جامعة المنصورة
كلية الآداب

تفكيك مركزية التأويل: فحولة الناقد ونقاط العمى في نماذج من التحكيم في النقد العربي القديم

إعداد

د. محمود عيسى محمد عزام
أستاذ النقد الأدبي المساعد
الجامعة الهاشمية

د. نازك نبيل محمد عزام
أستاذ اللغة والنحو المساعد
الجامعة الهاشمية

د. خالد فهاد العظامات
أستاذ اللغة والنحو المساعد
الجامعة الهاشمية

أحمد محمد شلبي
باحث ماجستير
الجامعة الهاشمية

مجلة كلية الآداب – جامعة المنصورة
العدد السادس والسبعون – يناير ٢٠٢٥

تفكيك مركزية التأويل: فحولة الناقد ونقاط العمى في نماذج من التحكيم في النقد العربي القديم

د. محمود عيسى محمد عزام
أستاذ النقد الأدبي المساعد – الجامعة الهاشمية

د. نازك نبيل محمد عزام
أستاذ اللغة والنحو المساعد– الجامعة الهاشمية

د. خالد فهاد العظامات
أستاذ اللغة والنحو المساعد– الجامعة الهاشمية

أحمد محمد شلبي
باحث ماجستير – الجامعة الهاشمية

ملخص البحث

تروم هذه الدراسة إعادة النظر في نماذج تحكيمية من العصر الجاهلي، إذ تجلى فيها العماد على أنه محتمل قرائي واحد، سيطرت فيه سلطة المتلقي المتصلة بالذوق العام، وزاحمت فيه إبداعية المؤلف/ الشاعر، وشكلت هذه السلطة منطلقا مركزيا تدور في فلكه معالم الطريق للإبداع الشعري لقرون عديدة، بمعنى أن هذه القراءة تجلت دون غيرها من المحتملات القرائية، وعلى هذا الأساس تم الحكم، وقد اتخذ البحث استراتيجيات وآليات نظريتي التلقي والتأويل في محاولة لتفكيك القراءة الأولى وروافد إشهاريتها كما ونقد المحتمل التراثي الحكمي.

وتكمن مشكلة الدراسة في الوصول إلى إشكالية التلقي والتأويل في التعامل مع النصوص باعتماد ذاتية المتلقي الأول، والحكم على هذا الأساس دون ترك مساحة للمحتملات القرائية الممكنة، كما ورصد آليات التأويل الذاتية التي قام على أساسها الحكم وتفنيدها.

وتكمن أهمية هذه الدراسة في أنها تضيء بنية نصية قديمة باعتماد نظرية نقدية حديثة، وليس المقصود بالنص هنا النص المحكم، بل سردية التحكيم التاريخية بشكل كامل، ومنه إحياء نصوص التراث باعتماد هذه النظريات.

وخُلص البحث إلى عدد من النتائج لعل أهمها: إن بنية التحكيم تعد بنية نصية سردية تحتمل تعدد القراءات، وكذلك النصوص المحكمة، أي أن عملية التحكيم كانت إقصاء لكل المحتملات القرائية الممكنة لهذه النصوص، كما أن هنالك تأويلات أقرب للصدق باعتماد دلائلها التي غابت عن المحكم عند النظرة الأولى.

الكلمات المفتاحية: *النقد القديم، التحكيم، التلقي والتأويل.*

Abstract:

This study is a reconsideration of arbitration models from pre-Islamic era, as it was evident that he had a single readership, in which the authority of the recipient dominated by common taste, and in which the creativity of the author / poet competed. And this authority constituted a central starting point that revolved around the path of poetic creativity for many centuries.

The problem of the study lies in reaching the problem of reception and interpretation in dealing with texts by relying on the subjectivity of the first recipient and judging on this basis without leaving space for the possible reading possibilities, as well as monitoring the mechanisms of subjective interpretation on which the judgment was based and refuting them.

The importance of this study lies in the fact that it illuminates an ancient textual structure by adopting a modern critical theory. The text here is not the arbitrator text, but rather the entire historical arbitration narrative, including the revival of heritage texts by adopting these theories.

The research concluded a number of results, perhaps the most important of which are: The arbitration structure is a narrative textual structure that tolerates multiple readings, as well as the court texts, meaning that the arbitration process was the exclusion of all possible reading possibilities for these texts, and there are interpretations closer to the truth based on its evidence that was absent from the arbitrator when The first sight.

Keywords: *Ancient criticism, Arbitration, Reception, and Interpretation.*

مهـاد النظريـــة:

لا تعدو مقولة "**الشعر ديوان العرب**" الصحة في المخيال العربي القديم؛ هذا ما جعل التبئير الفكري والاهتمام يتحلق بهذا النوع الأدبي بشكل خاص، إذ ذهب المفكرون والمبدعون في مجال إنتاجه وتقويمه بالنقد ذاتيا كان أو غيريا، الأمر الذي أنتج لنا ومضات نقدية في الإرث العربي عبرت التاريخ بشعريتها كما عبرت النصوص الشعرية.

أما الرؤية الحديثة فهي رفيقة هذا النوع من النصوص في هذا النسق الزماني، إذ لا بد من إعادة إنشاءٍ وهدمٍ لأصنام التأويل بحيث تتجلى لنا رؤية جديدة/ بمعنى إعادة إحياء للنص الأدبي بإكسير حياة هذه النصوص وهو اللاثابت التأويلي، لذا اتخذ البحث من التلقي والتأويل نظرية ونهجا لإعادة القراءة والإنتاج.

وحد التأويل أنه "تحديد المعاني اللغوية في العمل الأدبي من خلال التحليل وإعادة صياغة المفردات والتركيب ومن خلال التعليق على النص. مثل هذا التأويل يركز عادة على مقطوعات غامضة أو مجازية يتعذر فهمها. أما في أوسع معانيه فالتأويل هو توضيح مرامي العمل الفني ككل ومقاصده باستخدام وسيلة اللغة(١).

أي أن العملية المرنو تطبيقها تسير في خط ثابت نحو لغة النص ذاتها لا لشيء آخر، هذا الفكر يعطي النص حياته من خلال سلطة الإنتاج التي يمنحها النص للمتلقي باعتباره الحلقة الرئيسية والأساس في بناء المعنى الجديد للبنية اللغوية المراد دراستها؛ هذا الفكر ينتج سلطة متساوية للمتلقين باعتبارهم متلقين فقط، وتتغير المعادلة لاحقا باعتبار قدرتهم(٢).

