الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي جامعة 8 ماي 1945 قالمة
Ministère de L'enseignement Supérieur Et de la recherche scientifique
جامعة 8 ماي 1945 قالمة
كليّـــة الآداب واللـغـــات
قسم اللغة والأدب العربي
الرقم:.....
Université 8 Mai 1945 Guelma
Faculté :des lettres et des langues
Département Lettre et Langue arabes
Nº.....

أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه في الطور الثالث

الميدان: اللغة والأدب العربي / الشعبة: دراسات أدبية / الاختصاص: أدب عربي قديم

شرح المرزوقي لديوان الحماسة لأبي تمّام دراسة في السّياق والأنساق

- مقاربة نقديّة -

إعداد الطالبة:
وسيلة عراب
إشراف الدكتورة :
زوليخة زيتون

بتاريخ:2025/01/29 أمام لجنة المناقشة المكوّنة من:

الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
أ. د عبد الغاني خشة	أستاذ التعليم العالي	جامعة 8 ماي 1945	رئيسا
د. زوليخة زيتون	أستاذ محاضر قسم (أ)	جامعة 8 ماي 1945	مشرفا ومقررا
أ. د عبد اللطيف حني	أستاذ التعليم العالي	جامعة الشاذلي بن جديد الطارف	ممتحنا
د. أسماء سوسي	أستاذ محاضر قسم(أ)	جامعة 8 ماي 1945	ممتحنا
د. إبراهيم كربوش	أستاذ محاضر قسم(أ)	جامعة 8 ماي 1945	ممتحنا

السنة الجامعيّة:1445-1446هـ/2023-2024م

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وتقدير

أحمد الله تعالى الذي وفقنا لإتمام هذا العمل، حتى يخرج إلى النّور، كما أتوجّه بجزيل الشّكر إلى أستاذتنا الفاضلة " **زوليخة زيتون**"، التي أشرفت على إنجاز هذا العمل فلها كلّ الشّكر والتّقدير والعرفان.

كما أتقدّم بجزيل الشّكر والعرفان إلى كلّ أساتذة قسم اللّغة العربيّة وآدابها وكلّ من ساعدني في إنجاز هذا البحث.

كما أتقدّم بجزيل الامتنان إلى الأساتذة أعضاء لجنة المناقشة لتفضّلهم بقراءة هذا العمل و إبداء ملاحظاتهم.

مقدّمة

مقدّمة:

تستدعي دراسة الشّروح بمستوياتها المختلفة شكلا ومضمونا فهم العلاقة القائمة بين الثّقافة والوجود الاجتماعيّ، كون الثّقافة تمثّل أحد أهمّ جوانب ذلك الوجود، حيث تتشابك معه لتؤثّر فيه وتتأثّر به، ومن الطبيعيّ أن تؤدّي التّغيرات الحاصلة في الظّروف الثّقافيّة والاجتماعيّة، إلى تغيّرات في بنية الإنتاج الثّقافيّ والفكريّ والأدبيّ، ومنه خطاب الشّروح الذي يعدّ نتاجا لتلك التّغيّرات.

ومن منظور آخر يمكن اعتبار خطاب الشّروح تأريخا لتفاعل منتجه مع مختلف المؤثّرات الثّقافيّة والفكريّة الدّاخليّة والخارجيّة الدّائرة حوله، والتي تتفاعل وتتداخل فيما بينها، إذا فهو انعكاس واضح للزّمن الذي وُجد فيه، حيث لا يمكن تلقّي الشّروح إلّا ضمن استراتيجيّة واعيّة للخطاب أوّلا وللثّقافة ثانيّا؛ كون هذه الأخيرة تعبير عن وعيّ واسقاط لذاكرة جمعيّة لها سياقاتها وأنساقها، لذلك جاء موضوع بحثنا هذا موسوما ب: **شرح المرزوقي لديوان الحماسة لأبي تمّام دراسة في السّياق والأنساق – مقاربة نقديّة –**

ولئن كانت أهمّ توجّهات النّقد الحديث هي محاولة التّعامل مع هذا الشّرح في ضوء الثّقافة التي أنتجته، فإنّ ذلك أدّى بها إلى وضع سياقاته وأنساقه المضمرة موضع المسائلة والنّقد، متوخّية الوصول إلى جماليّة تلقّي شرح المرزوقي، وكشف سرّ ذلك التّفاعل الخلّاق بين عناصر الثّقافة والعناصر الأدبيّة والنّقديّة في خطاب شرح ديوان الحماسة لأبي تمّام.

وبناءً عليه، فخطاب الشّروح عامّة وشرح المرزوقي لديوان الحماسة لأبي تمّام بصفة خاصّة دالّ على ثقافة المجتمع الذي نشأ فيه، يشتمل على البلاغيّ والنّحويّ والجماليّ والتّاريخيّ؛ فهو كلّ ثقافيّ تتبلور فيه كلّ أنواع التّصورات والممارسات السّائدة، فتحوّلها إلى رموز وإشارات أو إحالات تحيل على أنساق تتحرّك في سياقات معيّنة، يحدّدها المجال الثّقافيّ لذلك العصر الذي ينتمي إليه الشّرح. وإذا كانت السّياقات والأنساق الثّقافيّة تتعرّض على مرّ الزّمن لتحوّلات تؤدّي إلى تغيّرات في الثّقافة، فإنّ ذلك سينعكس بالضّرورة

على الخطاب، وهو ما طرأ على الشّروح العربيّة في العصر العبّاسيّ، فشكّلت وأثْرت لغته وتيماته؛ فالوقائع التّاريخيّة الجديدة وحوادث الزّمان، واحتكاك العرب بغيرهم من الأمم، وانفتاحهم على ثقافتهم وآدابهم ومختلف علومهم، كانت كلّها عوامل أسهمت في رقيّ الفكر الإنسانيّ عموما، والشّروح المتعلّقة بالشّعر على وجه الخصوص؛ الّتي استوجبت على الشرّاح أن يتوجّهوا إلى النّتاج الشّعريّ وتبسيطه للقرّاء، ليكون أيْسَرا على الأفهام وسهلا للتّقبل.

كان ذلك الوعيّ منتجا للشّروح ومحافظا على بقائه واستمراره- بوصفه تجربة جماليّة ترتبط بوعي المنتج وتفاعله مع سياقه العام- وحتى تستمرّ هذه المهمّة كان لابدّ من المحافظة على بقاء تلك الأنساق واستمرارها ضمن سياقاتها المنتجة لها، وبالمقابل رصد تحوّلاتها وسيرورتها فهي التي تحافظ على الأسس النّقديّة العربيّة، وتبني قواعدَ في الشّرح وتضمن استمرارها؛ لكي تكون منطلقا فكريّا نقديّا يستند إليه كلّ من يحتاجها من النّقاد والقرّاء على حدّ سواء، ممّا استدعى ابتكار خطاب واستخدام لغة تتميّز بالدّقّة في الشّرح والإقناع ولها سلطة التّواصل والتّأثير، وهذا ما سعى إليه المرزوقي في تأليفه لشرح ديوان الحماسة لأبي تمّام.

وقد وقع اختيارنا لهذا الموضوع إدراكا منّا لأهميّة مؤلَّف شرح المرزوقي لحماسة أبي تمّام في السّاحة الأدبيّة والنقديّة من جهة، وتأثّرا بالدّراسات الغربيّة الحديثة من جهة أخرى، ورغبة منّا في إحداث نوع من الإضافة في السّاحة الفكريّة، آثرنا المزج بين مدوّنة قديمة ومناهج نقديّة حداثيّة، أي إعادة قراءة تراثنا الأدبيّ- النّقديّ من منظور حداثيّ.

وانطلاقا من خصوصية الشّروح – شرح المرزوقي لديوان الحماسة خاصّة -وأهميّتها، فإنّها كانت محلّ استقطاب كبير من قبل الباحثين والدّارسين؛ الذين أسهموا في التّراكم المعرفيّ والمنجز النّقديّ في زمن إنتاجها أو بعد ذلك من منظور حداثيّ. غير أنّ ما تجدر الإشارة إليه هو قلّة الدّراسات حول السّياق أو الأنساق في الشّروح، وخاصّة في شرح المرزوقي، والّتي تناولته من زوايا محدّدة، نذكر منها:

- محمد الطّاهر بن عاشور، ومنجزه:" شرح المقدّمة الأدبيّة لشرح المرزوقي على ديوان الحماسة لأبي تمّام"، حيث وقف فيه على أهمّ القضايا النّقديّة التي وردت في مقدّمة شرح المرزوقي بالدّرس والتّحليل.
- نورة بنت سليم بن صالح المشدّق الجهني، ومنجزها: "التّحليل النّحويّ عند المرزوقي في شرح ديوان الحماسة لأبي تمّام"، الذي بحثت في دراسته منهجية التّحليل النّحويّ عند المرزوقي، وأسسه، وتساءلت عن الدّور الذي قدّمه التّحليل النّحويّ للمرزوقي للسّاحة النّقديّة.
- محمود محمد سعد أبو العينين، ومنجزه: "التّطوّر الدّلاليّ في شرح ديوان الحماسة للمرزوقي"، الذي عالج في دراسته عوامل التّطوّر الدّلاليّ، ومظاهره؟، وتساءل إن كان من الممكن للشّروح أن تعدّ مصدرا أصيلا من مصادر دراسة الألفاظ العربيّة؛ التي تطوّرت دلالتها.
- علي جواد الطاهر، ومنجزه: "المرزوقي شارح الحماسة ناقدا"، بيّن فيه جهود المرزوقي في شرح ديوان الحماسة لأبي تمّام، مركّزا على الجوانب النقديّة التي ركّز عليها المرزوقي في شرحه للدّيوان.

لاحظنا –على ضوء هذه الدّراسات–أنّ هناك جوانبَ تستحقّ المعالجة وبالأخصّ مسألة ربط شرح المرزوقي بسياقه العام، وكيف تم بناؤه وتكوينه بالكشف عن العمليّة التي تتمّ فيها تشكّل الشّروح وإنتاجها، وكيف تتفاعل الأنساق في هذه العمليّة، من ثمّ حاولنا مقاربة شرح المرزوقي لديوان الحماسة لأبي تمّام من خلال طرح الإشكاليّة الآتيّة:

إلى أي مدى استطاع التّفاعل بين السّياق والأنساق أن يُسهم في تشكيل شرح المرزوقي لديوان الحماسة لأبي تمّام وإنتاجه على المستويين النّصي والجماليّ ؟، وهي الاشكاليّة التي حاولت أن تراهن على مجموعة من التّساؤلات، منها:

- ما هي المفاهيم المتعلقّة بالشّروح والحماسة؟
- ما المقاربة السّياقيّة؟، وما تجلّياتها في شرح المرزوقي؟
- ما المقاربة الثّقافيّة؟، وما تجلّياتها في شرح المرزوقي؟

- ما هي مواطن جماليّة التّلقّي في شرح المرزوقي؟
- ما المقاصد التّداوليّة التي كان يرومها شرح المرزوقي؟
- كيف يتبادل التّأثير والتّأثّر داخل شرح المرزوقي لديوان الحماسة لأبي تمّام؟
- هل كانت لغة الشّروح تؤسّس لنظام تواصليّ يرتكز على استراتيجيّة تكرّس الثّقافة التي أنتجته والتي تعيد إنتاجه؟، وهل أدّت إلى إنتاج خطاب يستعمل قوّة الإبلاغ والتّأثير؟

تقتضي الإجابة عن كلّ هذه التّساؤلات الاستناد إلى المقاربة السّياقيّة (النّقد السّياقيّ)، وذلك بالاعتماد على آليات ومفاهيم كلّ من: المقاربة التّاريخيّة والمقاربّة الاجتماعيّة والمقاربة النّفسيّة، وكذلك الاستناد إلى المقاربة الثّقافيّة (النّقد الثّقافيّ)- التي لم تعد تنظر إلى النّص بوصفه نصّا، ولا إلى تحقّق الاجتماعيّ ضمنه، الذي يحقّق إنتاجيّة النّص، بل ذهبت إلى معاملة النّص من حيث ما يتحقّق فيه من أنواع: المهيمنات والتّحكّم في المتلقّي الفرديّ أو الجماعيّ، وما يتجلّى فيه من أنظمة ثقافيّة وسياقات وأنساق مختلفة، حيث قاربت دور المؤسّسة الثّقافيّة في إنتاج شرح المرزوقي ودوره في توجيه الخطاب والتّلقّي معا، بغية تحديد السّياقات والأنساق المنتجة له؛ والتّصورات التي تؤسّس للذّائقة وتنصهر ضمنها النّماذج الفنّية والذّهنيّة، بالإضافة إلى التّوسل ببعض مفاهيم جماليّة التّلقّي (أفق التّوقع أو التّلقّي) والمقاربة التّداوليّة (الحجاج والمقصديّة).

نرى أنّ هذه المقاربات لها القدرة على استنطاق القراءة ليس حول تخوم شرح المرزوقي لديوان الحماسة لأبي تمّام، بل من أجل النّفاذ إلى صميمه ونسقيّته، وكشف جماليّات تلقّيه، كونه نتاج عوامل داخليّة وخارجيّة تتداخل فيها التّجربة الذاّتيّة للمرزوقي والذّوق العام والمتّلقّي والسّياق الثّقافيّ، فالوقوف على جانب واحد من القضيّة لا يستقرئ كلّ انثناءات التّدفّق الثّقافيّ والتّاريخيّ والاجتماعيّ والنّفسيّ والزّمنيّ ضمن تشعّبات شرح المرزوقي؛ وفي خضم الجماليّات الكامنة فيه.

أهداف البحث: يمكن تحديدها في النّقاط الآتية:

– الوصول إلى الضّبط المفاهيمي للشّروح والحماسة، ومعرفة مختلف السّياقات المنتجة لها، والأنساق المخبوءة فيها، وتبيان فعاليّتها في تشكيل خطاب الشّروح وإنتاجه.

– بناء تصوّر جديد عن الشّروح في ضوء المناهج النّقديّة الحديثة.

– بيان مواطن جمالية التّلقّي في شرح المرزوقي، وتحديد مقاصدها.

– بناء تصوّر ثقافيّ جماليّ للشّروح عامّة وشرح المرزوقي خاصّة.

إذا، تكمن أهمّية هذا البحث في أنّه يجمع بين الأصالة والتّجديد فهو يعيد قراءة الشّروح العربيّة من منظور المناهج النّقديّة الحداثيّة من جهة، ومن جهة أخرى يكشف عن البنيات المعرفيّة المتحرّكة في التّراث الأدبيّ – شرح المرزوقي خاصّة – التي تساير العصر، وتفصح في الوقت نفسه عن خصوصيّة المعرفة العربيّة وهوّيتها.

أهمّ المصادر والمراجع: اعتمدت الدّراسة على مجموعة من المصادر والمراجع أهمّها:

- المدوّنة وهي: "شرح ديوان الحماسة لأبي تمّام" للمرزوقي.
- شروح حماسة أبي تمّام (دراسة موازنة في مناهجها وتطبيقاتها) لمحمد عثمان علي.
- دليل النّاقد الأدبيّ (إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديّا معاصرا) لميجان الرويلي وسعد البازعيّ.
- مناهج النّقد الأدبيّ الحديث لأنريك أندرسون إمبرت.
- النّقد الثّقافيّ "دراسة في الأنساق الثّقافيّة العربيّة " لعبد الله الغذامي.
- استراتيجيّات الخطاب لعبد الهادي بن ظافر الشّهري.
- Pragmatique pour le discours littéraire , Maingueneaus Dominique

خطّة البحث:

سعيا لمعالجة هذه الإشكاليّة واستيفاء لمجمل عناصرها استندنا إلى خطة متكوّنة من مقدّمة وأربعة فصول وخاتمة.

