الجمهوريّة الجزائريّة الدّيمقراطيّة الشّعبيّة
وزارة التّعليم العالي والبحث العلمي
جامعة عبد الحميد بن باديس –مستغانم–
كلّيّة الأدب العربي والفنون
قسم الدّراسات اللّغويّة

أطروحة مقدّمة لنيل شهادة دكتوراه علوم تخصّص: لسانيّات تطبيقيّة وتعليميّة اللّغات

موسومة بـــ:

آليّات قراءة النّصّ الشّعري العربي القديم في ضوء الدّرس البلاغي

إعداد الطّالب:
نور الدّين كرابيب

إشراف:
أ.د/ عمر معراجي

أعضاء لجنة المناقشة

د/ إبراهيم بلقاسم	أستاذ محاضر (أ)	جامعة عبد الحميد بن باديس –مستغانم–	رئيسًا
أ.د/ عمر معراجي	أستاذ التّعليم العالي	جامعة عبد الحميد بن باديس –مستغانم–	مشرفا ومقرّرًا
أ.د/عبد القادر الحاج علي	أستاذ التّعليم العالي	جامعة عبد الحميد بن باديس –مستغانم–	عضوا مناقشًا
أ.د/ محمّد رويسات	أستاذ التّعليم العالي	جامعة مولاي طاهر –سعيدة–	عضوا مناقشًا
أ.د/ محمّد مليياني	أستاذ التّعليم العالي	جامعة أحمد بن بلّة –وهران 1–	عضوا مناقشًا
د/ الشّاذلي سعدودي	أستاذ محاضر(أ)	جامعة يحيى فارس –المديّة–	عضوا مناقشًا

السّنة الجامعيّة:

1441هـ/1442 هـ – 2020م/2021م

﴿ وَأَن لَّيْسَ لِلْإِنسَٰنِ إِلَّا مَا
سَعَىٰ ﴿39﴾ وَأَنَّ سَعْيَهُۥ سَوْفَ
يُرَىٰ ﴿40﴾ ثُمَّ يُجْزَىٰهُ ٱلْجَزَآءَ
ٱلْأَوْفَىٰ ﴿41﴾ وَأَنَّ إِلَىٰ رَبِّكَ ٱلْمُنتَهَىٰ ﴾

النّجم: (39، 40، 41)

شُكْرٌ وَعِرْفَـــــانٌ

أبدأ أوّلا بشكر الله عزّ وجلّ فهو سبحانه -جلّ وعلا- المستحقّ لكلّ شكر، صاحب العطاء والكرم:

إِلَهِي أَنْتَ الذِي صَوَّرْتَنِي وَخَلَقْتَنِي ... وَهَدَيْتَـنِي لِشَرَائِـــعِ الْإِيمَـانِ

أَنْتَ الذِي عَلَّمْتَـنِي وَرَحِمْتَـــنِي ... وَجَعَلْتَ صَـدْرِي وَاعِيَ الْقُرْآنِ

أَنْتَ الذِي أَطْعَمْـتَنِي وَسَقَيْتَـنِي ... مِنْ غَيْرِ كَسْبِ يَـدٍ وَلَا دُكَّـانِ

وَجَبَرْتَنِي وَسَتَـرْتَنِي وَنَصَـــرْتَنِي ... وَغَمَرْتَنِي بِالْفَضْـلِ وَالْإِحْسَـانِ

أَنْتَ الذِي آوَيْتَـنِي وَحَبَوْتَـــنِي ... وَهَدَيْتَـنِي مِنْ حَيْـــرَةِ الْخُذْلَانِ

وَلَقَدْ مَنَـــنْتَ رَبِّ بِأَنْعُـــمٍ ... مَالِي بِشُكْـرِ أَقَلِّهِـنَّ يَـدَانِ

فَوَ حَقِّ حِكْمَتِـكَ التِي آتَيْتَـنِي ... حَتَّى شَدَدْتَ بِنُـورِهَـا بُرْهَـانِي

لَئِنِ اجْتَبَيْتَنِي مِنْ رِضَاكَ مَعُـونَةٌ ... حَتَّى تُقَـوِّي أَيْـدُهَا إِيمَـانِي

لَأُسَبِّحَنَّـكَ بُكْـرَةً وَعَشِـيَّةً ... وَلَتَخْدُمَنَّكَ فِي الدُّجَـى أَرْكَـانِي

وَلَأَذْكُرَنَّـكَ قَائِمًا أَوْ قَـاعِدًا ... وَلَأَشْكُرَنَّـكَ سَائِـرَ الْأَحْيَـانِ

وَلَأَكْتُـمَنَّ عَنِ الْبَرِيَّـةِ خَلَّـتِي ... وَلَأَشْكُوَنَّ إِلَيْـكَ جَهْـدَ زَمَـانِي

وَلَأَحْسِمَنَّ عَنِ الْأَنَـامِ مَطَامِعِي ... بِحُسَامِ يَأْسٍ لَـمْ تَشُبْـهُ بَنَـانِي

وَلَأَجْعَلَنَّ رِضَـاكَ أَكْبَرَ هِمَّـتِي ... وَلَأَضْرِبَنَّ مِنَ الْهَـوَى شَيْطَـانِي

(ينظر: أحمد بن عثمان المزيد، تعظيم الله تأمّلات وقصائد، ص: 190.)

ثمّ أتقدّم بالشّكر الجزيل إلى أستاذي الفاضل فضيلة الأستاذ الدّكتور **عمر معراجي** على ما بذله معي من جهد، فقد تبنّى الموضوع منذ أن كان فكرة وتابعه في مراحل تسجيله.

الإهداء

أهدي ثمرات هذا البحث إلى:

- إلى من خصّهم الحقّ-سبحانه وتعالى- في محكم آياته بالدّعاء ﴿ وَٱخۡفِضۡ لَهُمَا جَنَاحَ ٱلذُّلِّ مِنَ ٱلرَّحۡمَةِ وَقُل رَّبِّ ٱرۡحَمۡهُمَا كَمَا رَبَّيَانِي صَغِيرٗا ﴾ الإسراء: 23.
- إلى أهل الله وخاصّته جميعا وأخصّ بالذّكر: شيخي الفاضل الذي غمرني بحبّه ودعوته سَيّـــدِي "**الحاج محمّد ميموني**" وفضيلة الشّيخ سَيّـدِي "**عبد القادر روّان**" الذي تشرّفت بمعرفته ومحبّته في الله.
- إلى فضيلة الدّكتور "**الحاج غانم حنجار**" الذي لم يبخل علينا بتوصياته وإرشاداته.
- إلى إخوتي جميعا حفظهم الله.
- إلى زوجتي التي رافقت هذه الرّحلة العلميّة.
- إلى فلذة كبدي **بسمة** حفظها الله.

وإلى من رعى هذه الثّمرة منذ أن كانت بذرة فضيلة الأستاذ الدّكتور **عمر معراجي**

أسمى مشاعر المحبّة والتّقدير والاحترام

مقدّمة

1- الأرضيّة المعرفيّة للبحث:

الحمد لله ربّ العالمين جعل العلم أساسا لرقيّ الأمم وسمّو الحضارات، وحثّ على السّعي له ببذل الطّاقات والقدرات، وصلّى الله وسلّم على سَيّدِنَا محمّد أوّل من استجاب لوحي ربّه بأمر خاصّ وفرض جليل هو فرض القراءة، وعلى آله وصحابته أجمعين ومن تبعهم بإحسان إلى يوم الدّين وبعد:

ممّا لا يعزب عن أحد -من الباحثين- أنّ القراءة في مجال النّقد الأدبي بصفة عامّة تعدّ من أهمّ القضايا في القديم والحديث، وذلك لاتّساع دائرتها وتعدّد مشاربها، فهي الفلك الذي تتجلّى فيه تجربة القارئ ورؤيته الثّاقبة وبها يحكم عليه إذا ما كان قارئا حصيفا متميّزا أم غير ذلك، فهي إذا قديمة قدم فنّ القول، لذلك نجد أنماط قُرّاء النّصّ الأدبي على اختلاف رؤاهم يعملون على صقل مواهبهم القرائيّة وذلك بتكثيف القراءات المتعدّدة على النّصوص الأدبيّة نثريّة كانت أم شعريّة، قصد تكوين ملكة قرائيّة متعدّدة المناحي.

ولقد كثر الاشتغال على القراءة في مجال الإجراءات النّقديّة لما لها من فاعليّه في الكشف عن جماليّات النّصّ الأدبي خاصّة النّصّ الشّعري القديم، وفي قوّة التّأثير على القارئ ومدى استجابته مع النّصّ بحكم أنّ العلاقة الأولى بين القارئ والنّصّ هي علاقة جذب عاطفي -إن صحّ التّعبير- باعتبار أنّ النّصّ الشّعري شرك منصوب وممتنع مرغوب يلوّحُ للقارئ من بعيد من خلال عنوانه.

ونظر لأهمّيّة القراءة ارتأيت أن تكون موضوع بحثي في هذه الأطروحة، وقد عكفت في بداية الأمر على قراءة بعض ما كتب في موضوع القراءة وما يدور حول النّصّ من مفاهيم بنوع من التّركيز واهتمام كبير على ما كتبه الغرب في مجال نظريّة القراءة والمفاهيم النّصّيّة باعتبار أنّ عمل الغرب ما هو إلّا نبش للتّراث العربي الأصيل، وبعد جمعي للمادّة العلميّة وفحصي المتكرّر والدّائم لكلّ ما له صلة بأطروحتي اعتقدت أنّه بحث قليل المطلب سهل المنال، لكنّي لمّا خضت غماره وجدتني في عمق بحر لجّيّ يغشاه موج من فوقه موج.

إنّ هذه الكلمات لهي أحسن وصف أصف به موضوع أطروحتي الموسوم بـ"**آليات قراءة النّصّ الشّعريّ العربي القديم في ضوء الدّرس البلاغي**".

فبمجرّد اختيار "**آليات القراءة**" موضوعا للدّراسة لهو ضرب من المغامرة والمجازفة، بل أكاد أن أشبّه الجُزْئِيّات التي يتألّف منها موضوعي بحبّات الرّمل التي تنسرب من بين أصابع اليد بمجرّد وضعها في الكفّ، كما أنّ مجال البحث في مفهوم القراءة وتحديد ما هيّتها لأمر معقّد، والإلمام بشتات نظريّاتها ومختلف المنطلقات والتّصوّرات فهما وتحليلا دراسة وتطبيقا شأن متشعِّب ممتدُّ الأطراف.

ولقد أضفت على هذا الموضوع نموذجا كنت قد استشرت فيه أستاذي المشرف على هذه الأطروحة فضيلة الدّكتور "**عمر معراجي**" فخصّني بالقبول، والذي تمثّل في "**لامية العرب للشّنفرى**" التي اتّخذت منها موضوعا للدّراسة التّطبيقيّة باعتبارها إحدى نفائس التّراث العربيّ الشّعريّ القديم، كما أنّها لا تقلّ أهمّيّة ومكانة عن الدّرر الشّعريّة المعروفة (**المعلّقات**) في لغتها الشّعريّة وبيانها اللّامع السّاطع ممّا دفع أرباب اللّغة والبيان بمختلف اتّجاهاتهم وطبقاتهم يتوجّهون إليها بالدّراسة والتّحليل للكشف عن مكامنها السّريّة العميقة، ومن هذه النّافذة اخترت لأطروحتي العنوان السّالف الذّكر الذي أحسبه يجمع جُزْئِيّاتِ الموضوع.

2- إشكاليّات البحث:

عطفا على ما قلنا نجد هذا البحث المتشعّب يحمل الكثير من الإشكالات المتداخلة والمتقاربة في طيّاته وبين عناصره وفصوله، لأنّ مجال القراءة والنّصّ الشّعري مجال واسع منها: القراءة الأسلوبيّة والقراءة البنيويّة، والقراءة التّفكيكيّة، والقراءة السّميائيّة، والقراءة البلاغيّة، والنّصّ الشّعري القديم بالأخصّ كثرت الدّعوات إلى قراءته، لذلك كثرت إشكالات هذا البحث وتنوّعت بتنوّع فصوله فما المقصود بالقراءة؟ وما هي أصولها المعرفيّة؟ وما هي أهمّ المدارس التي انتفعت بها القراءة؟ فضلا على

ذلك ما هي العلاقة بين القراءة والنّصّ الشّعري؟ وما الجديد الذي أضافته القراءة البيانيّة بالخصوص للنّصّ الشّعري القديم؟ وما هي الآليات التي ارتكزَت عليها القراءة البيانيّة في تحليل الصّورة الشّعريّة؟

فهذه التّساؤلات وغيرها نحاول الإجابة عنها من خلال هذا البحث بإذْنِ -الله تبارك وتعالى- بدءا من تسليط الضّوء على نظريّة التّلقّي وما تحمله من مفاهيم ومنطلقات معرفيّة كما سيتبيّن في الخطّة التي رسمتها فيما سيأتي.

3- دوافع البحث في هذا الموضوع:

حقيقة في هذا العنصر من عناصر المقدّمة ليس من السّهل أن يرصد الباحث كلّ الدّوافع والبواعث التي حملته على اختيار موضوع بحثه وانتقائه لتداخلها من جهة، وتردّدها بين الجانب الذّاتي والموضوعي من جهة أخرى، وخفائها على الباحث من جهة ثالثة، فقد يحمل البحث أحيانا باعثا خاصّا يتعلّق بالسّاحة الشّعورية المتدفّق، وذلك لكثرة اطّلاع الباحث لجزئيّة أو قضيّة ما وهي بدورها تتولّد عنها قضايا وجزئيات يجد ذاته مدفوعا إلى البحث في هذه القضيّة، غير أنّ الباحث لا يستطيع أن يُعرِبَ عن ملامح بحثه في شقّها الموضوعي، أو أن يصوغها بشكل علميّ محكم ودقيق.

ولمّا كانت مادّة القول في هذا البحث حافلة جدّا تجدني أذكر أقوى البواعث التي ارتأيت أن ألخّصها في النّقاط الآتية:

أ- بيان قيمة وأهمّيّة نظريّة التّلقّي من خلال منطلقاتها المعرفيّة الغربيّة.

ب- بيان مفهوم قيمة النّصّ في الدّراسات القديمة والحديثة عند كلّ من علماء العرب والغرب.

ت- إدراك جمال القراءة بآلياتها البيانيّة في تحليل النّصّ الشّعري، وذلك من خلال البحث في آلياتها البيانيّة المتمثّلة في التّشبيه والاستعارة والكناية.

ث- إبراز أهمّ الجوانب الفنّيّة التي يتميّز بها النّصّ الشّعري عن غيره من الكلام المنثور في فنون الأدب.

ج- الكشف عن بعض خصائص الخطاب الشّعري القديم خاصّة عند الشّعراء الصّعاليك باعتباري أنيّ أخذت واحدا منهم موضوعا للدّراسة كما أشرت سالفا.

4- الدّراسات السّابقة والإضافات المعرفيّة:

إنّ القارئ المتصفّح لما كتب عن آليات القراءة بصفة عامّة، وقراءة النّصّ الشعري العربي القديم بخاصّة في أُمَّاتِ الكتب، أو الدّراسات والرّسائل الجامعية، والمقالات يدرك حقيقة لما لهذا الموضوع من أهمّيّة بالغة، وأنّ البحث فيه لا ينتهي باعتباره يحتوي على خصائص وميزات سواء من حيث اللّغة أو الأسلوب، أو التّوظيف البياني لا نجدها في الفنون الأدبيّة الأخرى، فمن الدّراسات التي وقفت عليها و أنا بصدد إنجاز هذه الأطروحة عنوان شدّ بالي للباحث **"فوزي عيسى"** بعنوان: **"النّصّ الشّعري وآليات القراءة"** وإن كان تحدّث فيه صاحبه عن جانب الأسلوبيّة باعتبارها آلية للقراءة، إلّا أنّها في حقيقة الأمر تدعو إلى التّخلّي عن طرق القراءة الماضوية، هذا حسب ما بدا لي من قراءة مقدّمته، كما أنّ هناك بعض الدّراسات كانت لها صلة بموضوع بحثي موزّعة على النّحو الآتي:

1- معالم وعوالم في بلاغة النّص الشّعري القديم لـ" محمّد الأمين المؤدّب".

2- قراءة النّصّ وجماليّات التّلقّي بين المذاهب الغربيّة وتراثنا النّقدي لـ"محمود عبّاس عبد الواحد".

3- التّلقّي في النّقد العربي في القرن الرّابع الهجري لـ"مراد حسن فطّوم".

4- قراءة النّصّ تأصيل نظري وقراءات تطبيقيّة لـ" عبد الرّحيم الكردي".

وهناك بعض الرّسائل الجامعيّة متمثّلة في رسائل ماجستير وأطروحات دكتوراه اهتمّت بكلّ ماله صلة بقراءة النّصّ الشّعري و إبلاغيّته.

أمّا فيما يخصّ عن مكمن الجدّة في هذا البحث هو أنّه يحتوي بين ثناياه على تحليل وشرح بعض جزئيّات البحث خاصّة في الجانب الإجرائي (التّطبيقي)، حيث قمت بإعطاء نظرة جديدة حول تقسيم النّموذج المطروق في الدّراسة التّطبيقيّة ممّا ساعدني في تقصّي الآليات البيانيّة واستنطاق النّصّ انطلاقا من قناعتي بأهمّيّة الولوج إلى النّصّ الشّعري القديم من باب توظيف لغة البيان، إضافة إلى التّحليلات التي قمت بها في هذا البحث حسب فهمي وما خطّته أناملي.

5- خطّة البحث:

لتحقيق ما سبق وللإجابة على التّساؤلات التي طرحناها اشتمل هذا البحث على:

مقدّمة، ومدخل، وأربعة فصول، وخاتمة لخّصت نتائج البحث، وفهارس، وذُيِّلَ بقائمة المصادر والمراجع.

أمّا **المقدّمة** فقد اتّسمت بذكر بواعث البحث ودوافعه ولإشكالاته ومكمن الجدّة فيه وأسباب اختيار الموضوع، وأهمّيّته، والدّراسات السّابقة التي نسجت المعرفة حوله، والمنهج المتّبع بالإضافة إلى ذكر الصّعوبات والمعوّقات التي واجهتني في هذا البحث منذ أن فكرة.

وأمّا **المدخل** فعنونته بـ"**نظرية التّلقّي المفهوم والتّأسيس**"، فتكلّمت فيه عن مفهوم التّلقّي ونظرية التّلقّي، وحاولت التّركيز على المنطلقات المعرفيّة التي نهلت منها نظريّة التّلقّي مادّتها العلميّة ومؤسّسيها من الغرب، بالإضافة إلى الحديث عنها في الموروث العربي بدءا برائد البلاغة العربيّة وشيخها "**عبد القاهر الجرجاني**".

وأمّا **الفصل الأوّل** فعنونته بـ"**القراءة: دلالات ومفاهيم**" حيث عالجت في هذا الفصل موضوع القراءة انطلاقا من الجهاز المفاهيمي إلى مستوياتها، وأسسها، وأبعادها فأنواعها، ثمّ تكلّمت على أنماط القرّاء حيث بيّنت كلّ نمط ودوره البارز في عمليّة القراءة، وكذلك بيّنت علاقة الكتابة بالقراءة، والقراءة التّأويلية، والعلاقة الجدلية بين القراءة والتّأويل، ثمّ تحدّثت عن فعل القراءة باعتبارها

الانطلاقة الأولى للنّصّ الشّعري للكشف عن خباياه وملامح الجمال فيه، ثمّ جاء عنصر قراءة القراءة التي لا تقلّ أهمّيّة عن العناصر السّابقة، ثمّ ختمت بالحديث عن استراتجيات القراءة باعتبارها نماذج مفسّرة للقراءة.

وأمّا **الفصل الثّاني** فقد وسم هو الآخر بـ"**النّصّ الشّعري بين التّراث النّقدي والدّراسات الحداثوية**"، حيث كشفت فيه عن الفوارق والمفاهيم بين طروحات التّراث والحداثة حول ما يتعلّق بالنّصّ من مفاهيم، كما تحدّثت فيه عن الشّعر وتشكّل مفاهيمه ووظيفته، ومفهوم النّصّ الشّعري وبلاغته كاسم مركّب.

وأمّا **الفصل الثّالث** اخترت له عنوان "**الصّعلكة وحياة الشّنفرى ونسبة توثيق اللّامية**" حيث تكلّمت في هذا الفصل عن النّسق الذي دارت حوله اللّامية ألا وهو نسق الصّعلكة، فتكلّمت عن مفهومها وأسبابها ودوافعها، وعن خصائص الخطاب الشّعري لهذه الفئة من الشّعراء مرورا بالحديث عن الإطار الفكري للّامية حتّى يتسنّى لي تطبيق الآليات البيانيّة عليها في الفصل الذي يليه، لذلك كان لزاما عليّ أن أتحدّث عن الصّعلكة كما قلت سالفا بأنّي اتّخذت اللّامية موضوعا اختيارا منّي للبحث، لذا أفردت له فصلا خاصّا.

وأمّا **الفصل الرّابع** فكان بعنوان "**آليات القراءة البيانيّة في النّصّ الشّعري العربي القديم –لامية العرب أنموذجا–**" حيث تكلّمت في هذا الفصل عن البيان وقيمته في الدّرس البلاغي معرّجا على الصّورة الشّعريّة باعتبارها العنصر الخلّاق في عمليّة الإبداع الشّعري، كما تكلّمت عن الآليات التي ارتكزت عليها كلّ على حِدَة: التّشبيه، والاستعارة، والكناية ممثّلًا لكلّ آلية طرحا خاصًّا بها.

وأمّا **الخاتمة** فكانت عبارة عن خلاصة أودعت فيها النّتائج التي توصّلت إليها من خلال طرقي لهذا البحث.

6- المنهج العلمي المتّبع في هذا البحث:

لقد تعدّدت مناهج هذا البحث لتعدّد فصوله ومباحثه، ومن بين المناهج التي اعتمت عليها:

المنهج الوصفي التّحليلي الذي يدرس النّصّ الشّعري دراسة وصفيّة تحليليّة خاصّة في الشّقّ التّطبيقي من هذا البحث اعتقاد منّي بأنّه المنهج الذي يناسب طبيعة الموضوع ويساهم في وصف وتشخيص ظاهرة البحث بغرض فهم الإطار النّظري، كما اعتمدت على المنهج التّاريخي الذي يعتبر من المناهج الهامّة بحيث يساعد في الكشف عن الظّاهرة التّاريخيّة خاصّة ما تعلّق في المدخل والفصل الثّالث من هذا البحث.

7- الصّعوبات:

بعد الحديث عن المنهج المعتمد تجدر بي الإشارة إلى الصّعوبات التي واجهتني وأنا بصدد إعداد هذه الأطروحة، فهي كثيرة ومتعدّدة، أجملها في النّقاط الآتية:

1- ضيق الوقت، بحيث لم يسعني أن أقرأ كلّ ما كتبه الدّارسون حول موضوع القراءة عامّة وقراءة النّصّ الشّعري القديم خاصّة إلّا ما وُجِدَ مبثوثا في بعض الكتب والمراجع.

2- طبيعة الموضوع نفسه وتشعّب مجالات بحثه.

3- كثرة المراجع والمصادر التي أُلِّفت في نظرية التّلقّي (القراءة) بحيث شكّلت عقبة أمام البحث، ممّا جعل مفاهيمها تتداخل مع بعض المفاهيم التي تخصّ النّظريّات الأخرى التي لها علاقة بها.

4- قلّة المصادر والمراجع التي تُعنَى بالجانب التّطبيقي التي يمكن أن تخدم هذه الدّراسة.

8- التّوصيّات:

لا يفوتني في هذا المقام إلّا أن أتقدّم وأتوجّه بجزيل الشّكر والامتنان لفضيلة الأستاذ الدّكتور "**عمر معراجي**" الذي أشرف على هذا البحث منذ أن كان فكرة، فحفظه الله ورعاه وسدّد خطاه

وجزاه الله خير الجزاء على كلّ ما بذله معي من طاقة وجهد في سبيل تتويج هذا العمل، وما خصّني به من نصح وتوجيه وإرشاد بصدر رحب وتواضع جمّ، وكريم خصال- ولا أزكّي على الله أحدا-هذا ما رأيته حقيقة من شخصه الكريم، فقد تكرّم بقراءة هذا البحث واقترح ما اقترحه من ملاحظات علميّة تخصّ المضمون، ومنهجيّة تخصّ الشّكل، فالشّكر موصول له مرّة أخرى، وأسأل الله -العليّ القدير- التّوفيق في الحياتيْن العلميّة والعمليّة له ولحرمه وذرّيته.

كما أُثَنِّي بجزيل الشّكر لكلّ الأساتذة الدّكاترة الأفاضل أعضاء لجنة المناقشة المباركين على ما بذلوه من جهد في تمحيص هذا البحث، ومراجعته، وتصويبه، وتقويمه، ومناقشة فصوله وما تفرّع منها، فلهم منّي خالص المحبّة والتّقدير والاحترام.

كما لا يفوتني أيضا أن أوجّه شكري إلى كلّ من أعاني وقدّم لي حبل العون من قريب أو بعيد ولو بكلمة أو توجيه، وأخصّ بالذّكر عائلتي التي تحمّلت معي تبعات المسار العلمي.

وفي الأخير أسأل الله -عزّ وجلّ- أن يجعل لهذا العمل القبول، وأن يجعله خالصا لوجهه الكريم، وأن يتجاوز عنّا التّقصير وما زلّت به أقلامنا، وكلّ ما أَشْكَلَ علينا، فإنّما نحن بالله وله، وآخر دعوانا أَنِ الحمدُ لله ربّ العالمين.

نور الدّين كرابيب

تيارت يوم الإثنين 21 من شهر الله 1441هـ

الموافق لـــ 16من شهر مـــــارس 2020م

مدخل

نظريّة التّلقّي المفهوم والتّأسيس

تمهيد.

1- مفهوم التّلقّي.

2- المنطلقات المعرفيّة والأصول المنهجيّة لنظريّة التّلقيّ.

3- روّاد نظريّة التّلقّي.

4- التّلقّي في الموروث النّقد العربي القديم.

5- التّلقّي وعبد القاهر الجرجاني (ت471هـ).

تمهيد:

ممّا لاشكّ فيه أنّ عمليّة الإبداع في عمومها تتكوّن من عناصر أساسيّة تمثّلت في المبدع/ الإبداع/ المتلقّي/ وكلّ ما يتعلّق بهذه العناصر الأساسية، وقد شهد كلّ عنصر من هذه العناصر عبر التّاريخ الأدبي اهتماما خاصّا، فقد اهتمّ الأدب القديم بالباثّ أو المرسل (المبدع)، وبصورة خاصّة في عالمنا الأدبي القديم حيث اتّجه الدّرس الأدبي إلى السّيرِ الذّاتيّة للمبدعين وتلقُّطِ أخبارهم.

وفي الثّلث الأوّل من القرن الماضي، أي القرن العشرين تحوّل الاهتمام إلى الإنتاج الأدبي من خلال ما نادت به المدرسة الشّكلانيّة الرّوسيّة التي وضعت عينها على أدبيّة الأدب، وفي ظلّ هذا كلّه ظلّ الطّرف المقابل للمبدع وهو المتلقّي أكبر المنسيين، إلى أن جاءت نظريّة التّلقي فأحدثت تحوّلات في ميدان الدّراسات الأدبية وهو تحوّل ثنائيّة: **"النّصّ/ القارئ"** صوب هذا التّحوّل الذي جاء نتيجة لأسئلة بحث عن إجاباتها محدّدة بذلك آليّات فعل القراءة، ولعلّ أحكام القارئ على النّصّ واستجاباته له تكون أسئلة التّلقّي المتداخلة من جهة أخرى مع الأسئلة التّأويليّة التي تركّز على علاقة المفسّر بالنّصّ، باعتبار أنّ المفسّر قارئ أيضا، وسواء أكان القارئ ضمنيّا داخلا في فعل الكتابة ذاته، أم عاديا، أم محترفا، وناقدا، سيقف أمام النّصّ مستفهما، ماذا أقرأ؟ هل أقرأ أفكار الكاتب ومشاعره وتجلّيات ذوقه؟ أم أقرأ ما أراه انعكاسا لذاته؟، وهذا كلّه يمكن أن ينطوي عليه فعل القراءة الذي يشكّل البُؤرة في نظريّة التّلقّي، هذه الأخيرة التي نطرح نحن أنفسنا جملة من التّساؤلات والإشكالات التي نرى الإجابة عنها تفسّر لنا العديد من المبهمات، ما مفهوم نظريّة القراءة والتّلقّي؟ وما هي الحدود التّاريخيّة لها؟[1]

1- مفهوم التّلقّي لغة واصطلاحا:

قبل الخوض في تحديد مفهوم نظريّة التّلقّي حريٌّ بنا أن نُعرِّج على الدّلالة المعجميّة والاصطلاحيّة للتّلقّي.

[1]- ينظر: فيصل الأحمر ونبيل دادوة، الموسوعة الأدبيّة، دار المعرفة، الجزائر، دط، 2009م، ص: 221، 222.

قد ورد لفظ التّلقّي في لسان العرب بمعان متقاربة حيث يقول **"ابن منظور"** (ت711هـ): «**لَقِيَ فُلانٌ فُلانًا ولاقَاهُ لُقْيانًا ومُلاقَاةً، وتقول لَقِيتُهُ لِقَاءً ولِقَاءَةً وتِلْقَاءَ، ولُقِيًّا ولِقِيًّا ولِقْيَانًا ولُقْيَانًا ولِقْيَانَةً ولَقْيَةً ولَقْيًا ولُقًى ولَقًى، ولَقَاهُ...**»[1]، أي استقبله وصادفه فالمتلّقي بهذا المعنى هو المستقبل.

فالتّلقّي أو الاستقبال عند **"ابن منظور"** بمعنى واحد، وقد يعود هذا التّنوّع والخلاف عند الغرب يقال في الإنجليزية "Reception"، أي تلقّي، ويقال "Réceptive"، أي متلقّ أو مستقبل، ويقال "Toreceivce" أي تلقّى، استقبل[2].

فما نلاحظه كذلك، أنّ لفظة التّلقّي والاستقبال مترادفتان من منظور الدّلالة الغربيّة أيضا، وسبب هذا يعود إلى توظيف الكلمة في سياقات مختلفة والتّطوّر الاستعمالي للمصطلح ممّا أكسبها نظام التّوليد الدّلالي.

وقد وردت لفظة التّلقّي في تهذيب اللّغة أيضا بمعنى الاستقبال، وفي هذا الصّدد يقول **"الأزهري"** (ت370هـ): «**تَلَقَّاهُ: أي استقبله والتّلقّي هو الاستقبال**»[3]، يفهم من هذا أنّ كلمة **"تَلَقَّى"** في المدوّنة العربيّة بمعنى استقبل.

وقد ورد مصطلح التّلقّي في كثير من آي كتاب الله تعالى منها قوله تعالى: ﴿ **وَإِنَّكَ لَتُلَقَّى** ٱلْقُرْءَانَ مِن لَّدُنْ حَكِيمٍ عَلِيمٍ ﴾[4].

---

[1]- أبو الفضل جمال الدّين محمد بن مكرم: لسان العرب، مادّة (ل. ق. ي)، دار صادر، بيروت، دط، دت، مج15، ص: 253، 254.

[2]- ينظر: روحي البعلبكي، المورد قاموس عربي انجليزي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط8، 1996م، ص: 365.

[3]- أبو منصور بن محمّد الأزهري الهروي: تهذيب اللّغة، تح: أحمد عبد الرّحمان مخيمر، دار الكتب العلميّة، بيروت، ط1، 2004م، ص: 276، باب: "القاف واللّام".

[4]- سورة النّمل الآية: 05.

جاء في تفسير **"فخر الدّين الرّزاي"** (ت604هـ) أنّ معنى هذه الآية: «**لَتُؤْتَاهُ وتَلْقاهُ من عند أيّ حكيم وأيّ عليم، وهذا معنى مجيئهما نكرتيْن**»[1].وقوله أيضا: ﴿إِذْ تَلَقَّوْنَهُۥ بِأَلْسِنَتِكُمْ﴾[2]، أي يأخذه بعضكم من بعض[3].

لقد ورد المصطلح في الآية الأولى من سورة النّمل بمعنى الفهم والفطنة، وفي الآية الثّانية بمعنى الأخذ، وهذا لا يتأتّى ذلك إلاّ من خلال التّلقّي والاستقبال، فنلاحظ أنّ اللّمسة في هذا التّرادف تكمن طبيعته عند العرب في الاستعمال خصوصا عند أهل العلم وذلك في كيفية تلقّي النّصوص واستنباط الأحكام منها، فهما، وتأويلا، وتفسيرا، وعليه فلفظ التّلقّي ضارب في عمق التّراث العربي سواء في النّص المقدّس بنوعيه: الكتاب والسّنة، أو في ديوان العرب (الشّعر).

أمّا اصطلاحا، فممّا لاشكّ فيه أنّ النّظريّة بصفة عامّة ونظرية التّلقّي بصفة خاصّة تبنى على مجموعة من الافتراضات والتّصوّرات التي تتشكّل ضمن قالب من التّعريفات والدّلالات الاصطلاحيّة التي بدورها تعطينا مفاهيم ونظرات محكمة لظاهرة معيّنة، وإنّما جاءت النّظريّة لتطرح جملة من البدائل الفكريّة والنّقديّة بدل النّماذج الكلاسيكية الرّوتينية، «**فالنّظريّة عادة ما تكون نقدا مشاكسا لمفاهيم الإدراك المألوف، والأبعد من ذلك هي محاربة لكشف ما نُسلّم به جدلا على أنّه إدراك مألوف هو في الحقيقة تشييد تاريخيّ "Historial Construction"**»[4].

يفهم من هذا القول، أنّ النّظريّة تخالف كلّ ما هو نمطي ومألوف فتسعى هي بالمقابل إلى محاربته بالإبداع والتّجديد، أو ما يسمّى بالتّنميّة الإبداعية وفق منهجيّة معيّنة تتّسمُ بالدّقة، والعلميّة والموضوعيّة في طرق النّصوص أو طرحها بخلاف ما كان سائدا من ذي قبل في المناهج القديمة

[1]– – محمّد الرّازي فخر الدّين، التّفسير الكبير ومفاتيح الغيب، دار الفكر، سوريّا، ط1، 1981م، ج24، ص: 180.

[2]–سورة النّور الآية: 15.

[3]– ينظر: فخر الدّين الرّازي، المصدر السّابق، ج23، ص: 180.

[4]– جوناثان كولر: مدخل إلى النّظريّة الأدبيّة، تر: مصطفى بيومي عبد السّلام، المجلس الأعلى للثّقافة، القاهرة، ط1، 2003م، ص: 18.

التّقليديّة، وهذا الذي خصّ نظريّة التّلقّي فامتازت عن سابقاتها بهذه الميزة، (أي ميزة التّجديد الإبداعي).

فالتّلقّي بمفهومه الجمالي «**يعني عمليّة ذات وجهين؛ إذ تشمل في آن واحد الأثر الذي ينتجه العمل الفنّي وطريقة تلقّيه من قبل القارئ، ويمكن للقارئ أن يستجيب للعمل بعدّة أشكال مختلفة، فقد يستهلكه أو ينقده، قد يعجب به، أو يرفضه، وقد يتمتّع بشكله ويؤوّل مضمونه ويتبنّى تأويلا مكرّسا أو يحاول تقديم تأويل جديد، وقد يُمكّنه أخيرا أن يستجيب للعمل بأنّه ينتج بنفسه عملا جديدا**»[1].

فالتّلقّي هو تلك الفاعليّة في المعنى "Sens" من خلال فعل القراءة "Acte de lecture" محاولا قول ما لم يقله النّصّ، إمّا إعجابا أو رفضا، وهذا يتوقّف على حنكة المؤوّل وقدرته على محاورة النّصّ، محاولا إبرام صفقة مع هذا الكائن، كاشفا عن عوامله، لأنّ المتلقّي في هذه النّظريّة طرفا فاعل متفاعل في عمليّة القراءة، ولأنّ نظريّة التّلقّي ليست مجرّد مقاربة "Approche" جماليّة النّصوص في مستواها التّحليلي فقط، إنّما هي نسق فكريّ عامّ يعتمد المنهجيّة والتّخطيط الذّاتي القائم على العلميّة ومرتكزا على فنون متنوّعة وهذا ما نلاحظه في البيئة الألمانيّة التي نشأت في أحضانها هذه النّظريّة والتي ارتبطت «**بالصّيرورة التّاريخيّة التي عرفها الفكر الألماني في المستوى الأدبي والنّقدي، وليس معنى هذا أنّ النّقد مختصّا بألمانيا وحدها دون غيرها من الآداب الإنسانيّة الأخرى، إلّا أنّ القصد الفلسفي والنّظري الذي اتّخذته نظريّة التّلقّي في ألمانيا، وما نتج عن ذلك من فرضيّات نظريّة وممارسات تطبيقيّة هو الذي جعل ألمانيا المرجع الأساسي في تلك الفعّالية النّظريّة**»[2].

---

[1]- الغريب خالد: الشّعر ومستويات التّلقّي (سلسلة علامات في النّقد)، النّادي الأدبي الثّقافي، جدّة، السّعوديّة، ج9، دط، 1999م، ص: 115.

[2]- أحمد بوحسن: نظرية التّلقّي والنّقد العربي الحديث، منشورات كليّة الأدب والعلوم الإنسانيّة، مطبعة النّجاح، الدّار البيضاء، الرّباط، ط1، 1994م، ص: 07.

يتّضح من هذا، أنّ نظريّة التّلقّي قد استسقت مبادئها الأوّليّة من الفكر الألماني للوهلة الأولى، ثمّ تخالطت وتفاعلت مع آداب إنسانيّة ونظريّات فلسفيّة، ممّا أدّى إلى بروز منهج نقدي جديد ينادي إلى تكسير القواعد القديمة وإعادة القراءة مرّة ثانيّة للتّعامل مع الإبداع الأدبي الجديد (الأعمال الفنّيّة الحديثة).

«وُضعت لاصطلاح التّلقّي ألفاظ مشتركة في مناهج الدّراسات الأدبيّة الحديثة، وقد تعرض إيراد هذه الألفاظ (أسماء وصفات) بتسلسل تاريخيّ دقيق ومقبول بسبب كثرتها وتداخلها وصعوبة الفصل بينها...وقد يكون (التّلقّي) و(القراءة) لفظيْن جديريْن بالغاية لكونهما يُؤدّيان الغرض المقصود»[1].

ويعود عدم تحديد المصطلحات بدقّة إلى تقاطع الدّراسات الأدبيّة مع النّظريّة وارتباطهما بعلوم أخرى كالفلسفة وعلم النّفس، وكذلك إلى التّجديد في المفاهيم بما يساير النّهضة الأدبيّة الحديثة الاستقبال والاستجابة مفهومان لصيقان بنظريّة التّلقّي ومن الصّعب فصل أحدهما عن الآخر؛ إذ هي مسمّيات دالّة على التّلقّي، والمتلقّي هو المستجيب للنّصّ وهو المستقبل، وهو الفاهم، وهو المرسل إليه، وهو المخاطب، وهو السّامع والقارئ، إنّ المصطلحات الرّئيسيّة المستخدمة في الدّراسات الأدبيّة الحديثة هي أربعة أساسيّة وما عداها هو إمّا تبع لها، أو مرادف، وهي: التّلقّي-القراءة-الاستقبال-الاستجابة، ونرى أنّ المصطلح الجامع لها هو التّلقّي، المصطلح الأساسي والقوّة المهيمنة، إلاّ أنّ مصطلح القراءة يبقى هو المستخدم والسّائد في دراسة النّقد الحديث[2]، وهذا التّيه في تحديد المصطلح خاصّة في الدّراسات النّقديّة يعود إلى توالي التّرجمات التّعريف بهذه النّظريّة، وما زاد الأمر تعقيدا أنّ أغلب التّرجمات لم تنقل من الألمانيّة إلى العربيّة، وإنّما عن طريق لغة ثانيّة كالإنجليزيّة، أو الفرنسيّة، وهذا الأمر سبّب لَبْسًا مصدره المترجمون إلى هذه اللّغة الوسيطة، ثمّ إلى العربيّة[3].

---

[1]- محمّد المبارك: استقبال النّصّ عند العرب، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت، لبنان، ط1، 1999م، ص: 27.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص: 30.

[3]- ينظر: هالين فرناند وشوبر فيجن وأوثان ميشيل، بحوث في القراءة والتّلقّي، تر: محمّد خير البقاعي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريّا، ط1، 1998م، ص: 31.

والذي يتراءى لي من خلال هذا، أنّ الاختلاف القائم في ضبط المصطلح يرجع أساسا إلى الاختلاف في الرُّؤَى والمرجعيّات الفكريّة، والمعرفيّة التي تحملها كلّ طائفة، وإذا سلّمنا بهذا فإنّه قد يُشكّل عرقلة أمام دائرة النّقد بصفة عامّة والنّقد العربي بصفة خاصّة، ويتجلّى ذلك في عدم مراعاة الخصوصيّة العربيّة.

ومن هنا يظلّ مصطلح التّلقّي مصطلحا منفتحا بإجراءاته النّقديّة على المناهج النّقديّة والأدبيّة مجتمعة كانت أو منفردة وعلى تقنياتها، فيتيح الشُّموليّة، والموازنة والمقارنة، ممّا يتيح له قدرة الاحتواء والمسايرة على التّنقّل وفق إمكانات القارئ المتعدّدة، ذلك أنّ القراءة المتقنة والواعية المدّققة والمتوازية؛ إذ دعّمت بمنهج نقديٍّ متميّزٍ وقارئ مُرهَف موهوب يملك حساسيّة نقديّة ومعرفة لغويّة وثقافيّة وتِقنيّة، يمكن لها أن تفتح آفاق التّجربة الإبداعيّة، ومن ثمّ تُحقق لنا تجربة نقديّة إبداعيّة صحيحة[1].

2- المنطلقات المعرفيّة والأصول المنهجيّة لنظريّة التّلقيّ:

تقوم نظريّة التّلقّي كغيرها من النّظريّات على جملة من الأُسس والأُطر الفلسفيّة والفكريّة والإيديولوجيّة التي تميّزها عن غيرها، جاء في كتاب نظريّة النّقد لـ **"عبد المالك مرتاض"** القول الآتي: «**ولعلّ الذي ظاهر على ذلك، أو بعضه على الأقلّ، أنّ معظم المذاهب النّقديّة تنهض في أصلها على خُلقيّات فلسفيّة، على حين أنّا لا نكاد نظفر بمذهب نقديٍّ واحد يقوم على أصل نفسه، وينطلق من صميم ذاته الأدبيّة، وما ذلك إلّا لأنّ الأدب ليس معرفة علميّة مؤسّسة تنهض على المنطق الصّارم والبرهنة العلميّة، ولكنّه معرفة أدبيّة جماليّة أساسها الخيال والإنشاء قبل أيّ شيء آخر**»[2].

[1]- ينظر: حسين جمعة، المسار في النّقد الأدبي (دراسة في نقد النّقد الأدبي القديم والتّناصّ)، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، سوريّا، ط1، 2001م، ص: 08.

[2]- عبد المالك مرتاض: في نظريّة النّقد، متابعة لأهمّ المدارس النّقديّة المعاصرة ورصد نظريّاتها، دار هومة، الجزائر، دط، 2002م، ص: 79.

فمن خلال هذه التّوطئة سنقف عند الحقول المعرفيّة والمنطلقات الفلسفيّة التي ساهمت بشكل أو بآخر في ميلاد نظريّة التّلقّي، وبيان كلّ اتّجاه ودوره في تنميّة وترقيّة هذه النّظريّة كلّ حسب ميدان بحثه، وكذلك في الكشف عن البواعث المساعدة في إحداث عمليّة التّواصل بين الكيان والمتلقّي أو بالأحرى بين المبدع، أي منتج النّصّ والذي يتلقّاه.

لقد حدّد "**روبيرت هولب**" "Robert Holà" المؤثّرات واللّبنات الأولى التي نتجت عنها نظريّة التّلقّي في قوله: «**وعلى هذا الأساس أفردْتُ في باب الإرهاص خمسة مُؤثّرات هي: الشّكلانيّة الرُّوسيّة، بنيويّة براغ، ظواهريّة رومان إنجاردن، هرمينوطيقا هانزجادامر، وسوسيولوجيا الأدب**»[1].

وقد تمّ انتقاء هذه التّأثيرات إمّا بسبب تأثيرها الثّابت على التّطوُّرات النّظريّة أو لأنّها أسهمت في حلّ المشكلات في الأبحاث الأدبيّة، والتي تمّت مناقشتها بتركيز الانتباه على العلاقة بين القارئ والنّصّ[2].

1- الشّكلانيُّون الرُّوس: "Les Formalistes Russes":

«**إنّ الادّعاء بأنّ الشّكلانيّة الرُّوسيّة قد أسهمت بثقل في تطوير نظريّة الاستقبال*** **قد يبدو مُربكا للقارئ الأنجلو-أمريكي حيث إنّه في العالم النّاطق باللّغة الإنجليزيّة فإنّ هذه الحركة مُهمّة انبثقت في بداية القرن العشرين كانت قد ارتبطت أكثر، إمّا بالنّقد الجديد أو بالبنيويّة، ويهتمّ الشّكلانيُّون بمكوّنات الأعمال الأدبيّة، وإنّ تحليلاتهم المتأنّيّة للقوافي والأشكال الشّعريّة يبدو أنّها ساندتهم في النّقد الجديد الذي اهتمّ جدّا بالتّحليل النّصّي، وإنّ**

[1]- روبرت سي هولب: نظريّة الاستقبال (مقدّمة نقديّة)، تر: عبد الجليل جواد، دار الحوار للنّشر والتّوزيع، سوريّا، ط1، 1992م، ص: 28.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص: 28.

*نعني بنظريّة الاستقبال: نظريّة التّلقّي (ينظر مفهوم التّلقّي في الدّلالة المعجميّة).

الاعتماد على الأشكال اللُّغويّة للنُّصوص وكذلك الاهتمامات العامّة الإضافيّة بطبيعة اللُّغة قد قادت إلى التّمييز بين الشّكلانيّة الرُّوسيّة والبنيويّة الباريسيّة»[1].

والذي يتّضح من خلال هذا السّياق، أنّ الشّكلانيّين الرُّوس بحثوا في آليّات النّصّ الأدبي وميكانيزماته، وذلك من أجل الوصول إل الخصائص الفنّيّة والجوهريّة التي يتشكّل منها هيكل النّصّ الأدبيّ، أي أنّهم وسّعوا دائرة مفهوم الشّكل والاهتمام بالإدراك الجمالي.

يرى **"ياوس"** "Yauss" أنّ «**نظريّة التّطوُّر الأدبي الشّكلانيّة تعتبر بحقّ أحد أهمّ عوامل التّجديد بالنّسبة لتاريخ الأدب، فلقد أوضحت بأنّ التّحوّلات التي تتمّ في التّاريخ تندرج حين يتعلّق الأمر بالأدب أو بغيره، ضمن نسق معيّن، كما حاولت أن تبنيَ نسقا للتّطوّر الأدبي»**[2].

وكان اهتمام الشّكلانيّين أيضا بالأداة الفنّيّة التي تساعد على إدراك الشّعريّة، التي بدورها تُسهِمُ في خلق إدراك مُتميِّز للشّيء، أي أنّها تخلق رؤيا ولا تُقدِّم معرفة، لأنّ ما يهمّ المتلقّي ليس ما كان عليه الشّيء، وإنّما اختيار ما سيكون عليه[3].

فإدراك مفهوم الأدبيّة في النّصّ وتوسيع مفهوم الشّكل أدّى بالشّكلانيّة الرّوسيّة إلى تحقيق الذّوق الجمالي فيه، وبالتّالي أهملت دور القارئ وفعّاليته.

وبهذا لم يستطع الشّكلانيّون الرُّوس بناء نظريّة التّلقّي بمفاهيم تهتمّ بالقارئ قبل النّصّ وبآليّات الاستجابة قبل السّعي نحو التّفسير، فالمدرسة الشّكلانيّة لا تحتاج إلى القارئ إلّا باعتباره ذاتا للإدراك يتعيّن عليها تبعا لتحفيزات نصّيّة[4].

---

[1]– روبرت سي هولب: نظريّة الاستقبال (مقدّمة نقديّة)، ص: 29.

[2]– هانز روبرت ياوس: جماليّة التّلقّي من أجل تأويل جديد للنّصّ، تر: رشيد بن حدّو، المشروع القومي للتّرجمة، المجلس الأعلى للثّقافة، القاهرة، ط1، 2004م، ع484، ص: 57.

[3]– ينظر: أحمد يوسف، القراءة النّسقيّة، سلطة البنية ووهم المحايثة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2003م، ص: 152.

[4]– ينظر: مراد حسن فطّوم، التّلقّي في النّقد العربي في القرن الرّابع الهجري، منشورات الهيئة العامّة السّوريّة للكتاب، وزارة الثّقافة، دمشق، ط1، 2013م، ص: 27.

2- بنيويّة مدرسة براغ: Structuralisme

لقد كانت أعمال **"موكاروفسكي"** "Jolur Mokarvski " أحد أهمّ منظّري مدرسة براغ البنيويّة، من أكثر المصادر النّظريّة سيادة في ألمانيا، وخصوصا خلال السّنوات الأخيرة من السّتينات والسّنوات الأُوّل من العقد السّبعين، حيث ظهرت ترجمات ألمانية لعدد كثير من كتاباته وحيثما كانت تُذكَر نظريّة التّلقّي أو البنيويّة في ألمانيا كانت إشارة إلى **"موكاروفسكي"**.

لقد كان **"موكاروفسكي"** واحدا من الشّكلانيّين الذين يؤمنون بأنّ التّحليل الأدبي لا ينبغي له أبدا أن يُجاوِز الحدود التي عيّنها العمل الأدبي ذاته، إلّا أنّ رُؤيته قد تحوّلت بشكل ملحوظ مع منتصف الثّلاثينات، فقد بدا يدرك أنّ التّحليل الدّاخلي للنّصّ أو حتّى أخذ التّاريخ التّطوُّري للأدب في الحسبان... لم يكن كافيا للتّعامل المركّب للعمل الأدبي خصوصا فيما يفصل العلاقة بين الأدب والمجتمع.

لقد شكّل تفسير الواقع الاجتماعي والنّصّ الأدبي الجزء الأكبر من نظريّته وذلك حين اعتقد أنّ الشّكلانيّة لا تنظر إلّا للتّطوّر الدّاخلي والذّاتي للأدب بوصفها نقيضا للنّقد التّقليدي الذي كان يُركِّز على الجانب الحيوي الخارجي وحده، لذلك رأى (موكاروفسكي) أنّ البنيويّة تمثّل عمليّة مجاوزة للتّعارض بين الشّكلانيّة والنّزعة التّقليديّة[1].

يتّضِح إيحاء **"موكاروفسكي"** بنظريّة التّلقّي أكثر ما يتّضح عندما يحدّد الإطار العام للفنّ عنده بوصفه نظاما حيويا دالّا، ووفقا لهذا المفهوم يصبح كلّ عمل فنّي مفرد ببنية، ولكنّها بنيّة لها مرجعيّات غير مستقلّة عن التّاريخ، ولكنّها تتحدّد وتتشكّل من خلال أنساق متعاقبة في الزّمان[2].

يفهم من هذا، أنّ **"موكارفسكي"** لم يفصل العمل الأدبي عن الإطار التّاريخي، بل اعتبر العمل الأدبي على أنّه رسالة إلى جانب كونه موضوعا جماليّا.

---

[1]- عبد النّاصر حسن محمّد: نظريّة التّوصيل وقراءة النّصّ الأدبي، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة، دط، 1999م، ص: 76، 77.

[2]- ينظر: روبرت سي هولب، نظريّة الاستقبال، (مقدّمة نقديّة)، ص: 46.

3- ظواهرية رومان إنجاردن Roman inGarden* أو **الفينومينولوجيا**:

لقد نظر هذا الاتّجاه الفلسفي إلى عمليّة التّلقّي من خلال العلاقة القائمة بين النّصّ والقارئ وأكدّ على دور المتلقّي في تحيين المعنى وجعله جزءا من مكتسباته القبلية والبعدية، لأنّ النّصّ عند الظّاهراتيين لا يوجد إلّا حينما يتحقّق أو يُصبح راهنا، ولهذا ينبغي تبنّي نظر المؤوّل مرتبطة بنصّه هو وبتداخلاته المحكومة بمكوّناته الثّقافيّة والمعرفيّة الخاصّة[1].

وتلعب الظّاهراتيّة دورا مهمّا في صياغة أهمّ المفاهيم التي دعا إليها أعلام نظريّة التّلقّي حيث «**دعا نقّاد القراءة وجماليّة التّلقّي في منتصف العقد التّاسع من هذا القرن إلى تفاعل القارئ والنّصّ إعادة لثنائيّة الذّات والموضوع الظّاهراتيّة، فقد تأثّر رُوّاد هذه النّظريّة ولاسيّما (آيزر وياوس) بالفكر الظّاهراتي من هوسرل، فغادمير حتّى هيدجر، واشتقّوا مصطلحاتهم الخاصّة ومفاهيمهم مثل (أفق الانتظار)، و(المسافة الجماليّة) و(فراغات النّصّ) و(الواقع الجمالي) التي أعانتهم على وضع قواعد لتقبّل النّصوص وتأويلها**»[2].

إنّ النّموذج الأكثر تأثيرا في عمل "**إنجاردن**" في النّقد الألماني المتأخّر ذلك المتعلّق بتحليله للإدراك والمستند على فهمه للعمل الأدبي الفنّي، فهو يعتبر العمل الأدبي قصديا بحثا أو هدفا تابعا أي بمعنى أن لا يكون محدّدا ولا مستقلّا بذاته (حيث أنّ كليهما أهداف واقعيّة ومثاليّة)، ولكن معتمدا على سلوكيّة واعيّة، وهو يضمّ أربع طبقات أو أدوار وكلّ منها تؤّثر في الأخرى، وببعديْن متميّزيْن، **الطّبقة الأولى**: تضمّ "**المواد الأوّليّة**" للأدب حيث كلمة "**أصوات**" والتّكوينات اللّفظيّة

---

* **رومان إنجاردن**: يعدّ زعيم الفلسفة البولنديّة (1893-1970م) وواحد من أعظم علماء الجمال في العصر، درس الفلسفة والرّياضيّات على يد أستاذه هوسرل، وعلى الرّغم من اختلافه معه كان يحظى لديه بتقدير كبير، حصل على الدّكتوراه من جامعة فريبورغ سنة 1918م عنوانها: "**الحدس والعقل عند هنري برجسن**"، كما حصل على الأستاذيّة في الفلسفة سنة 1933م.

[1]- ضياء خضير: ثنائيات مقاربة، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت، لبنان، ط1، 2004م، ص: 15.

[2]- حاتم الصّكر: ترويض النّصّ، دراسة لتحليل النّصّ في النّقد المعاصر، إجراءات ومنهجيّات، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، دط، 1988م، ص: 103.

تنبني فيها، ولا نجد فقط تشكّل الصّوت الذي يحمل المعاني، ولكن أيضا الإمكانيّات للتّأثيرات الجماليّة الخاصّة كالوزن والقافيّة[1].

و**الطّبقة الثّانية:** تضمّ جميع وحدات المعنى سواء كانت كلمات جملا أو وحدات مكوّنة من جمل متعدّدة، و**الطّبقتان الثّالثة والرّابعة** تتكوّنان من أهداف مشكّلة وأوجه مخطّطة تظهر من خلالها تلك الأهداف، إنّ إجمالي هذه الطّبقات الأربع المكوّنة للبعد الأوّل للعمل الأدبي الفنّي تحقّق تناغما متعدّد الأصوات ربطه **"إنجاردن"** بالقيمة الجماليّة، أمّا البعد المؤقّت الثّاني فيضمّ سياق الجمل والفقرات والفصول التي يضمّها العمل الأدبي، وما هو مهمّ في نظريّة **"إنجاردن"** على وجه الخصوص هو أنّ العمل الأدبي ما هو إلّا فكرة تشكّل تلك الطّبقات وإبعاد الهيكل التّكويني فيها أو هي البنيّة المخطّطة[2].

ولعلّ أبرز المفاهيم الظّاهراتيّة في نظريّة التّلقّي هو مفهوم التّعالي ودوره في تنميّة العلاقة بين الذّات المتلقّية والبنيّة النّصّيّة، ويبدو مفهوم التّعالي هو النّواة المهيمنة في الفكر الظّاهراتي، وقصد به **"هوسرل"** أنّ المعنى الموضوعي ينشأ بعد أن تكون الظّاهرة معنى محضا في الشّعور، أي بعد الارتداد من عالم المحسوسات الخارجيّة المادّيّة إلى عالم الشّعور الدّاخلي الخالص[3].

ومعنى هذا، أنّ عمليّة البحث عن المعنى تكون محتوى في العالم الدّاخلي للذّات الإنسانيّة أي متمركز في السّاحة الشّعوريّة، وذلك من أجل تكوين خلاصات واستنتاجات تقوم على الفهم العميق للظّواهر الخارجيّة.

[1]- ينظر: روبرت سي هولب، نظرية الاستقبال، ص: 38.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص: 39.

[3]- بشرى موسى الصّالح: نظرية التّلقّي، أصول وتطبيقات، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، بيروت، ط1، 2001م، ص: 34.

4- هيرمينوطيقا غادامير = أو تأويلية غادامير:

لقد قدّم **"هانز جورج غادامير"** "Hans Georg Gadamer" لنظريّة التّلقّي مجموعة من الأدوات الإجرائيّة المنهجيّة في التّعامل مع النّصّ الإبداعي، من خلال إعطاء المتلقّي لهذا النّصّ بعدا تأويليّا رُؤْيويّا يستخلص أبعاد النّصّ المستقبليّة وفق رؤيّة تأويليّة تناسب الطّبيعة التّاريخيّة لعمليات الفهم الأدبي، «**فلأنّه في أعظم أعماله "الحقيقة والمنهج"*، قد حاول التّشكيك على وجه التّحديد فيما يبدو أنّ كثيرا من مُسْهِمِي نظريّة التّلقّي أشدّ ما يكونون في حاجة إليه ألا وهو "المنهج"، لا لدراسة الأدب وتحليله فحسب، بل للوصول إلى الحقيقة المتعلّقة بالنّصّ**»[1].

والمنهج بالنّسبة **"لجادامير"** هو انطباق الذّات على الموضوع للوصول إلى نتائج محدّدة، لذلك هو يطالب بأن تكون للتّأويليّة وضعيّة عالميّة، وبهذا المعنى فإنّ كتابه يعدّ محاولة جيّدة للتّوسّط بين الفلسفة والعلوم لذهاب إلى ما وراء الآفاق المحدّدة للاهتمام العلمي، والمناهج النّظريّة[2].

لقد كان لتركيز **"جادامير"** على الفهم والتّفسير والتّأويل، دور كبير في توجيه استراتيجيّات "Stratégies" القراءة والانتقال عبر مستويات التّلقّي للوصول إلى نتائج إلى الرّؤية الكلّيّة للشّيء أو الموقف التّفسيري للظّاهرة الأدبيّة عبر سيرورتها التّاريخيّة التي يسمّيها **"هانس غادامير"** بـ **"الأفقان "** "The Two Horizons **"، أي أفق أصول النّصّ التي تبعد عنّا حوالي ألفي سنة، وأفق القارئ المعاصر الذي يسعى أن يكون للنّصّ معنى في الزّمان الحديث"**[3].

يتّضح من هذا، أنّ القارئ إذا أقبل على النّصّ وتحليله يجب أن يكون مسلّحا بالفهم المسبق حتّى يتجاوب ويتحاور مع لغة النّصّ.

---

* **الحقيقة والمنهج**: هو من أعظم الكتب التي قدّمها غادامير سنة 1960م، وقد نحا فيه منحى عدم الاتّفاق فيها ذهب إليه العديد من مُنظّري الاستقبال.

[1]- صلاح فضل: مناهج النّقد المعاصر، إفريقيا الشّرق، المغرب، ط1، 2002م، ص: 119.

[2]- ينظر: روبرت سي هولب، نظريّة الاستقبال، ص: 52.

[3]- ديفيد جاسير: مقدّمة في الهرمينوطيقا، تر: وجيه قانصو، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007م، ص: 32.

5- سوسيولوجيا الأدب، ليو لاونثال "Leo Lowenthal":

إنّ الوضع الاجتماعي للنّصوص الأدبيّة والمفقود في الأنطولوجيا التّأويليّة **"لجادامير"** يبدو أنّه قد أصبح مهمّة بما أطلق عليه سوسيولوجيا الأدب، وقبل الحرب العالميّة الثّانيّة في ألمانيا فإنّ الدّراسات الأدبيّة في هذا الفرع لم تكن متطوّرة بشكل كبير، لذا ليس من المستغرب أنّ روّاد التّوجيه السّوسيولوجي لنظريّة الاستقبال كانوا نادرين، وبالتّأكيد فإنّ الفكرة المهيمنة في بعض مقالات أو كُتُبٌ كُتِبَت في هذا المجال كانت بمثابة شكوى تتعلّق بالإهمال السّابق لهذا المجال، وفي سنة 1932م كان **"ليولاونثال"** لا يزال يلاحظ عدم الاهتمام بهذا الجانب من المحاولات النّقديّة، وفي الحقيقة فإنّ الغياب التامّ للأبحاث كان بالنّسبة إليه إشارة هامّة عن حالة الأبحاث الأدبيّة[1].

لقد ركّز **"ليولاونثال"** على الكمّيّة الكبيرة من المعلومات المتواجدة في الصّحف والرّسائل والمذكّرات التي تحتوي على كمّيّة كبيرة وغير محدودة من المواد يمكن أن تُعلِمنا بالكثير عن استقبال الأدب ضمن مجموعات اجتماعيّة محدّدة وأفراد[2].

وبالرّغم من تركيزه على المعلومات التي يمكن الحصول عليها، فإنّه أساسا لم يكن معنيّا في الأبحاث التّجريبيّة، حيث أنّ ذلك يستلزم الاستمرار في مجرّد فقه اللّغة التّاريخي والمقارن، وجمع البيانات حيث يتوجّب على دراسات الاستقبال توفير البديل، وبالأحرى فإنّ ما يدافع عنه استغلال متطرّف للمواصفات الاجتماعيّة النّفسيّة ضمن البنيّة الاجتماعيّة، وبالتّأكيد فإنّ علم النّفس يوفّر الارتباط الذي يجعل الجماليّات ممكنة كمنهج، فبدون علم النّفس الفنّي ودون دراسة منبّهات اللّاوعي الضّالعة في المثلّث الاجتماعي النّفسي للكاتب، الأدب، والمستَقْبِل لن تكون هناك جماليّة شعريّة،

[1]- ينظر: روبرت سي هولب، نظريّة الاستقبال، ص: 61، 62.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص: 62.

وبالتّالي يُصبح علم النّفس الفرُويْدِي بالنّسبة **"للاونثال"** مساعدا لا غنى عنه للتّعامل مع سوسيولوجيا الاستقبال[1].

فالاستقبال أو التّلقّي عند **"لاونثال"** يشترط فيه التّحليل الاجتماعي والنّفسي، وذلك بالتّركيز على العلاقة التي تجمع بين المتلقّي من جهة، والظّروف الاجتماعيّة من جهة أخرى في تحديد العمل الفنّي وتوجيهه، وباعتباره رسالة تواصليّة قرائيّة (الباثّ والمتلقّي)، أو (النّصّ والجمهور).

«كلّ هذه المؤثّرات والإرهاصات التّنظيريّة ساهمت بشكل كبير في توجيه المسار العام الذي تقوم عليه نظريّة التّلقّي على اختلاف وجهات النّظر في التّعامل مع الظّاهرة الأدبيّة واستعمال مختلف التّعاليم والتّقنيّات التي نادى بها مُنظّرو هذه التّيارات الفكريّة والفلسفيّة من أجل إنجاح عمليّة التّواصل والاستقبال في مختلف جوانبه التي تخصّ إلى حدّ بعيد المتلقّي باعتباره الرّاعي الأمين لهذه الأعمال الأدبيّة، ونظريّة التّلقّي من هذا المفهوم تعدّ الوعاء المعرفي الذي يضمّ وجهات النّظر التّأمّليّة في حياة الإنسان أو المتّلقّي، فقد كانت هذه النّظريّة ثمرة جهد جماعي كان صدى للتّطوّرات الاجتماعيّة والفكريّة والأدبيّة في ألمانيا الغربيّة خلال السّتينات من نفس القرن الماضي، لتعرف بعد ذلك انتشارا واسعا مكّنها من الهيمنة على السّاحة النّقديّة خلال النّصف الثّاني من العقد السّابع للقرن العشرين، وخلال العقد الثّامن منه، لتُصبِح بعد ذلك بمثابة منهج لإعادة النّظر في القواعد القديمة وإعادة تقويم الماضي فضلا عمّا ادّعتْه لنفسها من قدرة على التّعامل مع الأعمال الأدبيّة المحدثة، ووفقا لهذه الرُّؤْيا نشأت نظريّة في ألمانيا لتفحص كلّ النّظريّات التي كانت مسيطرة والتي لم تُعنَ بالمتلقّي كعنصر أساسي في فهم النّصّ وتشريحه، لأنّ الدّراسات السّابقة كانت تهتمّ بالمبدع

[1]- ينظر: روبرت سي هولب، نظريّة الاستقبال، ص: 62.

وتُهمِل في المقابل دور القارئ في الاستيعاب، وهو ما عدّ قصورا واضحا في فهم معادلة مؤلّف النّصّ والقارئ»[1].

ذلك أنّ الاهتمام المبالغ فيه بالمؤلّف جعل نظريّة التّلقّي أقدر على الذّيوع والانتشار سعيا منها للوصول إلى استلهام العناصر الغائبة في النّصّ، لأنّها هي التي تعطيه جماليّاته وإشراقاته، هذا يرجع بالدّرجة الأولى إلى دور المتلقّي في عمليّة القراءة الإبداعيّة، ولم تقتصر نظريّة التّلقّي على فاعليّة القارئ فحسب، بل فتحت في الواقع أفقا جديدا في مجال التّأويل ضمن النّقد الأدبي بحيث لم تعد غاية دراسة الأدب هي المعرفة فحسب، بل معرفة طرائق المعرفة وإمكانياتها ومُمَكِّناتها[2].

وإذا كان النّجاح قد كتب لهذه النّظريّة، فإنّ ذلك لم يكن إلّا بفضل مجهودات منظِّريها وبُعْدِ نظرهم، ولهذا فلكلّ حديث عن نظريّة التّلقّي يفرض الأساس الوقوف عند اسميْن بارزيْن من روّادهما ونعني بذلك **"هانز روبرت ياوس"**، **"وفولفغانغ إيزر"**[3].

3- روّاد نظريّة التّلقّي:

من المسلّم به أنّ لكلّ نظريّة منطلقاتها ومبادئها تتمثّل في المنظّرين، والمفاهيم المتعلّقة بهم ومن بين روّاد نظريّة التّلقّي:

3-1- هانز روبرت ياوس: (H/R . Yauss):

لقد كان **"ياوس"** واحدا من مجموعة من الأساتذة الأكاديميّين بجامعة **"كونستانس"** الذين يضربون على وتر واحد، بل كان عضوا بارزا في مدرسة كونستانس للدّراسات الأدبيّة وقد اشتهرت

---

[1]- نقلا عن : دياب قديد، تلقّي النّصّ الشّعري لدى نقّاد القرنيْن الثّاني والثّالث هجريّن، أطروحة مقدّمة لنيل شهادة دكتوراه الدّولة، شعبة النّقد القديم، جامعة قسنطينة 2002-2003م، ص: 62.

[2]- حميد لحميداني: من قضايا التّلقّي والتّأويل والخطاب الأدبي التّأويل والتّلقّي، منشورات كلّيّة الآداب والعلوم الإنسانيّة، الرّباط، المغرب، ط1، 1994م، ص: 10.

[3]- حافيظ علوي اسماعيلي: مدخل إلى نظريّة التّلقّي "سلسلة علامات في النّقد"، النّادي الأدبي الثّقافي، جدّة، ج34، مج09، 1999م، ص: 86.

بهذا الاسم، لأنّ كثيرين من أعضائها درس أو كان عضوا بذات الجامعة بجنوب ألمانيا، وهذه المجموعة من العلماء ذوي الآراء الحرّة شكّلوا وحدة فكريّة تعبّر عن اهتمامات منهجيّة واحدة سمحت بقدر من التّنوّع والاختلاف، كانت هذه المجموعة من الأكاديميّين تحاول إعادة النّظر في قوانين الأدب الألماني القديمة بعد أن لم تعد هذه القوانين مقبولة بالإضافة إلى وصول النّقد الأدبي إلى أزمة حقيقيّة بشكل لا يمكن قبوله أو استمراره، وكذا بداية الثّورة على المنهج البنيوي الوصفي، وقد شرح "**روبرت ياوس**" في مقال له بعنوان "**التّغيير في نموذج الثّقافة الأدبيّة**" نشرها في سنة 1969م العوامل التي أدّت إلى ظهور نظريّة التّلقّي في ألمانيا كان من أهمّ ما جاء فيها:

- عموم الاستجابة لأوضاع جديدة فرضت تغيّر في النّموذج ممّا جعل جميع الاتّجاهات على تباينها تستجيب للتّحدّي.
- السّخط العام تجاه قوانين الأدب ومناهجه التّقليديّة السّائدة والإحساس بتهالكها.
- حالة الاضطراب والفوضى السّائدة في نظريّات الأدب المعاصرة.
- وصول أزمة الأدبيّة خلال فترة المدّ البنيوي إلى حدّ لا يمكن قبوله واستمراره، وكذا الثّورة المتناميّة ضدّ الجوهر الوصفي للبنيويّة.
- ميول وتوجّه عامّ في كتابات كثيرة نحو القارئ بوصفه العنصر المهمل في الثّالوث الشّهير (المبدع/ العمل/ المتلقّي)[1].

إنّ "**ياوس**" من خلال مشروعه الجديد هذا يحاول أن يُخلِّص الأدب الألماني من الجبريّة المنهجيّة لتقاليد الماركسيّة وتقاليد الشّكليّة الرّوسيّة، وكان شغله الشّاغل هو الرّبط بين الأدب والتّاريخ والدّعوة إلى التّوحّد بين تاريخ النّصّ وجماليّاته والتّوجّه إلى العنصر الحيوي في العمليّة النّقديّة والمراجعة

[1]- ينظر: عبد النّاصر حسن محمّد، نظريّة التّوصيل وقراءة النّصّ الأدبي، ص: 99، 100.

التّاريخيّة والجماليّة لأي عمل أدبي حيث يقول "**ياوس**": «**إنّ كِلا المنهجيْن يمرّ على القارئ من دون أيّ اعتبار له ولِدَورِه الخاصّ، في حين أنّ العمل مُوجّه قبل كلّ شيء إلى هذا القارئ**»[1].

ولقد وظّف "**ياوس**" جملة من المصطلحات في تنظيره لنظريّة التّلقّي أهمّها:

3-1-1 أفق التّوقّعات Horizon of Escpectation/L'Horizon D'attente

لم يكن مصطلح أفق التّوقّعات أو أفق الانتظار جديدا كلّ الجدّة على الدّوائر الفلسفيّة في ألمانيا على الأقل، لقد أخذ "**ياوس**" مفهوم (الأفق) من "**جادامير**" مُركّبا معه كلمة (الانتظار) وقد أخذها من مفهوم (خيبة الانتظار) عند "**كارل بوبر**"Karl Poppe* وقد وجد "**ياوس**" أنّ هذيْن المفهوميْن المعمول بهما في فلسفة التّاريخ يحقّقان أمله في البرهنة على أهمّيّة التّلقّي في فهم الأدب والتّأريخ له[2].

فهو يُعتبَر، أي "**أفق التّوقّع**" «**الأداة المِنهاجيّة المثلَى التي ستُمكِّن هذه النّظريّة من إعطاء رؤيتها الجديدة القائمة على فهم الظّاهرة الأدبيّة في أبعادها الوظيفيّة والجماليّة والتّاريخيّة، من خلال سيرورة تلقّيها المستمِّرة شكلًا موضوعيًّا ملموسًا، إذن بفضل أفق الانتظار تتمكّن النّظريّة من التّمييز بين تلقّي الأعمال الأدبيّة في زمن ظهورها وتلقّيها في الزّمن**

[1]- ينظر: عبد النّاصر حسن محمّد، نظريّة التّوصيل وقراءة النّصّ الأدبي، ص: 109.

*__كارل بوبر__: فيلسوف نمساوي إنجليزي ولد في 28 يوليو 1902م في فيّينا، متخصّص في فلسفة العلوم، عمل مدرّسا في كلّيّة لندن للاقتصاد، ويعتبر أحد أهمّ وأغزر المؤلّفين في فلسفة العلم في ق 20، درس الرّياضيّات، التّاريخ، علم النّفس، الفيزياء والموسيقى وعلوم التّربيّة، حصل على درجة الدّكتوراه عام 1928م في مجال علم النّفس الإدراكي، كما لديه عدّة مؤلّفات منها: "**منطق البحث**" سنة 1934، "**المجتمع المفتوح وأعدائه**" سنة 1945م، توفّي سنة 17 سبتمبر 1994م في لندن.

[2]- ينظر: عبد النّاصر حسن محمّد، المرجع السّابق، ص: 109.

الحاضر مرُورا بسلسلة التّلقّيات المتتاليّة التي عرفتها من قبل، وتتمكّن بالفعل نفسه من الإمساك بالظّاهرة الأدبيّة على ضوء التّلقّي الخاص والمتميّز»[1].

عرض **"ياوس"** أفق الانتظار بالصّورة التّاليّة: «**يتاح لتحليل التّجربة الأدبيّة أن يتخلّص من النّزعة السّيكولوجيّة التي يهدّده إذا قام قصد وصف تلقّي الأثر الأدبي والوقع الذي ينتجه بإعادة تشكيل أفق توقّع جمهوره الأوّل، بمعنى النّظام المرجعي القابل للتّحديد الموضوعي الذي يعدّ بالنّسبة لكلّ أثر في اللّحظة التّاريخيّة التي ظهر فيها حصيلة ثلاثة عوامل أساسية:**

- **خبرة الجمهور المسبقة بالجنس الأدبي الذي ينتمي إليه الأثر.**
- **شكل ومحتوى آثار سابقة يفترض معرفتها في الأثر الجديد.**
- **التّعارض بين اللّغة الشّعريّة واللّغة العمليّة بين العالم الخيالي والواقع اليومي»**[2].

فتحليل التّجربة الأدبيّة في نظر **"ياوس"** تخضع لمجموعة من المعايير التي تجعل من عمليّة القراءة قائمة على تصوُّرٍ منهجي ناتج عن دراسة واسعة بالقواعد والقيم الفنّيّة والأدبيّة التي تُصنع في إطار الجنس الأدبي الذي يُؤطِّر التّجربة الأدبيّة ويرسم معالمها، وفي حدود المعرفة المتشكّلة عن وضعيّة الكتابة الأدبيّة بشقّيها الدّاخليّة والخارجيّة، ممّا يترتّب عنها تمييز واضح أو تعارض ناصع بين أساليب الكتابة وتقنيّاتها، وهذا يخصّ التّضارب الكامن بين العوالم الخياليّة التي تنسجها اللّغة الشّعريّة في مراتب الوجود وآفاقه، والصّور الواقعيّة التي تنقلها اللّغة اليوميّة، وهذا التّأسيس المنهجي كفيل بالقضاء على القراءة غير الواعيّة للعمل الأدبي كونُها لا تنطلق من سند تفسيري أو تفسير تأويلي، وهذا الأمر لا يتأتّى إلّا بأمر واحد وهو الاستناد إلى أفق التّوقّع الذي يتشكّل من اتّحاد مجموعة من الخبرات القرائيّة للأعمال السّابقة، أو بتعبير آخر المساحة التي تتمّ فيها عمليّة التّشارك بين القارئ ومقروئه،

[1]– عبد الكريم شرفي: من فلسفات التّأويل إلى نظريّات القراءة، (دراسة تحليليّة نقديّة في النّظريّات الغربيّة الحديثة)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007م، ص: 162.

[2]– هانس روبرت ياوس: نحو جماليّة للتّلقّي، تاريخ الأدب تحدّ لنظريّة الأدب، تر: محمّد مساعدي، مراجعة: عز الدّين حكيم بنّاني، منشورات الكلّيّة المتعدّدة التّخصّصات، مطبعة الأفق، فاس، المملكة المغربيّة، دط، دت، ص: 59.

وأرضيّة التّطبيع بينهما، فكلّما كان القارئ قريبا من سياقات إنتاج الخطاب الثّقافيّة والفنّيّة والأخلاقيّة معايشا لها اقترب أفق التّوقّعات من هذا الخطاب[1].

فأفق التّوقّع (الانتظار) بهذا المفهوم هو رؤية جديدة في فهم النّصّ وتفسيره.

3-1-2- المسافة الجماليّة* (أو تغير الأفق) Distance sthetique

«إنّ قابليّة إعادة تشكيل أفق توقّع أثر أدبي ما، معناه أيضا القدرة على تحديد الخاصّيّة الفنّيّة للأثر الأدبي حسب نوعيّة الوقع ودرجة تأثيره على جمهور بعينه، وإذا أطلقنا مفهوم "العدول الجمالي" Ecart esthetique على المسافة الفاصلة بين أفق التّوقّع السّائد والأثر الأدبي الجديد الذي يمكن تلقّيه أن يؤدّي إلى "التّغير في الأفق" سواء ذهب إلى معارضة التّجارب المألوفة أو إلى جعل تجارب أخرى غير مسبوقة تنفذ إلى الوعي، فإنّ هذا العدول الجمالي الذي يتمّ قياسه اعتمادا على سلّم ردود فعل الجمهور، والأحكام التي يصدرها النّقد (نجاح فوري، رفض أو إحداث صدمة، استحسان من قبل فئة محدودة، فهم سريع أو متأخّر) يمكنه أن يصبح معيارا للتّحليل التّاريخي»[2].

بمعنى أنّ المسافة الجماليّة تعرقل -إن صحّ التّعبير- فعل القراءة لدى القارئ ويجعل توقُّعه الانتظاري خائبا بفعل هذه الخلخلة الفنّيّة والجماليّة، فضلا عن هذا يمكن أن نحصل عليها من خلال الأحكام النّقديّة التي يطلقها القُرَّاء على الأعمال الأدبيّة.

---

[1]-ينظر: أوزرير نوري سعودي، الخطاب الأدبي من النّشأة إلى التّلقّي، مع دراسة نموذجيّة، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2005م، ص: 76.

*المسافة الجماليّة: هي الفرق بين درجة الشّكل المحدّد لعمل جديد، وتلحظ هذه المسافة بشكل واضح في العلاقة بين الجمهور والنّقد، (ينظر: حافيظ علوي إسماعيلي، مدخل إلى نظريّة التّلقّي، ص: 89).

[2]- هانس روبرت ياوس: نحو جماليّة للتّلقّي، ص: 65.

ولقد حاول "**ياوس**" أن يستكمل مشروعة القرائي من خلال مصطلحيْن آخريْن هما: مفهوم اندماج الأفق*، ومفهوم المنعطف التّاريخي*.

3-2- فولفغانغ آيزر (Wolfgang Iser)

يُعدّ "**آيرز**" من ثاني اثنين كان لهما أكبر الأثر في لفت الأنظار إلى نظريّات القراءة بعامّة وجماليّات الاستقبال بخاصّة.

وترجع أولى اهتمامات هذا الباحث بمجال التّلقّي إلى عمله الموسوم بـ "**بنية الجاذبيّة في النّصّ**" الصّادر سنة 1970م، والذي ترجم إلى اللّغة الفرنسيّة، تحت عنوان "**الإبهام واستجابة القارئ للأدب الخيالي النّثري**"، وقد حاول "**آيزر**" أن يُنوِّع من مرجعيّاته على خلاف "**ياوس**" فعلى حين تحرّك "**ياوس**" أستاذ اللّغات الرّومنسيّة بصفة مبدئيّة نحو نظريّة التّلقّي من خلال اهتمامه بتاريخ الأدب، برز "**آيزر**" أستاذ الأدب الإنجليزي من مجال التّوجّهات التّفسيريّة في النّقد الجديد ونظريّة القصّ، وفي الوقت الذي اعتمد فيه "**ياوس**" في بادئ الأمر على التّفسير (الهيرمونيطيقا) وكان خاضعا بصفة خاصّة لتأثير "**هانز جادامر**"، كانت الظّواهريّة الفينولوجيا هي المؤثّر الأكبر في "**آيزر**" وقد كان مهتمّا بصفة خاصّة بعمل "**رومان انجاردن**"[1].

---

* **مفهوم اندماج الأفق** Fusion de Horison: يعدّ هذا المفهوم من المفاهيم الأساسيّة التي تبيّن نقط التّقاطع بين "**ياوس**" والمشروع الهيرومينوطيقي "**لجادامير**" الذي أثار هذا المفهوم في كتابه "**الحقيقة والمنهج**" وسمّاه بمنطق السّؤال والجواب الذي يحصل بين النّصّ وقارئه عبر مختلف الأزمان، ويعبّر ياوس بهذا المفهوم عن العلاقة القائمة بين الانتظارات الأولى التّاريخيّة للأعمال الأدبيّة، والانتظارات المعاصرة التي قد يحصل بينها نوع من التّجاوب، (ينظر: حافيظ علوي إسماعيلي: مدخل إلى نظريّة التّلقّي، ص: 91).

* **مفهوم المنعطف التّاريخي** tournant historique: يركّز "**ياوس**" من خلال هذا المفهوم على المنعطفات والمنعرجات التّاريخيّة التي تُحدِث زعزعة المفاهيم والتّصوّرات القرائيّة السّابقة لتنتج رؤية جديدة، قوامها التّعامل مع الجديد، والتّواصل معه، ولهذا استعار مفهوم منعطف تاريخي من "**بلومبرج**" Blumbergue، (ينظر: حافيظ علوي إسماعيلي: مدخل إلى نظريّة التّلقّي، ص: 92).

[1]- ينظر: حافيظ علوي إسماعيلي، مدخل إلى نظريّة التّلقّي، ص: 93.

لقد جاء هو الآخر بطروحات يمكن أن نلخّصها في النّقاط التّاليّة:

3-2-1- التّفاعل بين النّصّ والقارئ: نقطة البدء في نظريّة **"فولفغانغ آيزر"** الجماليّة هي تلك العلاقة الدّياليكتيكيّة التي تجمع بين النّصّ والقارئ، وتقوم على جدليّة التّفاعل بينهما في ضوء استراتيجيّات عدّة، ويردّ **"آيزر"** هذا التّفاعل إلى الاتّجاه الفينومينولوجي باعتباره الاتّجاه الذي اهتمّ بفنّية العمل الأدبي وجماليّته[1].

فقضيّة التّفاعل بين النّصّ والقارئ من أهمّ القضايا التي أبرزها **"آيزر"** في نظريّته الجديدة وهذا هو مفهوم المعنى في نظره، فالعمل الأدبي حسب رأي **"آيزر"** ليس هو نصّ فحسب ولا قارئ فحسب، بل هو تركيب وجمع بينهما، بمعنى آخر هو وجهيْن لعملة واحدة ويمكن أن نقف على العلاقة التّفاعليّة بين النّصّ والقارئ في كتابه **"فعل القراءة"** حيث يقول: «**فالنّصّ ذاته لا يقدّم إلّا "مظاهر خطّاطيّة" يمكن من خلالها أن ينتج الموضوع الجمالي للنّصّ بينما يحدث الإنتاج "الفعلي" من خلال فعل التّحقّق، ومن هنا يمكن أن نستخلص أنّ للعمل الأدبي قطبيْن، قد نُسمّيهما: القطب الفنّي، والقطب الجمالي، الأوّل هو نصُّ المؤلِّف، والثّاني هو التّحقّق الذي يُنجِزه القارئ**»[2].

فخلاصة العمل الأدبي من وجهة نظر **"آيزر"** هو نسيج جمالي متكامل تتفاعل فيه البِنيات الدّاخليّة للنّصّ مع عمليّات الإدراك والفهم التي يقوم بها المتلقّي أثناء مباشرته للنّصّ «**فبنيات النّصّ وأفعال الفهم تشكّل قطبيْن في فعل التّواصل، وسيعتمد نجاح فعل التّواصل هذا على الدّرجة التي يُؤسِّس فيها النّصّ نفسه كعامل ارتباط في وعي القارئ**»[3].

---

[1]- سامي إسماعيل: جماليّات التّلقّي، المجلس الأعلى للثّقافة، القاهرة، ط1، 2002م، ص: 111.

[2]- فولفغانغ آيزر: فعل القراءة نظريّة جمالية التّجاوب (في الأدب)، تر: حميد لحمداني، الجلالي الكُدية، مطبعة النّجاح الجديدة، الدّار البيضاء، المغرب، دط، دت، ص: 12.

[3]- ينظر: حافيظ علوي إسماعيلي، مدخل إلى نظريّة التّلقّي، ص: 94.

3-2-2- القارئ الضّمنيLecteur implicite

القارئ الضّمني حسب أصحاب هذه النّظريّة ليس له وجود حقيقي، ولكنّه يتجسّد في التّوجّهات الدّاخليّة للنّصّ، بل هو مسجّل في النّصّ ذاته، «**فهو ليس شخصا خياليّا مُدرجا داخل النّصّ، ولكنّه دور مكتوب في كلّ نصّ ويستطيع كلّ قارئ أن يتحمّله بصورة انتقائيّة وجزئيّة وشرطيّة، ولكن هذه الشّرطيّة ذات أهمّيّة قُصوى لتلقّي العمل، ولذلك فإنّ دور القارئ الضّمني يجب أن يكون نقطة الارتكاز لتبيان النّصّ التي يستدعي استجابة**»[1]، بل هو أيضا «**بنيّة مسجّلة ضمن النّصّ نستطيع وفقها أن ندرس تنظيم النّصّ، لن نخلطه مع القارئ المرسل إليه الاصطلاحي الذي يستطيع أن يأخذ صفات القارئ المحبوب أو الأخ الذي يمكن أن يتوجّه إليه الرّاوي**»[2].

ويحدّد "**آيزر**" الوظيفة المركزيّة للقارئ الضّمني، حينما يُقاربه كأفق مفهومي تنصهر فيه كلّ التّحيينات التّاريخيّة والفرديّة للنّصّ...إنّ القارئ الضّمني يعدّ بمثابة نموذج متعال، يبيّن لنا الكيفيّة التي يتمّ بها النّصّ إنتاج أثر ما وتوليد معنى ما، ويبدو لنا الدّور الحقيقي للقارئ المعترض في النّصّ ضمن ثنائيّة بنية النّصّ/ بنية الفعل[3].

فالقارئ الضّمني يعمل دور المنسّق بين الطّرفين الفاعلين في العمليّة التّواصليّة.

---

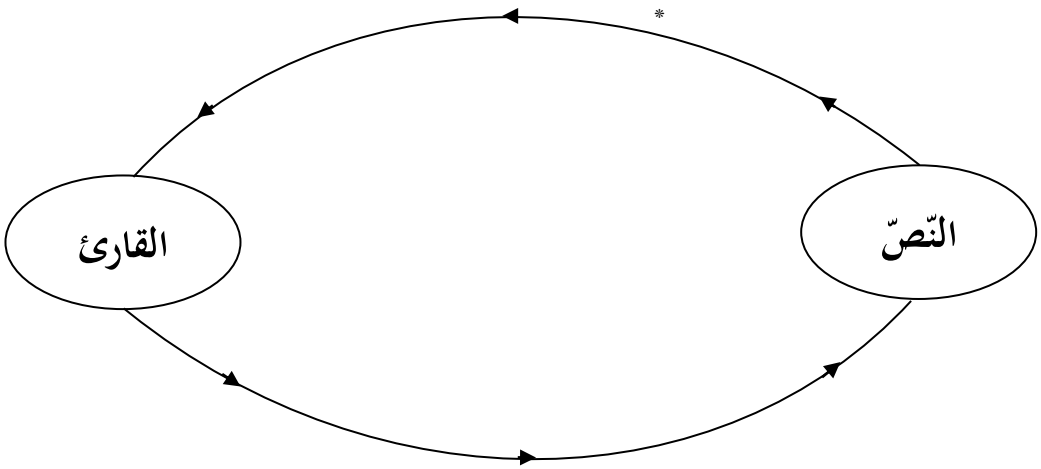
[1]- أحمد بوحسن: نظريّة الأدب (القراءة – الفهم – التّأويل)نصوص مترجمة، مطبعة النّجاح الجديدة، الدّار البيضاء، المغرب، ط1، دت، ص: 71.

[2]- دانييل هنري باجو: الأدب العام والمقارن، تر: غسّان السّيّد، منشورات اتّحاد كتّاب العرب، دمشق، دط، 1997م، ص: 78.

[3]- ينظر: وحيد بن بوعزيز، حدود التّأويل، قراءة في مشروع أمبرتو إيكو النّقدي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008م، ص: 92.

3-2-3- سيرورة القراءة Processus de lecture

إنّ القراءة نشاط مُكثّف وفعل متحرِّك، كما أنّها توليد يحاول معه القارئ استكشاف وسبر أغوار النّصّ، وبذلك فالقراءة وفقا لهذا المنظور الجديد لا تسير في اتّجاه واحد، كما هو متعارف عليه في الاتّجاهات النّقديّة السّائدة (الاتّجاه البنيوي، الاجتماعي، الدّلالي)، ولكنّها تسير في اتّجاهيْن متبادليْن من النّصّ إلى القارئ ومن القارئ إلى النّصّ.



فبقدر ما يقدّم النّصّ للقارئ، يضفي القارئ على النّصّ أبعادا جديدة، قد لا يكون لها وجود في النّصّ، وعندما تنتهي العمليّة بإحساس القارئ بالإشباع النّفسي والنّصّي، وبتلاقي وجهات النّظر بين القارئ والنّصّ، عندئذ تكون عمليّة القراءة قد أدّت دورها لا من حيث أنّ النّصّ قد استُقبِل، بل من حيث أنّه قد أثّر في القارئ وأثّر به على حدّ سواء[1].

نقول إنّ العلاقة بين القُطبيْن (النّصّ/ القارئ) والتّأثير النّاتج بينهما هو الذي يضمن سيرورة القراءة النّصّيّة.

فمن خلال هذه الجولة التّتبّعيّة للمفاهيم والطُّروحات التي أتى بها كلّ من "**ياوس**" و"**آيزر**" في نظريّة التّلقّي وكيفيّة التّعامل مع النّصّ وصبّ كلّ الاهتمام على القارئ نجد أنّهما يؤمنان بحتميّة

* يشير السّهم إلى سيرورة القراءة.

[1]- ينظر: حافيظ علوي اسماعيلي: مدخل إلى نظريّة التّلقّي، ص: 96، 97.

دور القارئ في تشكيل بناء النّصّ، وفي هذا الصّدد يقول **"هولب"**: «**إذا عَنّ للمرء أن يرى في ياوس باحثا في عالم التّلقّي الأكبر، فإن آيزر يبدو مشتغلا بعالم التّأثير الأصغر**»[1].

ومن ثمّ فإنّ أهمّ عمل قدّمته نظريّة التّلقّي للدّراسات الأدبيّة والنّقديّة، هي أنّها أخرجت القارئ من المفهوم القديم المتداوَل، من أنه عنصر غريب عن النّصّ، إلى كونه مبدعا جديد له، وتحوّل القارئ وفق هذه النّظريّة إلى مؤلَّف جديد، بل إنّ دور القارئ يتمحور حول قدرته في التّعامل مع النّصّ، من خلال إدراك العالم الماورائي، أي أنّ القارئ حين يكون قادرا على ملء الفراغات التي جاءت في النّصّ يستطيع الوصول إلى خبايا النّصّ وأسراره، فهي إذا «**حركة تصحيح لزوايا انحراف الفكر النّقدي لتعود به إلى قيمة النّصّ وأهمّيّة القارئ بعد أن تهدّمت الجُسور الممتدَّة بينهما بفعل الرّمزيّة والماركسيّة، ومن ثمّ كان التركّيز في مفهوم الاستقبال لدى أصحاب هذه النّظريّة على محوريْن فقط هما على التّرتيب القارئ والنّصّ**»[2].

4- التّلقّي في الموروث النّقد العربي القديم:

بدأ النّقد العربي يتعامل مع التّلقّي، باعتباره ظاهرة ملازمة للإبداع، والنّقد منذ الإرهاصات الأولى التي تشكّلت عندها العمليّة النّقديّة، فإذا كان نقد النّصوص مرافقا للشّعر، فإنّ التّلقّي مرافق للنّصّ والشّعر معاً، وتاريخهما يرافقهما تاريخ التّلقّي، وهذا ما أقرّه أهل الدِّرَايَةِ من الأدباء والنّقاد القدامى، ولكن تكوين إطار معرفي يستند إليه التّلقّي بصفته ظاهرة لصيقة بالإبداع والنّقد تجسَّد بعد تطوّر المفهوم الأدبي والنّقدي وظهرت كتب النّقد ومصنّفات البلاغة، وأصبح التّبليغ والإبلاغ، والبيان والتّبيين من قضايا النّقد الجوهريّة، حيث: «**اعتنى النّقد العربي القديم، بالمتلقّي سامعا وقارئا وبلغت هذه الغاية أوجّها في عصور ازدهار النّقد، وظهور المصنّفات النّقديّة وتأثّر النّقد بالحقول المعرفيّة المجاورة مثل اللّغة والكلام، والفلسفة، وبلغت هذه الغاية حدّا يدفعنا إلى**

[1]- نقلا عن: عبد النّاصر حسن محمّد، نظريّة التّوصيل والقراءة، ص: 123.

[2]- عبد الواحد محمود عبّاس: قراءة النّصّ وجماليّة التّلقّي بين المذاهب الغربيّة الحديثة وتراثنا النّقدي، (دراسة مقارنة)، دار الفكر، بيروت، لبنان، ط1، 1996م، ص: 17.

القول أنّ النّقد العربي وضع المتلقّي في منزلة مهمّة من منازل الأدب، وقصده بخطابه النّقدي قصدا، وحث الشُّعراء على أن يكون شعرهم متوجّها إليه، فهو المُوثِلُ الذي يقف الأدب عنده وهو الغاية من كلّ قصيد وإنشاد»[1].

والذي يظهر هذا القول، أنّ التّلقّي هو وليد البيئة العربيّة، لأنّها أُمّة سماع وتلقٍّ عن طريق المشافهة، لأنّ الرّجل العربي كان لا يملك شيئا يسدُّ به هنّاته العقلية –إن صحّ التّعبير– إلّا الأبيات الشِّعريّة التي يتلذّذ أحيانا بها وفي جُلِّها ينتظر الدُّهور ليُرفَع بها شأنُه ويذيع صِيتُه بين القبائل والأمم وهذا لا يكون بالأمر اليَسير كما نعلم، لأنّ الشّاعر الفحل عليه أن يصقلَ كلماته ويهذِّبها، ويضعها في المقام الذي تليق بها، وإلّا تلقّتها ألْسِنَة النّقاد بالسُّخريّة، وبالتّالي ينبغي عليه أن يرضي السّامع أو المتلقّي الذي يعتمد في قراءة الشِّعر وسماعه عن طريق الذّوق والحسِّ، «**ولذلك كان التّفكير بالمتلقّي يواكب عمليّة الإبداع، وحتى يكون النّصُّ مفهوما لابدّ وأن يكون قد حمل في طيّاته عَقْدَ الصِّلة مع المتلقِّي**»[2].

بمعنى أنّه لا يحدث تواصل بين الباثِّ والمتلقِّي إلّا إذا كان النّصّ الشِّعري، قد طال ذوق المتلقّي، وحرّك ساحته الشُّعوريّة عبر جماليّة تعبيره وحنكته الإبداعيّة.

وإذا كان طبيعيا أن يخلو تراثنا النّقدي من فلسفة عامّة تنتظم جماليّات التّلقّي أو مفهوم الاستقبال، فليس معناه أنّ رصيدَنا النّقدي قد خلا من عناية رُوَّاده بهذا الموضوع، فعلى العكس من ذلك كان اهتمامهم بموضوع الاستقبال مرتبطا في جملة أحكماهم بقضايا النّصّ، وبهذا جاء مبثوثا في تضاعيف الأحكام، متعدّد المفاهيم بتعدُّد الملَكَات، أو باختلاف العوامل المؤثّرة في تاريخ الأدب وتقدير النّقاد، ومع تعدُّد المفاهيم واختلاف الرُّؤَى في استقبال النّصّ كان البحث عن المتعة الفنّيّة من

[1]– محمّد المبارك: استقبال النّصّ عند العرب، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت، لبنان، ط1، 1999م، ص: 09.

[2]– حمّودة حنان: التّلقّي والتّواصل في النّقد العربي القديم، مجلّة التّواصل، جامعة عنابة، الجزائر، ع23، جانفي 2009م، ص: 54.

أبرز منافذ التّواصل مع المتلقّي، ومن أهمّ قنوات البثّ المباشر لدى نُقّادِنا مع اختلاف مستوياتهم وقدراتهم في استلهام عرائس الجمال في النّصّ[1].

فهذا الرّأي يدلّ على أنّ النّقاد العرب اهتمّوا واعتنوا بالإبداع عناية خاصّة، وبيّنوا دور كلّ عنصر من عناصر العمليّة التّواصليّة، وجمعوا بين المبدِع والمتلقّي عن طريق النّصّ الشّعري وجعلوهما في دائرة حوارٍ متواصلةٍ.

يقول "**محمّد مبارك**": «**وللعرب ميزة في نظريّة التّلقّي قد تجعل الآداب العربيّة افتراقا عن بعض الآداب، وهذه الميزة مُستمدَّة من عامليْن أساسيَيْن: الأوّل القرآن الكريم، إذ أوجد نوعيْن من التّلقّي أحدهما مرتبط بالآخر، هما التّلقّي الشّفاهي والقراءة، فالإنصات لتلاوة القرآن، وتلقٍّ شفاهي سيظلّ ما بقيت للزّمان بقيّة، إذ لا يكتفي بقراءة القرآن فقط، فلابُدّ من السّماع إذن، والسّماع تلقٍّ شفاهي دون شكٍّ، والآخر هو الشّعر، والشّعر العربي يُنشَدُ ويُغنَّى أي أنّه في حاجة إلى متلقٍّ وشفاهي، والإنشادُ وإن لم يكن مقتصرا على الشّعر العربي بَيْدَ أنّ للشّعر العربي موسيقاه الخاصّة وأوزانه وتفريعاته الموسيقيّة الكثيرة، فالإنشاد يكاد يُصبِح جزءا من بنية الشّعر، فالشّعر يستدعي متلقّيًا شفاهيًّا**»[2].

لقد أشار "**محمّد مبارك**" في هذا القول إلى النّصّ المقدَّس الذي يمثّل بلا منازع أرقى مستويات القراءة وآلياتها وأكمل ميادين التّلقّي.

«**وإذا ما حاولنا استقراء المتون النّقديّة التُّراثيّة، نجد أنّ المتلقّي للنّصوص العربيّة اختلفت مواقفة وتباينت تبعا للموقع الذي يحتلُّه أثناء القراءة، ففي بعض الأحيان قد يكون مبدعا وطورا**

[1]- ينظر: عبد الواحد محمود عبّاس، قراءة النّصّ وجماليّة التّلقّي بين المذاهب الغربيّة الحديثة وتراثنا النّقدي، ص: 78.

[2]- ينظر: محمّد المبارك: استقبال النّصّ عند العرب، ص: 284، 285.

قارئا متذوِّقا، وطورا آخر ناقدا متخصِّصا له من الرُّؤية النّقديّة ما يمكنه تحليل النّصّ وتقديمه»[1].

بمعنى أنّ القارئ في التُّراث النّقدي العربي له دوره المتميّز في استمرار العمليّة الإبداعيّة والنّقديّة، فلولا القارئ والمتلقّي العربي ما بقي لخلود الشِّعر من أثر ومكانة، «**لذلك فإنّ نسبة عالية من جمهور المتلقّين ظلّت تنتظر من الشِّعر أن يكون عزاءها وغناءها، أن يكون صوتها الواضح القوّي، ومَجْلَى وعيِها القومي، حركة ضميرها العلني...بحيث أصبح ميكانيزم التّماهي هو الغالب على عمليّات التّلقّي والمسيطِر على فعّاليّته الجماليّة**»[2].

والمدقِّق في التّراث النّقدي عبر عصور الحياة العربيّة، يلحظ جملة من المفاهيم النّقديّة وإجراءاتها القرائيّة التي تدلّ على حرص المتلقّي في إنجاح التّجارب الشّعريّة وذلك بالمحافظة على ركائز القصيدة العربيّة ومقوِّماتها الأساسيّة.

«**إنّ المتلقّي أو القارئ أو الإنسان العادي في الدّراسات النّقديّة القديمة له مكانتة الرّئيسيّة في نجاح العمليّة الإبداعيّة، من خلال التّأكيد بأنّ الشّاعر عندما يكتب أو ينظُم قصيدة لا يكتبها لنفسه بقدر ما يحاول توصيل رسالة شعريّة إلى المستمع الذي يُعتبَر الهدف من وراء التّحرير والإلقاء، والمفهم والمتفهِّم هنا ليسا إلّا المتكلّم والمخاطب حالة ارتباطهما بأسباب الكلام، والرّسالة المبلَّغة ليست إلّا المعاني القائمة في صدور النّاس المتصوّرة في أذهانهم، المُخْتَلِجَةِ في نفوسهم، المتّصلة بخواطرهم والتي يريد المتكلّم إبلاغها المخاطب بواسطة الألفاظ، أعني اللّغة التي يفهمها كلّ منهما**»[3].

---

[1]– دياب قديد: تلقّي النّصّ الشّعري لدى نقاد القرنيْن الثّاني والثّالث الهجريْن، ص: 42.

[2]– صلاح فضل: أشكال التّخيّل من فتات الأدب والنّقد، الشّركة المصريّة العالميّة للنّشر، مصر، ط1، 1996م، ص: 162.

[3]– محمّد الصغير بنّاني: النّظريات اللّسانيّة والبلاغة عند العرب، دار الحداثة للطّباعة والنّشر والتّوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1986م، ص: 73.

ومن خلال ما تقدّم يمكننا القول بأنّ فلسفة التّلقّي عند العرب خضعت للقاعدة البلاغية المشهورة "**مطابقة الكلام لمقتضى الحال**" وهي فكرة أشار إليها "**بشر بن المعتمر**" في صحيفته المشهورة حيث قال: «**وينبغي للمتكلّم أن يعرف أقدار المعاني، ويوازن بينهما وبين أقدار المستمعين، وبين أقدار الحالات فيجعل لكلّ طبقة من ذلك كلاما، ولكلّ حالة من ذلك مقاما حيث يقسّم أقدار الكلام على أقدار المعاني، ويقسّم أقدار المعاني على أقدار المقامات وأقدار المستمعين على أقدار تلك الحالات**»[1].

يفهم من هذه القاعدة من زاوية وجهة التّلقّي أنّ بلاغتنا العربيّة القديمة وما احتوت عليه من أُمَّاتِ الكتب هي بلاغة التّلقّي، لأنّها وثّقت العلاقة بين النّصّ وخبرات المتلقّي وتذوُّقه الجمالي، وما دُمْنَا في هذا السّياق يجدر بنا أن لا نتخلّى عن خدمات شيخ البلاغة العربيّة الإمام "**أبو بكر عبد القاهر الجرجاني**".

5- التّلقّي وعبد القاهر الجرجاني (ت471هـ):

يقول "**عبد القاهر الجرجاني**": «**ولم أزل منذ خدمت العلم أنظر فيما قاله العلماء في معنى "الفصاحة" و"البلاغة" وفي بيان المغزى من هذه العبارات وتفسير المراد بها، فأجد بعض ذلك كالرّمز والإيماء، والإشارة في خفاء، ويعطيه كالتّنبيه على مكان الخَبيءِ ليُطْلَبَ وموضعِ الدّفين ليُبحَثَ عنه فيُخرَج، وكما يفتحُ لك الطّريق إلّا المطلوب لتسلُكَه، وتُوضَع تلك القاعدة لتبنَى عليها**»[2].

من خلال هذا المفهوم، يتّضح أنّ النّصّ في عرف "**عبد القاهر الجرجاني**" أصبح شفرة بين المبدع والمتلقّي، أي كلّما أبدع المبدِع ورَمَّز وأومأ، وأشار، سعى الطّرف الثّاني (المتلقّي) إلى تحليل وفهم

[1]- أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: البيان والتّبيين، تح: درويش حويدي، المكتبة المصريّة، بيروت، لبنان، ج3، ط1، 2001م، ص: 138.

[2]- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تع: محمّد محمود شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط5، 2004م، ص: 34.

وفكّ هذه الرّموز، والإيماءات، والإشارات وفق ما تقتضيه خصوصيّة التّلقّي مع الوقوف على علاقة التّداخل بين المبدع والمتلقّي، ودور كلّ واحد في عمليّة الإنتاج أو الخلق الأدبي.

فالمتلقّي في نظر **–عبد القاهر–** صاحب فكرة وملَكة، ومنتجٍ ثان للمعنى، حيث يقول: «**اعلم أنّ لكلّ نوع من المعنى نوعا من اللّفظ هو به أحصى وأولى، وضروبا من العبارة هو بتأديته أقوم، وبالقبول أَخْلَقُ، وكان له السّمع أوعى والنّفس إليه أمْيَلُ**»[1].

يفهم من هذا القول، أنّ حضور عقل ولسان ونفس المبدع يحقّق الاستجابة والتّأثير في السّامع/ المتلقّي، ويحرص **"الجرجاني"** على الاستجابة بتحقيق الإصغاء والسّمع لمضمون النّصّ الأدبي، كما أنّه اهتمّ لحال المتلقّي في كثير من كتبه ومنها، **"كتاب الوساطة بين المتنبّي وخصومه"** فنراه يهتمّ بنوع المتلقّين للشّعر فالنّاقد العالم أو الذي يحتكم إليه في قضية الموازنة لترجيح الكفّة ينبغي أن يكون منصفا عادلا في قراءته لإصدار الأحكام «**يستلزم قرّاء من نوع خاصّ يستطيعون التّواصل معه وفكّ ألغازه**»[2].