والأكيد أن التأويل سار على إرهاصات عدة قبل المثول بهذا المفهوم، إذ بدأ مختصا بتأويل النصوص اللاهوتية لإيصال مقتضيات الأديان لمعتنقيها، ومن هنا بدأت أهمية التأويل إذ هي مرتبطة بمعتقدات سامية في المقام الأول، هذا ما جعل المفسر يسير على مجموعة من القواعد المحددة التي تضمن التأويل الأمثل لمثل هذه النصوص، ولكنها سرعان ما تحولت إلى علم قائم بذاته غير متخصص فقط بالنصوص الدينية بل بالنصوص بشموليتها في العام ١٦٥٤، ولتحقيق كينونيتها العلمية توجب تحديد آلياتها وعملياتها كبذرة أولى، واستمرت هذه البذرة في التطور إلى أن شملت حقول العلوم الإنسانية كافة كالتاريخ، والفلسفة والأنثروبولوجيا، والنقد الأدبي وغيرها(٣). ومنذ القرن التاسع عشر أصبحت الهيرمونيطيقا تعني بصفة عامة نظرية التأويل: تكوين الإجراءات والمبادئ المستخدمة في الوصول إلى معاني النصوص المكتوبة بما ذلك النصوص القانونية والتعبيرية والأدبية والدينية(٤).

---

(١) دليل الناقد الأدبي، د. ميجان الرويلي، د. سعد البازعي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء– المغرب، ط٣، ٢٠٠٢م، ص٨٨.

(٢) ينظر قطوس، بسام، دليل النظرية النقدية المعاصرة: مناهج وتيارات، فضاءات للنشر والتوزيع، ص١٨٠.

(٣) ينظر قطوس، بسام، دليل النظرية النقدية المعاصرة: مناهج وتيارات، ص١٧٥. See: Makaryk, I, Encyclopedia of Contemporary Literary Theory, p.90

(٤) دليل الناقد الأدبي، ص٨٩.

وقد خالف محمد مفتاح هذا الطرح باعتبار التأويل تقديما وتنظيرا وتطبيقا غربيا في الأساس، فقد أظهر وجلّى مجهودات العرب في هذه النظرية وخص ابن رشد في الحديث باستخراج مقولات بواطن كتبه والتعليق عليها بربطها في النظرية الحديثة(٥).

ولعل الإطلاق في المحتمل التأويلي تحميل للنظرية بشيء لا تحمله، فقد حدد علماء التأويل أشكالا وحدودا لهذا التأويل كان قد ظهر في مقولاتهم، ومنها تعريفهم للهيرمونيطيقا على أنها "تعنى بتأويل حقيقة الكتاب الواقعية والروحية. أما في الفلسفة الاجتماعية فهي مرادف التخصص الذي يعنى بتقصي السلوك والأقوال والمؤسسات الإنسانية وتأويلها على أنها أمور غائية بالضرورة، ومن هنا أخذت منحى البحث عن غاية الوجود الإنساني في الفلسفة الوجودية/ الأنطولوجية(٦).

وقد عبر عن ذلك ابن رشد إذ يستخلص من قوله: "وأصح تأويل هو ما ينتج عن القياس المنطقي الذي هو أتم أنواع القياس، على أن للقياس المنطقي أجزاء ومقدمات لا بد من معرفتها، ولكن معرفتها تحتاج إلى مران ومراس طويلين"(٧).

إن إلزام الربط بين البنية اللغوية ومقصدية الكاتب الافتراضية هو عماد دقة التأويل في هذه النظرية(٨)، وقد ظهرت نظريات عدة متفرعة من هذا الطرح بشكل خاص ومنها مصطلحة ديلثاي الشهيرة "الحلقة الهيرمنيوطيقية" ومفادها: كي نفهم أجزاء أية وحدة لغوية لابد أن نتعامل هذه الأجزاء وعندنا حس مسبق بالمعنى الكلي، لكننا لا نستطيع معرفة المعنى الكلي إلا من خلال معرفة معاني مكونات أجزائه(٩). هذه المقاييس التي يستخدمها القراء في الحكم على النصوص هي ما يسميها ياوس بأفق التوقعات(١٠).

ارتبط طرح ديلثاي السابق بعماد النظرية الذي طرحناه سابقا كما اتصل بحدود التأويل من حيث هي عملية استنتاج دقيقة، ومفاد ذلك أن عملية التأويل تنطلق من اللغة بشكل أساس، ولكن المعنى الكلي لا يتحقق بدقة إلا من خلال ما يحيط بالنص من ظروف تأليف وغيرها –وهي ما وسمها ديلثاي بالحس المسبق– وهي التي تقربنا من مخيال المؤلف في لحظة التأليف مما يحقق حدود الدقة في نظرية الهيرمونيطيقا، أي مركزية اللغة في المعنى، ولكن بتأثر أساسي –لا يمكن تركه– بعقلية التأليف

(٥) ينظر محمد مفتاح، التلقي والتأويل، مقاربة نسقية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٤م، ص٩٥.

(٦) دليل الناقد الأدبي، ص٨٩.

(٧) محمد مفتاح، التلقي والتأويل، ص٩٥.

(٨) ينظر رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٨م، ص١٧٢.

(٩) دليل الناقد الأدبي، ص٨٩.

(١٠) رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ص١٧٤.

المفترضة باعتبارات التأليف؛ "فالقصد اللفظي للمؤلف ليس هو كامل الوضع العقلي للمؤلف في لحظة الكتابة، وإنما هو أحد مظاهر هذا الوضع خرج للوجود من خلال التعبير اعتمادا على إمكانات اللغة واحتمالاتها وأعرافها وتقاليدها"(١١). وهو في حديثه يقر معنى إمكانية القارئ إحداث هذا التأويل.

وينطلق هيرش من زعم ديلتاي أن القارئ يستطيع تحقيق تأويل موضوعي للمعنى الذي عبر عنه المؤلف. وهو يرى أن «النص يعني ما عناه المؤلف» وأن هذا المعنى «هو معنى لفظي قصد إليه المؤلف»، ولذلك هو بالنهاية معنى قابل للتحديد من حيث المبدأ ويبقى ثابتا عبر الزمان يستطيع استعادته وإنتاجه كل قارئ كفء(١٢).

تختلف النصوص باختلاف مواضيعها وأنواعها فمنها النصوص التواصلية البسيطة، ومنها النصوص العميقة، ولكل نوع من هذه النصوص تأثير على الدائرة التي تحوي ما عبّر عنه ديلتاي "بالقارئ الكفء"، بمعنى إن القارئ الكفء في العملية التواصلية هو المرسل إليه سواء كان فردا أو جماعة، أما في النصوص العميقة سواء كان علمية أو أدبية أو دينية فإن دائرة القارئ الكفء فيها ضيقة جدا لا تعدو أهل الاختصاص وعلماء المجال(١٣).