مقدّمة: حاولنا من خلالها استيعاب حدود الموضوع وتغطيّة عناصره في أبعاده الفكريّة والثّقافيّة، وذلك من خلال تناول أهميّة السّياقات والأنساق في إدراك وتحريك الثّقافة الإنسانيّة والتّعامل معها من خلال شرح المرزوقي لديوان الحماسة لأبي تمّام، انطلاقا من رؤية يعكسها وينجز تطبيقاتها قراءة السّياقات المنتجة لشرح المرزوقي وتشكُّلاته والأنساق المتواريّة خلفها قراءة جماليّة فنيّة، وكذلك قراءة النّقد الثّقافيّ عن طريق تعريّة خطابات الشّروح والتّعرّف على أساليبها في ترسيخ هيمنتها، وفرض شروطها على الذآئقة الجماليّة للنّصوص الأدبيّة خاصّة شعر أبي تمّام ، من منظور النّقد الثّقافيّ وجماليّات التّحليل الثّقافيّ.

الفصل الأوّل: جاء موسوما بـ "الحماسة والشّروح–مفاهيم إجرائيّة–"، من خلال ثلاثة مباحث:

الأوّل: جاء بعنوان الحماسة وإشكال المصطلح، وتفرّع إلى عنصرين: مفهوم الحماسة (لغة واصطلاحا)، والحماسة في ميزان النّقد.

الثّاني: وُسم بـ: الشّروح وسؤال المصطلح، وتفرّع إلى ثلاثة عناصر: مفهوم الشّروح (لغة واصطلاحا)، وحدود شرح المرزوقي، وشرح المرزوقي في ميزان النّقد.

الثّالث: تناولنا فيه الحماسة وتعدّد الشّروح ثم مكانتها في ميزان النّقد.

أمّا الفصل الثّاني: تمحور حول المقاربة السّياقيّة (النّقد السّياقيّ) لشرح المرزوقي لديوان الحماسة لأبي تمّام وتجلّياتها نظريّا وتطبيقيّا، وجاء في أربعة مباحث:

الأوّل: تمحور حول المقاربة السّياقيّة (النّقد السّياقيّ) وإشكال المصطلح والمنهج، حيث عالجنا فيه المفاهيم الآتية: المقاربة والسّياق والمقاربة السّياقيّة والنّقد السّياقيّ، وأهم مناهج المقاربة السّياقيّة المتمثّلة في: (المقاربة التّاريخيّة، والمقاربة الاجتماعيّة، والمقاربة النّفسيّة).

الثّاني: المقاربة التّاريخيّة (النّقد التاريخيّ) لشرح المرزوقي وتجلّياتها، وبسطنا فيه مفهوم المقاربة التّاريخيّة (النّقد التّاريخيّ)، وأهمّ آلياتها الإجرائيّة المتمثّلة في: (المكان والزّمان، وأطراف الخطاب)، وتجليّاتها في شرح المرزوقي لديوان الحماسة لأبي تمّام.

الثّالث: المقاربة الاجتماعيّة (النّقد الاجتماعيّ) لشرح المرزوقي وتجلّياتها، وعالجنا فيه مفهوم المقاربة الاجتماعيّة (النّقد الاجتماعيّ)، وأهمّ آلياتها الإجرائيّة المتمثّلة في: (الأدب مرآة المجتمع، وظيفة الأدب الاجتماعيّة، الأدب والمتلقّي)، وتجليّاتها في شرح المرزوقي لديوان الحماسة لأبي تمّام.

الرّابع: المقاربة النّفسيّة (النّقد النّفسيّ) لشرح المرزوقي وتجلّياتها، وطرحنا فيه مفهوم المقاربة النّفسيّة (النّقد النّفسيّ)، وأهم آلياتها الإجرائيّة المتمثّلة في: (سيكولوجيّة الإبداع، سيكولوجيّة المبدع، سيكولوجيّة المتلقّي)، وتجليّاتها في شرح المرزوقي لديوان الحماسة لأبي تمّام.

الفصل الثّالث: تمحور حول المقاربة الثّقافيّة (النّقد الثّقافيّ) لشرح المرزوقي لديوان الحماسة لأبي تمّام وتجلّياتها، من خلال خمسة مباحث:

الأوّل: وعُنون بـ: مفهوم المقاربة الثّقافيّة (النّقد الثّقافيّ) وإشكال المصطلح والمنهج، وطرحنا فيه المفاهيم الآتية: الثّقافة (لغة واصطلاحا)، والأنساق الثّقافيّة، والمقاربة الثّقافيّة وأهم آلياتها الإجرائيّة المتمثّلة في: (الوظيفة النّسقيّة، الدّلالة النّسقيّة، الجملة الثّقافيّة، المجاز الكلّي، التّوريّة الثّقافيّة، المؤلف المزدوج، النّسق المضمر).

الثّاني: المثقّف والسّلطة في شرح المرزوقي، وعالجنا فيه مفهومي المثقّف (لغة واصطلاحا) والسّلطة (لغة واصطلاحا) وتجليّاتهما في شرح المرزوقي لديوان الحماسة لأبي تمّام.

الثّالث: الأنا والآخر في شرح المرزوقي، وتناولنا فيه مفهومي الأنا (لغة واصطلاحا) والآخر (لغة واصطلاحا) وتجليّاتهما في شرح المرزوقي لديوان الحماسة لأبي تمّام.

الرّابع: المركز والهامش في شرح المرزوقي، وطرحنا فيه مفهومي المركز (لغة واصطلاحا) والهامش (لغة واصطلاحا) وتجليّاتهما في شرح المرزوقي لديوان الحماسة لأبي تمّام.

الخامس: الهويّة والاختلاف في شرح المرزوقي، ودرسنا فيه مفهومي الهويّة (لغة واصطلاحا) والاختلاف (لغة واصطلاحا) وتجليّاتهما في شرح المرزوقي لديوان الحماسة لأبي تمّام.

الفصل الرّابع: عنون بـ: شرح المرزوقي لديوان الحماسة لأبي تمّام بين السّياق والأنساق، وعالجناه في ثلاثة مباحث:

الأوّل: شرح المرزوقي وأفق التّلقّي، تناولنا فيه مفهومي التّلقّي (لغة واصطلاحا)، وجماليّة التّلقّي وآليّاتها الاجرائيّة المتمثّلة في (المتلقّي، التّأريخ الأدبيّ، أفق التّلقّي، المنعطف التّاريخيّ، المسافة الجماليّة، القارئ الضّمنيّ، مواقع اللاّتحديد، اندماج الآفاق).

الثّاني: جمالية تلقّي شرح المرزوقي لديوان الحماسة لأبي تمّام، وبسّطناه في أربعة عناصر هي: جماليّات الفواتح والخواتم، وجماليّات الجملة الاعتراضيّة، وجماليّات التّشكيل البلاغيّ والأسلوبيّ، وجماليّات توظيف النّصوص الجاهزة.

الثّالث: شرح المرزوقي ومقصديّة التّداول، ودرسنا فيه مفهوم المقصديّة (لغة واصطلاحا)، وشرح المرزوقي والمقصديّات السّائدة المتمثّلة في (المقصديّة الفكريّة والمقصديّة العاطفيّة).

خاتمة: جاءت حوصلة لمجمل النّتائج المتوصّل إليها.

في الأخير نقول إنّ هذا العمل يدخل ضمن الدّراسات التي تنظر إلى قضايا التّراث الأدبيّ برؤية معاصرة، وهي دراسات ليست باليسيرة نظرا لتعدّد الصّعوبات التي تكتنفها، وتأتي في مقدّمة هذه الصّعوبات غموض المصطلحات والمناهج الحداثيّة، فضلا عن صعوبة تطبيق المقاربات النّقدية المعتمدة (السّياقيّة والنّسقيّة وغيرها) على شرح المرزوقي لديوان الحماسة، كونه نصّا يتميّز بتشعّبه وتعدّد مسالكه، حيث يجد الباحث نفسه في الشّروح مجبرا في الولوج إلى عوالم بلاغيّة وأخرى نحويّة وصرفيّة وثقافيّة ...الخ، حتى يستطيع مواكبة تشعّبات البحث، بالإضافة إلى اتّساع مدوّنة الدّراسة من جهة؛ وقلّة الدّراسات والمراجع الحديثة المرتبطة بهذا الموضوع؛ الذي يصنّف ضمن القراءات السّياقيّة والنّسقيّة للشّروح من جهة أخرى.

في الختام لا يسعني إلّا أن أشكر اللّه عزّ وجلّ الذي وفّقني في إتمام هذا العمل، كما أقدّم كلّ عبارات الشّكر والعرفان إلى التي لا يمكن أن تفيها عبارات الشكر حقّها، أستاذتي **الدكتورة زوليخة زيتون**، لمرافقتها الطيّبة لي، وإلى كلّ من كان له الفضل في إنجاز هذا العمل العلميّ. فالتّوفيق من الله حين يسخّر لنا رفقة خير وصلاح، كما قد يكون الزّلل من النّفس والشّيطان في سوء الاختيار وضعف القرار، فلا مراء في أنّ البحث اختيار وقرار وحضور، والله وليّ التّوفيق.

الفصل الأوّل: الحماسة والشّروح:

مفاهيم إجرائيّة

المبحث الأوّل: الحماسة وإشكال المصطلح

أوّلا / مفهوم الحماسة (لغة واصطلاحا)

ثانيا / الحماسة في ميزان النّقد.

المبحث الثّاني: الشّروح وسؤال المصطلح

أوّلا/ مفهوم الشّروح (لغة واصطلاحا)

ثانيا/ حدود شرح المرزوقي

ثالثا/ شرح المرزوقي في ميزان النّقد

المبحث الثّالث: الحماسة وتعدّد الشّروح

تمهيد:

نال ديوان الحماسة لأبي تمّام حظوة كبيرة واهتماما بالغا من طرف العلماء والشّراح؛ الذين انكبّوا عليه بالدّراسة والشّرح؛ وذلك بداية من منتصف القرن الثّالث للهجرة إلى غاية عصرنا الحالي. ويرجع اختيار العلماء لهذا المؤلف لنفاسته وقيمته، فقد أجمع العلماء القدامى والمحدثون على أنّه طراز فريد ونسيج محكم نسجه شاعر مجيد، وعالم من جهابذة اللّغة وأساطين البيان، يعرف كيف يقتبس من المقطوعات الشّعريّة أروعها ومن القصائد أبدعها، علاوة على أنّه كان زعيما لمدرسة ذاع صيتها من العصر العبّاسي إلى يومنا الحالي.

اعتبره علماء اللّغة وثيقة بالغة الأهمّية في السّاحة الفكريّة العربيّة؛ فراحوا يغترفون من أشعاره استشهادا على اللّغة وشروحها، كما وجهوا جهودهم له بالدّرس والتّعليم مخلّفين في شرحه الكثير من الشّروح. ومن أبرز تلك الشّروح؛ ما قدّمه القاضي المرزوقي*، وقد نال ما ناله مؤلف الحماسة من الاهتمام، والتّقدير والرّعاية والتّبجيل، باعتباره إنتاجا خصبا حوى في طيّاته ممارسة نقديّة جادّة من خلال تفسير معاني الشّعر وشرح غريب ألفاظه، وهذا

* – **المرزوقي:** عالم نحويّ ورحّالة وجغرافيّ، اسمه أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن المرزوقي، ولد في أصفهان(لم تحدّد مصادر ترجمة الإمام المرزوقي تاريخ ولادته بدقة)، من علماء الأدب واللّغة والنّحو، قال الصّاحب بن عباد: فاز بالعلم من أصفهان ثلاثة : حائك وحلاّج وإسكاف فالحائك هو المرزوقي، توفي عام 421هـ الموافق 1030م. تتلمذ المرزوقي علي يد شيخه أبي علي الفارسيّ، قرأ عليه كتاب سيبويه، وتتلمذ له أحد طلاّبه يدعى سعيد البقّال، وكان المرزوقي معلّم أولاد بني بويه بأصفهان، وقد نبغ في اللّغة حتى أصبح من علماء اللّغة، كما كان في الشّروح اللّغوية المستفيضة الّتي أقامها على ديواني الحماسة والمفضّليات، وعلى كتاب الفصيح لثعلب. يعدّ المرزوقي ناقدا أدبيّا، نظرا للمقدّمة النّقديّة الّتي قدّم بها لكتابه شرح ديوان الحماسة: وللمرزوقي ثمانية مؤلّفات؛ بين كتب ورسائل ومخطوطات وهي: شرح ديوان الحماسة، الأزمنة والأمكنة، القول في ألفاظ الشّمول والعموم والفصل بينهما، شرح المفضّليات، شرح الفصيح.(المرزوقي أبو علي أحمد بن محمّد بن الحسن)، شرح ديوان الحماسة، نشره: أحمد أمين، وعبد السّلام هارون، دار الجيل، بيروت –لبنان، ط1، 1991، التّقديم، ص: 20/19/18).

من خلال نقله للشّرح الشّعريّ من دائرة التّنظير إلى دائرة التّطبيق؛ باقتحامه لنّصوص الحماسة، وتفكيك شفراتها، وإظهار مضمراتها، وتتضمّن هذه الدّراسة مقاربة للحماسة والشّروح عموما وشرح المرزوقي على وجه الخصوص.

المبحث الأوّل/ الحماسة وإشكال المصطلح:

يعدّ الشّعر العربيّ ديوان العرب، وأساس قوّتهم ومفاخرتهم، ومرآة عاكسة لمختلف نواحي حياتهم، فبموجبه صوّروا حلّهم وترحالهم في الأرض سعيا وراء الكلإ، كما أشادوا فيه ببطولاتهم وصيدهم وحبّهم، وحروبهم وأيّامهم وأمجادهم، وطبيعة حياتهم، كما وصفوا بيئتهم الطبيعيّة، وعبّروا فيه عن تفكيرهم وثقافتهم وعواطفهم عبر أغراض شعريّة كثيرة، من وصف ومدح وهجاء وفخر وغزل ...إلخ. وتعدّ الحماسة من أهمّ الأغراض الشّعريّة التي ظهرت منذ العصر الجاهليّ، وارتبطت بالحروب والمعارك ارتباطا كبيرا، وهي مدار بحثنا، ولهذا سنحاول الوقوف على مفهومها لغة واصطلاحا.

أوّلا/مفهوم الحماسة:

عرف العرب الحماسة منذ الجاهليّة، وقد ارتبطت بالشّعر الّذي يضمّ قصائد ومقطوعات تتناول موضوعات مختلفة منها: الحروب والبطولة والشدّة والشّجاعة وحسن البلاء، وقد اشتهرت عدّة مختارات شعريّة باسم الحماسة، لاحتوائها في بعض أبوابها الأولى قصائد ومقطوعات شعريّة تتناول مضامين الحماسة.