أراد **"عبد القاهر الجرجاني"** أن يؤكّد على التّواصل بين عنصريْن هامّيْن ألا وهما: الشّاعر (الباثّ)، والمستقبل (المتلقّي) لتحقيق الجودة والجمال، ولا يكون هذا في نظره إلّا من خلال الأحوال النّفسيّة والمزاجيّة للمتلقّي، «**فالوجود القبلي للمتلقّي المتخيّل ومحاولة تخمين ردّة فعله عنصران هامّان من عناصر عمليّة الإبداع نفسها**»[3].

«**إنّ نظريّة التّلقّي أو المتلقّي بصفة عامّة ساير مختلف الآداب قديما وحديثا عند اليونان أو العرب فهو ظِلُّ كلّ نصّ أدبي لا ينفصل عليه، ممّا سمح لهذه النّظريّة أن تخترق أدبنا العربي**

[1]– الرّماني، الخطّابي وعبد القاهر الجرجاني: ثلاث رسائل في إعجاز القرآن في الدّراسات القرآنيّة والنّقد الأدبي، تح: محمّد خلف الله ومحمّد زغلول سلام، دار المعارف، مصر، ط3، 1976م، ص: 117.

[2]– بشرى موسى الصّالح: نظرية التّلقّي أصول وتطبيقات، ص: 73.

[3]– فؤاد المرعي: العلاقة بين المبدع والنّصّ والمتلقّي، مجلّة عالم الفكر، المجلس الوطني للثّقافة والفنون والآداب، الكويت، ج3، ع01-02، 1994م، ص: 336، 337.

الحديث مُحمَّلةً بترسانة من المناهج النّقديّة الدّخيلة ترافقها مصطلحات تحتاج إلى بذل الجهد لترجمتها وإن صحّ التّعبير لتصفيتها من ما شَابَهَا اليوم من الدّخيل والبحث عن مقابل لها في لغتنا إزالة للّبس حيث لم يُتَرجَم حتّى اليوم شيء يتعلّق بنظريّة الاستقبال عن الألمانيّة مباشرة رغم وجود عشرات بل مئات المختصّين في الأدب الألماني القادرين على القيام بذلك»[1].

فحقيقة لم يصلنا شيء من نظريّة الاستقبال، لأنّ ترجمتها تمّت عبر لغة وسيطة وليس عن اللّغة الأمّ.

لقد اهتم النّقاد العرب أيّما اهتمام بالنّظريّات الغربيّة لأنّهم تواصلوا معها فتلقّتها ألسنتهم وأيديهم وأنفسهم بالقبول وحاولوا توضيحها وتروجيها بكلّ ما تحمله من أفكار، وهذا الاهتمام في حقيقة الأمر يعود إلى أصل القراءة كونُها تأويلا الذي له جذوره وتأثِيلُه في الموروث العربي، وهذا من خلال كتابات نُقّاد معاصرين حاولوا التّعريف بهذه النّظريّة نظراء **"حميد لحميداني"** و**"عز الدّين إسماعيل"**، و**"محمود عبّاس"**، وغيرهم كثير...، ومن ضمن التّرجمات التي وقفنا عليها **"التّأثير والاتّصال"**، **"الاستقبال"**، **"التّقبّل"**، **"التّلقّي والتّواصل"** **"التّلقّي"** **"التّجاوب"** **"الواقع"** وبطبيعة الحال تعدّدت مناهج النّظريّة بتعدّد الأمكنة واللّغات المعتمَدة بسبب المرجعيات وتنوّع الآليات، ولقد حاول نُقّادنا السّير على خُطى النّظريّة الغربيّة مُحاوَلة منهم استثمارها في النّقد العربي المعاصر أمثال **"محمّد مفتاح"** الذي أسهم في نظريّة التّلقّي.

لكن، ما يمكن أن نشير إليه أنّ هذا التّتبّع الغربي ترتّب عنه أزمات نقديّة وفكريّة، وهذا ما عبّر عنه ناقد إنجليزي بقوله «**تطوّر الحركة الأدبية والثّقافيّة في العالم العربي في القرن العشرين عبارة عن وثبات من مدرسة إلى أخرى دون تسلسل منطقي وتدرّج طبيعي، فعلى عكس حركة**

[1]– عبد الله محمّد الغذّامي: تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، المغرب، ط2، 2005م، ص: 103.

الأدب في أوروبا التي حدثت نتيجة التّطوّرات الاجتماعيّة في حدّ ذاتها، لذلك فمن الأفضل أن يكون التّطوّر من أصل الثّقافة وليس منقولا عن غير»[1].

فبناء على ما تقدّم، يجب علينا أن نُقرَّ بأنّ النّقد العربي القديم قد ترك لنا تركة بيّنت العلاقات بين النّقاد، والنّصّ، والمتلقّي، كما يجب أن نفكّر فيما يتماشى ويخدُمَ مسار النّقد العربي وفق تُراثنا وهُويّتِنا وخصوصيّة ثقافتنا بعيدِين كلّ البعد عن كلِّ ما هو مُسترفَد من الطّرف الآخر (الغرب) حتّى نعرُجَ بالمستوى النّقدي العربي إلى السّاحة العالميّة.

[1]- بوجمعة الوالي: النّصّ العربي ومناهج النّقد الجديد، مجلّة التّبيين، الجزائر، ع29، 2003م، ص: 15.

الفصل الأوّل

القراءة: دلالات ومفاهيم

تمهيد.

1- القراءة وجهازها المفاهيمي.

2- القراءة النّقديّة عند القدماء ومستوياتُها.

3- مستويات القراءة النّقديّة عند القدماء.

4- أسس ومبادئ القراءة.

5- الفهم القرائي.

6- مستويات الفهم في القراءة.

7- أبعاد القراءة.

8- أنواع القراءة.

9- أنماط القُرَّاء.

10- الكتابة والقراءة.

11- القراءة والتّأويل.

12- فعل القراءة.

13- قراءة القراءة.

14- استراتيجيّات القراءة.

تمهيد:

إنّ العناية والاهتمام بالقراءة وتعلّمها أمر بالغ الأهمّيّة في حياة الفرد والمجتمع، لأنّها تؤدّي وظائف عدّة، فهي من وسائل نقل التّراث الإنساني، وبها يكتسب القارئ المعرفة والثّقافة، وهي المحرّض الأوّل على الإبداع، والابتكار، بل هي اللّبنة الأولى في تقدّم الشّعوب ورقيّها، وقد سئل **"فولتر"** مرّة عمّن سيقود الجنس البشرِي في هذا العالم فقال: أولئك الذين يعرفون كيف يقرؤون؟

ومن المسلّم به أنّ القرآن الكريم ذكر العلم في محكم آياته زهاء سبعمائة وخمسين مرّة، وبهذا أدركت الأمّة الإسلاميّة في مهدها الأوّل هذه الأهمّيّة فشرعوا في طلب العلم ونزلوا في كلّ الأمصار وأعطوا القراءة حقّها ومُستحقّها.

1- القراءة وجهازها المفاهيمي:

مصطلح القراءة في العرف اللّغوي:

ورد في اللّسان: «**قرأَهُ يقْرَؤُهُ ويَقْرُؤُهُ، الأخيرة عند الزّجاج، قَرْءًا وقِرَاءَةً وقُرْآنًا، الأولى عند اللّحياني، فهو مقروء**»، **وجاءت القراءة بعدّة معان أهمّها:**

- **الجمعُ والضّمُ في قوله: "وقرأت الشّيء قرآنا": جمعته وضممت بعضه إلى بعض، ومنه قولهم: ما قرأت هذه النّاقة سلًى قَطُّ، وما قرأت جنينا قَطُّ، أي لم يُضطمَّ رحمها على ولد، وقال: قال أكثر النّاس معناه لم تجمع جنينا، أي لم يضطمَّ رحمها على الجنين.**
- **التّبيين: وذلك في تفسير "ابن عبّاس" في قوله تعالى: ﴿فَإِذَا قَرَأْنَٰهُ فَٱتَّبِعْ قُرْءَانَهُۥ﴾[1] فإذا بيّناه لك بالقراءة، فاعمل بما بيّناه لك[2].**

[1]- سورة القيامة، الآية: 18.

[2]- ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مج1، ص: 128.

- **المُدارسة: وذلك في قوله: "وقارَأَه مُقَارَأَةً وقِرَاءً، بغير هاء: دارسه»**[1].
- **التّفقّه:** نقل ابن منظور عن الفرّاء يقال: رجل قُرَّاءٌ وامرأة قُرَّاءَةٌ، وتَقَرَّأَ تَفَقَّهَ، وقال بعضهم: قَرَأْتُ، تَفَقَّهْتُ[2].
- **التّلاوة:** قرأ الكتاب قراءة وقرآنا: تتبع كلماته نظرا ونطق بها، وسمّيت حديثا بالقراءة الصّامتة، وقرأ الآية من القرآن: نطق بها بألفاظها عن نظر أو عن حفظ[3].

وعرّف كذلك قاموس **"المنجد في اللّغة والأعلام"**، مادّة القراءة كما يلي:

«قرأ: قرأ قراءة وقرآنا، واقترأ الكتاب، نطق بالمكتوب فيه، أو ألقى النّظر عليه وطالعه، وقرأ قراءة عليه السّلام: أبلغه إيّاه، ويقال في الأمر منه "أقرأ عليه السّلام" وتعديته بنفسه خطأ، فلا يقال: أقرأه السّلام، استقرأ استقراء فلانا: طلب: إليه أن يقرأ، وقرأ الأمور، تتبّعها لمعرفة أحوالها وخواصّها، والقراءة جمع قراءات: كيفية القراءة، الأقرأ، الأفصح قراءة// الأكثر قراءة يقال: "أقرأكم فلان" القُرّاءُ جمع قَرّاؤون: الحسن القراءة، الاستقراء: الاستتباع// والقُرّاء عند المنطقيين: هو إثبات الحكم للكلّ بواسطة ثبوته لأكثر أفراد ذلك الكلّي، كقولك، كلّ حيوان يحرّك فكّه الأسفل عند الأكل، لأنّ الإنسان والبهائم والسّباع كذلك. المَقْرَأُ: ما يجعل عليه الكتاب عند القراءة، المقروء والمُقْري، والمقروء: ما قُرِئ»[4].

فمن خلال هذا التّعريف المعجمي للقراءة يتبيَّن لنا أن كلّ مقروء مكتوب وكلّ مكتوب مقروء، وهذا معلوم بالضّرورة، ونظرا لأهمّيّتها كانت القراءة أوّل ما حثَّ عليه الحقُّ-سبحانه وتعالى- العالمين في قرآنه الخالد والخاتم في قوله تعالى: ﴿ ٱقۡرَأۡ بِٱسۡمِ رَبِّكَ ٱلَّذِي خَلَقَ ﴾[5].

---

[1]- ابن منظور: لسان العرب، مج1، ص: 129.

[2]- ابن منظور: المصدر نفسه، ص: 130.

[3]- مجمّع اللّغة العربية بالقاهرة، المعجم الوسيط، مكتبة الشّروق الدّوليّة، القاهرة، ط4، 2004م، ص: 722.

[4]- المنجد في اللّغة والأعلام: بيروت، دار المشرق، دط، 1970م، ص: 616.

[5]- سورة العلق، الآية: 01.

وقد وردت مفردة "**قرأ**" وبعض مشتقّاتها في سبع عشرة موضعا في القرآن الكريم، نذكر من ذلك قوله تعالى: ﴿ وَإِذَا قُرِئَ ٱلْقُرْءَانُ فَٱسْتَمِعُوا۟ لَهُۥ وَأَنصِتُوا۟ لَعَلَّكُمْ تُرْحَمُونَ ﴾[1]، وقوله تعالى: ﴿ وَلَوْ نَزَّلْنَٰهُ عَلَىٰ بَعْضِ ٱلْأَعْجَمِينَ فَقَرَأَهُۥ عَلَيْهِم مَّا كَانُوا۟ بِهِۦ مُؤْمِنِينَ ﴾[2].

وفي المعجم الفرنسي يدلّ "**اللّكسيم**": "قراءة" "Le lexéme : lecture" على مداليل عديدة أشهرها: عملية المطالعة، فكّ رموز، تحليل وتفسير نصّ، إعادة قارئ إشارات مسجّلة في شكل سمعي، أو إلكترومغنطي، إخراج معلومات مسجّلة على ذاكرة إلكترونيّة (قراءة نظريّة بصريّة)[3].

أمّا اصطلاحا فالقراءة «**ليست فعلا بسيطا نمرّر به البصر على السّطور، وليست هي أيضا بالقراءة التّقبّليّة التي نكتفي بها بإعادة تلقّي الخطاب بشكل سلبيّ اعتقادا منّا بأنّ معنى النّصّ قد صيغ نهائيّا وحُدِّد، فلم يبق إلّا العثور عليه، كما هو، إنّ القراءة هنا أشبه ما تكون بقراءة الفلاسفة للوجود، إنّها فعل خلاّق، فالقارئ وهو يقرأ يخترع ويتجاوز ذاته نفسها مثلما يتجاوز المكتوب أمامه**»[4].

فالمقصود بالقراءة في هذا المفهوم هي القراءة الخلاّقة المبدعة التي تعيد نسج النّصّ وتشكّله وتُسهِم في تجديد دلالاته.

ولقد أثبت "**الغذّامي**" فعّاليّة القراءة وإعطائها سلطة على النّصّ في قوله: «**ما دام النّصّ استعارة لغويّة أو هو سرقة لغويّة على حدّ قول الأخطل عن الشّعراء: (نحن معشر الشّعراء أسرق من الصّاغة) وما دام إحداث التّجربة يتمّ بهذه الوسيلة فإنّ للقارئ الحقّ كلّ الحقّ في أنّ يعيد النّصّ إلى منشئه وهو الرّحم الأكبر...، إنّ الشّعراء يسرقون لغتنا ومشاعرنا وأحاسيسنا**

[1]- سورة الأعراف، الآية: 204.

[2]- سورة الشّعراء، الآية: 197، 198.

[3] - Le petit Larousse : grand format, dictionnaire encyclopédique, Larousse, 1995, p 595.

[4]- علي آيت أوشان: السّياق والنّصّ الشّعري من البنية إلى القراءة، دار الثّقافة، الدّار البيضاء، ط1، 2000م، ص: 102، 103.

لِيَصُوغُوها سحرا بيانيّا، يسرقون به ما تبقى منّا أخيلَتَنا، وليس لنا إلّا أن نستردّ حقّنا من سارقه فنحوّل النّصّ إلينا عن طريق القراءة...»[1].

فالقراءة هي ضرب من ضروب الحوار المنتج والفعّال بين النّصّ وقارئه، وهذا الأخير الذي يحاول أن يقيم فرضيات من أجْلِ صوغ النّسق لا من أجل استكشافه، مع مراعاة شروط معيّنة في عمليّة الإدراك الجمالي، كما أنّ على القارئ الأخذ بعين الاعتبار مكانة المسؤُول والحرص على فهم الأثر الأدبي وامتلاك جوهره انطلاقا من الخِصِّيصة الرّمزيّة للنّصّ الأدبيّ[2].

فضلا على هذا، تعتبر القراءة نشاطا إنتاجيّا لا يتحدّد هدفه في الذّهاب من النّصّ إلى دلالته بقدر ما يستلزم وضع فرضيّات حول دلالة ممكنة له حتّى يغدو الفهم المطلوب وصلا دَءُوبًا بما هو منفصل في النّصّ ومدًّا لجسور الدّلالة على الفجوات باعتبارها جزءا من أدبيّة النّصّ، وتدخل في إطار جماليّة الفراغ البياني وشعريّة الغياب[3].

وقد اعتبر "**جادمير**" "Gadamer" القراءة «**تجربة وجودية مع النّصّ المقروء، فمن خلالها لا تتجلّى الحقيقة كمضمون في ذاته ولذاته، بل ككشف وانفتاح جديد على العالم**»[4]، وإلّا فستكون القراءة غير الموجّهة تحصيل حاصل لا تؤدّي إلى معنى، لأنّ القارئ يقرأ من غير أن يوجِّه النّصّ نحو معنى معيّن لتحقيق هدف، فالمعنى هدف قبل التّحقّق، والهدف معنى مُتحقِّق، القراءة إذا موقف، والقارئ صاحب موقف[5].

---

[1]– عبد الله محمّد الغذّامي: الخطيئة والتّكفير من البنيويّة إلى التّشريحيّة، قراءة نقديّة لنموذج معاصر، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، الإسكندريّة، ط4، 1998م، ص: 290.

[2]– ينظر: أحمد يوسف، القراءة النّسقيّة، سلطة البنية ووهم المحايثة، الدّار العربية للعلوم، الجزائر، ط1، 2007م، ص: 556.

[3]– ينظر: محمّد حمّود، مكوّنات القراءة والمنهجية للنّصوص، المرجعيات، المقاطع، الآليات تقنيات التّنشيط، دار الثّقافة للنّشر والتّوزيع، الدّار البيضاء، ط1، 1998م، ص: 47.

[4]– حميد لحميداني: القراءة وتوليد الدّلالة (تغيير عاداتنا في قراءة النّصّ الأدبي)، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، ط1، 2003م، ص: 295.

[5]– ينظر: حسن حنفي، قراءة النّصّ، مجلّة ألف، دار قرطبة للطّباعة والنّشر، الدّار البيضاء، ط2، 1993م، ص: 10.

تُعدّ القراءة منذ القدم أهمّ ما يميّز الإنسان من غيره من أفراد المجتمع، بل هي من أهمّ المعايير التي تقاس بها المجتمعات تقدُّما أو تخلُّفا، ولا نعني بالإنسان القارئ هنا الذي يعرف القراءة والكتابة فحسب، بل الذي يحبّ القراءة ويُقبِل تلقائيّا عليها، بل يكاد يُفضّلها على طعامه وشرابه، لأنّها غذاء عقله، ونور بصيرته، بها يعرف نفسه، ومن خلالها يعيش محيطه ويتفاعل معه بصورة واعيّة أخذا وعطاء، قبولا ورفضا، والمجتمع القارئ بهذا المفهوم هو المجتمع المتقدِّم الذي ينتج الثّقافة والمعرفة ويُطوّرها بما يخدم تقدُّمَه وتقدُّمَ الإنسانيّة جمعاء، إنّه المجتمع الذي ينتج الكِتَاب ويستهلكه، ينتجه إبداعا ويستهلكه قراءة ودرسا، والقراءة بأبعادها المتعدِّدة هي: «**سلوك إنمائيٌّ، مقدرة اقتصاديّة، سلطة، استعداد نفسي**»[1].

يفهم من هذا الطّرح، أنّ القراءة لها بعدٌ إلزامي، لأنّنا إذا تصفّحنا التّاريخ وجدنا أنّ تحقيق أيّ تقدُّم يختلف بأبعاده لأيّ أمّة من الأمم لا يكون إلّا بالقراءة أوّلا ثمّ بتطوير المعرفة ودائرة البحث ثانيّا.

ولقد عرفت القراءة انتقالات معرفيّة هائلة، إذ أصبح مدلولها المعاصر يدلّ على اقتحام عوالم "**النّصّ**" بمعنى مُسائلته، وذلك ليس بالوقوف على عتبات المعجمي، بل تتعدّد مستويات استنطاق "**النّصّ**"، فهي تتميّز بالدّيالكتيك الحاصل بين المبدع/ القارئ، وكذلك النّصّ/ القارئ[2]، وعليه فالقراءة كما يقول "**تودوروف**" "Todorov": «**تجمعُ بين المتباعد وتفصلُ المتلاحم**»[3].

واستنادا على هذا التّميُّز شكَّلت المناهج النّسقيّة الجديدة من بنيويّة، وتفكيكيّة، وتأويليّة، فتوحات وقراءات جديدة لنظريّة القراءة.

[1]– ينظر: عبد اللّطيف الصّوفي، فنّ القراءة، أهمّيّتها، مستوايتها، مهاراتها، أنواعها، دار الفكر، دمشق، ط1، 2007م، ص: 32.

[2]– ينظر: اليامين بن تومي، القراءة وضوابطها المصطلحية، مجلّة المخبر، جامعة بسكرة، ع1، 2009م، ص: 29.

[3]– تزفيتان تودوروف: الشّعريّة، تر: شكري المبخوت ورجاء سلامة، دار توبقال للنّشر، المغرب، ط2، 1990م، ص: 22.

ومن خلال ما سبق، نقول إنّ القراءة قد تطوّر مفهومها مع الوقت، بل يمكن القول إنّ معناها قد تحوّل وانتقل من معنى سهل شائع إلى آخر مُعقّد ضمن دائرة المفاهيم النّقديّة المتعدِّدة الاتّجاهات التي تشمل الإدراك والتّذكّر والاستنتاج والرّبط، ثمّ التّحليل والمناقشة، وهي القراءة النّاقدة التي تحتاج إلى إمعان النّظر في المقروء، ومزيد من الأناة والدِّقة[1].

وعلى الرّغم من هذا التّحوّل والانتقالات المعرفيّة فإنّ المدلول اللُّغوي والاصطلاحي لكلمة "**القراءة**" يَصُبّان في حقل واحد، وبين المعنيَيْن ارتباط أوكد.

2- القراءة النّقديّة عند القدماء ومستوياتُها:

لقد حاول أقطاب الدِّراسات اللُّغويّة المعاصرة أن يُؤرِّخوا لفعل القراءة بفترة الحداثة، ونسبوها للنُّقاد الغربيّين متناسين أو متجاهلين في ذلك إنجازات الأُوَل، أو من تقدَّمهم في تأصيل وتجسيد القراءة والاهتمام بالقارئ.

ومن الذين غاصوا في دهاليز الحداثة "**غسّان السّيّد**" الذي يقول: «**إنّ الاهتمام بالقارئ هو من فتوح النّقد الغربي الحديث، وإذا استعرضنا تاريخ النّقد القديم نجدُ أنّ النّقد ركّز على النّصّ، وعلى مُبدِع النّصّ متجاهلا تجاهلا تامّا القارئ، كان هذا حال النّقد العربي القديم الذي انصبَّ اهتمامه على النّصّ الأدبي وحسب**»[2].

لقد ذهب هؤلاء إلى القول بأنّ أمْرَ القراءة ومسألة الاهتمام بالقارئ لم تكن من اهتمامات النّقاد القدماء، إذ أنّهم لم يقفوا في عمليّة الإبداع إلّا على النّصّ ونسيجه، كما أنّهم تناسوا أنّه في هذا الوقت الذي أصبحت الدِّراسات الحديثة والمعاصرة تعمل على التّنظير لعمليّة التّلقّي وتطبيق مختلف المناهج عليها، كان للعربي منذ الجاهليّة أن تَخَطَّى كلّ ذلك تاركا لذاته المتلقِّيّة كلّ الحرّيّة في تتبُّع

[1]- ينظر: محمّد عدنان سالم، القراءة أوّلا، دار الفكر، سوريّا، ط2، 1999م، ص: 34.

[2]- نقلا عن: كريمة صنباوي، مظاهرة القراءة النّقديّة عند القدماء، مجلّة مقاليد، ع1، 2011م، ص: 93.

العمل الأدبي، ذلك أنّ طابع الشّفويّة كان السّمة الغالبة على التّلقّي في كلّ أنحاء البيئة العربيّة، فالعرب قالت الشّعر بالفطرة والسّليقة وتلقَّته كذلك بالفطرة والسّليقة[1].

وفي هذا المقام يقول "**حبيب مونسي**": «**إنّ حضور المتلقّي في النّقد القديم أمرٌ ملفت للنّظر إذا ما قيس بالباثّ ذاته، وكأنّ حضوره يُؤرِّق الشّاعر، ويدفعه إلى إجادة صنيعه الذي تأرجح بين الارتجال العبقري والتّجويد الذي يستبعد صاحبه فلا يخرج على النّاس إلّا وقد استدار الحول وتهذَّبت القصيدة، وربّما كانت صورتها الأخيرة بعيدة كلّ البعد عن صورتها الأولى، أو هي قصيدة أخرى جديدة قامت على أنقاض الأولى**»[2].

يفهم من هذا القول، أنّ القارئ في البيئة العربيّة القديمة كان يُشكِّل جزءا من إبداع الشّعراء في نظم قصائدهم، ولذلك كانوا يعيدون النّظر فيها لمرّات عديدة، وهذا إن دلّ فإنّما يدلّ على فعّاليّة المتلقّي/ القارئ في العمليّة الإبداعيّة.

فالنّقد العربي القديم كان أكثر موضوعيّة من نظريّة التّلقّي الحديثة، فهو لم يجعلْ حرِّيّة القارئ مطلقة، بل قيّدها باستعماله احتماليّة النّصّ المقروء، فالقارئ ليس حرّا حرِّيّة مطلقة في فهم النّصّ وتأويله كما يريد في نظرهم، ويؤكِّد هذا الباحث "**عبد القادر عبّو**" الذي يشير إلى أنّ النّقاد العرب القدامى شكّلوا لأنفسهم هيئة قرائيّة تدلّ على تشكيلات قرائيّة في المجتمع، وذلك لأنّ تلقّي الشّعر واستقباله لدى العرب القدامى لم يخضع لذوق واحد، ولأنّ كلّ ذوق كان مزوّدا بخلفيّة معرفيّة، وعلميّة، ومذهبيّة وحتّى القبليّة، فطغى على ساحة النّقد الأدبي ما يسمّى بظاهرة **الخصومات**[*]،

[1]- ينظر: كريمة صنباوي، مظاهرة القراءة النّقديّة عند القدماء، ص: 93.

[2]- حبيب مونسي: القراءة والحداثة (مقاربة الكائن والممكن في القراءة العربيّة)، منشورات اتّحاد كتّاب العرب، دمشق، سوريّا، دط، 2000م، ص: 11، 12.

[*]**الخُصُومَات**: الخصومة بين القدماء والمحدثين في الشّعر قديمة، تعود إلى خروج العرب من جزيرتهم مع حركة الفتوح واحتكاكهم بالحضارات المجاورة.

و**الوساطات**،* و**المفاضلات***، وقد أسهم كلّ هذا في البحث عن جماليات النّصّ الشّعري ثمّ الحكم عليه بالجودة أو الرّداءة، فالأحكام النّقديّة عند القدامى كانت تنبع من صميم النّصّ ومن قناعات النّقّاد وثقافتهم المتعدِّدةِ[1].

فالقراءة النّقديّة أسّست تقاليدها على تشريح النّصّ المقروء، والذي يساعدها على ذلك هو التّطوّر الحاصل في علوم اللّغة والبلاغة، ومنه شرح النّصوص كان الصّفة البالغة على القراءة النّقديّة، هذه القراءة التي اجتمع فيها إبراز جماليّات البيان والبديع وحسن التّخلُّص ومبرِّرات تعدّد الأغراض وهو ما ساعد على تشعُّب توجيهات القراءة النّقديّة بتوجّه أصحابها، فذهب النّحويون إلى التّراكيب النّحوية في النّصّ وبحثوا عن الشّواهد فيها ومواطن اللّحن والخطأ، وذهب البلاغيون إلى استنباط جماليّة النّصّ الفنّيّة، ومنه البحث عن أسرار البلاغة وحسن البيان وغير ذلك ممّا يدخل في عمق البحث البلاغي[2].

فالنّقد حين ارتبط بالقراءة عند القدماء فإنّه ساهم وبشكل مميّز في الرّبط بين القارئ والنّصّ، وأصبح النّصّ هو الذي يُحدِّدُ نوعيّة القارئ، وبذلك فقد قسّم النّقد القُرّاء إلى طبقات:

- **الطّبقة الأولى**: هي طبقة القُرّاء الممتلكين لِلْمَنْحَى التّقبُّلي لتذوُّق النّصّ، وهم يمتلكون الأدوات الإجرائيّة لاختراقه، فهؤلاء قد ارتقوا إلى مستوى هذا النّصّ.

---

* **الوَسَاطَات**: الرّاجح أنّ كلمة الوساطة قد تجد معناها في كلّ المعاجم، وهي التّوسّط بين الشّيء، ولهذا اتّخذها الجرجاني اسما لكتابه الذي عمل فيه الوساطة، وأخذ فيه الوسط بين المتنبّي وخصومه.

* **المفَاضَلات**: المفاضلة قديمة في تاريخ الأدب، وكانت تجري المشاحنات والمناظرات بشأن من هو أشعر من بين الشّعراء، وربّما ينتهي الجدل إلى الخصام والمشاكل، كما حصل في حكومة أمّ جندب التي تمثّل الخيوط الأولى في جذور المفاضلة بين الشّعراء، إذ حكمت بين امرئ القيس–وهو زوجها–، وبين الشّاعر علقمة، فلمّا غلّبت عليه علقمة الفحل في قصيدته البائية طلّقها امرؤ القيس.

[1]– ينظر: كريمة صنباوي، مظاهر القراءة النّقديّة عند القدماء، ص: 94.

[2]– المرجع نفسه، ص: 95.

- **الطّبقة الثّانيّة:** هم طبقة القُرّاء الذين تتحدّد علاقتهم مع نصّ مضطرب مُفكَّكٍ مُفتقرٍ إلى الإحكام والتّناغم الجماليّ[1].

فمن خلال ما سبق، يتّضح لنا أنّ القراءة النّقديّة عند القدماء لم تُضيِّقْ على مفهوم النّصّ وتشكُّلاته المعرفيّة، وإنّما خدمته من جميع الحقول المعرفيّة لغة، نحوا، أسلوبا، وجماليّات فنّيّة.

3- مستويات القراءة النّقديّة عند القدماء:

لقد عُنِيَ النّقد العربي القديم بمستويات عديدة للقراءة، وذلك لاختلاف طبيعة الأنفس وتباينها، وبالتّالي اختلاف هذه المستويات فيما بينها باختلاف عمل النّاقد في قراءته للنّصّ، ومن هذه المستويات نذكر ثلاثة منها:

3-1- القراءة القائمة على الحسّ:[2]

قدّم **"عبد القاهر الجرجاني"** (ت474هـ) خلاصة لهذا النّوع من القراءات فضلا على ما ابتكره من آراء لدعم القيمة الحسّيّة وأثرها في تقبّل النّصّ، ويبدو أنّ الحسّ من أكثر العوامل تأثيرا في المتلقّي لما للحاسّة من فعل في مجمل الحياة الإنسانيّة، يقول **"عبد القاهر"** «**وكذا تقول فلان إذا همّ بالشّيء لم يَزُل ذاك على ذكره وقلبه، وقَصَرَ خواطره على إمضاء عزمه، ولم يشغله شيء عنه فتحتاط للمعنى بأبلغ ما يمكن، ثمّ لا ترى في نفسك له هِزّةً، ولا تصادف لما تسمعه أَرْيَحِيّةً وإنّما تسمع حديثا ساذَجا وخبرا غُفْلا حتّى إذا قلت: إذا همّ ألقى بين عينيه عزمه، امتلأت نفسك سرورا وأدركتك طُربة**»[3]، والسّبب في هذا السّرور كلّه هو استخدام العين الحاسّة المبصرة في تمثيل المعنى وتقريبه من القارئ، وهذا التّصرّف في اللّفظ وإن كان مجازيًّا غير أنّ فعل الحسّ قد أضفى على قراءة النّصّ وتقبله عنصرا جديدا، وأبرز القيمة الجماليّة للنّصّ حين قرّب المفهوم الشّعري من

[1]- ينظر: كريمة صنباوي، مظاهر القراءة النّقديّة عند القدماء، ص: 95.

[2]- محمّد المبارك: استقبال النّصّ عند العرب، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت، ط1، 1999م، ص: 189.

[3]- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تع: محمود محمّد شاكر، دار المدني، جدّة، دط، دت، ص: 128.

ذاكرة القارئ، كما أنّ هذه الحاسّة المبصرة لم تكن بمنأى عن العقل[1]، إذ قال "**الجرجاني**": «**ولا تقل إنّ ذلك مكان الإيجاز، فإنّه وإن كان يُوجِب شيئا منه، فليس الأصلُ له، بل لأن أراك العزم واقعا بين العينيْن، وفتح إلى مكان المعقول من قلبك بابا من العيْن**»[2].

"**فعبد القاهر**" بهذا المفهوم على حسب رأي **–محمّد المبارك–** يبحث في العلّة الكامنة والسّبب الحقيقي وراء التّأثير الحسّي على القارئ والمتلقّي فيتوصّل إلى أنّه أكثر أنواع التّأثير قبولا وإنّ المتقبّل ينفتح على الحسّ ويتفاعل مع النّصّ الذي يجيد استخدام الحوّاس، وإنّ القراءة القائمة عليها هي من أكثر القراءات فهما للنّصّ وتَمَثُّلًا لَهُ[3].

3–2– القراءة القائمة على الاعتدال:

الذي يمثّل هذا المستوى القرائي هو "**ابن طباطبا العلوي**"* (ت322هـ) الذي اعتنى عناية كبيرة بجماليّة النّصّ، لأنّ عيار الشّعر في جوهره بحث عن القيمة الجماليّة، إذ أنّ هذه القيمة لا توجد إلّا من خلال المتلقّين فالمتلقّي هو العنصر القارئ في كشف النّصّ ومعرفة أبعاده ودلالاته[4]، ولقد وصف "**ابن طباطبا**" النّصّ الشّعري بقوله: «...**كالسّبيكة المُفرغَة والوَشْيَ المُنَمْنَمِ، والعقد المنظم، واللّباس الرّائق فتسابق معانيه ألفاظه، فيلتذُّ الفهم بحسن معانيه كالْتذاذ السّمع بِمُونق**

[1]– ينظر: محمّد المبارك، استقبال النّصّ عند العرب، ص: 189.

[2]– عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص: 129.

[3]– ينظر: محمّد المبارك، المرجع السّابق، ص: 189، 190.

*__ابن طباطبا العلوي__: هو أبو الحسن محمّد بن أحمد بن محمّد بن إبراهيم بن طباطبا العلوي، يرجع نسبه إلى الحسن بن علي بن أبي طالب و"**طباطبا**" هي الصّفة التي لحقت إبراهيم ابن إسماعيل العلوي، إذ أنّه كان يلثغ بالقاف فيجعلها "**طاء**"، ولد بأصفهان ونشأ وتأدّب فيها، ولم يغادرها إلى غيرها، أمّا تاريخ ولادته فلم يعرف بالتّحديد، فقيل إنّه كانت قبل النّصف الثّاني من القرن الثّالث الهجري، وقد اشتهر بالذّكاء والفطنة وصفاء القريحة وجودة النّظم، وقد خلّف وراءه مجموعة من الكتب أهمّها: كتاب في "**العروض**"، وكتاب في "**تفريط الدّفاتر**"، و"**عيار الشّعر**"، توفّي سنة 322هـ.

[4]– ينظر: محمّد المبارك، المرجع نفسه، ص: 190.

لفظه وتكون قوافيه كالقوالب لمعانيه...»[1]، إذا هناك تناسب بين العقل والحسّ، هذا التّناسب هو مُوئِل الجمال وموضعه في كلّ نصّ أدبيّ جيّد،...فدلالة الفهم عند **"ابن طباطبا"** تقود إلى العقل الذي يستعين بالحسّ لتمثُّل المعنى، فالفهم هو الذي يميّز ويقبل أو يرفض، وعلى الشّاعر أن لا يهتك حرمة النّظام اللّغوي أو الشِّعري ولا يأتي إلّا بما ينسجم مع المعقول المُمكن، لأنّ **"ابن طباطبا"** قد وضع نظريّة جماليّة يقيس القول الشِّعري على وفقها ويقاوم كلّ خروج على هذه النّظريّة يتمثّل في انتهاك نظام التّوازن، وينبغي ملاحظة الدّقة المطلوبة في النّصّ، أي أنّ الشّاعر محكوم برقابة العقل (القارئ) لنصّه، هذه الرّقابة تُنشد حسن القول كي لا يصُدَّ العقل عنه أو يرفضه، وقد يكون في هذا نوع من الإكراه العقلي يرفضه القارئ أو المتلقّي على الشّاعر، فإنّ حرّيّة الشّاعر مقيّدة بعقل المتلقّي وحسّه[2].

3-3- القراءة القائمة على الإيجاز:

ليس خافيا أنّ الشِّعر هو فنّ اللّمحة الجامعة المعبّرة، وطبيعة الشِّعر مساوية في بعض الوجوه البلاغة، فالإيجاز* دون خلل هو من صفات القول البليغ، وقد قدّم بعض النّقاد العرب تصوّرا مُهِمّا للقول البليغ[3]، وفي هذا المقام يقول أحد أعمدة البلاغة ألا وهو **"ابن البنّاء المرّاكشي"*** «**البلاغة**

---

[1]- محمّد أحمد بن طباطبا العلوي: عيار الشِّعر، تح: عبّاس عبد السّاتر، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان،ط2، 2005م، ص: 10.

[2]- ينظر: محمّد المبارك، استقبال النّصّ عند العرب، ص: 190، 191.

*__الإيجاز المقصود في هذا المستوى من القراءة:__ هو الإيجاز بمعناه البلاغي، الذي هو الذّهاب إلى المعاني الكثيرة باللّفظ القليل، أو هو تقليل الكلام من غير إخلال بالمعنى، وإذا كان المعنى أن يعبّر عنه بألفاظ كثيرة، ويمكن أن يعبّر عنه بألفاظ قليلة فالألفاظ القليلة إيجاز، والإيجاز على وجهين: حذف، وقصر (ينظر: الرّمّاني والخطّابي وعبد القاهر الجرجاني، ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تح: محمّد خلف الله ومحمّد زغلول سلّام، دار المعارف، مصر، ط3، دت، ص: 76).

[3]- ينظر: محمّد المبارك، المرجع نفسه، ص: 193.

*__ابن البنّاء المرّاكشي:__ هو أحمد بن محمّد بن عثمان الأزدي العددي أبو العبّاس، وكُنِّي بابن البنّاء لأنّ أباه كان محترفا البناء، كما اشتهر بلقب المرّاكشي لأنّه ولد وتُوُفِّي بمرّاكش، وقد اختلفت المصادر حول تاريخ ميلاده، كما اختلفت حول تاريخ وفاته، فقال **"ابن زكريّا"** فيما ذكر صاحب **"نيل الابتهاج"**: مولده عام 654هـ، فقد كان عالما بالنّجوم، وقد أخذ علم الطّب عن الحكيم المعروف بـ **"المرّيخ"**، وعلم الحساب عن **"ابن حجلة"**، ونبغ في الرّيّاضيات والفلك وله فيها مؤلّفات قيّمة ورسائل نفيسة، توفِّي=

هي أن يعبّر عن المعنى المطلوب عبارة يسهُل بها حصوله في النّفس متمكّنا من الغرض المقصود، وليس كلّ واحد من النّاس يسهُل عليه الوجيز، ولا كلّهم، لا يفهم إلاّ من البسيط، بل هم على ثلاث رُتَبٍ، منهم من يكتفي بالوجيز ويثقل عليه البسيط، ومنهم من لا يفهم الوجيز، بل البسيط المتوسّط، فلذلك انقسم الخطاب في البلاغة إلى الإيجاز، والمساواة، والتّطويل، وبحسب الأغراض من الخطابة أيضا»[1].

فقد قدّم **"المرّاكشي"** مستويات للقرّاء وترتّب على هذه المستويات ضرورة أنواع للقراءات، غير أنّ ما يُؤخذ على **"ابن البنّاء"** أنّه مزج القول البلاغي بالقول الخِطَابي، فإذا كان القول البلاغي يشمل الشِّعر ضمنا فإنّ القول الخطابي بعيد عن الشِّعر، وعليه فإنّ قارئ الشِّعر لابُدّ أن يمتلك مُقوِّمات هذه القراءة وهي ليست سهلة ولا ميسورة، إنّما يجب تحصيلها وجمعها، وقد يحتاج القارئ من الخيال قدر ما يحتاجه منتج الخطاب، وهذا دليل على فصل بين الشِّعر والخطابة، ثمّ إنّ قراءة الشِّعر ليست ميسورة للجميع، ولاسيما صفات الشِّعر الجيِّد الذي هو تكثيف للمعنى وإيجازه دون خلل أو اضطراب في الصّور الفنّيّة، لذا يصحّ أن نُفرز نوعا من القراءة قائمة على الإيجاز[2].

4- أسس ومبادئ القراءة:

تقوم القراءة على جملة من المرتكزات نجملها فيما يلي:

1. القراءة يجب أن تتّصف بالطّلاقة، ولذلك القرّاء المَهَرَة هم الذين يستطيعون التّعرّف على الكلمات بسهولة، وهذا الأمر يتطلّب أن تكون عمليّة تحديد الكلمة لديهم آلية وليست شعوريّة

=سنة 721هـ. (ينظر: محمّد جيلالي بوزينة: الجهود النّقديّة والبلاغيّة عند ابن البنّاء المرّاكشي، دكتوراه في النّقد القديم، جامعة وهران، 2013-2014م، ص: 35 وما بعدها).

[1]- ابن البنّاء المرّاكشي: الرّوض المريع في صناعة البديع، تح: رضوان بنشقرون، دار النّشر المغربيّة، الدّار البيضاء، دط، 1985م، ص: 87.

[2]- ينظر: محمّد المبارك: استقبال النّصّ عند العرب، 193، 194.

تعتمد على بذل الجهد، لذلك نرى أنّ القارئ إذا ركّز على شكل الكلمة أو بنية الكلمات فإنّه سوف يفقد التّركيز على المعنى.

2. القراءة عمليّة بنائيّة تراكميّة لأنّها تقوم على استحضار المعنى من النّصّ المكتوب أو المطبوع ولذلك يجب على القارئ أن ينشئ أو ينتج، أو يولّد أو يقيّم المعنى في النّصّ الذي يقرؤُه اعتمادا على المعرفة والخبرة السّابقة لديه.

3. القراءة عمليّة استراتيجيّة، إنّ القرّاء المهرة هم الذين يغيّرون من أسلوبهم القرائي اعتمادا على طبيعة النّصّ، أمّا بالنّسبة لذوي صعوبات التّعلّم فإنّهم يفتقرون إلى مثل هذه الاستراتيجيّات، كما أنّهم أقلّ إعمالا لعامل المعنى وفهم السّياق ومُحدّداته السّابقة بموضوع مادّة القراءة وهذا راجع إلى ضعف بنائهم المعرفي الذي لا يُمكّنهم من إجراء هذا الرّبط.

4. القراءة تقوم على الدّافعيّة، حيث تتطلّب عمليّة القراءة استمرار تركيز الانتباه خلال القراءة، وهذا التّركيز لن يتحقّق ما لم يكن للنّصّ موضوع القراءة مثيرا لاهتمام القارئ، أو يحمل له معان وأفكار جديدة.

5. القراءة عمليّة مستمِّرة، تتحسّن مهارة القراءة تدريجيّا اعتمادا على النّموّ العقلي المعرفي من جهة وعلى استمرار ممارستها من جهة أخرى، وهذان العاملان تتمثّل مكوّناتهما الأساسيّة في الإدراك البصري والإدراك السّمعي، والفهم اللّغوي والحصيلة المعرفيّة، وجميع هذه الأمور تُؤدّي إلى رفع كفاءة عمليّة القراءة[1].

[1]– ينظر: نادية أبو عمّار، فاعليّة برنامج تدريبي قائم على استراتيجيّات ما وراء المعرفة في تحسين مهارات الفهم القرائي لدى تلاميذ صفّ الخامس ذوي صعوبات تعلّم القراءة، (دراسة تجريبيّة في مدارس مدينة دمشق)، رسالة مقدّمة للحصول على درجة الماجستير في التّربية الخاصّة، 2015م، ص: 34.

5- الفهم القرائي:

يُعتبَر الفهم القرائي الهدف الأسمى للقراءة، وبدونه تكون القراءة مجرّد عمليّات ميكانيكيّة يتمّ من خلالها تحويل الرّموز المكتوبة إلى جملة من الأصوات لا غير، ولا يعتبر القارئ قارئا إذا لم يواكبْهُ ويسايره الفهم، فماذا نقصد بمصطلح الفهم؟ والفهم القرائي كمصطلح مركّب؟

يُعرَّف الفهم القرائي على أنّه: «**الإدراك الشّامل والإحاطة الكاملة القائمة على فهم قضيّة أو موقف معيّن، ويتمثّل الفهم في قدرة الفرد على معرفة العلاقات والوظائف المترتّبة عليها فالفهم عمليّة عقليّة أكبر من مجرّد التّعرّف على شيء أو تحصيل معلومات حوله، بل إنّه يعني التّمثيل والاستيعاب للتّفاصيل، وبالمقدار الذي يجعل الفرد قادرا على المشاركة بالرّأي، وقادرا على المعالجة والإسهام حيث يتطلّب الأمر ذلك**»[1].

ويُشيرُ المعجم النّفسي الطّبي إلى أنّ الفهم يعني الاستيعاب الذي يستعمل أكثر من معنى:

- عمليّة فهم واستيعاب ما يستحسن من كلمة، أو جملة أو معنى مُستمْلَح.
- عمليّة حدس يتمّ التّوصّل فيه لإدراك معنى أو حدث أو مفهوم أو فكرة عميقة.
- استحسان وجداني لما يبديه شخص من رأي أو فكرة تصادف هوى من نفس الشّخصيْن.
- في الكتابات القديمة يشير مصطلح الفهم إلى ملكة عقليّة مفترضة، وظيفتها تمكين الفرد من استجلاء معاني الأشياء واستيعابها[2].

في حين يرى "**سمير يونس أحمد صلاح** "أنّ الفهم يتضمّن عدّة مهارات فرعيّة هي إعطاء الرّمز معناه، وفهم الوحدات الأكبر، كالعبارة والجملة والفقرة والقطعة كلّها، ومهارة القراءة في وحدات

[1]- فرج عبد القادر طه: موسوعة علم النّفس، التّحليل النّفسي، دار سعاد الصّباح، القاهرة، ط1، 1993م، ص: 603.

[2]- ينظر: آرتر آس ريبر إيمليربير، المعجم النّفسي الطّبي إنجليزي عربي، تر: عبد العلي الجسماني، الدّار العربيّة للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2008م، ص: 700.

فكريّة، وفهم الكلمات من السّياق واختيار المعنى الملائم، ومهارة توقُّع معاني الكلمة، واستخلاص الأفكار الرّئيسيّة وفهمها، وفهم التّنظيم الذي اتّبعه الكاتب:

- الفهم الصّريح، ويقصد به فهم القارئ لما صرّح به الكاتب في النّصّ.
- الفهم الضّمني، ويعني فهم القارئ لما بين السّطور وما وراءها[1].

أمّا "**ماهر شعبان**" فعرّف لنا الفهم في إطار ثلاثة مناحٍ وهي:

1. **الفهم باعتباره عمليّة تحصيل معلومات**: وهو يعني أنّ القارئ يحوّل معرفة الحقائق التي تحتويها الرّسالة، فالقارئ يريد أن يعرف ما تقوله الرّسالة حرفيّا، ولكي يتمّ له ذلك عليه أن يعرف معنى كلّ الكلمات التي يقرأها، وأن يدرك الحقائق التي يحملها.

2. **الفهم باعتباره عمليّة تأمّل وفحص**: ويعرف بأنّ القارئ بمجرّد أن ينتهي من عمليّة تحصيل المعلومات يمكن أن يتوقّع منه أن يفكّر في هذه المعلومات وأن يستكشف مضامينها واستنتاجاتها بعيدة الغور، ولكي يقوم بذلك عليه (القارئ) أن يكون قادرا على فهم مغزى وأهمّيّة العلاقات المختلفة القائمة على الخبرات الماضيّة، وعلى فهم التّراكيب المعقدّة جدّا التي تتضمّنها قواعد اللّغة.

3. **الفهم باعتباره عمليّة تقييم أو حكم**: وهو يعني أنّ الرّسالة بعد أن تفهم كلا المستويَيْن: مستوى المعلومات، ومستوى التّأمّل والفحص، فإنّه يمكن اتّخاذ موقف إزاءها، وهذا الموقف يمكن أن يكون قبول هذه الرّسالة وحفظها عن ظهر قلب أو رفضها، أو البحث عن مزيد من المعلومات لتوضيح موقف أو فهم هذا الموقف[2].

فمن خلال ما سبق، يتّضح لنا أنّ الفهم هو مصاحب للقراءة، بل هو ذروة مهاراتها وعليه تبنى جميع العمليّات والإجراءات القرائيّة.

[1]- ينظر: سمير يونس أحمد صلاح، التّعليم الذّاتي والقراءة، دار اقرأ للنّشر والتّوزيع، القاهرة، ط1، 2006م، ص: 17.

[2]- ينظر: ماهر شعبان عبد الباري، استراتيجيّات فهم المقروء أسسها النّظريّة وتطبيقاتها العمليّة، دار المسيرة، الأردن، ط1، 2010م، ص: 28.

أمّا مفهوم "**الفهم القرائي**" كمصطلح مركّب يقصد به «**عمليّة تدور داخل عقل القارئ وهذه العمليّة تشمل الرّبط بين رموز الكلمات ومعانيها، كما تشمل التقاط معنى الوحدات الصّغيرة للأفكار من النّصّ المقروء، والتي تشكّل في مجموعها فكرة كبيرة موحّدة، وكذلك تتّضمّن اختيار المعنى الصّحيح، وتنظيم الأفكار أثناء وتذكّر واسترجاع هذه الأفكار واستخدامها في نشاط حاضر أو مستقبلي**»[1].

فمعنى هذا المفهوم، هو أنّ الفهم القرائي هو ربط بين الرّموز والمعاني واستخراج المعنى من دائرة السّياق، لأنّ الهدف من القراءة هو فهم المعنى.

وهناك مجموعة من التّعاريف للفهم القرائي رصدها الباحث "**محمّد عبيد الظّنحاني**" نوردها باختصار:

الفهم القرائي: هو عمليّة عقليّة يقوم بها القارئ للتّفاعل مع النّصّ المكتوب مستخدما خبراته السّابقة في التّعرّف على مضمون المقروء.

والفهم القرائي ليس بالعمليّة اليسيرة، بل هو عمليّة معقدّة تسير في مستويات وتتطلّب مهارات عقليّة عُليَا، وتحتاج إلى كثير من التّدريب والمرونة وإمعان الفكر والموازنة والتّحليل والتّفسير والنّقد، وبنظرة تحليليّة لعمليّة الفهم يتّضح أنّ الفهم القرائي يتضمّن عدّة عمليّات مترابطة ومتداخلة فهو عمليّة معرفيّة يقوم القارئ بنشاط فعّال عند محاولة فهم النّصّ المقروء فيربط المعرفة السّابقة الموجودة في بنائه المعرفي بالمعرفة الواردة في النّصّ المقروء، ويشغل المعلومات الجديدة كي يستخلص منها معارف جديدة يضمّها إلى بنائه المعرفي.

وهو عمليّة تفكير: فالفهم القرائي قائم في أساسه على عمليّة التّفكير، فعند قراءة النّصّ يحتاج القارئ إلى التّعرُّفِ البصري على الرّموز المطبوعة وهي: الحروف، والكلمات، والجمل، والفقرات، ثمّ

[1]– نقلا عن: ناديا أبو عمّار، فاعليّة برنامج تدريبي قائم على استراتيجيّات ما وراء المعرفة في تحسين مهارات الفهم القرائي، ص: 35.

تحديد معانيها وإدراك كيفيّة تنظيمها، ثمّ يحتاج إلى الرّبط بين الأفكار المطروحة واستنتاج أوجه الشّبه والاختلاف بينها، وصولا إلى فهم غرض الكاتب والمعاني الضّمنيّة غير المصرّح بها في النّصّ[1].

6- مستويات الفهم في القراءة: قُسّمَت مستويات الفهم في القراءة إلى مستويَيْن أو محوريْن كما يلي:

أوّلا- المحور الأفقي: ويشمل مستوى:

- فهم الكلمة.
- فهم الجملة.
- فهم الفقرة.
- فهم الوحدات الأكبر كالموضوع.

ثانيّا- المحور الرّئيسي: ويشمل مستوى:

- الفهم المباشر.
- الفهم الاستنتاجي.
- الفهم النّقدي.
- الفهم التّذوّقي.
- الفهم الإبداعي[2].

[1]- ينظر: محمّد عبيد الظّنحاني، فنّيات تعلّم القراءة في ضوء الأدوار الجديدة للمُعلّم والمتعلّم، دار عالم الكتب، القاهرة، ط1، 2000م، ص: 61، 62.

[2]- ينظر: فلّوسي سمّية، الفهم القرائي وعلاقته بالقدرة على حلّ المشكلات الرّياضيّة، دراسة مقارنة بين التّلاميذ العاديين والتّلاميذ ذوي صعوبات التّعلم الأكاديميّة في ضوء متغيّر الجنس، أطروحة دكتوراه العلوم في علم النّفس المدرسي، 2015م، ص: 100.

6-1- محور الفهم الأفقي:

6-1-1- فهم الكلمة:

للكلمة أكثر من معنى في اللّغة العربيّة، فهناك المشترك اللّفظي وهناك مرادف الكلمة، وهناك مضادّ الكلمة، والفيصل في تحديد الكلمة هو السّياق اللّفظي والسّياق الثّقافي الاجتماعي، ومراعاة مقتضى الحال الذي جاءت فيه الكلمة من الكاتب والقارئ معا، والقارئ يلزمه معرفة الكلمة في اللّغة العربيّة أنّها تتكوّن من أصول، وسوابق، ولواحق، ويعرف المجرّد والمزيد من الكلمات، وأنّ معنى الكلمة يتغيّر بحسب موقعها من الإعراب، ومن المفيد فهم الكلمات وذلك باستخدام المعجم لتحديد رسمها ونطقها ومعناها[1].

6-1-2- فهم الجملة:

الجملة كلام ذو معنى، ويعتمد فهم الجملة على فهم الكلمات وتتابعها وموقع تلك الكلمات من حيث الإعراب والبناء، وصيغ الأفعال الزّمانيّة، والضّمائر، والتّركيب، والأساليب النّحويّة المختلفة كما يساعد على فهم الجملة معرفة علامات التّرقيم، من فواصل، وأدوات استفهام ونفي، وعلامات تعجّب وغيرها، وقد لا يتحدّد معنى الجملة من فهم كلماتها وتركيبها، بل لابدّ من فهم المعنى السّياقي للجملة وربطها بغيرها من الجمل والوقوف على وظيفتها، وفهم أسلوب الكاتب وغرضه والتّفاعل مع المقروء فقد يكون للجملة معنيان، معنى في الظّاهر يفهمه القارئ العادي، ومعنى خفي لا يفهمه إلّا الفطن، وهناك بعض الجمل تعدّ بمثابة مقدّمات لبقيّة الجمل التي تليها، وهناك جمل انتقاليّة ليست مقصودة كلّيّة ولكنّها مجرّد وسيط يتوصّل من خلاله إلى المعنى التامّ، وهناك جمل شاملة تلخّص كلّ الأفكار السّابقة عليها[2].

[1]- ينظر: محمّد عبيد الظّنحاني، فنّيّات تعلّم القراءة في ضوء الأدوار الجديدة للمعلّم والمتعلّم، ص ص: 62- 64.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص: 65.

6-1-3- فهم معنى الفقرة:

الفقرة نسق متسلسل من العبارات، والجمل التي تربط بعضها بعلاقات منطقيّة مقبولة، بحيث تؤدّي في النّهاية إلى فكرة رئيسيّة واحدة تعبّر عنها، ولابدّ من فهم التّرتيب الذي جاءت به الجمل وفهم تنظيم الكاتب لأفكاره، وفهم تتابع الأحداث ومعرفة ما تحاول الفقرة الحديث عنه، وتحديد الجمل المفتاحيّة، ومن ثمّ تحديد الفكرة الرّئيسيّة التي تعبّر عنها[1].

6-1-4- فهم الوحدات الأكبر كالموضوع:

وهذا يتطلّب فهم مكوّنات الموضوع جميعا، فيفهم الكلمات كأجزاء الجمل والجمل كأجزاء للفقرات، والفقرات كأجزاء للموضوع، ثمّ يربط بينها في تكامل وتداخل ونظام متناسق لتكوين صورة واضحة عمّا يقرأ[2].

6-2- المحور الرّأسي:

6-2-1- مستوى الفهم المباشر:

يشير هذا المستوى إلى فهم الكلمات، والجمل، والفكر، والمعلومات فهما مباشرا كما وردت في النّصّ، ويطلق عليه أيضا الفهم الحرفي، ويندرج تحت المهارات العقليّة الدّنيا، لأنّه يقوم أساسا على التّذكّر واسترجاع المعلومات، ومن مهاراته: تحديد الحقائق، وأضداد، ومفرد الجموع، والأماكن والأعداد على ضوء ما ورد في النّصّ.

6-2-2- مستوى الفهم الاستنتاجي:

ويقصد به التقاط المعاني الضّمنيّة العميقة التي أرادها الكاتب، ولم يصرّح بها في النّصّ والقدرة على الرّبط بين المعاني، واستنتاج العلاقات بين الفكر والتّخمين والافتراض لفهم ما بين السّطور وما

[1]- ينظر: محمّد عبيد الظّنحاني، فنّيّات تعلّم القراءة في ضوء الأدوار الجديدة للمعلّم والمتعلّم، ص: 66.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص: 66.

وراء السّطور، ومن مهاراته: استنتاج الغرض الرّئيسي من النّصّ، واستخلاص سمات الشّخصيّات واستنتاج الفكرة الرّئيسيّة والفرعيّة والعلاقات السّببيّة والمعاني الضّمنيّة[1].

وقد أضاف لنا "**محمّد عبيد الظّنحاني**" في هذا المستوى مجموعة من المهارات الفرعيّة تمثّلت فيما يلي:

6-2-2-1- استنتاج علاقات السّبب والنّتيجة:

وهي مهارة مهمّة، إذ بدونها قد يقفز القارئ مباشرة إلى الخلاصة أو الأحكام العامّة النّهائيّة وتتطلّب من القارئ ربط الأحداث والظّواهر بأسبابها ومسبّباتها، والتّعليل لسبب حدوث موقف ما أو ظاهرة ما، ثمّ عرض النّتائج التي ترتّبت على ذلك.

6-2-2-2- استنتاج غرض الكاتب ودوافعه:

وهي مهارة تتطلّب من القارئ الملاحظة الدّقيقة وتحديد أهداف الكاتب وما يريد قوله ممّا لم يصرِّح به، من أفكار واتّجاهات ومعتقدات وقيَمٍ، وربط هذه الملاحظات بخبراته السّابقة وتفسيرها في ضوء الخبرات والخروج منها باستنتاجات وتعميمات وتكوين رأي خاصّ به حولها.

6-2-2-3- تحديد القيم والاتّجاهات:

وهي مهارة تتطلّب من القارئ التّفكير والتّأمّل فيما يقرأ وملاحظة ما بين السّطور وفهم اللّغة المجازيّة والأساليب البلاغيّة وإيحاء المفردات والتّعبيرات لتفسير وتوضيح وشرح ما يحويه النّصّ من قيمٍ واتّجاهات إيجابيّة وسلبيّة وما يريد الكاتب إقناع القارئ به، واستخلاص الأدّلة والبراهين والحُجج التي ساقها الكاتب ليبرهن على قضيّته أو يَدْعَم بها موقفا يتبنّاه وتحليل الأفكار لمعرفة الحقائق والمعلومات

[1]- ينظر: حاتم حسين البصيص، تنمية مهارات القراءة والكتابة، استراتيجيّات متعدّدة للتّدريس والتّقويم، منشورات الهيئة العامّة السّوريّة للكتاب، دمشق، دط، 2011م، ص: 65.

التي حاول الكاتب إخفاءها أو تعمَّد تغيير معالمها وبخاصّة في الموضوعات والقضايا التّاريخيّة والدّينيّة[1].

6-2-3- مستوى الفهم النّقدي:

ويتضمّن إصدار الحكم على المادّة المقروءة لغويّا، ودلاليّا، ووظيفيّا، وتقويميّا من حيث جودتها ودقّتها، وقوّة تأثيرها في القارئ وفق معايير مناسبة ومضبوطة، ومن مهاراته التّميز بين الفكر وإبداء الرّأي والحكم على الفكر، والعبارات والتّراكيب الواردة في النّصّ المقروء[2].

6-2-4- مستوى الفهم التّذوّقي:

يقصد الفهم القائم على خبرة تأمّليّة جماليّة تبدو في إحساس القارئ بمّا أحسّ به الشّاعر أو الكاتب، وهو سلوك لغوي يُعبِّر به المتعلّم عن إحساسه بالفكرة التي يرمي إليها النّصّ الأدبي وللخُطّة التي رسمها للتّعبير عن هذه الفكرة ويندرج تحت هذا المستوى المهارات الفرعيّة التّاليّة:

6-2-4-1- إدراك القيمة الجماليّة والدّلالة الإيحائيّة للكلمات:

وهي مهارة تتطلّب من القارئ التّفاعل مع النّصِّ المقروء والشّعور بجمال النّصِّ من حيث إدراك رِقَّة الألفاظ وقُوّتها في التّعبير عن المعنى، والوقوف على الظِّلال والإيحاءات الفنّيّة الجماليّة التي يضيفها عليه، فتعطيه عُمْقًا وبُعْدًا أكبر ممّا يمكن أن تعطيه الألفاظ المعجميّة.

6-2-4-2- إدراك القيمة الجماليّة التّذوّقيّة في الجملة:

وهي مهارة تتطلّب أن يُدرِك القارئ سِرَّ الجمال في التّشبيهات والاستعارات والكنايات، وسِرَّ الجمال في التّقديم، والتّأخير والسّجْعِ والطِّباق، وسِرَّ الجمال في الأساليب الإنشائيّة من أمر، ونهي، واستفهام، وفهم استخداماتها المجازيّة.

[1]- ينظر: محمّد عبيد الظّنحاني، فنّيات تعلّم القراءة في ضوء الأدوار الجديدة للمعلّم والمتعلّم، ص: 68، 69.

[2]- ينظر: حاتم حسين البصيص، تنمية مهارات القراءة والكتابة، استراتيجيّات متعدِّدة للتّدريس والتّقويم، ص: 65.

6-2-4-3- إدراك القيمة الجماليّة التّذوّقيّة في الفقرة أو الوحدة الفكرية:

وهي مهارة تتطلّب من القارئ مشاركة الكاتب أو الشّاعر حالته الشّعوريّة، فيفرح ويضحك من أعماق قلبه، أو يبكي ويحزن من أعماق قلبه، أو يتعاطف أو يتهوّر أو يتشاءَم أو يتفاءَل مُتأثِّرا بالحالة النّفسيّة لجوِّ النّصِّ وما يُخلِّفُه هذا النّصُّ من شعور عنده، كما تتطلّب من القارئ التّأثُّر بالموسيقى الخارجيّة للنّصِّ المتمثِّلة في الوزن والقافية وما يُولّده ذلك من إيقاعات رنّانة وأنغام عذبة يحسُّ بها القارئ، فتهُزَّ وجدانه، وتُرهِف مشاعره فيطرب لها، وكذلك التّأثّر بالموسيقى الداخليّة النّاجمة عن التّناغم والتّجانس والانسجام بين الحروف والكلمات، والتي ينتج عن تقاربها وتناغمها ألحان شجيّة وإيقاعات يحسّ بها القارئ ويسعد بها ويُردِّدها.

6-2-5- مستوى الفهم الإبداعي:

ويقصد به الفهم القائم على ابتكار أفكار جديدة، واقتراح اتّجاه أو مسار فكري جديد، بحيث يبدأ القارئ بما هو معروف من حقائق ومن وهم، ولكنّه يرى لها استخدامات جديدة غير تقليديّة، أو يرى فيها علاقات متميّزة، والقارئ بذلك لا يفسِّر النّصَّ، وإنّما يفكّر فيما وراء النّصّ ليصل إلى حلول للمشكلات، وابتكار أفكار يمكن الحكم عليها بالصِّحة أو الخطأ، ويندرج تحت هذا المستوى المهارات الفرعيّة التّاليّة:

6-2-5-1- التّنبّؤ بأحداث جديدة:

وهي مهارة تتطلّب من القارئ التّفكير في المقدّمات وتحليل النّصّ المقروء، وفهمه في ضوء خبراته السّابقة واستعمال إشارات السّياق اللّفظي والاجتماعي، ومن ثمّ التّنبّؤ بأحداث يمكن أن تكون نهايات لمقدّمات معروفة.

6-2-5-2- إعادة صياغة فقرة بأسلوب جديد:

وهي مهارة تتطلّب من القارئ التّأمّل في الفقرة وتحليلها إلى حقائق ومعلومات ومفاهيم ومبادئ وقيم واتّجاهات ثمّ الرّبط بين العلاقات المتبادلة بين الأفكار، ثمّ إعادة صياغتها بأسلوب جديد وبطريقة مختصرة، أكثر دّقة في التّعبير وأكثر عمقا في الفكر وأكثر جمالا في الصّياغة كما كانت عليه[1].

7- أبعاد القراءة:

إنّ نشاط القراءة نشاط مُعقّد ومتعدِّد ينمو في اتّجاهات كثيرة، ولقد ظهرت محاولات نظريّة عديدة للإلمام بها من خلال أبعادها الكثيرة، وتتمثّل هذه الأبعاد فيما يلي:

7-1- القراءة نشاط عصبي وفيزيائي:

القراءة هي قبل كلّ شيء فعل مادّي ومحسوس، وقبل أن تكون تحليلا لمضمون هي إدراك حسّي لرموز الخطّ، والقراءة تتعذّر مثلا إنْ أصاب الجهاز البصري أو بعض أقسام الدِّماغ عطب كبير، وبهذا حاولت دراسات أن تصف مراحل عمليّة القراءة هذه وصفا دقيقا ومنها كتاب "**فرانسوا ريشودو**" "**المقروئيّة**" (1969م) "François Richaudeau la lisibilité"، ولقد برهنت جميعها على أنّ جهاز العين لا يلتقط رموز الخطّ الواحد تلو الآخر، ولكنّه يأخذها مجتمعة في رُزَمٍ صغيرة وعليه فمن الشّائع أن تقفز العين فوق بعض الكلمات أو أن تخلِطَ بين حرف وآخر، ولقد أثبتت هذه الدِّراسات كذلك أنّ حركة النّظرة ليست أُفقيّة ولا مُتناسقة ولكنّها تقفز قفزات مفاجئة ومتقطّعة تفصل بينها وقفات قد تطول أو تقصر، وهذه الوقفات هي ما يسمَحُ لنا بإدراك الحروف، وبالتّالي يسهُلُ على القارئ إدراك رموز الخطّ بقدر ما يكون النّصُّ المقروء مؤلّفًا من كلمات قصيرة مألوفة وسهلة ذات معان متعدِّدة، ومن جهة أخرى فإنّ قدرة الذّاكرة المباشرة تتراوح بين ثمان كلمات وستَّ عشرة كلمة، وهذا يعني أنّ أفضل الجمل تلاؤُما مع هذا الاستعداد الذّهني الطّبيعي هي الجمل

[1]- ينظر: محمّد عبيد الظّنحاني، فنّيات تعلّم القراءة في ضوء الأدوار الجديدة للمعلِّم والمتعلّم، ص ص: 69-72.

القصيرة ذات البنيّة المتماسكة، وقد لفت **"ريشودو"** النّظر إلى أنّ إهمال الكاتب لشروط **"المقروئيّة"** العامّة قد يتسبّب في أن ينزلِق القارئ في سُبُل معان كثيرة، وعندها لا يكون النّصّ **"المقروء"** عين النّصّ **"المكتوب"**، وانزلاق معنى النّصّ ليس أمرا نادرا في ميدان الأدب، وهكذا فإنّ القراءة تظهر حين ننظر إليها من جانبها الفيزيائي العُضوي على أنّها نشاط استباق وتنظيم وتأويل[1].

7-2- القراءة نشاط معرفي:

بعد أن ينظر القارئ رموز الخطّ وبعد أن يفُكَّها يحاول عندها أن يفهم ما الأمر؟ وعمّا يدور الحديث؟، وقد يظلّ فهم القارئ ضمن حدِّه الأدنى، وهو يكتفي عندها بأن يرافق الأحداث الجارية أمام ناظريه، فينصبُّ اهتمامه على توالي الأحداث وليس له من همّ إلّا أن يبلغ نهاية الكتاب وخاتمة وقائعه.

7-3- القراءة نشاط عاطفي:

تكمن جاذبيّة القراءة إلى درجة كبيرة في الأحاسيس التي تثيرها فينا، وإذا كان تلقّي النّصّ يعبِّئُ عند قارئه ملكاته الفكريّة فإنّه يهيج كذلك، وربّما على نحو أشدّ نزعاته العاطفيّة، ولقد أشار النّاقد الرّوسي **"توما شفسكي"** Tomachevski ومنذ مطلع القرن العشرين إلى أهمّيّة العواطف الأولى **"في لعبة النّصّ"**، وكلّما كَبُرَت موهبة الكاتب كلّما كَبُرَت صعوبتا بأن نُقاوِم سيطرته على انفعالاتنا وكلّما ازدادت كذلك قوّة نصّه على الإقناع، وقوّة الإقناع هذه هي منبع افتتاننا بالنّصّ الأدبيّ[2].

7-4- القراءة نشاط حجاجيّ:

بما أنّ النّصّ هو نتيجة إرادة الكاتب الخلّاقة الواعيّة ومجموعة عناصر منظّمة فإنّه من الممكن دائما أن نحلّله على أنّه خطاب، ومهما يكن نوع النّصّ الأدبي فإنّه يدعو دائما قارئه سافرا أو مستترا

[1]- ينظر: حسن مصطفى سحلول، نظريّات القراءة والتّأويل الأدبي وقضاياها، منشورات اتّحاد الكتّاب للعرب، دمشق، دط، 2001م، ص: 19، 20.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص: 22.

بإلحاح قد يقوى أو يضعف إلى تبنّي موقف ما، ومع ذلك فللقارئ الحقّ بأن يأخذ بالحُجج المطروحة أو أن يرميها.

7-5- القراءة نشاط رمزيّ:

إنّ المعني الذي يستخلصه القارئ من قراءته يمضي مباشرة ليتّخذ مكانا له في البيئة الثّقافيّة التي يعيش فيها ذلك القارئ، وكلّ قراءة تؤثّر وتتأثّر معا بالثّقافة السّائدة في عصر ما وفي بيئة ما وسيّان أنكرت القراءة النّماذج الفكريّة المهيمنة في الخيال الجماعي أو عزّزت من مواقعها فإنّها تؤثّر بها فتؤكّد بذلك بعدها الرّمزيّ، ويكتسب المعنى الذي ترتديه قراءة ما في وسط ما أهمّيّته بالنّسبة لبقيّة أشياء العالم التي يألفها القارئ في ذلك الوسط، ويثبّت هذا المعنى في خيال ذلك القارئ.

8- أنواع القراءة:

تصنّف القراءة إلى أنواع عديدة، وذلك استنادا إلى معايير مختلفة، وبهذا تقسّم من حيث الأداء، ومن حيث الغرض، ومن حيث الفائدة.

8-1- القراءة من حيث الأداء: تتوزّع القراءة من حيث الأداء إلى أقسام عدّة نتمثّلها في ما يلي:

8-1-1- القراءة الصّامتة:

وهي القراءة التي تتمّ عن طريق النّظر دون النّطق بالألفاظ[1]، وتعدّ القراءة الطّبيعيّة التي يمارسها الإنسان في مواقف الحياة المختلفة، فبها يتمكّن القارئ من تسريع قراءته كما أنّها أكثر توفير للوقت من القراءة الجهريّة فهي أسرع في الأداء، ولكونها محرّرة من أعباء النّطق وقائمة على الالتقاط البصري السّريع للجمل وحصر الذّهن في المقروء، وفهمه بدقّة، وتتّبع معناه بدرجة كافيّة، فلا يصرف جهدا مزدوجا في مراعاة قواعد اللّفظ، كنطق الحروف، وسلامة بناء الكلمات، وضبط أواخرها، ممّا يجعل

[1]- ينظر: حسن جعفر خليفة، فصول في تدريس اللّغة العربيّة (ابتدائي–متوسّط– ثانوي)، مكتبة الرّشد، الرّياض، ط4، 2004م، ص: 122.

القارئ يعتني ويركّز بشكل كبير على بناء المعنى، ولهذا اهتمّت المناهج الحديثة اهتماما كبيرا بالقراءة الصّامتة، وتؤكّد أن يبدأ التّدريب عليها[1].

8-1-2- القراءة الجهريّة:

هي القدرة على ترجمة رموز الكتابة إلى أصوات مسموعة مع الفهم والاستيعاب[2]، وبالرّغم من البحوث التي أُجرِيت حول القراءة الصّامتة، ورفعت من شأنها، إلّا أن القراءة الجهريّة ما زالت تحتلّ منزلة كبيرة في ميدان تعليم القراءة فهي وسيلة لإتقان النّطق والكشف عن عيوبه، والتّعبير عن المعاني بلغة صوتيّة متميّزة ومفهومة، فهي تقوم على الإلقاء المعبّر والإنشاد، وتستخدم في مهن كثيرة كالتّدريس والمحاماة، والوعظ، والإصلاح، وتمثيل المعنى، ومفيدة في المناسبات العامّة، وفي الخطابة وكذلك في قراءة محاضر الجلسات والإذاعة، والمرافعة أمام المحاكم، وقراءة رسالة لشخص أُمّيٍّ لا يعرف القراءة لذا تتطلّب مزيدا من العناية والرّعاية، وتستلزم أيضا طاقة عاليّة لتشغيل أجهزة النّطق والتّفكير والسّمع والبصر، كما أنّها تساعد الفرد في تكوين جمل مفيدة للكتابة أو للتّحدّث، بالإضافة إلى ذلك تزوّد القارئ بفرصة الاستماع إلى أدائه، وهذا من شأنه أن يُتِيحَ له الفرصة لتقييم هذا الأداء.

8-1-3- القراءة الفرديّة:

والمراد منها وصف حالة الشّخص عندما يمارس القراءة، إذ يؤدِّيها بمفرده وفق المعايير المناسبة له، ومراعيّا الظّروف الخاصّة به، فبناء عليها يتمّ اختيار الكِتَاب وزمن القراءة ومكانها وطريقة أدائها وهذه هي الطّريقة المعتمدة غالبًا[3].

---

[1]- ينظر: عبد الرّحمن السّيّد يعقوب، كيف تحسّن القراءة لطفلك (مؤسّسة اقرأ)، القاهرة، ط1، 2011م، ص: 11.
وعلي أحمد مدكور، تدريس فنون اللّغة العربيّة النّظريّة والتّطبيقيّة، دار المسيرة، عمّان، ط1، 2008م، ص: 140.
ومحسن محمّد معالي، فنّ القراءة السّريعة، مؤسّسة حورس الدّولية، الإسكندرية، دط، 2013م، ص: 86.

[2]- ينظر: محمّد عدنان عليوات، تعليم القراءة لمرحلة رياض الأطفال والمرحليّة الابتدائية دار اليازوري العلميّة، الأردن، دط، 2008م، ص: 104.

[3]- ينظر: فاطمة إدريس السّلاطين، حقيقة القراءة وآثارها الثّقافية، الألوكة www.alukah.net، ص: 28.

8-1-4- القراءة الجماعيّة:

والمقصود بها اجتماع مجموعة من الأفراد لأجل قراءة كتابٍ ما[1]، فهي تقوم على عدّة أطراف فإمّا أن تجتمع المجموعة في وقت معيّن، ويقرأ أحدهم والبقيّة يستمعون ويتابعونه في كتبهم، وإمّا أن تتمّ القراءة على انفراد والمناقشة لمضمونه جماعيّا سواء كان ذلك في جلسة أو في عدّة جلسات وتفيد المبتدئين في القراءة أو المتكاسلين عنها ويحتاجون لمزيد من التّشجيع، فهي تلك طريقة شحذ الهمم، وإيقاد العزائم بين المتجالِسين، كما أنّها ذات أهمّيّة عند بعض الأشخاص الذين يحبّون الاختلاط مع الآخرين والأنس بهم، وهي تربّي أيضا على القراءة الواعيّة النّاقدة التي تبني العقل وتصقل الفكر ويتمّ بها التّوجيه إلى كيفيّة اختيار الكتب المفيدة، وتطبيق ذلك علميّا، وتُعوِّد على أسلوب **"المطَارَحَة"*** والمناظرة بين المجتمعين[2]، و«**هذا النّوع من القراءة هو المعتمد عند علماء المسلمين وطلبتهم، ففيها تعلّم وتعليم، واختبار للمعلومات وتدريب على المحاورة والمناقشة**»[3].

8-1-5- القراءة البطيئة:

وهي القراءة التي تُؤَدَّى بتأنٍّ وتريُّثٍ لفهم المادّة المقروءة بالتّفصيل، فهي تعتمد على كتابة الملاحظات الرّئيسيّة عن المادّة المقروءة، وعقد المقارنات بين المعلومات المتشابهة والمعلومات المختلفة، واستخلاص الأفكار الأساسيّة، وتثبيت المعلومات في الذّهن، ومراجعة المادّة بين الحين والآخر لتبقى راسخة في الذّهن[4]، وهي التي تُتيح للقارئ بأن يكون دقيقا وعميقا في فهم المادّة المقروءة والمعاني من

---

[1]- ينظر: ساجد العبدلي، كيف تجعل القراءة جزءا من حياتك، دار مدارك، دبي، ط1، 2011م، ص: 53.

[*] **المطَارَحَة**: هي نمط من الحوار الملحق بمصطلحات الحجاج، وإن لم تكن في صُلبها، لأنّها تتناول الشّكل الذي يقوم عليه الحوار لا مضمونه كالمغالطة ونحوها، وتعني كذلك إلقاء المسائل، وقد شاع هذا المصطلح بكثرة المسائل الفقهيّة والمنطقية وما تفضي إليه من المسائل.

[2]- ينظر: فهد بن صالح الحمّود، قراءة القراءة، مكتبة العبيكان، الرياض، ط2، 2006م، ص: 23، وساجد العبدلي، القراءة الذّكيّة، الإبداع الفكري، الكويت، ط2، 2007م، ص: 100.

[3]- محمّد عز الدّين توفيق: كيف تختار الكتاب الإسلامي وتقرأه (ملاحظات منهجيّة واقتراحات علميّة)، مكتبة أسامة بن زيد، الرّباط، ط1، 1988م، ص: 55.

[4]-ينظر: حسّان حسين عبابدة، القراءة عند الأطفال في ضوء المناهج الحديثة، دار صفاء، عمّان، ط1، 2008م، ص: 31.

النّصوص، واستشفاف المقاصد وراء السّطور، والوقوف عند بعض النّصوص المستغلقَة والتّأمّل فيها، ويستخدم القارئ هذا النّوع من القراءة عندما يحقِّق نصّا تراثيّا مخطوطا، أو علميّا صعبا[1].

8-1-6- القراءة السّريعة:

تُعرَّف بأنّها «**أسلوب أو نمط يمارسه الدّارس عندما لا يكون مهتمّا بمعرفة التّفاصيل الدّقيقة الواردة في النّصّ، بل بالفهم العامّ لسياق الأحداث الواردة فيه**»[2].

فهي أسلوب مضمون يساعدك على إجادة المهارات التي تحتاجها للقراءة بسرعة ودقّة، ومن أهمّ فوائدها هو أنّها تحتاج إلى التزام بسيط بالوقت لتحصُل على مردود كبير، وهي تساعد على قراءة أسرع، وتفكير أفضل، وتعلّم أسرع، وتحصيل أكثر وتركيز أكثر، ومتعة أكبر، وارتياح أكبر[3]، كما أنّها تمثّل برنامج عقليّ جديد يحوي نظاما متكاملا يقود الفكر اليوناني إلى التّدرّج والتّطوّر في استيعاب الحركة السّريعة للمعرفة ليس لمرّة واحدة، ولكن لمرّات عديدة، وتضمن لك السّرعة والجودة في نفس الوقت مع إشباع الحاجات المعرفيّة المتنوّعة[4].

8-1-7- القراءة السّمعيّة:

وهي التي تتحقَّق عن طريق ملكة السّمع، وهي تكون مفيدة إذا أجاد الإنسان حُسْنَ الاستماع لأنّها لا ترتبط بكتاب معيّن، بل مجرّد الإنصات لما يسمعه من طالب، أو معلّم، أو قارئ أو مذيع، وهذا النّوع من القراءة تكمن أهمّيّتُه في أنّه وسيلة للتّعليم مدى الحياة، ولو أَحْسَنّا الإنصات لتعلّمنا الكثير من الأمور الحياتيّة ولَصَحَّحْنَا الكثير من الأخطاء والمفاهيم في حياتنا العمليّة، وهذا النّوع من التّعليم الذّاتي ليس من مستحدثات العصر الحديث، بل كان موجودا في العصور الأولى من

[1]-ينظر: خالد بن عبد العزيز نصّار، الإضاءة في أهمّية الكتاب والقراءة، دار العاصمة، القاهرة، دط، دت، ص: 51.

[2]- سمير يونس أحمد صلاح: التّعلم الذّاتي والقراءة، دار إقرأ، الإسكندرية، ط1، 2006م، ص: 39.

[3]- ينظر: لوري روزاكس، كيف تتقن فنّ القراءة السّريعة، مكتبة جرير، الرّياض، ط1، 1998م، ص: 07.

[4]- ينظر: محمّد عبد الغني حسن هلال، مهارات القراءة السّريعة الفعّالة، مركز تطوير الأداء والتّنميّة، مصر الجديدة، ط1، 2004-2005م، ص: 15.

الإسلام ولذلك جاء في الأثر الوارد عن" **أبي الدّرداء**": «**كن عَالِمًا أَو مُتَعَلِّمًا أَوْ مُسْتَمِعًا أَوْ مُحِبًّا لَهُمْ، وَلَا تَكُنْ خَامِسًا فَتُهْلَكْ**»[1].

إذاً القراءة السّمعيّة التي تعتمد على الإنصات نوع من القراءات، ويمكن أن تكون مفيدة متى تقيّد القارئ بآدابها وشروطها، وربّما تكون من ضروريات هذا العصر، نظرا لأنّ الوقت لا يتّسِع لكي يُفرِّغ الإنسان نفسه للقراءة الصّامتة أو القراءة الجهريّة[2].

8-1-8- القراءة باللّمس:

أو ما تسمّى بطريقة "**البرايل**"* وهي طريقة خاصّة بالمكفوفين في تعلُّم القراءة والكتابة عن طريق اللّمس باليد، فهي تعتمد على قالب واحد أساسي، يسمّى الخليّة ويتكوّن من هذه الخليّة جميع الرّموز من الحروف والأرقام العربيّة والإنجليزيّة، وعلامات التّشكيل وعلامات التّرقيم، وللكتب المطبوعة بطريقة برايل مسمّيات أخرى وهي التّسجيلات النُّقطيّة، الكتب المطبوعة بالأحرف البارزة، أو الأحرف النّافرة، وأيّا كانت هذه المسمّيات فهي تتّفق في أنّ هذا النّظام أو الأسلوب في الطّباعة، تطبع فيه الحروف عن طريق نقط بارزة على الورق في مجموعات[3].

---

[1]- أبي عمر يوسف ابن عبد البرّ: جامع البيان العلم وفضله، إدارة الطباعة المنيرية، مصر، ج1، دط، دت، ص: 28، 29.

[2]- ينظر: عارف الشّيخ، القراءة من أجل التّعلّم، المؤسّسة العربيّة، الأردن، ط1، 2008م، ص: 48، 49.

*__البرايل__: هي نظام كتابة ليلية أبجدي، اخترعها الفرنسي لويس بريل كي يستطيع المكفوفون القراءة، ولذا يجعل الحروف رموزا بارزة على الورق ممّا يسمح بالقراءة عن طريق حاسّة اللّمس...، واقتبسها برايل من ضابط عسكري يُدعَى "**بيير لسكي**" ليرسل التّعليمات إلى الجيش الفرنسي وهو في حربه مع الألمان، وتتكوّن أساسا من اثنتي عشرة نقطة، إلّا أنّ برايل استطاع تعديل واختصارها إلى ستّ نقط ليسهُلَ الموقف التّعليمي على المكفوف أو الكفيف.

[3]- ينظر: فاطمة إدريس السّلاطين، حقيقة القراءة وآثارها الثّقافيّة، ص: 29.

8-2- القراءة من حيث الغرض: فهي الأخرى متمثّلة في:

8-2-1- القراءة الاستكشافيّة:

هي طريقة فعّالة وسريعة للتّعرف على ما يحويه الكِتاب من عناوين وأفكار، أو هي فنّ الحصول على أكبر فائدة من الكتاب خلال زمن محدّد بأن يتصفّح الكتاب ويكتشف مستواه[1] وتسمّى بالقراءة الاستكشافية*، لأنّ الغرض منها استكشاف الكتاب قصد اتّخاذ قرار بقراءته من عدمه، كما تسمّى أيضا بالقراءة التّصفّحيّة، لأنّها عبارة عن تصفّح للكِتاب قبل قراءته، وفي هذا المستوى من القراءة أو التّصفّح يمكن للقارئ أيضا من استخراج كلّ شيء يريده من أيّ نصّ يقرؤه سواء في كتاب، أو في مجلّة، أو غيرهما خلال وقت قصير (ربع ساعة مثلا)، ويسمّي البعض هذا النّوع من القراءة بمرحلة ما قبل القراءة[2].

ففي هذا النّوع من القراءة يقرّر القارئ أيّ نوع من القراءة يستحقّ الكِتاب، فهناك كتب تُقرَأ قراءة سريعة لالتقاط النّافع منها، وهناك كتب يجب أن تُقْرَأَ قراءة دقيقة متناهيّةً[3].

8-2-2- القراءة التّحليليّة:

ونعني بها القراءة من أجل توسيع دائرة الفهم والمدركات، أو إيجاد مهارات فكريّة أو عقليّة، فهي قراءة قائمة على الفهم والاستيعاب، وتُعدُّ من أشقّ أنواع القراءة وأكثرها فائدة، لأنّ فيها تحسيسا لفهم القارئ والارتقاء بمستواه نحو أفق الكتاب والمؤلّف[4]، ومن خلالها تتوسّع المدارك، ويتعلّم القارئ البحث والتّنقيب في بطون الكتب، واستخراج الفوائد والنّوادر منها، وبها تُكشَفُ الجوانب

---

[1]- ينظر: فهد بن صالح الحمود، قراءة القراءة، ص: 105.

*ومن هذا القبيل سمّى الإمام الزّمخشري (467-538هـ) تفسيره المشهور بـ:(**الكشّاف عن حقائق التّنزيل وعيون الأقاويل وفي وجوه التّأويل**)، وهي من صيغ المبالغة.

[2]- ينظر: عبد اللّطيف الصّوفي، فنّ القراءة (أهمّيتها، مستوياتها، مهاراتها، أنواعها)، دار الفكر، دمشق، ط1، 2007م، ص: 157.

[3]- فهد بن صالح الحمّود: قراءة القراءة، ص: 106.

[4]- المرجع نفسه، ص: 63

الخفِيّة للموضوعات، لذا سمِّيت بالقراءة الجادّة، ولذا فالقُرّاء من هذا النّوع هم الأكثر تفنُّنًا في العلوم فلم يقتصروا على واحد منها، بل طوّفوا في أشتات مختلفةٍ[1].

وهذا النّوع من القراءة يساعد على تكوين بناء ثقافي لدى الشّخص، وتتطلّب أيضا من القارئ أن يميّز بين المعنى الصّريح المباشر الموجود في النّصّ المقروء، والفهم الضّمني الذي يركِّز على فهم ما بين السّطور[2].

8-2-3- القراءة الانتقاديّة:

هي نوع من القراءة من خلالها يتمّ إدراك المقروء، والحكم عليه، وإبداء الرّأي فيه، ويعدّ هذا النّوع من القراءة من الأنواع المتخصّصة، فيعمد القارئ عن طريقها إلى نقد محتوى الكتاب إمّا على الصّعيد الفكري، أو المعلوماتي أو الأدبي، والقراءة النّقديّة تتطلّب من القارئ مستوى أعلى من التّركيز ومهارات تفكير عاليّة، لأنّها تهدف إلى زيادة التّعمّق بالموضوع، والتّمييز بين المعلومات والآراء والحقائق وإصدار الأحكام، واتّخاذ القرارات وملاحظة مدى صحّة المعلومات وتناسبها مع بعضها ودقّة مصادرها، والكشف على المزالق والانحرافات والأخطاء الواردة فلا يسلِّم القارئ بكلّ ما كُتِبَ وبالتّالي يستنتج استنتاجاته الخاصّة فيذهب إلى أبعد ما ورد في الكتاب من أفكار ومفاهيم[3].

من خلال هذا البسط للمعلومات في هذا النّوع من القراءة يتّضِح لنا أنّ القارئ يُصَيِّرُ أحكامه النّقديّة من خلال خبراته السّابقة.

[1]- فهد بن صالح الحمّود: قراءة القراءة، ص: 123.

[2]- ينظر: سمير يونس أحمد صلاح، التّعلّم الذّاتي والقراءة، ص: 127.

[3]- ينظر: فاطمة إدريس السّلاطين، حقيقة القراءة وآثارها الثّقافيّة، ص: 31.

8-2-4- القراءة الباحثة:

وهي قراءة تستهدف الوقوف على معلومات وأفكار ومفاهيم، تتعلّق بموضوع معيّن، كما يفعل باحث أراد أن يكتب في موضوع ما، فإنّه يحاول الاطّلاع على مصادر المعلومات المختلفة التي تقدّم له مادّة، أو خلفيّة، أو رؤية تساعده في تحقيق إنجاز عمله، وتسمّى بالقراءة المحوريّة[1].

فهذا النّوع من القراءة هو الآخر ينبغي أن يرتكز على دعامة المطالعة السّابقة على الكتب والمراجع التي تنتمي إلى دائرة معرفته حتّى يتسنّى له الوقوف على الأفكار والمعلومات التي طُرِحت في مضمون الكتاب.

8-2-5- القراءة الإرشاديّة:

هي نوع من القراءة يهدف إلى التّرغيب بالقراءة التّعريف بها، وذلك بطرح بعض التّعليمات التي تُعزِّز قيمة القراءة، وتشعر بأهمّيّتها، وعرض شيء من الأفكار التي قد تساعد النّاس على ممارسة القراءة بالطّريقة الصّحيحة واقتراح بعض الحلول المناسبة للتّغلّب على أهمّ الصّعوبات المواجهة لهم ومحاولة أيضا تكوين عادة القراءة لديهم، فهي بصورة عامّة تُثرِي العقل بمعلومات جيِّدة حول مفهوم القراءة وحقيقتها وآلياتها وآثارها.

8-2-6- القراءة التّرفيهيّة:

هو نوع من القراءة يهدف إلى الاستمتاع والتّرويح عن النّفس وإدخال السّرور والبهجة عليها فيتمّ فيها اختيار الكتب المُحبَّبَةِ لدى القارئ والتي تتميّز بالسّهولة والإثارة والامتاع، ويكون ذلك مبنيّا على الرّغبات النّفسيّة، والميول والاتّجاهات وإشباع هِواية من الهوايات، فهي نشاط تلقائيّ متروك لاختيار الإنسان ومرتبط أيضا بقضاء وقت الفراغ، والقُرَّاء الجادُّون لا يَعْمَدُون إلى هذا النّوع من

[1]- ينظر: خالد بن عبد العزيز النّصار، الإضاءة في أهمّية الكتاب والقراءة، ص: 52.

القراءة إلّا في حالة التّرويج والفصل بين القراءات بَعْدَ الجِدِّ والتّعب، وغالبا ما تكون خاليّة من التّعمُّق، كما أنّها الأكثر شُيوعا وذُيوعا بين النّاس[1].

8-3- القراءة من حيث الفائدة: فهي الأخرى بدورها تنقسم إلى قسميْن:

8-3-1- القراءة المُثمِرَة:

وهي القراءة القائمة على التّخطيط والتّفكير والمثابرة والعناء، لأنّ القراءة المثمرة من أهمّ العوامل التي تعيد صياغة وجودنا من جديد، وهي تُؤدّي أربعة وظائف على مستوى الفرد والمجتمع تتجلّى في المجال الدّيني، والنّفسي، والمعرفي، والاجتماعي، ولكي تكون القراءة مثمرة لابدّ من توفُّر عنصريْن أساسييْن:

أ- قارئ جيِّد: وينبغي أن يكون منهجيّا ومثابرا، وهادفا ناضجا، باحثا عن الحقيقة واعيا، فَاهِما، ومُدرِكا، يمتلك الذّهنيّة في التّفكير، فيستطيع أن يحلِّل ويفكِّر ويمحِّص الأفكار، ويستخلِصَ النّتائج، ويُلخِّص ويُدوِّن، وعنده المهارات التي تمكّنه من دمْج العلم الجديد مع الخبرات، والتّجارب السّابقة، غير مُستسْلم ولا مُترصِّد، منوّعا في قراءاته ومستمتعا بها، محسن في اختيار الكتب المناسبة والتّعامل معها ساعيّا لتطوير نفسه ومجتمعه، وترقيتها للأفضل، ومنظّما في وقته.

ب- مقروء نافع: وذلك أن يكون المقروء منوّعا، جيّدا، مرشّحا من قبل قرّاء سابقين[2].

8-3-2- القراءة غير المُثمِرة:

وهذا راجع إلى ضعف مردود القراءات على القارئ وضعف الفائدة، وربّما عديمها، وذلك نتيجة لعدّة أسباب:

[1]- نقلا عن: فاطمة إدريس السّلاطين، حقيقة القراءة وآثارها الثّقافية، ص: 32.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص: 35.

- **هدف القارئ:** ينبغي قبل الشّروع في عمليّة القراءة أن يتمّ الهدف من القراءة، لأنّه سوف يترتّب على ذلك اختيار أسلوب القراءة ونوعها الملائم لتحقيق ذلك الغرض فالقراءة دون وضع أهداف محدّدة تجعل القارئ يسير في اتّجاه غير محدّد، ومن ثمّ تكون قراءته غير فاعلة.

-**طريقة القراءة:** إذا خلت القراءة من التّأمّل والنّقد والتّحليل، ومن تذوّق المعاني والتّأمّل فيها فالفائدة المتوخّاة منها شبه فارغة والثّمرة التي سيجنيها القارئ منها يسيرة.

-**نوع الكتاب:** بعض الكتب لا ترفع درجة الفهم لدى القارئ ولا تعمّق إدراكه فيقرأها مرّة واحدة ولا يشعر بأيّ حاجة إلى العودة إليها، وربّما كان الكِتاب قيِّما لكنّه فوق مستوى القارئ، فيحوي على معان قوّيّة، وأسلوب عالٍ رصينٍ في اللّغة والمضمون ممّا يصعب على القارئ استيعابه والاستفادة منه[1].

9- أنماط القُرَّاء:

بعدما تكلّمنا على أنواع القراءة من حيث الأداء، والغرض، والفائدة، سنعرّج في هذا العنصر على أنواع القُرَّاء، ومن جملتهم:

9-1- القارئ المِثالي (lecteur idéal):

لقد تعدّدت التّسميات على هذا النّمط من القرّاء فهناك من يطلق عليه «**القارئ النّموذجي وآخر القارئ الخارق، والقارئ المؤهَّل وغيرها...**»[2]، فالقارئ المثالي من خلال هذه التّسميات «**هو الذي يفكّ الشّفرات المتحكّمة في النّصّ ويفصح عن نوايا المؤلّف، ويذهب بالتّخيّل إلى أقصى مدى، ممّا يجعله مؤهّلا لسدّ فجوات النّصّ**»[3].

---

[1]- ينظر: فاطمة إدريس السّلاطين، حقيقة القراءة وآثارها الثّقافيّة، ص: 36.

[2]- أسماء معيكل: نظرية التّوصيل في الخطاب الرّوائي العربي المعاصر، دار الحوار للنّشر والتّوزيع، سوريّا، ط1، 2010م، ص: 291.

[3]- عبد القادر عبّو: فلسفة الجمال في فضاء الشّعرية العربيّة (بحث في آليات تلقّي الشّعر الحدثي)، منشورات اتّحاد كتّاب العرب، دمشق، سوريّا، دط، 2007م، ص: 101.

بمعنى أنّ القارئ المثالي بهذا المفهوم هو الذي يخرق عوالم النّصّ الخفيّة والمندَسَّةِ بين طيّاته ليكشف عن مقصديّة المؤلِّف أو المبدع.

فهو عند "**إيزر**" متخيّل، ومن الصّعب أن يحدِّد بدقّة من أين ينحدر، وأن ينبثق من ذهن النّاقد نفسه، وهناك فكرة تسود الكِتاب وهو أنّ المؤلّف ذاته هو القارئ المثالي، إلّا أنّ "**إيزر**" يرى أنّ هذه المسلّمة مرفوضة، ولا قيمة لها لأنّ الواقع لا يحتاج من الكاتب أن يجعل من نفسه مؤلِّفا وقارئا مثاليّا في نفس الوقت[1]، وقد عُرِف عند "**ريفاتير**" بأنّه مخبِر ومن الذين يُؤَسِّسون وجود واقع أسلوبيّ إضافة إلى ذلك هو الذي يفهم النّصّ ويُؤَوِّله على نحو ما أراد مؤلِّفه كأنّه حجّة المؤلِّف، فالقارئ المثالي يتوصّل للمعنى الذي أراده المؤلِّف[2].

يفهم من هذا، أنّ القارئ المثالي يُولَد مع النّصّ، أي داخل كلّ نصٍّ قارئٌ مثاليّ كما أقرّه "**أمبرتو إيكو**""Umberto Eco ".

9-2- القارئ المعاصر: (Lecteur contemporaine)

يتجسّد دور هذا القارئ في إصدار الأحكام النّقديّة على الآثار الأدبيّة في حِقبةٍ زمنيةٍ معينةٍ، وأحكامه تعبِّر عن ذوق المجتمع الذي يعيش فيه، وبالتّالي فهذا القارئ يعيش في فترة من فترات التّاريخ ثمّ تظهر أحكامه منطبعةً بأذواق الجمهور الذي يعيش معه[3].

يظهر من هذا، أنّ القارئ المعاصر هو القارئ النّاقد الحصيف الذي يُصدِر أحكامه النّقديّة على العمل الإبداعي.

---

[1]- ينظر: محمّد سعدون، جماليات التّلقّي ومفهومها ومرجعياتها الفلسفيّة، مجلّة كليّة الآداب واللّغات، بسكرة، الجزائر، ع14، 2013م، ص: 72.

[2]- ينظر: وليد قصاب، مناهج النّقد الأدبي الحديث، دار الفكر، دمشق، دط، 2007م، ص: 218.

[3]- ينظر: محمّد سعدون، المرجع السّابق، ص: 72.

9-3- القارئ المستهدف: (Lecteur visé)

هو الذي يمثّل الصّورة التي يكوّنها المؤلِّف عن قارئه، وهو عند **"إيزر"** واحدا من آفاق النّصّ ممّا يسمح له بالتّعدّد، فقد يكون مثاليّا أو معاصرا، وبالتّالي فهو مجموع الاستعدادات والقابليات التّاريخيّة للجمهور الذي هو هدف المؤلِّف[1]، ويطلق عليه القارئ المقصود الذي جاء به **"أرفين فولف"** " Arvin Wolf "، والذي حاول إعادة بناء صورة القارئ الذي تخيَّله المؤلِّف، وقصد التّوجّه إليه، ولكن رغم أهمّيّته يعدُّ القارئ المتخيِّل إلّا أنّ صورته لن تنعكس في النّصّ فحسب، بل هي التي تحدِّد شكله النّهائي، ما دام المؤلِّف يبني نصّه حسب نوع وشكل الجمهور الذي يتوجّه إليه، ولأنّه يسمح لنا أيضا بفهم طبيعة التّأثير الذي يريد المؤلِّف ممارسته على قناعات وانتظارات جمهوره المقصود...وهو إذا يمنحنا كلّ تلك المعطيات التّاريخيّة الهامّة، فإنّه لا يمنحنا أيّ شيء عند كيفيّة استقبال النّصوص من طرف القارئ الفعلي وكيفيّة بنائه للمعنى، إذ أنّ القارئ المتخيّل شيء، وعمليّة بناء المعنى شيء آخر[2].

9-4- القارئ الحقيقي: (Lecteur réel)

يعتبره **"إيزر"** أنّه يستقبِل صورا بعينها من النّصّ أثناء عمليّة القراءة، وتكتسي تلك العمليّة طابع التّجربة ردّة فعله، وحكمه على هذا العمل يكشف لنا -على حدّ تعبيره- المعايير الخاصّة المنبثقة من ذوق مجتمعِهِ[3].

[1]- ينظر: عبد القادر عبّو، فلسفة الجمال في فضاء الشّعرية العربيّة المعاصرة، ص: 202.

[2]- ينظر: عبد الكريم شرفي، من فلسفات التّأويل إلى نظريات القراءة، (دراسة تحليليّة نقدية في النّظريات الغربيّة)، العربيّة للعلوم، الجزائر، ط1، 2007م، ص: 188.

[3]- ينظر: محمّد سعدون: جماليات التّلقّي ومفهومها ومرجعياتها الفلسفيّة، ص: 72.

9-5- القارئ الأعلى: (Top lecteur)

يمثّل القارئ الأعلى "**لريفاتير**" مجموعة من المخبرين الذين يلتقون دائما عند النّقط المحوريّة في النّصّ، وبالتّالي يُؤسِّسون وجود واقع أسلوبيٍّ من خلال ردود أفعالهم المشتركة، والقارئ الأعلى مثل أداة استطلاع تستعمل لاكتشاف كثافة المعنى الكامل المسنّن في النّصّ، ولأنّ القارئ الأعلى هو مصطلح جمعي لقرّاء متباينين لهم كفاءات مختلفة، فإنّه يأخذ بعين الاعتبار وصفا يمكن التّأكّد منه تجريبيّا، وصفا لذلك الكامن الدّلالي والتّداولي الموجود في إرساليّة النّصّ، وبسبب تضخُّم عدد القرّاء يَأْمَلُ (**ريفاتير**) في إلغاء درجة التّنوُّع التي تنشأ حتما من الاستعداد الذّاتي لدى القارئ الفردي، هكذا يريد أن يجعل الأسلوب موضوعيّا أو الواقع الأسلوبي عنصرا تواصليّا مضاف إلى العنصر الأوّلي للّغة وهو يؤكّد أنّ الواقع الأسلوبيّ ينبثق من سياقه، مشيرا إلى الكثافة الموجودة داخل الإرساليّة المسنَّنة تلك التي تظهر إلى الوجود من خلال التّعارضات التّناصّيّة والتي يحدّد موقعها القارئ الأعلى[1].

معناه أنّ القارئ الأعلى في طرح "**ريفاتير**" هو أداة ووسيلة لتجنُّب ما يسمّى بأسلوبيّة الانزياح، والواقع الأسلوبي في نظره لا يتحقّق إلّا بوجود ذات متبصِّرة رآها في القارئ الأعلى.

9-6- القارئ المخبر: (Lecteur détective)

هو الشّخص الذي يكون متكلّما كُفئا باللّغة التي يُبنىَ بها النّصّ، ويكون متمكِّنا من المعرفة الدّلاليّة كتلك التي يستحضرها المستمع النّاضج عند مُهمَّة الفهم، وهذا يشتمل على المعرفة (أي الخبرة) بوصفها شيئا منتجا ومفْهِمًا معا لأوضاع معجميّة واحتمالات تنظيميّة ولهجات خاصّة ومهنيّة...، وهذا الصّنف من القُرّاء لا يجب عليه فقط أن يمتلك الكفاءة الضّروريّة، بل يجب عليه

[1]- ينظر: فولفغانغ إيزر، فعل القراءة نظريّة جماليّة في الأدب، تر: حميد لحمداني، الجيلالي الكُدية، منشورات مكتبة المناهل، فاس، دط، دت، ص: 24، 25.

أيضا أن يراقب ردود أفعاله، فهو ليس شيئا مجرّدا ولا قارئا حقيقيّا حيّا، لكنّه هجين، أي أنّه قارئ حقيقي (أنا) الذي يعمل كلّ ما في استطاعته ليجعل نفسه مخْبِرًا[1].

10- الكتابة والقراءة:

إنّ ما يُنْجَزُ من نصوص بفعل الكتابة يطرح مستقبلا للقراءة بحكم أنّ الكتابة تتضمّن القراءة كوجود بالقوّة، وهذا ما اشتغلت عليه النّظريّة النّقديّة الحديثة حين محور الوعي من الكاتب إلى القارئ بأشكال مختلفة، وذلك أنّ الوعي الكتابي يتأسّس على وعي الذّات الكاتبة والقارئة على حدّ سواء، ومن ملامح الارتباط بين فِعْلَيْ الكتابة والقراءة هو أنّ تاريخ الوعي الكتابي إشارة ضمنيّة تمنح اعتبارا للقراءة، بل حتىّ قبل وجود الكتابة ذاتها، وعليه فكلّ كاتب هو قارئ لعمله قبل غيره، ومن هنا تبرز أهمّيّة القارئ الضّمني.

وفي هذا السّياق يقول **"ألبرتو مانغويل"** "Alberto Manguel" في كتابه **"تاريخ القراءة"** معلِّقا على نصّ **"جاك دريدا"*** بقوله: «**يجب على الكاتب الذي يعطي معنى لعمله أن يكون قارئا له**»[2].

وفي هذا الإطار يمكن القول بأنّ القراءة هي كتابة ثانيّة للنّصّ «**لأنّ كل قارئ متحمّس للقراءة يكتب في ذاته من خلال الفعل القرائي...إضافة إلى هذا فإن العلاقة بين الكاتب والقارئ تطرح مفارقة عجيبة بدعوى أنّها علامة موت وحياة كلّ من الكاتب والقارئ، فخلق دور الكاتب يقضي باختفاء القارئ والعكس صحيح، أي لكي يتمّ تحقيق نصّ ما يجب على**

[1]- ينظر: فولفغانغ إيزر، فعل القراءة نظريّة جماليّة في الأدب، ص: 25، 26.

*__جاك دريدا__: هو فيلسوف فرنسي ولد في 15 يوليو 1930م من عائلة يهوديّة تعيش في الأبيار بالجزائر، ويعتبر الأب المؤسّس للتّفكيكية التّي هي نسق من التّحليل مثير للجدال يتحدّى أسس الفكر الغربي التّقليدي، طوّر دريدا التّفكيكيّة باعتبارها استراتيجيّة من المساءلة النّقديّة، لفت دريدا الانتباه جمهور أوسع في نهاية 1965م عندما نشر مراجعتيْن طويلتيْن لكتب عن تاريخ وطبيعة الكتابة في مجلّة نقد، وشكّلت هاتان المرجعيتان الأوراق المراجعة عمل دريدا الأساسي.

[2]- ينظر: حسن البنا عز الدّين، الشّعرية والثّقافة، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، المغرب، ط1، 2003م، ص: 135.