وهذا يعني أن مشكلة البحث الحقيقية في هذا المنهج وتطبيق آلياته على النصوص تكمن كما لخصها الإيطالي إميليو بيتي "في مادة الموضوع ذاتها (مادة الإدراك أو الفهم). فمادة التأويل لديه هي أصلا عملية «تشيّؤ» عقل ما ليس عقل المؤول (أي عقل الآخر وآليات تفكيره وكيفية فهمه لمادة أو ولذلك يحاول التأويل أن يدرك ما فعله الآخر أو فكر فيه أو كتبه. ولهذا يجب فهم مادة التأويل» حسب منطقها الذاتي وليس حسب ما نفرضه عليها أو نأتي به إليها."(١٤)

إن ما سبق من تنظير قد يأخذ التأويل إلى بعد الاستاتيكية، أي ثبات القراءة الواحدة للنصوص الأدبية، وهذا أبعد ما يكون عن جوهر الشعرية لأي عمل شعري؛ فالنصوص الشعرية حية بتعدد أوجه قراءتها بين القراء. لقد حافظت نظرية التأويل على جوهر العمل الأدبي ببيعة المؤولين؛ إذ تختلف قراءاتهم باختلاف ثقافاتهم، بمعنى أن الهدف واحد وهو إنتاج قراءة تضارع ما هو في مخيال القارئ في لحظة الكتابة، أما التطبيق والنتيجة فيختلفان باختلاف القراء وما يحملونه من ثقافة أو كفاءة قرائية للنص الأدبي.(١٥)

(١١) دليل الناقد الأدبي، ص٩٠.

(١٢) دليل الناقد الأدبي، ص٩٠.

(١٣) ينظر محمد مفتاح، التلقي والتأويل، ص٩٧.

(١٤) دليل الناقد الأدبي، ص٩٠.

(١٥) ينظر رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ص١٦٦.

كما أن أهمية أي نص إبداعي لا تقاس بنوايا مؤلفة المعلنة أو مقاصده أو نيته، فالناقد أو المؤول مطالب دائماً بأن يبني قراءته على نص أمامه تشكل لغته البعد الموضوعي فيه، وعليه أن يبحث هو نفسه عن تسويغه أو فك رموزه من خلال محاولة الاهتداء إلى نشاطات واعية وأخرى غير واعية. فالنص، أي نص، يحتوي على أشياء قد تكون واضحة وأشياء غير واضحة، إنه لغز ينطوي على التاريخ والاجتماع والسياسة وعلم النفس..، من خلال ما يبدو جمالياً أو روحياً أو أخلاقيا[١٦].

ومن هنا فإن من أولى مهمات الناقد قراءة المضمر أو المخفي أو المطمور، إذ لا معنى للنص إلا بوساطة القراءة، فالقراء الأكفاء هم الذين يمنحون النصوص معاني متجددة. فالنص اليوم فضاء وليس وثيقة ملحقة بسلطة معرفية تتداوله أو بسلطة سياسية تدجنه.. إنه أرض مجهولة وعلى من يريد اكتشافها أن يصبر نفسه على تحمل وعثاء السفر في مجاهلها، في رحلة البحث عن المعنى الذي يعصى على التحديد، ويظل قابلاً للتأجيل[١٧].

مهاد التطبيق:

تتحلق نظرية التأويل حالات التحكيم التي كانت قائمة في العصور ذات التقدير العالي للأدب، وهي في غيرها من العصور أيضا إلا أن صيتها قد ذاع في تلك العصور اعتمادا على أهمية المُحكَّم – شاعرا كان أو نصا– وانتشاره في ثقافة العامة والخاصة.

شكلت وقائع التحكيم الأولى إرهاصات للتأويل والتلقي عند العرب، وهذه الحالة من إطلاق الأحكام قد تكون بعيدة نوعا ما عما هو عليه التأويل اليوم، وعن جوهر العمل الأدبي إذ ترك معانيه وممكناته واتجه إلى إعطاء الأحكام بالفحولة أو الرداءة، وهذا يعزى إلى "خلو التاريخ الفكري العربي، في بدايات نشأته، من طرائق التفكير الفلسفية، وابتعادهم عن مناخات التفكير التجريدي، أدى إلى تأخرهم في وضع المقاييس العلمية.[١٨]

لعل أولى البيئات الثقافية التي تعرضت لنقد الأدب، في التراث العربي، الأدباء أنفسهم، الذين اعتمدوا الذوق والسجية العربية في نقدهم الأدب، فتثقفوا بثقافته وانطلقوا من أولية أن يكون الأديب عالماً وعارفاً بأدواته.[١٩] وهذا ماي جد صورة في مرآة الحداثة عن ديلثاي الذي حد الأساس المعرفي عنده بالتجربة، حيث رأى أن كل معرفة قائمة على التجربة المعيشة، وأن الوحدة الأصلية للتجربة ولنتائجها الصحيحة مشروطان بالعوامل التي تشكل الوعي وما ينشأ عنه. ويرى ديلثاي أن التجربة الذاتية هي

(١٦) قطوس، بسام، دليل النظرية النقدية المعاصرة: مناهج وتيارات، ص١٨٠.

(١٧) قطوس، بسام، دليل النظرية النقدية المعاصرة: مناهج وتيارات، ص١٨١.

(١٨) التلقي في النقد العربي في القرن الرابع الهجري، مراد حسن فطوم، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ٢٠١٣م، ص١٤٣.

(١٩) المرجع نفسه، ص٢٧٥.

أساس المعرفة، بل هي الشرط الذي لا يمكن تجاوزه لأي معرفة، وطالما أن هناك مشتركا بين البشر، فإن التجربة تغدو هي الأساس الصالح لإدراك الجانب الموضوعي القائم خارج الذات، وذلك بسبب التشابه بين ملامح التجربة الإنسانية، وهو ما يشير إليه ديلثاي بإعادة اكتشاف "الأنا" في "الأنت"(٢٠). والمقصود بالتجربة هنا اللحظة الشعرية التي مر بها الأدباء؛ هذا ما يعطي الشاعر المتفق على فحولته/ تجربته الشعرية الرخصة بأن يفتي في تجربة آخر كونه قد مر بالتجربة الإدراكية للشعر.

والذوق الأدبي هو الموجه الأول في عمليات النقد الأدبي، في الحضارات التي تخلو من التفكير العلمي والفلسفي، وهو وليد المقدرات والخبرات الذاتية المحضة، والتي ترتكز على تداول المادة الأدبية، والتماس أهل العلم بها، وهو المرجع الطبيعي في الأحكام على الفنون الإنسانية ومنها الأدب، فيجد القارئ أو السامع في بعض الأساليب من جرس الكلمات وحلاوتها، والتئام التركيب وحسن رصفه، وقوة المعاني وفخامتها، وسمو الخيال ما لا يجده في بعضها الآخر، فيحكم للأولى دون الثانية من غير أن يلتمس العلة لما أصدر من حكم. وهو المصدر الأول للحكم الأدبي، يهتم بالتمييز بين أسلوب وآخر، وبين نص وآخر، جودة ورداءة، ويعتمد الملامح العامة للنصوص.