أ/ لغة:

وردت مادة (ح، م، س) في المعاجم اللّغوية بدلالات مختلفة، منها: في لسان العرب **لابن منظور** في قوله: "حَمَسَ الشَّرُّ: اشْتَدَّ، وَالتَّحَمُّسُ: التَّشَدُّدُ. وَتَحَامَسَ القَوْمُ تَحَامُسًا وَحَمَاسًا: تَشَادُّوا وَاقْتَتَلُوا"[1]، وهذا ما يوافق دلالة الشّدّة والقتال.

[1]– ابن منظور (أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم الإفريقي المصري)، لسان العرب، تحقيق: عبد اللّه علي الكبير، ج2، دار المعارف، القاهرة – مصر، دط، د ت، مادة: (ح، م، س)، ص:223/222.

ويشير **الخليل بن أحمد الفراهيدي** إلى المعنى نفسه في كتابه العين فيقول: "حَمَسَ الرَّجُلُ يَحْمَسُ حَمْسًا وَحَمَاسَةً، إِذَا اشْتَدَّ فِيهِ. وَتَحَامَسَ القَوْمُ تَحَامُسًا وَحَمَاسًا، تَشَادُّوا وَاقْتَتَلُوا، وَيُقَالُ: حَمَسَ الوَغَى، وَحَمَسَ الشَرُّ إِذَا اشْتَدَّ، وَكَثُرَ ذَلِكَ حَتَى سُمِّيَتْ الشَّجَاعَةُ حَمَاسَةً، لِأَنَّ الشُّجَاعَ يَشْتَدُّ فِي القِتَالِ وَغَيْرِهِ مُؤَنُ الأُمُورِ التِي تَتَطَلَّبُ ذَلِكَ"[1]. يشير هذا التّعريف إلى دلالة أخرى للحماسة وهي الشّجاعة.

وذهب الشيخ **أبو علي أحمد بن محمد بن أحمد الأصفهاني** مذهب سابقيه، فيقول: «الحَمَاسَةُ: الشَّجَاعَةُ، وَالفِعْلُ مِنْهُ حَمِسَ، وَرَجُلٌ أَحْمَسٌ. وَكَانَتْ العَرَبُ تُسَمِّي قُرَيْشًا حُمْسًا لِتَشَدُّدِهِمْ فِي أَحْوَالِهِمْ دِينًا وَدُنْيَا وَتُسَمَى بَنِي عَامِرٍ: الأَحَامِسَ وَكَأَنَّهُمْ ذَهَبُوا فِي واحِدٍ حمْسٍ إِلَى أَنَّهُ صِفَةٌ فَجَمَعُوهُ جَمْعَ الصِّفَاتِ"[2]، فالحماسة عنده بمعنى الشّجاعة والشدّة.

تعني الحماسة وفق التّعاريف المعجميّة السّابقة، الشدّة في القتال والحرب؛ وكذلك الشّجاعة.

ب- اصطلاحا:

ظهرت الحماسة عند العرب منذ العصر الجاهليّ، ارتبطت على وجه العموم بالشّعر الذي يصف الحروب والمعارك ويسرد مختلف تفاصيلها، ويفخر بشجاعة المحاربين والفرسان، ويمدح صنيعهم ويشيد ببطولاتهم ويرثي أبطال الحروب، ويعدّ شعر الحماسة "من أبواب الشّعر العربيّ وموضوعاته، وفيه الإشادة بالأمجاد والانتصارات في الحروب، والحقد البالغ على الخصوم، والتّغنّي بالمُثل الرّفيعة من كرم ووفاء وغير ذلك"[3]، فشعر الحماسة يضمّ كلّ معاني الشّجاعة، وحسن البلاء في الحروب، والبطولة في النّزال، كما يقترن بالدّعوة إلى القتال والتّحريض عليه.

---

[1]- الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، تحقيق: مهدي المخزومي، وإبراهيم السامرائي، ج3، دار مكتبة الهلال، بيروت – لبنان، دط، دت، ص 154.

[2]- المرزوقي (أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن)، شرح ديوان الحماسة، نشره: أحمد أمين، وعبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت – لبنان، ط1، 1991، ص:21.

[3]- مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربيّة في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت – لبنان، ط2، 1984، ص:153

وهذا ما يتأكّد في تعريف **أحمد مطلوب** لشعر الحماسة في معجمه بقوله: "شِعْرُ الحَمَاسَةِ يَضُمُّ مَعَانِي كُلَّ مَا يَتَعَلَّقُ بِالحُرُوبِ، مِنْ شَجَاعَةٍ فِي مُوَاجَهَةِ الخُصُومِ، وَبُطُولَةٍ فِي النِّزَالِ، وَالاسْتِعْدَادِ لِخَوْضِ المَعَارِكِ، وَتَلَازُمُ كَثِيرًا مِنَ المَوَاقِفِ كَالحَرْبِ أَوْ التَّحْرِيضِ أَوْ الدَّعْوَةِ إِلَى القِتَالِ، وَفِيهَا يَتَنَاوَلُ الشِّعْرُ الفَخْرَ وَالإِعْتِدَادَ بِالنَّفْسِ أَوْ القَبِيلَةِ أَوْ يَسْتَشِيرُ الهِمَمَ وَيُحَمِّسُهَا لِلْحَرْبِ"[1]. إذا يتداخل في الحماسة غرض الفخر بالوصف، فالشّعراء يفخرون بشجاعتهم وبطولاتهم وبالمقابل يصفون هذه البطولات والأمجاد ويتغنّون بها في أشعارهم، وهذا سبب استمراريتها وشيوعها.

ولا يختلف الدّكتور **زكي المحاسني** عن ابن مطلوب في تعريفه للشّعر الحماسيّ فيقول: "وَالحَمَاسَةُ (أَيْ الفُرُوسِيَّةُ **Bravoure**) هِيَ القَصَائِدُ التِي تَتَمَدَّحُ بِذِكْرِ الشَّجَاعَةِ فِي القِتَالِ، وَالبُطُولَةِ فِي المَعَارِكِ". ويرى **لويس ماسينيون (Louis Massignon)** أنّها تضمّ الجزء العظيم من الشّعر العربيّ القديم وكان لها المكانة الأولى في المنتخبات المسماة كتاب الحماسة"[2]. إذا تقترن الحماسة اقترانا كبيرا بالفروسيّة، وبالشّعر الذي يُنظم للحثّ على الشّجاعة في مضمار الحرب، وهي الصّفة التي كانت تمثل خُلقا عاما عند العرب، وحلية يلبسها سواء أكان غنيّا أم فقيرا. ويعدّ كل من عنترة بن شدّاد وعمرو بن كلثوم من أبرز شعراء الحماسة، "فقد عُرفا بأشعار الجرأة والإقدام في الحرب"[3]. يشير هذا القول إلى أنّ صفة الشّجاعة–التي غالبا ما ارتبطت بالفروسيّة –كانت من أهم الشيّم التي تميّز العرب عن غيرهم.

ومن أشهر كتب الحماسة التي وصلت إلينا نذكر:

– **الحماسة الكبرى (حماسة أبي تمام*) (231–190هـ/806–846م):** يعدّ كتاب الحماسة لأبي تمّام من أشهر الكتب التي ألّفت عند العرب، فأبو تمّام "أوّل شاعر من العرب صنّف المختارات الشّعريّة، ولمّا كان أبو تمّام شاعرا مُجيدا فذّا فقد برز هذا في اختياره، فما كان

---

[1]– أحمد مطلوب، معجم مصطلحات النّقد العربي القديم، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت –لبنان، ط1، 2001، ص: 215.

[2]– زكي المحاسني، كتاب شعر الحرب في أدب العرب في العصرين الأموي والعبّاسي إلى عهد سيف الدولة، دار المعارف، مصر، ط1، 1961، ص:317.

[3]– محمد التونجي، المعجم المفصّل في الأدب، ج1، دار الكتب العلميّة، بيروت–لبنان، ط1، 1419هـ/1999م، ج1، ص:381.

يختار إلّا أفضل قصيدة للشّاعر، ولا يدوّن منها إلّا أفضلها. أنّه كان إذا لمس تقصيرا في بيت تصرّف فيه كلاّ أو جزءا"[1]، إذا كان متميّزا في اختياره لمؤلفه، يملك ثقافة نقديّة وشعريّة مكّنته من التّصرف في البيت الشّعري دون إحداث خلل أو ركاكة فيه؛ وقد" رتّب أبو تمّام حماسته على عشرة أبواب هي: الحماسة –أمّ الكتاب، المراثي، الأدب، النّسيب، الهجاء، الإضافات، الصّفات، السيّر والنعاس، الملح، مذمّة النّساء؛ وهو أوّل من قسّم اختياراته هذا التّقسيم، وحذا حذوه من جاء بعده، وصبّ اهتمامه على شعر الجاهليّين والإسلاميّين، ولم يورد للمحدثين إلاّ نادرا كمسلم وأبي العتاهيّة ودعبل"[2]. وقد نال هذا الكتاب من الشّهرة ما لم ينله كتاب قبله.

- **الحماسة الصّغرى (الوحشيات):** وهذا المصنّف لأبي تمّام كذلك؛ وقد سمّيت بالوحشيّات "لأنّ هذه المقاطيع أوابد وشوارد لا تُعرف عامّة، وأغلبها للمُقلّين من الشّعراء أو المغمورين منهم"[3]، أي أنّها قليلة ونادرة غير معروفة. و"أبواب هذه الحماسة عشرة كذلك، ... بدأ بباب الحماسة كالسّابق، وأطال فيه قرابة مئتي صفحة، في حين أنّ بعض الأبواب الأخرى لا تعدو ثلاث صفحات؛ والسّائد فيها المقطعات ونادرا ما نجد فيها القصائد؛ وعدد القطع 503 قطعة"[4]، للإشارة فإنّ أسماءها كأسماء الحماسة الكبرى ما عدا الباب الثّامن، وهو باب السيّر والنّعاس، فإنّه ذكر عوضا عنه باب المشيب.

---

[1]– محمد التونجي، المعجم المفصّل في الأدب، ص:381.

*–**أبو تمّام:** حبيب بن أوس الطائي من قبيلة طيء، "ولد حوالي سنة ثمان وثمانين ومائة، في قرية يقال لها جاسم، وهي قرية من قرى الشّام على يمين الطّريق الأعظم الذي يمتدّ بين دمشق وطبريّة، لأبوين فقيرين، فنشأ على الكفاف، ولم يتيسّر له أن يواصل تعليمه في الكتّاب، فتعلّم الحياكة، ولم يقنع بهذا الوضع فلجأ إلى مصر وعمل سقّاء في جامع عمرو بن العاص، الذي كان منارة للعلم والعلماء، فأخذ يغترف فيه من نبع العلم إلى جانب عمله في السّقاية. و كان يُعنى أشدّ العناية بالاختيار والانتخاب من أشعار العرب، و ألّف في هذا كثيرا من الكتب، كما عرف بمدرسة الصنعة اللّفظيّة"، الصولي (بن محمد أبو بكر)، أخبار أبي تمّام، تحقيق: بياتريس جريندلر، مطبعة جامعة نيويورك، نيويورك– أمريكا، ط1، 2015، ص:4/3/2.

[2]– محمد التونجي، المعجم المفصّل في الأدب، ص :382/381.

[3]– أبو تمّام، الوحشيات، تحقيق: عبد العزيز الميمني الراجكوتي، زاد في حواشيه محمود محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة – مصر، ط3، 1963، ص:6.

[4]– محمد التونجي، المعجم المفصّل في الأدب، ص: 882.

- **حماسة البحتري:** لأبي الوليد عبد الله البحتري (206- 284هـ/721-897م)، وهو تلميذ أبي تمّام، ألّف هذا الكتاب "بعد جمعه لبعض المختارات الشعريّة، مقلّدا أستاذه أبو تمّام إلّا أنّه زاد على حماسته بكثرة تنوّع الأبواب، إذ تبلغ مئة وأربعة وسبعين بابا، تضمّ بعض القصائد، والكثير من المقطوعات والأبيات المفردة في معاني مختلفة "[1]، وقد فصّل البحتري في معانيها في أبواب مختلفة.
- **حماسة ابن الشّجري:** وهي الحماسة " المنسوبة إلى الشّريف ضياء الدين أبي السعادات هبة الله بن علي بن محمد بن حمزة بن علي بن عبد الله بن أبي الحسن، وينتهي نسبه إلى علي بن أبي طالب كرّم الله وجهه، وهو يعرف بابن الشّجري البغدادي، ومن ثمّ سمّيت حماسته وقد ولد أبو السّعادات في منتصف الخامس الهجري تماما (سنة 450هـ) وتوفي قبيل منتصف القرن السادس (542هـ)"[2]. وتعدّ حماسته من أشهر الحماسات، لها "قيمة كبرى بين كتب الحماسة، فقد قال عنه ياقوت الحمويّ في معرض كلامه على ابن الشجري، وكتاب الحماسة ضاهى به حماسة أبي تمّام"[3].
- **حماسة الخالديين:** وتسمّى هذه الحماسة بـ: الأشباه والنّظائر، "تختلف عن باقي الحماسات الأخرى في كونّها خاليّة من التّبويب، وترجع هذه الحماسة للأخوين أبي عثمان سعيد (المتوفّى حوالي 350هـ/961م) وأبي بكر محمد المتوفّى (380هـ/990م) ابني هاشم الخالدي/ وقد كانا من الشّعراء المقرّبين من الخليفة سيف الدولة الحمداني"[4]. تضمّ هذه الحماسة مختارات شعريّة، وما يماثلها ويناظرها في المعنى والموضوعات.

---

[1]- البحتري (أبو عبادة الوليد بن عبيد)، كتاب الحماسة، تحقيق: محمد إبراهيم حور، المجمع الثقافيّ، أبو ظبي، ط1، 2007، ص:11.

[2]-عزّ الدّين إسماعيل، المصادر الأدبيّة واللغويّة في التراث العربي، دار غريب، القاهرة – مصر، دط، دت، ص:107.

[3]-هبة اللّه بن علي بن حمزة العلوي، الحماسة الشّجريّة، تحقيق: عبد المعين الملوحي وأسماء الحميصي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق –سوريا، دط، 1970، المقدّمة ص: ي هـ.

[4]- كارل بروكلمان، تاريخ الأدب العربي، نقله إلى العربيّة: عبد الحليم النّجار،ج1، دار المعارف، القاهرة – مصر، ط5 ،1959، ص:81.

