الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة عمار ثليجي – الأغواط –

كلية الآداب و اللغات

قسم اللغة و الأدب العربي

معيار اختيار " الاختيارين" عند الأخفش الأصغر
مقاربة على ضوء نظرية التلقي

رسالة ماستر في الأدب العربي - تخصص أدب قديم -

إشراف الأستاذ الدكتور:

د/ بلغربي عبد القادر.

إعداد الطالب:
نورالدين بورويس .

اللجنة المناقشة

- الأستاذ المحاضر: لخضر الذيب..... رئيسا .
- الأستاذ المحاضر: أبوبكر مرزوق ..... مناقشا .
- الأستاذ المحاضر: عبد القادر بلغربي ..... مشرفا .

السنة الجامعية: 1440/1439هـ - 2019/2018م.

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة عمار ثليجي – الأغواط –

كلية الآداب و اللغات

قسم اللغة و الأدب العربي

معيار اختيار " الاختيارين" عند الأخفش الأصغر
مقاربة على ضوء نظرية التلقي

رسالة ماستر في الأدب العربي - تخصص أدب قديم -

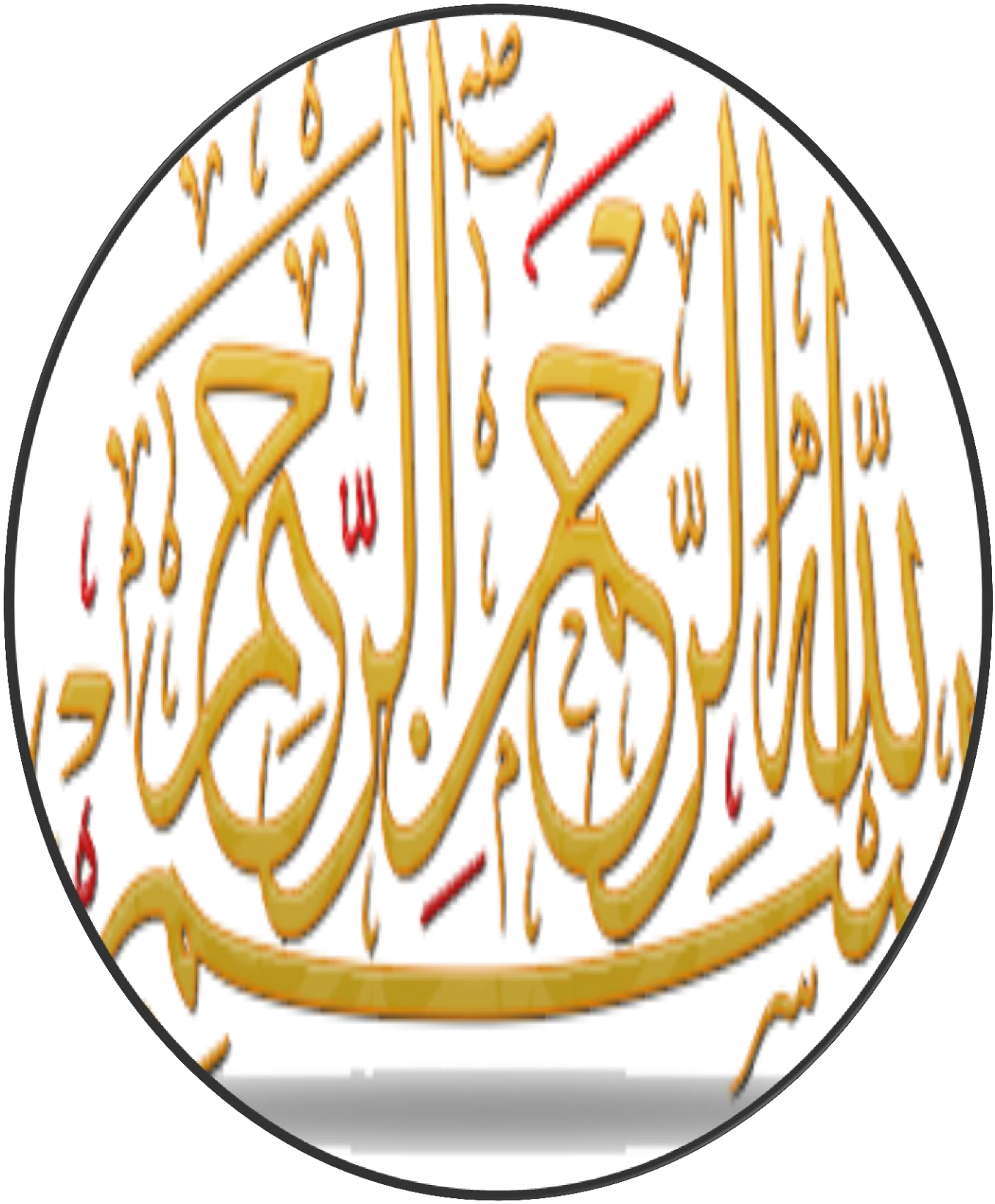
إشراف الأستاذ الدكتور:

د/ بلغربي عبد القادر.

إعداد الطالب:

نورالدين بورويس .

السنة الجامعية: 1440/1439هـ - 2019/2018م.


بسم الله الرحمن الرحيم

"شكر و عرفان"

مصداقا لقوله تعالى : ((**بَلِ اللَّهَ فَاعْبُدْ وَكُن مِّنَ الشَّاكِرِينَ**)) [الزمر- الآية66]

فأحمد الله و أشكره على توفيقه.

كما أتوجه بأسمى عبارات الشكر و العرفان الجميل للدكتور: عبد القادر بلغربي، أستاذي و ولي نعمتي و سراج دربي ، الذي قام بتوجيهي و إرشادي و هذا بطول صبره، و فيض لطفه، و سمو أخلاقه ، فكان لتوجيهاته فضل كبير في إنجاز هذا البحث ، أطال الله بقاءه و ألبسه لباس الصحة و العافية .

أشكر أساتذتي الأفاضل في هذه المرحلة و الذين كانوا لي نعم السند و نعم المرشد د/ أبو بكر مرزوق، د/بيتر محمد ،الأستاذ سليم قطاف، الأستاذة أسيا عمار التي أخصها بالشكر على ما قدمت لي.

فلهم مني جزيل الشكر .

و الشكر موصول إلى كل من أسدى لي يد العون خصوصا صديقاي كريمو و جلال.

شكرا جزيلا

إهداء :

إلى الوالدين العزيزين ، حفظهما الله و أطال في عمرهما في طاعته ، فلطالما سألا الله لي التوفيق و النجاح.

إلى إخوتي و أخواتي إلى الأهل و الأقارب إلى آل بورويس خاصة و أهل المنيعة عامة .

إلى أصحاب الفضل و العطاء أينما وجدوا .

إلى إخواني في الله ، إلى الأحباب و الأصحاب و الزملاء و الخلان .

إلى عائلتي، مدرستي، جامعتي، و وطني الجزائر

إلى من وسعتهم ذاكرتي و لم تسعهم مذكرتي، و سقطوا من عقلي سهوا أقول لهم عفوا

إلى هؤلاء جميعا أهدي ثمرة جهدي، سائلا المولى القدير التوفيق و السداد.

مقدمة

مقدمـــــــــة :

تبوء الشعر منزلة فائقة في الثقافة العربية ، إذ أسهم في صناعة العقل و تراكم المعرفة ، و الشعر " علم العرب الذي ليس لهم علم غيره " وظل طيلة العصور التالية يقوم بوظائف معرفية و جمالية فهو إلى جانب دوره الفعال في تنمية اللغة و تنمية المشاعر و الأحاسيس و إنضاج الوعي ، و تركيز الحكمة يرهف درجة الذكاء العاطفي لدى الإنسان ، وينشط ملكات التصوير و الخيال ، ومن ثم فقد شغل أهمية مركزية في ذاكرة الأجيال ، ولعب دورا حاسما في تعويض الفنون السمعية البصرية عند العرب ، فأصبح جامعا لفنون الموسيقى و التصوير و النحت عبر اللغة باعتباره ديوانا للعرب و سجلهم النفيس الذي حفظ تراثهم و تاريخهم و آدابهم و أخلاقهم ، و متحفهم الناطق الذي دونوا فيه أخبار أبطالهم و وقائع بطولاتهم ، وما تفردت به قرائح حكمائهم و فضلائهم من حكم بليغة و أمثال بديعة .

وللأهمية البالغة التي عرفها الشعر في نفوس متلقيه ، ارتأت العرب جمعه و حفظه ، و تعدى الأمر لاختيار جيده وتصنيفه و تنقيحه ، فظهرت فكرة المختارات الشعرية التي تقوم على التنقيب و الاختيار و التصنيف ، إذ تمنح المتلقي منتقيات شعرية ظن فيها أصحاب المختارات قمة الكمال الفني للشعر العربي.

و لذا انتقت العرب أول مختاراتها من الشعر الجاهلي على يد كثير من رواة الشعر و نقاده ، و وقع اختيارهم على المعلقات من الجاهلية لأن هذا العصر يقوم على السجية دون التكلف أو الصنعة ، و يعتمد حسن التصوير و الخيال ، و النقل الحي لطبيعة الحياة و طابع المجتمع.

وجاء " المفضل الضبي " إذ يعد كتابه المفضليات أول مصنف يجمع النصوص المختارة أو يسمى " بالمختارات الشعرية " ثم يليه " الأصمعي " في كتابه " الأصمعيات " ثم يأتي الأخفش الأصغر فيختار من مدونتي صاحبيه قصائد ليجمعها في كتاب وهو ما عرف " بالاختيارين " إذ سلك فيه نفس النهج الذي سلكاه في الجمع و الانتقاء و التصنيف .

تضاف إليهما مجموعة من المختارات الشعرية أشهرها : " جمهرة أشعار العرب " لـ " أبي زيد القرشي " "كتاب الحماسة " لـ " أبو تمام " ، " حماسة البحتري " أو تلك المختارات الحديثة التي انتقاها " محمود سامي البارودي " أو " أدونيس " أو " أحمد الهاشمي " وعيرهم كثير.

و الباحث في كتب المختارات الشعرية يلمس ذلك التفاعل بين أصحاب الإختيارات ،كالذي نجده في مختارات "الأصمعي " الذي تبنى مختارات " الضبي " و زاد عليها ، ثم يأتي " الأخفش الأصغر" فيأخذ من

مختارات الرجلين (الضبي و الأصمعي) و يضيف إليها ، و لعل هذه الاستراتيجية في الإختيار قد توحي بفكرة مقاربة هذه الآثار الثلاثة اعتمادا على ما وصلته نظريات القراءة المعاصرة .

و من هنا جاء عنوان عملي هذا موسوما ب : (معيار اختيار الاختيارين مقاربة على ضوء نظرية التلقي).

و من أبرز الدوافع التي جعلتني أخوض غمار هذا البحث و أختاره كعمل للدراسة :

– هو إيماني بأن كتب المختارات الشعرية تجسد موضوعا نقديا خصبا جديرا بالدراسة ، باعتباره النواة الأولى للنقد بالتطرق لأليات التلقي للنص الشعري ، و توضيح بواطن الجمال في نواحيه.

– إضافة إلى الرغبة في التعرف أكثر على المختارات الشعرية في تراثنا العربي و معرفة روادها ، و الوقوف على أهم معايير الإختيار وفق ما قدمه أصحابها من معايير.

– شغفي إلى إضافة شيء لخزانة الأدب الجامعية و هذا بتناول هذا الكتاب بالدراسة و التحليل ما وسعني ذلك.

و إن كنت لا أدعي السبق في هذا المجال فقد حظيت كتب الإختيارات بحظ وافر من الدراسة و التحليل بغض النظر عن الشروحات التي تعد أهم المصادر في تناول أشعار المدونتين ، فقد جاءت مجموعة من الرسائل والبحوث معرجة على بعض الجوانب و الجزئيات ، نذكر منها :

– الصور الفنية في المفضليات ، أنماطها و موضوعاتها و مصادرها و سماتها الفنية ، و هي أطروحة دكتوراه للباحث " زيد بن غانم الجهني " "2004م/1425هـ " وقد تناول فيها الجانب البلاغي لأشعار المفضليات وكيف استطاعت أن تجسد حياة الفرد العربي و قدرته على التصور والخيال ، ليعبر عما يجول بداخله و يصور ما يحيط به أو ينقل من خلالها تجاربهم و مغامراتهم ، أو يدون فيها تاريخهم و وقائعهم و أنماط حياتهم .

– لغة الشعر في المفضليات ، و هي أطروحة دكتوراه للباحثة " ميساء صلاح السلامي " بجامعة الكوفة 2006 و قد تطرقت فيها الباحثة إلى بعض الجوانب البلاغية و اللغوية و العروضية التي وظفها الشعراء في قصائدهم مبينة قدراتهم على التوفيق بين المعاني و الالفاظ بما يناسب لغة و بلاغة العربية.

– ملامح السرد في النص الشعري القديم من خلال المفضليات ، رسالة ماجيستير للباحث "عمر بوفاس " جامعة قسنطينة 2008 .

ـ شعرية الأصمعيات ، للباحث " بشار أمير عبد السادة "كلية التربية للعلوم الانسانية "جامعة بابل ".

وغير ذلك من الرسائل و الأطروحات و الدراسات المتعلقة بالاختيارات الشعرية التي استعنت بها في هذا البحث الذي رأيت أن تكون إشكاليته في " ماهية المعايير التي اعتمدها الأخفش الأصغر في اختيار النصوص الشعرية "؟

هل كانت ذوقية فقط، أم أن له في ذلك رؤية نقدية و تخريج خاص به؟. ومن ذلك بنيت عديدا من التساؤلات منها :

– هل كان لظروف التي يعيش فيها " الأخفش الأصغر " أثر على تأليف كتابه الاختيارين ؟ باعتباره عالما لغويا استبد به النحو و الشاهد النحوي ، مع عدم إغفال شخصية الأديب المحب لكل طريف من الشعر ؟ أم كان اختياره منعزلا عن واقعه متجردا للشعر بكل موضوعية ؟

– هل كان اختياره بريئا من أحكام نقدية جاهزة وجدها عند من سبقه، أم أن اختياره يراعي المتلقي العربي و يصنع ذوقه بهذه الاختيارات وهذا الانتقاء؟

فهذه التساؤلات نعتبرها محطة انطلاق لنشكل الهيكل العام و الخطوط العريضة من أجل الوصول إلى النتائج المرجوة، ولذلك بنينا خطة قد تتناسب مع محتوى الدراسة:

المدخل كان مخصصا للحديث عن القراءة التراثية لبعض المختارات الشعرية ، وهي (المفضليات – الأصمعيات – الاختيارين)، تحدثت فيه عن هذه الأخيرة بصفتها أحد الركائز لبناء النقد الأدبي التي جمعت دون مراعاة الغرض أو الموضوع الذي تحتويه إنما جمعت حسب ذوق الجامع لها باعتبار مقاييس الجودة و التحكم و الترابط فيما بينهما .

أما الفصل الأول جاء مخصصا للحديث عن النص الشعري القديم و جمالية التلقي فيه ، تكلمنا عن جملة من المعايير النقدية التي اعتمدها القدماء في تقيمهم للنص الشعري من ناحية الجودة و الرداءة وتقديم نص على آخر كما تحدثنا عن بعض المفاهيم حول نظرية التلقي "تعريفها" مرورا إلى قراءة نقدية في تاريخ نشأتها ثم أهم أعلامها يليه مبحث ثالث ضم أهم القراءات التي توصلت إليها المناهج التي عرفت بنقد ما بعد البنيوية ، معرجا على أنواع القراءات التي لابد للناقد أو الجامع بصفته متلقي أن يعتمد عليها و خاصة القراءة الاستكشافية التأويلية . الحديث عن النص أو القراءة حتما يقودنا للحديث عن أنماط القراء و المتلقين لهذا العمل الإبداعي ، و لذا كان لزاما بيان أنماطهم ، فذكرت القارئ النموذجي ، الخبير ، الضمني ، و الافتراضي .

أما الفصل الثاني فوسمته ب" جمالية التلقي في كتاب الاختيارين " ، تطرقت فيه إلى الحديث عن ثقافة المتلقي و كيف تنعكس على اختياره للنصوص، و منه خصصنا الأخفش الأصغر بالذكر ، متكلمين عن المنطلقات التي تبناها في اختياراته باعتباره أديبا و منشغلا بالشعر وعالما بأصول النحو. ثم عرجت إلى بعض الظواهر اللغوية في كتاب الاختيارين إذ تعبر عن كشف المعنى و نظام الكلام ، حيث عالجت فيه جانب الأسلوب من الناحية الإعرابية، ثم الحديث عن بعض الأدوات التي ساهمت في الترابط و التماسك النصي بين وحداته و جزئياته

كالعطف و التوكيد .انتهاء إلى الجانب العروضي و الإيقاعي الذي تكلمت فيه عن القافية "حروفها أنواعها و انعكاسها على معنى النص ".

وخلصت في الأخير إلى خاتمة حاولت أن ألملم فيها بعض النتائج التي تمخض عنها هذا البحث .

و إن طبيعة البحث تفرض مثول مناهج قرائية ، فقد استدعت المدونة تبنى المنهج التاريخي الوصفي ، وقد انفتح البحث على مجموعة من المناهج الأخرى كانت تفرضها طبيعة الدراسة كالمنهج الأسلوبي الذي يعطي بعض المعايير في تحديد أهم الخصائص الأسلوبية في الأشعار المختارة ،إضافة إلى المنهج الإحصائي الذي استدعاه إحصاء بعض القصائد في المدونة من الجانب العروضي و البحور التي نظمت عليها.

وتم جمع هذه المادة من مجموعة من مصادر و مراجع قد استفاد البحث منها و ساهمت في إثرائه و لعل أبرزها : (المصادر الأدبية و اللغوية) لـ "عزالدين إسماعيل " ، (بناء القصيدة في النقد العربي القديم) لـ "الدكتور يوسف حسين بكار " ، (من المصادر الأدبية و اللغوية) لـ "الدكتور أحمد شوقي " ، و (كتاب الاختيارين)تحقيق " الدكتور فخر الدين قباوة " .

و كأي بحث عملي لا يخلو من بعض الصعوبات المتعلقة بالدراسة ، من أهمها : شساعة الموضوع ، و تشعبه فقد تحتاج كل قضية إلى بحث بمفرده ، ومن الصعوبات التي أأسف عن ذكرها ، قلة الدراسات و الكتابات التي سلطت الضوء على كتاب الاختيارين و التهميش الذي طال الأخفش الأصغر ، جعل من الحصول على المعلومات الكثير التي يحتاجها البحث تعز و تقل .

و في ختام هذا العمل الذي مَنَ الله علي بإتمامه ، أتقدم بأسمى عبارات الشكر للأستاذ الدكتور " عبدالقادر بلغربي " الذي غمرني بصبره و كرم أخلاقه و إفادتي بملاحظاته القيمة التي كانت سببا لإنارة الطريق أمامي .

المدخل

المختارات الشعرية هي من الأعمال المهمة في النقد الأدبي العربي القديم، غايتها تجسيد روح وذوق العصر في الشعر و فنونه، و كان إهتمام القدماء بها كبيرا وذلك بالنظر في تلك الدواوين الشعرية وإختيار جيد النصوص بحثا عن القيمة الفنية والجمالية، وإبقائها حية مدى الأزمان والعصور ,سعيا منهم في الحفاظ على تراثهم الأدبي متبعين طريقة التنقيب والتلقي والقراءة في اختياراتهم سواء كانت هذه المناهج قائمة على الذوق أو على الغرض الشعري.

وكان عرب الجاهلية أهل تنقل وترحال، اضطرهم إلى ذلك عيشهم، كما تميزوا بصفاء الذهن وجودة القرائح إلا أن الأمية وعدم توفير وسائل الكتابة لم تتح لهؤلاء القوم تدوين ما جادت به قرائحهم، ولما حباهم الله بالإسلام ركنوا بالبلاد إلى الرقي والتطور فحلت رياض العلم، فهموا بجمع تراثهم الأدبي وخاصة الشعري الذي يصف حياتهم ويعتبر مصدر أفكارهم وآرائهم فاستحق بذلك أن يسمى ديوان العرب. [1]

وكانت طرائق الجمع الخاصة بالشعر العربي تختلف، ومن ذلك ما نراه كجمع شعر كل شاعر مستقل عن غيره كأصحاب المعلقات، أو جمع شعر كل قبيلة كشعر الهذليين، أو ما كان يقوم به المصنف أو العالم بمفرده في اختياراته للنماذج الشعرية التي يرى فيهما الجودة وحسن السبك وقوة الخيال، وهذا ما نجده عند أصحاب المختارات الشعرية كالجمهرة والمفضليات والأصمعيات[2] ، وهذه المختارات غير مصنفة في موضوعها الشعري إنما كانت تعتمد عدة أغراض شعرية في عملية الجمع والإنتقاء دون مراعاة الغرض الذي تحتويه .

أما بالنسبة للنوع الآخر من المختارات الشعرية فصنفت حسب الموضوع الشعري كديوان الحماسة البحتري والحماسة لأبي تمام [3]

فهذه المختارات إستقلت بالغرض الشعري دون أن تضيف عليه غرضا آخرا، ومن ناحية الإختيار يذهب عز الدين إسماعيل إلى سبب الإختيار فيقول" : إن الأشعار المختارة لا ترتبط بالتقصي لشعر شاعر أو شعر قبيلة إذ يصر فيها جامعها ومختارها على مبدأ أساسي هو أن تكون قصائدها – من وجهة نظره – على طراز عال من الشعر، أو صورة للمثل الشعري الأعلى في بابها، وكذلك لم تكن الغاية لجمع الشعر وحصره بل كانت في الغالب

---

1 – زيد بن محمد بن غانم الجهني، الصورة الفنية في المفضليات أنماطها و موضوعاتها و مصادرها و سماتها الفنية، ، مكتبة الملك فهد، الرياض، السعودية، ج1،ط1، 1996 ص26.

2 – ينظر، نفسه، ص27.

3– رابح العوبي، ضروب في النقد العربي خلال القرن الثاني و الثالث للهجرة، دار الكتاب الثقافي للنشر و التوزيع، تونس، ط1،1998، ص 28.

تنتخب من ما هو مجموع ومدون، ولما كان هذا المجموع المدون منذ البداية هو أشعار الجاهليين والإسلاميين كان طبيعيا أن تكون المختارات محددة بها الإطار. [1]

فهذه الإختيارات هي وليدة مجاميع شعرية أفرزتها الأذواق النقدية لديهم، فاستحسانهم للنصوص بمقاييس الجودة والتحكم والترابط هي التي جعلت أصحاب الإختيارات يجعلون بعض النصوص الشعرية تفوق بعض، و أول هذه الإختيارات الشعرية هي المعلقات، وقد اختلف النقاد في عددها وتسميتها إلى من يقول : " أن العرب في الجاهلية عمدت إلى سبع قصائد تخيرتها، كتبتها بماء الذهب وعلقتها على أستار الكعبة" [2] ، وآخر ذهب للقول : أنها سميت بهذا لتعلقها بالقلوب والنفوس ، وسرعة حفظها وكثرة تناقلها دليل على ذلك، وقد كثر الأخذ والرد فيهما فالمعلقات سبع عند الزوزني، وسبع عند القرشي، وتسع عند أبي النحاس، وعشر عند التبريزي[3]

وإن هذا الاختلاف في الإختيار له أسس علمية قائمة على الثقة المتبادلة بين النقا، يقول " عبدالعزيز بنوي" في معرض حديثه عن المعلقات خاصة والشعر الجاهلي عامة " فحري بنا أن نقبله ما داموا قد أجمعوا على صحته ومع ذلك ينبغي أن نخضعه للامتحان وأن نرفض بعض ما رأوه على أسس علمية منهجية، لا مجرد الظن " [4]

وعلما أن بداية المختارات كانت قائمة على الشعر الجاهلي كركيزة للشعر العربي، لأنه تاريخهم وديوانهم، لكن أصحاب الإختيارات لم يقتصروا على ذلك العصر وحده، فقد اختاروا نصوصا من العصرين الإسلامي والأموي أيضا، وكتب الإختيارات في مجملها هي التي ضمنت عيون الشعر وأحسنه وأقواه تماسكا وجودة.

يقول الرافعي في هذا " أن كتب الإختيارات هي التي وضعت لانتقاء عيون الشعر.. . الذي يواتي الأذواق على رغباتها ويتابع النفوس بمطالبها." [5]

1-المعلقات:

وتأتي في مقدمة الإختيارات الشعرية زمانا وأهمية، قام بجمعها أحد رواة الشعر الكبار ولعله كان أشهرهم هو " حماد الراوية " كان يتمتع بذاكرة فذة مكنته من حفظ قدر هائل جدا من الشعر العربي القديم .ومن بين هذا القدر الهائل من محفوظه الشعري اختار عددا من القصائد العربية الجاهلية والإسلامية أجمع الكل على جودتها

1- عز الدين اسماعيل، المصادر الأدبية و اللغوية في التراث العربي، ، دار المسيرة للنشر و التوزيع و الطباعة، الاردن، ط 1 2003 ،ص58.

2 - ينظر، نفسه، ص58.

3 -عبد العزيز بنوي، موجز تاريخ الشعر العربي، الهيئة المصرية العلمية للكتاب القاهرة،ط1، 2006، ص17 .

4 - نفسه، ص15.

5 - مصطفى صادق الرافعي، تاريخ آدب العرب ، دار الكتب العلمية، بيروت، ج3،ط1، 2000،ص266.

وترا وح هذا العدد بين خمس أو سبع أو عشر قصائد، وقد سميت فيما بعد بالمعلقات وسميت أيضا بالمذهبات وتعددت التفسيرات لهذا الاسم، فقيل أن العرب في الجاهلية قد أجمعوا على جودة هذه القصائد ولشدة إعجابهم واعتزازهم بها كتبوها بماء الذهب وعلقوها على أستار الكعبة، وقيل أيضا في تفسير التسمية أن هذه القصائد لجودتها قد علقت في الصدور، كما أنها تسمى بالقصائد الطوال لأنها أطول قصائد قالها العرب فجمعت بين الطول الدال على طول نفس الشاعر والجودة الفنية في نظمها. [1]

وقد حظيت هذه المعلقات بشروح عديدة على مر السنين وعلى يد الكثير من النقاد واللغويين، ولعل أهم هذه الشروح وأكثرها تداولا هو شرح " أبي بكر بن الأنباري " و " الحسين بن أحمد الزوزني." [2]

2-المفضليات:

تنسب هذه المختارات إلى " المفضل بن محمد بن عامر بن سالم الضبي * ، كان من جيل الرواة العلماء الأول وهو رأس مدرسة الكوفة لكنه ورد كذلك على البصرة فأخذ عنه علماؤها قال ابن سلام الجمحي:" وأعلم من ورد علينا من غير أهل البصرة المفضل بن محمد الضبي الكوفي"، وكذلك وفد الضبي إلى بغداد في زمن الخليفة العباسي المنصور. كان المفضل الضبي عالما بأخبار العرب وأيامهم وأشعارهم ولغاتهم، وقد أخذ عنه الكثير من العلماء أمثال : الفراء و الكسائي و ابن الأعرابي، وإليه ينتهي إسناد الكثير من الروايات الشعرية لدواوين الشعراء ودواوين القبائل. [3]

تضم المفضليات 130 قصيدة على المشهور، قد تزيد وتنقص ومعظم شعراء هذه المجموعة جاهليون وقليل منهم مخضرمون وأقل منهم إسلاميون .وهناك ستة وعشرون شاعرا تضم المجموعة لكل منهم قصيدة واحدة، وثمانية وعشرون شاعرا وردت لكل منهم قصيدتان، وتسع شعراء وردت لكل منهم ثلاث قصائد، وشاعر واحد وردت له أربع قصائد وهو " ربيعة بن مقروم الضبي "، وشاعر واحد وردت له خمس قصائد وهو " المرقش الأصغر "

---

[1] – أحمد شوقي، من المصادر الأدبية و اللغوية، دار العلوم العربية، بيروت– لبنان، 1990، ص 13.

2 – نفسه، ص 14.

*– تاريخ ميلاده غير معروف وإن كان المرجح أن يكون ميلاده في أواخر العقد الأول في القرن الثاني
أما تاريخ وفاته ففيه خلاف, إذ تجعله بعض الروايات عام (168هـ) في حين ترى روايات أخرى أن وفاته كانت عام (178هـ)

[3] – عز الدين اسماعيل، المصدر الأدبية و اللغوية في التراث العربي، ص 72.

وشاعر واحد وردت له إثنا عشرة قصيدة وهو " المرقش الأكبر."[1]

وتضم هذه المجموعة أربعين مقطوعة لا يزيد عدد أبيات كل منها عن عشر ابيات، وثلاثا وأربعين قصيدة يتراوح عدد أبيات كل منها من (11)و(20) بيتا، وإحدى وعشرون قصيدة تتراوح بين(12) و(30) بيتا وعشر قصائد بين (31) و (40)بيتا، وسبع قصائد تتراوح بين (41) و(50) بيتا، وثمان قصائد مطولات تتراوح بين(51) و(108) أبيات، وأطول قصيدة في هذه المجموعة هي قصيدة" سويد بن ابي كاهل، " وعدد أبياتها مائة وثمانية أبيات [2].