هذا الفرض القديم يحوي على تمشكل منهجي واضح في الحال المقصور على التجربة في الإنتاج لا في التعرض بشكل عام، فأساس التجربة في التعرض للنصوص الأدبية إنتاجا أو تلقيا، وقد فرضت المنهجية فرضا يغطي هذا الطرف في قول ياوس مثلا: تتمثل الدلالة الجمالية الضمنية في حقيقة أن أي استقبال من القارئ لعمل ما يشتمل على اختبار لقيمته الجمالية مقارنا بالأعمال التي قرئت من قبل والدلالة التاريخية التي فهمت من هذا(٢١)؛ وبذا يكون قصر التحكيم على المنتج دون المتلقي للأعمال الأخرى تمشكلا واضحا، وقد يخرج النقد القديم من هذا التمشكل إذا ما افترض أن المنتج قد تعرض لعدد كبير من حوادث التلقي في الأساس؛ بمعنى أن الإنتاج يضمن التلقي، ولكنه مع ذلك إقصاء لفئة غير قليلة من المتلقين.

هذا الاعتماد الكبير على هذه النخبة المنتقاة من الأدباء الذين يقومون بتلقي الأدب على أساس الصحة والرداءة شكل نماذج من التأويل على أنها معطى معتمد، وهذا يؤول بنفسه إلى ريادة القراءة أولا وعلاقة هذا بإشهاريتها، إضافة إلى مكانة المؤول في المخيال النقدي العربي، وهو ما تم رصده تنظيرا في النظرية الحديثة بقولهم عن القراءة الأولى: أن الفهم الأول سيؤخذ به وسينمي في مسلسلة من عمليات التلقي من جيل إلى جيل، وبهذه الطريقة سوف تتقرب الأهمية التاريخية للعمل ويتم إيضاح قيمته الجمالية(٢٢).

---

(٢٠) قطوس، بسام، دليل النظرية النقدية المعاصرة: مناهج وتيارات، ١٧٦ص.

(٢١) د. صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر ومصطلحاته،ط١، ٢٠٠٢، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ص١٥١.

(٢٢) المرجع نفسه، ص١٥١.

إن التمشكل السابق يدعو إلى إعادة قراءة للتاريخ النقدي، وهو مشروع عابر للثقافات ضمن أطروحات التلقي والتأويل، وقد عمل في منظورها ياوس أيضا؛ إذ كان يتوسم تاريخا يؤدي دورا واعيا يصل الماضي بالحاضر ويطلب من مؤرخ التلقي الأدبي بدلا من أن يتقبل الموروث بوصفه معطى، أن يعيد التفكير على الدوام في الأعمال المعترف بها مبدئيا في ضوء كيفية تأثرها بالظروف والأحداث.[٢٣]

الإجراء:

يتمظهر التجديد في الطرح بين التلقي في المخيال العربي القديم والتجديد في القراءة باعتماد النظرية الحديثة بانميازاتها المنهجية والفلسفية العالية عما هو في القديم في عدد كبير من النصوص المستلة من النقد العربي القديم، اختار البحث منها موقفين تحكيميين تتجلى فيهما المفارقة بين التأويل المنهجي والذوقي وهما: نص الاحتكام إلى أم جندب في خلاف امرئ القيس وعلقمة الفحل[٢٤]، ونص حكم النابغة الذبياني على حسان بن ثابت.[٢٥]

ولعله من نافلة القول الإشارة إلى أن الروايتين السابقتين قد تم ذكرهما في أكثر من موضع عبر صفحات كتب التراث، وقد فصل فيهما النقاد قديما وحديثا في عدد كبير من الاختلافات التي تمثلت، وفيما إن كانت هذه الروايات حقيقية أو منحولة، أما هذه الروايات نسبة لهذا البحث فهي حقل بحث في التأويل وإعادة الإنتاج والقراءة فنتجاوز هنا عن ذكر أمور التحقيق إلا فيما يخص موضوعة البحث.

أ. الاحتكام إلى أم جندب في خلاف امرئ القيس وعلقمة الفحل:

ولهذه السردية النقدية عدد من الروايات كما أوردنا آنفا، كان أقدمها ما جاء عند ابن قتيبة (ت٢٧٦هـ) في كتابيه الشعر والشعراء[٢٦] والمعاني الكبير[٢٧]، كما وردت في كتاب الأغاني[٢٨] للأصفهاني (ت٣٥٦هـ)، وفي الموشح[٢٩] للمرزباني (ت٣٨٤هـ)، وهي نماذج متقاربة لا يكاد الاختلاف فيها يظهر إلا في زيادة سابقة لحادثة التحكيم في رواية الأغاني والموشح، وسنعتمد رواية الموشح لأن المؤلف قد أورد الرواية محققا أسانيدها، كما أنها تحمل في روايتها تركيزا على روان هذا البحث من مفصليات سردية، ونصها:

---

(٢٣) مناهج النقد المعاصر، ص١٥٢.

(٢٤) وللرواية كثير من الرواة نعتمد رواية كتاب الموشح مآخذ العلماء على الشعراء للمرزباني، تحقيق وتقديم محمد حسين شمس الدين، دار الكتب العلمية، ط١، بيروت، ١٩٩٥م، ص٤٠-٤١.

(٢٥) وهي كسابقتها وسنعتمد رواية الأصمعي عن أبي عمرو ابن العلاء في كتاب الموشح للمرزباني ص٧٦-٧٧.

(٢٦) ينظر الشعر والشعراء، تحقيق أحمد محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة، ط٢، ج١، ١٩٥٨، ص٣٤٤.

(٢٧) ينظر ابن قتيبة، كتاب المعاني الكبير في أبيات المعاني، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٨٥م، مج١/ ص٨١-٨٢.

(٢٨) الأصفهاني، الأغاني، تحقيق إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ٢١/١٤٤-١٤٥.

(٢٩) الموشح للمرزباني، ص٤٠-٤١.