- **حماسة العجلي:** ومصنّف هذه الحماسة هو محمد بن علي العجلي، ولم يرد ذكر لهذه الحماسة في المصادر المتوفّرة اليوم، إلّا ما ورد على لسان ابن فارس في رسالته، والتي دافع فيها عن العجلي وحماسته[1]، التي همّ بتأليفها وضاعت في مطاوي الزّمن.
- **الحماسة العسكريّة:** ألّفها أبوهلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري (395هـ-1005م)، ويعدّ "من أبرز شرّاح حماسة أبي تمّام"[2].
- **حماسة الرّاح:** لأبي العلاء أحمد بن عبد الله المعري (363-449هـ/973-1057م)، وهي "عشر كراريس في ذم الخمر خاصة"[3].
- **الحماسة الرّياشيّة:** ومؤلّف هذه الحماسة هو أبو ريّاش أحمد بن هاشم القبيسي (ت329هـ)، وهذه الحماسة لم يذكر عنها شيء في المصادر، وكان أبو العلاء المعرّي أوّل من تطرّق إليها بالشّرح، حيث شرح بعضا منها في أربعين كرّاسة، وقد سُميّ هذا الشّرح (بالريّاش المصطفى)[4].
- **الحماسة المحدثة:** ومصنّف هذه الحماسة هو أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا بن محمد القزويني الرازي (329-395هـ/941م-1004م)، وما لوحظ على مؤلّفه أنّه قصّر اختياره على شعر الشّعراء المحدثين دون المتقدّمين[5].
- **حماسة الشنتمري:** ومصنّفها هو أبو الحجّاج يوسف بن سليمان بن عيسى المعروف (بالأعلم الشمنتري) (410-476هـ/1019-1084م)، ولا نعرف عنها شيئا اللّهم إلّا "ما ورد من ذكرها عرضا في خزانة البغدادي"[6].

---

[1]- هبة اللّه بن علي بن حمزة العلوي، الحماسة الشّجريّة، المقدّمة، ص: ك هـ.

[2]-عبد الله خليفة حاجي، كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون، تحقيق: محمد شرف الدين،ج1، دار إحياء التراث العربي، بيروت -لبنان، دط ، دت ، ص:693 .

[3]-المصدر نفسه،ج1 ، ص:693.

[4]- هبة اللّه بن علي بن حمزة العلوي، الحماسة الشّجريّة، المقدّمة، ص: ك ز.

[5]- المصدر نفسه، المقدّمة، ص: ك د.

[6]- هبة اللّه بن علي بن حمزة العلوي، الحماسة الشّجريّة، المقدّمة، ص : ك ز.

- **الحماسة الشاطبيّة:** ومصنّفها هو" الكاتب المبدع أبو عامر محمد بن يحي بن خليفة الشّاطبي الأندلسي (المتوفى سنة 547هـ-1153م)، وتقع في مصنّف كبير ولا نعرف عنها أكثر من ذلك "[1].
- **الحماسة البصريّة:** نسبة إلى الشيخ أبي الحسن علي ابن أبي الفرج ابن الحسن البصري "المتوفى س656هـ، وقد ألفّها سنة 647هـ، ولهذه الحماسة مكانة كبيرة في السّاحة الأدبيّة والنّقديّة، بحيث تضاهي حماسة أبي تمّام والبحتري والحماسة العسكريّة"[2].
- **حماسة الظّرفاء من أشعار المحدثين والقدماء:** ومصنّف هذه الحماسة هو عبد الله بن محمد بن يوسف الزّوزني (431هـ/1040هـ)، ويُعدّ من الشّعراء الظرفاء، وكان قد تفطّن إلى أنّ حماسة أبي تمّام تشوبها بعض الصّعوبات أثناء تّعلّم الطلاّب لها، فصنّف حماسته وبيّن في مقدّمتها أنّه "خصّصها للنّاشئين لتكون لهم معينا على فهم حماسة أبي تمّام"[3].
- **حماسة الحليّ:** صنّفها علي بن الحسن بن عنتر بن ثابت الحليّ المعروف ب"شميم"(511-601هـ/1117-1204م)، وقد عُرف بكونه شاعرا ونحويّا وأديبا، و قد قال "إنّ أبا تمّام جمع أشعار العرب في حماسته، وأمّا أنا فعملت حماسة من أشعاري وبنات أفكاري"[4].
- **الحماسة المغربيّة (البيّاسيّة):** جمعها يوسف بن محمد البيّاسي في تونس (573-653هـ/1177-1255م)، وقد اتّسم صاحبها بالبراعة، وقد كان أديبا وشاعرا حذقا[5].

إذن، يلاحظ التعدّد الكثير للمصنّفات الشّعريّة التي سمّيت بالحماسة، وهذا ما يفسّر مايلي:

- تعلّق العرب الشّديد بالشّعر حفظا وإنشادا وتذوّقا من خلال التّصانيف المتباينة.

---

[1]- المصدر نفسه، المقدّمة، ص: ل أ.

[2]- عبد الله خليفة حاجي، كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون، ص: 693.

[3]- خير الدين الزّركلي، الأعلام، ج4، دار العلم للملايين، بيروت – لبنان، ط15، 2002، ص:121.

[4]- المصدر نفسه، ص:125.

[5]- كارل بروكلمان، تاريخ الأدب العربي، نقله إلى العربية: عبد الحليم النّجار، ص:82.

- ميل العرب إلى الشّعر الحماسيّ باعتباره نمطا يصوّر بطولاتهم وأمجادهم الممتدّة عبر عصور مختلفة.
- عناية العرب بتسجيل أشعارهم ضمن تصانيف عدّة، وهذا يعكس التّطوّر الحضاريّ للعرب، الذين تأثّروا بالأمم الأخرى كالهنود والفرس واليونان.
- امتلاك العرب لحسّ فنّي ونقديّ يعكس الإضافات والزّيادات التي حملتها بعض الشّروح للشّروح التي سبقتها، كما هو الحال مع الحماسة الشّجريّة وحماسة أبي تمّام، وهذا ما يعكس مواكبة العرب لحركة التّجديد في النّقد.
- لعبت المصنفات دورا هامّا جدّا في تبويب الشّعر العربيّ من جهة، والحفاظ عليه من جهة أخرى.
- كما كشفت هذه المصنّفات المختلفة البيئات التي قيلت فيها، وطبيعة ثقافتها، ودرجة تطورّها، ونمط تفكيرها، ومستواها العقليّ.

ثانيا/ الحماسة في ميزان النّقد:

تكتسي الحماسة أهميّة بالغة في التّراث العربيّ عموما، وفي النّقد العربيّ خصوصا، حيث أنّها اشتملت على جوانب تحليل متباينة، بلاغيّة ونحويّة وصرفيّة وغيرها، فضلا عن المقدّمة النّقديّة التي افتتح بها كتابه، والتي ضمّنها منهجه في التّحليل، والتي تدلّ على انفتاحه ووعيه، فبمقدّمته النّقديّة نال كتاب الحماسة حظوة كبيرة في مجال النّقد، وشهرة واسعة لم ينلها كتاب من قبله، يؤيّد هذا الحكم **المرزوقي** في شرحه للدّيوان حيث قال: " نال ديوان الحماسة من الشّهرة في العالم العربيّ ما يستحقّه، ففي الحقّ أنّ اختيار أبي تمّام كان اختيارا موفّقا، لأنّ جامعه شاعر ممتاز مكّنه شعره من أن يختار أحسن ما تقع عليه عينيه، وما تسمعه أذنه. وهو إلى جانب ذلك شاعر كبير من شعراء المعاني، فكان هذا أيضا محور اختياره...، وكان له أيضا فضل في تبويب الشّعر، فإنّنا لا نرى أحدا قبله قسّم الشّعر هذا التّقسيم، فأوّلا كانت حركة الجمع، وثانيّا كانت حركة الاختيار المبوّب، ولعلّ فاتحتها كان أبا

تمّام "[1]، وبهذا فعمل أبي تمّام يعدّ رياديًّا عند العرب، سواء من حيث نوعيّة الأشعار التي اختارها أو من حيث المنهجيّة التي انتهجها في التّقسيم أو التّبويب ، حتى أنّ هناك من قال: "بأنّ أبا تمّام في اختياره للحماسة أشعر منه في شعره "[2]، وما يعلّل هذا الحكم هو أنّ أبيات الحماسة كانت تضمّ الكثير من الأشعار العربيّة، والتي يصحّ استخدامها كشواهد في مختلف أنحاء الدّرس النّحويّ والبلاغيّ والنّقديّ والرّوائيّ.

ويؤّكد **التبريزيّ** الحكم الذي أشرنا إليه بقوله:" إنّ كتاب الحماسة بقي في خزائن بني سلمة يَضْنُونَ به، لا يكادون يبرزونه لأحد حتى تغيّرت أحوالهم، وورد همذان رجل من أهل دينور يُعرف بأبي العواذل فظفر به وحمله إلى أصفهان، فأقبل أدباؤها عليه، ورفضوا ما عاداه من الكتب المصنّفة في معناه فشهر فيهم، ثمّ فيمن يليهم"[3]، فكتاب الحماسة احتلّ منزلة كبيرة بين العلماء والأدباء، وحاز على ثقتهم، وفضّلوه على غيره من الكتب والمصنّفات، وذلك لما تضمنّه من أشعار يصحّ الرّكون إليها. ولهذا فقد كثرت الشّروح التي تهافتت على كتاب الحماسة بالشّرح والتّفسير.

وعلى الرّغم من الصّيت الواسع، والشّهرة الكبيرة التي نالها كتاب الحماسة، إلّا أنّ هناك من كان يعترض عليه، وعلى الطّريقة التي انتهجها في جمعه لأشعاره، ومن ذلك ما لاحظناه عند **المرزوقي** والذي قال في مقدّمته النّقديّة لشرح ديوان الحماسة: "تراه –أي أبا تمّام –ينتهي إلى البيت الجيّد فيه لفظة تشينه فيجبر نقصه من عنده، ويبدّل الكلمة بأختها في نقده، وهذا يَبِينُ لمن رجع إلى دواوينهم فقابل ما في اختياره"[4]، فهو يرى أنّ أبا تمّام يتصرّف في البيت الشّعري، أي أنّه لا ينقله بأمانة ويعلّل ذلك بكونه شاعرا، فهو يتعرّف على مواطن القوّة فيبقي

---

[1]– المرزوقي، شرح المرزوقي، التصدير، ص:3.

[2]– المصدر نفسه، التّقديم، ص:10.

[3]– المصدر نفسه، التقديم، ص:8.

[4]– المرزوقي، شرح المرزوقي، التّقديم، ص:9.

عليها، في حين أنّه يعمد إلى مواطن الضّعف فيغيّرها، وهذا في نظره ما يخالف الأمانة الشّعريّة.

ويذهب **الدكتور عبد الله عبد الرّحيم عسيلان** إلى أنّ الرّأي الذي ذهب إليه **المرزوقي** محدود، ومحل نظر وذلك بقوله: "على أنّ ما ذهب إليه المرزوقي قابل للمناقشة، ولا يسلم من علاّته ... والحقّ أنّه دليل غير قاطع، وكأنّ المرزوقي لم يضع في اعتباره ما قد يطرأ من الاختلاف في رواية الشّعر، وهو واضح ملموس في كتب الأدب ودواوين الشّعر إذ كثيرا ما تأتي الأشعار مرويّة بأكثر من رواية ،فَلِمَ لا يكون من هذا القبيل صنيع أبي تمّام فيما أشار إليه المرزوقي من التّغيير في ألفاظ بعض أبيات الحماسة"[1]، فالعسيلان يدافع عن أبي تمّام، ويعتبر أنّ التّغيير في أشعار الشّعراء الذين نقل أشعارهم راجع إلى اختلاف الروايات، لا إلى تصرّف خاص منه في أشعارهم .

ومن المؤاخذات التي سجّلت على أبي تمّام من طرف النّقّاد المعاصرين ما ذهب إليه الأستاذ **علي النّجدي ناصف** حيث يذكر أنّه: "أسقط الاعتذار من الفنون التي اختارها لها ولم يذكره، ولم يختر له مفردا ولا مع غيره، كما صنع لسائر الفنون، ولست أعرف لإسقاطه وجها، فهو فنّ كريم من القول، جدّ لا هزل فيه ولا عبث يتّصل في الباعث عليه، والقول فيه بطبيعة الحياة وأدب السلوك"[2]. يرى **علي النّجدي** أنّ إسقاط فن الاعتذار من حماسته أمر لا مبرّر له، فليس هو من قبيح القول ولا من هزله ولا من عبثه، وبالتّالي فإنّ إسقاطه ضرب من الإجحاف في حق الفنّ، وتقصير في الإلمام به.

ومن المآخذ التي أخذها **النّجدي** على أبي تمّام كذلك: "ما اختاره في باب الملح، وتمنّى لو أنّه طرح هذا الباب وجاء بالاعتذار بدلا منه، وحجّته في هذا أنّ الاعتذار فنّ كريم من

---

[1]– عبد الله عبد الرّحيم عسيلان، حماسة أبي تمّام وشروحها، دراسة وتحليل، دار احياء الكتب العربيّة، جامعة الكويت، ،2008، ص:42.

[2]–علي النجدي ناصف، دراسة في حماسة أبي تمّام، مكتبة نهضة مصر، الفجالة– مصر، ط1 ،1955، ص:23.

القول وأنّ الملح فيها كثير من الخنا والتّصريح بالعوراء، والإسفاف في الفكرة والتّفه في الموضوع"[1]، وهذا القول غير صحيح لأنّ أبا تمّام لم يبْنِ اختياره على أساس أخلاقيّ، وإنّما على معيار فنّيّ جماليّ يراعي فيه أمور كثيرة نحويّة وأخرى بلاغيّة ...الخ.

أكّد هذا الكلام الدكتور **محمد عثمان علي** في كتابه شروح حماسة أبي تمّام بقوله: "أضف إلى ذلك أنّ الاعتذار قد ارتبط منذ الجاهليّة عند نابغة بني ذبيان بالمديح، فلعلّ ارتباطه بالمديح هو الذي دفع أبا تمّام إلى إسقاطه وبخاصّة حين نراه قد عُني بالمديح عناية تامّة تغني عن اختيار قطع من الاعتذار يمتزج فيها الفنّان معا كما امتزج الأضياف بالمديح، ولو فعل أبو تمّام هذا لنجم شيء من الازدواج في الاختيار يؤدّي إلى خلل أو تكرار في معاني الأبيات"[2]، وبهذا فإنّ الدكتور **محمد عثمان علي** ينصف أبا تمّام ويلتمس له العذر في الإعراض عن الاعتذار، باعتباره يختلط بالمديح، واعتبر أنّ توظيفه يعدّ نوعا من التّكرار، كما أنّه يحدث خللا في المعنى.

ومهما قيل في أبي تمّام فإنّنا لا يمكننا أن نغفل حقّه في التّجديد، فقد كان رائدا حقيقيّا بعمله –الحماسة–حيث كان له الفضل في تمهيد الطّريق لكلّ من جاء بعده من الدّارسين والنقّاد والشّراح، وهذا ما نوّه به **المرزوقي** في مقدّمته حيث قال: "**إنّ أبا تمّام كان يختار ما يختار لجودته لا غير، ويقول ما يقول من الشّعر بشهوته، والفرق بين ما يشتهي وبين ما يستجاد ظاهر بدلالة أنّ العارف بالبزّ قد يشتهي لبس ما لا يستجيده، ويستجيد ما لا يشتهي لبسه**"[3]. وبهذا فهو يدافع عن اختيار أبي تمّام لأشعاره، مبرّرا ذلك بمعيار الجودة، فأبو تمّام كان يختار أجود الأشعار مشبّها إيّاها باللّباس، فكما يختار الإنسان أحسن الثّياب، فكذلك سينتقي أفضل الأشعار، وهذا ما فعله أبو تمّام في شعره.

---

[1]– علي النجدي ناصف، دراسة في حماسة أبي تمّام، ص:23.

[2]– محمد عثمان علي، شروح حماسة أبي تمّام "دراسة موازنة في مناهجها وتطبيقاتها"، دار الأوزاعي، بيروت– لبنان، ط1 ،2010، ص :37.