الكاتب أن ينسحب من الوجود، وإذا كان الكاتب موجودا فإنّ النّصّ يظلّ ناقصا، ولا يكتمل وجودُه إلّا عندما ينتهي الكاتب منه، بمعنى أنّ النّصّ ميِّت ولا يحيى إلّا على يد القارئ، ومن هذا التّداخل بين فِعليْ الكتابة والقراءة يبرز دور القارئ بحكم أنّه المُوقِّع الحقيقي على شهادة حياة النّصّ، لأنّه هو الذي يحكم على ما يتلقّاه من أيّ أديب بأنّه أدب، فهو الذي يضفي عليه بالتّالي السّمة الإبداعية أو أقلّ الذي يقرّ له بها»[1].

والذي يظهر من هذا التّدليل أنّ القارئ يمتلك ناصية النّصّ بعد انتهاء كتابته من قِبل الكَاتب، فيبقى النّصّ ميِّتًا حتى يلتقي ويلامِس القارئ الذي يمنحه ويعطيه صفة الحياة والخروج إلى الواقع بالفعل القرائي، وبهذا يصبح النّصّ عبارة عن كتابة ثانيّة، فالنّصّ إذا لا قيمة له ولا اعتبار له في غياب القارئ.

«لم تكن الكتابة هي الاختراع الوحيد الذي جاء إلى الحياة لحظة النّقش الأولى تلك فثمة خلق آخر حدث في ذلك الوقت، لأنّ غرض فعل الكتابة كاد أن ينقذ النّصّ، فقد خلق النّقش في ذات الوقت قارئا، وهو دور جاء إلى الوجود قبل أن يكتسب القارئ الأوّل حضورا مادّيّا، وفي حين كان الكاتب الأوّل يحكم بفنّ جديد من خلال صنع علامات على قطعة من الطّين، فإنّ فنّا آخر أصبح موجودا ضمنيّا بدونه تصبح العلامات لا معنى لها على الإطلاق لقد كان الكاتب صانع رسائل، خالق علامات، ولكن هذه العلامات والرّسائل كانت تتطلّب ساحرا يفكّ شفرتها، يتعرّف معناها، يعطيها صوتا، كانت الكتابة تتطلّب قارئا»[2].

يفهم من هذا الطّرح، أنّ الكتابة هي مدعاة للقراءة، ولا يمكن أن نتخيّل قراءة دون كتابة، لأنّ المبدع/ الكاتب تُحرِّكه قوّة القارئ وفعلُه القرائي.

[1]- نقلا عن: عامر بن امحمد، الخطاب الشّعري المعاصر من التّشكيل السّمعي إلى التّشكيل البصري (قراءة في الممارسة النّصيّة وتحوُّلاتها)، أطروحة مقدّمة لنيل شهادة الدّكتوراه في النّقد العربي المعاصر، 2015-2016م، ص: 64.

[2]- حسن البنا عز الدّين: الشّعرية والثّقافة، ص: 138.

«فالكتابة هي ذلك النّوع من الاستعمال اللّغوي الذي يغيب عنه الفرد الإنساني القادر على إعطائه صفة الصّدق، فالنّصّ المكتوب ينسب عادة إلى مؤلِّف فرد، ولكن النّسبة ليست أمرا حتميّا، فهناك نصوص جماعيّة وكثير من النّصوص التي هي غَفْل من اسم المؤلِّف، ولكن ذلك لا يعطينا الحقّ في أن نقول إنّ هذه النّصوص من عمل أفراد ومجهولين، ولكن حتىّ في الحالات المعياريّة حيث ينسب النّصّ فعلا إلى فرد واحد يذكر اسمه، فإنّ "دريدا" يقول إنّ ذلك نقص قد تحرّر من الفرد الذي وضعه والذي قد يكون ميِّتا، والكاتب لا سُلطة له على ما كتَبَ ونشَرَ، لأنّه يكون بذلك قد سلَّمه للغرباء وللمُستقبَلِ»[1].

فمن خلال هذا القول، تَبرُزُ قيمة الكتابة باعتبارها أسلوب لغويّ، ومكانة القارئ باعتباره هو الآخر منتج لمعنى النّصّ، وبهذا يخرج النّصّ من دائرة المؤلّفِ إلى دائرة القارئ، ومن هذا المعنى جاءت فكرة موت المؤلِّف.

والكتابة في نظر **"دريدا"** ليست وعاء لشحن وحدات معدّة سلفا، وإنّما هي صيغة لإنتاج هذه الوحدات وابتكارها، ومن ثمّ يصبح لدينا نوعان من الكتابة:

1. **كتابة تتّكئُ على التّمركز حول العقل:** وهي التي تسمّى الكلمة كأداة صوتيّة/ أبجديّة خطّيّة وهدفها توصيل الكلمة المنطوقة.

2. **الكتابة المُعتمَدة على (النّحويّة) أو كتابة ما بعد البنيويّة:** Post-structuralism وهي ما يؤسّس العمليّة الأوّليّة التي تنتج اللّغة، والكتابة بهذا المفهوم تسبق حتّى اللّغة وتكون اللّغة نفسها تولّدا

[1]– جون ستروك: البنيويّة وما بعدها من ليفي ستراوس إلى دريدا، تر: محمّد عصفور، عالم المعرفة، الكويت، دط، 1996م، ص: 24.

يَنْتُجُ عن النّصّ، وبذا تدخُلُ الكتابة في محاورة مع اللّغة فتظهر سابقة على اللّغة ومتجاورة لها، فهي تستوجب اللّغة، وتأتي كخلفيّة لها بدلا من كونها إفصاحا ثانويّا متأخّرا[1].

فعلاقة القراءة والكتابة كعلاقة الجسد بالرّوح، والدّال بالمدلول، فهما وجهان لعملة واحدة، إذ لا يمكننا أن نتصوّر قراءة ما إلّا بالكتابة ولا الكتابة إلّا بالقراءة.

11- القراءة والتّأويل:

يعتبر مصطلح "**القراءة، والتّأويل**" كمصطلح مركّب من المصطلحات التي ظهرت حديثا مع النّظريّات التي اهتمّت بجانب القراءة بوصفها نشاطا يقوم على التّأويل والتي يقوم بها القارئ على النّصوص، والتّأويل كمصطلح منفرد مصطلح ضارب في تاريخ العرب ومتجسّد في تراثها، لكن كُسِي بطابع النّظريّة في مفهوم الغربيين، فما مفهوم التّأويل؟ وما هي العلاقة التي تربط القراءة بالتّأويل؟

لفهم هذه العلاقة حريٌّ بنا أن نقوم بتفكيك هذا المصطلح المزدوج والمركَّب، ولقد تكلّمنا في المبحث الأوّل من هذا الفصل عن الجهاز المفاهيمي للقراءة في جانبها اللّغوي والاصطلاحي، والذي يهمّنا في هذا المقام هو مصطلح التّأويل.

11-1- مفهوم التّأويل لغة واصطلاحا: Interprétation

التّأويل مصدر على وزن "**تفعيل**" من "**أَوَّل يُؤَوِّلُ تَأْوِيلاً**"[2]، ولقد رصدنا لمادّة "**تأويل**" عدّة معان أهمّها:

[1]- ينظر: بسّام قطّوس: إستراتيجيّات القراءة (التّأصيل والإجراء النّقدي)، أربد، مؤسّسة حمادة، دار الكندي، الأردن، دط، دت، ص: 28، 29.

[2]- ابن منظور: لسان العرب، مادّة (أ.و.ل)، مج11، ص: 33.

1- **العودةُ والرُّجوعُ**: آلَ الشَّيءَ يَؤُولُ أَوْلاً ومَآلاً: رجع، وأوّل إليه أرجعه، وآل يؤُولُ أي: رجع وعاد[1].

قال "**الأعشى**":

أُؤَوِّلُ الْحُكْمَ عَلَى وَجْهِهِ لَيْسَ قَضَائِي بِالْهَوَى الْجَائِرِ[2].

أي أُرجعُه وأردُّه.

وقال الإمام "**الجويني**" في شرح الورقات: التّأويل تفعيل من آلَ إلى كذا أي، صار إليه ورجع[3]، وقال "**علي التّهانوي" التّأويل مشتقٌّ من الأَوْلِ وهو الرُّجوعُ**"[4].

2- **التّفسيرُ**: أوّلَ الكلامُ وتَأوّلَهُ: دَبّرَهُ، وقَدّرَهُ، وأوّلَهُ وتَأَوّلَه: فَسَّرهُ[5].

3- **الإصلاح والسِّياسة**: أُلْتُ الشَّيْء أَؤُولُهُ إذا جَمَعْتُه وأصْلَحتهُ[6]، وأُلْتُ الشَّيْءَ أَوْلاً وإيالاً: أَصْلَحْتُهُ وسُسْتُهُ[7]، أمّا ورود لفظ "**التّأويل**" في القرآن الكريم فقد ورد في سبع عشرة موضعا*، وهو ما يؤُول

---

[1]- ابن منظور: لسان العرب، مج11، ص: 32، 33.

[2]- ميمون بن قيس: ديوان الأعشى الكبير، تح: محمّد حسين، مكتبة الآداب بالجماميز، دط، دت، ص: 143.

[3]- ينظر: الإمام الجويني: شرح الورقات، تح: سارة شارفي الهاجري، دار البشائر الإسلاميّة، الكويت، ط1، دت، ص: 205.

[4]- محمّد علي التّهانوي: كشّاف اصطلاحات الفنون والعلوم، تح: علي دحدوح، مكتبة ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 1996م، ص: 261.

[5]- ابن منظور: المصدر نفسه، ص: 33.

[6]- المصدر نفسه، ص: 33.

[7]- المصدر نفسه، ص: 36.

*توزّع لفظ "**التّأويل**" في سور القرآن الكريم على النّحو الآتي: وردت مرّتين في سورة آل عمران الآية: (07)، ومرّة في سورة النّساء الآية: (59)، ومرّتين في سورة الأعراف الآية (52)، ومرّة واحدة في سورة يونس الآية: (39)، وثماني مرّات في سورة يوسف الآيات: (6- 21- 36- 37- 44- 45- 100- 101)، ومرّة واحدة في سورة الإسراء الآية: (35)، ومرّتين في سورة الكهف الآيتين: (77- 81).

إليه الكلام «**وإن كان ذلك موافقا للمعنى الذي يظهر من اللّفظ، بل لا يعرف في القرآن لفظ التّأويل مخالفا لما يدلّ عليه اللّفظ خلاف اصطلاح المتأخّرين**»[1].

ومن أمثلة ذلك قوله تعالى: ﴿ **هُوَ ٱلَّذِيٓ أَنزَلَ عَلَيۡكَ ٱلۡكِتَٰبَ مِنۡهُ ءَايَٰتٞ مُّحۡكَمَٰتٌ هُنَّ أُمُّ ٱلۡكِتَٰبِ وَأُخَرُ مُتَشَٰبِهَٰتٞۖ فَأَمَّا ٱلَّذِينَ فِي قُلُوبِهِمۡ زَيۡغٞ فَيَتَّبِعُونَ مَا تَشَٰبَهَ مِنۡهُ ٱبۡتِغَآءَ ٱلۡفِتۡنَةِ وَٱبۡتِغَآءَ تَأۡوِيلِهِۦۖ وَمَا يَعۡلَمُ تَأۡوِيلَهُۥٓ إِلَّا ٱللَّهُۗ** ﴾[2].

«**فقد جاء لفظ "التّأويل" في هذه الآية الكريمة بمعنى إرجاع المتشابه إلى معنى يحتمله ظاهره، وهنا يختلف أهل الحقّ عن أهل الزّيغ، فأهل الزّيغ يُرجعونَه إلى المعنى المتّفق مع الآيات المحكمات من الكتاب، لأنّها تمثّل الأصل الجدير بالرّجوع إليه حين الاشتباه**»[3].

وأمّا قوله: ﴿ **وَمَا يَعۡلَمُ تَأۡوِيلَهُۥٓ إِلَّا ٱللَّهُۗ** ﴾ يحتمل أنّ المراد بالتّأويل في هذه الآية الكريمة، التّفسير وإدراك المعنى، ويحتمل أنّ المراد به حقيقة أمره التي يئول إليها[4].

أمّا مصطلح التّأويل في المعاجم الغربيّة، فقد تراوح بين المعنى اللّغوي والمعنى الاصطلاحي، ومن جملة معانيه:

1. **الشّرح**: عمليّة شرح لإعطاء معنى واضح، لشيء غامض، أو هو شرح نصّ وإعطائه معنى.

2. **التّفسير**: تأويل النّصّ: التّعليق عليه، وكذلك تفسير فعلٍ أو سُلوك.

---

[1]- نقلا عن: نجادي بوعمامة، النّص في القرآن بين تأويل القدامى والمحدثين، دراسة تحليليّة، رسالة مقدّمة لنيل شهادة الدّكتوراه، في الدّراسات اللّغوية، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، 2013- 2014م، ص: 17.

[2]- سورة آل عمران، الآية: 07.

[3]- نقلا عن: المرجع نفسه، ص: 18.

[4]- ينظر: محمّد الأمين بن محمد المختار الشّنقيطي، أضواء البيان في إيضاح القرآن بالقرآن، دار علم الفوائد للنّشر والتّوزيع، الرّياض، مج1، دط، دت، ص: 313.

3. القراءة: التّأويل الصّوفيّ، أو الاستعاريّ، أو الرّمزيّ لنصٍّ ما هو قراءة. وهو كذلك عمل لإعطاء معنى رمزيّ أو استعاريّ لشيء ما.

4. التّرجمة: تأويل ملفوظ ترجمته[1].

أمّا اصطلاحا فقد عالج النّقاد العرب القدامى التّأويل في إطار دراساتهم البلاغيّة، كما درسه الفقهاء والأصوليّون من منظور ديني، حيث ارتبط بتفسير القرآن الكريم خصوصا في الآيات التي تحمل أوجها متعدِّدة، فجاءت آراؤهم حوله مبثوثة في كتبهم وتصانيفهم، ولقد نال مصطلح التّأويل اهتماما كبيرا من الدّارسين لارتباطه مرجعيّات مختلفة، فكانت له تعاريف عدّة تنوّعت باختلاف المرجعيّات، وكان لظهور الفِرَقِ الدّينيّة أثر بارز في اكتسابه مفاهيم جديدة، لذا يصعب إيجاد تعريف موحَّد نتيجة تعدُّديّة المفاهيم، فهو مصطلح زئبقيّ يتفلّت من الدّارسين ولا يستقرّ إلّا في مجال ضيِّق عند تكريسه لدى فئة معيّنة، ثمّ يتفلّت مرّة أخرى لدى النّظر إليه من زاوية مغايرة، لذلك فأيّ محاولة لضبطه بدقّة ستخضع حتما لوجهة نظر خاصّة، قد تتغاير مع آراء أخرى[2].

فمن خلال هذه التّوطئة، نطرح بعض التّعاريف التي قدّمت مفهوما شاملا لمفهوم التّأويل.

عرّف "**الشّريف الجرجاني**"* (ت816هـ) في كتابه "**التّعريفات**" "**التّأويل**" بقوله: «**التّأويل في الأصل التّرجيع، وفي الشّرع صرف اللّفظ عن معناه الظّاهر إلى معنى يحتمله إذا كان المُحتمَل الذي يراه موافقا للكتاب والسّنة مثل قوله تعالى: "يُخْرِجُ الْحيَّ منَ الميِّتِ" إن كان**

[1]- ينظر: العيد جلّولي عبد القادر خليف، القراءة والتّأويل من منظور اصطلاحي، مجلّة الأثر، ع28، جوان 2017، ص: 77.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص: 76.

* **سيّد شريف الجرجاني**: هو علي بن محمّد الحسيني متكلّم بارز ومتصوّف مشهور، ولد في جرجان 740هـ/ 1340م وتوفّي سنة 816هـ/ 1413م، درس العلوم العقليّة على قطب الدّين الرّازي (ت766هـ) كان ضالعا في المنطق، وقد بدأ حياته متكلّما يدافع عن الدّين الحنيف بأسلوب أهل النّظر، وانتهى به الأمر إلى التّصوّف (ينظر: التّعريفات، ص: 03).

يريد به إخراج الطّير من البيضة كان تفسيرا، وإن أراد به إخراج المؤمن من الكافر أو العالم من الجاهل كان تأويلا»[1].

فالتّأويل بهذا التّعريف يتعدّى مفهوم التّفسير، شريطة أن يكون التّأويل خاضعا للقرينة في الجانب اللّغوي وفي الأصول موافقته للكتاب والسّنة.

أمّا التّأويل في مفهوم الدّراسات الحديثة في أدقّ معانيه «**هو تحديد المعاني اللّغويّة في العمل الأدبي من خلال التّحليل وإعادة صياغة المفردات والتّركيب، ومن خلال التّعليق على النّصّ، مثل هذا التّأويل يركّز عادة على مقطوعات غامضة أو مجازيّة يتعذّر فهمها، أمّا في أوسع معانيه فالتّأويل هو توضيح مرامي العمل الفنّيّ ككلّ ومقاصده باستخدام وسيلة اللّغة وبهذا المفهوم ينطوي التّأويل على شرح خصائص العمل وسماته مثل النّوع الأدبي الذي ينتمي إليه وبنيته وعرضه وتأثيراته**»[2].

يفهم من هذا التّعريف، أنّ التّأويل يشمل الشّرح والتّفسير معا اللّذان ينتُجان عن الفهم، وقد يتعدّى التّأويل التّحليل والتّفسير إلى التّعليق الذي يَنْتُجُ هو الآخر عن فهم الفهم وفق أسُسٍ وأطرٍ معيّنة يحدِّدها التّأويل ذاته.

11-2- القراءة التّأويليّة:

إذا كان التّأويل بمفهوم الظّنّ بالمراد كما يقول "**التّهانوي**" فإن الظّنّ في حالة القراءة هو فعل من أفعال القارئ وليس صفة في النّصّ ذاته، ولذلك فإنّ القراءة التّأويليّة للنّصّ عبارة عن إنتاج خاصّ للدّلالة النّصّيّة، بحيث تتدخّل في صنعها ثقافة القارئ ومذهبه العَقَدِي، وطريقة تفكيره وتكوينه النّفسي والظّروف المحيطة به، فإذا كان القارئ سويّا جاء تأويله للنّصّ مستقيما معتدلا، وإذا كان معوّجا جاء تأويله معوّجا، لأنّ القارئ في هذه الحالة لا ينظر إلى النّصّ في صورته الموضوعيّة الماثلة في

[1]- علي بن محمّد الشّريف الجرجاني: التّعريفات، مكتبة لبنان، ساحة رياض الصّلح، بيروت، دط، 1980م، ص: 52.

[2]- ميجان الرّويلي، سعد البازعي: دليل النّاقد الأدبي، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، المغرب، ط1، 2002م، ص: 88.

اللّغة، أو إلى الصّورة الفنّية الموجودة فيه، بل ينظر إلى صورة النّصّ كما تتجَلَّى في ذاته هو بعد امتزاجها وتلوّنها بكلّ خبراته ومكوّناته، ومن هنا فإنّ الدّلالة المستنْبَطَة من القراءة تعبِّر عنه هو أكثر من دلالتها على النّصّ أو على مؤلِّف النّصّ[1].

ولقد تتفاوت درجة موضوعيّة القراءة تبعا لتفاوت الأدوات التي يستخدمها القارئ، فإذا كانت هذه الأدوات ذات أقْيِسَةٍ منطقيّةٍ وبراهينَ عقليّةٍ اقتربت دلالته من الموضوعيّة، وإذا كانت مجرّد وانطباعات تأثُّريّة أو شابتها أهواء ونزعات ذاتيّة أوْغَلَت في الخصوصيّة، وابتعدت عن الموضوعيّة، وفي كلّ الأحوال فإنّ الدّلالة المسْتَنْبَطَة من التّأويل دلالة نصّيّة لأنّها قابلة للنّقض في كلّ لحظة، ينبغي أن تكون في النّصّ نفسه احتمالات تقبل التّأويل وإمكانات تأويليّة تنفتح أمام الرُّؤَى المتعدِّدة للقُرَّاء بمعنى أن يكون النّصُّ محتويا على إشارات وفراغات وإمكانات قرائيّة متعدِّدة، وهذا الانفتاح التّأويلي يتحقّق بصورة واضحة في النّصوص الأدبيّة أو ذات الطّابع الفنّيّ[2].

معنى هذا كلّه، أنّ التّأويل يُصبِح مصدرا فنّيّا للنّصّ الأدبي، لأنّه يعطي القيمة الجماليّة لذات النّصّ وبعدا نفسيّا عميقا، وخيالا واسعا، باعتبار أنّ العمل الأدبي ينحصرُ في ثلاث نقاط أساسيّة الأفكار، والعواطف، والخيال.

11-3- العلاقة الجدليّة بين القراءة والتّأويل:

فبعد أن تحدثّنا عن مصطلح القراءة والتّأويل في بُعْدَيْهِمَا اللّغوي والاصطلاحي، فإنّنا نجد تقاربًا بين المعنيَيْن (اللّغوي والاصطلاحي) داخل كلّ مصطلح، لأنّه من شرائط المصطلح أن تكون «**مناسبة أو مشاركة أو مشابهة بين مدلوله الجديد ومدلوله اللّغوي**»[3].

[1]- ينظر: عبد الرّحيم الكردي، قراءة النّص (مقدّمة تاريخيّة)، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2008م، ص: 46.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص: 46.

[3]- أحمد مطلوب: في المصطلح النّقدي منشورات المجمّع العلمي، بغداد، دط، 2002م، ص: 08.

فقد تدرّج مفهوم القراءة من معنى الأداء بوصفه مهارة لغويّة إلى تعلّمها، ثمّ إلى فهم المحتوى المكتوب، فإلى طريقة منهجيّة للفهم، وأخيرا يصل إلى التّأويل الذي هو تجاوز للتّعامل السّطحي مع النّصّ إلى سَبْرِ أغوارِه وكشف خباياه[1].

أمّا القراءة بمعنى التّأويل فهي ليست ترجمة عن المعاجم الغربيّة، حيث يبدو هذا المفهوم جليّا فيها إلى حدّ اعتباره مرادفا للقراءة، وهذا ما دعا "**مجدي وهبة**"، و"**كامل المهندس**"[*]، إلى القول بأنّ استعمال مصطلح القراءة بمعنى التّأويل غير شائع في العربيّة، علما أنّ مُعجمَهُما طُبِع لأوّل مرة في بيروت سنة 1979م، وهي الفترة التي لم تشهد حضور جماليّة التّلقّي بحمولتها المعرفيّة في السّاحة النّقدية العربيّة، والتّأويل المراد هنا هو الذي ينشأ عن تعدُّدِيّة القراءات للنّصّ الواحد، إذ مع كلّ قراءة جديدة يتحقّق تأويل جديد، ويلزم التّأويل بمعانيه اللّغوية التي تتدرّج من الشّرح إلى التّفسير بتعبيرهما عن الفهم النّاتج من القراءة الواعية، ويتمّ تجاوز هذا المستوى حين تؤدّي القراءة إلى قراءات متنوّعة، فيلتَبِس الفهمُ، وتصحيح الخطّاطة اللّغويّة نسيجا يؤدّي إلى أكثر من معنى، وحين يصبح للمعنى يكتسب التّأويل وَجَاهَةً، فيتدخّلَ بوصفه عمليّة مستقلّة عن الفهم السّابق لمحاولة ضبط مسارات المعنى من خلال فهم الفهم والبحث عن معنى المعنى، ولا يتأتّى ذلك إلى بالاعتماد على سندٍ أو قرينةٍ تسير بالمعنى في اتّجاه معيّن، وهذه القرينة قد تبرزُ داخل النّصّ، كما قد تَلُوحُ من خارجه، فالتّأويل ليس تبريرا ذاتيّا أو تقريرا مُنحَازًا، بل هو عمليّة إبداعيّة تستغلُّ المعطيات بتوضيبها وربطها داخل علاقات متشاكلة تؤدّي إلى فهم الفهم الذي يُجسّد حقيقة التّأويل، والتّأويل لا يتدخّلُ حين يكون المعنى واضحا جلِيًّا لا يحتمل أَوْجُهًا، كما أنّ النّصّوص الخبريّة تؤدّي الغرض من خلال القراءة بالفهم[2].

[1]- ينظر: العيد جلولي، عبد القادر خليف، القراءة والتّأويل من منظور اصطلاحي، ص: 77.

[*] **مجدي وهبة وكامل المهندس**: لديهما معجم يسمّى بمعجم المصطلحات العربيّة في اللّغة والأدب بمكتبة لبنان في مجلّد واحد، وعدد صفحاته 484 صفحة.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص: 79.

فالذي يظهر لنا من هذا البَوْن أنّ القراءة ليست هي التّأويل بعينه، بل بالقراءة يتّضحُ تأويل ما هو مُشكَلٌ داخل النّصّ الإبداعي الشّعري، باعتبارها أنّها مسألة مُسلَّمة بها، وهذا ما جاء في طرح النّاقد الألماني "**فولفغانغ إيزر**": «**هناك شيء واحد واضح، هو أنّ القراءة هي شرط مُسبَقٌ ضروريٌّ لجميع عمليّات التّأويلِ الأدبي**»[1].

12- فعل القراءة:

القراءة هي انطلاق النّصّ الأدبي بحقيقة ما فيه، والكشف عن خباياه واستكشافٌ لملامح جماله، وتشكيل لدلالاته، والملاحظ أنّ فعل القراءة يتمخَّضُ حتما لنصٍّ مَرْقُومٍ* خلاف التّلقّي السّمعي الذي يتمخَّضُ لنصٍّ منطوقٍ، فالقراءة إعادة إنتاج المقروء، فهي أكثر مظاهر التّناصّ مشروعيّة، وهكذا تنضوي القراءة بحكم الماهية والوظيفة تحت شكل ذهنيٍّ إبداعيٍّ معا، «**وإذا كان الحداثيّون اصطنعوا مصطلح القراءة بمفهوم التّحليل أو بمفهوم منصرف إلى تدبيج جملة من الملاحظات حول نصّ أدبي ما، فيما يتبوّأه معنى "القراءة" حقّا في المعجم العربي من سعة وغنى وامتداد، ذلك بأنّ الكاتب حين يكتب شيئا ما حوال النّصّ الأدبي الذي يقرؤه، فإنّما هو يجييء ذلك في الحقيقة، بفضل القراءة التي يقرأ بها مثل هذا النّصّ، فإليها إذن يعود الفضل في إنجاز هذه الكتابة، فكأنّ القراءة من هذه الوجهة تعني الكتابة ذاتها**»[2].

الحقُّ أنّ فعل القراءة المتعاقبة على النّصوص مسؤول إلى حدّ ما عن إعطائه القيمة الأدبيّة فبفعل القراءة تخضع القيم الفنّيّة على الدّوام للارتقاء والإنجاز عند الأدباء، فما كانت له قيمة أدبيّة ومضمونيّة في عصر من العصور لا يلزم دائما أن يحتفظ بها متميّزة في كلّ العصور اللاّحقة، وتحضرنا هنا على سبيل المثال حالة فنَّيْ الْخَطابة والرّسائل، إذ لم يعد لهما في الوقت الحالي تلك المكانة الأدبيّة المرموقة التي تمتّعا بها في السّابق، كما أنّ بعض الأشكال الأدبيّة كانت بمضامينها حاملة الذّكر،

[1]- فولفغانغ إيزر: فعل القراءة نظريّة جمالية في الأدب، ص: 11.

*__النّص المرقوم__: يقصد به النّص المكتوب، وهو عكس المنطوق.

[2]- نقلا عن: عبد القادر خليف، أحادية المصطلح وتعدّدية المفاهيم، مجلّة مقاليد، ع6، جوان2014م، ص: 171.

ولكنّها اكتسبت عافية جماليّة ومضمونيّة في اللّاحق من العصور، وبعدما كانت **"ألف ليلة وليلة"** وكثير من النّتاجات القصصيّة الشّعبيّة والخرافيّة والسِّيَرِ والرّحلات خامدة خاملة الذّكر في الأوساط النّقديّة القديمة أصبحت الآن تحتلّ منزلة مرموقة على المستوى العالمي في حضن عالم الأدب والنّقد[1].

إنّ فعل القراءة يتدرّج عادة من فهم النّصوص التي لها ارتباط بتلبيّة الحاجيات التّواصليّة اليوميّة إلى تأويل النّصوص التي يتجاوز بناؤها واستراتيجياتها تلبية هذه الحاجيات، لأنّه انتقلنا إلى مستويات أرقى من التّفاعل لنعبّر عن ردود أفعالنا النّفسيّة وعن آرائنا ومواقفنا واقتراحاتنا باعتبارنا قُرّاء، ومن هنا كانت ضرورة الاهتمام بفعل القراءة بوصفه فعلا مُنتَجًا لا مُستهلكًا للأدب[2]، ولقد ارتبط فعل القراءة في التّاريخ الأدبي العربي وغير العربي غالبا بفكرة «**التقاط مضمون الرّسالة من النّصّ، وكان هذا التّصوّر راسخا في أذهان أغلب النّقاد والقرّاء الفعليّين، وقد ساهم الانشغال بالنّصوص ومحاولة فهمها في تثبيت هذا التّصوّر وانتقال التّعامل به إلى النّصوص الأدبيّة البشريّة، حتّى أنّ مفهوم النّصّ والمعنى النّصّي كانا دالّيْن دائما على مضمون ثابت في مواجهة قرّاء متعاقبين عليهم دائما أن يصلوا إليه، باعتباره عينَ الحقيقة في كلّ الظّروف والأحوال، وهذا لا يعني أنّ التّأويلات المختلفة لم تكن حاضرة في ساحة القراءات، بل على العكس من ذلك، فقد كان حضورها المتعارض أحيانا مسؤولا عن النّقاش الحادّ حول ما كان يُدْعَى بفهم النّصوص أدبيّة كانت أو دينيّة، كلّ هذا كان يحدث دون أن يتخلّى أحد من النّقاد أو الشّراح عن الاعتقاد بأنّ هناك دائما مضامين ثابتة وحقائق نهائيّة بخصوص المعاني النّصّيّة، وإذا كان هذا الأمر لا مِرَاء فيه بخصوص النّصوص الدّينيّة، فإنّ ما كان دائما مدار النّقاش واختلاف هو إمكانيّة تُوصِلُ الإنسان إلى كامل الحقيقة، أي قدرته على استنفادها**»[3].

[1]- ينظر: عرابي لخضر، محاضرات في نظرية القراءة، كليّة الآداب واللّغات، جامعة أبي بكر بلقايد، دط، دت، ص: 19.

[2]- المرجع نفسه، ص: 20.

[3]- حميد لحمداني: القراءة وتوليد الدّلالة، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، المغرب، ط1، 2003م، ص: 05.

13- قراءة القراءة:

ونعني بها تسلّط قراءة سابقة دون أن نزعم للقراءة اللّاحقة أن تكون أمثل من السّابقة وأرقى فإنّما الذي يعنينا هو وجود قراءة تنسج من حول قراءة أُخْرَاة سبقتها: تَصِفُها، تُحلِّلُها، وتَدْرُسُهَا وتُبَلْوِرَهَا، وتستنطِقها، وتَبُثَّ فيها روحا جديدا لتَغتَدِي مُنتِجَة مُثْمِرَةً بعد أن كاد يُفتَرَضُ فيها أنّها اضطلَعت بوظيفة انتهت.

أمّا **"قراءة القراءة"** لدى قدماء العرب فقد جاءت ردّا لقراءة سابقة، أو نقضا لتحليل لم يلْقَ قبولا، ويظهر ذلك في التّعليقات التي كانت تُكتَب من حول النّصّ المقروء، ومردُّ ذلك إلى الاختلاف في الذّوق والتّنوع في الثّقافة والتّفاوت في العلم، وهذا التّنوع الثّقافي والاختلاف الذّوقي هما اللّذان كان يُغريَان المتأخّر بإعادة النّظر في قراءة المتقدِّم، ولعلّ ممارسة قراءة القراءة هي أكثر اعتيَاصًا وأشدّ تعقيدا لذا يطلب فيها أن يكون «**ممارسها ذا معرفة أوسع وأعمق وأغنى من القارئ الذي يقرؤه...، ويكشف عن خلفياتها المعرفيّة، كما يُبرِز جمالياتها بين السّمات اللّفظيّة الموقّرة بالمعاني البعيدة والعربيّة، والدّلالات الظّاهرة والخفيّة، ومن الواضح أنّ مصطلح "قراءة القراءة" يقترب من مصطلح "نقد النّقد" إلّا أنّ ما ينهض حَوالَه مصطلح النّقد يرتبط أساسا في المفاهيم التّقليديّة للثّقافة الأدبيّة، بضرورة إصدار الأحكام على نحو أو على آخر، فيكون النّقد المكتوب من حوله مسطّرا هو أيضا في الغالب إلى الانسياق في إصدار الأحكام على نحو أو على آخر، على حين أنّ القراءة تنصرِفُ إلى تحليل نصّ أدبيّ ما بالكشف عمّا في طيّاته من فنّيّات، وبتعرية ما فيه من ملامح المُتعَةِ، وعناصر الجمال، وتنزع قراءة القراءة في الغالب إلى قراءة هذه القراءة بكلّ ما تشتمل عليه من إبداع وجمال فنّيّ، مع تجانُفِها عن إصدار الأحكام الاستعلائيّة التي تظلّ لصيقةً بوضع النّقد ووظيفته»**[1].

[1]- نقلا عن: عرابي لخضر، محاضرات في نظرية القراءة، ص: 15، 16.

14- استراتيجيّات القراءة: هناك مجموعة من الاستراتيجيّات أو النّماذج المفسِّرة للقراءة منها:

14-1- الاستراتيجيّات المُتصاعِدَة:

تسمّى هذه الاستراتيجيّات المتصاعدة لكونها تنطلق من المستويات الدّنيا ثمّ تتصاعد شيئا فشيئا نحو المستويات العليا[1]، وهي نظرة تعتبر الفعل القرائي مرتبطا بوجود كفاية لدى القارئ تمكّنه من ترجمة المعلومات الخطّية الحرفيّة إلى متوالية من الإشارات الصّوتيّة للُغة معيّنة، ويحكم على الفعل القرائي في هذه الحالة بالنّجاح إذا تمكّن من تقديم ترجمة صحيحة وسليمة كما كان في مقصديّة الكاتب، وهذا في الطّرائق التّقليديّة المعتمدة في تدريس القراءة، فعندما يشرع القارئ في القراءة فأوّل مهمّة يتعيّن عليه ممارستها أن يشتقّ معنى ما من الوحدات اللّغويّة المكوّنة للفكرة الواحدة من الأفكار المعروضة عليه[2]، وتشير هذه الاستراتيجيّة أنّ المعلومات في النّصّ هي أساس معارف الشّخص، وتمرّ المعلومات بعدّة مراحل من المعالجة حتّى يصل القارئ في النّهاية إلى معلومات عامّة دائمة، ومن أشهر هذه الاستراتيجيّات أو النّماذج نموذج "**جوف**" "Gough"، ونموذج "**لابرج صامولیز**" " Laberge Samules" عام 1974م، وحدّد الباحثون في هذا النّوع من الاستراتيجيّات مكوّنات وظيفة القراءة فيما يلي:

14-1-1- «الانتباه: حيث يرى الباحثان أنّ للقراءة مكوّنيْن هما فكّ الشِّفرة والفهم، يهتمّ أوّلهما بالتّحليل البصري للكلمات، ويهتمّ ثانيهما باستخلاص معنى تلك المادّة المشفّرَة، ويحتاج كلاهما إلى الانتباه، وتتفاوت درجته تبعا لمهارة القارئ وخبراته السّابقة.

14-1-2- الذّاكرة البصريّة: حيث تستخلص الخصائص للمنبّهات المرئيّة (الكلمات) وتحلّل تلك الحروف المكوّنة لها، ثمّ يحوّلها القارئ إلى نمط هجائيّ.

[1]- حبيبي ميلود: النّص الأدبي بين التّلقّي وإعادة الإنتاج (من أجل بيداغوجيا تفاعليّة بين القراءة والكتابة)، مجلّة آفاق، المغرب، ع6، 1985م، ص: 169.

[2]- ينظر: حسن عبد الباري عصر، الفهم عن القراءة، مركز الإسكندرية للكتاب، دط، 2000، ص: 09.

14-1-3- الذّاكرة الصّوتيّة: التي تتضمّن تحليل الأصوات والمقاطع، والأشكال المكوّنة للمُدْخلات اللّفظيّة، وتساعد على استخلاص المعنى، لأنّها تربط بين الذّاكرة البصريّة وذاكرة المعنى، ولا تمرّ المعلومات لدى القُرّاء المهَرَة بهذه القناة لأنّها تتّجهُ إلى المعنى مباشرة.

14-1-4- ذاكرة الأحداث: التي تستدعي أحداثا محدّدة مرتبطة بأشخاص، أو أماكن، أو أوقات، وتضفي التّنظيم على المعلومات تبعا للخصائص الزّمانيّة والمكانيّة لها.

14-1-5- ذاكرة المعنى التي تختزن معارف الفرد: وتساعده على فكّ شفرة الكلمات غير المألوفة ممّا يساعد على الفهم.

14-1-6- دوائر العائد: حيث يأتي عائد من ذاكرة المعنى إلى الذّاكرة السّمعيّة والبصريّة، وتؤثّر تلك المعلومات على أسلوب معالجة المعلومات في المراحل المبكّرة من المعالجة، ممّا يساعد القارئ على التّنبُّؤ بالكلمات التّاليّة: إمّا من معرفة النّصّ، أو تخمين الكلمة من حرفها الأوّل.

14-1-7- شبكة ذاكرة المعنى: التي تخزن فيها المعلومات وتمثيلاتها بمختلف مستوياتها من أدنى مستوى "الحرف" إلى مستوى "الكلمة"، وتتّخذ شكل شبكة من العلاقات يختلف الأفراد تبعا لها في تفسيراتهم لنصٍّ ما، لاختلاف تداعياتهم من أفكار وعلاقات مخزّنة في تلك الذّاكرة»[1].

14-2- الاستراتيجيّات المتنازلة (الهابطة):

ينطلق هذا الاتّجاه من اعتبار الفعل القرائي مرتبطا أكثر بالفعل حيث يقوم قارئ النّصّ بتكوين مجموعة افتراضات حول المقروء ثمّ الولوج إلى الدّلالة بإدراك الأشكال التّركيبيّة المؤوّلة مباشرة من القارئ ثمّ الانتقال بالمقروء إلى البحث على الدّوال المؤيّدة أو المعارِضَة لهذه الافتراضات ممّا يضطرّ

[1]- نقلا عن: سمّية فلّوسي، الفهم القرائي وعلاقته بالقدرة على حلّ المشكلات الرّياضيّة، ص: 71، 72.

القارئ إلى تعديل افتراضاته بما يناسب طبيعة المدلولات التي تحيل على هذه الدّوال وسمِّيت المتنازلة لأنّ نقطة الشّروع في مسلسل التّعلم تبدأ بإدراك الكُلِّيّات[1]، والنّموذج الذي يفسِّر هذه الاستراتيجيّة هو نموذج "**جودمان**" "Godman" 1971م[2].

ولقد أورد الباحث "**السّعيد عواشريّة**" ستّ استراتيجيّات متداخلة فيما بينها لـ"**جودمان**" وذلك بُغيَة الوُصول إلى قراءة فاعلة ومنتجة وهي كالآتي:

14-2-1- الاهتمام: وتتطلّب هذه الاستراتيجيّة أن يُعير القارئ اهتماما خاصّا للّغة المكتوبة تحت ظروف بصريّة محدّدة.

14-2-2- المسح: ويستدعي ذلك تثبيت القارئ من أنّه يقرأ مادّة ذات معنى له، ويشمل على معلومات تُشعرِه بالحاجة إلى قراءتها.

14-2-3- الرّبط: وتُعدّ هذه العمليّة الخطوة الأساسيّة في عمليّة القراءة، وإنّ نجاح القارئ فيها يعتمد على ما لديه من خبرات سابقة حيث يتعذّرُ التّنبُّؤُ بالمستقبل دون الانطلاق من معلومات ومعان متوافرة في الذّهنِ.

14-2-4- التّأكّد: وتقع هذه الاستراتيجيّة بعد قيام القارئ بتحديد الأفكار الرّئيسيّة في المقروء حيث يتمّ تمحيصُها ثمّ تثبيتُها في الذّهن.

14-2-5- التّصحيح: ويستخدم القارئ هذه الاستراتيجيّة عندما يُحِسُّ بأنّه لا يوجد ترابط منطقي بين المادّة المكتوبة وطريقته في القراءة، بذلك يحاول أن يضع استراتيجيّة للتّصحيح والتّمحيص، وجمع المعلومات حول الموضوع الذي يقرأ حوله، للتّغلب على ما فاته من معان وأفكار سَعْيا للوصول إلى المعنى الشّامل للمقروء.

[1]- ينظر: حبيبي ميلود، النّص الأدبي بين التّلقّي وإعادة الإنتاج (من أجل بيداغوجيا تفاعليّة بين القراءة والكتابة)، ص: 169.

[2]- ينظر: سمّية فلّوسي، الفهم القرائي وعلاقته بالقدرة على حلّ المشكلات الرّياضيّة، ص: 72.

14-2-6- التّقييم: يُتوقّع من القارئ في هذه الاستراتيجيّة أن يكون قد توصّل إلى نتيجة ممّا يقرأ، يَحُسُّ بها ويشعُرُ بأهمّيّتها، وقد تتمثّل في نقده للمقروء وإصدار الأحكام على ما يشتمل عليه من أفكار ومعلومات أو عمل تعميمات حوله[1].

14-3- الاستراتيجيّات المُتفاعِلة:

يَعتبر أصحاب هذا الاتّجاه الفعل القرائي نتيجة للتّفاعل بين المستويات الدّنيا والعليا، بحيث يظلّ تفكيك المعطيات النّصّيّة القاعديّة البسيطة حاسمًا في تحقيق فهم النّصّ ككلّ، كما أنّ وصل هذه المعطيات القاعديّة بالدّلالات الكُلّيّة المنتمية إلى المستويات العليا لا يقلّ أهمّيّة، ومن هنا ينظر إلى القراءة كمسلسل من التّفاعلات المتوالية، والدّائمة بين المعطيات الدّنيا التي تُستَثْمرُ في الاستراتيجيّات المتصَاعِدَةِ عن طريق ترجمة المكوّنات الكتابيّة إلى مكوّنات صوتيّة في إطار التّفكيك والمعطيات العليا المتبَلْوِرَةِ في الاستراتيجيّات المتنازلة بواسطة تقديم الافتراضات والتّأويلات للوحدات الدّلاليّة في سياقها[2].

كما أنّ هذه الاستراتيجيّات تصف القراءة على أنّها قدرة القارئ على انتقاء المعنى من عدّة مصادر للمعلومات وتتضمّن تلك المصادر ما يلي:

1- المعنى الذي يحصل عليه الفرد من خبراته الحياتية والنّصّ المقروء ونظام الرّموز اللّغوية في اللّغة "**دلالات الألفاظ**"، وبناء الجملة وخصائصها النّحويّة المعروفة باسم الإعراب والخصائص الصّوتيّة للحروف والخصائص الشّكليّة للكلمات.

2- يتعلّم القارئ أن يتعرّف على الكلمات بربط الأصوات، أو أجزاء الأصوات، أو أجزاء الكلمة التي تمّ التّعرُّف عليها تبعا لهاديات السّياق، ويربط القارئ تلك الكلمة الجديدة بخبراته السّابقة للبحث

[1]- ينظر: سميّة فلّوسي، الفهم القرائي وعلاقته بالقدرة على حلّ المشكلات الرّياضيّة، ص: 72، 73.

[2]- ينظر: حبيبي ميلود، النّص الأدبي بين التّلقّي وإعادة الإنتاج (من أجل بيداغوجيا تفاعليّة بين القراءة والكتابة)، ص: 169، 170.

عن المعنى تبعا للسّياق المحيط بالكلمة، والنّموذج الذي اشتُهر في هذه الاستراتيجيّة هو نموذج "**راينر**" "Rayner " 1989م الذي يرى أنّ القراءة تتمّ في عدّة خطوات:

1- تثبيت العين على الكلمة بغرض فكّ شفرتها ومعالجتها بشكل مباشر.

2- يحصل القارئ على معنى الكلمة ويحتفظ بها على هيئة حديث داخلي ممّا يساعده على فهمها والاحتفاظ بها في الذّاكرة العاملة ممّا يساعده على فهم النّصّ[1].

نخلص في هذا الفصل إلى أنّ القراءة هي تجربة يقوم بها القارئ مع النّصّ المقروء من أجل أن يفكّ ويحلّ شفراته وألغازه، ويتطلّع على المستور من وراء هذا النّصّ، فلا يكننا أن نتصوّر نصّا ما، كان قديما أو حديثا بلا قراءة، لأنّ القارئ أصلا يعتبرها وسيلة معرفيّة ينمّي بها معرفته من أجل اكتساب آليات نقديّة تؤهّله.

[1]- ينظر: سميّة فلّوسي، الفهم القرائي وعلاقته بالقدرة على حلّ المشكلات الرّياضيّة، ص: 73.

الفصل الثّاني

النّصّ الشّعري بين التّراث النّقدي والدّراسات الحداثويّة

تمهيد.

1- النّصّ في العرف اللّغوي والاصطلاح.

2- مفهوم النّصّ في التّراث والدّراسات العربيّة والغربيّة الحديثة.

3- بين النّصّ والخطاب.

4-التّماسك النّصّي، أنماطه، وأهمّيّته في الدّراسات اللّغويّة الحديثة.

5- الشِّعر، التّشكُّلُ والمفهوم.

6- لغة الشِّعر.

7- وظيفة الشّعر عند العرب.

8- مفهوم النّصّ الشّعري.

9- بلاغة النّصّ الشّعري.

تمهيد:

الحديث عن النّصّ الشّعريّ حديث لابدّ منه، ونحن نبحث في أثر دلالة النّصِّ الشّعري بين التّراث النّقدي والبلاغي والدّراسات الحداثويّة، لاسيما أنّ مفهوم النّصِّ قد تشعّب كثيرا واتّخذ مناحٍ ودلالات عديدة، وجدير بالذّكر أنّ الاختلاف في التّعريف بمصطلح النّصّ ليس بِدْعًا في الدّراسات اللّغوية، بل في العديد من العلوم خاصّة في بداية نشأتها وهذا أمر طبيعي، أمر عدم الاستقرار على التّعريف بالمصطلحات وطبيعة العلوم وأهدافها، وغيرها من الجوانب المتعلّقة بكلّ علمٍ[1].

فمصطلح النّصّ لم يكتف عند الدّلالة المعجميّة وحسب، بل تعدّى الأمر إلى اكتساب دلالات أُخرَى، ولذلك حريٌّ بنا أن نُعرِّج على المفهوم اللّغوي (المعجميّ) والاصطلاحي للنّصّ حتّى تتحدّد لنا معالم الدّراسة التي نحن بصدد تحليلها، ولعلّ السّؤال الذي يطرح نفسه هو: ما النّصُّ؟ وما دلالته في اللّغة والاصطلاح؟

1- النّصّ في العرف اللّغوي والاصطلاحي:

لقد تنوّعت المعاني اللّغوية لمادّة (ن، ص، ص) بحيث إذا عُدنا لأمّهات المعاجم فإنّنا نجد عدّة معاني، يقول **"الخليل بن أحمد الفراهيدي"** (ت 175هـ) في كتابه العين:

«نَصَصْتُ الْحَدِيثَ إِلَى فُلاَن نَصًّا، أَيْ رَفَعْتُهُ، قال طَرَفَةُ بنُ العَبْدِ*:

ونُصَّ الْحَدِيثَ إِلىَ أَهْلِهِ فَإِنَّ الوَثِيقَةَ فِي نَصِّهِ

[1]- ينظر: صبحي إبراهيم الفقّي، علم اللّغة النّصّي بين النّظريّة والتّطبيق (دراسة تطبيقيّة على السّور المكّية)، دار قباء للطّباعة، مصر، ج1، ط1، 2000م، ص: 25.

*__طرفة بن العبد__: هو طرفة بن العبد بن سفيان بن سعيد بن مالك بن ضبيعة بن قيس بن ثعلبة بن عكابة بن صعب بن علي بن بكر بن وائل، وطرفة بالتّحريك في الأصل واحدة الطّرفاء، وهو الأثْلُ وبها لُقِّب طرفة، واسمه عمرو، وهو أشهر الشّعراء بعد امرئ القيس، ومرتبته ثاني مرتبة، وُلِد بالبحرين سنة 543م في بيت أصيل في الشّعر، فأبوه شاعر، وخاله المتلمّس شاعر، وعمّه المرقّش الأصغر وخال أبيه المرقّش الأكبر كلاهما شاعر، مات سنة 569م، لُقِّب بعدّة ألقاب منها: اليتيم المهمل، الطّفل اللاّهي، الغلام الطّويل، الشّاعر الرّاعي، نديم الملوك.

والمِنَصَّةُ التي تقعُدُ عليها العَرُوس، ونَصَصْتُ الرَّجُلَ، أيْ اسْتَقْصَيْتُ مَسْأَلَتَهُ عنِ الشّيْءِ، يُقَالُ: نَصَّ ما عِندَهُ، أَيْ استَقْصَاهُ، وَأَنْصَصْتُهُ اسْتَمَعْتُ لَهُ، ومنه قوله تعالى: ﴿وَأَنصِتُوا﴾[1].

وفي حديث منسوب لعليّ–رضي الله عنه–: إِذَا بَلَغَ النِّسَاء نَصَّ الْحِقَاقِ فَالْعَصَبَةُ أَوْلَى": أي إذا بلغت غاية الصِّغر إلى أن تدخل في الكبر، فالعَصَبَةُ أولى بها من الأُمِّ، يريد بذلك الإدراك والغاية»[2].

وجاء في لسان العرب "**لابن منظور**": «**نصَصَ: النَّصُّ: رَفْعُكَ الشّيء، نصَّ الْحَدِيثَ يَنُصُّهُ نَصًّا: رَفَعَهُ، وكلّ ما أظهر فقد نُصَّ، وقال عَمْرُو بنُ دِينَارٍ: ما رأيت رجلا أَنَصَّ لِلْحَدِيثِ من الزُّهْرِيِّ، أي: أرفعَ له وأسندَ، يُقَالُ: نَصَّ الْحَدِيثَ إلى فلان، أي رَفَعَهُ، وكذلك نَصَصْتُهُ إِلَيْهِ ونَصَّتِ الظّبيةُ جِيدَهَا: رَفَعَتْهُ، وَوُضِعَ على المِنَصَّة، أَيْ على غاية الفضيحةِ والشُّهرَةِ والظُّهُورِ والمِنَصَّةُ: ما تَظْهَرُ عَلَيْهِ الْعَرُوس لِتُرَى، وَنَصَّ الْمَتَاعَ نَصًّا، أَيْ جَعَلَ بَعْضَهُ عَلَى بَعْضٍ، وَنَصَّ الدَّابَّةَ يَنُصُّهَا نَصًّا: رَفَعَهَا فِي السَّيْرِ، وَكَذَلِكَ النَّاقَةُ**»[3].

وجاء في مختار الصّحاح "**للرّازي**" (ت760هـ) في مادّة (ن، ص، ص) ما يلي: «**نَصَّ الشَّيْءَ: رَفَعَهُ: وَمِنْهُ مِنَصَّةُ الْعَرُوسِ، وَنَصَّ الْحَدِيثَ إِلَى فُلاَن رَفَعَهُ إِلَيْهِ، وَنَصُّ كُلُّ شَيْءٍ مُنْتَهَاهُ**»[4].

فالملاحظ على هذه الدّلالات المعجميّة لمادّة (ن، ص، ص) أنّها تدور حول:

1- الرّفع.

2- الظّهور أو الإظهار.

---

[1]–سورة الأعراف، الآية: 204.

[2]– الخليل بن أحمد الفراهيدي: كتاب العين، تح: مهدي المخزومي، ابراهيم السّامرائي، دار ومكتبة هلال، دط، دت، ج7، ص: 86، 87.

[3]– ابن منظور: لسان العرب، مادّة (ن، ص، ص)، مج7، ص: 97، 98.

[4]– محمّد بن أبي بكر الرّازي: مختار الصّحاح، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، دط، 1993م، ص: 276.

3- ضمّ الأشياء إلى بعضها البعض، أو التّراكم.

4- غاية الشّيء ومُنتَهَاه.

ولقد وردت لفظة (**النّصّ**) في المعاجم الحديثة كمعجم الوسيط والمنجد، إذ جاء في الوسيط على أنّه: «**صيغة الكلام الأصليّة التي وردت من المؤلِّف**»[1].

وجاء في المنجد «**النّص جمع نصوص الكلام المنصوص، والنّصّ من الكلام هو مالا يحتمِلُ إلّا معنى واحدا، أولا يحتمِلُ التّأويل**»[2].

أمّا النّصّ في المعجم الفرنسي (Texte) فهو مأخوذ من مادّة (Textus) اللاّتينية التي تعني النّسيج، كما تطلق كلمة (Texte) على الكتاب المقدّس أو كتاب القُدّاس...، كما تعني منذ العصر الإمبراطوري ترابط حكاية أو نصّ...، والنّصّ منظومة عناصر من اللّغة أو العلاقات، وهي تشكِّل مادّة مكتوبة أو إنتاجا شفهيّا أو كتابيّا[3].

ولقد انطلق الباحث "**الأزهر الزّناد**" من مفهوم النّصّ على أنّه نسيج من الكلام، وذهب إلى أنّ معنى النّسيج يتوفّر في المصطلح الأعجمي المقابل نصّ (Texte) "على أنّ هذا المعنى -في نظرنا- ليس غريبا عن تصوّر العرب للنّصّ، فقد تبيّن لنا أنّ الكلام عند العرب يكون نصّا، إذا كان نسيجا والنّصّ والنّسيج في بعض الوجوه يلتقيان، ففي اللّسان مادّتا: (ن، ص، ص) و(ن، س، ج) النّصّ جعل المتاع بعضه على بعض، والنّسيج ضمّ الشّيء إلى الشّيء، فالأوّل تركيب والثّاني ضمّ، والتّركيب والضمّ واحد"[4]، ويذهب كذلك إلى أنّه: يتوفّر في مصطلح "نصّ" في العربيّة وكذلك في مقابلة في

[1]- إبراهيم مصطفى وآخرون: المعجم الوسيط، مكتبة الشّروق الدّوليّة، القاهرة، ط4، 2005م، ص: 926.

[2]- كرم البستاني وآخرون، المنجد في اللّغة والأعلام، دار المشرق، بيروت، ط39، 2002م، ص: 810.

[3]- Alain Roy et autres : Robert Micro, dictionnaire le Robert, paris-Montréal canada, 2eme édition, 1998, p 1321.

[4]- ينظر: الأزهر الزّناد، نسيج النّصّ، (بحث في ما يكون به الملفوظ نصّا)، المركز الثّقافي العربي، بيروت، ط1، 1993م، ص:06.

اللّغات الأجنبيّة "Text" معنى النّسيج، فالنصّ نسيج من الكلمات يترابط بعضها ببعض هذه الخيوط تجمع عناصره المختلفة والمتباعدة في كلّ واحد هو ما نطلق عليه مصطلح "**نصّ**"[1].

نلاحظ أنّ المعنى المعجمي لمصطلح "**النّصّ**" في اللّغة الأمّ (العربيّة) وفي اللّغة الأجنبيّة لهما نفس المدلول والمعنى، إلّا أنّ مصطلح النّسيج في التّعريف الأجنبي ومدلوله أقرب إلى التّماسك النّصّي في عُرْفِ اللِّسانيات النّصّيّة.

وقبل أن نلج في المفهوم الاصطلاحي "**للنّصّ**" نقول إنّ هذه المفاهيم لا تخرج عن أحد المعايير والضّوابط الآتية:

1-كون النّصّ منطوقا أو مكتوبا، أو كليهما.

2-مراعاة الجانب الدّلالي.

3-مراعاة التّحديد الحجمي (طول النّصّ).

4-مراعاة الجانب التّداولي.

5-مراعاة جانب السّياق، وهو مرتبط بالمعيار السّابق.

6-مراعاة جانب التّماسك، وهو أهمّ المعايير التي يقوم عليها التّحليل النّصّي.

7-مراعاة الجانب الوظيفي للنّصّ.

8-مراعاة التّواصل بين المنتج والمتلقّي.

9-الرّبط بينه وبين مفاهيم تحويليّة مثل الكفاءة والأداء، وغيرهما.

10- إبراز كونُه مقيَّدا[2].

يفهم من هذا، أنّ هذه المعايير هي بمثابة خصوصيّات وعلامات للنّصّ التّامّ والجيّد، وإذا اختلّ أيّ معيار من هذه المعايير لا يمكن أن يكون النّصّ كاملا، بل يتَّسِمُ بصفة النّقص (نصّا

[1]-الأزهر الزّناد، نسيج النّصّ، ص: 12.

[2]- ينظر: صبحي إبراهيم الفقّي، علم اللّغة النّصّي بين النّظريّة والتّطبيق، ص: 29.

مُنتقَصًا) وبمفهوم آخر هي بمثابة الشّروط التي تكون منسوجة مع بعضها البعض داخل النّصّ حتّى يتسنّى للقارئ أن يقف على هذه المعايير واحدة تلوى الأخرى.

أمّا مفهوم النّصّ في الاصطلاح فلعلّ أوّل من تطرّق إلى هذا المفهوم هو **"الإمام الشّافعي"** (ت204هـ)-رحمه الله- في نظريته عن البيان، فيُعرِّف النَّصَّ بقوله: «**خطاب يعلم ما أريد به من الحكم سواء كان مستقلاّ بنفسه، أو العلم المراد به غيره نافيا الاجتهاد**»[1]، ثمّ ذكر أنّه: «**ما أتى الكتاب على غاية البيان فيه فلم يحتج مع التّنزيل فيه إلى غيره**»[2].

يفهم من هذا التّعريف أنّه تعريف أصوليّ، ومعناه أنّ مفهوم النّصّ لدى الإمام الشّافعي هو الذي تُفهَم منه المعاني المحدّدة الذي أُنزِل به ولا يتعدّاه إلى معان أخرى، أي لا يقبل التّأويل، فهو ما دلّ بصيغته نفسها على ما يقصد أصلا من سياقه كقوله تعالى: ﴿ وَأَحَلَّ ٱللَّهُ ٱلْبَيْعَ وَحَرَّمَ ٱلرِّبَوٰاْ ﴾[3] وهذا نصّ ينفي المشابهة بين البيع والرّبا في حكم الحلال والحرام[4].

ويقول **"الإمام السّرخسي"** (ت490هـ) في أصوله: «**وأمّا النّصّ فما يزداد وضوحا بقرينة تقترن من المتكلّم ليس في اللّفظ ما يوجب ذلك ظاهرا بدون تلك القرينة**»[5]، ومعناه كلّما زاد الوضوح زادت دلالة النّصّ الظّاهر.

وعرّف **"الشّريف الجرجاني"** (ت816هـ) النّصّ بقوله: «**النّصّ ما ازداد وضوحا على المعنى الظّاهر لمعنى في نفس المتكلّم، وهو سَوْقُ الكلام لأجل ذلك المعنى، كما يقال**

---

[1]- محمّد بن إدريس الشّافعي: الرّسالة، تح: أحمد محمّد شاكر، دار الكتاب العالمي، بيروت، دط، 1990م، ص:14.

[2]- المصدر نفسه، ص: 32.

[3]- سورة البقرة، الآية: 275.

[4]- ينظر: صبحي الصّالح، مباحث في علوم القرآن، دار العلم للملايين، بيروت، ط14، 1982م، ص: 311 .

[5]- محمّد بن أحمد بن أبي سهل السّرخسي: أصول السّرخسي، تح: أبو الوفا الأفغاني، دار النّشر، بيروت، ج1، دط، 1372هـ، ص: 164.

أحسنوا إلى فلان الذي يفرح بفرحي ويغتمُّ بغمّي، كان نصّا في بيان محبّته، وأنّه مالا يحتمل إلّا معنى واحدا، وقيل ما لا يحتمل التّأويل»[1].

والمقصود بالنّصّ في هذا التّعريف هو النّصّ القرآني، لكن هذا الحكم لا يجري ولا ينطبق على جميع النّصوص القرآنية لأنّ النّصّ القرآني على ضربين:

منه ما هو قطعي الدّلالة لا يقبل التّأويل، ومنه ما هو ظنّي الدّلالة الذي يدلّ لفظه على معنى ولكن يحتمل التّأويل مثل لفظة **"قروء"** في سورة البقرة هو لفظ مشترك يطلق في اللّغة على الطّهر ومرّة يطلق على الحيض، وهذا الذي جعل أهل الفقه مختلفون في عدّة المطلقة غير الحامل.

فالذي يظهر لنا أنّ غيبة التّعريف بالنّصّ في المدوّنة العربيّة القديمة لا تعني عدم معرفة العرب به أو عدم وجوده في العربيّة، فقد تناولوه ومارسوه، وإن اختلف المنهج المتبّع، فالتّعريف غائب لكن ممارسته حاضرة[2].

2- مفهوم النّصّ في التّراث والدّراسات العربيّة والغربيّة الحديثة:

2-1- مفهوم النّصّ في التّراث:

لقد كان للعرب نصيب في مفهومهم للنّصّ، فقد بحث أساطين العلم في النّصّ ونظّروا له، ولم يتوّقفوا عند حدود الجملة وحسب، بل قدّموا إسهامات بحثية تتّسِمُ بالعلم في مجال المفهوم النّظري والإجرائي (التّطبيقي) النّصّي، ولعلّ أُولى ممارساتهم كانت مع النّصّ المقدّس "القرآن"، ففي كتاب **"إعجاز القرآن" "للباقلّاني"**[*] (ت403هـ) «**نجده يُفرِطُ إفراطا كبيرا في التّأكيد على النّظرة**

[1]- الشّريف الجرجاني، التّعريفات، ص: 310.

[2]- ينظر: عيّاد عبد الله وزنة العوبيدي، مفهوم النّصّ في التّراث العربي خطوة في تكامل المنهج النّقليّ والعقليّ، مجلّة الثّقافة الإسلاميّة، ع10، 2017م، ص:121.

[*] **الباقلّاني**: هو محمّد بن الطّيّب بن محمّد بن جعفر بن القاسم القاضي أبو بكر الباقلاّني البصري، الملقّب بشيخ السّنة ولسان الأمّة: المتكلّم عن أهل السّنة والجماعة والحديث، ينتمي إلى الأشاعرة، وإليه انتهت رئاسة المذهب الأشعري، وإليه انتهت رئاسة المالكيّة في وقته، وُلِدَ سنة (338-950م)، وتوُفّيّ (403هـ-1013م) من مؤلفّاته: كتاب إعجاز القرآن المشهور.

الشّمولية للقرآن الكريم مستبعدا جلّ ما رجّح به البلاغيّون قبله من ظنون إشكاليّة الإعجاز مؤكّدا أنّ خصائص الرّشاقة والأسلوب التي تتكرّر في القرآن كلّه، حيثما أمعنّا النّظر هي سبب الإعجاز ومصدره، وليس الإعلام بغيب»[1].

فَسِرُّ إعجاز القرآن عند الباقلاّني يتجسّد في أسلوبه، ويظهر جليّا في اتّجاهاته البلاغيّة النّصّيّة.

يرى "**الإمام الباقلاّني**" أنّ في أسلوب القرآن روعة النّظم وانسجام في المعاني وحسن السّبك، على غرار أسلوب البشر الذي فيه نقص واضطراب واختلال في المعنى، يقول في هذا المعنى: «**وأنت ترى غيره–أي القرآن– من الكلام يضطرب في مجاريه، ويختلّ تصرّفه في معانيه، ويتفاوت التّفاوت الكثير في طرقه، ويضيق به النّطاق في مذاهبه، ويرتبك في أطرافه وجوانبه، ويساعد للتّكلف الوحش كثرة تصرّفه ويحيله على التّصنّع الظّاهر موارد تنقله وتخلّصه، ونظم القرآن في مُؤتلفه، ومُختلفه، وفي فصله ووصله، وافتتاحه واختتامه، وفي كلّ نهج يسلكه، وطريق يأخذ فيه، وباب يتهجّم عليه، ووجه يؤمّه على ما وصفه الله تعالى به – لا يتفاوت كما قال: "وَلَوْ كَانَ مِنْ عِندِ غَيْرِ اللَهِ لَوَجَدُوا فِيهِ اخْتِلاَفًا كَثِيرًا". ولا خرج عن تشابهه وتماثله كما قال: "قُرآنًا عَرَبِيًا غَيْرَ ذِي عِوَجٍ" ولا يخرج عن إبانته كما قال: "بِلِسَانٍ عَرَبِيٍّ مُّبِينٍ"**»[2].

والذي يتراءى لنا من هذا، أنّ القرآن معجز في أسلوبه الذي يسير على نظم مُعيّن، ونمط فيه تجانس، وقد أدرك الباقلاّني أنّ القرآن نظام من اللّغة حيث يقول: «**وذلك أنّ نظم القرآن على تصرّف وجوهه، وتباين مذاهبه، خارج عن المعهود من نظام جميع كلامهم، ومباين للمألوف من ترتيب خطابهم، وله أسلوب يختصّ به، ويتميّز في تصرّفه عن أساليب الكلام المعتاد...، فهذا**

[1]– إبراهيم خليل: الأسلوبيّة ونظرية النّصّ، دراسات وبحوث/ نقد، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت، ط1، 1997م، ص:55.

[2]– أبي بكر محمّد بن الطّيب الباقلاّني: إعجاز القرآن، تح: السّيّد أحمد صقر، دار المعارف، مصر، دط، دت، ص: 205، 206.

إذا تأمّله المتأمّل تبيّن بخروجه عن أصناف كلامهم، وأساليب خطابهم أنّه خارج عن العادة وأنّه معجز، وهذه خصوصيّة ترجع إلى جملة القرآن وتميّز حاصل في جميعه»[1].

فقد لاحظ أنّ بين النّصّ مكتوبا والخطاب ملفوظا وحدة لغويّة يقف الإنجاز فيصلا فيها بين الطّرفين، وهو إدراك رائد للدّراسات اللّسانيّة العربيّة تُذكِّرُنا اليوم بنظريّة **"دي سوسير"** في اللّغة والكلام أو نظريّة **"تشومسكي"** في الكفاية والأداء، ومنه فقد رأى بعض النّقاد أنّ النّصّ القرآني يتّسِم بكلّ صفات النّصّ، ممّا جعل البعض يَقْصُرُ لفظا نصّ على نصّ القرآن الكريم، وهكذا يجمع النّصّ القرآني في بنيته أشكال الكتابة جميعا، كأنّه أعاد الأبجديّة إلى فطرتها، قبل الكتابة وفيما وراء الأنواع الكتابيّة، ولغته ليست مجرّد مفردات وتراكيب تحمل رؤيا معيّنة للإنسان والحياة وللكون أصلا وغيبا ومآلا[2].

ولقد ربط **"الباقلّاني"** في منهجه بين النّظم والتّأليف والرّصف[*] وبديعه، وقد بيّن لنا هذه الاستعمالات وهو يحلّل سورة النّمل يقول: «**ثمّ أنظر في آية آية، وكلمة كلمة: هل تجدها كما وصفنا، من عجيب النّظم، وبديع الرّصف؟ فكلّ كلمة لو أفردت كانت في الجمال غاية، وفي الدّلالة آية، فكيف إذا قارنتها أخواتها، وضامَّتْهَا ذواتها ممّا تجري في الحسن مجراها، وتأخذ في معناها؟ ثمّ من قصّة إلى قصّة، ومن باب إلى باب، من غير خلل يقع في نظم الفصل إلى الفصل، وحتّى يصوّر لك الفصل وصلا، ببديع التّأليف وبليغ التّنزيل**»[3]، بل قدّم نظرة مغايرة تجمع بين التّحليل والتّذوّق وذلك حين يفسِّر انسجام الآيات رغم تباعد مضامينها ومقاصدها وذلك

---

[1]- أبي بكر محمّد بن الطّيب الباقلّاني، إعجاز القرآن، ص: 35.

[2]- ينظر: بن الدّين بخولة، الإسهامات النّصّية في التّراث العربي، أطروحة مقدّمة لنيل درجة الدّكتوراه، في اللّسانيّات النّصّية تخصّص معجميّات، جامعة وهران 1، كليّة الآداب واللّغات، 2014-2015م، ص: 09.

[*]**الرّصف:** في اللّغة ضمّ الشّيء بعضه إلى بعض ونظمُه (ابن منظور مادّة (ر، ص، ف) ص: 119)، وعرّفه **"أبو هلال"** في الصّناعتيْن بقوله: **"وحسن الرّصف أن توضع الألفاظ في مواضعها، وتمكن في أماكنها، ولا يستعمل فيها التّقديم والتّأخير والحذف والزّيادة إلا حذفا لا يفسد الكلام ولا يعمي المعنى..."** (الصّناعتيْن، ص: 120).

[3]- الباقلّاني: إعجاز القرآن، ص: 190.

في قوله تعالى: ﴿ وَابْتَغِ فِيمَآ ءَاتَىٰكَ ٱللَّهُ ٱلدَّارَ ٱلْـَٔاخِرَةَ ۖ وَلَا تَنسَ نَصِيبَكَ مِنَ ٱلدُّنْيَا ۖ وَأَحْسِن كَمَآ أَحْسَنَ ٱللَّهُ إِلَيْكَ ۖ وَلَا تَبْغِ ٱلْفَسَادَ فِى ٱلْأَرْضِ ۖ إِنَّ ٱللَّهَ لَا يُحِبُّ ٱلْمُفْسِدِينَ ﴾[1]، يقول: «**وهي خمس كلمات، متباعدة في المواقع، نائبة المطارح، قد جعلها النّظم البديع أشدَّ تألُّفًا من الشّيء المُؤْتَلَف في الأصل وأحسن توافقا من المتطابق في أوّل الوضع**»[2]، فمن خلال استعمال "**الإمام الباقلّاني**" لجملة من المصطلحات، كالضمّ، والرّصف، والانسجام، والنّظم، إنّما هو تأكيد لنظرته الشّمولية محاولا في ذلك تفسير انسجام واتّساق القرآن الكريم رغم تعدّد مواطنه ومواضعه، ومعرفة «**وجه الخلوص من شيء إلى شيء من احتجاج إلى وعيد ومن إعذار إلى إنذار، ومن فنون من الأمر شتّى مختلفة تأتلف بشريف النّظم، ومتباعدة تتقارب بعليِّ الضمّ**»[3].

فبعد هذه المسحة للنّظرة الشّموليّة التي جاء بها "**الباقلّاني**" في كتابه "**إعجاز القرآن**" نجد أنّ فكرته للنّظم والرّصف لم تقم على أساس نحويٍّ، أي لم يجد لها فَهْما في تعالُق وترتيب الدّلالات ونحن نعلم أنّ النّحو هو المستوى الذي يجعل الوحدات اللّغويّة متلاحمة فيما بينها، ومن هنا نجد أنّ هذا الأساس (النّحو) قد تأصّل وتجسّد في نظريّة النّظم عند "**الإمام الجرجاني**" التي تظهر قيمتها النّصّيّة في تعالُق جملة من العلوم بعضها بعض كالنّحو، والبلاغة، والتّفسير خدمة للنّصّ المقدّس، فقد دعا إلى النّظرة الشّموليّة التي يمكِّن القارئ من الوقوف على جماليّات النّصّ الأدبيّ، فهو لا يستطيع أن يحكم على المزيّة فيه من قراءة البيت أو الأبيات الأولى، وإنّما حتّى يقرأ بقيّة الأبيات، وقد لايستطيع أن يقف على أسرار النّصّ ما لم يستفرغ جهده في تأمّل القطعة الأدبيّة كاملة، وبعد ذلك يستطيع أن يتبيّن المزايا التي تجعله يقف على ما فيها من براعة النّقش، وجودة التّصوير والتّعبير[4].

---

[1]- سورة القصص، الآية: 77.

[2]- الباقلّاني، إعجاز القرآن، ص: 194.

[3]- ينظر: المصدر نفسه، ص: 197.

[4]- ينظر: إبراهيم خليل، الأسلوبيّة ونظريّة النّصّ، ص:55.

فالنّظم عند الجرجاني: «**لا معنى له غير توخّي معاني النّحو فيما بين الكلم، قد بلغت في الوضوح والظّهور والانكشاف إلى أقصى الغاية وإلى أن تكون الزّيادة عليه كالتّكلف لما لا يحتاج إليه...**»[1].

ويقول أيضا: «**اعلم أنّ ليس "النّظم"[*] إلّا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه "علم النّحو" وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه التي نهجت فلا تزيغ عنها، وتحفظ الرّسوم التي رسمت لك فلا يخلُّ بشيء منها**»[2].

كان فضل "**الجرجاني**" كبيرا في دراسة موضوعات تتعلّق بنحو النّصّ، وبيان آليّات انسجامه ولا نشير هنا إلى دراسة موضوع الحذف والذِّكر، والتّقديم، والتّأخير، والحقيقة، والمجاز، والاستعارة والكناية، والتّعريض إذ هي موضوعات مرتبطة بجودة النّصّ، وأثره في المتلقّي، وتؤثّر في تمايُز النّصوص بعضها من بعض، ولا ترتبط بموضوع كيفيّة بناء النّصّ، من حيث هو نصّ، وقوانين إنشائه مباشرة وإن كانت ذات أثر فاعل في تحديد مفهوم النّصّ ذاته، ومع أنّ كثيرا من الدّارسين رأوا في دراسة تلك القضايا، في دلائل الإعجاز وعيًا من الجرجاني بنحو النّصّ[3].

وقد كان للإدراك الجرجاني لطبيعة علم النّحو أثر بارز في خدمة نحو النّصّ، وفهم النّصوص فهما علميّا دقيقا، وما كان حديثه في بعض جزئيّات نحو النّصّ كحديثه في الفصل والوصل[4].

يفهم ممّا سبق، أنّ "**الجرجاني**" يرى أنّ بناء النّصّ لا يبنى إلّا على أُطُرٍ وقوانين النّحو ومناهجه وبهذا لا يحصر علم النّحو في نحو الجملة فقط، بل يرى أنّ هذه الأخيرة ما هي إلّا جزء من النّحو

---

[1]- أبي بكر عبد القاهر بن عبد الرّحمن بن عمر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تعليق: محمود محمّد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، دط، دت، ص: 370.

[*] **المقصود بالنّظم**: (صناعة النّصّ)، نقلا عن: عمر أبو خرمة، اللّفظ له.

[2]- عبد القاهر الجرجاني: المصدر نفسه، ص:81.

[3]- ينظر: عمر أبو خرمة، نحو النّصّ نقد النّظريّة وبناء أخرى، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، دط، 2004م، ص: 43.

[4]- ينظر: عمر أبو خرمة، نحو النّصّ نقد النّظريّة وبناء أخرى، ص: 44.

وممّا يؤكّد هذا قوله: «**وذلك أنّا لا نعلم شيئا يبتغيه النّاظم بنظمه غير أن ينظر في وجوه كلّ باب وفروقه، فينظر في الخبر إلى الوجوه التي تراها في قولك: "زيد منطلق" و"زيد ينطلق" و"ينطلق زيد"، و"منطلق زيد"، وفي الشّرط والجزاء إلى الوجوه التي تراها في قولك: "إن تخرج أخرج" و"إن خرجت خرجت"، و"إن تخرج فأنا خارج" و"أنا خارج إن خرجت" و"أنا إن خرجت خارج"، وفي الحال إلى الوجوه التي تراها في قولك: "جاءني زيد مسرعا"، و"جاءني يسرع" و"جاءني وهو مسرع أو هو يسرع"، و"جاءني وقد أسرع"، و"جاءني قد أسرع"، فيُعرَف لكلّ من ذلك موضعُه، ويجيء به حيث ينبغي له**»[1]، وهذا ما يمكن أن نسمِّيه بنحو الجملة حسب مفهوم الإمام الجرجاني من خلال تطرُّقه لهذه الأمثلة.

يرى "**الجرجاني**" أنّ في علم النّحو أجزاء أخر، وذلك في قوله: «**وينظر في الحروف التي تشترك في معنى، ثمّ ينفرد كلّ واحد منها بخصوصيّة في ذلك المعنى، فيضع كلاّ من ذلك في خاصّ معناه، نحو أن يجيء بـ "ما" في نفي الحال وبـ "لا" إذا أراد نفي الاستقبال، وبـ "إن" فيما يترجّح بين أن يكون وأن لا يكون، وبـ " إذا" فيما عُلِم أنّه كائن، وينظر في "الجمل" التي تسرد، فيعرف موضع الفصل فيما من موضع الوصل، ثمّ يعرف فيما حقّه الوصل موضع "الواو" من موضع "الفاء"، وموضع "الفاء" من موضع "ثمّ"، وموضع "أو" من موضع "أم"، وموضع "لكن" من موضع "بل"، ويتصرّف في التّعريف، والتّنكير، والتّقديم، والتّأخير، في الكلام كلّه وفي الحذف والتّكرار، والإضمار، والإظهار، فيصيب بكلّ من ذلك مكانه، ويستعمله على الصِّحة وعلى ما ينبغي له**»[2]، وهذا الأخير من أجزاء النّحو (الجملة) هو الذي يقاس به تمايز النّصوص بعضها من بعض، إذ هو المظهر لوعي النّاصّ، أو النّاظم في ترتيب كلامه، حسب توالي

[1]- الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص: 81، 82.

[2]- المصدر نفسه، ص: 82.

المعاني في النّفس من جهة، وتأثيره في المتلقّي من جهة ثانيّة، كان هذا هو الذي أكدّ "**الجرجاني**" أنّه مدخل الإعجاز القرآني[1].

فمنهجيّة "**الجرجاني**" عند نظره في نصوص اللّغة قائمة على هذا التّقسيم، أي أن يبدأ دارس النّصّ بنحو الجملة، فيثنّي بنحو ما فوق الجملة ثمّ يعرج على هذا نحو النّصّ، ليصل منه إلى نحو الأسلوب أو (نحو الاختيار)[2]، كما يشير البحث إلى أنّ جهوده ستنصبّ على الأجزاء الثّلاثة الأولى من علم النّحو، أي: نحو الجملة، ونحو ما فوقها، ثمّ نحو النّصّ، ونحو الأسلوب تركه لعدّة أسباب منها:

1– ما قيّد الباحث به نفسه من أنّه سيدرس نحو النّصّ، وليس علم النّحو في النّصّ القرآني.

2– أنّ البحث في نحو الأسلوب سيدخل الباحث في علوم أخرى تتّصل بالتّأويل وخلافاته ومناهجه وترجيحاته.

3– أنّ البحث يزعم أنّ قوانين نحو النّصّ: الكليّة والجزئيّة، ونحو الأسلوب قائم على نحو النّصّ إذ هو بابه ومدخله[3].

فَنَحْوُ الأسلوب أو الأسلوب عنده (الجرجاني) جزء من النّظم، بل هو التّعليق الذي ميّز نظريّة النّظم عنده الذي به تنشأ المعاني عن طريق القرائن بأنواعها اللّفظيّة والمعنويّة والحاليّة، وفي هذا المقام يقول "**تمّام حسان**" «**وأمّا أخطر شيء تكلّم فيه عبد القاهر على الإطلاق فلم يكن النّظم، ولا البناء، ولا التّرتيب، وإنّما كان "التّعليق" وقد قصد به في زعمي إنشاء العلاقات بين المعاني النّحويّة بواسطة ما يُسمّى بالقرائن اللّفظيّة، والمعنويّة، والحاليّة...**»[4].

---

[1]– ينظر: عمر أبو خرمة، نحو النّصّ نقد النّظريّة وبناء أخرى، ص: 46.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص: 46.

[3]– المرجع نفسه، ص: 47.

[4]– تمّام حسّان: اللّغة العربيّة معناها ومبناها، دار الثّقافة، الدّار البيضاء، المغرب، دط، 1994م، ص: 188.

فمن خلال الطّروحات النّظريّة التي تصفّحناها من خلال كتاب **"دلائل الإعجاز"** للإمام **"عبد القاهر الجرجاني"** نجده قد عالج قضايا في عمق اللّسانيّات النّصّيّة في الوقت الرّاهن، كمصطلح الحذف والتّكرار، والوصل، والفصل، والتي اعتبرها أجزاء متعالقة في تشكيل وحدات النّصّ الذي تحكمه القوانين النّحويّة.

ومن علماء التّراث النّقدي الذي كان هو الآخر له نظرة حول النّصّ والمفاهيم المندرجة تحته كالتّماسك النّصّي **"حازم القرطاجنّي"**[*](ت: 684هـ) الذي انفرد بنظرة أكثر شموليّة للنّصّ، فهو أوّل من قسّم القصيدة العربيّة إلى **"فصول"**[*]، زعم أنّ لها أحكاما في البناء، وأوّل من أدرك الصّلة الرّابطة بين مطلع القصيدة، وما سمّاه بالمقطع، وهو آخرها الذي يحمل في ثناياه الانطباع الأخير والنّهائي عن القصيدة، والظّاهر أنّ الذي شدَّهُ إلى هذا التّقسيم هو عنايتُه البالغة بحُلَى القصيدة، وما ينبغي أن يوفِّره الشّاعر في هذه الأجزاء لينتقل عبرها القارئ من جيِّدٍ إلى أجودَ، ومن حسن إلى أحسن[1].

ويمكن أن نصنِّف وصف **"حازم القرطاجنّي"** لتماسك القصيدة إلى:

1- تماسك الفصل يجب:

أ- أن يكون متماسك النّسج.

---

[*] **حازم القرطاجنّي**: هو أبو الحسن حازم بن محمّد بن حازم القرطاجنّي، ولد في قرطاجنّة المدينة الأندلسيّة سنة (608هـ/ 1211م) وإليها نُسِبَ، نشأ في أسرة ذات علم ودين، فأبوه كان فقيها عالما، تولّى قضاء قرطاجنّة أكثر من أربعين عاما، وقد عُنِي بولده فوجّهه إلى طلب العلم مبكِّرا، فبعد أن حفظ القرآن الكريم، تردّد على حلقات العلماء في بلده، وغرناطة وإشبيليّة، تتلمذ **"حازم"** على عدد كبير من العلماء، ولزم **"أبا علي الشّلوبين"**. شيخ علماء العربيّة في عصره، فأوصاه بقراءة كتب **"ابن رشد"** بعد أن توسّم فيه النّبوغ والذّكاء، ألّف عدّة كتب منها: **"المقصورة"** و**"القصيدة النّحويّة"**، و**"التّجنيس"** و**"القوافي"** و**"كتاب منهاج البلغاء وسراج الأدباء"**، تُوفّي سنة: (684هـ-1285م).

[*] **ما يريده "حازم" بكلمة الفصول**: هو أنّ بعض أبيات القصيدة تلتقي وتترابط مُؤلِّفة وحدة لغويّة تكاد تكون مستقلّة أو تستطيع أن تكون مستقلّة عن بقيّة الفصول الأخرى في القصيدة، والفصل الواحد عنده في القصيدة ما يتكوّن من بيتين في غالب الأحيان إلى أربعة أبيات. (ينظر: إبراهيم خليل،الأسلوبيّة ونظريّة النّصّ، ص:59).

[1]- ينظر: إبراهيم خليل، الأسلوبيّة ونظريّة النّصّ، ص: 56.

ب– أن يكون نمط النّظم مناسبا للغرض.

ج– تقديم الأهمّ فالأهمّ.

د– أن تكون بين أبياته علاقات اقتضاء، كالسّببيّه والمحاكاة والتّفسير...الخ.

2– تماسك الفصول يجب:

أ– استمرار غرض الفصل السّابق في اللّاحق.

ب– أن تكون الفصول متّصلة العبارة والغرض.

ج– أن تكون الفصول متّصلة الغرض دون العبارة.

د– أن تكون الفصول متّصلة العبارة دون الغرض.

3–العلاقات بين الفصول يجب:

أ– أن يكون الانتقال من الجزء إلى الكلّ، أو العكس.

ب–أن يكون رأس الفصل دالّا على بقيّة الفصل (بحيث تكون الأبيات التي تليه تنمية له).

ج–أن يكون آخر الفصل أو القصيدة استدلالا على ما تقدّم منه (منها).

إنّ تناول "**القرطاجنّي**" المحيط بأجزاء القصيدة هو الذي جعلنا نعتبره أوّل ناقد عربيّ يقدِّم وصفا مفصّلا بكيفيّة تماسك النّصّ الشِّعري، مهتمّا ببداية القصيدة ونهايتها مرورا بوسطها[1].

«**لقد اهتم حازم القرطاجنّي باللّفظ والنّظم والأسلوب، ورأى في حسن التّركيب والتّأليف صورة لها أهمّيّتها الكبرى، ورأى بأنّ الكلام كلّما كان متلائما غير متنافر، متواصل الأجزاء ومتواصلا،**

[1]–ينظر: محمّد خطّابي، لسانيّات النّصّ، مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثّقافي العربي، بيروت والدّار البيضاء، ط1، 1991م، ص: 162، 163.

ومتشاكلا ومتساويّا، كلّما أحدث في المتلقّي نوعا من الإحساس باللّذة والإفادة الفنّيّة فَيَحْلُو بذلك الكلام ويتزيّن، ويبرُز في أنقى وأبهى صورة»[1]، وهذا الذي لمّح إليه بقوله: «**وكلّما وردت أنواع الشّيء وضروبه مترتّبة على نظام متشاكل وتأليف متناسب كان ذلك أدعى لتعجيب النّفس وإيلاعها بالاستماع من الشّيء ووقع منها الموقع الذي ترتاح له»**[2].

وعلى هذا الأساس قسّم "**حازم**" كتابه الموسوم بـ: "**منهاج البلغاء وسراج الأدباء**" إلى أربعة أقسام ومباحث هي كالآتي لأنّ هناك مراحل قبل الوصول إلى مستوى النّصّ، بدءا باختيار اللّفظ إلى النّظم والأسلوب[3].

- **مبحث اللّفظ**: مثّل المستوى المعجمي.
- **مبحث المعنى**: يمثّل المستوى الدّلالي. } مستوى الجملة.
- **مبحث النّظم**: يمثّل المستوى التّركيبي.

- **مبحث الأسلوب**: يمثّل المستوى النّصّي } مستوى النّصّ.

يقول في كتابه: «**قد أشرنا إلى بعض ما ينحو الشعراء نحوه فيما يرجع إلى أمور لفظية أو معنويّة، أو نظميّة، أو أسلوبيّة...»**[4].

لقد اهتمّ "**حازم القرطاجنّي**" باللّفظ والنّظم والأسلوب معا، يقول في هذا المعنى: «**واعلم أنّ منزلة حُسْنِ اللّفظ المحاكي به وإحكام تأليفه من القول المحاكي به، ومن المحاكاة بمنزلة**

[1]- نقلا عن: محمود بوستة، الاتّساق والانسجام في سورة الكهف، مذكّرة مقدّمة لنيل شهادة الماجستير، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2008-2009م، ص: 38.

[2]- أبو الحسن حازم بن محمّد بن حازم القرطاجنّي: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمّد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، دط، 1986م، ص: 245.

[3]- ينظر: نوال لخلف، الانسجام في القرآن الكريم (سورة النّور أنموذجا)، أطروحة مقدّمة لنيل شهادة الدّكتوراه في الأدب العربي، جامعة الجزائر، 2006- 2007م، ص: 114.

[4]- أبو الحسن حازم بن محمّد بن حازم القرطاجنّي: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص: 373.

عتاقة الأصباغ وحسن تأليف بعضها إلى بعض وتناسب أوضاعها من الصّور التي يمثّلها الصّانع»[1]، ومن هنا كان **"لحازم القرطاجي"** السّبق في الاهتمام بانسجام النّصّ الشّعري، وتلاحمه كما كان له السّبق أيضا في تحديده للمفاهيم النّقديّة لمفهوم النّظام Systéme الذي يقترب من مفهوم النّسق، والاقتران Cohérence[2].

فبعدما اهتمّ **"حازم"** باللّفظ والنّظم والأسلوب اِلْتَفَتَ إلى الوحدة الشّعريّة وإلى العلاقات والرّوابط بين الجمل، يقول: **"جابر عصفور"** في كتابه **"مفهوم الشّعر"**: «**إنّ مفهوم حازم للوحدة الشّعريّة متّصل بمفهوم الوحدة عند أرسطو في كتابه "فنّ الشّعر" على نحو ما قدّمه فلاسفة من أمثال "ابن سينا"، "وابن رشد"، ولذلك تجاوز "حازم" اجتهادات السّابقين عليه إلى محاولة تطبيق مفهوم الوحدة الأرسطيّة على نماذج من الشّعر العربيّ، وبالتّالي محاولة التّوفيق بين الفكرة الأرسطيّة والشّكل التّقليدي الذي ينتقل فيه الشّاعر من موضوع إلى موضوع آخر داخل القصيدة الواحدة، ويبدوا أنّ الذي ساعده على ذلك هو أنّ القصيدة العربيّة كانت قد تطوّرت عند الشّعراء المحدثين إلى نوع من ترابط الأجزاء**»[3].

ولقد أشار **"حازم"** إلى هذا المعنى بقوله: «**وشعراء المحدثين أحسن مأخذا في التّخلّص والاستطراد من القدماء، لأنّ المتقدمين إنّما كانت قصاراهم في الخروج إلى المديح... وقد كان في المحدثين من يعفي خاطره في الخروج إلى المديح اقتداء بالمتقدّمين فيهجم على المديح من غير توطئة...**»[4].

وكان اهتمامه كذلك منصبّا حول التّأليف وانسجام الحروف فيما بينها في الكلمة الواحدة وبين الجمل المتتابعة أو بمفهوم آخر تحقيق عنصر التّلاؤم الصّوتي الذي له الأهمّيّة البالغة في ربط

[1]- حازم القرطاجيّ: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص: 129.

[2]-ينظر: نوال لخلف، الانسجام في القرآن الكريم (سورة النّور أنموذجا)، ص: 116.

[3]- جابر عصفور: مفهوم الشعر، دراسة في التّراث النّقدي، مطابع الهيئة المصريّة للكتاب، ط5، 1995م، ص: 371، 372.

[4]- حازم القرطاجيّ: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص: 317، 318.

وسبك المعاني وفي هذا المقام يقول: «**ومن ذلك حسن التّأليف وتلاؤمه، والتّلاؤم يقع في الكلام على أنحاء: منها أن تكون حروف الكلام بالنّظر إلى ائتلاف بعض حروف الكلمة مع بعضها وائتلاف جملة مع جملة كلمة تلاصقها منتظمة في حروف مختارة متباعدة المخارج مترتّبة التّرتيب الذي يقع فيه خفّة وتشاكل ما، ومنها ألّا تتفاوت الكلمة المؤتَلَفة في مقدار الاستعمال فتكون الواحدة في نهاية الابتذال، والأخرى في نهاية الحوشِية وقلّة الاستعمال ومنها أن تتناسب بعض صفاتها مثل أن تكون إحداهما مشتقّة مع الأخرى، مع تغاير المعنييْن من جهة أو جهات، أو تتماثل أوزان الكلم أو تتوازن مقاطعها، ومنها أن تكون كلّ كلمة قويّة الطّلب لما يليها من الكلم أليق بها من كلّ ما يمكن أن يوضع موضعها**»[1].

ثمّ يتابع كلامه قائلا: «**وقد تُعدَم هذه الصّفات أو أكثرها من الكلم وتكون مع ذلك متلائمة التّأليف لا يدري من أين وقع فيها التّلاؤم ولا كيف وقع...**»[2]

يتّضح من هذا القول والقول السّابق، أنّ "**حازم القرطاجنّي**" اهتمّ بالانسجام الصّوتي داخل الكلم سواء انسجام الحروف، أو انسجام الجمل، وربطه بالأسلوب الذي يمثّل المستوى النّصّي كلّا متكاملا، وبهذا حقّق المستوى التّداولي الذي ارتبط بالسّياق النّفسي أكثر عنده، وهذا الأخير لا يكون إلّا بالاستعداد، والاستعداد في مفهومه نوعان:

أ– استعداد بأن تكون للنّفس حال وهوى قد تهيّأت بها لأن يحرّكها قول ما بحسب شدّة موافقته لتلك الحال والهوى.

ب– استعداد بأن تكون النّفوس معتقدة في الشّعر أنّه حكم وأنّه غريم يتقاضى النّفوس الكريمة الإجابة إلى مقتضاه بما أسلبها من هزّة الارتياح لحسن المحاكاة[3]، فالمستوى التّداولي إذا هو الذي يحدّد

[1]– حازم القرطاجنّي: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص: 222.

[2]– المصدر نفسه، ص: 223.

[3]– ينظر: المصدر نفسه، ص: 121، 122.

العلاقة الموجودة بين الجمل، وبالتّالي يدرس هذه العلاقات بين النّصّ والسّياق من خلال البُنَى السّياقيّة المتعلّقة بالنّفس حسب رأيه (حازم).

وبعد هذه الالتفاتة لمفهوم النّصّ في التّراث نجد أنّ علماء التّراث قد سبقوا المحدَثِينَ سواء من العرب أو الغرب في نظرتهم للنّصّ بعدّة قرون، فهذا الإمام **"الباقلّاني"** أتى بفكرة النّظرة الشّموليّة، والإمام **"الجرجاني"** بفكرة النّظم والتّعليق، والإمام **"حازم القرطاجنّي"** بفكرة التّماسك النّصّي حينما قسّم القصيدة العربيّة إلى فصول.

2-2- مفهوم النّصّ في الدِّراسات العربيّة والغربيّة الحديثة:

لقد شهد مفهوم النّصّ في الدِّراسات العربيّة والغربيّة الحديثة اهتماما واسعا، فاتّسعت بذلك دائرتُه المفاهيميّة، وتباينت النّظرة إلى النّص لتبايُنِ المناهج.

2-2-1- النّصّ في الدِّراسات العربيّة الحديثة:

عرّفه **"طه عبد الرّحمن"** بأنّه: «**كلّ بناء يتركّب من عدد من الجمل السّليمة مرتبطة فيما بينها بعدد من العلاقات**»[1]،

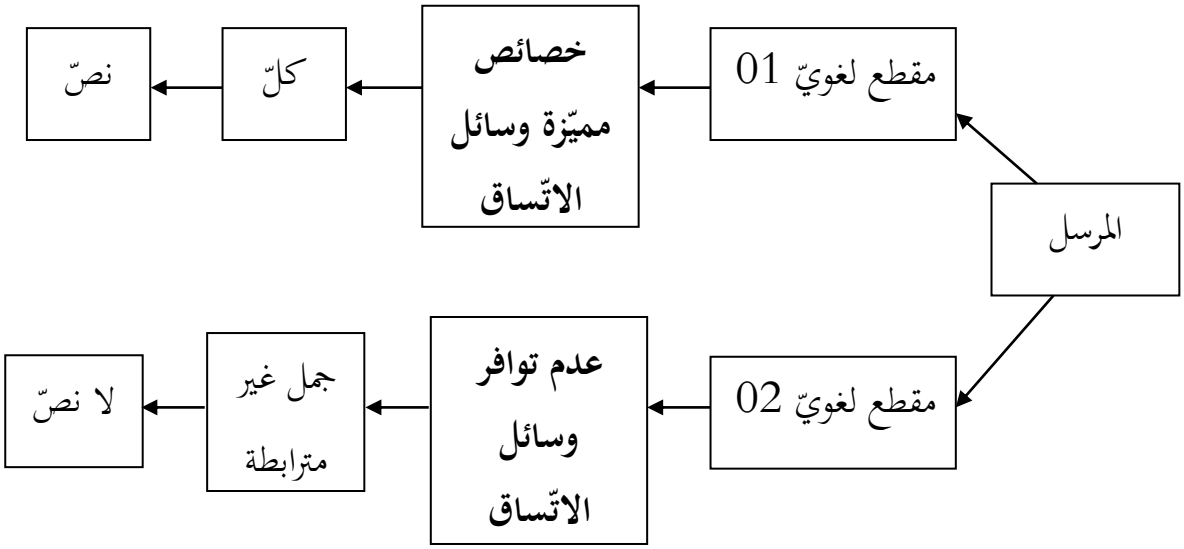
نلتمس في هذا التّعريف الصّبغة المنطقيّة لأنّ صاحبه تكلّم عن التّركيب والرّبط داخل بناء، وهذا لا يكون إلّا في النّصّ المنسوج نسيجا مُحكَمًا وفق المعايير النّصّيّة.

ويذهب **"نور الدّين السّد"** في كتابه **"الأسلوبيّة وتحليل الخطاب"** إلى أنّ النّصّ «**ليس مجموعة جمل فقط، لأنّ النّصّ يمكن أن يكون منطوقا أو مكتوبا نثرا أو شعرا، حوارا، أو مونولوجًا، يمكن أن يكون أيّ شيء من مَثَلٍ واحد حتّى مسرحيّة بأكملها، من نداء استغاثة حتّى مجموعة مناقشة الحاصلة طوال يوم من لقاء هيئة**»[2]، ثمّ يذهب بعد ذلك إلى أنّ النّصّيّة

[1]- طه عبد الرّحمن: في أصول الحوار وتجديد علم الكلام، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، ط2، 2000م، ص: 35.

[2]- نور الدّين السّد: الأسلوبيّة وتحليل الخطاب، دار هومة للطّباعة والنّشر، الجزائر، ج2، دط، 1997م، ص: 69.

هي التي تميِّز النّصّ من اللّانصّ حيث يقول: «**النّصّيّة تحقِّق للنّصّ وحدته الشّاملة، ولكي تكون لأيّ نصّ نصّيّته ينبغي أن يعتمد على مجموعة من الوسائل اللّغويّة التي تخلُق النّصّيّة بحيث تُسهِمُ هذه الوسائل في وحدته الشّاملة**»[1]، ولقد فرّق "**السّد**" بين النّصّ واللّانصّ في خَطّاطة بيانيّة توضِّح هذا القول[2]:



يظهر من هذه الخَطّاطة أنّ "**نور الدّين السّد**" ركّز على وحدة النّصّ الشّاملة من خلال وسائل الاتّساق التي تُعَدُّ اللَّبِنة الأولى في الحُكْمِ على نصّيّة النّصّ وجودتِه، يقول في هذا المعنى: «**فإذا توافرت وسائل الاتّساق كان المقطع اللّغويّ كلّا موحّدا، وإذا افتقد إلى الخصائص التي تميِّزه والوسائل التي تجعل منه منسّقا موحّدا وجمله غير مترابطة، فَقَدَ مُقوِّمات وُجُودِهِ**»[3].

وإذا أمعنا النّظر في تعريف "**السّد**" للنّصّ نجده قد انطلق من رؤية لسانيّة، وذلك من خلال حديثه عن وسائل الاتّساق، وللتّوضيح أكثر ضرب لنا مثالا يبيّن فيه الاتّساق يقول: «(**اقطف قليلا من الزّهور، ضعها في مزهريّة قاعة الاستقبال) غنيٌّ عن البيان أنّ الضّمير (ها) في الجملة**

[1]- نور الدّين السّد: الأسلوبيّة وتحليل الخطاب، ص: 70.
[2]- المرجع نفسه، ص: 70.
[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص: 69.

الثّانيّة يحيل قبليّا إلى (الزّهور) في الجملة الأولى، وما جعل الجملتيْن متّسقتيْن هو وظيفة الإحالة القبليّة للضّمير (ها)، وبناء على ذلك فإنّ الجملتيْن تشكّلان نصًّا»[1]، ويضيف قائلا:

«إنّ القارئ، والسّياق، ووسائل الاتّساق، أركان جوهريّة وحاسمة في تمييز النّصّ عن اللّانصّ فمتكلّم اللّغة العارف بخصائصها هو وحده القادر على أن يحكم بنصّيّة ما تلقّاه، إمّا أن يشكّل كلّا موحّدا، وإمّا هو جزء من الجمل والتّراكيب لا يربطها رابط، لذلك كان الاتّساق اللّغويّ مقوّما أساسيّا في الحكم على نصّيّة أيّ نصّ من عدمها»[2].

ومن المحاولات الأخرى لتعريف النّصّ محاولة **"محمّد مفتاح"** التي انطلق فيها من منطلقات ثلاثة:

أوّلا: تجاوز ثنائيّة الحقيقة والاحتمال، ومن خلال ذلك ينبغي تجنّب الرّؤية التّقليديّة للنّصّ باعتباره أُحَادية معناه، وشفافيتُه، وحقيقتُه وصدقُه، فيكون النّصّ كلّ ما دلّ على الحقيقة وعلى الاحتمال وعلى الممكن.

ثانيّا: تدرّج المفهوم، حيث النّصّ يطلق على الحقيقة، على المكتوب المتحقّق في كتابته علاقات مُتَوَاشِجَة بين المكوّنات المعجميّة والنّحويّة والدّلاليّة والتّداوليّة في زمان ومكان مُعيّنيْن، والمكتوب الذي لا تتحقّق فيه تلك العلاقات ليس نصّا ويسمّى اللّانصّ، فإذا كان المكتوب مزيجا ممّا تحقّقت فيه تلك العلاقات مع بياض، وعلامات سيميائيّة أخرى كالرّسومات والأشكال سُمِّي نصّا.

ثالثا: حيث اعتمد فيه على تدريج المعنى، وينبغي أن يؤخذ لذلك في الحسبان، حجم النّصّ ونوعه واختلاف درجة دلالة النّصّ باختلاف نوعه، وباختلاف دلالة الجمل في النّصّ نفسه، ولقد اعتمد

[1]- نور الدّين السّد: الأسلوبيّة وتحليل الخطاب، ص: 70.

[2]- المرجع نفسه، ص: 69.

على تقسيمات القدماء في درجة الدّلالة من المحكم حتّى المتشابه[1]، في حين نجده (**محمّد مفتاح**) قد قدّم في كتابه "**تحليل الخطاب الشّعري، استراتيجيّة التّناصّ**" مجموعة من التّعاريف المرتبطة بـ "**النّصّ**" وحدوده نوردها فيما يلي:

1–مدوّنةٌ كلاميّةٌ: يعني أنّه مؤلّف من الكلام وليس صورة فوتوغرافيّة أو رسما، أو عمارة، أو زيًّا، وإن كان الدّارس يستعين برسم الكتابة وفضائها وهندستها في التّحليل.

2– حَدَثٌ: إنّ كلّ نصّ هو حدث يقع في زمان ومكان معيّنَيْن لا يعيد نفسه إعادة مطلقة، مثله في ذلك مثل الحدث التّاريخيّ.

3– تَوَاصُلِيٌّ: يهدف إلى توصيل معلومات ومعارف ونقل تجارب إلى المتلقّي.

4– تَفَاعُلِيٌّ: على أنّ الوظيفة التّواصليّة –في اللّغة– ليست هي كلّ شيء، فهناك وظائف أخرى للنّصّ اللّغويّ أهمّها: الوظيفة التّفاعليّة التي تقيم علاقات اجتماعيّة بين أفراد المجتمع وتحافظ عليها.

5– مُغْلَقٌ: ونقصد انغلاق سمته الكتابيّة الأيقونيّة التي لها بداية ونهاية.

6– تَوَالُدِيٌّ: إنّ الحدث اللّغويّ ليس منبثقا من عدم، وإنّما هو مُتولِّد من أحداث تاريخيّة ونفسانيّة ولغويّة، وتتناسل منه أحداث لغويّة أخرى لاحقة له[2].

فالملاحظ على هذه التّعريفات أنّها متنوّعة في الطُّروحات المعرفيّة والمنهجيّة في تحديد ماهيّة النّصّ، فلمسنا فيها ألوانا من الحقول المعرفيّة المختلفة كالحقل البنيوي والنّفسي والاجتماعي.

[1]– ينظر: ملفوف صلاح الدّين، مفهوم النّصّ في المدوّنة النّقديّة العربيّة، مجلّة الأثر، عدد خاص أشغال الملتقى الوطني الأوّل حول اللّسانيّات والرّواية، يومي 22 و23 فيفري 2012م، ص: 133.

[2]– ينظر: محمّد مفتاح، تحليل الخطاب الشّعري (استراتيجيّة التّناص)، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، ط3، 1992م، ص: 120.

ولقد أوضح "**الغذّامي**" في كتابه "**الخطيئة والتّكفير**" «**أنّ النّصّ بنية شموليّة لِبُنَى داخليّة من الحرف إلى الكلمة إلى الجملة إلى السّياق إلى النّصّ، ثمّ إلى النّصوص الأُخَر، ليكون بعد ذلك الكتاب امتدادا كاملا للحرف... وأنّه كلّي في حركة مرحليّة فقط لأنّه نصّ بنيويٌّ، والبنية شموليّة/ ومتحوّلة/ وذات تحكّم ذاتي/، والنّصّ يتحرّك داخليّا بحركة مفعمة بالحياة كي يُكوّن بنية الوجوديّة، ليكون له هُويّة تميُّزِه، فإذا ما تميّز فإنّه يتحرّك كاسرا لحواجز النّصوص ليدخل مع سواه في سياق يسبح فيه كما تسبح الكواكب في مجرّاتها**»[1].

يظهر من هذا التّعريف أنّ النّصّ هو الذي يحوي جميع العلاقات المكوّنة له بدءا بالوحدات الصّغيرة كالحروف إلى الكبيرة كالجملة في إطار مفهوم البنية حسب رأي "**الغذّامي**".

أمّا "**منذر عيّاشي**" فيعرب هو الآخر عن فهمه لحقيقة النّصّ بقوله: «**فالنّصّ دائم الإنتاج لأنّه مستحدث بشدّة، ومستمِّر في الصّيرورة لأنّه متحرّك، وقابل لكلّ زمان ومكان، لأنّ فاعليّته مُتولِّدة من ذاتيّته النّصّيّة، وهو إذا كان كذلك، فإنّ تعريفه يعتبر تحديدا يلغي الاستمرار فيه، ويعطّل في النّهاية فاعليّته النّصّيّة**»[2].

في حين يرى "**عبد السّلام المسدّي**" أنّ «**النّصّ تركيب وأداء وتقبل ذلك أنّ المتلقّي مع النّصّ حالات متطوّرة، وللنّصّ شأن عند مباشرته للمرّة الأولى، ثمّ يكون له شأن آخر عند معاودته، وشأن ثالث عند اختزاله، ورابع عند الحديث عنه، وهو كلّ مرّة كأنّما صار نصًّا جديدا**»[3]، فهذا الطّرح يشبه إلى حدّ ما الطّرح الذي جاء به "**الغذّامي**" عندما تكلّم عن النّصّ بأنّه بنية شموليّة وكونها متحوّلة، لذلك النّصّ تطرأ عليه حالات التّغيّر بفعل قراءة المتلقّي له ممّا يكسبه الجدَّة.