"كتب إليّ أحمد بن عبد العزيز الجوهري، أخبرنا عمر بن شبة، قال: تنازع امرؤ القيس بن حجر وعلقمة بن عبدة، وهو علقمة الفحل، في الشعر: أيهما أشعر؟ فقال كل واحد منهما: أنا أشعر منك. فقال علقمة: قد رضيت بامرأتك أم جندب حكما بيني وبينك. فحكَّماها؛ فقالت أم جندب لها: قولا شعرا تصفان فيه فرسيكما على قافية واحدة، ورويّ واحد"(٣٠). فقال امرؤ القيس: [الطويل]

خَليلَيَّ مُرّا بى عَلى أُمّ جُندَب نُقَضّ لُباناتِ الفُؤادِ المُعَذَّبِ(٣١)

وقال علقمة: [الطويل]

ذَهَبتَ مِنَ الهجران فى غَير مَذهَبِ وَلَم يَكُ حَقّاً كُلُّ هَذا التَجَنُّبُ(٣٢)

فأنشداها جميعا القصيدتين، فقالت لامرىء القيس: علقمة أشعر منك. قال: وكيف؟ قالت: لأنك قلت: [الطويل]

فللسَّوط أُلهوبٌ وللسَّاق دِرَّةٌ وللزَّجرِ منهُ وَقْعُ أَخْرجَ مُهذِبِ(٣٣)

فجهدت فرسك بسوطك في زجرك، ومريته فأتعبته بساقك. وقال علقمة: [الطويل]

فأدركهنَّ ثانياً عن عِنانِهِ يَمرُّ كَمَرِّ الرَّائحِ المُتَحلِّبِ(٣٤)

فأدرك فرسه ثانيا من عنانه، لم يضربه ولم يتعبه. فقال: ما هو بأشعر مني، ولكنك له عاشقة. فسمي الفحل لذلك".(٣٥)

شكلت هذه النظرة التأويلية علامة فارقة وإشهارية بين مواضع التلقي في التاريخ الأدبي العربي؛ لما لها من أهمية عالية بحكم الشخوص في هذه السردية النقدية التاريخية، فثلاثتهم من فحول الشعراء في العصر الجاهلي، كما أن موقف التحكيم وعماده زوجة أحد الفحلين وكسر التوقع في تغليب علقمة الفحل على امرئ القيس كان له الأثر البالغ في إشهار مثل هكذا خطاب.

إن من لزوم القول هنا بيان الاستراتيجيات والآليات التي سار عليها التأويل في هذا النموذج التحكيمي من النقد العربي القديم، ولعلنا نتفق مع من قبلنا في ذاتية هذا النقد واعتماده على الذائقة بشكل أساس باعتبار أم جندب شاعرة قد عاشت التجربة ومرت بلحظة الإلهام الشعري، هذا ما يعطيها الأحقية قي إبداء الرأي كما أومض لنا التنظير المنهجي لهذا البحث.

---

(٣٠) المصدر نفسه، ص٣٩.

(٣١) ديوان امرئ القيس، تح محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ط٥، ١٩٥٨، ص٤١.

(٣٢) شرح ديوان علقمة بن عبدة الفحل للأعلم الشنتمري، قدم له ووضع هوامشه وفهارسه حنا نصر الحتي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط١ ١٩٩٣، ص٥٢.

(٣٣) ديوان امرئ القيس، ص٥١.

(٣٤) شرح ديوان علقمة، ص٦٢.

(٣٥) الموشح ص٤٠-٤١.

اعتمدت أم جندب على إحساس التجربة آلية للتأويل، بمعنى أنها أفردت جانبا واحدا من جوانب العمل الأدبي في القراءة، دون فرض الاعتبار للجوانب الأخرى، والأمر في أكثر من جانب، إذ كان الاختلاف الجندري في رأيي عماد الحكم هنا إذا ما ذهبنا إلى موضوعية الطرح، فالصورة الشعرية عند امرئ القيس هي الأصدق والأقرب إلى الحقيقة إذا ما ضارعناها وواقع الحال للفارس الذي يقود فرسه. ويبدو أنّ أمّ جندب قد غفلت –أو تغافلت– عما كان امرؤ القيس يعيشه من جوٍّ نفسي مشحون بالإصرار على الفوز، وردّ الاعتبار أمام هذا الخصم الذي تعمّد تحديّه أمام زوجه أمّ جندب، وهذا الشحن النفسي هو الذي دفع بامرئ القيس للّجوء إلى كل ما يمكِّنه من الفوز على خصم متكبر، واثق من النتيجة؛ لذلك تعامل مع فرسه كما لو أنها فرس بليدة تحتاج الضرب والزجر والسوط، وفي حقيقة الأمر كان السعي اللاهث من امرئ القيس للفوز هو السبب، لا بلادة الفرس. فتصرف امرئ القيس هو المناسب لواقع الحال في أي سباق. لقد رسم امرؤ القيس صورة حركية صوتية مليئة بالحياة والتحدي، في مقابل صورة خادعة لمثالية فرس علقمة، التي تتنافى مع أبسط أبجديات الصورة في مثل هذه المواقف. فكان العماد التحكيمي –الأفضلية– يخالف واقع الشاعر المتمرس على ركوب الخيل ومعيارية التأليف لديه/ الواقعية.

ويمكن أن نضيف إلى ما سبق تغافل الناقدة –إن صح التعبير– عما قاله الشاعر قبل هذا البيت وبعده في السياق نفسه، إذ نفى امرؤ القيس أيّ إشارة لبلادة فرسه، يقول قبل هذا البيت: [الطويل]

وولى كشُؤبوب العَشِيّ بِوابلٍ ويخرجْنَ من جَعْدٍ ثراهُ منَصَّبِ(٣٦)

في إشارة واضحة لسرعة فرسه التي تحاكي سرعة المطر. وقال بعده: [الطويل]

فَأَدْرَكَ لمْ يَجْهَدْ وَلمْ يَثْنِ شَأْوَهُ يمرُّ كخذروف الوليد المثقبِ(٣٧)

فالانتقائية واضحة، وهي تخالف أبسط شروط الذوق النقدي الذي كان يتصف به حتى غير المتمرسين بالنقد والحكم على الشعر، والغريب في الأمر أن أحدا لم يتوقف ليبين خطأ هذا الحكم، أو بُعده عن الموضوعية، أو أن سلطة النقد كانت تنأى بالجميع عن محاولة إجراء مراجعات جادة أو عادلة لإعادة النظر فيما تقدّم.

كما أن آليات التلقي في المخيال النقدي لذلك العصر يخالف الصواب في التعامل مع نص شعري كامل، فهم يخرجون إلى فكرة وحدة البيت الواحد في القصيدة، فينظرون إلى القصيدة باعتماد

(٣٦) ديوان امرئ القيس، ص٥٠.

(٣٧) المصدر نفسه، ص٥١.

البيت الأجود بين القصيدتين وإجراء المفاضلة بينها، وهنا جرى الذوق مفتاحا لشعرية الانتقاء التحكيمي بين البيتين(٣٨).

إن تدخل الذوق في عملية الانتقاء الأولى لعناصر التحكيم قد يحدث فجوة في موضوعية الانتقاء، فهو كما ذكرنا سابقا انتقاء ذوقي يبدو معللا في ظاهره، لكنه يفتقر إلى معرفة كنه المنطق الحقيقي الكامن وراء الصورة التي رسمها امرؤ القيس لحالته النفسية، قد يخلق حالا من الانحياز إثر آثار نفسية مسبقة، ولعل الانتقاء وفجوة الذوقية هنا آثرت انتقاء موضوع فيه فجوة أخرى في التلقي الجندري، قد يتجاوز المتلقي هذه الفجوة بتمحيص موضوعي عالٍ، وهو ما تقدر عليه أم جندب بشاعريتها العالية، ولعله السبب الأول لانتقائها حكما في هذه المبارزة. ودليل ذلك أن من نسَّبها في الأساس علقمة الفحل لا زوجها، باعتماد الحكم على أساس القرب.