ومن الواضح أن هذه المجموعة تضم العدد الأكبر من القصائد الكاملة، بل لعل أن القصائد الكاملة هي هدفها، وأن ما ورد فيها من مقطعات لربما كانت المقطعة هي كل ما قاله الشاعر نفسه في مناسبته، كما أننا لا نجد المفضل يورد للشاعر الواحد أكثر من ثلاث قصائد إلا في النادر، وهذا معناه أنه لم يقيد نفسه بعدد ثابت مما يختاره عن كل شاعر، وكذلك لم يحدد المفضل اختياره بالأشعار التي قيلت في موضوع أو مواضيع بعينها، بل كان طليقا في اختياره. [3]

إن للمفضليات قيمة تاريخية وأدبية كبيرة، فمن الناحية التاريخية فإنه أول كتاب كبير يضم مختارات من عيون الشعر القديم، الجاهلي والمخضرم والإسلامي بروايات موثوق بها .

وأما من الناحية الأدبية فإنه يضم قصائد كاملة كانت تعد أروع ما في الشعر القديم،أي انها تعكس المثل الشعري الأعلى في التصور والذوق العربي، إنجاز لنا أن نعد ذوق المفضل وتصوره ممثلين لذوق وتصور عامين.

وقد ظفرت في عصر الشروح باهتمام كثير من الشراح أمثال : الأنباري ت (305هـ)،أبي جعفر النحاس ت (338هـ) ،أبي علي المرزوقي ت(421هـ) ويليه شرحان شرح التبريزي ت (502هـ) ، و أبي المفضل الميداني ت(518هـ). [4]

-وقد طبعت المفضليات عدة طبعات:

طبع الجزء الأول منها لأول مرة سنة، 1885 وقد أخرجه المستشرق توربكيه، طبعت طبعة تجارية في مصر سنة1906 ، طبعت في مصر كاملة في جزئيين سنة 1334 هـ 1915م ، مع تعليق يسير عليها من أبي بكر

[1] – ينظر، المرجع السابق، ص 72.

[2] – ينظر، نفسه، ص 73.

[3] – نفسه ص 74.

[4] – نفسه ، ص 75.

بن عمر داغستاني المدني،طبعت في مصر كاملة سنة 1945 مع شرح موجز الحسن السندوبي ،طبعت دار المعارف بمصر سنة 1942 مع تحقيق وشرح موجز للأستاذين أحمد محمد شاكر و عبدالسلام محمد هارون. [1]

3- الأصمعيات: *

والأصمعيات كتاب على نسق المفضليات، يضم مختارات من الشعر الجاهلي والمخضرم والإسلامي، تبلغ اثنين وتسعين قصيدة ومقطعة لواحد وسبعين شاعرا، منهم أربعة وأربعون شاعرا جاهليا، وأربعة عشر شاعرا مخضرما وستة شعراء إسلاميين وسبعة مجهولين، ومن مجموع هؤلاء الشعراء أربعة وخمسون شاعرا أورد الأصمعي لكل منهم نموذجا واحد وأربعة شعراء أورد لكل منهم نموذجين، وشاعران أورد لكل منهما ثلاث قصائد هما " عبدالله بن عنمة و عمرو بن معد يكرب " وشاعر واحد أورد له أربع قصائد هو " خفاف بن ندبة" ومن القصائد الاثنين والتسعين التي تضمها الأصمعيات إثنان وأربعون مقطعة تتراوح الأبيات فيها بين بيتين وعشرة، وعشرون قصيدة تتراوح الأبيات فيها بين (11) و (20) بيتا، وثماني عشرة قصيدة تتراوح الأبيات فيها بين (21) و (30)بيتا وعشر قصائد تتراوح بين (31) و (40) بيتا وقصيدتان إحداهما (43) بيتا والأخرى (44) بيتا ومجموع أبيات الأصمعيات (1442) بيت. [2]

لم تبلغ الأصمعيات شهرة المفضليات، ولم تظفر – في عهد الشروح – باهتمام الشراح مثلما حدث بالنسبة للمفضليات .على أن الأصمعيات تشترك مع المفضليات في خلوها من أي إشارة إلى أسباب الإختيار و وجهة التفضيل للأشعار التي تضمنتها .وقد صدرت للأصمعيات طبعتان: الطبعة الأوروبية بألمانيا سنة1902 م، طبعة

---

1 – ينظر، المرجع السابق، ص76

*– تنسب إلى الأصمعي أبي سعد عبدالملك ابن قريب. ولد سنة (122ه) وتوفي بالبصرة سنة(212ه) على الأرجح. غزير المحفوظ والرواية, عالم بالشعر, وقد سمع من أبي عمر بن العلاء وحماد الراوية وحماد بن يزيد وغيرهم من الرواة العلماء, كما سمع من الأعراب ومن الشعراء مباشرة. وكذلك روى عنه ابن أخيه عبد الرحمان بن عبد الله بن قريب, وأبو عبيد القاسم بن سلام, وابو الفضل الرياشي وأبو حاتم السجستاني وغيرهم, وقد كان من الطبقة الأولى من الرواة العلماء الذين ينتهي عندهم الإسناد في كثير من الأحيان

وله مؤلفات كثيرة غير الأصمعيات, وقد طبع منها كتاب خلق الإنسان, كتاب خلق الإبل, كتاب الخيل, كتاب الشتاء, كتاب الوحوش, كتاب الأضداد, كتاب القلب, والإبدال...

2– نفسه، ص 78 .

دار الكتب المصرية سنة1955 م .[1]

4- كتاب الاختيارين للأخفش الأصغر:

الأخفش الأصغر* هو أبو الحسن، علي بن سليمان بن الفضل .ولد حوالي سنة(235 هـ)، وأخذ العلم عن المبرد وثعلب وغيرهما من علماء البصرة والكوفة.وقد عاش في ضائقة وفاقة، حتى اضطر أن يشكوا إلى علي بن مقلة ما هو فيه، ويرجوه التوسط عند الوزير علي بن عيسى ليجري عليه بعض الرزق ولكن الوزير رد توسط ابي مقلة فاغتم الأخفش وانتهت به الضائقة الى ان أكل السلجم النيئ، فمات فجأة في بغداد سنة 315هـ وقد أشرف على الثمانين من عمره، ودفن في مقبرة قنطرة بردان.

كما أسلفنا في القول أن ابو جعفر المنصور قد أشار على المفضل الضبي أن يختار أجود قصائد المقلين ليدرب بها المهدي، ويعلمه رائع الشعر وخالصه، فكان أن اختار المفضل قصائد نسبت إليه، وسميت المفضليات وتقبل العلماء هذه القصائد قبولا حسنا، فرووها شيوخا وتلامذ وعلقوا عليها شروحا وزيادات، وكان للأصمعي في هذا الميدان نصيب وافر.[2]

ويبدو أن الرشيد راقه صنيع المنصور والمفضل، فإذا هو يكل إلى الأصمعي تأديب ابنه الأمين، ويرغب إليه . أن يختار قصائد من عيون الشعر القديم ليتعلمها الأمين ويدرب بها، وقد استجاب الأصمعي لهذه الرغبة، وجمع قصائد نسبت إليه وسميت " الأصمعيات ".

ثم جاء الأخفش الأصغر فجمع بين " المفضليات و الأصمعيات " في كتاب واحد وعلق عليها شروحا يفسر بعض الغريب، ويوضح بعض المعاني البعيدة فكان ما سمي بـ " الاختيارين"

وقد شاع ذكر اختيارات" المفضل والأصمعي"، وأعجب جهابذة الشعر بها، وأشادوا بمنزلتها لأنها تمثل خبرة عالمين كبيرين، أجمعوا على صحتها وتقدمها، وفي منتصف القرن السادس، روى" ابن الخير الإشبيلي"كتاب "الاختيارين" مسندا إلى مؤلفه " الأخفش الأصغر " ثم غاب ذكر هذا الكتاب فلم نسمع له صدى إلا في عام

1- المرجع السابق، ص 79.

* - لأخفش: الصغير العينين مع سوء البصر، وكان الأخفش الأصغر أجلع أيضا و الأجلع: هو الذي لا تنظم شفتاه على أسنانه (الصحاح و اللسان و التاج) و الخفش أحد عشر، أشهرهم : عبد الحميد بن عبد المجيد و هو الأكبر، و سعيد بن مسعدة و هو الوسط، و علي بن سليمان وهو الأصغر، و كان سعيد بن مسعدة يطلق عليه الأخفش الاصغر فلما ظهر علي بن سليمان صار سعيد الأوسط و علي الأصغر..

2- الأخفش الأصغر، كتاب الاختيارين المفضليات و الأصمعيات، تحقيق فخر الدين قباوة، دار الفكر، دمشق-سوريا، 1999، ص03.

1325هـ إذ نشر المستشرق "كرنكو" قصيدة طفيل الغنوي البائية، نقلا عن نسخة من الاختيارين. وفي عام 1332هـ اقتنى المكتب الهندي بلندن هذه النسخة فإذا هي تضم الجزء الثاني فقط، وقد اعتمدها الدكتور "معظم حسين"، فاختار منها ما لم ينشر في المفضليات والأصمعيات، وأصدره عام 1357هـ تحت عنوان "نخبة من كتاب الاختيارين".

يقول الدكتور فخر الدين قباوة : أن جميع مساعيه التي بدلها للعثور على الجزء الأول من الاختيارين قد أخفقت، وقد عمل في تحقيقه " اختيارات المفضليات والأصمعيات "على نسخة المكتب الهندي يستعين بها ونسخة أخرى من الجزء الثاني في المكتبة المتوكلية بصنعاء.[1]

ويضم الجزء الذي حققه الدكتور" فخر الدين قباوة" ست وعشر ومائة قصيدة منها ثلاثة وعشرون من المفضليات و أربع عشرة من الأصمعيات، ومنها سبع من زيادات الكتابين الملحقة ببقية الأصمعيات، ومنها أربع عشرة هي في نسخة المفضليات بالمتحف البريطاني، والباقي وهو ثمان وخمسون قصيدة، ليس فيما عرفناه من روايات اختيار" المفضل والأصمعي"، على حد قول الدكتور فخر الدين.

وقد صنف الكتاب على غير نسق واضح، فدخلت اختيارات المفضل واختيارات الأصمعي، ولم يكن فيها أسانيد ترد كل قصيدة إلى راويها أو مختارها فغابت معالم الوضوح في هذه السبل ولم تبقى إلا بوارق طفيفة تهدي في بعض المواطن، وإذا أضفنا إلى هذا أن بعض القصائد كان قد اختارها المفضل أو الأصمعي، ولم ينفرد بها واحدا منهما .[2]

ولما كان الجزء الأول من الكتاب مفقودا فقد ضاع معه اسم المؤلف الذي جمع الرواية ووضع الشرح، وعندما نشر المستشرق كرنكو قصيدة طفيل زعم أن مؤلف الاختيارين هو "ابن السكيت"، يقول الدكتور فخر الدين قباوة : ونحن نرجح أن هذا الكتاب هو للأخفش الأصغر لا لابن السكيت. ودليلنا في ذلك ما يلي:

1- لم ينسب القدماء لابن السكيت مثل هذا الصنيع، ولم يرد ذكره في هذا الكتاب إلا مرتين، وكان ورودهما في شرح قصيدة طفيل وحده. فهو واحد من العلماء الذين نقل عنهم مؤلف الكتاب كالمفضل والأصمعي، والفراء وأبي عبير، وابن الأعرابي، وابن حبيب .

[1]- المرجع السابق، ص 03.

[2]- نفسه، ص 04.

2- ذكر ابن الخير الإشبيلي أن الأخفش الأصغر قد جمع اختيارات المفضل والأصمعي في كتاب، وفسرها. وقد روى ابن خير الإشبيلي هذا الكتاب في اسناد متصل بمؤلفه، ولم يذكر القدماء أن أحدا غير الأخفش الأصغر قد شرح الاختيارين.

3 - عرف الأخفش الأصغر بأنه أحد العلماء الذين جمعوا في مصنفاتهم بين المذهبين :البصري والكوفي، وأنت إذا درست كتاب الاختيارين لمست بوضوح الجمع بين المذهبين، فالقصائد هي من اختيار المفضل الكوفي والأصمعي البصري، والشروح ينقل الكثير منها عن علماء البصرة وعلماء الكوفة.[1]

وقد أولع الأخفش بمداعبة ابن الرومي، ذلك أن ابن الرومي كان شديد التطير وكان الأخفش يباكره، ويطرق عليه الباب، فيسأله : من بالباب ؟ فيجيب :

حرب ابن مقاتل، أو ما شبه هذا من الكلمات المثيرة للتطير.

فقال ابن الرومي يهجوه:

قَوْلاً لِنَحْوِيَنَا ,اَبِي حَسَنٍ * إن حُسَامِي مَتَى ضَرَبَتُ مَضَى.**

لاَ تَحْسِبَن الهِجَاءَ يَحْفَلُ بِالرَفْع ,وَلَا خَفْضِ خَافِضِ حَفَضَا.

و أضحى مغيضا عليَ أن غضب الله* عليه ونلتُ منه رضا.**

كَأَنني بِالشقِي مُعْتَذِرًا * إذَا القَوَافِي أَذَقْنَهُ المضَضَا.[2]**

وقد آلم الأخفش هجاء ابن الرومي فجمع بعض العلماء والرؤساء، وشكى إليهم أمره، فسألوا ابن الرومي أن يكف عنه فأجابهم إلى ذلك، ومدحه بما يزيل عنه عار هجائه فقال :

ذُكِرَ الأَخْفَشُ القَيمُ ,فَقُلْنَا * إن لِلأَخْفَشِ الحَدِيث لَفَضْلاَ.**

بَدَأَ النَحْو نَاشِئًا ,فَغدَاهُ * أَحْدَثُ الأَخفشين ,فَانِصَات كَهْلاَ.**

كُلمَا شَذَتِ الفُرُوعُ عَنِ الأَصْ * ـلِ ثَنَاهَا ,فَأَلْحَقَ الفَرْعَ أَصْلاَ. [3]**

وكان للأخفش كثير المزاح، لا يرى في لقبه ما يعيبه .روي أنه دفع كتابا إلى أحد جلسائه ليكتب عليه اسمه وقال له : خَفِشْ خَفش، يريد : أكتب الأخفش. وفي سنة 287 سافر الأخفش إلى مصر، وأقام فيها بضع عشرة

---

[1]- المرجع السابق، ص 05.

[2] - نفسه، ص 06.

3 - نفسه، ص 07.

سنة .ثم خرج إلى حلب عام 300 مع صاحب الخراج علي بن أحمد بن بسطام، وأخيرا رجع إلى بغداد حيث وافته المنية. [1]

وأشهر تلاميذ الأخفش هو أبو عبيد الله المرزباني ,صاحب" معجم الشعراء" وكان يكرهه ولا يبره ولذلك قال فيه: "لم يكن بالمتسع في الرواية للأخبار، والعلم والنحو،وما علمته صنف شيئا البتة ولا قال شعرا .وكان إذا سئل عن مسألة في النحو ضجر وانتهر من يواصل مساءلته، وشاهدته يوما وصار إليه رجل من حلوان كان يكرمه . "فحين رآه قال له:

حَيَاكَ رَبُكَ أَيهَا الحَلْوَانِي * وَكَفَاكَ مَايَأْتِي مِنَ الأَزْمَانِ.**

ثم التفت إلينا وقال" : ما نحسنه من الشعر إلا هذا، وماجري مجراه."

-كان الأخفش إماما في اللغة والأدب وقد ترك مصنفات، ذكر المؤرخون بعضها:

- **1الاختيارين.**
- **2الأنواء.**
- **3التثنية والجمع.**
- **4تفسير رسالة كتاب سيبوية ,وقف عليه ياقوت ,وهو في خمس كراريس.**
- **5شرح كتاب سيبوية ,ملكه القفطي ,وهو في خمس مجلدات.**
- **6المهذب.**

وللاختيارين نسختان ، نسخة صنعاء ونسخة لندن. [2]

[1] - ينظر، المرجع السابق ص 08- 09

[2] - نفسه، ص 09.

الفصل الأول

جمالية التلقي في النص الشعري القديم

المبحث الأول: النص الشعري القديم و معاييره النقدية

عندما نتحدث عن النص الشعري، فإننا نحيل على أفق خاص ليس له حدود معينة فهو فضاء تتجلى فيه مجموعة من الدلالات يسمح بها هذا النص ويتعين على القراءات النقدية تحديد مكوناتها، وكشفها وتفسيرها بمنهج علمي موضوعي، وقد أضحى المهتمون بلسانيات النص ينظرون الى النص على أنه شبكة تتكون من علاقات داخلية وأخرى خارجية.

فالداخلية يحكمون عليها من خلال معياري التماسك والانسجام، أما الخارجية فهي العلاقة القائمة بين المرسل والرسالة والمتلقي، التي يحكمون عليها بمعايير المقامية والإعلامية والقصدية... إضافة لمعايير التناص الذي يحدد علاقة النص بغيره من النصوص.

والمناهج النقدية الحديثة والتي من بينها نظرية القراءة والتلقي تثبت يوما بعد يوم نجاعتها في نقد وتحليل النصوص الشعرية وكيفية تلقيها، التي تصنف في سياق التواصل والعوامل الاجتماعية والنفسية التي تؤثر في النص.[1]

1 – المطلع :

الاهتمام بمطلع أي عمل أدبي من الأمور التي حظيت بعناية القدماء فقد كانوا يقولون : " أحسنوا معاشر الكتاب الابتداءات فإنهن دلائل البيان "[2]. وكانوا يوجبون على من يتصدى لمقصد من القصائد أن يكون مفتتح كلامه ملائما لذلك المقصد دالا عليه شعرا كان أم نثرا. أما القصيدة فكانت لهم بمطلعها عناية كبيرة لأنهم كانوا يعدون الشعر قفلا أوله مفتاحه، أي أن المطلع يجيب أن يكون أول ما ينظم في القصيدة إيذانا بفتح بابها المغلق، وهذه هي الإشارة اليتيمة في نقدنا القديم حول المطلع في حال نظم القصيدة, وهي قضية مهمة لم يعرها النقاد اهتماهم كغيرها من القضايا الأخرى.[3]

1 – ينظر, عاشور ميلود مصطفى ، مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية،2015 vol,2 issue14,pp-167-180 مركز جيل البحث العلمي، ديسمبر 2015, رقم 75168.

2 – أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، تحقيق على محمد البيجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم ، دار إحياء الكتب العربية القاهرة، ط1 ،1952، ص413

3 – يوسف حسين بكار، بناء القصيدة في النقد العربي القديم، دار الاندلس، بيروت–لبنان، ط2، 1983، ص 203.

يرى ابن رشيق أن المطلع مفتاح القصيدة اذا وقع في يد شاعر هجم على موضوعه، وأن مجيئه مهم جدا له وقد يفتح عليه سائر القصيدة، وأن هناك من الشعراء من كانوا يلوبون يومين أو ثلاثة في انتظار فجر المطلع الذي كان يتعذر أحيانا، ولكنه إذا ما جاء على النحو الذي يرضيه هانت القصيدة.[1]

– معايير القدماء في المطلع :

ركز القدماء على مطلع القصيدة كثيرا, وكانوا يعدونه أحسن شيء في صناعة الشعر، وانطلقوا في دراستهم له وتوجيه الشعراء فيه من المعايير والاعتبارات التالية :

أولا : المطلع أول ما يقع في السمع من القصيدة، والدال على ما بعده، المتنزل من القصيدة منزلة الوجه والغرة فاذا كان بارعا وحسنا بديعا ومليحا رشيقا، وصدر بما يكون فيه من تنبيه وإيقاظ لنفس السامع، أو أشرب بما يؤثر فيها انفعالا ويثير لها حالا من تعجب أو تهويل أو تشويق،كان داعيا إلى الإصغاء والاستماع إلى ما بعده.[2]

ثانيا : مراعاة القاعدة البلاغية المشهورة " مطابقة الكلام لمقتضى الحال " التي طبقوها على المطلع حين أرادوه أن يكون متماشيا مع موضوع القصيدة، ومع من تقال فيه.

ولما كان هذان الشرطان أكثر ما ينطبقان على قصائد المدح والتهاني، وأوجبوا على الشاعر ان يحترز في أشعاره ومفتتح أقواله مما يتطير منه أو يستجفى من الكلام والمخاطبات كذكر البكاء ووصف إقفار الديار ونعي الشباب وذم الزمان. لكنه لا بأس في استعمال هذه المعاني في المراثي ووصف الخطوب، لان الكلام اذا كان مؤسسا على هذا المنوال تطير منه سامعه وان كان يعلم علم اليقين أنما يخاطب نفسه دون الممدوح "[3].

وقد جمع حازم ملاك الأمر فقال : " وملاك الأمر في جميع ذلك أن يكون المفتتح مناسبا لمقصد المتكلم في جميع جهاته، فإذا كان مقصده الفخر كان الوجه أن يعتمد من الألفاظ والمعاني والأسلوب ما يكون فيه بهاء

1 – ابن رشيق القيرواني، العمدة في صناعة الشعر و نقده، تحقيق محي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة –القاهرة،ط2، 1923, ص 217.

2 – أبو هلال العسكري،كتاب الصناعتين، ص 435.

3– المصدر السابق، ص 413.

وتفخيم، واذا كان المقصد النسيب كان الوجه أن يعتمد منها ما يكون فيه رقة وعذوبة ... وكذلك سائر المقاصد " .[1]

- في ظل هذا المعيار عابوا مطلع قصيدة جرير في عبد الملك :

أتصحو أم فؤادكَ غيرُ صاح ** عشية همَّ صحبكَ بالرواحِ [2]

وعابوا عددا من مطالع قصائد المتنبي في كافور، خاصة في أول لقاء له, مثل :

كفى بك داءً أنْ ترى الموتَ شافياً ** وحسبُ المنايا أن يكون أمانياَ.

وفي ظله أيضا طالب النقاد الشعراء ان يتجنبوا في مقدماتهم الغزلية ذكر أسماء النساء التي توافق أسماء بعض نساء الممدوح، وما يتصل به نسبه ويتعلق به وهمه. فلما أنشد الشاعر أرطاة بن سهبة عبدالملك بن مروان الأبيات :

رأيتُ المرءَ تأكلهُ الليَالي ** كأكلِ الأرضَ ساقطةَ الحديدِ .

وما تُبقيِ المنيةُ حين تأتيِ ** على نفسِ ابن آدمَ من مزيدِ .

وأعلم أنهاَ ستكرُ حتىَ ** توفي نذرهاَ بأبيِ الوليد.

ففزع، لأن كنيته أبو الوليد، فقال الشاعر : " لم أعْنِكَ, إنما عنيتُ نفسيِ " وقد كانت كنيته أبا الوليد أيضا فقال عبد الملك " وأنا أيضا ". [3]

1- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة دار الكتب الشرقية- تونس 1911 ص310.

2 - ابن رشيق، العمدة، ص222.

3- المصدر السابق، ص 223.

ثالثا : اتخاذ القصيدة الجاهلية مثالا أو نموذجا، فالنقاد كانوا يستحسنون مطلع المحدثين اذا وافقت مطالع القدامى او جاءت على شاكلتها، أي أنهم كانوا يريدون من المحدثين ألا يخرجوا في مطالع قصائدهم عن أساليب القدامى.[1]

أورد الآمدي البحتري قوله :

أرسومُ دارٍ أم سطورُ كتابٍ ** درستْ بشاشتهَا على الأحقابِ ؟!.

وقال : " هو من الابتلاءات العجيبة النادرة، والمشبهة لكلام الأوائل.[2]

واورد له :

بينَ الشقيقةِ فاللوَى والأجرعِ ** دِمَنٌ حُبِسنَ على الرياحِ الأربعِ

وقال : " هذا من ابتداءاته العجيبة النادرة، وإحسانه فيه الإحسان المشهور، وقوله (بين الشقيقة فاللوى) كقول امرئ القيس :(بين الدخول فحومل)[3]، ومن هذه المعايير والاعتبارات الثلاثة حدد النقاد شروطا للمطلع، إذا جاء موافقا لأحدها كان جيدا، وإلا فهو ردئ. والشروط هي :

1 – أن يكون المطلع فخما، له روعة وعليه أبهة. مثل قول أبي تمام :

السيفُ أَصْدَقُ أنباءً من الكتبِ ** في حدهِ الحد بينَ الجد واللعبِ.

2 – أن يكون بعيدا عن التعقيد، ومنه ما أخذ على المتنبي في قوله :

أرقٌ على أرقٍ ومثلي يأرقُ ** وجوي يزيدُ وعبرةٌ تترقرقُ.

3 – أن يكون نادرا انفرد الشاعر باختراعه، مثل قول المتنبي :

1- أبوهلال العسكري، الصناعتين، ص432.

2 – الآمدي، الموازنة بين الطائيين، تحقيق محي الدين عبدالحميد، مطبعة السعادة، القاهرة ط2 ،1959،ص398

3 – نفسه ، ص 401

أتراها لكثرةِ العشاقِ ** تحسبُ الدمعَ خلقةً في المآقِي

وقوله :

لكل إمرئٍ من دهره ما تعود ** وعادةُ سيفُ الدَولةِ الطعْنُ في العدَا.

4 – أن يكون خاليا من المآخذ النحوية، وأن تراعى فيه جودة اللفظ والمعنى معا.

يقول الثعالبي : (وحقه الحسن والعذوبة لفظا، والبراعة والجودة معنى، لأنه أول ما يقرع الأذن ويصافح الذهن، فإذا كانت حاله على الضد مجه السمع، وزجه القلب ونبت عنه النفس). ومنه ما أخذه الآمدي على البحتري في قوله :

قفا في مغاني الدار نسأل طلولها ** عن النفر ((اللائين))كانوا حلولها.

فوصفه بغير الجيد من أجل ((اللائين)) لأنها ليست حلوة ولا مشتهاة وليست مشهورة.[1]

2 – مقدمة القصيدة :

مقدمة القصيدة كبرى في شعرنا العربي القديم، ومن اللافت للنظر أنها لم تكن واحدة حتى في العصر الجاهلي، فإلى جانب المقدمات الغزلية والطلبية ثمة مقدمات في الشيب والطيف وغيرها. إلا أن النقد حين يقنن لمقدمة القصيدة لم يعر اهتماما إلا للمقدمة الغزلية والطللية في الشعر الجاهلي، وليس من تفسير لهذا سوى أمرين : أولهما نقص في استقراء القدماء، والثاني هو ما يحتمل الترجيح، كثرة المقدمات الغزلية والطللية كثرة استحقت الاهتمام عندهم[2].حين تناول النقاد مقدمة القصيدة نظروا اليها من خلال القصيدة الجاهلية التي استمدوا منها قواعدهم وبنوا عليها أصولهم، ولم تخرج تفسيراتهم لها عن إطار القصيدة القديمة وحدودها.[3]

---

1 – ينظر، يوسف حسين بكار، بناء القصيدة في النقد العربي القديم، ص207-209

2– يوسف خليف، صور أخرى من المقدمات الجاهلية – اتجاهات ومثل، مجلة المجلة، السنة التاسعة، العدد 104–آب 1965، ص 04.

3– عزالدين اسماعيل، النسيب في مقدمة القصيدة الجاهلية في ضوء التفسير النفسي، مجلة الشعر، العدد الثاني، الأردن فبراير1964م ص03.

يقول ابن قتيبة : ((وسمعت بعض أهل الأدب يذكر أن مقصد القصيد إنما ابتدأ فيها بذكر الديار والدمن والآثار، فبكى وشكا وخاطب الربع، واستوقف الرفيق ليجعل ذلك سببا لذكر أهلها الطاعنين ثم وصل ذلك بالنسيب، فشكا شدة الوجد وألم الفراق، وفرط الصبابة، والشوق ليميل نحوه القلوب، ويصرف إليه الوجوه وليستدعي به إصغاء الأسماع إليه... وشكا النصب والسهر، وسرى الليل وحر الهجير وانضاء الراحلة والبعير ...)).[1] هذا النص يكشف عن أشياء في فهم ابن قتيبة للقصيدة، فهو يرى أن لا مندوحة من المقدمة التي تتألف من الوقوف على الأطلال والغزل ووصف الرحلة، هذا الشرط القسري يؤكده ابن رشيق حين يعيب الشعراء الذين يهجمون على الغرض، ويتناولونه مصافحة ولا يجعلون لكلامهم بسطا من النسيب ويسمى قصائدهم في هذه الحال بتراء كالخطبة البتراء.[2]

ويكشف النص عن سبب المقدمة وأهمية هذا السبب، فالأطلال لذكر أهلها الظاعنين، والغزل لاستمالة القلوب واستدعاء اصغاء الأسماع، ويؤكد ابن رشيق هذا أيضا فيقول : ((وللشعراء مذاهب في افتتاح القصائد بالنسيب لما فيه من عطف القلوب واستدعاء القبول، بحسب ما في الطباع من حب الغزل، والميل إلى اللهو والنساء وإن ذلك استدراج إلى ما بعده)).[3]

أما اذا كانت القصيدة في حادثة من الحوادث، كفتح أو هزيمة جيش أو غير ذلك، فإنه ينبغي ألا تبدأ بالغزل، لأن هذا يدل ((على ضعف قريحة الشاعر وقصوره عن الغاية، أو على جهله بوضع الكلام في مواضعه، ولأن الأسماع تكون متقطعة الى ما يقال في تلك الحوادث)).[4]

هذا المفهوم يدل على تملل ابن الأثير من أسر القصيدة القديمة وترك الحرية للشعراء، فضلا عن أنه يكشف عن أن الناقد بنى رأيه بواقع معرفته الجيدة للشعر العربي وسعة اطلاعه. ففي الشعر العربي قصائد كثيرة تسند رأيه

1- ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تحقيق أحمد محمد شاكر، دار المعارف بمصر 1922، ص 74-75.

