ مِنْ بَعْدِ مَنْبِتِـــــهِ أَبِي شُجَاعٍ قريعِ العُرْبِ وَالْعَجَـمِ

لَا فَاتِكٌ آخَرٌ في مِصْرَ نَقْصِـدُهُ وَلَا لَهُ خَلَفٌ فِي النَّاسِ كُلِّهِـــمِ

عَدِمْتُهُ وَكَأَنِّي سِرْتُ أَطْلُبُـــــــهُ فَمَا تَزِيدُنِي الدُّنْيَا عَلَى الْعَـــدَمِ [2]

لكن بعد ذلك يندثر ذكر فاتك لينتقل الحديث من الأخص إلى الأعم، « يتحول الغرض النمطي إلى مجرد حافز انطلق منه الشاعر إلى آفاق التأمل الفكري والتعبير العاطفي، وبذلك تصبح القصيدة تعبيرا عن فلسفة في الحياة وليست تقليدا لمعان شعرية نموذجية تعاورها الشعراء جيلا بعد جيل»[3] فمن رثاء شخص إلى رثاء الإنسان الذي ماتت فيه الأخلاق النبيلة، فأصبح جسدا بلا روح.

مَازِلْتُ أُضْحِكُ إِبْلِي كُلَّمَا نَظَـرَتْ إِلَى مَنِ اخْتَضَبَتْ أَخْفَافُهَا بِـدَمِ

أَسيرُهَـــا بَيْنَ أَصْنَامٍ أُشَاهِـــدُهَا وَلَا أُشَاهِدُ فِيهَـــا عِفَّةَ الصَّنَـــمِ

وَلَمْ تَزَلْ قِلَّةُ الْإِنْصَـــــافِ قَاطِعَةً بَيْنَ الرِّجَالِ وَلَوْ كَانُوا ذَوِي رَحِـمِ [4]

كما نشير إلى أن للموت في مراثي المتنبي جانبان، **أولهما**: الموت الذي يحزنه حقا في شخص أحس بفقده، وتحسر كثيرا لموته كرثائه لجدته ولخولة، لكن حين يتحتم عليه الرثاء لشخص كمشاركة وجدانية وحسب، فإنه لا يلبث في رثائه إلا قليلا، لينتقل بعد ذلك إلى رثاء الإنسان كرثائه لأم سيف الدولة وعمة عضد الدولة وغيرها[5]، كما أنه شاعر ليس كغيره من الشعراء لا يذكرون الموت في شعرهم إلا في المقام المحدد من الرثاء، فإن المتنبي يذكره حتى في لحظات حياته المشرقة كما اختلف عن غيره في الأسباب التي كان يختار الموت لأجلها ويرفض الحياة يختار الموت لأنه أهون عليه من حياة الهوان ويختاره وهو في ميدان المعارك لا موتا عاديا[6].

(1)حميد سمير، الشعر العربي القديم وأفق الانتظار، المرجع السابق، ص 191.

(2) المتنبي، المصدر السابق، قافية الميم، ص496.

(3)حميد سمير، الشعر العربي القديم وأفق الانتظار، المرجع السابق، ص 192.

(4) المتنبي، المصدر السابق، قافية الميم، ص497.

(5)جلال خياط، المرجع السابق، ص 73.

(6)عفيف عبد الرحمن، المرجع السابق، ص112.

ويتجلى مثل هذا الأمر أيضا أي الخروج عن المألوف في الأغراض الشعرية في فن النسيب والغزل الذي يراه معظم النقاد أنه مجرد غزل تقليدي يبتدئ به الشاعر في مقدماته المدحية خاصة « غير أني أقول: إن هذا النسيب الذي بدئت به القصائد يتجاوز كونه وسيلة، ذلك أن الشاعر صاحب الفن يعمد إليه مستجيبا لإحساس إنساني ينصرف إليه طبعه، فيكون منه أدب إنساني، وأنت قد تأخذك هزة من طرب وأنت تسمع من يتلو قول المتنبي:

لِعَيْنَيْكِ مَا يَلْقَى الفُؤَادُ وَمَا لَقِـــي وَلِلْحُبِّ مَالَمْ يَبْقَ مِنِّي وَما بَقِـــي

وَمَا كُنْتُ مِمَّنْ يَدْخُلُ العِشْقُ قَلْبَهُ وَلَكِنَّ مَنْ يُبْصِرْ جُفُونَكِ يَعْشَـقِ (1)

(...) وتطرب أيضا لقول أبي الطيب في أول قصيدة في المديح:

نَرَى عِظَمًا بِالبَيْنِ وَالصَّدُّ أَعْظَـمُ وَنَتَّهِمُ الوَاشِينَ وَالدَّمْعُ مِنْهُـــمُ

وَمَنْ لُبُّهُ مَع غَيْرِهِ كَيْفَ حَالُـــهُ وَمَنْ سِرُّهُ فِي جَفْنِهِ كَيْفَ يُكْتَـــمُ

وَلَمَّا الْتَقَيْنَا وَالنَّوَى وَرَقِيبُـــــنَا غَفُولَانِ عَنَّا ظِلْتُ أَبْكِي وَتَبْسِـمُ

فَلَمْ أَرَ بَدْرًا ضَاحِكًا قَبْلَ وَجْهِهَا وَلَمْ تَرَ قَبْلـــي مَيِّتًا يَتَكَلَّـــمُ (2)

وإني لأدرك أنك تحسن الظن بالشاعر وتراه على قسوته ونفاره من الدنيا وأهلها والذهاب في فسحة آماله الواسعة محبا صبا متيما، ذلك هو الإحساس الإنساني الذي ترجمه ونقله في أبياته »[3].

لقد ركز المتنبي على الأغراض التي كانت ثانوية في قصائد القدماء لإمكانيتها على تضمين رؤيته الشعرية الإنسانية من خمريات وغزليات وحكم، ولأن الأغراض الرئيسية تؤدي غرضها كنمط تقليدي يردد من خلالها ما سبق إليه.

-مخالفة ما يقتضيه المقام:

رأينا فيما سبق كيف كان المتنبي يقول القصائد ولا يراعي المقام ومقتضى الحال، وذلك استجابة

(1) المتنبي، المصدر السابق، قافية الميم، ص345.

(2)المصدر نفسه، قافية الميم، ص113.

(3)إبراهيم السامرائي، وقفات مع أبي الطيب، المصدر السابق، ص ص47، 48.

لمكنونات نفسه وأعماق أحاسيسه، فيمدح في موضع الرثاء، ويشكو في موضع المدح، ويهجو ويعتب في مقام مدح الملوك، وإلى جانب ذلك لا يراعي لأي غرض قاموسه من الألفاظ والمعاني، فيستخدم ألفاظ الحب في المدح، وألفاظ الغزل في أوصاف الحرب والجد، وغيرها، ومن أمثلة ذلك: يقول في مدح كافور:

وَمَا أَنَا بِالْبَاغِي عَلَى الْحُبِّ رِشْـــوَةً ضَعِيفُ هَوًى يُبْغَى عَلَيْهِ ثـــوَابُ

وَمَا شِئـــــتُ إِلَّا أَدُلَّ عَوَاذِلِـــي عَلَى أَنَّ رَأْيِي فِي هَوَاكَ صَـــوَابُ (1)

ويقول في استخدام ألفاظ الغزل في الحرب:

أَعْلَى الْمَمَالِكِ مَا يُبْنَى عَلَى الْأَسَلِ وَالطَّعْنُ عِنْدَ مُحِبِّيهِـــــنَّ كَالْقُبَلِ (2)

فالطعنات في القنابل كالقبل المستعذبة واللذات المغتنمة، واستخدم أيضا ألفاظ الغزل في الرثاء كرثائه جدته ورثاءه أم سيف الدولة ورثاءه لخولة يقول:

يَعْلَمْنَ حِينَ تُحَيَّا حُسْنَ مَبْسَمِهـــا وَلَيْسَ يَعْلَـــمُ إِلَّا اللهُ بِالشَّنَـــبِ

ويقول فيها أيضا:

وَهَلْ سَمِعتِ سَلَامًا لِي أَلَمَّ بِهـــا فَقَدْ أَطَلْتُ وَمَا سَلَّمْتُ مِنْ كَثَـبِ (3)

وقد تنبه لهذا الأمر **الثعالبي** وهو يرى أن ذلك مذهب تفرد به المتنبي وأكثر من سلوكه اقتدارا منه«ويتجرأ في الألفاظ والمعاني ورفعا لنفسه عن درجة الشعراء وتدريجا لها إلى مماثلة الملوك»(4)، ومن أمثلة ذلك أيضا قوله: كفى بك داء أن ترى الموت شافيا

إن أول ما يفاجئ المتلقي في هذه الأبيات أنه يبتدئ بذكر الموت في المقام الذي لا يليق فيه، مثل هذه العبارة السابقة، فـ«ذلك مما لا يتوقعه أحد ولا يتناسب مع مقتضى الحال، ومما يستوقف المتلقي، ويصرف ذهنه إلى ما وراء السطح، للوقوف على الأبعاد الجمالية والدلالية للتجربة، باستبطان المعاني العميقة التي تتجسد من خلالها الرؤية، ويتعدل بها أفق التوقع »(5)، لكن الذي يجب أن نفهمه من قول المتنبي هذا قبل

(1) المتنبي، المصدر السابق، قافية الباء، ص481.

(2)المصدر نفسه، قافية اللام، ص274.

(3)نفسه، قافية الباء، ص435.

(4) الثعالبي، يتيمة الدهر، المصدر السابق، ج1، ص237.

(5)نوال مصطفى إبراهيم، المرجع السابق، ص 271.

الحكم عليه بمخالفة المقام، هو أنه وبكل تأكيد كان يعرف أن المقام مقام المدح، وأن هذا المقام يستحق مدحا لا شكوى وذكرا للموت، ولذلك يمكننا أن نتساءل لماذا إذن قام المتنبي بمثل هذا التأليف الغريب «لعل هذه العبارة (كفى بك داء...)تعكس موقفا شعوريا حادا في لحظة من لحظات الضعف الإنساني والبوح النفسي، حيث راح الشاعر ينتزع من ذاته صورة ذاته يتمثلها أمامه ويبثها لواعج صدره، بانفعال صادر عن نفس مأزومة، تعارض مرمى طموحها مع الواقع والسبيل إلى تحقيقه ما دفعها إلى زيارة الممدوح (كافور)، وقد كان لها منه موقف فكان الانفجار وكان التمزق»[1]، وقد ذكرنا مرارا أن المتنبي يقول الشعر يراعي فيه ما تحس به نفسه في أي مقام ولا يلقي للمقام بالا لأنه كان لا يخالف ما تجيش به نفسه وأحاسيسه من المعاني.

إن مدار عمل المتنبي في تغيير أفق الانتظار كان ينطوي على محاولة الجمع بين ما ذهب إليه القدماء من تحديد عناصر عمود الشعر، وما ذهب إليه المحدثون، وهو ما يمكن أن نعبر عنه بالمصطلح المعاصر:

د–اندماج آفاق القراءة:

إن عمود الشعر الخاص بالشعر القديم يوافق الذوق العربي في العصرين الجاهلي وصدر الإسلام، وهو موافق كذلك للعرف والحياة الاجتماعية والعصر والبيئة والمجتمع، ولكن المحدثين احتاروا فيما بعد فلا هم يقدرون على مماثلة القدماء في عفو خاطرهم على عمودهم الشعري، ولا هم متماشون مع عصرهم، وهذا ما أدى بالشاعر والمتلقي المحدث إلى تغيير ***أفقه السابق*** الذي تشكل من خلال ***السجل الثقافي والاجتماعي*** للقدماء، وانتقل به إلى ما يوافق ***الأفق الحاضر*** الذي يعايشه حتى أصبح الأفق السابق أشد غرابة ولا يجد الشاعر والمتلقي منه إلا النفور، إلى ما يملأ الكلام بالحلاوة ويكسبه رونقا وأكثر ألفة، **والجرجاني** من كل ذلك يريد أن يقول أن التحضر كان من طباع المجتمع في عصر المتنبي فهم غير مخطئين في لين شعرهم، وإنما ثمة تكمن الجودة كما كانت الجودة تكمن عند القدماء فيما يوافق طباعهم من البداوة.

يتبين من خلال عناصر عمود الشعر، أن التطورات التي طرأت عليه تعود بالدرجة الأولى إلى الشاعر، الذي فرض التعبير عن واقع يعايشه، فهو صاحب تغيير الرسوم لينتقل الدور ثانيا إلى المتلقي، انطلاقا من بيئته إلى النمط الذي يناسب عصره، فقد أحالنا الجرجاني« بكل ثقة إلى الناقد الأدبي وذوقه المرهف، فالناقد الحق يسلم بالتطور ويسايره لكنه لا يستسلم له ولا يتركه يجري على هواه، بل يضع لكل عصر مقاييس للحكم تتوسط بين ***التراث والاستحداث*** وعلى ذلك فالنمط الأوسط من الأسلوب ليس محصلة

(1)المرجع السابق، ص 271.

حسابية تعطي رقما جامدا على كر الأزمان، بل هي مقياس نسبي شديد الاهتزاز، يستجيب لنداء الأجداد وتقلبات أذواق المعاصرين على حد سواء، ثم لا يستقر على حال لأنه نابت من جوهر الشعر الأبدي الذي يتغير بتغير الأشكال الخارجية من صنعة أو تعمق موصول في الوقت ذاته بتطور الأحوال الاجتماعية، وما يرافقها من تطورات في الثقافة، وتحولات في الذوق»[1]، فالرسوم تحدد من طرف متطلبات العصر وشروط التلقي التي تمليها المرحلة، ومن خلال عناصر عمود الشعر بتطورات المحدثين.

إن ما نتبينه من خلال قراءة القدماء لشعر المتنبي أنه قد مر على ثلاثة مراحل: مرحلة القراءة الأولى وهي قراءة جمالية انقسم فيها قراء المتنبي إلى أنصار وخصوم وهنا تشكل **أفق انتظار القراء القدماء** وكان ذلك مع قراءة شعر المتنبي في ضوء الثابت من عمود الشعر، كما تبين ذلك قبل الجرجاني أما المرحلة القراءة الثانية، فتشكل **أفق انتظار القراء المحدثين** في ضوء جماليات عمود الشعر المحدث كما توضحت من خلال الوساطة، بعدها كانت مرحلة القراءة الأخيرة، حيث تعددت القراءات وانتشرت حتى أصبحت لا حصر لها.

أما بالنسبة للقراء في العصر الحديث فقد استكملوا سيرهم على خطى القاضي الجرجاني وبحثوا عن كل تجديد للمتنبي دون اعتباره عيبا، فتوصلوا إلى أن المتنبي قد دمج بين مختلف الآفاق في شعره حتى غدا شعرا قديما حديثا مستقبليا، لقد عمل على إنهاء الصراع بين القديم والحديث من الشعر، وهي أهم جدلية وأعظمها في النقد العربي القديم وحتى الحديث، لكن المتنبي بعبقريته في الشعر تمكن من تراجع هذا المعيار فدمج بين كل الآفاق ماضيها وحاضرها، ولم يترك مجالا لطغيان أحدهما على الآخر «واستطاع أن يفرض أسلوبا خاصا هو خلاصة للقديم والجديد»[2]، بل استمر يعلم معاصريه ومن بعده بأنه الوارث «الشرعي الحقيقي للتراث الشعري بجديده وقديمه، وكأن تاريخ الشعر العربي منذ أن وقف الشاعر الجاهلي واستوقف وبكى واستبكى قد تبلور فيه»[3]، ويؤكد ذلك الجرجاني حيث يرى أن شعر المتنبي وسط بين المذهبين: «وأنا أرى لك إذا كنت متوخّياً للعدل، مؤثراً للإنصاف أن تقسّم شعره؛ فتجعله في الصدر الأول تابعاً لأبي تمام، وفيما بعده واسطة بينه وبين مسلم.»[4]، فهو في باب المعاني كأبي تمام اهتم بأمرها وابتكر وابتدع فيها بمزج ذخيرته وثقافته من فلسفة ومنطق ومعارف من مختلف المجالات، لكنه مع ذلك اجتهد ألا يحيد عن

(1) محي الدين صبحي، المرجع السابق، ص 161.
(2)جلال خياط، المرجع السابق، ص 13.
(3)المرجع نفسه، ص 13.
(4) القاضي الجرجاني، المصدر السابق، ص 50.

منهج القدماء في الصياغة وطرائق التعبير، فقدم صورة لأسلوبه الخاص تجمع بين القديم والحديث.

لقد كان حريصا على مجاراة القدماء، لكنه خرج عن المألوف أيضا، وكان يتقيد بالمقدمة الطللية في بعض الأحيان ويتخلى عنها مطلقا أحيانا أخرى، كان يلجأ إلى ظواهر لغوية وبلاغية في شعر القدماء كالبديع والانتقال المفاجئ، وفي الوقت نفسه صاغها وتصرف فيها كما شاء، فأفرط فيما كان نادرا، وأندر فيما كان شائعا، وأضفى وأضاف جديدا على ما اتفق عليه من الصور، وكثيرة هي مظاهر الجمع عنده بين القديم والجديد.

وبذلك تندمج الآفاق من خلال عمود الشعر في شعر المتنبي حيث اندمج **الأفق السابق** (عمود الشعر عند القدماء) مع **الأفق الحاضر** (إضافات المحدثين)، مع **الأفق المستقبلي**(قراءات المعاصرين)، وهو ما تدعو إليه نظرية القراءة والتلقي باستحالة الاعتراف بالأفق الحاضر دون تدخل الأفق السابق الذي شكل ذخيرة القارئ، كما ترك فراغات ومواضع لا محدودة لرؤى مستقبلية كما اتضحت في دراسات المحدثين، وهذا كله يؤكد أن نظرية عمود الشعر عند العرب جامعة لجميع الآفاق حتى المستقبلية، فهي في حركية وحيوية مستمرة متواصلة عبر حقب النقد العربي، وهو ما يبطل القول بأن عمود الشعر يجمد حركية الشعر، بل يمثل النموذج الممتد بجماليته.

خلاصة:

– إن النقد القديم كان يستند في قراءته إلى مرجعية واحدة(***الذخيرة الثقافية***)، وإن اختلفت مذاهب القراء من سنة وشيعة وعلوية وغيرها، ويستمدون آلياتهم من ثقافة بيئة العرب وحتى الفرس، ولكن لا أثر في تفسيراتهم لشعر المتنبي من وجهات نظر مرجعها توجه أو جماعة مذهبية ما، في حين نجد هذا الأمر عند المحدثين لا يعرف توقفا ولا مسلكا معينا، فكل قارئ يدلي في قراءته في شعر المتنبي من وجهة نظر لها مرجعيتها التي تحددها، والتي يتبنى القارئ أسسها، فكل اتجاه وكل نظرية ترى أنها أحق بمثل هذا النص، وأنها أوفق من وصل إلى كنوز معانيه، ومعظمها لا تتفق نظرا لاختلاف المرجعيات التي تنطلق منها، والأهداف الخاصة التي تريد التوصل إليها.