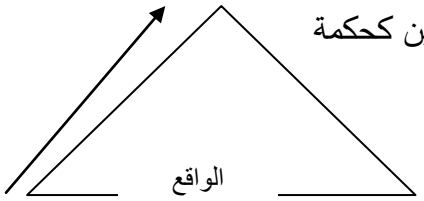
ودليل ذلك موقف التلقي الخاص بامرئ القيس، فهو لم يعرض أو يعترض عنها فور سماعه الحكم، بل أراد البحث فيما إذا كان هنالك نقاط عمى قد سهى بشاعريته العالية عنها أمام علقمة الذي لم يفعل، وكان كسر التوقع في سماع تعليل أم جندب غير الموجه بطريقة فعالة باعتبار خروجها عما يمكن تسميته (فلسفة التجربة) والتي كانت هي عماد انتقائها حَكَمَةً في الأساس.

بمعنى خروج أم جندب بحكم لا يتصل بتجربتها وخبرتها التي عُيِّنت على أساسها حكما في هذا الموقف التحكيمي، ودليل ذلك رفض امرئ القيس لهذا الحكم بتعليل الكره له ومحبتها لعلقمة، وهذا ما تثبته بعض الإضافات في روايات أخرى لهذه الحادثة، فنرى في مقدمة رواية أبي الغول الأكبر قوله: "لما نزل امرؤ القيس في طيء تزوج امرأة منهم يقال لها أم جندب، وكان مفركا تبغضه النساء إذا وقع عليهن، فأتى أم جندب من الليل، فقالت له: يا خير الفتيان أصبحت فقم. فقام فإذا الليل كما هو. فرجع إليها، فقال: ما حملك على ما صنعت؟ قالت: لا شيء. قال: لتخبرني. قالت: كرهتك، لأنك ثقيل الصدر، خفيف العجز، سريع الهراقة، بطيء الإفاقة..." (٣٩)

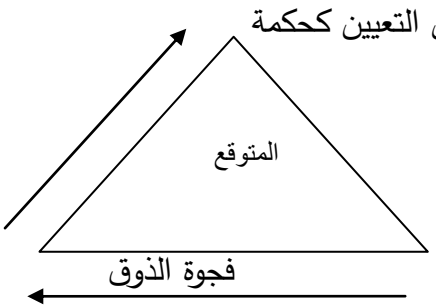
ما سبق من رواية دليل على الكره المحتمل بين أم جندب وزوجها الأول امرئ القيس، الأمر الذي يحقق سداسية في ثلاثيتين مفارقتين: ثلاثية الواقع وثلاثية المتوقع، أثرت بشكل واضح على التأويل وهي معروضة بالشكل الآتي:

(٣٨) ينظر سعيد، جميل، النابغة الذبياني الشاعر الناقد، مجلة المجمع العلمي العراقي، مج ٤٠/ ج ٣-٤، ١٩٨٩م، ص١١٩.

(٣٩) الموشح للمرزباني، ص٤١.



الكره ← فجوة الذوق



الزواج

إن الفرق بين الواقع والمتوقع هو ما سبب معضلة التلقي فيما يخص موقف التلقي الخاص بامرئ القيس، فرغم أن سبب الانتقاء في الأصل على أساس الشاعرية لم يخلُ من تدخل الزواج في الموضع، ودليل ذلك تأويله بالمحبة والكره عندما خالف الواقع أفق المتوقع.

ختام القول: شكَّل التعليل النقدي هنا حجاجا لموقف أم جندب كناقدة، الأمر الذي ساعد على انتشار هذا التأويل كموقف نقدي يعتد به ويذكر في أكثر من موضع في أمهات الكتب، وكان الموقف النقدي على ثلاث مرتكزات رئيسية، أولها: أنه تم اختيار أم جندب كناقدة وحكمة على أساس تجربتها الشعرية، أما حكمها فكان في موضع الواقعية الذي ينماز به الفارس عند ركوبه على فرسه وهو بعيد عن أساس اختيارها/ التجربة، وثانيها أن التعليل الذي حاججت به كان في موضع العقلانية بعيدا عن موضع الانتقاء الذي كان ذوقيا غير معلل في الأساس.

ب. حُكْم النابغة الذبياني على حسان بن ثابت:

وهذا النص –كسابقه– أحد النماذج النقدية التي عبرت التاريخ، وهو –لأهميته– قد تشكل من سردية تسلسلية بين عدد من فحول الشعراء الجاهليين، الأعشى وحسان والخنساء وغيرهم، وقد ذكرت في كتب التراث بروايات مختلفة –خاصة القفلة– فنراها بنسخة كتاب الشعر والشعراء لابن قتيبة ينتهي الموقف فيها بتحدٍ بين النابغة وحسان متمثل في "... فقال حسان: والله لأنا أشعر منك ومن أبيك ومن جدك! فقبض النابغة على يده ثم قال: يا ابن أخي، إنك لا تحسن أن تقول مثل قولي:

فإنّكَ كاللّيلِ الذي هو مُدْرِكي وإنْ خِلْتُ أنّ المُنتأى عنك واسِعُ (٤٠)

وهي مذكورة في الأغاني برواية عبد الملك بن قريب بفروق ضئيلة عن هذه(٤١)، أما الرواية ذات الاختلاف الكبير فهي رواية الأصمعي عن أبي عمرو بن العلاء، ونصها يحمل زيادة ذات تأثير كبير في رصد آليات التلقي والتأويل لهذه السردية، وسوف يعتمدها البحث نموذجا للدراسة لعدة أسباب، أولها: أنّ أسماء الأعلام من رواة لهذه الرواية هم الأشهر والأكثر اعتمادية بين الرواة الآخرين، وثانيها: أنّ قدامة ابن جعفر عندما قدم نقدا لهذه الرواية في كتابه الموسوم بـ "نقد الشعر" انتخب رواية فيها زيادة هذه رواية للتعليق عليها(٤٢)، وثالثها للأثر الكبير الذي تشكله زيادة الخاتمة في سبر أسس واستراتيجيات التأويل النصي.

ونص هذه الرواية هو: "وأخبرني الصولي، قال: حدثني محمد بن سعيد، ومحمد بن العباس الرياشي، عن الرياشي، عن الأصمعي، عن أبي عمرو بن العلاء، قال: كان النابغة الذبياني تُضرب له قبة بسوق عكاظ من أدم، فتأتيه الشعراء، فتعرض عليه أشعارها؛ فأتاه الأعشى، فكان أول من أنشده. ثم أنشده حسان بن ثابت قصيدته التي منها:

لنا الجَفَناتُ الغُرُّ يَلْمَعْنَ بالضُّحَى وأسيافُنا يَقْطُرْنَ من نَجْدَةٍ دَمَا

وَلَدْنا بني العنقاءِ، وابنَي مُحَرِّقٍ فأكْرِمْ بنا خالاً، وأَكْرِمْ بنا ابنَما

.