2- ابن رشيق, العمدة, ص 231.

3- نفسه، ص 225.

4- ابن الأثير, المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر, تحقيق محمد محي الدين عبدالحميد البابي الحلبي, القاهرة 1939, ص 232.

مثل قصيدة أبي تمام في فتح عموريته، وسينية البحتري في إيوان كسرى . وقاعدة ابن الأثير هذه تنسف النظرية العامة التي حددها ابن قتيبة وابن الرشيق.[1]

أهم ما تكشف عنه هذه الظاهرة التزام نقدنا القديم فيها بالقصيدة الجاهلية من هذا النوع، وليس كل القصائد الجاهلية، لأن التخلص من المقدمات بدأ مبكرا عند الشعراء الصعاليك في كثير من قصائدهم و مقطوعاتهم.[2]

فقبل أن يؤصل ابن قتيبة وغيره الأصول ويقعدوا القواعد لنهج القصيدة ومقدمتها وجد من الشعراء من تخفف من مستلزمات القصيدة القديمة، فيما يتضح من قصر كثير من المقدمات، الذي يبدوا جليا ما جاوزنا عهد خضرمة الدولتين كما عند بشار بن برد الذي كان يتخفف من المقدمات الطللية ومشاهد الصحراء مكتفيا بالغزل، ويوغل في ذلك كلما توغل في العصر العباسي. وكذلك كان الأمر عند غير بشار من مخضرمي الدولتين وشعراء الدولة العباسية.[3]

– مثل مطلع قصيدة المتنبي الذي تغزل في بيت واحد :

واحَر قلباهُ ممنْ قلبهُ شبمُ ** ومَنْ بجسمِي وحالِي عندهُ سَقَمُ**

إضافة الى مقدمات أخرى جديدة وجدت في شعرنا جاوز فيها الشعراء التقليد المعروف، فثمة قصائد لأبي نواس ومسلم بن الوليد استهلت بالخمرة، وقصائد لأبي نواس وأشجع السلمي استهلت بالغزل بالمذكر، إلى غيرها من مقدمات أخرى.[4]

كانت هذه بعض الآراء القديمة في تفسير مقدمة القصيدة، ووجهات نظر النقاد فيها، تنصب على الأثر الخارجي الذي يرتبط بتذكر من كان يسكن الديار في المقدمة الطللية، ويجلب انتباه السامعين في المقدمة الغزلية.

---

1 – يوسف حسين بكار, مقدمة القصيدة بين نقاد ثلاثة (ابن قتيبة وابن رشيق وابن الأثير), مجلة " أفكار " الأردنية, العدد 46, أيلول 1979.

2 – يوسف خليف, الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي, دار المعارف بمصر، ط1، 1959، ص266.

3– شوقي ضيف, العصر العباسي الأول, دار المعارف بمصر, ص 211.

4 – يوسف بكار، اتجاهات الغزل في القرن الثاني الهجري، دار الأندلس–بيروت، ط2، 1981،ص 80.

أما النقاد المحدثون فقد كثرت تفسيراتهم، فمنهم من يذهب إلى أن مقدمة القصيدة كانت أمرا طبيعيا عند شعراء العصر الجاهلي، إذ يعبر فيها الشاعر عن ذاته وغرضه الشخصي قبل ان يصل إلى القسم الغيري من القصيدة.[1]

ومنهم من يعتمد الشعر الجاهلي وغيره في تفسير الظاهرة، مفترضا في الشاعر القديم ماقد يتراءى لكثيرين منا في الوقت الحاضر بعد تأمل وتفكير عميقين في الحياة والوجود، فيفسر وقفة الشاعر الجاهلي على الأطلال بأنها كانت أكثر من بكاء على حبيبة وسعادة انقضت. انها صرخة متمردة يائسة أمام حقيقة الموت والفناء، لأن الشاعر الجاهلي لم يكن يؤمن بإله ولا جنة ولا ثواب، قد أحس حقيقة الفناء وحتمية الموت إحساسا يختلف عن إحساسنا نحن اليوم، بل يختلف عن إحساس العرب بعد أن أسلموا.[2] ومنهم من يرى في المقدمة الغزلية رمزا سياسيا من نموذج أو اثنين وقع عليهما، ومنهم من يرى استمرار رمزية المقدمة في العصر العباسي الذي اتضحت فيه العناصر الكونية، فيذهب إلى أن استبقاء الشعراء المحدثين لعناصر الأطلال رمز للحب الداثر واستبقائهم رحلة الصحراء رمز لرحلة الإنسان في الحياة.[3]

3- الخاتمة (المقطع) :

لقد أطلق النقاد على الخاتمة اصطلاح (المقطع) واهتمامهم بها لا يقل عن اهتمامهم بالمطلع ونظروا إليهما من نفس الزاوية، من حيث الاهتمام بالسامع والمخاطب.

لأن الخاتمة في عرفهم قاعدة القصيدة، وآخر ما يبقى منها في الأسماع. فسبيلها أن تكون محكمة، وأن تكون قفلا كما كان المطلع مفتاحا. ويجب أن يكون ما وقع فيها من الكلام أحسن ما اندرج في حشو القصيدة، وأن يحترز فيها من قطع الكلام على لفظ كريه أو معنى منفر للنفس عما قصدت امالتها إليه وإنما وجب الاعتناء

1 - يوسف خليف، مقدمة القصيدة الجاهلية - محاولة جديدة لتفسيرها - مجلة المجلة السنة التاسعة، العدد 98، 1965 ص12.

2- سهير القلماوي، تراثنا القديم في أضواء حديثة، مجلة الكاتب المصري، العدد الثاني، ماي1961.

3 - شوقي ضيف، العصر العباسي الأول، ص163.

بهذا الموضع لأنه منقطع الكلام وخاتمته، بالإساءة فيه معفية على كثير من تأثير الإحسان المتقدم عليه في النفس، ولا شيء أقبح من كدر بعد صفو.[1]

وقد اشترط النقاد في المقطع أن يكون على أحد الأوجه التالية :

1 – أن يكون الاختتام في كل غرض بما يناسبه، سارا في المديح والتهاني، وحزينا في الرثاء والتعازي.

2 – أن يكون اللفظ مستعذبا، والتأليف جزلا متناسبا.

3 – أن يكون أجود بيت في القصيدة وأدخل في المعنى الذي قصد له الشاعر في نظمها، في مثل قول ابن الزبعرى في آخر قصيدة اعتذر فيها الى النبي " صل الله عليه وسلم " واستعطفه :

" فَخُذِ الفَضِيلَة عَنْ ذُنُوبٍ قَدْ خَلَتْ * واقبلَ تَضرعَ مستضيفٍ تائبِ. "**

فهذا البيت داخل في المعنى الذي قصد إليه الشاعر، بأنه جعل نفسه مستضيفا ومن حق المستضيف أن يضاف، وإذا أضيف فمن حق أن يصان، وذكر تضرعه وتوبته مما سلف، وجعل العفو مع هذه الأحوال فضيلة فجمع في البيت جميع ما يحتاج إليه فيه طلبٌ للعفو.[2]

4 – أن يتضمن حكمة أو مثلا سائرا. في مثل قول لقيط بن يعمر الإيادي في الحكمة :

لقد محضتُ لكمْ ودي بلاَ دخلٍ * فاستيقظوا إن خيرَ العلمِ ما نفع.**

وقول أبو زبد الطائي:

كُل شيء تَحْتالُ فيهِ الرجالُ * غيرَ أَن ليسَ للمنايَا احتيال.**

5 – أن يكون تشبيها حسنا، في مثل قول أسامة بن الحارث الهذلي:

1- ينظر، نفسه، ص 285.

2 – المرجع السابق، ص 164.

عَصَاكَ الأقاربُ في أمرهمْ * فَزَايِلْ بأمركَ أوْ خالِطِ.**

ولاَ تَسْقُطَنَ سقوطَ النوا * ةِ مِن كَف مُرتضخٍ لاقطِ.** [1]

اتخذ النقاد هذه المعايير في هيكل القصيدة خاصة المطلع والمخلص والمقطع للمفاضلة بين الشعراء في نقدنا القديم منذ عهد مبكر. ذكر أبو عبيدة أن جماعة فضلوا النابغة الذبياني على جميع الشعراء لأنه ((أوضحهم كلاما، وأقلهم سقطا وحشوا، وأوجدهم مقاطعا وأحسنهم مطالعا...))[2], وكان القاضي الجرجاني يفضل البحتري على أبي تمام والمتنبي في جودة الابتداء، ويفضلها عليه في التخلص والخاتمة.[3]

ومن كل ما سبق ذكره ومن كثرة شروط النقاد في الأجزاء الآنفة، يستنتج تأكيده لمفهوم صناعة شعر والاهتمام بالقصيدة.

4- الاهتمام بالسامع والمخاطب :

كان محور التركيز في الأجزاء السابقة منصبا على علاقتها بالمخاطب والسامع، وكان للمطلع نصيب كبير في قصائد المدح والتهاني خاصة إذا كان المخاطب ملكا أو ذا منزلة رفيعة، وقد أوجب النقاد على الشاعر تألقه في ثلاث مواضع من كلامه حتى يكون أعذب سبكاً و أصح معنى :

1- الابتداء : لأنه أول ما يقرع السمع. فإذا كان محررا أقبل السامع على الكلام وإلا أعرض عنه، فينبغي أن يؤتى فيه بأعذب اللفظ وأجزله أحسنه نظما وسبكا وأصحه معنى ويسمى " حسن الابتداء " وأحسنه ما ناسب المقصود ويسمى " براعة الاستهلال ".

2 – التخلص : وهو الانتقال مما انفتح به الكلام إلى المقصود مع رعاية المناسبة وأحسنه أن يكون الانتقال على وجه سهل ويختتله اختلاسا دقيق المعنى بحيث لا يشعر السامع، بالانتقال من المعنى الأول إلا وقد وقع الثاني لشدة الالتئام بينهما ...

1 - ينظر، أبو هلال العسكر، كتاب الصناعتين، ص244.

2 - ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ص 101.

3 - ابن رشيق، العمدة، ص232.

3 – يجب أن يختم كلامه، شعرا كان أو خطبة أو رسالة بأحسن خاتمة حتى لا يبقى معه للنفس تشوق إلى ما يذكر بعد. وقلت عناية المتقدمين بهذا النوع، والمتأخرون يجتهدون في رعايته ويسمونه المقطع. [1]

ليس ينكر أن نقدنا القديم الذي أقر هذا التركيب الهيكلي للقصيدة العربية، نظرا إليها من حيث علاقتها بالسامع والمخاطب أكثر من علاقتها بالشاعر نفسه وليس ينكر أن القدماء نظروا إليها نظرتهم إلى سائر أنواع الأدب الأخرى فيما تقدم، إذ كان أكثرهم من مثل أبي هلال العسكري وابن الأثير يتحدث عن تلك الأجزاء في النثر بعد الشعر، لكنهم لم يسووا بين الشعر وأنواع الأدب الأخرى مساواة كاملة.وليس ينكر أيضا أن في نظرة القدماء هذه اهتماما بالجانب الاجتماعي، وخاصة في قصائد المدح والتهاني.

أما عن الاهتمام بالسامع والمخاطب، فقد كان الشعر القديم ينشد إنشادا، وكان القدماء يعولون على الإنشاد كثيرا حين كان يلقي الشعراء قصائدهم، والأدباء إنتاجهم في المناسبات والمحافل والأسواق الأدبية وأستمر الإنشاد وظل له بعض قدره حتى العصر العباسي، اذ قيل أن الرشيد كان يطرب للإنشاد أكثر مما يطرب للغناء.[2]

وعلى سبيل ما سلف ذكره أن حسن المطلع توفر الدواعي على الاستماع وتزيد البواعث على الإصغاء، هذا حازم القرطاجني يزيد المسألة وضوحا فيقول :

" ومحاشاة ومطالع الأبيات من كل ما يكره من جهتي المسموعات والمفهومات مستحبة، لأنها أول ما يقرع السمع فهي رائد ما بعدها إلى القلب فإذا قبلته النفس تحركت لقبول ما بعدها، واذا لم تقبلها انقبضت عما بعدها، وعلى نحو ما يشترط فيها من جهة المسموع يشترط فيها من جهة المفهوم. فإن النفس تكون مترقبة لما يردُ عليها فيقبضها على ما تستقبله من كراهة المسموع أو المفهوم أولا عن كثير من نشاطها بما يرد بعد ".

1- التهناوي، كشاف اصطلاحات الفنون، طبعة الأوفست، طهران 1967، ص 172.

2- ينظر، لطفي عبد البديع، التكامل في القصيدة العربية، بحث في " إلى طه حسين في عيد ميلاده السبعين "، دار المعارف بمصر، 1962،ص132.

ويقول أيضا : " فأما ما يجب في المطالع ... أن تكون الألفاظ لاسيما الأولى الواقعة في مقطع المصارع مستحسنة غير كريهة من جهة مسموعها ومفهومها، فإن النفس تكون متطلعة لما يستفتح لها الكلام به،فهي تنبسط لاستقبالها الحسن أولا، وتنقبض لاستقبالها القبيح أولا أيضا ". [1]

وقد تضاربت الأقوال وكثرت في قضية أن الشاعر إنما يقول الشعر لإشباع رغبته واستفراغ ما تجيش به نفسه أم أنه ينظم لاهتمامه بالجمهور.

وجاء إبراهيم أنيس يجمع بين الرأيين بقوله : " فالشاعر أيا كان نوع شعره ... يهدف بنظم الشعر إلى إشباع الرغبة الفنية في نفسه أولا، ثم إرضاء جمهوره ونيل إعجابهم به".[2]

5- طول القصيدة :

لطول القصيدة آراء كثيرة للشعراء والنقاد، سأعرض آراء الشعراء ثم أتبعها بآراء النقاد :

- الشعراء وطول القصيدة :

الشعراء في طول القصيدة قسمان: قسم كان يفضل القصيدة القصيرة في أغراض الشعر جميعها وآخر كان يفضلها في الهجاء فقط، سئل النابغة الذبياني " لماذا لا تطيل القصائد كما أطال صاحبكم ابن حجرة ؟" فأجاب : " من انتحل انتقر(انتخب) "

وسألت الحطيئة ابنته (ما بال قصارك أكثر من طوالك ؟) فقال : (لأنها في الآذان أولج، وبالأفواه أعلق) ولما سئل في سبب قصر أشعاره ؟ قال : (لأنها أعلق بالمسامع وأجول في المحافل)، وبمثل هذا أجاب الفرزدق ومحمد بن عمر بن عطاء بن يسار، وأبي العتاهية، ومحمد بن حازم الباهلي وآخرون.[3]

ومن هذا نستشف الأسباب التي كانت تمنع الشعراء الجنوح عن القصائد الطوال، ويميلون إلى القصار ونصنفها في ثلاثة : فني, نفسي و شكلي. يتمثل السبب الفني في تهذيب القصيدة وتنقيحها بحذف فضولها وما

1- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، ص286.
2 - إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مطبعة لجنة البيان العربي- القاهرة، ط3، 1965، ص 187.
3 - ينظر، أبو هلال العسكري،كتاب الصناعتين، ص174.

قد يتسرب إليها من حشو، وفي الخوف من الانزلاق في السقط والزلل، وفي الاكتفاء بالقصار إذا أدت المعنى المراد.[1]

أما السببان النفسي والشكلي فمتداخلان عند أكثر الشعراء الذين كانوا يتعمدون القصار تعمدا لرواج سوقها في الحفظ والعلوق في الأفواه و في الأسماع، والسيرورة بين الناس، ولكي يكتب لها الخلود والديمومة، ويراعون العنصر النفسي الذي يتمثل في تجنيب السامعين السآمة والملل.[2]

أما القسم الآخر من الشعراء فكانوا يرون أن تكون القصائد قصيرة في الهجاء دون غيره من الأغراض الأخرى، سئل أبو المهوش : " مالك لا تطيل الهجاء؟" فأجاب :

" لم أجد المثل السائر إلا بيتا واحدا "، وسئل عقيل ابن علفة السؤال نفسه فقال : " يكفيك من القلادة ما أحاط بالعنق".[3] ، والسبب عند هؤلاء، هو أنهم في قصائد الهجاء القصيرة يؤثرون أكثر مما لو طالت، ويضمنون لها الحفظ والسيرورة والعلوق بالأفواه.

إلا أن جرير يخالفهم المدد والرأي إذ يروى عنه أنه أوصى أبناءه وأحفاده أن لا يطيلوا قصيدة المدح حتى لا ينسى أولها ولا يحفظ آخرها وأن يعكسوا الأمر في الهجاء.[4]

وكان ابن الرومي يطيل القصائد حفاوة بالممدوحين واكبارهم لشأنهم، ولم يكن يفعل ذلك طلبا لنوال أو استزادة فيه، يقول :

كُل اِمرِئٍ مدحَ امرءاً لنوالِهِ * وأطالَ فيهِ فقد أرادَ هجاءهُ.**

لَوْ لَمْ يَقْدِر فِيه بُعْدَ المُسْتَقَى * عنْدَ الوُرودِ لَمَا أَطَالَ رِشاءَهُ.**

غَيري, فَإني لاَ أطيل مَدَائحي * إلا لِأُوفي مَنْ مَدَحَتْ ثَنَاءَه.**

وَأعد ظلماً أَنْ أقُل مَدِيحَةً * عَمدًا, وأَسْخَطُ إِن أَقَل عَطَاءَهُ.** [5]

1- ينظر، نفسه، ص141.

2 - ينظر، ابن رشيق، العمدة ، ص 128.

3- ينظر, ابن قتيبة, الشعر والشعراء, ص72.

4- ابن رشيق, العمدة, ص128.

5- عباس محمود العقاد, ابن الرومي -حياته من شعره-, دار الكتاب العربي – بيروت، ط6، 1967, ص326-327.

– النقاد وطول القصيدة :

مثلما انقسم الشعراء في طول القصيدة، انقسم النقاد أيضا إلى أقسام أيضا لكل منهم رأيه حول طول القصيدة :

قسم نظر الى القصيدة من حيث غرضها وركز على قصيدة المدح مثلما ركز الشعراء على قصيدة الهجاء فالجاحظ يرى أن يطيل الشاعر في مديح الملوك، وهذا يناقض ما كان يدعو إليه جرير ويوافق ما سلكه ابن الرومي في مدح الملوك.[1]

ويأتي حازم القرطاجني فيتخذ موقفا وسطا حين يقول : " ويجب أن يتوسط في مقادير الأمداح التي لا يحتاج فيها إلى إطالة في وصف فتح وما يجري مجرى ذلك، مما قد تحتمل الإطالة فيه، فإن الإطالة مدعاة إلى السآمة والضجر، وخصوصا اذا كان الممدوح من غلبة نعيم الدنيا عليه بحيث يقل احتماله لذلك ويتأذى به ".[2]

ومنه فإن رأي حازم يقوم على مراعاة المقام ومقتضى الحال أكثر من مراعاة العامل النفسي في السآمة والضجر، ويرى التوسط في قصيدة المدح فقط، أما عدا ذلك فلا بأس أن تطول فيه القصيدة.

– وثمة قسم وسع دائرة نظرته فامتدت إلى أكثر من المدح، حين شرعوا يحددون المواطن التي يستحي فيها كل من الطول والقصر، أو تستوجبهما فأبو عمرو بن العلاء يرى الطول واجبا إذا أريد التبليغ والسماع، والإيجاز إذا أريد الحفظ. ويقول الخليل :(يطول الكلام ويكثر ليفهم، ويوجز ويختصر ليحفظ، وتستحب الإطالة عند الأعذار والإنذار والترهيب والترغيب والإصلاح بين القبائل، كما فعل زهير والحارث وغيرهما، وإلا فالقطع أطير في بعض المواضع والطول للمواقف المشهورة).[3]

– والقسم الثالث والأخير من كان يفضل القصائد الطويلة ويميل إليها ويقدم الشاعر إذا كان له عدد منها وكانوا يحبذونها لا لطولها فحسب، إنما لتوفر شروط الجودة فيها وإن لم يفصحوا عن تلك الشروط أو يفصلوا فيها بل اكتفوا بمثل (طويلة جدا) و (روائع جياد).

1– الجاحظ, الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، البابي الحلبي –القاهرة، ط1، 1938، ص93.
2– ابن رشيق، العمدة، ص 186.
3 – ينظر، نفسه، ص 187.

كقول ابن رشيق : (المطيل من الشعراء أهيب من الموجز وإن أجاد).[1]

وليس قولنا إن الشعراء والنقاد القدماء كانوا يحبذون القصائد الطوال هذا يعني أنه حكم بالكلية على كل النقاد والشعراء، لأن هناك من كان أميل إلى القصر والإيجاز في مناسبات كثيرة في تراثنا القديم.
يقول الآمدي :" الشعر أجوده أبلغه, والبلاغة إنما هي إصابة المعنى وإدراك الغرض بألفاظ سهلة عذبة مستعملة سليمة من التكلف, لا تبلغ الهذر الزائد على قدر الحاجة, ولا تنقص نقصانا يقف دون الغاية".

وذلك كما قال البحتري :

والشعرُ لَمْحٌ تَكْفِي إِشَارَتُهُ * وَلَيْسَ بِالهذرِ طُولتْ خُطَبُهْ.**[2]

6- الموسيقى :

1- الوزن :

الوزن والقافية ركنان أساسيان من أركان القصيدة العربية، أو قاعدتان لا يمكن أن يقوم بناؤها إلا عليهما[3]، وهما حجر الأساس في موسيقاها الخارجية التي يقيسها العروض وحده[4]. والوزن أعظم أركان هذا الشعر، وأولاها به خصوصية وهو مشتمل على القافية وجالب لها ضرورة[5]. وللوزن إيقاع يطرب الفهم لصوابه وما يرد عليه من حسن تركيب واعتدال أجزائه.[6]

الوزن المنشود في النقد القديم :

اهتم النقاد بشروط معينة في الوزن وعولوا عليها كثيرا إذ أصروا أن يكون الوزن سهل العروض معتدلا، وأن يأتي الشاعر بألطف الأعاريض موقعا وأخفها مستمعا وأن يتجنب العويص والمستكره لأنهما يشغلانه ويمسكان من عنانه، ويوهنان قواه ويخرجانه عن قصده.

---

1 - نفسه، ص188.
2 - ينظر, الآمدي، الموازنة، ص 380.
3- يوسف خليف، مقدمة ديوان نداء القمم، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر - القاهرة 1956،ص15.
4- شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في الشعر العربي, - بيروت، ط3، 1956،ص 78.
5- ابن رشيق، العمدة، ص 134.
6 - نفسه، ص 135.

لقد كره النقاد، بل رفضوا أن تخرج القصائد في أوزانها عن عروض الخليل، إذ عاب أبو هلال العسكري على الأصمعي اختياره قصيدة المرقش :

هَلْ بالديارِ أنْ تُجيبَ صَمَمْ * لَوْ أَن حَيا نَاطقاً كلم.**

لأنها غير مستقيمة الوزن ولا مونقة الروي، ولا سلسة اللفظ ولا جيدة السبك، ولا متلائمة النسج.[1]

وعد أبو العلاء المعري قصيدة عبيد بن الأبرص : * **أقْفَرَ من أَهْلِهِ ملحُوبُ** *

وقصيدة عدي بن زيد :

قَدْ حَانَ أن تَصِحو لَو تُقْصِرْ ** وَقَدْ أَتَى لَما عَهِدْتُ عُصُرْ.

من القصائد المختلفة الوزن، غير الموافقة لمذهب الخليل.[2]

2 – القافية، اختيارها، و موضوع القصيدة :

القافية ركن آخر من أركان القصيدة في بنائها وموسيقاها في النقد القديم، والوزن مشتمل عليها وجالب لها ضرورة فيما يقول ابن رشيق، وهي إلى ذلك شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر الذي لا يسمى شعرا حتى يكون له وزن وقافية.[3]

هذه النظرة القديمة للقافية لا تختلف عنها نظرة المحدثين الذين يعدون القافية عنصرا أساسيا ومُهما في بناء القصيدة، ويركزون على أهميتها الموسيقية، فهي ((عدة أصوات تتكرر في أواخر الأسطر أو الأبيات من القصيدة، وتكررها هذا يكون جزءا هاما من الموسيقى الشعرية، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الاذان في فترات زمنية منتظمة)) [4]

1- أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين،ص03.
2- أبو العلاء المعري، الفصول والغايات، نشر محمود حسن زناتي، المكتب التجاري-بيروت ،ج1،ص131.
3 - ابن رشيق، العمدة، ص151.
4- ابراهيم انيس، موسيقى الشعر، ص 246.

وتستوقفنا في القافية نقطتان بخصوص اختيارها في قصيدة ما، أن يكون مسبقا عند الشاعر أم تلقائيا يفرضه جو القصيدة ووزنها وانفعالات الشاعر بها أثناء ولادتها ؟

ذكر ابن رشيق أن أبا تمام كان ينصب القافية للبيت ليعلق الأعجاز بالصدور، وذلك هو التصدير في الشعر ولا يأتي به إلا شاعر متصنع.[1]

و ذكر أن من الشعراء من إذا أخذ في "صنعة الشعر" كتب من القوافي ما يصلح الوزن الذي هو فيه، ثم أخذ مستعملها وشريفها، وما وافقها، وطرح ما سوى ذلك، وهذا الذي عليه حذاق القوم.[2]

يفهم من كلام ابن رشيق ان كتابه القافية تكون أمرا مسبقا عند الشاعر يبني عليه قصيدته. وهو في هذا يقول: " والصواب أن لا يصنع الشاعر بيتا لا يعرف قافيته " [3]

وتناول حازم القرطاجني الأمر وذهب أن الشعراء في بناء الشعر مذهبين :

أحدهما : يبني البيت على القافية, " ذلك أنه يأتي للشاعر فيه حسن النظم لكون الملائمة بين أوائل الأبيات وما تقدمها متأتية له في أكثر الأمر, لأنه إذا وضع المعنى في القافية وحاول أن يقابله ويجعل في الصدر نفس المعنى لم يبعد عليه أن يجد في المعاني ما يكون له علاقة بمعنى القافية ".

والآخر : بناء القوافي على الأبيات, يرى حازم أن هذا المذهب " وإن وسع على نفسه أولا, في كونه يختار ما يضعه في صدر بيته ويبني عليه كلامه, فقد ضيق على نفسه بكونه لا يمكن أن يقابل المعنى المتقدم من المعاني المتناظرات إلا بما هو مقطع عبارته وصيغتها موافقة للروي, أو بما يمكن أن يوصل لما يصلح للروي بالصيغة والمقطع..." [4] .

1- ابن رشيق, العمدة, ص209.
2 - نفسه، ص 210.
3- نفسه, ص211.
4- ينظر, حازم القرطاجني, منهاج البلغاء, ص 278-279.

المبحث الثاني : نظرية التلقي، تعريفها، نشأتها وأهم وروادها

إن موضوع التلقي قديم قدم التجربة لدى الإنسان، فمنذ أول صدور للإبداع، تم التطرق إلى تلقي ذلك الإبداع من خلال إصدار حكم على ما قيل، أو التعبير عنه، تبلور موضوع التلقي على شكل نظرية في نهاية الستينات، فأصبحت تعد كواحدة من أهم المناهج النقدية الحديثة في دراسة الأدب ونقده، إذ جاءت هذه النظرية لتضع حدا لـ " سلطة المؤلف" التي ظلت مهينة لردح من الزمن...[1]

إن هذه النظرية تعني متلقي العمل الأدبي، وقد جاءت على عدد من المناهج لاسيما البنيوية التي أهملت القارئ، حيث حاولت النظرية الأدبية على مر العصور أن تركز اهتمامها على عنصرين فقط من عناصر العملية الفنية هما :" المؤلف و النص"

– المؤلف :

وهو المبدع أو الأديب، ويتجلى في نقد القرن التاسع عشر الذي تمثله المناهج السياقية كالمنهج التاريخي والاجتماعي، والنفسي، هذه الأخيرة التي تهتم بحياة الأديب وظروفه الاجتماعية وأحواله النفسية.