---

[1]- عبد الله الغذّامي: الخطيئة والتّكفير من البنيويّة إلى التّشريحيّة...، مطابع الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، ط4، 1998م، ص: 92.

[2]- نقلا عن: الدّين بن خولة، الإسهامات النّصّيّة في التّراث، ص: 20.

[3]- عبد السّلام مسدّي: قضيّة البنيويّة، دراسة ونماذج، دار الجنوب للنّشر، تونس، دط، 1995م، ص:51 .

وعرّفه **"سعيد يقطين"** بأنّه: «**بنية دلاليّة تنتجها ذات فرديّة أو جماعيّة ضمن بنية نصّيّة مُنتَجَة، وفي إطار بنيات ثقافيّة واجتماعيّة محدّدة**»[1].

يفهم من هذا، أنّ النّصّ في نظره –**سعيد يقطين**– أنّه يتكوّن من ثلاث بنيات هي:

البنية الدّلاليّة، والبنية النّصّيّة، والبنية الثّقافيّة والاجتماعيّة.

نقوم بشرح هذه المكوّنات بنوع من التّفصيل حتّى يتّضح المفهوم أكثر:

1– بنية دلاليّة: معناه أنّ النّصّ دليل يستوعب دالّا ومدلولا، ومن خلالهما معا يتضمّن بنية صرفيّة وأخرى نحويّة، وكلّ بنية من هذه البنيات الثّلاث يمكن تحليلها، ووصفها، وتفسيرها في تعالقها بباقي البنيات الأخرى.

2– بنية نصّيّة: إنّ النّصّ كبنية دلاليّة هي جماع ببنيات داخليّة يتكوّن منها (صرفيّة/ نحويّة) يتمّ إنتاجه ضمن بنية نصّيّة كبرى، تتعدّد فيها النّصوص وتتقاطع وتتداخل وتتعارض، تقوم هذه البنية على أساس التّفاعل الذي يأخذ طابع الهدم والبناء.

3– بنية ثقافية واجتماعيّة: تكون هذه البنية متزامنة مع النّصّ زمنيّا، والتّزامن لا يمكن تحديده بالسّنوات، ولكن بثوابت العناصر المادّية لهذه البنية، وبمعنى آخر هي التي ينتج النّصّ في إطارها[2].

والنّصّ هو علامة لغويّة أصليّة تبرز الجانب الاتّصالي والسّيميائي، بل هو سلسلة من العلامات المنتظمة في نسق معيّن لتنتج معنًى كلّيًا، إذ يراعي في هذه المتواليات الإحاطة بالتّفاصيل جميعها من حيث التّرتيب والتّوزيع وما تضمّه من الرّوابط المعنويّة والشّكليّة وهيئة تركيبها، لذا يمكن أن

[1]– سعيد يقطين: انفتاح النّصّ الرّوائي النّصّ والسّياق، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، ط2، 2001م، ص: 32.
[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص: 32، 33.

نطلق على هذا المقوِّم بـ(شكل النّصّ)، ولقد تتبّع **"محمّد الماكري"** أثر هذا الشّكل في بناء النّصّ وتحليله[1].

ومن جملة المعاصرين الذين تناولوا مفهوم النّصّ **"عبد المالك مرتاض"** الذي يرى أنّ «**النّصّ لا ينبغي أن يُحدَّد بمفهوم الجملة، ولا بمفهوم الفقرة التي هي وحدة كبرى لمجموعة من الجمل، فقد يتصادف أن تكون جملة واحدة من الكلام نصّا قائما بذاته مستقلّا بنفسه، وذلك ممكن الحدوث في التّقاليد الأدبيّة كالأمثال الشّعبيّة والألغاز والحكم السائرة والأحاديث النّبويّة التي تجري مجرى الأحكام وهَلُمَّ جرّا**»[2]، بمعنى أنّ النّصّ لا يُحدّد من خلال كمِّه النّاتج عن الجمل أو الفقرات في نظر **"مرتاض"**.

ويضيف قائلا: «**فالنّصّ قائم على التّجريديّة بحكم مقروئيّته، وقائم على التّعدُّديّة بحكم خصوصيّة عطائه تبعا لكلّ حالة يتعرّض لها في مجهر القراءة، فالنّصّ حيث هو قابليّة للعطاء المتجدِّد المتعدِّد بتعدُّد تعرّضه للقراءة، ولعلّ هذا ما تطلق عليه "جوليا كريستيفا" إنتاجيّة النّصّ) حيث أنّه يتّخذ من اللّغة مجالا للنّشاط فتراه يتردّد إلى ما يسبق هذه اللّغة مُحدِثا بعدا بين لغة الاستعمال اليوميّة، وهي اللّغة المُسخّرة لتقديم الأشياء، والتّفاهم بين النّاس، والحجم الشّاعر للفاعليّات الدّالية، فتنشط اللّغة هي الأصل الأدبيّ في كلّ مرحلة من مراحله ومظاهره**»[3].

يتبيّن من هذا القول، أنّ صاحبه قد ارتكز في تحديد ماهيّة النّصّ وحده على نظريّة القراءة التي أكسبته صفتيْن أساسيتيْن هما:

أ- صفة التّجديد بحكم المقروئيّة.

---

[1]- ينظر: بشرى حمدي البستاني، ودوسن عبد الغني المختار، في مفهوم النّصّ ومعايير نصّيّة القرآن الكريم، دراسة نظريّة، مجلّة أبحاث كلّية التّربيّة الأساسيّة، مج11، ع1، 2011م، ص: 179، 180.

[2]- عبد المالك مرتاض: في نظريّة النّصّ، جريدة المجاهد، ع1424، ص: 57.

[3]- المرجع نفسه، ص: 57.

ب-صفة التّعدد بحكم الخصوصيّة.

2-2-2- النّصّ في الدِّراسات الغربيّة الحديثة:

لقد عَرَفَ مفهوم النّصّ في الدّراسات الغربيّة الحديثة هو الآخر اهتماما على نطاق واسع فظهرت حوله جملة من الدّراسات لباحثين معروفين على السّاحة العلميّة، حاولوا تقديم تصوّرات إجرائيّة لعالم النّصّ، ومن جملة هؤلاء: **"رولان بارت"**، **"تزفتان تودوروف"**،**"لويس هيلمسليف"** **"جوليا كريستفا"**، **"أمرتوإيكو"** و**"فان دايك"**، سنعرض في هذه الجزئيّة من البحث مفهومهم للنّصِّ كلٌّ على حِدَة.

1-رولان بارت (Rolan Barthes):

لقد سَرَدَ **"بارت"** تعريفه العامّ للنّصِّ من: «**أنّه السّطح الظاهريّ للنّتاج الأدبيّ، نسيج الكلمات المنظومة في التّأليف، والمنسّقة، بحيث تفرض شكلا ثابتا ووحيدا ما استطاعت إلى ذلك سبيلا...، وليس النّصّ في نهاية الأمر إلّا جسما مدركا بالحاسّة البصريّة، وأيّ نصّ يشاطر الأثر الأدبيّ هالته الرّوحيّة، وهو مرتبط تشكيلا بالكتابة*...، وهو الذي يوجد الضّمان للشّيء المكتوب جامعا وظائف صيانته: الاستقرار*، واستمرار التّسجيل الرّامي إلى تصحيح ضعف الذّاكرة وعدم دقّتها، فالنّصّ سلاح في وجه الزّمن والنّسيان، في وجه براعات القول الذي يستدرك، ويخلط ويتنكر بسهولة تامّة...، وهو مرتبط تاريخيّا بعالم بأكمله من النّظم في القانون والدّين والأدب والتّعليم، إذ هو موضوع أخلاقيّ: أي الكتابة حين تشارك في العقد الاجتماعيّ، إنّه يفرض نفسه ويطالب بأنّ نطبّقه ونحترمه، ولكنّه في المقابل يَسِمُ الكلام بِسِمَةٍ نفسيّة جدّا- لا يملكها في جوهره- ألا وهي: الضّمان**»[1].

---

*تشكيل الكتابة: ويقصد بها ظهور النّصّ المكتوب.

*الاستقرار: ونعني به تركيب أجزاء النّصّ وترتيبها.

[1]- محمّد خير البقاعي: دراسات في النّصّ والتّناصّيّة، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، 1998م، ص: 26، 27.

يتبيّن من هذا، أنّ مفهوم "**بارت**" للنّصّ يدور حول الشّكل، أي الإطار الشّكلي للنّصّ وبهذا يتقاطع مع مفهوم النّصّ في الثّقافة العربيّة، حيث انطلق في مفهومه للنّصّ من المدلول اللّغويّ، وهو أنّ "**النّصّ**" يعني النّسيج، وذلك لما يجتهد فيه الكاتب من ضمّ أجزائه من الوحدات الصّغرى إلى الكبرى (من الحرف إلى الكلمة إلى الجملة إلى الفقرة فالنّصّ)، والرّبط بين هذه الأخيرة ليُكوِّنَ لنا في الأخير نصّا كاملا وفق معاييره وضوابطه.

لقد أحاط "**رولان بارت**" علم النّصّ بمجموعة من المفاهيم تمثّلت في النّقاط الآتية:

1-1- أزمة العلامة (La Crise du Signe):

حيث ينطوي مفهوم النّصّ على أنّ الرّسالة المكتوبة متركبة كالعلامة: فمن جهة الدّال [مادّية الحروف وتسلسلها في كلمات، في جمل، في فقرات، في فصول]، ومن جهة أخرى المدلول وهو معنى أصلي، أحادي الاتّجاه قطعي، تحدِّده صحّة العلامات التي تنقله[1].

1-2- نظريّة النّصّ: (La Théorie Du Texte)

تعتبر نظريّة النّصّ بداية نقد مباشر لأيّ لغة واصفة، إنّها مراجعة لعلميّة الخطاب، لذلك التمست تحوُّلا علميّا حقيقيّا، والنّصّ جزء من الكلام مُوْضَع هو نفسه في منظور كلاميّ، إنّ إيصال فكر نظري أو معرفة حول النّصّ يفترض إذا أنّ يتواصل مع ممارسة النّصّ بشكل أو بآخر.

وبهذا تستطيع-نظريّة النّصّ- أن تتّخذ في التّعبير عن ذاتها صيغة الخطاب العلمي المتماسك والمحايد، غير أنّ ذلك يجري ظرفيّة وتعلميّة...، ويحقّ كلّ الحقّ بمجموعة من النّصوص متباينة كلّ التّباين أن نضعها في إطار نظريّة النّصّ، فهي نصوص تعالج انعكاسيّة الكلام ودورة اللّفظ[2].

[1]- ينظر: محمّد خير البقاعي، دراسات في النّصّ والتّناصّيّة، ص: 27.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص: 32.

1-3- النّصّ والعمل الأدبيّ (Hetexte Et L'oeuvre):

إذا كان الأثر الفنّي يستطيع أن يتعرّف بمصطلحات غير متجانسة في الخطاب، منطلقا من قِطَعِ الكِتَاب، ومن تحديدات اجتماعيّة وتاريخيّة كانت قد أنتجت هذا الكتاب، فالنّصّ يظلّ في كلّ الأحوال متلاحما مع الخطاب، وليس النّصّ إلّا خطابا، ولا يستطيع أن يتواجد إلّا عبر خطاب آخر وبعبارة أخرى أنّ النّصّ لا يتواجد إلّا بواسطة عمل وإنتاجيّة[1].

1-4- الممارسة النّصّيّة (La PratiqueTextuelle):

إنّ ممارسة كتابة نصّيّة هي التّجلّي الحقيقي لنظريّة النّصّ التي لم تعد وقفا على الفواعل (صنّاع الكتابة أو النّقاد، والباحثين، والدّارسين) فالممارسة المقصودة هي ممارسة تجاوزيّة بالنّسبة إلى الأنواع الرّئيسيّة المألوفة: الإدراك الحسّي، العقلنة، العلامة، القواعد، وحتّى العلم (العلم النّقدي)[2].

لقد وضّح "**بارت**" مفهوم النّصّ من خلال مثال ضربه لنا في كتابة: "**لذّة النّصّ**" يقول: «**وإنّ الذّات إذ تكون ضائعة في هذا النّسيج تنحلّ فيه، كما لو أنّها عنكبوت تذوب هي نفسها في الإفرازات البيانيّة لنسيجها... فإنّنا نستطيع أن نُعرِّف نظريّة النّصّ بأنّها علم صناعة نسيج العنكبوت**»[3].

فَوَجْهُ الشّبه بين "**نسيج النّصّ**" و"**نسيج العنكبوت**" يكمن في عمليّة الحياكة وشدّة التّماسك والتّرابط، وبهذا أصبح مفهوم النّصّ عنده إنتاجا من جهة، ونشاطا من جهة أخرى.

---

[1]- ينظر: محمّد خير البقاعي، دراسات في النّصّ والتّناصّيّة، ص: 40.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص: 49.

[3]- رولان بارت: لذّة النّصّ، تر: منذر عيّاشي، دار لوسوي، باريس، ط1، 1992م، ص: 109.

2- تودوروف تزفيتان: (Todorov Tzvetan)

يرى أنّ مفهوم النّصّ لا يقع مع مفهوم الجملة في مستوى واحد، وبهذا المعنى يكون النّصّ متميّزا عن الفقرة (الوحدة المكوّنة من عدّة جمل)، النّصّ يمكنه مطابقة جملة أو كتابا كاملا ويتحدّد النّصّ باستقلاليّته وبانغلاقيّته، على الرّغم من أنّ كثيرا من النّصوص ليست مغلقة، وهو يشكّل نظاما لا ينبغي المساواة بينه وبين النّظام اللّسانيّ، ولكن وضعه في علاقة معه هي"علاقة تماس ومشابهة".

ويضيف "النّصّ هو نظام تضمّني لأنّه ثان بالنّسبة إلى نظام دلاليّ آخر"، هناك إذن نظام دلاليّ يتولّد عنه نظام وراءه هو التّضمّني، والتّضمين يقابل الإحالة ويتحدّد في إطار العلامة، فإذا كانت الإحالة تربط العلامة بمرجعها، فإنّ التّضمين يشير إلى كلّ ما هو ثان أو ذاتي، وإذا كان النّصّ نظاما تضمينيّا يحيل إلى دلالات أخرى، وهذه إشارة إلى أنّه ليست هناك قراءة واحدة للنّصّ.

3- لويس هيلمسليف (Louis Helmslev):

إنّ رؤية "**هيلمسليف**" للنّصّ على المستوى الدّلالي تتّفق مع تعريف "**تودوروف**" للنّصّ الأوّل الذي يرى أنّه نظام ثان لأنّه تضميني، إي إيحائي، والثّاني يرى أنّه يخالف النّظام اللّساني، والنّصّ عند "**هيلمسليف**": "هو الملفوظ منطوقا أو مكتوبا قديما أو حديثا، طويلا أو قصيرا، فكلمة (قف) هي نصّ، كما أنّ المادّة اللّغويّة لرواية بكاملها هي كذلك نصّ"[1].

فالنّصّ في نظر "**هيلمسليف**" لا ينظر إليه من حيث حجمه (الطّول أو القصر)، وإنّما ينظر إليه من زاوية الانغلاق، وبهذا الطّرح لا نعتبر الجملة تابعة لجملة نصّا بحدّ ذاته، لأنّ الجملة كما يقول الباحث "**سعيد حسن بحيري**": «**ذات دلالة جزئيّة، ولا يمكن أن تتقرّر بالتّحديد الدّلالة الحقيقيّة لكلّ جملة داخل ما يسمّى بكليّة النّصّ إلّا بمراعاة الدّلالات السّابقة واللّاحقة في ذلك التّسلسل/ التّتابع الجُمَلي، فالاعتداد هنا ليس بالامتداد الطّولي للنّصّ، بل بالأبنيّة**

[1]- ينظر: محمّد باديس، مفهوم النّصّ وقراءته في الفكر العربي المعاصر، أطروحة مقدّمة لنيل شهادة الدّكتوراه في الأدب العربي، تخصّص: نقد أدبي، 2016-2017م، ص:23.

الكبرى المتلاحمة داخليّا التي يقدِّمها النّصّ، فالنّصّ لا يجيز وجودا مستقّلا لعناصره، حيث لا تكون القيم الجزئيّة ذات اعتبار كبير إلّا باشتراكها في القيمة الكبرى المتكوّنة من ذلك التّكوين الأكبر»[1].

فعطفا على هذا القول، نقل لنا "**صلاح فضل**" قولا لأحد الباحثين اللّغويين المحدثين: «**إنّ مفهوم النّصّ يعني أنّ التّحليل يبدأ بالوحدة الكبرى التي ترسم حدودها عن طريق تعيين الفواصل والقواطع الملموسة لاتّصالها**»[2].

ومعنى هذا، كما يقول "**جابر عصفور**": «**أنّ علينا أن نضحّي بفكرة الطّول في سبيل الوصول للنّصّ المستدير المكتمل الذي يحقّق مقصدية قائلة في عمليّة التّواصل اللّغويّة، وقد تستخدم في هذا المجال فكرة انغلاقه على نفسه كمحور لتحديد هذا الاكتمال لا بمعنى عدم قبوله للتّأويلات المختلفة، وإنّما بمعنى اكتفائه بذاته فيصبح النّصّ هو "القول" اللّغوي المكتفي بذاته والمكتمل في دلالته"، ومالا يحقّق هذا الشّرط –مهما كان طوله– لا يعتبر نصّا، وعندئذ يصبح التّحليل هو مقياس الوحدة الكبرى النّصّيّة التي تقوم كمنطلق لا محيد عنه لفحص ما تحتها من مستويات**»[3].

يفهم من هذا أنّ فكرة الطّول في النّصوص ليست مقياسا في تحديد مقصديّة التّواصل حسب رأي جابر عصفور، وإنّما ما يقدّمه النّصّ من بنى كبرى ذات تلاحم داخلي، وهنا يأخذ التّحليل مجراه للكشف عن المستويات المضمرة.

[1]– سعيد حسن بحيرى: علم لغة النّصّ المفاهيم والاتّجاهات، مكتبة لبنان، بيروت، ط1، 1997م، ص: 139، 140.

[2]– نقلا عن: صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النّصّ، عالم المعرفة، الكويت، دط، 1992م، ص: 214، 215.

[3]– ينظر: المرجع نفسه، ص: 214، 215.

4- جوليا كريستيفا(Julia Kristeva):

ذهبت **"جوليا كريستيفا"** في تعريف النّصّ بقولها: «**النّصّ كجهاز عبر لساني*** **يعيد توزيع نظام اللّسان بواسطة الرّبط بين كلام تواصليّ يهدف إلى الإخبار المباشر، وبين أنماط عديدة من الملفوظات السّابقة عليه أو المتزامنة معه، فالنّص إذن إنتاجيّة وهو ما يعني:**

أ- أنّ علاقته باللّسان الذي يتموقَعُ داخله هي علاقة إعادة توزيع (هادمة، بنّاءة) ولذلك فهو قابل للتّناول عبر المقولات المنطقيّة لا عبر المقولات اللّسانيّة الخالصة.

ب- أنّه ترحال للنّصوص وتداخل نصّي، ففي فضاء نصّ معيّن تتقاطع وتتنافى ملفوظات عديدة مقتطّعة من نصوص أخرى»[1].

فمفهوم النّصّ في نظر **"كريستيفا"** أكثر من مجرّد خطاب أو قول، إذ أنّه موضوع لعديد من الممارسات السّيميولوجيّة التي يُعتدّ بها على أساس أنّها ظاهرة عبر لغويّة، وبمعنى آخر تتجاوز ما هو لغويّ، والذي يستفاد من هذا أنّ تحليل النّصّ لا ينحصر في مقولات اللّغة على الرّغم من أنّه متشكّل منها، إلّا أنّه يراعي جوانب لا تتمّثل في الواقع اللّغويّ الفعلي، بل توجد في الواقع الخارجي الذي يعبّر عن مقولات غير لغويّة، أي مقولات خارج النّصّ[2].

ورغم اختلاف علماء لغة النّصّ على أنّ النّصّ عمليّة إنتاج، بمعنى أنّه ليس وصفا أو سردا لحقائق اللّغة فحسب، بل تترك مساحة كبيرة من الحرّيّة للمفسّرين لكي يقدّموا من خلال عمليّات تفكيك الأبنيّة اللّغويّة الفعليّة وتمثّل أبنية دلاليّة كبرى يجمع بينها، وتخلق توالدا مستمّرا باختلاف

---

* **عبر لساني**: يقصد به النّقل اللّغوي.

[1]- جوليا كريستيفا، علم النّصّ، تر: فريد الزّاهي، دار توبقال للنّشر، الدّار البيضاء، المغرب، ط2، 1997م، ص: 21.

[2]- ينظر: سعيد حسن بحيري، علم لغة النّصّ المفاهيم والاتّجاهات، ص: 112.

النّظر إلى أوجه التّعالق من الدّوال والمدلولات، وعمليّة الاختيار قائمة على اكتشاف مقاصد المنشئ ثمّ إعادة الرّبط بين الجزئيات القائمة على خبرة المفسّر (القارئ) وثقافته وتوجّهه[1].

وأشارت **"كريستيفا"** في تعريفها للنّصّ إلى التّناصّ* "Intertextualité" وهو بالنّسبة إليها تحويل لنصوص، أو نقلها، أي أنّه في فضاء نصّ ما، عدّة ملفوظات تؤخذ من نصوص أخرى وتتقاطع ويعدل بعضها بعضا، ولذلك تقرّر أنّه لا يمكن لأيّ نصّ أن يكتب مستقلّا عمّا كتب من قبل، فهو يحمل بصورة واضحة ذاكرة وأثر الإرث والعرف، وهذا يعني أنّ النّصّ ليس انعكاسا لصاحبه، وإنّما لما هو مخزون في الذّاكرة من نصوص أخرى متعدِّدة الاتّجاهات، ومن هنا فإنّ النّصّ وإن كان إنتاجا ذاتيّا فإنّه يتحوّل بالتّناصّ إلى إنتاج جماعيّ، ويصبح بلا حدود، ويفقد المعنى الواحد وتتعدّد دلالته[2].

معنى هذا، أنّ" **جوليا كريستيفا**" انطلقت من مفهوم ماهيّة التّناصّ لتحديد مفهوم النّصّ.

وقد أفادت **"جوليا"** من المفهوم الذي وضعه **"ميخائيل باختين"** "Mikhail Bakhtine" باسم **"الحواريّة"**"Dialogisme"، عند إقصاء الشّكلانيّين الرّوس النّصوص عن السّياقات الخارجيّة ويعني **"باختين"** بهذا المصطلح **"حوار النّصوص"**، كما أنّه أطلق عليه تسميّة أخرى بـ:**"تعدّد الأصوات"** "Poly Phonie" بحيث يكون سبب هذا التّعدد من الأمور العسيرة تحديد ملكيّة النّصّ،

---

[1]- ينظر: سعيد حسن بحيري، علم لغة النّصّ المفاهيم والاتّجاهات، ص: 112، 113.

*__التّناصّ__: يعدّ نظريّة من نظريّات ما بعد الحداثةpostmodernism، ولدت في حقول السّيميائيّة والبنيويّة، وقد انطلقت شرارتها الأولى من الشّكليّين في كتابات **"شلوفسكي"** ومن بعده **"ميخائيل باختين"** الذي اتّجه بالفكرة نحو النّصّ مباشرة، حتّى عملت النّاقدة البلغاريّة **"جوليا كريستيفا"** على صياغة الرّؤية المكتملة للنّظريّة مستخدمة للمرّة الأولى مصطلح التّناصّ في كتاباتها حيث كتبت بين عاميْ: 1966-1967م عددا من المقالات نشرت في مجلّتي (Telquell) و(Critique) الفرنسيتيْن ظهر فيها= =مصطلح التّناصّ، وكانت في ذلك معنيّة بالنّتاج الأدبي، فأهملت التّلقّي والقارئ (نقلا عن: علاء الدّين رمضان السّيّد، ظاهرة التّناصّ بين الإمام عبد القاهر الجرجاني وجوليا كريستيفا، بحوث المؤتمر العلمي الدّولي الأوّل بكلّية اللّغة العربيّة بأسيوط (مصر) 2014م، ص: 1389، 1390).

[2]- ينظر: محمّد باديس، مفهوم النّصّ وقراءته في الفكر العربي المعاصر، ص: 31.

لأنّ أيّ نصٍّ قد تقاطع مع نصوص أخرى مزامنة له أو سابقة له، أو أخذ منها سواء عن قصد أو عن غير قصد، وهذه أيضا قد أخذت من غيرها[1].

ولقد اعتمدت هي الأخرى على جملة من العناوين أكملت بها المفاهيم المتعلّقة بنظريّة النّصّ والتي منها: ممارسة دلاليّة-الإنتاجية- التّمعني- خلقة النّصّ- تخلّق النّصّ[*].

5- أمبرتو إيكو: (Umberto Eco)

يرى **"أمبرتو إيكو"** أنّ«**النّصّ إنتاج ينبغي أن يكون تأويله عمليّة نابعة من آليته التّوليديّة الخاصّة به، وأنّه نسيج من فضاءات بيضاء وفجوات متروكة للقارئ، والكاتب يتوقّع أن تملأ لسببين اثنين:**

أوّلهما لأنّ النّصّ آلة كسولة، يعيش على ما يضيفه إليه القارئ من معنى..، وثانيهما لأنّه بانتقاله شيئا فشيئا من الوظيفة التّعلميّة إلى الوظيفة الجماليّة يترك للقارئ المبادرة لتأويله... والنّصّ في حاجة إلى قارئٍ ما لكي يعمل»[2].

لقد وصف **"إيكو"** النّصّ بصفة الكسل وهذا إن دلّ فإنّما يدلّ على انفتاحه، لذا أشار في مفهومه إلى القارئ الذي له القدرة على الفهم لغربلة النّصّ وإخراجه من كسله، وبذلك يملأ الفضاءات المسكوت عنها التي علقت في البياض الذي أشار إليه.

وهذه الرّؤيا تعطي القارئ وظيفة مهمّة في تأكيد الانفتاح، ومنه تأويلاته وقراءاته النّاجحة فالنّصّ الأدبيّ يكون عالما مفتوحا حين يستطيع المؤوّل اكتشاف مالا يحصى من التّرابطات، وهنا صارت قيمة العمل الأدبيّ مرتبطة بمستوى التّفاعل مع القارئ وقدرته على حسن محاورته ومجاراته له وتحوّلت القراءة من تلقٍّ سكوني إلى عطاء إيجابي فاعل، من شأنه أن يحمل النّصّ أصلا، لأن يقرأ

[1]- ينظر: محمّد باديس، مفهوم النّصّ وقراءته في الفكر العربي المعاصر، ص: 31.

[*] للتّفصيل أكثر في هذه المصطلحات، ينظر: محمّد خير البقاعي، دراسات في النّصّ والتّناصّيّة، ص ص: 33 -37.

[2]- محمّد باديس، المرجع نفسه، ص: 32.

ويؤوّل بطرائق مختلفة تبعا لاختلاف وسائل ملء فراغاته وتحبير بياضاته، ومن هذا المنطلق صار القارئ يمتلك وظيفة حاسمة في تحديد نوع النّصّ وتنظيمه وتأويله، على أنّ هذا القارئ يتكشّف داخل النّصّ نفسه، وهذا ما أشاعه "**أمبرتو إيكو**" في أغلب كتاباته على تأكيده على وظيفة القارئ[1].

وبمفهوم آخر النّصّ عند "**إيكو**" هو تعاضد وتكامل بين ما يقال وما لا يقال بين الظّاهر والخفيّ، وأنّ ما يقال هو ما يجب أن يفعّل على مستوى المضمون عبر حركات القراءة التّعاضديّة الفاعلة[2].

يقول "**إيكو**" «**لا أكثر انفتاحا من نصّ مغلق، إلّا أنّ انفتاحه يكون من قبل مبادرة خارجيّة، بل يكون من فعل مبادرة خارجيّة، بل يكون طريقة في استخدام النّصّ وليس طريقة يستخدم بها**»[3]، يكون هذا الانفتاح بالفعل التّعاضدي بين النّصّ والقراءة، أو بين المؤلِّف والقارئ المؤوّل من خلال القارئ التّعاضدي، ويكون ذلك أيضا على وفق ما سمّاه "**إيكو**" بالاستراتيجيّة النّصّيّة[4]، وبمعنى آخر أنّ انفتاح النّصّ في نظر "**إيكو**" لا يمكن الوُلوج إليه بسهولة، ولا يُدْرَكُ من القراءة الأولى بسبب الغموض الذي يعتريه.

6- فان دايك (Van Dÿk):

لقد عرّف "**دايك**" النّصّ من خلال اعتراضيّة على النّحو التّقليديّ في كتابه "**جوانب من علم نحو النّصّ**" من حيث أنّه لا يلبّي المطالب التي تقتضيها دراسة النّصّ الأدبيّ، والشّعريّ، وَدَعَا إلى اتّباع طرق جديدة في تحليل المستويات الصّوتيّة، والتّركيبيّة، والدّلاليّة للنّصّ مع الوقوف على ما

[1]- ينظر: عبد الله حبيب كاظم، وعزيز حسين علي، النّصّ المفتوح في النّقد العربي الحديث، مجلّة القادسيّة في الآداب والعلوم التّربوية، مج11، ع493، 2012م، ص:66.

[2]- ينظر: بشرى موسى الصّالح، لعبة المتاهة في التّأويل ومقالات أخرى، دار أزمنة، عمّان، الأردن، ط1، 2009م، ص: 25، 26.

[3]- أمبرتو إيكو: القارئ في الحكاية، التّعاضد التأويلي في النّصوص الحكائيّة، تر: أنطوان أبو زيد، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، ط1، 1996م، ص: 71.

[4]- ينظر: عبد الله حبيب كاظم، وعزيز حسين، النّص المفتوح في النّقد العربي الحديث، ص: 66.

يعتريه –أحيانا– من إضافة أو حذف، أو استبدال، ومن هذا خرج بالنّحو من الانكفاء على دراسة البنية الصّغرى ممثّلة بالجملة، إلى العناية ببنية أكبر مكوّنة من جملة متّصلة طويلة تؤلّف وحدة معنويّة هي: النّصّ، وقد لاحظ "**دايك**" أنّ الجملة تركيب شديد التّعقيد، ولهذا فإنّ وصف "**الكلام**" بالوقوف عند "**الجملة**" وحدها وصف غير كاف، ولابدّ من الانتقال إلى وحدة أكبر هي "**النّصّ**"[1].

لقد انطلق "**فان دايك** " في تعريفه للنّصّ من المنظور النّحوي، باعتباره المستوى الذي يساهم في تماسك النّصّ وترابط أجزائه وتنظيمه، وذلك من خلال الرّوابط اللّغويّة كالعطف، والشّرط، والتي هي في رأيه آليّات يرجع إليها مستعمل اللّغة في ربط الجمل بعضها ببعض لتكوين ما يُسَمَّى بالنّصّ.

ولقد اتّخذ الباحث السّيميولوجي الرّوسي "**يوري لوتمان**" "Lotman, y" منظور أكثر شمولا عندما يدرج مفهوم النّصّ في تصوُّراته الكلمة عن الفنّ، فيرى أنّ تحديد النّصّ يعتمد على المكوّنات الآتيّة:

1– التّعبير: فالنّصّ يتمثّل في علاقات محدّدة، تختلف عن الأبنيّة القائمة خارج النّصّ، فإذا كان النّصّ أدبيّا فإنّ التّعبير يتمّ فيه أوّلا من خلال علامات اللّغة الطّبيعيّة، والتّعبير في مقابل اللّاتعبير يجبرنا على أن نعتبر النّصّ حقيقيّا لنظام وتجسيدا مادّيا له، وطِبقًا لثنائيّة "**سوسير** Soussure" الشّهيرة التي تضع الكلام مقابل اللّغة، فإنّ النّصّ ينتمي إلى مجال الكلام التّنفيذي الفردي.

2– التّحديد: فالتّحديد لازم للنّصّ، وهو بهذا المعنى يقوم في مقابل جميع العلامات المتجسّدة مادّيا والتي لا تدخل في تكوينه طبقا لمبدأ التّضمّن وعدم التّضمّن، كما أنّه من ناحيّة أخرى يقوم في مقابل جميع الأبنيّة التي لا يبرز فيها ملمح "الحدّ"، مثل أبنيّة اللّغات الطّبيعيّة ذات الخواص غير المحدودة والمفتوحة لنصوصها اللّغويّة المتكاثرة، وبالرّغم من ذلك فإنّ نظام اللّغات الطّبيعيّة يحتوي على أبنيّة تدخل فيها بوضوح مقولة التّحديد مثل: الكلمة والجملة.

[1]– ينظر: إبراهيم خليل، الأسلوبيّة ونظريّة النّصّ، ص: 139.

3- الخاصّة البنيويّة: بروز البنية شرط أساسيّ لتكوين النّصّ، وهي مرتبطة أساسا بمكوّن التّحديد[1].

نستنتج من هذه المكوّنات أنّ لاستخدام مصطلح النّصّ في مجال الفنّ (الأدب) ينبغي أن يتأسّس على جملة من المبادئ وذلك في إطار السّياق الذي ورد أو يرد فيه، وممّا نخلص إليه كذلك من خلال هذه التّعريفات للنّصّ، نجد أنّ علمه-أي علم النّصّ- متداخل بصورة جدُّ وثيقة مع عدّة علوم كعلم الشّعر، والأدب، والأسلوب، والبلاغة وغيرها، لأنّ هذه العلوم تشتغل بالنّصوص، وبهذا ابتعدت الدّراسات الحديثة عن كلّ ما هو تقليديّ، فجعلت الأدب بشعره ونثره منظومة نصّيّة إن صحّ التعبير.

ومن جملة التّعاريف التي لاقت شيوعا وتداولا بين جمهرة الباحثين تعريف كلّ من "**دي بوجراند**" "R. A. De Beaugrande"و"**دريسلر**""W. U. Dressler"، فالنّصّ حسب تصوّرهما هو

«**حدث تواصليٌّ يلزم لكونه نصّا أن تتوفّر له سبعة معايير للنّصية* مجتمعة، ويزول عنه هذا الوصف إذا تخلّف واحد من هذه المعايير**»[2]، وتتمثّل هذه المعايير في:

---

[1]- ينظر: صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النّصّ، ص: 216.

*يقوم مفهوم النّصّيّة في لسانيات النّصّ على مفهوم النّصّ بمختلف جوانبه، وبهذا تعتبر أهمّ مبحث في لسانيّات النّصّ، ويعود الفضل في بروز هذا المصطلح إلى "**روبرت دي بوجراند**" و"**دريسلر**" في كتابهما الأوّل "**مقدّمة في علم النّصّ**" الذي نشر عام 1967م، وعرف المفهوم نضجه التّامّ في كتاب "**دي بوجراند**" "**النّصّ والخطاب والإجراء**"، ويقصد بالنّصّيّة "طرق تستحضر لتكوين نحو نصّيّ، واستمراريّة خطابيّة، وتأخذ النّصّيّة شكل تمثيليّة سيميائيّة للخطاب، ومعنى هذا أنّ دراسة الأشكال النّصّيّة يراعى فيها جوانب اتّصاليّة، وتداوليّة، وأسلوبيّة، ودلاليّة، ونحويّة بصورة حتميّة، وهي اليوم أكثر إلحاحا من السّابق نظرا لما تراكم من مغالطات في فهم النّصوص ومقارباتها، مغالطات تجعل الأبحاث التّصنيفيّة المختلفة أو الدّراسات الإجماليّة والتّقويميّة موضوع إعادة نظر بالضّرورة. (ينظر كلّ: سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبيّة المعاصر، ص: 2014م، وسعيد حسن بحيري، علم لغة النّصّ المفاهيم والإجراءات، ص 148، وساهي سويدان، في النّصّ الشّعري العربيّ مقاربات منهجيّة، ص:10).

[2]- Robert Allin de Beaugrandand Wolfgang U lrichDresslar «Intreduction to Textlinguistics», London, New york. P :3.

وينظر: سعد مصلوح، نحو أجروميّة للنّصّ الشّعري، "دراسة في قصيدة جاهليّة"، مجلّة فصول، مج10، ع1، 2، جويلية، أوت، 1991م، ص: 154.

1- السّبك (الاتّساق): (Cohesion)

وهو يترتّب على إجراءات تبدوا بها العناصر السّطحيّة Surface على صورة وقائع يؤدّي السّابق منها إلى اللّاحق، بحيث يتحقّق لها التّرابط الرّصفي، وبحيث يمكن استعادة هذا التّرابط[1].

ونعني به كذلك ذلك التّرابط بين التّراكيب والعناصر اللّغويّة المختلفة لنظام اللّغة[2]، حيث تتآزر التّراكيب والعناصر لِتُشكِّل وحدة متألِّقة متناسقة متَّسِقة، بما تلعبه مختلف الرّوابط من دور في تلاحم الجمل بعضها ببعض لأنّ اجتماع العناصر الأصول والعناصر النّحويّة والكلمة، والجمل اجتماعا عاديّا بالمفاهيم أو بمجموعات من المفاهيم التي يتعلَّق بعضها ببعض في أنظمة متماسكة هو نفسه حقيقة اللّغة[3].

2- الحبك* أو الانسجام: (Coherence)

ويتطلّب هذا المعيار العديد من الاجراءات ما تنشط به عناصر المعرفة لإيجاد التّرابط المفهومي Conceptual connectivity واسترجاعه.

وتشمل وسائل الحبك على:

1- العناصر المنطقيّة كالسّببية والعموم والخصوص Classin clusion.

2- معلومات عن تنظيم الأحداث والأعمال والموضوعات والمواقف.

---

[1]- روبرت دي بوجراند: النّصّ والخطاب والإجراء: تر: تمّام حسّان، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 1998م، ص: 103.

[2]- ينظر: بشير إبرير، استراتيجيّة الانسجام في قراءة النّصّ الأدبيّ (قصّة سميرة عزّام- دموع البيع نموذجا)، معهد اللّغة العربيّة وآدابها، جامعة عنابة، الجزائر، (مقال ص: 03).

[3]- ينظر: إدوارد سابير، اللّغة (مقدّمة في دراسة الكلام)، تر: منصف عاشور، سلسلة مساءلات، الدّار العربيّة للكتاب، تونس، ج1، 1995م، ص: 52.

*ترجمها: "تمّام حسّان": بـ:"**الالتحام**"، و"**صبحي إبراهيم الفقّي**" بـ:"**التّماسك الدّلالي**"، و"**بشير إبرير**" بـ:"**التّرابط الفكري**".

3– السّعي إلى التّماسك فيما يتّصل بالتّجربة الإنسانيّة، ويتدعّم الحبك بتفاعل المعلومات التي يعرضها النّصّ مع لمعرفة السّابقة بالعالم[1].

وبمعنى آخر، أنّ الحبك أو الانسجام يتحقّق على مستوى الأفكار، وما تحمله من معاني داخل بنية النّصّ.

3– القصد (القصديّة): (Intentionality)

وهو يتضمّن موقف منشئ النّصّ من كون صورة ما من صور اللّغة قصد بها أن تكون نصّا يتمتّع بالسّبك والالتحام (الحبك)، وأنّ مثل هذا النّصّ وسيلة Instrument من وسائل متابعة خطّة معيّنة للوصول إلى غاية بعينها[2]، ولقد جعل **"جراند"** من هذه البنية معيارا قائما بذاته موجود في كلّ نصّ، لأنّ النّصوص مدوّنة كانت أو محلّية يتمّ تركيبها عن قصد من قبل على هيئة وحدات كاملة متميّزة ذات بدايات ونهايات محدّدة[3].

يقول الباحث **"جون أوستين"**(John L Austin)* : «**إنّ اللّغة نشاط وعمل مُنجَزٌ، أي أنّ المتكلّم لا يخبر ويبلّغ فحسب، بل إنّه يفعل، أي يعمل، يقوم بنشاط مدعّم بنية وقصد يريد المتكلّم تحقيقه من جرّاء تلفُّظه بِقَولٍ من الأقوال**»[4].

فالقصد بهذا المفهوم هو التّعبير بحدّ ذاته عن هدف النّصّ المنشود.

ولقد تحدّث **"إيكو"** عن القصديّة حينما أراد أن يحافظ على الرّابط الدّياليكتيكي بين قصديّة النّصّ وقصديّة القارئ حيث يقول: «... **إذا كنّا نعرف بالضّبط ماذا نقصد بقصديّة القارئ، فإنّنا**

[1]– ينظر: روبرت دي بوجراند، النّصّ والخطاب والإجراء، ص: 103.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص:103.

[3]– ينظر: جون لاينز، اللّغة والمعنى والسّياق، تر: عبّاس صادق وهّاب، دار الشّؤون الثّقافيّة العامة، آفاق عربيّة، العراق، ط1، 1978م، ص: 221.

* **هو جون أوستين:** رائد الفلسفة التّحليليّة، ويعرف في الأساس بأنّه واضع نظريّة أفعال الكلام العامّة.

[4]– خولة طالب الإبراهيمي: مبادئ في اللّسانيات، دار القصبة للنّشر، الجزائر، ط2، 2000م، ص: 161.

لا نستطيع إعطاء تحديد تجريدي لمقولة قصديّة النّصّ، فقصديّة النّصّ ليست معطاة بشكل مباشر، وحتّى إذا حدث وكانت كذلك فستكون شبيهة في هذا "بالرّسالة المسروقة" فرؤيتها محكومة بإرادة الرّائي، وهكذا إذا كان بالإمكان الحديث عن قصديّة النّصّ، فإنّ ذلك مرتبط بتخمينات القارئ، ومبادرة القارئ تعود أساسا إلى قدرته على تقديم تخمين يخصّ النّصّ»[1].

4- القبول أو المقبوليّة: (Acceptability)

وهو يتضمّن موقف مستقبِل النّصّ إزاء كون صورة ما من صور اللّغة ينبغي لها أن تكون مقبولة من حيث هي نصّ ذو سبك والتحام، وللقبول أيضا من التّغاضي Toperance في حالات تؤدّي فيها المواقف إلى ارتباك، أو حيث لا توجد شركة في الغايات بين المستقبل والمنتج.

5- المقاميّة أو رعاية الموقف: (Situationality)

وهي تتضمّن العوامل التي تجعل النّصّ مرتبطا بموقف سائد يمكن استرجاعه، ويأتي النّصّ في صورة عمل يمكن له أن يراقب الموقف وأن يغيّره[2]، وبمعنى آخر أنّ المقاميّة تشمل على العوامل التي تجعل للنّصّ صلة بموقف مرتبط بواقعة ما، بل إنّ لها تأثير في وسائط التّقارن[3].

يتضّح من هذا، أنّ معيار المقاميّة مرتبط بالسّياق الذي يظهر فيه النّصّ، سواء كان هذا السّياق اجتماعيّ أو ثقافيّ.

---

[1]- إمبرتو إيكو: التّأويل بين السّيميائيّات والتّفكيكيّة، تر: سعيد بنكراد، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، المغرب، ط2، 2004م، ص: 77.

[2]- ينظر: روبرت دي بو جراند، النّصّ والخطاب والإجراء، ص: 104.

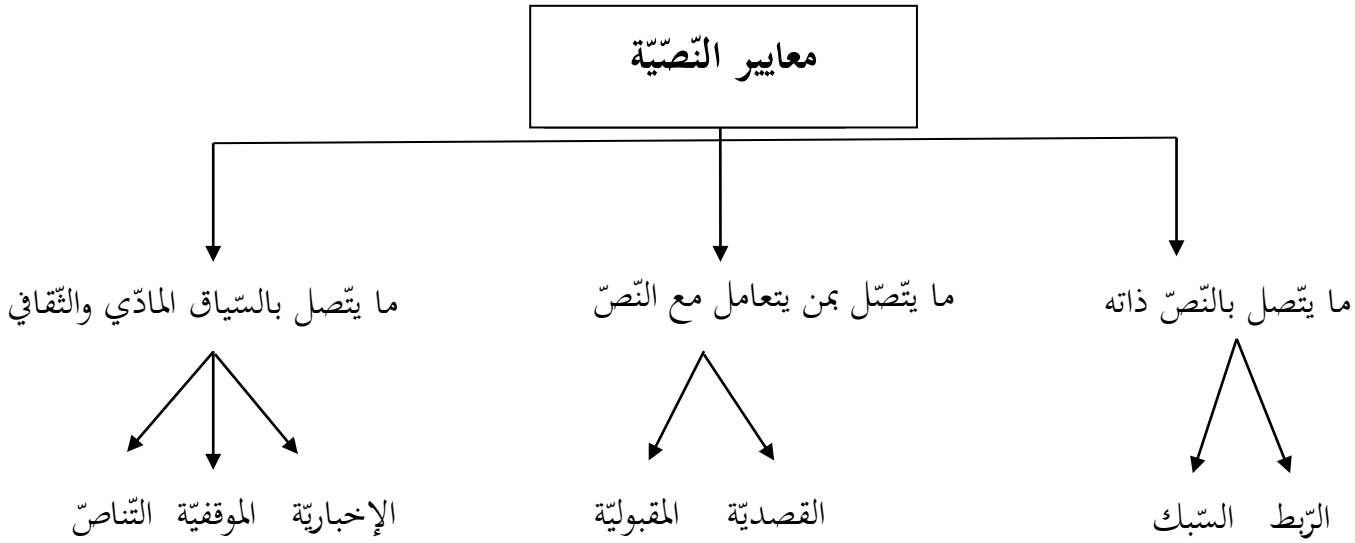
[3]- ينظر: روبرت دي بوجراند وألفغانغ دريسلر، مدخل إلى علم لغة النّصّ، تر: إلهام أبي غزالة وعلي خليل حمد، مطبعة دار الكتاب، بيروت، ط1، 1992م، ص: 34.

6- التّناصّ: (Intertextuality)

يتضمّن هو الآخر العلاقات بين نصّ ما ونصوص أخرى مرتبطة به وقعت في حدود تجربة سابقة سواء بواسِطة أم بغير وَسَاطة، وتقوم الوساطة بصورة أوسع عندما تتّجه الأجوبة أو النّقد إلى نصوص كتبت في أزمنة قديمة[1]، كما يعتبر هذا المقام «**مسؤولا بوجه عامّ عن تطوّر أنواع النّصوص بصفتها فئات لنصوص ذات أشكال نمطيّة من الخصائص، وقد يكون الاعتماد في هذا النّوع أو ذلك على النّصوصيّة كبيرا أو صغيرا**»[2].

7- الإعلاميّة أو الإخباريّة: (Informativity)

وهي العامل المؤثِّر بالنّسبة لعدم الجزم في الحكم على الوقائع النّصّيّة، أو الوقائع في عالم نصّيّ textual في مقابلة البدائل الممكنة، فالإعلاميّة تكون عند كثرة البدائل، وعند الاختيار الفعلي لبديل من خارج الاحتمال، ومعنى هذا أنّ كلّ نصّ يحمل في طيّاته كمّا إخباريّا يتفاوت من نصّ إلى آخر حسب شكل النّصّ ووظيفته، ويمكن توضيح هذه المعايير في المخطط الآتي[3]:



[1]- ينظر: روبرت دي بو جراند، النّصّ والخطاب والإجراء، ص: 104.

[2]- روبرت دي بوجراند وألفغانغ دريسلر: مدخل إلى علم لغة النّصّ، ص: 35.

[3]- ينظر: بشرى حمدي البستاني ودوسن عبد الغني المختار، في مفهوم النّصّ ومعايير نصيّة القرآن الكريم، ص: 118.

«يعدُّ تصوّر "دي بوجراند" و"درسيلر" للنّصّ أشمل التّحديّات، إذ أنّه راعى الجوانب الدّاخليّة للنّصّ المتمثّلة أساسا في ترابطه الشّكلي والمعنوي، وأثار قصديّة المتكلّم، ومقبوليّة المتلقّي، وبيّن أهمّيّة السّياق الخارجي في فهم النّصّ والحكم على اتّساقه وانسجامه، ثمّ ما يمكن أن يمتدّ عبر جسر النّصّ من قضايا التّفاعل مع النّصوص الغائبة، ومسائل الكمّ المعلوماتي للنّصّ، كما ينضوي هذا التّعريف التّركيبي على عناصر متعدِّدة المنطلقات والفلسفات، يمثّل كلّ منها توجّها بمفرده في مقاربة النّصّ، وقد يصعب تطبيقها إجرائيّا على النّصوص، فكلّ هذه المعطيات جعلت اللّسانيّين والنّقاد العرب يُقِرُّونَ بتكامل عناصر النّصّيّة»[1].

3- بين النّصّ والخطاب:

3-1- مفهوم النّصّ: لقد رأينا في مبحث سابق المفاهيم التي دارت حول النّصّ في الدّراسات الغربيّة، وقد رأينا كذلك أنّ التّعريف الذي قدّمه ووضعه **"دي بوجراند"** و**"دريسلر"** حظي باهتمام الدّراسين وحافظ على مكانته من بين كلّ التّعريفات التي حدّدت مفاهيم النّصّ؛ إذِ النّصُّ عندهما ذلك الحدث التّواصليُّ الذي يتوفّر على معايير النّصّيّة، كما سبق ذكرها.

ومن خلال هذا التّقديم صادفنا مفهوم آخر مخالف لمفهوم النّصّ يسمّى بالخطاب، فما هو مفهومه؟ وما هو الفرق بينه وبين النّصّ؟

3-2- مفهوم الخطاب:

إنّ أغلب المرادفات الأجنبيّة لمصطلح الخطاب مأخوذة من الإسم "Discours"، حيث بدأ هذا المصطلح يرسم مباحثه الدّلاليّة بعد ظهور كتاب **"ديسوسير""محاضرات في اللّسانيّات العامّة"** لما فيه من مبادئ أساسيّة أسهمت في وضوح مفهوم الخطاب، وقد اختلفت هذه التّعاريف

[1]- نقلا عن: إبراهيم بشّار، الأبعاد النّصّيّة والتّداوليّة في التّراث البلاغي العربي، رسالة مقدّمة لنيل شهادة الدّكتوراه، تخصّص علوم اللّسان العربي، جامعة محمّد خيضر، بسكرة، 2015-2016م، ص: 23.

باختلاف المنطلقات اللّسانيّة والأدبيّة[1]، فهو حسب **"هاريس"** ومن منظور توزيعي يمثّل: «**ملفوظ طويل أو هو متتالية من الجمل التي تكون مجموعة منغلقة يمكن من خلالها معاينة بنية سلسلة من العناصر بواسطة المنهجيّة التّوزيعيّة، وبشكل يجعلنا نظلُّ في مجالٍ لسانيٍّ محْضٍ**»[2].

لقد علّق الباحث **"سعيد يقطين"** على هذا التّعريف بقوله: «**وبمقتضى هذا التّعريف يسعى "هاريس" إلى تطبيق تصوّره التّوزيعي على الخطاب والذي من خلاله تصبح كلّ العناصر أو متتاليات العناصر لا يلتقي بعضها ببعض بشكل اعتباطي، وفي مختلف مواطن النّصّ، إذ أنّ التّوزيعيّات التي تلتقي من خلالها هذه العناصر تعبّر عن انتظام معيّن يكشف عن بنية النّصّ...**»[3].

ويعرّفه **"إميل بنفست"** باعتباره «**الملفوظ منظورا إليه من وجهة آليّات وعمليّات اشتغال النّصّ**»[4]، ويحدِّده بمعنى أكثر بأنّه: «**كلّ تلفّظ يُفْتَرَضُ مُتكلِّما ومستمعا، وعند الأوّل هدف التّأثير على الثّاني بطريقة ما**»[5].

انطلاقا من هذا التّعريف نقف أمام تعدُّد وتنوُّع الخطابات الشِّعريّة والمكتوبة، وباختصار كلّ الأنواع التي يتوجّه فيها متكلّم إلى متلقٍّ وينظم من يقوله من خلال مقولة الضّمير، كما نجده **(بنفست)** يميِّز بين نظامين للتلّفظ بواسطة تحليله لمقولة الضّمير والزّمن، فيظهر لنا نظامين هما: الحَكْي (Histoir)، والخِطَاب (Discours)، ويبيّن كون هذا التّمييز لا يرتبط مطلقا بالتّمييز الذي

[1]-ينظر: بن الدّين بخولة، الإسهامات النّصّيّة في التّراث العربي، ص: 40.

[2]- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الرّوائي (الزّمن، السّرد، التّبئير)، المركز الثّقافي العربي، بيروت، ط3، 1997م، ص: 17.

[3]- المرجع نفسه، ص: 18.

[4]- المرجع نفسه، ص: 19.

[5]- المرجع نفسه، ص: 19.

يُقَامُ عادة بين اللّسان المكتوب واللّسان الشّفوي، فالتّلفظ القصصي يرتبط به الآن في اللّغة المكتوبة بينما الخطاب يوظّف كتابة وشفويّا[1].

في حين نجد **"دي بوجراند"** يقدّم تعريفا للخطاب حيث يعتبره: «**مجموعة من النّصوص ذات العلاقات المشتركة، أي أنّه تتابع مرتبط من صور الاستعمال النّصّي يمكن الرّجوع إليه في وقت لاحق**»[2].

لقد أشار **"دي بوجراند"** في هذا التّعريف إلى الفرق بين الخطاب والنّصّ، بحيث جعل ميزة النّص تكمن في استعماله في الاتّصال، والخطاب أحداث ذات علاقات مشتركة في جماعة لغويّة أو مجتمع ما[3].

ومن الذين فرّقوا بين الخطاب والنّصّ كذلك **"تودوروف"** حينما اعتبر الخطاب «**جِسْمًا له ذاته وحركته، وزمنه، وهو مختلف عن كلّ ما عداه، يخضع لانتظام داخلي، لكنّه يتحرّك بحرّيّة مستقلَّة، ومن ثمّةَ فهو لون يختلف عن النّصّ**»[4].

فما نخلص إليه من خلال هذه التّعريفات ما يلي:

- ✓ أنّ الخطاب متتالية من الجمل.
- ✓ أنّ الخطاب يجمع بين الملفوظ والمكتوب.
- ✓ أنّ الخطاب وحدة لغويّة أعمّ وأشمل من الجملة.

فالتّأكيد على المظهر اللّفظي للخطاب يتحدّد أصلا من اشتغال اللّسانيّين على الكلام بوصفه مظهرا لفظيّا خاصّا بالفرد وكونه أكثر المظاهر الإشاريّة تعبيرا عن اللّغة التي يعتمدون عليها بوصفها

[1]- ينظر: سعيد يقطين، تحليل الخطاب الرّوائي (الزّمن، السّرد، التّبئير)، ص: 19.

[2]- دي بوجراند: النّصّ والخطاب والإجراء، ص: 06.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص: 06.

[4]- رابح بوحوش: اللّسانيّات وتحليل النّصوص، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2007م، ص:103.

قاعدة معياريّة عامّة "**مصدر الخطاب فردي**"، وهدفه الإفهام والتّأثير، وهذه الخاصّيّة تقرّر المصدر الفردي للخطاب بكونه نتاجا يلفظه الفرد ويهدف من وراءه إلى إيصال رسالة واضحة المرمى ومؤثّرة في المتلقّي، ولابدّ كذلك للمتلقّي أن يستشّف المقصد الذي ينطوي عليه الخطاب، وأن يتمثّل الرّسالة الدّلاليّة التي تكمُنُ فيه، وذلك لكي تكتمل دائرة الاتّصال، وهنا يجب أن تحضر أيضا مكوّنات أخرى من عناصر نظريّة الاتّصال كالشّفرة والسّياق، لكي يَنْفَذَ قصد القائل إلى المتلقّي[1].

فصفوة القول فيما سبق، أنّ ثمّة فرقا بين النّصّ والخطاب من حيث الاستعمال والتّطبيق فالنّصّ لا يكون إلّا في التّنظير، والتّعليم الذّهني البعيد عن الاستعمال الواقعي للّغة، وأنّه يدلّ على المعنى من ظاهره وشكله، وبناء عليه نستطيع أن تفهم ما قعّده الأصوليّون في عبارتهم، "**لا اجتهاد مع النّصّ**"، بمعنى لا اجتهاد مع ما هو معروف وواضح من خلال دلالته المنطوقة المباشرة، فلا حاجة إلى المقام والموقف، ومع هذا تجدر الإشارة إلى أنّ النّصّ على وفق هذا المفهوم لا يتعارض مع الخطاب الذي يدلّ على الواقع الاستعمالي للّغة، لكنّه يحمل مستوى من مستويات الخطاب، ومن هنا يمكننا أن نستنتج قاعدة خطابيّة مفادها أنّ كلّ خطاب هو نصٌّ بالضّرورة، وليس كلّ نصّ خطابا، وهذا يقودنا إلى تحديد مفهوم الخطاب بعبارة رياضيّة مُؤدَّاها: الخطاب= النّصّ+ السّياق المقامي، فلو نظرنا إلى بعض الاستعمالات النّحويّة لوجد أنّ ثمّة مصطلحات ارتبطت بالخطاب ولا يجوز أن تأتي مع النّصّ، ومن هذه المصطلحات "**كاف الخطاب**" فقد ربطها النّحويّون بدلالة الخطاب، ولم يقولوا عنها بأنّها كاف النّصّ، لأنّه شكل لا يمثّل أيّ قيمة دون واقعه الاستعمالي (عمليّة التّخاطب)، فيعود ارتباط الكاف شكلا بدلالة الخطاب إلى تعذّر تمثيله في غير الخطاب، ولهذا كان الخطاب أعمّ وأشمل من النّصّ[2].

[1]– ينظر: بن الدّين بخولة، الإسهامات النّصّية في التّراث العربي، ص: 42.

[2]– ينظر: إبراهيم أحمد محمّد شويحط، عبد القادر مرعي خليل، فضّ الشّراكة المفاهيميّة بين الخطاب والنّصّ، مجلّة دراسات العلوم الإنسانيّة والاجتماعيّة، عمادة البحث العلمي، الجامعة الأردنيّة، مج43، ملحق 04، 2016م، ص: 1806، 1807.

4- التّماسك النّصّي، أنماطه، وأهمّيّته في الدّراسات اللّغويّة الحديثة:

4-1- التّماسك النّصّي:

لقد احتلّ التّماسك النّصّي موقعا مهِّما في مجال الدِّراسات التي تُعنَى بتحليل النّصوص على مختلف أنماطها، وبوصفه مقولة أساسيّة في مفاهيم اللّسانيّات النّصّيّة، لأنّه يهدف إلى توظيف الآليات النّحويّة في الرّبط بين جزيئات النّصّ، كما أنّ الدّارسين في هذا المجال انتقلوا باللّسانيّات من دائرة الجملة إلى فضاء النّصّ، وبمعنى آخر تجاوز مستوى الجملة، ولعلّ الفضل في هذا يعود إلى "**هاريس**" الذي قدّم منهجا لتحليل الخطاب المترابط سواء في حالة النّطق أو الكتابة استخدم فيه إجراءات اللّسانيّات الوصفيّة Descriptive Linguistics بهدف اكتشاف بنية النّصّ، ولكي يتحقّق هذا الهدف رأى "**هاريس**" أنّه لابدّ من تجاوز مشكلتَيْن وقعت فيهما الدِّراسات اللّغويّة المتعلِّقة بالوصف والسُّلوك، حيث تمثّلت المشكلة الأولى في قصر الدِّراسة على الجمل والعلاقات فيما بين أجزاء الجملة الواحدة، والثّانيّة في الفصل بين اللّغة والموقف الاجتماعي، ومن ثمّ اعتمد منهجه في تحليل الخطاب على ركيزتين:

أ- العلاقات التّوزيعيّة بين الجمل.

ب-الرّبط بين اللّغة والموقف الاجتماعي[1].

فالتّماسك النّصّي حسب رأي "**برينكر**" «**تتابع متماسك من علامات لغويّة أو مركّبات من علامات لغويّة لا تدخل (لا تحتضنها) تحت أيّة وحدة لغويّة أخرى (أشمل)**»، وفي تعريف آخر أيضا: «**إنّه مجموعة منظّمة من القضايا أو المركّبات القُضوية تترابط بعضها مع بعض على أساس محوري – موضوعي، أو جملة أساس من خلال علاقات منطقيّة دلاليّة**»[2].

[1]-ينظر: جميل عبد المجيد، البديع بين البلاغة العربيّة واللّسانيّات النّصّيّة، الهيئة المصريّة للكتاب، القاهرة، د ط، 1998م، ص: 65، 66.

[2]- نقلا عن: المرجع نفسه، ص: 71.

فالتّعريف الذي جاء به "**برينكر**" يدور حول مفهوم عامّ للنّصّ، أشار إلى التّماسك بين ثناياه.

ولقد جاء التّماسك عند "**فان دايك**" بمفهوم الاتّساق حيث جعله «**خاصّيّة سيمانطيقيّة للخطاب قائمة على تأويل كلّ جملة مفردة متعلّقة بتأويل جملة أخرى**»[1].

ويرى "**دي بوجراند**" و"**ديريسلر**" أنّ: «**التّماسك يترتّب على إجراءات تبدو بها العناصر السّطحيّة على صورة وقائع يؤدّي السّابق منها إلى اللّاحق بحيث يتحقّق الرّابط الرّصفي**»[2].

فمن التّعريفيْن يتّضح صعوبة تحديد مفهوم مصطلح التّماسك، وذلك لتداخله مع جملة من المصطلحات، فقد جاء عند كلّ من "**فان دايك**" و"**ديبوجراند**" و"**ديريسلر**" بمفهوم الاتّساق أو (السّبك)، وهو بهذا المفهوم يعني التّتابع والاستمراريّة على مستوى شكل النّصّ.

وكما كان للغرب دور في تطوير مجال اللّسانيّات النّصّيّة، كان كذلك للعرب امتداد على السّاحة العربيّة وذلك من خلال العوامل المساهمة في ذلك والتي تمثّلت في أهمّ عامل هو:

استعمال التّرجمة كوسيلة لنقل الدّراسات الغربيّة إلى العربيّة، وبهذا كان التّأثير على الباحثين العرب، ومن بين الذين خاضوا في هذا المجال: "**محمّد خطابي** "من خلال كتابه "**لسانيّات النّصّ، مدخل إلى انسجام الخطاب**"، و"**صبحي إبراهيم الفقّي**" من خلال كتابه "**علم اللّغة النّصّي بين النّظريّة والتّطبيق**".

[1]– فان دايك: النّصّ والسّياق (استقصاء البحث في الخطاب الدّلالي والتّداولي)، تر: عبد القادر قنيني، إفريقيا الشّرق، المغرب، دط، 2000م، ص: 137.

[2]– دي بوجراند: النّصّ والخطاب والإجراء، ص: 103.

4-2- أنماط التّماسك النّصّي: ينقسم التّماسك النّصّي إلى نمطين هما:

الأوّل: ما يسمّى بالتّماسك الشّكلي الذي يكون ظاهرا محسوسا داخل التّركيب، ولولاه لما أصبح الخطاب القرآني جملا متلاحمة متراصّة، وهذا النّوع يتميّز بكثرته داخل النّصّ، وهو بهذا يشكّل قاعدة أساسيّة للتّوافق الشّكلي بين عناصر الخطاب.

الثّاني: ما يسمّى بالتّماسك المنطقي الذي يربط الكلمات أو الجمل أو الفقرات أو النّصوص بعضها ببعض فلا يقتصر التّماسك بين العناصر على الأدوات الشّكليّة فحسب، بل يعتمد أيضا على ما بين العناصر المختلفة في داخل الجملة أو الفقرة أو النّصّ من علاقات متنوّعة، فقد يكون بين الجمل على سبيل المثال علاقة سبب أو نتيجة أو غيرها، وإن ضاع أيّ عنصر من هذه العناصر قد يؤدّي إلى تفكّك النّصوص إلى عناصر لا رابط بينها، أو قد يؤدّي إلى غموض النّصّ على أقلّ تقدير[1]، وهذا ما لمسناه في كتب القدامى وعلى رأسهم **"عبد القاهر الجرجاني"** الذي أكدّ هذه النّقطة بقوله: «**واعلم أنّك إذا رجعت إلى نفسك علمت علما لا يعترضه الشّك أنّ لا نظم في الكلِم ولا ترتيب حتّى يعلق بعضها ببعض ويبنى بعضها على بعض، وتجعل هذه بسبب من تلك**»[2].

4-3- أهمّيّة التّماسك النّصّي: تكمن أهمّيّته فيما يلي:

1- جعل الكلام مفيدا.

2- وضوح العلاقة في الجملة.

3- عدم اللّبس في أداء المقصود.

[1]- ينظر: مراد حميد عبد الله، من أنواع التّماسك النّصّي (التّكرار، الضّمير، العطف)، مجلّة جامعة ذي قار، العراق، العدد الخاص، مج5، حزيران (جوان)، 2010م، ص: 52، 53.

[2]- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص: 55.

4- عدم الخلط بين عناصر الجملة[1].

فالتّماسك النّصّي يُعَدُّ عاملا من «**عوامل استقرار النّصّ ورسوخه، ومن ثمّ تتّضح أهمّيّته في تحقيق استقرار النّصّ، بمعنى عدم تشتيت الدّلالات الواردة في الجمل المكوّنة للنّصّ**»[2].

5- الشّعر، التّشكُّلُ والمفهوم:

يعتبر الشّعر من أكثر فنون القول سيطرة وهيمنة على ساحة التّاريخ الأدبيّ عند الأمّة العربيّة خاصّة في مهدها الأوّل، وذلك لسهولة تداوله وإنشائه وحفظه، فهو ديوان العرب كما يقال في المصادر الأدبيّة التي تناولت الشّعر الجاهليَّ، لذا اهتمّت به الحضارة العربيّة أيّما اهتمام، «**وأنّه قلَّ أن نصادف في تاريخ الإنسانيّة الطّويل قوما اهتمّوا بأدبهم اهتمام العرب بشعرهم، ولا نمطا في العيش داخل الشّعر أغلب مستوياته مثل ما وقع في الحياة العربيّة**»[3].

ولقد أتى "**ابن خلدون**" (ت808هـ) على ذلك في قوله: «**واعلم أنّ فنَّ الشّعر من بين الكلام كان شريفا عند العرب، ولذلك جعلوه ديوان علومهم وأخبارهم، وشاهد صوابهم وخطئهم، وأصلا يرجعون إليه في الكثير من عُلُومِهِمْ وحِكَمِهم، وكانت مَلَكَتُه مُستَحكَمة فيهم شأن المَلَكَات كلّها**»[4].

لقد تبيّن لنا من هذا القول، على أنّ الشّعر علم بالنّسبة لحياة العرب، وبه نتعرّف على أحوال تاريخهم وثقافاتهم وبيئاتهم، فما هو مفهوم الشعر إذا عند القدماء والمحدثين؟

---

[1]- ينظر: إبراهيم صحبي الفقّي، علم اللّغة النّصّي بين النّظريّة والتّطبيق، ج1، ص: 74.

[2]- المرجع نفسه، ص: 74.

[3]- حمّادي حمّو: الفكر البلاغي عند العرب أسسه وتطوّره إلى القرن السادس (مشروع قراءة)، منشورات الجامعة التّونسيّة، دط، 1981م، ص: 23.

[4]- ولي الدّين عبد الرّحمن بن محمّد بن خلدون: المقدّمة: تح: عبد الله محمّد الدّرويش، دار البلخي، دمشق، ج2، ط1، 2004م، ص: 396.

5-1- مفهوم الشّعر لغة واصطلاحا:

جاء في لسان العرب: «**شَعَرَ به وشَعَرَ يَشْعُرُ شِعْرًا وشَعْرًا وشِعْرَةً ومَشْعُورَةً، شُعُورًا وشُعُورَةً وشِعْرَى، ومَشْعُورَاءَ ومَشْعُورًا، بمعنى عَلِمَ وَأَشْعَرَهُ الأَمْرَ وأَشْعَرَهُ بِهِ: أَعْلَمَهُ إِيَّاهُ، وفي التَّنزِيلِ: "وَمَا يُشْعِرُكُم أَنَّهَا إِذَا جَاءَتْ لَا يُؤْمِنُونَ"، أي وَمَا يُدْرِيكُمْ وَأَشْعَرَتْهُ فَشَعَرَ، أَيْ أَدْرَيْتَهُ فَدَرَى، وَشَعَرَ بِهِ: عَقَلَهُ، وَشَعَرَ لِكَذَا إِذَا فَطِنَ لَهُ وتَقُولُ لِلرَّجُلِ: اسْتَشْعَرَ خَشْيَةَ اللهِ، أَيْ اجْعَلْهُ شِعَارَ قَلْبِكَ، وَاسْتَشْعَرَ فُلَانٌ الْخَوْفَ إِذَا أَخْمَدَهُ**»[1].

«**والشِّعْرُ: منظوم القول، غلب عليه لشرفه بالوزن والقافية والجمع أَشْعَارٌ وقائله شَاعِرٌ والجَمْعُ شُعَرَاءٌ، ويُقَالُ شَعَرْتُ لِفُلَان، أَيْ قُلْتُ لَهُ شِعْرًا، والمُتَشَاعِرُ الذي يَتَعَاطَى قَوْلَ الشِّعْرِ، وَشَاعَرَهُ فَشَعَرَهُ يَشْعُرُهُ بِالْفَتْحِ، أَيْ كَانَ أَشْعَرَ مِنْهُ وَغَلَبَهُ**»[2].

فالملاحظ على هذه الدّلالة المعجميّة لمادّة (ش، ع، ر) أنّها تدور حول:

1- العلم والدّراية.

2- الفطنة.

3- الإضمار.

4- النّظم.

ولقد وردت لفظة "**الشّعر**" في القرآن الكريم في عدّة مواضع منها:

[1]- ابن منظور: لسان العرب، مادّة (ش،ع، ر)، مج 4، ص: 409.

[2]- المصدر نفسه، ص: 410.

قوله تعالى: ﴿وَالشُّعَرَآءُ يَتَّبِعُهُمُ ٱلْغَاوُۥنَ﴾[1]، فقد وردت لفظة الشّعر في هذه الآية بصيغة الجمع وبها نزلت سورة كاملة تسمّى "**بسورة الشّعراء**"، يقول "**الرّازي**"(ت604هـ) في تفسير هذه الآية: «**اعلم أنّ الكفار لمّا قالوا: لم لا يجوز أن يقال إنّ الشّياطين تنزل بالقرآن على "محمّد" كما أنّهم ينزلون بالكهانة على الكهنة وبالشّعر على الشّعراء؟ ثمّ إنّه سبحانه فرّق بين محمّد–صلّى الله عليه وسلّم– وبيّن الكهنة، فذكر هنا ما يدلّ على الفرق بينه –عليه السّلام– وبين الشّعراء، وذلك هو أنّ الشّعراء يتبعهم الغاوون، أي الضّالون ثم بيّن تلك الغِواية بأمريْن: الأوّل: (أَنَّهُمْ فِي كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ) ومراد به الطُّرُقُ المختلفة كقولك: أنا في واد وأنت في واد، وذلك لأنّهم قد يمدحون الشّيء بعد أن ذمّوه وبالعكس، وقد يعظّمونه بعد أن استحقروه وبالعكس وذلك يدلّ على أنّهم لا يطلبون بشعرهم الحقَّ ولا الصِّدقَ بخلاف أمر محمّد –صلى الله عليه وسلّم– فإنّه من أوّل أمره إلى آخره بقي على طريق واحد، وهو الدّعوة إلى الله تعالى والتّرغيب في الآخرة والإعراض عن الدّنيا، وثانيّا:(أَنَّهُمْ يَقُولُونَ مَا لَا يَفْعَلُونَ) وذلك أيضا من علامات الغُوّاة فإنّهم يرغبون في الجود ويرغبون عنه، وينفرون عن البخل ويُصرُّون عليه... وذلك يدلّ على الغِواية والضَّلالة**»[2].

وقوله أيضا:﴿ اَمۡ يَقُولُونَ شَاعِرٞ نَّتَرَبَّصُ بِهِۦ رَيۡبَ ٱلۡمَنُونِ ﴾[3]، لقد وردت لفظة "**شاعر**" في الآية الكريمة بصيغة المفرد، ولقد بيّن لنا الإمام "**الرّازي**" وجه تعلّق قوله تعالى: "نَتَرَبَّصُ بِهِ رَيْبَ المَنُونِ" بقوله "**شاعر**"؟ ذكر فيها وجهين:

«(**الأوّل**): **أنّ العرب كانت تحترز عن إيذاء الشّعراء وتتقّي ألسنتهم، فإنّ الشّعر كان عندهم يُحفَظُ ويدوّن، وقالوا لا نعارضه في الحال مخافة أن يغلبنا بقوّة شعره، وإنّما سبيلنا الصّبر**

[1]– سورة الشّعراء، الآية: 224.

[2]– محمّد الرّازي فخر الدّين: تفسير الفخر الرّازي المشتهر بالتّفسير الكبير ومفاتيح الغيب، دار الفكر للطّباعة والنّشر والتّوزيع، دمشق، ج24، ط1، 1981م، ص: 175.

[3]– سورة الطّور، الآية: 29.

وتربّص موته، والوجه الثّاني أنّه –صلّى الله عليه وسلّم– كان يقول إنّ الحقَّ دينُ الله، وإن الشّرع الذي أتيت به يبقى أبد الدّهر وكتابي يُتْلَى إلى قيام السّاعة، فقالوا ليس كذلك إنّما هو شاعر، والذي يذكره في حقّ آلهتنا شعر ولا ناصر له وسيصيبُه من بعض آلهتنا الهلاك فنتربّص به ذلك»[1].

وقوله تعالى: ﴿ وَمَا هُوَ بِقَوْلِ شَاعِرٍ قَلِيلًا مَّا تُؤْمِنُونَ ﴾[2]، «**ذكر الحقّ في نفي الشّاعريّة (قَلِيلًا مَّا تُؤْمِنُونَ) والسّبب فيه كأنّه تعالى قال: ليس هذا القرآن قولا من رجل شاعر، لأنّ هذا الوصف مباين لصنوف الشّعر كلّها إلّا أنّكم لا تؤمنون، أي لا تقصدون الإيمان، فلذلك تعرضون عن التّدبر، ولو قصدتم الإيمان لعلمتم كذب قولكم إنّه شاعر لمفارقة هذا التّركيب ضروب الشّعر**»[3].

وجاء بلفظ المصدر في قوله: ﴿ وَمَا عَلَّمْنَاهُ الشِّعْرَ وَمَا يَنْبَغِي لَهُ ﴾[4]. يقول "**الرّازي**" في هذه الآية «**إشارة إلى أنّه مُعلّم من عند الله فعلمه ما أراد، ولم يعلمه ما لم يرد وذكر فيها مباحث:**

المبحث الأوّل: خصّ الشّعر بنفي التّعليم، مع أنّ الكفّار كانوا ينسبون إلى النّبي –صلّى الله عليه وسلّم– أشياء من جملتها السّحر، ولم يقل وما علّمناه السّحر، وكذلك كانوا ينسبون إليه الكهانة، ولم يقل وما علمناه الكهانة...، وأمّا الشّعر فكانوا ينسبونه إليه، عندما كان يتلوا القرآن عليهم، لكنّه –صلّى الله عليه وسلّم– ما كان يتحدّى إلّا بالقرآن... فلمّا كان تحدِّيه– صلّى الله عليه وسلّم– بالكلام وكانوا ينسبونه إلى الشّعر عند الكلام خصّ الشّعر بنفي التّعليم.

[1]–ينظر: محمّد الرّازي فخر الدّين، المصدر السّابق، ج28، ص: 255.

[2]– سورة الحاقّة، الآية: 41.

[3]–محمّد الرّازي فخر الدّين، تفسير الفخر الرّازي المشتهر بالتّفسير الكبير ومفاتيح الغيب، ج30، ص: 117.

[4]– سورة يس، الآية: 68.

المبحث الثاني: ما معنى قوله "وَمَا يَنبَغِي لَهُ" قلنا قال قوم ما كان يتأتّى له، وآخرون ما يتسهّل له حتّى أنّه إن تمثّل بيت شعر سمع منه مزاحفا، يروى أنّه كان يقول –صلّى الله عليه وسلّم– "وَيأْتِيكَ مَن لَمْ تُزَوَّد بِالْأَخْبَارِ". وفيه (وجه أحسن) من ذلك وهو أن يحمل "ما ينبغي له" على مفهومه الظّاهر وهو أنّ الشِّعر ما كان يليق به ولا يصلح له، وذلك لأنّ الشّعر يدعوا إلى تغيير المعنى لمراعاة اللّفظ والوزن، فالشّارع يكون اللّفظ منه تبعا للمعنى، والشّاعر يكون المعنى منه تبعا للّفظ لأنّه يقصد لفظا به يصّح به وزن الشّعر أو قافيته»[1].

وقد جاء في الحديث أنّ النّبيّ–صلّى الله عليه وسلّم– قال: «**"إِنَّ مِنَ الشِّعْرِ لَحِكْمَةٌ"، يعني قد يقصد الشّاعر اللّفظ فيوافقه معنى حكمه كما أنّ الحكيم قد يقصد معنى فيوافقه وزن شعريّ، لكنّ الحكيم بسبب ذلك الوزن لا يصير شاعرا، والشّاعر بسبب ذلك الذّكر يصير حكيما حيث سمّى النّبيّ–صلّى الله عليه وسلّم– شعره حكمة**»[2].

أمّا اصطلاحا فلا يمكننا أن نجد له تعريفا محدّدا وثابتا لأنّه هو جوهر اللّغة، «**ولا يمكننا إزاء هذا الذي ينمو في الجوهر أن نضع له تعريفا، أو أن نحصر في كلمات عالما مليئا بالرّؤى والخيالات والإمكانات اللّغويّة والإنسانيّة لأنّ الألفاظ محدودة، والعالم الشّعريّ مطلق ومحلّق، ثمّ إنّ الشّعر فوق كونه فنّا هو عالم من الأحاسيس التي تنمو لتعبّر عن البيئة المحيطة، والعصور المختلفة التي يعبّر عنها أصدق تعبير، وهو بهذا يشبه الكائن الحيّ الذي ينمو ويتشكّل ويتكيّف حسب البيئات والعصور، وهو بهذا دائم التغيّر والتبدّل، الشّيء الذي لا يستطيع أيُّ ناقد أو متذوّق أن يضع له تعريفا أو يُحدِّد له ماهيّةً...**»[3].

---

[1]– الرّازي، فخر الدّين، تفسير الفخر الرّازي المشتهر بالتّفسير الكبير ومفاتيح الغيب، ج26، ص: 104، 105.

[2]– نقلا عن: المصدر نفسه، ج26، ص: 105.

[3]– عبد الرّؤوف أبو السّعد: مفهوم الشّعر في ضوء نظريّات النّقد العربي، دار المعارف، القاهرة، ط1، دت، ص: 27.

«والشّعر في أبرز مهامه هو أداة توصيل خاصّة بالعواطف الإنسانيّة تحقيقا لربط عاطفة المُنْشِئِ بالمتلقّي وهذه العواطف ذاتيّة وفرديّة في حقيقتها، وإنسانيّة عامّة في مجموع انفعالاتها ممّا يجعل أمر تحديد ماهيّة الأداة الموصولة لكلّ من العواطف –المُنْشِئة والمتلقّيّة– أمرا صعبا وجهدا لا يحقّق هدفه، ثمّ إنّه –أي الشّعر– فنّ وهو كأيّ عمل فنّي يعكس الأحداث والتّجارب على شخص بعينه، أو هو صدى لانفعال ما بتجربة ما ومحاولة التّعبير عنها بحيث إذا وقعت نفس التّجربة لشخص آخر كان الصّدى مختلفا والتّفاعل متباينا»[1].

فإذا كان الشّعر هو جوهر اللّغة من جهة، وفنّ من جهة أخرى فقد جعل أهل النّقد مختلفين حول ماهيّة الشّعر وحقيقته ووضع تعريف فنّيٍّ له، فأهل اللّغة فهموه في إطار لغويٍّ ومعجميٍّ محضٍ وأهل الفنّ (الأدب) فهموه من خلال العواطف والأحاسيس النّابعة من السّاحة الشّعوريّة، لكن هذا لا يمنع النّقاد العرب من الاقتراب في تحديد ماهية الشِّعر ووضع تعريف له، ومن بين المحاولات التي جمعت بين الإبداع الشّعري وحقيقته، وبين المبدع وما يمتلكه من ملكات تؤهّله لنظم الشّعر محاولة النقّاد القدامى.

5-2- مفهوم الشّعر عند القدماء:

يرى **"ابن طباطبا"** (ت322هـ) الشّعر **«كلام منظوم بائن عن المنثور الذي يستعمله النّاس في مخاطباتهم، بما خُصّ به من النّظم الذي إن عدل عن جهته مجّتْهُ الأسماع، وفسد على الذّوق، ونظمه معلوم محدود، فمن صحّ طبعه وذوقه لم يحتج إلى الاستعانة على نظم الشّعر بالعروض التي هي ميزانه، ومن اضطرب عليه الذّوق لم يستغن من تصحيحه وتقويمه بمعرفة العروض والحذق به، حتّى تعتبر معرفته المستفادة كالطّبع الذي لا تكلُّفَ معه»**[2].

[1]– عبد الرّؤوف أبو السّعد: مفهوم الشّعر في ضوء نظريّات النّقد العربي، ص: 27.

[2]– محمّد أحمد بن طباطبا العلوي: عيّار الشّعر، تح: عبّاس عبد السّاتر، دار الكتب العلميّة، بيروت، ط2، 2005م، ص: 09.

فالشّعر في مفهوم **"ابن طباطبا العلوي"** هو ما كان على السّليقة إذ تتشنَّفُ الآذان بسماعه وذلك لما فيه من حلاوة، وصفاء، والشّاعر الفحل في نظره لا يستعين بالأوزان التي هي جزء من قيمه الجماليّة والفنّيّة، أو لِنَقُلْ إنّ طبيعة الشّعر هي التي تفرض هذه الأوزان.

ولقد جعل **"ابن طباطبا"** للشّعر أدوات يجب إعدادها قبل أن ينظَمَ الشّاعر (المبدع) قصيدته ومتى تعصّت عليه واحدة من هذه الأدوات لحق نظمَهُ العيب وبان فيه الخلل، ومن جملة هذه الأدوات: «**التّوسّع في علم اللّغة، والبراعة في فهم الإعراب، والرّواية لفنون الآداب، والمعرفة بأيّام النّاس وأنسابهم ومناقبهم ومثالبهم**[*]**، والوقوف على مذاهب العرب في تأسيس الشّعر والتّصرّف في معانيه في كلّ فن قالته العرب فيه...، وجماع هذه الأدوات كمال العقل الذي به تتميّز الأضدادُ**»[1].

وأمّا **"الجاحظ"** (ت255هـ) فقد عرّف الشّعر في كتابه **"الحيوان"** بقوله: «**فإنّما الشّعر صناعة وضرب من النّسج، وجنس من التّصوير**»[2].

يقول **"أبو السّعد"** معلِّقا على هذا التّعريف «**أمّا الجاحظ فهو يرى الشّعر معاناة الفنّان عبر عمليّات التّشكيل التي تشبه النّسيج الذي يتخلّق بعضه من بعض، وهو تصوير يهدف إلى إعادة صياغة الأشياء من منظور فنّيٍّ خالص يتعاون في عمليّة التّصوير الإيقاع وما يتّصل به من حركات وأصوات**»[3].

---

[*] **مثالبهم**: العيوب والنّقائص، ولقد ألّف القاضي النّعمان المغربي كتابا وسمه ب: "المناقب والمثالب"، وهي جمع مِثلب، تقول: فلان أظهر مثالبه، أي عيوبه.

[1]-محمّد أحمد بن طباطبا العلوي: عيّار الشّعر، ص: 10.

[2]-أبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: الحيوان، تح: عبد السّلام هارون، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، مصر، ج3، ط2، 1965م، ص: 132.

[3]-عبد الرّؤوف أبو السّعد: مفهوم الشّعر في ضوء نظريّات النّقد العربي، ص: 28، 29.

وعرّفه **"قدامة بن جعفر"** (ت276هـ) في كتابه **"نقد الشّعر"** «**بأنّه قول موزون مقفّى يدلّ على معنى، فقولنا "قول" يدلّ على أصل الكلام الذي هو بمنزلة الجنس للشّعر، وقولنا "موزون" يفصله ما ليس بموزون إذ كان من القول موزون وغير موزون، وقولنا "مقفّى" فصل بين ماله من الكلام الموزون قواف وبين مالا قوافي له ولا مقاطع، وقولنا "يدل على معنى" يفصل ما جرى من القول على قافية وزن مع دلالة على معنى ممّا جرى على ذلك من غير دلالة على معنى...**»[1].

الواضح من هذا التّعريف، أنّ **"قدامة بن جعفر"** ركّز على الجانب الخارجي للشّعر وحدّد معالمه، في حين أفقد للشّعر حقيقته التي تنبع من الدّاخل، وبمعنى آخر فقد وضع قوانين وضوابط خارجيّة تميّز الكلام الموزون (الشّعر) من غير الموزون (النّثر).

ولقد اقترب **"القاضي الجرجاني"** (ت392 هـ) أكثر من الحقيقة الشّعريّة وذلك عندما جعل الطّبع أحد خصائصه وأهمّ أركانه، حيث يقول: «**إنّ الشّعر علم من علوم العرب يشترك فيه الطّبع والرّواية والذّكاء، ثمّ تكون الدُّربَةُ مادّة له، وقوّة لكلّ واحد من أسبابه، فمن اجتمعت له هذه الخصال فهو المحسن المبرّز، وبقدر نصيبه منها تكون مرتبته من الإحسان**»[2].

وعرّفه **"ابن خلدون"** بقوله: «**الشّعر هو الكلام البليغ المبني على الاستعارة والأوصاف المفصّل بأجزاء متّفقة في الوزن والرّوي، مستقّل كلّ جزء منها في غرضه ومقصده عمّا قبله وبعده، الجاري على أساليب العرب المخصوصة به**»[3].

وقد شرح **"ابن خلدون"** هذا التّعريف بنوع من التّفصيل حيث يقول:

---

[1]- أبي الفرج قدامى بن جعفر: نقد الشّعر، مطبعة الجوائب، قسطنطينية، ط1، دت، ص: 03.

[2]- علي بن عبد العزيز الجرجاني: الوساطة بين المتنبّي وخصومه، تح: محمّد أبو الفضل ابراهيم، وعلي محمّد البجاوي، المكتبة العصريّة، بيروت، ط1، 2006م، ص: 23.

[3]- ابن خلدون: المقدّمة، ج2، ص: 400.

«فقولنا: "الكلام البليغ" جنس، وقولنا: "المبني على الاستعارة والأوصاف" فصل عمّا يخلو من هذه، فإنّه في الغالب ليس بشعر، وقولنا: "المفصّل بأجزاء متّفقة الوزن والرّوي"، فصل له عن الكلام المنثور الذي ليس بشعر عند الكلّ، وقولنا: "مستقّل كلّ جزء منها في غرضه ومقصده عمّا قبله وبعده" بيان للحقيقة لأنّ الشّعر لا تكون أبياته إلّا كذلك ولم يفصل به شيء، وقولنا: "الجاري على الأساليب المخصوصة به"، فصل له عمّ الم يجر منه على أساليب تخصّه لا تكون للمنثور، وكذا أساليب المنثور لا تكون للشّعر...»[1].

فالذي نَخلُصُ إليه من هذه التّعريفات للشّعر لدى هؤلاء الأعلام من نقّاد العرب أنّهم نظروا للشّعر من زاوية الجمال الفنّيّ، والطّبع، وسهولة التّأليف، كما أنّه اتّصال روحيٌّ في حياة كلّ من المبدع (الشّاعر) والمتلقّي (السّامع)، كما تظهر حقيقته كذلك في توظيف الكلمات والاستعارات والوصف على حدّ تعبير **"ابن خلدون"** تعبيرا جماليّا صافيّا.

5-3- مفهوم الشّعر عند المُحْدَثِين:

لقد حظي مفهوم الشّعر بعناية بالغة عند العرب المحدثين على اختلاف توجّهاتهم وتعدّد مشاربهم، وسنحاول في هذه الجزئيّة أن نسلِّط الضوء انطلاقا من ريادة **"محمود سامي البارودي"** للشّعر الذي يقول فيه: «**الشّعر لُمعة خياليّة يتألّق وميضُها في سماوة الفكر فتبعث أشعّتها إلى صحيفة القلب، فيفيض بلآلئها نورا يتّصل خيطه بأسلَّة اللِّسان، فينبعث بألوان من الحكمة ينبلج بها الحالك ويهتدي بدليلها السَّالك**»[2].

[1]- ابن خلدون: المقدّمة، ج2، ص: 400.

[2]- محمود سامي البارودي: ديوان البارودي، دار العودة، بيروت، دط، 1992م، ص: 33، 34.

يعلّق الدّكتور "**محمّد أبو الأنوار**" على هذا التّعريف بقوله: «**فإنّ البارودي رغم مكانته لم يعط للشّعر مفهوما ذا بال؛ لأنّه لم يزد على أن عبَّر عن إحساسه بالشّعر قُبَيْلَ وأثناء العمليّة الشّعريّة**»[1].

وليس "**مصطفى صادق الرّافعي**" (ت1937م) ببعيد عن "**البارودي**" في هذه النّظرة، فيرى أنّ «**الشّعر تصوير عالم حتّى من المعاني والألفاظ، فالمجيد من جعله مختصرا من صورة العالم كلّه، ولابدّ فيه من شعاع الرّوح إذا تجرّدت له النّفس امتزجت لطافتها بلطافته، وربّما أخذ المرء بلذّة التّصوُّر فظنّها في مكان نفسه وحسب نفسه في مكانها**»[2].

فهو بهذا المفهوم لا يبتعد كثيرا عن قول "**عبد الله بن رواحة**" (ت8هـ) **–رضي الله عنه–** حين ذكر بأنّ الشّعر «**شيء يختلج في صدري فينطق به لساني**»[3].

فالشّعر عند كلّ من "**عبد الله بن رواحة**" و"**الرّافعي**" إحساس داخلي يظلّ يتخبّط في السّاحة الشّعوريّة إلى أن يتجسّد ويتأصّل في قالب الكلام المنطوق.

يقول "**الرّافعي**" في مقدّمة ديوانه «**أوّل الشّعر اجتماع أسبابه، وإنّما يرجع في ذلك إلى طبعٍ صَقَلَتْهُ الحكمة وفِكْرٌ جَلَا صفحته البيان، فما الشّعر إلى لبيان القلب إذا خاطب القلب وسفير النّفس إذا ناجت النّفس، ولا خير في لسان غير مُبين، ولا في سفير غير حكيم**»[4].

فالرّافعي في هذا القول بيّن لنا أسباب الشّعر والتي أوّلها الطّبع الذي قرنه بالحكمة والفكر، أي بيّن ما جاءت به القريحة واكتساب الثّقافة، بمعنى آخر أنّه مزج بين الحكمة التي صقلت الطّبع والثّقافة المكتسبة، ونلمس هذا المزج في قوله: «**كأنّما هو (الشّعر) بقيّة من منطق الإنسان، اختبأت**

[1]– محمّد أبو الأنوار: الحوار الأدبي حول الشّعر، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1987م، ص: 371.

[2]– مصطفى صادق الرّافعي: الدّيوان، تح: ياسين الأيّوبي، المكتبة العصريّة، بيروت، ط1، 2003م، ص: 347.

[3]– ابن عبد ربّه: العقد الفريد، تح: مكتبة تحقيق التّراث، دار إحياء التّراث العربي، بيروت، ج5، ط1، 1996م، ص: 243.

[4]– مصطفى صادق الرّافعي: ديوان الرّافعي، شرح: محمّد كامل الرّافعي، مطبعة الجامعة الاسكندريّة، ج1، 1322هـ، ص: 03.

في زاوية من النّفس، فما زالت بها الحواس حتّى وزنتها على ضربات القلب وأخرجتها بعد ذلك ألحانا بغير إيقاع، ألا تراها ساعة النّظم كيف تتفرّع كلّها ثمّ تتعاون كأنّما تبحث بنور العقل عن شيء غاب عنها في سويداء الفؤاد وظلماته، لذلك كان أحسن الشِّعر ما تتغنّى به قبل عمله، وهي طريقة تفنَّنَ فيها الشّعراء حتّى لكان الحُطيئة يَعْوِي في أثر القوافي عُوَاءَ الفصيل في أثر أُمِّهِ»[1].

فالشِّعر في نظره هو مزج بين ثلاثة عناصر هي: (القلب، والعقل، والإيقاع) وأنّ زواياه متعدِّدة يقول في مقدّمة الجزء الثّاني من ديوانه «**الشِّعر معنى لما تشعر به النّفس فهو من خواطر القلب إذا أفاض عليه الحسُّ من نوره انعكس على الخيال، فانطبعت فيه معاني الأشياء كما تنطبع الصّورة في المرآة، وهو من بعد كالحلم يحلِّق في المُخيِّلَة...**»[2].

فالذي نلمسه في هذا المفهوم هو عنصر الرّومنسيّة الذي توسّط بين الشّعر (الإيقاع)، والنّفس (القلب)، والتّعبير (العقل).

في حين نجد "**أحمد شوقي**"(ت 1932م) قد أعطى للشّعر صفحة جديدة وذلك عندما قال:

«**اشتغل بالشّعر فريق من الشّعراء جنوا عليه وظلموا قرائحهم النّادرة وحرموا الأقوام من بعدهم، فمنهم من خرج من فضاء الفكر والخيال ودخل في مضيق اللّفظ والصّناعة، وبعضهم آثر ظلمات الكُلفة والتّعقيد على نور الإبانة والسّهولة، ووقف آخرون بالقريض، عند القول المأثور "القديم على قدمه" فوصفوا النّوق على غير ما عهدها العرب عليه، وأتوا المنازل من غير أبوابها ودخلوا البيداء، وانغمس فريق في بحار التّشابيه حتّى تشابهت عليهم اللّجج ثمّ خرجوا منها بالبلل، وزعمت عصبة أنّ أحسن الشِّعر ما كان لِوَادٍ، والحقيقة بوادٍ، فكلّما كان بعيدا عن**

[1]- مصطفى صادق الرّافعي: ديوان الرّافعي، ديوان الرّافعي، ج1، ص: 04.

[2]- المرجع نفسه، ج2، ص: 03.

الواقع منحرفا عن المحسوس مجانيّا للمحتمل كان أدنى في اعتقادهم إلى الخيال وأجمع للجلال والجمال، حتّى نشأ عن ذلك الإغراق الثّقيل على النّفوس والعلوّ البغيض إلى العقول السّليمة»[1].

ولعلّ أبرز ما في هذا النّصّ أنّ "**شوقي**" يرى أنّ الشّعر فكرٌ وخيال ينهل الشّاعر بهما من حقائق الحياة فلا يتعالى على الواقع ولا ينحرف عن المحسوس، وأنّه يسموا بالوضوح والاعتدال في الوصف وأنّ الشّعر ليس تقليدا لتقديم الموروث يصل إلى حدِّ الخطأ حتّى في التّقليد[2]، ولقد أكدّ "**شوقي**" هذه الفكرة في قوله:

وَالشِّعْرُ مَا لَمْ يَكُنْ ذِكْرَى وَعَاطِفَةً أَوْ حِكْمَةً، فَهُوَ تَقْطِيعٌ وَأَوْزَانُ[3]

من خلال هذا البيت نجد أنّ "**شوقي**" يركّز على أهمّيّة العاطفة والمشاعر في بوتقة الشّعر، وهو بذلك يرى أنّ الشّعر الحقيقيَّ هو الذي يعبّر عن مكنونات النّفس ومدسوساتها وحالاتها الشّعوريّة، وهذا هو حال صدق الشّاعر الذي قصده "**حسّان بن ثابت**":

وَإِنَّ أَصْدَقَ بَيْتٍ أَنْتَ قَائِلُهُ بَيْتُ يُقَالُ إِذَا أَنْشَدْتَهُ صَدَقَا[4].

ويؤكّد "**عبّاس محمود العقّاد**" (ت1964م) على هذه النّقطة (العاطفة) بقوله: «**الشّعر صناعة توليد العواطف بواسطة الكلام، والشّاعر هو العارف بأساليب توليدها بهذه الواسطة**

[1]– هاني الخير: أحمد شوقي شاعر الأمراء وأمير الشّعراء، دار رسلان للطّباعة والنّشر والتّوزيع، سوريّا، دمشق، (موسوعة أعلام الشّعر العربي الحديث)، ط1، دت، ص: 23.

[2]– ينظر: علي بن عتيق بن علي المالكي، مفهوم الشّعر عند غازي القصيبي، رسالة مقدّمة لنيل درجة الماجستير في النّقد الأدبي، جامعة أمّ القرى، المملكة العربيّة السّعوديّة، 2004م، ص: 23.

[3]– أحمد شوقي: الشّوقيات، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ج2، دط، دت، ص: 103.

[4]– حسّان بن ثابت: الدّيوان، تح: سيّد حنفي حسنين، دار المعارف، القاهرة، دط، 1973م، ص: 277.

يستخدم الألفاظ والقوالب والاستعارات التي تبعث توًّا في نفس القارئ ما يقوم بخاطره–أي الشّاعر– من الصّور الذّهنيّة»[1].

فالشّعر عند **"العقّاد"** في أوجز تعريف له هو ما يقوله الشّاعر، والشّاعر في أوجز تعريف هو الإنسان الممتاز بالعاطفة والنّظرة إلى الحياة، وهو القادر على الصّياغة الجميلة في إعرابه عن العواطف والنّظرات، وبذلك يرى أنّ الشّعر هو نتيجة لغويّة لعاطفة ممتازة مُزِجَت بنظرة إلى الحياة، وبعبارة أخرى إنّ الشِّعر تعبير عن الحياة بلغة عاطفيّة ممتازة، والإعراب عن العواطف والنّظرات يعني مرافقة العاطفة والفكر في الشِّعر[2].

وتوسّع **"أحمد أبو شادي"** (ت1955م) في العاطفة فأدخل فيها موضوع الطّبيعة وصلَتُها بالشّعر، فالشّعر في رأيه: «**هو تعبير الحنان بين الحواسّ والطّبيعة، هو لغة الجاذبيّة، وإن تنوّع بيانها، هو أَوْحَدِي الأصل في المنشأ والغاية وصفا وغزلا ومداعبة وثناء، ووعظا وقصصا وتمثيلا وفلسفة وتصويرا، فإنّ مَبْعَثَهُ التّفاعل بين الحواسّ ومؤثّرات الطّبيعة، وغايته العزاء والاحتماء بهذه الطّبيعة، وإن تضمّن أحيانا الغضب والسّخط وما هو إلّا غضب الأطفال الصّغار**»[3].

ف**"أحمد أبو شادي"** ربط الشِّعر بالعلاقة التي تربط الإنسان بالطّبيعة، وذلك باعتبار أنّ الإنسان ابن بيئته.

[1]– عبّاس محمود العقّاد: خلاصة اليوميّة والشّذور، نهضة مصر للطّباعة والنّشر، القاهرة، دط، 1995م، ص: 12.

[2]– ينظر: حامد صدقي، حامد فشي، مفهوم الشّعر عند الرّافعي والعقّاد (دراسة تحليليّة)، مجلّة إضاءات نقديّة (فصليّة محكّمة)، ع10، 2013، ص: 18، 19.

[3]– محمّد كامل الخطيب: نظريّة الشّعر "مرحلة مجلّة أبولو"، منشورات وزارة الثّقافة، دمشق، دط، 1996م، ص: 38.

وهذا ليس بمستغرب من رائد جماعة "**أبولو**"* التي كانت ترتكز في موضوعاتها على الحبّ والمرأة والطّبيعة والحنين إلى موطن الذّكريات، والشّكوى بتصوير الأحزان والآلام والتّأمل في حقائق الكون، وهذه النّظرة التي تنظر إلى الشّعر بأنّه تعبير عن العواطف والانفعالات هي التي طغت على الشّعراء الرّومانتيكيّين في الأدب العربي الحديث وكانت واضحة جدّا من خلال دواوينهم، ولعلّ أبرزهم على سبيل المثال "**أبو القاسم الشّابي**" و"**إبراهيم ناجي**" و"**علي محمود طه**" و"**محمود حسن إسماعيل**"[1].

فمفهوم الشّعر عند المحدثين إذا قد انتقل من وصف الشّاعر للشّعر الذي لا نستطيع أن ندرك ماهيّته وحدوده، لأنّه هو جوهر اللّغة كما قلنا سالفا، ثمّ صار تعبيرا فنّيّا جماليّا يترجم العواطف والأحاسيس المتعلّقة بالذّات الإنسانيّة، ثمّ أصبح بعد ذلك مرتبطا بالطّبيعة وعلاقتها مع الإنسان على اختلاف هذه الأخيرة (العلاقة).

6- لغة الشّعر:

لقد حرص الشّعراء لا سيّما في العصر الجاهلي على التّجرّد من الخصائص اللّهجيّة والارتقاء بمستوى شعرهم إلى محاسن اللّغة الأدبيّة، لكن هذا الأمر لم يخُلْ أبدا دون النّظم من قبل الشّعراء لكثير من الشّعر الذي تخالطه اللّهجة الخاصّة، وذلك إمّا استرضاء للقبليّة أو مظهرا من مظاهر الاعتزاز، والإصرار على التّمايز اللّهجي.

وإذا كان الشّعر لغة القلوب، ومرآة النّفوس، يعبّر عن الخلجات الغامضة ويكشف عن الإحساسات الدّفينة، فممّا لا شكّ فيه أنّه يحتاج إلى لغة تخاطب الوجدان والعاطفة، وتستلهم الوحي

---

* **جماعة أبولو الشّعريّة**: هي إحدى المدارس الأدبيّة الهامّة في الأدب العربي الحديث مؤسّسها الشّاعر الكبير "**أحمد زكي أبو شادي**" ضمّت الجماعة شعراء الوجدان في مصر والوطن العربي.

[1]-ينظر: علي بن عتيق بن علي المالكي، مفهوم الشّعر عند غازي القصيبي، ص: 24.

والخيال، وتنفذ إلى أعمق شيء في الإنسان، إنّها تحتاج إلى لفظ رشيق، وتصوير دقيق، وتشبيه بديع ونغم حلو، ولهذا كان ارتباط اللّغة الشّعريّة بالموسيقا ارتباطا جدليّا لا فكاك منه[1].

وما دامت اللّغة عنصرا من عناصر الشّعر المهمّة، فلابدّ للشّاعر أن يسلك فيه مسلكا خاصًا ليستطيع فيها تأدية المعاني بطريقة تختلف عن تأدية اللّغة في فنون القول الأخرى، ولهذا كان لزاما على الشّاعر أن يتحرّى الجميل المناسب، والأنْيَق الحسن، وما أثر عن "**زهير بن أبي سلمى**" وحديث "**الحوليات**"[*] معروف ومشهور.

لم تكن اللّغة الشّعريّة لغة ناضجة منذ بدايتها، إذ مرّت بمراحل البدء والنّضوج التي مرّ بها الشّعر، لذلك نجد أنّ اللّغة الشّعريّة قد خضعت لمعايير نقديّة لم تحظ بإجماع النّقاد، إذ أعيبت اللّغة الشّعرية من ناحية عدم المشاكلة، أي عدم الجمع بين الشّيء وما يلائمه من نوعه من أي وجه من الوجوه، ومنها التّباين بين جزالة البدو ورقّة الحضر في المعنى الواحد، كما عيبت على اللّغة الشّعريّة لاسيّما الشّعر الجاهلي والعصور القريبة منه بالغلو، والمبالغة واستعمالها للهابط من المفردات، علاوة على اشتمالها على الفصيح والأفصح، والرّديء والمستكْرَه، والرّقة والخشونة وما إلى ذلك[2]، ولوعدنا إلى الآراء النّقديّة للقدماء لتعرّفنا إلى بعض آرائهم في اللّغة الشّعريّة، فمن صور النّقد ما تناول اللّفظ

[1]– ينظر: وائل عبد الله حسين أبو محي الدّين، دلالة النّصّ الشّعري في تفسير النّصّ القرآني (دراسة في الدّلالة النّصّيّة للقرآن الكريم)، رسالة ماجستير في اللّغة العربيّة بكلّية الدّراسات العليا في جامعة النّجاح الوطنيّة نابلس، فلسطين، 2004م، ص: 66.

[*] **الحوليات**: هي قصائد نظمها الشّاعر الجاهلي زهير بن أبي سلمى، والحول يعنى السّنة، حيث كان يقضي زهير عاما كاملا في نظم كلّ قصيدة ليخرجها إلى النّاس بعد أن يكملها من كلّ نقص ويهذّب عباراتها فخرجت قصائده واضحة المعنى قويّة المبنى سهلة الفهم.

[2]– ينظر: وائل عبد الله حسين أبو محي الدّين، دلالة النّصّ الشّعري في تفسير النّصّ القرآني (دراسة في الدّلالة النّصّيّة للقرآن الكريم)، ص: 67.

والصّياغة، الأمر الذي يدلّ على عدم يمكّن الشّاعر من دلالات الألفاظ[1]، ومن ذلك يروى أنّ "**طرفة بن العبد**" سمع "**المسيّب بن علس**"* يقول:

وَقَدْ أَتَنَاسَى الْهَمَّ عِنْدَ اِحْتِضَارِهِ بِنَاجٍ عَلَيْهِا لصَّيْعَرِيَةُ مُكْدَمِ[2]

فقال له "**طرفة**": "**اسْتَنْوَقَ الْجَمَلُ**"، أي أنت كنت في صفة الجمل، فلمّا قلت "**الصَّيْعَرِيَةُ**" عدت إلى ما توصف به النّوق، لأنّ الصّيعرية سمة حمراء تُعلَّقُ في عنق النّاقة خاصّة[3]، فالنّقد الذي وُجِّهَ لـ"**المسيّب**" وُجِّهَ له من ناحيّة اللّغة.

إنّ أيّة عمليّة استقرائيّة للّغة الشّعرية عبر العصور العديدة تشير بوضوح إلى العديد من السّمات والخصائص التي امتازت بها اللّغة الشّعريّة، فمن تلك السّمات في اللّغة الشّعريّة بلاغة الألفاظ وجزالتها، حيث أنّ البلاغة فطريّة في عرب البادية شعرا ونثرا، لكن هذه البلاغة لم تَحُلْ دون بروز أنماط لغويّة فيها من الجفاء والإغراب والخشونة، تختلف باختلاف الغرض، فشعر العاشق أرقُّ من شعر الفارس، وشعر الحضارة ألطف من شعر البداوة.