–إن السبب الكامن وراء عدم اهتمام النقاد القدماء بالسياقات الخارجية لشعر المتنبي، هو أن دراستهم كانت تتركز على السياقات المتضمنة في الشعر من السياق اللغوي والتركيبي والدلالي، كما كانت النظرة سائدة إلى الاهتمام بالشعر والمتلقي مع مراعاة الشاعر(***النص والقارئ***) وهو محور الدراسة في نظرية القراءة والتلقي، في حين ركزت دراسات المحدثين على السياقات الخارجية لهذا الشعر سواء بالانطلاق منها وقراءة الشعر في ضوئها أم بالانطلاق من الشعر واستنباط السياقات الخارجية منه، لكنها فيما بعد ابتعدت عن هذه السياقات الخارجية لتهتم بالنص ومدى تأثيره في المتلقي مع المنهج الأسلوبي والحواري والبنيوي وغيرها.

–إن القراءات القديمة كانت بمثابة ***أفق سابق*** ركز على جانب، وترك ***فجوات*** لا محدودة انطلق منها المحدثون لتجسيد ***الأفق الحاضر*** من خلال ***ملئهم للفراغات*** السابقة وبإضافاتهم الواسعة والعميقة، ومع ذلك مازال نص المتنبي مليئا بالألغاز والجماليات يستميل القراء بلا حدود، ويستوعب ***وجهات النظر الجوالة*** دون قيود، ليحقق قراءات أخرى مع أفق آخر إنه ***أفق القراءات المستقبلية***.

الخاتمة

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

قدم البحث دراسة لقراءات النقاد القدماء والمحدثين لشعر المتنبي من منظور نظرية القراءة والتلقي، بهدف الوصول إلى بيان أهمية فعل التلقي في استمرار حركية قراءة النص الأدبي عموما، ونص المتنبي خصوصا، وقد خلصت الدراسة إلى النتائج الآتية:

إن سر استمرار قراءة شعر المتنبي وخلوده يعود إلى ثلاثة أسباب: أحدها يتعلق بالشاعر وشخصيته، وثانيها يرجع إلى شعره وما يتميز به من خصائص فنية وجمالية، وثالثها يعود إلى القارئ على مختلف الأزمنة والأمكنة.

-السبب الأول والذي يتعلق بشخصية الشاعر وثقافته فهي تلك السمات التي تميل إلى الإصرار والاستمرار والتقدم مهما كانت العوائق والصعاب، والأمل غير المنقطع لتحقيق الطموح الذي يعد ديدن الإنسانية جمعاء، كما أنه شخص متمرد لا يُهادن ولا يهدأ، فهو يسعى دائما لإثبات وجوده ولو تحت ركام الإخفاق والانكسار، ولا يعرف استقرارا ولا ثبوتا في كل أطوار حياته، فما إن يستقر بمكان حتى يرتحل منه، حتى مع وجوده مع سيف الدولة فهو يتنقل معه في كل تحركاته حربا كان أم سلما، وفوق كل هذه الصفات أنه يتميز بأناه المتعاظمة المتعالية التي جلبت له الكثير من الأحقاد والضغائن، كما قيل عنه ملِك في داخله ملِك يعتلي عرش الملوك بشعره، كل هذه الصفات انعكست في شعره بشكل واضح، حيث كان شعره لا يعرف الركود والاستقرار ويصبو دائما إلى التجديد والتغيير.

وإلى جانب هذا العامل النفسي في شخصيته، يتمتع المتنبي بذخيرة ثقافية وخبرة كبيرة في قول الشعر، فهو بارع في شتى علوم العربية نحوا وإعرابا وبلاغة ومعرفة بالشاذ والغريب ودقائقهما، كما أن ذخيرته تتسع لتحيط بما يتميز به عصره اجتماعيا واقتصاديا وسياسيا ودينيا، نظرا لمخالطته للكثير من طبقات المجتمع المختلفة التوجهات من حكام وملوك وشيوخ وعلماء وأصحاب مذاهب، فقد اطلع على مختلف المذاهب والنحل والملل السائدة في تلك الفترة من المتصوفة والقرامطة والشيعة والأعاجم والعرب وغيرهم، وهذه المعارف الكثيرة المختلفة هي التي أضفت على شعره صورة فسيفسيائية من العوالم المتنوعة التي تنبثق بالمعاني المتعددة المفتوحة.

-السبب الثاني في سر تميز شعر المتنبي، فيعود إلى اعتماده في تأليف الشعر لعدة جماليات كثيرا ما غفل عنها الشعراء قبله أو بعده، هذه الجماليات تتمثل أولا في الخروج عن المألوف، حيث كسر أفق توقع القارئ أينما حانت له الفرصة، سواء على مستوى اللفظ أو التركيب أو على مستوى

الصورة الصعبة التجسيد في ذهن القارئ باستخدامه الخيال غير الموافق للواقع، كما أنه بتعبير نقد الحداثة أنه يتلاعب بالمعاني كيفما شاء لا يعرف لصياغتها قانونا، ولا يراعي المقام وما يقتضيه الحال بحكم صدقه الفني الذي يلائم طبعه، ولا ينطق إلا بما تجيش به قريحته، أما الجمالية الثانية فهي آلية تداول المعاني، حيث عمل على توظيف كل أدواتها بحذق وذكاء، ولم يراع موافقتها لمعايير النقد التي أملاها النقاد القدماء حول السرقات، وهو ما أدى إلى تراجع موضوع السرقات والتوجه إلى الاهتمام ببراعة وحذق الشاعر في تحقيق إخفاء المعاني المأخوذة عن سابقيه دون أن ينتبه لها القارئ، أما الجمالية الثالثة فتكمن في الغموض، فهو يسعى دائما لتحقيق بعد المسافة بينه وبين القارئ حتى يحدث خلخلة ودهشة تدفعه لفك معاني شعره، فوظف الغريب والوحشي والشاذ والمتشابه والإيهام والتلميح دون التصريح، كل ذلك ليحقق الغموض الدافع إلى تنشيط عملية الفهم والإدراك، ومحاولة التفاعل مع النص حتى يتم الوصول إلى المعاني وإعادة بنائها.

أما الجمالية الرابعة فهي آلية التعبير عن مفاهيم الإنسانية، فرغم أناه المتعاظمة المبثوثة في معاني شعره إلا أنه لم يغفل أن يضمنه من المعاني ما يعبر عن الأعراف الإنسانية والسنن الكونية والقيم العالمية، خاصة في أبيات الحكم والرثاء، فكثيرا ما كان يرثي الإنسانية عموما، فيرى الموت موت الروح والأخلاق الفاضلة لا موت الجسد، كما كانت حكمه خلاصة تجارب لا نقول عنها شخصية، بل هي تجارب جمعوية، توافق طباع كل إنسان كالْحِكَمِ التي تدفع إلى الكمال في الأخلاق، والحِكَمِ التي تعكس مفهوم الأخلاق السيئة التي تُدْني من قيمة الإنسان، والتوجيه القويم المنبعث من إنسان خاض غمار الحياة بمقاصد سامية، كل هذه الجماليات مكنت شعر المتنبي من إيجاد قراء غير محدودين زمانا ومكانا.

-السبب الثالث الذي يعود إلى القارئ ودوره الفعال في سيرورة حركية قراءة شعر المتنبي، فيكمن في غاياته التي يهدف إليها من خلال قراءاته لهذا الشعر، وتتحدد هذه الغايات حسب مرجعية القارئ، فالناقد له أهداف ذاتية أحيانا كما أن له أهدافا موضوعية، فكما انطلق في قراءة شعر المتنبي من أجل تحقيق المصالح السياسية والأغراض غير العلمية، كان غرضه علميا أيضا، من حيث تبسيط المعاني أو إثبات براعة الشاعر وجودة شعره أو تحديد مكانة الشاعر بين الشعراء، أو معرفة السر وراء ذيوع هذا الشعر وانتشاره، أو تطبيقه على عدة مناهج لإثبات فعاليته المستمرة في

إمداده القارئ بالمعاني المستجدة، فتعدد الغايات أدى إلى تعدد القراء والقراءات، كما أنه وبحكم طبيعة القارئ عموما التي تميل إلى الجديد وغير المألوف والصعب المنال والمطمع الميئس واستكشاف الغامض، هذه الخصائص التي كان يحويها شعر المتنبي هي عامل مهم في جلب كثير من القراء، ومن ثم أسهم في انفتاح القراءة أكثر، وتتابع القراء بعد ذلك للبحث عن السر وراء تعدد القراءات واستمراريتها.

-إن الأسباب التي أدت إلى تميز شعر المتنبي منطلقة وبشكل متكامل من العناصر الضرورية للإبداع والتلقي (الشاعر، شعره ، القارئ)، ولكل عنصر من هذه العناصر دور فعال في خلود هذا العمل الأدبي الناجح، ولا يمكن الاستغناء عن أحدها دون الآخر، فليست شخصية المتنبي بسياقاتها المختلفة هي السبب في تميز شعره وحسب، بل ليست جودة شعره ومعانيه القيمة كافية لذلك، كما أن القارئ لم يحقق دوره دون اعتماده هذين العنصرين في قراءته، وهذا ما يؤكد قصور القراءات السياقية المغيبة للقارئ، وكذلك القراءات النسقية المعتمدة على موت المؤلف لا بتغييبه فحسب.

-اختلف مفهوم فكرة موت المؤلف عند النقاد المعاصرين، لكن الذي يمكن تأكيده أن قراءة شعر المتنبي تتطلب اعتبار مؤلف غائب لا ميت، فرغم موته ماديا إلا أنه لا يمكن التغاضي على حضوره في النص، لأن أول ما سعى إليه المتنبي هو إعادة الاعتبار للشاعر من خلال تضمينه شعره ما يجسد حضوره الدائم، كما يضمن له الخصوصية والملكية التي لا يمكن من خلالها أن يشتبه على القارئ انتساب الشعر إليه.

- لم يبدأ الاهتمام بفعل القراءة والتلقي مع نظرية التلقي وحسب، بل انتبه إليه النقاد القدماء وكان محورا للعديد من مدوناتهم وشروحاتهم كالقاضي الجرجاني وابن طباطبا والآمدي وعبد القاهر الجرجاني والمعري وابن قتيبة وابن سلام وغيرهم، حيث حُدد مفهوم القارئ المتخصص، كما أُشير إلى مختلف طبقات القراء، فمنهم العالم والمعجب والمعارض والمناصر والمعنوي والنحوي وغيرهم، وتنبهوا أيضا إلى تعدد القراءات وتنوعها فمنها الشارحة والتفسيرية والتأويلية أو تعددها حسب مستويات النصوص من قراءة بلاغية ونحوية ودلالية وإيقاعية، كما ألمح النقاد المحدثون إلى دور القارئ الفعال باعتمادهم الذوق الفني والكفاءة العلمية للقارئ وتعداد ردود أفعاله من خلال القراءة، وتحديد ما يستميله لقراءة الشعر وما ينفره، والاهتمام بتحقيق التأثير، والتفاعل التام مع القصائد متكاملة،

وانعكاس نفسية القارئ في قراءته كانعكاس نفسية الأديب في إبداعه، كل ذلك يعبر عن الاهتمام بالقراءة والقارئ قبل ظهور نظرية القراءة والتلقي، التي استكملت هذه الأسس بالتركيز على تأريخ القراءات بدل التأريخ للإبداع لضمان استمرار حيوية النصوص.

-ثبتت أهمية فعل التلقي في النقد العربي عموما، ولم يستغن عنه عبر كل العصور، ولكنه كان أيضا في تغير دائم بتغير ثنائية القديم والحديث، ويعود ذلك إلى التساؤلات المستجدة حسب متطلبات العصر، ففي القديم كان فعل التلقي يركز على ردود فعل المتلقي ومدى تحقيق التأثير والغايات النفعية، ومع النقاد المحدثين كان يبحث عن ما يجيب عن تساؤلات المناهج الحديثة لإثبات صلاحيتها وصحتها مهما كانت مرجعية تلك المناهج ومصدرها، مع تركيزه على القراءات الناجحة وتأريخها، كما أنه لا يمكن القول أن فعل التلقي قديما، مستقل مفهوما وتطبيقا عن فعل التلقي حديثا، بل قد تكاملت هذه الثنائية (قديم، حديث) في تحقيق قراءة أوسع وأكثر انفتاحا حتى على المناهج المستقبلية، حيث توسع القدماء في القراءات النحوية واللغوية، واهتم المحدثون بالقراءات التاريخية والنفسية والجماليات الأسلوبية.

-القارئ هو السبب في خلود الأعمال الأدبية، لأنه هو من يرث المعاني لتتداول عبر الأجيال المتعاقبة، وخير نموذج يدلنا على ذلك هو شعر المتنبي الذي تلقاه الناقد القديم والناقد الحديث والمعاصر، ولا يزال يبحث فيه ويجيب عن أسئلته المستجدة، لكن ياوس يرى أن أفق انتظار القارئ ينطلق من ذخيرة محددة، يمكن لنص ما أن يجيب عن تساؤلاته، وهناك اللحظة التي تنتهي فيه صلاحية هذا الإبداع الذي سيتوقف يوما ما عن الإجابة عن تساؤلات المتلقي المستجدة، مما يتجه الإبداع إلى صيغ جديدة، لكن شعر المتنبي لم تعرف قراءته التوقف، بل استمر في مسايرة مستجدات أفق انتظار القارئ المعاصر وربما المستقبلي.

-إن الذي مكن المتنبي من نيله هذه المكانة من خلال شعره هو شخصه في حد ذاته، لأن أول ما سعى إليه هو التجديد في سنن العرب بتغييره فيما يمكن أن لا يخرجه عن الأصل الصحيح في ألفاظ اللغة العربية وتراكيبها، فقد اعتمد عمود الشعر وأجهد نفسه بعدم الخروج عنه، لكنه في الوقت نفسه طور فيه بالقدر الذي يزيده جمالا وأكثر تأثيرا، وبذلك حقق تغيرا في أفق التوقع لدى القارئ الذي اعترف له بالبراعة والتميز، بعد أن كان يعيب عليه مثل ذلك التجديد، فأكد بصنيعه هذا أن

عمود الشعر لا يتميز بالجمود والركود، بل جعله يبدو أكثر حيوية وليونة بإضفاء تلك الجماليات التجديدية، وهو ما أكده القارئ الحديث بتفاعله معه وتأثره به واعترافه بالإجابة عن تساؤلاته المستجدة بالإضافة إلى تضمين بعض من شعر المتنبي في إبداعه، لأنه مما يزيده عمقا وأصالة على المستوى القيمي والجمالي.

-أهم ما يكرس للمتلقي والتأريخ لقراءاته في النقد العربي هو الالتزام بعمود الشعر الذي لا يقصد منه الجمود وتحطيم التجديد، وإنما هو سبيل للنشاط الإبداعي الذي يجعله مستمرا على مختلف المراحل التي يمر عليها تطور الشعر وقراءته، فهو يشكل القاعدة الأساسية التي توجه القارئ لفهم النص من مختلف مستوياته كما أنه عبارة عن أحكام سابقة ومعايير متقدمة تبني ذخيرة القارئ وتاريخيته التي تساعده في فهم النص وإعادة بنائه، كما أن عمود الشعر قابل للتغيير وليس أمرا مقدسا لا يمكن المساس به، ودليل ذلك ما أقره النقاد العرب القدماء بإمكانية تطوير الإبداع وقراءته من خلال طرق تداول المعاني و مراعاة المقام ومقتضى الحال والبيئة والعصر، فكل ذلك يدل على أن عمود الشعر بمثابة النموذج المرن الذي يحفظ الجودة للشعر ويمنحها لشعر كل العصور، فله قابلية كبيرة لاستيعاب المستجدات المستقبلية والاندماج معها دون الإخلال بجودة الشعر.

- هناك ثلاثة مستويات للمعنى عند آيزر المعنى المباشر السطحي الذي توحي به بنية النص الشكلية، وهناك المعنى الذي ينتج من خلال إدراج عناصر الفهم من الذخيرة والاستراتيجيات، وهذا ما يؤدي إلى الانتقال من البنية الأمامية إلى البنية الخلفية، ويحاول القارئ خلق علاقة بين البنيتين فينتج المعنى الأدبي والجمالي وهو المستوى الثالث والمرجو، ونحن بعد تأملنا في طريقة قراءة النقاد القدماء لشعر المتنبي نجدهم لا يحيدون عن هذه المستويات الثلاث، حيث يتم قراءة النص على المستوى الأفقي من حيث التركيب والنحو واللغة ومحاولة بناء المعنى السطحي، ليتدخل في الوقت نفسه التأويل النحوي من خلال بيان أوجه الإعراب المحتملة من نظم البيت، وهناك يبدأ المعنى بالتجلي ليتضح أكثر مع عملية التأويل النصي للبنية العمودية للبيت، لتنتهي القراءة بإحساس فريد لا نظير له إنه إحساس التفوق والمتعة الجمالية.

-ضمَّن المتنبي أدوات تغريبية في نصه كلما تكشفت اختفت من جديد كتوظيف الغريب

والحوشي في شعره والغول والمبالغة في التصوير، فقد عمل بتوظيفه لهذه الأدوات باستمالة القارئ واستفزازه فما إن يتفوق في الوصول إلى معنى حتى يتخفى النص من جديد ليجد القارئ نفسه أمام تأويل آخر وهذا ما يجب أن تحمله الأداة يجب أن تختفي كلما تمكن القارئ من فهم طبيعتها.

-يمكن اعتبار القراءة الاستشراقية نوعا من القراءات الحديثة بما تحمله من سمات تميزها وبما تعكسه من انفتاح نص المتنبي على الآخر الأجنبي، الذي يعتمد في قراءته لشعر المتنبي إما على النص الأصلي، وإما أن تكون قراءة ثانية للقراءة الأولى إذا كان النص مترجما، كما أن الترجمات المتعددة لنص واحد تختلف كل واحدة منها عن الأخرى، وهذا يدل على أن المترجمين ليسوا إلا قراء يستخدم كل واحد منهم لغته وذخيرته ليعبر بها عن فهمه الخاص للبيت الشعري.

– تعتري نظرية القراءة والتلقي بعض النقائص التي تتعارضها مع النص العربي عموما والنصوص المقدسة خصوصا، من خلال بعض مفاهيمها وآلياتها، إلا أنها في الوقت نفسه لا تخلو من إيجابيات تخدم النص العربي على مستوى القراءة النقدية، وذلك باهتمامها بالجانب الجمالي للنص الإبداعي، وهو ما كان قبل ذلك محور دراسات أسلافنا القدماء خاصة علماء الإعجاز، الذين نبهوا إليه- الجانب الجمالي- حين تعرضوا لدراسة الظاهرة القرآنية التي أثرت بدورها على النقد العربي ومنه نقد شعر المتنبي، حيث اتجه النقاد القدماء لدراسة نص المتنبي على مختلف مستوياته من النحوي والبلاغي والدلالي، لكنهم في الوقت نفسه لم يتوقفوا عند البحث عن الجانب الجمالي في هذا النص، بل اتخذوه مطية للوصول إلى التقييم والحكم النقدي.

قائمة المصادر والمراجع

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

أولا: المصادر:

1-**إبراهيم بن علي بن تميم الأنصاري أبو إسحاق الحُصري**، زهر الآداب وثمر الألباب، دار الجيل، بيروت.

2-**إبراهيم بن محمد بن زكريا ابن الإفليلي أبو القاسم** ، شرح شعر المتنبي، تحقيق: مصطفى عليان، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1، 1992.