– النص :

ويتشمل في مدرسة النقد الجديد، والشكلانية التي تطورت عنها البنيوية، وهذه المناهج داخلية تركز على النص بوصفه بنية مكتفية بذاتها، وهي دعوة إلى فتح النص على نفسه وغلقه أمام المرجعيات الخارجية. إلى أن جاءت مرحلة القارئ وتتجسد فيما يسمى باتجاهات ما بعد البنيوية، ومنها التفكيكية ونظرية التلقي التي عنها جاءت لتصحح الأخطاء التي وقعت فيها البنيوية، وأبرزها الانغلاق النصي وإهمال حركة التاريخ.[2]

تقول بشرى موسى صالح : " وبذلك نجد أن العمل المنهجي الحديث ينطوي على ثلاث لحظات : لحظة المؤلف وتمثلت في نقد القرن التاسع عشر التاريخي, النفسي, الاجتماعي...ثم لحظة النص التي جسدها النقد

1– محمد بن لحسن بن التيجاني، التلقي لدى حازم القرطاجني من خلال منهاج البلغاء وسراج الأدباء، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزي، المغرب،ط1 ،2011،ص524 .

2 – نفسه، ص 529.

البنائي في الستينيات من هذا القرن، وأخيرا لحظة القارئ أو المتلقي، كما في اتجاهات ما بعد البنيوية، ولا سيما نظرية التلقي..." [1]

ولم يقتصر الأمر على الأبعاد النظرية والاصطلاحية، فقد أوجدت اتجاهات ما بعد البنيوية بدئل إجرائية يتضح فيها دور المتلقي في بناء المعنى وإعادة إنتاجه خاصة نظرية التلقي، التي فسحت المجال أمام الذات المتلقية للدخول في فضاء التحليل، وإعادة الاعتبار إلى القارئ.[2]

اختيار المصطلح ودلالته :

إن أول ما يستدعي الانتباه، هو هذا المصطلح المستخدم عنوان لهذه النظرية (أي نظرية التلقي أو الاستقبال) "Reception Thoiry" فمصطلح الاستقبال غير مألوف بالنسبة لآذان المشتغلين بحركات النقد في الشرق والغرب على السواء، لأن المادة اللغوية بمشتقاتها في العربية وتصريفاتها في الإنجليزية تتضمن معنى الاستقبال والتلقي معا.[3]

أ) التلقي لغة :

جاء في لسان العرب : "فلان يتلقى فلان أي يستقبله"[4] ويقال في العربية :"تلقاه أي استقبله والتلقي هو الاستقبال كما حكاه الأزهري"[5]

1- بشرى موسى صالح، نظرية التلقي، أصول وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب،ط1، 2001 ص 32.

2- نفسه، ص33.

3- محمود عباس عبدالواحد، قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي، دراسة مقارنة، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، 1969،ص 13.

4- ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، 1955، مادة (ل. ق .ا)، ص 685.

5- محمود عباس عبدالواحد، قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي، ص13.

ويقال في الإنجليزية : Reception أي استقبال أو تلق، ويقال Receptive أي متلق أو مستقبل.[1]

لكن التمايز في الدلالة بين مفهوم الاستقبال، ومفهوم التلقي يكمن في طبيعة الاستعمال عند العرب، وفي مجرى الألفة والعادة بالنسبة للأذن الأجنبية، فالكثير الغالب في الاستعمالات العربية هو استخدام مادة "التلقي" بمشتقاتها مضافة إلى النص، سواء كان النص خبرا أو حديثا، أو خطابا أو شعرا، وحسبنا في هذا أن القرآن الكريم عول على هذه المادة التعبيرية ولم يستخدم مادة "الاستقبال" في هذا المجال.

يقول الله تعالى : < **وَإِنَّكَ لَتُلَقَّى الْقُرْآنَ مِن لَّدُنْ حَكِيمٍ عَلِيمٍ** >[2]، ومنه قوله تعالى :

< **فَتَلَقَّىٰ آدَمُ مِن رَّبِّهِ كَلِمَاتٍ فَتَابَ عَلَيْهِ** >[3]، وقوله تبارك وتعالى : < **إِذْ يَتَلَقَّى الْمُتَلَقِّيَانِ عَنِ الْيَمِينِ وَعَنِ الشِّمَالِ قَعِيدٌ** >[4]، وقوله أيضا : <.. **إِذْ تَلَقَّوْنَهُ بِأَلْسِنَتِكُمْ**..>[5]، فدلالة الاستعمال القرآني لمادة التلقي مع النص تنبه إلى ما قد يكون لهذه المادة من إيحاءات وإشارات إلى عملية المتفاعل النفسي والذهني مع النص

حيث ترد لفظة " التلقي " مرادفة أحيانا لمعنى الفهم والفطنة، أما مصطلح "الاستقبال" في هذه النظرية فكان غريبا عن آذان الناطقين بالإنجليزية خاصة لأنهم ألفوا استخدامه في موضوع آخر، حتى يقول أحدهم بشكل ساخر :" بالنسبة للأذن الأجنبية فإن موضوع الاستقبال قد يبدو أكثر ملائمة لإدارة فندق منه إلى الأدب"[6]

1- المرجع السابق ، ص 14.
2- سورة النحل، الآية 6.
3- سورة البقرة، الآية 37.
4- سورة ق، الآية 17.
5- سورة النور، الآية 15.
6- روبرت سي هولب، نظرية الإستقبال، مقدمة نقدية، ترجمة عبدالجليل جواد، دار الحوار للنشر والتوزيع-اللاذقية-سوريا،ط1 ،1992،ص07.

أما إذا رجعنا إلى المعاجم الألمانية الحديثة، فإننا نجد فيها كلمة الاستقبال ومصطلح التلقي معا وفي آن واحد ولعل المعجم الألماني العام لسنة 1985، نجده يذكر المادة اللغوية العامة للكلمة التي تفيد الاستقبال، كما نجد فيه كل مواصفات مصطلح التلقي مع الإشارة إلى مصطلحي "جمالية التلقي" و "تاريخ التلقي"، ولعل هذا ما يشير إلى تداول المصطلحين في اللغة الألمانية وفي حقلها المعرفي العام.[1]

وإذا عدنا للمعاجم الفرنسية نجدها لا تختلف في شأن مصطلح التلقي بحيث مازالت تحتفظ بدورها بالمفهوم اللغوي للتلقي، ولا تتحدث عن مفهومه النظري والجمالي... وخلاصة ما جاء في المعجم الفرنسي، هو أن كلمة التلقي مازالت تفيد فعل الاستقبال والترحاب والاحتفال والاحتفاء، ولا نجد فيه ما يشير إلى معنى جمالية التلقي أو نظرية التلقي بصفة عامة.[2]

ب) التلقي اصطلاحا :

يدخل هذا المصطلح تحت صفة النظرية، أي نظرية التلقي وهي " مجموعة من المبادئ والأسس النظرية التي شاعت في ألمانيا منذ البنيوية والوصفية، وإعطاء الدور الجوهري في العملية النقدية القارئ، باعتبار أن العمل الأدبي منشأ حوار مستمر مع القارئ ".[3]

والتلقي، أو تلقي النص يهتم بالقارئ أو المتلقي وتأويل النص، واستخلاص النتائج منه، بحيث يكون المتلقي هو محورها.

2 – قراءة نقدية في تاريخ نشأة التلقي :

كما قلنا سابقا أن نظرية التلقي نشأت في نهاية الستينيات من القرن العشرين حوالي 1967م بألمانيا الغربية وبالتحديد في جامعة "كونستانس" وأشهر روادها الأستاذان :

"هانز روبرت ياوس Hans Robert Jauss" و "فولفانغ آيزر Wolfang Izer"

1 – محمد بن لحسن بن التجاني، التلقي لدى حازم القرطاجني، ص 526.

2– نفسه، ص527.

3– سمير سعيد حجازي، قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، دار الآفاق العربية، مدينة نصر، ط1 ،2001، ص 145.

وتركز اهتمامها على القارئ، وتجعل منه محور العملية النقدية، وهذا ما جعلها تتمتع ببعض المرونة والانسيابية في التعامل مع النصوص الأدبية، يرى بعض الباحثين أن الذي ساعد على ظهور جمالية التلقي أزمة التواصل التي تطبع المجتمعات الغربية، لذا سعت نظرية التلقي إلى التبشير بجمالية جديدة تولي القارئ أفقا فسيحا يُمَكِنُهُ من تلقي النصوص بحرية تامة ودون قيد أو شرط.[1]

لقد وجد مُنَظرا جمالية التلقي الأجواء الملائمة لإخراج نظريتهما للوجود نظرا للمأزق الخطير الذي كانت عليه الدراسات الأدبية والأدب الألماني عموما في مرحلة الستينات، وإن كان هذا التراجع والركود في فترات عصيبة لاسيما وقد أريد به أن يكون وسيلة لا غير للسياسة مما جعله يفقد مقوماته الأساسية ويفقد أدبيته.[2]

إن نظرية التلقي ليست كما يبدو للوهلة الأولى من أنها مجرد إعادة الاعتبار للقارئ، بل إن الأمر أعمق وأبعد من هذا التصور بكثير، ويتعدى البواعث الأدبية الصرفة، فقد يكون ضرورة في الحديث عن مفهوم نظرية التلقي أن :" نؤكد أن الفكر النقدي الحديث في المجتمع الغربي ليس فكرا خالصا للأدب، بل تتداخل في مفاهيمه الجوانب الأدبية والمنازع الفكرية والمذهبية بصورة معقدة يصعب معها أن تتعامل مع الرؤية أو النظرية النقدية بمنظور أدبي مجرد عن بواعثه ونزعاته الفكرية المعاصرة، فمسألة الفصل بين المذاهب الفكرية أو السياسية والتمذهب الأدبي مسألة غير مقبولة في التعامل مع نظريات الأدب الغربي اليوم".[3]

أما عن كيفية هيمنة نظرية التلقي على الساحة النقدية، فإنها تعود إلى دراسة لـ " ياوس " بعنوان (التغيير في نموذج الثقافة الأدبية) عام 1969، أَلم فيها بالخطوط الأساسية للمناهج الأدبية، ودعا لظهور نظرية تكون بمثابة منهج جديد لإعادة النظر في القواعد القديمة، وإعادة تقويم الماضي، قادرة على التعامل مع الأعمال الأدبية الحديثة.[4]

ينبغي علينا التفريق بين نظرية التلقي التي راجت في النقد الألماني، والنقد الذي راج في أمريكا والذي يعرف (بنقد استجابة القارئ)، فالأولى تعبر عن تماسك ووعي والتزام جماعي فهي رد فعل للتطورات الاجتماعية

1- محمد بن لحسن بن التجاني, التلقي لدى حازم القرطاجني, ص528.
2- ينظر, نفسه, ص 528.
3- محمود عباس عبدالواحد, قراءة النص وجمالية التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي, دراسة مقارنة, ص16.
4- روبرت سي هولب، نظرية التلقي، مقدمة نقدية، ترجمة عزالدين اسماعيل، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط1، 2000 ص 10.

العقلية والأدبية في ألمانيا خلال الستينيات، أما الثاني فهو لا يحمل طابع النظرية بل هو نقد أو تطورات نقدية مشتتة تعود إلى أعلام أمريكيين موزعين في بقاع العالم، أي أنها تجلت في أعمال فردية مختلفة.[1]

3 – رواد النظرية وعوامل التأثير :

أ) هانز روبرت ياوس Hans Robert Jauss :

يعد أحد أساتذة جامعة كونستانس الألمانية في الستينيات، ومن الرواد الذين اضطلعوا بإصلاح مناهج الثقافة والأدب في ألمانيا، وهو باحث لغوي متخصص في الأدب الفرنسي متطلع إلى التجديد في معارفه الأكاديمية فكان هدفه المعلن منذ البداية هو الربط بين دراسة الأدب والتاريخ على أساس أن النماذج الأدبية تعبير يستوحي خلاصة التجارب الإنسانية.[2]

ينطلق ياوس في نظريته عن التلقي من قضية التاريخ الأدبي الذي يجب أن يعاد النظر فيها، وينبغي إعادة بنائها أساسا على جمالية الاستجابة والأثر الناتج عن قراءة النص، وقد كانت جمالية التلقي، على نحو ما سمى(ياوس) نظريته تذهب إلى أن :((الجوهر التاريخي لعمل فني ما لا يمكن بيانه عن طريق فحص عملية إنتاجه أو من خلال مجرد وصفه، والأحرى أن الأدب ينبغي أن يدرس بوصفه عملية جدل بين الإنتاج والتلقي)).[3]

ب) فورلفغانغ آيزر : Wolfgang Izer

هو أحد رواد نظرية التلقي البارزين، عمل أستاذ في جامعة "كونستانس" الألمانية، حيث اضطلع هو وزميله "ياوس" بمهمة إصلاح الدراسات الأدبية من خلال المحاضرات والبحوث، والمؤتمرات التي انتهوا فيها إلى فكرة النظرية الجديدة، وكانت أولى محاضراته بعنوان : "الإبهام واستجابة القارئ في خيال النثر"، وهي محاضرة ألقاها

1- ينظر، بشرى موسى صالح، نظرية التلقي أصول وتطبيقات، ص41.

2- محمود عباس عبدالواحد، قراءة النص وجمالية التلقي، ص27.

3- مراد حسن فطوم، التلقي في النقد العربي في القرن الرابع هجري، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ط1 2013، ص32.

على طلابه في جامعة كونستانس عام 1970م، بَيْدَ أن أفكاره لم تلق حظا من الذيوع والانتشار، إلا بعد ظهور كتابه "سلوكيات القراءة" عام 1978.[1]

وفي هذا الكتاب بدا تأثره واضحا بفكرة من سبقوه، مثل " رومان انجاردن " وبفكرة معاصرة "ياوس" حتى عدا امتدادا له في وضع معالم النظرية الألمانية الجديدة في النقد.[2]

إن القضية التي أثارت إهتمام "آيزر" هي إجراءات القراءة وأهمية الدور الذي يضطلع به القارئ في تفاعله مع النص، فالعمل الأدبي عنده ليس نصا فحسب، ولا قارئا فقط، بل هو تركيب أو تلاحم بين الاثنين.

من خلال هذا رسم "آيزر" ثلاثة أبعاد تحدد مفهومه للتطوير:

البعد الأول : يتضمن النص بوصفه بناء ثابتا يسمح للقارئ بالمشاركة في صنع المعنى، وفي حديثه عن البناء الثابت للنص يشير إلى أهمية الترابط بين القاعدة الخلفية, ويعني بها المضمون أو الذخيرة كما يسميها والقاعدة الأمامية، ويعني بها الشكل.[3]

البعد الثاني : يستقصي اجراءات النص في القراءة، وفيه يركز"آيزر" على الصور الذهنية، التي تمثل الهدف الجمالي المتماسك، وفي حديثه عن الصورة تبدو فكرة الالتحام شديدة عليه فيقول : " يجب أن يفهم النص على أنه رد فعل لفكرة النظم التي تم اختيارها والتحمت في ذخيرتها ".[4]

وهذا يعني أن القارئ لا يتعامل مع النص على أساس بنائه الشكلي " القاعدة الأمامية " ولا على أساس المضمون " القاعدة الخلفية "، بل يتعامل مع النص في إطار السياق العام.[5]

البعد الثالث : " القارئ الضمني " هذه المسألة عرف بها "آيزر" في النقد الألماني خاصة، والغربي بصفة عامة، هو (القارئ الضمني) محدد من خلال حالة نصية واستمرارية لنتائج المعنى، على أساس أن النتائج من

1- محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجمالية التلقي، ص34.
2- روبرت سي هولب، نظرية الإستقبال، ص 101.
3 - ينظر، نفسه، ص 105
4 - ينظر، نفسه، ص 106
5- ينظر, نفسه, ص107.

صنع القارئ أيضا لا من صنع الأديب وحده، وهذا يعني أن "القارئ الضمني موجود قبل بناء المعنى الضمني في النص، وقبل إحساس القارئ بهذا التضمين عبر إجراءات القراءة".[1]

المبحث الثالث : آليات التلقي في النص الشعري القديم

تقوم المختارات الشعرية في حقيقة أمرها على حسن تلقي وقراءة النص الشعري من زاوية الذوق والنقد وهذه الفلسفة المستوحاة مما بعد البنيوية تريد الرقي بالذائقة النقدية في تلقي النص. ولذا نجد "ريفاتير Rifatterre" يقترح قراءتين يرى أنهما كفيلتان بجعل النص يبوح بأسراره للقارئ، القراءة الأولى هي القراءة الاستكشافية، يتم من خلالها إدراك المعنى، أما القراءة الثانية فهي التأويلية، والتي تجعل القارئ يسترجع ما قرأه ويستحضر أثناء محاولة فهم النص، فالقارئ هنا يقارن ويجمع العبارات المتتالية والمختلفة، فتمهد القراءة الأولى للثانية في عملية اجتلاء المعنى[2]،فالقراءة عند "ريفاتير" لابد لها من قارئ نموذجي أو القارئ العمدة الذي يسهل عليه فهم وحدات النص وخاصة عندما يتعلق الأمر بفهم ودراسة التراث، إذ ان هذا الموروث الأدبي بعيد عن بيئة ولادة هذه النظريات الحديثة، ولكنها تسعى إلى البحث عن الفهم الحقيقي للنص وهذا الأمر أشار إليه " غادامير Gaddamer" في دراسته للتراث والموروث ولذا فإن " الفهم ينبغي ألا نتصوره على أنه نشاط تبذله الذات، بل على أنه يعني أن يغمر المرء نفسه في حدث مدخل من التراث، فهذه الفكرة يمكن أن تبرر تيارا رئيسيا موروثا كمعيار للحكم.[3]

إن الشيء الأساسي في قراءة أي عمل أدبي هو التفاعل بين بنيته ومتلقيه لهذا السبب نهبت نظرية الفيوميولوجيا بإلحاح إلى أن دراسة العمل الأدبي يجب أن تكون تهتم ليس فقط بالنص الفعلي، بل كذلك وبنفس الدرجة بالأفعال المرتبطة بالتجارب مع ذات النص.[4]

وكتب المختارات الشعرية قد تجسدت فيها هذه الفكرة المنطلقة من مبدأ تلقي النص الشعري وفق ضمان جودة النص التي تُشَيع توقع وأمزجة الأفراد والجماعة، وهذا الدافع الذي جعل من الأخفش الأصغر يكون متلقيا للنصوص الشعرية التي وقعت بين يديه ،فقد فَقِهَ النقاد القدامى لأثر القراءة وأشار العرب إلى ذلك

1- المرجع السابق, ص 103.

2- محمد المتقن, مفاهيم نقدية, مطبعة آنفو, فاس – المغرب, ط1 ,2013, ص43.

3- ينظر, رامان سلدن، من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2006، ص310.

4- فولفانغ آيزر، فعل القراءة، ترجمة حميد الحميداني والجيلاني الكدية، مكتبة المناهل فاس – المغرب، ص 12.

فتحدثوا في مراعاة مقتضى الحال، ومقامات التلقي المطابقة لمقامات القول، وبرز في نظريات بعضهم أثر القارئ في استخراج المعاني العميقة ودلالات النصوص.[1]

ففلسفة النقد العربي عند قراءة النص بصفته عملية إنتاج إبداعي مغلق لابد لها من تفسير معمق لتلك الظواهر وفق آليات البحث عن المعنى بعيدا عن المؤثرات الذاتية، فوجهت إهتمام النقاد حسب فلسفة "هوسرل" Husserl إلى العناية بالعقل الذي تهمه الأقيسة المنطقية، ويستبعد أهمية الحدس وتأثير الذات وعلى العكس من الفلسفة الوضعية التي دعت إلى الفصل بين الذات والعقل، وهذا بعد الارتداد عن عالم المحسوسات الخارجية إلى الفصل بين الذات والعقل، وهذا بعد الارتداد عن عالم المحسوسات الخارجية المادية إلى عالم الشعور الداخلي الخالص.[2]

وهذا ما أراد "آيزر" تحقيقه من إثبات شخصية نموذجية للقارئ أو المتلقي التي يمكن من خلالها وصول المعنى وتحديد دلالته ومدلولاته المؤدية إلى المعنى، ولاياتي ذلك إلا بفهم للتأثيرات التي تنتجها الأعمال الأدبية والتجاوبات أو الدواعي لإثارتها، وهنا تكونن مهمة تشييد الإبداع لا تشخيصه، لتتجلى لنا شخصية القارئ الضمني الذي يضع يده على الفراغات في النص ليملأها باستجابات الإثارة الجمالية التي تحدث له، وهو منتج بقدر ما هو مدرك لأسرار الأساليب اللغوية للنص الذي يقرأه.[3]

وهذا الإدراك للأساليب اللغوية للنص هو الذي قيد أصحاب الإختيارات الشعرية لتقوم على تفسير وتحديد بواطن القوى الجمالية، وهي الخاصية للتأليف عند المبدع بصفته المتلقي الأول، وعند القارئ (صاحب الإختيار) بصفته المتلقي الثاني، فتكون القراءة مضاعفة في معجم اللغة الشعرية للنص المختار لأن خصوصية المعجم اللغوي للشعر عند أصحاب الإختيارات كونها الخزان لأي معاجم عامة لأية لغة، ومن ثم يختار نصا لما يتضمنه من كلمات نادرة الاستعمال ويحاول بهذا المسعى إرجاع هذه المفردات للتداول الشعري والتداول العام فيتم انتاج نص موازٍ للنص الأول من خلال عقد علاقة بين لغة التأليف ولغة التصوير.[4]

1- محمد المتقن، مفاهيم نقدية، ص 13.

2- ينظر، بسام قطوس، مدخل إلى مناهج النقد المعاصر، دار الوفاء، مصر، ط1 ،2006، ص 162.

3- محمد المتقن، مفاهيم نقدية ، ص 52.

4- ينظر ، إدريس بلمليح، المختارات الشعرية وأجهزة تلقيها عند العرب، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط المغرب، ط1 , 1995, ص 465.

فقد فرضت النصوص الشعرية طريقة على المتلقي، فقد عمد المبدع فيها أن يجعل منها حيزا مفهوميا مغلقا يعمل في صورة متكاملة لتقدم لنا الذوق العام للجماعة من ناحية المبدع، والذوق الفردي من ناحية المتلقي وهنا نكون بين اتجاهين يحددان القراءة ذات الوعي الفني :

1 – اتجاه يمثله آيزر، والذي يؤكد فيه على دور القارئ والنص معا متأثرا بالفلسفة الظاهراتية لهوسرل.

2 – اتجاه يمثله ياوس، والذي يؤكد فيه على دور القارئ في خلق المعنى الأدبي مستفيدا من "غادامير".

فهذا الوعي الخلاق الذي يكمن في المبدع لإنتاج النص وكونه المتلقي الأول للنص بعد ولادته، ووضع العمل المبدع بين يدي القارئ وهو المتلقي الثاني هو الذي يفرض عليه البحث عن المحفزات القرائية في توليد الدلالة الجديدة أو المعنى المصاحب للنص، وهذا الوعي قد نجده في صورته العالية المتعلقة بالشعر العربي القديم عند أصحاب الشروحات، إذ تتعدد عندهم زوايا النظر بالنسبة للنص، وتختلف درجة تلقيه، فكلما استطاع الشارح وهو –القارئ الثالث– تحديد زاوية المعنى تصبح مرحلة توليد الدلالة الجديدة وفق مقتضيات الوعي النصي...[1]

فقوة الوعي عند المتلقي (الثاني و الثالث) تجعل النص في أعلى مراتب القوة والنضج التام للمعنى، ويصبح فارضا نفسه في المشهد الشعري ويتداول بكثرة.[2]

ويمكن أن نعتبر المعلقات نصوصا شعرية بلغت أعلى مراتب القوة والنضج التام للمعنى، وفرضت نفسها في المشهد الشعري لما احتوته من فصاحة وبلاغة وتماسك وحسن تصوير و وضوح في المعنى، وتكثيف في الصورة الشعرية، وإذا عدنا إلى الوعي النصي في شروحات المختارات الشعرية نجد أنه أحد تلك النماذج للوعي النصي العالي الذي يجمع بين اللفظ والمعنى وارتباط أجزاء القصيدة بعضها ببعض سواء على مستوى البيت وما بعده أو على مستوى القصيدة، أو على مستوى الأجزاء الأساسية للقصيدة. نسيب, ورحيل, وفخر...

مثلا يقول: "التبريزي" في شرح البيت الثالث من قصيدة "سلمة بن خشرم" :

"ومعنى البيت أنه لما اقتضب الكلام، منصرفا عن الغزل إلى التبجح بعزه وفروسيته وإقدامه في متصرفاته..."

1– للاستزادة يراجع في ذلك, شروح حماسة أبي تمام لعبد الله عبد الرحيم عسيلان, دار الكتب العربية, مصر,. وشروح حماسة أبي تمام دراسة موازنة في مناهجها وتطبيقاتها , محمد على عثمان, دار الأوزاعي الدوحة، قطر,ط1 ,2001.ص 78.

2 – نفسه، ص 79.

فهده ملاحظة تدل على إدراك التبريزي أن الشاعر اقتضب جزء النسيب في بيتين، وإذا طبقنا هذه الملاحظة على القصائد التي تبدأ بالطيف والخيال في الشعر القديم لوجدناها تؤسس لنمط أساسي فيما يمكن أن يسمى بقصيدة الطيف والخيال، وذلك على الرغم من أن التبريزي لم يكن في مقام استقصاء لملاحظته النصية.[1]

فالنصوص المختارة في المجامع الشعرية كالمفضليات والأصمعيات والاختيارين تعكس في حقيقة الأمر ذوق الجامع لها من ناحية وعيه لتلقي النص وما يناسب المقام، فيتجلى هذا الوعي في حسن الذوق النقدي عند جامعي الإختيارات كالمفضل والأصمعي والأخفش، إذ يرون في تلك النصوص الترابط بين الأبيات والانتقال بين المعاني دون الإخلال بما يقتضيه المعنى السائد والمقصود في النص والذي أراد الشاعر إبرازه وتقديمه للمتلقين من أجل استنباطه واستنطاق معانيه.[2]

وهذا ما جعل منهم –أصحاب الإختيارات– يميلون إلى القراءة والكتابة معا، إذ استطاعوا التوفيق بين القراءة الذوقية التي حكموا فيها الجمالية النقدية وجمعت في طياتها الصورة المثالية ليصبح النص يجري مجرى المثل، وهذا لخصوصية في جمالياته وتداوله سواء أكانت هذه الجمالية تكمن في الجانب اللغوي وما يحتويه من حسن اللفظ وبلاغة المعنى، وما ينطوي تحته من صور بيانية ومحسنات بديعية راقية يسهل تلقيه واستيعابه لدى القارئ، أو من ناحية إيقاعه وموسيقاه وربط ذلك كله بالمعنى المتداول في النص المناسب للمقام، وما يتوافق بين دلالة اللفظ ودلالة المعنى في الصوت والصورة أو الخيال يقول بارت : " فالكتابة الواقعية في صميم الإشكالية الأدبية التي لا تبدأ إلا معها، هذه الكتابة في جوهرها أخلاقية الشكل، وهي اختيار للمناخ الاجتماعية الذي يعزم الكاتب أن يُمَوْضِعَ داخله طبيعة لغته، لكن هذا المناخ الاجتماعي ليس مناخ استهلاك حقيقي على الإطلاق فليست القضية أن يختار الكاتب الفئة الاجتماعية التي يكتب لها، فهو يعرف جيدا أن الكتابة لن تكون إلا لهذا المجتمع, باستثناء أن يكون على مشارف ثورة ما، فاختياره يتعلق بشعوره لا بفاعليته وكتابته هي طريقة للتفكير حول الأدب".[3]

1- ينظر, حسن البنا عزالدين , مفهوم الوعي النصي في النقد الأدبي, مؤسسة الكتب العربية, مصر، ط1998،1، ص19.

2 – المرجع السابق، ص 21.

3- ر ولان بارت، الكتابة في درجة الصفر، ترجمة محمد نديم خفشة، مركز الإنماط الحضاري، دار المحبة – سوريا 2009 ص23.

فهذه الحالة من الكتابة تصور لنا أصحاب الإختيارات الشعرية، إذ عملوا على اختيار النصوص وفق ذوق الفرد وذوق الجماعة، فجاءت المشاركة الضمنية بما يناسب المناخ الاجتماعي وما يطرأ على المتلقي، لأن للقراءة منهجا واضحا في الكتابات النقدية العربية وما تعتمد فيه على عنصر التخييل الذي يعمل في ضوء العقل لأن جوهر خطاب الأدب وحقيقته هو إحداث التغيير في المتلقي، وهو واع بفعل التغيير مما يؤدي إلى تكامل شخصية المتلقي وملامسة إحساسه الجمالي.[1]

وفي هذا الأمر لابد لنا من الحديث على أنواع القراءة في المختارات الشعرية، سنعرض أنوع القراءة حسب مفهوم رواد نظرية القراءة والتلقي ويمكن حصرها في ثلاثة أنواع :

1- القراءة الظاهراتية :

وترصد أفعال الخطابات واستنساخها للأحداث الجمالية الذوقية كما تتجلى في النص دونما تقويم نقدي.[2] وهذه القراءة التي تسعى إلى تحديد المعنى القريب التي أن نطلق عيها اسم "قراءة الفهم"، وهذا الأمر قد يتم بدمج بين قراءتين متداخلتين، قراءة استكشافية أو ما يصطلح عليها بالقراءة الاستطلاعية، وهي التي ينفتح فيها المتلقي للنص ويلتقي معه لأول مرة، مع القراءة الاسترجاعية التي تقوم على فهم وحدات النص، وغايتها الكبرى محاولة أن تقرأ من أجل معنى عادي، وهذا النوع هو الذي أشار إليه "ريفاتير" إذ يقترح قراءتين تجعلان النص مكشوف المعالم وهي القراءة الاستكشافية الأولى والاسترجاعية هي قراءة تأويلية.[3]

إن هذه القراءة كفيلة بفهم النص فهما سطحيا عاما دون الغوص والسبر في أغواره، وهذا النوع من القراءة لا يمكن لأي متلق للعمل الأدبي أن يستغني عنه في قراءته للنص، إذ لابد له من الاستكشاف والاستطلاع حتى يتضح من خلال ذلك المعنى القريب أو ما يطلق عليه المعنى العادي.[4]

1- حسن البنا عزالدين، قراءة الآخر/قراءة الأنا نظرية التلقي وتطبيقاتها، الهيئة العامة للثقافة، مصر، ط1، 2008، ص163.