واللّغة الشّعريّة كذلك ممزوجة بالعاطفة، وللخيال حضوره وسيطرة واضحة على اللّغة الشّعريّة كما أنّها لغة تجنح للتّلميح دون التّصريح، ولهذا يكثر أسلوب الكناية، وأساليب الاستعارات

---

[1]– ينظر: وائل عبد الله حسين أبو محي الدّين، دلالة النّصّ الشّعري في تفسير النّصّ القرآني (دراسة في الدّلالة النّصّيّة للقرآن الكريم)، ص: 67.

*__المسيّب بن علس__: هو المسيّب بن علس بن مالك بن عمرو بن قمامة، من ربيعة بن نزار، شاعر جاهليّ كان أحد المقلّين المفضّلين في الجاهليّة، وهو خال الأعشى ميمون، وكان الأعشى راويته، وقيل اسمه زهير وكنيته أبو فضّة، له ديوان شعر شرحه الآمدي ولد عام 100 ق هـ وتوفّي عام 48 ق هـ.

[2]– المسيّب بن علس: ديوان، تح: عبد الرّحمن محمّد الوصفي، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2003م، ص: 127.

[3]–ينظر: عبد العزيز عتيق، تاريخ النّقد الأدبي عند العرب، دار النّهضة العربيّة، بيروت، لبنان، ط3، 1980م، ص: 21.

المختلفة، كما يشترط في اللّغة الشّعريّة حتّى تكون لغة أنيقة، ورقيقة عذبة أن تبتعد عن التّعقيد وسوء البناء[1].

فما نخلص إليه هو أنّ اللّغة الشّعريّة رغم سلاستها وجودتها وجزالتها، وفصاحتها وأنّها اللّغة التي تكسب الألفاظ دلالات جديدة إلّا أنّها لم تَسْلَمْ من النّقد والتّعليق عليها، والشّواهد في هذا الباب كثيرة لمن أراد أن يبحث في هذه الجزئيّة.

7- وظيفة الشّعر عند العرب:

«إنّ الشّعر في الحياة العربيّة القديمة وسيلة للتّواصل والتّعبير عن مختلف أوجه النّشاط الإنساني، لهذا حظي باهتمام الملوك والأعيان، وذلك باجتلاب كبار الشّعراء إلى مماليكهم وبلاطاتهم، والمبالغة في إكرامهم، وإجزال العطاء لهم وذلك لقدرة هذا الفنّ على الجمع بين مختلف حاجات الإنسان كالرّوحية، والمادّية، والفكريّة، والوجدانيّة إلى جانب جمعه بين المتعة والفائدة، لذا اعتُبِر الشّعر ديوان العرب، وسجِّل حياتهم، وعنوان رقيِّهم وثقافتهم فجعلوه مدار الأحداث في مجالسهم وأسواقهم الأدبيّة، وبذلك فإنّ تحديد وظيفة الشّعر أمر صعب، وذلك لتعدد وظائفه، فمنها ما هو وجدانيٌّ عاطفيٌّ، ومنها ما هو عقائديٌّ دينيٌّ، ومنها ما هو أخلاقيٌّ تعليميٌّ، ومنها ما هو سياسيٌّ عربيٌّ واجتماعيٌّ إصلاحيٌّ، والنّقاد القدامى تفطّنوا لهذا التّعدد بشكل جيّد يرى بعض النّقاد أنّ وظيفة الشّعر في الجاهليّة هي وظيفة تمثّل المنحى الخُلُقِي النّفعي، وذكروا أنّ الشّعر نشاط حيويٌّ فعّال، وطاقة خيِّرة مؤثّرة، بل كان بمثابة الوسيلة الإعلاميّة التي يعتمد عليها المجتمع في الجاهليّة، فالشّاعر كانت له مكانة ساميّة في هذا المجتمع، فهو يدافع عن قبيلته، وإلى هذه الصّلة الاجتماعيّة يرجع ذلك الفرح العظيم الذي يحظى به الشّاعر حين ينبغ ويظهر في قبيلته، فالشّاعر يدافع عن قبيلته بالقول

[1]- ينظر: وائل عبد الله حسين أبو محي الدّين، دلالة النّصّ الشّعري في تفسير النّصّ القرآني (دراسة في الدّلالة النّصّيّة للقرآن الكريم)، ص: 67.

المؤثّر، ويشيد بمآثرها وأعمالها، ويصوّر قوّتها، ويهاجم المعادين لها، فكان بحقٍّ في خدمة قبيلته بلسانه وسيفه»[1].

ومن جملة الآراء في هذا الموضوع تعود إلى الحقبة الأولى في التّأليف، حيث نجد صاحب الطّبقات **"ابن سلّام الجمحي"**(ت 231هـ) يثني على **"لبيد بن ربيعة"** بقوله: «**كان في الجاهليّة خير شاعر لقومه يمدحهم ويرثيهم، ويُعِدُّ أيّامهم ووقعائهم وفرسانهم**»[2].

يتّضح من هذا الثّناء أنّ الشّاعر في العصر الجاهلي كان بمثابة المحامي في هذا الزّمان يدافع عن أصله بلسانه فيرفع من شأنه بين القبائل، وذلك بذكر محاسنهم، وانتصاراتهم إلى غير ذلك من المزايا.

وممّا يدعم هذا القول كذلك تجلّي صورة الشّعر ووظيفته عند **"الجاحظ"** الذي أعطى للشّعر مفهوم الفنّ الوحيد «**الذي يقيّد عليهم مآثرهم ويفخّم شأنهم، ويهوّل على عدوّهم ومن غزاهم ويهيب من فرسانهم ويخوّف من كثرة عددهم ويهابهم شاعر غيرهم فيراقب شاعرهم**»[3].

فهذا القول يدلّ على مكانة الشّاعر في العصر الجاهلي حتّى قيل إنّه كان يقدّم الشّاعر على الخطيب، وبهذا أصبح الشّعر عبارة عن وعاء يحفظ عِرْضَ القبيلة وفضائلها.

ومن الذين تحدّثوا عن وظيفة الشّعر **"ابن قتيبة"** (ت276هـ) حيث يقول: «**وللعرب الشّعر الذي أقامه الله تعالى لها مقام الكتاب لغيرها وجعله لعلومها مستودعا، ولآدابها حافظا ولأنسابها مقيّدا، ولأخبارها ديوانا لا يرثُّ على الدّهر، ولا يبيد على مرِّ الزّمان**»[4].

---

[1]- نقلا عن: فريدة مقلاتي، نظريّة الشّعر عند ابن رشيق القيرواني، مذكّرة مقدّمة لنيل درجة الماجستير في الأدب المغربي القديم، 2008-2009م، ص: 77.

[2]- ابن سلّام الجمحي: طبقات فحول الشّعراء، تح: محمود شاكر، جامعة الإمام محمّد بن سعود الرّياض، دط، دت، ص: 136.

[3]- أبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: البيان والتّبيين، مكتبة الخانجي، القاهرة، ج1، ط7، 1998م، ص: 241.

[4]- أبي محمّد عبد الله مسلم بن قتيبة: تأويل مشكل القرآن، المكتبة العلميّة، بيروت، لبنان، دط، 1973م، ص: 17، 18.

يرى **"ابن قتيبة"** من خلال هذا القول أنّ وظيفة الشّعر تتّضح جليًّا في حفظه لعلوم العرب لذا عبّر عنه **"بالمستودع"**، وكذلك وظيفته تكمن في نقل التُّراث على أرض الواقع من خلال ما سطّره من أحداث ووقائع، وبالتّالي هو المعين الأوّل الذي يلجأ إليه الباحث لمعرفة ما حدث في الزمن الماضي، فضلا على اكتساب المادّة الثّقافيّة منه.

أمّا صاحب **"عيّار الشّعر"** **"ابن طباطبا"** فقد نحا نحو **"ابن قتيبة"** فذهب هو الآخر إلى أنّ وظيفة الشّعر تتمثّل في حفظ المعارف والعلوم، حيث يقول: «**واعلم أنّ العرب أودعت، أشعارها من الأوصاف والتّشبيهات والحكم ما أحاطت به معرفتها، وأدركه عيانها، ومرّت به تجاربها وهم أهل وَبَرٍ، صحونهم البوادي وسقوفهم السّماء، فليست تعدو أوصافهم ما رأوه منها وفيها وفي كلّ واحدة منهما في فصول الزّمان على اختلافها: من شتاء، وربيع، وصيف، وخريف، من ماء، وهواء، ونار، وجبل، ونبات، وحيوان، وجماد، وناطق، وصامت، ومتحرّك، وساكن، وكلّ متولّد من وقت نشوئه، وفي حَالِ نُموّه إِلَى حَالِ انتهائه**»[1].

كما أنّ للشّعر وظيفة اجتماعيّة على رأي **"ابن طباطبا"** تتجلّى في تعريف المتلقّي (القارئ) بخصائص المجتمع الذي قيل فيه النّصّ من قيمٍ وأخلاق، فالعرب ضمّنت أشعارها من:

«**محمود الأخلاق ومذمومها، في رخائها وشدّتها، ورضاها وغضبها، وفرحها وغمّها، وأمنها وخوفها، وصحّتها وسقمها، والحالات المتصرّفة في خلقها، من حال الطُّفولة إلى حال الهرم وفي حال الحياة إلى حال الموت...**»[2].

فمن خلال هذا النّصّ يفهم أنّ الشّعر قد عرّفنا على الأخلاق السّائدة في المجتمعات القَبَلِية العربيّة فهو يتكلّم عن محمود الأخلاق والتي منها: الجود والكرم، والشّجاعة، والفطنة، والحنكة والعفو، والأصالة العربيّة، والنّخوة إلى غير ذلك من الصّفات المحمودة، كما أطلعنا على النّقيض وهي

[1]- ابن طباطبا العلوي: عيّار الشّعر، ص: 16.

[2]- المصدر نفسه، ص: 17.

الأخلاق المذمومة والتي منها: المكر، الخديعة، الخيانة، والجبن، والجهل، وسوء الخُلُقِ، والدّناءة إلى غير ذلك من الخلال الرّديئة.

كما للشِّعر عنده أيضا وظيفة أخلاقيّة تحويليّة، أي تحوِّل المذموم إلى المحمود، ولا يكون هذا إلّا إذا كان هناك مزج روحيٌّ بين النّصّ الشّعري والذي يتلقّاه مع حصول الفهم للشِّعر يقول في هذا المقام: «**فإذا ورد عليك الشِّعر اللّطيف المعنى، الحلو اللّفظ، التّامّ البيان، المعتدل الوزن مازج الرّوح وَلَاءَمَ الفهم، وكان أنفذ من نفث السّحر، وأخفى دبيبا من الرّقى، وأشدَّ إطرابا من الغناء فسلّ السّخائم، وحلل العقد، وسخَّى الشّحيح، وشجّع الجبان، وكان كالخمر في لطف دبيبه وإلهائه وهزّه وإثارته**»[1].

كما بيّن للشّعر أيضا وظيفة جماليّة تتمثّل في الدّيباجة والصّياغة الفنّيّة يقول:«**ومن الأبيات الحسنة الألفاظ المستعذبة الرّائقة سماعا، الواهية تحصيلا ومعنى**»[2]، ويقول: «**والشِّعر هو ما إن عرّي من معنى بديع لم يعرّ من حسن الدّيباجة، وما خالف هذا فليس بشعر**»[3].

نستنتج ممّا سبق، أنّ "**ابن طباطبا**" نظر إلى وظيفة الشِّعر من ناحية تجسيد وتأصيل الحياة وتصويرها فهو قد نظر إلى المعنى اللّطيف تارة وإلى الدّيباجة والصّياغة الفنّيّة تارة أخرى.

أمّا "**قدامى بن جعفر**"(ت 337هـ) فقد نظر إلى وظيفة الشِّعر من زاوية الجودة والتّصوير لكلّ موضوع من موضوعات الشِّعر المعروفة، ويتّضح هذا جليّا من خلال قوله: «**وعلى الشّاعر إذا شرع في أيّ معنى كان من الرّفعة والضّعة، والرّفث والنّزاهة، والبذخ والقناعة، والمدح وغير**

[1]- ابن طباطبا العلوي: عيّار الشّعر، ص: 22.

[2]- المصدر نفسه، ص: 87 .

[3]- المصدر نفسه، ص: 23

ذلك من المعاني الحميدة أو الذّميمة أن يتوخّى البلوغ من التّجويد في ذلك إلى الغاية المطلوبة»[1].

الواضح من هذا القول، أنّ "**قدامى بن جعفر**" لا يُولِي اهتماما للمعنى وللأفكار التي يحملها الشِّعر في طيّاته وبين ثناياه، وإنّما انصب اهتمامه على الإجادة وحسن التّصوير، وبمعنى آخر لم يركِّز على مقياس الأخلاق، ولهذا كان لا يهمّه الفُحْشُ في المعنى كما في قول "**امرئ القيس**":

فَمِثْلُكِ حُبْلَى قَدْ طَرَقْتُ وَمُرْضِـــعٌ فَأَلْهَيْتُهَا عَنْ ذِي تَمَائِمَ مُحْوِلِ

إِذَا مَا بَكَى مِنْ خَلْفِهَا اِنْصَرَفَتْ لَهُ بِشِقٍّ وَتَحْتِي شِقُّهَا لَمْ يُحَـوَّلِ[2]

وفَحَاشَةِ المعنى عنده ليست: «**ممّا يزيل جودة الشِّعر فيه، كما لا يعيب جودة النّجارة في الخشب مثلا كرداءته في ذاته**»[3]، وممّن اهتمّوا كذلك بالإجادة والتّصوير ولم يهتمّوا بالوظيفة الأخلاقيّة "**أبو بكر الصّولي**"[*](ت335هـ)، ويتّضح هذا من خلال ردِّه على خصوم "**أبي تمّام**" الذين عابوا عليه أشعاره واتّهموه بالكفر فيقول: «**وما ظننت أنّ كفرا يُنقِصُ من شعر ولا أنّ إيمانا يزيد فيه**»[4].

ومن النّقاد الذين اهتمّوا كذلك بالصّياغة ولم يراعوا مقياس الأخلاق "**القاضي عبد العزيز الجرجاني**" (ت392هـ)، وذلك حين تعجّب من الذين هاجموا "**أبا الطّيّب المتنبّي**" وأنقصوا من

---

[1]– قدامى بن جعفر: نقد الشّعر، ص: 04.

[2]– امرئ القيس: ديوان، ضبط وتصحيح مصطفى عبد الشّافي، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، ط5، 2004م، ص: 113.

[3]– قدامى بن جعفر، المصدر السّابق، ص: 05.

[*] **أبو بكر الصُّولي**: هو محمّد بن يحي بن عبد الله، بن العبّاس بن محمّد بن صول بالضّم وإليه ينسب، كان أحد العلماء بفنون الأدب، حسن المعرفة بأخبار الملوك وأيّام الخلفاء، ومآثر الإشراف وطبقات الشّعراء، عُرِفَ بحياته بالشّطرنجي لأنّه كان متفنّنا فيها لديه كتاب يسمّى بـ"أدب الكُتّاب"، تُوفّي بالبصرة (355هـ).

[4]– قاسم مومني: نقد الشّعر في القرن الرّابع الهجري، دار الثّقافة للطّباعة والنّشر، القاهرة، دط، 1982م، ص: 299.

شعره بسبب أبيات شعريّة وجدوها تدلُّ على ضعف في العقيدة وفساد المذهب في الدّيانة، وذلك في قوله:

يَتَرَشَّفْنَ مِنْ فَمِي رَشَفَاتٍ هُنَّ فِيــهِ أَحْـلَـــــى مِنَ التَّوْحِيـــدِ[1*]

وقوله أيضا:

وَأَبْهَرُ آيَاتِ التُّهَامِي* أَنَّـــهُ أَبُوكَ وَأَجْدَى مَالَـكُمْ مِنْ مَنَـــاقِبَ[2]

لقد علَّق "**الجرجاني**" على هذه الأبيات قائلا: «**فلو كانت الدّيانة عارا على الشِّعر، وكان سوء الاعتقاد سببا لتأخُّر الشّاعر، لوجب أن يُمْحَى اسم "أبي نوّاس" من الدّواوين، ويحذف ذكره إذا عُدّت الطّبقات، ولكان أولاهم بذلك أهل الجاهليّة، ومن تشهد الأمّة عليه بالكفر، ولوجب أن يكون "كعب بن زهير" و"ابن الزّبعري" وأضرابهما ممن تناول رسول الله –صلّى الله عليه وسلّم– وعاب من أصحاب بكما خرسا وبكاء مفحمين، ولكن الأمرين متباينان، والذين بمعزل عن الشّعر**»[3].

يظهر من هذا القول، أنّ فساد الاعتقاد أو المذهب في الدّين لا ينقص من جودة الشّعر وصناعته على رأي "**الجرجاني**".

فمن خلال ما سبق، نجد أنّ "**قدامى بن جعفر**" و"**الصّولي**" و"**عبر العزيز الجرجاني**" يتّفقون في وظيفة الشِّعر الحقيقة تكمن في الوظيفة الجماليّة للشِّعر، ولا يرون الفُحشَ في المعاني عيبا

---

[1]– المتنبي: ديوان، دار بيروت للطّباعة والنّشر، بيروت، د ط، 1983م، ص: 19.

[*] قيل أنّ المقصود "**بالتّوحيد**" في هذا البيت نوع من أنواع التّمور الموجودة بالعراق، لذلك شبّه رشفات محبوباته لفمه بحلاوة التّوحيد، وقيل أنّ هذا التّشبيه جاء به على طريق المثل لا عن طريق الخبر.

[*] **المُرَادُ بالتُّهَامِي**: النّبي –صلّى الله عليه وسلّم–.

[2]– المتنبي: ديوان، ص: 227.

[3]– علي بن عبد العزيز الجرجاني: الوساطة بين المتنبّي وخصومه، تح: محمّد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمّد البجاوي، المكتبة العصريّة، بيروت، ط1، 2006م، ص: 63 .

ولا ينقص من موضوعات الشّعر الجيّد ما دام الشّاعر قادرا على نسجه نسجا جيّدا، وبمعنى آخر ينظرون إلى وظيفة الشّعر من زاوية التّرفيه والامتاع.

ومن النّقاد المغاربة الذين كان لهم السّبق في تحديد وظائف الشّعر الأديب **"عبد الكريم النّهشلي"*** (ت405هـ) الذي أدلى بدلوه في مجال الشّعر، ومن جملة النّصوص التي وقفنا عليها والتي جاءت لتؤكّد هذه الوظائف نصُّهُ الآتي:

«كم جهد عسير كان الشّعر فرّج يسره، ومعروف كان سبب إسدائه، وحياة كان سبب استرجاعها، ورحم كان سبب وصلها، ونار حرب أطفأها، وغضب برّده، وحقد سلّه، وغنى اجتلبه، وكم اسم نوّه به، ورجل عرّف به، وكم شاعر سعى بذمّته فردّ خيلا بعدما أبيحت، وأهلا بعدما سُبِيت، وفكّ أسارى عنّتها سلاسل القيود...»[1].

لقد ذكر **"النّهشلي"** في هذا النّصّ ثلاث عشرة وظيفة إجمالا لا تفصيلا، والذي نستشفّه من هذا النّصّ كذلك أنّ صاحبه يميل إلى المدرسة الأخلاقيّة، وبمعنى آخر تغلّبت النّزعة الدّينية لديه في تحديد صنوفات الشّعر ووظائفه، وفي هذا الصّدد نقل لنا تلميذه **"ابن رشيق"** كلاما يؤكّد صحّة هذا القول قائلا: «**وقال عبد الكريم: الشّعر أصناف، فشعر هو خير كلّه، ذلك ما كان في باب الزّهد والمواعظ الحسنة والمثل العائد على من تمثّل به بالخير وما أشبه ذلك، وشعر هو ظرف كلّه، وذلك القول في الأوصاف والنّعوت والتّشبيه، وما يفتن به من المعاني والآداب، وشعر هو شرّ كلّه، وذلك الهجاء وما تسرّع به الشّاعر إلى أعراض النّاس، وشعر يتكسّب به، وذلك**

---

* **عبد الكريم النّهشلي**: هو أبو سعيد عبد الكريم النّهشلي ولد بالمسيلة الكائنة بأقصى شرق الجزائر، وقضى بها أيّام شبابه، ثمّ رحل إلى القيروان، وكانت حاضرة علم وأدب، بعدما تاقت نفسه للمزيد والتّعلم فسطع نجمه بها، وترجم له ابن رشيق المسيلي في مؤلّفه **"أنموذج الزّمان في شعراء القيروان"** واصفا إيّاه بأنّه **"كان شاعرا مقدّما عارفا باللّغة خبيرا بأيّام العرب وأشعارها..."** (للمزيد ينظر: حسن بن رشيق، أنموذج الزّمان في شعراء القيروان"، تح: محمّد العروسي وبشير اليكوشي، الدّار التّونسيّة،1986م).

[1]– عبد الكريم النّهشلي: اختيار الممتع في علم الشّعر وعلمه، تح: محمود شاكر القطّان، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، ج1، ط2، 2006م، ص: 66.

أن يحمل إلى كل سوق ما ينفق فيها ويخاطب كلّ إنسان من حيث هو ويأتي إليه من جهة فهمه»[1].

يفهم من هذا، أنّ **"النّهشلي"** اعتمد في آرائه حول الوظائف الشّعريّة على مبدأ أخلاقي يمثّل في ثنائيّة الخير والشّر، وبهذا يقترب من آراء **"قدامى بن جعفر"** وموقفه الأخلاقي.

8- مفهوم النّصّ الشّعري:

يعرّفه **"إبراهيم خليل"** بأنّه: «**نصٌّ تُهَيْمِنُ عليه القِيَمُ الجماليّة والأدبيّة للّغة ممثّلة في وظائفها الشّعريّة**»[2].

ويقدّم **"عز الدّين المناصرة"** تعريفا آخر للنّصّ الشّعري بأنّه: «**كتلة لغويّة سوداء في البياض تكتمل في القراءة، وهذه الكتلة اللّغويّة مشبعة بالخارج محوّلا بعد امتصاصه في درجات مختلفة من الحساسيّة، بواسطة نظام لسانيّ مفتوح، وهو خاضع في خلقته لمبدع خاصّ، كذلك هو خاضع للقراءة التي تضيف أو تحذف، ولكن القراءة مهما تنوّعت لا تتطابق مع النّصّ أبدا، فالأيديولوجيات تندلق في النّصّ ويمتصّها الشّاعر القويّ بعد أن يحوّلها إلى شيء آخر لغويّ**»[3].

يفهم من هذيْن التّعريفيْن، أنّ النّصّ الشّعري ما هو إلّا جزء من كلّ، معنى أنّه نصّ جزئيّ ينتمي إلى نصّ كلّي (نصّ لغويّ)، وبهذا فهو نصّ لغويٌّ تحكمه الجماليّات والفنّيّات الأدبيّة، وكذلك هو جزء من النّصّ الأدبيّ لأنّه ينتمي في زمرة هذا الأخير.

---

[1]- ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشّعر وآدابه ونقده، تح: محمّد محي الدّين عبد الحميد، دار الجيل للنّشر والتّوزيع والطّباعة، بيروت، ج1، ط5، 1981م، ص: 118.

[2]- إبراهيم خليل: النّصّ الأدبي تحليله وبناؤه، دار الكرمل، عمّان، ط1، 1995م، ص: 12.

[3]- عز الدّين المناصرة: جمرة النّصّ الشّعري، دار الكرمل، عمّان، ط1، 1995م، ص: 316.

9- بلاغة النّصّ الشّعري:

النّصّ لا يمكن أن يتّصف بالشّعريّة والبلاغة إلّا إذا تحقّق فيه الانزياح، أي انحراف اللّغة عن الدّلالة المعروفة، وكسرها للمعاني المعتادة وإعادة صياغتها في شكل جديد، منتجا معان ودلالات ذات إيحاءات جديدة يريد النّصّ إبلاغها للمتلقّي الذي لا يمكنه فهمها إلّا من خلال تركيبها الجديد المحدث لحنا متميّزا، وإيقاعا متوازنا يكسبها خصوصيتها وتفرّدها وتمّيزها.

فشعريّة النّصّ لا تتحقّق إلّا بالتّعبير الجميل، والنّسق المنظّم للكلمات بحيث لا يمكنك خلع كلمة من مكانها، لأنّها تشكّل مع أخواتها بنيانا مرصوصا متماسكا، وإن حاولت فعل ذلك خرّ البنيان واختلّ نسقه[1].

«فالنّصّ الشّعريُّ يكسب بلاغته من الصّياغة والتّركيب الجميل المؤدّي لمعنى، وقد يكون المعنى ظاهرا جليّا أو باطنا خفيّا ينتظر من يعمل عقله لإظهاره، وهذا ما يخصّ الجانب الإبلاغي ويهمّه، ولا يقصد بالإبلاغيّة هنا مجرّد تبليغ المراد من النّصّ فقط، بل المقصود أيضا مدى تأثّر المتلقّي بهذا النّصّ وانفعاله، وأيضا ملامسة الشّحنات الانفعاليّة داخل النّصّ نفسه وعليه تكون الإبلاغيّة هي تلك الشّحنات النّفسيّة المتوارية في نصٍّ أدبيٍّ ما، كما أنّها تمثّل الشّحنات النّفسيّة ذات القوّة التّأثيريّة على المتلقّي، فالنّصّ الشّعري أو الأدبي بشكل عامّ هو إنتاج جماليٌّ إبداعيٌّ وفي الوقت نفسه إنتاج ذوقيٌّ، ومن هنا تنشأ العلاقة الجدلية بين المنشئ للنّصّ والمتلقّي له المبنية على الثّقافة المكتسبة سابقا، وعلى الشّحنات الانفعاليّة والنّفسيّة لكلا الشّريكيْن، والنّصّ لا يسمّى نصًّا حتّى يجد من يقرأه ويفهمه، ومن ثمّ تحدث تلك العلاقة بين النّصّ والقارئ وإعادة الإنتاج وبهذا تصير القراءة إبداعا جديدا حيث يشارك

[1]- ينظر: صباح لخضاري، بلاغة النّصّ الشّعري (الصّورة الشّعريّة) دراسة تطبيقيّة في شعر مفدي زكريّا، رسالة مقدّمة لنيل شهادة الدّكتوراه في البلاغة والنّقد الأدبي، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، 2010-2011م، ص: 09.

القارئ المؤلّف في تشكيل النّصّ وإنتاجه وهذا هو سرُّ غِنَى النّصِّ الشّعري أو الأدبي وتوالد دلالاته وإيحاءاته لاختلاف أذواق القرّاء وثقافتهم ورؤاهم»[1].

يفهم من هذا، أنّ النّصّ الشّعري يغلب عليه الطّابع الإبداعي الجمالي والذّوقي الذي اكتسبه من خلال الصّياغة والتّركيب البلاغي، ممّا دفع طبقة القرّاء على اختلاف شرائحهم إلى إحداث العلاقة بين منتج النّصّ وقارئه، وذلك بوصف القارئ منتجا ثانيّا للنّصّ.

[1]- نقلا عن صباح لخضاري، بلاغة النّصّ الشّعري (الصّورة الشّعريّة) دراسة تطبيقيّة في شعر مفدي زكريّا، ص: 10، 11.

الفصل الثّالث

الصّعلكة وحياة الشّنفرى ونسبة توثيق اللّامية

تمهيد.

1- مفهوم الصّعلكة.

2- أسباب ودوافع ظهور الصّعلكة.

3- خصائص الخطاب الشّعري وموضوعاته عند شعراء الصّعاليك.

4- الشّنفرى، حياته شعره وديوانه.

5- لامية العرب ونسبة توثيقها للشّنفرى.

6- اللّامية من المنظور الفكري..

تمهيد:

أردت في هذا الفصل أن أتحدّث عن الصّعلكة قبل الحديث عن الفصل التّطبيقي الذي ارتأيت أن تكون فيه اللّامية موضوع دراستي، وذلك باعتبار أنّ الصّعلكة هي النّسق المضمر الذي دارت حوله اللّامية، ولهذا جعلتني دراستي للّامية أن أعيش حياة صاحبها في هذا الفصل من الأطروحة وذلك باختيار منّي، وأغوص في فهم وتحليل منظورها الفكري التي حملته وأتساءل في قرارة نفسي ماذا يريد الشّاعر أن يقوله للسّامع أو المتلقّي من وراء ذلك، فما هو إذا مفهوم الصّعلكة؟ وما هي أسبابها ودوافعها؟ وماهي خصائص الخطاب الشّعري عند فئة الصّعاليك؟

1- مفهوم الصّعلكة:

لقد ارتبط مفهوم الصّعلكة في المعاجم العربيّة بالفقر، جاء في اللّسان: «**الصّعلوك الفقير الذي لا مال له»، زاد "الأزهريُّ"، ولا اعتماد، وقد تصعلك الرّجل إذا كان كذلك؛ قال "حاتم طيّء":**

غَنِينَا زَمَانًا بِالتَّصَعْلُكِ وَالْغِنَى فَكُلًّا سَقَانَاهُ، بِكَأْسَيْهِمَا، الدَّهْرُ

فَمَا زَادَنَا بَغْيًا عَلَى ذِي قَرَابَةٍ غِنَانَا، وَلَا أَزْرَى بِأَحْسَابِنَا الْفَقْـرُ

وَتَصَعْلَكَتِ الْإِبِلُ: خَرَجَتْ أَوْبَارَها، وَانْجَرَدَتْ وَطَرَحَتْهَا، ورجل مُصَعْلَكُ الرَّأْسِ مُدوَّرُهُ والْمُصَعْلَكُ من الْأَسْنِمَة، الذي كأَنَّمَا حَدْرَجْتَ أعلاه حدرجةً... وقال الأصمعيُّ في قول أبي دُؤَاد يصف خيلا:

قَدْ تَصَعْلَكْنَ فِي الرَّبِيعِ، وَقَدْ قَرَعَ جِلْدَ الْفَرَائِضِ الْأَقْدَامُ

قال تَصَعْلَكْنَ: دَقَقْنَ وَطَارَ عِفَاؤُهَا عَنْهَا، وَالْفَرِيضَةُ موضع قَدَمِ الْفَارِسِ»[1].

[1]- ابن منظور: لسان العرب، مج 10، ص: 456.

وجاء في "**الصّحاح**" «**الصُّعلوكُ، الفقير، وصعاليك العرب، ذُؤْبَانُهَا، وكان "عروة بن الورد" يسمّى عروة الصَّعاليك؛ لأنّه كان يجمع الفقراء في حظرة فيرزقهم مِمَّا يَغْنَمُهُ**»[1].

ومن هذا نرى أنّ صَاحِبَيِ "**اللّسان والصّحاح**" متّفقان على أنّ المعنى الحقيقي للصّعلكة[*] هو الفقر، وأنّ بعض الاستعمالات تدور حول:

التّجرُّدُ وهذا ما لمسناه في قول "**ابن منظور**": "**وانْجَرَدَتْ**" التي توحي إلى معنى الفقر أو شيء من هذا القبيل، في حين نجد صاحب "**الصّحاح**" استعمل كلمة "**ذُؤْبَان**" التي تدلّ على اللُّصُوصِيّة بالمفهوم العُرْفِي لديه (يعني صاحب الصّحاح).

فلفظة الفقر هي السّمة البارزة في الصّعلوك، وبالعودة إلى أخبار الصّعاليك نجدها حافلة بالحديث عن فقرهم، فكلّ الصّعاليك فقراء لا نستثني منهم أحدا، حتّى "**عروة بن الورد**" سيّد الصّعاليك الذي كانوا يلجئون إليه كلّما قَسَتْ عليهم الحياة ليجدوا عنده مأوى حتّى يَسْتَغْنُوا، فالرّواة يذكرون أنّه كان صعلوكا فقيرا مثلهم[2]، ولقد صوّر "**عروة بن الورد**"[*] هذا المعنى بقوله:

دَعِينِي لِلْغِنَى أَسْعَى فَإِنِّي رَأَيْتُ النَّاسَ شَرَّهُمْ الْفَقِيـــرُ

وَأَبْعَدُهُمْ وَأَهْوَنُهُمْ عَلَيْهِمْ وَإِنْ أَمْسَى لَهُ حَسَبٌ وَخَيْـرُ

---

[1]– إسماعيل بن حمّاد الجوهري: الصّحاح تاج اللّغة وصحاح العربيّة، تح: أحمد عبد الغفور عطّار، دار العلم للملايين، بيروت، ج1، ط1، 1989م، ص: 1595، 1596.

[*]لقد وردت ألفاظ أخرى تشارك الصّعلكة في مدلولها العرفي، ومن هذه الألفاظ: **لصٌّ**، و**ذئبٌ**، و**فاتكٌ**، و**خليعٌ**، و**شيطانٌ**، و**شاطرٌ**...الخ.

[2]– ينظر: يوسف خليف، الشّعراء الصّعاليك في العصر الجاهلي، دار المعارف، القاهرة، ط3، دت، ص: 28.

[*]**عروة بن الورد**: ينتهي نسبه إلى قبيلة عبس فهو عروة بن الورد بن عبد الله بن ناشب بن هريم بن لديم بن غالب بن قطيعة بن عبس، اشتهر بإغارته على قوافل الأغنياء والاستلاء على أموالهم، ولم يكن سفّاحا ولا سفّاك دماء، ولم يتشرّد في الوُهّاد والنُّجّاد، ولم يضع في مجاهل الصّحراء القاسيّة، بل عاش في قبيلته معززا مكرّما ذلك أنّ قبيلته لم تخلعه، كما كان كريما مع رفاقه من الصّعاليك، يجود عليهم حتّى لُقِّبَ بعروة الصّعاليك (ينظر: الأغاني، ص: 73، وحرشاوي جمال، الخصائص الأسلوبيّة في شعر الصّعاليك، أطروحة دكتوراه، 2016م، ص: 49).

وَيُقْصِيهِ النَّدِيُّ وَتَـزْدَرِيــهِ حَلِيلَتُهُ وَيَنْهَرُهُ الصَّغِيـــــرُ[1]

أمّا في العرف الاصطلاحي فقد عرّفها **"يوسف خليف"** بأنّها: «**الغزو والإغارة للسّلب والنّهب**»[2].

فالنّاظر إلى هذا التّعريف نظرة فاحصة يجده غير جامع، لأنّ لفظتَي الغزو والإغارة لا يحدّدان مفهوم الصّعلكة بمفهومها الشّامل كاللّصوصيّة التي أشار إليها صاحب **"الصّحاح"** مثلا باعتبارها أنّها مرادفة لمصطلح الصّعلكة، وبهذا اكتفى صاحب هذا التّعريف بالغزو للدّلالة على المفهوم العامّ، وباعتبار كذلك أنّ المصطلحيْن (الغزو والإغارة) لم يكن مقتصرا على الشّعراء الصّعاليك فحسب، بل كانا سائديْن في البيئة الجاهليّة قَبْلُ.

وقد عرّفها **"عبد الحليم حفني"** بقوله: «**هي احتراف السّلوك العدواني بقصد المَغْنَمِ**»[3].

ثمّ شرع في تبسيط هذا التّعريف على طريقة المناطقة حيث يقول: «**نعني "بالاحتراف" ملازمة العمل الذي يشبه الحرفة من حيث استمراره، ومن حيث كونه العمل الأساسي في حياة صاحبه والورد الأساسي لمعيشته ورزقه أيضا... وقوله "السّلوك العدواني" نعني به كلّ الأساليب التي فيها عدوان على الغير مقصود به الغنيمة، كاللّصوصيّة وقطع الطّريق، والغارات ونحو ذلك...، وقوله: "بقصد المغنم" ليشمل الواقع في حياة الصّعاليك ويعبّر عنه، فإن احترافهم للصّعلكة مقصود منه التّعيّش، ومجابهة الفقر**»[4].

فالملاحظ على هذا التّعريف أنّه يقترب من مفهوم الصّعلكة لأنّه يطالها في جوانب شتّى على عكس ما حصرها **"يوسف خليف"** في الغزو والإغارة.

---

[1]- عروة بن الورد: الدّيوان، تح: أسماء أبو بكر محمّد، دار الكتب العلميّة، بيروت، دط، 1998م، ص: 79.

[2]- يوسف خليف، الشّعراء الصّعاليك في العصر الجاهلي، ص: 48.

[3]- عبد الحليم حفني: شعر الصّعاليك، منهجه وخصائصه، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، دط، 1987م، ص: 38.

[4]- المرجع نفسه، ص: 39.

والمتمعّن في التّعريفيْن يجد تقاربا في المداليل، إذ أنّ الصّعلكة تحمل المعْنَيَيْن اللّغوي والاصطلاحي، إذ حملت في اللّغة معنى الفقير لضموره وتجرّده من المال، وفي الاصطلاح الصّعلوك الفقير الذي سخّر سلوكاته العدوانيّة من أجل البحث عن الرّزق والعيش الكريم، وبهذا توسّعت دائرتها وأصبحت ظاهرة اجتماعيّة بمفهوم شامل وعامّ دفعت إليها جملة من الدّوافع والأسباب.

2- أسباب ودوافع ظهور الصّعلكة: كانت هناك جملة من الأسباب دفعت إلى بروز الصّعلكة، والتي جاءت بيّنة في أشعارهم معلّلين بذلك أسلوبهم ومسارهم العدواني، وهجوماتهم المتكرّرة على القوافل التّجاريّة وقوافل الحجيج التي تقصد مكّة، وقد أوردها "**عبد الحليم حفني**" بنوع من البسط يمكن أن نلخّصها فيما يلي:

2-1- عدم وجود دولة جامعة:

أي عدم وجود قوّة حيويّة متحرّكة تسيطر على الأمّة، ويحسّ أفراد شعب هذه الأمّة بأنّهم مرتبطون بهذه القوّة وخاضعون لها خضوعا يؤثّر في سلوكاتهم، وليس من اللّازم أن تكون هذه القوّة في شكل دولة بالمعنى المفهوم للدّولة، بل قد تكون كذلك، وقد تكون هذه القوّة في صورة قانون يخضع له أفراد الأمّة ويحسّون بسلطانهم على نفوسهم وسلوكهم، وقد تكون غير ذلك...، فهذه القوّة المؤثّرة الجامعة هي التي نعني فقدانها في العرب قبل الإسلام، فلم تكن لهم دولة جامعة، ولا قانون جامع، ولا دين جامع... وأنّه لم يكن هناك إلّا دُوَيْلَات أو إمارات قامت في جنوب الجزيرة وشمالها[1]، وأنّ هذه الممالك التي قامت لم تبسط سلطانها على الجزيرة بحيث يشعرون معها بالخضوع والانقياد، وإنّما كان بعضها أشبه بالنّظام القَبَلي كما في ممالك الشّمال **-الحيرة والغسّانيّة-** وبعضها كان أشبه بالإمارات المحلّية كالمملكة "**المَعِينِية والحِمْيَرِية**"، على أنّ هذه الإمارات لم يستقرّ فيها الملك بالمعنى الحقيقي الكامل له، وإنّما غلب عليها نظام العشائر والقبائل في عصور كثيرة، ومن المعروف أنّ النّظام ينشب عليه الصّراع السّلطوي، ومن ثمّ يفقد هيبته كسلطان ثابت، وبهذا لا يرى الأفراد الذين

[1]- ينظر: عبد الحليم حفني، شعر الصّعاليك منهجه وخصائصه، ص: 42.

يعيشون تحت قبّة هذا النّظام حاجرا على سلوكهم ولا طائلا بينهم وبين ما يرتضونه لأنفسهم من سبل السّلوك، سواء كان هذا السّلوك صعلكة أو غيرها[1]، ونجد الصّعاليك يعتزُّون بهذا المعنى ويتوارثونه مفتخرين بأنّهم يرون لأحد سلطانا على حياتهم وسلوكهم، حتّى بعد أن أصبحوا في ظلّ الملك والسّلطان، فهذا "**عبد الله بنُ سَبْرَةَ الْجَرْشِي**"* يقول:

إِذَا شَالَتِ* الْجَوْزَاءُ وَالنَّجْمُ طَالِعٌ فَكُلُّ مَخَاضَاتِ الْفُرَاتِ مَعَـــابِرُ

وإِنِّي إِذَا ضَنَّ الْأَمِيرُ بِإِذْنِهِ عَلَـــى الْإِذْنِ مِنْ نَفْسِي إِذَا شِئْتَ قَـادِرُ[2]

وحتّى هذه السّلطة أباها الصّعاليك، لأنّهم لا يؤمنون بأيّ سلطان من أيّ نوع، ونجد هذه النّزعة شائمة في شعرهم، "**فالشّنفرى**" يعبّر عن ثورته على المجتمع البشري كلّه بالهجرة عنه إلى مجتمع الوحوش، ساخطا على الأوّل راضيّا عن الثّاني فيقول من اللّامية الشّهيرة[3]:

أَقِيمُوا بَنِي أُمِّي صُدُورَ مَطِيِّـــــكُمْ فَإِنِّي إِلَى قَوْمٍ سِوَاكُمْ لَأَمْيَـلُ

وَفِي الْأَرْضِ مَنْأَى لِلْكَرِيمِ عَـنِ الْأَذَى وَفِيهَا لِمَنْ خَافَ الْقِلَى مُتَعَزَّلُ

لَعَمْرُكَ مَا فِي الْأَرْضِ ضِيقٌ عَلَى اِمْرِئٍ سَرَى رَاغِبًا أَوْ رَاهِبًا وَهْوَ يَعْقِلُ

---

[1]- ينظر: عبد الحليم حفني، شعر الصّعاليك منهجه وخصائصه، ص: 44.

* **عبد الله بن سبرة الجرشي**: منسوب إلى جرش، وهو موضع باليمن قال أبو ريّاش: "كان عبد الله بن سبرة هذا أحد فتّاك العرب في الإسلام، وكان من الرّجال المعروفين المشهورين في المجتمع بالقوّة واليأس والعنفوان، وتصفه الأخبار بأنّه من فتّاك العرب، إلّا أنّ حادثة جرت له مع الرّوم غطّت على سائر أخباره في الصّعلكة والفتك والقتال، ذلك أنّه في أوقات المناوشات التي كانت تحدث بين المسلمين والرّوم على الحدود (الصّوافي) بما يشبه ما هو معروف اليوم بحرب العصابات، استعان أحد الولاة بعبد الله بن سبرة الجرشي، ليغير في إحدى العصابات على بعض الرّوم، وقد قاتل عبد الله في هذه الغارة بطريقا روميّا فقتله عبد الله بعد أن قطع الرّومي يد عبد الله أو إصبعيه على اختلاف الرّوايات".

* **شالت الجوزاء**: ارتفعت، وأراد بالنّجم: الثريّا، إنّما ذكر الثّريا مع الجوزاء لأنّهما إذا طلعا فذلك حين يشتدُّ الحرّ. (ينظر: حسن جعفر نور الدّين، موسوعة الشّعراء الصّعاليك، ج2، ص: 182).

[2]- حسن جعفر نور الدّين: موسوعة الشّعراء الصّعاليك، رشاد برس للطّباعة والنّشر والتّوزيع، بيروت، لبنان، ج2، دط، 2007م، ص: 182، 183.

[3]- ينظر: عبد الحليم حفني، شعر الصّعاليك منهجه وخصائصه، ص: 46.

ثمّ يتحدّث عن القوم الذين يريد أن يهجر الكائن جميعا من أجلهم فيقول:

وَلِي دُونَكُمْ أَهْلُونَ سِيدٌ عَمَلَّسٌ وَأَرْقَطُ زُهْلُولٌ وَعَرْفَاءُ جَيْأَلُ

هُمْ الْأَهْلُ لَا مُسْتَوْدَعُ السِّرِّ ذَائِعٌ لَدَيْهِمْ وَلَا الْجَانِي بِمَا جَرَّ يَخْذُلُ

وها هو الشّاعر **"تأبّط شرّا"*** يتمرّد على هذا النّظام وأعرافه بقوله:

إِنِّي زَعِيمٌ، لَئِنْ لَمْ تَتْرُكْنِي عَذَلِي أَنْ يَسْأَلَ الْحَيُّ عَنِّي أَهْلَ آفَاقِ

أَنْ يَسْأَلَ الْقَوْمَ عَنِّي أَهْلَ مَعْرِفَةٍ فَلَا يُخَبِّرُهُمْ عَنْ "ثَابِتٍ" لَاقِ

سَدِّدْ خِلَالَكَ مِنْ مَالٍ تُجَمِّعُهُ حَتَّى تُلَاقِي الذِي كُلُّ اِمْرِئٍ لَاقِ

لَتَقْرَعَنَّ عَلَيَّ السِّنَ مِنْ نَدَمٍ إِذَا تَذَكَّرْتَ يَوْمًا بَعْضَ أَخْلَاقِي[1]

فمن خلال ما تقدّم من شواهد نلمس في شعر الصّعاليك نزعة التّمرد على السّلطة والنّفور منها، وذلك من أجل كسر القيد والتّبعيّة للنّظام السّائد، فبهذا كانوا قادرين على انتهاك الأعراف والتّنكّر لها، اعتقادا منهم أنّ النّظام القَبَلي يبحث عن المنفعة الذّاتيّة، ولذا لم يكن المجتمع بما يحتويه من عادات وتقاليد يقف حاجزا ومانعا على حرّيّتهم وطبائعهم وسلوكهم.

2-2- ظهور زعامات غير متّزنة:

على أنّ عدم وجود هذه السّلطة ترتّب عليه أمور أخرى نعتقد أنّها ساهمت في نشأة الصّعلكة وفي انتشارها، وأهمّها ظهور زعامات غير متّزنة التي كانت تتمثّل في رؤساء القبائل والعشائر، وهؤلاء

---

* **تأبّط شرّا:** هو ثابت بن سفيان بن عدي بن كعب بن نفيل بن حرب بن عيم، أمّه يقال لها أميمة، أمّا **"تأبّط شرّا"** فهو لقب لحقه، ولقد ارتبط اسمه بالذّعر والرّعب في جميع غزواته على أعدائه لأنّ حياته كانت صعبة بعد موت أبيه وزواج أمّه من **"أبي كبير الهذلي"** الذي عرف الشّر في وجه الغلام...، ويظهر أنّه أمّه لم تكن حريصة على غلامها الصّغير المنكود بقدر حرصها على أبي كبير الهذلي، حتّى جاء في الكتب والأخبار أنّه قد هدّد أمّه بالقتل (ينظر: الأصفهاني، الأغاني، ج18/ص ص: 313- 321).

[1]- تأبّط شرّا: الدّيوان، تح: علي ذو الفقّار شاكر، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط1، 1984م، ص: 142.

الرّؤساء لم يكن هناك قانون ينظّم وصولهم إلى الرّياسة، وإنّما كانت هناك صفات تعارفوا على أن يسود ومن أجلها من يتحلّى بها، وإن اختلفت نظرة القبائل على هذه الصّفات[1]، ولقد نقل لنا صاحب "**الخزانة**" عن "**الجاحظ**" بعض صفات السّيادة فيقول: «**قال الجاحظ في كتاب "شرائع المروءة": وكانت العرب تسود على أشياء، أمّا "مُضَر" فتسود ذا رأيها، وأمّا "ربيعة" فمن أطعم الطّعام، وأمّا "اليمن" فعلى النّسب، وكان أهل الجاهلية لا يسوّدون إلّا من تكاملت فيه ستُّ خصالٍ، السّخاء، والنّجدة، والصّبر، والحِلْمُ، والتّواضع، والبيان، وصار في الإسلام سبعا وقيل لـ"قيس بن عاصم": بم سدت قومك؟ قال ببذل النّدى، وكفِّ الأذى، ونظرة المولى، وتعجيل القِرى، وقد يسود الرّجل بالعقل والعفّة، والأدب والعلم، وقال بعضهم السُّؤْدُدُ اصطناع العشيرة واحتمال الجريرة**»[2].

فالنّاظر إلى هذه الصّفات يجدها غير مستقرّة وثابتة، ولا تتميّز بالالتزام لأنّ هناك الصّفات الذّميمة بمفهوم النّقيض يقول صاحب "**الخزانة**": «**ذكر أبو عمرو بن العلاء عيوب جميع السّادة، وما كان فيهم من الخلال المذمومة إلى أن قال: ما رأيت شيئا يمنع من السّؤدد إلّا قد رأيناه في سيّد وجدنا الحداثة تمنع السّؤدد، وساد "أبو جهل بن هشام" وما طرّ شَارِبُه، ودخل دار النّدوة وما استوت لحيتُه، ووجدنا البخل يمنع السّؤدد، وكان "أبو سفيان" بخيلا عاهرا، وكان "عامر بن الطُّفَيْل" بخيلا عاهرا وكان سيّدا، والظّلم يمنع من السّؤدد، وكان "كليب بن وائل" ظالما وكان سيّد ربيعة، وكان "حذيفة بن بدر" ظالما وكان سيّد غطفان، والحمق يمنع السّؤدد وكان "عُيَيْنَةُ بن حِصن" أحمق وكان سيّدا، وقِلّةُ العدد تمنع السّؤدد، وكان "السَّيْلُ بن معبد"**

[1]- ينظر: عبد الحليم حفني، شعر الصّعاليك منهجه وخصائصه، ص: 53.

[2]- عبد القادر بن عمر البغدادي: خزانة الأدب ولبّ لباب لسان العرب، تح: عبد السّلام محمّد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ج3، ط4، 1997م، ص: 90.

سيّدا ولم يكن بالبصرة من عشيرته رجلان، والفقر يمنع السّؤدد، وكان "عتبة بن ربيعة" مملّقا وكان سيّدا»[1].

يفهم من هذا، أنّ رؤساء القبائل لم تكن لهم ضوابط وأطر تقوم عليها رئاستهم، وبهذا لم يكن للزّعامة قانون يحدّد مقوّمات السّيادة وهذا ما دفع ببعض الأفراد بالخروج عن حكّامهم وأمرائهم وأصبحوا في دائرة التّمرّد ولأنّهم كانوا يرون في كُبَرَائِهِمْ وسادتهم التّضييق على النّاس واحتكار الأرزاق الموجودة في البيئة، وبذلك أصبحت الزّعامة المفبركة عاملا من عوامل التّمرّد ولجوء البعض إلى الصّعلكة.

2-3- عدم التّوازن بين الفقر والغنى:

رأينا في كتب اللّغة ومعاجمها أنّ أصل الصّعلكة هو الفقر، ولا شكّ أنّ هذا يُلْقِي ضوءا قويّا على نشأة الصّعلكة، وكذلك على حياة الصّعاليك المادّية، حيث يبيّن أنّ ما قامت عليه الصّعلكة في نشأتها وفي حياتها الفقر، وشعر الصّعاليك أنفسهم ينطق بهذه الحقيقة، بل يمكن أن يقال إنّ الفقر كان أبرز المعاني التي تردّدت في شعرهم على الإطلاق، بل نكاد لا نجد شاعرا منهم لم يتحدّث عن الفقر في صورة من صُوَرِهِ، وصورة الفقر عند الصّعاليك لم تكن تمثّل فقرا عاديا، وإنّما فقرا قاسيا وكانت آثاره من الجوع والهُزال والحرمان أشدّ إمعانا في القوّة، ولقد رسم لنا الشّاعر **"السُّلَيْكُ"**[*] صورة واضحة عن الجوع وآثاره، فيقول حتّى في الصّيف الذي تكثر فيه ألبان البادية وخيراتها يبلغ منه الجوع أحيانا أن يأخذه الدّوار حين يقف فتُظْلَم عيناه يقول:

---

[1]- عبد القادر بن عمر البغدادي: خزانة الأدب ولبّ لباب لسان العرب، ص: 91.

[*] **السُّلَيْكُ بن السُّلَكَة**: هو السّليك بن عمرو، من بني مقاعس من بني سعد من تميم، ينتسب إلى أمّه السُّلَكة، والسُّلَكَةُ أنثى الحجل، وهو السّليك أي الحجل الصّغير، كانت أمّه سوداء فورث عنها لونها فَعُدَّ من أغربة العرب وهجنائهم وصعاليكهم، عرف بأنّه من أشدّ رجال العرب وأشعرهم وكانت العرب تسمّيه **"سُلَيْكُ المناقب"**، حيث كان أعلمُهم بمسالك الصّحراء ودروبها وأشدّهم عدوا على رجليه فكانت الخيل لا تدركه، وكان يلقّب بـ**"الرِّئْبَال"**.

وَحَتَّى رَأَيْتُ الْجُوعَ بِالصَّيْفِ ضَرَّنِي إِذَا قُمْتُ تَغَشَّانِي ظِلَالَ فَأُسْدَفُ[1]

ولقد علّق "**عبد الحليم حفني**" على هذا بقوله: «**وإذن فالفقر من حيث ليس غريبا ولا نادرا في بيئة كهذه البيئة (يقصد بيئة الحجاز)، ولكن الفقر من حيث هو لا نعتقد أنّه يكفي أن يكون سببا في الصّعلكة، وإنّما نعتقد أنّ الإحساس بالفقر هو الذي يصلح أن يكون سببا والفرق كبير بين الفقر والإحساس به من حيث ما يترتّب عليهما من آثار، وليس هذا الفارق في الفقر وحده، وإنّما في كلّ المعاني التي يمكن أن تترتّب عليها آثار اجتماعيّة، فالثّورات على الظُّلْمِ مثلا ليس مصدرها الظُّلْمُ نفسه وإنّما مصدرها الإحساس بالظُّلْمِ**»[2].

2-4- طبيعة الأرض والحياة:

نتيجة لما هو مألوف من أنّ أرض الجزيرة العربيّة يغلب عليها الطّابع الجبلي الصّحراوي، نجد أنّ هذه الطّبيعة تَخْلِقُ حصونا طبيعيّة لأبنائها، تحميهم حينما يلتمسون الحماية وتخفيهم حينما يطلبون الخفية، فلذلك نجد أنّ الصّعاليك على الرّغم من نشأتهم في أماكن قريبة من الخصب، إلّا أنهم يُفَضِّلُون دائما أن يكونوا في كَنَفِ هذه الطّبيعة الصّعبة المنال، فنجدهم يألفون الجبال والقفار والأماكن التي يخشى غيرهم ارتيادها، فهذا بالنّسبة للطّبيعة[3].

فالملاحظ على هذا السّبب أنّه يؤثّر سلبا على الحياة، لأنّ طبيعة البيئة تعكس بالضّرورة الحياة القاسيّة التي كانت تعتريهم ولأنّه كما قيل الإنسان ابن بيئته.

وأمّا الحياة فكانت هناك ظروف كثيرة سيطرت على المجتمع العربي والتي كان من شأنها أن تساعد على الصّعلكة واستمراريتها، ومن هذه الظّروف:

1- طبيعة البيئة كما قلنا آنفا.

---

[1]- ينظر: عبد الحليم حفني، شعر الصّعاليك منهجه وخصائصه، ص: 55.

[2]- المرجع نفسه، ص: 56.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص: 63، 64.

2- الفراغ الكبير الذي يتخلّل الأفراد في بيئة لا عمل فيها إلّا الرّعي، وهذا بالنّسبة للذين يجدون ويملكون ما يرعونه، على خلاف أولئك الذين لا يجدون ولا يملكون ما يرعونه، فماذا يفعلون ليملأوا الفراغ؟ ويثبتوا لأنفسهم وأقرانهم مجرّد الوجود في هذه الحياة؟ لا شيء إلّا الصّعلكة[1]، وها هو الشّاعر "**السُّلَيْك**" يصوّر لنا هذا الخروج بقوله:

فَلَا تَصِلِي بِصُعْلُوكٍ نَؤُومٍ إِذَا أَمْسَى يُعَدُّ مِنَ الْعِيَالِ[2]

وكما يقول "**عروة بن الورد**":

لَحَا اللهُ صُعْلُوكًا، إِذَا جَنَّ لَيْلَهُ مَصَافِي الْمَشَاشِ آلِفًا كُلَّ مَجْزَرِ[3]

ويقول أيضا ساخرا من الفراغ:

يَنَامُ عِشَاءً ثُمَّ يُصْبِحُ نَاعِسًـــا يَحُتُّ الْحَصَى عَنْ جَنْبِهِ الْمُتَعَفِّرِ

قَلِيلُ اِلْتِمَاسِ الزَّادِ إِلَّا لِنَفْسِهِ إِذَا هُوَ أَمْسَى كَالعَرِيشِ الْمَجُـورِ

يُعِينُ نِسَاءَ الْحَيِّ، مَا يَسْتَعِنُّهُ وَيُمْسِي طَلِيحًا كَالْبَعِيرِ الْمُحَسَّـرِ[4]

3- خصائص الخطاب الشّعري وموضوعاته عند شعراء الصّعاليك:

3-1- خصائص الخطاب الشّعري: لقد تميّز الخطاب الشّعري عند هذه الطّائفة من الشّعراء بجملة من الخصائص تمثّلت فيما يلي:

[1]- ينظر: عبد الحليم حفني، شعر الصّعاليك منهجه وخصائصه، ص ص: 67- 69.

[2]- طلال حرب: الشّعراء الصّعاليك، ديوان الشّنفرى ويليه السّليك بن السّلكة وعمرو بن برّاق، الدّار العالميّة، بيروت، ط1، 1993م، ص: 97.

[3]- عروة بن الورد: الدّيوان، ص: 68.

[4]- المرجع نفسه، ص: 68.

أ- التّخلّصُ من المقدّمَاتِ الطَّلَلِيَّةِ:

من المسلّم به عند أصحاب التّذوّق الشّعري أنّ الخطاب الشّعري القديم، أو بالأحرى بناء القصائد الشّعرية الجاهليّة لا تكاد تخلوا من المقدّمات الطّلليّة، وذلك باعتبارها «**ظاهرة فنّيّة في القصيدة العربيّة، ويشمل مفهوم المقدّمة أنواعا مختلفة، وصورا شتّى تَعَوَّدَ الشّعراء أن يفتحوا بها قصائدهم، كالحديث عن الأطلال والغزل...**»[1]، وفي هذا المقام يشير صاحب "**العمدة**" إلى هذا المعنى بقوله: «... **فإنّ الشّعر قفل أوّله مفتاحه، وينبغي للشّاعر أن يجوّد ابتداء شعره؛ فإنّه أوّل ما يقرع السّمع، وبه يستدلّ على ما عنده من أوّل وَهْلَة...**»[2].

يتبيّن من هذا القول، أنّ الشّاعر الجاهليَّ عليه أن يفتتح قصيدته بمقدّمة طلليّة تماشيّا وأعراف الشّعراء، وذلك من منظور الجماليّة الفنّيّة التي سارت عليها جُلُّ القصائد العربيّة القديمة.

لكن، إذا سلّمنا بما قلناه سالفا بأنّ الخطاب الشّعري القديم لا يكاد يخلو من المقدّمات الطّلليّة، فكيف لمثل هؤلاء الشّعراء يخرجون على طريق أسلافهم في بناء قصائدهم الشّعرية؟ مع العلم أنّهم ينتسبون إلى الحقبة الجاهليّة إن -صحّ التّعبير-، أو بتعبير آخر هل غيّروا طرحهم الإبداعي تبعا للظّروف القاسية التي كانوا يعيشونها؟

لقد أجاب "**يوسف خليف**" عن هذا الإشكال عندما تطرّق في بحثه عن المقّدمات الطّلليّة بقوله: «... **وإنّما اتّخذ الشّعراء الصّعاليك لهم مذهبا آخر استعاضوا به عن هذه المقدّمات وهو مذهب جعلوا محوره "حوّاء الخالدة" أيضا، ولكنّها ليست المرأة المحبوبة التي عرفناها عند الشّعراء القبليين، تلك التي يَتَدَلَّهُ الشّاعر في حبّها ويبكي أيّامه معها، ويقف على أطلال ديارها ويدعوا أصحابه إلى الوقوف معه، ولكنّها المرأة المحبّة الحريصة على فارسها، التي**

[1]- نور الدّين السّد: الشّعريّة العربيّة، دراسة في تطور القصيدة العربيّة حتّى العصر العباسي، ديوان المطبوعات الجامعيّة، بن عكنون، الجزائر، دط، 2007م، ص: 07.

[2]- ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشّعر وآدابه ونقده، ج1، ص: 218.

تدعوه دائما إلى المحافظة على حياته، إن لم يكن من أجل نفسه فمن أجلها هي، وليس من شكّ في أنّها براعة ممتازة أن يضع الشّعراء الصّعاليك في مستهلّ قصائدهم صورة للأنثى الضّعيفة التي يظهر صاحبها إلى جوارها بطلا قويّا مستهينا بحياته من أجل فكرته يرفض نصيحتها في رفق وأدب، ويقابل جزعها بابتسامة الواثق بنفسه، المعتدِّ بشخصيته، ويحاول أن يقنعها في قوّة وإيمان بسداد رأيه وسلامة مذهبه في الحياة...، ومن هنا نستطيع أن نطلق على هذه المقدّمات النّسائيّة عند الشّعراء الصّعاليك "مقدّمات الفروسيّة" في شعر الصّعاليك في مقابل "المقدّمات الطّلليّة" في الشّعر القبلي...»[1].

فمن خلال هذا القول، نجد أنّ هذه الثُّلّة من الشّعراء خرجوا عن نمط الشّعراء السّابقين في الوقوف على الطّلل والبكاء على الدّمن واستبدلوا هذا الوقوف بمحاورة نسائهم، وهذا ما نلمسه في قصيدة **"عروة بن الورد"** الذي استهلّ مطلع قصيدته بمخاطبة زوجته فيقول:

أَرِقْتُ وَصُحْبَتِي، بِمَضِيقِ عُمْقٍلبرقٍ فِـــي تُهَـــامَـــــةٍ مُسْتَطِيـــــرِ

إِذَا قُلت اِسْتَهَلَّ عَلَى قَدِيد يَحُورُ رَبَابُـــهُ حُـــــــــورَ الْكَسِيـــــرِ

تَكْشِفُ عَائِذٍ بِلِقَـــاءٍ، تَنْقَـــى ذُكُـــورَ الْخَيْـــلِ عَنْ وَلَدٍ شَفُـــورِ

سَقَى سَلْمَى، وَأَيْنَ دِيَـارُ سَلْمَـى إِذَا حَلَّتْ مُجَـــاوَرَةَ السَّرِيـــــرِ

إِذَا حَلَّتْ بِـــأَرْضٍ بَنِـي عَلِـــيٍّ وَأَهْلِـــي بَيْـــنَ زَامِـــرَةٍ وَكِيـــرِ

ذَكَرْتُ مَنَـازِلًا مِنْ أُمِّ وَهْـــبٍ مَحَـــلَّ الْحَـــيِّ أَسْفَلَ ذِي النَّقِيـــرِ

وَأَحْدَثُ مَعْـهَـدًا مِنْ أُمِّ وَهْـــبٍ مَعْرِسَنَا بِـــدَارِ بَنِـــي النَّضِيـــرِ

وَقَالُوا مَا تَشَـاءُ؟ فَقُلْتُ أَلْهُـــو إِلَى الإِصْبَـــاحِ، آثَرَ ذِي أَثِيـــرِ

[1]– يوسف خليف: الشّعراء الصّعاليك في العصر الجاهلي، ص: 268.

بِآنِسَةِ الْحَدِيثِ، رُضَابُ فِيــهَا يُعِيــدُ النَّـــــوْمِ، كَالْعِنَبِ الْعَصِيـــــــرِ

أَطَعْتُ الآمِرَيْنِ بِصَرْمِ سَلْمَـــــى فَطَــارُوا فِي عِضَـــاهُ الْيَسْتَعُـــــــورِ

سَقَوْنِي النَّسِيءَ، ثُمَّ تَكْنُفُونِـــي عُـــدَاةُ اللهِ مِـــــنْ كِـــــذِبٍ وَزُورِ

وَقَالُــوا: لَسْتَ بَعْدُ فِدَاءِ سَلْمَى بِمُغْـــنٍ، مَا لَدَيْـــــكَ، وَلَا فَقِيـــــرِ

أَلَا وَأَبِيــكَ، لَوْ كَالْيَـــوْمَ أَمْرِي وَمِنْ لَكَ بِالتَّـــــدْبِيـــرِ فِـــي الْأُمُــورِ

إِذًا لَمَلَكْتُ عِصْمَــةَ أُمِّ وَهْـــبٍ عَلَى مَا كَانَ مِنْ حِسِّـــــكِ الصُّـــــدُورِ

فَيَا لِلنَّاسِ ! كَيْفَ غَلَّبْتُ نَفْسِي عَلَى شَـــــيْءٍ، وَيَكْرَهُـــــهُ ضَمِيـــرِي

أَلَا يَا لَيْتَنِـــــي عَاصَيْتُ طلقًا وَجبَّـــــارًا، وَمَنْ لِي مِنْ أَمِيـــــــرِ[1]

يتّضح من هذا النّص الشّعري الكامل للشّاعر **"عروة بن الورد"** أنّه افتتح قُفْلَ قصيدته بحنينه إلى حرمه **"أمّ وهب"** وتحسّره على فراقها وندمه الشّديد على تركها، وممّا نلحظه على هذه القصيدة كذلك ترابط أجزائها بداية من المقدّمة إلى نهاية القصيدة، وهذا ما نعبّر عنه بوحدة الموضوع، وبمعنى آخر أنّ الشّاعر في هذه القصيدة لم يَسِرْ على النّمط التي تسير به القصائد العربيّة الجاهليّة والتي تنتقل من موضوع إلى آخر.

ومثل هذا ما قاله **"الشّنفرى"** في زوجته:

أَلَا أُمُّ عَمْـــرٍو أَجْمَعَتْ فَاسْتَلْقَتِ وَمَا وَدَّعَتْ جِيرَانَـــهَا إِذْ تَوَلَّتِ

وَقَدْ سَبَقَتْنَا أُمَّ عَمْـــرٍو بِأَمْـــرِهَا وَكَانَتْ بِأَعْنَـــاقِ الْمَطِيِّ أَظَلَّتِ

بِعَيْنَيَّ مَا أَمْسَتْ فَبَاتَتْ فَأَصْبَحَتْ فَقَضَّتْ أُمُـــورًا فَاسْتَقَلَّتْ فَوَلَّتِ

[1]– عروة بن الورد: الدّيوان، ص: 62 وما بعدها. (قافية الرّاء).

فَوَا كَبِـــدًا عَلَى أُمَيْمَـــةَ بَعْـــدَمَا طَمِعْتُ فَهَبْهَا نِعْمَةَ الْعَيْشِ زَلَّتِ[1]

لقد بدأ "**الشّنفرى**" قصيدته برحيل صاحبته "**أُمَيْمَة**" وكان رحيلها مفاجأة لها ولجارتها، فلم تودّعه، فانطلقت بها القافلة، وتركت "**الشّنفرى**" يتحسّر على فراقها، وهو يحسب أنّ نعمة العيش قد زالت بعدها فرسم لنا بذلك صورة الوداع لمحبوبته ووصفها وصفا دقيقا دون أن ينتقل من موضوع الوصف إلى غرض آخر[2].

وإذا ما أتينا لمقارنة هذه المقدّمة التي بدأها "**الشّنفرى**" بقصيدة أخرى من الشّعر الجاهلي نجد مفارقة كبيرة، فعلى سبيل المثال نأخذ المقدّمة الطّلليّة في شعر "**الأعشى**" التي يقول فيها:

وَدِّعْ هَرَيْـــرَةَ إِنَّ الرَّكْبَ مُرْتَحِـــلٌ وَهَلْ تُطِيـــقُ وَدَاعـــًا أَيُّهَا الرَّجُـــلُ

غَرَّاءُ فَرْعَـــاءُ مَصْقُولٌ عَوَارِضُهَا تَمْشِي الْهُوَيْنَا كَمَا يَمْشِي الْوَجَي الْوَحِلُ

كَأَنَّ مِشْيَتَـــهَا مِـنْ بَيْتِ جَارَتِهَا مَرُّ سَحَابَـــــةٍ لَا رَيْثٌ وَلَا عَجَـــــلُ

تَسْمَعُ لِلْحَلْيِ وَسْوَاسًا إِذَ اِنْصَرَفَتْ كَمَا اِسْتَعَانَ بِرِيحٍ عِشْـــرِقٌ زَجِـــلُ[3]

فالمتمعّن في هذه الأبيات يجد أنّ صاحبها قد استهلّها برحيل محبوبته، ثمّ انتقل بنا إلى غرض الوصف الذي بدأ فيه بإظهار المفاتن والمحاسن، وكلّ ما كان مستورا، وهذا ما لاحظناه كذلك في مستهلّ القصيدة السّابقة لـ"**لشّنفرى**" إلّا أن ما تفرّدت به المقدّمات الطّلليّة الغزليّة عند الصّعاليك هو

[1]– الشّنفرى: الدّيوان، تح: إميل يعقوب، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط2، 1996م، ص: 31، 32.

[2]– ينظر: بختي بوعمامة، التّماسك النّصّي في الخطاب الشّعري العربي القديم (لامية العرب للشّنفرى أنموذجا، مذكّرة مقدّمة لنيل درجة شهادة الماجستير في اللّغة والأدب العربي، جامعة وهران 1، أحمد بن بلّة، 2018/2017م، ص: 45، 46.

[3]– الأعشى: الدّيوان، تع: محمّد حسين، مكتبة الآداب بالجماميز، المطبعة النّموذجيّة، القاهرة، دط، دت، ص: 55.

«أنّ الغزل عندهم نابع من دوافع نفسيّة حقيقيّة عاشها الشّاعر ممّا سبّب له هذا الألم والحزن وليست ذات طابع تقليدي فنّي كما هو الحال عند الشّعراء غير الصّعاليك»[1].

فمعنى هذا أنّ الشّعراء الجاهليّين (غير الصّعاليك) انتهجوا المسار الفنّي في قصائدهم بدءا من الطّلل وذكر الدِّمن، ثمّ إلى وصف المحبوب، في حين نجد الشّعراء الصّعاليك اكتفَوْا بالوصف دون أن ينتقلوا من غرض إلى آخر.

فما نخلص إليه هو أنّ الشّعراء الصّعاليك «**انتهكوا الأعراف الاجتماعيّة وأهدروا بعض الرّموز الفنّيّة، وأبقوا على خصائص الشّعر الجماليّة كالموسيقى بنوعيها الدّاخليّة والخارجيّة تمريرا لخطابهم وإيصالا لصوتهم بقصدية الامتاع والاقناع**»[2]، والسّبب الذي جعلهم ينتهكون هذه الأعراف هو الظُّلْمُ والقهر المسلّط على مجتمعاتهم من قبل النّظام والقانون القَبَلي.

غير أنّنا نجد من يتحجّج باختلاف قصائد الشّعراء الصّعاليك عن قصائد الشّعراء الجاهليّين عدم الوقوف على الأطلال كون قصائدهم (الصّعاليك) عبارة عن مقطوعات شعريّة، لهذا لم يقفوا على الأطلال، لكن هذا الطّرح والرّأي يمكننا أن نقابله بحجّة قويّة مفادها أنّنا نجد الكثير من قصائدهم المطوّلة تخلّصت من المقدّمات الطّللية، وهذا ما نلمسه في قصيدة لامية العرب لـ**"لشّنفرى"** والتي تتكوّن من تسعة وستّون بيتا، لم يقف فيها صاحبها لا على طلل ولا بكاء ولا ذكر لمحبوبته، فقد بدأها بداية واضحة لموضوعه[3] يقول في مطلعها:

أَقِيمُوا بَنِي أُمِّي صُــدُورَ مَطِيِّكُـــمْ فَإِنِّي إِلَى قَوْمٍ سِوَاكُمْ لَأَمْيَــلُ

---

[1]– منذر ذيب كفافي: صورة المرأة في شعر الصّعاليك حتّى نهاية العصر الأموي، دار الكنوز المعرفيّة العلميّة، للنّشر والتّوزيع، عمّان، الأردن، ط1، 2009م، ص: 122.

[2]– محمّد صادق بروان: عودة إلى الخطاب الشّعري لدى صعاليك ما قبل الإسلام، مجلّة الخطاب، جامعة تيزي وزو، ع13، ص: 172.

[3]– ينظر: بختي بوعمامة، التّماسك النّصّي في الخطاب الشّعري العربي القديم، "لامية الشّنفرى أنموذجا"، ص: 47.

فَقَدْ حُمَّتِ الْحَاجَاتُ وَاللَّيْلُ مُقْمِرٌ وَشُدَّتِ لِطَيَّاتٍ مَطَايَا وَأَرْحُـلُ[1]

ب- السّرعة الفنّيّة:

من المعروف أنّ شعر الصّعاليك نحا منحى الشّعر الجاهلي على مستوى القيم الفنّيّة والجماليّة، وأصبح ممتدّا فطال بذلك جميع الأنماط الشّعريّة، ومن المعروف كذلك أنّ حياتهم لا تعرف معنى للاستقرار ممّا جعل خطابهم الشّعري عبارة عن مقطوعات شعريّة صوّروا فيها صدق حياتهم «**فكانت النّتيجة الفنّيّة لهذا أن اتّسَمَ شعرهم بالسّرعة الفنّيّة، فالعمل الفنّي عند الشّعراء الصّعاليك أشبه الأشياء بشوط من أشواط عَدْوِهم، يندفعون فيه ولا يتوقّفون حتّى يصلوا إلى غايتهم، وليس من البعيد أن تكون هذه السّرعة الفنّيّة التي وسمت شعرهم صدى نفسيّا لتلك السّرعة التي اعتمدت عليها حياتهم، منبعثا من أعماق اللّاشعور**»[2]، كما نجد أنّ «**أغلب شعرهم كان لموقف عابر يمرّون به، فيصوّرونه بتعبير صادق دقيق لا تَكُلُّف فيه ولا تجويد، والسّبب وراء ذلك سرعة حياتهم واضطرابها وكونها بعيدة عن الفراغ والاطمئنان، أو أنّهم لا يهتمّون بتجويد ذلك لأنّهم لا يعتبرون الشّعر من اهتماماتهم الأوّليّة**»[3].

فالشّعر عند الصّعاليك «**لم يكن حرفة تقصد لذاتها، ويفرغ صاحبها لتجويدها، والوصول بها إلى المثل الأعلى الذي يستطيع معه أن يدخل حلبة المباراة الفنّيّة ليقول لغيره من الشّعراء هأنذا، وإنّما كان الشّعر عندهم وسيلة يُسجِّلون بها مفاخرهم، أو ينفّسون بها عمّا تضيق به صدورهم من تلك العُقد النّفسيّة التي تمتلئ بها أعماق نفوسهم، أو يدعون إلى مذهبهم في الحياة لعلّهم يجدون من يؤمن به وينضمّ إليهم...، وهكذا انصرف الشّعراء الصّعاليك عن احتراف الشّعر، ولو أنّهم فكّروا في احترافه لاتّخذوا منه وسيلة يتكسّب بها كما يتكسّب بها**

[1]- الشّنفرى: الدّيوان، ص: 58.

[2]- يوسف خليف: الشّعراء الصّعاليك في العصر الجاهلي، ص: 291، 292.

[3]- أحلام عبد العالي: شعر الصّعاليك في حماسة أبي تمّام، رسالة ماجستير، جامعة أمّ القرى، السّعوديّة، 2011م، ص: 123.

غيرهم من الشّعراء، وليضمنوا بها لأنفسهم حياة هادئة مستقرّة مطمئنّة كالتي كان يحياها غيرهم من الشّعراء المحترفين...»[1].

ومن الألوان الفنّيّة التي تماشت مع السّرعة الفنّيّة التّشبيه الذي يقوله فيه "**يوسف خليف**":

«**ولعلّ التّشبيه أقوى الألوان الفنّيّة التي اعتمد عليها الشّعراء الصّعاليك في شعرهم وهو لون يتّفق تماما مع السّرعة الفنّيّة، إذ أنّ الصّنعة الفنّيّة في التّشبيه صنعة سريعة لا تتجاوز عقد موازنة بين أمرين يشتركان في معنى، وهو من هذه النّاحية غير الاستعارة مثلا التي تعتمد على لون من الصّنعة الفنّيّة العميقة المتأنّيّة**»[2]، ويضيف معلّقا على هذا القول: «**ومعنى هذا بتعبير أيسر أنّ العمليّة الفنّيّة في التّشبيه عمليّة بسيطة من درجة واحدة، ولكنّها في الاستعارة عمليّة مركّبة من درجتين**»[3].

فمن خلال ما سبق ذكره، لا يمكن أن نجزم أنّ شعر الصّعاليك قد فرغ من الصّنعة الفنّيّة المتأنّيّة والمتمثّلة في الاستعارة ومن القطع الشّعريّة التي مثّلت لهذه الصّنعة الفنّيّة قطعة للشّاعر "**تأبّط شرّا**" أوردها "**يوسف خليف**" في كتابه "**الشّعراء الصّعاليك في العصر الجاهلي**" يقول: «**ولننظر في هذه القطعة من شعر "تأبّط شرّا" التي سجّل فيها نجاته من الذين حاصروه وهو في غار لهم، وهي قطعة يبدوا أنّ الشّاعر قد فرغ فيها لصنعته الفنّيّة متمهّلا متأنّيّا، والدّليل الفنّي على هذا أنّه يبدأها أو يختمها بأبيات من الحكمة يبدوا عليها أثر التّفكير العقلي الهادئ الذي وعى التّجربة ثمّ فلسفتها، أمّا الدّليل العقلي فواضح من أنّ الشّاعر قد نظم هذه القطعة بعد أن نجا من أعدائه وعاد إلى قومه واطمأنّت نفسه، فحين ننظر في هذه القطعة نلاحظ أنّ الشّاعر يستخدم في البيت الأوّل لونا من ألوان المقابلة المعنويّة الدّقيقة الصّنعة وهذا في قوله:**

[1]- يوسف خليف: الشّعراء الصّعاليك في العصر الجاهلي، ص: 293.
[2]- المرجع نفسه، ص: 293، 294.
[3]- المرجع نفسه، ص: 294.

إِذَا الْمَرْءُ لَمْ يَحْتَلْ وَقَدْ جَدَّ جِدُّهُ أَضَاعَ وَقَاسَ أَمْرَهُ وَهُوَ مُدْبِرُ

فالمقابلة المعنويّة بين قوله: "وقد جدّ جدّه"، وقوله: "وهو مدبر"، إذ أنّ التّعبير الأوّل يساوي قوله "وهو مقبل" أو كما يقول البلاغيّون في تعبيراتهم. إنّ الجدّ في الأمر مسبّب عن الإقبال عليه»[1].

ويقول "**تأبّط شرّا**" كذلك في موضع آخر ليبيّن هذه الصّنعة الفنّيّة في قوله:

إِذَا هَزَّهُ فِي عَظْمِ قَرْنٍ تَهَلَّلَتْ نَوَاجِذُ أَفْوَاهِ الْمَنَايَا الضَّوَاحِكِ[2*]

يقول "**يوسف خليف**": «**والعمليّة الفنّيّة هنا عمليّة مركّبة معقّدة تقوم على استعارتين: استعارة في "تهلّلت" تقوم على تشبيه بريق الأسنان عند الضّحك بلمعان البرق، واستعارة في "المنايا" تقوم على تشبيهها بإنسان يضحك**»[3].

وإذا بحثنا عن السّبب الذي جعل الخطاب الشّعري عند الصّعاليك هو عبارة عن مقطوعات شعريّة فقد أرجعه الدّارسون إلى طبيعة عيشهم، ومن هؤلاء الدّارسين "**يوسف خليف**" الذي بيّن هذا السّبب في قوله: «... **أظنّ أنّ الطّبيعي أنّ مثل هذه الحياة التي لا يكاد الشّاعر يفرغ فيها لنفسه لا تنتج إلّا لونا من الفنّ السّريع الذي يسجّل فيه الشّاعر ما يضطرب في نفسه في مقطوعات قصيرة موجزة، يسرع بعدها إلى كفاحه الذي لا ينظره ولا يمهله...**»[4].

---

[1]- يوسف خليف: الشّعراء الصّعاليك في العصر الجاهلي، ص: 308.

[*]قال المرزوقي في شرحه: «**المعنى أنّه متى حرّكه في الضّريبة ضحك الموت علما بظفره بالمضروب، وذكر "التّهلل" و"النّاجذ" مثل وتصوير للمراد...، وإنّما قال: في "عظم قرن" إيذانا بأنّه لا يتعرّض له إلّا من يقارنه بأسا وشدّة، وكذلك هو لا يُعمِل هذا السّيف إلّا في عظم من يقارنه حزما ونجدة**»، (ينظر: تأبّط شرّا الدّيوان، ص: 155).

[2]- تأبّط شرّا، الدّيوان، ص: 155.

[3]- يوسف خليف، المرجع السّابق، ص: 309، 310.

[4]- المرجع نفسه، ص: 262.

ويضيف سببا آخر في أنّ شعرهم عبارة عن مقطوعات وهو أنّ شعرهم وصل إلى السّاحة الأدبيّة مفرّقا في مصادر مختلفة وأنّه لو كان مجموعا في ديوان مفرد لصحّ القول أن تكون قصائدهم قصائد مطوّلة[1].

ج- الوحدة الموضوعيّة:

المتمعّن في شعر الصّعاليك نجده أنّه قد تميّز كغيره من الشّعر بوحدة الموضوع على عكس تلك القصائد التي تبدأ بالطّلل، ثمّ تنتقل من موضوع إلى موضوع إلى ختام القصيدة، فشعر الصّعاليك يختلف بالكلّيّة عن هذا الطّابع، أي أنّه لا يقبل تعدّد العناصر التي كان محلّ جدل بين النّقاد في دراسة القصيدة العربيّة، وشعر الصّعاليك لا يحتمل هذا الجدل، وذلك لالتزام القصيدة أو المقطوعة الشّعريّة فيها غرضا واحدا وعدم تعدّد العناصر فيها.

وبهذا يكون شعر الصّعاليك محقّقا لوحدة القصيدة على أكمل وجه فنّي، وفي طابع يتميّز به عن غيره من الشّعر العربي سواء من وجهة نظر نقّاد العرب القدامى ومن تابع نظرتهم من النّقاد المحدثين، أم من وجهة نظر النّقد الغربي ممثّلة في آراء المستشرقين[2].

يقول "**يوسف خليف**" في هذه الخاصّيّة: «**ونستطيع أن نمضي مع مجموعة شعر الصّعاليك فلا نكاد نخطئ الوحدة الموضوعيّة في كلّ مقطوعاتها وأكثر قصائدها سواء ما كان منها في وصف المغامرات أو الحديث عن سرعة العدو أو الفرار أو تقرير فكرة اجتماعيّة، أو اقتصاديّة أو غير ذلك من موضوعات شعر الصّعاليك، ولا نكاد نجد صعوبة في وضع العناوين المختلفة لها، المعبّرة عنها، الدّالة على موضوعاتها، فمثلا بائيّة الشّنفرى "غارة على العوص"**

[1]- ينظر: يوسف خليف: الشّعراء الصّعاليك في العصر الجاهلي، ص: 262.

[2]- ينظر: عبد الحليم حفني، شعر الصّعاليك منهجه وخصائصه، ص: 400، 401.

ورائيّة تأبّط شرّا "احتيال"، وفائيّة السُّلَيْك "العاشيّة المذعورة"، ورائيّة الشّنفرى التي أنشدها قبيل مقتله: "نهاية الصّعلوك"»[1].

فهذا إن دلّ فإنّما يدلّ على أنّ الوحدة الموضوعيّة هي وحدة فنّيّة أو عضويّة حقّقها الشّعراء الصّعاليك في مقطوعاتهم الشّعريّة.

د- عدم التزام التّصريع:

النّاظر في شعر الصّعاليك كذلك عدم التزامه التّصريع، بل يغلب عليه كلّه خلوّه من التّصريع حيث نجد نسبة قليلة منه مصرّعة، أمّا الكثرة الغالبة فلا تصريع فيها[2]، ولكن هذه الظّاهرة لا تختصُّ بمجموعة خاصّة من شعر الصّعاليك دون مجموعة يقول **"يوسف خليف"**: «**ولو أنّها كانت مختصّة بمجموعة دون مجموعة لالتمسنا تعليلها في خصائص المجموعة التي تختصّ بها، ولكن انتشارها بهذه الصّورة "اللّاقاعديّة" تجعلنا نلتمس لها تعليلا آخر، وتعليلها عندي يرجع إلى تلك الثّورة التي كانت تجيش بها نفوس الصّعاليك على أوضاع مجتمعهم وإلى تلك الحرّيّة التي كانوا يعيشون فيها والتي كانت ترفض الخضوع لتقاليد مجتمعهم، تلك الثّورة وتلك الحرّيّة ظهرت آثارهما عن طريق العقل الباطن في حياتهم الفنّيّة، فكان شعرهم ثائرا على الأوضاع الفنّيّة في الشّعر الجاهلي القبلي، حرّا في أوضاعه الفنّيّة، لكن لم ينجوا في بعض الأحيان من التّقليد الفنّي للشّعر الجاهلي القبلي، ومن هنا نجد تلك المطالع المصرّعة في بعض نماذجهم الفنّيّة**»[3].

ولقد أورد لنا **"عبد الحليم حفني"** بعض الشّواهد المصرّعة لبعض الشعراء في كتابه **"شعر الصّعاليك منهجه وخصائصه"** منها:

---

[1]- يوسف خليف، شعر الصّعاليك منهجه وخصائصه، ص: 265.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص: 401.

[3]- المرجع نفسه، ص: 274، 275.

قصيدة "**عبدة بن الطّبيب**" التي أوّلها:

هَلْ حَبْلُ خَوْلَةَ بَعْدَ الْهَجْرِ مَوْصُولُ أَمْ أَنْتَ عَنْهَا بَعِيدُ الدَّارِ مَشْغُولُ

وقصيدة "**مالك بن حريم**" التي أوّلها:

جَزِعْتَ وَلَمْ تَجْزَعْ مِنَ الشَّيْبِ مَجْزَعًا وَقَدْ فَاتَ رَبْعِيُّ الشَّبَابِ فَوَدَّعَا

وقصيدة "**تأبّط شرّا**" التي أوّلها:

يَا عِيدُ مَالَكَ مِنْ شَوْقٍ وَإِيرَاقِ وَمَرُّ طَيْفٍ عَلَى الْأَهْوَالِ طَرَّاقِ[1]

ومن الكثرة غير المصرّعة من شعر الصّعاليك "**لامية الشّنفرى**" التي يقول في مطلعها:

أَقِيمُوا بَنِي أُمِّي صُــدُورَ مَطِيِّكُـمْ فَإِنِّي إِلَى قَوْمٍ سِوَاكُمْ لَأَمْيَــلُ[2]

وكذلك مرثيّة لـ"**مالك بن الرّيّب**"[*] التي يقول فيها كذلك:

أَلَا لَيْتَ شِعْرِي هَلْ أَبِيتَنَّ لَيْلَةً بِجَنْبِ الْغَضَا أُزْجِي الْقِلَاصَ النَّوَاجِيَا[3]

---

[1]– ينظر: عبد الحليم حفني، شعر الصّعاليك منهجه وخصائصه، ص: 401، 402.

[2]– الشّنفري، الدّيوان، ط1، ص: 19.

[*] **مالك بن الرّيّب**: هو مالك بن الرّيّب بن حوط بن قرط بن حسل بن ربيعة بن كابية بن حرقوص بن مازن بن عمرو بن تميم وكنيته أبو عقبة، وتجمع المصادر القديمة أنّ مالكا كان فاتكا لصّا، يصيب الطّريق مع "**شظاظ الضبّي**"، وتجمع المصادر التي ترجمت له على أنّه كان من أجمل العرب جمالا، وأبينهم بيانا، وأحسنهم ثيابا، ولما رآه "**سعيد بن عثمان بن عفّان**" حفيد الصّحابي –عثمان بن عفّان – أعجبه وأقنعه بالجهاد في سبيل الله بدلا من قطع الطّريق، فاستجاب مالك لنصح سعيد وذهب معه، وأبلى بلاء حسنا، وحسنت سيرته، وفي عودته بعد الغزو وبينما هم في طريق العودة إلى (واد الغضا) في نجد وهو مسكّن أهله، لسعته أفعى وهو في القيلولة، فسرى السّمّ في عروقه وأحسّ بالموت فقال قصيدة يرثي فيها نفسه وصارت تعرف بيكائيّة مالك بن الرّيّب التّميمي، توفّي سنة (60هـ/ 680م) في مرو.(ينظر: ديوان مالك بن الرّيّب وهاشم صالح مناع: روائع من الأدب العربي، دار الوئام، بيروت، ط2، دت، ص: 122).

[3]– مالك بن الرّيّب، ديوان، تح: ثوري حمّودي القيسي، مستلّ من مجلّة معهد المخطوطات العربيّة، مج15، ج1، دط، دت، ص: 88.

فعلى حسب رأي "**عبد الحليم حفني**" يقول إنّ شعر الصّعاليك في أغلبه غير مصرّع وهذه الأغلبيّة هي التي تميّزت بعدم التزام التّصريع في أشعارهم[1].

3-2- موضوعات الخطاب الشّعري عند الشّعراء الصّعاليك:

إنّ المتمعّن في شعر الصّعاليك يلمَحُ الكثير من الموضوعات التي طرقها الصّعاليك في أشعارهم، وارتكزوا في ذلك على الحياة التي كانوا يعيشونها بما تحتويه من خيّر أو شرّ، فصوّروا واقعهم المعيش كما هو، وابتعدوا عن الخيال، وبتعبير آخر أنّ شعراء هذه الطّبقة استحدثوا موضوعات جديدة في عصرهم تتماشى مع حياتهم وأفكارهم، ومنهجهم المتّبع في بناء القصيدة العربيّة، ويأتي في صدارة هذه الموضوعات.

3-2-1- المغامرة:

وهي ظاهرة طبيعيّة لفئة من النّاس اتّخذت الغزو والنّهب قانون حياتها، وتسلّحت بالقوّة، والرّجولة، فالشّعراء الصّعاليك يصفون كلّ ما يحدث في مغامراتهم منذ الشّروع في وضع خطّة الغارة إلى أن تنتهي الغارة بتحقيق أهدافها، وهم يصفون في أثناء ذلك الطّريق الذي سلكوه ويتحدّثون عن رفاقهم في الغارة ودور كلّ واحد منهم كما يتحدّثون عن كيفيّة انتهاء الغارة وعودة فتيان الصّعاليك إلى ملاجئهم سالمين بعد القتل والسّلب والنّهب[2].

ولقد صوّر لنا "**الشّنفرى**" مغامرة تمثّلت في غارة أغارها على بني سلامان مع بعض رفاقه وفي مقدّمتهم "**تأبّط شرّا**" يقول:

وَبَاضِعَةٍ، حُمْرِ الْقَسِـــيِّ، بَعَثْتُـــهَا وَمَنْ يَغْزُ يَغْنَمْ مَـــــرَّةً، وَيُشَمِّتِ

خَرَجْنَا مِنَ الْوَادِي الذِي بَيْنَ مِشْعَلِ وَبَيْنَ الْجَبَا هَيْهَاتَ أَنْشَأْتُ سُرْبَـتِي

[1]- ينظر: عبد الحليم حفني، شعر الصّعاليك منهجه وخصائصه، ص: 406.

[2]- حسن سرباز: الصّعاليك وشعرهم في العصر الجاهلي، مجلّة آفاق الحضارة الاسلاميّة، ع25، 1969م، ص: 48.

أُمَشِّي عَلَى الْأَرْضِ التِي لَنْ تَضُرَّنِي لِأَنْكِيَ قَــوْمًا أَوْ أُصَادِفَ حُمَّتِــي

أُمَشِّــي عَلَى أَيْنِ الْغُزَاةِ وَبَعْــــدَهَا يُقَرِّبُنِـــي مِنْهَا رَوَاحِي وَغُدْوَتِــي[1]

لقد وصف لنا "**الشّنفرى**" في هذه الأبيات بداية الغارة وذلك بدءا بالطّريق الذي سلكه مع رفاقه وهم راجلين أي يمشون على أقدامهم من غير خوف ولا وجل، ثمّ صوّر لنا كذلك وظيفة "**أمّ عيال**" ومشاركتها في حمل الزّاد والطّعام لأصحابه مخافة أن ينال منهم الجوع فيقول:

وَأُمُّ عِيَالٍ، قَدْ شَهِدَتْ، تَقُوتُهُمْ ذَا أَطْعَمَتْهُـــمْ أَوْ تَحْتَ وَأَقَلَّتِ

تَخَافُ عَلَيْنَا الْعَيْــلَ إِنْ هِـــيَ أَكْثَرْتَ وَنَحْنُ جِيَاعٌ أَيَّ آلٍ تَأَلَّتِ[2]

ويقول في موضع آخر من قافية الباء واصفا إحدى مغامراته مع رفقائه:

دَعِينِي وَقُولِي بَعْــدُ مَا شِئْتِ إِنَّنِي سَيُغْدَى بِنَعْشِي مَـــــرَّةً فَأُغَيَّبُ

خَرَجْنَا فَلَمْ نَعْهَــدْ وَقَلَّتْ وَصَاتُنَا ثَمَانِيَـــــةٌ مَا بَعْدَهَـــا مُتَعَتَّبُ

سَرَاحِينُ فِتْيَانٌ كَــأَنَّ وُجُوهَهُـــمْ مَصَابِيحُ أَوْ لَوْنٌ مِنَ الْمَاءِ مُـذَهَّبُ

نَمُرّ بِرَهْوٍ* الْمَاءِ صَفْحًا وَقَدْ طَوَتْ شَمَائِلُنَا وَالـــزَّادُ ظَـــنٌّ مُغَيَّــبُ[3]

لقد فصّل لنا "**الشّنفرى**" في هذه الأبيات المغامرة تفصيلا مدقّقا فاستهلّها بالحديث عن تركه لحرمه وتلبية دعوة أقرانه، ثمّ شرع في وصف المغامرة فبدأ بتعداد أصحابه على أنّهم ثمانية مقتحمين في ذلك الصّعاب التي تطالهم فشبّه وجوه أصحابه بوجوه الذّئاب التي لا تخاف الموت، ولشدّة تحمّسهم للغارة لم يلتفتوا حتّى للماء الذي كان في طريقهم، ثمّ انتقل إلى وصف المعركة التي دارت بينهم فقال:

---

[1]- الشّنفرى: الدّيوان، ط2، ص: 34، 35.

[2]- المصدر نفسه، ص: 35.

*الرّهو: المكان المنخفض يجتمع فيه الماء.

[3]- المصدر نفسه، ص: 27، 28.

فَثَارُوا إِلَيْنَا فِي السَّوَادِ فَهَجْهَجُوا وَصَوَّتَ فِينَا بِالصَّبَاحِ الْمُثَوِّبُ

فَشَنَّ عَلَيْهِمْ هِزَّةَ السَّيْفِ ثَابِتٌ وَصَمَّمَ فِيهِمْ بِالْحُسَامِ الْمُسَيَّبُ

وَظَلْتُ بِفِتْيَانٍ مَعِي أَتَّقِيهِمُ بِهِنَّ قَلِيلًا سَاعَةً ثُمَّ خَيَّبُوا

وَقَدْ خَرَّ مِنْهُمْ رَاجِلَانِ وَفَارِسُ كَمِيٌّ صَرَعْنَاهُ وَقَرْمٌ مُسَلَّبُ

يَشُنُّ إِلَيْهِ كُلُّ رِيعٍ وَقَلْعَةٍ ثَمَانِيَةً وَالْقَوْمُ رَجْلٌ وَمِقْنَبُ

فَلَمَّا رَآنَا قَوْمُنَا قِيلَ: أَفْلَحُوا فَقُلْنَا: اسْأَلُوا عَنْ قَائِلٍ لَا يُكَذَّبُ[1]

وبهذه الأبيات قد فرغ **"الشّنفرى"** من تصوير مغامرته وفي هذه الغارة التي تُوِّجَت بالنّصر هو وأصحابه.

3-2-2- شعر المراقب:

بما أنّ الشّعراء الصّعاليك تحدّثوا عن مغامراتهم ووصفها منذ بداية الإغارة إلى نهايتها، تحدّثوا كذلك عن تربّصهم بأعدائهم وترصّدهم لضحاياهم، وارتقابهم الفرصة الملائمة لمهاجمتهم فوق المرتفعات العالية التي يشرفون منها على الطّريق بحيث يرون النّاس ولا يرونهم والتي كانوا يسمّونها المراقب[2]، ويقومون بعملهم هذا مع بداية اللّيل لأنّ اللّيل أحصن للتّخفي والهرب، وفي الحقيقة اللّيل عندهم نهار[3]، وفي المعنى تقول العرب في أمثالها: «**اللّيل أخفى للويل***»[4].

---

[1]- الشّنفرى، الدّيوان، ط2، ص: 28، 29.

[2]- ينظر: يوسف خليف، الشّعراء الصّعاليك في العصر الجاهلي، ص: 187.

[3]- ينظر: حسن سرباز، الصّعاليك وشعرهم في العصر الجاهلي، ص: 48.

*__معناه__: أي افعل ما تريد ليلا فإنّه أستر لسرّك، وأوّل من قال ذلك **"سارية بن عُوَيْمِر بن عُدَيْ العَقِيلي"**.

[4]- أبي الفضل أحمد بن محمّد النّيسابوري (الميداني): مجمع الأمثال، مؤسّسة الطّبع والنّشر التّابعة للأستانة الرّضوية المقدّسة، دط، دت، ص: 142.

ولقد رسم لنا الشّاعر "**الشّنفرى**" لوحة رائعة وبديعة لمرقبة منيعة عالية يعجز دونها الصّياد الماهر، ويصف فيها كيفيّة الصّعود عليها في الظّلام الدّامس وكيف يقضي ليله فوقها متربّصا محدبا على ذراعيه فيقول:

وَمَرْقَبَةٍ عَنْقَاءَ يَقْصُرُ دُونَهَا أَخُو الضِّرْوَةِ الرِّجْلُ الْحَفِيُّ الْمُخَفَّفُ

نَعِبْتُ إِلَى أَدْنَى ذُرَاهَا وَقَدْ دَنَا مِنَ اللَّيْلِ مُلْتَفُّ الْحَدِيقَةِ أَسْدَفُ

فَبِتُّ عَلَى حَدِّ الذِّرَاعَيْنِ مُجذِيًا كَمَا يَتَطَوَّى الْأَرْقَمُ الْمُتَعَطِّفُ

وَلَيْسَ جَهَازِي غَيْرُ نَعْلَيْنِ أَسْحَقَتْ صُدُورُهُمَا مَخْصُورَةً لَا تُخَصَّفُ

وَضُنِّيَّةٍ*؟ جُرْدٍ وَإِخْلَاقِ رَيْطَةٍ إِذَا أَنْهَجَتْ مِنْ جَانِبٍ لَا تُكَفَّفُ[1]

ولقد ذكر "**يوسف خليف**" مرقبة للشّاعر "**عمرو ذو كلب**" فيقول: «**وأمّا ذو الكلب فالمرقبة التي يتربّص فوقها بعيدة واسعة عالية ملساء، وهو متربّص فوق حرفها طول يومه يُخفي شخصه، حتّى إذا كانت الفرصة تحدّر فوقها وهو ما يزال متخفّيا كما يتحدّر الماء الصّافي:**

وَمَرْقَبَةٍ يَحَارُ الطَّرْفُ فِيهَا تَزِلُّ الطَّيْرَ مُشْرِفَةَ الْقِذَالِ

أَقَمْتُ بَرِيدَهَا يَوْمًا طَوِيلًا وَلَمْ أُشْرِفْ بِهَا مِثْلَ الْخَيَالِ

وَلَمْ يَشْخَصْ بِهَا شَرَفِي وَلَكِنْ دَنَوْتُ تَحَدُّرَ الْمَاءِ الزُّلَالِ»[2].

---

* ورد هذا البيت في بعض الرّوايات "**وَمَلْحَفَةِ دِرْسٍ وَجَرْدِ مَلَاءَةٍ**"، وفي رواية الأغاني: "**وَضَبِيَّةٍ**" مكان "**وَضُنِّيَّةٍ**".

[1]- الشّنفرى: الدّيوان، ط2، ص: 53.

[2]- يوسف خليف: الشّعراء الصّعاليك في العصر الجاهلي، ص: 189.

3-2-3- التّوعّد والتّهديد:

لقد تحدّث الشّعراء الصّعاليك عن التّوعّد والتّهديد في كثير من أشعارهم حتّى يجمعوا ويوفّقوا بين رُكْنَيْ الجريمة القانونيّة: التّربص وسبق الإصرار، فها هو "**الشّنفرى**" مرّة أخرى يصوّر لنا هذا الموضوع، وذلك عندما توعّد بنو سلامان لأنّه كان يكرههم حتّى النّخاع، والذين كانوا السّبب المباشر وراء تصعلكه والحياة الضّنكة التي كان يعيشها، فهو يتوعّدهم ويهدّدهم ويتعهّد أنّه لن يكفّ عن غزوهم، وكلّ ما يرجوه أن يمدّ الله في أجله حتّى يُشْفِي غليله منهم حتّى يلاقيهم في عقر دارهم[1] يقول:

فَإِنْ لَا تَزُرْنِي حَتْـفِي أَوْ تُلَاقِـنِـي أُمَشِّ بِدَهْرٍ أَوْ عِـدَافٍ فَنَـوَّرَا

أُمَشِّي بِأَطْرَافِ الْحَمَـاطِ وَتَـارَةً يُنَفِّضُ رِجْلِي بُسْبُطًا فَعَصَنْصَرَا

أُبَغِّي بَنِي صَعْبِ بْنِ مُرٍّ بِلَادَهُـمْ وَسْوَفَ أُلَاقِيـهِمْ إِنِ اللهُ أَخَّـرَا

وَيَوْمًا بِذَاتِ الرسِّ أَوْ بَطْنِ مِنْجَلٍ هُنَالِكَ نَبْغِي الْقَاصِيَ الْمُتَغَـوَّرَا[2]

أمّا "**عمرو ذو كلب**" فيعلن أعداءه بأنّ الصّراع بينه وبينهم سيكون مريرا لا رحمة فيه، الويل فيه للمغلوب، وينذرهم بأنّه لن يرحمهم إذا ظفر بهم، كما أنّه لا يريد منهم رحمة إذا هُمْ ظفروا به، وبهذا توعّدهم بأنّه لن يكفّ عن غزوهم حتّى يقتلهم ويرمّل نساءَهم[3] يقول:

فَإِنْ تَثْقَفُونِي فَاقْتُلُـونِـي وَإِنْ أَثْقَفْ فَسَوْفَ تَرَوْنَ بَالِي

فَأَبْرَحُ غَازِيًا أَهْدِي رَعِيـلًا أَوُمُّ سَوَادَ طَوْدِ ذِي نِجَـالِ

وَيَبْرَحُ وَاحِدٌ وَاثْنَانِ صَحْبِي وَيَوْمًا فِي أَضَامِيمِ الرِّجَـالِ

---

[1]- ينظر: يوسف خليف، الشّعراء الصّعاليك في العصر الجاهلي، ص: 191.

[2]- الشّنفرى: الديوان، ص: 46، 47.

[3]- يوسف خليف، المرجع السّابق، ص: 192.

وَأَبْرَحُ فِي طِوَالِ الدَّهْرِ حَتَّى أُقِيمَ نِسَـــاءَ بَجْلَةَ بِالنِّعَـالِ[1]

3-2-4- وصف الأسلحة:

بما أنّ حياة الصّعاليك تتميّز بنوع من الرّهبة والقسوة والخطورة، فإنّها بالضّرورة تحتاج إلى أسلحة كثيرة يتذرّعون بها لمجابهة ما فيها، ولكن هذه الأسلحة لا يكفي فيها أن تكون مجرّد أسلحة قتال، فكثير من مخاطر هذه الحياة ليس قتالا ولا يحتاج إلى أسلحة قتال، وإنّما يحتاج إلى صفات أساسيّة لازمة لكلّ من يخوض غمار تلك الحياة، ولذلك قسّم الباحثون في هذا المجال الأسلحة التي يحتاج إليها الصّعلوك إلى قسمين:

3-2-4-1- الأسلحة المنظورة:

ونقصد بها اللّوازم المباشرة التي يحتاج إليها حياة العدوان التي يحياها الصّعاليك، فهم في عدوانهم الدّائب على النّاس، وفي تعقّب المعتدي عليهم للصّعاليك ومطاردتهم إيّاهم، فلا بدّ إذا للصّعاليك في هجومهم وفي دفاعهم من أسلحة ووسائل للهجوم والدّفاع، وأهمّ أسلحة هذا القسم: السّيف، والقوس، والسّهم، والرّمح، والعدو، والمطايا من الإبل والخيل...[2].

فعلى سبيل المثال نجد "**الشّنفرى**" يصف السّيف الذي يعتبر من الأسلحة التي يحرص عليها كلّ عربيّ لأنّه كثير الاستعمال سواء في السّلم أو في الحرب يقول في وصف لونه:

إِذَا فَزِعُوا طَارَتْ بِأَبْيَـضَ صَـــارِمٍ وَرَامَتْ بِمَا فِي جَفْرِهَا ثُمَّ سَلَّتِ

حُسَامٌ كَلَوْنِ الْمِلْحِ صَافٍ حَدِيدُهُ جُرَازٍ كَأَقْطَاعِ الْغَدِيرِ الْمُنَعَّـــتِ[3]

[1]- ديوان الهذليين: إصدار الثّقافة والإرشاد القومي، الدّار القوميّة للطّباعة والنّشر، القاهرة، ج3، دط، 1965م، ص: 114.

[2]- ينظر: عبد الحليم حفني، شعر الصّعاليك منهجه وخصائصه، ص: 213، 214.

[3]- الشّنفرى، الدّيوان، ص: 36.

3-2-4-2- الأسلحة غير المنظورة:

أو ما يسمّى بغير المحسوسة أو غير المباشرة، وهي التي تلزم لكلّ صعلوك حتّى يستطيع أن يحتلّ هذه الحياة بما فيها من مخاطر وقسوة، بل هي أهمّ من الأسلحة المنظورة، وهي المعيار الحقيقي للتّفاوت بين الصّعاليك، وبدونها لا يصلح شخص لحياة الصّعاليك الحقيقيّة مهما أتيح له من أسلحة منظورة، وتتمثّل هذه الأسلحة في الصّفات التي ينبغي أن تتهيّأ للصّعلوك والتي يجب أن يكون متّصفا بها حتّى يستطيع أن يواجه المخاطر التي يتعرّض لها كلّ صعلوك، ومن هذه الصّفات: الجرأة، وقوّة الإرادة، والصّبر، واليقظة، والحيلة[1].