3-**إبراهيم السامرائي**، في مجلس أبي الطيب المتنبي، دار الجيل، بيروت، ط1، 1993.

4-**أحمد أمين**، هل كان المتنبي فيلسوفا؟ مجموعة مقالات في كتاب:أبو الطيب المتنبي حياته وشعره، مكتبة النهضة، بغداد.

5-**أحمد بن الحسين بن الحسن المتنبي**، ديوان المتنبي، دار بيروت، بيروت، 1983.

6-**أحمد بن عبد الله أبو العلاء المعري** ،شرح ديوان أبي الطيب المتنبي معجز أحمد(مقدمة المحقق)، تحقيق: عبد المجيد دياب، دار المعارف، ط1992، 2، ج1.

7-**أحمد مبارك الخطيب** ، الانزياح في شعر المتنبي، دار الحوار، اللاذقية، ط1، 2009.

8-**جان لسيرف**، المغزى التاريخي للعروبة في شعر المتنبي، مجلة المورد، دار الحرية، بغداد، مج6، ع3، 1977.

9- **الحسن ابن رشيق أبو علي القيرواني:**

- قراضة الذهب، مكتبة الخانجي، مصر، ط1، 1926.
- العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية، بيروت.

10-**الحسن بن علي بن وكيع التنيسي أبو محمد:**

- المنصف في نقد الشعر وبيان سرقات المتنبي ومشكل شعره، تح: رضوان الداية، دار قتيبة، دمشق، 1983.
- المنصف للسارق والمسروق منه، تح: عمر خليفة بن ادريس، جامعة قات يونس، بنغازي، ط1، 1994.

11-**ريجيس بلاشير**،

- ديوان المتنبي في العالم العربي وعند المستشرقين، ترجمة: أحمد أحمد بدوي، مطبعة نهضة مصر، ط1.
- حياة أبي الطيب المتنبي وشعره، مجلة المورد، دار الحرية، بغداد، مج6، ع3، 1977.

12-الصاحب بن عباد:

- رسالة في الكشف عن مساوئ شعر المتنبي، تحقيق: الشيخ محمد حسن آل ياسين، مكتبة النهضة، بغدادط1، 1965.
- الأمثال السائرة من شعر المتنبي، تحقيق: الشيخ محمد حسن آل ياسين، مكتبة النهضة، بغداد، ط1، 1965.

13-طه حسين، مع المتنبي، دار المعارف، مصر.

14-عبد الرحمن البرقوقي، شرح ديوان المتنبي(مقدمة الشارح)، دار الكتاب العربي، بيروت، 1986، ط2، ج1.

15-عبد السلام المسدي، قراءات مع الشابي والمتنبي والجاحظ وابن خلدون، دار سعاد الصباح، الكويت، ط4، 1993.

16-عبد العزيز الدسوقي، في عالم المتنبي ، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1984.

17-عبد القاهر الجرجاني:

- أسرار البلاغة، تحقيق: محمد الاسكندراني، م.مسعود، دار الكتاب العربي، بيروت، 2005.
- دلائل الإعجاز، تحقيق:محمود محمد شاكر، شركة القدس للنشر والتوزيع، مطبعة المدني، مصر، ط3، 1992.

18-عبد الكريم النهشلي، الممتع في صنعة الشعر، تحقيق: محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الإسكندرية، جمهورية مصر العربية.

19-عبد الله بن الحسين أبو البقاء العكبري، ديوان أبي الطيب المتنبي، التبيان في شرح الديوان، ضبط: مصطفى السقا وآخرون، دار المعرفة، بيروت، ج3 .

20-عبد الملك بن محمد أبو منصور الثعالبي:

- المتنبي ما له وما عليه، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة حجازي، القاهرة.
- يتمة الدهر في محاسن أهل العصر، عبد الملك بن محمد أبو منصور الثعالبي، المحقق: مفيد محمد قمحية، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1983.، ج1.

21-عثمان بن جني أبو الفتح النحوي:

- الفسر شرح ابن جني الكبير على ديوان المتنبي، تحقيق: رضا رجب، دار الينابيع، دمشق، ط1.

•الفتح الوهبي على مشكلات المتنبي، محسن غياض، دار الحرية، بغداد، 1973.

22– علي بن أحمد بن لبال أبو الحسن الشريشي، روضة الأديب في التفضيل بين المتنبي وحبيب ، تحقيق: محمد بن شريفة، (ذيل كتاب أبو تمام وأبو الطيب في أدب المغاربة).

23–علي بن أحمد الواحدي النيسابوري، شرح ديوان المتنبي، دار الأصالة، الجزائر.

24–علي بن إسماعيل ابن سيده:

•المحكم والمحيط الأعظم، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2000، ج1.

•شرح مشكل شعر المتنبي.*To PDF: http://www.al-mostafa.com*

25–علي بن بسام أبو الحسن الشنتريني، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، تحقيق: إحسان عباس، الدار العربية للكتاب، ليبيا، ط1، 1981.

26–علي بن جعفر بن القطاع الصقلي، شرح المشكل من شعر المتنبي، مجلة المورد، دار الحرية، بغداد، مج6، ع3، 1977.

27–علي بن عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق وشرح: محمد أبو الفضل إبراهيم، علي محمد البجاوي، المكتبة العصرية، بيروت، ط1، 2006/1427.

28–كودفروادي مومبين، المتنبي وأسباب مجده، مجلة المورد، بغداد، دار الحرية، مج6، ع3، 1977.

29–لويس ماسينيون، المتنبي بإزاء القرن الإسماعيلي، دراسة وتعليق:إبراهيم عوض، 1988.

30–ماريوس كنار، المتنبي والحرب البيزنطية العربية، مجلة المورد، بغداد، دار الحرية، مج6، ع3، 1977.

31–محمد بن أحمد بن محمد العميدي، أبو سعد ، الإبانة عن سرقات المتنبي لفظا ومعنى، تقديم وتحقيق وشرح: إبراهيم الدسوقي البساطي، دار المعارف، القاهرة، 1961.

32–محمد بن الحسن الحاتمي أبو علي:

•الحاتمية، تحقيق: فؤاد أفرام البستاني، مجلة المشرق، السنة 29–1931.

•الموضحة *http://www.shamela.ws*

33–محمد بن حمد بن فروجة الروجردي:

•الفتح على أبي الفتح، تحقيق: رضا رجب، تموز رند طباعة نشر توزيع، دمشق، ط1 ، 2011.
•التجني على ابن جني، تحقيق: محسن غياض، مجلة المورد، دار الحرية للطباعة، بغداد، المجلد 6، العدد3، خريف 1977.

34–محمد بن سعيد بن شرف القيرواني، أعلام الكلام، تصحيح وضبط:عبد العزيز أمين الخانجي، مكتبة الخانجي، مصر، ط1، 1926.

35–محمد فتوح أحمد، شعر المتنبي قراءة أخرى، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1988.

36–محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب، دار نهضة مصر، القاهرة.

–**محمود شاكر**، المتنبي، مجلة المقتطف(العدد الخاص بكتاب: "المتنبي" لمحمود شاكر)، مجلد 88، 6شوال 1/1354يناير 1936.

37–ناصيف اليازجي، العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب، دار صادر، بيروت، ط2، 2010.

38–يوسف البديعي، الصبح المنبي عن حيثية المتنبي، تحقيق: مصطفى السقا، دارالمعارف، ط3، القاهرة.

ثانيا: المراجع العربية:

1–إبراهيم أنيس، من أسرار اللغة، مطبعة الأنجلو مصرية، القاهرة، ط3، 1966.

2–إبراهيم بن خفاجة أبو إسحاق ، ديوان ابن خفاجة، ضبط وشرح: عمر فاروق الطباع، دار القلم، بيروت.

3–إبراهيم السامرائي، وقفات مع أبي الطيب المتنبي، منشورات الجمل، بغداد، 2008.

4–إبراهيم عوض:

• المتنبي دراسة جديدة لحياته وشخصيته، ملحق بكتاب: لويس ماسينيون.
• لغة المتنبي، مطبعة الشباب الحر، القاهرة، 1987.

5–إحسان عباس،تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، بيروت، ط4، 1983.

6–أحمد بن أبي مروان ابن شهيد الأندلسي أبو عامر:

•ديوان ابن شهيد الأندلسي ورسائله، تحقيق: محي الدين ديب، المكتبة العصرية، بيروت، 2002.

•رسالة التوابع والزوابع، تحقيق: بطرس البستاني، دار صادر، بيروت، ط1، 1967.

7–أحمد بن الحسين البيهقي، السنن الكبرى، مجلس دائرة المعارف، حيدر آباد، ط1، .1344

8–أحمد بن فارس، معجم مقاييس اللغة، تحقيق:عبد السلام هارون، دار الفكر، 1979، ج5، ج2.

9–أحمد سليم غانم، تداول المعاني بين الشعراء قراءة في النظرية النقدية عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 2006.

10–أحمد طايعي، القراءة بالمماثلة في الشعرية العربية القديمة، منشورات زاوية، ط1، 2007

–أحمد بن عبد الله أبو العلاء المعري،•رسالة الغفران، تحقيق: عائشة عبد الرحمن، دار المعارف، مصر، ط6.

11–أحمد كمال زكي، النقد الأدبي الحديث أصوله واتجاهاته، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1972.

12–أحمد محمد نتوف، النقد التطبيقي عند العرب في القرنين الرابع والخامس الهجري، دار النوادر، سوريا، ط1، 2010، .

13–إدريس بلمليح، قراءة القصيدة التقليدية، دار القرويين، الدار البيضاء، ط1، 1999.

14–أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط1، 1985.

15–إسماعيل بن حماد الجوهري، الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت، ط4، 1990، المجلد 6.

16–إسماعيل سراج، طه حسين معلم الأجيال، مكتبة الإسكندرية، الإسكندرية، 2006.

17–أنور الجندي، خصائص الأدب العربي في مواجهة نظريات النقد الأدبي الحديث، دار الكتاب اللبناني، لبنان، ط2، 1985.

18–بسام قطوس، استراتيجيات القراءة، دار الكندي، الأردن.

19–بشرى موسى صالح، نظرية التلقي أصول وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2001 .

20–تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، 1994.

21–جابر عصفور:

•قراءة التراث النقدي، مؤسسة عيبال للدراسات والنشر، ط1، 1991.

•المرايا المتجاورة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1983.

•النقد الأدبي: مفهوم الشعر، دراسات في التراث النقدي، دار الكتاب المصري، القاهرة، ط1، 2003.

22–جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط2، 1984.

23–جلال خياط، المثال والتحول في شعر المتنبي وحياته، دار الرائد العربي، بيروت، ط2، 1987.

24–جمال الدين علي بن يوسف أبو الحسن القفطي، إنباه الرواة على أنباه النحاة، المحقق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، 1982، ج2.

25–جيهان صفوت رؤوف، شلي في الأدب العربي في مصر، دار المعارف، القاهرة.

26–حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب ابن خوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط3، 1986.

27–حبيب مونسي:

• القراءة والحداثة مقاربة الكائن والممكن في القراءة العربية، منشورات اتحاد كتاب العرب2000.

• فعل القراءة النشأة والتحول، منشورات دار الغرب، وهران، 2002/2001.

•نظريات القراءة في النقد المعاصر، دار الأديب، وهران.

28–حسن الإمراني:

• المتنبي في دراسات المستشرقين الفرنسيين، مؤسسة الرسالة، بيروت.

•ظل المتنبي دراسة في شعر المتنبي، مكتبة سلمى .

29–الحسن بن بشر الآمدي، الموازنة بين أبي تمام حبيب بن أوس وأبي عبادة الوليد بن عبيد البحتري الطائي، تحقيق وتعليق: محمد محي الدين عبد الحميد، مكتبة العلمية، بيروت.

30–الحسن بن عبد الله أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، تحقيق:علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، 1986.

31–حسن البنا عز الدين، قراءة الآخر/ قراءة الأنا نظرية التلقي وتطبيقاتها ، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، دط، 2008.

32–حسين الواد، المتنبي والتجربة الجمالية عند العرب(تلقي القدماء لشعره)، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط2، 2004 .

33–حمادي صمود، التفكير البلاغي عند العرب أسسه وتطوره إلى القرن السادس، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت، ط3، 2010.

34–حميد سمير، النص وتفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي عند المعري، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق ، 2005.

35–حميد لحميداني، الخطاب الأدبي:التأويل والتلقي، من قضايا التلقي والتأويل، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط ، سلسلة ندوات ومناظرات رقم 36، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1، 1994

36–خديجة غفيري، سلطة اللغة بين فعلي التأليف والتلقي، إفريقيا الشرق، المغرب، دط، 2012.

37–الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، تحقيق: مهدي المخزومي، إبراهيم السامرائي، ج5.

38–خير الدين محمود بن محمد الزركلي، الأعلام، دار العلم للملايين، ط15، 2002، ج2.

39–رجاء عيد، فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، منشأة المعارف، الإسكندرية، ط2.

40–زهير محمود عبيدات، الحوارية في "مقاربات" الزهراني، كلية الآداب، الجامعة الهاشمية، الأردن.

41–سالم العيس، الترجمة في خدمة الثقافة الجماهيرية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1999.

42–سامي غتار الثقفي، المتنبي ..رؤية نقدية معاصرة، مصطفى الشعكة ومنهجه في دراسة شعر أبي الطيب، الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2015.

43–السعدية عزيزي، التلقي في النقد والبحوث الإعجازية نموذجا، دار القرويين، المغرب، ط1، 2000.

44–السيد فضل، تراثنا النقدي دراسة في كتاب الوساطة للقاضي الجرجاني، منشأة المعارف، الإسكندرية.

45–سيد قطب، النقد الأدبي أصوله ومناهجه، دار الشروق، ط8، 2003.

46–شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، ط12.

47–صبحي إبراهيم الصالح، دراسات في فقه اللغة، دار العلم للملايين، ط1، 1960.

48–صبري حافظ، أفق الخطاب النقدي دراسات نظرية وقراءات تطبيقية دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة ، ط1، 1996.

49–صفي الرحمن المباركفوري، الرحيق المختوم"بحث في السيرة النبوية على صاحبها أفضل الصلاة والسلام"، المكتبةالعصرية، صيدا، دط 2003.

50–طه أحمد إبراهيم، تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري، الفيصلية، مكة المكرمة، 2004.

51–طه حسين:

- حديث الأربعاء، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة.
- في الشعر الجاهلي، الدار المصرية اللبنانية، ط1، 1926.
- من حديث الشعر والنثر، دار المعارف، مصر.

52–طه عبد الرحمن، في أصول الحوار وتجديد علم الكلام، المركز الثقافي الإسلامي، الدار البيضاء، ط2، 2000.

53–عباس محمود العقاد، ساعات بين الكتب، دار الكتب اللبناني، بيروت، ط1، 1984، مج26.

54–عبد الجليل مرتاض، في عالم النص والقراءة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2007.

55–عبد الحكيم راضي:

- دراسات في النقد العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2007.
- الامتداد والاستمداد والحوار: صور من التواصل مع تراثنا الأدبي، أبحاث المؤتمر الرابع لإقليم شرق الدلتا الثقافي تحت عنوان التراث بين القطيعة والتواصل، إعداد:محمد عبد الله الهادي، ناشري للنشر الإلكتروني2005.

56–عبد الرحمن بدوي، موسوعة المستشرقين، دار العلم للملايين، بيروت، ط3، 1993.

57–عبد الرحمن شعيب، المتنبي بين ناقديه في القديم والحديث، دار المعارف، مصر، 1964.

58–عبد السلام السيد، تفسير الشعر عند ابن جني، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 2012.

59–عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ط3.

60–عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، سلسلة عالم المعرفة(232) ، الكويت، 1998.

61–عبد العزيز الدسوقي، أبو الطيب شاعر العروبة وحكيم الدهر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2006

62–عبد العزيز عتيق، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار النهضة العربية، بيروت، ط4، 1986.

63–عبد الغني بارة، إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر_مقاربة حوارية في الأصول المعرفية– الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2005

64–عبد الفتاح لاشين، البديع في ضوء أساليب القرآن، دار الفكر العربي، القاهرة، 1999.

65–عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري، دار جرير، الأردن، ط1

66–عبد الله أبو هيف، نظرية التلقي في النقد العربي الحديث، تحولات الخطاب العربي المعاصر، مؤتمر النقد الدولي الحادي عشر 25–2006/7/27، جامعة اليرموك، جدارا للكتاب العالمي، عمان، ط1، 2008.

67–عبد الله بن حمد المحارب، أبو تمام بين ناقديه قديما وحديثا، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 1992.

68–عبد الله بن عبد الرحمن بانقيب، المسئولية النقدية في كتاب"الوساطة بين المتنبي وخصومه "للقاضي الجرجاني عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2011.

69–عبد الله محمد الغذامي، الموقف من الحداثة ومسائل أخرى، ط1، 1991.

. **25–عبد الله بن مسلم ابن قتيبة الدينوري**، الشعر والشعراء، تحقيق: أحمد محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة، ج1.

70–عبد الله ابن المعتز أبو العباس ، كتاب البديع، مؤسسة الكتب الثقافية، ط1، 2012

71–عبد الملك مرتاض:

- في نظرية النقد، دار هومة، الجزائر، 2005.
- قضايا الشعريات، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية، قسنطينة.

72-عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة ، 1999.

73-عثمان موافي، الخصومة بين القدماء والمحدثين في النقد العربي القديم تاريخها وقضاياها، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، ط3، 2000.

74-عدنان بن ذريل، اللغة والأسلوب، ط2، 2006.

75-عدنان عبيدات، الاتجاهات النقدية عند شراح ديوان المتنبي القدماء ، وزارة الثقافة ، عمان ، 2002.

76-علي بن الحسين أبو الفرج الأصبهاني:

- الأغاني، تحقيق: سمير جابر، دار الفكر، بيروت، ط2، ج3، ج9.
- الأغاني، مصر، 1916، ج 7.

77-عمرو بن بحر أبو عثمان الجاحظ:

- البيان والتبيين ، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، ج1.
- الحيوان، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 2، 1424، ج4، ج3، ج1.
- الرسائل، تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1964.
- البخلاء، تحقيق: أحمد العوامري بك، دار الكتب العلمية، لبنان، 2001.

78-عيسى علي العاكوب، التفكير النقدي عند العرب مدخل إلى نظرية الأدب العربي، دار الفكر المعاصر، بيروت، ط1، 1997.

-79لسان الدين بن الخطيب، خطرة الطيف رحلات في المغرب والأندلس، تحقيق: أحمد مختار العبادي، دار السويدي للنشر والتوزيع، الإمارات، ط1، 2003.

80-محمد بن أحمد بن طباطبا، عيار الشعر، تحقيق: عبد العزيز بن ناصر المانع، مكتبة الخانجي، القاهرة .

81-محمد بن خير أبو بكر الإشبيلي، فهرسة ابن خير الإشبيلي، تحقيق: محمد فؤاد منصور، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى، 1998، ج1.

82-محمد بنلحسن بن التجاني، التلقي لدى حازم القرطاجني من خلال منهاج البلغاء وسراج الأدباء، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2011.