فقال النابغة: أنت شاعر، ولكنك أقللت جفانك وأسيافك، وفخرت بمن ولدت ولم تفخر بمن ولدك."(٤٣)

نرى في هذه الرواية إسهابا واختزالا، ولكنها تفضي عن أساسات للقوة في تلقي الشعر العربي القديم، وهو أساس سوق عكاظ، كحجاج مكاني لرفع الشأن، مدمج مع حجاج المبني للمجهول في الفعل "**تُضرَب**"، كلا الرديفين يفضي إلى غاية واحدة مؤداها علو شأن المتلقي؛ وهذا ناتج عن تجربة معرفية مفاهيمية عالية.

وهو واضح في شعرية التسمية؛ إذ سمي النابغة نابغة لقوله الشعر ونبوغه به بعد أن كبرت سنُّه(٤٤)، وعَلله بعضهم الآخر بقوله: "فقد نبغت منا شؤون"(٤٥)، وقد صنفه صاحب كتاب طبقات فحول الشعراء في الطبقة الأولى من الشعراء الجاهليين رفقة امرئ القيس وزهير والأعشى(٤٦).

---

(٤٠) الشعر والشعراء ج١/ ص٣٤٤.

(٤١) ينظر الأغاني ج١١، ٧.

(٤٢) نقد الشعر تحقيق وتعليق د. محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، ص٩٢.

(٤٣) الموشح، ص٧٥-٧٦.

(٤٤)سعيد، جميل، النابغة الذبياني الشاعر الناقد، ص٩٥.

(٤٥) الأغاني ج١١، ص٥. وانظر الشعر والشعراء، ج١/ ١٦٤.

كل ما سبق من إرهاصات تسبق التعريض لشخصية النابغة كانت سببا في انتقائه حَكَمًا له حقّ إشهارية التأويل أمام الشعراء الفحول، وبخاصة تجربته الشعرية التي تتفق واستراتيجيات التلقي والتأويل. بمعنى آخر: إن التأويل أحقية عامة لكل من يتلقى هذه الأبيات، ولكن سمات الفحولة والانتقاء هي آليات لإشهار الرأي وتوكيده لا لإعطائه من الأساس.

توكيداته الثلاثة الماضية شكلت نوعا جديدا من التوكيد وهو الرابع، ألا وهو حضور عظماء الشعراء إلى قبته، واقتران حسان بالأعشى والخنساء في السردية التحكيمية خير شاهد على ذلك، وبعيدا عن نتاج التحكيم في الموقف الخاص بحسان بالذات فإن النابغة –وإن كان نقده ذاتيا ذوقيا– إلا أنه يتمتع بنوع من الصحة والموضوعية التي شكلت حجر أساس ومأمنا لاتخاذه مرجعا. وهذا واضح في حكمه على نماذج الأعشى والخنساء، فهمها من فحول الشعراء وقد أنزلهم منازلهم، أما عن تجاوزه عن الوضع الثقافي للأنثى في تلك الدائرة الثقافية فهو عماد موضوعيته إذ اتخذ الشعر معيارا دون اتخاذ الشخص وجنسه.

هذه التوكيدات أعطته الكفاءة للحكم، ولكنها لا تعزل نزواته الإنسانية واتصالها بالذوق والذاتية في النقد، فنرى موقف النقد ردا على هجوم من حسان مؤداه "لأنا أشعر منك ومن أبيك ومن جدك"[٤٧]، وفي رواية: "لأنا أشعر منك ومن أبيك"[٤٨]، هذا التدخل النفسي للدفاع عن الذات هو ما أفضى إلى دافع لدى النابغة للرد على حسان.

يحتمل النص الأدبي العديد من الوجوه للقراءة، وهذا الطرح رغم حداثته إلا أن له إرهاصات في الأدب العربي القديم، وهو في الاختلاف الذي كان عليه النقاد بين قضيتين نقديتين، كاللفظ والمعنى والصدق والكذب، وللشاعر الجاهلي صاحب الباع الطويل في التجربة الشعرية معرفة ولو قليلة في ذلك، ونص حسان كما أي نموذج أدبي يحوي فراغات يمكن تأويلها وقد ذكرها النقاد الأوائل من النابغة وغيره، وهي على النحو الآتي:

١. جمع القلة.
٢. الفخر بالولد.
٣. الانتقاء في لفظة الغرّ.

ودليل احتمال الأوجه في رواية شعر حسان هو ما قدمه قدامة بن جعفر في نقد النقد لنموذج النابغة النقدي في قوله: "ثم رأيت هؤلاء بأعيانهم في وقت آخر يستحسنون ما يرون من طعن النابغة

(٤٦) ينظر الجمحي، ابن سلام، طبقات فحول الشعراء، قرأه وشرحه محمود محمد شاكر، دار المدني بجدة، ١٩٨٠م، ج١/ ص٥١.

(٤٧) الشعر والشعراء، ج١/ ص٣٤٤.

(٤٨) الأغاني ج١١/ ص٧.

على حسان بن ثابت رضي الله عنه في قوله: "**لنا الجفنات الغر** ...." وذلك أنهم يرون موضع الطعن على حسان في قوله «**الغرّ**» و كان ممكنا أن يقول البيض لأن الغرة بياض قليل في لون آخر غيره وقالوا: فلو قال «البيض، لكان أكثر من الغرة وفي قوله: «يلمعن بالضحى، ولو قال «بالدجى» لكان أحسن، وفي قوله: «**وأسيافنا يقطرن**...، قالوا: ولو قال «يجرين، لكان أحسن، إذ كان الجري أكثر من القطر، فلو أنهم يحصلون مذاهبهم لعلموا أن هذا المذهب في الطعن على شعر حسان غير المذهب الذي كانوا معتقدين له من الإنكار..."."(٤٩).

وواقع الحال في أن النابغة الذبياني قد اتخذ حرية التأويل التي تعطيها النصوص الأدبية للمتلقي بأن يأخذ التأويل السلبي لكل جزئية تأويلية، ويتم جمعها في النهاية ببنية كبرى سلبية للنص الأدبي كاملا، فأخذ قلة العدد سلبا، وقد رد عليه قدامة بأنه المنطق، وفي واقع الحال أن تمام الرجولة والفحولة القبلية في الغزو والنصر بعدد قليل، أما بياض القدور القليل وهو السلبي عند النابغة والذي يستوجب التبديل بشعرية انتقاء مغايرة، وهي في واقع الحال دليل الكرم، فالقدور البيضاء الخاليات من ما يعكر صفو هذا البياض دليل على عدم الاستخدام وبالتالي عدم الطبخ وإكرام الضيف، وفي التعكير هنا شعرية وهذا أقرب إلى المعنى، وعلى هذا يكون مدح الولد؛ فهو نوع من البديع والتجديد في الصورة إذا ما أخذناها في ناحيتها الإيجابية.