3-2-5- أحاديث الفرار:

كما تحدّث الشّعراء الصّعاليك عن مغامراتهم والانتصارات التي حقّقوها، تحدّثوا أيضا عن الفرار أو الهرب بلا خجل ولا مُدَارَاة، وبطبيعة الحال هذا الفرار أو الهرب يحتاج إلى أهمّ سلاح اشتهر به الصّعاليك ألا وهو سرعة العدو، لأنّه يضمن لهم النّجاة ليعيدوا الإغارة من جديد، وذلك لتحقيق أهدافهم المنشودة، كما أنّهم يعتزون بهذا السّلاح ويفتخرون به، وهذا ما يؤكّد حرصهم على أحاديث الفرار في أشعارهم[2].

وفي هذا المقام نجد الشّاعر **"تأبّط شرّا"** يعتمد على ساقيه في العدو حينما وقع هو وأصحابه في حصار من طرف قبيلة **"بجيلة"**، والتي كانت أن تقضي عليهم لولا هذه الصّفة (العدو)، وصوّر لنا مشهد نجاته من هذا الحصار كما يصف لنا شدّة عدوّه ومطاردته له فيقول:[*]

نَجَوْتُ مِنْهَا نَجَائِي مِنْ بَجِيلَةَ إِذْ ... أَلْقَيْتُ، لَيْلَةَ خَبْتِ الرَّهْطِ أَوْرَاقِي

لَيْلَةَ صَاحُوا وَأَغْرَوْا بِي سِرَاعَهُمُ ... بِالْعَيْكَتَيْنِ لَدَى مَعْدَى ابْنِ بَـرَّاقِ

[1]- ينظر: عبد الحليم حفني، شعر الصّعاليك منهجه وخصائصه، ص: 214، 215.

[2]- ينظر: يوسف خليف، الشّعراء الصّعاليك في العصر الجاهلي، ص: 211.

[*]ينظر: القصّة كاملة، فيما أورده الأنباري في شرحه للمفضّليات، ص: 6، عن أبي عمرو الشّيباني.

كَأَنَّمَا حَثْحَثُوا حُصًّا قَوَادِمُـــهُ أَوْ أُمَّ خِشْفٍ بِذِي شَثٍّ وَطُبَّـاق[1*]

ويدافع كذلك "**تأبّط شرّا**" في قصيدة له عن فراره وتركه رفيقا له بأنّه ما كان ليستطيع أن ينتظر حتّى يدهمه مطاردوه الذين كانوا وراءه كالنّحل، ولا أن يبطئ في عدوه حتّى تصيبه السّهام التي كانوا يرسلونها خلفه فترديه صريعا[2] فيقول موضّحا ذلك:

وَلَمْ أَنْتَظِرْهُمْ يَدْهَمُونِي تَخَالُهُـــمْ وَرَائِي نَحْلًا فِي الْخَلِيَّـــةِ وَاكِنَا

وَلَا أَنْ تُصِيبَ النَّافِذَاتُ مَقَاتِلِـــي وَلَمْ أَكُ بِالشَّدِّ الذَّلِيـــقِ مُدَايِنَا

فَأَرْسَلْتُ مُنْبَتًّا مِنَ الشَّـــدِّ وَالِهًـــا وَقُلْتُ: تَزَحْزَحْ لَا تَكُونَنَّ حَائِنَا[*]

وَحَثْحَثْتُ مَشْعُوفَ النَّجَاءِ وَرَاعَنِي أُنَاسٌ بِفَيْفَانٍ، فَمِزْتُ الْقَـــرَائِنَا[3]

فما نخلص إليه هو أنّ الموضوعات التي تطرّق إليها الصّعاليك في أشعارهم تدخل ضمن موضوع عامّ ألا وهو موضوع الوصف الذي كان أيّ شاعر من هؤلاء يريد أن يصل إليه ويسعى إلى تحقيقه، والمتتّبع في أشعارهم يجد المقطوعات الشّعريّة أو القصائد الطّوال منها كاللّامية وغيرها تهتمّ بموضوع الوصف لأنّه الموضوع الأنسب لحياتهم فوصفوا غزواتهم وهجوماتهم على القوافل، وقراراتهم الخ... وبهذا لم تترك هذه الطّائفة شيئا إلّا أحسنوا وصفه وأبدعوا في تصوير حياة الصّعلكة بكلّ ما تحمله هذه اللّفظة من معنى وحقّقوا بذلك عنصر الصّدق في أشعارهم.

---

[*] **أُمَّ خِشْفٍ**: أي ظبيّة، وشثٍّ وطُبَّاقٍ، أي بموضع رعت فيه الظّبية، **الشّثّ والطّبّاق**: وهما نبتتان يقوّيان الرّاعية ويضمّرانها.

[1]- تأبّط شرّا: ديوان، ص: 131، 132.

[2]- ينظر: يوسف خليف، المرجع السّابق، ص: 214.

[*] ورد صدر هذا البيت في الأغاني برواية أخرى: "**فَأَرَسَلْتُ مَشْيًا عَنِ الشَّرِ عَاطِفًا**".

[3]- تأبّط شرّا: الديوان، ص: 215، 216.

4- الشّنفرى، حياته، شعره وديوانه :

4-1- حياته:

لم يختلف الرّواة والمؤرّخون في نسبة "**الشّنفرى**" إلى "**الأزد اليمنيّة**"، ولكن الخلاف وقع في تحديد اسمه، فقال بعضهم أنّ اسمه ثابت بن أوس، وقيل عمرو بن برّاق، وقيل ثابت بن جابر[1]، وقيل: إنّ الشّنفرى اسمه الحقيقي وليس لقبه، وقيل بل هو لقبه ويعني عظيم الشّفتين، وهو ابن أخت "**تأبّط شرّا**"[2] ويضرب به المثل في العدو يقال: "**أعدى من الشّنفرى**"[3].

فنسبه بالتّسلسل القريب لآبائه يرجع إلى الأُوَّاس (بكسر الهمزة أو ضمّها) بن الحجر بن الهنيء بن الأزد، وأمّا فرعه من قبيلة الأزد، فهو أزد شنوءة* التي استوطنت منطقة السّراة فيما بين مكّة والمدينة[4].

وقيل إنّ "**الشّنفرى**" كان من الأواس بن الحجر أسرته بنو شبابة بن عيلان، فلم يزل فيهم حتى أسرت بنو سلامان رجلا من "**فَهْمٍ**" أحد بني شبابة فقدته شبابة بالشّنفرى، فمكث في بني سلامان لا تحسبه إلّا أحدهم حتّى نازعته بنت الرّجل الذي كان في حجره، وكانت تسمّى قُعْسُوس فقال لها الشّنفرى: اغسلي رأسي يا أُخيَّة، وهو لا يشكّ في أنّها أخته، فأنكرت أن يكون أخاها ولطمته، فذهب مغاضبا حتّى أتى الذي اشتراه من "**فَهْم**" فقال له الشّنفرى:

---

[1]- ينظر: الشّنفرى، ديوان، تح: إميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط2، 1996م، ص: 09.

[2]- ينظر: المفضّل الضّبي، المفضّليات، تح: أحمد شاكر وعبد السّلام هارون، دار المعارف، مصر، ط6، دت، ص: 108.

[3]- ينظر: أبو هلال العسكري، جمهرة الأمثال، تح: أحمد عبد السّلام وأبو هاجر زغلول، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، ج2، ط1، 1988م، ص: 59.

*اختلفت الرّوايات في سبب وصفهم بشنوءة، فبعضها يجعلها من الشّنآن وهو العداوة، وبعضها تذكر أنّ شنوءة مخلاف باليمن، ومعنى ذلك أنّ نسبتهم هذه لبيان موطنهم من اليمن، (ينظر: لامية العرب للشّنفرى، ص: 35).

[4]- عبد الحليم حفني: لامية العرب للشّنفرى، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2008م، ص: 35.

أُصْدُقْنِي ممّن أنا؟ قال أنت من الأُواس بن حجر فقال: أمّا إنّي لن أدعكم حتّى أقتُل منكم مائة بما استبعدتموني، ثمّ إنّه ما زال يقتلهم حتّى قتل تسعة وتسعين رجلا، وقال "**الشّنفرى**" عن السُّلاميّة التي لطمته وقالت لست بأخي:

أَلَا لَيْتَ شِعْرِي وَالتَّلَهُّـــفُ ضَلَّـــةٌ بِمَا ضَرَبَتْ كَفُّ الْفَتَاةِ هَجِينَـهَا؟

وَلَوْ عَلِمَتْ قُعْسُوسُ أَنْسَابَ وَالِدِي وَوَالِدِهَا ظَلَّتْ تُقَاصِـــرُ دُونَهَـا

أَنَا ابْنُ خِيَارِ الْحُجْرِ بَيْتًا وَمَنْصِـــبًا وَأُمِّي ابْنَةُ الْأَحْرَارِ لَوْ تَعْرِفِينَـهَا[1]

فالمتمعّن في هذه القصّة التي جرت لـ"**لشّنفرى**" حوّلت حياته إلى الصّعلكة بقيّة عمره وأمّا عن مقتلته فمن المعروف أنّ بني سلامان نصبوا له الفخاخ والمراصد لأنّه أنهكهم وأتعبهم وزرع فيهم الخوف، لكن حسّه المرهف وسرعة دهائه جعلته يتفطّن لهذه المراصد فيفلت منهم بسرعته الخارقة في العدو[2]، «**وبلغت الرّغبة في الانتقام في نفس الشّنفرى حدّا جعلته يحرص على التّفنّن فيه فكان يصنع النّبل ويجعل أفواقها من القرون والعظام، فإذا غزاهم عرفوا نبله بأفواقها في قتلاهم**»[3] وتوالت المحاولات لقتل الشّنفرى إلّا أنّها باءت بالفشل حتّى جاءت المحاولة الأخيرة التي اشتركت فيها بنو سلامان بن مفرج، و"**البقوم**" من حوالة، وأكمنوا له "**أَسْيَدَ بن جابر**"، وابن أخيه "**حرام**" و"**خازما البقمي**" بواد يقال له "**النّاصف**" بأرض "**أبيدَةَ**"[4]، قال "**أبو الفرج**" واصفا حكاية مقتله:

---

[1]- ينظر: أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، تح: إحسان عبّاس وآخرون، دار صادر، بيروت، لبنان، ج21، ط3، 2008م، ص: 128.

[2]- ينظر: عبد الحليم حفني، لامية العرب للشّنفرى، ص: 39.

[3]- يوسف خليف: الشّعراء الصّعاليك في العصر الجاهلي، ص: 332.

[4]- ينظر: محاسن بن إسماعيل بن علي الحلبي، شرح شعر الشّنفرى الأزدي، تح: خالد عبد الرّؤوف الجبر، عمان، دط، 2003م، ص: 24.

«... ثمّ غزاهم غزوة فنُذِرُوا به، فخرج هاربا وخرجوا في أثره، فمرّ بامرأة منهم يلتمس الماء فعرفته، فأطعمته أَقْطًا* ليزيد عطشا، ثمّ استسقى فسقته رَائِبًا*، ثمّ غيّبت عنه الماء، ثمّ خرج من عندها، وجاءها القوم فأخبرتهم خبره، ووصفت صفته وصفة نبله، فرصدوه على رَكِيّ* لهم ليس لهم ماء غيره، فلمّا جنّ عليه اللّيل أقبل إلى الماء، فلمّا دنا منه قال: إنّي أراكم – وليس يرى أحدا إنّما يريد بذلك أن يخرج رصدا إن كان ثمّ– فأصاح القوم وسكتوا، ورأى سوادا وقد كانوا أجمعوا قَبْلُ إن قُتِلَ منهم قتيل أن يمسكه الذي إلى جنبه لئلا تكون حركة قال: فرمى لمّا أبصر السّواد، فأصاب رجلا فجرحه، فلم يتحرّك أحد، فلمّا رأى ذلك أمن في نفسه وأقبل إلى الرّكيّ فوضع سلاحه ثمّ انحدر فيها، فلم يَرُعْهُ إلّا وهم على رأسه قد أخذوا سلاحه، فَنَزَا* ليخرج، فضرب بعضهم شماله، فسقطت، فأخذها فرمى بها كبد الرّجل، فخرّ عنده في القليب فوطئ على رقبته فدقّها...، قال: ثمّ خرج إليهم فقتلوه وصلبوه، فلبث عاما أو عامَيْن مصلوبا»[1].

وبعد مقتله يمرّ رجل من بني سلامان بجمجمته (الشّنفرى) فيضربها برجله فتعقرُه فيموت، وتتمّ به المائة[2]، وبهذا برّ **"الشّنفرى"** بقسمه حيّا وميتا، وذلك حينما قال آنفا: أمّا إني لن أدعكم حتّى أقتل منكم مائة بما استعبدتموني...، وقد رثاه **"تأبّط شرّا"** بمرثيّة يقول فيها:

عَلَى «الشَّنْفَرَى» سَارِي الْغَمَامِ، فَرَائِحٌ غَزِيرُ الْكُلَى، وَصَيِّبُ الْمَاءِ بَاكِـرُ

عَلَيْكَ جَزَاءٌ مِثْلُ يَوْمِـــكَ بِالْجَبَـــا وَقَدْ رَعَفَتْ مِنْكَ السُّيُوفُ الْبَوَاتِـرُ

---

*__الْأَقْطُ__: شيء يتّخذ من اللّبن المخيض يطبخ ثمّ يترك حتّى يمصل، وهو من ألبان الإبل خاصّة. (ينظر: اللّسان، أقط، مج7).

*__الرّائب__: هو اللّبن المتخثّر النّاجم عن عمل بكتيريا التّخمر في اللّبن والحليب، والرّائب أدعى للعطش.

*__الرّكي__: البئر قليلة العمق.

*__نزا__: ينزو، نزوا: وثب، ونزا به الشرُّ: ثار وتحرّك حركة مضطربة. (ينظر: مادّة (ن، ز، ا) اللّسان).

[1]– نقلا عن: محاسن بن اسماعيل بن علي الحلبي، شرح شعر الشّنفرى، ص: 24، 25.

[2]– ينظر: يوسف خليف، الشّعراء الصّعاليك في العصر الجاهلي، ص: 332.

وَيَوْمِكَ، يَوْمِ الْعَيْكَتَيْنِ، وَعَطْفَـــــةٍ عَطَفْتَ وَقَدْ مَسَّ الْقُلُوبَ الْحَنَاجِرُ

تَجُولُ بِبَزِّ الْمَوْتِ فِيهِمْ كَأَنَّهُـــــمْ بِشَوْكَتِكَ الْحُدَّى، ضَئِيـــنٌ نَوَافِـرُ

وَطَعْنَةِ خَلْسٍ قَدْ طَعَنَتْ مُـرِشَّـــــةٍ لَهَا نَفَذٌ تَضِـلُّ فِيـــهِ الْمَسَـابِـرُ

إِذَا كُشِفَتْ عَنْهَا السُّتُـورُ شَحَا لَهَا فَمٌ، كَفَمِ الْعَزْلَاءِ، فَيْحَانُ فَاغِـــرُ

يَظَـــلُّ لَهَا الآسِـــي يَمِيـــدُ كَأَنَّـــهُ نَزِيفٌ هَرَاقَتْ لُبَّهُ الْخَمْرُ سَاكِـــرُ

فَيَكْفِي الذِي يَكْفِي الْكَرِيمَ بِحَزْمِـــهِ وَيَصْبِرُ، إِنَّ الْحُرَّ مِثْلَكَ صَابِـــرُ

فَإِنْ تَكُ نَفْسُ «الشَّنْفَرَى» حُمَّ يَوْمُهَا وَرَاحَ لَهُ مَا كَانَ مِنْهُ يُحَـــــاذِرُ

فَمَا كَانَ بِدْعًا أَنْ يُصَابَ، فَمِثْلُـــهُ أُصِيبَ، وَحُمَّ الْمُلْتَجُونَ الْفَـوَادِرُ

فَلَا يَبْعَدَنَّ «الشَّنْفَـــرَى» وَسِلَاحُـهُ الْحَدِيدَ وَشَدَّ خَطْوُهُ مُتَوَاتِـــــرُ

إِذَا رَاعَ رَوْعُ الْمَوْتِ: رَاعَ، وَإِنْ حَمَى حَمَى مَعَهُ حُرٌّ، كَرِيمٌ، مُصَابِـــرُ[1]

4-2- شعره:

يصادف دارس شعر "**الشّنفرى**" وغيره من الشّعراء الصّعاليك صعوبات جمّة، وذلك بسبب ضياعه مع جملة ما ضاع من التّراث الشّعري في العصر الجاهلي بصورة عامّة، ومن هنا فإنّ التّعرّف على شعر الشّنفرى لا يتمّ لنا إلّا بعد توثيق هذا الشّعر، وما يتّصف به من خصائص فنّيّة وأسلوبيّة[2] ويمكننا إرجاع أسباب ضياع هذا الزّخم المعرفي لهذا الشّاعر في النّقاط الآتيّة:

[1]- تأبّط شرّا: ديوان، ص: 78 وما بعدها.

[2]- ينظر: حرشاوي جمال، الخصائص الأسلوبيّة في شعر الصّعاليك (الشّنفرى أنموذجا)، أطروحة لنيل شهادة الدّكتوراه في الأدب العربي، جامعة وهران، 2015- 2016م، ص: 92.

1– عدم اهتمام الرّواة بهذه الطّائفة (شعراء الصّعاليك) واهتمامهم بالمشهورين فقط اعتقادا منهم أنّ هؤلاء (الصّعاليك) مغمورون، وبمعنى آخر الرّواة اهتمّوا بالشّعراء الذين يُحتجُّ بأشعارهم في الغريب والنّحو، وفي كتاب الله، وحديث رسول الله –صلّى الله عليه وسلّم–، ومن الذين يعرفهم أهل الأدب معرفة حقّا، وبهذا طمس الرّواة بفرض هذه المعايير الكثير من الشّعراء وعلى رأسهم الصّعاليك والشّنفرى واحد من هذا الصّنف الذي لم يهتمّ به الرّواة.

2– خروج الشّنفرى ورفقائه عن النّظام السّائد في المجتمع القبلي وإعلان التّمرّد عليهم، ممّا جعل قبائلهم تُغيِّبُ أشعارهم وتطمسها، وبهذا تشتَّت شعرهم في أرجاء الصّحراء[1].

3– بروز النّزعة الذّاتيّة على شخصيّة الشّنفرى وغيره من الصّعاليك يقول "**يوسف خليف**" مبيّنا طغيان هذه النّزعة: «... **ولأنّه حديث فردي يُعنى بتصوير شخصيات أصحابه بقدر ما يهمل شخصيات قبائلهم**....»[2].

فبتحديد هذه الأسباب، نقول إنّ الرّواة لم يمحّصوا شعر الشّنفرى ولم يلتفتوا إليه حتّى ولا إلى شعر أقرانه في البيئة نفسها، وبهذا ضاع شعره وأصبح في دائرة المغمورين والمهملين، ومع كلّ هذا وصلت إلينا اللّامية التي تحمل بين ثناياها جملة من الخصائص الفنّيّة والتي ارتأينا أن تكون نموذجا لتحديد الآليات القرائيّة في بحثنا هذا.

4–3– ديوانه:

يظهر أنّ شعر "**الشّنفرى**" كان معروفا لدى المصنّفين القدامى خلال قرون متعاقبة، إذ نجد إشارات إلى هذا الشّعر في كتب اللّغة والتّراجم والأدب منذ القرن الأوّل الهجري، لأنّ شعر الشّعراء الصّعاليك، بل شعر الشّنفرى كان متداولا، فقد نقل "**أبو الفرج الأصفهاني**" في "**الأغاني**" بعض الأشعار عند ترجمته للشّنفرى، على الرّغم من إهماله لذكر لامية العرب، فلم يذكر منها ولا بيتا

[1]– ينظر: يوسف خليف، الشّعراء الصّعاليك في العصر الجاهلي، ص: 154.

[2]– المرجع نفسه، ص: 154.

واحدا، كما أشار "**المفضّل الضّبي**" إلى شعر الشّنفرى في "**المفضّليات**"، وذكر "**البغدادي**" بعض الأشعار في خزانة الأدب وغيرها من الكتب.

فقد كانت مصادر شعر الشّنفرى كثيرة ومتنوّعة، فيها كتب الأدب ومجموعات الشّعر والحماسات كحماسة "**أبي تمّام**" والمعاجم، وكتب الشّروح وغيرها[1]، وجدير بالذّكر أنّ معظم المصادر ترجمت للشّنفرى وذكرت أخباره، كما نقلت له أطرافا من شعره، مصدرا للشّعر والتّرجمة معا وهذا يعني أنّ شعر الشّنفرى كان معروفا خلال القرون الطّويلة.

أمّا في العصر الحديث فقد ذكرت الباحثة "**عزيزة فوال بياتي**" أنّ "**ديوان الشّنفرى**" نُشِرَ تحت غايات مختلفة، فقد قام بنشره الباحث الفرنسي (**سلفستر دو ساسي** Selvestre de Sacy) في باريس سنة 1826م، كما نشره (**روس** Rouss) في ألمانيا سنة 1853م، ونشره الباحث (**ريد هاوس** Red house) في انجلترا سنة 1881م، كما نشر بمطبعة الجوانب في اسطنبول بتركيا سنة 1882م، وقام الأستاذ "**عبد العزيز الميمني**" بنشر مجموع شعر الشّنفرى في مجلّة الطّرائف الأدبيّة في القاهرة سنة 1937م، وقام الأستاذ "**جاكوب بافاريا**" (Jakob Bavaria) بكتابة بحث موسوم بـ"**دراسات في شعر الشّنفرى**" نشره في سلسلة نشرات أكاديميّة العلوم رقم 01، وقد قام أخيرا الأستاذ "**إميل بديع يعقوب**" بجمع شعر الشّنفرى من المصادر، ثمّ قام بشرحه وتفسير معانيه، مع الإشارة إلى كثير من العبارات وتوضيحها، وقد نشر هذا الدّيوان بدار الكتاب العربي بيروت في لبنان سنة 1991م، ونُشِرَ أيضا شعر الشّنفرى مع شعر طائفة من الصّعاليك للباحث "**طلال حرب**"[2].

5- لامية العرب ونسبة توثيقها للشّنفرى:

تثير هذه القصيدة قضيّة ذات بال في الأدب العربي من حيث التّنازع عليها بين العرب والعجم، ومعنى هذا أنّها ليست قصيدة عادية أو يسيرة الشّأن، فالواقع أنّها دُرّة لامعة في الأدب

[1]- ينظر: حرشاوي جمال، الخصائص الأسلوبيّة في شعر الصّعاليك (الشّنفرى أنموذجا)، ص: 94.

[2]- المرجع نفسه، ص: 95.

العربيّ كلّه، وقد تكون هناك قصائد أُتِيحَ لها قدر كبير أو صغير من الشّهرة والذّيوع لارتباطها بأحداث معيّنة، ولكن لا تعرف قصيدة أخرى في الشّعر العربي كلّه تنافس لامية العرب في موضوعها بالذّات وفي مقدرتها على تصوير لون من الحياة العربيّة هو حياة الصّعلكة وعلى التّعبير عن حياة طائفة من المجتمع العربي وهم الصّعاليك، وعلى وصف بيئة معيّنة في الجزيرة العربيّة هي البيئة التي اتّخذ منها الصّعاليك ميدانا لنشاطهم ومركزا ومنطلقا لغاراتهم بما تشتمل عليه هذه البيئة من خصائص في طبيعتها وفي حيوانها، وقد صيغ ذلك كلّه في ثوب شعريٍّ واضح الجودة، بل واضح التّميّز والتّفرّد[1] وهذه اللّامية لم ينازع أحد في أنّها دُرَّة... متميّزة، إذا فهي ممّا يعتزّ به الأدب العربي وممّا يحرص العرب على إبرازه حين يفاخرون بما في أدبهم من درر وروائع[2].

ولقد استمرت نسبة اللّامية إلى "**الشّنفرى**" دون أيّ شكّ فيها أو غبار حولها نحو أربعة قرون نحو قرن قبل الإسلام ونحو ثلاثة قرون بعده، ثمّ سمعت همسة خافتة بأنّ هذه اللّامية لـ"**خلف الأحمر**"، وليست لـ"**لشّنفرى**"، والذي نقل هذه الهمسة الوحيدة هو "**أبو علي القالي**"* الذي عاش فيما بين سنتي 288هـ، 356هـ، وقد كان دقيقا وآمنا في نقل هذه الهمسة حيث حدّد مصدرها صراحة وبيّن رأيه فيها ضمنا: أمّا مصدرها فقد نقل عن أستاذه "**أبي بكر بن دريد**" الذي عاش من سنة 223هـ إلى سنة 321هـ أنّ هذه اللّامية المنسوبة إلى الشّنفرى هي لـ"**خلف الأحمر**"، وذلك في حديثه عن "**خلف الأحمر**"، وأمّا عن رأيه في هذه الهمسة فهو وإن لم يناقشها صراحة فقد كان ردّه

[1]- ينظر: عبد الحليم حفني: لامية العرب للشّنفرى، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2008م، ص: 56.

[2]- المرجع نفسه، ص: 57.

* **أبو علي القالي**: هو أبو اسماعيل بن القاسم بن عيدون بن هارون بن عيسى بن محمّد بن سلمان، وجدّه سلمان مولى عبد الملك بن مروان الأموي ولد بمنازجرد من ديار بكر سنة 288هـ، فنشأ بها ورحل منها إلى العراق لطلب العلم والتّحصيل، وأمّا سبب تسميته "**القالي**"، فهو منسوب إلى قالي قلا –بلد من أعمال إرمينيّة– وهي قرية من قرى منازجرد، وكانوا يسمّونه البغدادي لطول مقامه في بغداد، مال بطبعه إلى اللّغة وعلوم الأدب برع فيها واستكثر منها، ونبغ نبوغا لم يكن لأحد، عدّه المؤرّخون إماما ثبتا، وحجّة ثقة، وكان أحفظ أهل زمانه، وأرواهم للشّعر وأعلمهم بعلل النّحو على مذهب البصريّين، توفّي سنة 356هـ.

الضّمني عليها أبلغ من التّصريح، حيث ذكر هذه الهمسة في الجزء الأوّل من كتابه "**الأمالي**"[1] في قوله: «**حدثني "أبو بكر بن دُرَيْد" أنّ القصيدة المنسوبة إلى "الشّنفرى" التي أوّلها:**

أَقِيمُوا بَنِي أُمِّي صُـــدُورَ مَطِيِّـــكُمْ فَإِنِّي إِلَى قَوْمٍ سِوَاكُمْ لَأَمْيَـــلُ. له»[2]، أي لخلف الأحمر، ثمّ جاء بعد ذلك في الجزء الثّالث من الكتاب نفسه وذكر اللّامية كاملة منسوبة إلى "**الشّنفرى**" دون أيّ شكّ في هذه النّسبة[3].

نرجع ونقول إنّ اللّامية هي أشهر قصيدة نسبت إلى "**الشّنفرى**"، جاءت على وزن البحر الطّويل برويّ اللّام، ومطلعها:

أَقِيمُوا بَنِي أُمِّي صُـــدُورَ مَطِيِّـــكُمْ فَإِنِّي إِلَى قَوْمٍ سِوَاكُمْ لَأَمْيَـــلُ

والمتتبّع في مسار الشّعر يجد أنّ اللّاميات في الشّعر العربي لاقت اهتماما خاصّا، وحظيت بالعناية والدّراسة، جاء في كتاب الأغاني: «... **من لم يجمع من شعر "كثيّر" ثلاثين لامية فلم يجمع شعره**»[4]، هذا يعني أنّ شعر "**كثيّر**" كلّه يساوي ثلاثين لامية، ونظرا لأهمّيّتها أنّ الرّواة نسبوا إلى عمر بن الخطاب –رضي الله عنه– قولا جاء فيه: «**علّموا أولادكم لامية العرب فإنّها تعلّمهم مكارم الأخلاق**»[5]، فإذا سلّمنا بصحّة هذه الرّواية تكون القصيدة بذلك بلغت مبلغ الدّرجة الرّفيعة التي لم يبلغها الشّعراء من قبل كأصحاب المعلّقات النّفيسة.

وعلى هذا الأساس انطلق الأدباء العرب يولون هذه اللّامية عناية فائقة، فقد شرحوها في أكثر من عشرين شرحا وذلك لأهمّيّتها الأدبيّة والأخلاقيّة، ولأنّها من جانب آخر تنقل لنا حياة

---

[1]– عبد الحليم حفني: لامية العرب للشّنفرى، ص: 57، 58.

[2]– أبي إسماعيل بن القاسم القالي البغدادي: الأمالي، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، ج1، دط، دت، ص: 156.

[3]– المصدر نفسه، ص: 203.

[4]– أبو الفرج الأصفهاني: الأغاني، مطبعة دار الكتب المصريّة، القاهرة، ج9، ط1، 1936م، ص: 05.

[5]– صلاح الدّين خليل بن أيبك الصّفدي: الغيث المسجّم في شرح لاميّة العجم، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، مج1، دط، 1971م، ص: 27. (وقد وردت في هامش مخطوطة ابن الشّجري).

العرب في الجاهلين بكلّ صدق ممثّلة لطباعهم فضلا عن الفوائد الأخرى من وصف لحيوان الصّحراء ثمّ وصف الشّجاعة والحثّ على الصّناعة والصّبر على المكروه، ومطالبة الإنسان بالارتحال من دار الذّل والهوان لدار الحرّيّة والكرامة، ويكفي هذه اللّامية خلودا تعبيرها بكلّ صدق عن أنفاس نابعة من أعمق أعماق الإنسان العربي الأبيّ الكريم[1]، يقول **"أبو هلال العسكري"** (ت395هـ) «**وممّا هو فصيح في لفظه جيّد في رصفه، قول الشّنفرى:**

أُدِيمُ مِطَالَ الْجُـــوعِ حَتَّـــى أُمِيتَـهُ وَأَضْرِبُ عَنْهُ الذِّكْرَ صَفْحًا فَأَذْهَـلُ

وَلَوْلَا اجْتِنَابُ الذَّأْمِ لَمْ يُلْفَ مَشْرَبٌ يُعَاشُ بِهِ إِلَّا لَـــدَيَّ وَمَأْكَـــلُ

وَلَكِنَّ نَفْسًا مُـــرَّةً لَا تُقِيـــمُ بِـــي عَلَى الضَّيْـــمِ إِلَّا رَيْثَمَا أَتَحَـوَّلُ[2]

ووصفها **"أبو علي القالي"** (ت356هـ) بقوله: «**وهي من المقدّمات في الحُسْنِ والفَصَاحَةِ والطُّولِ**... »[3] لقد وصفها **"القالي"** من خلال هذا التّعريف بأربع صفات:

1) كونها من المقدِّمات.

2) كونها حسنة.

3) كونها فصيحة.

4) كونها طويلة.

ولكلّ صفة من هذه الصّفات مدلولها النّقدي في مجال الأدب.

---

[1]- ينظر: محمود حسن أبو ناجي، الشّنفرى شاعر الصّحراء الأبي، وزارة الثّقافة بمناسبة الجزائر عاصمة الثّقافة العربيّة، الطّباعة الشّعبيّة للجيل، الجزائر، دط، 2007م، ص: 109.

[2]- أبو هلال العسكري: كتاب الصّناعتين: الكتابة والشّعر، تح: محمّد البجاوي ومحمّد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربيّة، القاهرة، ط1، 1952م، ص: 56.

[3]- القالي: الأمالي، ص: 156.

ولقد ذكر **"ياقوت الحموي"** (ت626هـ) على شاكلة سابقيه حديثا ساقه عن صديقه **"العدوي النّحوي"**: «**كنت أعارض معه إعراب شيخنا عبد الله بن الحسين العكبري لقصيدة الشّنفرى اللّامية إلى أن بلغنا إلى قوله:**

وَأَسْتَفُّ تُرْبَ الْأَرْضِ كَيْ لَا يَرَى لَهُ عَلَيَّ مِنَ الطُّولِ امْرُؤٌ مُتَطَوَّلُ

فأنشد أبياتا لنفسه في هذا المعنى.. فقلت له: قول "الشّنفرى" أبلغ، لأنّه نزّه نفسه عن ذي الطّول وأنت نزّهتها عن اللّئيم، فقال: صدقت لأنّ الشّنفرى كان يرى مُتطوّلا فينزّه نفسه عنه»[1].

أمّا من حيث التّسميّة فلا يعرف من أطلق عليها هذه التّسميّة ومتى أطلقها، ولعلّ اختصاصها بهذا الاسم دون غيرها من القصائد اللّامية التي نظمها الشّعراء الجاهليّون والإسلاميّون كـ"**زهير بن أبي سلمى**"، و"**عنترة**"، و"**امرئ القيس**" و"**كعب بن زهير**" وغيرهم، يعود إلى ما بلغته من شهرة أدبيّة ولغويّة لم تصل إليها سائر اللّاميات[2]، ومنهم من قال أنّ سبب تسميتها بهذا الاسم يرجع إلى العصر الأموي الذي كثرت فيه الإثارة العنصريّة وتغليب العنصر العربي على غيره وقد سمّى **"الطّغرائي"** لامية العجم لمعارضة لامية العرب، فإن كان للعرب لامية مشهورة بالحكم والأدب والأمثال، فإنّ للعجم لامية مثلها تناظرها وتماثلها، فسمّوا قصيدة الشّنفرى **"لامية العرب"**، وقصيدة الطّغرائي **"لامية العجم"**[3].

ولقد تأثّر الشّعراء أيّما تأثّر بلامية الشّنفرى، فوردت مجموعة من القصائد تحمل اسم اللّاميات يجمع بينها قاسم مشترك هو كون بنائها على قافية وروِيِّ اللّام منها:

---

[1]– شهاب الدّين أبي عبد الله ياقوت بن عبد الله الحموي: معجم البلدان، دار صادر، بيروت، مج4، دط، دت، ص: 136، 137.

[2]– ينظر: ديوان الشّنفرى، تح: إميل بديع يعقوب، ص: 15.

[3]– ينظر: ابراهيم أبو شوفة، الصّورة الشّعريّة في لامية العرب، المجلّة العلميّة لكلّيّة التّربيّة، جامعة مصراتة، ليبيا، مج1، ع5، جوان 2016، ص: 13.

– **لامية العجم "للطّغرائي"** (ت514هـ) التي أنشدها الشّاعر معارضة للامية العرب وفي وصف حاله وشكاية زمانه وذمّ الحسّاد وكيدهم، والنّصائح في الأخلاق والكريم.

– **لامية "اليهود للسّموأل"**: الشّاعر الجاهلي اليهودي الحكيم الذي عاش في النّصف الأوّل من القرن السّادس الميلادي.

– **لامية "الهند لعبد المقتدر الكندي الدّهلوي"**: في مدح أمير المؤمنين علي –رضي الله عنه– ويقال لها القصيدة العلويّة.

– **لامية المماليك "لابن خلدون"**: وهي من نوادر اللّاميات للمؤرّخ الشّهير **"ابن خلدون"** صاحب كتاب العبر في 68 بيتا في أخلاق السّلطان وصفاته الجميلة وأموره الخاصّة والقضايا الاجتماعيّة والسّياسيّة.

– **اللّامية "الأموية لأبي الفضل الوليد"**: وهي من أطول اللّاميات للشّاعر المهجري لأبي الفضل الوليد في 107 أبيات افتتحها بمخاطبة دمشق، وهي حول الأمويّين[1].

فضلا عن هذا اهتمّ علماء الشّعر والأدب بشرح لامية العرب قديما وحديثا والتي من أشهرها:

1– شرح لامية العرب لـ**"أبي العبّاس محمّد بن يزيد المبرِّد"** (ت286هـ) والرّاجح أنّه لـ**"ثعلب"** (ت291هـ).

2– شرح **"أبي بكر بن دريد"** (ت321هـ).

3– شرح **"التّبريزي"** (ت502هـ).

[1] – ينظر: سيّد محمّد موسوي بفرويي، دراسة نقديّة في تسميّة لاميّة العرب، مجلّة دراسات في اللّغة العربيّة وآدابها فصلية محكّمة، جامعة سمنان، إيران، ع11، 2012م، ص: 133، 134.

4- شرح "**محمّد بن عمر الزّمخشري**" (ت538هـ) المعروف بـ: "**أعجب العجب في شرح لامية العرب**".

5- شرح "**عبد الله الحسين العكبري**" (ت616هـ).

6- شرح "**يحي بن عبد الحميد الحلبي الغسّاني**" الذي ألّفه سنة (618هـ).

7- شرح "**المؤيّد بن عبد اللّطيف النّقجواني**" الذي ألّفه سنة (982هـ).

8- شرح "**أبي الإخلاص جاد الله الغنيمي الفيومي**" الذي ألّفه سنة (1101هـ).

9- شرح "**محمّد بن القاسم بن زكّور المغربي**" (ت1121هـ).

10- شر "**عطاء الله بن أحمد المصري**" (ت1188هـ).

11- شرح "**لأحمد بن محمّد بن إسماعيل المعافي الضّحوي التّهامي اليمني**" (ت1280هـ) تحت عنوان "**عصارة الضّرب في شرح لامية العرب**"[1].

ولقد تجاوز الاهتمام باللّامية العلماء العرب إلى المستشرقين، فقد اهتمّ عدد منهم بدراسة اللّامية ونقلها إلى لغاتهم، منهم المستشرق الفرنسي "**سلفستر دي ساسي**" S.desacy الذي استند إلى ثلاث نسخ قديمة للّامية وقام بطبعها مترجمة إلى الفرنسيّة في كتابه "**الأنيس المفيد للطّالب المستفيد، وجامع الشّذور من منظوم ومنثور**"[2] [*].

ومن الذين أعجبوا باللّامية من المستشرقين:

[1]- ينظر: عطاء الله أحمد المصري الأزهري، نهاية الأرب في شرح لامية العرب للشّنفرى بن مالك الأزدي، تح: عبد الله محمّد عيسى الغزالي، مجلّة حوليات، كليّة الآداب، جامعة الكويت، ع 12، 1992م، ص: 17، 18.

[2]- ينظر: إبراهيم أبو شوفة، الصّورة الشّعرية في لامية العرب، ص: 15.

[*] ينظر هؤلاء الأعلام المستشرقين في مبحث سابق عندما تكلّمنا عن "ديوان الشّنفرى".

1- "كارل بروكلمان""Carl Brockelman "،حيث يقول في كتابه **"تاريخ الأدب العربي"** الذي نشره لأول مرة سنة 1898م: «**أمّا في لامية الشّنفرى فيواجهنا مذهب شعريٌّ مستقلٌّ... وعلى حين يجعل الشّاعر الجاهلي وصفه الطّبيعة من الجبال والفيافي وغيرها غرضا مقصودا لذاته يتّخذ شاعر اللّامية هذا الوصف بمثابة منظر أساسي بهيج لتصوير الإنسان نفسه وأعماله، وإذا فليس هناك ما يحملنا على موافقة قدامى اللّغويّين الذين اقتفى أثرهم "كرنكو"* في دائرة المعارف الإسلاميّة والذين افترضوا لهذه القصيدة اللّامعة بين قصائد الشّعر الجاهلي شاعرا آخر غير الشّنفرى الذي رُوِيَتْ له القصيدة**»[1].

يتّضح من هذا الكلام أنّ اللّامية اعتمدت على جودة التّصوير والتّعبير الصّادق، وبهذا خرجت عن كلّ ما هو مألوف، وبمعنى آخر أنّ اللّامية سلكت منهجا شعريًّا آخر، كما يُستشَفُّ كذلك من هذا الكلام أنّ **"بروكلمان"** نافح ودافع في نسبة اللّامية إلى **"الشّنفرى"**.

2- كارل نالينو: حيث يقول في محاضرات له كان قد ألقاها بالجامعة المصريّة بين 1910-1911م: «**أمّا الشّنفرى الأزدي فصاحب اللّامية المشهورة التي يفتخر فيها بانفراده من قومه ووحشة عيشه في البراري كأن لم يعاشر إلّا السّباع، وهي قصيدة غاية في الجمال تنطق بلسان حال الشّاعر**»[2].

فمن خلال هذه الشّهادة إن-صحّ التّعبير- نلتمس أنّ المستشرق **"نانيلو"** حذا حذو **"بروكلمان"** في تحقيق نسبة اللّامية للشّنفرى، إضافة إلى ذلك وصفها بوصف يليق بها، وذلك حينما جعلها تبلغ مبلغ الجمال في ترجمة التّعابير التي تصدر عن حال الشّاعر.

---

* رأى **كرنكو** (Kren Kow) أنّ هذه اللّامية تفتقر افتقارا شديدا إلى أسماء المواضع وأسماء الأعلام.

[1]- كارل بروكلمان: تاريخ الأدب العربي، تر: عبد الحليم النّجار، دار المعارف، القاهرة، ج1، ط5، دت، ص: 106، 107.

[2]- كارل نانيلو: تاريخ الآداب العربيّة من الجاهليّة حتى عصر بني أميّة، دار المعارف، مصر، ط2، دت، ص: 73.

ولقد لخّص لنا الدّكتور "**محمود حسن أبو ناجي**" نسبة اللّامية إلى "**الشّنفرى**" في النّقاط الآتية:

1– إنّ الرّواة ينسبوها للشّنفرى ما عدا "**ابن دريد**" الذي ورد ذكره في "**الأمالي**"، أمّا ثقات الرّواة مثل: "**التّبريزي**" و"**العيني**" و"**البغدادي**" فهي عندهم ثابتة لـ"**لشّنفرى**".

2– نسج على غرار لامية العرب لامية أخرى باسم لامية العجم، ولا يمكن أن يحدث هذا من صاحب لامية العجم إلّا بعد أن اطّلع واقتنع أنّ هذه اللّامية للعرب حقيقة.

3– قد ورد في الأثر أنّ "**عمر بن الخطاب**" –رضي الله عنه– قال: (علّموا أولادكم لامية العرب فإنّها تعلّمهم مكارم الأخلاق).

4– إنّ هذه القصيدة تمثّل الحياة الجاهليّة للعرب تمثيلا حقيقيّا صادقا؛ إذ ورد فيها وصف حيوان الصّحراء، والفقر والجوع، والكرّ والفرّ، والقتل، ثمّ تحدّثت بإسهاب عن إباء النّفس العربيّة؛ إذ وصفت أدقَّ مكارم الأخلاق وأسماها علوًّا وأرفعها شأنا وأكثرها تباهيّا من حيث العفّة والرّفع عن الدّنايا وإيثار الموت على الجوع.

5– أنّ الذي يزيدنا قناعة في أنّ اللّامية منسوبة للشّنفرى وجود الألفاظ الوحشيّة الغريبة والوصف الدّقيق الكامل للحيوان في ثناياها، وهذا مطابق للشّعر الجاهلي فنّيّا[1].

فمن خلال هذه النّقاط التي ذكرها "**محمود حسن أبو ناجي**" نميل إلى رأيه ونتبنّاه في أنّ قصيدة لامية العرب هي منسوبة لـ"**الشّنفرى**" بلا منازع، فهي حقيقة تحمل عنوان تصوير الحياة العربيّة في البيئة الجاهليّة، وذلك بما تحمله أيضا من دلالات واضحة ترمز إلى الكرامة والشّجاعة العربيّة، وفي ذات السّياق نجد محقّق "**ديوان الشّنفرى**" "**إميل بديع يعقوب**" عندما تكلّم في مستهلّ حديثه عن لامية العرب يميل إلى هذا الرّأي بقوله: «**فاللّامية برأينا قصيدة من درر القصائد العربيّة**

[1]– ينظر: محمود حسن أبو ناجي، الشّنفرى شاعر الصّحراء الأبي، ص: 107، 108.

بالنّسبة إلى صدق العاطفة، ودقّة التّصوير، وروعة الوصف، وإيجاز العبارة، إنّها أصدق قطعة شعريّة من أغاني الصّحراء، بل هي نشيد الصّحراء أنشده شاعر اتّصف بالشّجاعة، وقوّة الإرادة والاعتزاز بالنّفس، وبالثّقة التي ترافق الرّجولة، وبِحُبِّ الحرّيّة، وإن أدّت إلى الجوع والمخاطر والأهوال»[1].

6- اللّامية من المنظور الفكري:

حقيقة إذا أراد القارئ أن يغوص في أعماق هذا النّصّ الشّعري يجد صعوبة في تذوّقه، وذلك لما يحمله من ألفاظ غريبة، ووحشيّة، يقول **"عبد الحليم حفني"** في هذا المقام: «**إنّ تذوّق اللّاميّة لا تكفي له القراءة العجلى، وإنّما يحتاج إلى تأنٍّ ودراسة، وأيسر ما ينبغي الحرص عليه للاستمتاع باللّاميّة وتذوُّقها أن نحاول فهم ألفاظها، فتكاد هي الحائل الوحيد بين القارئ العادي وبين ظهوره على جوهر اللّاميّة، لقرابة كثير من هذه الألفاظ**»[2].

سنحاول في هذا العنصر من بحثنا أن نتحدّث عن اللّامية في شقّها الفكري ونقسّمها إلى عناوين حسب ما يحمله كلّ عنوان من مضمون، ولقد ارتأينا أن نعتمد في دراسة اللّاميّة فكريّا قبل تطبيق آليات القراءة البيانيّة عليها على رواية **"أبو إسماعيل بن القاسم القالي"** صاحب كتاب **"الأمالي"**، كما اعتمدنا على **"ديوان الشّنفرى"** الذي حقّقه **"إميل بديع يعقوب"**.

القسم الأوّل: ويحمل عنوان **"معاتبة الشّاعر قومه"** وذلك في الأبيات الأولى من (01 إلى 04) حيث يقول:

[1]- ديوان الشّنفرى، ط2، ص: 21، 22.

[2]- عبد الحليم حفني: شعر الصّعاليك منهجه وخصائصه، ص: 173.

عتاب

1- أَقِيمُوا بَنِي أُمِّي صُــدُورَ مَطِيِّكُـــــمْ فَإِنِّي إِلَى قَوْمٍ سِوَاكُمْ لَأَمْيَـــلُ

2- فَقَدْ حُمَّتِ الْحَاجَاتُ وَاللَّيْلُ مُقْمِــرٌ وَشُدَّت لِطَيَّاتٍ مَطَايَا وَأَرْحُـــلُ

3- وَفِي الْأَرْضِ مَنْأًى لِلْكَرِيمِ عَنِ الذِي وَفِيهَا لِمَنْ خَافَ الْقِلَى مُتَعَزَّلُ

4- لَعَمْرُكَ مَا بِالْأَرْضِ ضِيقٌ عَلَى اِمْـرِئٍ سَرَى رَاغِبًا أَوْ رَاهِبًا وَهْوَ يَعْقِلُ

يستهلّ **"الشّنفرى"** لاميته بالقطيعة مع قبيلته، وبتر العلاقة مع ذويه والانسلاخ عن نظامهم الاجتماعي، وهذا عتاب صريح لأهله الذين نفروا منه ورفضوه وخلعوه فيقول لهم: إنّ الأرض واسعة بما رحبت فلن أحتاج إليكم، وهنا يرفض الشّاعر الانتماء إلى قومه ويبحث عن انتماء جديد[1]، وبمعنى آخر أنّ هذه الأبيات تنطلق من نبع واحد؛ إذ أنّه في البيت الأوّل يؤذن أهله برغبته في الرّحيل، لأنّه لم يجد عندهم ما يُسَرُّ ويُلَذُّ، وقد اتّضحت الغايات وحدّدت إلى هذه النّية التي عقد **"الشّنفرى"** العزم عليها، وما كانت رغبته في المسير إلّا هربا من الأذى وهجر أهل لا يكنّون له المحبّة، ولا يقيمون له وزنا بين عشيرته، كما نلتمس في الأبيات دعوة صريحة لعشق حياة العزّ والكرامة والتّحرّر من القيود القَبَلِيَّةِ[2]، يقول **"يوسف اليوسف"** في كتابه **"مقالات في الشّعر الجاهلي"** أنّ **"الشّنفرى"** من خلال هذه الأبيات يمثّل: «**حالة الانصياع والاستنكاف عن مجاراة المشروع الاجتماعي، والتّحوّل أو التّسرّب إلى خارج المنظومة الجماعيّة، وإذ يرى في الأرض منأى، فإنّه لا يقف من المجتمع موقف اللّاقبول فحسب، بل هو ينهج نهجا هروبيّا ينسحب وفقا له إلى الطّبيعة خشية الأذى**»[3].

[1]- ينظر: حرشاوي جمال، الخصائص الأسلوبيّة لشعر الصّعاليك (الشّنفرى أنموذجا)، ص: 111.

[2]- ينظر: محمود حسن أبو ناجي، الشّنفرى شاعر الصّحراء الأبي، ص: 120.

[3]- يوسف اليوسف: مقالات في الشّعر الجاهلي، منشورات وزارة الثّقافة والإرشاد، دمشق، دط، 1975م، ص: 21.

القسم الثّاني: ويحمل عنوان: **"تفضيل الشّنفرى للحيوان"** وذلك من البيت (05 إلى 07) حيث يقول:

ذكر الحيوان

5- وَلِي دُونَكُمْ أَهْلُونَ سِيـدٌ عَمَلَّسٌ وَأَرْقَطٌ زُهْلُولٌ وَعَرْفَاءُ جَيْـــأَلُ

6- هُمُ الْأَهْلُ لَا مُسْتَوْدَعُ السِّـرِّ ذَائِعُ لَدَيْهِمْ وَلَا الْجَانِي بِمَا جَرَّ يَخْذُلُ

7- وَكُلٌّ أَبِـــيٌّ بَاسِلٌ غَيْرَ أَنَّنِـــي إِذَا عَرَضَتْ أُولَى الطَّرَائِدِ أَبْسَــلُ

لقد صوّر لنا **"الشّنفرى"** في هذه الأبيات الثّلاثة صورة ناطقة ومعبّرة من نفسيّة الشّنفرى حيث اعتبر الحيوان الرّفيق الأوفى له، وفضّله على بني جنسه الذي امتهن كرامته ولم يرعَ حقّه[1].

القسم الثّالث: يحمل عنوان **"أدب الأكل"** وذلك من البيت (08 إلى 09)، حيث يقول:

أخلاق

8- وَإِنْ مُدَّتِ الْأَيْدِي إِلَى الزَّادِ لَمْ أَكُنْ بِأَعْجَلِهِمْ إِذْ أَجْشَعُ الْقَوْمِ أَعْجَلُ

9- وَمَا ذَاكَ إِلَّا بَسْطَةٌ عضنْ تَفضُّـــلٍ عَلَيْهِمْ وَكَانَ الْأَفْضَلُ الْمُتَفَضَّــلُ

المتمعّن في هذيْن البيتيْن يجد **"الشّنفرى"** قد حلّق بعيدا في باب مكارم الأخلاق، إذ يتبيّن أنّه ذو نفس ساميّة رفيعة القدر، فإذا أحضر الزّاد تجده لا يستعجل في مدّ يده إلى الطّعام بخلاف من معه، وهذا إن دلّ فإنّما يدلّ على رفعة نفسه وعلوّ شأنه وحضور ميزة القناعة لديه.

القسم الرّابع: يحمل عنوان **"أهمّيّة السّلاح ووسائل القتال والشّجاعة والإقدام"** وذلك من البيت 10 إلى 21 حيث يقول:

[1]- ينظر: محمود حسن أبو ناجي، الشّنفرى شاعر الصّحراء الأبي، ص: 121.

السّلاح

10- وَإِنِّي كَفَانِي فَقَدْ مَنْ لَيْسَ جَـــازِيًا بِحُسْنَى وَلَا فِي قُرْبِهِ مُتَعَـــــلَّلُ

11- ثَلَاثَةُ أَصْحَابٍ: فُـــؤَادٌ مُشَيَّـــعُ وَأَبْيَضُ إِصْلِيتُ وَصَفْرَاءُ عَيْطَلُ

12- هُتُوفٌ مِنَ الْمُلْسِ الْمُتُونِ تُزَيِّنُهَا رَصَائِعُ قَدْ نَبطَتْ إِلَيْهَا وَمِحْمَلُ

13- إِذَا زَلَّ عَنْهَا السَّهْمُ حَنَّتْ كَأَنَّهَا مُرَزَّأَةٌ عَجْلَـــى تُرِنُّ وَتُعْـــوِلُ

إثبات الشّجاعة والإقدام

14- وَأَغْدُوا خَمِيصَ الْبَطْنِ لَا يَسْتَفِزُّنِي إِلَى الزَّادِ حِرْصٌ أَوْ فُؤَادٌ مُوَكَّـــــــلُ

15- وَلَسْتُ بِمِهْيَـــافٍ يُعَشِّي سِوَامـهُ مُجَدَّعَةً سُقْبَانُـــهَا وَهِـــيَ بُهَّـــــلُ

16- وَلَا جُبَّإٍ أَكْهَـــى مُـرِبٍّ بِعِرْسِـــهِ يُطَالِعُهَا فِي شَأْنِـــــهِ كَيْفَ يَفْعَـــــلُ

17- وَلَا خَرِقٍ هَيْقٍ كَـــأَنَّ فُـــؤَادَهُ يَظَلُّ بِهِ الْمُكَّاءُ يَعْلُـــــو وَيَسْفُـــــلُ

18- وَلَا خَالِفٍ دَارِيَّـــــةٍ مُتَغـــزِّلٍ يَرُوحُ وَيَغْـــــــدُو دَاهِنًا يَتَكَحَّـــــلُ

19- وَلَسْتُ بِعِـــلٍّ شَرُّهُ دُونَ خَيْـرِهِ أَلَفَّ إِذَا مَا رُعْتَهُ اِهْتَاجَ أَعْـــــــزَلُ

20- وَلَسْتُ بِمِحْيَارِ الظَّلَامِ إِذَا اِنْتَحَتْ هُدَى الْهَوْجَلِ الْعِسِّيفِ يَهْمَاءُ هَوْجَـلُ

21- إِذَا الْأَمْعَزُّ الصَّوَّانُ لَاقَى مَنَاسِمِـــي تَطَايَرَ مِنْـــهُ قَـــادِحٌ وَمُفَـــــــلَّلُ

لقد ركّز "**الشّنفرى**" في الأبيات الأولى (10- 13) على أهمّيّة السّلاح ووسائل القتال بأنّه قد عوّض عن الأبطال الشّجعان بالأسلحة المذكورة[1]، تمثّلت في السّيف الحادّ الذي هُيّئ لكلّ ما يدعى إليه، ثمّ قوس طويلة العنف، جيّدة الصّنع، وبحديثه هذا يدخل في الحديث عن الصّعلكة، مبتدئا بأهمّ مقوّمات هذه الحياة التي تمثّل في الشّجاعة الفائقة والتي عبّر عنها بقوله: (**فؤاد مشيّع**) ثمّ

[1]- ينظر: محمود حسن أبو ناجي، الشّنفرى شاعر الصّحراء الأبي، ص: 122.

السّلاح بنوعيه المهيمن عنده: السّيف للقتال، والقوس لرمي الأهداف عن بعد سواء الأعداء أو الصّيد، ثمّ شرع في وصف هذين السّلاحيْن[1].

أمّا الأبيات الأخرى من (14 إلى 21) فهي تشترك في نفي صفات وإثبات أخرى فهو في البيت (15) ينفي عن نفسه الظّمأ السّريع وينفي كذلك القسوة عن نفسه، بل هو صابر رحيم وفي البيت (16) ينفي الجبن والتعلّق بالنّساء دوما ويثبت لنفسه الشّجاعة والصّلابة وعدم الاكتراث بالنّساء، وفي البيت (17) ينفي عن نفسه الخوف والاضطراب والانفعال ويثبت لنفسه الجرأة، وفي البيت (18) ينفي التّخلّف عن المكارم ويثبت الإقدام وأنّه لا تؤخّره امرأة مُدْهِنًا مرّة ومتكحّلًا أخرى، وفي البيت (19) ينفي عن نفسه الالتفات للآخرين ويثبت اليقظة والانتباه لكلّ زائر، وفي البيت (20) ينفي جهله بالدُّروب والجبال وسُبُلِ السّيْر ويثبت معرفته بهذه المواطن لأنّه ابن البيئة التي تربّى فيها، وفي البيت (21) يبيّن مدى صبره على قسوة الأرض التي يسير عليها، وكيف أنّه لا يتأثّر بها، بل اعتاد على السّرعة في السّير والإقدام في المخاطر دون رُعْبٍ أو وَجَلٍ[2].

القسم الخامس: يحمل عنوان **"صبر الشّنفرى على الجوع"** وذلك من البيت (22 إلى 36) حيث يقول:

[1]- ينظر: عبد الحليم حفني، لامية الشّنفرى، ص: 12.

[2]- ينظر: محمود حسن أبو ناجي، الشّنفرى شاعر الصّحراء الأبي، ص: 124.

وصف الجوع

22- أَدِيمُ مِطَالَ الْجُوعِ حَتَّى أُمِيتُـــــــهُ وَأَضْرِبُ عَنْهُ الذِّكْرَ صَفْحًا فَأُذْهَـلُ

23- وَأَسْتَفُّ تُرْبَ الْأَرْضِ كَيْـــلَا يُرَى لَهُ عَلَيَّ مِنَ الطُّولِ امْرُؤٌ مُتَطَـــــوَّلُ

24- وَلَوْلَا اِجْتِنَابَ الذَّأْمِ لَمْ يُلْفَ مَشْرَبُ يُعَاشُ بِهِ إِلَّا لَدَيَّ وَمَأْكَـــــــلُ

25- وَلَكِنَّ نَفْسًا مُرَّةً لَا تُقِيـــــــمُ بِي عَلَى الذَّامِ إِلَّا رَيْثَـمَا أَتَحَـــوَّلُ

26- وَأَطْوِي عَلَى الْخَمْصِ الْحَوَايَا كَمَا اِنْطَوَتْ خُيُوطَةُ مَارِيٍّ تُغَارُ وَتُفْتَـــــــلُ

27- وَأَغْدُوا عَلَى الْقُوتِ الزَّهِيدِ كَمَا غَدَا أَزَلُّ تَهَادَاهُ التَّنَائِفَ أَطْـحَـــــلُ

28- غَدَا طَاوِيًا يُعَارِضُ الرِّيـــــحَ هَافِيًا يَخُوتُ بِأَذْنَابِ الشِّعَابِ وَيَعْسِـلُ

29- فَلَمَّا لَوَاهُ الْقُوتُ مِنْ حَيْثُ أُمِّـــهُ دَعَا فَأَجَابَتْهُ نَظَائِرُ نُـحَّـــــــلُ

يدور معنى هذه الأبيات جميعا حول صبر "**الشّنفرى**" على الجوع، حتّى إنّه لينسى أنّه جائع ويتناول التّراب سفًّا من أن يتناول الطّعام الشّهيَّ الطّيّب من المتصدّقين، والذي منعه من أخذ ذلك من المحسنين هو العيب والتّرفّع ونفسه الكريمة الأبيّة الصّفيّة مترفّعة عن ذلك الضَّيْمِ، وهو يطوي أمعاءه كالخُيوط...، ثمّ إنّه يُقْدِمُ على الزّاد القليل بتعبه وجِدِّه وكَدِّه وعَرَقِ جبينه كالذّئب الذي يكدُّ للحصول على لقمة العيش، والمعنى هذا يصدق عليه وعلى أقرانه من الصّعاليك الذين مسّهم الجوع والإملاق[1].

القسم السّادس: ويحمل عنوان "**وصف الشّنفرى للذّئاب**" وذلك من البيت (30 إلى 36) حيث يقول:

[1]- ينظر: محمود حسن أبو ناجي، الشّنفرى شاعر الصّحراء الأبي، ص: 125.

وصف الجوع

30- مُهَلَّلَةُ شِيَبُ الْوُجُـــوهِ كَأَنَّـــهَا قِدَاحُ بِأَيْدِي يَاسِرٍ تَتَقَـــلْقَـــلُ

31- أَوِ الْخِشْرَمُ الْمَبْعُوثُ حَثْحَثَ دَبْـــرَهُ مَحَابِيضَ أَرْدَاهُنَّ سَامٍ مُعَسِّـــلُ

32- مُهَرَّتَهٌ فُوهٌ كَـــأَنَّ شُدُوقَـــهَا شُقُوقُ الْعِصِيِّ كَالِحَاتٌ وَبُسَّـــلُ

33- فَضَجَّ وَضَجَّتْ بِالْبِـــرَاحِ كَأَنَّهَـــا وَإِيَّاهُ نُوحٌ فَـــوْقَ عَلْيَاءَ ثُكَّـــلُ

34- وَأَغْضَى وَأَغْضَتْ وَاتَّسَى وَاتَّسَتْ بِـهِ مَرَامِيـــلُ عَزَّاهَا وَعَزَّتْهُ مُرْمِـــلُ

35- شَكَا وَشَكَتْ ثُمَّ ارْعَوَى بَعْدُ وَارْعَوَتْ وَلِلصَّبْرِ إِنْ لَمْ يَنْفَعِ الشَّكْوُ أَجْمَـلُ

36- وَفَـــاءَ وَفَـــاءَتْ بَادِرَاتٍ وَكُلُّهَا عَلَى نَكَـــظٍ مِمَّا يُكَاتِـمُ مُجْمِـلُ

لقد أبدع "**الشّنفرى**" في هذه الأبيات في وصف هزال، وضعف ونحولة الذّئاب، وبهذا يرى نفسه منسجم انسجاما حقيقيّا واقعيّا، وذلك كونه يشترك والذّئاب في نقطة جغرافيّة واحدة ألا وهي البيئة الصّحراويّة[1]، وإذا ما ربطنا معنى الأبيات السّابقة التي تصف جوع "**الشّنفرى**" ووصفه للذّئب في هذه الأبيات نجده يتطابق معه باستعمال الرّمز، بمعنى أنّ "**الشنفرى**" هو نفسه الذّئب، وبهذا تَفَوَّقَ "**الشّنفرى**" على أقرانه في هذا التّصوير التّراجيدي، بحيث حلّ محلّ الذّئب المطَارَد من قِبَلِ الصّيادين.

[1]- ينظر: محمود حسن أبو ناجي، الشّنفرى شاعر الصّحراء الأبي، ص: 126.

القسم السّابع: ويحمل عنوان **"تشبيه الشّنفرى سرعته بطائر القَطَا"** وذلك من البيت (37 إلى 42) حيث يقول:

سرعة الشّنفرى

37- وَتَشْرَبُ أَسَارِي الْقَطَا الْكُدْرُ بَعْدما سَرَتْ قَرَبًا أَحْنَاؤُهَا تَتَصَلْصَلُ

38- هَمَمْتُ وَهَمَّتْ وَابْتَدَرْنَا وَأَسْدَلَتْ وَشَمَّرَ مِنِّي فَارِطٌ مُتَمَهِّلُ

39- فَوَلَّيْتُ عَنْهَا وَهِيَ تَكْبُو لِعُقْرِهِ يُبَاشِرُهُ مِنْهَا ذُقُونٌ وَحَوْصَلُ

40-كَأَنَّ وَغَاهَا حَجْرَتَيْهِ وَحَوْلَهُ أَضَامِيمُ مِنْ سَفْرِ الْقَبَائِلِ نُزَّلُ

41- تَوَافَيْنَ مِنْ شَتَّى إِلَيْهِ فَضَمَّهَا كَمَا ضَمَّ أَذْوَادَ الْأَصَارِيمِ مَنْهَلُ

42- فَعَبَّتْ غِشَاشًا ثُمَّ مَرَّتْ كَأَنَّهَا مَعَ الصُّبْحِ رَكْبٌ مِنْ أُحَاظَةَ مُجْفِلُ

فمن خلال دراستنا لحياة **"الشّنفرى"** نجده من أسرع العدّائين الصّعاليك، حتّى قيل أنّه كان لا يجاريه أحد في العدْوِ، ولهذا نجده يشبِّه نفسه بطائر القطا الذي يعتبر من أسرع الطّيور لوُرُودِ الماء، بل إنّه يتحدّاه، وكأنّه يقول: أنا أسرع من طائر القطا إذا ورد الماء، فقَبْلَ وصول طائر القطا، يشرب **"الشّنفرى"** وينصرف، وهذا يدلّ على وثوق **"الشّنفرى"** بنفسه وقوّة إرادته.

القسم الثّامن: ويحمل عنوان **"صبر الشّنفرى على المصائب"** وذلك من البيت (43 إلى 51) حيث يقول:

قوّة الصّبر على المصائب

43- وَآلَفُ وَجْهَ الْأَرْضِ عِنْدَ اِفْتِرَاشِهَا بِأَهْدَأَ تُنْبِيـــهِ سَنَاسِـــنُ قُحَّـــلُ

44- وَأَعْدِلُ مَنْحُوضًا كَأَنَّ فُصُوصَـــهُ كِعَابٌ دَحَاهَا لَاعِبٌ فَهْـــيَ مُثَّـــلُ

45- فَإِنْ تَبْتَئِسْ بِالشَّنْفَرَى أُمَّ قَسْـطَلٍ لَمَا اِغْتَبَطَتْ بِالشَّنْفَـــرَى قَبْلُ أَطْوَلُ

46- طَرِيـدُ جِنَايَاتٍ تَيَاسَرْنَ لَحْمَـــهُ عَقِيرَتُـــهُ لِأَيِّـــــهَا حُـــــمّ أَوّلُ

47- تَنَامُ إِذَا مَا نَـامَ يَقْـظَى عُيُونُـــهَا حِثَـــاثًا إِلَى مَكْرُوهِـــهِ تَتَغَلْغَـــلُ

48- وَإِلْفُ هُمُومٍ مَا تَـزَالُ تَـعُـــودُهُ عِيَادًا كَحُمَّى الرَّبْعِ أَوْ هِـــيَ أَثْقَـــلُ

49- إِذَا وَرَدَتْ أَصْـدَرْتُـهَا ثُـمَّ إِنَّـــهَا تَثُوبَ فَتَأْتِي مِنْ تُحَيْتُ وَمِـــنْ عَـــلُ

50- فَإِمَّا تَرَيْنِي كَابْنَـةِ الـرّمْلِ ضَاحِيًا عَلَى رِقَّةٍ أَحْفَـــى وَلَا أَتَنَعَّـــــــلُ

51- فَإِنِّي لَمَـوْلَى الصَّبْرِ أَجْتَـابُ بَـزَّهُ عَلَى مِثْلِ قَلْبِ السَّمْعِ وَالْحَزْمَ أَفْعَلُ

لقد أبرز **"الشّنفرى"** في هذه الأبيات عنصرا أصيلا من عناصر شجاعته وبطولته وصبره حيث تَمَثّل هذا العنصر في افتراشه الأرض والْتِحَافِهِ السّماء، واتّخذ من يده وسادة لرأسه، فلم يجد من وسائل التّرف والنّعيم في المأكل والمشرب شيئا يسرُّهُ، وكذلك لم يجد من النّوم شيئا يُريحُه، وقد كان أبا للحرب وسيِّدا لها، وبعدها أصبح طريدا مشرّدا بين الحيوانات وذلك بسبب الجرائم التي ارتكبها ضدّ بني الإنسان فأصبحت هي الأخرى لا تفارق خياله ووجدانه، بل لازمته عيشا وموتا وحياة، ونوما وصحوا[1]، ثمّ شرع في التّحدّث عن ملازمة الهموم له وأنّه لا يفارقها وذلك لكثرة ما رأى من مصائب الدّنيا وقسوتها، وعلى الرّغم ما حصل له من ضعف بنيته القتالية وهزاله إلّا أنّه يرى نفسه

[1]- ينظر: محمود حسن أبو ناجي، الشّنفرى شاعر الصّحراء الأبي، ص: 128.

سيِّد الصّبر، ومن هذه النّقطة بالتّحديد تتمثّل عظمة الشّنفرى من أنّه ركنَ إلى فضيلة أخلاقيّة تُزِيلُ عنه هذه الهموم التي أصبحت تزورُه بين الفيْنَةِ والأخرى[1].

القسم التّاسع: يحمل عنوان: **"الغنى والفقر في حياة الشّنفرى"** وذلك من البيت (52 إلى 54) حيث يقول:

وصف الغنى والفقر

52- وَأَعْدِمُ أَحْيَـانًا وَأَغْنَـى وَإِنَّـمَا يَنَالُ الْغِنَى ذُو الْبُعْـدَةِ الْمُتَبَـذَّلُ

53- فَلَا جِزِعٌ مِـنْ خَلَّـةٍ مُتَكَشِّـفٌ وَلَا مَرِحٌ تَحْتَ الْغِنَـى أَتَخَيَّـلُ

54- وَلَا تَزْدَهِي الْأَجْهَالُ حِلْمِي وَلَا أُرَى مَسْؤُولًا بِأَعْقَابِ الْأَقَاوِيلِ أُنْمِـلُ

يعتقد **"الشّنفرى"** في هذه الأبيات أنّ الفقر والغنى عنده سيّان، وليسا له سلطان عليه أو تأثير كبير، فلا الفقر يجعله يبتئس ويظهر الضّعف، ولا الغنى يجعله يفرح ويختال[2]، وإذا ما عدنا إلى القرآن الكريم نجده يثبت هذه الخِصِّيصة والميزة (الثّبات) فمن ذلك ما جاء في قوله تعالى: ﴿ لِّكَيْلَا تَاسَوْاْ عَلَىٰ مَا فَاتَكُمْ وَلَا تَفْرَحُواْ بِمَآ ءَاتَىٰكُمْ ﴾[3].

القسم العاشر: ويحمل عنوان: **"تصوير الشّنفرى لمعاناته وشنّ هجومه"**، وذلك من البيت (55 إلى 61) حيث يقول:

[1]- ينظر: محمود حسن أبو ناجي، الشّنفرى شاعر الصّحراء الأبي، ص: 129.

[2]- ينظر: عبد الحليم حفني، لامية الشّنفرى، ص: 27.

[3]-سورة الحديد، الآية: 22.

55- وَلَيْلَةِ نَحْسٍ يَصْطَلِـــي الْقَـوْسَ رَبُّهَا وَأَقْطَعُهُ اللَّاقِي بِهَا يَتَتَبَّـــــــلُ

56- دَعَسْتُ عَلَى غَطْشٍ وَبَغْشٍ وَصُحْبَتِي سُعَارٌ وَإِرْزِيزٌ وَوَجْرٌ وَأَفْكَـــــلُ

57- فَأَيَّمْتُ نِسْـــوَانًا وَأَيْتَمْتُ إِلْـــــدَةً وَعُدْتُ كَمَا أَبْدَأْتُ وَاللَّيْلُ أَلْيَــلُ

58- وَأَصْبَحَ عَنِّـــي بِالْغُمَيْـــصَاءِ جَالِسًا فَرِيقَانِ: مَسْؤُولٌ وَآخَرُ يَسْـــأَلُ

معاناة الشّنفرى

59- فَقَالُوا لَقَدْ هَـــرَّتْ بِلَيْـــلٍ كِلَابُنَا فَقُلْنَا: أَذِئْبٌ عَسَّ أَمْ عَسَّ فُرْعُلُ

60- فَلَمْ يَـكُ إِلَّا نَبْأَةٌ ثُمَّ هَـــوَّمَـــتْ فَقُلْنَا: قَطَاةٌ رِيعَ أَمْ رِيعَ أَجْـــدَلُ

61- فَإِنْ يَكُ مِنْ جِـــنٍّ لَأَبْـــرَحُ طَارِقـــًا وَإِنْ يَكُ إِنْسًا مَاكَهَا الْإِنْسُ تَفْعَلُ

شنّ الهجوم

لقد بيّن لنا "**الشّنفرى**" في هذه الأبيات أنّه كيف عانى الأمرّيْن: البرد والجوع، وأنّه رغم ذلك تحمّل ما لا يطاق، وقد أحدث عنده الجوع والبرد ردّة عنيفة من اللّوعة والحسرة والأسى والمرارة، ثمّ تحدّث عن هجومه على "**الغُمَيْصَاء**" وهي من أرض نجد، وقد أوقع النّاس في حيرة إذا راحوا يسألون من هذا الذي هجم عليهم أهو ذئبٌ أم ضبعٌ؟ وما دروا أنّه فاتك شجاع وهو "الشّنفرى"[1].

[1]- ينظر: محمود حسن أبو ناجي، الشّنفرى شاعر الصّحراء الأبي، ص: 130، 131.

القسم الحادي عشر: ويحمل عنوان: "**وصف الشّنفرى لحرِّ الأيّام**" وذلك من البيت (62 إلى 65) حيث يقول:

وصف حرارة الأيّام الشّديدة

62- وَيَوْمٍ مِنَ الشِّعْرَى يَـذُوبُ لُعَابُـــهُ أَفَاعِيهِ فِي رَمْضَائِـــهِ تَتَمَلْمَـــلُ

63- نَصَبْتُ لَهُ وَجْهِي وَلَا كِنَّ دُونَـــهُ وَلَا سِتْرَ إِلَّا الْأَتْحَمِـــيُّ الْمُرَعْبَلُ

64- وَضَافٍ إِذَا طَارَتْ لَهُ الرِّيحُ طَيَّرَتْ لِبَائِدَ عَنْ أَعْطَافِـــهِ مَا تُرَجَّـــلُ

65- بَعِيدٍ بِمَسِّ الدُّهْنِ وَالْفَلْيِ عَهْـــدُهُ لَهُ عَبَسٌ عَافٍ مِنَ الْغِسْلِ مُحْوِلُ

يصف "**الشّنفرى**" في هذه الأبيات صبره على الْحَرِّ أيّام الحرِّ الشّديد، حتّى إنّ حيّات الرّمضاء تتلوّى من الرّمضاء، وقد صبر وعرض وجهه للشمس لا يحميه إلا ثوب رقيق وشعر ملقى على أكتافه غير مسرّح ولا مدهون، وهنا إشارة على أنّ "**الشّنفرى**" لم يكن مهتمّا بجسمه وذلك لانشغاله بالغزو[1].

القسم الثّاني عشر: وهذا هو القسم الأخير من اللّاميّة يحمل عنوان: "**قدرة الشّنفرى على تحمّل المشاقّ وتحدّيه لها**"، وذلك من البيت (66 إلى 69) حيث يقول:

تحمّل المشاق

66- وَخَرِقٍ كَظَهْرِ التُّرْسِ قَفْرٍ قَطَعْتُـــهُ بِعَامِلَتَيْنِ، ظَهْـرُهُ لَيْسَ يُعْمَـــلُ

67- فَأَلْحَقْتُ أُولَاهُ بِأُخْـــرَاهُ مُوفِـــيًا عَلَى قُنَّةٍ أُقْعِي مِـرَارًا وَأَمْثُـــلُ

68- تَرُودُ الْأَرَاوِي الصُّحْمُ حَوْلِي كَأَنَّهَا عَذَارَى عَلَيْهِنَّ الْمُلَاءُ الْمُذَيَّـــلُ

69- وَيَرْكُدْنَ بِالْأَصَالِ حَوْلِي كَأَنَّنِي مِنَ الْعُصْمِ أَدْفَى يَنْتَحِي الْكِيحُ أَعْقَلُ

[1]- ينظر: محمود حسن أبو ناجي، الشّنفرى شاعر الصّحراء الأبي، ص: 132.

لقد استأنف "**الشّنفرى**" في هذه الأبيات حديثه مرّة أخرى عن يأسه ومدى تحمّله للمشقّات في قطع الأراضي الوعرة، ثمّ إنّه يطلِعُنا على مدى اطّلاعه على كافّة دروب الصّحراء التي يقطعها جيئة وذهابا، ثمّ يصوِّر لنا مشهدا غريبا في البيتيْن الأخيريْن (68-69) حيث تمثّل هذا المشهد في استئناسه بالحيوانات البرّيّة وصداقتها له فهو يعرفها وتعرفه جيّدا، وهذا من طول مداومة بقائه معها في الحياة البرّيّة ومعاشرته لها[1].

فمن خلال حديثنا عن المنظور أو الإطار الفكري للقصيدة لمسنا في لامية "**الشّنفرى**" دقّة البناء الشّعري إن -صحّ التّعبير- ولو عدنا إلى القسم الثّاني نجد "**الشّنفرى**" يفضّل الحيوانات على بني الإنسان، وذلك بأن اختارها مجتمعا غير مجتمع قومه، وفي نهاية لاميته نجده يتّخذها صديقا وخليلا له، وهذا ما عبّر عنه "**يوسف اليوسف**" بأنّ حديث "**الشّنفرى**" عن الحيوانات بدءا وختاما يمثّل «**السّمة المسرحيّة للّاميّة، أو لنقل خصّيصتها الحديثة، ولا ريب في أنّ كلّ شعر عظيم يتمتّع إلى هذا الحدّ أو ذاك بخصّيصة مسرحيّة، فضلا عن خصّيصته الغنائيّة، وهذان أمران تتّسع بهما اللّاميّة إلى حدّ بعيد**»[2].

[1]- ينظر: محمود حسن أبو ناجي، الشّنفرى شاعر الصّحراء الأبي، ص: 133.

[2]- يوسف اليوسف: مقالات في الشّعر الجاهلي، ص: 245.

الفصل الرّابع

آليّات القراءة البيانيّة في النّصّ الشّعري القديم

–لاميّة العرب أنموذجا–

1– قيمة البيان في الدّرس البلاغي.

2– مفهوم الصّورة الشّعريّة.

3– أهمّيّتها.

4– روافد الصّورة الشّعريّة عند "الشّنفرى".

5– آليّات القراءة البيانيّة.

1– قيمة البيان في الدّرس البلاغي:

إذا فتحنا نافذة التّاريخ نجد أنّ البلاغة العربيّة في مهدها الأوّل ارتبطت ارتباطا وثيقا بالنّقد العربي، وذلك حينما كانت تعقد تلك الموازنات بين الشّعراء ويقوم حَكَمُهَا بتفضيل شاعر عن شاعر، وسوق عكاظ خير شاهد على ذلك.

«**لقد بلغ العرب في الجاهليّة مرتبة رفيعة من البلاغة والبيان، وقد صوّر الذّكر الحكيم ذلك في غير موضع منه مثل** ﴿ ٱلرَّحۡمَٰنُ عَلَّمَ ٱلۡقُرۡءَانَ خَلَقَ ٱلۡإِنسَٰنَ عَلَّمَهُ ٱلۡبَيَانَ ﴾ [1] **ومن أكبر الدّلالة على ما حذقوه من حسن البيان أن كانت معجزة الرّسول الكريم وحجّته القاطعة لهم أن دعا أقصاهم وأدناهم إلى معارضة القرآن في بلاغته الباهرة، وهي دعوة تدلّ في وضوح على ما أُوتُوهُ من اللَّسَنِ والفصاحة والقدرة على حَوْكِ الكلام، كما تدلّ على بصرهم بتمييز أقدار الألفاظ والمعاني وتبين ما يجري فيها من جودة الإفهام وبلاغة التّعبير**»[2].

يظهر من هذا أنّ العرب كانوا حقيقة مولعين ببلاغة القول والتّصوير البياني، وهذا ما ذكره "**الجاحظ**" حينما عرض علينا في كتابه "**البيان والتّبيين**" كيف كانوا يصفون الكلام في أشعارهم بقوله: «**ووصفوا كلامهم في أشعارهم فجعلوها كبرود العصب، وكالحُلَلِ والمعاطف، والدّيباج والوَشْي، وأشباه ذلك**»[3]، ثمّ يُرْدِفُ على هذا القول قولا آخر يبيّن فيه انتقاء فصاحة المنطق لديهم وتأثيرها في نفوس السّامعين، حيث يقول: «...**لم نَرَهُمْ يستعملون مثل تدبيرهم في طوال القصائد وفي صنعة طوال الخطب، بل كان الكلام البائت عندهم كالمقتضب، اقتدارا عليه.. وكانوا مع ذلك إذا احتاجوا إلى الرّأي في معاظم التّدبير ومهمّات الأمور، ميّثوه في صدورهم،**

[1]– سورة الرّحمن، الآية: 01– 04.

[2]– شوقي ضيف: البلاغة تطوّر وتاريخ، دار المعارف، القاهرة، ط9، دت، ص: 09.

[3]– الجاحظ: البيان والتّبين، مكتبة الخانجي، القاهرة، ج1، ط7، 1998م، ص: 222.

وقيّده على أنفسهم، فإذا قوّمه الثّقاف وأدخل الكير وقام على الخلاص أبرزه محكّكا منقّحا ومصفّى من الأدناس مهذّبا»[1].

وكلمة البيان في أصل معناه تدلّ على الوضوح في الإبانة سواء في القول الملفوظ أم المكتوب أو الإشارة، أو الهيئة التي يبدو عليه ا الشّيء، وهذا ما يطلق عليه (دلالة الحال)، وهذا المفهوم هو الذي أسّس عليه **"الجاحظ"** (ت255هـ) تقسيمه لأنواع البيان، وقد ظلّ مصطلح البيان لفترة طويلة من الزّمان متّسعا لمعاني كثيرة، منها الإعراب عمّا في النّفس من خواطر وأفكار، ومنها مضاهاة معنى الفصاحة والبلاغة في مجال التّعبير وتمام الدّلالة، ثمّ تطوّر البحث البلاغي فأصبح (البيان) علما من علومها، ولكنّه لم يَصِرْ كذلك إلّا بعد أن قدّم البلاغيون الأوائل جهودا عظيمة لتفسير أركان هذا العلم[2].

وقد عرّف **"الجاحظ"** البيان بقوله: «**والبيان اسم جامع لكلّ شيء، كشف لك قناع المعنى، وهتك الحجاب دون الضّمير، حتّى يفضي السّامع إلى حقيقته ويهجم على محصوله كائنا ما كان ذلك البيان، ومن أيّ جنس كان الدّليل؛ لأنّ مدار الأمر والغاية التي إليها يجري القائل والسّامع إنّما هو الفهم والإفهام، فبأيّ شيء بلغت الإفهام وأوضحت عن المعنى فذلك هو البيان في ذلك الموضع**»[3].

ومن التّعاريف التي اعتمدها البلاغيّون تعريف **"السّكّاكي"** (ت626هـ) الذي يرى أنّ البيان «**هو معرفة إيراد المعنى الواحد في طرق مختلفة بالزّيادة في الوضوح الدّلالة عليه، وبالنّقصان ليحترز بالوقوف على ذلك عن الخطأ في مطابقة الكلام لتمام المراد منه**»[4].

---

[1]– الجاحظ، ج2، البيان والتّبين، ص: 14.

[2]– ينظر: محمّد مصطفي هدّارة، في البلاغة العربيّة (علم البيان)، دار العلوم العربيّة، بيروت، لبنان، ط2، 1989م، ص: 13.

[3]– الجاحظ: البيان والتّبين، ج1، ص: 76.

[4]– محمّد على السّكّاكي: مفتاح العلوم، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، ط2، 1987م، ص: 162.

أمّا الحديث عن قيمة وأهمّيّة هذا العلم (البيان) فقد نوّه القدامى بأهمّيّته، ونجد في طليعتهم **"عبد القاهر الجرجاني"** حيث يقول: «**ثمّ إنّك لا ترى علما هو أرسخ أصلا، وأبسق فرعا وأحلى جنى وأعذب وردا، وأكرم نتاجا، وأنور سراجا من علم البيان، الذي لولاه لم ترى البيان يحوك الوشي ويصوغ الحلى ويلفظ الدّر، وينفث الشّعر ويقرى الشّهد، ويريك بدائع من الزّهر ويجنيك الحلو اليانع من الثّمر، والذي لولا تحفّيه بالعلوم وعيانته بها، وتصويره إيّاها لبقيت كامنة مستورة، ولمّا استبنت لها يد الدّهر صورة، ولا استمر السّرار بأهلّتها، واستولى الخفاء جملتها إلى فوائد لا يدركها الإحصاء، ومحاسن لا يحصرها الاستقصاء**»[1].

لقد احتلّ البيان بهذه الأهمّيّة منزلة رفيعة في مجال الأدب المنظوم منه والمنثور، ومن هذه الزّاوية وقع اختيارنا على دراسة اللّاميّة لـ**"الشّنفرى"**، وكأنّي كنت معها على ميعاد، فأردت أن أطبّق عليها آليات القراءة من منظور علم البيان في الدّرس البلاغي.

فبعدما عرّجنا على المنظور الفكري للّاميّة في الفصل الثّالث ننتقل إلى بسط مستوى الدّراسة التّطبيقيّة في ذات اللّاميّة، التي سندخل غمارها في هذا الفصل، وذلك باعتبار أنّ النّصّ الشّعري عبارة عن بنيّة تتداخل فيه جملة من العناصر المتداخلة هي الأخرى فيما بينها، تمثّلت هذه العناصر في المستويات الآتية: المستوى المعجمي، المستوى النّحوي، المستوى الصّرفي، المستوى الصّوتي والمستوى البلاغي.

والذي يهمّنا من هذه المستويات هو المستوى أو التّركيب البلاغي الذي يتوفّر على الصّورة الشّعريّة والتي تعتبر من العناصر المهمّة في بناء وتشكيل القصيدة الشّعريّة، فما هو مفهومها؟ وما هي أهمّيّتها؟ وروافدها؟

[1]– عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص: 05، 06.

2– مفهوم الصّورة الشّعريّة:

الصّورة في اللّغة الشّكل، وصوّره الله صورة حسنة فتصوّر، وتصوّرتُ الشّيء توهّمت صورته فتصوّر لي، وترد الصّورة في كلام العرب على ظاهرها بمعنى حقيقة الشّيء وهيئته، وعلى معنى صفته[1]، ووردت مادة (ص، و، ر) في القرآن الكريم وفي سنّة سيّد المرسلين بصيغ متعدِّدة، كما في قوله تعالى: ﴿ وَصَوَّرَكُمْ فَأَحْسَنَ صُوَرَكُمْ ﴾[2]، وقوله تعالى: ﴿ فِي أَيِّ صُورَةٍ مَّا شَاءَ رَكَّبَكَ ﴾[3]، وجاء في الحديث الذي رواه "**البخاري ومسلم**" عن النّبي –صلّى الله عليه وسلّم– قال: «**لَا تَدْخُلُ الْمَلَائِكَةُ بَيْتًا فِيهِ كَلْبٌ وَلَا تَصَاوِير**»[4*].

فالصّورة بهذه الصّيغ لا نراها تخرج عن معنى الهيئة والشّكل، أو معنى التّسوية.

أمّا اصطلاحا: فقد عرّفها "**عبد القادر القطّ**" بأنّها: «**الشّكل الفنّي الذي تتّخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظِمها الشّاعر في سياق بياني حاضر ليعبّر عن جانب من جوانب التّجربة الشّعريّة الكاملة في القصيدة مستخدما طاقات اللّغة وإمكاناتها في الدّلالة والتّركيب والإيقاع، والحقيقة والمجاز والتّرادف والتّضاد والمقابلة والتّجانس وغيرها من وسائل التّعبير الفنّي، والألفاظ والعبارات هي مادّة الشّاعر الأولى التي يصوغ منها ذلك الشّكل الفنّي أو يرسم بها صوره الشّعريّة**»[5].

---

[1]– ينظر: ابن منظور، لسان العرب مادّة، (ص، و، ر)، ج4، ص: 473.

[2]–سورة غافر، الآية: 64، سورة التّغابن، الآية: 3.

[3]– سورة الانفطار، الآية: 08.

[4]– صحيح البخاري: كتاب اللّباس/ باب التّصاوير، رقم الحديث (5734)، ج409/1، وصحيح مسلم: كتاب اللّباس والزّينة، باب في مخالفة اليهود في الصّبغ، رقم الحديث (2106)، ج7/269.

[*]**المقصود بالصّورة في حديث المصطفى–صلّى الله عليه وسلّم–** : الصّورة المادّية الحسّيّة.

[5]– عبد القادر القطّ: الاتّجاه الوجداني في الشّعر العربي المعاصر، مكتبة الشّباب، القاهرة، دط، 1988م، ص: 391.

ويعرّفها "**علي البطل**" بأنّها «**تشكيل لغوي يكوّنها خيال الفنّان من معطيات متعدِّدة يقف العالم المحسوس في مقدِّمتها، فأغلب الصُّورِ مستمدّة من الحواس، إلى جانب ما لا يمكن إغفاله من الصّور النّفسيّة والعقليّة، وإن كانت لا تأتي بكثرة الصّور الحسّيّة، أو يقدِّمها الشّاعر أحيانا كثيرة في صور حسّيّة...**»[1]، في حين نجد "**شفيع السّيِّد**" يعطي بعدا آخر للصّورة الشّعريّة حيث يقول: «**الصّورة الشّعريّة هي تعبير لغويٌّ يتّخذ نسقا معيّنا يثير في النّفس مدركات حِسِّيَّة مستخدما لذلك كلّ التّأثيرات الموجودة في اللّغة من تشبيهات ومجازات وكنايات مع استخدام كلمات ذات إيقاع موسيقي، وربط الجمل بعضها ببعض**»[2].

فالملاحظ على هذه التّعريفات، وإن تنوّعت وتعدّدت مشاربها أنّها تعريفات لنقّاد عرب حداثيين، وإذا ما رجعنا إلى أمّهات الكتب العربيّة نجد أنّ مصطلح "**الصّورة**" مصطلح انْبَرَى له القدماء من النّقاد العرب، ومن بين الأوائل الذين ذكروا هذا المصطلح هو "**الجاحظ**" (ت255هـ)، وذلك عندما بلغه أنّ "**أبا عمرو الشّيباني**" أُعْجِبَ بِبَيْتَيْنِ من الشّعر لأنّهما يحملان معنى أخلاقي وهذا هو نصّ البيتيْن:

لَا تَحْسِبَنَّ الْمَوْتَ مَوْتَ الْبِلَى وَإِنَّمَا الْمَوْتُ سُؤَالُ الرِّجَالِ

كِلَاهُمَا مَـوْتٌ وَلَكِـــــنْ ذَا أَفْظَعُ مِنْ ذَاكَ لِذُلِّ السُّؤَالِ[3]

فكما قلنا إنّ "**الشّيباني**" أُعْجِبَ بالبيتيْن إعجاب معنًى لا لفظًا، وهذا ما جعل "**الجاحظ**" ينتقد "**الشّيباني**" بقوله: «**ذهب الشّيخ إلى استحسان المعنى، والمعاني مطروحة في الطّريق يعرفها العجميُّ والعربيُّ والبدويُّ والقرويُّ، وإنّما الشّأن في إقامة الوزن، وتَخَيُّرِ اللّفظ، وسهولة**

[1]– علي البطل: الصّورة في الشّعر العربي حتّى أواخر القرن الثّاني الهجري، دار الأندلس للطّباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة، ط2، 1981، ص: 30.

[2]– شفيع السّيِّد: التّعبير البياني رؤية بلاغيّة نقديّة، دار الفكر العربي، القاهرة، ط3، 1988م، ص: 30.

[3]– ينظر: الجاحظ، الحيوان، تح: عبد السّلام محمّد هارون، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، ج3، ط2، 1965م، ص: 131، وينظر: البيان والتّبين، ج2، ط7، 1998م، ص: 171.

المخرج، وكثرة الماء، وفي صحّة الطّبع وجودة السّبك، فإنّما الشّعر صناعة وضرب من النّسج وجنس من التّصويرِ»[1].

علّقت الباحثة **"بشرى موسى الصّالح"** على هذا القول بقولها: «**ويبدوا أنّه يقصد "بالتّصوير" صياغة الألفاظ صياغة حاذقة تهدف إلى تقديم المعنى تقديما حسّيًّا وتشكيله على نحو صوري أو تصويري..، لذا يعدّ التّصوير الجاحظي خطوة نحو التّحديد الدّلالي لمصطلح الصّورة، لا سيّما أنّ الجاحظ لم يقرن مصطلحه بنصوص عمليّة تُضيءُ دلالته فضلا عن تعلّق مفهومه بالثّنائيّة الحادّة التي شغلت نقّادنا القدامى القائمة على المُفاضَلة بين اللّفظ والمعنى، طبقا للمفهوم الصّياغي أو الصّناعي للشّعر**»[2].

ومن العَجبِ العُجاب أَنْ نجد **"الجاحظ"** يتهجّم وينتقد **"أبو عمرو الشّيباني"** في إعجابه للبيتيْن، في حين نجده يقع في مطبّ العيب الذي عابه على **"الشّيباني"** وذلك بذكره للبيتيْن في كتابه الموسوم بـ **"البيان والتّبيين"**.

3– أهمّيّتها:

لقد كانت الصّورة الشّعريّة في حقل النّقد والبلاغة العربيّة ذات قيمة عالية في تشكيل القصيدة الشّعريّة، وموضوعا مخصوصا بالمدح والثّناء، فحظِيَت بمنزلة أسمى من أن تتطلّع إلى مراقيها الشّامخة باقي الأدوات التّعبيريّة الأخرى، ممّا جعل هذا الأمر موضع إجماع بين نقّاد ينتمون إلى عصور وثقافات ولغات مختلفة، وبهذا جُعِلَت كيانا يتعالى على التّاريخ[3].

---

[1]– الجاحظ: الحيوان، ج3، ص: 131، 132.

[2]– بشرى موسى الصّالح: الصّورة الشّعريّة في النّقد العربي الحديث، المركز الثّقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1994م، ص: 21.

[3]– ينظر: الولي محمّد، الصّورة الشّعريّة في الخطاب البلاغي والنّقدي، المركز الثّقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1990م، ص: 07.

ولقد اعتبرها صاحب **"أسرار البلاغة"** بأنّها: «**أملأ بكلّ ما يملأ صدرا، ويمتع عقلا، ويؤنس نفسا، ويوفّر أنسا، وأهدى إلى أن تهدى إليك أبدا عذارى قد تخيّر لها الجمال، وعني بها الكمال، وأن تخرج لك من بحرها جواهر إن باهتها الجواهر مدّت في الشّرف والفضيلة باعا لا يقصر وأبدت من الأوصاف الجليلة محاسن لا تنكر، وردّت تلك بصفرة الخجل، ووكّلتها إلى نسبتها من الحجر، وأن تثير من معدنها تِبْرًا لم تر مثله...**»[1].

وتتمثّل أهمّيّة الصّورة على حسب رأي **"جابر عصفور"** في «**الطّريقة التي تفرض بها علينا نوعا من الانتباه للمعنى الذي تعرضه، وفي الطّريق التي تجعلنا نتفاعل مع ذلك المعنى الذي تعرضه وتفاجئنا بطريقتها في تقديمه، هناك معنى مجرّد اكتمل في غيبة من الصّورة ثمّ تأتي الصّورة فتحوي ذلك المعنى أو تدلّ عليه فتحدث فيه تأثيرا متميِّزا، وخصوصيّة لافتة، ذلك أنّها لا تعرضه كما هو في عزلة واكتفاء ذاتيِيْن، وإنّما تعرضه بواسطة سلسلة من الإشارات إلى عناصر أخرى متميّزة عن ذلك المعنى، لكنّها يمكن أن ترتبط به على نحو من الأنحاء، وبهذه الطّريقة تفرض الصّورة على المتلقّي نوعا من الانتباه واليقظة...**»[2].

يتّضح من هذا القول، أنّ الصّورة هي التي تكشف الأقنعة المستورة والمخفية أو هي التي تدل على المعنى المسكوت عنه فتدلّ عليه بواسطة سلسلة من الإشارات المتمثّلة في التّشبيه والاستعارات.

4– روافد الصّورة الشّعريّة عند "الشّنفرى":

يمكن لنا في هذا العنصر أن نرصد جملة من هذه الرّوافد التي نهل منها الشّاعر صوره، والتي كان لها الأثر البليغ في عمليّة الخلق الصّوري –إن صحّ التّعبير– وتعزيز الملكة الشّعريّة لديه في النّقاط الآتيّة:

[1]– عبد القادر بن عبد الرّحمن بن محمّد الجرجاني: أسرار البلاغة، تع: محمود محمّد شاكر، دار المدني، جدّة، دط، دت، ص: 42.

[2]– جابر عصفور: الصّورة الفنّيّة في التّراث النّقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثّقافي العربي، بيروت، لبنان، ط3، 1992م، ص: 327، 328.

4–1– الرّافد النّفسي:

يعدّ الباعث النّفسي من أهمّ الرّوافد التي ساعدت الشّعراء على رسم الصّورة الفنّيّة التي توحي بمشاعرهم وأحاسيسهم[1]، وإذا ما حاولنا فتح صفحة التّاريخ النّقدي القديم نجد **"بشر بن المعتمر"** (ت210هـ) أوّل من أومأ إلى هذا الباعث فقال: «...**لأنّ النّفوس لا تجود بمكنونها مع الرّغبة، ولا تسمح بمخزونها مع الرّهبة، كما تجود به مع الشّهوة والمحبّة...**»[2].

فالملاحظ على هذا القول أنّ صاحبه جعل الباعث النّفسي يرافق الملكة الشّعريّة، والباعث هذا قد يكون رغبة أو رهبة، أو طرَبًا، أو غَضَبًا كما هو الحال في نفسيّة **"الشّنفرى"**، وهذا ما نلمسه في قول **"ابن رشيق القيرواني"** (ت456هـ)حينما تحدّث عن قواعد الشّعر مبيّنا هذه البواعث فقال: «**وقالوا: قواعد الشّعر أربع: الرّغبة، والرّهبة، والطّرب، والغضب: فمع الرّغبة يكون المدح والشّكر، ومع الرّهبة يكون الاعتذار والاستعطاف، ومع الطّرب يكون الشّوق ورقّة النّسيب، ومع الغضب يكون الهجاء والتّوعّد والعتاب الموجع**»[3].

والشّاهد في هذا القول: «**ومع الغضب يكون الهجاء والتّوعّد والعتاب الموجع**»، وهذا ما لمسناه في مطلع اللاّميّة، حينما عاتب أهله الذين نفروا منه، وحينما توعّد بني سلامان بأن يقتل منهم مائة رجل، وبهذا يكون الباعث النّفسي هو الذي يدفع الشّاعر إلى أن يبوح بكلّ ما يشعر به.

4–2– رافد الثّقافة الشّعريّة:

ويتعلّق هذا الباعث أساسا بالجانب المعرفي، ولا شكّ أنّ **"الشّنفرى"** شاعر فحل، ولاميته تؤكّد هذا الزّخم المعرفيّ، لأنّها تحمل في طيّاتها جملة المعارف التي ضمنّها في إنتاج نصّه الشّعري، ولقد

---

[1]– ينظر: رحيم خريبط السّامدي ومحمّد حسين المهداوي، روافد الصّورة الفنّيّة في شعر مصر الفاطميّة (358– 427هـ)، مجلّة اللّغة العربيّة وآدابها، العراق، ع12، دت، ص: 96.

[2]– الجاحظ: البيان والتّبين، تح: عبد السّلام محمّد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ج1، ط7، 1998م، ص: 138.

[3]– ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشّعر وآدابه ونقده، ج1، ص: 120.

أكّد نقّادنا القدامى هذا الجانب، حيث يقول "**ابن رشيق القيرواني**": «... **والشّاعر مأخوذ بكلّ علم مطلوب بكلّ مكرمة لاتّساع الشّعر واحتماله كلّ ما حمل: من نحو، ولغة، وفقه، وخبر، وحساب، وفريضة، واحتياج أكثر هذه العلوم إلى شهادته، وهو مكتفٍ بذاته، مستغنٍ عمّا سواه؛ ولأنّه قيد للأخبار، تجريد للآثار... وليأخذ نفسه بحفظ الشّعر والخبر، ومعرفة النّسب، وأيّام العرب، ليستعمل بعض ذلك فيما يريده من ذكر الآثار، وضرب الأمثال، وليعلّق بنفسه بعض أنفاسهم ويقوى بقوّة طباعهم...**»[1].

يظهر من هذا القول، أنّ الشّاعر لابدّ له من ملكة شعريّة، وهذه الملكة مُسْتَقَاة من معارف شتّى، وبهذا تشكّل الثّقافة بمختلف اتّجاهاتها رافدا مهمّا في رسم الصّورة الشّعريّة عند الشّعراء وهم يستحضرون من مخزونهم المعرفي ما يتلاءم وطبيعة الحدث الشّعري الباعث على الانفعال، كما يثير خيالهم ويقوّي عاطفتهم محاولين في ذلك إثارة المتلقّي من خلال إثارة انفعاله بهذه المواقف وتوجيه انتباهه إليها[2].

4–3– رافد الطّبيعة:

من المسلّم به أنّ الشّاعر الجاهليَّ له ولاء للطّبيعة، وهذا الولاء بادٍ للعيان في الشّعر الجاهلي وهي أنّ موجودات العالم الخارجي (الطّبيعة) حاضرة دوما وبكامل ثقلها في روح الشّاعر، الأمر الذي يستدعي بدوره التّعامل مع هذا الخارج تعاملا حسّيًّا مباشرا، ويؤدّي إلى تقديم صورة تجسيميّة تجعلك تشمّ الأشياء الموضوعيّة وتسمعها وتراها وتلمسها، وكما كان الشّاعر الجاهلي مؤطَّرا بالموضوعات بحيث يعسر فصله عنها ممّا يوحي بتلاشيه وانطفائه في الواقع لا بتعاليه فوقه، فإنّ العلاقة بين صوره من جهة، وبين مشاعره من جهة أخرى ليست علاقة تضايق وإلحاق، بل هي علاقة وحدويه صميميّة تعكس توحّد الإنسان بالطّبيعة، ولذا كانت أسانيدها مجذّرة في قيعان الرّوح، وفي القعر

[1]– ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشّعر وآدابه ونقده، ص: 196، 197.

[2]– ينظر: رحيم خريبط السّامدي ومحمّد حسين المهداوي، روافد الصّورة الفنّيّة في شعر مصر الفاطميّة، ص: 104.

الصّخري لأرضيّة الواقع على السّواء[1]، ومن هنا جاءت النّزعة الحسّيّة إلى الشّعر الجاهلي، فلا مجال أبدا لفصل التّركيبة العقليّة (الصّورة) عن الاستجابة (الانفعال) لهذه التّركيبة، ورغم كلّ هذا تبقى الطّبيعة تعيينا مكانيّا أو كيانيّا (حيوانات) لا تجريدا[2].

وإذا ما قمنا بعمليّة إحصائيّة لمعجم الطّبيعة في **"لاميّة الشّنفرى"** نجد مفرداتها قد تنوّعت فشمل بذلك ألفاظا تدلُّ على:

1– المظاهر الجوّيّة (المناخ): ومن بين هذه الألفاظ*: الرّيح، والنّحس، والبغش، والإرزيز، والأفكل، والشِّعْرَى، والرّمضَاء.

2– المظاهر السّطحيّة: منها ما يدلّ على:

أ) **الجبال***: كالشّعاب، والكيح، الأَعْقُلُ، والقُنَّةُ.

ب) الأرض والصّحراء*: الأرض، اليهماء، الصّوان، تُرْب، الأمعز، التّنائف، البِرَاح، الرّمل، القفر، الخَرِق.

فمن خلال هذه الألفاظ التي تدلّ على الطّبيعة استطاع **"الشّنفرى"** أن يشكِّل صوّره الفنّيّة وهذا إن دلّ فإنّما يدلّ على إحساس **"الشّنفرى"** بعالم الموجودات حوله، وبذلك كان يرى القمع في

---

[1]– ينظر: يوسف اليوسف، مقدّمة للشّعر الجاهلي، مجلّة المعرفة، سوريّا، ع151، سبتمبر 1974م، ص: 45.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص: 45.

*__النَّحْسُ__: البرد، __البَغْش__: المطر الخفيف، __الإِرْزِيزُ__: البرد، __الأَفْكُلُ__: الرّعدة والارتعاش، __الشِّعرَى__: كوكب يطلع على فترة الحرِّ الشّديد، __الرّمضَاء__: شدّة الحرّ.

*__الشِّعَاب__: جمع الشّعب، وهو الطّريق في الجبل، __الكِيحَ__: عرض الجبل وجانبه، __الأعقُلُ__: الممتنع في الجبل العالي لا يُتوصّل إليه، __القُنَّةُ__: أعلى الجبل مثل القُلّة.

*__اليَهْمَاء__: الصّحراء، __الأَمْعَزُ__: المكان الصّلب الكثير الحصى، __الصّوّان__: الحجارة الملس، __تُرْبَ__: التّراب، __التّنائف__: الأرضون واحدتها تنّوفة وقيل المفازة في الصّحراء، __البِرَاح__: الأرض الواسعة، __القَفْر__: المكان الخالي المقفر، (ينظر: ديوان الشّنفرى، ط2، 1996م).

الطّبيعة وما تحمله من جمادات وكائنات حيّة ونخصّ بالذّكر –الحيوانات–، كما كان يراه متجسّدا فيه هو كشاعر من قبل قبيلته كما تفضّلنا في مباحث سابقة.

فبعد هذا الطّواف الذي طُفْنَاهُ حول مفهوم الصّورة الشّعرية وأهمّيّتها وروافدها، نجد أنّ النّصّ الشّعري العربي القديم متشبِّع بها، وظهرت بالخصوص في الشّعر الجاهلي بكثرة، اعتقادا منّا أنّ الصّورة هي العنصر الخلّاق في عمليّة الإبداع الشّعري لدى الشّاعر، بل هي لبُّ وجوهر القصيدة الشّعريّة.

5– آليات القراءة البيانيّة:

لقد اعتمدت الصّورة الشّعريّة القديمة على جملة من الآليات البيانيّة في فهم وتلقّي النّصّ الشّعري القديم في إطاره البلاغي، ومن بين الآليات التي حاولت أن أرتكز عليها في قراءتي للنّصّ الشّعري القديم والتي بدورها رسمت هذه الصّور:

1– آلية التّشبيه.

2– آلية الاستعارة.

3– آلية الكناية.

5–1– آلية التّشبيه:

يعتبر التّشبيه من الألوان البلاغيّة التي يستعين بها الشّعراء في نقل وحمل أفكارهم في دقّة ووضوح ويستطيعوا أن يعبّروا به عمّا يجول في ساحتهم الشّعوريّة، بتوظيف الخيال، ويخرجوه في صورٍ حيّة قريبة من الواقع.

فالتّشبيه لغة: هو التّمثيل جاء في **"اللّسان"**: «**الشِّبْهُ والشَّبَهُ والشَّبِيهُ: الْمِثْلُ، وأَشْبهَ الشّيءُ الشّيءَ: مَاثَلهُ...**»[1]، وفي الاصطلاح عن أهل البلاغة له أكثر من تعريف منها ما أورده **"أبو هلال العسكري"**:

«**التّشبيه: الوصف بأن أحد الموصوفين ينوب مناب الآخر، بأداة التّشبيه، ناب منابه أو لم ينب... وقد جاء في الشّعر وسائر الكلام بغير أداة التّشبيه، وذلك قوله: –زيد شديد كالأسد– فهذا القول الصّواب في العرف وداخل في محمود المبالغة وإن لم يكن زيد شدّته كالأسد على الحقيقة**»[2].