83-محمد تحريشي، أدوات النص، اتحاد الكتاب العرب، 2000.

84-محمد الخباز، صورة الآخر في شعر المتنبي: نقد ثقافي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2009.

85-محمد بن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، تحقيق: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة.

86-محمد صياح المعراوي، الماركسلامية والقرآن، المكتب الإسلامي، بيروت، ط1، 2000.

87-محمد بن الطيب أبو بكر الباقلاني، إعجاز القرآن، تحقيق: أحمد صقر، دار المعارف، مصر.

88-محمد عبد المنعم خفاجي، الفكر النقدي والأدبي في القرن الرابع الهجري، رابطة الأدب الحديث.

89-محمد عناني، فن الترجمة، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط5، 2000.

90-محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر، القاهرة، دط، 1997.

91-محمد الكتاني، الصراع بين القديم والجديد في الأدب العربي الحديث، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 1982، ج1.

92-محمد المبارك، استقبال النص عند العرب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1999.

93-محمد بن محمد أبو عبد الله المراكشي، الذيل والتكملة لكتابي الموصول والصلة، تحقيق: إحسان عباس وآخرون، دار الغرب الإسلامي، ط1، 2012، ج4.

94-محمد مصطفى هدارة، اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري، دار المعارف، القاهرة، 1963.

95-محمد بن مكرم بن منظور:

- لسان العرب، تحقيق: عبد الله علي الكبير وآخرون، دار المعارف، القاهرة، ، مج، ج17، ج5.
- لسان العرب، دار صادر ، بيروت، ط3، 1414هـ، ج5.

96-محمد نور الدين أفاية، الحداثة والتواصل في الفلسفة النقدية المعاصرة، افريقيا الشرق، بيروت، ط2، 1998.

97-محمد بن هانئ أبو القاسم، ديوان ابن هانئ الأندلسي، دار بيروت، بيروت، 1980.

98–محمود شاكر:

- رسالة في الطريق إلى ثقافتنا، مكتبة المدني، 1407 – 1987.
- نمط صعب ونمط مخيف، دار المدني، جدة، ط1، 1996.
- أباطيل وأسمار، مكتبة الخانجي، ط3، 2005.
- جمهرة مقالات محمود شاكر، جمع وتقديم: عادل سليمان جمال، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 2003، ج2.

99–محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي دراسة مقارنة، دار الفكر العربي، ط1، 1996.

100–محمود بن عمر بن أحمد الزمخشري، أساس البلاغة، تحقيق:محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1998، مجلد 12، ج2.

101–محمود المقداد، تاريخ الدراسات العربية في فرنسا، سلسلة عالم المعرفة، العدد 167، نوفمبر 1992.

102–محي الدين صبحي، نظرية الشعر العربي من خلال نقد المتنبي في القرن الرابع الهجري، الدار العربية للكتاب، ليبيا، ط1 ، 1981.

103–مخلوف بوكروح، التلقي في الثقافة والإعلام، مقامات للنشر والتوزيع، دم، ط1، 2011.

104–مصطفى صادق الرافعي، وحي القلم، دار الكتب العلمية، ط1، 2000، ج3.

105–مصطفى عبد الرحمن إبراهيم، في النقد الأدبي القديم عند العرب، مكة للطباعة، 1998.

106–مصطفى ناصف، نظرية المعنى في النقد العربي، دار الأندلس، بيروت.

107–معمر حجيج، استراتيجية الدرس الأسلوبي، دار الهدى، عين مليلة، 2007.

108–منير سلطان، البديع في شعر المتنبي، التشبيه والمجاز، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1996.

109–مهدي المخزومي، مدرسة الكوفة ومنهجها في دراسة اللغة والنحو، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، مصر، ط2، 1958.

110–موسى ربابعة، جماليات الأسلوب والتلقي دراسات تطبيقية، دار جرير، عمان، ط1، 2011.

111–ميجان الرويلي و سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط5، 2007.

112–ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق، عمان، ط1 ، 1997.

113–نجيب محمد البهيتي، تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري، القاهرة، مطبعة دار الكتب المصرية، 1950.

114–نصر حامد أبو زيد، نقد الخطاب الديني، سينا للنشر، القاهرة، ط1، 1994.

115–نوال مصطفى إبراهيم، المتوقع واللامتوقع في شعر المتنبي، دار جرير، عمان، ط1 ، 2008 .

116–نورة الغامدي، التراث والاستشراق، موسوعة الرد على المذهب الفكرية المعاصرة، علي بن نايف الشحود، ج24.

117–وليد قصاب:

- مناهج النقد الأدبي الحديث رؤية إسلامية، دار الفكر، دمشق، ط2، 2009.
- قضية عمود الشعر في النقد العربي القديم، دار الثقافة، الدوحة، ط1 .

118–ياقوت بن عبد الله أبو عبد الله الرومي الحموي:

- معجم الأدباء، دار الكتب العلمية، 1991، بيروت، ج2.
- معجم الأدباء، تحقيق: إحسان عباس، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1، 1993، ج4، ج6.

119–يوسف نور عوض، نظرية النقد الأدبي الحديث، دار الأمين، القاهرة، ط1، 1994/1414.

120–يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي ، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2007.

ثالثا: المراجع المترجمة

1–أرسطو طاليس، الخطابة، الترجمة العربية القديمة، تحقيق وتعليق: عبد الرحمن بدوي، وكالة المطبوعات، الكويت، دط، 1979.

2–أمبر تو إيكو، القارئ في الحكاية، ترجمة: أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1996.

3–إمليوغرسية غومث، مع شعراء الأندلس والمتنبي، تر:الطاهر أحمد مكي، دار الفكر العربي، القاهرة، ط7، 2004 .

4–تزفيتان تودوروف:

- ميخائيل باختين: المبدأ الحواري، ترجمة: فخري صالح، ط2، 1996.
- نقد النقد، ترجمة: سامي سويدان، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، ط2، 1416.
- الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب.

5–جان بيرك، إعادة قراءة القرآن، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط2، 2005.

6–جوليا كريستيفا، علم النص، دار توبقال للنشر الدار البيضاء، ط2، 1997.

7–جون كوين، اللغة العليا، النظرية الشعرية، ترجمة أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة، ط2، 2000 .

8–جين ب.تومبكنز، نقد استجابة القارئ ، ترجمة: حسن ناظم وعلي حاكم، مراجعة وتقديم: محمد جواد حسن الموسوي، المجلس الأعلى للثقافة، دم، 1999.

9–خوسيه ماريا بوثويلوإيقانكوس، نظرية اللغة الأدبية، ترجمة: حامد أبو حامد، مكتبة غريب، القاهرة.

10–رامان سلدان، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة: جابر عصفور، دار قباء، القاهرة، 1998 .

11–روبرت هولب. نظرية التلقي مقدمة نقدية.ترجمة: عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، 2000.

12–روبرت هولب، نظرية الاستقبال مقدمة نقدية، ترجمة:رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار، سورية، ط1، 1992.

13–رولان بارت، الكتابة في درجة الصفر، ترجمة: محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، ط1، 2002.

14–سعيد ادوارد، الاستشراق المفاهيم الغربية للشرق، ترجمة: محمد عناني ، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2006.

15–غوستاف لانسون، منهج البحث في تاريخ الآداب، ملحق بكتاب النقد المنهجي عند العرب، محمد مندور.

16–فولفغانغ آيزر:

- فعل القراءة نظرية جمالية التجاوب(في الأدب)، تر: حميد لحميداني، مكتبة المناهل، فاس.
- التفاعل بين النص والقارئ، سوزان روبين سليمان و إنجيكروسمان، القارئ في النص مقالات في الجمهور والتأويل، ترجمة:حسن ناظم و علي حاكم صالح، دار الكتاب الجديد المتحدة ، ط1، 2007.
- آفاق نقد استجابة القارئ، ترجمة: أحمد بوحسن، من قضايا التلقي والتأويل، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، سلسلة ندوات ومناظرات رقم 36، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1، 1994.

17–فيرناندهالين وفرانك شوير فيجن ومشيل أوتان، بحوث في القراءة والتلقي، ترجمة وتقديم وتعليق:محمد خير البقاعي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، 1998.

18–كارل بروكلمان، تاريخ الأدب العربي، ترجم: عبد الحليم النجار، دار المعارف، القاهرة، ط4، ج2.

19–كلود بيشو أندريه م–روسو، الأدب المقارن، ترجمة أحمد عبد العزيز، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط3، 2001.

20–لويس ماسينيون، المتنبي بإزاء القرن الإسماعيلي، دراسة وتعليق:إبراهيم عوض، 1988.

21–ماريوس فرونسواغويار، الأدب المقارن، ترجمة: هنري زغيب، منشورات عويدات، بيروت–باريس، ط2، 1988.

22–هانز جورج جادامير، الحقيقة والمنهج الخطوط الأساسية لتأويلية فلسفية، ترجمة:حسن ناظم وعلي حاكم صالح، مراجعة:جورج كتورة، دار أويا، طرابلس، ط1، 2007.

23–وليم راي، المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية، ترجمة: يوئيل يوسف عزيز، دار المأمون، بغداد، ط1.

رابعا: المقالات

1–أحمد علي محمد، الدلالة الشاردة وفضاء النص"شعر المتنبي أنموذجا"، مجلة جامعة تشرين ، سوريا، العدد 1، المجلد 27، (2005).

2–أحمد محمد علي محمد، أثر ال"أنا" في أسلوبية قصيدة المتنبي، مجلة مركز بابل للدراسات الإنسانية، مجلد2، العدد1، حيزران 2012.

3–توفيق قريرة، التعامل مع بنية الخطاب وبنية النص في النص الأدبي عالم الفكر/ ع2، مج32، 2003.

4–جمال الدين بن الشيخ، تحليل بنيوي تفريعي لقصيدة المتنبي، مجلة الآداب، لبنان، س25، ع11، نوفمبر 1977.

5–جميل الجبوري، شهيد العاقول حوارية تستقرئ حياة وتجليات مالئ الدنيا وشاغل الناس، مجلة المورد، ، دار الحرية، بغداد، مج6، ع3.

6–حميد سمير، الشعر العربي القديم وأفق الانتظار، مجلة جذور، مجلد8، ج17، ربيع الآخر 1425/ يونيو 2004.

7–خليفة بن عربي، الرؤية النقدية عند محمود شاكر، ، الملتقى الأدبي الشهري لرابطة الأدب الإسلامي1327-1418/1909-1999، الرياض، شبكة الألوكة اللغوية والأدبية، *www.alukah .net/literature-language.*

9–شكري محمد عياد، جماليات القصيدة التقليدية بين التنظير النقدي والخبرة الشعرية، مجلة فصول، العدد 2، 1984.

10–صالح بن عبد الله الخضيري، الانحراف الأسلوبي في شعر أبي الطيب المتنبي، منشورات مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، المملكة العربية السعودية.

11–صاحب أبو نجاح، المتنبي والمشكلة اللغوية، مجلةالمورد، العدد الخاص بالمتنبي، دار الحرية للطباعة، بغداد، المجلد 6، العدد 3، خريف 1977.

12–صبيح صادق، أثر الإخفاق في شعر المتنبي، مجلة المورد، دار الحرية للطباعة، بغداد، المجلد السادس، العدد الثالث، خريف 1977.

13–صلاح ملا عزيز، قراءة أسلوبية في قصيدة "عيد" للمتنبي، جامعة صلاح الدين، أربيل.

14–عبد العزيز بوالشعير، مفهوم التأويل الفلسفي ومرتكزاته في فلسفة هانز جورج غادامير، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، قسنطينة، العدد: 11، 2010.

15–عبد العزيز خلوفة، أفق التلقي لدى الآمدي "الموازنة أنموذجا"، مجلة جذور، ج24، مج11، جمادى الأولى 1428، مايو 2007.

16–عبد العزيز بن الملاَّ، المستشرقون في الميزان، ، الجامعة الإسلامية بالمدينة المنورة، الطبعة: السنة السابعة، العدد الأول، رجب 1394 هـ أغسطس 1974 .

17–عبد العظيم فوزي، التلقي في التراث البلاغي والنقدي، مجلة الأدب الإسلامي، السعودية، ع39، 2002/1424.

18–عزيز عارف ، الاتجاه الباطني في شعر المتنبي، مجلة المورد، دار الحرية، بغداد، م6، ع 3، 1977.

19–عبد القادر بقشي، شعرية التلقي من خلال كتب الاختيار، مجلة جذور ، ج17، مج8، يونيو 2004.

20–عبد السلام المسدي:

- مفاعلات الأبنية اللغوية والمقومات الشخصانية في شعر المتنبي، مجلة الآداب، العدد11، نوفمبر 1977.
- اللسانيات بين لغة الخطاب وخطاب الأدب، مجلة الأقلام، بغداد، العدد9، السنة 18، 1983.

21–عفيف عبد الرحمن، هل كان المتنبي متشائما؟، مجلة المورد، دار الحرية، بغداد، المجلد6، العدد3، 1977.

22–محسن جمال الدين، معالم شخصية المتنبي في الأندلس، مجلة المورد، دار الحرية ، بغداد، م6، ع3، 1977.

23–محمد إقبال عروي، مفاهيم هيكلية في نظرية التلقي، مجلة عالم الفكر، العدد5 المجلد37، الكويت، يناير–مارس 2009.

24–محمد بوسعيد،

- آليات تلقي شروح ديوان المتنبي شرح مشكل أبيات المتنبي لابن سيده أنموذجا، جامعة محمد بوضياف، مسيلة، الجزائر، مجلة جيل الدراسات الأدبية، الفكرية، العدد45.
- جمالية الانزياح في شعر المتنبي، مجلة سياقات، العدد السابع، ديسمبر2017.

25–محمد عبد المطلب، التكرار النمطي في قصيدة المديح عند حافظ دراسة أسلوبية، مجلة فصول مجلة النقد الأدبي، المجلد الثالث، العدد2، 1 مارس 1983.

26–محمد الواسطي، الحداثة ومظاهرها في الشعر العباسي، مجلة جذور، ع15، مج8، 2003.

27–مسالتي محمد عبد البشير، الأدب العربي وإشكالات التأويل عند المستشرقين، مجلة دراسات استشراقية، العدد9، خريف 2016.

28–موسى ربابعة، الأسلوبية: الاتصال والتأثير، مجلة علامات في النقد، الفلاح للنشر والتوزيع بيروت، العدد27، 1مارس 1998.

29–مي بنت إبراهيم المحيميد، السواد في شعر المتنبي –دراسة سيميائية–المجلة العربية للعلوم ونشر الأبحاث، جامعة الملك سعود، العدد 3، المجلد4، 2018.

30–يوسف اليوسف، لماذا صمد المتنبي؟، مجلة المعرفة، وزارة الثقافة، سوريا 1978، س17، ع200.

31–النحو والشعر قراءة في دلائل الإعجاز، فصول، مجلد الأول ، العدد الثالث، 1981.

خامسا: الأطروحات:

1–أسامة عميرات، نظرية التلقي النقدية في النقد العربي المعاصر وإجراءاتها التطبيقية، إشراف: محمد زرمان، مذكرة لنيل شهادة الماجيستير، 2010/ 2011.

2–زيدا طارق جاسم حسين الجنابي، ابن شهيد الأندلسي ناقدا، إشراف: جبير صالح حمادي القرغولي، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجيستير، كلية اللغة العربية وعلوم القرآن، الجامعة الإسلامية، بغداد، 2006/1427.

3–عبد الحميد معيفي، البنى الأسلوبية في شعر المتنبي، أطروحة مقدمة لنيل دكتوراه علوم في الأدب العربي، إشراف المكي العلمي، جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي، 2016/2015.

4–فندي هزاع نصر، الاستعارة بين النظرية والتطبيق حتى القرن الخامس الهجري، إشراف: مصطفى ناصف.

نبذ المصطلحات

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

مصطلحات نظرية القراءة والتلقي[1]	المقابل الأجنبي
الاختيار	*Selection*
إدراك حسي	*Perception*
الاستباق	*Anticipation*
استجابة القارئ	*Response reader*
الاستراتيجية	*The strategy*
الاسترجاع	*Flash-back*
الاغتراب	*Alienation*
أفق الانتظار	*Reference of the expectation*
أفق التوقعات	*Horizon of expectations*
الإقناع	*Persuation*
اندماج الآفاق	*Horizon*
التأثير	*Influence*
تاريخ القراءة	*A story of reading*
التأويل	*Hermeneutics*
التجربة الجمالية	*Aestheticseducation* `
التطهير	*Catharsis*
تعدد المعاني	*Polysemy*
تغيير النموذج	*Paradigmawechsel*

(1) اعتمدت في ثبت المقابل الأجنبي لمصطلحات نظرية القراءة والتلقي على المؤلفات المترجمة المعتمدة في الدراسة

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

Interaction	التفاعل
Interpretation	التفسير
Meaning producing	توليد المعنى
Theme	التيمة
Reception theory	جماليات التلقي
Public	الجمهور
Aisthesis	الحس الجمالي
Aestheticsexperience	الخبرة الجمالية
Vacancy	الخواء أو الغفل
Stock	الذخيرة أو السجل
Understanding	عمليات الفهم
Concretation	عملية التحقق
Gaps	الفجوات أو مواقع اللاتحديد
Blanc	الفراغ
Poesis	فعل الإبداع
The act of reading	فعل القراءة
Real reader	القارئ الحقيقي
Impliedreader	القارئ الضمني
Idealreader	القارئ المثالي
Informed reader	القارئ المطلع

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

القارئ النموذجي	*Arch-reader*
القصدية	*Intentionality*
القطب الجمالي	*Asthetic*
القطب الفني	*Artistic*
مرجع	*Referent*
المسافة الجمالية	*Aesthetic distance*
المعنى	*The meaning*
موقف القارئ	*Reader `s position*
المؤلف الضمني	*Impliedauthor*
النص المفتوح	*Open text*
وجهة النظر	*Point of view*