2- صالح هويدي، النقد الأدبي الحديث قضاياه ومناهجه، منشورات جامعة السابع من افريل ليبيا، ط1، 1426هـ ص125.

3- محمد المتقن, مفاهيم نقدية, ص43.

4 - ينظر، نفسه، ص 43.

2- القراءة التماهية :

وتتسم بالتأييد أو الشجب لمواقف الشخصيات، وهي قراءة انطباعية ذوقية يمكن للمتلقي ابداء الرأي فيها قبولا ورفضا من خلال الذائقة الأدبية.[1]

وفي هذا يقول "رولان بارت" : "يجب على النص الذي تكتبونه لي أن يعطيني الدليل بأنه يرغبني، وهذا الدليل موجود، إنه الكتابة، وإن الكتابة لتكمن في هذا، علم متعة الكلام[2]".

هذه القراءة الذوقية الانطباعية قد أسهمت في تحديد النصوص عند أصحاب الإختيارات الشعرية مع مراعاة الذوق الفردي للجامع والذوق العام الذي ينحصر في البيئة، التاريخ، الوعي المشترك، فنمط التلقي في هذه الحالة " هو تعبير عن حالة من التلقي الجماعي المشترك، إنه التحام متماسك لجملة قراءات تصر على أفق تاريخي واحد، وتحركها هواجس ايديولوجية متشابهة، كما أنها تشترك في مجموعة من الافتراضات والغايات والمصطلحات الفنية واستراتيجيات القراءة".[3]

هذه القراءة هي التي انطلق منها أصحاب الإختيارات للبحث عن النص المختار وتحويله إلى الواجهة لما يتضمنه من قيم فكرية وجمالية وشعورية، هذه القيم تتناسب مع الذوق العام، وهذه لعبة الإبداع الشعري بجماليات فردية وجماعية، والفردية تحاول اختراق المألوف وما هو موجود وجماليات الجماعة تحاول تحقيق التداول للنص.

3- القراءة التأويلية :

وهي القراءة التي تتعمق في البحث عن معاني النص والغوص في وحداته، وهي القراءة التي تبحث عن معنى المعنى من خلال محاولة الاهتداء إلى نشاطات واعية، فهي قراءة للنص أو مراقبة تتحكم فيها الفرضيات المنبثقة من معطيات النص أولا ومن قدرات المؤول ثانيا، والتأويل في أوسع معانيه هو القراءة بمعناها الواسع.[4]

1- صالح هويدي، النقد الأدبي الحديث، ص125.
2- رولان بارت، لذة النص، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماط الحضاري، سوريا،2003، ص27.
3- نادر كاظم، المقامات والتلقي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، البحرين, ط1، 2003، ص15.
4- بسام قطوس، مدخل الى مناهج النقد المعاصر، ص210.

والقراءة التأويلية هي في حقيقة الأمر تعتمد في فك رموز النصوص الغامضة المتعددة في المعنى، إذ أن هناك بعض النصوص تسلم نفسها للقارئ من أول وهلة، ولذا فإن القراءة التأويلية ليست تلقيا ساذجا وانما هي تعي منذ اللحظة الأولى ،كونها تأويلا فلا تتوقف عند حدود التلقي المباشر بل تريد أن تسهم بوعي في انتاج وجهة النظر التي يحملها أو يتحملها النص، هي لا تريد ولا تقبل الوقوف عند حدود العرض والتلخيص... بل تريد إعادة بناء ذلك الخطاب بشكل يجعله أكثر تماسكا.[1]

– أنواع القراء:

أما أنماط القراء التي تحدثت عنها الدراسات المهتمة بالقراءة والتأويل أو بالمتلقي للنصوص الأدبية، وتحديد المعنى المقصود أو المعنى العميق، أو ما يطلق عليه معنى المعنى، فهذه القراءات للنصوص لابد لها من قارئ يستطيع تحديد ذلك، والقراء أثناء ممارستهم القراءة الأدبية أو النقدية كالنص يختلفون في طبيعة التلقي لذلك العمل الإبداعي.

ولذا نجد أن المهتمين بحقل الدراسات النقدية ما بعد البنيوية في مجال القراءة والتلقي يقدمون أنواعا للقراء، حسب مكانة المتلقي من النص وحسب نوع القراءة استكشافية، استرجاعية، تأويلية، فتعدد نوع القراءة هو الأمر الذي يجعل النص حيويا، متولد الدلالة متعدد المعاني وهذا باختلاف زوايا القراءة.[2]

وقد حدد "محمد المتقن" و"إدريس بلمليح" أنماطا للقراء عموما وخاصة القارئ النموذجي، والقارئ الخبير، القارئ المقصود، والقارئ المضمر، وإن كانت هاته المسميات قد تختلف من ناقد لآخر، فنجد مثلا للقارئ النموذجي عدة تسميات، وهذا الأمر يعود لعامل الترجمة للمصطلح الواحد كما وقع مع العديد من المصطلحات الأخرى كاللسانيات والسيمياء، والبنيوية والموضوعاتية، "فالاختلاف في ترجمة المصطلح الواحد يوهم بأننا بإزاء مفاهيم متعددة، ولكن عند التمعن ينجلي الأمر، لنجد أنفسنا أمام مصطلح واحد بتسميات مختلفة». [3]

1- ينظر، محمد المتقن، مفاهيم نقدية، ص78.

2 - نفسه، ص 79.

3 - نفسه، ص 47.

وهذا الأمر يعود أحيانا لاختلاف المشارب التي أخذ النقاد أو المترجمون مصطلحاتهم، الفرنسية أو الانجليزية، أو الألمانية أو الأمريكية وغيرها، وما دام المترجمون العرب لا يؤمنون بالعمل الجماعي في ترجمة المصطلحات فإن توحيد المصطلح لن يوجد في تحديد مصطلحه وكذلك لمفهومه.

فالقارئ باختلاف مسمياته وباختلاف درجاته لابد له من مهمة يؤديها تكمن في تأسيس الروابط بين المظاهر الخطاطية وهذا بالتفاعل بين القارئ والنص الذي اهتم به كل من "ياوس وايزر" ((W . G . ISer R . Jauss))[1]، هذه العلاقة هي التي تحدد مركز المتلقي أو القارئ من النص وتوضح العمل المؤمل منه.

1-القارئ النموذجي:

وهو القارئ المثالي الذي نرجع إليه في الغالب والذي يصعب جدا تحديد جوهره واستناده، بل إننا نستطيع أن نذهب إلى حد اعتبار الناقد الأدبي أو فقيه اللغة بمثابة جوهر لهذا التجريد.[2]

وهو كذلك الشخص المتمرس إلى أبعد حتي بنظام لغة الشعر وبأنواع الشعر، وبأنواع الاختلاف بين هذه اللغة وبين اللغة اليومية.[3]

وهذا النوع من القراء ليس غايته البحث عن المعنى السطحي أو الجلي الذي قد يصله أي قارئ أو متلق للنص، أو المعاني التي يدلي بما النص أثناء القراءة لا "إنه قارئ يبحث عما لم يقله النص صراحة، يفك الرموز المتناثرة في ثنايا النص أو الخطاب، ويبحث عن الفجوات ليملأها ويسبر أغوار مستويات النص المجازية، ويسد شقوقه، فمفهوم القراءة هنا مقترن بالاكتشاف، وإعادة إنتاج المعرفة". [4]

هذا القارئ الذي يطلق عليه "بسام قطوس" القارئ العارف، وهو الذي يمكنه إنتاج نص جديد من خلال فك الشفرات والتعمق في المعنى، وقد تكون هذه الصفة في "أبي تمام" على وجه الخصوص، إذ هو شاعر يعرف خبايا اللغة وجر المعاني كما أنه ناقد ذواق، ذو تجربة شعرية فريدة، فنجده يختار من النصوص ما جاد لفظه

1 - ينظر، نادر كاظم، المقامات و التلقي، ص 32.
2 - ينظر، فولفغانغ آيزر، فعل القراءة، ص 22.
3 - ينظر، محمد المتقن، مفاهيم نقدية، ص 49.
4 - بسام قطوس، مدخل إلى مناهج النقد المعاصر، ص 176.

ومعناه وما تلاحمت أجزاؤه لغة وبلاغة وعروضا ، "فأبو تمام قد أوتي عبقرية شعرية فريدة، وثقافة واسعة وعقل غواص، وصناعة لفظية ومعنوية". [1]

وهذا لا يعني أن "المفضل و الأصمعي و الأخفش" أقل شأنا من "أبي تمام"؛ فهم أعلام اللغة الثقات في النقل، العالمون بخبايا الشعر ومواطن الجمال فيه، ودليل ذلك أن النص الجديد في ذاته يكتب الخلود للقيم التي يحتويها . "فإن الخلود ينبغي أن يكون من حصة القيمة الجمالية، لأنها تستند إلى الظواهر اللغوية المائلة من هنا تقتضي القراءة الجمالية قارئا عارفا بقواعد الكتابة وعارفا بمخالفاتهما، وطرق خرقها أو انحرافها، وقادرا على استنباط قواعد الشاعر الفنية الخاصة به، والتي تتم له بواسطتها تركيب قراءته".[2]

2– القارئ الخبير:

يعرفه "إدريس بلمليح" "وهو قارئ يهدف بملاحظاته الذاتية، وبتأمله لردود الفعل التي يثيرها النص، يهدف إلى إخصاب المعلومات الموجودة في هذا النص وإلى توسيع دائرتها كي تصبح المعلومات انعكاسا لقدرة القارئ لديه" .[3]

ويضيف "حسن ناظم" صفات القارئ الخبير كاستطاعة التحدث بطلاقة، اللغة التي كتب بها النص، وأن يتوفر على المعرفة الدلالية التي تجعله مستمتعا، توصل إلى النضج قادرا على نقله إلى الفهم، وأن يتوفر على كفاءة أدبية. [4]

والقارئ الخبير هو القارئ المثقف الذي سماه "محمد عبد الواحد عباس" الذي يعد ذا خصوصية تميزه في التعامل مع النص وهو القارئ الجامع عند "ريفاتير" (Rifatterre) "فالقارئ الجامع يعين مجموعة مخبرين تتكون في النقاط الحساسة للنص وحيث يبنون بردود أفعالهم وجوه واقع أسلوبي إن القارئ الجامع يشبه المخمن، فهو يكشف درجة عليا في التكاثف في مسلسل ترميز أو وضع دليل للنص".[5]

1 – حنا الفاخوري، الجامع في تاريخ الأدب العربي، دار الجيل، بيروت–لبنان، ط1، 1986، ص 729.
2 – بسام قطُوس، مدخل إلى مناهج النقد المعاصر، ص 177.
3 – إدريس بلمليح، المختارات الشعرية و أجهزة تلقيها عند العرب، ص 281.
4 – حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي العربي، بيروت–الدار البيضاء، ط1، 1994، ص 137.
5 – ينظر، نفسه، ص 138.

فالقارئ الخبير أو الجامع يوصف على أنه مجموعة من التوقعات كردة الفعل أثناء القراءة ومدى التكثيف الدلالي الذي سيفصح عنه النص.

3- القارئ الضمني:

هو قارئ يكون له حضور ساعة القراءة، يعرفه "رامان سلدن" (Raman Selden) : "هو القارئ الذي يخلقه النص لنفسه، ويعادل شبكة من أبنية استجابة تغرينا على القراءة بطرائق معينة". [1]

فهذا القارئ الذي لا تكون ولادته إلا ساعة القراءة للعمل لاتصافه بالمهارة والقدرة المعرفية "فهو قارئ ذو قدرات خيالية شأنه شأن النص، وهو لا يرتبط مثله بشكل من أشكال الواقع المحدد، بل يوجد قدراته الخيالية للتحرك مع النص باحثا عن بنائه، ومركز القوى فيه، وتوازنه، وواضعا يده على الفراغات الجدلية فيملأها باستجابات الإثارة الجمالية التي تحدث له، وهو منتج بقدر ما هو مدرك لأسرار الأساليب اللغوية للنص الذي يقرأه وعندما ينتهي من قراءة النص يكون قد حقق ما تطلبه القراءة الظواهرية، أي أن الأنا المفكرة لا تكون إلا عندما تدخل دخولا فعليا في علاقات وارتباطات مع اللغة وحركيَتها". [2]

هذا النوع من القراء قد يكون له مظهران مظهر نصي، وآخر تحريبي، فهو بعبارة أخرى قارئ فعلي لأنه يسعى في تفسير التأثيرات التي توجدها الأعمال الأدبية أو ما يسمى بردة فعل القراءة، لأن علاقة النص بالقارئ علاقة تواصل وبث، علاقة تفسير وتحليل، لأن هذه الشخصية للقارئ دائما تجعل نصبها قارئا محتمل الحضور دون تحديد له.[3]

فالقارئ الضمني أو المضمر كما يسميه البعض هو شخصية تسير مع النص تولد ببداية القراءة ولا تنتهي بانتهائها، بل تواصل عملها في التفسير والبناء والتحديد لبواطن الجمالية التي يرتكز عليها العمل الأدبي، فهي شخصية ليست تعتمد على القراءة البسيطة، السطحية، بل يكون لها قراءة تفكيكية لشفرات النص، فهي شخصية متحركة مع النص تدور حيث يدور، ولا تنفصل عنه بأية حال من الأحوال،" فالقارئ الضمني إنه مجسد كل الاستعدادات المسبقة الضرورية بالنسبة للعمل الأدبي لكي يمارس تأثيره وهي استعدادات مسبقة

1 - رامان سلدان، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة جابر عصفور، دار قباء، مصر، 1998، ص 171.
2 - محمد المتقن، مفاهيم نقدية، ص 52.
3 - نفسه، ص 53

مرسومة من طرف واقع خارجي تجربي ، بل من طرف النص ذاته، وبالتالي فالقارئ الضمني كمفهوم له جذور متأصلة في بنية النص إنه تركيب لا يمكن بتاتا مطابقته مع أي قارئ حقيقي"[1]

فالقارئ الضمني قارئ ناقد يسعى إلى استنطاق وحدات النص وكشف معانيه من خلال المؤشرات المستوحات من طرفه ، ليربط من خلالها خيوط المعنى المنشود والذي يريد المبدع الوصول إليه، فقد يحجبه عن بعض المتلقين.

4- القارئ الافتراضي :

وهو قارئ قد يحضر في ذهن المبدع أثناء أو لحظة الكتابة ، وهو التوقع الذي يجعل منه يكتب بلغة المساءلة " وهو عبارة عن إعادة بناء تصوري قادر على أن يمثل الأوضاع التاريخية للجمهور الذي تلقى النص حين ظهوره المبدئي ، والذي كان مقصدا مباشرا لمدر الرسالة حين بثها الأولي".[2]

فهذا القارئ قد يساهم في انتاج النص أو العمل الإبداعي فيصبح المبدع حينها المتلقي الأول لعمله .

والقارئ الافتراضي هو قارئ أو ناقد يعيش في مخيلة المبدع يساهم في انتاج النص كما يساهم في توجيهه بطريقة خيالية متوقعة .ويبقى الاختلاف في أنواع القراءة وأنماط القراء أمر نسبي وهذا حسب المسميات فقد تشترك وتتقاطع أو تختلف وتتباين ، إلا أنها تسعى في مجملها لتحديد زوايا فهم النصوص والمساهمة في انتاجه وتوجيهه وتوضيح معانيه ومراميه .

ولذا نرى ريفاتير (Rifatterre) يقترح نوعين من القراءة ، وهما القراءة الاستكشافية ، والقراءة التأويلية التي تؤدي إلى فهم النص ومن خلالها يكشف النص عن خباياه ، وكذلك أن الأقرب لهذه القراء التأويلية هما القارئ النموذجي والقارئ المخبر أو الخبير و ذلك أن التأويل مهمة صعبة ليست باليسيرة ، ولأن القارئ التأويلي قارئ لابد أن تزوده بمجموعة كبيرة من القدرات التي لابد منها من أجل خوض غمار النص ومن أجل الكشف عن خصوصيته، وهذا لا يتأتى إلا لقارئ واع محيط بخبايا وجزئيات المعنى .[3]

1 - فولفغانغ ايزر، فعل القراءة، ص 30.

2 - إدريس بلمليح، المختارات الشعرية و أجهزة تلقيها عند العرب، ص 281.

3 - ينظر، محمد المتقن، مفاهيم نقدية، ص 42-53.

مهما كان فإن الغاية من إعطاء القراء هذه القيمة يعود إلى وضع المتلقي للعمل الأدبي من ناحية تفسيره وتقويمه وتوجيهه ، والغاية الكبرى في فك شفرات النص والرقي بالأدب إلى النموذجية.

الفصل الثاني

قراءة في كتاب الإختيارين

(مقاربة في شواهد الشعرية)

-تمهيـــد:

مع انتهاء القرن الثالث و بداية القرن الرابع الهجري، بدأ النقد الأدبي بالتمايز والتنوع والانفصال عن الدراسات اللغوية، والبلاغية، والتاريخية، رغم اعتماده، في أدواته، الإرث النقدي الذي سبق تلك المرحلة .وقد بدأت الثقافات الوافدة تتغلغل في الدراسات النقدية، وهو ما أدى إلى تلونه بألوانٍ مختلفةٍ من اللغة والفلسفة وعلوم الكلام، بالإضافة إلى ظهور الدراسات النقدية التطبيقية، التي ابتدأت بالكشف عن السرقات والمساوئ والعيوب، وانتهت بالموازنة والمقايسة بين الشعراء، مع سعي بعض النقاد إلى وضع قواعد علميةٍ تنظم عمليات الإبداع، وتضع حدوداً للنص الأدبي، وتقنن الأحكام، وقد تعددت اتجاهات النقاد في تلك المرحلة، متأثرين بالحركة النقدية التي أثارتها عدة قضايا، كقضية الطبع و الصنعة، إلى جانب قضية السرقات الأدبية، وقضية اللفظ والمعنى، وقد كان للمعارك النقدية التي أدارها النقاد والشعراء النقاد أهميةٌ في هذا السياق .[1]

بالإضافة إلى المؤلفات النقدية ، فقد تضمنت المؤلفات اللغوية، والنحوية، والفلسفية، بعض الآراء النقدية، وقد" تنوعت الأعمال النقدية في هذه المرحلة بين ضروب مختلفةٍ، فمنها الكتب النظرية التي تطمح إلى تكوين رؤية متكاملة للعمل الإبداعي الشعري. إن كثرة النقاد في القرن الرابع، وتنوع مؤلفاتهم ومراجعهم الثقافية، بالإضافة إلى إفادتهم من آراء من سبقهم من النقاد، أدت إلى تميز النقد، ولعل أهم خصائصه آنذاك، هي الخصوبة والغزارة، واعتماد الذوق والفطرة، مع التَّطلع نحو العلمية ..... [2]

كذلك فإن ما يميز النقد في هذا القرن، هو انصرافه إلى الغوص أعمق في الأطراف التي تكون العملية الأدبية(**المبدع والنص والمتلقي**)، فنرى عنايتهم الشديدة بأهمية توجيه كتَّاب الشعر والخطباء، ووضع قوانين الصياغة التي تنظم كتاباتهم، موضحين اختلاف الأمزجة، بل إن **القاضي الجرجاني** يسهب في التفريق بين شعرٍ وآخر، على أساس اختلاف الشعراء، موضحاً

أثر البيئة والشخصية في عملية الإبداع الشعري .

ولعل الأهمية الكبرى كانت في ولوجهم أعماق النص، وذلك لمعرفة مواطن الجودة والرداءة، من جانب، ولتنظيم العلاقة بينه وبين متلقيه من جانبٍ آخر، فنراهم يلاحقون المعاني الجيدة والرديئة، ويهتمون بحدوده التي

1 - ينظر، محمد عبد المنعم خفاجي، دراسات في النقد الأدبي ، دار الطباعة المحمدية، القاهرة،ط1958،1، ص 144 .

2- ينظر، طه أحمد إبراهيم، تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع العجري، دار الحكمة، بيروت، 1989، ط1 ص144.

تفرقه عن النثر، ويتعقبون التشبيهات والاستعارات والمجازات، وضروب العناصر المكونة لجمالياته من جناسٍ ومطابقةٍ وإشارةٍ، مع اهتمامهم بالأوزان والقافية.[1]

وكان للمتلقي أهميةٌ كبرى، لأنه غاية العمل الأدبي، التي يسعى إلى إيصال الرسالة إليه .وقد كان حاضراً في أثناء وضعهم القواعد التي توجه عمل الأديب وتنظم النصوص، إلا أنهم لم يعنوا بوضع آلية علميةٍ أو نفسيةٍ تصف الطريقة التي يلج فيها المتلقي عالم القصيدة، ولم يصفوا العمليات التي تحدث في أثناء قراءته النص .وإنما كان حضوره بمنزلة رقيبٍ يقف خلف المبدع،(**كالقارئ الضمني**)، يوجه كتابته حسب توجهات المزاج الأدبي العام والخاص، سواء أكانت مدحاً أم نسيباً أم رثاء ،فيؤدي به إلى الإجادة في انتاج عمله، عن طريق تنقيح القصيدة ، بالإضافة إلى مهمة إطلاق الحكم الأدبي، جودةً ورداءةً، دون المشاركة في عملية تحقق النص.[2]

وعلى الرغم من أن المتلقي هو غاية العمل الأدبي، إلا أن تنظير العرب القدماء، كان يهدف إلى كشف الوجوه التي يتفاضل فيها المبدعون، لذلك كنا نراهم يلاحقون المعاني وتواردها عندهم، من خلال استقصائهم الحثيث لسرقات الشعراء، فقد كانوا يوازنون بينهم" بحسب مراتبهم من العلم

بصنعة الشعر، فتشترك الجماعة في الشيء المتداول، وينفرد أحدهم بلفظة تستعذب، أو ترتيب يستحسن، أو تأكيد يوضع موضعه، أو زيادة اهتدى لها دون غيره، فيريك المشترك المبتذل، في صورة المبتدع المخترع.[3]

وبدءاً من الأهمية التي حظي بها المتلقي، ركز النقاد على ضرورة أن يتذوق جماليات النص وأن يفهم معناه، بما يمتلك من أدوات، بمعنى أن الحديث عن الغوص في النص، والبحث عن معنى غير واضح، وجمالٍ غير مميز، كان على درجة من الصعوبة ، فالشعر هو ديوان العرب، يجب أن يفصح عما يريده الشاعر، ويجعل من المتلقي مستقبلاً لقوله فحسب، ويحصر دوره في التقويم والتّذوق؛ وهكذا يلاحظ قارئ تراثنا النقدي موقفاً واضحاً من القارئ واهتماماً بدوره إذ يمكننا الزعم بوجود علاقةٍ ما بين المبدع والمتلقي، بدأت

1- المرجع السابق، ص 145.

2-ينظر، مراد حسن فطوم، التلقي في النقد العربي في القرن الرابع هجري، منشورات الهيئة العمة السورية للكتاب دمشق،2014،ص43- 44.

3- ينظر، القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي و خصومه، دار المعارف للطباعة و النشر، سوسة- تونس،ط1 ، 1992 ص154.

ملامحها في التشكل منذ القديم، فالمبدع ينظم قصائده لهذا المتلقي، ومن الطبيعي أن يهتم برأيه فيها، ويسعى إلى أن تكون على الصورة التي يرتضيها. [1]

1- فاطمة البريكي، قضية التلقي في النقد العربي القديم، دار العالم العربي للنشر و التوزيع، دولة الإمارات العربية المتحدة،ط1 2006 ، ، ص65 .

المبحث الأول : ثقافة المتلقي وأثرها في تلقي النصوص

يختلف المتلقون في أثناء قراءتهم الأعمال الأدبية في الأسس التي يصدرون عنها، ويلجون النص الأدبي عبرها، وهذا الاختلاف يؤدي إلى تمايز طرائقهم في القراءة، ومن ثم يرفد عمليات التلقي، بما يستخدمونه من أدواتٍ تؤدي بتضافرها إلى فهم النص وتذوقه، ويمكننا القول إن البيئة الثقافية

التي ينهل المتلقي من مصادرها، ويمتلك أدواتها، من أهم أسباب الاختلاف بين المتلقين في قراءتهم النصوص الأدبية، وهي نقطة تجمع بين المتلقين الذين ينتمون إلى البيئة ذاتها، إذ تؤدي إلى تكوين زمرا من القراء يقفون خلف أدواتهم النقدية والثقافية، ولا يفهمون النص إلا من خلالها. [1]

1 – بيئة الأدباء والنقاد

لعل أولى البيئات الثقافية التي تعرضت لنقد الأدب، في التراث العربي، هم الأدباء أنفسهم الذين اعتمدوا الذوق والسجية العربية في نقدهم الأدب، فتثقفوا بثقافته وانطلقوا من أولية أن يكون الأديب عالماً وعارفاً بأدواته، من لغةٍ وتاريخٍ وروايةٍ وأنساب وأساليب شعريةٍ عامةٍ، وهذه الطبقة أفرزت فيما بعد نقاداً متخصصين في النقد، اعتمدوا الأدوات نفسها، فقد نشأ الأدب عند

العرب أحكاماً مقتضبةً، تلقى من دون تعليل، غير أنها تستند إلى ما هو أشمل منها، وترتكز على أفكار راسخةٍ لديهم، وإن لم تكن أفكاراً أدبيةً، وقد كان أقرب تلك الأفكار إلى الناقد، الأعراف الاجتماعية. [2]

ذلك أنهم يمثلون بيئة النقاد الأدباء، الذين ابتعدوا عن المؤثرات الثقافية الأخرى، ولا يمكن الجزم بخلو مؤلفاتهم من الثقافة الدخيلة على بيئتهم، من علم كلام ومؤثراتٍ لغويةٍ وبلاغية، إلا أنه يمكن القول إنهم يصدرون عن وعي بأدوات الأدب، فهم يقرؤون الشعر ويحكمون عليه، انطلاقاً من ثقافتهم التي تستند إلى الطبع والرواية، ومعرفة علوم الأولين وأخبارهم، وأيام العرب، وأشعارهم، وهم يوازنون ويقارنون بين الأشعار، ويحتكمون للذوق الفني، ويجعلون أشعار القدماء مقياساً لصحة الشعر، دون الاعتماد على التقسيم والمنطق والنحو واللغة والتصريف وغيرها .....[3]

إن ارتكازهم على موروثهم الأدبي، أدى إلى توجههم لوضع مقاييس ذوقية للشعر .والمعرفة بهذا العلم

1– ينظر، حسن إبراهيم أحمد أدبية النص النثري عند التوحيدي السردي و الانشائي، رسالة أعدت لنيل درجة الدكتوراه إشراف ا. د اللطيف عمران، جامعة دمشق 2004، ص 86

2– سعيد العدناني، الاتجاهات الفلسفية في النقد الأدبي، دار الرائد العربي، بيروت، ط1، 1987، ص43.

3 – ينظر، نفسه، ص 45.