[3]– المرزوقي، شرح المرزوقي، ص14/13.

ويؤّيد الدكتور **محمد عثمان علي** هذه الفكرة بقوله: "وثمّة أمر آخر ينبغي ملاحظته – ونحن نتحدّث عن مقياس الجودة عند أبي تمّام وما أخذ عليه فيه أو سجّل له فيه من إنصاف – وهو أنّ الشّعر العربيّ قد ضمّ بين طيّاته المستنكر الوحشيّ والمبتذل العاميّ، وإذا كنّا قد قلنا إنّ أبا تمّام كان منصفا في اختياره فإنّه بجانب هذا الانصاف قد تجنّب هذين اللّونين في اختياره إلّا في الشّاذ النّادر الذي لا يعوّل عليه"[1]، فأبو تمّام حسب النّاقد لم يغفل الشّواهد إجحافا وضيما لأصحابها، وإنّما فعل ذلك للنّقص الذي يعتريها سواء من ناحية المعنى أو التّركيب ...الخ، إذ لا يمكن الرّكون إليها، والاعتماد عليها كشواهد شعريّة في أيّ درس.

ونضيف إلى ما قلناه أنّ الإمام **الباقلاني** قد أفاد بأنّ الأعدل في الاختيار الشّعري "هو ما سلكه أبو تمّام من الجنس الذي جمعه في كتاب الحماسة وما اختاره من الوحشيّات، وذلك أنّه تنكّب المستنكر الوحشيّ، والمبتذل العاميّ، وأتى بالواسطة، وهذه طريقة من يصنّف في الاختيار"[2].

وخلاصة القول يمكن القول إنّ أبا تمّام قد أجاد في اختياره الشّعريّ لأشعار الحماسة، بل إنّه كان مصنّفا ممتازا في اختياره، حيث خالف فيه طريقته الخاصّة في نظم الشّعر، وقد حقّق بهذا استبعاد المبتذل العاميّ، والوحشيّ المستنكر ممّا جعل الأشعار التي انتقاها مصدر ثقة ويمكن الاعتماد عليها في أيّ درس، عدا بعض الألفاظ التي تعدّ شاذّة وقليلة لا أهمّية لها إذا نظرنا إلى الكلّ الذي اتّسم بالحسن والانتظام والجمال، وبهذا فإنّ المقياس الذي اعتمده أبو تمّام في اختياره، كان مقياسا فنّيا جماليّا أكسبه الرّيادة في اختيار الحماسة، واستحقّ بموجبه الشّهرة.

[1]– محمد عثمان علي، شروح حماسة أبي تمّام "دراسة موازنة في مناهجها وتطبيقاتها"، ص:38.

[2]– المرجع نفسه، ص:38.

المبحث الثّاني/ الشّروح وسؤال المصطلح:

حظي كتاب الحماسة لأبي تمّام باهتمام بالغ من قبل الشرّاح، الذين تهافتوا عليه بالشّرح وذلك منذ القرن الثّالث للهجرة، وقد جاء هذا الاهتمام إدراكا منهم لقيمة المادّة الشّعريّة التي إحتواها، فهو من طراز رفيع، ونسيج فريد لشاعر عظيم، عالم باللّغة العربيّة ودفائن معانيها، فهو زعيم للشّعر العربيّ يحسن من الشّعر اختيار أجوده، وأروعه وأبدعه.

وكانت جهود العلماء قد تركّزت في مجال الدّرس والتّعليم على ديوان الحماسة لأبي تمّام، مخلّفين في شرحه أعمالا ضخاما، في صناعة شرح الشّعر، ومن أبرز تلك الشّروح: شرح المرزوقي الذي ذاع صيته في الآفاق، والذي هو محلّ دراستنا، ولهذا سنحاول في هذا العرض بيان مفهوم الشّرح من النّاحيّة اللّغويّة والاصطلاحيّة، ثمّ نعرّج على حدود شرح المرزوقي لديوان الحماسة، لنصل إلى محاولة تقصّي هذا الشّرح في ميزان النّقد.

أوّلا- مفهوم الشّروح (لغة واصطلاحا):

يعد مفهوم الشّروح من المفاهيم النّقديّة التي استطاعت أن تتموقع في كثير من الدّراسات والبحوث المختلفة؛ لارتباطه الوثيق بمفهوم الكتابة الشّعرية، خاصّة في نهاية القرن الرّابع الهجريّ وبداية القرن الخامس للهجرة.

أ- لغة:

جاءت مادة (ش، ر، ح) في مقاييس اللّغة **لابن فارس** كالآتي: " الشّين والرّاء والحاء أصيل يدلّ على الفتح والبيان، ومن ذلك شرحت الكلام وغيره شرحا إذا بيّنته..."[1]، أي أنّها تعني الفتح والبيان.

كما جاءت في لسان العرب **لابن منظور**: "الشّرح: الكشف، يقال: شرح فلان أمره أيْ أوضحه، وشرح مسألة مشكلة: بيّنها، وشرح الشّيء يشرحه شرحا، وشرّحه: فتحه وبيّنه وكشفه،

[1]- ابن فارس (أحمد بن زكريا أبو الحسين)، معجم مقاييس اللغة، تحقيق: عبد السلام هارون، ج3، دار الفكر العربي، بيروت – لبنان، دط ، 1399هـ/1979م، مادة: (ش، ر، ح)، ص:269.

وكلّ ما فتح من الجواهر، فقد شرح أيضا، تقول شرحت الغامض إذا فسّرته... والشّرح الحفظ، والشّرح الفتح، والشّرح البيان ..."[1]، ففي هذا إشارة إلى معنى الكشف والبيان والوضوح والتّفسير.

نلاحظ أنّ التّعاريف اللّغويّة تتفق على أنّ الشّرح يعني الكشف والتّفسير والبيان والتّوضيح.

ب- اصطلاحا:

يعرّف الشّرح في اصطلاح الأدباء بأنّه: " توضيح الفكرة الغامضة، واللّفظة الصّعبة"[2] فالتّعريف الاصطلاحيّ للشّرح لا يختلف اختلافا كبيرا عن التّعريف اللّغويّ الذي سبق تقديمه، إذ يشير إلى توضيح الفكرة وتجليّاتها للمتلقّي.

كما يعرفّه كذلك **الدكتور أحمد الوردني** بأنّه: "عمليّة ذهنيّة معقّدة ذات مراتب أولاها حيرة وكسر للبداهة، وما بعدها كشف واكتشاف وآخرها فهم واهتداء إلى المقاصد. إنّ الشّارح يتجاوز مألوف القراءة إلى عميقها ومجرّد الاستيعاب إلى البناء والإضافة. إنّ الشّارح ينفخ في روح النّص فيبعثه من حال الانكفاء والكمون إلى حال التّفتّح والظّهور، لذلك لا تكاد تقلّ هموم الشّارح عن هموم المبدع فكلاهما يعايش آلام الخلق وأطواره "[3]. فالشّرح ليس بالأمر الهيّن، بل هو معقّد، ذلك أنّ يفتح النّص على آفاق جيدة، يكسر بموجبها كلّ ما هو بديهيّ ومعتاد، ويحلّق بالنّص على عوالم جديدة، فالشّارح يعيد النّبض في النّص المشروح ويحييه من جديد، بلْ قُلْ إنّ الشّارح يعيد بناء النّص من جديد فهو مبدع آخر.

وعند الحديث عن مفهوم الشّرح نجده يتقارب مع مفاهيم أخرى، من حيث المعنى، وهي: التّفسير والتّحليل والتّأويل، بحيث يخيّل للقارئ أنّها بنفس المعنى، ولكن بالعودة إلى جذورها الاشتقاقيّة نجد أنّ بينها اختلافات، وهذا الذي يقودنا إلى توضيح هذا الاختلاف كما يلي:

---

[1]- ابن منظور، لسان العرب، ج2، مادة : (ش، ر، ح)، ص: 2228.

[2]- محمد التونجي، المعجم المفصّل في الأدب، ج2، ص:548.

[3]- أحمد الوردني، شرح الشّعر عند العرب من الأصول إلى القرن 14هـ/20(دراسة سانكرونيّة)، دار الكتاب الجديد المتّحدة، بنغازي – ليبيا، ط1 ،2009، ص:26.

- **التّفسير:**

لغة: تناول **ابن فارس** مادة (ف، س، ر) كالآتي: "فسّر: الفاء والسين والرّاء كلمة واحدة تدلّ على بيان الشّيء وإيضاحه ومن ذلك الفسر، يقال: فَسَرْتُ الشَّيْء وفَسَّرتُه والتفسرة: نظر الطبيب إلى الماء وحكمه فيه "[1]، فالتّفسير يعني الإبانة والتّوضيح.

اصطلاحا: طُرح مصطلح التّفسير في اصطلاح المحدثين بمعان مختلفة، ومنها: "الإبانة والكشف والإيضاح ويطلق على: شرح معاني النّصوص وتفسير مفرداتها وغوامضها"[2]، كما يعنى "شرح النّص وتأويله تأويلا تحليليّا. ويطلق خاصّة على تفسير نصوص الكتاب المقدّس"[3]، فالتّفسير حسب الاصطلاح الحديث يعني شرح النّصوص، وتأويل مفرداتها وغوامضها، وتتمّ هذه العمليّة وفق المنهج التّحليليّ.

- **التّحليل:**

لغة: وردت مادة (ح، ل، ل) في لسان العرب **لابن منظور** كما يلي: فهي مأخوذة" من الإحليل والتّحليل: مخرج البول من الإنسان ومخرج اللّبن من الثّدي والضّرع ولا يكون الخروج إلّا عند الانفتاح، وإحليل الذّكر: ثقبه الذي يخرج منه البول، وذكر ابن سيّده على هذه الصورة في ترجمة حبل :يا حابل اذكر حلّا .وكلّ جامد أُذِيبَ فَقَدْ حُلَّ"[4] أي بمعنى انفتح وتفكّك.

اصطلاحا: تناول عديد الدّارسين مصطلح التّحليل بدلالات مختلفة، ومنها: "هو منهج في النّقد الأدبيّ قوامه التّحليل المفصّل للمؤلّف الأدبيّ جُزْءًا جُزْءًا، وهذا المنهج ظهر أوّلا في فرنسا على أنّه وسيلة لتلاميذ المدارس في تعلّم الأدب، فيقدّم لهم مثلا مشهد من مسرحيّة أو قطعة نثريّة أو شعريّة، ثمّ يعلّق عليها تعليقا دقيقا وخاصّة فيما يتّصل بالأسلوب ومغزى المضمون"[5].

---

[1]–ابن فارس، مقاييس اللّغة،ج4، مادة: (ف،س، ر)، ص504.

[2]– محمد التونجي، المعجم المفصّل في الأدب، ص :270.

[3]– مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربيّة في اللغة والأدب، ص:114.

[4]–ابن منظور، لسان العرب ج1، مادة: (ح، ل، ل)، ص:170/169.

[5]– مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربيّة في اللغة والأدب، ص:90.

إذا، فهذا المصطلح ظهر في العصر الحديث، وتمّ العمل به في مجال اللّغة والأدب، وبموجبه يتمّ دراسة اللّغة بتفكيكها إلى عناصر مركّبة، كالأصوات والصّرف والنّحو والمفردات ...الخ، وبهذا أصبح العمل الأدبيّ شعرا كان أو نثرا يدرس من خلال تفكيك عناصره المركّبة له.

- **التّأويل:**

لغة: تناول **ابن منظور** مادة (أ، و، ل) في معجمه كما يلي: "أَوَّلَ الكَلَامَ وَتَأَوَّلَهُ: دَبَّرَهُ وَقَدَّرَهُ، وَأَوَّلَهُ وَتَأَوَّلَهُ: فَسَّرَهُ ...وَالمُرَادُ بِالتَأْوِيلِ نَقْلُ ظَاهِرُ اللَّفْظِ عَنْ وَضْعِهِ الأَصْلِي إِلَى مَا يَحْتَاجُ إِلَى دَلِيلٍ "[1]، فالتّأويل يعني التّدبّر والتّفسير والتّقدير.

اصطلاحا: ولا يختلف التّعريف الاصطلاحيّ للتّأويل عن التّعريف اللّغوي، حيث يعرّف: "بأنّه تفسير ما في نصّ ما من غموض بحيث يبدو واضحا جليّا ذا دلالة يدركها النّاس، أو هو إعطاء معنى أو دلالة لحدث أو قول لا تبدو فيه هذه الدّلالة لأوّل وهلة، ويكون مثلا في التّأويلات السّياسيّة"[2]. فالتّأويل يعني تفسير الكلام وإزالة ما فيه من الغموض وإعطاء معنى معيّن في حال وجود غموض فيه.

وهكذا عند الوقوف على هذه المصطلحات الثّلاثة، نجد أنّ لكلّ مصطلح دلالة معنويّة معيّنة تختلف عن دلالة المصطلح الآخر، فالشّرح يعني: البيان والتّبيين والفتح والحفظ والإيضاح، والتّفسير يعني: الإبانة والكشف والمعنى والتّأويل، أمّا التّأويل فيدلّ على التّفسير والتّدبّر والتّقدير، والمعنى الطّلب والتّحرّي.

وعلى الرّغم من الاختلاف في الاشتقاق اللّغوي، والدّلالة المعنويّة لهذه الألفاظ، إلّا أنّها تتقارب من ناحيّة الوظيفة التي تؤديّها في الكلام، وهذا ما جعل **أحمد الوردني** يقول: "إنّ بين مصطلحات الشّرح والتّفسير والتّحليل والتّأويل متصوّرات جامعة تؤلّف بينها على نحو ما يجعلها تضطلع فيه بنفس الوظيفة الدّلاليّة وإن تعدّدت العلامات وتباينت. وفي المقابل تتوفّر

---

[1]– ابن منظور، لسان العرب، ج1، مادة: (أ، و، ل)، ص172.

[2]– مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربيّة في اللغة والأدب، ص:86.

تلك العلامات على متصوّرات خاصّة تنهض بينها علاقات تكامل تمحّضها لأداء وظيفة دلاليّة مشتركة"[1]، فهذه المصطلحات تشترك في الوظيفة الدّلاليّة التي تؤديّها على مستوى الكلام، والتي تتمثّل في التّوضيح والإبانة والتّجلّي.

ثانيّا-حدود شرح المرزوقي:

اهتمّ المرزوقي في شرحه لديوان الحماسة ببعض الجوانب منها:

أ-الرّواية: تعدّ الرّواية من بين الجوانب التي أولاها المرزوقي عناية بالغة، وركّز عليها تركيزا كبيرا، وذلك نظرا لأهميّتها القصوى في تحديد المعنى وتوجيهه توجيها دقيقا، ومبدأه في ذلك كلّه اتّخاذ الرّواية أصلا في الحماسة، والتّركيز عليها في الشّرح، مستندا على مختلف الرّوايات إذا كانت متاحة له، ثم يعمد إلى المفاضلة بينها، وترجيح أقربها إلى المنطق والصّواب. "واهتمام المرزوقي بالرّوايات المختلفة وتتبّعه لها نابع من إحساسه بأنّ العمل الأدبيّ قد يكون عرضة للتّصحيف والتّحريف، وهو بصفته أحد شرّاح الشّعر الذين شهد لهم بالعلم والتّفوّق، يدرك ما أصاب الشّعر نتيجة لذلك"[2]. ولهذا يتحرّى المرزوقي أيّ الرّوايات هي الأصحّ والبعيدة عن التّحريف، وهذا حتى يتسنّى له تقديم شرح دقيق وصحيح للبيت الشّعريّ.