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

فهرس الأبيات الشعرية

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

الشاعر	البيـــــت الشعري		الصفحة
المتنبي			
	الهمـــــزة		
	لاَ تَكْثُــرُ الْأَمْــوَاتُ كَثْــــرَةَ قِلَّــةٍ	إِلَّا إِذَا شَقِيَــتْ بِـــــكَ الْأَحْيَـــاءُ	168
	تفضـــــحُ الشَّمْسُ كُلَّمَـا ذَرَّت الشمـ	ـــــس بِشَمْـــــسٍ مُنِيـــرَةٍ سَـوْدَاءِ	415–173
	أمِـــنَ ازدِيارَكِ في الدجـــى الرُّقبـــاءُ	إذ حيثُ كنـــتِ من الظـــلام ضيـــاءُ	270
	وَهَبِ الْمَلَامَةَ فِي اللَّـــــذَاذَةِ كَالْكَـرَى	مَطْـــــــرُودَةً بِسُهَـــادِهِ وَبُكَائِـــــهِ	326–298
	وَلَجُدْتَ حَتَّى كِدْتَ تَبْخَـــــلُ حَائِـــلاً	لِلْمُنْتَـــهَى وَمِـــنَ الـــــسُّرُورِ بُكَـــاءُ	367
	شِيـــمُ اللَّيَالِي أَنْ تُشَكِّـــكَ نَاقَتِـــي	صَـــــدْرِي بِهَا أَقْصَـــى أَمِ البَيْـــدَاءُ	413
	مَثَّلْتِ عَيْنَـــــكِ فِي حَشَايَ جِرَاحَـــةً	فَـــتَشَابَهَـــا كِلْتَاهُمَـــا نَجْـــلَاءُ	413
	مُتَفَـــرِّقُ الطَّعْمَيْنِ مُجْتَمَـــعُ القـــوَى	فَكَـــــأَنَّهُ السَّـــرَّاءُ وَالضَّـــرَّاءُ	415
	وَلَـــكَ الزَّمَانُ مِنَ الزَّمَـــانِ وِقَايَـــةٌ	وَلَـــكَ الحِمَامُ مِنَ الحِمَامِ فِـــــدَاءُ	415
	مَـــا الخِـــلُّ إِلَّا مَـــنْ أَوَدُّ بِقَلْبِـــهِ	وَأَرَى بِطَـــــرْفٍ لَا يَـــرَى بِسَوَائِـــهِ	416
	البـــــــاء		
	وَمَـــنْ خُلِقَتْ عَيْنَاكَ بَيْـــنَ جُفُـونِـهِ	أَصَابَ الْحُـــدُورَ فِي الْمُنْتَهَى الصَّعْبِ	416–69
	وَأُسْقِطَ الْأَجِـــنَّةُ فِـــي الوَلَايَـــا	وَأُجْـــهِضَتْ الْحَـــوَائِلُ وَالسِّقَـــابُ	75
	يَـــاحَبَّذَا الْمُتَحَمِّلُـــــونَ وَحَبَّـــذَا	وَادٍ لَثَمْـــتُ بِـــــهِ الْغَـزَالَـــةَ كَاعِبَـا	75
	وَمَـــــا طَرَبِي لَمَّارَأَيْتُـــــكَ بِدْعَـةً	لَقَـــــدْ كُنْتُ أَرْجُو أَنْ أَرَاكَ فَأَطْـــرَبُ	173–82
	طَـــوَى الجَزِيرةَ حتَّـــى جَاءَنِي خَـبَرٌ	فَزِعتُ فيهِ بآمَـــالِي إِلـــى الكـذِبِ	83
	وَلَلتَّـــــرْكُ لِلْإِحْسَانِ خَيْـــرٌ لِمُـحْسِنٍ	إِذَا جَعَـــلَ الْإِحْسَـــانَ غَيْـــرَ رَبِيـــبِ	86
	فَحُـــبُّ الْجَبَـــانِ النَّفْسَ أَوْرَدَهُ التُّقَى	وَحُـــبُّ الشُّجَاعِ النَّفْسَ أَوْرَدَهُ الْحَـــرْبَا	87
	وَلَـــمْ تَـــرُدَّ حَيَاةً بَعْـــدَ تَوْلِيـــةٍ	وَلَمْ تُغِـــثْ دَاعِيـــًا بِالوَيْـــلِ وَالحَـــرَبِ	89
	بَيَاضُ وَجْـــهٍ يُرِيـــكَ الشَّمْسَ حَالِكَـــةً	وَدُرُّ لَفْـــظٍ يُـــرِيكَ الـــدُّرَّ مَخْشَلَـبَا	101
	أَلَا كُـــلّ مَـــاشِيَـــةِ الخَيْـــزَلَـى	فِـــدًى كـــلّ مَاشِيـــــةِ الهَيْذَبَـــى	112
	يـــرَى أَنَّمَا مَا بَانَ مِنْـــكَ لِضَـــارِبٍ	بِأَقْتَـــلَ مِمَّـــا بـــانَ مِنْـــكَ لِعَائِبِ	128
	إِذَا قُلْتَـــهُ لَـــمْ يَمْتَنِـــعْ مِنْ وُصُولِـــهِ	جِـــدَارٌ مُعَلًّـــى أَوْ خِبَـــاءٌ مُطَنَّـــبُ	135
	وَإِنْ فَـــارَقَتْنِـــي أَمْطَـــــــارُهُ	فَأَكْثَـــرُ غُـــــدْرَانِهَـا مَا نَضَـــبْ	142
	إِنَّمَـــا بَدْرُ بْـنُ عَمَّـــارٍ سَحَـــابُ	هَطِـــلٌ فِيـــــهِ ثَـــوَابٌ وَعِقَـــابُ	157
	وَأَنْتَ الَّـــذِي رَبَّيْتَ ذَا المُلْكَ مُرْضَعًا	وَلَيْـــسَ لَـــــهُ أُمٌّ سِـــوَاكَ وَلَا أَبُ	163
	جَـــلَا اللَّوْنُ عَنْ لَوْنٍ هدَى كُلَّ مَسْلَـكٍ	كَمَا انْجَابَ عَنْ ضَوْءِ النَّهَـــارِ ضَبَـــابُ	171

هَنِيئَـــا لِأَهْلِ الثَّغْرِ رأيُـــكَ فِيهِـــمِ	وَأَنَّـــكَ حزْبُ الله صِرْتَ لَهُـــمْ حِزْبَـا	196
يَمُـــوتُ رَاعِي الضّـــأْنِ فِي جَهْلِـــهِ	مِيتَـــةَ جَـــالِينُـــوسَ فِي طِبِّـــهِ	215
فَمَسّـــاهُـــمْ وَبَسْـــطُهُـــمْ حَرِيـــرٌ	وَصَبَّحَهُـــمْ وَبُسْـــطُهُـــمْ تُـــرَابُ	215
أَزُورُهُـــمْ وَسَوَادُ اللَّيْـــلِ يَشْفَعُ لِـــي	وَأَنْثَنِي وَبَيَـــاضُ الصُّبْحِ يُغْـــرِي بِـــي	216
أبـــا سعـــيد جَنِّـــبِ العتـــابـــا	فـــربّ رأيٍ أخـــطـــأ الصـــوابـــا	250
طَـــوَى الجَـــزِيرَةَ حَتَّى جَاءَنِي خَـــبَرٌ	فَـــزِعْتُ فِيهِ بِآمَـــالِي إِلَى الكَـــذِبِ	253
لَقَـــدْ أَصْبَـــحَ الجُـــرْذُ المُسْتَغِـــيرُ	أَسِيـــرَ الْمَنَـــايَا سَـــرِيعَ العَـــطَبْ	257
وَإِنْ تَكُـــنْ خُلِقَـــتْ أُنثَى لَقَد خُلِقَـــتْ	كَـــرِيمةً غيرَ أنثـــى العقـــل والحَسَـــبِ	280
فَلَـــيْتَ طـــالعةَ الشمسيـــن غائبـــةٌ	وليـــتَ غائبـــةَ الشمسين لم تغِـــبِ	281
مَـــنِ الجـــآذِرُ في زِيِّ الأعَارِيـــبِ	حُمْرَ الحِلَـــى والمَطَايـَا والجَلَابِيـــبِ	284
وَمَـــنْ هوى كلَّ مَـــنْ ليستْ مُمَوَّهَـــةً	تَرَكْتُ لـــونَ مَشِيـــي غيرَ مَخْضُـــوبِ	285
كَالْبَـــدْرِ مِـــنْ حيثُ التفـــتَّ رَأَيْتَـــه	يُهْـــدي إلـــى عَيْنَيْـــكَ نـــورا ثاقـــبا	285
إِذَا دَاءٌ هَفَـــا بُقـــراطُ عَنـــهُ	فَلَـــمْ يُعـــرَفْ لِصَـــاحِبِهِ ضَـــرِيبُ	279
إِنَّمـــا بَـــدْرُ بْـــنُ عَمّـــارٍ سَحَـــابٌ	هَطِـــلٌ فِيْـــهِ ثَـــوَابٌ وَ عِقَـــابُ	299
أَنْـــتَ الحَبِيبُ وَلَكِنّـــي أَعُوذُ بِـــهِ	مِـــنْ أَنْ أَكُـــونَ مُحِبّـــاً غَيْرَ مَحْبُـــوبِ	303
كَـــذَا الفَاطِمِيُّونَ النَّـــدَى فِي بَنَانِهِـــمْ	أَعَـــزُّ امّحَـــاءً مِنْ خُطُـــوطِ الرَّوَاجِـــبِ	319
إِذَا لَـــمْ تَنُطْ بِـــي ضَيْعَةً أَوْ وِلَايَـــةً	فَجُـــودُكَ يَكْسُونِي وُشُغْلُـــكَ يَسْلُـــبُ	321
وَلَا لَيْـــلٌ أَجَـــنَّ وَلَا نَهَـــارٌ	وَلَا خَيْـــلٌ حَمَلْـــنَ وَلَا رِكَـــابُ	328
وَأَبْـــهَرُ آيَـــاتِ التَّهَامِـــيِّ أَنَّـــهُ	أَبُـــوكَ وَإِحـــدى مالـــهُ مِنْ مَنَاقِـــبِ	351
تَخَـــالَفَ النّـــاسُ حتّى لَا اتّفَاقَ لَهُـــمْ	إِلَّا عَلَـــى شَجَـــبٍ،وَالخُلْفُ فِي الشَّجَبِ	355
إِيمـــــا لِإِبْقَـــاءٍ عَلَـــى فَضْلِـــهِ	إِيمَـــا لِتَسْلِيـــمٍ إِلَـــى رَبِّـــهِ	413
وَمَـــا شِئْـــتُ إِلَّا أَدُلَّ عَوَاذِلِـــي	عَلَـــى أَنَّ رَأْيِـــي فِي هَـــوَاكَ صَـــوَابُ	433
يَعْلَمُـــنَ حِينَ تُحَيَّا حُسْـــنَ مَبْسَمِهـــا	وَلَيْـــسَ يَعْلَـــمُ إِلَّا اللـــهُ بِالشَّنَـــبِ	433
وَهَلْ سَمِعتِ سَلَامًـــا لِي أَلَـــمَّ بِهـــا	فَقَـــدْ أَطَلْتُ وَمَـــا سَلَّمْتُ مِنْ كَثَـــبِ	433

التـــــاء

فَإِذا نَـــوَتْ سَفَـــرًا إِلَيْكَ سَبَقْتـــهَا	فَأَضَفْتَ قَبْـــلَ مُضَافِهَـــا حَالَاتِـــهَا	163–86
عَجَبًـــا لَـــهُ حَفِظَ الْعِنَـــانَ بِأَنْمُـــلٍ	مَا حِفْظُهَـــا الْأَشْيَـــاءَ مِنْ عَادَاتِهَـــا	164
لو مرّ يركـــضُ فـــي سطـــور كتابَـــةٍ	أحصـــى بحـــافرِ مهـــرِه ميماتِهـــا	336
وَتَـــرَى المُـــرُوَّةَ وَالفُتُـــوَّةَ وَالْأُبُـــوَّ	ةَ فِـــيَّ كُـــلَّ مَلِيحَـــةٍ ضَرَّاتِهَـــا	355

الحـــــاء

جَلَـــلًا كَمَا بِي فَلْـــيَكُ التَّبْـــرِيـــحُ	أَغِـــذَاءُ ذَا الرَّشَـــأ الْأَغَـــنِّ الشِّـــيحُ	164–131

الـــــدال

وَرُبَّتَمَـــا حَمْلَـــةٍ فـــي الوغـــى	رَدَدْتَ بِهَـــا الذُّبَّلَ السُّمـــرَ سُـــودَا	37
فَـــعُدْ بِهَـــا لَا عَدِمْتُهَـــا أَبَـــدًا	خَيْـــرُ صِلَاتِ الْكَـــرِيمِ أَعْوَدُهَـــا	78
أُحَـــادٌ أم سُـــداسٌ فِي أُحَـــادِ	لُيَيْـــلَتُنَـــا المنوطَـــةُ بالتَّنَـــادِي	97
الْمَـــوْتُ أَقْـــرَبُ مِخْلَبًا مِنْ بَيْنِـــكُمْ	وَالعَيْـــشُ أَبْعَدُ مِنْكُـــمُ لَا تَبْعَـــدُوا	98
ربْـــحـــلةٍ أَسْـــمَرٍ مقبلُـــها	سبحْـــلةٍ أَبـــيْضٍ مجـــرَدهـا	101
وَعِنْدَهَـــا لَذَّ طَعْمُ المـــوْتِ شَـــارِبُهُ	إِنَّ الْمَنِيَّـــةَ عِنْـــدَ الـــذُّلِّ قِنْدِيـــدُ	101
خَلِيلَـــيَّ إِنِّـــي لَا أَرَى غَيْـــرَ شَاعِـــرٍ	فَلِـــمْ مِنْهُمُ الـــدَّعْوَى وَمِنِّي القَصَائِـــدُ	132
أَشَـــدُّ عَصْفِ الرِّيـــاحِ يَسْبِقُـــهُ	تَحْتـــي مِـــنْ خَطْـــوِهَا تَأَيُّدُهَـــا	134
يَتَرَشَّفـــنَ مِـــنْ فَـــمِي رَشَفَـــاتٍ	هُـــنَّ فِيهِ أَحْـــلَى مِنَ التَّـــوْحِيـــدِ	135
مَا شَـــارَكَتْـــهُ مَنِيـــةٌ فِي مُهْجَـــةٍ	إِلَّا وَشَفْرَتُـــهُ عَلَـــى يَـــدِهَـــا يَـــدُ	138
مَتَـــى لَـــحَظَتْ بَيَـــاضَ الشِّيبِ عَيْنِي	فَقَـــدْ وَجَـــدَتْهُ مِنْهَـــا فِـــي السّـــوَادِ	141
وَمَـــا عِشْـــتَ مَـــا مَاتُوا وَلاَ أَبَوَاهُـــمُ	تَمِيـــمُ بْـــنُ مُـــرَّ وَابْـــنُ طَابِخَةٍ أدّ	154
مَا يُنْقِصُ المَوْتُ نَفْسًـــا مِنْ نُفُوسِهِـــمُ	إِلَّا وَفِـــي يَـــدِهِ مِنْ نَتْنِهَـــا عُـــودُ	159
أَنّـــى يَكُـــونُ أَبَـــا البَرِيّـــةِ آدَمٌ	وَأَبُـــوكَ وَالثّـــقَـــلَانِ أَنْـــتَ مُحَـــمَّدُ	161
قِفَـــا قَلِيلًا بِهَـــا عَلَـــيَّ فَـــلَا	أَقَـــلُّ مِـــن نَظْـــرَةٍ أُزَوِّدُهَـــا	162
فَـــرُءُوسُ الـــرِّمَاحِ أَذْهَـــبُ لِلْغَيْـــ	ـــظِ وَأَشْفَى لِغِـــلّ صَـــدْرِ الْحَقُـــودِ	165
عِيـــدٌ بِأَيَّةِ حَـــالٍ عُـــدْتَ يَا عِيـــدُ	بِمَـــا مَضَى أَمْ لِأَمْـــرٍ فِيـــكَ تَجْدِيـــدُ	282–222
لا بِقَـــوْمِي شَرُفْتُ بَـــلْ شَرُفُوا بِـــي	وَبِنَفْسِـــي فَخَـــرْتُ لَا بِجُـــدُودِي	304–235
فـــلا تغـــرُرْكَ ألسنـــةٌ مـــوالٍ	تُقَلِبُـــهن أفئـــدةٌ أعـــادي	245
أَفِـــكْرٌ فـــي مُعَـــاقَرَةِ الْمَنَايَـــا	وَقـــوْدِ الخَيْـــلِ مُشْرِفَةِ الهـــوَادِي	246
ما مُقامـــي بـــأرضِ نخـــلةَ إلا	كمُقـــامِ المسيـــحِ بين اليهـــود	249
وكـــنْ فـــارقا بين دعـــوى أردتُ	ودعـــوى فعلـــت بشـــأوٍ بَعِيـــد	215
أَحُلما نـــرى أم زمانـــا جـــديدا	أمِ الخـــلقُ في شخـــصٍ حـــيٍّ أُعيدا	261
أزائـــرٌ يـــا خيـــالُ أم عائـــدْ	أم عنـــد مـــولاك أنّـــي راقـــدْ	271
أَوْلَـــى اللِّئـــامِ كُوَيْفِيرٌ بِمَعْـــذِرَةٍ	فِي كُـــلِّ لـــؤمٍ، وَبَعضُ العُذرِ تَفنيـــدُ	279
إذا غـــدرَتْ حسناءُ، وَفَّتْ بعَهـــدهَا	فَمِـــنْ عَهدِها أنْ لا يَدومَ لهـــا عَهـــدُ	281
أُسَـــرُّ بِتَجْدِيدِ الهوى ذِكْرَ مَا مَضَـــى	وَإِنْ كـــان لا يَبقَى لَهُ الحَجَرُ الصَّلْـــدُ	286
بِنَفسِـــي الذِي لاَ يُـــزدهَى بِخَدِيعَـــةٍ	وَإِنْ كَثُـــرَتْ فيها الذَّرَائِـــعُ والقَصْـــدُ	288
خَلِيلَـــيَّ إنـــي لا أرى غيـــرَ شاعـــرٍ	فَلِـــمْ منهُـــمُ الدّعـــوى ومِنّي الْقَصَائِـــدُ	289
فَيـــا أَيُّهَا المَنْصُورُ بِالجَـــدّ سَعيُـــهُ	وَيَا أَيُّهـــا المَنْصُورُ بالسّعـــي جَـــدّهُ	290

أَنَـــا تِرْبُ النَّـــدَى وَرَبُّ القَـــوَافِي وَسِمَـــامُ العِـــدَى وَغَيْـظُ الحَسُـــودِ 314
شِـــرَاكُهَـــا كُـــورُهَـــا وَمِشْفَـــرُهَا زِمَـــامُهَا وَالشّـــسُوعُ مِقْـــوَدُهَـــا 328
يـــرَى فِـــي النَّوم رُمحَـك فِي كُـلاه ويخشـــى أنْ يـــــراه فـــي السُّهـــادِ 336
وَإِنَّ عَلِيـــاَّتِ الأُمُـــورِ مَثُـــوبَـةٌ بِمُسْتـــَوْدعـــاتٍ فِي بُطُـــونِ الأساوِدِ 356
وَمَـــا الـــدَّهْرُ إِلَّا مِنْ رُوَاةِ قَصَائِـدِي إِذَا قُلْـــتُ شِعْرًا أَصْبَحَ الدَّهْـرُ مُنْشِـدَا 359
يـــا لَيْتَ بـــي ضَرِبَـــةً أُتيحَ لَهـــا كمـــا أُتيحـــتْ لَـــهُ مُحمَّـــدُها 407

الـــــذال

فَغَـــدَا أَسِيـــرًا قَـــدْ بلـلتَ ثيابَهُ بـــــدمٍ وَبـــلَّ بِشَـوْبِـــهِ الْأَفْخَـــاذَا 99