وعرّفه **السّكّاكي** (ت626هـ) بقوله: «**إنّ التّشبيه مستودع طرفيْن: مشبّها، ومشبّها به اشتركا من وجه، وافترقا من آخر**»[3].

وعرّفه **"الخطيب القزويني"** (ت739هـ) مختصرا للمفهوميْن السّابقيْن بقوله: «**الدّلالة على مشاركة أمر لأمر آخر في معنًى**»[4].

فالملاحظ على هذه التّعريفات التي جاء بها هؤلاء الجهابذة أنّها مختلفة في الألفاظ متّفقة في المعاني، وبهذا أراؤهم لم تقف عند حدّ التّشبيه وحسب، بل امتدّت إلى تحديد عناصره وأركانه والمتمثّلة في: المشبّه، والمشبّه به، والأداة، ووجه الشّبه.

كما أنّ حدود الصّورة وطبيعتها ووظيفتها تفرض على الشّاعر مدى احتياجها إلى أحد العامليْن المساعديْن، المشبّه والمشبّه به أو إليهما معا، وهذا الأمر كلّه موكُولٌ إلى وظيفة الصّورة

[1]– ابن منظور: مادّة (ش، ب، ه)، مج13، ص: 503.

[2]– أبو هلال العسكري: الصّناعتين، ص: 180.

[3]– أبي يعقوب يوسف ابن أبي بكر محمّد بن علي السّكّاكي: مفتاح العلوم، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، ط2، 1987م، ص: 332.

[4]– الخطيب القزويني: الإيضاح في علم البلاغة المعاني والبيان والبديع، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، ط1، 2003م، ص: 217.

التّشبيهيّة، وإلى دورها في البناء الفنّي كلّه، كما أنّ البراعة هنا ليست في اختيار مشبّه بعينه دون غيره وربطه بمشبّه به بعينه دون غيره ويضفي على المشبّه روعة وجمالا ليتمّ نوع من العطاء المتبادل بمعنى المشبّه به يعطي للمشبّه، والمشبّه يمنح المشبّه به فيكوّنان صورة لا هي المشبّه وحده، ولا هي المشبّه به وحده، بل هي شيء جديد ينشأ من ارتباط المشبّه بالمشبّه به في هيئة تشبيه[1].

«**فالتّشبيه بهذا المفهوم يقوم على علاقة مقارنة بين طرفين لاتّحادهما أو اشتراكهما في صفة أو حالة أو مجموعة من الصّفات والأحوال، هذه العلاقة قد تستند إلى مشابهة حسّيّة وقد تستند إلى مشابهة في الحكم أو المقتضي الذّهني، الذي يربط بين الطّرفين المقارنين دون أن يكون من الضّروري أن يشترك الطّرفان في الهيئة المادّيّة أو في كثير من الصّفات المحسوسة**»[2].

فمن خلال هذا الطّرح الذي طرحه "**جابر عصفور**" يتبيّن لنا أنّ الشّاعر بوصفه مبدعا يريد أن يحقّق تلك المتعة التي تنتاب المتلقّي أثناء تلقّيه للصّورة التّشبيهيّة داخل النّصّ الشّعري، قصد رفع المعنى المحجوب عنه، مع إبقاء هذا المعنى عالقا في ذهنه مثلما يظهر جليّا في قول صاحب "**الإيضاح**"، حين أراد أن يؤكّد على أهمّيّة التّشبيه فقال: «**وإذا قد عرفت معنى التّشبيه في الاصطلاح، فاعلم أنّه مما اتّفق العقلاء على شرف قدره، وفخامة أمره، في فنّ البلاغة، وأنّ تعقيب المعاني به، لا سيّما قسم التّمثيل منه يضاعف قواها في تحريك النّفوس إلى المقصود بها، مدحا كانت أو ذمّا أو افتخارا أو غير ذلك**»[3].

أشار "**الخَطِيبُ**" في هذا القول إلى قضيّة مهمّة ألا وهي قضيّة التّمثيل[*].

---

[1]– ينظر: حرشاوي جمال، الخصائص الأسلوبيّة في شعر الصّعاليك، ص: 207، 208.

[2]– جابر عصفور: الصّورة الفنّيّة، ص: 172.

[3]– الخطيب القزويني: الإيضاح في علم البلاغة المعاني والبيان والبديع، ص: 218.

[*] **تدور مادّة** (م، ث، ل) في الاستعمال اللّغوي على معان عديدة منها: المشابهة وهو الغالب عليها، والتّسوية، والصّفة على قول الجوهري، وترد بمعنى الشّخوص والانتصاب قال "**ابن فارس**": مثل الرّجل قائما: انتصب، وفي الاصطلاح عَمَدَ "**قدامى بن** =

ومن المحدثين الذين كشفوا سرّ بلاغته "**مصطفى الصّاري الجويني**" حيث يقول: «**تكمن بلاغة التّشبيه في أنّه ينتقل بك من الشّيء نفسه إلى شيء طريف يشبهه وصورة بارعة تمثّله وكلّما كان هذا الانتقال بعيدا، قليل الحضور بالبال أو ممتزجا بقليل أو كثير من الخيال، كان التّشبيه أروع للنّفس، وأدعى إلى إعجابها**»[1].

فصفوة القول، نرى أنّ هذه الآلية (آلية التّشبيه) صورة من الصّور الجزئيّة التي توضّح المعاني وتكشف الإيحاءات الجماليّة داخل النّصّ الشّعري، والتي لا يستطيع المتلقّي أن يصل إلى مدلولات الشّاعر إلّا من خلال فهمه لهذه الآلية، وبعد هذه الإشارة الوجيزة إلى مفهوم التّشبيه وبيان أهمّيّته في التّصوير البياني نتوقّف في دراسة الصّورة التّشبيهيّة وبيان دورها في توصيل المعنى الذي قصده "**الشّنفرى**" في لاميته، وإذا ما جئنا لتحديد هذه الصّور نجدها متعدّدة من حيث النّوع، ومن حيث الأداة:

1– النّوع الأوّل: التّشبيه المرسل المجمل:

وهو التّشبيه الذي تذكر فيه الأداة ويحذف منه وجه الشّبه، ويعتبر هو النّوع الغالب على الصّورة التّشبيهيّة في اللّاميّة، ولعلّ حذف وجه الشّبه يعطي التّشبيه جمالا وبلاغة أكثر من وجوده لأنّ فيه طلب لإعمال الذّهن وتوظيف الخيال لتحديد الصّفة المشتركة بين المشبّه والمشبّه به[2]، وحذفه على حدّ تعبير "**محمّد علي الجرجاني**" «... **يوهم عموم التّشبيه في جميع صفات المشبّه به فإذا قلت زيد أسد توهّم أنّ جميع صفات الأسد حاصلة في زيد من غير زيادة للأسد**»[3].

ويمكننا أن نصنّف هذا النّوع من التّشبيه في اللّاميّة إلى صور مع مراعاة نوع الأداة التي ذكرت فيه.

الصّورة الأولى: تحمل أداة التّشبيه "**كأنّ**" التي وردت في اللّاميّة في عشرة مواضع هي كالآتي:

=**جعفر**" إلى شيء من التّعريف للمصطلح، حيث قال في "**نقد الشّعر**": «**التّمثيل هو أن يريد الشّاعر إشارة إلى معنى فيضع كلاما يدلّ على معنى آخر، وذلك المعنى الآخر والكلام منبئان عمّا أراد أن يشير إليه**». (قدامى بن جعفر: نقد الشّعر، تح: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، دط، 1963م، ص: 81).

[1]– مصطفى الصّاوي الجويني: البيان في فنّ الصّورة، دار المعرفة الجامعيّة، الإسكندريّة، دط، 1993م، ص: 33.

[2]– ينظر: البشير منّاعي، بنية الصّورة التّشبيهيّة عند الشّنفرى وصف وتحليل، مجلّة علوم اللّغة العربيّة وآدابها، جامعة الوادي، ع5، 2013م، ص: 58.

[3]– محمّد بن علي بن محمّد الجرجاني: الإشارات والتّنبيهات في علم البلاغة، تح: عبد القادر حسين، مكتبة الآداب، القاهرة، دط، 1997م، ص: 180.

1– في البيت (13):

إِذَا زَلَّ عَنْهَا السَّهْمُ حَنَّتْ كَأَنَّهَا مُرَزَّأَةٌ عَجْلَـــى تُرِنُّ وَتُعْـــوِلُ*

استطاع "**الشّنفرى**" في هذا البيت أن يقرّب للمتلقّي الصّورة التّشبيهيّة الموجودة فيه، وذلك حين وصف قوسه التي تعدُّ صاحبه الفعلي في الإغارة، فقد شبّه الشّاعر صوت قوسه عندما يطلقه بصوت أنثى ثاكل، وقصد بالأنثى النّاقة تحديدا، ذلك أنّ النّاقة حين يموت عنها رضيعها ترسل أصواتا هي أصوات الحنين، وهي أصوات طويلة متفجّعة، فقد مثّل "**الشّنفرى**" صورة القوس بصورة مقتبسة من واقع بيئته، فالسّهم ينسلُّ عن القوس كما ينسلُّ الوليد عن أمّه، وهي لذلك تحنُّ إليه[1].

فالصّورة التّشبيهيّة سمعية أراد من خلالها الشّاعر أن يبيّن مقدار وجه الشّبه، وهو ذلك الصّوت الذي يصدر من الطّرفين، وما يتميّز به من حدّة وضراوة، والنّمط التّركيبي لهذا التّشبيه تصدّرت فيه الأداة وتلاها المشبّه وتأخّر عنهما المشبّه به[2].

وقيمة هذه الصّورة بعيدة عن التّقرير الواقعي، وهذا بعد أن وصف الشّاعر القوس وعدّها من أصحابه الذين لا يخذلونه وزيّنها ورصّعها، وزَهَا بها، ثمّ أسبغ عليها عاطفة الثّكل والتّفجُّع، وكأنّها تنسلُّ عن وليدها الحيِّ، لأنّ القوس عنده ليست مجرّد آلة تُحمَلُ للقتال والإغارة وحسب، بل إنّها رفيقة الحياة والممات في رحلة الوجود، ولهذا أبدع الشّاعر في تقريب هذه الصّورة للواقع وفقا لمعاناة "**الشّنفرى**"، مسترفدا من البيئة والتّجربة الخاصّة وفقا لطبيعة الحدس والخلق، وهو أمر يفوق العقل ولا قبل لنا بإيضاحه وجلائه الجلاء كلّه[3].

فمن خلال تحليلنا لهذا البيت نجد أنّ الطّابع الوجداني يغلب عليه.

2– في البيت (17):

وَلَا خَرِقٍ هَيْقٍ كَـــأَنَّ فُـــــــؤَادَهُ يَظَلُّ بِهِ الْمُكَّاءُ يَعْلُـــــو وَيَسْفُـــــلُ

ينفي الشّاعر عن نفسه صفة الخوف عن طريق التّشبيه فيقول: أنا لست خائفا عند حدوث المرُوعِ، ولست جبانا، والمخاوف لا تزعجني، ولست من الذين يسيطر الخوف على أحدهم، فيصبح

---

*زَلَّ: انفصل السّهم عن القوس، **مُرَزَّأَةٌ**: كثيرة الرّوايا والمصائب، **تُرِنُّ**: تصوّت برنين، **تُعْوِلُ**: ترفع صوتها بالبكاء والعويل.

[1]– ينظر: إليا الحاوي، في النّقد والأدب (مقدّمات جماليّة عامّة وقصائد محلّلة من العصر الجاهلي)، دار الكتاب اللّبناني، بيروت، ج1، ط5، 1986م، ص: 388.

[2]– ينظر: البشير مناعي، بنية الصّورة التّشبيهيّة عند الشّنفرى وصف وتحليل، ص: 59.

[3]– ينظر: إليا الحاوي، المرجع السّابق، ص: 388.

قلبه من خفقاته وكأنّه معلّق في طائر يعلو به مرّة ويسفل أخرى[1]، ووجه الشّبه في هذا البيت محذوف ألا وهو "**الخوف والاضطراب**"، وإنّما أراد "**الشّنفرى**" أن يبعد عن نفسه تماما صفة الخوف والجبن ويثبت لنفسه الشّجاعة والإقدام، وبهذا التّشبيه كان عن الخوف أبعد[2]، والغرض من هذا التّشبيه هو بيان حالة المشبّه (**الفؤاد**) في نفس المتلقّي.

3– في البيت (30):

مُهَلَّلَةٌ شِيَبُ الْوُجُـــــوهِ كَأَنَّـــــهَا قِدَاحُ بِأَيْدِي يَاسِرٍ تَتَقَـــلْقَـــلُ

لقد استهلّ الشّاعر في هذا البيت بوصف يستطيع المتلقّي من خلاله فهم الصّورة التّشبيهيّة التي يقصدها، فعندما قال (**شِيَبُ الْوُجُوهِ**) فهو يقصد الذّئاب النّحيلة من شدّة الجوع الذي أصابها فالتّشبيه في هذا البيت من حيث النّمط هو مشكّل من أداة "**كأنّ**" والمشبّه (ها) (الذّئاب) والمشبّه به (قداح)* ، والغرض من هذا التّشبيه هو بيان صفة الهزال والضُّمور والضّعف الذي اعترى الذّئاب.

4– في البيت (32):

مُهَرَّتَةٌ فُوهٌ كَـــــأَنَّ شُدُوقَـــــهَـا شُقُوقُ الْعِصِيِّ كَالِحَاتٌ وَبُسَّـــــلُ

لقد عاد الشّاعر في هذا البيت إلى وصف الذّئاب فيصفها بأنّها فاتحة أفواهها، وأنّ شُدُوقَهَا واسعة كأنّها الشّقوق في العصيِّ الجافّة[3]، فالتّشبيه في هذا البيت نجده مماثلا للصّورة في البيت (30) إلّا أنّنا نجد المشبّه في البيت (30) ورد ضميرا، وفي هذا البيت ورد ظاهرا يتعلّق أصلا بصفة من صفاتها ألا وهي صفة الأشداق، والغرض من هذا التّشبيه هو بيان الصّفات القبيحة التي اعترت وجوه الذّئاب نتيجة ضعفها ونحُولتِها.

---

[1]– ينظر: عبد الحليم حفني، لامية العرب للشّنفرى، ص: 13.

[2]– ينظر: البشير إبراهيم أبو شوفة، الصّورة الشّعريّة في لامية الشّنفرى، ص: 19.

* **القِدَاحُ**: هي أداة القمار عند العرب.

[3]– ينظر: عبد الحليم حفني، لامية العرب للشّنفرى، ص: 19.

5– في البيت (33):

فَضَجَّ وَضَجَّتْ بِالْبِـــــرَاحِ كَأَنَّهَـــا وَإِيَّاهُ نُوحٌ فَـــوْقَ عَلْيَاءَ ثُكَّـــــلُ

القارئ لهذا التّشبيه في هذا البيت يجده تكملة للتّشبيه في البيت (30) و(32) ومعنى هذا التّشبيه هو أنّ الذّئب لمّا عوى جاوبته جماعته الذّئاب الأخرى من حوله بعواء مماثل، فأصبح "**الشّنفرى**" والذّئاب كأنّهم في مأتم تنوح فيه نساء ثُكّل فوق مرتفع من الأرض[1].

والملاحظ على هذا البيت يجد الشّاعر حافظ فيه على نمط تركيب التّشبيه الذي اعتمده في أغلب التّشبيهات السّابقة، وهو الوصف، متبوعا بالكشف عن حقيقته عن طريق التّشبيه، وأمّا عن الغرض من هذا التشبيه فهو بيان مقدار الصّفة، أي صفة الصُّرَاخ والعويل الذي جعلها أشبه ما تكون بنساء فقدن أزواجهنّ وأولادهنّ[2].

6– في البيت (40):

كَأَنَّ وَغَاهَا حَجْرَتَيْهِ وَحَوْلَـــــهُ أَضَامِيمُ مِنْ سَفْرِ الْقَبَائِلِ نُـــزَّلُ*

فقد شبّه "**الشّنفرى**" أصوات القطا عند ورودها الماء وهي متزاحمة بأولئك القوم الذين يكونون في سفر فيحدثُونَ أصواتا لا تكاد تميّز صوتا عن آخر، وهذه الأصوات تكون في حالة نزول المسافرين، فالتّشبيه وقع في هذا البيت على وصف أصوات القطا، وكان الغرض هو بيان سرعة "**الشّنفرى**" وتميّزه عن طائر القطا.

7– في البيت (42):

فَعَبَّتْ غِشَاشًا ثُمَّ مَرَّتْ كَأَنَّهَـا مَعَ الصُّبْحِ رَكْبٌ مِنْ أُحَاظَةَ مُجْفِلُ*

لقد واصل "**الشّنفرى**" في هذا البيت حديثه عن القطا، وكيف بدأت تتهاطل على الماء من شدّة العطش، فأخذت في عبّ الماء عبّا في سرعة وعجلة ثمّ تفرّقت كذلك بسرعة، فالشّاعر في هذه الصّورة برع في التّشبيه فهو يشبّه تفرُّقَ القطا عن حوض الماء بعدما شرب وسارع إلى الطّيران بركب من الحيوانات التي يفاجئها الخطر المحدق بها فانطلق مسرعا، وهذا التّشبيه نجد له مثيلا في القرآن

---

[1]– عبد الحليم حفني، لامية العرب للشّنفرى، ص: 19.

[2]– ينظر: حرشاوي جمال، الخصائص الأسلوبيّة في شعر الصّعاليك، ص: 220.

*__وَغَاهَا__: أصواتها، __الأَضَامِيمُ__: جمع إضامة، وهي القوم ينضمُّ بعضهم إلى بعض في السّفر.

*__عَبَّتْ__: شربت الماء من غير مصٍّ، __رَكْبٌ مِنْ أُحَاظَةَ__: ليس المراد به ركبا من النّاس وإنّما قطيع من الحيوانات، واختلفوا في هذا القطيع أهو قطيع بقر قبيلة باليمن، أم هو قطيع إبل منها.

الكريم، وذلك حينما شبّه الحقّ –سبحانه وتعالى– المشركين في صدِّهم ونفورهم عن القرآن الكريم بالحُمُرِ المستنفَرَةِ فقال عزّ مِن قائل: ﴿ **كَأَنَّهُمْ حُمُرٌ مُّسْتَنفِرَةٌ فَرَّتْ مِن قَسْوَرَةٍ** ﴾[1]، قال **"ابن عبّاس"** في تفسير هذه الآية: «**الحُمُرُ الْوَحْشِيَّةُ إِذَا عَايَنَتِ الْأَسَدَ هَرَبَتْ، كَذَلِكَ هَؤُلَاءِ الْمُشْرِكِينَ إِذَا رَأَوْا مُحَمَّدًا –صلّى الله عليه وسلّم– هَرَبُوا مِنْهُ كَمَا يَهْرُبُ الْحِمَارُ مِنَ الْأَسَدِ**»[2].

فالمتمعّن في هذين الصّورتيْن التّشبيهتيْن يجدهما صورتيْن جزئيتيْن اتّفقتا في حصول المعنى العامّ للصّورة الكلّيّة ألا وهي حديث **"الشّنفرى"** عن طائر القطا وسبقه لورود الماء.

8– في البيت (44):

وَأَعْدِلُ مَنْحُوضًا كَأَنَّ فُصُوصَـــهُ كِعَابٌ دَحَاهَا لَاعِبٌ فَهْـــيَ مُثَّـلُ*

لقد وصف لنا الشّاعر في هذا البيت حالة نومه من خلال التّشبيه، وذلك حينما شبّه ذراعه التي يتوسَّدُها، وهي خواء من اللّحم لا تبدوا منها إلّا الفصوص بكعوب من حديد، يلعب بها وهي منتصبة، فهذه الصّورة أكدّت لنا صفة الضّعف والهزال التي طالت **"الشّنفرى"**، نتيجة حياة الضّنك التي كان يعيشها، وكان الغرض منه بيان صفة الضّعف والنُّحول.

9– في البيت (68):

تَرُودُ الْأَرَاوِي الصُّحْمُ حَوْلِي كَأَنَّهَا عَذَارَى عَلَيْهِنَّ الْمُلَاءُ الْمُذَيَّـــلُ*

10– في البيت (69):

وَيَرْكُدْنَ بِالْأَصَالِ حَوْلِي كَأَنَّنِي مِـنَ الْعُصْمِ أَدْفَى يَنْتَحِي الْكِيحُ أَعْقَلُ*

---

[1]– سورة المدثّر، الآية: 49– 50.

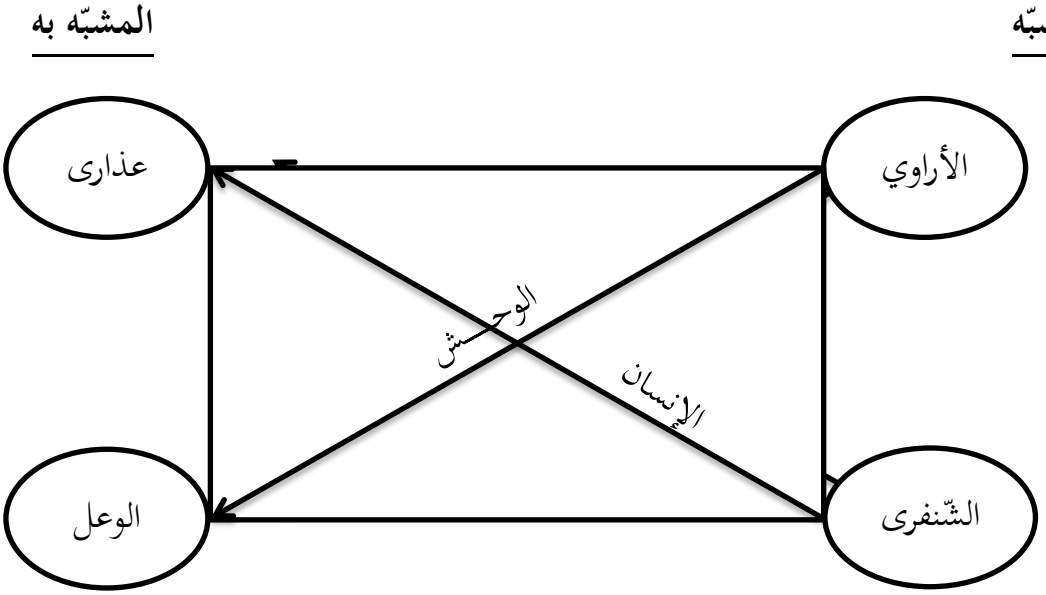
[2]– فخر الدّين الرّازي: تفسير الفخر الرّازي، المشتهر بالتّفسير الكبير ومفاتيح الغيب، دار الفكر، لبنان، بيروت، ج30، ط1، 1981م، ص: 212.

*__المَنحُوضُ__: الذي قد ذهب لحمه، __فُصُوصَهُ__: مفاصل العظام.

*__الأَرَاوِي__: جمع الأَروية وهي أنثى التيس البري، __العَذَارَى__: جمع العذراء: وهي البكر من الإناث، __المُلَاءُ__: نوع من الثّياب، __المُذَيَّلُ__: الطّويل الذيل.

*__الآصَالِ__: جمع الأصيل، وهو الوقت من العصر إلى المغرب، __العُصْمُ__: جمع الأعصم، وهو الذي في يديه بياض.

هذان التّشبيهان ختم بهما "**الشّنفرى**" لاميته، ففي التّشبيه الأوّل وصف "**الأرواي**" السّوداء الضّارب لونها إلى الصّفرة، وقد شبّهها بمجموعة من الإناث "**العذارى**" عليهنّ ثوب المُلاء الأسود وقد اِلْتَفَفْنَ حوله وهنّ رائحات غاديات بالآصال يجررن ثيابهنّ، وفي التّشبيه الثّاني شبّه نفسه بوعل طويل القرن يمتنع في جبل عال، والملاحظ في هذه الصّورة هو ذلك التّمازج والتّناغم التّقابلي الذي حقّقه الشّاعر بين بني البشر من جهة، والوعول من جهة ثانية فكانت الصّورة على هذا النّحو[1]:



لقد استطاع "**الشّنفرى**" في هذا المشهد أن يحقّق عنصر التّكيّف مع مجتمع الحيوانات، ويعلن انسلاخه عن مجتمع قبيلته التي سلبته الكرامة والحرّيّة التي يتمتّع بها الآخرين، كما أنّ هذه الصّورة تشير إلى دلالة أخرى عبّر عنها "**فوزي عيسى**" بقوله هي: «**تقبّل أفراد المجتمع الحيواني لهذا الضّيف (الشّنفرى) الوافد في مفارقة نادرة تكشف زيف الواقع، وتؤكّد عكس ما هو سائد عن توحّش الحيوان، ويتّضح تقبّل مجتمع الحيوان له من التفاف إناث الوعول حوله في أمان، وقد وصل الشّنفرى إلى درجة الاندماج والتّوحّد الكامل مع هذا المجتمع حتّى خُيّل إليه أنّه صار وعلا، وقنع بأنّه أحد أفراده بالفعل بعد أن حقّق له هذا المجتمع المساواة التي افتقدها في**

[1]– ينظر: بشير مناعي، بنية الصّورة التّشبيهيّة عند الشّنفرى، ص: 60.

مجتمعه الأصلي»[1]، ويضيف دلالة أخرى بقوله: «**فصورة الشّنفرى بفقدان وظيفته الذّكوريّة في مجتمعه الأصلي فضلا عمّا توحي به الصّورة ذاتها صورة التّزاوج من امتزاج وتوحّد بين الإنسان والحيوان، بحيث تذوب الفوارق بين المجتمعين ويتحوّلان إلى مجتمع واحد**»[2].

فمن خلال هذه الدّلالات التي جاءت في هذيْن الصّورتيْن التّشبيهيتيْن نلاحظ أنّ ذات الشّاعر (**الشّنفرى**) أصيبت بأزمة حادّة مع بني قبيلته حيث أسفرت هذه الأخيرة إلى فقدان إحساس الشّاعر بالانتماء إلى قبيلته أو إلى بني جنسه جميعا لأنّه وجد ضالّته مع مجتمعه الجديد (الحيوانات).

الصّورة الثّانيّة: تحمل أداة التّشبيه "**كما**"، وقد وردت في اللّاميّة في أربع مواطن هي:

1– في البيت (26):

وَأَطْوِي عَلَى الْخَمْصِ الْحَوَايَا كَمَا اِنْطَوَتْ خُيُوطَةُ مَارِيٍّ تُغَارُ وَتُفْتَـــــــلُ*

لقد أراد الشّاعر من خلال هذه الصّورة أن يبيّن قناعته وصبره وتجلّده في مواجهة الظّروف المزرية التي مرّ بها في حياته فقاوم الجوع كما قاوم الأعداء من ذي قبل، فشبّه طيَّ أمعائه الخاوية من الطّعام بالحبال المفتولة، فاستخدم أداة التّشبيه "**كما**" والمركّبة من "**كاف**" التّشبيه و"**ما**" المصدريّة وحذف وجه الشّبه الذي يدلّ على دقّة إحكام الرّبط، وكان الغرض من هذا التّشبيه هو بيان حال المشبّه في نفس المتلقّي وذلك بإظهار صبره وتحمّله للجوع وما يسفره من آلام مقابل أن تحيا نفسه حياة العزّ والكرامة.

[1]– فوزي عيسى: النّص الشّعري وآليات القراءة، دار المعرفة الجامعية، القاهرة، دط، 2006م، ص : 128.

[2]– المرجع نفسه، ص: 129.

*__الخَمْص__: الجوع، __الحَوايَا__: الأمعاء، __الخُيُوطَةُ__: الخيوط، __مَارِيٍّ__: قاتل، وقيل ماريّ هو اسم رجل أشهر بضاعته الحبال وفتلها، __تُغَارُ__: يحكم فتلها.

2– في البيت (27):

وَأَغْدُوا عَلَى الْقُوتِ الزَّهِيدِ كَمَا غَدَا أَزَلُّ تَهَادَاهُ التَّنَائِفَ أَطْحَـــلُ*

في هذا البيت يشبّه **"الشّنفرى"** نفسه في سياق حديثه عن الجوع الشّديد وقلّة الطّعام بذئب جائع لا يجد طعاما، والجوع واضح عليه في نحول جسمه وخلوّه من اللّحم، يظلّ يتنقل بين الفلوات بحثا عن طعام، ولون هذا الذّئب يميل إلى الغبرة، وليس وجه الشّبه بينهما هو شدّة البحث عن الطّعام وإنّما اتّفاق حالهما في ندرة الطّعام وصعوبة الحصول عليه[1]، لقد اختار **"الشّنفرى"** في هذه الصّورة التّشبيهيّة المشبّه به أحد رفقائه من المجتمع الجديد الذي اتّخذه مؤنسا (الذّئب) وهو بهذا «**يرسم لوحة وصفيّة فريدة يتوحّد فيها الإنسان بالحيوان في موقف بالغ الضّعف والشّفقة، حيث تذوب كلّ الفوارق والصّفات أمام غريزة الجوع فيتماهى الشّنفرى (الإنسان) وهو يسعى إلى الحصول على القوت الزّهيد بذئب جائع تتقاذفه الفلوات بين الشّعاب طاويا...**»[2]، وأمّا الغرض من هذا التّشبيه هو نفسه الغرض في البيت السّابق (بيان حال المشبّه).

3– في البيت (41):

تَوَافَيْنَ مِنْ شَتَّى إِلَيْهِ فَضَمَّهَـــا كَمَا ضَمَّ أَذْوَادَ الْأَصَارِيمِ مَنْهَـــلُ*

القارئ لهذا البيت يجد **"الشّنفرى"** قد شبّه تكاثر طائر القطا وتجمّعه حول الماء بأعداد كثيرة من الإبل ضمّها وجمّعها منهل من الماء فتجمّعت حوله وتزاحمت عليه جماعات جماعات[3]، فهذه صورة ثانية تعبّر عن ذلك الصّراع الذي يحياه الشّاعر، فإذا كانت الذّئاب قد مثّلت الجوع، فإنّ القطا

---

* **الزَّهِيدُ**: القليل، **الأَزَلُّ**: صفة للذّئب القليل اللّحم، **تَهَادَاهُ**: تتناقله وتتداوله.

[1]– ينظر: عبد الحليم حفني، لامية العرب للشّنفرى، ص: 17.

[2]– فوزي عيسى: النّصّ الشّعري وآلية القراءة، ص: 122.

* **الأذواد**: جمع ذواد وهو الجماعة من الإبل بين ثلاثة وعشرة، **الأصاريم**: جمع صرمة وهي العدد من الإبل نحو الثّلاثين، **المَنهَل**: الماء الذي ينهل منه.

[3]– عبد الحليم حفني: لامية العرب للشّنفرى، ص: 22.

قد قَدَّمَهَا لتمثّل مظهر العطش والظّمأ، وهذه الصّورة تميّزت بطابعها الحسّي في الطّرفين: المشبّه والمشبّه به، أمّا وجه الشّبه الذي ورد محذوفا فإنّه كان أحادي الوصف بسيطا، ولم يكن مركّبا منتزعا من متعدّد ليشكّل لنا صورة التّشبيه التّمثيلي*، فالتّشبيه في أغلب أضربه ورد غير تمثيلي[1]، وأمّا الغرض من هذا التّشبيه هو بيان مقدار التّجمع والكثرة من سرب القطا على المنهل.

4– في البيت (57):

فَأَيَّمْتُ نِسْـــوَانًا وَأَيْتَمْتُ إِلْـــــدَةً وَعُدْتُ كَمَا أَبْدَأْتُ وَاللَّيْلُ أَلْيَــلُ*

لقد استهلّ "**الشّنفرى**" هذه الصّورة التّشبيهيّة بالكشف عن ممارسته في هذه الغزوة التي يمكن اعتبارها غزوة من نوع آخر، فهي ليست لإشباع غريزة الجوع وإنّما لأجل القتل، فقد ربط بين صورة القتل وبين اللّيل وهذا له ما يبرّره فقد كان تأكيدا منه على تلك الصّلة القويّة التي تربط بين الطّرفين وهو العدم والإبادة، ففي اللّيل فسحة للشّاعر يمارس فيها أفعال القتل في أبشع معانيه وصورّه، ولعلّ التّشبيه الذي استعان به "**الشّنفرى**" كان لغرض التّأكيد على استمرارية أعماله في دورة زمنيّة لا تتوقّف (**وَعُدْتُ كَمَا أَبْدَأْتُ**) ما دام العمل الذي يمارسه مشروعا حسب اعتقاده[2].

الصّورة الثّالثة: وتحمل أداة التّشبيه "**الكاف**"، وهذه الأداة من أكثرها استعمالا في كلام العرب، وقد تكون من أكثرها تأثيرا في نفس المتلقّي: ولعلّ مردّ ذلك اعتماد هذه الأداة على حرف واحد في عمليّة الرّبط بين الطّرفين، فلو قارنّا بين "**الكاف**" كأداة وبين الفعل "**يشبه**" أو "**يشابه**" أو "**يماثل**" كرابط لوجدنا أنّ التّأثير البلاغي للأداة أكثر وأوقع في النّفس، وهذا ما يجعلنا نؤكّد ونرجّح رأي البلاغيين، البلاغة تعني الإيجاز أو هي الإيجاز، ويدخل في إطار هذا الإيجاز اختزال اللّفظ من ناحية

---

* **التّشبيه التّمثيلي**: هو تشبيه صورة بصورة ووجه الشّبه فيه صورة منتزعة من أشياء متعدّدة.

[1]– ينظر: البشير منّاعي، بنية الصّورة التّشبيهيّة عند الشّنفرى، ص: 62.

* **الأيّم**: من لا زوج لها من النّساء، **أيتمت**: جعلتهم يتامى بفقد الآباء، **إلدة**: أولاد، **أليل**: شديد الظّلام.

[2]– ينظر: البشير منّاعي، المرجع نفسه، ص: 62.

عدد الأحرف[1]، وإذا ما جئنا لورود أداة التّشبيه "**الكاف**" لوجدناها وردت في اثني عشر موضعا من الدّيوان، وفي اللّاميّة بالخصوص في أربع مواضع هي:

1– في البيت (48):

وَإِلْفُ هُمُومٍ مَا تَزَالُ تَعُـــودُهُ عِيَادًا كَحُمَّى الرَّبْعِ أَوْ هِـــيَ أَثْقَـــلُ*

لقد شبّه "**الشّنفرى**" في هذا البيت صورة الهموم التي حلّت به وأثقلته بحمّى الرّبع التي تتردّد على الإنسان العليل، وإذا ما أمعنّا النّظر في هذه الصّورة نجد أنّ "**الشّنفرى**" صوّرها من الحياة الإنسانيّة، وهذا يدلّ على ثقافته وتجربته في الحياة التي خاضها، وهو بهذا التّشبيه الدّقيق كشف لنا عن جانب من جوانب المواجهة النّفسيّة التي كانت أكثر قساوة عليه، يقول "**فوزي عيسى**" في هذا المقام: «**إنّه الصّراع الإنساني ضدّ الهموم الذّاتيّة أو هموم النّفس التي تتكالب عليه تكالب حُمّى الرّبع على الجسد فتهاجمه بضراوة وشراسة حتّى يكاد يفقد القدرة على مقاومتها**»[2]، والغرض من هذا التّشبيه هو بيان حالة المشبّه (هموم الشّاعر) في نفس السّامع بما هي فيه أظهر وأقوى، وقد عرفنا أنّ هذا الغرض يكثر عادة في تشبيه الأمور المجرّدة بصورة حسّيّة[3].

2– في البيت (50):

فَإِمَّا تَرَيْنِي كَابْنَةِ الرَّمْلِ ضَاحِيًا عَلَى رِقَّةٍ أَحْفَـــى وَلَا أَتَنَعَّـــــلُ*

نلمس في هذا البيت صورة من صور المجتمع الحيواني الذي تحدّث عنه الشّاعر في مواطن كثيرة من اللّاميّة، وقد استحضر هذه الصّورة «**ليبدوا عليه الفقر والحرمان من عدّة وجوه صرّح ببعضها**

---

[1]– ينظر: البشير منّاعي، بنية الصّورة التّشبيهيّة عند الشّنفرى، ص: 62، 63.

*__حُمَّى الرّبع__: نوع من الحمّى يأخذ صاحبه يوما ويتركه يومين.

[2]– فوزي عيسى: النّصّ الشّعري وآليات القراءة، ص: 124، 125.

[3]– البشير منّاعي، المرجع السّابق، ص: 65.

*__ابنة الرّمل__: الحيّة، __أحفى__: عدم لبس النّعل.

تصريحا، ولمّح بالأخرى تلميحا، فمن التّلميح أنّه يكاد يكون عاري الجسد وكأنّه حيّة تتحرّك بجلدها المكشوف دون ساتر أو شعر كأغلب الحيوان، ومنها أنّه لا يملك ما يحجب به جسمه من الشّمس كما يفعل النّاس بما يلتحفون به من أكسية وأغطية، ومن التّصريح بفقره أنّه مضطرّ إلى أن يمشي حافيا دون نعل»[1]، فالغرض من هذا التّشبيه في هذه الصّورة هو بيان حال الشّاعر وما يعانيه من حياة رهيبة، والتي لا يحسّ بها إلّا من عايشها.

3– في البيت (61):

فَإِنْ يَكُ مِنْ جِــنٍّ لَأَبْــرَحُ طَارِقــًا وَإِنْ يَكُ إِنْسًا مَاكَهَا الْإِنْسُ تَفْعَلُ *

الملاحظ على هذا البيت هو وصف لمشاهد ما بعد الإغارة التي أغارها **"الشّنفرى"** على أولئك الذين تركهم في حيرة من أمرهم متسائلين عن مصدر الإغارة أهو جنيٌّ أم إنسيٌّ؟

لقد عبّر **"فوزي عيسى"** عن هذا التّشبيه بقوله: «**ويمثّل هذا الأداء كذلك في الاختزال اللّفظي كالحذف في قوله: "ماكها الإنس تفعل" إذ حذف اللّفظة الدّالة على الإغارة بعد كاف التّشبيه وهاء الإشارة استجابة لما تتطلّبه رواية الحدث من سرعة وإيجاز**»[2].

معنى هذا القول، أنّ الكاف في لفظ **"كها"** للتّشبيه والتّقدير **"كهذا"**، وكان الغرض من هذا التّشبيه هو بيان حال المشبّه (السّرعة) في نفس المتلقّي.

---

[1]– عبد الحليم حفني: لامية العرب للشّنفرى، ص: 26.

*__البرح__: الشّدة والقوّة، **وأبرح**: تفضيل بمعنى أشدّ وأعظم، **الطّارق**: القادم باللّيل.

[2]– فوزي عيسى: النّصّ الشّعري وآليات القراءة، ص: 127.

4– في البيت (66):

وخَرِقٍ كَظَهْرِ التُّرْسِ قَفْرٍ قَطَعْتُــهُ بِعَامِلَتَيْنِ، ظَهْــرُهُ لَيْسَ يُعْمَــلُ*

أراد "**الشّنفرى**" من خلال هذه الصّورة أن يتحدّى الطّبيعة التي كانت رافدا من روافد الشّعر لديه، فقد شبّه الأرض التي كان يعدوا فيها على عاملتيْه بظهر التُّرس.

ونلاحظ في هذا التّشبيه أنّ "**الشّنفرى**" أتى بالمشبّه به من جنس المشبّه، أي وظّف المعجم الطّبيعي في ذلك، وكان الغرض من هذا التّشبيه هو بيان حال المشبّه (التّحدّي والشّجاعة والإقدام) في نفس السّامع.

الصّورة الرّابعة: وتحمل أداة التّشبيه "**مثل**" التي وردت في موضع واحد من اللاّميّة في قوله:

1– في البيت (51):

فَإِنِّي لَمَوْلَى الصَّبْرِ أَجْتَابُ بَزَّهُ عَلَى مِثْلِ قَلْبِ السَّمْعِ وَالْحَزْمَ أَفْعَلُ*

لقد اختار الشّاعر في هذا البيت صورة أخرى من صور المجتمع الحيواني، «**فاستحضر صورة السِّمْعِ – وهو ولد الذّئب من الضّبع– في معرض الإشادة بصفاته، فيرى نفسه صورة منه... كما تؤكّد رغبته في الاندماج بالحيوان**»[1].

والملاحظ على هذا التّشبيه أنّه ورد ليكمل الصّورة التّشبيهيّة التي وردت في البيت (50) يقول "**عبد الحليم حفني**": «**والبيت تكملة لمعنى البيت السّابق، والمعنى إذا كان مظهري من العُرْي والحفاء يوحي بالفقر والحاجة، فإنّ جوهري غنيٌّ عامر بالفضائل التي أخذ يعدّد بعضا منها،**

---

* **الخَرِقِ**: الأرض الواسعة، **العَامِلَتَيْن**: يقصد بهما رِجْلَيْهِ، **ظَهْرُهُ**: يعني ظهر الخرق.

* **أجتاب**: أقطع، **البزّ**: الثّياب.

[1]– فوزي عيسى: النّصّ الشّعري وآليات القراءة، ص: 125.

وأوّلها في هذا البيت أنّه صبور متمكّن من قيادة نفسه والتّحكّم فيها، مع قلب كأنّه قلب السِّمْعِ»[1].

2– النّوع الثّاني: التّشبيه البليغ:

وهو ما حذفت منه الأداة ووجه الشّبه معا[2]، وبلاغته تكمن في جعله الطّرفيْن شيئا واحدا لا شيئيْن متماثليْن[3]، وقد ورد هذا النّوع من التّشبيهات في اللّاميّة في أربع مواطن منها وهي:

1– في البيت (06):

هُمُ الْأَهْلُ لَا مُسْتَوْدَعُ السِّـرِّ ذَائِعُ لَدَيْهِمْ وَلَا الْجَانِي بِمَا جَرَّ يَخْذُلُ*

فمعنى هذا البيت هو أنّ **"الشّنفرى"** مال إلى المجتمع الذي وجد فيه مبتغاه (مجتمع الحيوان) وبمعنى آخر **"الشّنفرى"** في هذا البيت قام بموازنة بين مجتمع الآدمي ومجتمع الوحوش فيقول عن الوحوش هم الأهل الحقيقيين ولا أهل غيرهم، ثمّ شرع في إبراز فضائله ومن جملتها أنّه لا يذيع سرّا عنده، وأنّه لا يخذل بعضه بعضا في أحلك الظّروف بخلاف المجتمع الآدمي الذي خذله وأذاع سرّه[4].

لقد استخدم **"الشّنفرى"** أرقى أنواع التّشبيه (البليغ) وعقد هذه الصّورة البليغة بينه وبين مجتمع الوحوش (الذّئب، النّمر، الضّبع) الذين كان يفرح بمعايشتها فقال: **"هُمُ الْأَهْلُ"** وذلك ليبيِّن العلاقة والمودّة التي تجمعه مع مجتمعه الجديد.

«ولقد استغنى "الشّنفرى" عن أداة التّشبيه في المواضع التي يمكن اعتبارها شديدة الحساسيّة بالنّسبة له لأنّها تعبّر عن موقف مبدئي اختاره الشّاعر يتعلّق بمصيره، ولقد اختاره عن رويّة

---

[1]– عبد الحليم حفني: لامية العرب للشّنفرى، ص: 26.

[2]– علي جارم، مصطفى أمين: البلاغة الواضحة (البيان، المعاني، البديع)، دار المعارف، مصر، دط، 1999م، ص: 25.

[3]– بشير منّاعي: بنية الصّورة التّشبيهيّة عند الشّنفرى، ص: 65.

*ذائع: منتشر، الجاني: المقترف الجناية، أي الذّنب.

[4]– ينظر: عبد الحليم حفني: لامية العرب للشّنفرى، ص: 10.

وتعقّل لا عن خوف أو جنون، إنّه الانتقال إلى عالم مواز أهله الوحوش من الضّباع والنّمور والذّئاب، فوجود أداة التّشبيه في مثل هذه المواضع قد يضعف الصّورة التّشبيهيّة في نظر الشّاعر ويجعلها باهتة لا تعبّر عن قرار مصيريٍّ اتّخذه ونفذّه»[1]، وقد كان الغرض من هذا التّشبيه هو بيان حقيقة صورة المشبّه وتقريبها إلى ذهن المتلقّي.

2– في البيت (17):

وَلَا خَرِقٍ هَيْقٍ كَـــأَنَّ فُــؤَادَهُ يَظَلُّ بِهِ الْمُكَّاءُ يَعْلُـــــو وَيَسْفُـــــلُ*

لقد استخدم الشّاعر التّشبيه البليغ في هذا البيت مبالغة منه في نفي صفة الخوف ومحوها من قاموسه، وذلك لأنّه عُرِفَ بالشّجاعة والإقدام، وكأنّه يقول بلسان حاله، أنا لست كذكر النّعام، فكان الغرض منه هو بيان حال المشبّه.

3– في البيت (31):

أَوِ الْخِشْرَمُ الْمَبْعُوثُ حَثْحَثَ دَبْـــرَهُ مَحَابِيضَ أَرْدَاهُنَّ سَامٍ مُعَسِّـــلُ*

الملاحظ على هذا البيت هو تتمّة لما سبقه وبالضّبط في البيت (27) الذي يقول فيه:

(وَأَغْدُوا عَلَى الْقُوتِ الزَّهِيدِ كَمَا غَدَا أَزَلُّ تَهَادَاهُ التَّنَائِفَ أَطْـحَـــــلُ)

فأراد الشّاعر بهذا أن يلفت نظر المتلقّي إلى تلك الذّئاب التي أصبحت تثير الشّفقة نتيجة نحولها وضعفها، فشبّه الذّئاب بجماعة النّحل التي أفزعها وأزعجها طالب العسل فاضطربت لهذا

[1]– نقلا عن: بشير منّاعي، بنية الصّورة التّشبيهيّة عند الشّنفرى، ص: 66.

*الخرق: ذو الوحشة من الخوف أو الحياء والمراد هنا الخوف، الهيق: الظّليم وهو ذكر النّعام.

*الخِشْرِم: رئيس النّحل، حَثْحَثَ: أزعج وحرّك، دَبْرَهُ: جماعة النّحل، المَحَابِيض: واحده محبض؛ وهو العود مع منشار العسل، أرداهنّ: أهلكهنّ، معسّل: طالب العسل وجامعه.

الموقف، وقد كان الغرض هو بيان حال المشبّه (وهي الذّئاب الضّامرة) وتقريب الصّورة إلى ذهن المتلقّي، وذلك بالكشف عن مقدارها (أي مقدار الصّورة).

والملاحظ كذلك على هذه الصّورة أنّ المشبّه به ورد معطوفا، إمّا على "**الذّئب الأزلّ**" في البيت السّابع والعشرين(27)، وإمّا على "**قداح**" في البيت الثّلاثين(30)، وجاز عطف المعرفة على النّكرة لأنّه أراد بـ"**الخِشْرَم**" الجنس إبهاما، و"**قداح**" وإن كان نكرة، فقد وصف فاقترب من المعرفة[1].

4– في البيت (16):

وَلَا جُبَّإٍ أَكْهَــى مُـرِبٍّ بِعِرْسِـــهِ يُطَالِعُهَا فِي شَأْنِـــــهِ كَيْفَ يَفْعَـــلُ*

لقد نفى الشّاعر في هذا البيت عن نفسه صفة الجبن وسوء الأخلاق، كما نفى أيضا أن يكون مفهوم الشّخصيّة فيعتمد على توجيه زوجه ومشورتها في أموره، وآتى بهذا النّفي ليحقّق لذاته الشّجاعة والمروءة والشّهامة والفحولة، والمعنى على حدّ قوله: أنا لست جبانا أو بليدا، ولست مُنعَدِمَ الرّأي.

لقد جاء التّشبيه البليغ في هذا البيت لغرض إبداء الاستهزاء والتّهكّم، ولم يستعمل في التّشبيهات التي وظّفها الشّاعر سابقا[2].

فمن خلال تطبيق آلية التّشبيه في "**لامية الشّنفرى**" نخلُصُ إلى ما يلي:

1– أنّ "**الشّنفرى**" وظّف هذه الآلية بأنواع وأنماط محدّدة لخدمة النّصّ، إذ ورد التّشبيه في لاميته على نوعين:

أ– التّشبيه المرسل المجمل وشيوع هذا النّوع كان الأكثر في اللّاميّة.

[1]– ينظر: ديوان الشّنفرى، تح: إميل بديع يعقوب، ص: 64.

*__الْجُبَّأ__: الجبان، __الْأَكْهَى__: الكدر الأخلاق الذي لا خير فيه، __مُرِبٍّ__: مقيم وملازم، __عِرْسِهِ__: امرأته.

[2]– ينظر: البشير منّاعي، بنية الصّورة التّشبيهيّة عند الشّنفرى، ص: 67.

ب– التّشبيه البليغ الذي ورد في أربع مواطن ومواضع منها.

2– استخدم غالبيّة أدوات التّشبيه في لاميته توزّعت هي الأخرى بأنماط مختلفة نحو: كأنّ، وكما، والكاف، ومثل: غير أنّنا سجّلنا شيوع الأداة "**كأنّ**" في اللّاميّة.

3– أمّا الأغراض المستفادة من التّشبيهات فقد كانت محدودة؛ كبيان حال المشبّه في نفس السّامع أو تقريب صورة المشبّه إلى ذهن المتلقّي، وبيانه إذا كان غير معروف الصّفة قبل التّشبيه، بالإضافة إلى بيان مقدار الصّفة قوّة وضعفا، إذا كانت حقيقتها معروفة، ولكن مقدارها مجهول، وهي أغراض محدودة بالمقارنة إلى العدد الموظّف من التّشبيهات[1].

4– التّشبيهات الواردة في اللّاميّة تخلو من النّمط التّمثيلي، ولا ريب أنّ الصّورة التّشبيهيّة التّمثيليّة تعتمد على التّجويد والتّفنّن في التّركيب لخلق وجه شبه منتزع من متعدّد، وهذا ما تفتقد إليه الصّورة عند "**الشّنفرى**"[2].

5– أمّا عن المنابع التي استقى منها "**الشّنفرى**" هذه الصّور التّشبيهيّة فنجدها تمثّلت في ثلاث منابع هي كالآتي:

أ– عالم الحيوان: وهو العالم الذي اتّخذه "**الشّنفرى**" المعين الأساسي والذي استند إليه في عمليّة التّصوير.

ب– الحياة الإنسانيّة: بما تشتمل عليه من مظاهر اجتماعيّة، واقتصاديّة، ونفسيّة، وجسديّة.

ج– البيئة الطّبيعيّة: والتي وردت بنزر قليل في شعره[3].

[1]– ينظر: البشير منّاعي، بنية الصّورة التّشبيهيّة عند الشّنفرى، ص: 67.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص: 68.

[3]– ينظر المرجع نفسه، ص: 68.

فالملاحظ على هذه المنابع يجدها تتّفق وحياة الصّعلكة التي عاشها وعايشها **"الشّنفرى"** في بيئته الجاهليّة.

5–2– آلية الاستعارة:

قبل أن نتناول مفهوم الاستعارة كآلية من آليات القراءة حريّ بنا أن نشير إلى مصطلح المجاز وذلك باعتبار أنّ الاستعارة هي ضرب منه، أي ضرب من المجاز اللّغوي، والمجاز لغة من «**جُزْتُ الطَّرِيقَ وَجَازَ الْمَوْضِعَ جَوْزًا وَجُؤُوزًا وَجَوَازًا وَمَجَازًا وَجَازَ بِهِ وَجَاوَزَهُ جَوَازًا وَأَجَازَهُ، وَأَجَازَ غَيْرَهُ وَجَاوَزَهُ: سَارَ فِيهِ وَسَلَكَهُ**»[1] «**وَتَجَوَّزَ فِي كَلَامِهِ أَيْ تَكَلَّمَ بِالْمَجَازِ**»[2].

أمّا اصطلاحا فهو: «**اللّفظ المستعمل في غير ما وضع له في اصطلاح التّخاطب، على وجه يصحّ ضمن الأصول الفكريّة واللّغويّة العامّة بقرينة صارفة عن إرادة ما وضع له اللّفظ**»[3].

ومن البلاغيين الذي طرقوا باب المجاز وبسطوا فيه القول **"الإمام عبد القاهر الجرجاني"** وذلك حينما فصل بين الحقيقة والمجاز في كتابه **"أسرار البلاغة"** فقال: «**... وأمّا المجاز فكلّ كلمة أريد بها غير ما وقعت له في وضع واضعها، لملاحظة بين الثّاني والأوّل فهي مجاز، وإن شئت قلت: "كلّ كلمة جزت بها ما وقعت له في وضع الواضع إلى ما لم توضع له، من غير أن تستأنف فيه وضعا لملاحظة بين ما تجوّز بها إليه، وبين أصلها الذي وضعت له في وضع واضعها، فهي مجاز**»[4].

وأمّا الاستعارة لغة تطلق على معان عدّة: منها الأخذ والإعطاء، أو التّداول.

---

[1]– ابن منظور: لسان العرب، مادّة (ج، و، ز)، مج6، ص: 326.

[2]– المصدر نفسه، ص: 329.

[3]– عبد الرّحمن حسن حنبكة الميداني: البلاغة العربيّة (أسسها، وعلومها، وفنونها)، دار القلم، دمشق، ج2، ط1، 1996م، ص: 217.

[4]– عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص: 351، 352.

جاء في معجم العين لـ"**الخليل**" (ت175هـ): «**يقال: هم يتعاوَرُون من جيرانهم الماعون والأمتعة، والعارية من المحاورة والمناولة، يتعاورون: يأخذون ويعطون**»[1]، وجاء في "**اللّسان**" «**والعارية والعارة: ما تداولوه بينهم؛ وقد أعاره الشّيء وأعاره منه وعاوروه إيّاه، والمعاورة والتّعاور شبه المداولة، والتّداول في الشّيء يكون بين اثنين**»[2].

وأمّا اصطلاحا فإنّنا نجد "**الإمام عبد القاهر**" ينظر إلى الاستعارة نظرة مغايرة تماما، حيث أصّل لمفهومها، وخاطب ذهن المتلقّي بطريقة تجمع بين أهمّ أنواعها، فهو بحقّ مجدّد لأسلوبها، ويمكن أن نقول إنّه نظر إليها نظرة فنّيّة بعد أن كانت أغلب التّعريفات قبله لا تتعدّى الطّابع اللّغوي، بل إنّ معناها عند البعض قد شابه شيء من الخلط والتّداخل بينها وبين المصطلحات الأخرى[3].

لقد جعل "**عبد القاهر الجرجاني**" للاستعارة حدّا وبيّن أقسامها، وميّزها عن أنواع المجاز بقوله: «**والقول في "المجاز" هو القول في "الاستعارة"، لأنّه ليس هو شيء غيرها وإنّما الفرق أنّ المجاز أعمّ، من حيث أنّ كلّ استعارة مجاز، وليس كلّ مجاز استعارة**»[4].

لقد أشاد الباحث "**أحمد السّيّد الصّاوي**" على "**عبد القاهر الجرجاني**" بقوله: «**لم تظفر دراسة الاستعارة بمثل ما ظفرت به على يد الجرجاني في كتابيْه**»[5]، ولقد عرّف الاستعارة في "**الدّلائل**" وفصّل فيها بقوله: «**فالاستعارة أن تريد تشبيه الشّيء بالشّيء، فتدع أن تفصح**

---

[1]– الخليل بن أحمد الفراهيدي: العين، تح: مهدي المخزومي وإبراهيم السّامرائي، دار ومكتبة الهلال، بيروت، دط، دت، ص: 239.

[2]– ابن منظور: لسان العرب، مادّة (ع، و، ر)، مج4، ص: 617.

[3]– ينظر: غسّان عبد خلف: نمط الاستعارة وأثره البياني في التّعبير القرآني، جزء من متطلّبات نيل شهادة الماجستير في اللّغة العربيّة وآدابها، مقدّمة إلى مجلس كلّيّة التّربيّة للعلوم الإنسانيّة، جامعة ديالي، 2014م، ص: 08.

[4]– عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تح: محمود محمّد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط5، 2004م، ص: 462.

[5]– أحمد عبد السّيّد الصّاوي: مفهوم الاستعارة في بحوث اللّغويّين والنّقاد والبلاغيّين (دراسة تاريخيّة فنّيّة)، منشأة المعارف، الاسكندريّة، دط، 1988م، ص: 93.

بالتّشبيه وتظهره، وتجئ إلى اسم المشبّه فتعيره المشبّه وتجريه عليه»[1]، وللتّوضيح أكثر زاد «**تريد أن تقول: رأيت رجلا هو كالأسد في شجاعته وقوّة بطشه سواء، فتدع ذلك وتقول "رأيت أسدًا"**»[2].

وجاء في "**الأسرار**": «**اعلم أنّ الاستعارة في الجملة أن يكون للّفظ أصل في الوضع اللّغوي، معروف تدلّ الشّواهد على أنّه اختصّ به حين وضع، ثمّ يستعمله الشّاعر أو غير الشّاعر في غير ذلك الأصل، وينقله إليه نقلا غير لازم، فيكون هناك كالعارية**»[3].

فمن خلال التّعريفيْن، نجد أنّ "**عبد القاهر الجرجاني**" نظر إلى الاستعارة نظرة فنّيّة متقدّمة لم يسبقه إليها أحد من أقرانه، وقسّمها إلى نوعيْن: تصريحيّة ومكنيّة، كما أشار إلى فكرة الادّعاء بقوله: «...**وفي الفعل والصّفة شيء آخر وهو أنّك تدّعي معنى اللّفظ المستعار للمستعار له، فإذا قلت (قد أنارت حجّته)، وهذه (حجّة منيرة) فقد ادّعيْتَ للحجّة النّور**»[4].

فالاستعارة عند "**عبد القاهر**" تثبت المعنى المستعار له وتدّعيه بطريقتيْن:

الطّريقة الأولى: تضع فيه الاسم المستعار بدلا من المستعار له مباشرة وتدّعي أنّ هذا هو ذاك وفي هذه الحالة تصبح المشابهة صريحة.

الطّريقة الثّانية: يقوم على أنّ الشّاعر يشبّه الشّيء بغيره ثمّ يحذف المشبّه ويُكَنّي عنه بصفاته[5]، والاستعارة خاصّيّة شعريّة ثابتة ولبنة أساسيّة في البناء الشّعري، فهي راسخة لا يمكن الاستغناء عنها في الصّورة، والنّقاد لا يختلفون على مكانتها بل عدّوها تكوينا فطريًّا في العمل الشّعري، ولا يمكن

[1]– عبد القاهر الجرجاني، المصدر السّابق، ص: 67.

[2]– عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص: 67.

[3]– عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص: 30.

[4]– المصدر نفسه، ص: 241.

[5]– جابر عصفور: الصّورة الفنّيّة في التّراث النّقدي والبلاغي عند العرب، ص: 241.

تغييرها[1]، يقول **"مصطفى ناصف"**: «**أنّ كلّ ما عدا الاستعارة من خواصّ الشّعر يتغيّر مثّل مادّة الشّعر وألفاظه ولغته وأوزانه واتّجاهاته الفكريّة، ولكن الاستعارة تظلّ مبدأ جوهريّا وبرهانا جليّا على نبوغ الشّاعر**»[2].

كما أنّ النّقاد جعلوها من مقوّمات الحكم على الشّاعر لأنّها لا تعتمد على «**حدود التّشابه الضّيّقة بقدر ما تعتمد على تفاعل الدّلالات الذي هو بدوره انعكاس وتجسيد لتفاعل الذّات الشّاعرة على موضوعاتها**»[3].

وهذا ما نلمحه في حياة الصّعاليك نجدهم يتفاعلون مع بيئتهم المحيطة بهم، وبالتّالي استطاعوا أن يرسموا لنا لوحات استعاريّة تنقل المعاني والأفكار التي كانت تجول بخواطرهم، ولا ريب أنّ الاستعارة التي تستثير إعجاب الأذكياء ذوّاقي الأدب ويتنبّه لاصطيادها البلغاء هي التي تتميّز بغرابتها وعدم ابتذالها، أي أن يكون المنطلق في تحديد القيمة الجماليّة للصّور، الاستعاريّة هو كسر أفق الانتظار على حدّ تعبير نقّاد الحداثة وتحقيق اللّاتوقّع عند المتلقّي[4].

أمّا الصّورة الاستعاريّة في لامية **"الشّنفرى"** فلم تكن بأكثر حظّا من الصّورة التّشبيهيّة، من حيث الكمّ والاهتمام بجودة التّصوير؛ لأنّ الشّاعر لم يولِ هذا النّوع من التّصوير أهمّيّة كبيرة إلّا ما جاء عفويّا وبدون قصد منه، فحاول بذلك أن يوظّف الاستعارة في خدمة النّصّ الشّعري لتؤدّي المعنى بجمال وإبداع[5]، ومن أمثلة الصّور الاستعاريّة في اللّاميّة قوله:

---

[1]– ينظر: علي أحمد مصطفى مصطفى، العناصر الفنّيّة في تشكيل الصّورة في شعر الصّعاليك، قسم اللّغة العربيّة، كلّيّة البنات، جامعة عين شمس، ع16، ج4، 2015م، ص:10، 11.

[2]– مصطفى ناصف: الصّورة الأدبيّة، دار مصر للطّباعة، دط، دت، ص: 124.

[3]– جابر عصفور: الصّورة الفنّيّة في التّراث النّقدي والبلاغي عند العرب، ص: 205.

[4]– ينظر: حرشاوي جمال، الخصائص الأسلوبيّة في شعر الصّعاليك، (الشّنفرى أنموذجا)، ص: 238.

[5]– ينظر: المرجع نفسه، ص: 239.

1– في البيت (11):

ثَلَاثَةُ أَصْحَابٍ: فُـــؤَادٌ مُشَيَّـــعُ وَأَبْيَضُ إِصْلِيتُ وَصَفْرَاءُ عَيْطَلُ*

وظّف الشّاعر الاستعارة المكنيّة بتشبيه فؤاده وسيفه وقوسه بأناس، ثمّ حذف لفظ المشبّه به (المستعار منه) (أناس) وأبقى من لوازمه (أصحاب) من باب الاستعارة المكنيّة، والقرينة إسناد الصّحبة لهم، والملاحظ على هذا البيت يجد **"الشّنفرى"** يستبدل صحبة البشر بصحبة السّلاح، في اعتماده على الذّات، ويضفي على سلاحه ما عرفه من سمات الجودة التي تعوضّه عن الاحتياج لصحبة البشر، موظّفا خواصّ الألوان، فبياض السّيف يحمل صفات الجودة، وصفار القوس جاء من كثرة استعمالها وتعرّضها للشّمس، فضلا عن طولها الذي يجعلها أقرب لصدر العدوّ، ويبدوا ذلك في تشخيصه لسلاحه لأنّ التّشخيص يضفي صفات إنسانيّة على المحسوسات المادّيّة والأشياء المعنويّة.

وتوظيف التّشخيص* والتّجسيم*، يرسّخ الصّورة في ذهن المتلقّي ويولّد عنده الرّغبة في التّأمّل والقراءة، ويمنحه سلطة تفسيريّة[1].

2– في البيت (20):

وَلَسْتُ بِمِحْيَارِ الظَّلَامِ إِذَا اِنْتَحَتْ هُدَى الْهَوْجَلِ الْعِسِّيفِ يَهْمَاءُ هَوْجَـلُ*

***مُشَيَّعُ**: شجاع، **أَبْيَضُ**: السّيف، **إِصْلِيت**: صقيل، **الصَّفرَاء**: القوس، **عَيْطَلُ**: طويلة العنق.

***التّشخيصيّة**: هو نوع من الاستعارة، وهي اقتران كلمتيْن تشير إحداهما إلى خاصّيّة بشريّة والأخرى إلى جماد أو حيّ أو مجرّد.

***التّجسميّة**: هي نوع من الاستعارة وهي اقتران كلمة تشير إلى جماد بأخرى تدلّ إلى مجرّد. (ينظر: سعيد مصلوح، في النّصّ الأدبي، دراسة أسلوبيّة إحصائيّة، الهيئة العامّة للكتب، الاسكندريّة، ط1، 1993م، ص 188، 189).

[1]– ينظر: محمّد أحمد الأمين أحمد، التّشكيل الاستعاري والكنائي في لامية العرب، مجلّة العلوم الإنسانيّة، ع2، 2014م، ص: 221.

***الْمِحْيَار**: المتحيّر الضّال، **الْهَوْجَلُ**: الرّجل الأحمق، **العِسِّيف**: الضّال عن الطّريق، **الْيَهْمَاء**: الصّحراء، **هَوْجَلُ**: أي الصّحراء المقفرة لا معالم فيها للاهتداء.

تتحقّق المشابهة عبر الصّورة الاستعاريّة بين اليهماء والكائن الحيّ الذي من المرجّح أن يكون حيوانا، وتجمع هذه المشابهة بين الجامد والحيّ على سبيل الاستعارة المكنيّة الإيحائيّة[1].

والبيت يدلّ على البداية الحقيقيّة لوصف حياة الصّعلكة التي سلكها **"الشّنفرى"**، وما يتعرّض له من مخاطر، وأوّلها احتمال أن يَضِلّ في الصّحراء التي لا حدود لها ولا معالم وخاصّة في الظّلام الذي يظهر فيه لممارسة نشاط الصّعلكة[2].

فهذه الصّورة حقّا تحمل المتلقّي على التّخيّل والتّصوّر الدّقيق للموقف، فلا يمكن أبدا أن نتصوّر فلاة متحرّكة تتعرّض طريق شخص ما، ولكن نستطيع أن نستنتج أنّها فلاة صعبة المسلك، حيث يجد المرء نفسه أمام حاجز، والموصل إلى هذا المفهوم هو القرينة الرّابطة بين أطراف الاستعارة وهو الفعل (انتحت)[3].

3– في البيت (21)

إِذَا الْأَمْعَزُّ الصَّوَّانُ لَاقَى مَنَاسِمِـي تَطَايَرَ مِنْـــهُ قَـــادِحٌ وَمُفَـــــــلَّلُ*

تظهر الاستعارة في هذا البيت في تشبيه الشّاعر لقدميه بمناسم البعير في الصّلابة ثمّ حذف المستعار له واستعار لفظ المستعار منه على سبيل الاستعارة التّصريحيّة، والقرينة تفهم من السّياق فالشّاعر يلحّ على أنّه يملك من سمات القوة الجسديّة مالا يملكه أفراد القبيلة التي لفظته، فنراه يبدأ البيت بأنّ الصّخر القويّ عندما يلاقي منسميه لابدّ أن يكون لمنسميه أثر على الصّخر برغم صلابته، والصّورة التي وظّفها الشّاعر فيها التّماثل الخارجي بين موجودات الصّحراء[4].

---

[1]– وردة بويران: ظواهر أسلوبيّة في لامية العرب للشّنفرى، مكتبة ملاك، عمّان، دط، 2016م، ص: 202.

[2]– عبد الحليم حفني: لامية العرب للشّنفرى، ص: 14.

[3]– ينظر: وردة بويران، ظواهر أسلوبيّة في لامية العرب للشّنفرى، ص: 202.

*__الأَمْعَزُّ__: المكان الصّلب، الكثر الحصى، __الصَّوَّان__: الحجارة الملس، __المَنْسَمِ__: خفّ البعير.

[4]– محمّد أحمد الأمين أحمد: التّشكيل الاستعاري والكنائي في لامية العرب، ص: 221.

4– في البيت (22):

أَدِيمُ مِطَالَ الْجُوعِ حَتَّى أُمِيتُـــهُ وَأَضْرِبُ عَنْهُ الذِّكْرَ صَفْحًا فَأُذْهَـلُ*

في البيت استعارة إذ شبّه زوال الاحساس بالجوع بالتّشاغل عنه بالموت في عدم الإحساس، ثمّ حذف المستعار له واستعار لفظ المستعار منه على سبيل الاستعارة التّصريحيّة والقرينة حالية، بمعنى الشّاعر نراه يلحّ على صفات القوّة الدّاخليّة غير المنظورة، فهي يعاني من شدّة الجوع، ولكنّه يكابر ويصبر عليه، فصوّر تعامله مع الجوع كتعامل مَدِينٍ مع دَائِنٍ، وبهذا هو يريد تمثيل المعنى النّفسي وتأكيد بعض عناصره بالشّرح والتّوضيح[1]، وهو تصوير واضح الدّلالة على الصّدق في التّعبير عن واقع يعانيه صاحبه[2].

5– في البيت (39):

فَوَلَّيْتُ عَنْهَا وَهِيَ تَكْبُو لِعُقْـــرِهِ يُبَاشِـــرُهُ مِنْهَا ذُقُونُ وَحَوْصَـــلُ*

في البيت استعارة، فقد شبّه ما تحت المنقار بالذّقن وحذف المستعار له واستعار بلفظ المستعار منه على سبيل الاستعارة المكنيّة وقرينتها حالية، فالشّاعر يريد أن يحقّق انتصارا ولو على الطّير بسبقها على الماء مع التّركيز على صورة هزيمته للطّير والمتمثّلة في طريقه شربها بعده، ويمكن أن ينظر للبيت أنّ فيه انتصارا على القبيلة بسبقه للماء بسبب الحياة –لاسيّما في الصّحراء– وكأنّنا نسمع صراخ الشّاعر ممّا يعانيه، إذ يهتدي للماء بالطّير ويسابقها عليه، فضلا عن معاناته للجوع.

---

*مِطَالَ: المماطلة، صَفْحًا: أعرضت عنه. ذَهَلَ: نسي.

[1]– ينظر: محمّد أحمد الأمين أحمد، التّشكيل الاستعاري والكنائي في لامية العرب، ص: 221.

[2]–ينظر: عبد الحليم حفني، لامية العرب، ص: 15.

*تَكْبُو: تسقط من الضّعف: العُقْر: مكان السّاقي من الحوض.

6– في البيت (47):

تَنَامُ إِذَا مَا نَامَ يَقْظَى عُيُونُـهَا حِثَـــاثًا إِلَى مَكْرُوهِــهِ تَتَغَلْغَـــلُ*

لقد استخدم الشّاعر الاستعارة المكنيّة الإيحائيّة في هذا البيت للدّلالة على موقف المطاردة لفظ الجنايات التي ذكرت في البيت الذي يسبقه (**طَرِيدُ جِنَايَاتٍ تَيَاسَرْنَ لَحْمَـــهُ**...) وهذا الذي قصده في مستهلّ هذا البيت **"تنام"** أي الجنايات، وهو لفظ مجرّد وأعطاه معنًى حسّيّا من خلال فعل النّوم ولفظ العيون، كما أنّه عبّر عن فعل المطاردة من طرف الجنايات بالجمع للدّلالة عن كثرة الجرائم التي ارتكبها، وهو مفتخر بذلك لاقتناعه بفكرة الثّأر لنفسه وكراهيّته لهم[1].

7– في البيت (51):

فَإِنِّي لَمَوْلَى الصَّبْرِ أَجْتَابُ بَزَّهُ عَلَى مِثْلِ قَلْبِ السَّمْعِ وَالْحَزْمَ أَفْعَلُ

شبّه الشّاعر في هذا البيت الصّبر بإنسان وحذف المستعار منه، وأبقى من لوازمه **"البزّ"** أي الثّياب على سبيل الاستعارة المكنيّة، والقرينة إسناد البزّ للصّبر، يظهر تمسّك الشّاعر بالتّقدير الزّائد لصفاته فهو ليس صبورا فحسب، بل يلبس الصّبر ثوبا، وهذا اللّباس ليس على جسد إنسان من عامّة النّاس، بل إنسان جمع صفات القوّة الجسمانيّة ففيه أفضل صفات السّباع والضّباع، وتمثّلت قوّته النّفسيّة في شدّة صبره وثقته بنفسه وضبطه لأمره[2].

8– في البيت (56):

دَعَسْتُ عَلَى غَطْشٍ وَبَغْشٍ وَصُحْبَتِي سُعَارٌ وَإِرْزِيزٌ وَوَجْرٌ وَأَفْكَـــــلُ

---

*حِثَاثًا: سراعا، تَتَغَلْغَلُ: تتوغل وتتعمق.

[1]– ينظر: وردة بويران، ظواهر أسلوبيّة في لامية العرب للشّنفرى، ص: 204.

[2]– ينظر: محمّد أحمد الأمين أحمد، التّشكيل الاستعاري والكنائي في لامية العرب، ص: 222.

في هذه الصّورة الاستعاريّة أكّد "**الشّنفرى**" على تحدّيه لنواميس الطّبيعة وأعراف النّاس والمجتمع، إذ اختار أصحابا له على غير طريقة الآخرين، إنّه يصاحب **الغَطْشَ**، و**البَغْشَ**، و**السُّعَارُ** و**الإِرْزِيزُ**، و**الأَفْكُلُ**، فهو لم يترك شيئا ممّا يخافه غيره إلّا وذكره مبيّنا تصدّيه وترويضه له، ولقد اختار الشّاعر في الصّورة لفظ (**صُحْبتي**) بدل (**أَصْحاب**) ليؤكّد من خلاله عزّة نفسه وأنفته، بحيث لو قال (**أصحاب**) لاعتقد السّامع أنّ الشّاعر يسعى إلى البحث عن صديق فيكون ذلك منطلقا لإشفاق الآخرين عليه وهو حتما لا يرضى بذلك، أمّا (**صحبتي**) فهي تدلّ على عقد اتّفاق بين طرفيْن دون تنازل، ومن النّاحيّة البلاغيّة الشّاعر في هذا البيت جسّد هذه المظاهر الطّبيعيّة الموحيّة بالخوف في صورة الإنسان المصاحب، فحذف المشبّه به وأبقي على أحد لوازمه (**صحبتي**) على سبيل الاستعارة المكنيّة[1].

9– في البيت (62):

وَيَوْمٍ مِنَ الشِّعْرَى يَـذُوبُ لُعَابُـــهُ أَفَاعِيهِ فِي رَمْضَائِــهِ تَتَمَلْمَـــلُ

في هذا البيت أراد الشّاعر أن يبيِّن شدّة حرارة ذلك اليوم، فشبّه ما قد يرى من شدّة الحرِّ من خيوط في السّماء، وهو ما يعرف بالسّراب بخيوط العنكبوت، وحذف المشبّه به وترك أحد لوازمه (**لعابه**) على سبيل الاستعارة المكنيّة، وهي استعارة أضفت على المعنى زيادة مهمّة جعلت السّامع يتخيّل مدى حرارة الطّقس في ذلك اليوم، ومدى تحدّي الشّاعر لقسوة الطّبيعة وتقلّباتها[2]، وقد ورد المستعار في هذه الصّورة لفظا جامدا، أي أنّ الاستعارة معدودة من النّمط الأصلي[3].

فما نخلص إليه من خلال قراءتنا لهذه الآلية هو أنّ الشّاعر لم يتطرّق إلى هذا النّوع من التّصوير البلاغي، إلّا ما كان عفويّا منه كما تفضّلنا سابقا، وما ورد في اللّاميّة جاء لغرض الإبانة

[1]– ينظر: حرشاوي جمال، الخصائص الأسلوبيّة في شعر الصّعاليك (الشّنفرى أنموذجا)، ص: 241.

[2]– ينظر: إبراهيم أبو شوفة، الصّورة الشّعريّة في لامية الشّنفرى، ص: 22.

[3]– ينظر: حرشاوي جمال، المرجع السّابق، ص: 242.

والتّوضيح؛ لأنّ **"الشّنفرى"** في لاميته اعتمد على الطّابع القصصي مركزا في ذلك على تصوير الواقع الذي كان يعيشه بعيدا عن البيان من الاستعارات وغيرها.

5–3– آلية الكناية:

تعتبر الكناية كآلية من آليات القراءة البيانية تعتمد على التّصوير والتّجسيم كسابقتها (الاستعارة) في التّعبير عن المعاني والدّلالات، كما أنّ أسلوبها من أعرق الأساليب دلالة وثراء على المعاني، وبهذه الخاصّيّة تنافس الأسلوب الاستعاري في القيمة البلاغيّة من حيث تقديمها المعنى بطريقة مؤثّرة مشفوعا باللّمسات الفنّيّة الأخّاذة[1].

فالكناية لغة تعني: «**أن تتكلّم بشيء وتريد غيره**»[2]، واصطلاحا كما عرّفها **"عبد القاهر الجرجاني"**: «**أن يريد المتكلّم إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللّفظ الموضوع له في اللّغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود فيوميء به إليه، ويجعله دليلا عليه**»[3]، ومثّلها قائلا: «**"هو طويل النّجاد"، يريدون طول القامة، و"كثير الرّماد" يعنون كثير القِرى، وفي المرأة: "نؤوم الضّحى" والمراد أنّها مترفة مخدومة، لها من يكفيها أمرها، فقد أرادوا في هذا كلّه معنى، ثمّ لم يذكروه بلفظه الخاصّ به، ولكنّهم توصّلوا إليه بذكر معنى آخر من شأنه أن يردفه في الوجود، أفلا ترى أنّ القامة إذا طالت طال النّجاد؟ وإذا كثُرَ القِرى كَثُرَ رماد القدر؟ وإذا كانت المرأة مترفة لها من يكفيها أمرها، ردف ذلك أن تنام إلى الضّحى**»[4].

---

[1]– ينظر: بوجمعة بومدين، الخصائص البلاغيّة في أمثال الميداني، أطروحة مقدّمة لنيل شهادة الدّكتوراه في البلاغة والأسلوبيّة، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، 2017–2018م، ص: 135.

[2]– ابن منظور: لسان العرب، مادّة (ك، ن، ي)، مج15، ص: 233.

[3]– عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص: 66.

[4]– المصدر نفسه، ص: 66.

فالملاحظ على التّعريف اللّغوي أنّه يقارب المفهوم الاصطلاحي للكناية، وإذا ما أتينا للتّعريف الاصطلاحي الذي أورده "**الجرجاني**" نجد "**يحي بن حمزة العلوي**" (ت745هـ)* صاحب "**الطّراز**" يناقشه ويصفه بأنّه تعريف خاطئ وفاسد، معلّلا ذلك في ثلاثة نقاط:

1– «فلأنّ قوله (ويأتي بتاليه) إمّا أن يريد بتاليه مثله، فهو خطأ، فإنّ الكناية ليست مماثلة لما كان من اللّفظ الذي ترك بالكناية، لأنّ كثرة الرّماد ليس مماثلا لكونه كريما، وإمّا أن يريد معنى آخر، فيجيب ذكره حتّى نتنظر فيه، إمّا بصحّة، وإمّا بفساد»[1].

2– «فلأنّ قوله (فيوميء به) ليس يخلوا الإيماء، إمّا أن يكون على جهة الحقيقة، أو على جهة المجاز، فلفظة الإيماء محتملة لما ذكرناه، وليس الإيماء إشارة إلى أحد الوجهيْن، فلابدّ من بيان أحدهما، وإلّا كان كلاما مجملا لا يفيد فائدة»[2].

3– «فلأنّ ما هذا حاله ينتقض بالاستعارة في نحو قولك: رأيت الأسد ولقيت بحرا، فإنّك قد تركت فيه اللّفظ الموضوع للشّجاعة والكرم، وأتيت بتاليهما، وأومأت بهما إليه وإذا دخلت الاستعارة في هذا الحدّ كانت باطلة، لأنّه لم يفد خصوصيّة الكناية على انفرادها»[3].

والذي اختاره "**العلوي**" في بيان مفهوم الكناية قوله: «**وهي اللّفظ الدّال على معنييْن مختلفيْن، حقيقة ومجازا من غير واسطة لا على جهة التّصريح...**»، ثمّ شرع في تفصيل هذا التّعريف قائلا: «**"اللّفظ الدّال" يحترز به عن التّعريض، فإنّه ليس مدلولا عليه بلفظ، وإنّما هو مفهوم من جهة الإشارة والفحوى، وقولنا "على معنييْن" يحترز به عمّا يدخل على معنى واحد**

---

* **يحي بن حمزة العلوي**: هو يحي بن علي بن إبراهيم الحسني العلوي الطّالبي من أكابر الزّيديّة وعلمائهم في اليمن، قيل أنّ كراريس تصانيفه زادت على عدد أيّام عمره، ولد في صنعاء بعد وفاة "**المهدي محمّد بن المطهّر**" سنة (729هـ)، ولُقّب بالمؤيّد بالله له عدّة تصانيف منها: "**الحاوي في أصول الفقه**"، "**محاسن الآداب**"، و"**الطّراز**" ... الخ...

[1]– يحي بن حمزة العلوي: الطّراز، مطبعة المقتطف، مصر، ج1، دط، 1914م، ص: 366، 367.

[2]– المصدر نفسه، ص: 367.

[3]– المصدر نفسه، ص: 367.

فإنّه ليس كناية، وقولنا: "مختلفيْن" يخرج عنه المتواطئ، فإنّ دلالته على أمور متماثلة، وقولنا "حقيقة ومجازا" يحترز به على اللّفظ المشترك، فإنّ دلالته على ما يدلّ عليه من المعاني على جهة الحقيقة لا غير، وقولنا: "من غير واسطة" يحترز به عن التّشبيه، فإنّه لابدّ فيه من أداة التّشبيه إمّا ظاهرة كقولك زيد كالأسد، وإمّا مضمرة كقولك زيد البحر، وقولنا "على جهة التّصريح" يحترز به عن الاستعارة، فإنّ دلالتها على ما تدلّ عليه من جهة صريحها، إمّا من غير قرينة كدلالة الأسد على الحيوان، وإمّا مع القرينة كدلالة الأسد على الشّجاع فكلاهما مفهوم من جهة التّصريح، بخلاف الكناية فإنّ الجماع ليس صريحا من قوله تعالى: ﴿فَأْتُوا حَرْثَكُمْ﴾[1]، وإنّما هو مفهوم على جهة التّبع كما دلّت عليه بحقيقتها، فهذا هو الحدّ الصالح لتقرير ماهية الكناية»[2].

فالكناية بهذا المفهوم المعمّق تسمو بالكلام إلى درجة عالية من البلاغة وجماليتها، لأنّها تضفي عليه التّهذيب والأدب، ومن هذا الباب أجمع أهل هذا الفنّ على أنّ الكناية أبلغ من التّصريح لما لها من تأثير بياني في ذات المتلقّي والقارئ.

ولقد تحدّث المحدثون عن هذا اللّون البياني وأشادوا به، كما أشار إلى ذلك **"عبد الفتّاح لاشين"** في كتابه **"البيان في ضوء أساليب القرآن"** ذاكرا بأنّ «**بلاغة الكناية تتمثّل في أنّها تعرض المعنى مصحوبا بالدّليل ومقرونا بالبرهان...، كذلك يحسّ السّامع لأسلوب الكناية جمالا، ويجد لها أثرا لا يجده للتّعبير الصّريح، وذلك لأنّ الكناية تعرض المعنى مصوّرا بصورة محسوسة فيزداد تعريفا ووضوحا**»[3].

[1]–سورة البقرة، الآية: 223.

[2]– يحي بن حمزة العلوي: الطّراز، ص: 373، 374.

[3]– عبد الفتّاح لاشين: البيان في ضوء أساليب القرآن، دار الفكر العربي، القاهرة، دط، 1998م، ص: 279، 280.

في حين نرى "**عبد العزيز عتيق**" يجعلها في مرتبة واحدة مع الاستعارة حيث يقول: «**والكناية كالاستعارة من حيث قدرتها على تجسيم المعاني، وإخراجها صورة محسوسة، تزخر بالحياة والحركة وتبهر العيون منظرا**»[1]، بينما نرى "**بدوي طبانه**" يضفي مزيّة أخرى لهذا الأسلوب وذلك في قوله: «**والكناية وسيلة من وسائل تحقيق القصد في النّيل من نوع الخصم والنّكاية به من غير أن تمسَّهم مسًّا ظاهرا**»[2].

فمن خلال هذا الطّرح المفاهيمي للكناية وأسلوبها البلاغي نجد صاحب اللّاميّة "**الشّنفرى**" يوظّف بعض الصّور الكنائيّة، وذلك لخدمة نصّه الشّعري وتقريب المعاني والدّلالات لذهن المتلقّي ومن بين الصّور الكنائيّة التي وردت في اللّاميّة قوله:

1– في البيت (01):

أَقِيمُوا بَنِي أُمِّي صُـــدُورَ مَطِيِّكُـــــمْ فَإِنِّي إِلَى قَوْمٍ سِوَاكُمْ لَأَمْيَـــلُ*

فهذا البيت كما نعلم جميعا هو مطلع قصيدة اللّاميّة، والصّورة الكنائيّة جاءت في قوله: "**صُدُورَ مَطِيِّكُمْ**" وهي كناية عن صفة، وهي استعداد "**الشّنفرى**" للرّحيل وعزمه عليه، فكنّى عن ذلك برفع صدور الإبل عن الأرض، وإقامة صدور الإبل هي كناية عن التّهيُّؤ للرّحيل، وليس معناه السّير فعلا، فالمنظر الواقعي للنّاقة أنّها إنّما تنصب صدرها عندما تتهيّأ للقيام من بروكها، وكأنّ الشّاعر في هذا البيت يقول أنّي كرهت مقامي بينكم وأرغب في مكان سوى هذا المكان، لذا جاء بهذا التّصوير الأدبي الذي يجسّم المعنى ويبرزه، فهي بحقٍّ صورة شعريّة معبّرة عن مفارقة الشّاعر لقومه[3].

---

[1]– عبد العزيز عتيق: علم البيان، دار النّهضة العربيّة، بيروت، د ط، 1985م، ص: 224.

[2]– بدوي طبانة: علم البيان، دراسة تاريخيّة فنّيّة في أصول البلاغة العربيّة، مكتبة الأنجلو مصرية، ط4، دت، ص: 206.

*بَنُو الأَمِّ: الأشقاء من الإخوة، واختار هذه الصّلة لأنّها الأقرب والأنسب إلى العاطفة والمودّة.

[3]– ينظر: عبد الحليم حفني، لامية العرب للشّنفرى، ص: 08.

2– في البيت (02):

فَقَدْ حُمَّتِ الْحَاجَاتُ وَاللَّيْلُ مُقْمِـرٌ وَشُدَّت لِطَيَّاتٍ مَطَايَا وَأَرْحُـلُ*

لقد أكّد "**الشّنفرى**" في هذا البيت على أنّ القرار الذي اتّخذه كان قرارا صائبا لا رجعة فيه والذي يمثّل في رحيله عن بني جلدته، وكلمة "**حُمَّت**" دلّت على التّدبير والإبرام، ومعنى هذا أنّ "**الشّنفرى**" لمّا أقدم على الرّحيل أقدم عليه في رويّة وأناة وهو مقتنع بما يفعل، لذا اختار الكناية عن ذلك فقال: "**واللَّيْلُ مُقْمِرٌ**" وضوء القمر هنا ليس مرادا بحقيقته، وإنّما هو كناية عن التّفكّر في هدوء ورضا نفس، ووضوح هدفه، فهو في الضّوء وليس في الظّلام، والبيت مبني على سابقه[1].

3– في البيت (45):

فَإِنْ تَبْتَئِسْ بِالشَّنْفَرَى أُمَّ قَسْطَلٍ لَمَا اِغْتَبَطَتْ بِالشَّنْفَـرَى قَبْلُ أَطْوَلُ*

في هذا البيت نجد في "**أمّ قسطل**" كناية عن الحرب، وهي كناية عن موصوف، وتوسّل بالتّشخيص لدعم الكناية، إذ جعل الحرب تحسّ وتشعر وتغتبط، ملبسا إيّاها صفات الآدميّين، ويظهر إحساس الشّاعر بالهزيمة النّفسيّة في مفارقته لقومه، فلجأ إلى تضخيم الذّات فلا غرابة إن انتصر أو هُزِمَ في نظره.

4– في البيت (50):

فَإِمَّا تَرَيْنِي كَابْنَةِ الرّمْلِ ضَاحِيًا عَلَى رِقَّةٍ أَحْفَـى وَلَا أَتَنَعَّـلُ

الكناية في قوله "**ابنة الرّمل**" وهي كناية عن موصوف وهو الحيّة، وقد تكون البقرة الوحشيّة، تبدوا صورة الكناية بدويّة تجمع البؤس من أطرافه، وجسم ما يشعر به من بؤس في صورة حسّيّة تحيل

---

*"**الطِّيَة**: الحاجة أو النّيّة المدبّرة، **الأرْحُلُ**: جمع رَحْل، وهو ما يوضع على ظهر البعير.

[1]– ينظر: عبد الحليم حفني، لامية العرب للشّنفرى، ص: 08.

*"**أمّ قَسْطَل**: اسم للحرب لأنّها تثير الغبار، **والقَسْطَلُ**: الغبار.

المعاني المجرّدة إلى صور ملموسة مشاهدة محاولا إبراز قواه غير المنظورة كالتّحمل، كما أنّها (الكناية) تحمل تهديدا لقومه أنّه متربّص بهم، وفي (**تريني**) خطاب للأنثى، وهي مصدر العطف الذي يمثّل حاجة يفتقدها الشّاعر.

5– في البيت (62):

وَيَوْمٍ مِنَ الشِّعْرَى يَـذُوبُ لُعَابُـــهُ أَفَاعِيهِ فِي رَمْضَائِـــهِ تَتَمَلْمَـــلُ

الكناية في قوله:" **وَيَوْمٍ مِنَ الشِّعْرَى** " وهي كناية عن موصوف وهو فصل الصّيف شديد الحرارة، وفي بقيّة البيت كناية عن شدّة الحرّ، ومصدر الصّورة الكنائيّة هو الصّحراء: فهو يتحدّث عن موجودات بيئته.

فالشّاعر لا يعيش في فراغ ولا يبدع من فراغ، إنّما يشكّل صوره بالاعتماد على مصادر قد تعود إلى الواقع المادّي بمدركاته ومحسوساته، وإحساس الشّاعر ومن يشاركه المكان بشدّة الحرّ، حالة معنويّة نقلها أسلوب التّجسيم لدائرة الحسّي الملموس المشاهد، وفي هذه الكناية يعلوا صراخ الشّاعر طالبا العطف بوصفه لمكان عيشه وإسقاط المعاناة على الأفاعي[1].

6– في البيتيْن (37–38):

وَتَشْرَبُ أَسَارِي الْقَطَا الْكُدْرُ بَعْدما سَرَتْ قَرَبًا أَحْنَـــاؤُهَا تَتَصَلْصَـــلُ*

هَمَمْتُ وَهَمَّتْ وَابْتَدَرْنَا وَأَسْـدَلَتْ وَشَمَّـــرَ مِنِّي فَارِطٌ مُتَمَهِّـــــلُ*

ففي البيت الأوّل (37) كناية عن موصوف وهو شدّة سرعة "**الشّنفرى**"، والشّاعر في هذا البيت يريد أن يؤكّد قدرته الجسمانيّة وخفّته، والمعنى إنّي أسرع من طائر القطا، وفي البيت الثّاني (38)

[1]– ينظر: محمّد أحمد الأمين أحمد، التّشكيل الاستعاري والكنائي، ص: 223.

*__الْأَسَار__: جمع سُؤْر، وهو بقيّة الشّراب، __والْأَحْنَاء__: جمع حُنُوٍّ وهو الجانب، __تَتَصَلْصَلُ__: يصدر منها صوت العطش.

*__الْإِبْتِدَار__: السّباق، __الْإِسْدَال__: الإرخاء، الفارط، المتقدّم.

يستعدّ كلّ من "**الشّنفرى**" و"**طائر القطا**" للسّباق نحو حوض الماء، وجاءت الكناية في هذا البيت في قوله: "**وَأَسْدَلَتْ**" وهي كناية عن صفة، أي كناية عن التّعب وضعف السّرعة، والمعنى بينما ظهر التّعب على القطا فأسدل أجنحته إلى أسفل، كنت أنا في قمّة نشاطي فشمّرت ثوبي إلى أعلى[1].

7– في البيت (57):

فَأَيَّمْتُ نِسْـــوَانًا وَأَيْتَمْتُ إِلْـــــدَةً وَعُدْتُ كَمَا أَبْدَأْتُ وَاللَّيْلُ أَلْيَــلُ

يظهر في قوله: "**أَيَّمْتُ نِسْوَانًا وَأَيْتَمْتُ إِلْدَةً**" كناية عن صفة قتل الرّجال دون النّساء، وفي قوله: "**اللَّيْلُ أَلْيَلُ**" كناية عن صفة هي شدّة الظّلام الحالك، وللصّورة الكنائيّة في هذا البيت وظيفة اِجتماعيّة، فالشّاعر يبرز القيم التي يعتدّ بها مجتمعة كفضائل المروءة وصيانة المرأة[2].

فالكناية إذا في اللّاميّة هي الأخرى جاءت بنزر قليل، وما ورد منها جاء لرفع قيمة المعاني البعيدة التي تشير إليها في ذهن السّامع، كما أنّ تشكيلها جاء عفويًّا كسابقتها يعبّر عن الذّات.

ومجمل القول إنّ الآليات التي استخدمناها في نصّ اللّامية بأنواعها الثّلاث (التّشبيه، الاستعارة، الكناية) شكّلت مدخلا وحدثا مهمًّا في قوّة تعبير الشّاعر، وذلك من خلال الأسلوب الذي طرحه ووظّفه، كما أنّها بيّنت لنا ثقافته وتجاربه التي خاضها في حياته، فضلا عن هذا أنّها وجّهت المتلقّي نحو إدراك المعاني التي قصدها "**الشّنفرى**" من خلال نصّه الشّعري، بل جعلته (المتلقّي) يعيش ومعطيات النّصّ بكلّ جزئياته وحيثياته.

[1]– ينظر: عبد الحليم حفني، لامية العرب للشّنفرى، ص: 21.

[2]– ينظر: محمّد أحمد الأمين أحمد، التّشكيل الاستعاري والكنائي في لامية العرب، ص: 224.

خـاتمة

تناول هذا البحث الذي انبنى في مدخل وأربعة فصول قضيّة بالغة الأهمّيّة تمثّلت في القراءة وآلياتها في فهم وتلقّي النّصّ الشّعري القديم رغم بعده السّاحق عنّا، والتي كان الهدف منها هو كيف يقرأ المتلقّي هذا النّصّ من خلال تطبيق هذه الآليات التي ركّزت فيها على التّشبيه والاستعارة والكناية، والتي بدورها أسهمت في الكشف عن مكامن الإبداع في النّصّ الشّعري.

عطفا على ما سبق، إنّ من المتعارف عليه أنّ لكلّ بداية نهاية، ونهاية هذا البحث خاتمته التي تعتبر من عُرفِ البحث العلمي، فأردت أن تكون نتائجها مجموعة من الملاحظات الهامّة سجّلتها في النّقاط الآتيّة:

1- ظهور نظريّة التّلقّي بالمفهوم العام التّنظيري والإجرائي لدى الغربيين، حيث قاموا بوضع نظريّة قائمة على أصولها، كما ننوّه بأنّ مصطلح التّلقّي كمفهوم لم يكن غائبا في تراثنا النّقدي القديم (البلاغة والنّقد،..)، ولو قدّر للتّلقّي كما هو الحال بالنّسبة للغرب موجودا في الدّراسات العربيّة القديمة لكوّنوا له نظريّة مفادها قائم على فهم الحوار الإبداعي والجمالي الذي ينشأ بين النّصّ الشّعري بجميع مكوّناته ومتلقّيه بجمع ما يحمل من ثقافات بلاغيّة، نقديّة، تحليليّة، ومع هذا نقول إنّ جهود الأوائل تستحقّ التّقدير، وخير دليل على ذلك تِلكُمُ المصطلحات التي وظّفوها في منجزاتهم العلميّة كالتّماسك، والاتّساق، والانسجام وغيرها...

2- إنّ المتلقّي في حدّ ذاته لعب دورا أساسيّا بارزا في عمليّة الإبداع الشّعري بحيث أصبح مشاركا لمنتج النّصّ بطريقة أو بأخرى، ولو عدنا إلى المتلقّي في العصر الجاهلي بحكم أنّنا نتعامل مع نصّ شعريٍّ قديم نجده مشاركا فعليّا للشّاعر لا يقلّ أهمّيّة عن أيّ متلقّ في عصر من العصور.

3- إنّ القراءة هي الدّائرة التي تتجلّى فيها تجربة القارئ و رؤيته الثّاقبة، وبها يُحْكَمُ على القارئ إذا ما كان جيّدا أو غير ذلك، كما أشرنا في مقدّمة هذا البحث.

4- إنّ أهمّيّة القراءة تكمن في تمحيص جميع القضايا المتعلّقة بالنّصّ الشّعري، سواء كانت هذه القضايا جماليّة أو معرفيّة.

5- إنّ القراءة الفاحصة هي قراءة قائمة على حسّ القارئ المرهف الذي يتذوّق النّصّ بداية من عنوانه.

6- إنّ العلاقة بين القراءة والتّأويل هي علاقة جدليّة لا يمكن الفصل فيها خاصّة في مجال الأدب وبالضّبط الشّعر منه.

7- إنّ القراءة هي إنتاج ثان للنّصّ، بحيث يعتبر القارئ عنصرا فاعلا في العمليّة القرائيّة.

8- لقد كان لعلماء التّراث الأوائل ممارسات نصّيّة سابقة، إذ كانت لهم أوّل دراسة وممارسة نصّيّة مع النّصّ المقدّس (القرآن الكريم)، وهذا يجرّنا إلى جهود الإمام **"أبو بكر الباقلّاني"** و**"حازم القرطاجنّي"**، ممّا جعل أهل البلاغة والنّقد يحذون حذوهم في تطبيق الممارسات النّصّيّة على الشّعر وفنون الأدب الأخرى بنوع من التّلميح والإشارة.

9- اهتمام العرب القدامى كـ**"حازم"** بالمتلقّي مع مراعاة أحواله وظروفه المختلفة، كما أنّه حدّد الوظيفة العامّة للشّعر من خلال تفعيل التّأثير في القارئ/المتلقّي وحمله على عنصر الإقناع، كما نوّه إلى وظائف أخرى للشّعر كالوظيفة الأخلاقيّة والاجتماعيّة.

10- إنّ العرب القدامى اهتمّوا بالقارئ/ المتلقّي ورسموا حدوده وجعلوه في مستويات، حيث جعلوه عنصرا محاورا للنّصّ بجميع أبعاده الجماليّة والفنّيّة.

11- إنّ الإجراءات النّصّيّة لم تكن غائبة في تراثنا العربي كما هو متصوّر للبعض، فقد ساهموا في إرساء قواعد لسانيات النّصّ التي جاء بها الغرب.

12- مسايرة الباحثين العرب المحدثين لما جاءت بها الدّراسات النّصّيّة الغربيّة من طروحات منهجيّة سواء من جهة التّأليف أو من جهة التّرجمة كما رأينا في الفصل الثّاني من هذا البحث.

13- إنّ الصّعلكة هي النّسق المضمر في شعر الصّعاليك، ممّا جعل حياة صاحب اللّامية مليئة بالأحداث والمغامرات التي أثّرت سلبا على حياته كشاعر من جهة، وعلى شعره من جهة أخرى

بحيث لم يصنّف كباقي الأشعار المطروحة في كتب الأدب كالكتاب الذي جمع جمهرة أشعار العرب مثلا لـ"**أبي زيد خطّاب القرشي**".

14- إنّ ظاهرة الصّعلكة هي ظاهرة واقعيّة عاشها النّاس وسجّلها أهل التّاريخ والأدب.

15- إنّ الخطاب الشّعري لهذه الفئة امتاز بالخروج عن كلّ ما هو مألوف عند الشّعراء نتيجة. الحياة المضطربة التي كانوا يعيشونها بين أقوامهم، حيث وظّفوا الطّابع القصصي في أشعارهم

16- إنّ لامية العرب تعتبر من أنفس ما خلّف العرب من شعر، لأنّها تحمل في طيّاتها كريم الخصال.

17- إقبال الكثير من الشّرّاح لهذه القصيدة(لامية العرب) عبر العصور بدءا من الشّرح المنسوب إلى المبرّد باعتباره أقدم شرح وصل إلينا، ولما تميّزت به من قوّة في البناء وجودة السّبك.

18- إنّ اللّامية -في نظري- تعتبر من نماذج شعر الذّات، لأنّ الشّنفرى كثيرا ما تحدّث في نصّه الشّعري عن ذاته وما لاقت من الويلات والاضطهاد من قبل بني جلدته، الأمر الذي دفعه إلى اللّجوء للمجتمع الحيواني الذي رأى فيه السّبيل الوحيد للتّغلّب على أزماته النّفسيّة التي طالت كيانه الدّاخلي.

19- إنّ شخصية الشّنفرى شخصيّة امتازت عن بقيّة شخصيات الصّعلكة في المجتمع الجاهلي بتمرّده حيث جعله وسيلة وغاية في نفس الوقت.

20- إنّ المتمعّن في لغة اللّامية يجدها لا تقلّ أهمّيّة عن اللّغة السّحريّة التي عرفتها باقي القصائد الشّعريّة في العصر الجاهلي كالمعلّقات مثلا.

21- إنّ نسبة توثيق اللّامية تعود للشّنفرى وليس لخلف الأحمر كما هو مزعوم.

22- إنّ البيان العربي يعتبر لونا من ألوان البلاغة العربيّة، إذ به يكشف عن القيم الفنّيّة والجماليّة التي يحملها النّصّ الشّعري، بحيث يشتمل على الصّورة الشّعرية كونها العنصر الخلّاق في العمليّة الإبداعيّة.

23- لقد بيّنت لنا الصّورة الشّعرية ثقافة الشّنفرى وتجربته الشّعريّة.

24- إنّ الآليات التي استخدمناها في هذا البحث (التّشبيه-الاستعارة-الكناية) شكّلت مدخلا أساسيّا في بناء وقوّة القصيدة التي اتّخذتها موضوعا للدّراسة، بحيث استخدم الشّنفرى هذه الآليات البيانيّة بنسب متفاوتة في بناء صوره الكلّيّة التي تعبّر عن معاناته اليوميّة التي كانت ترافقه.

ومن خلال رصد هذه النّتائج، تبيّن أنّ آليات القراءة التي طبّقتها على النّصّ الشّعري القديم (لامية العرب) كانت في شقّها البياني الذي يعتمد على الذّوق والجمال والوصف، ومن هنا يمكن لأيّ دارس أن يربط الدّرس البلاغي مثلا بالدّرس الاجتماعي أو النّفسي في فهم وتحليل النّصوص الشّعريّة القديمة، ومن ثمّ تطبيق الآليات النّفسيّة أو الاجتماعيّة عليها بغرض التّعمّق أكثر.

وبعد هذه المسحة لجملة النّتائج المتوصّل إليها من خلال هذا البحث الذي لا ندّعي فيه الكمال، وإنّما حاولنا جاهدين أن نسلّط الضّوء على آليات القراءة البيانيّة في تلقّي وفهم النّصّ الشّعري القديم، وبهذا أقرّ بأنّي لم أوفّه حقّه من البحث، والتّدقيق، والتّعمّق، والتّحليل، وربّما هو بحاجة إلى هندسة جديدة من حيث الخطّة أو إلى قراءة أشمل وأدقّ، فالكمال لله وحده -جلّ في علاه- وهذا البحث ما هو إلّا جهد متواضع من عبد خطّاء ومقصّر يحتاج إلى النّقد والتّصويب والتّقويم والتي أرى فيها نقاط تثمين للبحث، ولا يمكن لهذا البحث أن يكون ذا منفعة إلّا بعد فحصه من قبل السّادة الأساتذة الكرام.

أجدّد شكري لكلّ من قدّم لي يد العون، أو أسدى إليّ نصيحة، أو قدّم ملاحظة من سادتي الأساتذة أعضاء اللّجنة الموقّرين داعيا الله –العليّ القدير– أن يحفظهم بحفظه وأن يُسبِلَ عليهم جلباب السّتر والعافيّة، وأن يكتب لنا ولهم السّعادة في الدّارَيْن.

وفي الختام أقول:

إنّ العمل الذي تفضّلت به وشرعت في البحث فيه في الحقيقة هو جهد المقلّ، ولعلّ ما فيه من الفجوات والهنّات والسّقطات والتّجاوزات حدث من غير قصد منّي، فحسبي أن أُنْظَمَ في عِقْدِ الباحثين أو أُحْسَبَ في عدّادهم، وحسبي كأيّ باحث أنّي حاولت واستشرت وجمعت، وحلّلت وسطّرت ثمّ ختمت، وما هذا العمل إلّا بداية للمسار العلمي إن شاء الله تبارك وتعالى، فالله نسأل أن يجعله في ميزان الحسنات وأن ينفع به في الحياة وبعد الممات، وأن يثيبني على الجهد بأجر الاجتهاد والإصابة، وأن يغفر لي الخطأ والشّطط وهو وحده وليّ التّوفيق ﴿ رَبَّنَا لَا تُزِغْ قُلُوبَنَا بَعْدَ إِذْ هَدَيْتَنَا وَهَبْ لَنَا مِن لَّدُنكَ رَحْمَةً ۚ إِنَّكَ أَنتَ ٱلْوَهَّابُ ۝ رَبَّنَآ إِنَّكَ جَامِعُ ٱلنَّاسِ لِيَوْمٍ لَّا رَيْبَ فِيهِ ۚ إِنَّ ٱللَّهَ لَا يُخْلِفُ ٱلْمِيعَادَ ۝ ﴾ ، ﴿ رَبَّنَا لَا تُؤَاخِذْنَآ إِن نَّسِينَآ أَوْ أَخْطَأْنَا ۚ رَبَّنَا وَلَا تَحْمِلْ عَلَيْنَآ إِصْرًا كَمَا حَمَلْتَهُۥ عَلَى ٱلَّذِينَ مِن قَبْلِنَا ۚ رَبَّنَا وَلَا تُحَمِّلْنَا مَا لَا طَاقَةَ لَنَا بِهِۦ ۖ وَٱعْفُ عَنَّا وَٱغْفِرْ لَنَا ۚ وَٱرْحَمْنَآ ۚ أَنتَ مَوْلَىٰنَا فَٱنصُرْنَا عَلَى ٱلْقَوْمِ ٱلْكَٰفِرِينَ ۝ ﴾.