وهذه الصناعة هي محصلةٌ للخبرات التي يكتسبها الناقد من طول مجالسته العلماء بهذا العلم وهي نفس المقومات التي تجعل شاعراً ما مجوداً، بالإضافة إلى اعتمادهم الذوق في نقدهم وأحكامهم، فقد أخذت قراءاتهم العمل الأدبي منحى محدداً، يعتمد مناقشة قضايا الأدب التي دار الجدل حولها في ذلك الوقت؛ مثل قضية اللفظ والمعنى، وقضية السرقات الأدبية، وقضية الطبع والصنعة، والموازنة بين الشعراء، وقضية الأخلاق والدين، فكان تلقيهم شعر شاعرٍ ما، محاولة لاستنفاد مناقشة هذه القضايا. وأهم ما تتميز به قراءة النقاد الأدباء، أنها كانت تفضي إلى **حكم الجودة**، أي إنها في أساسها **قراءة تقويمية للأدب والأدباء**، .....[1]

وتمثل هذه البيئة استمراراً للنقد العربي في مرحلة الفطرة في التذوق و الاستجادة، فهي لا تميل إلى العلمية، ولا تضع أسساً لطرائق التلقي وآليات القراءة، وإنما اعتمدت منهجاً للقراءة **قوامه مناقشة قضايا النقد المعروفة، والتقويم والحكم** ، فشعر الشاعر إما أن يكون جيداً أو رديئاً، وقد أشاروا إلى **أهمية أن يراعي الشعراء مستويات المتلقين**، والمناسبة، وأوصوا، مثلاً، بعدم التشبيب بنساء الممدوح، أو ذكر عيوبهم، في سبيل بلوغ مقاصدهم، مثل نيل الحظوة أو المكافأة. [2]

2 – بيئة اللغويين والنحاة:

ظهرت طبقة اللغويين، بوصفهم نقاداً وشراحاً للأدب، في الوقت الذي بدأت فيه الاتجاهات النقدية بالتكون، لأن العرب بدؤوا وضع قوانين لغتهم نحواً وإعراباً وصرفاً، بعد احتكاكهم باللغات والحضارات الأخرى، خوفاً على لغة القرآن، هذا من جانبٍ، ومن جانبٍ آخر، فإن ظهور الحداثة الشعرية، متمثلةً في أعلام التجديد، بما تحمله من استخدامٍ جديدٍ ومجازي للغة، أدى إلى دخول اللغويين في معارك نقديةٍ مع الشعراء، بالإضافة إلى أن اللغة هي المادة الأساسية لعمل اللغويين والأدب فن لغوي، لذلك اهتم به اللغويون والنحاة، وقدموا شروحاً له، دخلت في سياق النقد الأدبي، في ذلك الوقت، كذلك فإن" السبب المباشر في نشوء بيئة اللغويين والبلاغيين

على اختلاف مشاربهم وأذواقهم، يعود إلى تطور المعارف اللغوية والبلاغية التي أخذت تشق طريقها إلى الدرس الأدبي .[3]

1 – ينظر، مراد حسن فطوم، التلقي في النقد العربي، ص280.

2 – نفسه، ص280.

3 – العربي حسن درويش، النقد الأدبي بين القدامى و المحدثين، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة 1988، ص26.

إلا أن الغاية الأساسية عند اللغويين، لم تكن النقد الأدبي، بل كانت اللغةَ ذاتها؛ لغةَ الأدب فإيمانهم بتفوق لغتهم، أي لغة القرآن، على غيرها، دعاهم إلى جمعها ووضع قواعد لها، وكان ذلك ما جعلهم يستندون إلى الشعر الجاهلي، ولغة القرآن، لمعرفة الغريب وجمعه، ثم وضع قوانين الصواب والخطأ في التركيب النحوي والشعري، فوضعوا حدوداً زمنية للاستشهاد، فقد كانت مشكلتهم الأولى هي الحفاظ على اللغة العربية نفسها، بكل ما يتفرع عن هذه العملية من جمعٍ وروايةٍ ودراسةٍ واختيارٍ وتعليمٍ، وكان اهتمامهم بالشعر –في أغلب الأحيان –راجعاً إلى أنهم عدوه بمنزلة(وثيقةٍ)متعددة الفوائد والمزايا –فهو من ناحية –يمكن أن يكون مصدراً لكثير من المعارف عن الحياة الجاهلية وأخبارها وأيامها وأنسابها، وهو –من ناحيةٍ ثانيةٍ –يمكن أن يكون" وثيقةً "لغويةً تعرف منها لغات القبائل، وما بينها من فوارق تستخدم في حالات الجدل والنزاع حول قضايا اللغة، وهو – من ناحيةٍ ثالثةٍ –يمكن أن يكون مادةً تستخدم لتعليم اللغة العربية نفسها.[1]

لذلك فقد اختلفت الزاوية التي ينظر منها اللغويون إلى العمل الأدبي، عن غيرهم من النقاد والبلاغيين، بالإضافة إلى أن استعدادهم الثقافي، جعلهم يدورون في فلك الشكل الخارجي للعمل أي الألفاظ والتراكيب والإعراب، فالنحو هو معيار كلام العرب مما كان منه منثوراً، وما كان منه شعراً، وما كان منه سجعاً، وغير ذلك من وجوه كلام العرب. [2]

لقد اهتم اللغويون بالشعر من الزاوية التي يحافظ فيها على اللغة، خوفاً من الضياع أو اللحن بسبب اندماج العناصر الأجنبية في المجتمع، فقد" قيدوا به المعاني الغريبة والألفاظ الشاردة، واللغة عندهم هي لغة القدماء، وهم أعلم الناس بها وبمفرداتها، ووضع ألفاظها وتراكيبها.

1- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 1992،ص123.

2- أبو حاتم أحمد بن حمدان الرازي، كتاب الزينة في الكلمات الإسلامية، تحقيق حسين بن فيض الله الهمذاني، دار المعارف القاهرة، ج1،ط2، 1957، ص79

المبحث الثاني : منطلقات الأخفش الأصغر في الاختيار

1-اختيار ذوقي (باعتبار الأخفش الأصغر منشغلا بالشعر)

لا يمكن إنكار فضل كتب الإختيارات الشعرية على الساحة الأدبية و النقدية خاصة أنها تمثل المحطة الرئيسية للشعر العربي القديم، و هي من أرست دعائمه و نقلته من المشافهة إلى الكتابة.

و المختارات الشعرية القديمة كشفت لنا مدى إهتمام الأوائل بهذا التراث الأدبي، فجاءت عملية الجمع لهذا التراث عند ذلك الجيل الأول لتحافظ عليه من النسيان و الضياع ، "فأدرك العرب منذ العصر الجاهلي و في إطار النظام القبلي، قيمة الشعر و الشاعر في حياتهم، و من ثم كان احتفالهم بنبوغ شاعر منهم، و حرصهم على حفظ شعره و روايته جيلا بعد جيل لا يملون من هذا و لا يسأمون." [1]

فإن ولوع العرب بحفظ الشعر و تدوينه ليس لم يكن دون قصد أو مبتغى ، فهم قد عرفوا مكانته في النفوس، و ما يقدمه من أثر، إذ يحفظ تاريخ العرب و مأثرهم. و تعد كتب المختارات من أهم المجامع الشعرية التي عرفها التاريخ العربي إذ جمعت عيون الشعر وبيان جيده من رديئة بتصنيفها الجيد و تدوينها الشامل.[2]

فعملية الجمع هذه لابد لها من إنسان له القدرة في الحكم على النص ، لهذا نجد أصحاب المختارات الشعرية يمتازون بدقة الملاحظة و القراءة الجيدة لمضامين النصوص برؤية نقدية تجعلون منهم يجدون الجمالية الأدبية فيه و ما يعلي كعبه على غيره.

و مما هو معلوم أن طبيعة العربي ميالة إلى الكلمة الجميلة، سريع التأثر بها، لذا وجدنا الأمة العربية أمة بيان ، يؤكد ذلك دستورها الخالد القران الكريم ، و تاريخها العريق الذي كان ولم يزل يؤكد أن من البيان سحرا.[3]

على هذا تتوفر مهارة التمييز الجمالي عند الكثيرين، و الذي يعتبر الأخفش الأصغر من بين أعلامهم الساطعة، صاحب الكعب العالي في الأدب العربي عامة و المجامع الشعرية خاصة، المعروف بالذائقة الشعرية و المهارة في القراءة و الاختيار.

---

1 - ناصر الدين السد، مصادر الشعر الجاهلي و قيمتها التاريخية، دار المعارف، القاهرة – مصر، ط5، 1978،ص170.

2 - محمود فاخوري، مصادر التراث و البحث في المكتبة العربية، مديرية الكتب و المطبوعات الجامعية، سوريا، 19982،ص15.

3 - نفسه، ص16.

إذ يمكن أن نعتبر أن الأخفش الأصغر قد اتكأ على ذوقه في اختيار النصوص الشعرية التي استقاها عن المفضل و الأصمعي، ذوق أساسه عدة و مقاييس كانت سببا في اختيار النصوص و رفض نصوص أخرى ك "شرف المعنى و صحته ، و جزالة اللفظ و استقامته ، و الإصابة في الوصف و المقاربة في التشبيه والتحام أجزاء النظم و التئامها على تخير من لذيذ الوزن ، و مناسبة المستعار منه للمستعار له، و مشاكلة اللفظ للمعنى و شدة اقتفائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما".[1]

إضافة إلى تذوقه للمضمون و هو ما اشتمل عليه النص من أغراض و موضوعات من غزل و مدح و رثاء و هجاء و وصف ... كما يعد المطلع من المعايير النقدية التي تدخل في تذوق النص الشعري الذي يعتبر الواجهة التي تعطي التصور الأول عن القصيدة ، و من خلاله تستعذب القصيدة أو تمج ، و رأوا أن الشعر قفل أوله مفتاحه ، كما سبق ذكره و من جماليته المقررة أن يجيئ مصرعا ، و حسن اللفظ و المعنى و سلس الجرس ، و خاليا من التعقيد. و يمكن أن نعتبر هذا أحد معايير و المقاييس التي اعتمدها الأخفش الأصغر في جمع اختياراته. [2]

- و مثال ذلك مطلع قصيدة ((علقمة بن عبدة التميمي))

"ذهبت، من الهجران في غير مذهب* و لم يك حقا كل هذا التجنب[3]**

بمعنى: لم يكن من الحق أن تأتي هذا التجنب كله ، و لم أت ذنبا استحققت به منك هذا التجنب.

و قد استوفى هذا المطلع الشروط التي يتطلبها المصطلح الحسن من التصريح و حسن اللفظ و المعنى، إذ لم يحتوي على ألفاظ وحشية و لا معني مستنكرة، خال من التعقيد

- و قول : مالك بن حريم الهمداني في مطلع قصيدته

جزعت، و لم تجزع من الشيب مجزعا* و قد فات ربعي الشباب فودعا [4]**

- قول الحادرة:

بكرت سمية بكرة فتمتع** و غدت غدو مفارق لم يربع[5]**

1 - المرزوقي، شرح ديوان الحماسة لأبي تمام، علق عليه فريد الشيخ، دار الكتب العلمية، بيروت . لبنان،ط1،ص10.
2- ينظر، نفسه، ص 12.
3 - الأخفش الأصغر، الاختيارين، ص 47.
4 - نفسه، ص 230.
5 - نفسه، ص 63.

أي أدركها فتمتع منها بسلام أو حديث . "لم يربع" لم يكف عن السير.

فجاء المطلع مستوفيا للشروط المطلوبة في المطلع الجيد. إضافة إلى المقطع أو الخاتمة التي تعتبر قفلا للنص و أجمل النقاد أن تكون فيها براعة خاصة و اعتبروها –الخاتمة– عمدة في النص و غاية في كماله، و أن تكون محكمة لا يمكن الزيادة عليها و لا يأتي بعدها أحسن منها.

إن قصائد الاختيارين تتميز بشهرتها و مكانتها الأدبية عند الرواة و النقاد، من هذه القصائد عينية الحادة التي مطلعها : (بكرت سمية بكرة فتمتع)، و قال الأصمعي فيها : ((لو كان قال خمس قصائد مثل قصيدته هذه كان فحلا)) [1] و اختار للأسود بن يغمر قصيدته التي مطلعها (نام الخلي فما أحس رقادي) التي قال فيها ابن سلام "له واحد رائعة طويلة لاحقة بأجود الشعر لو كامن شفعها بمثلها قدمناه على مرتبته"[2]. و اختار قصيدتي علقمة ، كما اختار عينية ابي ذؤيب الهذلي التي قال الأصفهاني عنها : "تقدم أبو ذؤيب الهذلي جميع شعراء هذيل بقصيدته العنيدة ، فهو أشعر هذيل..."[3] و اختار قصيدة لمتمم بن نويرة مطلعها ((قالت فتاة من بني زيد)) فقال عنها ابن قتيبة :"و هذه القصيدة من أحسن ما قال"[4].

و اختار البشر قصيدته التي مطلعها (أحق ما رأيت أم الاحتلام). إذ قال فيها أبو عمر ابن علاء "ليس للعرب قصيدة على هذا الروي أجود منها ، هذه بعض أهم القصائد التي وردت في كتاب الاختيارين التي حصلت على إهتمام العلماء و النقاد العرب . و السمة الغالبة على هذه القصائد هي سمو لغتها و تميزها، الأمر الذي جعلها تنال كل هذه المكانة لذى النقاد.

لقد اختار الأخفش الأصغر المقطوعات كما إ ختار القصائد الطوال ، كما نجده اختار قصيدة لشاعر واحد و اختار قصيدتين و ثلاث لشاعر أخر .

و منه فقد قصد الأخفش في اختياراته إلى التنويع في الإختيار إذ لم يعمد إلى نسق موحد في اختياراته ، حرص على حفظ و سلامة اللغة من خلال اختيار القصائد التي أعجبته ، و لأنه نشد في اختياراته السمة التأديبية و التعليمية فإنه وجد في هذه القصائد ضالته التي ينشد، فهي تمثل أصالة العربية لاسيما أنه قد ضمن

1 – الأصمعي، فحولة الشعراء، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، مطبعة المنيرية بالأزهر، مصر،1968 ص22.
2 – ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، تحقيق محمد شاكر، دار المعارف بمصر، 1952، ص147.
3 – أبي الفرج الأصفهاني، الأغاني، طبعة دار الثقافة، بيروت، 1955 ص234.
4 – ابن قتيبة، الشعر و الشعراء، ص 338.

اختياراته قصائد للمرقش الأكبر، و الحارث بن حلزة اليشكري و المهلهل بن ربيعة و أمرؤ القيس و غيرهم من فحول الشعر الجاهلي .

و منه فالأخفش الأصغر قد جمع في اختياراته قصائد من أروع ما قالته العرب.

2-اختيار علمي باعتبار الأخفش الأصغر منشغل بالنحو:

الأخفش الأصغر، أبو الحسن علي بن سليمان بن المفضل، عالم نحو و شخصية ضلت بعيدة عن الأضواء العلمية الكاشفة ، بسبب اتجاه أنظار كثير من الباحثين إلى الحديث و الكتابة عن الأخفش الأكبر(أبو الخطاب و الأخفش الأوسط الذي نال أغلب إهتمام الباحثين و الدارسين.)

الأخفش الأصغر من العلماء الذين جمعوا بين المدرسة البصرية و المدرسة الكوفية ، و ذلك لأنه درس على يد المبرد أحد أعلام المدرسة البصرية ، و تعلب خاتمة المدرسة الكوفية ، إذا فهو من رجال المدرسة البغدادية التي جمعت بين النزعتين البصرية و الكوفية.[1]

و المتتبع لدراسة الأخفش الأصغر النحوية و البصرية يتبين له :

***أراء وافق فيها البصريين مثل :**

1- تصحيحه لكلام سيبويه و البصريين في التمييز بين ألقاب الإعراب و ألقاب البناء .

2- القول بأن اللام في ذلك للدلالة على شدة التراخي ، و هذا ما ذهب إليه البصريون من القول بأن اللام في ذلك إنما زيدت لتوكيد الخطاب البعيد إلى المشار إليه .

3- القول بأن أسماء الإشارة لا تجيئ أسماء موصولة.

***أراء وافق فيها الكوفيين مثل:**

1- موافقته لهم في جواز أن ينوب الجار و المجرور عن الفاعل مع جواب المفعول به مطلقا ، أي سواء تقدم الجار و المجرور على المفعول به أم تأخر

2-موافقته لهم في جواز حذف الفاء الواقعة في جواب الشرط في الإختيار. [2]

***أراء وافق فيها بعض النحويين مثل:**

1-موافقته المبرد فيما حكاه عنه أبو حيان ، و نقل ذلك السيوطي-في جواز وقوع ضمير الرفع المنفصل موقع المتصل و غيره.

1- http://www.alukah.net/culture/0/90273

2 - نفسه

2-موافقته المازني و المبرد في القول بأنه إذا تقدم معطوف و معطوف عليه بالواو خاصة ، و تأخر عنها خبر مفرد ، و لم تكن ثمة قرية تعين هذا الخبر لأحدهما المعطوف أو المعطوف عليه فإن الخبر المذكور يكون للأول و المحذوف هو الخبر الثاني.

***أراء انفرد بها عن المدرستين مثل:**

1-ما ذكره في حد الفعل أنه صفة و لا يوصف

2-ما ذكره في حد الحرف أنه ما أفاد معنى و لم يكن في الكلام ، نحو قولك: (زيد منطلق) ثم تقول: (أ زيد منطلق ؟) فيكون في الكلام معنى الاستفهام.

3-ما ذكره في علة بناء نحن على الضم من أن هذا الضمير لما كان موضوعا للرفع حرك بحركة المرفوع

4-ما ذكره في بناء علة الذين من أنه إنما بني، لأنه يقع لكل غائب .

5-ماذكره توجيه حذف الهمزة (يرى) حيث قال، فيما حكاه عنه أبو جعفر النحاس : (لما سقطت حركة الهمزة و سكنت ، و كانت الراء قبلها ساكنة ، حركت حركة عارضة ، فكان حكمها حكم الساكن بعدها و هو الهمزة)

و لذلك قال أبو جعفر النحاس: و ما علمت أحدا من النحويين تكلم في علة الهمزة لم سقطت إذا ألقيت حركتها على ما قبلها ، إلا علي بن سليمان.

- و مما انفرد به أيضا توجيهه لبعض القراءات القرآنية ، و من ذلك قراءة ابن عامر و عاصم في رواية أبي بكر ((**وَكَذَٰلِكَ نُجِي الْمُؤْمِنِينَ**)) [الأنبياء 88]

و بقوله الأصل ننجي فحذف إحدى النونين لاجتماعهما ، كما حذف إحدى التاءين لاجتماعهما في نحو قول الله عز و جل : (**وَلَا تَفَرَّقُوا**) [أل عمران 103] و الأصل " تتفرقوا " و قد ارتضى هذا التخريج تلميذه النحاس ، و ذهب إليه من بعدهما ابن جني ، ابن الشجري ، و استحسنه السمين الحلبي.[1]

1- المرجع السابق.

المبحث الثالث : جمالية التلقي في كتاب الاختيارين

– الظواهر اللغوية في كتاب الاختيارين :

إن الاهتمام باللغة وقواعدها ونظامها في الشعر العربي بات أمرا لابد منه، فبها تفهم المقاصد والأشياء، وبها تعرف أهمية الأمر وقيمته عند صاحبه ويتضح لكل دارس أن لغة الشعر لغة خاصة في بنائها وتركيبها، ولا تخرج مفرداتها عن حيز المعتاد لهذا النظام ، إذ لم تخالف هذه اللغة (القواعد النحوية أو الصرفية) وهذه اللغة السليمة هي أحد أسباب الرقي بهذه النصوص وقوتها الجمالية من هذه الناحية .

سأتناول بعض العناصر اللغوية التي جسدت جودة النصوص في كتاب الاختيارين من خلال التماسك والترابط متمثلة في :

1/– الأسلوب: يمتاز أسلوب القصائد في كتاب الاختيارين من جانبه اللغوي بكون الأخفش الأصغر حرص فيها على تحاشي اللحن .

–الأمر: هوما يطلب به حدوث شيء في الاستقبال . نحو : "اسمع وهات وتعال "[1]

وهذا التعريف الذي يجمع بين اللغة والبلاغة، فقد أوضح أن الأمر يرتكز أصلا عن الطلب، ولكن اختلاف مكانة الآمر والمأمور هي التي تحدد الغرض البلاغي من الكلام.

من أمثلة ذلك في الاختيارين،

– قول سلامة بن جندل :

دع ذا وقل لبني سعد لفضلهم * مدحا يسير به غادي الأراكيب [2]**

دع: فعل أمر مبني على السكون. وهذا لما فيه من الالتماس بين طرفين متساويين في الرتبة.

2 – السيد الهاشمي، القواعد الأساسية للغة العربية، دار الكتب العلمية، لبنان،1987، ص 20.

3 – الأخفش الأصغر، الاختيارين، ص 68.

- قال عوف بن عطية:

فأبلغ رياحا على نأيها * وأبلغ بني دارم والجمارا**

وأبلغ قبائل لم يشهدوا * طحا بهم الأمر ثم استدارا [1]**

وقد أفاد الشاعر في ترسيخ معناه من دلالة فعل الأمر، فضلا عن تمكنه من زيادة المعنى من خلال التكرار لفعل الأمر، زاد في تقوية المعاني التفصيلية فجاء تكراره تأكيدا له وبيانا لأهميته.[2]

وبحسب المبلغ جاء الأمر، فعندما كان الأمر يتعلق بالواحد ذكر مكان اجتماعهم (رياحا على نأيها)، وتختلف الإبلاغ المتعدد (بني دارم ، والجمار :ثلاثة أحياء)، وعندما كانت الكثرة هي العامة، أبلغ قبائل)، وكل أمر يحمل معنى يختلف عن الآخر، وإلا ماذا يفيد التكرار هنا إذ يعرف عن العرب الإيجاز.

فهذه بعض أنواع فعل الأمر التي وردت بتنوع صورها من البناء على السكون الظاهر والمقدر والضم، وحذف حرف العلة، وهذه كلها تدل على قوة اللغة العربية وتجسيدها في الشعر.

– **النهي**: هو أحد الأساليب النحوية التي تبني العلاقة بين المتكلم والمتلقي.

وسأتناول في هذه الجزئية اختلاف حركة الفعل بعد النهي عنه، وكما هو معلوم أن النهي له أداة واحدة، وهي (لا) الناهية وهي أداة جزم للفعل.

ونبدأ بالفعل الذي تكون علاقته الجزم بأداة النهي واضحة ثم نذكر الحالات الأخرى.

واختلف اللغويون هل هي أداة الجزم أم غيرها ، يقول عبد السلام هارون "وأما تأصيلها فالحق أنها حرف قائم بنفسه ذو أصالة في لفظه وعمله، وزعم بعضهم أن أصلها لام الأمر زيدت عليها ألفت فانفتحت و وبذلك انتقل عملها من الأمر إلى النهي، وزعم الكسائي أنا لا النافية، والجزم بعدها بلام الأمر مضمرة قبلها

1 – المرجع السابق، الاختيارين، ص484.

2 – ميساء صلاح، وادي السلامي، لغة الشعر في المفضليات، رسالة لنيل درجة دكتوراه، جمعة الكوفة، 2006، ص 91.

أي قبل لا النافية كأن الأصل في "لا تقم" "للا تقم"، فحذفت لام الأمر كراهية اجتماع لامين في اللفظ" [1]

ومن علامات الجزم المتعلقة بالفعل المضارع بعد لا الناهية بين البناء والإعراب: أذكر على سبيل المثال قول متمم بن النويرة:

فلا تفرحن يوما بنفسك إنني * أرى الموت وقافا على من تشجعا** [2]

فالفعل (تفرحن) : فعل مضارع مبني على الفتح في محل جزم لاتصاله بنون التوكيد الخفيفة، والفاعل ضمير مستتر تقديره أنت.

– **الاستفهام**: يعد الاستفهام من أهم الأساليب العربية التي تؤدي إلى لفت الانتباه .

والاستفهام: "هو طلب العلم بشيء لم يكن معلوما من قبل من خلال أدواته الخاصة"[3]

وأهم أدوات الاستفهام هي: (الهمزة، هل، من، كيف، متى، ما، أين، أتى، كم، أي أيان، هلا)، وهذه الأدوات الاستفهامية تنقسم إلى قسمين:

– حرفا الاستفهام : "الهمزة ، هل "

– أسماء الاستفهام : " من، منذ، ما، ماذا، متى، أيان، أين، أنى، كيف، كم "

1 – حرفا الاستفهام:

– الهمزة:

قال المسيب :

أرحلت من سلمى بغير متاع * قبل العطاس ورعتها بوداع** [4]

1– عبدالسلام هارون، الأساليب الإنشائية في النحو العربي، مكتبة الخانجي، مصر،ط1، 1978، ص184.
2– الأخفش الأصغر، الاختيارين، ص 588.
3– ميساء صلاح، لغة الشعر في المفضليات، ص 91.
4– الأخفش الأصغر، الاختيارين، ص 317

وقول جابر بن جني :

ألا تستحي منا ملوك وتتقي * محارمنا، لا يبو الدم، بالدمِ [1]**

يقال : بان فلان بفلان، إذا قتل به فكان له كفوا .

الهمزة : حرف استفهام مبني على السكون لا محل لها من الإعراب .

– هل :

قال عبده بن الطيب:

هل حبل خولة بعد الهجر موصول * أم أنت عنها بعيد الدار مشغول[2]**

فجاءت هل في هذا الموضع لتصوير ما يتمناه الشاعر، فكشفت هذه الأداة عن حقيقة، تنبض به نفسية الشاعر، وهي تمني الوصال لطول الفراق.

وقول مالك بن الريب :

وهل ترك العيس، المراقيل بالضحى * تغاليها تعلو المتان، الفيافيا[3]**

هل: حرف استفهام مبني على السكون لا محل لها من الإعراب.

2–أسماء الاستفهام:

– من : قول رجل من بني سدوس:

لمن مبلغ عوف بن لأ * ي حيث كان من الأقوام ؟[4]**

من : اسم استفهم مبني على السكون في محل رفع مبتدأ.

1- المرجع السابق ، ص 333

2- نفسه، ص 79.

3- نفسه، ص 627.

4- نفسه ، ص 171.

ما: قول عوف بن الأحوص :

إذا قيلة العوراء وليت سمعها * سواي، ولم أسئل بها : ما دبيرها ؟**[1]

ما :اسم استفهام مبني على السكون في محل رفع خبر للمبتدأ.

– **ماذا** : قال عوف بن الأحوص :

فماذا نقمتم من بنينا، وسادة * بريء لكم، من كل غمر، صدورها ؟**[2]

ماذا : اسم استفهام مبني على السكون في محل رفع مبتدأ.

–كيف : قالت إمرأة من الأعراب

كيف التعزي عنك ياعمرو * أم كيف لي، ياعمرو بالصبر ؟**[3]

كيف : إسم إستفهام مبني على الفتح في محل رفع خبر مقدم.

فهذا التنوع في أدوات الاستفهام وما ذكرناه على سبيل المثال لا للحصر وإلا فالهمزة فقط، كانت بكثرة في هذه القصائد، فقد جاءت متنوعة بين حرفي الاستفهام وأسمائه: (الهمزة، هل، هلا، ألا، ما، ماذا...).

"فالشاعر يحتضن الكلمات ويتأملها ويعاود النظر فيها، ويعيد تشكيلها، بل إنه قد يغير من صياغتها وتحطم نظامها العربي الثابت، ويخلق لنفسه نظاما خاصا به، وما يحدث نتيجة ذلك ليس من قبيل الضرورة الملحة، الناجمة من الرغبة في اكتشاف معنى التجربة وطبيعتها، من هنا فإنه لا يمكن إدراك لغة الشاعر فاعليتها تبعا لتصورات لغوية عامة، لا تأخذ بعين الاعتبار التجربة الشعرية وخصوصيتها وفرديتها".[4]

1- المرجع السابق، ص 544.

2- نفسه، ص 545.

3- نفسه، ص 288.

1- ميساء صلاح، لغة الشعر في المفضليات،ص80

ثانيا : أدوات الربط النصي

يعد التماسك النصي هو أحد الآليات التي تبين الربط بين وحدات النص، يقول صلاح فضل: "فالنص يتمثل في علاقات محددة تختلف عن الأبنية القائمة خارج النص، فإذا كان هذا النص أدبيا، فإن التعبير يتم فيه أولا من خلال علامات اللغة الطبيعية".[1]

لذا بلغت العناية بالتماسك النصي بين الوحدات الموجودة في النصوص أيما مبلغ، فهو يبحث في عناصر الجملة وروابطها، ويعطي الأهمية الأولى للجملة، والإحالة، والسياق، وهذه العناصر تهدف إلى إحداث التماسك. وأن تعاطيها بالدراسة يدور حول قدرتها على تأدية الوصول إلى الهدف. [2]

ولذا فإن التماسك هو ربط بين أجزاء النص وعنوانه لكي تكون متينة المبنى والمعنى، "وبالتالي لا يتم الاهتداء إلى ربط بين النص وعنوانه إلا بمعرفة كافة أبنية النص ووجه الترابط بينها وبين العنوان، إضافة إلى كونه مكملا لمضمون النص، وهنا نجد أنفسنا أمام حالة بمنتهى التماسك إذ يكون كل طرف بحاجة إلى الآخر"[3]

وإنني سأتناول في هذان العنصران العطف والتوكيد، باعتبارهما أهم الروابط بين الجمل والكلمات، لبيان العلاقة والترابط بين أجزاء الكلام.

1 – العطف :

وحروف العطف هي: (الواو، الفاء، ثم، أو، أم، لكن، لا، بل، حتى للغاية)، وهذه الحروف قد وجدت في كتاب الاختيارين، وقد جسدت معانيها ومقاصدها من الترابط والتماسك ، فقد جمعت هذه الأدوات بين عناصر أراد الشعراء لها أن تكون مترابطة ومتداخلة.

1- صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، القاهرة، 1978، ص 216.
2- بوذينة رياض، التماسك النصي من خلال العطف والتكرار، رسالة ماجيستير، جامعة باتنة، 2007، ص 26
3- نفسه، ص 26

الواو: وهي أكثر حروف العطف استعمالا في الاختيارين و غايتها المشاركة في الأمر، ومن ذلك قول طفيل بن عوف:

سماوته أسمال برد محبر * وصهوته من أتخمي معصب** [1]

وفي قوله أيضا :

جنبنا من الأعراف أعراف غمرة * ومن هضب لبن، الخيل يا بعد مجنب.**[2]

أو: وهي لأحد الشيئين أو الأشياء، مفيدة بعد الطلب التخيير أو الإباحة، وبعد الخبر الشك أو التشكيك [3] والفرق بين الإباحة والتخيير أن الإباحة يجوز فيها الجمع بين الشيئين

وأما التخيير فلا يجوز فيه الجمع بينهما.[4]

فغرض الإباحة والذي كما ذكرنا يجوز فيه الجمع بين الشيئين نحو قول المرار بن المنقذ:

وكأن كلما نغدو به * نبتغي الصيد باز منكدر**

أو بمريخ على شريانه * حشه الرامي بظهران حشر**[5]

فاستطاع الشاعر أن يجمع بين المعنيين في هذين البيتين، فهو أراد أن يوضح أن ثعلبهم الصغير يأتون به إما للصيد وما يكون فيه من اللحاق بالفرائس وهذا لحيلته ومكره، أو أنه يأتيهم بريش الجناح الذي يضعونه على قسيهم التي يصنعوها من شجرة الشريانة.

1- الأخفش الأصغر، الاختيارين، ص 05.
2- نفسه، ص 14.
3- محمد محي الدين عبد الحميد، شرح قطر الندى وبل الصدى، المكتبة التجارية الكبرى،سوريا، ط1، ص305.
4- مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية، المطبعة العربية،بيروت، ط1، 2003، ص 577.
5- الأخفش الأصغر، الاختيارين، ص 343.

أما **التخيير** ففي قول علقمة بن عبدة التميمي :

وما انت، أم ما ذكرها ربعية * تحل بإير، أو بأكناف شربِ.**[1]

وقوله :

فإنك لم تقطع لبانة عاشق * بمثل بكور، أو رواح مؤوب**[2]

أم: لطلب التعيين بعد همزة داخلة على أحد المستويين اللذين استوى الحكم في ظنك بالنسبة لهما.[3]

كقول المرار بن المنقذ:

ألسمنان فيسقيها به * أم لقلب من لغاط يستمر**[4]

فقد أوصل الشاعر أداة السقاية، فهل يسقي دوابه من المحاري أو من الآبار الموجودة فهذا الأمر متعلق به ولتوضيح أمره. ومنه فإن الأداة أم تفيد التداخل في الأمر و المشاركة فيه.

2- التوكيد :

يعد التوكيد أحد الأساليب اللغوية التي يؤتى بها لتأكيد الكلام، والتوكيد عند اللغويين : هو تابع يذكر في الكلام المفيد لدفع أي توهم قد يحمله الكلام إلى السامع[5]، والتوكيد هو أحد أنواع التوابع التي لها حكم متبوعها في النصب والجر والرفع. و أتى الشعراء بأسلوب التوكيد في أشعرهم لتقوية المعنى و إثباته.

وقد يكون التوكيد اداة بلاغية ولغوية وموسيقية ، لما تجمعه من خصائص ووسائل لتوظف في أي حال من تلك المجالات .

-التوكيد بالقسم فنجده في قول علقمة:

1- المرجع السابق، ص 49.

2- نفسه، ص 51.

3-محمد محيي الدين عبد الحميد ، شرح قطر الندى وبل الصدى، ص 306.

4- الاخفش الاصغر، الاختيارين، ص 348.

5- سليمان فياض، النحو العصري، مركز الأهرام، القاهرة، ط1، 1995، ص 165.

و والله لولا فارس الجون منهم * لأبوا خزيا، والإياب حبيب**[1]

وكذلك القسم بقولهم لعمري، فنجدها في قول عوف بن الأحوص: [2]

لعمري لقد أشرفت يوم عنيزة * على رغبة لو شد نفسا ضميرها.**

وأما التوكيد بالمفعول المطلق الي يؤتي به بعد فعل من لفظه تأكيدا لمعناه ، أو بيانا لعدده، أو بيانا لنوعه أو بدلا من التلفظ بفعله[3] ، وقد جاء في عدة مواضع منها :

قول طفيل بن عوف:

يذدن ذياد الخامسات، وقد بدا ** ثرى الماء من أعطافها المتحلب.** [4]

قول علقمة بن عبد التميمي:

و قد وعدتك موعدا لو وفت به * كموعد عرقوب أخاه، بيثرب.** [5]

وقد أفادت هذه الأنواع من القسم والمفعول المطلق في تأكيد المعاني ، وبيان التنوع الدلالي والسياقي لتلك المؤكدات و مع تنوع أساليبها، ما يعكس نفسية الشاعر، وكشف حالة المتلقي في قبول الخبر إثباتا وتشكيكا ونفيا.

و بهذا يكون كتاب الاختيارين قد استطاع أن يقدم الصورة اللغوية الموجود في لغة العرب الأوائل من خلال التوافق بين الدلالة الإعرابية والدلالة البلاغية والدلالة المقصدية .

1- الأخفش الأصغر، الاختيارين، ص 653.
2- نفسه، ص 546.
3- مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية، ص429.
4- الأخفش الأصغر، الاختيارين، ص 34.
5- نفسه، ص 49.

ب- العروض والإيقاع

يعد الإيقاع أحد الركائز المهمة في الشعر العربي؛ إذ يهتم به الشاعر من أجل أن يطرب السامع ويلفت انتباهه لكلامه، فيختار لشعره حروفا تؤدي المغزى، وتطرب الأذن، وكما جاء عند المرزوقي في عمود الشعر ما يسمى باختيار لذيذ الوزن إذ يقول: "وعيار التحام أجزاء النظم والتئامه، على تخير لذيذ الوزن، الطبع واللسان ... وإنما قلنا على تخير من لذيذ الوزن، لأن لذيذه يطرب الطبع لإيقاعه، ويمازجه بصفائه، كما يطرب الفهم لصواب تركيبه واعتدال نظمه"[1]

فهذا الاهتمام بالإيقاع ليس وليد صدفة لدى النقاد وأهل العروض، بل هو أحد القواعد المهمة في الشعر، ولابد أن يعلم أن أول مقومات الشعر الوزن والقافية، إذ بدونهما يصبح الكلام نثرا، فطربنا لسماع قصيدة جيدة يعتمد على فكرتها ووزها، وقد يدرك السامع ذو الحسن المرهف بذوقه وشعوره أن بيتا ما من أي قصيدة فيه شيء غير طبيعي أو غير منسجم إذا ما كان هذا البيت مكسورا، ولكن معرفة الموضع اللين الذي أدى إلى ذلك يحتاج إلى معرفة علم العروض ".[2]

الحرف للغرض الشعري حقيقة تؤثر في المتلقي، فمثلا لا يصلح الحرف الهمسي في معرض القوة والشجاعة، أو الحروف الفخامة الجهورية في الغزل لأن الأصل في الغزل يناسبه الهمس، لأنه تعبير عما يختلج في نفس الشاعر تجاه المحبوبة، فهو يلامس شعورا رقيقا، وحسنا مرهفا، ولذا يكون الإيقاع الموسيقي الذي تقوم على أساسه بقية العناصر، وهي تمارس دورها البارز في جميع المستويات، خاصة إذا كانت صوتية، وهذا بدراسة الحروف والمقاطع ومناسبة المقام لها، أو صرفية من باب ملازمة الأمر وتحقيقه، فالخطأ الصرفي يعيق المعنى، ومن خلاله تضعف الموسيقى ويظهر الخلل والاضطراب لدى السامع.

فالإيقاع ليس عنصرا محددا، وإنما هو مجموعة متكاملة أو عدد متداخل من السمات المميزة التي تتشكل بجانب عناصر أخرى من الوزن والقافية الخارجية أحيانا ومن اتفاقيات داخلية بواسطة التناسق الصوتي بين الأحرف الساكنة والمتحركة.[3]

1- المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، ص11

2- عبد الله درويش، دراسات في العروض و القافية، مكتبة الطالب الجامعي، السعودية، ط3، 1987، ص09.

3- ينظر، ميساء صلاح ، لغة الشعر في المفضليات، ص129.

ولذا فإن الاهتمام بالإيقاع يعطي النص جرسا موسيقيا عذبا يساعد على حسن التآلف وتنسيق النظم، وتلاؤم الصيغة، يكشف عن المعنى في وضوح وروعة، وكذلك الأمر بالعكس ، فاضطراب النظم و فساد الصورة يعقد المعن، و يزداد غموضا.[1]

والآن سنتحدث عن عناصر الإيقاع موجزا فيها، بداية ب:

أولا : القافية .

عرفت القافية بأنها المقطع الأخير من البيت ، وهي آخر مقطع صوتي، وقد تقل عن الخليل قوله- أي القافية-: "إنها من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه مع ما قبله" [2]

وقال الناظم أبو سعيد شعبان بن محمد القرشي الآثاري:

قافية النظم البديع المؤتلف * في حدها أهل تختلف**

قيل هي النصف الأخير لا تزيد * وقيل بالبيت وقيل بالقصيد**

والساكنان آخرا مع ما يرد * بينهما إن كان ثم أو فقد**

مع سابق ساكن به ابتدي * قافية بما الخليل يقتدي [3]**

فهذا التعريف هو الذي يحدد لنا القافية، فليس شرط أن تكون الكلمة الأخيرة أو جزء منها، أو أكثر من كلمة.

1- ينظر، مصطفى عبد الرحمن إبراهيم، في النقد الأدبي القديم عند العرب، مكة للطباعة، 1998، ص157.

- إميل بديع يعقوب، المعجم المفضل في علم العروض و القافية و فنون الشعر، دار الكتب العلمية،بيروت، ط1، 1991 2ص347.

- أبو سعيد شعبان بن محمد القرشي الآثاري، الوجه الجميل في علم الخليل، تحقيق: هلال ناجي، عالم الكتب، بيروت، 3ص127.

وسنأتي بأمثلة عليها لبيان صورها، ففي قول طفيل بن عوف:

كريمة حر الوجه، لم تدع هالكا * من القوم هُلكا في غد غير معقب.**[1]

فلو قطعنا البيت تقطيعا عروضيا وحسب تعريف القافية تكون كلمة (معقب) هي القافية (معقبي) /0//0 وهنا جاءت كلمة واحدة.

أما ما يزيد عن الكلمة ففي قول راشد بن شهاب اليشكري:

أرقت فلم تخدع بعيني خدعة * و والله ما دهري بعشق ولا سقم.**[2]

فتكون (لا سقم) هي القافية .

و في شطر الكلمة كما في قول طفيل بن عوف:

وفينا ترى الطولى، وكل سميدع * مدرب حرب وابن كل مدرب.**[3]

فكلمة (مدرب) بعد تقطيعها (//0//0)و ما يكون قافية (دربي) و هذه هي صورة القافية حسب ما تناولته كتب العروض.

1. نوع القافية من حيث عدد الحروف بين الساكنين :

وأما من ناحية عدد الحروف التي تكون بين الساكنين في القافية، فالأغلب فيها هو ما نظمت عليه البحور الخليلية على النحو الآتي:

1- الأخفش الأصغر، الاختيارين، ص03.
2- نفسه، ص 173.
3- نفسه، ص 07.

• **حركة واحدة:**

ومثال ذلك قول الأفوه الأودي:

لا يرشدون، ولن يرعو لمرشدهم * فالجهل منهم معا، و الغي ميعاد**[1]

القافية فيه (عاد . عادي /0/ 0).

• **حركتان:** نحو قول بشر بن سلوة :

و الجمع من ذهل كأن زهاءهم * جرب الجمال، يقودها ابنا شعثم.**[2]

القافية: (شعثم ، شعثمي/0//0).

• **ثلاث حركات:** في قول المثقب:

حسن قول (نعم) من بعد (لا) * وقبيح قول (لا) بعد (نعم)**[3]

القافية: (بعد نعم = / O/ / / O).

وهذه الحالة هي قليلة في الاختيارين لأن أغلب الشعراء كانت قصائدهم. تنتهي القافية ب (حركة) أو (حركتين) قبل السكون الأخير، ولعل هذا يعود لقوة الجرس الموسيقي في هذين النوعين أكثر من ثلاث حركات.

2- أنواع القافية من حيث الإطلاق والتقييد:

القافية نوعان من حيث حركة الحرف الأخير (الروي) إما أن يكون ساكنا أو متحركا، فإذا كان ساكنا فهي القافية المقيدة وأما إن كان متحركا فهي مطلقة.

- المقيدة: وهي ما كان رويها ساكا. وقد جاءت القافية المقيدة في الاختيارين بالصورتين المردوفة والمجردة .

1- المرجع السابق، ص 75.
2- نفسه، ص 187.
3- نفسه، ص 557.

• **المقيدة المردوفة:**

_ **الواو** : قول أبو زيد

إن طول الحياة غير سعود * و ظلال تأميلُ نيل الخلود**[1]

فحرف الروي (الباء) والردف، الواو .

- وقول علقمة بن عبدة التميمي:

هل ما علمتَ ، و ما استودعتَ مكتوم؟ ** أم حبلها، إذ نأتك اليوم مصروم.**[2]

- **الألف** :عبيد بن الأبرص:

ليس رسم على الدمين ببالي ** فلوى ذروة، فجنبي أُثال.**[3]

الروي (العين)، الردف (الألف).

_ **الياء:** قول كعب بن سعد الغنوي:

تقول سُليمى: ما لجسمك شاحبا * كأنك يحميك الشراب طبيب؟**[4]

الروي الباء، والردف (الياء).

• **المقيدة المجردة:**

وهي ما لم يكن بها حرف ردف، أي الحرف الذي قبل الروي حرف متحرك وليس حرف مد، وقد تكون القافية مؤسسة أحيانا ، لكننا حددنا الأمر عندما يتعلق بعدم وجود الردف.

ولو نظرنا إلى حركة الحرف الذي قبل الروي الساكن، فإننا نجد حالتين فقط، هما:

1- المرجع السابق، ص 518.
2- نفسه، ص 630
3- نفسه، ص 547.
4- نفسه، ص 750.

– حركة الفتح:

في قول المثقب العبدي:

داد عني النومَ هم بعد هم * ومنَ الهم عناء، و سَقَّم.**[1]

فجاءت القافية مقيدة غير مردوفة وقد سبقها حرف متحرك مفتوح.

• **القافية المطلقة:** وهي ما يكون الروي فيها متحركًا،

سأذكر بعض الأمثلة التي يمكن لنا من خلالها التوضيح للنماذج الموجودة، ففي القافية المطلقة المردوفة، التي كانت حركة الروي فيها:

– الضم: قول متمم بن نويرة:

و هيَّجَ لي، حزنا تذكر مالك * فما نمتُ إلا و الفؤادُ مَروعُ.**[2]

فقد جاءت حركة الروي بالضم، ولو تأملنا في حرف الردف الذي قبل الروي الضم، نجدها قد توزعت بين الواو، الألف والياء، وكان أغلبها في الواو لمناسبته الضم، وليس بفارق كبير.

ـ الفتح: في قول اعوف بن الخرع:

كل قبائلهم أتبعَت * كما أتبع العرُ، ملحا وقارَا** [3]

فالروي الراء بالفتح كانت قبله الألف ردفا، وكذلك الحال بالنسبة للفتح فقد جاءت حروف الردف فيه متنوعة بالألف، الواو، الياء.

1- المرجع السابق، ص 556.
2- نفسه، ص 588.
3- نفسه، ص 19.

– **الكسر**: في قول أبو خراش:

و كأنما كانوا لمقتل ساعة * بردا ذحته الريحُ كلَّ سبيل.**[1]

فحرف الروي اللام كانت حركته الكسر سبق بحرف ردف مناسب له وهو الياء.

• **القافية المطلقة المجردة**: وهي في الحقيقة تكون من متحركين فأكثر (/0//0)، وهنا تظهر مدى استعمال الشاعر لهذه القافية بما يناسب الغرض والموسيقى الإيقاعية، ونبدأ بحركة:

ـ **الضم**: قول رجل من اليهود:

فلسنا بأول من فاته ** على رفقه، بعض ما يطلبُ.**[2]

فالقافية (يطلب = يطلبو = /0//0)، فحركة الروي الضم والحرف الذي قبله كذلك.

– **الفتح**: في قول عمر بن قميئة:

و إن ظهَرَت منه قوارص جمة * و أَفرَعَ في لومي مرارا و أصعَدا**[3]

. **الكسر** : في قول عمرو بن معد يكرب:

أعددتُ للحرب فضفاضة * دلاصا، تَثَنَى على الراهش**[4].

وهذا التنوع في القصائد و القوافي يعطينا دلالة أخرى على مدى بعد نظر الأخفش الأصغر و معرفته بالقواعد الموسيقية، ولذا أراد أن يختار نصوصه من جيد الأشعار بصور مختلفة في قوافيها، بين المطلقة و مقيدة، و مردوفة و المجردة، وكذلك اختلاف حركة الروي بالنسبة للقافية المطلقة و اختلاف الحركة للحرف الذي قبل الروي بالنسبة للقافية غير المردوفة.

1- المرجع السابق ، ص 679.
2- ، نفسه ، ص 399.
3- نفسه، ص 457.
4- نفسه، ص 401.

3 . حروف القافية :

تتكون القافية من ستة حروف أساسية عند الخليل بن أحمد الفراهيدي، وجاء نظمها في باب أحرف القوافي :

رويها تأسيسها دخيلها ** وردفها خروجها و وصلها [1]**

و من خلال هذا تعرف الحروف و هي : " الروي، التأسيس، الدخيل، الردف، الخروج، الوصل".

. الروي : و هو الحرف الذي تنبني عليه القصيدة و تنسب إليه، فيقال رائية، ميمية، دالية،....[2]

و الروي : هو مقطع صوتي يتكرر في كل القصيدة وعليه تبنى " و هو النغمة التي ينتهي بها البيت، و يلتزم الشاعر تكراره في الأبيات و موقعه آخر القصيدة، وسمي بالروي لأنه مأخوذ من الرُواء، و هو الحبل، فالروي يصل ابيات القصيدة، و يمنعها من الاختلاط، كالحبل الذي تشد به الأمتعة " [3]

ومن خلال الدراسة لشعر الاختيارين يتجلى لنا في النصوص الاهتمام الأكبر به، و عكس لنا قيمة و متانة هذه النصوص و مدى ملاءمتها لأغراضها الشعرية، والشاعر القديم التزم وزنا واحدا و قافية واحدة و ورويا واحدا في القصيدة، إذ يعد هذا من ثوابت الجودة الشعرية في النص الشعري القديم.

. ومن أمثلة ذلك في كتاب الاختيارين:

–الوصل: "وهو ما جاء بعد الروي من حرف مد أشبعت به حركة الروي، أو هاء وليت الروي [4]

ويحدده السيد الهاشمي إذ يقول : " الوصل هو ما يكون بعد الروي ناشئا عن إشباع الحركة في آخر الروي المطلق[5]

1– أبو سعيد شعبان محمد الآثاري، الوجه الجميل في علم الخليل، ص 128.

2– عبد العالم محمد القريدي، حركة القافية في الأصمعيات، دارغريب للنشر و التوزيع، مصر، 2012، ص 31.

3– محمد بن حسين بن عثمان، المرشد، الوافي في العروض و القوافي، دار الكتب العلمية،بيروت، ط1، 2009، ص157.

4– محمود مصطفى، أهدى السبيل إلى علمي الخليل العروض و القافية، تحقيق سعيد محمد اللحام، عالم الكتب،بيروت، ط1، 1996، ص 114

5– ينظر، السيد أحمد الهاشمي، ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، مكتبة الآداب، القاهرة، ص 109.

وسأذكر أمثلة على ذلك دون واسع النظر والتدقيق.

الألف : قال عمرو بن قميئة:

و إن ظهرت منه قوارص جمة ** و أفرعَ في لومي مرارا و أصعدَا.**[1]

فحرف الروي في هذا البيت الدال جاءت على الفتح، وجاءت الألف بعدها وصلا لها.

ـ الواو : قال دجاجة :

تجَرَدَ علاَّقٌ إلينا و حاجبٌ * و ذو الكير يدعو : يا لحنظلة اركبوا.**[2]

الروي هنا (الباء)، والواو وصل له.

ـ الياء: قال سوار بن المضرَب :

ألم ترني و إن أنبأتُ أني ** طويتُ الكشح، عن طلب الغواني**[3]

فالروي فيها النون والياء حرف وصل وليست بناتجة عن إشباع هنا بل هي أصلية.

. الهاء: قال عمر بن قميئة

أرى جارتي خفت وخف نصيحها * وحب بها لولا النوى وطموحها** [4]

فلم يخرج الاخفش في قصائده على ما هو موجود في نظام الشعر بل تحرى التنوع فيها، من أجل إعطاء هذه النصوص الجيدة قيمتها التي تليق بها.

2- الردف: "وهو حرف مد أو لين قبل الروي، وليست بينهما فاصل سواء أكان الروي مطلقا أو مقيدا) [5]

1- الأخفش الأصغر، الاختيارين، ص 457.
2- نفسه، ص 687.
3- نفسه، ص 105.
4- نفسه، ص 440.
5- إميل بديع يعقوب، المعجم المفضل في علم العروض والقافية وفنون الشعر ، ص 351.

وتسمى القافية التي بها الردف مردوفة، وقد وجد هذا في الاختيارين بعدة صور (الواو – الألف – الياء).

– **الواو:** قال علقمة :

تخشخش أبدان الحديد عليهم * كما خشخشت يبس الحصاد هَبوبُ** [1]

الروي النون، والردف الواو .

_ **الألف** : قال الراعي

متى ما يوجد نائله علينا * فلا يخلا نخاف ولا غرارا** [2]

الروي فيها: الراء، الوصل: الألف، الردف: الألف كذلك.

– **الياء** : قول عبدالله بن عنمة الضبي

لأم الأرض ويل ما أجنت * غداة أضر بالحسن السبيل** [3]

الروي فيها اللام، الوصل هنا الياء.

والناظر للنصوص الموجودة في الاختيارين ليجدها، قد تنوعت في حروف الردف من حيث الحرف(الواو، الألف، الياء)، كما تنوعت أيضا في تناسب الحركة مع الحرف:

"الواو= الضم، الألف = الفتح، الياء = الكسر"، ونجدها أيضا مختلفة في مناسبة حرف الردف لحركة الروي.

وهذا التنوع لم يخرج عن القواعد العروضية الموجودة، بل أحيانا تفرضه الكلمة المناسبة للمقام فلا يجد الشاعر بدا من ذكرها، ولا يختل المعنى أو الموسيقى فيها، وهذا ما هو معروف عن الشعر العربي القديم.

1- الأخفش الأصغر، الاختيارين، ص 655.
2- نفسه، ص 606.
3- نفسه، ص 391.

4 – التأسيس: "هو ألف هاوية لا يفصلها عن الروي إلا حرف واحد متحرك "، ولا يلتقي التأسيس مع الردف ،"وتكون ألف التأسيس في الكلمة التي فيها الروي أو في كلمة أخرى "[1].

وسأعرض بعض الأمثلة المختلفة المتصلة بالتأسيس أي تكون حركة الروي متنوعة كالآتي:

_ **الضم**: أنشد الأًصمعي لجبيهاء الأشجع

كأن أجيج الكير إرزام شخبها * إذا امتاحها في محلب القوم مائح.**[2]

– **الفتح:** قال سوار بن المضرب

لدلهم مأثرات قد عرفن له * إن المآثر معدود مساعيها.** [3]

_ **الكسر** : قال أبو خراش

فقدت بني لبنى فلما فقدتهم * صبرت، ولم أقطع عليهم أباجلي.**[4]

فهذا التنوع في حركة الروي المتعلق بالتأسيس يعطينا حكما نقدا لمدى اهتمام الأخفش أثناء اختياره لجيد النصوص ما لم تخالف قواعد العروض المعروفة، التي تجسد، وتحافظ على النغم الموسيقي الذي يؤدي إلى اختيار لذيذ الوزن، ويعطي الحسن الإيقاعي للقافية.

5 – الدخيل: "هو الحرف الذي بين التأسيس والروي".

والدخيل هو الحرف المتحرك بين الروي والتأسيس، وهو ملازم للتأسيس، "فلا يجتمع الدخيل مع الردف لأن الردف ساكن، كما لا يجتمع التأسيس والردف، وقد يجتمع ما عداهما من حروف القافية". [5]

1– محمود علي السمان، العروض القديم أوزان الشعر العربي وقوافيه، دار المعارف، مصر، ط2، 1986، ص 224.
2– الأخفش الاصغر، الاختيارين، ص 512.
3– نفسه، ص 118.
4– نفسه، ص668.
5 – محمود علي السمان، العروض القديم، ص 224.

ومثال ذلك في قول الحرث بن ظالم:

قفا فاسمعا أخبركما إذ سألتما * محارب مولاه وثكلان نادم**

فأقسم لولا من تعرض دنه* لخالطه صافي الحديدة صارم**

حسبت أبا قابوس أنك سالم * ولما تصب ذلا وأنفك راغم**

فإن تك أذواد أصبن وصبية * فهذا ابن سلمى رأسه متفاقم** [1]

فهنا الشاعر لم يلزم نفسه بحرف واحد فجاء متعددا (الدال، الراء، الغين، القاف).

6. الخروج : وهو حرف مد ناتج عن إشباع حركة هاء الوصل [2]

ويكون الخروج تابع لحركة الهاء، فيكون الواو تبعا للضم، والياء تبعا للكسر، والألف تبعا للفتح وهذا كله ما لم يكن قبل الهاء حرف مد، وإلا أنها تكون في هذه الحالة رويا، والإشباع الذي بعدها يكون وصلا.[3]

مثل قول : سور بن المضرب

تسقي رذيين بالموماة قوتهما * في ثغرة النحر في أعلى تراقيها.**[4]

وهذا النوع كان قليلا في كتاب الاختيارين مقارنة بالأنواع الأخرى ولعل هذا يعود إلى أن الاخفش الأصغر لم يكن اهتمامه بهذا النوع من حروف القافية بقدر ما كان يهتم بجودة النص وصفاءه، ومتى كانت الكلمة خالية من الضمير الهاء تكون أقوى موسيقيا.

ومن خلال الدراسة لهذه الحروف (حروف القافية) تبين لنا أن الاخفش الأصغر في هذا المقياس قد أحكم اختياره فيه، وهذا الاختيار الموسيقي والتناسق بين القافية والروي والحروف الأخرى، ومهما يكن فإن هذه النصوص قد أعطت الصورة الحقيقية والمثالية للنص الرصين ، "وقد أحسن الشاعر القديم بقيمة فعالية

1- المرجع السابق، ص 194.

2- محمد الفلاح المطيري، القواعد العروضية وأحكام القافية العربية، مكتبة أهل الأثر، الكويت، ط1، 2002، ص 106.

3- ينظر، عبدالعزيز عتيق، علم العروض والقافية، دار النهضة العربية، بيروت، 1987، ص 154.

4- الأخفش الاصغر، الاختيارين، ص115.

وهذا الحكم على النصوص المختارة في الاختيارين يعطيها جودة وتماسكا، وقوة إيقاع للتأثير القوي في المتلقي.

ثانيا : الوزن الشعري.

إن الاهتمام البالغ بالوزن الشعري عند أصحاب الاختيارات وغيرهم غايته الحفاظ على الموسيقى والنغم ، إذ أن الإيقاع هو الركيزة الأولى في ذلك، وله علاقة وطيدة بالمعنى، "ولا يمكن الفصل بين الوزن والمعنى، ذلك أن الوزن هو الوسيلة التي تمكن الكلمات في أن تؤثر بعضها في البعض الآخر على أكبر نطاق ممكن، والوزن شأنه شأن الإيقاع ينبغي أن نتصوره على أنه في الكلمات ذاتها... فليس الوزن في المنبه وإنما هو في الاستجابة التي نقوم بها"[1]

وهذا العمل يلزم الشاعر حسن اختيار الألفاظ المؤدية للإيقاع وتتناسب معه، "والشاعر قد يعمد إلى اختيار الوزن الذي يستوعب تجربته الشعرية، كما يختار القافية التي تتناسب مع تلك التجربة، سواء من حيث نوعها أو من حيث الألفاظ التي يوظفها فيها، أو من حيث الأصوات التي تشكل تلك الألفاظ ").[2]

ونحن في هذا الموضع سنتناول الوزن الشعري، والمقصود به البحور الشعرية التي نظم عليها الشعراء قصائدهم، ونسجوا على منوالها قوالبهم الشعرية، مهتمين بالموسيقى والنغم، الذي وقع في أذن المتلقي طرا، مؤديا إلى المعنى.

والوزن من الأركان الأساسية في الشعر العربي ولا يقوم إلا به، وتتمثل في البحور الشعرية التي وضعها الخليل بن أحمد الفراهيدي ، أو ما يسمى بالوزن الشعري، أخص مميزات الشعر وأبينها في أسلوبه، ويقوم هذا على ترديد التفاعيل تنشأ بها الوحدة الموسيقية للقصيدة كلها.[3]

1- ميساء صلاح، لغة الشعر في المفضليات، ص 165.

2- محمد بن يحي، محضرات في الأسلوبية، مطبعة مزوار- الوادي، ط1، 2010، ص 58.