ونورد في هذا السّياق ما قاله المرزوقيّ في شرح قول مجمع بن هلال -شرحا أدبيّا، محتجّا بأقوال كل من: الخليل بن أحمد الفراهيدي وسيبويه-: "غزا مجمع بن هلال:

إِنْ أُمْسِ مَا شَيْخًا كَبِيرًا فَطَالَ مَا عَمِرْتُ ولَكِنْ لَا أَرَى العُمْرَ يَنْفَعُ

... وقوله (طال ما عمرت) يجوز أن يكون ما مع الفعل في تقدير المصدر، ويكون حينئذ حرفا عند سيبويه، والتّقدير فقد طال عمري"[3]. وعلى هذا يكتب طال منفصلا عن ما، ويجوز أن يكون ما كافّة للفعل عن العمل، ومخرجا له من بابه، ولذلك جاز وقوع الفعل بعده، وإن

---

[1]- أحمد الوردني، شرح الشّعر عند العرب، ص:18.

[2]- المرزوقي، شرح مشكلات ديوان أبي تمّام، تحقيق: عبد الله سليمان الجربوع، دار المدني، جدّة - السعوديّة، ط1 ،1407هـ/1986م ، ص:34.

[3]- المرزوقي، شرح المرزوقي، ج1، ص:714/713.

كان الفعل لا يدخل على الفعل، وعلى ذلك يكتب طال متّصلا بما لأنّه منه ومن تمامه. أمّا معنى" **(عمرت): بقيت وحييت. والعمر، قال الخليل: هو الحياة والبقاء، ومنه لعمر الله. وقول غزا مجمع بن هلال كذلك:**

وَعَمِـرْتُ حَـرَسًا قَبْـلَ مَجْـرَى دَاحِسٍ لَــوْ كَــانَ لِلْنَّـفْـسِ اللَّجُـوجِ خُــلُـودُ"[1]

يشهد لذلك، وقوله: (لا أرى العمر) أراد اتّصال العمر وطوله، فحذف المضاف وأقام المضاف إليه مقامه. ليضيف أمثلة أخرى حيث يقول: " وذكر بعضهم أنّ أبا تمّام أخطأ في قوله:

مَـا لإمـرئٍ خَـاضَ فِـي بَـحْرِ الهَوَى عُمُرٌ إِلَّا وَلِلْبَـيْـنِ مِـنْـهُ السَّـهْـلُ وَالـجَـبَـلُ

لأنّ العمر اسم مدّة الحياة بأسرها لا يتبعّض، فكما لا يقال ما لزيد رأس إلّا وفيه شجّة، كذلك لا يقال ما له عمر إلّا وهو قصير. قال: وليس قولهم: ما له عيش إلّا منغص، ولا حياة إلّا مكدّرة مثل قولك ما له عمر إلّا قصير. لو قلته، لأنّ عيش الانسان ليس هو مدّة حياته بأسرها، ألا ترى أنّك تقول: كان عيشي بالعراق طيّبا وكانت حياتي بمصر لذيذة، ولا تقول كان عمري."[2]

نلاحظ أنّ **المرزوقي** يتحرّى دقّة الروايّة، وذلك من خلال الاستناد إلى العديد من الروّاة وهذا حتى يتسنّى له تقديم شرح دقيق للبيت الشّعريّ المرويّ، وتوجيهه الوجهة الصّائبة. في المعنى، وبهذا فقد كان شرحه منارة يستضيء بها كلّ من جاء بعده من الشرّاح والمفسّرين، وكان عمله نموذجا يحتذي به كل من أراد الإحاطة بالخبر الصّحيح والموثوق.

ب-الجانب اللّغويّ والنّحويّ: أولى المرزوقي عناية فائقة للجانب النّحويّ واللّغويّ في شرحه لديوان الحماسة لأبي تمّام إدراكا منه لأهميّته في فهم معاني الأبيات الشّعريّة، ومن ذلك شرحه لقول " شاعر يدعى **حطيم** في باب السّير والنّعاس:

وقَالَ وَقَدْ مَـــــالَتْ بِهِ نَشَـوةُ الكَـرَى نُـعَـاسًا وَمَنْ يَعْـلَقْ سُـرَى اللَّيْلِ يَكْسَـلِ

---

[1]- المصدر نفسه، ص:714/713.

[2]-المصدر نفسه، ص:714/713.

أَنِـخْ نُعْطِ أَنْضَـاءَ الـنُّـعَاسِ دَوَاءَهَـا قَـلِيلًا وَرَفِّــه عَــنْ قَـلَائِـصَ ذُبَــلِ

مفعول قال أوّل البيت الثاني، وهو (أنخ نعط)، وقوله (قد مالت به نشوة الكرى)، الواو واو الحال، والنّشوة: السّكر، والكرى النّوم، وانتصب (نعاسا)على أنّه مصدر في موضع الحال، وقوله (وَمَنْ يَعْلَقْ سُرَى اللَّيْلِ يكسل) اعتراض بين الفعل ومفعوله ويعلق في معنى يتعلّق. والسّرى: سير اللّيل خاصّة، وأضافه إلى اللّيل فقال سرى اللّيل، تأكيدا. ومعنى البيت: وقال رفيقي وقد انتشى من الكرى وصار يتميّل ولا يستقيم وهو ناعس، ومن يمارس السّير ويهاجر النّوم، يتسلّط عليه الكسل ...وعيش رافه ورفيه: فيه رفاهة وخصب وانتصب قليلا على الظّرف، ويجوز أن يكون صفة لمصدر محذوف، كأنّه قال نعطها دواءها إعطاء قليلا، أو وقتا قليلا، والأنضاء: جمع النّضو، وهو المهزول".[1] يعكس هذا النّموذج عناية المرزوقي بالجانب النّحويّ واللّغويّ في شرحه، لأنّه جاء حافلا بهذه الإشارات اللّغويّة والنّحويّة، والتي يستقيها من مصنّفات العلماء كالخليل وسيبويه وغير ذلك.

ج- **الجانب البلاغيّ:** يعدّ هذا الجانب من الجوانب التي أولاها المرزوقي عناية فائقة في شرحه لديوان الحماسة، ويظهر ذلك جليّا في تلك الإشارات البلاغيّة التي كان يضيء بها شرحه من حين لآخر، وكثيرا ما نراه يحلّل ويعلّل ما يثيره من نواح بلاغيّة، وسنحاول أن نرصد بعضها في هذا العنصر من خلال شرحه لبعض الأبيات الشّعريّة من حماسة أبي تمّام ذلك:

- **التّشبيه:**

يتطرّق المرزوقي أثناء شرحه لمعاني الأبيات الشّعريّة إلى التّشبيهات الموجودة فيه، لأنّه أدرك يقينا أهميّة التّشبيه، ودوره الكبير في إيضاح المعنى المقصود من البيت الشّعريّ،" فالتّشبيه يزيد المعنى وضوحا ويكسبه تأكيدا، ولهذا ما أطبق عليه جميع المتكلّمين من العرب والعجم

[1]- المرزوقي، شرح المرزوقي ، ج2، ص :1816/1815.

عليه، ولم يستغن أحد منهم عنه"[1]، فهذه البصمة الفنيّة للتّشبيه هي التي جعلت المرزوقي يقف على التّشبيهات كثيرا بالشّرح والتّحليل، من ذلك ما جاء في شرحه لقول: "شهل بن شيبان(الهزج):

وَطَـعْـنٍ كَـفَـمِّ الـزِّقِّ غَـذَا وَالـزِّقُّ مَـلْآَنُ

كرّر ذكر الزّق...، وهذا الوصف أبلغ من قول النابغة في (الطويل): وَطَعْنٍ كَإِيزَاعِ المَخَاضِ الضَّوَارِبِ، وهذا التّشبيه أبرز ما يقلّ في الاعتياد في صورة ما يكثر فيه، ومثله قول: شهل بن شيبان(الهزج) كذلك:

فَـجُـبْـنَـاهُـمْ بِـضَـرْبٍ كَـمَا يَخْـ ـرُجُ مِـنْ خُـرْبَـةِ الـمَـزَادِ الـمَـاءُ

أي وبطعن في اتّساعه وخروج الدّم منه كفمّ الزقّ إذا سال بما فيه وهو مملوء"[2].

أراد المرزوقي من خلال هذا الشّرح لهذه الأبيات الشّعريّة، أن يبيّن سرعة تدفّق الدّم أثناء الطّعن، مشبّها إيّاه بسرعة تدفّق الماء من فم الزقّ، وهذا من باب التّهويل، وتضخيم صورة قوّة الطّعن، وقد أحسن وأجاد في شرحه، وتوضيح الصّورة للقارئ.

ومن أمثلة التّشبيهات التي نالت حظوة كبيرة من الشّرح نجد شرحه " لقول شاعر:

ويَـدَتْ لَـمِـيـسُ كَـأَنَّـهَـا بَـدْرُ الـسَّـمَـاءِ إِذَا تَـبَـدَى

كأنّها بدر السّماء في موضوع الحال للمرأة، أي بدت مشبهة البدر... وقوله: (إذا تبدى) ظرف لما دلّ عليه كأنّ من معنى الفعل"[3]، يقول: وبرزت هذه المرأة كاشفة عن وجهها سافرة، كأنّها قد أرسلت نقابها، ودلّ على هذا بقوله: **كأنّها بدر السّماء إذا تبدّى وإنّما فعلت كذلك لأحد وجهين: إمّا للتّشبّه بالإماء حتى تأمن السّباء، أو لما تداخلها من الرّعب"[4].**

---

[1]- العسكري (أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل)، كتاب الصناعتين (الكتابة والشعر)، تحقيق: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم دار الفكر العربي، ط2، دت، ص: 249.

[2]- المرزوقي، شرح المرزوقي، ج1، ص: 37.

[3]- المرزوقي، شرح المرزوقي، ج1، ص:132.

[4]- المصدر نفسه، ج1، ص:132.

وضّح المرزوقي أركان التّشبيه والمتمثّلة في لميس: مشبّه، وكأنّ: أداة تشبيه، وبدر السّماء: مشبّه به، التّبدّي: وجه الشّبه، وفي هذا توضيح لأركان التّشبيه، ممّا يؤدّي إلى توضيح المعنى وإبرازه للمتلقّي، وبهذا فقد أجاد في شرحه للصّورة، وهي المنهجيّة نفسها التي اتّبعها في شرح بقيّة التّشبيهات فهو يعمد إلى شرح التّشبيه، بتوضيح كافّة أركانه، مع الوقوف على أثره في المعنى، وهذا من باب كشف الصّورة وتوضيحها وتجليّاتها للمتلقّي لأجل ابلاغ مقاصده.

- **الاستعارة:**

تعدّ الاستعارة لونا من ألوان المجاز، وهي تعبير بيانيّ يقوم على المشابهة وفيه يحذف أحد ركني التّشبيه الأساسيين إمّا المشبّه أو المشبّه به، ولها فائدة كبيرة في الكلام فهي تؤدّي إلى:

"*-شرح المعنى وفضل الإبانة عنه

*-تأكيده والمبالغة فيه

*-الإشارة إليه بقليل من اللّفظ

*-حسن المعرض الذي يبرز فيه"[1]

وقد اهتمّ المرزوقيّ بالاستعارة، إدراكا منه لأهمّيتها في الكلام، وكان يهدف من خلالها إلى توضيح المعنى وتقويّته، وتقريبه إلى الأذهان، ومن ذلك شرحه لقول" ودّاك بن يميل المازني:

وَلَـمَـا تَـدَانُـوا بِالـرِّمَاحِ تَضَلَّعَتْ صُـدُورُ الـقَنَـا مِـنْهُـمْ وَعَـلَّت نِـهَـالُـهَا

... ولمّا تقاربنا باستعمال الرّماح رويت القنا من دمائهم، وصار النّاهل منها عالا، والنّهل الشّرب الأوّل، والعلل الشّرب الثّاني كأنّهم عاودوا الطّعن وكرّوا حالا بعد حال، والتّضلّع،

[1]- محمد العمري، البلاغة العربيّة أصولها وامتداداتها، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء -المغرب، ط1، 1999، ص:296.

حقيقته أن يستعمل فيما له ضلع، وعند الارتواء تنتفخ الأضلاع، واستعاره ههنا" [1]. يشير المرزوقي في هذا القول إلى قول الشاعر:(تَضَلَّعَتْ صُدُورُ القَنَا) على أنّها استعارة، حيث استخدم الشاعر لفظ الارتواء استخداما مجازيّا، فالأصل أنّ هذا اللّفظ يستخدم مع الكائن الحيّ أو الإنسان، لكن الشّاعر استعاره من القنا، وهذا من باب توضيح صورة كثرة القتل وتقويّتها، وهذا ما أراد توضيحه في شرحه.

ومن أمثلة الاستعارة التي أوردها في شرحه نجد شرح قول" أبي الغول الطهوي:

وَلَا تَبْلَى بسَالَتُهُمْ وَإِنْ هُمْ صَلُّوا بِالحَرْبِ حِينًا بَعْدَ حِينِ

بَلِيَ الثوب يبلى بِلًى وبلاء، ويستعار فيقال: لبستَ فلانًا وبَلَّيْتهُ، إذا استمتعت به وتملَّيْتهُ، وإنّما يصفهم بالاستمرار على حالة واحدة في مزاولة الحرب، وأنّ شجاعتهم لا تنقص ولا تبلى عند امتداد الشّرّ واتّصال البلاء"[2]، حيث تتجلّى الاستعارة في قول الشاعر: (وَلَا تَبْلَى بَسَالَتُهُمْ).

- **الكناية:**

تعدّ الكناية من أنواع التّصوير البيانيّ، التي تعمل على تقويّة المعنى وتجليته، وهي أبلغ من التّعبير العاديّ المباشر، وفي هذا يقول عبد القاهر الجرجاني:" قد أجمع الجميع على أنّ الكناية أبلغ من الإفصاح، والتّعريض أوقع من التّصريح، وأنّ للاستعارة مزيّة وفضلا، وأنّ المجاز أبدا أبلغ من الحقيقة"[3]، وتكمن فاعليّة الكناية في كونها تؤثّر في النّفس وتمكّن الصّورة من القلب والعقل معا، كما أنّها تزيد المعنى جمالا ورونقا، "إنّ الكناية أبلغ من التّصريح، أنّك

[1]– المرزوقي، شرح المرزوقي، ج1، ص:128.

[2]– المصدر نفسه، ج1، ص:41.

[3]– عبد القاهر الجرجاني (أبو بكر بن عبد الرحمن بن محمد النّحوي)، دلائل الإعجاز، قرأه وعلّق عليه: أبو فهر محمود، محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة ، مصر، دط ، 2000، ص:70.

لمّا كنّيت عن المعنى زدت في ذاته، بل المعنى أنّك زدت إثباته فجعلته أبلغ وآكد وأشدّ"[1]، فالكناية تقوّي المعنى وتثبّته، وتؤكّد عليه.