أما عن قول النابغة "أنت شاعر" فهي من باب تخفيف رد الفعل وزيادة الاستساغة لرأيه النقدي، فهو يعلم حجم هذا الشاعر الفحل ولا يريد أن يعطي نقيضا لحججه الأربع الموكدة لآرائه النقدية، وقد آثر الاعتراف بشاعريته في مقدمة الخطاب تمهيدا لانتقائه السلبيات من المحتملات القرائية في قراءته لهذه الأبيات.

أمر آخر يؤكد الانتقائية العشوائية التي تدعم استحواذ السلطة النقدية بقراراتها التي لا تستند –في كثير من الأحيان– إلى أبسط أبجديات الذوق العام، أو حتى الخاص، هو اتهام النابغة لحسان بأنه افتخر بولده ولم يفتخر بآبائه، واعتبر ذلك من هناته، وسببا في تراجع شعره عن شعر مّن أنشد من الشعراء في ذلك المقام، "وفخرت بمن ولدت ولم تفخر بمن ولدك."(٥٠)، والحقيقة أن انتقائية النابغة جعلته يغفل –أو يتغافل متقصّدا– عما ورد في قصيدة حسان من فخر بقومه وآبائه، وهو فخر يصل الحد المطلوب الذي يرضى عنه الذوق العام، ويوافق طبيعة ما تواضَعَ عليه القوم. يقول حسان في القصيدة نفسها:

لَنـــا حاضِـــرٌ فَعْـــمٌ، وبـــادٍ كَأَنَّـــهُ شَـــماريخُ رَضْـــوَى عِـــزَّةً وَتَكَرُّمـــا

(٤٩) نقد الشعر، تح محمد عبد المنعم خفاجي، ص٩٢–٩٤.

(٥٠) الموشح، ص٧٥–٧٦.

أَلَسنا نَرُدُّ الكبشَ عن طِيَّةِ الهوى ونقلبُ مُرَّانَ الوشيجِ مُحَطَّما

بكلِّ فتىً عاري الأشاجع لاحهُ قِرَاعُ الكُمَاةِ يَرْشِحُ المِسْكَ والدَّما

إذا استدبرَتْنا الشَمْسُ دَرَّتْ مُتُوْنُنَا كَأَنَّ عُرُقَ الجَوْفِ يَنْضِحْنَ عَنْدَما

إنّه مدح صريح لقومه وآبائه، يصل فخره بهم عنان السماء، ولا يقل شأنا عما اتفق عليه القوم من صفات الفخر. فهل قصرت قدرة النابغة عن ملاحظة أبيات الفخر الكثيرة؟ أم أنّه أشاح بوجهه عنها حتى لا تتأثر أحكامه الانطباعية العامة غير المعللة؟ وهل أنّ معارضة السلطة الناقدة كان أمرا مرفوضا في مواقف كهذه؟

الخاتمـــة:

ختام القول تتحوط النصوص الأدبية مجموعة لا متناهية من التأويلات، وهي تأويلات متناقضة، تعطي الحرية للقارئ في استكناه النص كما يريد –إذا ما اعتمد النقد على الذاتية والتذوقية والانتقائية في القراءة، وهذا سلاح اتخذه بعض النقاد لإيصال أفكار انزوت في كنه نفوسهم.

والحق إنّ الكثير من الأحكام النقدية التي تعرض لها شعر الشعراء القدماء تنطوي على كثير من العشوائية والتعسف والانتقائية غير المنطقية –في أحيان كثيرة– في ظل غياب القدرة على مواجهة سلطة النقد والنقاد، الذين يحتمون بمواضعات الذوق العام، وهم بذلك ساهموا في تأجيل الكثير من المحاولات التجديدية في الشعر العربي؛ فالشاعر مرهون بما تمليه عليه مخرجات الذوق العام، وما على الشاعر إلا أن يلتزم بها، دون أن يملك الحق أو القدرة على التغيير فيها.

واللافت للانتباه في كثير من الملحوظات النقدية التي وصلتنا عن القدماء، أنّ الأحكام النقدية تخلو من الردّ أو المناقشة والمراجعة، حتى من الشعراء أنفسهم، وهم أدرى الناس بأسرار الكلام. فهل كان الشاعر يخشى على نفسه سهام النقد إن أبدى شيئا من الرفض أو عدم الرضى؟ ما هو واضح أن سلطة النقد كانت طاغية، وأن الشاعر كان يُؤثر أن يبقى صامتا، حتى وإن جعله ذلك الصمت هامشا في مقابل سلطة النقد والنقاد.

المراجـــع:

–الأصفهاني، أبو الفرج، كتاب الأغاني، تحقيق إحسان عباس، دار صادر، بيروت .

–الجمحي، ابن سلام، طبقات فحول الشعراء، قرأه وشرحه محمود محمد شاكر، دار المدني بجدة، ج١، ١٩٨٠م.

–ديوان امرئ القيس، تح محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ط٥، ١٩٥٨م .

–الرويلي، ميجان، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط٣، ٢٠٠٢م .

–سعيد، جميل، النابغة الذبياني الشاعر الناقد، مجلة المجمع العلمي العراقي، مج ٤٠/ ج ٣–٤، ١٩٨٩م.

–سلدن، رامان، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٨م .

–الشنتمري، الأعلم شرح ديوان علقمة بن عبدة الفحل، قدم له ووضع هوامشه وفهارسه حنا نصر الحتي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط١ ١٩٩٣م .

–فضل، صلاح، مناهج النقد المعاصر ومصطلحاته، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ط١، ٢٠٠٢م .

–فطوم، مراد حسن، التلقي في النقد العربي في القرن الرابع الهجري، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ٢٠١٣م .

–ابن قتيبة الدينوري، الشعر والشعراء، تحقيق أحمد محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة، ط٢، ج١، ١٩٥٨م .

–ابن قتيبة الدينوري، كتاب المعاني الكبير في أبيات المعاني، دار الكتب العلمية، بيروت، مج١، ط١، ١٩٨٥م .

–قدامة بن جعفر، نقد الشعر تحقيق وتعليق د. محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت .

–قطوس، بسام، دليل النظرية النقدية المعاصرة: مناهج وتيارات، فضاءات للنشر والتوزيع، عمان .

–المرزباني، الموشح مآخذ العلماء على الشعراء، تحقيق وتقديم محمد حسين شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٩٥م .

– مفتاح، محمد، التلقي والتأويل، مقاربة نسقية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٤م