3- ينظر، وداد كمال إبراهيم عسيلي، مختارات المفضل الضبي، دراسة تحليلية نقدية، رسالة لنيل درجة دكتوراه، جامعة أم درمان،2007، ص237

ولعل نظرة متأنية في القصائد المختارة في كتاب الاختيارين بين مدى اهتمام الأخفش الأصغر بقواعد العروض وموسيقى الشعر، فكما اهتم بالقافية والوزن في العنصرين السابقين ها هو الآن يهتم بالبحر كأداة ومقياس موسيقي لاختيار النص ورده.

وهذا الاهتمام وليد دراية بالقواعد العروضية، ولذا جاءت نصوصه موافقة للبحور الخليلية ولم تخرج عنها.

فمن خلال إحصائية بسيطة تبين لنا مدى غلبة البحر الطويل على قصائد كتاب الاختيارين، والنظم عليه قد اعتمدته القصائد العربية من القديم ، إذ وجد فيه الشعراء الليونة والمرونة التي تتوافق مع أغراضهم التي يصوروها وتوظيف اللغة الشعرية بسهولة .

لذا يقول إبراهيم أنيس : "وقد نظم منه ما يقارب من ثلث الشعر العربي وإنه الوزن الذي كان القدماء يؤثرونه على غيره". [1]

ولعل هذا يعود إلى أن تفعية البحر الطويل سهلة وهي:

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن * فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن**

وهذه السهولة في تفعيلاته جعلت الشعراء ينسجون عليه مختلف أغراضهم الشعرية فقد جاءت عدة أغراض شعرية على منواله من المدح والهجاء والغزل...

ومن الكامل يقول بشر بن سلوى :

ولقد أمرت أخاك عمرا أمره * فعصى وضيعه بذات العرجم**

فإذا أمرتك، بعدها فتبيني * أو أقدمي يوم الكريهة مقدمي**

وجعلت نحري، دون بلدة نحره * ولبان مهر إذ أقول له : أقدم** [2]

وتفعيلاته هي: "متفاعلن متفاعلن متفاعلن *** متفاعلن متفاعلن متفاعلن "

1- إبراهيم أنيس، موسيقى لشعر، ص 191.

2- الأخفش الأصغر، الاختيارين، ص 185.

ومن خلال هذه النظرة نستنتج:

1/ غلبة البحور الطويلة ك (الطويل، الكامل، الوافر، البسيط) و هي البحور الأكثر تداولا في الشعر العربي و قد نظمت على منوالها أغلب الأنماط الشعرية.

2/ عدم استعمال بعض البحور الشعرية ك (الهزج، المضارع، المجتث، المقتضب) و لعل هذه البحور يغلب عليها طابع القصر، و عدم تأثيرها الموسيقي في اختيار الإيقاع، و بقدر ما تفعله البحور الطويلة في نفس المتلقي ، يقول مبروك المناعي في هذا السياق : " تخول لنا غلبة البحر الطويل و الكامل و البسيط و الوافر قاعدة تقريبية قد تكون عامة في الشعر العربي القديم ".[1]

3/ يعود الاهتمام بالبحور الطويلة إلى أن القصائد المختارة في المدح و الفخر و الغزل و التأمل في الحياة نتيجة ألم أو نكسة عادة ما تكون على البحور الطويلة ، وهذا يعتبر مقياسا تقريبيا.

4/ إن العلاقة الوطيدة بين الشعر و الغناء النظام الذي شاع في حياتهم، وارتبط بحياة الفرد العربي، جعلهم ينظمون قصائدهم عليها خضوعا للطبع و الحس الموسيقي، بالإضافة إلى الإنشاد و الغناء.

ومنه نستنتج في ختام هذا الفصل أن التناسب بين الغرض والوزن له أهمية كبيرة في الشعر العربي، ولعل العلاقة الكبرى بين النغمات الموسيقية التي توجد في البحور الطويلة في صفاتها الصوتية كالطويل والبسيط والكامل والوافر لها ملاءمة للأغراض المتقاربة في الصفات (كالفخر والهجاء والمديح)، في حين لا تتلاءم تلك الأغراض والأوزان القصيرة، ولذا لم يولي لها الأخفش الأصغر اهتماما كبيرا في قصائده، فقد ركز على الجرس الموسيقي وتلاؤم الغرض ومسايرة الركب الأول في طريقة النظم والاختيار ولم يخرج على القواعد المعتادة.

وصفوة القول ، أن التناسب بين الوزن الشعري والغرض في الشعر العربي أمر له ما يؤيده من خلال تعدد الأوزان ، وتباين السمات الصوتية لها ، واختلاف قيمها الإيقاعية ، بالمقابل تعدد الأغراض والمضامين ، وهذه العملية- (التناسب)- لا تخضع لقانون ومقياس معين، بحيث يختص كل غرض بوزن معين، إذ أن أغراض الشعر العربي غير متناهية الكثرة ، لذا فإن التناسب فيه أمر يتسم بالمرونة ، والدليل على ذلك أن الأوزان المتقاربة في الصفات الصوتية والقيم الإيقاعية من حيث الطول وإثارة النغمات، كالطويل والبسيط والكامل

1- مبروك المناعي، المفضليات دراسة في عيون الشعر العربي القديم، دار اليمامة للنشر و التوزيع، تونس، ط1، 1991 ص66.

والوافر، لها القدرة في تلائم الأغراض المتقاربة في الصفات كالفخر والهجاء والمديح والحماسة، في حين لا يلائم تلك الأغراض الأوزان القصيدة كالهزج أو المقتضب ومجزوءات الأوزان.

وذلك التناسب لا يتم بعمل منطقي عند الشاعر المبدع ، فهو لا يفكر في الوزن الشعري قبل أن تنهال عليه الألفاظ إنهيالا ، ذلك أن الشعر عنده موهبة خلقها الباري فيه ، ووهبها لمن يشاء، والشاعر حينما تجيش نفسه بهذا الفن لا أظن أن ذهنه ينشغل بالوزن والقافية أو ما سواهما من الأبعاد الإيقاعية، لكن يأتي ذلك تلقائيا فيلائم الانفعال والغرض فيكون الوزن ملائمة مع التجربة الشعرية لديه ، والوزن في ذاته صورة مجردة منفصلة عن المعنى

وأن التناسب الذي يمكن أن يتميز به الوزن لا يمكن أن يفهم بعيدا عن التجربة و لغة الشعر ليست كأنغام الموسيقى مجرد عناصر صوتية مجردة، بل هي عناصر لغوية لا يفارق فيها الصوت المعنى بأي حال، وعلى ذلك لا يمكن أن تكون هناك خصائص مسبقة للوزن، بل يكتسب الوزن خصائصه من داخل التجربة الشعورية و ما يدل على ذلك أن تُنظم قصيدة متباينة الموضوعات على وزن واحد في قيمتها الصوتية.[1]

ومن بين السمات البارزة في قصائد الاختيارين :

- كثرة الحروف المجهورة وقلة الحروف المهموسة وهذا يدل على غلبة السمة البدوية، فيميل الشاعر الى الجهر دون الهمس.
- كما يلاحظ من الناحية المعنوية أن القصائد التي اختارها الأخفش الأصغر تدور حول معان بأفكار واضحة وبسيطة لا تكلف فيها، ولا مغالاة، ولا إغراق في الخيال أو مبالغة تخرج بها عن الواقع الذي تعبر عنه ولا تعمق في أغوار النفس.
- التباين والتنوع في حروف الروي في شعر الاختيارين أدى إلى تباين القيم الصوتية بين حروفها .

1- ينظر، وداد كمال ابراهيم عسيلي، مختارات المفضل الضبي، ص 138.

خاتمة

خاتمـــة

وبعد دراسة هذا الموضوع الموسوم بمعيار اختيار الاختيارين مقاربة على ضوء نظرية التلقي توصلت إلى النتائج الأتية :

- أن المختارات الشعرية تعتبر القاعدة الأولى لبناء النص الشعري النموذجي المنبثق من روح وذوق العصر .

- تهدف المختارات الشعرية إلى البحث عن عيون الشعر العربي و جمعها من ذلك الكم الهائل للموروث الأدبي .

- تتجلى القيمة الأدبية و النقدية لكتب المختارات الشعرية في كونها اشتملت على عيون الشعر العربي و أرقاه لغة و معنى وقد فتحت الباب أمام الأدباء و النقاد باعتباره أرضا خصبة جديرة بالدراسة و التحليل ، فحوت مجموعة من الجماليات التي تضفي عليها طابع الجودة (بلاغية و لغوية و إيقاعية).

- جمع هذه المختارات الشعرية كانت بادرة خير على الشعر العربي ، إذ ساهمت في حفظه من أيدي النسيان و الضياع و الخلط ، وذلك بعد ما ظهرت في الشعر عدة حالات من تغيير بإضافة أو نقص أو سرقة أو انتحال

- فقد ساهمت في تمحيص الأشعار العربية مما شابها من عيوب ، وما وضعه الوضاعون في أشعار العرب ، و ما ليس للشعراء ، فكانت هذه الحركة التمحيصية لإصفائه و خاصة بالنسبة للشعر الجاهلي الذي تجلى فيه الوضع أو الانتحال.

- يعتبر الأخفش الاصغر قارئا بارعا و منتقيا صاحب دراية بالشعر وجيده و قد وفق في اختياره إلى حد بعيد و إعجاب جهابذة الشعر و إشادتهم بمنزلة كتابه الذي جمعه خير دليل على توفيقه في الإختيار .

- لم يأت الأخفش الأصغر مجددا في هذا المجال ، إلا إذا قلنا أنه علق على القصائد التي اختارها عن المفضل و الأصمعي شروحا ، و نجده يفسر بعض الغريب ، و يوضح بعض المعاني البعيدة .

- ومنه يمكن أنا نعتبر الأخفش الأصغر في مجال المجامع الشعرية ، مقلدا بارعا ، ومتفرسا في اقتفاء أثر صاحبيه الضبي و الأصمعي يأخذ عن هذا و ذاك بدقة و براعة .

– لم يعتمد الكتاب منهجية واضحة في التصنيف ، إذ تداخلت اختيارات (المفضل و الأصمعي) ، ولم يعتمد أسانيد ترد كل قصيدة إلى راويها أو مختارها.

– اختار الأخفش الأصغر قصيدة واحدة من شاعر واحد كما اختار قصيدتين وثلاثة وأربعة قصائد لشاعر واحد أيضا، ونراه أيضا يختار القصار من القصائد كما اختار الطوال وهذا لأنه قصد إلى التنويع في الإختيار إذ لم يعمد الى نسق موحد في اختياراته.

– جاء كتاب الاختيارين يعرفنا بأعلام الشعر العربي في أجمل قصائدهم كما رآها عالمان في الشعر و اللغة و النحو ، و بهذا يكون الكتاب من أنفس الكتب و أجملها .

– اعتمدت المدونة مجموعة من الآليات التي ساهمت في ترابط و تماسك نصوصه كما استعملت التوكيد كأداة للربط من جهة ، وأدوات بلاغية تفهم منها المقاصد من جهة أخرى .

– الإهتمام البالغ عند الأخفش الأصغر بالقافية في الأشعار المختارة ، فلم تشذ على قواعد الشعر العربي ، و لم تخرج على قواعد عمود الشعر .

– اعتمدت نصوص " الاختيارين " مجموعة من البحور التي تصور أغلب الشعر العربي

و كان (للطويل ، الكامل ، الوافر) الحضور الأوسع فيها ، و هذا مسجل في أغلب أشعار العرب .

– ونلخص كل هذا العمل في قضية جوهرية : و هي أنا القدامى يبقى لهم فضل السبق في اختيار النصوص و تدوينها و الحفاظ عليها و على قيمتها مدى العصور و الأزمان ، وجعلها أرضا خصبة منطلقا للدراسات الأدبية و النقدية المختلفة

ملخص

عنوان المذكرة : معيار اختيار الاختيارين للأخفش الأصغر، مقاربة على ضوء نظرية التلقي.

الاسم : نورالدين اللقب : بورويس المؤطر : عبدالقادر بلغربي

المختارات الشعرية هي أحد الركائز لبناء النقد الأدبي، غايتها تجسيد روح العصر و ذوقه، ولذا كان إهتمام القدامى بها كثيرا وذلك بالنظر في تلك الدواوين الشعرية وإختيار جيد النصوص فيها بحثا عن القيمة الفنية والجمالية وإبقائهما حية مدى الأزمان والعصور سعيا منهم في الحفاظ على ثراتهم الأدبي متبعين طريقة التنقيب والتلقي والقراءة في اختياراتهم, سواء كانت هذه المناهج قائمة على الذوق أو على الغرض الشعري.

وكتاب الاختيارين هو أحد تلك الركائز التي اتبعت المنهج التاريخي والفني واللغوي للارتقاء بالنصوص نحو الأفضل واستنطاق ما جاء فيها من جماليات على اختلاف الزمن لتلك القصائد، وقد فتحت الباب أمام الأدباء والنقاد باعتبارها أرضا خصبة جديرة بالدراسة والتحليل، إذ حوت مجموعة من الجماليات التي تضفي عليها طابع الجودة.

الكلمات المفتاحية : " معيار – الاختيارات – الاختيارين – الأخفش الأصغر – التلقي ".

Abstract

First Name : Noureddine Last Name : Bourouis

By Admin : Dr.Abdellkader Belgharbi

Ablriviations are one of the pillars of building Arabic literary criticism its purpose is to embody the spirit and taste of the times and by looking at those poetic columms and good selection of texts in them in serach of technical and aesthetic value and keep it alive for ages and ages.

in order to preserve their liteary heritge through the method of prospecting, receving and reading in their choices, whether these approaches are determinal to the taste or poetic purpose and the book of the two optional ones is one of those who have followed the historical technical and linguistic approach to elevate the texts for the better and to explore the aesthitics of diffrent times of thoes stories and opened the door to literature and critics as fertile ground worthy of study and analysis if it containes a collection of aesthetics that give them the character of quality.

Key words : "standard-choices-choice-Al’akhfash al’asghar-receive"

قائمـــــــــــة المصادر و المراجع:

* القرآن الكريم

(بل الله فاعبد وكن من الشاكرين) "الأية 66 سورة الزمر"

(و إنك لتلقى القرآن من لدن حكيم عليم) "الأية 06 سورة النحل"

(فتلقى آدم من ربه كلمات فتاب عليه) "الآية 37 سورة البقرة"

(إذ يتلقى المتلقيان عن اليمن و عن الشمال قعيد) "الآية 17 سورة ق"

(إذ تلقونه بألسنتكم) " الآية 15 سورة النور"

(وكذلك ننجي المؤمنين) " الآية 88 سورة الأنبياء"

(ولا تفرقوا) " الآية 103 سورة آل عمران"

*** المصادر**

2- الأخفش الأصغر، كتاب الاختيارين المفضليات و الأصمعيات، تحقيق فخر الدين قباوة، دار الفكر، دمشق- سوريا، 1999م.

*** المراجع**

3- ابن رشيق القيرواني، العمدة في صناعة الشعر و نقده، تحقيق محي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة، القاهرة،ط2، 1923 م.

4- ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، تحقيق محمد شاكر، دار المعارف بمصر، 1952م.

5- ابن قتيبة, الشعر والشعراء, تحقيق أحمد محمد شاكر, دار المعارف بمصر، 1922م.

6- ابن منظور, لسان العرب, دار صادر، بيروت، 1955م.

7- أبو الطيب المتنبي, ديوانه بشرح ناصيف اليازجي, المطبعة الأدبية, بيروت, 1305هـ

8- أبو العلاء المعري, الفصول والغايات, نشر محمود حسن زناتي, المكتب التجاري-بيروت ،ج1،1968م.

9- أبو حاتم أحمد بن حمدان الرازي، كتاب الزينة في الكلمات الإسلامية، تحقيق حسين بن فيض الله الهمذاني دار المعارف، القاهرة، ج1،ط2، 1957م.

10-أبو سعيد شعبان بن محمد القرشي الآثاري، الوجه الجميل في علم الخليل، تحقيق: هلال ناجي، عالم الكتب بيروت،1996م.

11- أبو هلال العسكري, كتاب الصناعتين, تحقيق على محمد البيجاوي ومحمد أبو الفضل ابراهيم , دار احياء الكتب العربية, القاهرة، ط1 ،1952م.

12- أبي الفرج الأصفهاني، الأغاني، طبعة دار الثقافة، بيروت، 1955م.

13- الأصمعي، فحولة الشعراء، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، مطبعة المنيرية بالأزهر، مصر،1968م.

14- الآمدي, الموازنة بين الطائيين, تحقيق محي الدين عبدالحميد, مطبعة السعادة, القاهرة ط2 ,1959م.

15- البحتري, ديوانه, دار صادر, بيروت 1960م.

16-التهناوي, كشاف اصطلاحات الفنون, طبعة الأوفست, طهران 1967م.

17- الجاحظ, الحيوان, تحقيق عبد السلام هارون, البابي الحلبي –القاهرة، ط1، 1938م.

18- حازم القرطاجني, منهاج البلغاء وسراج الأدباء, تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس،1911م.

19- السيد أحمد الهاشمي، ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، مكتبة الآداب ،القاهرة1959م.

20- القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي و خصومه، دار المعارف للطباعة و النشر، سوسة- تونس،ط1 ، 1992م.

21-محمد محي الدين عبد الحميد، شرح قطر الندى وبل الصدى، المكتبة التجارية الكبرى، ط1، 1946م.

22- المرزوقي، شرح ديوان الحماسة لأبي تمام، علق عليه فريد الشيخ، دار الكتب العلمية، بيروت . لبنان،ط1،1987م.

23-أحمد شوقي، من المصادر الأدبية و اللغوية، دار العلوم العربية، بيروت- لبنان، 1990م.
24- إدريس بلمليح, المختارات الشعرية وأجهزة تلقيها عند العرب, منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية, الرباط,المغرب، ط1 , 1995م.

25- إميل بديع يعقوب، المعجم المفضل في علم العروض و القافية و فنون الشعر، دار الكتب العلمية بيروت،ط1، 1991.م
26- بسام قطوس, مدخل إلى مناهج النقد المعاصر, دار الوفاء, مصر, ط1 ,2006م.
27- بشرى موسى صالح, نظرية التلقي, أصول وتطبيقات, المركز الثقافي العربي, الدار البيضاء- المغرب,ط1, 2001م.
28- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب ط3، 1992م.
29-حسن البنا عزالدين , مفهوم الوعي النصي في النقد الأدبي, مؤسسة الكتب العربية، مصر، 1998م.

30- حسن البنا عزالدين, قراءة الآخر/قراءة الأنا نظرية التلقي وتطبيقاتها, الهيئة العامة للثقافة،مصر, ط1, 2008م.

31- حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي العربي، بيروت-الدار البيضاء،المغرب، ط1، 1994م.
32- حنا الفاخوري، الجامع في تاريخ الأدب العربي، دار الجيل، بيروت-لبنان، ط1، 1986م.
33- رابح العربي، ضروب في النقد العربي خلال القرنين الثاني و الثالث للهجرة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب،ط1، 1998م.

34- رامان سلدان، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة جابر عصفور، دار قباء، مصر، 1998م.
35- رامان سلدن, من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية, المجلس الأعلى للثقافة,القاهرة، ط1, 2006م.
36-روبرت سي هولب, نظرية الإستقبال, مقدمة نقدية, ترجمة عبدالجليل جواد, دار الحوار للنشر والتوزيع اللاذقية- سوريا, ط1 ,1992م.
37- روبرت سي هولب, نظرية التلقي, مقدمة نقدية, ترجمة عزالدين اسماعيل, المكتبة الأكاديمية, القاهرة, ط1, 2000م.
38-رولان بارت, الكتابة في درجة الصفر, ترجمة محمد نديم خفشة, مركز الإنماط الحضاري, دار المحبة ، سوريا 2009م.

39- رولان بارت, لذة النص, ترجمة منذر عياشي, مركز الإنماط الحضاري, دار المحبة، سوريا، 2003م.

40- زيد بن محمد بن غانم الجهني، الصورة الفنية في المفضليات أنماطها و موضوعاتها و مصادرها و سماتها الفنية، ، مكتبة الملك فهد، الرباط- السعودية،ج1،ط1، 1999م.

41- سعيد العدناني، الاتجاهات الفلسفية في النقد الأدبي، دار الرائد العربي، بيروت، ط1، 1987م.
42- سليمان فياض، النحو العصري، مركز الأهرام، مصر، ط1، 1995م.

43- سمير سعيد حجازي, قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر, دار الآفاق العربية, مدينة نصر, ط1 ,2001م.
44- السيد الهاشمي، القواعد الأساسية للغة العربية، دار الكتب العلمية، لبنان،1987م.
45- شوقي ضيف, العصر العباسي الأول, دار المعارف بمصر، 1976م.
46- شوقي ضيف, الفن ومذاهبه في الشعر العربي, - بيروت، ط3، 1956م.
47- صالح هويدي, النقد الأدبي الحديث قضاياه ومناهجه, منشورات جامعة السابع من افريل ليبيا, ط1, 1426هـ

48- صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، القاهرة ،1978م.
49- طه احمد ابراهيم، تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع العجري، دار الحكمة، بيروت.1989م.
50- عبد العالم محمد القريدي، حركة القافية في الأصمعيات، دارغريب للنشر و التوزيع، مصر، 2012م.

51- عبد العزيز بنوي، موجز تاريخ الشعر العربي، الهيئة المصرية العلمية للكتاب، 2006م.
52- عبد الله درويش، دراسات في العروض و القافية، مكتبة الطالب الجامعي، السعودية، ط3، 1987م.
53- عبدالسلام هارون، الأساليب الإنشائية في النحو العربي، مكتبة الخانجي، مصر،ط1، 1978م.

54- عبدالعزيز عتيق، علم العروض والقافية، دار النهضة العربية، بيروت، 1987م.

55- العربي حسن درويش، النقد الأدبي بين القدامى و المحدثين، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة 1988م.
56- عز الدين اسماعيل، المصادر الأدبية و اللغوية في التراث العربي،، دار المسيرة للنشر و التوزيع و الطباعة، الاردن، ط1 ،2003م.

57- فاطمة البريكي، قضية التلقي في النقد العربي القديم، دار العالم العربي للنشر و التوزيع، دولة الامارات العربية المتحدة،ط1 ،2006م.
58- فولفانغ آيزر, فعل القراءة, ترجمة حميد الحميداني والجيلاني الكدية, مكتبة المناهل فاس - المغرب.1996م.
59- مبروك المناعي، المفضليات دراسة في عيون الشعر العربي القديم، دار اليمامة للنشر و التوزيع، تونس، ط1، 1991م.

60- محمد الفلاح المطيري، القواعد العروضية وأحكام القافية العربية، مكتبة أهل الأثر، الكويت، ط1، 2002م.
61- محمد المتقن, مفاهيم نقدية, مطبعة آنفو, فاس - المغرب, ط1 ,2013م.
62- محمد بن حسين بن عثمان، المرشد الوافي في العروض و القوافي، دار الكتب العلمية،بيروت، ط1، 2009م.
63- محمد بن لحسن بن التيجاني, التلقي لدى حازم القرطاجني من خلال منهاج البلغاء وسراج الأدباء, عالم الكتب الحديث للنشر والتوزي, المغرب،ط1 ,2011م.
64- محمد بن يحي، محضرات في الأسلوبية، مطبعة مزوار- الوادي، ط1، 2010م.

65- محمد عبد المنعم خفاجي، دراسات في النقد الأدبي ، دار الطباعة المحمدية، القاهرة،ط1، 1958م.
66- محمود عباس عبدالواحد, قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي, دراسة مقارنة, دار الفكر العربي, القاهرة، ط1, 1969م.
67- محمود علي السمان، العروض القديم أوزان الشعر العربي وقوافيه، دار المعارف، ط2، 1986م.
68- محمود فاخوري، مصادر التراث و البحث في المكتبة العربية، مديرية الكتب و المطبوعات الجامعية، سوريا، 1998م.
69- محمود مصطفى، أهدى السبيل إلى علمي الخليل العروض و القافية، تحقيق سعيد محمد اللحام، عالم الكتب، بيروت ط1، 1996م.
70- مراد حسن فطوم, التلقي في النقد العربي في القرن الرابع هجري, منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب, دمشق, ط1, 2013م.
71-مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية، المطبعة العربية، بيروت، ط1، 2003م.

72- مصطفى صدق الرافعي، تاريخ آدب العرب، دار الكتب العلمية، بيروت، ج3،ط1، 2000م.
73- مصطفى عبد الرحمن ابراهيم، في النقد الأدبي القديم عند العرب، مكة للطباعة، 1998م.
74- نادر كاظم, المقامات والتلقي, المؤسسة العربية للدراسات والنشر, البحرين, ط1, 2003م.

75- ناصر الدين السد، مصادر الشعر الجاهلي و قيمتها التاريخية، دار المعارف، القاهرة – مصر، ط5، 1978م.

76- يوسف بكار, اتجاهات الغزل في القرن الثاني الهجري, دار الأندلس-بيروت، ط2، 1981م.

77- يوسف حسين بكار, بناء القصيدة في النقد العربي القديم, دار الاندلس، بيروت-لبنان، ط2، 1983م.

78- يوسف خليف, الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي, دار المعارف بمصر، ط1، 1959م.

79- يوسف خليف, مقدمة ديوان نداء القمم, دار الكاتب العربي للطباعة والنشر - القاهرة 1956م.

*** الرسائل الجامعية**

80- **بوذينة رياض، التماسك النصي من خلال العطف والتكرار، رسالة ماجيستير، جمعة باتنة،** 2007م.

81- حسن إبراهيم أحمد أدبية النص النثري عند التوحيدي السردي و الانشائي، رسالة أعدت لنيل درجة الدكتوراه، إشراف ا. د /اللطيف عمران، جامعة دمشق 2004م.

82- ميساء صلاح، وادي السلامي، لغة الشعر في المفضليات، رسالة لنيل درجة دكتوراه، جمعة الكوفة، 2006م.

83- وداد كمال إبراهيم عسيلي، مختارات المفضل الضبي، دراسة تحليلية نقدية، رسالة لنيل درجة دكتوراه، جامعة أم درمان،2007م.

*** المجلات و الدوريات**

84- عاشور ميلود مصطفى مجلة الدراسات الأدبية ، vol,2 issue14pp ،2015 180-167، مركز جيل البحث العلمي، ديسمبر 2015م.

85- عزالدين اسماعيل, النسيب في مقدمة القصيدة الجاهلية في ضوء التفسير النفسي, مجلة الشعر, العدد الثاني, فبراير1964م .

86- يوسف حسين بكار, مقدمة القصيدة بين نقاد ثلاثة (ابن قتيبة وابن رشيق وابن الأثير), مجلة " أفكار " الأردنية, العدد 46, أيلول 1979م.

87- يوسف خليف, صور أخرى من المقدمات الجاهلية - اتجاهات ومثل, مجلة المجلة, السنة التاسعة, العدد 104 آب 1965م.

88- يوسف خليف, مقدمة القصيدة الجاهلية - محاولة جديدة لتفسيرها - مجلة المجلة السنة التاسعة, العدد 98, 1965م.

*** المواقع الإلكترونية**

89-/ http://www.alukah.net/culture/0/90273

فهـــــــــــــــرس الموضوعات

- شكر .....
- إهداء .....
- ملخص.....
- مقدمة.....أ – هـ
- المدخل 05
المعلقات.....06
المفضليات.....07
الأصمعيات 09
الاختيارين.....10
- الفصل الأول : النص الشعري القديم و جمالية التلقي 14
النص الشعري القديم و معاييره النقدية.....14
المطلع 14
مقدمة القصيدة.....18
الخاتمة 21
الاهتمام بالسامع و المخاطب 23
طول القصيدة.....25
الموسيقى.....28
نظرية التلقي ، تعريفها، نشأتها، و أهم روادها.....31
اختيار المصطلح و دلالته 32
التلقي لغة.....32

التلقي اصطلاحا 34
قراءة نقدية في تاريخ النشأة 34
رواد النظرية و عوامل التأثير 36
آليات التلقي في النص الشعري القديم.....38
أنواع القراءات 42
القراءة الظاهراتية.....42
القراءة التماهية.....43
القراءة التأويلية.....43
أنماط القراء.....44
القارئ النموذجي.....45
القارئ الخبير 46
القارئ الضمني 47
القارئ الافتراضي.....48
- الفصل الثاني: جمالية التلقي في كتاب الاختيارين 50
تمهيد.....50
ثقافة المتلقي و أثرها في تلقي النصوص.....53
بـــــيئة الأدباء و النقاد.....53
بـــــيئة اللغويين و النحاة.....54
منطلقات الأخفش الأصغر في الإختيار 56
اختيار ذوقي.....56
اختيار علمي 59

جمالية التلقي في كتاب الاختيارين.....61

الظواهر اللغوية في كتاب الاختيارين.....61

الأسلـــــوب : - الأمر 61

النهي 62

الاستفهام.....63

أدوات الربط النصي 66

العطف 66

التوكيد 68

العروض و الإيقاع في كتاب الاختيارين 70

القافية.....71

الوزن الشعري.....82

- خاتمـــــة .....هـ – و

-قائمة المصادر و المراجع .....91-96.