وقد تفطّن المرزوقي لهذه الجماليّة الكامنة في الكناية فأولاها اهتماما بالغا في شرحه للحماسة، ومن الكنايات التي وقف عليها في شرحه " قول أحد الشّعراء:

أَبَـى لَـهُـمْ أَنْ يَـعْـرِفُوا أَنَّـهُـمْ بَـنُـو نَـاتِـقٍ كَـانَـتْ كَـثِيرًا عِيَـالُـهَا

هذا الكلام من صفة الكتائب، و(أن يعرفوا) في موضع المفعول لأبى، وفاعله قوله (أنّه بنو ناتق)، وقوله كانت من صفة النّاتق، يقول: منع لهم معرفة الضيم كثرتهم وترادفهم ، والنّاتق: المرأة الكثيرة الأولاد، وجعل العيال كناية عن الأولاد وهو جمع عيّل ، كجيّد وجياد، يقال: عند فلان كذا عيلا ، وهو معيل ومعيّل : كثير العيال، والفعل من ناتق نتقت تنتق نتقا"[2]. فموضع الكناية جاء في قول الشاعر: (بَنُو نَاتِقٍ). ويعدّ هذا التّصوير الكنائيّ من أَبْدَعَ ما شَرَحَ المرزوقي، وأجوده في بيان المعنى المتواري خلفه (كثرة الأولاد) الذي رسمه الشّاعر.

ومن الصور الكنائيّة الأخرى التي وقف عليها المرزوقيّ في شرحه نجد شرحه" لقول بشامة النّهشلي:

وَنَـرْكَـبُ الكُـرْهَ أَحْـيَـانًا فَـيَـفْـرُجُـهُ عَـنَّـا الـحِـفَـاظُ وَأَسْـيَـافٌ تُـوَاتِـيـنَا

معنى يفرجه: يكشفه ويوّسعه. ويقال: فرج الله غمّه وفرّجه، بالتخفيف والتشديد، ومنه سمّى ما بين القوائم: الفروج، وإطلاق لفظ الفرج على العورة يجري مجرى الكنايات، وعلى هذا قيل: رجل فرجة، إذا كان كشافا لأسراره"[3]. وجاء توضيح الكناية في قول الشاعر: (فَيَفْرُجُهُ).

---

[1]– المرزوقي، شرح المرزوقي،ج1، ص 71.

[2]– المصدر نفسه، ج1، ص: 127.

[3]– المرزوقي، شرح المرزوقي،ج1، ص: 109.

وإلى جانب الصّور البيانيّة التي تمّت الإشارة إلى بعضها من خلال الشّواهد الشّعريّة، لاحظنا عناية المرزوقي كذلك بالجانب البديعيّ–الزّخرف اللّفظيّ–، حيث كان يشير إليه بين الفينة والأخرى، من خلال الشّواهد الشّعريّة التي يتواجد فيها.

من خلال استعراضنا لهذه القطوف البلاغيّة، سجّلنا مجموعة من الملاحظات لعلّ أبرزها ما يلي:

– شرح المرزوقي لديوان الحماسة لأبي تمّام يعدّ وثيقة أدبيّة هامة أعانتنا على معرفة ذوقه الأدبيّ في الاختيار، وكشف لنا معرفته الواسعة وباعه الطّويل في شرح الشّعر وبيان معانيه.

– لاحظنا احتفاء الشّعر العربيّ القديم بمختلف أنواع البيان والبديع احتفاءً كبيرا.

– كفاءة المرزوقي البلاغيّة مكّنته من رصد مختلف هذه الظّواهر البيانيّة، وتجاوز الرّصد إلى الشّرح، وتقديمها بصورة واضحة للمتلقّي.

– للبيان أثر واضح في تقويّة الصّورة الشّعريّة، وتوضيحها والتّأكيد عليها، وزيادة المعنى جمالا وجلالا.

– احتفاء العرب بالبيان والبديع يعكس الثّقافة العربيّة، التي تتميّز بجمالية الذّوق الفنّي، الذي يتجلّى من خلال الألفاظ العذبة، والتّراكيب الأنيقة ...الخ.

د–الجانب النّقديّ:

أولى المرزوقي الجانب النّقديّ عناية كبيرة في شرحه لديوان الحماسة لأبي تمّام، وقد أشار إلى العديد من القضايا النّقدّية، منها: الطّبع والصّنعة، النّظم والنّثر، قضيّة عمود الشّعر، وغيرها، أمّا شرحه لأبيات الحماسة فقد كانت أحكامه النّقديّة فيها تتراوح بين الاختصار والتّفصيل، وسنورد بعض الأمثلة التي توضّح ذلك:

– **الأحكام النّقديّة المختصرة:** وهي الأحكام التي تضمّنت رأي المرزوقيّ باختصار، أي دون تفصيل وتوسّع، ودون إجراء مقارنة أو تمثيل، فهو يكتفي بإصدار حكم أثناء شرحه لبيت شعريّ معين، ومن ذلك شرحه لقول " الحارث بن همّام الشّيباني:

أَيَـا ابْـنَ زَيّـَابَـةَ إِنْ تَـلْـقَـنِـي لَا تَـلْـقَـنِـي فِـي النَّـعَـم العَـازِبِ

النّعم يذكّر ويؤنث، والتّذكير فيه أغلب. وفائدته في الإفراد الإبل في الأكثر، وإذا جمع دلّت على الأزواج الثّمانيّة، يعرض بأنّه راع، فيقال: يا ابن زيابة إنّك لا تجدني راعيا يبعد في المرعى بإبله، والمعنى أنت كذلك، ويقال: مال عازب وعزب، إذا بعد عن أهله. وروض عازب: بعيد المطلب"[1]. وقف المرزوقي عند حدود الشّرح اللّغوي، دون أن يتطّرق إلى الجانب البلاغيّ أو النّحويّ. كما شرح أيضا " قول الشاعر (الحارث بن همّام الشّيباني):

وَكُـلُّ مُـصِـيبَاتِ الـزَّمَـانِ رَأَيْـتُـهَـا سِـوَى فُـرْقَـةَ الأَحْـبَـابِ هَـيِّـنَـةُ الخَطْـبِ

نصب فرقة على أنّه مُستثنى مقدّم، لأنّ تقدّمه على صفة المستثنى منه كتقدمه على نفسه"[(2)]. لم يقف المرزوقي عند حدود الجانب الدّلاليّ لقول الشّاعر: (سِوَى فُرْقَةَ الأَحْبَابِ) على الرّغم من أهمّيته، ولا على الجانب البلاغيّ، وإنّما اكتفى بالجانب النّحويّ فقط.

- **الأحكام النّقديّة المفصّلة:** هي التي تضمّنت تفسيرا عميقا نتيجة تأمّل طويل، ونظر ثاقب في نصوص الشّعر، فلا يقف المرزوقي فيها عند حدود إعطاء المعنى، وإطلاق الحكم عليه بل يتجاوز هذا جميعا، ليفسّر أحيانا، ويقيم الموازنة أحيانا أخرى، ويفاضل مرّات عديدة، وهذه هي طريقته في شرح الأبيات الشّعريّة، ومن ذلك نجد شرحه " لقول زفر بن الحارث الكلابيّ:

سَقَيْـنَـاهُـمْ كَـأْسًـا سَـقَـوْنَـا بِـمِـثْـلِـهَا وَلَـكِـنَّـهُـمْ كَـانُوا عَـلَـى المَـوْتِ أَصْـبَـرَا

قَابلنَاهُم بمثل ما بدؤنا به من سقى كأس الموت، لكن القتل كان فيهم أعمّ، ولهم أشمل، وجعل ذلك فيهم كالصبر منهم عليه، ويقرب أن يكون قوله تعالى:﴿ فَمَآ أَصبَرَهُم عَلَى ٱلنَّارِ﴾ (سورة البقرة، الآية 175) على هذا الوجه، كأنّ النّار حقّت عليهم ووجبت، بما كان منهم من المعصيّة ، فجعل ذلك فيهم كالصّبر منهم عليه، ولذلك قال بعض المفسّرين في معناه:

---

[1]– المرزوقي، شرح المرزوقي،ج1، ص :146.

[2]– المصدر نفسه،ج1، ص :146 .

ما أعملَهُم بعمل أهل النار، كأنّ إصرارهم على ذلك العمل كالصّبر منهم على النّار. وردّ الآية إلى البيت وإجراء القول فيها على هذا الحدّ غريب حسن، وقوله: أصبر أي أصبر منّا، وأفعل الذي يتمّ بمن يحذف منه (من) في باب الخبر دون الوصف. وصاغ ذلك لأنّ الخبر كما يجوز حذفه بأسره لقيام الدّلالة عليه يجوز حذف بعضه أيضا له"[1].

إنّ هذا الكلام يعدّ شرحا نقديّا للمعنى، مبنيّ على التّعليل، وهذا ما دلّت عليه الكلمات الآتيّة "لذلك، لأنّ" والتّمثيل من خلال الآية الكريمة، وهذه الأدوات خادمة للتّفسير، وقول المرزوقي: "كأنّ النّار حقّت عليهم" ليس إطنابا في الكلام ولا إسهابا فيه، كما لا يعدّ زيادة أو حشوا، بل يفيد توسيع أفق المعنى والفهم لدى المتلقّي.

كما نجده المرزوقي يشرح أيضا " قول الحارث بن هشام المخزومي:

اللَّـهُ يَعْلَـمُ مَـا تَـرَكْـتُ قِـتَـالَـهُـمْ حَـتَـى عَـلُـوا فَـرَسِـي بِأَشْقَـرَ مُزْبِـدِ

أخذ يستشهد بربّه، ويتنصّل من هربه، بأنّه لم يأته إلّا بعد غلبة اليأس من نفسه عليه إن ثبت، وإلّا بعد أن ضرّج بالدّم الشامل له ولفرسه، ومثله قول مهلهل:

لَـمْ أَرْمِ حَـوْمَـةَ الـكَـتِـيـبَـةِ حَـتَّى حُـذِيَ الـوَرْدُ مِـنْ دَمِـي نِـعَـالَا

وهذا قاصر على درجة ما تقدّم، لأنّه يتعذّر ممّا آثره من الهرب في وقته، وذاك أورده مورد المتبجّح، وأنّه خلقه ومذهبه، لعلمه بمصادر الحروب ومواردها، وقوله: الله يعلم لفظه لفظ الخبر، والقصد إلى الحلف، لأنّه يستشهد بربّه فيقول : علم الله ما تركت مقاتلتهم، فجرحوني فسال منّي على فرسي دم أشقر كثير، علاه زبد"[2].

يقيم المرزوقي موازنة بين الشّاعرين (الحارث بن هشام المخزومي /المهلل) في ذات المعنى الذي تطرّقا إليه ثمّ يقيم مفاضلة لأحدهما على الآخر (الحارث بن هشام المخزومي)، ويرى أنّ خصمه قد قصّر في التّعبير عن المعنى بحيث هرب من الحرب في وقت لا يمكن

[1]– المرزوقي، شرح المرزوقي،ج1، ص: 157/156.

[2]– المرزوقي، شرح المرزوقي،ج1، ص: 189/188.

فيه الهروب، لأنّه في موضع ضعف، لا يقوى أصلا على الحركة، في حين أنّ الحارث لم يصل إلى هذه الدّرجة من الضّعف، فحين راوده اليأس وأصابه الخصم(جرح)، فرّ وهنا يمكنه الفرار، إذ لم يصل إلى حالة الضّعف التي وصلها المهلل، وبهذا يكون قد أحسن المرزوقيّ الاختيار بين الشّاعرين انطلاقا من شرحه للبيتين وموازنته بينها.

وانطلاقا من هذه الشّروحات نستنتج مايلي:

- إنّ شرح المرزوقي لديوان حماسة أبي تمّام كان زاخرا بالإضاءات النّقديّة المتباينة، والتي اتّسم بعضها بالإيجاز، والآخر بالتّفصيل، ولا نكاد نعثر على بيت شعريّ يخلو من هذه الومضات النّقديّة.
- تعكس هذه الإشارات النّقديّة شخصيّة المرزوقي المتشبّعة بثقافة عصره وثقافة العصور التي سبقته (العصر الجاهلي، صدر الإسلام، العصر الأمويّ، العصر العبّاسيّ).
- تكشف عن مذهبه في الشّرح، القائم على التّحليل والتّفسير والتّعليل ...
- تبيّن كفاءته النّقديّة، وملكته في فهم مواطن القوّة والجودة في الشّعر أو الضّعف فيه.
- تبيّن حذقه وفطنته في استحضار الشّواهد الشعريّة، والآيات القرآنيّة في السّياق المناسب

وبهذا يمكن القول بأنّ المرزوقيّ في مذهبه الذي سنّه في الشّرح، يكون قد أحدث نقلة نوعيّة في المجال النّقديّ من جهة، وفي مجال شرح الشّعر من جهة أخرى، وقدّم طريقة يمكن لكلّ من عاصروه، أو جاءوا من بعده أن يحذوا على هديها ويستنيروا بأفكارها.

ثالثا-شرح المرزوقي في ميزان النّقد:

يعدّ كتاب شرح المرزوقيّ لحماسة أبي تمّام من أثمن ما تزخر به المكتبة العربيّة في مجال النّقد أو الشّرح، فبموجب هذا الكتاب قفز النّقد العربيّ قفزة نوعيّة من باب الشّرح اللّغويّ والنّحويّ إلى أبواب عدّة يوضحها القول الآتي: "كان الشرّاح قبل عصر المرزوقيّ وبعده، يوجّهون جلّ اهتمامهم عند شرحهم لأبيات النّص إلى تفسير المسائل اللّغويّة والنّحويّة ولا يعيرون الجانب الأدبيّ اهتماما يذكر، حتى جاء المرزوقي فقلب المعادلة ووجّه جلّ اهتمامه إلى النّص الأدبيّ.

فشرح ألفاظه، وفسّر معانيه ،وعني بتمحيص الرّواية وكان يطيل النّظر فيها ثمّ يصدر حكمه عليها، مستندا في ذلك على معايير فنّية وعلميّة، تسعفه في ذلك ملكة أدبيّة وذوق فنّي رفيع"[1]، أي أنّ المرزوقيّ فتح باب الشّرح على آفاق عدّة بعدما كان منحصرا في زاوية الجانب اللّغويّ والنّحويّ، والتي لا تفي النّص الشّعريّ حقّه من الشّرح والفهم ،ليأتي المرزوقي ويفتح الشّرح على عوالم جديدة لا عهد للشّرح العربيّ بها، من جانب أدبيّ ورواية، ومعايير أخرى فنّية وعلميّة ،وبهذا يكون قد رسم الطريق الأمثل للوصول إلى الكنه الحقيقيّ للنّص الشّعريّ، من خلال الإحاطة بجوانبه المختلفة .

وبهذا "استطاع أن يسبق عصره، وأن يدرك النّاس حينما يقبلون على قراءة الشّعر، والتّأمّل فيه، فإنّما غايتهم هي الوقوف على ما في الشّعر من جمال، والاستمتاع الذّهني بما يحسّونه في وجدانهم من خيال، واثارة وانفعال، والتلذّذ بما يبدعه الشّاعر من معاني حسان، وما ضمّنه فيه من تجارب، ورؤى ومواقف ...وصاغه بأسلوبه الخاصّ"[2]. بالتّالي فكلّ من يهوى التّحليل الجماليّ، ويستهويه البحث في المعاني الدّقيقة، ويروم التّحليل الأدبيّ في شرحه، فإنّه يجد المرتجى عند أبي علي المرزوقي، "والحقّ أنّ أبا علي المرزوقي يقف بين شرّاح الشّعر ونقّاده وقفة بارزة، ساطعة وصلت أحيانا إلى مطاولة الأساطين"[3].