الـــــراء

لِسَـــانِي وَعَيْنِـــي وَالفُـــؤَادُ وهِمّـَتِي أَوُدُّ اللّـــوَاتِي ذا اسْمُهَا مِنْكَ والشَّـــطْرُ 89
فَتًـــى كلَّ يَوْمٍ يحْتَوِي نَفْـــسَ مَـــالِهِ رِمَـــاحُ المَعَالِي لا الرُّدَيْنِـــيَّةُ السُّمْـــرُ 118
وَتَـــرَى الفَضِيلَةَ لَا تَـــرُدُّ فَضِيلـــةً أَلشَّـــمْسَ تُشْـــرِقُ وَالسَّحَابَ كَنهوَرَا 129
نَافَسْـــتُ فِيهِ صُـــورَةً فِـــي سِتْـــرِها لَـــوْ كُنْتُهـــا لَخَفِيـــتُ حَتَّى يَظْهـــرَا 137
بَـــادٍ هَـــوَاكَ صَبَرْتَ أَمْ لَمْ تَصْبِـــرَا وَبُكَـــاكَ إِنْ لَـــمْ يَجْرِ دَمْعُكَ أَمْ جَرَى 193–264–260
فَأُعِيـــذُ إِخْـــوَتَهُ بِـــرَبِّ مُـــحَمَّـــدٍ أَنْ يَحْـــزَنُوا وَمُـــحَمَّـــدٌ مَسْـــرُورُ 204
وَلَطَـــالَمَا انْهَمَـــلَتْ بِمَـــاءٍ أَحْمَـــرٍ فِـــي شَفْرَتَيْـــهِ جَمَـــاجِمٌ وَنُـــحُورُ 206
رَكِبْـــتُ مُشَمّـــرًا قَـــدَمي إِلَيْـــهَا وَكُـــلَّ عُـــذَافِرٍ قَلـــقِ الضُّفُـــورِ 256
سِـــرْ!حَـــلّ حيث تَحُـــلّهُ النـــوُارُ وَأَرَادَ فِيـــكَ مُـــرادَك المِقـــدَارُ 279
يـــا مَـــنْ يَعِـــزُّ على الأعزةِ جـــارُهُ ويـــذِلُ من سَطَـــوَاتِـــهِ الجَبـــارُ 279
وَمَـــا أَنـــا وَحْدِي قُلْتُ ذَا الشِّعْرَ كُلَّهُ وَلَـــكِنْ لِشِعْرِي فِيكَ مِـــنْ نَفْسِهِ شِعْـــرُ 293
أَعْـــطَى الزَّمَانُ فَمَـــا قَبِلْتُ عَطَـــاءَهُ وَأَرَادَ لِـــي فَـــأَرَدْتُ أَنْ أَتَـــخَيّـــرَا 326

السيـــــن

وَلَا سَقَيْـــتُ الثَّرَى وَالْمُزْنُ مُخْلِفـــهُ دَمْعًـــا يُنَشِّفُـــهُ مِنْ لَوْعَـــةِ نَفْسِـــي 81
ألـــذُّ مِـــنَ المُـــدامِ الخَنْدَرِيـــسِ وأحْـــلى مِنْ مُعاطـــاةِ الكُـــؤُوسِ 301

العيـــــن

إِنَّ السِّـــلَاحَ جَمِيعُ النَّـاسِ يَحْمِلـــهُ وَلَيْسَ كُـــلُّ ذَوَاتِ المِخْلَـــبِ السَّبُـعُ 124
غيـــري بأكثـــرِ هذا الناسِ يَنخـــدعُ إن قاتلـــوا جَبَنوا أو حـــدَّثوا شجُعُـــوا 191
مُخلًى لَـــهُ المَرْجُ مَنْصُـــوبًا بِصـارِخَةٍ لَـــهُ الْمَنَابِرُ مَشْهُـــودًا بِهـــا الجُمَـعُ 195
بِأَبِـــي مَـــنْ وَدِدْتُـــهُ فَافْتَـــرَقْنَـا وَقَضَـــى اللهُ بَعْـــدَ ذَاكَ اجْتِمَـــاعَا 233
وَمَتَـــى يُؤَدِّي شَرْحَ حَالِكَ نَـــاطِقٌ حَفِـــظَ القَلِيـــلَ النَّزْرَ مِمَّـــا ضَيَّعَا 339

وَجَدْتُمُوهُـــمْ نِيَـــامًا فِـي دِمَائِكُـــمْ كَـــأَنَّ قَتْلَاكُـــمْ إِيَّـــاهُمْ فجعُـــوا 346
تُرَفَّـــعُ ثَـــوْبَهَا الْأَرْدَافُ عَنْـــهَـــا فَيَبْقَـــى مِـــنْ وِشَاحَيْهَـــا شَسُـوعَـا 351

الفـــــاء

تَفَكُّـــرُهُ عِلْـــمٌ، وَمَنْطِقُهُ حُكـــمٌ وَبَاطِنُـــهُ دَيْـــنٌ، وَظَـــاهِرُهُ ظَـــرْفُ 178
ومُنتَسِبٍ عنـــدي إلـى مـــن أُحِبُّـــهُ وللنَّـــبلِ حَـــوْلي من يَدَيْـــهِ حَفِيـفُ 259
لِجنِّيَـــةٍ أمْ غـــادَةٍ رُفِـــعَ السَّجْـفُ لـــوَحْشِيَّةٍ لا مـــا لوَحشِيَّـــةٍ شَنْـفُ 336
وَمِـــنَ اللَّفْظِ لفظَـــةٌ تَجْمَـعُ الـــوَصْـ فَ وَذَاكَ المُـــطَـهَّـــمُ المَعْـــرُوفُ 337
وَلَا الضَّعْفُ حَتَّى يَتْبَعَ الضِّعْـــفُ ضِعْفُهُ وَلَا ضِعْفَ ضِعْفِ الضِّعْفِ بَلْ مِثْلُهُ أَلْـــفُ 419-418

القـــــاف

وَشِعْـــرٌ مـــدَحْتُ بِهِ الكَـــرْكَـــدَنْ بَيْـــنَ القـــرِيضِ وَبَيْـــنَ الـــرُّقِي 82
بَلَغْتُ بِسَيْفِ الـــدَّوْلَةِ النُّـــورِ رُتْبَـــةً أَنَـــرْتُ بِهَا مَـــا بَيْنَ غَـــرْبٍ وَمشْـرِقِ 113
وَعَجِبْتُ مِـنْ أَرْضٍ سَحَـــابُ أَكُفِّهِـــمْ مِـــنْ فَوْقِهَـــا وَصُخـــورُهَا لَا تـــورِقُ 136
أَرَقٌ عَلَـــى أَرَقٍ وَمِثْلِـــي يَـــأْرَقُ وَجـــوًى يَـــزِيدَ وَعَبـــرَةٌ تَتَرَقْـــرَقُ 287
لِعَيْنَيْـــكِ مَا يَلْقَـــى الفُؤَادُ وَمَا لَقِـــي وَلِلْحُبِّ مَا لَـــمْ يَبْقَ مِنِّي وَمَـــا بَقِـــي 301
أَيُّ مَـــحَـــلٍّ أَرْتَـــقِـــي أَيُّ عَـــظِـــيمٍ أَتَّـــقِـــي 351
أَمُـــرِيدَ مِثْـــلَ مُحَمَّدٍ فِي عَصْرِنَـــا لَا تَبْلُنَـــا بِـــطِلَابِ مَـــا لَا يُلْحَـقُ 353
عَوَابِـــسَ حَلَّـــى يَابِسُ الْمَـــاءِ حُزْمَهَا فَهُـــنَّ عَلَـــى أَوْسَاطِهَـــا كَالْمَنَاطِقِ 379
تغيـــر حالـــي والليـــالي بحالهـــا وشبـــت ومـــا شـــاب الزمان للغرانـق 415
أَتُـــرَاهَا لِكَثْرَةِ العُشَّـــاقِ تَحْسَبُ الـــدَّمْعَ خِـــلْقَـــةً فِـــي الْمَآقِـــي 417
كَيْـــفَ تَرْثِي التِـــي تَرَى كُلَّ جَفْـــنٍ رَاءَهَـــا غَيْرَ جَفْنِهَـــا غَيْـــرَ رَاقِـــي 417
بَلَغْـــتُ بِسَيْفِ الـــدَّوْلَةِ النُّورِ رُتْبَـــةً أَنَـــرْتُ بِهَا مَـــا بَيْنَ غَرْبٍ وَمَشْـــرِقِ 428
لِعَيْنَيْـــكِ مَا يَلْقَى الفُـــؤَادُ وَمَا لَقِـــي وَلِلْـــحُبِّ مَالَـــمْ يَبْقَ مِنِّي وَمَـــا بَقِـــي 432

الكـــــاف

صَبًّـــا كَئِيبـــاً يَتَشَكَّـــى الْهَـــوَى كَمَـــا اشْتَكَـــى خَصْـــرُكَ مِنْ رَدِفَكَـا 406

الـــــلام

كَـــأَنَّ الْعِيسَ كَانَتْ فَـــوْقَ جَفْنِـــي مُنَـــاخَـــاةٍ فَلَمَّـــا ثُـــرْنَ سَـــالَا 73
أَذَا الْجُـــودِ أَعْـــطِ النَّاسَ مَاأَنْتَ مَالِكٌ وَلَا تُعْطِيَـــنَّ النَّـــاسَ مَـــا أَنَا قَـــائِلٌ 74
وَأَنَّنِـــي غَيْـــرُ مُحْـــصٍ فَضلَ وَالِدِهِ وَنَـــائِلٌ دُونَ نَيْلِـــي وَصْفَـــهُ زُحَـــلَا 75
بِنَفْسِـــي وَلِيـــدٌ عَادَ مِنْ بَعْدِ حَـــمْلِـــهِ إِلَـــى بَطْـــنِ أُمٍّ لا تُطَـــرِّقُ بِالْحَمْـــلِ 81
أَبْعَـــدُ نَـــأْيِ المَلِـــيحَةِ البَخَـــلُ فِـــي البُعْـــدِ مَا لَا تُكَـــلَّفُ الْإِبِـــلُ 84

بَسَطَ الرُّعْبُ فِي الْيَمِينِ يَمِينَا	فَتَوَلَّوْا وَفِي الشِّمَالِ شِمَالَا	84
أَبْصِرُوا الطَّعْنَ فِي الْقُلُوبِ دِرَاكًا	قَبْلَ أَنْ يُبْصِرُوا الرِّمَاحَ خَيَالَا	86
وَضَاقَتِ الأَرْضُ حتَّى ظَنَّ(كان) هَارِبُهُمْ	إِذَا رَأَى غَيْرَ شَيْءٍ ظَنَّهُ رَجلَا	98-171
رواقُ العزِّ فوقكِ مُسْبَطِرٌّ	ومُلْكُ علي ابنِكِ في كمالِ	99
إِذَا كَانَ بَعْضُ النَّاسِ سيفًا لِدَوْلَةٍ	ففي الناسِ بُوقاتٌ لها وطُبولُ	99
أَيَفْطِمُهُ التَّوْارِبُ قَبْلَ فِطَامِهِ	وَيَأْكُلُهُ قَبْلَ البُلوغِ إلى الأَكْلِ	100
خُذْ ما تَراهُ وَدَعْ شَيْئًا سَمِعْتَ بِهِ	فِي طَلْعَةِ الْبَدْرِ مَا يُغْنِيكَ عَنْ زُحَلِ	113
لَكِ يَا مَنَازِلُ فِي القُلُوبِ مَنَازِلٌ	أَقْفَرْتِ أَنْتِ وَهُنَّ مِنْكِ أَوَاهِلُ	114
وَإِذَا مَذَمَّتِي مِنْ نَاقِصٍ	فَهِيَ الشَّهَادَةُ لِي بِأَنِّي كَامِلُ	114
فَلَا غِيضَتْ بِحَارُكَ يَا جَمُومًا	عَلَى عَلَلِ الْغَرَائِبِ والدِّخَالِ	116
شَدِيدُ البُعْدِ مِنْ شُرْبِ الشَّمُولِ	تُرُنْجُ الهِنْدِ أَوْ طَلْعُ النَّخِيلِ	116
فَتَبًّا لِدِينِ عَبِيدِ النُّجُومِ	وَمَنْ يَّدَّعِي أَنَّهَا تَفعلُ	117
أَلَسْتَ مِنَ الْقَوْمِ الأُلَى مِنْ رِمَاحِهِمْ	نَدَاهُمْ وَمِنْ قَتْلَاهُمُ مُهْجَةُ البُخْلِ	118
إِذَا كَانَ شَمُّ الرُّوحِ أَدْنَى إِلَيْكُمُ	فَلَا بَرِحَتْنِي رَوْضَةٌ وَقَبُولُ	119
الفَاعِلُ الفِعْلَ لَمْ يُفْعَلْ لِشِدَّتِهِ	وَالْقَائِلُ الْقَوْلَ لَمْ يُتْرَكْ وَلَمْ يَقُلِ	125
أجَابَ دَمْعِي وَمَا الدَّاعِي سِوَى طَلَلِ	دَعَا فَلَبَّاهُ قَبْلَ الرَّكْبِ وَالْإِبِلِ	127
وَهَبْتُ السُّلُوَّ لِمَنْ لَامَنِي	وَبِتُّ مِنَ الشَّوْقِ فِي شَاغِلِ	130
لَقِيتُ بِدَرْبِ القُلَّةِ الفَجْرَ لَقْيَةً	شَفَتْ كَمَدِي وَاللَّيْلُ فِيهِ قَتِيلُ	130
هَا فَانْظُرِي أَوْ فَضُنِّي بِي تَرَى حُرَقًا	مَنْ لَمْ يَذُقْ طرفًا مِنْهَا فَقَدْ وَأَلَا	132
صَلَاةُ اللهِ خَالقنَا حنوطٌ	عَلَى الوَجْهِ المُكَفَّنِ بِالْجَمَالِ	133
وَقَدْ زَعَمُوا أَنَّ النُّجومَ خَوَالِدٌ	وَلَوْ حَارَبَتْهُ فِيهَا النَّوَاكِلُ	134
بَقَائِي شَاءَ لَيْسَ هُمُ ارْتِحَالَا	وَحُسْنَ الصَّبْرِ زَمُّوا لَا الجَمَالَا	135
وَمَا المَوْتُ إِلَّا سَارِقٌ شَخْصُهُ	يَصُولُ بِلَا كَفٍّ وَيَسْعَى بِلَا رِجْلِ	137
تَرَكْتَ خُدُودَ الْغَانِيَاتِ وَفَوْقَهَا	دُمُوعٌ تُذِيبُ الحُسْنَ فِي الْأَعْيُنِ النُّجْلِ	139
عَلَّ الْأَمِيرَ يَرَى ذُلِّي فَيَشْفَعُ لِي	إِلَى التِي تَرَكَتْنِي فِي الْهَوَى مَثَلَا	158
أَبْصَرُوا الطَّعْنَ فِي القُلُوبِ دِرَاكًا	قَبْلَ أَنْ يُبْصِرُوا الرِّمَاحَ خَيَالَا	159
لاَ تَلْقَ أَفْرَسَ مِنْكَ تَعرِفُهُ	إلاَّ إذا ما ضَاقَتِ الحِيَلُ	160
لاَ أَقَمْنَا عَلَى مَكَانٍ وَإِنْ طَ	بَ وَلَا يُمْكِنُ الْمَكَانَ الرَّحِيلُ	162
وَهَانَ فَمَا أُبَالِي بِالرَّزَايَا	لِأَنِّي مَا اِنْتَفَعْتُ بِأَنْ أُبَالِي	170
تَشْكُو رَوَادِفُكِ الْمَطِيَّةَ فَوْقَهَا	شَكْوَى الَّتِي وَجَدَتْ هَوَاكِ دَخِيلَا	172
وَمَا التَّأْنِيثُ لِاسْمِ الشَّمْسِ عَيْبٌ	وَلَا التَّذْكِيرُ فَخْرٌ لِلْهِلَالِ	197-338

وَمَنْـــــزِلٍ لَيْـــسَ لَنَـــا بِمَـــنْزِلٍ	وَلَا لِـــغَيْـــرِ الْغَـــادِيَـاتِ الـهُطَّـــلِ	204
لَـــكِ يَا مَنَازِلُ فِي الْقُلُـــوبِ مَنَـــازِلُ	أَقـــْفَرْتِ أَنْتِ وَهُـــــنَّ مِنْكِ أَوَاهِـــلُ	216
كَفَاتِـــكٍ وَدُخُـــولُ الْكَـــافِ مَنْقَـــصَةٌ	كَالشَّمْـــــسِ قُـــلْتُ وَمَا لِلشَّمْسِ أَمْثَالُ	222
مَـــا لَنَـــا كُـــلُّنَا جَـــوٍ يَارَسُـــولُ	أَنَـــــا أَهْـــوَى وَقَلْـــبُكَ المَتْبُـــولُ	222
لاَ تَـــحسنُ الـــوفرةُ حتـــى تُرَى	مَنْشُـــورةَ الضَّفَـــرَيْنِ يـــومَ القِتَالِ	228
أَنَـــاَ ابْـــنُ مَنْ بَعْضُهُ يَفُوقُ أَبَـــا الـ	بَـــاحِثِ وَالنَّجْـــلُ بَعْـــضُ مَنْ نَجَـلَهْ	234
أَبْعَـــدُ نَـــأْيِ الحَبِـــيبَةِ الـبُخْـلُ	فِـــي البُعْدِ مـــا لَا تُكَلّـــفُ الإِبِـلُ	246
أَمُعَفِّـــرَ الليـــثِ الهِزَبْـرِ بســوطه	لِمَـــنِ ادخـــرتَ الصـــارمَ المصقولا	247
تُحقِّـــرُ عنـــدي هِمَّتِي كُـلَّ مَطْلَبٍ	ويَقْصُـــرُ في عَيْنِي المَدَى المُتَطَـــاوِلُ	251
إن يكـــن صبـــر ذي الرزيئة فضـلا	تكـــنِ الأفضـــل الأعـــز الأجـلا	252
وإذا أَتَتْـــكَ مَذَمَّتِـــي مِـــنْ نَاقِـــصٍ	فَهِـــيَ الشَّهَـــادَةُ لِي بِأَنِّـــي كَامِـــلُ	280
ناديتُ مجـــدَكَ في شِعْري وَقَدْ صَـدَرا	يـــا غَيْرَ مُنْتَحَـــلٍ في غيـرِ مُنتَحَـلِ	292
بِمَـــا بِجَفْنَيْـكِ مِنْ سِحْرٍ صِلِـي دَنِفَـا	يَهْـــوَى الْحَيَـــاةَ وَأَمَّـــا إِنْ صَدَدْتِ فَلَا	298
لَـــوْلَا مُفَـــارَقَةُ الْأَحْبَـــابِ مَا وَجَدَتْ	لَهَـــا الْمَنَـــايَا إِلَى أَرْوَاحِنـــَا سُـــبُلَا	298
أَحْيَـــا وَأَيْـــسَرَ مَا قَاسَيْتُ مَا قَتَـــلَا	وَالبَيْنُ جَـــارَ عَلَـــى ضَعْفِي وَمَا عَـــدَلَا	300
وَلَسْـــتُ غَبِينًـــا لَـــوْ شَرِبْتُ مَنِيَّتِـــي	بِإِكْـــرَامِ دِلِّيـــرَ بْنِ لَشْكَـــرَوَزٍّ لِـــي	319
فَقَلْـــقَلْتُ بِالهَمِّ الَّذِي قَلْقَلَ الْحَشَـــا	قَلَاقِـــلَ عِـــيسٍ كُلُّـــهُنَّ قَـــلَاقِـــلُ	321
وَإِذَا لَـــمْ تَـــجِدْ مِنَ النَّـــاسِ كُفْـــأً	ذَاتُ خِـــدْرٍ أَرَادَتِ الْمَـــوْتَ بَـعْلَا	329
يُشْتَـــاقُ مِـــنْ يَـــدِهِ إِلَى سَبَـــلٍ	شَوْقًـــا إِلَيْـــهِ يَنْبُـــتُ الْأَسَـــلُ	329
لمـــا رأتْ وجهَـــهُ خيولهُـــم	أقســـمَ باللـــه لا رأتْ كَـــفَلَـهْ	339
سفـــك الدمـــاء بجـــوده لا بأسه	كرمـــا لأن الـــطير بعـــض عيـال	340
فَـــوَلَّتْ تُـــزِيغُ الغَيثَ وَالغَيْثَ خَلَّفَـتْ	وَتَطْـــلُبُ مَـــا قَدْ كَانَ فِي اليَدِ بِالرِجلِ	346
فِـــي الـــخَدِّ أَنْ عَزَمَ الخَلِيطُ رَحِـــيلاَ	مَطَـــرٌ تَـــزِيدُ بِهِ الـــخُدودُ مُحُـــولَا	340
بِعَيْشِكِ هـــل سلـــوتِ فـــإنَّ قلبي	وإن جَانـــبتُ أرضَـــك غيـــرُ سالِي	342
مَـــا نَـــالَ أَهْـــلُ الجَاهِلِيَّةِ كُلُّهُـــمْ	شِعْـــرِي وَلَا سَمِعَـــتْ بِسِحْرِي بَابِـــلُ	360
إِذَا مَا تَأَمَّلْـــتَ الـــزَّمَانَ وَصَـــرْفَهُ	تَيَقَّنْـــتَ أَنَّ الْمَـــوْتَ ضَرْبٌ مِنَ القَتْـلِ	366
خِطْبَـــةٌ لِلْحِمَـــامِ لَيْـــسَ لَهَـــا رَدُّ	وَإِنْ كَـــانَتِ الْـــمُسَمَّـــاةُ تُكْـــلَا	419
مَا كَـــانَ نَـــوْمِيَ إِلَّا فَوْقَ مَعْرِفَـــتِي	بِـــأَنَّ رَأْيَـــكَ لَا يُـــؤْتَى مِنَ الزَّلَـلِ	420
أَعْلَـــى الْمَمَـــالِكِ مَا يُبْنَى عَلَى الْأَسَلِ	وَالـــطَّعْنُ عِنْـــدَ مُحِبِّيهِـــنَّ كَالقُبَـــلِ	433