قائمة المصادر والمراجع

- **القرآن الكريم برواية ورش عن نافع.**
- **السّنّة النّبويّة الشّريفة.**

المصادر والمراجع:

1) إبراهيم خليل: الأسلوبيّة ونظرية النّصّ، دراسات وبحوث/ نقد، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت، ط1، 1997م.
2) إبراهيم خليل: النّصّ الأدبي تحليله وبناؤه، دار الكرمل، عمّان، ط1، 1995م.
3) أحمد بوحسن: نظرية الأدب (القراءة – الفهم – التّأويل)نصوص مترجمة، مطبعة النّجاح الجديدة، الدّار البيضاء، المغرب، ط1، دت.
4) أحمد بوحسن: نظرية التّلقّي والنّقد العربي الحديث، منشورات كليّة الأدب والعلوم الإنسانيّة، مطبعة النّجاح، الدّار البيضاء، الرّباط، ط1، 1994م.
5) أحمد شوقي: "الشّوقيات"، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ج2، دط، دت.
6) أحمد عبد السّيّد الصّاوي: مفهوم الاستعارة في بحوث اللّغويّين والنّقاد والبلاغيّين (دراسة تاريخيّة فنّيّة)، منشأة المعارف، الاسكندريّة، دط، 1988م.
7) أحمد مطلوب: في المصطلح النّقدي منشورات المجمّع العلمي، بغداد، دط، 2002م.
8) أحمد يوسف، القراءة النّسقيّة، سلطة البنية ووهم المحايثة، الدّار العربية للعلوم، الجزائر، ط1، 2007م.
9) أحمد يوسف، القراءة النّسقية، سلطة البنية ووهم المحايثة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2003م.
10) إدوارد سابير، اللّغة (مقدّمة في دراسة الكلام)، تر: منصف عاشور، سلسلة مساءلات، الدّار العربيّة للكتاب، تونس، ج1، 1995م.
11) الأزهر الزّناد، نسيج النّصّ، (بحث في ما يكون به الملفوظ نصّا)، المركز الثّقافي العربي، بيروت، ط1، 1993م.
12) أسماء معيكل: نظرية التّوصيل في الخطاب الرّوائي العربي المعاصر، دار الحوار للنّشر والتّوزيع، سوريّا، ط1، 2010م.

13) أبو إسماعيل بن القاسم القالي البغدادي: الأمالي، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، ج1، دط، دت.

14) إسماعيل بن حمّاد الجوهري: الصّحاح تاج اللّغة وصحاح العربيّة، تح: أحمد عبد الغفور عطّار، دار العلم للملايين، بيروت، ج1، ط1، 1989م.

15) إليا الحاوي، في النّقد والأدب (مقدّمات جماليّة عامّة وقصائد محلّلة من العصر الجاهلي)، دار الكتاب اللّبناني، بيروت، ج1، ط5، 1986م.

16) الإمام الجويني: شرح الورقات، تح: سارة شارفي الهاجري، دار البشائر الإسلاميّة، الكويت، ط1، دت.

17) إمبرتو إيكو: التّأويل بين السّيميائيّات والتّفكيكيّة، تر: سعيد بنكراد، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، المغرب، ط2، 2004م.

18) أمبرتو إيكو: القارئ في الحكاية، التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية، تر: أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1996م.

19) أوزرير نوري سعودي، الخطاب الأدبي من النّشأة إلى التّلقّي، مع دراسة نموذجية، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2005م.

20) بدوي طبانة: علم البيان، دراسة تاريخيّة فنّيّة في أصول البلاغة العربيّة، مكتبة الأنجلو مصرية، ط4، دت.

21) بسّام قطّوس: إستراتيجيّات القراءة (التّأصيل والإجراء النّقدي)، أربد، مؤسّسة حمادة، دار الكندي، الأردن، دط، دت.

22) بشرى موسى الصّالح: الصّورة الشّعريّة في النّقد العربي الحديث، المركز الثّقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1994م.

23) بشرى موسى الصّالح: نظرية التّلقّي، أصول وتطبيقات، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، بيروت، ط1، 2001م.

24) بشرى موسى الصّالح، لعبة المتاهة في التّأويل ومقالات أخرى، دار أزمنة، عمّان، الأردن، ط1، 2009م.

25) بشير إبرير، استراتيجيّة الانسجام في قراءة النّص الأدبيّ (قصّة سميرة عزّام- دموع البيع نموذجا)، معهد اللّغة العربيّة وآدابها، جامعة عنابة، الجزائر.

26) أبي بكر عبد القاهر بن عبد الرّحمن بن عمر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تعليق: محمود محمّد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، دط، دت.

27) أبي بكر محمّد بن الطّيب الباقلّاني: إعجاز القرآن، تح: السّيّد أحمد صقر، دار المعارف، مصر، دط، دت.

28) ابن البنّاء المرّاكشي: الرّوض المريع في صناعة البديع، تح: رضوان بنشقرون، دار النّشر المغربيّة، الدّار البيضاء، دط، 1985م.

29) تزفيتان تودوروف: الشّعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء سلامة، دار توبقال للنّشر، المغرب، ط2، 1990م.

30) تمّام حسّان: اللّغة العربيّة معناها ومبناها، دار الثّقافة، الدّار البيضاء، المغرب، دط، 1994م.

31) جابر عصفور: الصّورة الفنّيّة في التّراث النّقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثّقافي العربي، بيروت، لبنان، ط3، 1992م.

32) جابر عصفور: مفهوم الشعر، دراسة في التّراث النّقدي، مطابع الهيئة المصريّة للكتاب، ط5، 1995م.

33) الجاحظ: البيان والتّبين، تح: عبد السّلام محمّد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ج1، ط7، 1998م.

34) الجاحظ: البيان والتّبين، مكتبة الخانجي، القاهرة ،ج1، ط7، 1998م.

35) الجاحظ، الحيوان، تح: عبد السّلام محمّد هارون، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، ج3، ط2، 1965م.

36) جميل عبد المجيد، البديع بين البلاغة العربيّة واللّسانيّات النّصّيّة، الهيئة المصريّة للكتاب، القاهرة، د ط، 1998م.

37) جوليا كريستيفا، علم النّصّ، تر: فريد الزّاهي، دار توبقال للنّشر، الدّار البيضاء، المغرب، ط2، 1997م.

38) جون ستروك: البنيويّة وما بعدها من ليفي ستراوس إلى دريدا، تر: محمّد عصفور، عالم المعرفة، الكويت، دط، 1996م.

39) جون لاينز، اللّغة والمعنى والسّياق، تر: عبّاس صادق وهّاب، دار الشّؤون الثّقافيّة العامة، آفاق عربيّة، العراق، ط1، 1978م.

40) جوناثان كولر: مدخل إلى النّظرية الأدبيّة، تر: مصطفى بيومي عبد السّلام، المجلس الأعلى للثّقافة، القاهرة، ط1، 2003م.

41) حاتم الصّكر: ترويض النّصّ، دراسة لتحليل النّصّ في النّقد المعاصر، إجراءات ومنهجيّات، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، دط، 1988م.

42) حاتم حسين البصيص، تنمية مهارات القراءة والكتابة، استراتيجيات متعدّدة للتّدريس والتّقويم، منشورات الهيئة العامّة السّوريّة للكتاب، دمشق، دط، 2011م.

43) حافيظ علوي اسماعيلي: مدخل إلى نظرية التّلقّي "سلسلة علامات في النّقد"، النّادي الأدبي الثّقافي، جدّة، ج34، مج09، 1999م.

44) حامد صدقي، حامد فشي، مفهوم الشّعر عند الرّافعي والعقّاد (دراسة تحليليّة)، مجلّة إضاءات نقديّة (فصليّة محكّمة)، ع10، 2013م.

45) حبيب مونسي: القراءة والحداثة (مقاربة الكائن والممكن في القراءة العربيّة)، منشورات اتّحاد كتّاب العرب، دمشق، سوريّا، دط، 2000م.

46) حسّان حسين عبابدة، القراءة عند الأطفال في ضوء المناهج الحديثة، دار صفاء، عمّان، ط1، 2008م.

47) حسن البنا عز الدّين، الشّعرية والثّقافة، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، المغرب، ط1، 2003م.

48) حسن بن رشيق، أنموذج الزّمان في شعراء القيروان"، تح: محمّد العروسي وبشير اليكوشي، الدّار التّونسيّة، 1986م.

49) حسن جعفر خليفة، فصول في تدريس اللّغة العربيّة (ابتدائي–متوسّط– ثانوي)، مكتبة الرّشد، ط4، 2004م.

50) حسن جعفر نور الدّين: موسوعة الشّعراء الصّعاليك، رشاد برس للطّباعة والنّشر والتّوزيع، بيروت، لبنان، ج2، دط، 2007م.

51) أبو الحسن حازم بن محمّد بن حازم القرطاجنّي: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمّد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، دط، 1986م.

52) حسن حنفي، قراءة النّصّ، مجلّة ألف، دار قرطبة للطّباعة والنّشر، الدّار البيضاء، ط2، 1993م.

53) حسن عبد الباري عصر، الفهم عن القراءة، مركز الإسكندرية للكتاب، دط، 2000م.

54) حسن مصطفى سحلول، نظريّات القراءة والتّأويل الأدبي وقضاياها، منشورات اتّحاد الكتّاب للعرب، دمشق، دط، 2001م.

55) حسين جمعة، المسار في النّقد الأدبي (دراسة في نقد النّقد الأدبي القديم والتّناص)، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، سوريا، ط1، 2001م.

56) حمّادي حمّو: الفكر البلاغي عند العرب أسسه وتطوّره إلى القرن السادس (مشروع قراءة)، منشورات الجامعة التّونسيّة، دط، 1981م.

57) حميد لحمداني: القراءة وتوليد الدّلالة، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، المغرب، ط1، 2003م.

58) حميد لحميداني: القراءة وتوليد الدّلالة (تغيير عاداتنا في قراءة النّصّ الأدبي)، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، ط1، 2003م.

59) حميد لحميداني: من قضايا التّلقي والتّأويل والخطاب الأدبي التّأويل والتّلقّي، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرّباط، المغرب، ط1، 1994م.

60) خالد بن عبد العزيز نصّار، الإضاءة في أهمّية الكتاب والقراءة، دار العاصمة، القاهرة، دط، دت.

61) الخطيب القزويني: الإيضاح في علم البلاغة المعاني والبيان والبديع، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، ط1، 2003م.

62) خولة طالب الإبراهيمي: مبادئ في اللّسانيات، دار القصبة للنّشر، الجزائر، ط2، 2000م.

63) دانييل هنري باجو: الأدب العام والمقارن، تر: غسّان السّيّد، منشورات اتّحاد كتّاب العرب، دمشق، دط، 1997م.

64) دياب قديد: تلقّي النّصّ الشّعري لدى نقاد القرنين الثّاني والثّالث الهجريين.

65) ديفيد جاسير: مقدمة في الهرمينوطيقا، تر: وجيه قانصو، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007م.

66) رابح بوحوش: اللّسانيّات وتحليل النّصوص، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2007م.

67) ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشّعر وآدابه ونقده، تح: محمّد محي الدّين عبد الحميد، دار الجيل للنّشر والتّوزيع والطّباعة، بيروت، ج1، ط5، 1981م.

68) الرّماني والخطابي وعبد القاهر الجرجاني، ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تح: محمّد خلف الله ومحمّد زغلول سلاّم، دار المعارف، مصر، ط3، دت.

69) الرّماني، الخطّابي وعبد القاهر الجرجاني: ثلاث رسائل في إعجاز القرآن في الدّراسات القرآنيّة والنّقد الأدبي، تح: محمّد خلف الله ومحمّد زغلول سلام، دار المعارف، مصر، ط3، 1976م.

70) روبرت دي بوجراند وألفغانغ دريسلر، مدخل إلى علم لغة النّصّ، تر: إلهام أبي غزالة وعلي خليل حمد، مطبعة دار الكتاب، بيروت، ط1، 1992م.

71) روبرت دي بوجراند: النّصّ والخطاب والإجراء:تر: تمّام حسّان، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 1998م.

72) روبرت سي هولب: نظريّة الاستقبال (مقدّمة نقديّة)، تر: عبد الجليل جواد، دار الحوار للنّشر والتّوزيع، سوريّة، ط1، 1992م

73) روحي البعلبكي، المورد قاموس عربي انجليزي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط8، 1996م.

74) رولان بارت: لذّة النّصّ، تر: منذر عيّاشي، دار لوسوي، باريس، ط1، 1992م.

75) ساجد العبدلي، القراءة الذّكّية، الإبداع الفكري، الكويت، ط2، 2007م.

76) ساجد العبدلي، كيف تجعل القراءة جزءا من حياتك، دار مدارك، دبي، ط1، 2011م.

77) سامي إسماعيل: جماليات التّلقّي، المجلس الأعلى للثّقافة، القاهرة، ط1، 2002م.

78) سعيد حسن بحيرى: علم لغة النّصّ المفاهيم والاتّجاهات، مكتبة لبنان، بيروت، ط1، 1997م.

79) سعيد مصلوح، في النّصّ الأدبي، دراسة أسلوبيّة إحصائيّة، الهيئة العامّة للكتب، الاسكندريّة، ط1، 1993م.

80) سعيد يقطين: انفتاح النّصّ الرّوائي النّصّ والسّياق، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، ط2، 2001م.

81) سعيد يقطين: تحليل الخطاب الرّوائي (الزّمن، السّرد، التّبئير)، المركز الثّقافي العربي، بيروت، ط3، 1997م.

82) ابن سلّام الجمحي: طبقات فحول الشّعراء، تح: محمود شاكر، جامعة الإمام محمّد بن سعود الرّياض، دط، دت.

83) سمير يونس أحمد صلاح: التّعلم الذّاتي والقراءة، دار إقرأ، الإسكندرية، ط1، 2006م.

84) سمير يونس أحمد صلاح، التّعليم الذّاتي والقراءة، دار اقرأ للنّشر والتّوزيع، القاهرة، ط1، 2006م.

85) شفيع السّيِّد: التّعبير البياني رؤية بلاغيّة نقديّة، دار الفكر العربي، القاهرة، ط3، 1988م.

86) شوقي ضيف: البلاغة تطوّر وتاريخ، دار المعارف، القاهرة، ط9، دت.

87) صبحي ابراهيم الفقّي، علم اللّغة النّصّي بين النّظريّة والتّطبيق (دراسة تطبيقيّة على السّور المكّية)، دار قباء للطّباعة، مصر، ج1، ط1، 2000م.

88) صبحي الصّالح، مباحث في علوم القرآن، دار العلم للملايين، بيروت، ط14، 1982م.

89) صلاح الدّين خليل بن أيبك الصّفدي: الغيث المسجم في شرح لاميّة العجم، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، مج1، دط، 1971م.

90) صلاح فضل: أشكال التّخيّل من فتات الأدب والنّقد، الشّركة المصريّة العالميّة للنّشر، مصر، ط1، 1996م.

91) صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النّصّ، عالم المعرفة، الكويت، دط، 1992م.

92) صلاح فضل: مناهج النّقد المعاصر، إفريقيا الشّرق، المغرب، ط1، 2002م.

93) ضياء خضير: ثنائيات مقاربة، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت، لبنان، ط1، 2004م.

94) طه عبد الرّحمن: في أصول الحوار وتجديد علم الكلام، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، ط2، 2000م.

95) عارف الشّيخ، القراءة من أجل التّعلّم، المؤسّسة العربيّة، الأردن، ط1، 2008م.

96) عبّاس محمود العقّاد: خلاصة اليوميّة والشّذور، نهضة مصر للطّباعة والنّشر، القاهرة، دط، 1995م.

97) عبد الحليم حفني: شعر الصّعاليك، منهجه وخصائصه، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، دط، 1987م.

98) عبد الحليم حفني: لامية العرب للشّنفرى، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2008م.

99) عبد الرّحمن السّيّد يعقوب، كيف تحسّن القراءة لطفلك (مؤسّسة اقرأ، القاهرة، ط1، 2011م.

100) عبد الرّحمن حسن حنبكة الميداني: البلاغة العربيّة (أسسها، وعلومها، وفنونها)، دار القلم، دمشق، ج2، ط1، 1996م.

101) عبد الرّحيم الكردي، قراءة النّص (مقدّمة تاريخيّة)، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2008م.

102) عبد الرّؤوف أبو السّعد: مفهوم الشّعر في ضوء نظريّات النّقد العربي، دار المعارف، القاهرة، ط1، دت.

103) عبد السّلام مسدّي: قضيّة البنيويّة، دراسة ونماذج، دار الجنوب للنّشر، تونس، دط، 1995م.

104) عبد العزيز عتيق: علم البيان، دار النّهضة العربيّة، بيروت، د ط، 1985م.

105) عبد العزيز عتيق، تاريخ النّقد الأدبي عند العرب، دار النّهضة العربيّة، بيروت، لبنان، ط3، 1980م.

106) عبد الفتّاح لاشين: البيان في ضوء أساليب القرآن، دار الفكر العربي، القاهرة، دط، 1998م.

107) عبد القادر القطّ: الاتّجاه الوجداني في الشّعر العربي المعاصر، مكتبة الشّباب، القاهرة، دط، 1988م.

108) عبد القادر بن عبد الرّحمن بن محمّد الجرجاني: أسرار البلاغة، تع: محمود محمّد شاكر، دار المدني، جدّة، دط، دت.

109) عبد القادر بن عمر البغدادي: خزانة الأدب ولبّ لباب لسان العرب، تح: عبد السّلام محمّد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ج3، ط4، 1997م.

110) عبد القادر عبّو: فلسفة الجمال في فضاء الشّعرية العربيّة (بحث في آليات تلقّي الشّعر الحدثي)، منشورات اتّحاد كتّاب العرب، دمشق، سوريّا، دط، 2007م.

111) عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تع: محمود محمّد شاكر، دار المدني، جدّة، دط، دت.

112) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تح: محمود محمّد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط5، 2004م.

113) عبد القاهر بن عبد الرّحمن بن محمّد الجرجاني: أسرار البلاغة، تع: محمود محمّد شاكر، دار المدني، جدّة، دط، دت.

114) عبد الكريم النّهشلي: اختيار الممتع في علم الشّعر وعلمه، تح: محمود شاكر القطّان، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، ج1، ط2، 2006م.

115) عبد الكريم شرفي: من فلسفات التّأويل إلى نظريّات القراءة، (دراسة تحليليّة نقديّة في النّظريّات الغربيّة الحديثة)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007م.

116) عبد الكريم شرفي، من فلسفات التّأويل إلى نظريات القراءة، (دراسة تحليليّة نقدية في النّظريات الغربيّة)، العربيّة للعلوم، الجزائر، ط1، 2007م.

117) عبد اللّطيف الصّوفي، فنّ القراءة (أهمّيتها، مستوياتها، مهاراتها، أنواعها)، دار الفكر، دمشق، ط1، 2007م.

118) عبد اللّطيف الصّوفي، فنّ القراءة، أهمّيتها، مستوايتها، مهاراتها، أنواعها، دار الفكر، دمشق، ط1، 2007م.

119) عبد الله محمّد الغذّامي: الخطيئة والتّكفير من البنيوية إلى التّشريحية، قراءة نقدية لنموذج معاصر، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، الإسكندرية، ط4، 1998م.

120) عبد الله محمّد الغذّامي: تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، المغرب، ط2، 2005م.

121) عبد المالك مرتاض: في نظرية النّقد، متابعة لأهمّ المدارس النّقدية المعاصرة ورصد نظرياتها، دار هومة، الجزائر، دط، 2002م.

122) عبد النّاصر حسن محمّد: نظرية التّوصيل وقراءة النّص الأدبي، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة، دط، 1999م.

123) عبد الواحد محمود عبّاس: قراءة النّصّ وجماليّة التّلقّي بين المذاهب الغربيّة الحديثة وتراثنا النّقدي، (دراسة مقارنة)، دار الفكر، بيروت، لبنان، ط1، 1996م.

124) ابن عبد ربّه: العقد الفريد، تح: مكتبة تحقيق التّراث، دار إحياء التّراث العربي، بيروت، ج5، ط1، 1996م.

125) أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: البيان والتّبيين، تح: درويش حويدي، المكتبة المصريّة، بيروت، لبنان، ج3، ط1، 2001م.

126) أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: البيان والتّبيين، مكتبة الخانجي، القاهرة، ج1، ط7، 1998م.

127) أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: الحيوان، تح: عبد السّلام هارون، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، مصر، ج3، ط2، 1965م.

128) عرابي لخضر، محاضرات في نظرية القراءة، كليّة الآداب واللّغات، جامعة أبي بكر بلقايد، دط، دت.

129) عز الدّين المناصرة: جمرة النّصّ الشّعري، دار الكرمل، عمّان، ط1، 1995م.

130) علي أحمد مدكور، تدريس فنون اللّغة العربيّة النّظريّة والتّطبيقيّة، دار المسيرة، عمّان، ط1، 2008م.

131) علي أحمد مصطفى مصطفى، العناصر الفنّيّة في تشكيل الصّورة في شعر الصّعاليك، قسم اللّغة العربيّة، كلّيّة البنات، جامعة عين شمس، ع16، ج4، 2015م.

132) علي البطل: الصّورة في الشّعر العربي حتّى أواخر القرن الثّاني الهجري، دار الأندلس للطّباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة، ط2، 1981م.

133) علي آيت أوشان: السّياق والنّصّ الشّعري من البنية إلى القراءة، دار الثّقافة، الدّار البيضاء، ط1، 2000م.

134) علي بن عبد العزيز الجرجاني: الوساطة بين المتنبّي وخصومه، تح: محمّد أبو الفضل إبراهيم، وعلي محمّد البجاوي، المكتبة العصريّة، بيروت، ط1، 2006م.

135) علي بن عبد العزيز الجرجاني: الوساطة بين المتنبّي وخصومه، تح: محمّد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمّد البجاوي، المكتبة العصريّة، بيروت، ط1، 2006م.

136) علي بن محمّد الشّريف الجرجاني: التّعريفات، مكتبة لبنان، ساحة رياض الصّلح، بيروت، دط، 1980م.

137) علي جارم، مصطفى أمين: البلاغة الواضحة (البيان، المعاني، البديع)، دار المعارف، مصر، دط، 1999م.

138) عمر أبو خرمة، نحو النّصّ نقد النّظريّة وبناء أخرى، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، دط، 2004م.

139) أبي عمر يوسف ابن عبد البرّ: جامع البيان العلم وفضله، إدارة الطباعة المنيرية، مصر، ج1، دط، دت.

140) الغريب خالد: الشّعر ومستويات التّلقّي (سلسلة علامات في النّقد)، النّادي الأدبي الثّقافي، جدّة، السّعوديّة، ج9، دط، 1999م.

141) فان دايك: النّصّ والسّياق (استقصاء البحث في الخطاب الدّلالي والتّداولي)، تر: عبد القادر قنيني، إفريقيا الشّرق، المغرب، دط، 2000م.

142) فخر الدّين الرّازي: تفسير الفخر الرّازي، المشتهر بالتّفسير الكبير ومفاتيح الغيب، دار الفكر، لبنان، بيروت، ج30، ط1، دت.

143) أبو الفرج الأصفهاني: الأغاني، مطبعة دار الكتب المصريّة، القاهرة، ج9، ط1، 1936م.

144) أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، تح: إحسان عبّاس وآخرون، دار صادر، بيروت، لبنان، ج21، ط3، 2008م.

145) فرج عبد القادر طه: موسوعة علم النّفس، التّحليل النّفسي، دار سعاد الصّباح، القاهرة، ط1، 1993م.

146) أبو الفرج قدامى بن جعفر: نقد الشّعر، مطبعة الجوائب، قسطنطينية، ط1، دت.

147) أبي الفضل أحمد بن محمّد النّيسابوري (الميداني): مجمع الأمثال، مؤسّسة الطّبع والنّشر التّابعة للأستانة الرّضوية المقدّسة، دط، دت.

148) فهد بن صالح الحمّود، قراءة القراءة، مكتبة العبيكان، الرياض، ط2، 2006م.

149) فوزي عيسى: النّص الشّعري وآليات القراءة، دار المعرفة الجامعية، القاهرة، دط، 2006م.

150) فولفغانغ آيزر: فعل القراءة نظريّة جمالية التّجاوب (في الأدب)، تر: حميد لحمداني، الجلالي الكُدية، مطبعة النّجاح الجديدة، الدّار البيضاء، المغرب، دط، دت.

151) فولفغانغ إيزر، فعل القراءة نظرية جماليّة في الأدب، تر: حميد لحمداني، الجيلالي الكُدية، منشورات مكتبة المناهل، فاس، دط، دت.

152) فيصل الأحمر ونبيل دادوة، الموسوعة الأدبية، دار المعرفة، الجزائر، د. ط، 2009م.

153) قاسم مومني: نقد الشّعر في القرن الرّابع الهجري، دار الثّقافة للطّباعة والنّشر، القاهرة، دط، 1982م.

154) قدامى بن جعفر: نقد الشّعر، تح: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، دط، 1963م.

155) كارل بروكلمان: تاريخ الأدب العربي، تر: عبد الحليم النّجار، دار المعارف، القاهرة، ج1، ط5، دت.

156) كارل نانيلو: تاريخ الآداب العربيّة من الجاهليّة حتى عصر بني أميّة، دار المعارف، مصر، ط2، دت.

157) كرم البستاني وآخرون، المنجد في اللّغة والأعلام، دار المشرق، بيروت، ط39، 2002م.

158) لوري روزاكس، كيف تتقن فنّ القراءة السّريعة، مكتبة جرير، الرّياض، ط1، 1998م.

159) ماهر شعبان عبد الباري، استراتيجيّات فهم المقروء أسسها النّظرية وتطبيقاتها العمليّة، دار المسيرة، الأردن، ط1، 2010م.

160) محاسن بن اسماعيل بن علي الحلبي، شرح شعر الشّنفرى الأزدي، تح: خالد عبد الرّؤوف الجبر، عمان، دط، 2003م.

161) محسن محمّد معالي، فنّ القراءة السّريعة، مؤسّسة حورس الدّولية، الإسكندرية، دط، 2013م.

162) محمّد أبو الأنوار: الحوار الأدبي حول الشّعر، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1987م.

163) محمّد أحمد بن طباطبا العلوي: عيار الشّعر، تح: عبّاس عبد السّاتر، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، ط2، 2005م.

164) محمّد أحمد بن طباطبا العلوي: عيّار الشّعر، تح: عبّاس عبد السّاتر، دار الكتب العلميّة، بيروت، ط2، 2005م.

165) محمّد الأمين بن محمد المختار الشّنقيطي، أضواء البيان في إيضاح القرآن بالقرآن، دار علم الفوائد للنّشر والتّوزيع، الرّياض، مج1، دط، دت.

166) محمّد الرّازي فخر الدّين: تفسير الفخر الرّازي المشتهر بالتّفسير الكبير ومفاتيح الغيب، دار الفكر للطّباعة والنّشر والتّوزيع، دمشق، ج24، ط1، 1981م.

167) محمّد الرّازي فخر الدّين، التّفسير الكبير ومفاتيح الغيب، دار الفكر، سوريّا، ط1، 1981م، ج24.

168) محمّد الصغير بنّاني: النّظريات اللّسانيّة والبلاغة عند العرب، دار الحداثة للطّباعة والنّشر والتّوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1986م.

169) محمّد المبارك، استقبال النّصّ عند العرب، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت، لبنان، ط1، 1999م.

170) محمّد بن أبي بكر الرّازي: مختار الصّحاح، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، دط، 1993م.

171) محمّد بن أحمد بن أبي سهل السّرخسي: أصول السّرخسي، تح: أبو الوفا الأفغاني، دار النّشر، بيروت، ج1، دط، 1372هـ.

172) محمّد بن ادريس الشّافعي: الرّسالة، تح: أحمد محمّد شاكر، دار الكتاب العالمي، بيروت، دط، 1990م.

173) محمّد بن علي بن محمّد الجرجاني: الإشارات والتّنبيهات في علم البلاغة، تح: عبد القادر حسين، مكتبة الآداب، القاهرة، دط، 1997م.

174) محمّد حمّود، مكوّنات القراءة والمنهجية للنّصوص، المرجعيات، المقاطع، الآليات تقنيات التّنشيط، دار الثّقافة للنّشر والتّوزيع، الدّار البيضاء، ط1، 1998م.

175) محمّد خطّابي، لسانيّات النّصّ، مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثّقافي العربي، بيروت والدّار البيضاء، ط1، 1991م.

176) محمّد خير البقاعي: دراسات في النّصّ والتّناصّيّة، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، 1998م.

177) محمّد عبد الغني حسن هلال، مهارات القراءة السّريعة الفعّالة، مركز تطوير الأداء والتّنميّة، مصر الجديدة، ط1، 2004-2005م.

178) محمّد عبيد الظّنحاني، فنّيات تعلّم القراءة في ضوء الأدوار الجديدة للمُعلّم والمتعلِّم، دار عالم الكتب، القاهرة، ط1، 2000م.

179) محمّد عدنان سالم، القراءة أوّلا، دار الفكر، سوريا، ط2، 1999م.

180) محمّد عدنان عليوات، تعليم القراءة لمرحلة رياض الأطفال والمرحليّة الابتدائية دار اليازوري العلميّة، الأردن، دط، 2008م.

181) محمّد عز الدّين توفيق: كيف تختار الكتاب الإسلامي وتقرأه (ملاحظات منهجيّة واقتراحات علميّة)، مكتبة أسامة بن زيد، الرّباط، ط1، 1988م.

182) أبي محمّد على السّكّاكي: مفتاح العلوم، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، ط2، 1987م.

183) محمّد علي التّهانوي: كشّاف اصطلاحات الفنون والعلوم، تح: علي دحدوح، مكتبة ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 1996م.

184) محمّد كامل الخطيب: نظريّة الشّعر "مرحلة مجلّة أبولو"، منشورات وزارة الثّقافة، دمشق، دط، 1996م.

185) محمّد مصطفي هدّارة، في البلاغة العربيّة (علم البيان)، دار العلوم العربيّة، بيروت، لبنان، ط2، 1989م.

186) محمّد مفتاح، تحليل الخطاب الشّعري (استراتيجيّة التّناص)، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، ط3، 1992م.

187) محمود حسن أبو ناجي، الشّنفرى شاعر الصّحراء الأبي، وزارة الثّقافة بمناسبة الجزائر عاصمة الثّقافة العربيّة، الطّباعة الشّعبيّة للجيل، الجزائر، دط، 2007م.

188) مصطفى ناصف: الصّورة الأدبيّة، دار مصر للطّباعة، دط، دت.

189) المفضّل الضّبي، المفضّليات، تح: أحمد شاكر وعبد السّلام هارون، دار المعارف، مصر، ط6، دت.

190) منذر ذيب كفافي: صورة المرأة في شعر الصّعاليك حتّى نهاية العصر الأموي، دار الكنوز المعرفيّة العلميّة، للنّشر والتّوزيع، عمّان، الأردن، ط1، 2009م.

191) ميجان الرّويلي، سعد البازعي: دليل النّاقد الأدبي، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، المغرب، ط1، 2002م.

192) نور الدّين السّد: الأسلوبيّة وتحليل الخطاب، دار هومة للطّباعة والنّشر، الجزائر، ج2، دط، 1997م.

193) نور الدّين السّد: الشّعريّة العربيّة، دراسة في تطور القصيدة العربيّة حتّى العصر العباسي، ديوان المطبوعات الجامعيّة، بن عكنون، الجزائر، دط، 2007م.

194) هالين فرناند وشوبر فيجن وأوثان ميشيل، بحوث في القراءة والتّلقّي، تر: محمّد خير البقاعي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، ط1، 1998م.

195) هانز روبرت ياوس: جمالية التّلقي من أجل تأويل جديد للنّص، تر: رشيد بن حدو، المشروع القومي للتّرجمة، المجلس الأعلى للثّقافة، القاهرة، ط1، 2004م، ع484.

196) هانس روبرت ياوس: نحو جماليّة للتّلقّي، تاريخ الأدب تحدّ لنظريّة الأدب، تر: محمّد مساعدي، مراجعة: عز الدّين حكيم بناني، منشورات الكليّة المتعدّدة التّخصّصات، مطبعة الأفق، فاس، المملكة المغربيّة، دط، دت.

197) هاني الخير: أحمد شوقي شاعر الأمراء وأمير الشّعراء، دار رسلان للطّباعة والنّشر والتّوزيع، سوريّا، دمشق، (موسوعة أعلام الشّعر العربي الحديث)، ط1، دت.

198) أبو هلال العسكري: كتاب الصّناعتين: الكتابة والشّعر، تح: محمّد البجاوي ومحمّد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربيّة، القاهرة، ط1، 1952م.

199) أبو هلال العسكري، جمهرة الأمثال، تح: أحمد عبد السّلام وأبو هاجر زغلول، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، ج2، ط1، 1988م.

200) وحيد بن بوعزيز، حدود التّأويل، قراءة في مشروع أمبرتو إيكو النّقدي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008م.

201) وردة بويران: ظواهر أسلوبيّة في لامية العرب للشّنفرى، مكتبة ملاك، عمّان، دط، 2016م.

202) ولي الدّين عبد الرّحمن بن محمّد بن خلدون: المقدّمة: تح: عبد الله محمّد الدّرويش، دار البلخي، دمشق، ج2، ط1، 2004م.

203) الولي محمّد، الصّورة الشّعريّة في الخطاب البلاغي والنّقدي، المركز الثّقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1990م.

204) وليد قصاب، مناهج النّقد الأدبي الحديث، دار الفكر، دمشق، دط، 2007م.

205) يحي بن حمزة العلوي: الطّراز، مطبعة المقتطف، مصر، ج1، دط، 1914م.

206) يعقوب يوسف ابن أبي بكر محمّد بن علي السّكّاكي: مفتاح العلوم، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، ط2، 1987م.

207) يوسف اليوسف: مقالات في الشّعر الجاهلي، منشورات وزارة الثّقافة والإرشاد، دمشق، دط، 1975م.

208) يوسف خليف، الشّعراء الصّعاليك في العصر الجاهلي، دار المعارف، القاهرة، ط3، دت.

- **المراجع باللّغة الأجنبيّة:**

209) Alain Roy et autres : Robert Micro, dictionnaire le Robert, paris-Montréal canada, 2eme édition, 1998.

210) Le petit Larousse : grand format, dictionnaire encyclopédique, Larousse, 1995.

211) Robert Allin de Beaugrandand Wolfgang U lrich Dresslar « Intreduction to Textlinguistics », London, New york.

- **المجلّات:**

212) إبراهيم أبو شوفة، الصّورة الشّعريّة في لامية العرب، المجلّة العلميّة لكلّيّة التّربيّة، جامعة مصراتة، ليبيا، مج1، ع5، جوان 2016م.

213) إبراهيم أحمد محمّد شويحط، عبد القادر مرعي خليل، فضّ الشّراكة المفاهيميّة بين الخطاب والنّصّ، مجلّة دراسات العلوم الإنسانيّة والاجتماعيّة، عمادة البحث العلمي، الجامعة الأردنيّة، مج43، ملحق 04، 2016م.

214) بشرى حمدي البستاني، ودوسن عبد الغني المختار، في مفهوم النّصّ ومعايير نصّيّة القرآن الكريم، دراسة نظريّة، مجلّة أبحاث كلّية التّربيّة الأساسيّة، مج11، ع1، 2011م.

215) البشير منّاعي، بنية الصّورة التّشبيهيّة عند الشّنفرى وصف وتحليل، مجلّة علوم اللّغة العربيّة وآدابها، جامعة الوادي، ع5، 2013م.

216) بوجمعة الوالي: النّصّ العربي ومناهج النّقد الجديد، مجلّة التّبيين، الجزائر، ع29، 2003.

217) حبيبي ميلود: النّص الأدبي بين التّلقّي وإعادة الإنتاج (من أجل بيداغوجيا تفاعليّة بين القراءة والكتابة)، مجلّة آفاق، المغرب، ع6، 1985م.

218) حسن سرباز: الصّعاليك وشعرهم في العصر الجاهلي، مجلّة آفاق الحضارة الاسلاميّة، ع25، 1969م.

219) حمّودة حنان: التّلقّي والتّواصل في النّقد العربي القديم، مجلّة التّواصل، جامعة عنابة، الجزائر، ع23، جانفي 2009م.

220) رحيم خريبط السّامدي ومحمّد حسين المهداوي، روافد الصّورة الفنّيّة في شعر مصر الفاطميّة (358- 427هـ)، مجلّة اللّغة العربيّة وآدابها، العراق، ع12، دت.

221) سعد مصلوح، نحو أجروميّة للنّصّ الشّعري، "دراسة في قصيدة جاهليّة"، مجلّة فصول، مج10، ع1، 2، جويلية، أوت، 1991م.

222) سيّد محمّد موسوي بفرويبي، دراسة نقديّة في تسميّة لاميّة العرب، مجلّة دراسات في اللّغة العربيّة وآدابها فصلية محكّمة، جامعة سمنان، إيران، ع11، 2012م.

223) عبد الله حبيب كاظم، وعزيز حسين علي، النّصّ المفتوح في النّقد العربي الحديث، مجلّة القادسيّة في الآداب والعلوم التّربوية، مج11، ع493، 2012م.

224) عطاء الله أحمد المصري الأزهري، نهاية الأرب في شرح لامية العرب للشّنفرى بن مالك الأزدي، تح: عبد الله محمّد عيسى الغزالي، مجلّة حوليات، كليّة الآداب، جامعة الكويت، عدد الحولية 12، 1992م.

225) عيّاد عبد الله وزنة العوبيدي، مفهوم النّصّ في التّراث العربي خطوة في تكامل المنهج النّقليّ والعقليّ، مجلّة الثّقافة الإسلاميّة، ع10، 2017م.

226) العيد جلّولي عبد القادر خليف، القراءة والتّأويل من منظور اصطلاحي، مجلّة الأثر، ع28، جوان 2017م.

227) فؤاد المرعي: العلاقة بين المبدع والنّصّ والمتلقّي، مجلّة عالم الفكر، المجلس الوطني للثّقافة والفنون والآداب، الكويت، ج3، ع01-02، 1994م.

228) كريمة صنباوي، مظاهرة القراءة النّقديّة عند القدماء، مجلّة مقاليد، ع1، 2011م.

229) مالك بن الرّيّب، ديوان، تح: ثوري حمّودي القيسي، مستلّ من مجلّة معهد المخطوطات العربيّة، مج15، ج1، دط، دت.

230) محمّد أحمد الأمين أحمد، التّشكيل الاستعاري والكنائي في لامية العرب، مجلّة العلوم الإنسانيّة، ع2، 2014م.

231) محمّد سعدون، جماليات التّلقّي ومفهومها ومرجعياتها الفلسفيّة، مجلّة كليّة الآداب واللّغات، بسكرة، الجزائر، ع14، 2013م.

232) محمّد صادق بروان: عودة إلى الخطاب الشّعري لدى صعاليك ما قبل الإسلام، مجلّة الخطاب، جامعة تيزي وزو، ع13.

233) مراد حميد عبد الله، من أنواع التّماسك النّصّي (التّكرار، الضّمير، العطف)، مجلّة جامعة ذي قار، العراق، العدد الخاص، مج5، حزيران (جوان)، 2010م.

234) ملفوف صلاح الدّين، مفهوم النّصّ في المدوّنة النّقديّة العربيّة، مجلّة الأثر، عدد خاص أشغال الملتقى الوطني الأوّل حول اللّسانيّات والرّواية، يومي 22 و23 فيفري 2012م.

235) اليامين بن تومي، القراءة وضوابطها المصطلحية، مجلّة المخبر، جامعة بسكرة، ع1، 2009م.

236) يوسف اليوسف، مقدّمة للشّعر الجاهلي، مجلّة المعرفة، سوريّا، ع151، سبتمبر 1974م.

- **الرّسائل الجامعة:**

237) إبراهيم بشّار، الأبعاد النّصّيّة والتّداوليّة في التّراث البلاغي العربي، رسالة مقدّمة لنيل شهادة دكتوراه، تخصص علوم اللّسان العربي، جامعة محمّد خيضر، بسكرة، 2015-2016م.

238) أحلام عبد العالي: شعر الصّعاليك في حماسة أبي تمّام، رسالة ماجستير، جامعة أمّ القرى، السّعوديّة، 2011م.

239) بختي بوعمامة، التّماسك النّصّي في الخطاب الشّعري العربي القديم (لامية العرب للشّنفرى أنموذجا، مذكّرة مقدّمة لنيل درجة شهادة الماجستير في اللّغة والأدب العربي، جامعة وهران 1، أحمد بن بلة، 2018/2017م.

240) بن الدّين بخولة، الإسهامات النّصّية في التّراث العربي، أطروحة مقدّمة لنيل درجة الدّكتوراه، في اللّسانيّات النّصّية تخصّص معجميّات، جامعة وهران 1، كليّة الآداب واللّغات، 2014-2015م.

241) بوجمعة بومدين، الخصائص البلاغيّة في أمثال الميداني، أطروحة مقدّمة لنيل شهادة الدّكتوراه في البلاغة والأسلوبيّة، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، 2017-2018م.

242) حرشاوي جمال، الخصائص الأسلوبيّة في شعر الصّعاليك (الشّنفرى أنموذجا)، أطروحة لنيل شهادة الدّكتوراه في الأدب العربي، جامعة وهران، 2015- 2016م.

243) دياب قديد، تلقّي النّص الشّعري لدى نقّاد القرنين الثّاني والثّالث هجريين، أطروحة مقدّمة لنيل شهادة دكتوراه الدّولة، شعبة النّقد القديم، جامعة قسنطينة 2002-2003م.

244) صباح لخضاري، بلاغة النّصّ الشّعري (الصّورة الشّعريّة) دراسة تطبيقيّة في شعر مفدي زكريّا، رسالة مقدّمة لنيل شهادة الدّكتوراه في البلاغة والنّقد الأدبي، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، 2010-2011م.

245) عامر بن امحمد، الخطاب الشّعري المعاصر من التّشكيل السّمعي إلى التّشكيل البصري (قراءة في الممارسة النّصيّة وتحوُّلاتها)، أطروحة مقدّمة لنيل شهادة الدّكتوراه في النّقد العربي المعاصر، 2015-2016م.

246) علي بن عتيق بن علي المالكي، مفهوم الشّعر عند غازي القصيبي، رسالة مقدّمة لنيل درجة الماجستير في النّقد الأدبي، جامعة أمّ القرى، المملكة العربيّة السّعوديّة، 2004م.

247) غسّان عبد خلف: نمط الاستعارة وأثره البياني في التّعبير القرآني، جزء من متطلّبات نيل شهادة الماجستير في اللّغة العربيّة وآدابها، مقدّمة إلى مجلس كلّيّة التّربيّة للعلوم الإنسانيّة، جامعة ديالي، 2014م.

248) فريدة مقلاتي، نظريّة الشّعر عند ابن رشيق القيرواني، مذكّرة مقدّمة لنيل درجة الماجستير في الأدب المغربي القديم، 2008-2009م.

249) فلّوسي سمّية، الفهم القرائي وعلاقته بالقدرة على حلّ المشكلات الرّياضيّة، دراسة مقارنة بين التّلاميذ العاديين والتّلاميذ ذوي صعوبات التّعلم الأكاديميّة في ضوء متغيّر الجنس، أطروحة دكتوراه العلوم في علم النّفس المدرسي، 2015م.

250) محمّد باديس، مفهوم النّصّ وقراءته في الفكر العربي المعاصر، أطروحة مقدّمة لنيل شهادة الدّكتوراه في الأدب العربي، تخصّص: نقد أدبي، 2016-2017م.

251) محمّد جيلالي بوزينة: الجهود النّقديّة والبلاغيّة عند ابن البنّاء المرّاكشي، دكتوراه في النّقد القديم، جامعة وهران، 2013-2014م.

252) محمود بوستة، الاتّساق والانسجام في سورة الكهف، مذكّرة مقدّمة لنيل شهادة الماجستير، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2008-2009م.

253) نادية أبو عمّار، فاعليّة برنامج تدريبي قائم على استراتيجيّات ما وراء المعرفة في تحسين مهارات الفهم القرائي لدى تلاميذ صفّ الخامس ذوي صعوبات تعلّم القراءة، (دراسة تجريبيّة في مدارس مدينة دمشق)، رسالة مقدّمة للحصول على درجة الماجستير في التّربية الخاصّة، 2015م.

254) نجادي بوعمامة، النّص في القرآن بين تأويل القدامى والمحدثين، دراسة تحليليّة، رسالة مقدّمة لنيل شهادة الدّكتوراه، في الدّراسات اللّغوية، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، 2013- 2014م.

255) نوال لخلف، الانسجام في القرآن الكريم (سورة النّور أنموذجا)، أطروحة مقدّمة لنيل شهادة الدّكتوراه في الأدب العربي، جامعة الجزائر، 2006- 2007م.

256) وائل عبد الله حسين أبو محي الدّين، دلالة النّصّ الشّعري في تفسير النّصّ القرآني (دراسة في الدّلالة النّصّيّة للقرآن الكريم)، رسالة ماجستير في اللّغة العربيّة بكلّيّة الدّراسات العليا في جامعة النّجاح الوطنيّة نابلس، فلسطين، 2004م.

- **الدّواوين:**

257) الأعشى: الدّيوان، تع: محمّد حسين، مكتبة الآداب بالجمامير، المطبعة النّموذجيّة، القاهرة، دط، دت.

258) امرئ القيس: ديوان، ضبط وتصحيح مصطفى عبد الشّافي، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، ط5، 2004م.

259) حسّان بن ثابت: الدّيوان، تح: سيّد حنفي حسنين، دار المعارف، القاهرة، دط، 1973م.

260) ديوان الهذليين: إصدار الثّقافة والإرشاد القومي، الدّار القوميّة للطّباعة والنّشر، القاهرة، ج3، دط، 1965م.

261) ديوان مالك بن الرّيّب وهاشم صالح مناع: روائع من الأدب العربي، دار الوئام، بيروت، ط2، دت.

262) الشّنفرى: الدّيوان، تح: إميل يعقوب، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط2، 1996م.

263) الشّنفرى، ديوان، تح: إميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط2، 1996م.

264) طلال حرب: الشّعراء الصّعاليك، ديوان الشّنفرى ويليه السّليك بن السّلكة وعمرو بن برّاق، الدّار العالميّة، بيروت، ط1، 1993م.

265) عروة بن الورد: الدّيوان، تح: أسماء أبو بكر محمّد، دار الكتب العلميّة، بيروت، دط، 1998م.

266) المتنبي: ديوان، دار بيروت للطّباعة والنّشر، بيروت، د ط، 1983م.

267) محمود سامي البارودي: ديوان البارودي، دار العودة، بيروت، دط، 1992م.

268) مراد حسن فطوم، التّلقّي في النّقد العربي في القرن الرّابع الهجري، منشورات الهيئة العامّة السّوريّة للكتاب، وزارة الثّقافة، دمشق، ط1، 2013م.

269) المسيّب بن علس: ديوان، تح: عبد الرّحمن محمّد الوصفي، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2003م.

270) مصطفى الصّاوي الجويني: البيان في فنّ الصّورة، دار المعرفة الجامعيّة، الإسكندريّة، دط، 1993م.

271) مصطفى صادق الرّافعي: الدّيوان، تح: ياسين الأيّوبي، المكتبة العصريّة، بيروت، ط1، 2003م.

272) مصطفى صادق الرّافعي: ديوان الرّافعي، شرح: محمّد كامل الرّافعي، مطبعة الجامعة الاسكندريّة، ج1، 1322هـ.

273) ميمون بن قيس: ديوان الأعشى الكبير، تح: محمّد حسين، مكتبة الآداب بالجماميز، دط، دت.

- **المواقع الالكترونية:**

274) فاطمة إدريس السّلاطين، حقيقة القراءة وآثارها الثّقافية، الألوكة: www.alukah.net.

- **المؤتمرات:**

275) علاء الدّين رمضان السّيّد، ظاهرة التّناصّ بين الإمام عبد القاهر الجرجاني وجوليا كريستيفا، بحوث المؤتمر العلمي الدّولي الأوّل بكلّية اللّغة العربيّة بأسيوط (مصر) 2014م.

- **القواميس والمعاجم:**

276) إبراهيم مصطفى وآخرون: المعجم الوسيط، مكتبة الشّروق الدّوليّة، القاهرة، ط4، 2005م.

277) آرتر آس ريبر إيمليربير، المعجم النّفسي الطّبي إنجليزي عربي، تر: عبد العلي الجسماني، الدّار العربيّة للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2008م.

278) الخليل بن أحمد الفراهيدي: كتاب العين، تح: مهدي المخزومي، إبراهيم السّامرائي، دار ومكتبة هلال، ج7، دط، دت.

279) شهاب الدّين أبي عبد الله ياقوت بن عبد الله الحموي: معجم البلدان، دار صادر، بيروت، مج4، دط، دت.

280) أبو الفضل جمال الدّين محمد بن مكرم: لسان العرب، مادّة (ل. ق. ي)، دار صادر، بيروت، دط، دت، مج15.

281) مجمّع اللّغة العربية بالقاهرة، المعجم الوسيط، مكتبة الشّروق الدّوليّة، القاهرة، ط4، 2004م.

282) المنجد في اللّغة والأعلام: بيروت، دار المشرق، دط، 1970م.

أبو منصور بن محمّد الأزهري الهروي: تهذيب اللغة، تح: أحمد عبد الرّحمن مخيمر، دار الكتب العلميّة، بيروت، ط1، 2004م.

الفهارس الفنّيّة

أوّلا: فهرس الآيات القرآنيّة.

ثانيّا: فهرس الأحاديث النّبويّة.

ثالثا: فهرس الأشعار.

رابعا: فهرس المصادر والمراجع.

خامسا: فهرس الموضوعات.

فهرس الآيات القرآنيّة

أوّلا– فهرس الآيات القرآنيّة:

السّورة	رقم الآية	الآية	الصّفحة
البقرة	223	﴿ وَأَحَلَّ ٱللَّهُ ٱلۡبَيۡعَ وَحَرَّمَ ٱلرِّبَوٰاْ ﴾	102
	275	﴿ فَاتُواْ حَرۡثَكُمۡ ﴾	268
آل عمران	07	﴿ هُوَ ٱلَّذِيٓ أَنزَلَ عَلَيۡكَ ٱلۡكِتَٰبَ مِنۡهُ ءَايَٰتٞ مُّحۡكَمَٰتٌ هُنَّ أُمُّ ٱلۡكِتَٰبِ وَأُخَرُ مُتَشَٰبِهَٰتٞۖ فَأَمَّا ٱلَّذِينَ فِي قُلُوبِهِمۡ زَيۡغٞ فَيَتَّبِعُونَ مَا تَشَٰبَهَ مِنۡهُ ٱبۡتِغَآءَ ٱلۡفِتۡنَةِ وَٱبۡتِغَآءَ تَأۡوِيلِهِۦۖ وَمَا يَعۡلَمُ تَأۡوِيلَهُۥٓ إِلَّا ٱللَّهُۗ ﴾	84
الأعراف	204	﴿ وَإِذَا قُرِئَ ٱلۡقُرۡءَانُ فَٱسۡتَمِعُواْ لَهُۥ وَأَنصِتُواْ لَعَلَّكُمۡ تُرۡحَمُونَ ﴾	44
النّور	15	﴿ إِذۡ تَلَقَّوۡنَهُۥ بِأَلۡسِنَتِكُمۡ ﴾	12
الشّعراء	197-198	﴿ وَلَوۡ نَزَّلۡنَٰهُ عَلَىٰ بَعۡضِ ٱلۡأَعۡجَمِينَ فَقَرَأَهُۥ عَلَيۡهِم مَّا كَانُواْ بِهِۦ مُؤۡمِنِينَ ﴾	44
	224	﴿ وَٱلشُّعَرَآءُ يَتَّبِعُهُمُ ٱلۡغَاوُۥنَ ﴾	146
النّمل	05	﴿ وَإِنَّكَ لَتُلَقَّى ٱلۡقُرۡءَانَ مِن لَّدُنۡ حَكِيمٍ عَلِيمٍ ﴾	11
القصص	77	﴿ وَٱبۡتَغِ فِيمَآ ءَاتَىٰكَ ٱللَّهُ ٱلدَّارَ ٱلۡأٓخِرَةَۖ وَلَا تَنسَ نَصِيبَكَ مِنَ ٱلدُّنۡيَاۖ وَأَحۡسِن كَمَآ أَحۡسَنَ ٱللَّهُ إِلَيۡكَۖ وَلَا تَبۡغِ ٱلۡفَسَادَ فِي ٱلۡأَرۡضِۖ إِنَّ ٱللَّهَ لَا يُحِبُّ ٱلۡمُفۡسِدِينَ ﴾	106
يس	68	﴿ وَمَا عَلَّمۡنَٰهُ ٱلشِّعۡرَ وَمَا يَنۢبَغِي لَهُۥٓ ﴾	147

غافر	64	﴿ وَصَوَّرَكُمْ فَأَحْسَنَ صُوَرَكُمْ ﴾	231
الطّور	29	﴿ أَمْ يَقُولُونَ شَاعِرٌ نَّتَرَبَّصُ بِهِۦ رَيْبَ ٱلْمَنُونِ ﴾	146
الرّحمن	01-04	﴿ ٱلرَّحْمَٰنُ عَلَّمَ ٱلْقُرْءَانَ خَلَقَ ٱلْإِنسَٰنَ عَلَّمَهُ ٱلْبَيَانَ ﴾	228
الحديد	22	﴿ لِّكَيْلَا تَاسَوْا۟ عَلَىٰ مَا فَاتَكُمْ وَلَا تَفْرَحُوا۟ بِمَآ ءَاتَىٰكُمْ ﴾	223
التّغابن	03	﴿ وَصَوَّرَكُمْ فَأَحْسَنَ صُوَرَكُمْ ﴾	231
الحآقّة	41	﴿ وَمَا هُوَ بِقَوْلِ شَاعِرٍ قَلِيلًا مَّا تُؤْمِنُونَ ﴾	147
المدثّر	49-50	﴿ كَأَنَّهُمْ حُمُرٌ مُّسْتَنفِرَةٌ فَرَّتْ مِن قَسْوَرَةٍ ﴾	245
القيامة	18	﴿ فَإِذَا قَرَأْنَٰهُ فَٱتَّبِعْ قُرْءَانَهُۥ ﴾	42
الإنفطار	08	﴿ فِىٓ أَىِّ صُورَةٍ مَّا شَآءَ رَكَّبَكَ ﴾	231
العلق	01	﴿ ٱقْرَأْ بِٱسْمِ رَبِّكَ ٱلَّذِى خَلَقَ ﴾	43

فهرس الأحاديث

النّبويّة

ثانيّا– فهرس الأحاديث النّبويّة:

الحديث	الصّفحة
«لَا تَدْخُلُ الْمَلَائِكَةُ بَيْتًا فِيهِ كَلْبٌ وَلَا تَصَاوِير»	229

فهرس الأشعار

ثالثا: فهرس الأشعار

الأشعار		الصّفحة
البـــاء		
وَأَبْهَرُ آيَاتِ التُّهَامِي أَنَّهُ	أَبُوكَ وَأَجْدَى مَالَكُمْ مِنْ مَنَـــاقِبَ	165
دَعِينِي وَقُولِي بَعْـــدُ مَا شِئْتِ إِنَّنِي	سَيُغْدَى بِنَعْشِي مَـــــــرَّةً فَأُغَيَّبُ	193
خَرَجْنَا فَلَمْ نَعْهَـــدْ وَقَلَّتْ وَصَاتُنَا	ثَمَانِيَـــــــةٌ مَا بَعْدَهَـــــا مُتَعَتَّبُ	
سَرَاحِينُ فِتْيَانٌ كَـــأَنَّ وُجُوهَهُـــــمْ	مَصَابِيحُ أَوْ لَوْنٌ مِنَ الْمَاءِ مُـذَهَّبُ	
نَمُرّ بِرَهْوِ الْمَاءِ صَفْحًا وَقَدْ طَوَتْ	شَمَائِلُنَا وَالـــزَّادُ ظَـــنٌّ مُغَيَّـــبُ	
فَثَارُوا إِلَيْنَا فِي السَّوَادِ فَهَجْهَجُوا	وَصَوَّتَ فِينَا بِالصَّبَـــاحِ الْمُثَـوِّبُ	194
فَشَنَّ عَلَيْهِمْ هِزَّةَ السَّيْـــفِ ثَابِتٌ	وَصَمَّمَ فِيهِمْ بِالْحُسَـــامِ الْمُسَيَّبُ	
وَظَلْتُ بِفِتْيَـــانٍ مَعِـــــي أَتَّقِيهِمُ	بِهِنَّ قَلِيـــلًا سَاعَـةً ثُمَّ خَيَّبُـــوا	
وَقَـدْ خَـرَّ مِنْهُمْ رَاجِلَانِ وَفَـارِسُ	كَمِيٌّ صَرَعْنَـــاهُ وَقَـــرْمٌ مُسَلَّبُ	
يَشُـــنُّ إِلَيْهِ كُـــلُّ رِيعٍ وَقَلْعَـــةٍ	ثَمَانِيَـــةً وَالْقَـوْمُ رَجْـلٌ وَمِقْنَبُ	
فَلَمَّا رَآنَا قَوْمُنَا قِيلَ: أَفْلَحُـــوا	فَقُلْنَا: اسْأَلُوا عَنْ قَائِلٍ لَا يُكَذَّبُ	
التّاء		
أَلَا أُمُّ عَمْـــرٍو أَجْمَعَتْ فَاسْتَلْقَتِ	وَمَا وَدَّعَتْ جِيرَانَـــهَا إِذْ تَوَلَّتِ	183-184
وَقَدْ سَبَقَتْنَا أُمَّ عَمْـــرٍو بِأَمْـــرِهَا	وَكَانَتْ بِأَعْنَـــاقِ الْمَطِيِّ أَظَلَّتِ	
بِعَيْنَيَّ مَا أَمْسَتْ فَبَاتَتْ فَأَصْبَحَتْ	فَقَضَّتْ أُمُـورًا فَاسْتَقَلَّتْ فَوَلَّتِ	
فَوَا كَبِـــدًا عَلَى أُمَيْمَـــةَ بَعْـــدَمَا	طَمِعْتُ فَهَبْهَا نِعْمَةَ الْعَيْشِ زَلَّتِ	
وَبَاضِعَةٍ، حُمْرِ الْقَسِـــيِّ، بَعَثْتُـــهَا	وَمَنْ يَغْزُ يَغْنَمْ مَـــــرَّةً، وَيُشَمِّتِ	192-193
خَرَجْنَا مِنَ الْوَادِي الذِي بَيْنَ مِشْعَلٍ	وَبَيْنَ الْجَبَا هَيْهَاتَ أَنْشَأْتُ سُرْبَـتِي	
أُمَشِّي عَلَى الْأَرْضِ التِي لَنْ تَضُرَّنِي	لِأَنْكِيَ قَـــوْمًا أَوْ أُصَادِفَ حُمَّتِـــي	
أُمَشِّـــي عَلَى أَيْنِ الْغُزَاةِ وَبَعْـــــدَهَا	يُقَرِّبُنِـــــي مِنْهَا رَوَاحِي وَغُدْوَتِـــي	
وَأُمُّ عِيَالٍ، قَدْ شَهِدَتْ، تَقُوتُهُمْ	ذَا أَطْعَمَتْهُـــــمْ أَوْ تَحْتَ وَأَقَلَّتِ	193
تَخَافُ عَلَيْنَا الْعَيْـــلَ إِنْ هِـــيَ	أَكْثَرْتَ وَنَحْنُ جِيَاعٌ أَيَّ آلٍ تَأَلَّتِ	

إِذَا فَزِعُوا طَارَتْ بِأَبْيَـضَ صَـــارِمٍ	وَرَامَتْ بِمَا فِي جَفْرِهَا ثُمَّ سَلَّـــتِ	197
حُسَامٌ كَلَوْنِ الْمِلْحِ صَافٍ حَدِيدُهُ	جُرَازٍ كَأَقْطَاعِ الْغَدِيرِ الْمُنَعَّـــتِ	197
	الـدّال	
يَتَرَشَّفْنَ مِنْ فَمِي رَشَفَاتٍ هُنَّ	فِيـــهِ أَحْـلَـــــى مِنَ التَّوْحِيـــدِ	165
	الــرّاء	
أُوَوِّلُ الْحُكْمَ عَلَى وَجْهِـــــهِ	لَيْسَ قَضَائِي بِالْهَوَى الْجَـــائِرِ	83
غَنِينَا زَمَانًا بِالتَّصَعْلُكِ وَالْغِنَى	فَكُلًّا سَقَانَاهُ، بِكَأْسَيْهِمَا، الدَّهْرُ	171
فَمَا زَادَنَا بَغْيًا عَلَى ذِي قَرَابَةٍ	غِنَانَا، وَلَا أَزْرَى بِأَحْسَابِنَا الْفَقْـرُ	
دَعِينِي لِلْغِنَى أَسْعَى فَإِنِّـي	رَأَيْتُ النَّاسَ شَرَّهُمْ الْفَقِيـــرُ	-172
وَأَبْعَدُهُمْ وَأَهْوَنُهُمْ عَلَيْهِمْ	وَإِنْ أَمْسَى لَهُ حَسَبٌ وَخَيْـرُ	173
وَيُقْصِيهِ النَّدِيُّ وَتَـزْدَرِيـــهِ	حَلِيلَتُهُ وَيَنْهَرُهُ الصَّغِيـــــرُ	
إِذَا شَالَتِ الْجَوْزَاءُ وَالنَّجْمُ طَالِعٌ	فَكُلُّ مَخَاضَاتِ الْفُرَاتِ مَعَـــابِرُ	175
وإِنِّي إِذَا ضَنَّ الْأَمِيرُ بِإِذْنِهِ عَلَـــى	الْإِذْنِ مِنْ نَفْسِي إِذَا شِئْتَ قَادِرُ	
لَحَا اللهُ صُعْلُوكًا، إِذَا جَنَّ لَيْلَهُ	مَصَافِي الْمَشَاشِ آلِفًا كُلَّ مَجْزَرِ	180
أَرِقْتُ وَصُحْبَتِي، بِمَضِيقِ عُمْقٍ	لبرقٍ فِـــي تُهَامَـــــةٍ مُسْتَطِيـــــرِ	-182
إِذَا قُلت اِسْتَهَلَّ عَلَى قَدِيـــدٍ	يَحُورُ رَبَابُـــهُ حُـــــورَ الْكَسِيـــــرِ	
تَكْشِفُ عَائِذٍ بِلِقَاءٍ، تَنْقَـــــى	ذُكُـــــورَ الْخَيْـلِ عَنْ وَلَدٍ شَفُـــورِ	
سَقَى سَلْمَى، وَأَيْنَ دِيَارُ سَلْمَى	إِذَا حَلَّتْ مُجَـــــاوَرَةَ السَّرِيـــــرِ	
إِذَا حَلَّتْ بِأَرْضٍ بَنِـــي عَلِـــيٍّ	وَأَهْلِـــي بَيْـــنَ زَامِـــرَةٍ وَكِيـــــرِ	
ذَكَرْتُ مَنَازِلًا مِنْ أُمِّ وَهْـــبٍ	مَحَـــلَّ الْحَـــيِّ أَسْفَلَ ذِي النَّقِيـــرِ	
وَأَحْدَثُ مَعْهَدًا مِنْ أُمِّ وَهْـــبٍ	مَعْرِسَنَا بِـــدَارِ بَنِـــي النَّضِيـــرِ	
وَقَالُوا مَا تَشَاءُ؟ فَقُلْتُ أَلْهُـــو	إِلَى الإِصْبَـــاحِ، آثَرَ ذِي أَثِيـــرِ	
بِآنِسَةِ الْحَدِيثِ، رُضَابُ فِيـــهَا	يُعِيدُ النَّـــوْمِ، كَالْعِنَبِ الْعَصِيـــرِ	
أَطَعْتُ الآمِرَيْنِ بِصَرْمِ سَلْمَـــى	فَطَارُوا فِي عِضَـــاهُ الْيَسْتَعُـــورِ	

سَقَوْنِي النَّسِيءَ، ثُمَّ تَكْنُفُونِـــي	عُـــدَاةُ اللهِ مِـــنْ كِـــذِبٍ وَزُورِ	183
وَقَالُــوا: لَسْتَ بَعْدُ فِدَاءِ سَلْمَى	بِمُغْــنٍ، مَا لَدَيْـــكَ، وَلَا فَقِيـــرِ	
أَلَا وَأَبِيــكَ، لَوْ كَالْيَـــوْمَ أَمْرِي	وَمِنْ لَكَ بِالتَّـــدْبِيـــرِ فِـــي الْأُمُـــورِ	
إِذًا لَمَلَكْتُ عِصْمَــةَ أُمَّ وَهْـــبٍ	عَلَى مَا كَانَ مِنْ حِسِّـــكِ الصُّـــدُورِ	
فَيَا لِلنَّاسِ ! كَيْفَ غَلَّبْتُ نَفْسِي	عَلَى شَـــيْءٍ، وَيَكْرَهُـــهُ ضَمِيـــرِي	
أَلَا يَا لَيْتَنِـــي عَاصَيْتُ طلقًا	وَجبَّـــارًا، وَمَنْ لِي مِنْ أَمِيـــــرِ	
إِذَا الْمَرْءُ لَمْ يَحْتَلْ وَقَدْ جَدَّ جِدُّهُ	أَضَاعَ وَقَاسَ أَمْرَهُ وَهُوَ مُدْبِـرُ	188
فَإِنْ لَا تَزُرْنِي حَتْـفِي أَوْ تُلَاقِـنِـي	أُمَشِّ بِدَهْرٍ أَوْ عِـدَافٍ فَنَـوَّرَا	196
أُمَشِّي بِأَطْرَافِ الْحَمَـاطِ وَتَـــارَةً	يُنَفِّضُ رِجْلِي بُسْبُطًا فَعَصَنْصَـرَا	
أُبَغِّي بَنِي صَعْبِ بْنِ مُرٍّ بِلَادَهُـــمْ	وَسْوَفَ أُلَاقِيـــهِمْ إِنِ اللهُ أَخَّـرَا	
وَيَوْمًا بِذَاتِ الرسِّ أَوْ بَطْنِ مِنْجَلٍ	هُنَالِكَ نَبْغِي الْقَاصِيَ الْمُتَغَـوَّرَا	
عَلَى «الشَّنْفَرَى» سَارِي الْغَمَامِ، فَرَائِحٌ	غَزِيرُ الْكُلَى، وَصَيِّبُ الْمَاءِ بَاكِـرُ	202-203
عَلَيْكَ جَزَاءٌ مِثْلُ يَوْمِـــكَ بِالْجَبَـــا	وَقَدْ رَعَفَتْ مِنْكَ السُّيُوفُ الْبَوَاتِـرُ	
وَيَوْمِكَ، يَوْمِ الْعَيْكَتَيْنِ، وَعَطْفَـــــةٍ	عَطَفْتَ وَقَدْ مَسَّ الْقُلُوبَ الْحَنَاجِرُ	
تَجُولُ بِبَزِّ الْمَوْتِ فِيهِمْ كَأَنَّهُـــــمْ	بِشَوْكَتِكَ الْحُدَّى، ضَئِيـــنٌ نَوَافِـرُ	
وَطَعْنَةِ خَلْسٍ قَدْ طَعَنَتْ مُـرِشَّـــــةٍ	لَهَا نَفَذٌ تَضِـلُّ فِيـــهِ الْمَسَـابِـرُ	
إِذَا كُشِفَتْ عَنْهَا السُّتُـــورُ شَحَا لَهَا	فَمٌ، كَفَمِ الْعَزْلَاءِ، فَيْحَانُ فَاغِـــرُ	
يَظَـــلُّ لَهَا الآسِـــي يَمِيـــدُ كَأَنَّـــهُ	نَزِيفٌ هَرَاقَتْ لُبَّهُ الْخَمْرُ سَاكِـــرُ	
فَيَكْفِي الذِي يَكْفِي الْكَرِيمَ بِحَزْمِـــهِ	وَيَصْبِرُ، إِنَّ الْحُرَّ مِثْلَكَ صَابِـــرُ	
فَإِنْ تَكُ نَفْسُ «الشَّنْفَرَى» حُمَّ يَوْمُهَا	وَرَاحَ لَهُ مَا كَانَ مِنْهُ يُحَـــــاذِرُ	
فَمَا كَانَ بِدْعًا أَنْ يُصَابَ، فَمِثْلُـــهُ	أُصِيبَ، وَحُمَّ الْمُلْتَجُونَ الْفَـوَادِرُ	
فَلَا يَبْعَدَنَّ «الشَّنْفَـــرَى» وَسِلَاحُـهُ	الْحَدِيدَ وَشَدَّ خَطْوُهُ مُتَوَاتِـــــرُ	
إِذَا رَاعَ رَوْعُ الْمَوْتِ: رَاعَ، وَإِنْ حَمَى	حَمَى مَعَهُ حُرٌّ، كَرِيمٌ، مُصَابِـــرُ	
	العيـــن	
جَزِعْتَ وَلَمْ تَجْزَعْ مِنَ الشَّيْبِ مَجْزَعًا	وَقَدْ فَاتَ رَبْعِيُّ الشَّبَابِ فَوَدَّعَا	191

	الفـــاء	
وَحَتَّى رَأَيْتُ الْجُوعَ بِالصَّيْفِ ضَرَّنِي	إِذَا قُمْتُ تَغَشَّانِي ظِلَالَ فَأُسْـــدَفُ	179
وَمَرْقَبَةٍ عَنْقَاءَ يَقْصُـــرُ دُونَـــهَا	أَخُو الضِّرْوَةِ الرِّجْلُ الْحَفِيُّ الْمُخَفَّفُ	195
نَعِبْتُ إِلَى أَدْنَى ذُرَاهَا وَقَـــدْ دَنَا	مِنَ اللَّيْلِ مُلْتَفُّ الْحَدِيقَةِ أَسْـــدَفُ	
فَبِتُّ عَلَى حَدِّ الذِّرَاعَيْنِ مُجْـــذِيًا	كَمَا يَتَطَوَّى الْأَرْقَمُ الْمُتَعَطَّـــــفُ	
وَلَيْسَ جَهَازِي غَيْرُ نَعْلَيْنِ أَسْحَقَتْ	صُدُورُهُمَا مَخْصُورَةً لَا تُخَصَّـــــفُ	
وَضُنَّيَّةٍ؟ جُرْدٍ وَإِخْلَاقِ رَيْطَـــــةٍ	إِذَا أَنْهَجَتْ مِنْ جَانِبٍ لَا تُكَفَّـــفُ	
	القـــاف	
وَإِنَّ أَصْدَقَ بَيْتٍ أَنْتَ قَائِلُهُ	بَيْتُ يُقَالُ إِذَا أَنْشَدْتَهُ صَدَقَا	155
إِنِّي زَعِيمٌ، لَئِنْ لَمْ تَتْرُكْنِي عَذَلِي	أَنْ يَسْأَلَ الْحَيُّ عَنِّي أَهْلَ آفَـــاقِ	176
أَنْ يَسْأَلَ الْقَوْمَ عَنِّي أَهْلَ مَعْرِفَةٍ	فَلَا يُخَبِّرُهُـــمْ عَنْ "ثَـــابِتٍ" لَاقِ	
سَدِّدْ خِلَالَكَ مِنْ مَالٍ تُجَمِّعُـــهُ	حَتِّى تُلَاقِي الذِي كُلُّ اِمْـرِئٍ لَاقِ	
لَتَقْرَعَنَّ عَلَيَّ السِّـــنَ مِنْ نَـــدَمٍ	إِذَا تَذَكَّرْتَ يَوْمًا بَعْضَ أَخْـــلَاقِـــي	
يَا عِيدُ مَالَكَ مِنْ شَوْقٍ وَإِيرَاقِ	وَمَرُّ طَيْفٍ عَلَى الْأَهْوَالِ طَرَّاقِ	191
نجَوْتُ مِنْهَا نَجَائِي مِنْ بَجِيلَةَ إِذْ	أَلْقَيْتُ، لَيْلَةَ خَبْتِ الرَّهْطِ أَوْرَاقِي	198
لَيْلَةَ صَاحُوا وَأَغْرَوْا بِي سِرَاعَهُمُ	بِالْعَيْكَتَيْنِ لَدَى مَعْدَى ابْنِ بَـرَّاقِ	
كَأَنَّمَا حَثْحَثُوا حُصًّا قَوَادِمُـــهُ	أَوْ أُمَّ خِشْفٍ بِذِي شَثٍّ وَطُبَّـــاق	
	الكـــاف	
إِذَا هَزَّهُ فِي عَظْمِ قَرْنٍ تَهَلَّلَتْ	نَوَاجِذُ أَفْوَاهِ الْمَنَايَا الضَّوَاحِكِ	188
	الـــلّام	
فَمِثْلُكِ حُبْلَى قَدْ طَرَقْتُ وَمُرْضِـــعٌ	فَأَلْهَيْتُهَا عَنْ ذِي تَمَائِمَ مُحْوِلِ	164
إِذَا مَا بَكَى مِنْ خَلْفِهَا اِنْصَرَفَتْ لَهُ	بِشِقٍّ وَتَحْتِي شِقُّهَا لَمْ يُحَـــوَّلِ	
أَقِيمُوا بَنِي أُمِّي صُـــدُورَ مَطِيِّـــكُـــمْ	فَإِنِّي إِلَى قَوْمٍ سِوَاكُمْ لَأَمْيَـــلُ	175
وَفِي الْأَرْضِ مَنْأَى لِلْكَرِيمِ عَـنِ الْأَذَى	وَفِيهَا لِمَنْ خَافَ الْقِلَى مُتَعَـــزَّلُ	
لَعَمْرُكَ مَا فِي الْأَرْضِ ضِيقٌ عَلَى اِمْرِئٍ	سَرَى رَاغِبًا أَوْ رَاهِبًا وَهْوَ يَعْقِلُ	

وَلِي دُونَكُمْ أَهْلُــونَ سِيــدٌ عَمَلَّــسٌ هُمْ الْأَهْلُ لَا مُسْتَوْدَعُ السِّرِّ ذَائِــعٌ	وَأَرْقَطُ زُهْلُولٌ وَعَرْفَــاءُ جَيْـأَلُ لَدَيْهِمْ وَلَا الْجَانِي بِمَا جَرَّ يَخْذُلُ	176
فَلَا تَصِلِي بِصُعْلُوكٍ نَؤُومٍ	إِذَا أَمْسَى يُعَدُّ مِنَ الْعِيَالِ	180
وَدِّعْ هَرَيْــرَةَ إِنَّ الرَّكْبَ مُرْتَحِــــلٌ غَرَّاءُ فَرْعَــاءُ مَصْقُــولٌ عَوَارِضُهَــا كَأَنَّ مِشْيَتَــــهَا مِنْ بَيْتِ جَارَتِــهَا تَسْمَعُ لِلْحَلْيِ وَسْوَاسًا إِذَ اِنْصَرَفَتْ	وَهَلْ تُطِيــقُ وَدَاعــًا أَيُّهَا الرَّجُــلُ تَمْشِي الْهُوَيْنَا كَمَا يَمْشِي الْوَجِي الْوَحِلُ مَرُّ سَحَابَــــةٍ لَا رَيْثٌ وَلَا عَجَــــلُ كَمَا اِسْتَعَانَ بِرِيحٍ عِشْــــرِقٌ زَجِــلُ	184
هَلْ حَبْلُ خَوْلَةَ بَعْدَ الْهَجْرِ مَوْصُولُ	أَمْ أَنْتَ عَنْهَا بَعِيدُ الدَّارِ مَشْغُولُ	191
وَمَرْقَبَةٍ يَحَارُ الطَّــرْفُ فِيــهَا أَقَمْتُ بَرِيــدَهَا يَوْمًا طَوِيــلًا وَلَمْ يَشْخَصْ بِهَا شَرَفِي وَلَكِنْ	تَزِلُّ الطَّيْرَ مُشْرِفَةَ الْقِــذَالِ وَلَمْ أُشْرِفْ بِهَا مِثْلَ الْخَيَالِ دَنَوْتُ تَحَدُّرَ الْمَــاءِ الزُّلَالِ	195
فَإِنْ تَثْقَفُونِي فَاقْتُلُــونِــــي فَأَبْرَحُ غَازِيًا أَهْدِي رَعِيــــلًا وَيَبْرَحُ وَاحِدٌ وَاثْنَانِ صَحْبِي وَأَبْرَحُ فِي طِوَالِ الدَّهْرِ حَتَّى	وَإِنْ أَثْقَفْ فَسَوْفَ تَرَوْنَ بَالِي أَؤُمُّ سَوَادَ طَوْدِ ذِي نِجَــالِ وَيَوْمًا فِي أَضَامِيمِ الرِّجَــالِ أُقِيمَ نِسَــاءَ بَجْلَةَ بِالنِّعَــالِ	196-197
أُدِيمُ مِطَالَ الْجُــوعِ حَتَّــى أُمِيتَــهُ وَلَوْلَا اجْتِنَابُ الذَّأْمِ لَمْ يُلْفَ مَشْرَبٌ وَلَكِنَّ نَفْسًا مُــرَّةً لَا تُقِيــمُ بِــي	وَأَضْرِبُ عَنْهُ الذِّكْرَ صَفْحًا فَأَذْهَـلُ يُعَاشُ بِهِ إِلَّا لَــدَيَّ وَمَأْكَــلُ عَلَى الضَّيْــمِ إِلَّا رَيْثَمَا أَتَحَـوَّلُ	208
وَأَسْتَفُّ تُرْبَ الْأَرْضِ كَيْلَا لَا يَرَى لَهُ	عَلَيَّ مِنَ الطُّولِ امْرُؤٌ مُتَطَوِّلُ	209
لَا تَحْسِبَنَّ الْمَوْتَ مَوْتَ الْبِلَى كِلَاهُمَا مَوْتٌ وَلَكِــــنْ ذَا	وَإِنَّمَا الْمَوْتُ سُؤَالُ الرِّجَــالِ أَفْظَعُ مِنْ ذَاكَ لِذُلِّ السُّــؤَالِ	232
	الميــم	
وَقَدْ أَتَنَاسَى الْهَمَّ عِنْدَ اِحْتِضَارِهِ	بِنَاجٍ عَلَيْهِ الصَّيْعَرِيَةُ مُكْدَمِ	159
قَدْ تَصَعْلَكْنَ فِي الرَّبِيعِ، وَقَدْ	قَرَعَ جِلْدَ الْفَرَائِضِ الْأَقْدَامُ	171
	النّــون	

وَالشِّعْرُ مَا لَمْ يَكُنْ ذِكْرَى وَعَاطِفَةً	أَوْ حِكْمَةً، فَهُوَ تَقْطِيعٌ وَأَوْزَانُ	155
وَلَمْ أَنْتَظِرْهُمْ يَدْهَمُونِي تَخَالُهُـــمْ	وَرَائِي نَحْلًا فِي الْخَلِيَّـــةِ وَاكِنَا	199
وَلَا أَنْ تُصِيبَ النَّافِذَاتُ مَقَاتِلِـــي	وَلَمْ أَكُ بِالشَّدِّ الذَّلِيـــقِ مُدَاينَا	
فَأَرْسَلْتُ مُنْبَتًّا مِنَ الشَّـــدِّ وَالِهًـــا	وَقُلْتُ: تَزَحْزَحْ لَا تَكُونَنَّ حَائِنَا	
وَحَثْحَثْتُ مَشْعُوفَ النَّجَاءِ وَرَاعَنِي	أُنَاسٌ بِفَيْفَانٍ، فَمِزْتُ الْقَـرَائِنَا	
الهـــاء		
ونُصَّ الْحَدِيثَ إِلَى أَهْلِهِ	فَإِنَّ الوَثِيـــقَةَ فِي نَصِّـــــــهِ	98
أَلَا لَيْتَ شِعْرِي وَالتَّلَهُّـــفُ ضَلَّـــةٌ	بِمَا ضَرَبَتْ كَفُّ الْفَتَاةِ هَجِينَـهَا؟	201
وَلَوْ عَلِمَتْ قُعْسُوسُ أَنْسَابَ وَالِدِي	وَوَالِدِهَا ظَلَّتْ تُقَاصِـــرُ دُونَهَـا	
أَنَا ابْنُ خِيَارِ الْحُجْرِ بَيْتًا وَمَنْصِـــبًا	وَأُمِّي ابْنَةُ الْأَحْرَارِ لَوْ تَعْرِفِينَـــهَا	
اليـــاء		
أَلَا لَيْتَ شِعْرِي هَلْ أَبِيتَنَّ لَيْلَةً	بِجَنْبِ الْغَضَا أُزْجِي الْقِلَاصَ النَّوَاجِيَا	191

ملاحق

1- أَقِيمُوا بَنِي أُمِّي صُــدُورَ مَطِيِّكُـــــمْ فَإِنِّي إِلَى قَوْمٍ سِوَاكُـمْ لَأَمْيَـــلُ

2- فَقَدْ حُمَّتِ الْحَاجَاتُ وَاللَّيْـلُ مُقْمِـرٌ وَشُدَّت لِطَيَّاتٍ مَطَــايَا وَأَرْحُـــلُ

3- وَفِي الْأَرْضِ مَنْأَى لِلْكَرِيمِ عَنِ الــذِي وَفِيهَا لِمَنْ خَافَ الْقِلَـــى مُتَعَزَّلُ

4- لَعَمْرُكَ مَا بِالْأَرْضِ ضِيقٌ عَلَــى اِمْـرِئٍ سَرَى رَاغِبًا أَوْ رَاهِبًا وَهْوَ يَعْقِـــلُ

5- وَلِي دُونَكُـمْ أَهْلُــونَ سِيـدٌ عَمَلَّـسٌ وَأَرْقَطٌ زُهْلُولٌ وَعَرْفَاءُ جَيْـــــأَلُ

6- هُمُ الْأَهْـلُ لَا مُسْتَـوْدَعُ السِّرِّ ذَائِـعُ لَدَيْهِمْ وَلَا الْجَانِي بِمَا جَرَّ يَخْذُلُ

7- وَكُـلُّ أَبِـــــيٌّ بَاسِـــلٌ غَيْــرَ أَنَّنِـــي إِذَا عَرَضَتْ أُولَى الطَّرَائِدِ أَبْسَــلُ

8- وَإِنْ مُدَّتِ الْأَيْدِي إِلَى الزَّادِ لَمْ أَكُــنْ بِأَعْجَلِهِمْ إِذْ أَجْشَعُ الْقَوْمِ أَعْجَلُ

9- وَمَا ذَاكَ إِلَّا بَسْطَةٌ عضــنْ تَفضُّـــــلٍ عَلَيْهِمْ وَكَانَ الْأَفْضَلُ الْمُتَفَضَّــلُ

10- وَإِنِّي كَفَانِي فَقَـدْ مَنْ لَيْسَ جَــازِيًا بِحُسْنَى وَلَا فِي قُرْبِهِ مُتَعَـــلَّلُ

11- ثَلَاثَةُ أَصْحَـابٍ: فُـــؤَادٌ مُشَيَّـــعُ وَأَبْيَضُ إِصْلِيتُ وَصَفْرَاءُ عَيْطَــلُ

12- هُتُوفٌ مِنَ الْمُلْسِ الْمُتُونِ تُزَيِّنُــهَا رَصَائِعُ قَدْ نَبطَتْ إِلَيْهَا وَمِحْمَـلُ

13- إِذَا زَلَّ عَنْهَا السَّهْمُ حَنَّتْ كَأَنَّــهَا مُرَزَّأَةٌ عَجْلَـــى تُرِنُّ وَتُعْـــوِلُ

14- وَأَغْدُوا خَمِيصَ الْبَطْنِ لَا يَسْتَفِزُّنِي إِلَى الزَّادِ حِرْصٌ أَوْ فُؤَادٌ مُوَكَّــلُ

15- وَلَسْتُ بِمِهْيَــافٍ يُعَشِّـي سِوَامـهُ مُجَدَّعَةً سُقْبَانُـهَا وَهِـــيَ بُهَّــلُ

16- وَلَا جُبَّإٍ أَكْهَـــى مُـرِبٍّ بِعِرْسِـــهِ يُطَالِعُهَا فِي شَأْنِـــهِ كَيْفَ يَفْعَــلُ

17- وَلَا خَرِقٍ هَيْقٍ كَـــأَنَّ فُـــؤَادَهُ يَظَلُّ بِهِ الْمُكَّاءُ يَعْلُـــو وَيَسْفُــلُ

18- وَلَا خَـالِـفٍ دَارِيَّـــــةٍ مُتَغـزِّلٍ يَرُوحُ وَيَغْـــدُو دَاهِـنًا يَتَكَحَّـلُ

19- وَلَسْتُ بِعِـــلٍّ شَـــرُّهُ دُونَ خَيْـرِهِ أَلَفَّ إِذَا مَا رُعْتَـهُ اِهْتَاجَ أَعْـــزَلُ

20- وَلَسْتُ بِمِحْيَارِ الظَّـلَامِ إِذَا اِنْتَـحَتْ هُدَى الْهَوْجَلِ الْعِسِّيفِ يَهْمَاءُ هَوْجَلُ

21- إِذَا الْأَمْعَزُّ الصَّـوَّانُ لَاقَى مَنَاسِمِـي تَطَايَرَ مِنْـــهُ قَـــادِحٌ وَمُفَـــلَّلُ

22- أَدِيمُ مِطَالَ الْجُوعِ حَتَّى أُمِيتُـــــهُ وَأَضْرِبُ عَنْهُ الذِّكْرَ صَفْحًا فَأُذْهَـلُ

23- وَأَسْتَفُّ تُرْبَ الْأَرْضِ كَيْـــلَا يُرَى لَهُ عَلَيَّ مِنَ الطُّـولِ امْرُؤٌ مُتَطَـــوَّلُ

24- وَلَوْلَا اِجْتِنَابَ الذَّأْمِ لَمْ يُلْفَ مَشْرَبُ يُعَاشُ بِهِ إِلَّا لَـدَيَّ وَمَأْكَـــــلُ

25- وَلَكِـــنَّ نَفْـسًا مُرَّةً لَا تُقِيـــمُ بِي عَلَى الذَّامِ إِلَّا رَيْثَـمَا أَتَحَـــوَّلُ

26- وَأَطْوِي عَلَى الْخَمْصِ الْحَوَايَا كَمَا اِنْطَوَتْ خُيُوطَةُ مَارِيٍّ تُغَـارُ وَتُفْتَـــــلُ

27- وَأَغْدُوا عَلَى الْفُوتِ الزَّهِيدِ كَمَا غَدَا أَزَلُّ تَهَادَاهُ التَّنَـائِفَ أَطْـحَـــلُ

28- غَدَا طَاوِيًا يُعَارِضُ الرِّيـــحَ هَافِيًا يَخُوتُ بِأَذْنَابِ الشِّعَابِ وَيَعْسِـلُ

29- فَلَمَّا لَوَاهُ الْفُوتُ مِنْ حَيْثُ أُمِّـــهُ دَعَا فَأَجَابَتْهُ نَظَائِرُ نُـحَّـــــلُ

30- مُهَلَّلَةٌ شِيَبُ الْوُجُـــوهِ كَأَنَّـــهَا قِدَاحُ بِأَيْدِي يَاسِرٍ تَتَقَـــلْقَـــلُ

31- أَوِ الْخِشْرَمُ الْمَبْعُوثُ حَثْحَثَ دَبْـرَهُ مَحَابِيضَ أَرْدَاهُنَّ سَامٍ مُعَسِّـــلُ

32- مُهَرَّتَهٌ فُوهٌ كَـــــأَنَّ شُدُوقَـــهَا شُقُوقُ الْعِصِيِّ كَالِحَاتٌ وَبُسَّـــلُ

33- فَضَجَّ وَضَجَّتْ بِالْبِـــرَاحِ كَأَنَّهَـــا وَإِيَّاهُ نُوحٌ فَـــوْقَ عَلْيَاءَ ثُكَّـلُ

34- وَأَغْضَى وَأَغْضَتْ وَاتَّسَى وَاتَّسَتْ بِـهِ مَرَامِيـــلُ عَزَّاهَا وَعَزَّتْهُ مُرْمِـــلُ

35- شَكَا وَشَكَتْ ثُمَّ ارْعَوَى بَعْدُ وَارْعَوَتْ وَلِلصَّبْرِ إِنْ لَمْ يَنْفَعِ الشَّكْوُ أَجْمَلُ

36- وَفَـــاءَ وَفَـــاءَتْ بَادِرَاتٍ وَكُلُّهَا عَلَى نَكَـــظٍ مِمَّا يُكَاتِـمُ مُجْمِـلُ

37- وَتَشْرَبُ أَسَارِي الْقَطَا الْكُدْرُ بَعْـدما سَرَتْ قَـرَبًا أَحْنَـاؤُهَا تَتَصَلْصَـلُ

38- هَمَمْتُ وَهَمَّتْ وَابْتَدَرْنَا وَأَسْـدَلَتْ وَشَمَّـرَ مِنِّـي فَارِطٌ مُتَمَهِّـلُ

39- فَوَلَّيْتُ عَنْهَا وَهِيَ تَكْبُـو لِعُقْـرِهِ يُبَاشِـرُهُ مِنْـهَا ذُقُونُ وَحَوْصَـلُ

40- كَـأَنَّ وَغَـاهَا حَجْرَتَيْـهِ وَحَوْلَـهُ أَضَامِيمُ مِنْ سَفْـرِ الْقَبَائِـلِ نُـزَّلُ

41- تَوَافَيْنَ مِنْ شَتَّـى إِلَيْهِ فَضَمَّـهَـا كَمَا ضَمَّ أَذْوَادَ الْأَصَـارِيمِ مَنْهَـلُ

42- فَعَبَّتْ غِشَـاشًا ثُـمَّ مَـرَّتْ كَأَنَّهَـا مَعَ الصُّبْحِ رَكْبٌ مِنْ أُحَاظَةَ مُجْفِلُ

43- وَآلَفُ وَجْهَ الْأَرْضِ عِنْدَ اِفْتِرَاشِـهَـا بِأَهْدَأَ تُنْبِيـهِ سَنَاسِـنُ قُحَّـلُ

44- وَأَعْدِلُ مَنْحُوضًا كَـأَنَّ فُصُوصَـهُ كِعَابٌ دَحَاهَا لَاعِبٌ فَهْـيَ مُثَّـلُ

45- فَإِنْ تَبْتَئِسْ بِالشَّنْفَرَى أُمَّ قَسْـطَـلٍ لَمَا اِغْتَبَطَتْ بِالشَّنْفَرَى قَبْلُ أَطْوَلُ

46- طَرِيـدُ جِنَايَاتٍ تَيَاسَرْنَ لَحْمَـهُ عَقِيرَتُـهُ لِأَيِّـهَا حُـمّ أَوّلُ

47- تَنَامُ إِذَا مَا نَـامَ يَقْـظَى عُيُونُـهَا حِثَـاثًا إِلَى مَكْرُوهِـهِ تَتَغَلْغَـلُ

48- وَإِلْفُ هُمُومٍ مَا تَـزَالُ تَـعُـودُهُ عِيَادًا كَحُمَّى الرَّبْعِ أَوْ هِـيَ أَثْقَـلُ

49- إِذَا وَرَدَتْ أَصْـدَرْتُـهَا ثُـمَّ إِنَّـهَا تَثُوبَ فَتَأْتِي مِنْ تُحَيْتُ وَمِـنْ عَـلُ

50- فَإِمَّا تَرَيْنِي كَابْنَـةِ الـرَّمْـلِ ضَاحِـيًا عَلَى رِقَّةٍ أَحْفَـى وَلَا أَتَنَعَّـلُ

51- فَإِنِّي لَمَـوْلَى الصَّبْرِ أَجْتَابُ بَـزَّهُ عَلَى مِثْلِ قَلْبِ السَّمْعِ وَالْحَزْمَ أَفْعَلُ

52- وَأَعْدِمُ أَحْيَـانًا وَأَغْنَـى وَإِنَّـمَا يَنَالُ الْغِنَى ذُو الْبُعْـدَةِ الْمُتَبَـذَّلُ

53- فَلَا جِزِعٌ مِـنْ خَلَّـةٍ مُتَكَشِّفٌ وَلَا مَرِحٌ تَحْتَ الْغِنَـى أَتَخَيَّـلُ

54- وَلَا تَزْدَهِي الْأَجْهَالُ حِلْمِي وَلَا أُرَى مَسْؤُولًا بِأَعْقَابِ الْأَقَاوِيلِ أُنْمِـلُ

55- وَلَيْلَةِ نَحْسٍ يَصْطَلِـي الْقَـوْسَ رَبُّهَا وَأَقْطَعُـهُ اللَّاقِـي بِهَا يَتَتَبَّـلُ

56- دَعَسْتُ عَلَى غَطْشٍ وَبَغْشٍ وَصُحْبَتِي سُعَارٌ وَإِرْزِيـرٌ وَوَجْرٌ وَأَفْكَـلُ

57- فَأَيَّمْتُ نِسْـوَانًا وَأَيْتَمْتُ إِلْـدَةً وَعُدْتُ كَمَا أَبْـدَأْتُ وَاللَّيْلُ أَلْيَـلُ

58- وَأَصْبَحَ عَنِّـي بِالْغُمَيْـصَاءِ جَالِسًا فَرِيقَانِ: مَسْـؤُولٌ وَآخَرُ يَسْـأَلُ

59- فَقَالُوا لَقَدْ هَـرَّتْ بِلَيْـلٍ كِلَابُنَا فَقُلْنَا: أَذِئْبٌ عَسَّ أَمْ عَسَّ فُرْعُلُ

60- فَلَمْ يَـكُ إِلَّا نَبْأَةٌ ثُمَّ هَـوَّمَـتْ فَقُلْنَا: قَطَاةٌ رِيعَ أَمْ رِيعَ أَجْـدَلُ

61- فَإِنْ يَكُ مِنْ جِـنٍّ لَأَبْـرَحُ طَارِقًـا وَإِنْ يَكُ إِنْسًا مَاكَهَا الْإِنْسُ تَفْعَلُ

62- وَيَوْمٍ مِنَ الشِّعْرَى يَـذُوبُ لُعَابُـهُ أَفَاعِيهِ فِي رَمْضَائِـهِ تَتَمَلْمَـلُ

63- نَصَبْتُ لَهُ وَجْهِي وَلَا كِنَّ دُونَـهُ وَلَا سِتْرَ إِلَّا الْأَتْحَمِـيُّ الْمُرَعْبَلُ

64- وَضَافٍ إِذَا طَارَتْ لَهُ الرِّيحُ طَيَّرَتْ لِبَائِدَ عَنْ أَعْطَافِـهِ مَا تُرَجَّـلُ

65- بَعِيدٍ بِمَسِّ الدُّهْنِ وَالْفَلْيِ عَهْـدُهُ لَهُ عَبَسٌ عَافٍ مِنَ الْغِسْلِ مُحْوِلُ

66- وَخَرِقٍ كَظَهْرِ التُّرْسِ قَفْرٍ قَطَعْتُـهُ بِعَامِلَتَيْنِ، ظَهْـرُهُ لَيْسَ يُعْمَـلُ

67- فَأَلْحَقْتُ أُولَاهُ بِأُخْـرَاهُ مُوفِـيًا عَلَى قُنَّةٍ أُقْعِي مِـرَارًا وَأَمْثُـلُ

68- تَرُودُ الْأَرَاوِي الصُّحْمُ حَوْلِي كَأَنَّهَا عَذَارَى عَلَيْهِنَّ الْمُلَاءُ الْمُذَيَّـلُ

69– وَيَرْكُدْنَ بِالْأَصَالِ حَوْلِي كَأَنَّنِي مِنَ الْعُصْمِ أَدْفَى يَنْتَحِي الْكِيحُ أَعْقَلُ

فهرس

الموضوعات

مقدّمة .....أ

مدخل

نظرية التّلقي المفهوم والتّأسيس

تمهيد 10

1-1- مفهوم التّلقّي لغة واصطلاحا.....10

2- المنطلقات المعرفيّة والأصول المنهجيّة لنظريّة التّلقيّ.....15

3- روّاد نظرية التّلقّي 24

3-1- هانز روبرت ياوس: (**H/R . Yauss**) 24

3-2- فولفغانغ آيزر (**Wolfgang Iser**).....29

4- التّلقّي في الموروث النّقد العربي القديم 33

5- التّلقّي وعبد القاهر الجرجاني (ت471هـ).....37

الفصل الأوّل

القراءة: دلالات ومفاهيم

تمهيد 42

1- القراءة وجهازها المفاهيمي.....42

2- القراءة النّقديّة عند القدماء ومستوياتُها.....47

3- مستويات القراءة النّقديّة عند القدماء.....50

3-1- القراءة القائمة على الحسّ.....50
3-2- القراءة القائمة على الاعتدال.....51
3-3- القراءة القائمة على الإيجاز.....52
4- أسس ومبادئ القراءة.....53
5- الفهم القرائي 55
6- مستويات الفهم في القراءة 58
6-1- محور الفهم الأفقي 59
6-2- المحور الرّأسي 60
7- أبعاد القراءة 64
7-1- القراءة نشاط عصبي وفيزيائي.....64
7-2- القراءة نشاط معرفي 65
7-3- القراءة نشاط عاطفي 65
7-4- القراءة نشاط حجاجيّ.....65
7-5- القراءة نشاط رمزيّ 66
8- أنواع القراءة 66
8-1- القراءة من حيث الأداء.....66
8-2- القراءة من حيث الغرض.....71

3-8- القراءة من حيث الفائدة.....74

9- أنماط القُرَّاء.....75

9-1- القارئ المِثالي (lecteur idéal) 75

9-2- القارئ المعاصر:Lecteur contemporaine 76

9-3- القارئ المستهدف: Lecteur visé.....77

9-4- القارئ الحقيقي: Lecteur réel 77

9-5- القارئ الأعلى: Top lecteur 78

9-6- القارئ المخبر:Lecteur détective 78

10- الكتابة والقراءة.....79

11- القراءة والتّأويل.....82

11-1- مفهوم التّأويل لغة واصطلاحا Interprétation 82

11-2- القراءة التّأويليّة 86

11-2- العلاقة الجدليّة بين القراءة والتّأويل 87

12- فعل القراءة 89

13- قراءة القراءة 91

14- استراتيجيّات القراءة 92

14-1- الاستراتيجيّات المتصاعدة 92

14-2- الاستراتيجيّات المتنازلة (الهابطة) 93

14-3- الاستراتيجيّات المُتفاعِلة.....95

الفصل الثّاني

النّصّ الشّعري بين التّراث النّقدي والدّراسات الحداثوية

تمهيد 98

1- النّصّ في العرف اللّغوي والاصطلاحي 98

2- مفهوم النّصّ في التّراث والدّراسات العربيّة والغربيّة الحديثة 103

2-1- مفهوم النّصّ في التّراث 103

2-2- مفهوم النّصّ في الدِّراسات العربيّة والغربيّة الحديثة.....115

2-2-1- النّصّ في الدِّراسات العربيّة الحديثة.....115

2-2-2- النّصّ في الدِّراسات الغربيّة الحديثة.....122

3- بين النّصّ والخطاب 137

3-1- مفهوم النّصّ 137

3-2-مفهوم الخطاب.....137

4- التّماسك النّصّي، أنماطه، وأهمّيّته في الدّراسات اللّغويّة الحديثة 141

4-1- التّماسك النّصّي.....141

4-2- أنماط التّماسك النّصّي 143

4-3- أهمّيّة التّماسك النّصّي.....143

5- الشّعر، التّشكُّلُ والمفهوم.....144

5-1- مفهوم الشّعر لغة واصطلاحا.....145

5-2- مفهوم الشّعر عند القدماء.....149

5-3- مفهوم الشّعر عند المحدثين.....152

6- لغة الشّعر.....157

7- وظيفة الشّعر عند العرب.....160

8- مفهوم النّصّ الشّعري.....167

9- بلاغة النّصّ الشّعري.....168

الفصل الثّالث

الصّعلكة وحياة الشّنفرى ونسبة توثيق اللّامية

تمهيد.....171

1- مفهوم الصّعلكة.....171

2- أسباب ودوافع ظهور الصّعلكة.....174

2-1- عدم وجود دولة جامعة.....174

2-2- ظهور زعامات غير متّزنة.....176

2-3- عدم التّوازن بين الفقر والغنى.....178

2-4- طبيعة الأرض والحياة 179

3- خصائص الخطاب الشّعري وموضوعاته عند شعراء الصّعاليك 180

3-1- خصائص الخطاب الشّعري 180

3-2- موضوعات الخطاب الشّعري عند الشّعراء الصّعاليك.....192

4- الشّنفرى، حياته شعره وديوانه 200

4-1- حياته 200

4-2- شعره.....203

4-3- ديوانه 204

5- لامية العرب ونسبة توثيقها للشّنفرى.....205

6- اللّامية من المنظور الفكري 214

الفصل الرّابع

آليات القراءة البيانيّة في النّصّ الشّعري القديم –لاميّة العرب أنموذجا–

1- قيمة البيان في الدّرس البلاغي 228

2- مفهوم الصّورة الشّعريّة 231

3- أهمّيّتها 233

4- روافد الصّورة الشّعريّة عند "الشّنفرى".....234

4-1- الرّافد النّفسي 235

4-2- رافد الثّقافة الشّعريّة 235

4-3- رافد الطّبيعة.....236

5- آليات القراءة البيانيّة.....238

5-1- آلية التّشبيه 238

5-2- آلية الاستعارة 257

5-3- آلية الكناية 266

خاتمة 274

قائمة المصادر والمراجع 280

الفهارس الفنّيّة

فهرس الآيات القرآنيّة 305

فهرس الأحاديث النّبويّة 308

فهرس الأشعار 310

ملاحق 317

فهرس الموضوعات 323

مُلَخَّص:

لَقَدْ عَنَّ لِي إِقَامَةُ دِرَاسَتِي حَوْلَ هَذَا الْمَوْضُوعِ وَالذِي وُسِمَ بِـ:"**آلِيَّاتِ قِرَاءَةِ النَّصِّ الشِّعْرِي الْعَرَبِي الْقَدِيمِ فِي ضَوْءِ الدَّرْسِ الْبَلَاغِي**"، وَالتِي تَهْدِفُ إِلَى الْبَحْثِ بِالْخُصُوصِ عَنْ آلِيَّاتِ الْقِرَاءَةِ الْبَيَانِيَّةِ وَدَوْرُهَا فِي تَحْلِيلِ النُّصُوصِ الشِّعْرِيَّةِ الْقَدِيمَةِ، وَذَلِكَ بِحُجَّةِ أَنَّ الْقِرَاءَةَ الْقَدِيمَةَ الْمُعْتَمَدَةَ فِي قِرَاءَةِ النَّصِّ الشِّعْرِي الْقَدِيمِ عُمُومًا لَهَا خُصُوصِيَّتُهَا وقُدْسِيَّتُهَا تُمَيِّزُهَا عَنْ بَقِيَّةِ النُّصُوصِ الْأَدَبِيَّةِ الْأُخْرَى، وَقَدْ اِعْتَمَدْتُ فِي دِرَاسَتِي عَلَى نَمُوذَجٍ شِعْرِيٍّ رَأَيْتُهُ الْأَنْسَبَ لِهَذِهِ الدِّرَاسَةِ أَلَا وَهُوَ نَصُّ "**لَامِيَةِ الْعَرَبِ لِلشَّنْفَرَى**"، وَذَلِكَ لِمَا حَوَتْهُ مِنْ جَمَالِيَّاتٍ فَنِّيَّةٍ وَحُسْنِ صِيَاغَةٍ وَتَرْكِيبٍ، لَقَدْ رَكَّزْتُ فِي هَذِهِ الدِّرَاسَةِ عَلَى ثَلَاثِ آلِيَّاتٍ بَيَانِيَّةٍ تَمَثَّلَتْ فِي: التَّشْبِيهِ، وَالِاسْتِعَارَةِ، وَالْكِنَايَةِ بِحُكْمِ أَنَّهَا تَتَمَاشَى وَطَبِيعَةِ النَّصِّ الشِّعْرِي الْقَدِيمِ، كَمَا أَنَّهَا تَكْشِفُ عَنْ مَكَامِنِ الْجَمَالِ بَيْنَ ثَنَايَاهُ، وَلَقَدْ خَلُصَتِ الدِّرَاسَةُ إِلَى أَنَّ هَذِهِ الْآلِيَّاتِ قَدْ أَفَادَتِ اللُّغَةَ العَرَبِيَّةَ كَثِيرًا خَاصَّةً فِي شِقِّهَا الْبَلَاغِي.

الْكَلِمَاتُ الْمِفْتَاحِيَّةِ: التَّشْبِيهُ، التَّلَقِّي، الْقِرَاءَةُ، النَّصُّ، الشِّعْرُ، الْبَلَاغَةُ، التَّرْكِيبُ، السِّيَاقُ، الْمَعْنَى.

Résumé:

Nous avons opté pour la réalisation d'une recherche intitulée : "Mécanisme de lecture du texte poétique arabe ancien à la lumière de sa rhétorique". L'objectif de cette étude est de chercher particulièrement les mécanismes de lecture et de mettre en lumière leur rôle dans l'analyse des textes poétiques anciens. En fait, les anciens mécanismes adoptés dans la lecture et l'analyse des textes poétiques anciens en général ont leur particularité et leur caractère sacré qui les distinguent des autres textes littéraires. Dans la présente étude, nous nous sommes appuyé sur un modèle que nous avons jugé comme étant le plus adéquat, à savoir « Lamiyat Al Arab de Chanfara », en raison de son esthétique, de sa forme et de son contenu, l 'accent est mis sur trois mécanismes figuratifs utilisés, à savoir : la comparaison, la métaphore et la métonymie, en raison de leur présence constante dans les textes poétiques anciens, qui en révèle la beauté. L'étude conclut que ces trois mécanismes étaient fortement bénéfiques à la langue arabe, notamment en enrichissant sa rhétorique.

Mots clés : Comparaison, Réception, Lecture, Texte, Poésie, Rhétorique, Synthèse, Contexte, Signification.

Abstract:

I opted for conducting a research entitled: "Mechanism of reading the ancient Arabic poetic text in the light of its rhetoric". The aim of the study is to search particularly for reading mechanisms and shed light on their role in analyzing ancient poetic texts. Factually, old mechanisms adopted in reading and analysing old poetic texts in general has it particularities and sanctity that distinguishes it from other literary texts. In the current study, i relied on a model that i judged as being the most appreciate, namely: “Lamiyat Al Arab by Al-Shanfara”, due to its aesthetics, form and content, the focus is on three Mechanisms represented through the figurative language used which are: simile, metaphor and metonymy, due to the their consistent presence within ancient poetic texts, as it shows its beauty. The study concluded that these three mechanisms have been greatly beneficial to the Arabic language, especially by enriching its rhetoric.

Keywords: Simile, Reception, Reading, Text, Poetry, Rhetoric, Synthesis, Context, Meaning.