الميـــــم

أَنَـــامُ مِـــلْءَ جُـــفُونِي عَنْ شَوَارِدِهَـــا	وَيَسْهَـــرُ الْـــخَلْقُ جَـــرَّاهَا وَيَخْتَصِـــمُ	428-66

وَقَـــدْ يَتَـــزَيَّا بِالهَـــوَى غَيْرَ أَهْلِـــهِ	وَيَسْتَصْحِـبُ الإِنْسَانُ مَنْ لَا يُلَائِمُـــهْ	69
وَتَكْمِلَـــةُ العَـــيْشِ الصِّبَـــا وَعَقِيـــبُه	وَغَـــائِبُ لَوْنِ العَارِضَـــيْنِ وَقَادِمُـــهْ	72
كُـــلَّمَا قِيـــلَ قَـــدْ تَنَـــاهَى أَرَانَـــا	كَـــرَمًا مَا اهْتَـــدَتْ إِلَيْـــهِ الكِـــرَامُ	72
أَنَـــا مُبْصِـــرٌ وَأَظُـــنُّ أَنِّيَ نَائِـــمٌ	مَـــنْ كَـــانَ يَحْـــلُمُ بِـــالْإِلهِ فَأَحْلُمَـــا	73
وَخَيَـــالُ جِـــسْمٍ لَمْ يُخَـــلَّلَهُ الْهَـــوَى	لَـــحْمًا فَيُخْلَـــهُ السَّقَـــامُ وَلَا دَمَـــا	78
تَمَتَّـــعْ مِـــنْ سُهَـــادٍ أَوْ رُقَـــادِ	وَلَا تَـــأْمُلْ كَـــرًى تَحْـــتَ الرِّجَـــامِ	81
رَاعَتْـــكَ رَاعِيَـــةُ المَشِـــيبِ بعارِضِي	وَلَـــوَ انَّـــهَا الأُوْلَـــى لَرَاعَ الأَسْحَـــمَ	88
بليـــتُ بِلى الأطلال إنْ لم أقفْ بهـــا	وقوفَ شحيحٍ ضـــاعَ في التُّربِ خاتمُـــه	122–97
قِيَـــامًا لِمَنْ يَشْفِـــي مِنَ الـــدَّاءِ كَيُّـــهُ	وَمِـــنْ بَيْنِ أُذْنَـــيْ كُلِّ قَـــرْمٍ مَوَاسِمُهْ	119
وَلَـــوْ بَرَزَ الزَّمَـــانُ إِلَـــيَّ شَخْصًـــا	لَأَدْمَـــى رَأْسَ مَفْـــرِقِـــهِ حُسَـــامِـــي	121
مَا أَبْعَـــدَ الْعَيْبَ والنُّقْصَـــانَ مِنْ شَرَفِي	أَنَـــا الثُّرَيَّـــا وَذَانِ الشِّيـــبُ وَالْهَرَمُ	121
سَقَـــاكِ وَحَيَّـــانَـــا بِـــكِ اللهُ إِنَّمَـــا	عَلَـــى العِيسِ نُـــورٌ وَالْخُدُودُ كَمَائِمُـــهْ	129–122
تُفِيـــتُ اللَّيَالِي كُـــلَّ شَيْءٍ أَخَذْتَـــهُ	وَهُـــنَّ لِمَـــا يَأْخُـــذْنَ مِنْـــكَ غَـــوَارِمُ	125
أَلَـــمْ يَسْـــأَلِ الـــوَبْلُ الذي رامَ ثَنْيَـــنَا	فَيُخْبِـــرَهُ عَنْـــكَ الحَـــدِيدُ المُثَـــلَّمُ	126
كَأَنِّـــي دَحَوْتُ الْأَرْضَ مِنْ خِبْرَتِي بِهَـــا	كَأَنِّـــي بَنِي الإِسْكَنْدَرَ السَّدَّ مِنْ عَزْمِـــي	135
وَلَا يـــحِسُّ بِأَجْفَـــانٍ يـــحُسُّ بِهَـــا	فَقْـــدَ الرُّقَـــادِ غَرِيبٌ بـــاتَ لَمْ يَنَـــمِ	140
مَنَافِعُهَـــا مَا ضَرَّ فِـــي نَفْعِ غَيْرِهَـــا	تَغَـــدَّى وَتَـــرْوَى أَنْ تَـــجُوعَ وَأَنْ تَظْمَـــا	154
أَجِـــدَّكَ مَـــا يَنْفَكُّ عَـــانٍ تَفُكُّـــهُ	عُـــمَ بْـــنَ سُلَيْمَـــانٍ ومَـــالٌ تُقَسِّـــمُ	162
وَمَـــا كُـــلُّ سَيْفٍ يَقْطَـــعُ الْهَامَ حَـــدُّهُ	وَتَـــقْطَعُ لَـــزْبَاتِ الـــزَّمَانِ مَكَارِمُـــهْ	164
فَـــذَاكَ الَّـــذِي عَبَـــّهُ مَـــاؤُهُ	وَذَاكَ الَّـــذِي ذَاقَـــهُ طَـــعْمُـــهُ	166
وَلَسْـــتَ مَلِيكًا هَـــازِمًـــا لِنَظِـــيرِهِ	وَلَكِنَّـــكَ التَّوْحِيـــدُ لِلشِّـــرْكِ هَـــازِمُ	196
وَذِرَاعُ كَـــلُّ أَبِـــي فُـــلَانٍ كُـــنْيَةً	حَـــالَتْ فَصَـــاحِبُـــهَا أَبُـــو الْأَيْتَـــامِ	196
وَخُـــفُوقُ قَـــلْبٍ لَـــوْ رَأَيْتَ لَهِيـــبَهُ	يَـــا جَنَّتِـــي لَظَنَنْـــتِ فِيـــهِ جَهَنَّمَـــا	205
(حَتَّـــى رَجَعْـــتُ وَأَقْلَامِـــي قَوَائِلٌ لِي)	الـــمَجْدُ لِلـــسَّيْفِ لَيْسَ المَجْدُ لِلْقَلَـــمِ	206
حَتَّـــامَ نَحْنُ نُسَارِي النَّـــجْمَ فِي الظُّلَـــمِ	وَمَـــا سُـــرَاهُ عَلَـــى خُـــفٍّ وَلَا قَـــدَمِ	222
أحـــقٌ عـــافٍ بِدَمْعِـــكَ الهِمَـــمُ	أَحْـــدَثُ شَـــيْءٍ عَـــهْـــدًا بِهَـــا الْقِدَمُ	230
إِلَـــى أَيِّ حِـــينٍ أَنْـــتَ فِي زِيِّ مُحْـــرِمٍ	وَحَـــتَّى مَتَـــى فِـــي شِـــقْوَةٍ وَإِلَى كَـــمِ	236
يـــا أيهـــا المـــلَك المصفى جوهـــرا	مـــن ذاتِ ذي الملكوت أسمى من سما	237
مِيعَـــادُ كُـــلِّ رَقِيقِ الشَّفْـــرَتَيْنِ غـــدا	وَمَـــنْ عَصَـــى مِنْ مُلُوكِ العُرْبِ والعَجَمِ	249
ذكـــرتُ جسيـــمَ مـــا طلـــبي وإنّا	نخـــاطر فيـــه بالمـــهجِ الجِسَـــام	250
سُبْحَـــانَ خَالِقِ نَفْسِي كَيْـــفَ لذتُها	فِيمَا النُّـــفُوسُ تَـــرَاهُ غَايَـــةَ الأَلَـــمِ	256

فَمَـــالِي وَللدُّنْيَا !طِلَابِـــي نُجُومُـــهـــا	وَمَسْعـــــايَ مِنْها في شُـدُوق الْأَرَاقِـــمِ	262–258
سلـــكتُ صروفَ الـــدهرِ حتـى لَقِيتُه	عـــلى ظهـــر عزمٍ مؤيداتٍ قَوَائِـــمُه	265
لـــه عسكـــرَا خيـــلٍ وطيرٍ إذا رمَـــى	بهـــا عسكرًا لـــم يبـــقَ إلا جَمَاجِمُـــه	265
وفـــاؤكمـــا كالربع أشجـــاهُ طاسِمُـــه	بـــأن تُسعِدا والدمعُ أشفـــاه ساجمُـــه	271
واحـــرَّ قلبـــاه مِمَّنْ قَلْبُـــهُ شَبِـــمُ	وَمَـــنْ بِجِسْمِي وَحَـــالِي عِنْدَهُ سَقَـــمُ	299–283
تُفيتُ الليـــالي كـــلَّ شيء أخذْتـــه	وهـــن لمـــا يأخُذْنَ منـــك غـــوَارِمُ	284
نـــرَى عِظَمًا بالصَّـــدِّ والبَيْنُ أَعْظَـــمُ	وَنَتَّهِـــمُ الـــوَاشِينَ وَالـــدَّمْعُ مِنْهُـــمُ	286
نَـــنْسَى البلادَ بـُروقَ الجَـــوِّ بَارِقَـــتِي	وَتَكْتَفِي بِـــالدَّمِ الجَـــارِي مِنَ الدِّيَـــمِ	289
عَلَـــى قَـــدْرِ أَهْلِ العَـــزْمِ تَأْتِي العَزَائِـــمُ	وَتَـــأْتِي عَلَـــى قَدْرِ الكِـــرَامِ المَكَـــارِمُ	292
الْخَيْـــلُ والليـــلُ والبَيْـــدَاءُ تَعْرِفُنِـــي	وَالسَّيْـــفُ وَالرُّمْـــحُ وَالقِرْطَـــاسُ وَالْقَلَمُ	292
أيْـــنَ أَزْمَعْـــتَ أَيُّهَـــذَا الهُمَـــامُ؟	نَـــحْنُ نَبْـــتُ الرُّبـــى وَأَنْتَ الغَمَـــامُ	297
وأيـــن مَنْبِتُـــهُ مِـــنْ بَعـــدِ مَنْبِتِـــهِ	أبـــي شُجـــاعٍ قريعِ العُرْبِ والعَجَـــمِ	302
وَدَهْـــرٌ نَـــاسُـــهُ نَـــاسٌ صِـــغَـــارٌ	وَإِنْ كَـــانَتْ لَهُـــمْ جُثَـــثٌ ضِخَـــامُ	316
مَـــلَامِي النَّوَى في ظُلْمِهَا غَايَـــةُ الظُّلْمِ	لَعَـــلَّ بِهَا مِثْلَ الذِي بِـــي مِنَ السَّقَـــمِ	317
كُفِّـــي أَرَانِـــي وَيْـــكِ لَوْمَكِ أَلـــوَمَا	هَـــمٌّ أَقَـــامَ عَلـــى فُـــؤَادٍ أَنْجُمـــَا	318
يَـــأَيُّهَا المَـــلَكُ المُصَفَّـــى جَوْهَـــرَا	مِـــنْ ذَاتِ ذِي المَلَكُوتِ أَسْمَى مَنْ سَمَا	318
فِـــدًى لِأَبِي المِسْـــكِ الكِـــرَامُ فَإِنَّهَـا	سَـــوَابِـــقُ خَيْـــلٍ يَهْتَـــدِينَ بِـــأَدْهَـــمِ	320
وَلَا يُبْـــرَمُ الْأَمْـــرُ الَّذِي هُـــوَ حَالِـــلٌ	وَلَا يُحْلَـــلُ الْأَمْـــرُ الَّذِي هُـــوَ مُبْرِمٌ	322
مَـــا أَبْعَدَ الْعَيْبَ وَالنُّقْصَـــانَ عَنْ شَـرَفِي	أَنَـــا الثُّرَيّـــا وَذَانِ الشِّيـــبُ وَالْهَـــرَمُ	323
لاَ يَسلَـــمُ الشـــرفُ الـــرفيع مـــن الأذى	حتـــى يُـــراق علـــى جوانبـــه الـــدمُ	338
وَإِنِّـــي لَمِـــنْ قَـــوْمٍ كَـــأَنَّ نُفُوسَنَـــا	بِهَا أَنَـــفٌ أَنْ تَسْكُـــنَ اللَّحَـــمَ وَالعَظْمَـــا	344
أَنَـــا مُبْصِـــرٌ وَأَظُـــنُّ أُنِّـــيَ نَائِـــمٌ	مَـــنْ كَـــانَ يَحْلُـــمُ بِالإِلَـــهِ فَأَحْلُمَـــا	353
هَـــوِّنْ عَلَـــى بَصَـــرٍ مَا شَقَّ مَنْظَـــرُهُ	فَإِنَّمَـــا يَقَضَـــاتُ الْعَيْـــنِ كَالْحُلُـــمِ	356
أَنَـــا الـــذِي نَـــظَرَ الأَعْمَى إلى أَدَبِـي	وَأَسْمَعَـــتْ كَلِمَـــاتِي مَنْ بِـــهِ صَمَـــمُ	359
وَلَا تَشَـــكَّ إِلَـــى خَلْـــقٍ فَـــتُشْمِتَـهُ	شَـــكْوَى الـــجَرِيحِ إِلَـــى الْغِرْبَانِ وَالرَّخَمِ	361
لَا افْتِخَـــارٌ إِلَّا لِـــمَنْ لَا يُـــضَـــامُ	مُـــدْرِكٍ أَوْ مُحَـــارِبٍ لَا يَنَـــامُ	361
ظُلُـــومٌ كَمَتْنَيْـــهَا لِصَبٍّ كَخَصْـرِهَا	ضَعِيـــفِ القِـــوَى مِنْ فِعْلِهَـــا يَتَظَلَّـــمُ	406
يستعظمـــون أبيـــاتـــا نـــامـت	بهـــا لا تحســـدن علـــى أن ينـام	415
لـــم تجتمـــع الأضـــداد في متشابه	إلا لتجعلنـــي لـــعزمـــي مغرمـــا	415
قَبِيـــلٌ أَنْـــتَ أَنْـــتَ وَأَنْتَ مِنْهُـــمْ	وَجَـــدُّكَ بِشْـــرٌ الْمَلِـــكُ الهُمَـــامُ	418
إِذَا كَـــانَ مَـــدْحٌ فَالنَّسِيبُ الْمُقَـدَّمُ	أَكُـــلُّ فَصِيـــحٍ قَـــالَ شِعْرًا مُتَيَّـــمُ	422

فُـــؤَادٌ مَـــا تُـسَلِّيـــهِ الْمُـدَامُ وَعُـــمْرٌ مِثْـــلُ مَا تَهَـــبُ اللِّئَـــامُ 423
وَأَيـــنَ مَنْبِتُـــهُ مِنْ بَعْـــدِ مَنْبِتِـــهِ أَبِـــي شُجَـــاعٍ قـــرِيعِ العُرْبِ وَالْعَجَمِ 431
مَـــازِلْتُ أُضْحِـــكُ إِبْلِي كُلَّمَا نَظَـرَتْ إِلَـــى مَنِ اخْتَضَبَـــتْ أَخْفَافُهَـــا بِـــدَمِ 432
نَـــرَى عِظَمًـــا بِالبَيْنِ وَالصَّدُّ أَعْظَـــمُ وَنَتَّهِـــمُ الـــوَاشِينَ وَالـــدَّمْعُ مِنْهُـــمُ 432

النـــــــون

ضُـــرِبْنَ إِلَيْـنَـــا بِالـسِّـــيَاطِ جَهَـالَةً فَلَمَّـــا تَعَارَفْنَـــا ضُـــرِبْنَ بِهَـــا عَنَّـا 74
عَـــدُوُّكَ مَذْمُـــومٌ بِكُـــلِّ لِسَـــانِ وَلَـــوْ كَـــانَ مِـــنْ أَعْـدَائِـكَ الْقَمَـرَانِ 82
وَأَلْقَـــى الشَّـــرْقُ مِنْهَـــا فِي ثِيَابِـــي دَنَـــانِيـــرًا تَـــفِـــرُّ مِـــنَ البَنَـــانِ 114
قَصَـــدْنَا لَـــهُ قَصْدَ الْحَبِيـــبِ لِقَـــاؤُهُ إِلَيْنَـــا وَقُـــلْنَـــا لِلسُّيُـــوفِ هَلُمِّنَّا 123
وَفَـــوَارِسٍ يُحْـــيِي الحِمَـــامُ نُفُوسَهَـــا فَكَـــأَنَّهَا لَيْسَـــتْ مِـــنَ الْحَيَـــوَانِ 128
وَعَـــلَى الدُّرُوبِ وَفِي الرُّجُوعِ غَضَاضَـــةٌ والسَّيْـرُ مُـمْتَنِـعٌ مِـــنَ الإِمْـــكَانِ 169
وَإِذَا الـــرِّمَاحُ شَغَلْـــنَ مُهْجَـــةَ ثَـائِرٍ شَغَـــلَتْـــهُ مُهْجَتُـــهُ عَـنِ الْإِخْـــوَانِ 170
رفعتْ بـــك العَربُ العِمَـــادَ وصيّرتْ قِمَـمَ المُلُـــوكِ مـــوَاقِدَ النِّيـــرَانِ 195
قُضَـــاعَةُ تَعْلَـــمُ أَنِّي الفَتَى الـــ ذي ادَّخَـــرَتْ لِصُـــرُوفِ الـــزَّمَـــانِ 282
جَـــزَاءُ كُـــلِّ قَـرِيبٍ مِنْكُـمُ مَلَـــلٌ وَحَـــظُّ كُـــلُّ مُـــحِبٍّ مِنْكُمُ ضَغَـنُ 288
وَلَا أُقِيـــمُ علـــى مَـــالٍ أَذِلُّ بِـــهِ وَلَا أَلَـــذُّ بِمَـــا عِـــرْضِي بِـــهِ دَرِنُ 292
بِـــمَ التَّعَلُّـــلُ لَا أَهْـــلٌ وَلَا وَطَـــنٌ وَلَا نَـدِيـــمٌ وَلَا كَـــأْسٌ وَلَا سَـــكَـنُ 292
أَفَـــاضِلُ النَّـاسِ أَغْرَاضٌ لَدَى الزَّمَـــنِ يَخْلُـــو مِنَ الهَمِّ أَخْـــلَاهُمْ مِنَ الفِطَـــنِ 294
أَنَـــا ابنُ اللِّقَـــاءِ أَنَـــا ابنُ السَّخَـــاءِ أَنَـــا ابْـــنُ الـــضِّرَابِ أَنَا ابْنُ الطِّعَـانِ 305
أَغَـــارُ مِنَ الزُّجَاجَـــةِ حِيـنَ تَجْـرِي عَـــلَى شَفَـــةِ الأَمِيرِ أَبِـــي الحُسَيْـنِ 343
لَعَظُمْـــتَ حَتَّـــى لَوْ تَكُونَ أَمَـــانَـةً مَـــا كَـــانَ مُؤْتَمَـــنًا بِهَا جِبْرِيـــنُ 352
يَـــا بَدْرُ إِنَّـــكَ وَالحَدِيثُ شُجُـــونُ مَـــنْ لَـــمْ يَـــكُنْ لِمِثَـالِهِ تَكْوِيـــنُ 352
لـــوِ الفلَـــكَ الـــدّوارَ أبغضْتَ سعيَهُ لـــعوّقَـه شـــيءٌ عـــن الـــدّورانِ 354
وَأَوَّلُ رَأيَـــةٍ رَأَيَـــا الْـــمَعَالِـــي فَقَـــدْ عَـــلِقَا بِهَـــا قَبْـــلَ الْأَوَانِ 413
فالمـــوت تعـــرف بالصفات طباعـه لـــم تلـــق خلقـــا ذاق مـــوتا أبينا 416

الهـــــــاء

أَنَـــا بِالوُشَـــاةِ إِذَا ذَكَـــرْتُكَ أَشْـــبَهُ تَأْتِـــي النَّـــدَى وَيُـــذَاعُ عَنْكَ فَتَكْـــرَهُ 123

اليـــــــاء

تَمَنَّيْتَهَـــا لَمَّـــا تَمَنَّيْتَ أن تَـــرَى صَـــدِيقًا فَـــأَعْيَا أَوْ عَـــدُوًّا مُدَاجِيَا 72
كَفَـــى بِكَ داءً أَنْ تَرَى الموْتَ شَافِـيَا وَحَسْبُ المَنَايَـــا أَنْ يَـــكُنّ أَمَـــانِيَـــا 112–263–244

إِذَا كَسَبَ النَّاسُ المَعَالِيَ بِالنَّدَى	فَإِنَّكَ تُعْطِي فِي نَدَاكَ المَعَالِيَا(المعانيا)		173-139
حَبَبْتُكَ قَلْبِي قَبْلَ حُبِّكَ مَنْ نَأَى	فَقَدْ كَانَ غَدّارًا فَكُنْ أَنْتَ وَافِيَا		248
خُلقتُ أَلُوفا، لو رَجعتُ إلى الصبى	لفارقتُ شيبي موجعَ القلب باكيا		259
وَغَيْرُ كَثِيرٍ أَنْ يَزُورَكَ رَاجِلٌ	فَيَرْجِعَ مَلْكًا لِلْعِرَاقَيْنِ وَالِيَا		320
أبو نواس			
الباء			
أَيَا بَاكِيَ الْأَطْلَالِ غَيَّرَهَا البِلَى	بَكِيتَ بِعَيْنٍ لَا يَجِفُّ لَهَا غَرْبُ		33
الدال			
فَتًى لَا يُذِيبُ الخَمْرُ شَحْمَةَ مَالِهِ	وَلَكِنْ أيادٍ عُوَّدٍ وَبَوَادِي		408
النون			
سَأَشْكُو إِلَى الْفَضْلِ بْنِ يَحْيَ بْنِ خَالِدٍ	هَوَاكِ لَعَلَّ الفَضْلَ يَجْمَعُ بَيْنَنَا		158
فَيَا فَضْلُ بَادِرْ صَبْوَتِي بِغُبَارِهَا	فَلَا خَيْرَ فِي حُبِّ الْمُحِبِّ إِذَا دَنَا		158
ابن شهيد			
النون			
هَاتِيكَ دَارُهُمْ فَقِفْ بِمَغَانِهَا	تَجِدِ الدُّمُوعَ تَجِدُّ فِي هَمَلَانِهَا		42
أبو تمام			
الباء			
الْجِدُّ وَالهَزْلُ فِي تَوْشِيعِ لحمتِها	والنبلُ والسخفُ والأشجَانُ والطَّرَبُ	الباء	59
الفاء			
لَا أَظْلِمُ النَّأْيَ قَدْ كَانَتْ خَلَائِقُهَا	مِنْ قبل وشك النوى عندي قذفا	الفاء	84
اللام			
فَتًى لَا يَرَى أَنَّ الفَرِيصَةَ مَقْتَلٌ	وَلَكِنْ يَرَى أَنَّ العُيُوبَ المَقَاتِلُ		128
ابن هانئ			
الهاء			
أَلَا كُلُّ آتٍ قَرِيبُ المَدَى	وَكُلُّ حياةٍ إِلَى مُنْتَهَى		112
ابن خفاجة			
اللام			
صَمَمْتُ سَمْعًا، فَمَا أُصْغِي إِلَى العَذَلِ	وَهِمْتُ قَلْبًا، فَمَا أَصْحُو عَنِ الغَزَلِ		113

اليـــــاء

كَفَاني شَكـــوى أَنْ أَرَى المَجْـدَ شَاكِيا وحسبُ الرَّزَايَـــا أَنْ تَـــرَانِيَ بَاكِيَـــا 112

الفرزدق

الـــجيم

لَـــوْ كَـــانَ حَيًّا لَهُ الحَجَّاجُ مَا وُجِدَتْ كَفَّـــاهُ سَالِمـــةً مِنْ نَقْشِ حَجَّـــاجِ 119

جرير

العيـــن

زعمَ الفـــرزدقُ أن سيقتـــل مربعـــا أَبْشِرْ بِطُـــولِ سَلَامَـــةٍ يا مَرْبِـــعُ 128

زهير بن أبي سلمى

الـــلام

تـــرَاهُ إِذَا مَـــا جِئْتـــهُ مُتَهَلِّـــلًا كَأَنَّـــكَ تُعْطِيـــهِ الَّذِي أَنْتَ سَائِـــلُهْ 128

أَخُـــو ثِقةٍ لَا يُهْلِكُ الخَمْـــرُ مالَـــه وَلَكِنَّهُ قَدْ يُهْلِـــكُ المـــالَ نائِلُـــهْ 408

مجهول

الـــراء

وَلَـــوْ كنت يومـــا كنت يوما باسعـــد تَـــرَى شمسه والمزن تهطـــل بالفطر 129

ابن الرومي

الحـــاء

أمطـــر بـــذاك حياتي تكســـه زهـــرا أنت المحيـــا بـــربـــاه إذا نفحـــا 129

أبو دلف

الـــدال

متـــى ازددت من بعـــد التنـــاهي فقـــد وقـــع انتقاصـــي في ازديادي 141

فبعثـــنا بأربعـــين مهـــارا مهـــر ميـــدانـــه إنشـــاده 141

الأعشى

الـــلام

وَقَـــدْ غَدَوْتُ إِلَى الْحَـــانُوتِ يَتْبَعُنِـــي شَـــاوٍ مِشَلٌّ شَلُولٌ شَلْـــشَلٌ شَـــوِلُ 322

عنترة

المـــيم

وَإذا صَحْـــوتُ فَما أُقصَّرُ عنْ نَـــدىً وكمـــا عَلِمْـــتِ شمائِـــلي وَتَكَـــرُّمي 408

البحتري

الميـــــم

تكـــرَّمتَ من قبـــل الكؤُوسِ عَلَيْهِـمِ فَمـــا اسْطَعْـــنَ أنْ يُحْدِثْنَ فِيك تكـرّما 408

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

فهرس الموضوعات

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

مقدمة	أ
الفصل الأول: نظرية القراءة والتلقي مقاربة نظرية	
أولا: نظرية القراءة والتلقي في النقد المعاصر.	3
1– أصول نظرية القراءة والتلقي في النقد الغربي	3
2–أسس نظرية القراءة والتلقي في النقد الألماني	9
3–نظرية القراءة والتلقي في النقد العربي المعاصر	18
ثانيا:ملامح نظرية القراءة والتلقي في النقد العربي القديم	26
1–ثنائية (القديم /الحديث) وتأثيرها في فعلي (الإبداع /التلقي)	26
2–القراءة والتلقي في النقد العربي القديم	47
خلاصة	60
الفصل الثاني: تلقي شعر المتنبي عند النقاد القدماء	
أولا: تلقي شعر المتنبي عند نقاد المشرق	65
1– القراءة الشاملة لديوان المتنبي	65
2– تلقي مُشْكِلَات شعر المتنبي	79
3– تلقي شعر المتنبي في ضوء المعايير الجمالية للنقاد القدماء.	89
ثانيا: تلقي شعر المتنبي عند نقاد المغرب والأندلس	110
1– مظاهر تلقي شعر المتنبي	111
2–الإبداع والتجديد في قراءة شعر المتنبي	115
3–أنواع القراءة ومستوياتها(القطب الفني/القطب الجمالي)	120

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

ثالثا: قضايا القراءة والتلقي عند نقاد شعر المتنبي القدماء	151
1–أشكال القراءة	151
2–أنواع القراء ومواصفات القراءة	174
خلاصة	185
الفصل الثالث: تلقي شعر المتنبي عند النقاد المحدثين	
أولا: تلقي شعر المتنبي عند المستشرقين	188
1– المنهج الاستشراقي في قراءة شعر المتنبي	189
2– ترجمة المستشرقين لشعر المتنبي وإشكالية بناء المعنى	197
3–النقد والتأويل الاستشراقي لشعر المتنبي	207
ثانيا: تلقي شعر المتنبي عند النقاد العرب المحدثين في ضوء المناهج السياقية.	225
1–كتاب "مع المتنبي" لطه حسين	226
2–كتاب "المتنبي" لمحمود شاكر	238
3–أوجه التشابه والاختلاف بين قراءتي طه حسين ومحمود شاكر لشعر المتنبي	267
4–ملامح نظرية القراءة والتلقي في قراءتي طه حسين ومحمود شاكر	269
ثالثا: تلقي شعر المتنبي عند النقاد العرب المحدثين في ضوء المناهج النسقية.	276
1–المنهج الأسلوبي	277
2–التلقي الحواري لشعر المتنبي	307
خلاصة	331

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

الفصل الرابع: تلقي شعر المتنبي ومرجعيات القراءة بين القديم والحديث	
أولا: قراءة شعر المتنبي(الأسس والآليات)	334
1–قراءة شعر المتنبي عند النقاد القدماء	334
2– قراءة شعر المتنبي عند النقاد المحدثين	356
ثانيا: دور التلقي في حركية شعر المتنبي بين القديم والحديث.	373
1–أنواع القراء وتعدد القراءات	373
2–المتلقي بين مبدأي الاهتمام والاختيار	396
ثالثا: تلقي شعر المتنبي بين ثوابت عمود الشعر ومتغيرات أفق التوقع	405
1–تلقي شعر المتنبي في ضوء الثابت المتطور من عمود الشعر.	405
2–تلقي شعر المتنبي وتغير أفق التوقع.	411
خلاصة	437
الخاتمة	439
قائمة الصادر والمراجع	446
ثبت المصطلحات	465
فهرست الأبيات الشعرية	469
فهرست الموضوعات	483
ملخص	

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

ملخص

يعد الشعر العربي القديم من أهم الفنون الأدبية التي تمت قراءتها ودراستها من طرف النقاد القدماء والمحدثين، لكن الملاحظ على هذه القراءات أنها كانت تركز على قراءة أشعار محددة، كالشعر الجاهلي والشعر العباسي مثلا، بل كانت تخص بالقراءة شعر شعراء معينين كقصائد المعلقات أو شعر النقائض، أو الشعر المحدث ويرجع سبب الاهتمام بذلك إلى أن تلك الأشعار متميزة بجودتها كما أنها تتضمن العديد من القضايا الجمالية التي تستثير المتلقي والقارئ.

رغم الاهتمام الواسع بهذه المجموعات من الأشعار إلا أن هناك شاعرا من الشعراء المحدثين لم يتلق شعر في تاريخ الأدب العربي القديم والحديث مثله، إنه شعر المتنبي الذي ملأ الدنيا وشغل الناس، حيث تلقاه النقاد القدماء والمحدثون بشكل واسع وفي قراءات لا حصر لها، ورغم محاولة استنفاد دراسة القضايا الكبرى والجزئية في شعره إلا أنه لا زال يستفز القارئ المعاصر ويدفعه لتلقيه والتأمل فيه، وهو ما دفعنا لتخصيص دراسة حول هذه القراءات المتعددة، من أجل تحديد ما توصلت إليه، وذلك من منظور نظرية القراءة والتلقي، حتى يتسنى لنا معرفة دور هذه القراءات في التأريخ لهذا الشاعر وشعره.

من هذا المنطلق أمكننا التعرف على أهم قراء شعر المتنبي القدماء والمحدثين، وأهم القضايا التي اهتموا بها، كما تم تحديد آليات ومرجعيات القراءة بين النقاد القدماء والمحدثين ودور ذلك في تنوع وتعدد القراءات لنصل في النهاية إلى أن المتنبي هو الذي جسد في شعره خاصية تدفع القارئ للإقبال على قراءة شعره في القديم والحديث وحتى المعاصر، لقد جمع فيه عناصر الجودة من مختلف آفاق النظم والقراءة، فدمج فيه خصائص الشعر القديم وفي الوقت نفسه عمل على تطوير عمود الشعر من خلال إضافة جماليات المحدثين، فتوصل بذلك إلى تغيير أفق التوقع على مستوى النظم والقراءة، وبقيت فيه هذه الخاصية تلبي الإجابة عن التساؤلات المستجدة لدى القارئ المعاصر.

Résumé

La poésie arabe ancienne est l'un des arts littéraires les plus importants qui ont été lus et étudiés par les critiques anciens et modernes, mais on remarque sur ces lectures qu'ils se sont concentrés sur la lecture de poèmes spécifiques, tels que la poésie préislamique et la poésie abbasside, par exemple, mais étaient liés à la lecture de la poésie de certains poètes tels que les poèmes de pendentifs ou la poésie des antiquités, ou la poésie moderne. La raison de cette préoccupation est que ces poèmes se distinguent par leur qualité et comportent de nombreuses questions esthétiques qui excitent le destinataire et le lecteur.

Malgré le large intérêt pour ces groupes de poèmes, il y a un des poètes modernes qui n'a pas reçu de poésie dans l'histoire de la littérature arabe ancienne et moderne comme luiC'est la poésie d'Al-Mutanabbi qui a rempli le monde et occupé les gens, car les critiques anciens et modernes l'ont reçue largement et dans d'innombrables lectures, et malgré les tentatives d'épuiser l'étudedes questions majeures et mineures de sa poésie, mais cela provoque toujours la poésie contemporaine et le pousse à le recevoir et à le méditer. Ce qui nous a poussés à consacrer une étude sur ces lectures multiples, afin de déterminer ce à quoi je suis parvenu, du point de vue de la théorie de la lecture et de la réception, afin que nous puissions connaître le rôle de ces lectures dans l'histoire de ce poète et de sa poésie.

De ce point de vue, nous avons pu identifier les lecteurs les plus importants de la poésie d'Al-Mutanabbi, anciens et modernes, et les questions les plus importantes qui les concernaient. Les mécanismes et les références de la lecture entre critiques anciens et modernes et leur rôle dans la diversité et la multiplicité des lectures ont été identifiées. Au final, nous concluons qu'Al-Mutanabbi est celui qui a incarné dans sa poésie une caractéristique qui pousse le lecteur le lecteur à lire sa poésie dans des styles anciens, modernes et même contemporains. Il y a recueilli des éléments de qualité de différentes perspectives des Poésies et de la lecture, Il combinait les caractéristiques de la poésie ancienne et travaillait en même temps à développer la rubrique poésie en y ajoutant l'esthétique des modernistes, Apportez cela à un changement ainsi l'horizon d'attente au niveau des Poésies et de la lecture, et cette caractéristique lui est restée pour répondre à l'émergence questions du lecteur contemporain.

Abstract:

Ancient Arabic poetry is one of the most important literary arts that has been read and studied by ancient and modern critics, but it is noticeable on these readings that they focused on reading specific poems, such as pre-Islamic poetry and Abbasid poetry, for example, but it was related to reading the poetry of certain poets such as poems of pendants or poetry of antiquities, Or the updated poetry. The reason of this concern is that these poems are distinguished by their quality and include many aesthetic issues that excite the recipient and the reader.

Despite the wide interest in these groups of poems, there is one of the modern poets who did not receive poetry in the history of ancient and modern Arabic literature like him. It is Al-Mutanabbi's poetry that filled the world and occupied people, as ancient and modern critics received it widely and in countless readings, and despite trying to exhaust the study of the major and minor issues in his poetry, yet it still provokes the contemporary reader and pushes him to receive it and meditate on it. Which prompted us to dedicate a study on these multiple readings, in order to determine what I reached, from the perspective of the theory of reading and receiving, so that we can know the role of these readings in the history of this poet and his poetry.

From this standpoint, we were able to identify the most important readers of Al-Mutanabbi's poetry, ancient and modern, and the most important issues that they were concerned with. The mechanisms and references of reading between ancient and modern critics and the role of this in the diversity and multiplicity of readings were identified. In the end, we conclude that Al-Mutanabbi is the one who embodied in his poetry a characteristic that pushes the reader to turn to read his poetry in the ancient, modern and even contemporary, In it, he collected the elements of quality from the various horizons of poesis and reading, in which he combined the characteristics of ancient poetry and at the same time worked on developing the poetry column by adding the aesthetics of the modernists, thus changing the horizon of expectation at the level of poesis and reading, and this characteristic remained in it to answer the questions emerging for the contemporary reader.