وعليه يمكن القول إنّ حضور المرزوقي في السّاحة النّقديّة العربيّة كان حضورا مميّزا وقويّا، ممّا جعل النقّاد يشهدون له بذلك، لكن على الرّغم من ما قدّمه المرزوقي للسّاحة النقدّية العربيّة، إلّا أنّه قد سجّلت عليه العديد من المآخذ منها: " أنّه يتطرّف أحيانا ويصل غمزه لشرّاح آخرين إلى درجة العنف والتّجريح في آرائهم، والسّخرية من تخريجاتهم لمعاني الشّعر،

---

[1]– المرزوقي، شرح مشكلات ديوان أبي تمّام ، تحقيق: عبد الله سليمان الجربوع ، دار المدني جدّة – السعوديّة ، ط1 ،1407هـ/1986م ، ص:34.

[2]– الطاهر حمروني، منهج أبي علي المرزوقي في شرح الشعر، المؤسسة الوطنيّة للكتاب، الجزائر، ط1، 1985، ص:248.

[3]– الطاهر حمروني، منهج أبي علي المرزوقي في شرح الشعر، ص 248.

فيدحضها بشدّة، وبأسلوب تتمّ نبرته عن الاعتداد، والاعجاب بالنّفس اللّذين قد يصلان إلى حدّ الغرور... لاسّيما في موقفه من آراء ومرويات الصّولي، وابن جنّي"[1]، فقد كان يرمي شروح غيره بالنّقص تارة، والسّطحيّة تارة أخرى، كما يرفض بعضها حينا آخر ويرميها بالتّقصير.

وممّا عيب على المرزوقي أيضا مايلي: "أحيانا ينقل المرزوقي شرح الصّولي ويحوّره قليلا ويأتي به على أنّه من شرحه كما في (ص89) أو ينقله بنصّه دون عزو، كما فعل في (ص291،168)، وقد فات ملاحظة ذلك على المحقّق، وقد نبّهت على هذه الظّاهرة وأمثالها عند ورودها في الكتاب"[2]. كما أنّه "كما نبّهت على بعض أوهامه، وأعني بها نسبته لبعض الأبيات لغير قائليها كما في الصفحة 191."[3] فقد لاحظ محقّق كتاب –شرح مشكلات ديوان أبي تمّام –الدكتور **عبد الله سليمان الجربوع** أنّ المرزوقي يسرق شرح الصّولي ويستدلّ به أساس أنّه له، ويضيف الدكتور قائلا "لقد اتّسم نقده لبعض من سبقه من الشرّاح بالطّعن والتّجريح، فقد سفّه آراءهم وتحامل عليهم، وسخر من بعض تخريجاتهم لمعاني الشّعر، واتّهمهم بالتّصحيف والتّحريف، وهو وإنْ لم يصرّح بذكر أسمائهم استعمل صيغا وألفاظا تحمل طابع السّخريّة والتّهكم من مثل قوله:

- (وكان بعض من يدّعي علم هذا الشّعر يروي) ص23.
- (وجهل هذا الرّاوي) ص23.
- (وعهدة هذا القول على قائله) ص58.
- (وبعضهم ذهب إلى تغليطه في قوله) ص104"[4].

---

[1]– المرجع نفسه، ص:248.

[2]– المرزوقي، شرح مشكلات ديوان أبي تمّام، ص :67.

[3]– المرزوقي، شرح مشكلات ديوان أبي تمّام، ص:67.

[4]– المصدر نفسه، ص:44.

يعترض المرزوقي حسب هذا القول على دراسات السّابقين، ويقلّل من شأنها، ويرميها بالتّحريف والتّصحيف، ويسخر منها كذلك لأنّه يعتبرها ناقصة، وغير مكتملة الجوانب، وهذا بسبب اغتراره بنفسه وبمنهجه الذي جاء به في الشّرح.

وعلى الرّغم من المآخذ التي سجّلت على شرح المرزوقي لديوان الحماسة، فإنّ محاسنه تطغى على مآخذه كونه يتميّز بالنّضج الفكريّ والنّماء الثّقافيّ، حتى غدا شرحه للحماسة أفضل الشّروح على الإطلاق، وأغزرها من حيث المادّة العلميّة، وأجملها بيانا وتفسيرا أدبيّا، كما برزت ثقافته الأدبيّة الواسعة، والتي كانت تعود في جذورها إلى القرون السّابقة.

المبحث الثّالث/ الحماسة وتعدّد الشّروح:

أدرك العلماء والدارسين أهمّية المادّة الشّعريّة وقيمها التي احتواها ديوان الحماسة لأبي تمّام، وبذلك فقد انكبّوا عليها بالدّراسة والشّرح، ولهذا ظهرت العديد من الشّروح، ويشير كلّ من عبد السّلام هارون وعبد الله عبد الرّحيم عسيلان إلى أنّ أوّل شارح لديوان الحماسة هو أبو ريّاش أحمد بن إبراهيم أستاذ النّمري المتوفى سنة 339هـ.

وبعدها يأتي الدّكتور محمد عثمان علي في كتابه "شروح حماسة أبي تمّام (دراسة موازنة في مناهجها وتطبيقاتها)" فيخالف سابقيه، ويشير إلى أنّ كلّ من عبد السّلام هارون وعبد الله عبد الرّحيم عسيلان قد أغفلا أبا محمد القاسم بن محمد الديمرتي المتوفى سنة 287هـ، و"الذي يعتبر أوّل عالم وصلنا خبره في شرح الحماسة"[1].

فبالرّجوع إلى المصادر نجد أنّ الديمرتي يكون أوّل من تطرّق إلى ديوان الحماسة لأبي تمّام بالشرح، لكن عند البحث جيّدا نجد أنّ هناك إرهاصات سابقة لهذا الشّرح، وما يؤكّد صحّة كلامنا ما وجدناه في كتاب معاني أبيات الحماسة لأبي عبد الله (المتوفى سنة 385هـ)، حيث يقول في مقدّمة كتابه:" ونظرت في الكتاب المعروف بالعارض في الحماسة، المنسوب إلى الديمرتي، وهو كتاب شرط فيه تفسير ما يعرض من لفظ ومعنى، فخبط خبط عشواء فيهما،

[1]– محمد عثمان علي، شروح حماسة أبي تمّام، دراسة موازنة في مناهجها وتطبيقاتها، ص72.

متّبعا ومبتدعا وقد ذكرت طرفا من خطئه وصوابه، تعلّق بما أوردته من المعاني"[1]، نتبيّن جليّا من ذكر كلمة "متّبعا" أنّه يوجد من سبق الديمرتي في الشّرح، وقد سار هو على نهجه مقلّدا ومتّبعا، ولكن بعد التّمحيص والاستقراء في كتب السّابقين، لم نعثر على هذا المؤلف الذي سبقه، من ثمة أيقنا أنّ شرح الديمتري ليس الأوّل في شرحه لديوان الحماسة، "وبهذا يكون شرح الديمرتي أقدم شرح وصل إلينا"[2].

وعند الوقوف على الشّروح التي تناولت الحماسة، فأوّل ما يستوقفنا الجهود التي قام بها **حاجي خليفة** في جمعه لشروح الحماسة في كتابه "كشف الظّنون"، والذي أشار إلى وجود اثنين وعشرين شرحا للحماسة، مغفلا بعضها، ثم يستدركها فيما بعد.

وقد جاء بعده **عبد السلام هارون** في تعليقه على شرح المرزوقي لديوان الحماسة لأبي تمّام، وقام بإحصاء شروح الحماسة المتاحة له، مستندا في ذلك على الشّروح التي ذكرها حاجي خليفة في كتابه "شرح كشف الظنون "مضيفا إليها بعض الشّروح التي أغفلها، ليصل بعد ذلك عدد الشّروح التي ذكرها في تعليقه على شرح المرزوقي لديوان الحماسة لأبي تمّام إلى ثلاثين شرحا، بيد أنّه قد أغفل هو الآخر بعض الشّروح، التي استدركها بعده الدكتور **عبد الله عبد الرّحيم عسيلان** ليصل مجموع الشّروح عنده إلى خمسة وثلاثين شرحا.

يأتي بعدها الدكتور **محمد علي عثمان** بعدهما منوّها بالأثر الطيّب لسابقيه في مجال جمع الشّروح، لافتا النّظر إلى الشّروح التي فاتتهم، والنّقائص التي اعترت ذكرهم للشرّوح، فوصل عدد الشروح التي ذكرها في مؤلّفه إلى خمسة وأربعين شرحا، كما أشار إلى وجود شروح مجهولة المؤلّف وأخرى مفقودة لم يصل إلينا منها إلّا النّزر القليل، والتي يمكن إيرادها كالآتي:

---

[1]– النمري (أبو عبد اللّه الحسين بن علي)، معاني أبيات الحماسة، تحقيق: عبد الله عبد الرحيم عسيلان، مكتبة الخانجي، القاهرة –مصر، ط1، 1983، ص: 4/3.

[2]– محمد عثمان علي، شروح حماسة أبي تمّام، دراسة موازنة في مناهجها وتطبيقاتها، ص:72.

1-شرح أبي محمّد القاسم الديمرتي الأصفهاني (المتوفى سنة 287هـ)، وشرحه يسمّى العارض، ولم يهتد إليه حتى الآن، وقد أفاد منه كلّ من النّمري وزيد بن علي الفارسيّ والذي يرجّح نسبة الشّرح إليه[1].

2-شرح أبي بكر الصولي ت (335هـ)، ذكر في تاريخ بغداد 427/3، ويشار إلى أنّه هو من جمع ديوان أبي تمّام، و شرحه من بين الشّروح المفقودة، حيث لا يعرف مكانه سوى ما دلّت عليه بعض المراجع[2].

3-شرح أبي ريّاش أحمد بن إبراهيم الشيباني ت(339 هـ) حفظ لنا التبريزي نصوصا كثيرة منه في شرحه، وجلّها يتعلّق بالجانب التّاريخيّ وتصحيح النّسبة، ولم يستطع الباحثون الاهتداء إلى شرحه ،غير أنّ أبا عبد اللّه الحسين النّمري كان قد أشار في مقدّمة شرحه لكتابه "معاني أبيات الحماسة "أنّه يعوّل عليه[3]، وهذا لاطمئنانه إلى صحّة المادّة المعرفيّة التي تضمّنها.

4-شرح أبي القاسم الحسن بن بشر الآمدي ت(371هـ) وشرحه لم يصل إلينا ولكن هناك إشارات إليه في مراجع مختلفة، وقد أفادت عنه بعض المراجع التي ترجمت له[4].

5-شرح أبي عبد الله النمري البصري ت(385هـ) وهو تلميذ أبي ريّاش، منه نسخة في مكتبة كليّة اللّغة والجغرافيا بأنقرة في تركيا وقد تعقّبه أبو محمد الأعرابي الغنداجي (448هـ) في

---

[1]- السيوطي (الحافظ جلال الدين عبد الرحمن)، بغية الوعاة في طبقات اللّغويين والنّحاة، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، ج2، دار الفكر، ط2 ،1399 هـ/1979م، ص:263.

[2]-عبد الله حاجي خليفة، كشف الظنون،ج1، ص:693، والمرزوقي، شرح ديوان الحماسة، ج1،ص:13.

[3]- محمد عثمان علي، شروح حماسة أبي تمّام، دراسة موازنة في مناهجها وتطبيقاتها، ص:74. عبد الله عبد الرّحيم عسيلان، حماسة أبي تمام وشروحها، دراسة وتحليل، دار احياء الكتب العربيّة، جامعة الكويت، دط ،2008، ص:63.

[4]- ياقوت الحموي الرومي، معجم الأدباء "إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب "، تحقيق: إحسان عبّاس، ج8، دار الغرب الإسلامي، بيروت- لبنان، ط1، 1993، ص:75، عبد الله حاجي خليفة، كشف الظنون،ج1، ص:404. .

كتاب سمّاه إصلاح ما غلط فيه أبو عبد الله النمري فيما فسّره من أبيات الحماسة[1]، وقد طبع بتحقيق د.عبد الله عسيلان سنة 1983م.

6-شرح أبي الفتح عثمان بن جني ت(392هـ) والذي أسماه "التّنبيه على شرح مشكلات الحماسة "وقد حقّق في جامعة بغداد سنة 1974م في شكل رسالة ماجستير، ولكنّه لم يطبع بعد ليومنا الحالي.

7-شرح أبي هلال الحسن بن عبد الله العسكري ت(395هـ)، ذكره ياقوت الحموي (263/8) وله رسالة في ضبط وتحرير مواضع من الحماسة، مودّعة بدار الكتب المصريّة تحت رقم (1836 أدب خصوصيّة -4129 عموميّة)، وقد أفاد منه التّبريزيّ في مواضع كثيرة من شرحه[2]، ويعدّ هذا الكتاب من الشّروح المفقودة.

8-شرح أبي الحسن أحمد بن فارس بن زكريا الرّازي ت(395هـ)، منه نسخة مصوّرة في معهد المخطوطات العربيّة، وقد طبع الجزء الأوّل منه بتحقيق الدّكتور هادي حسن حمودي سنة (1415هـ)، وبقي الجزء المتبقّي مفقودا وتوجد نسخة من شرحه. مصدّرة بعنوان "الجزء الأوّل من كتاب الحماسة اختيار أبي تمّام حبيب بن أوس الطائي وتفسير الشّيخ أبي الحسين أحمد بن فارس -رحمه الله-.[3]

9-شرح أبي المظفّر محمد بن آدم الهروي النحوي (414هـ)، ويعدّ هذا الشّرح من الشّروح المفقودة، وقد تمّت الإشارة إليه في العديد من المراجع المتفرّقة[4].

---

[1]- عبد الله عبد الرّحيم عسيلان، حماسة أبي تمام وشروحها، دراسة وتحليل، ص:63.

[2]- ياقوت الحموي الرومي، معجم الأدباء "إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب"، ج8، ص263. محمد عثمان علي، شروح حماسة أبي تمّام، دراسة موازنة في مناهجها وتطبيقاتها، ص:76.

[3]- ياقوت الحموي الرومي، معجم الأدباء "إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب"، ج17، ص:117/116. وعبد الله عبد الرّحيم عسيلان، حماسة أبي تمام وشروحها، دراسة وتحليل، ص: 63.

[4]- القفطي (جمال الدين أبي الحسن علي بن يوسف)، إنباه الروّاة على أنباه النّحاة، ج3، دار الكتب المصريّة، القاهرة -مصر، ط1، 1371هـ-1952م، ص:126. السيوطي، بغية الوعاة في طبقات اللّغويين والنّحاة،ج1، ص:7.

10- أبو سعيد علي بن محمد الكاتب، المتوفّى سنة 414هـ، وسمّي شرحه "منثور البهائي" صنعه لبهاء الدولة بن بويه، وهو شرح مفقود كذلك"[1].

11- شرح أبي أحمد عبد السلام بن الحسين بن طيفور البصري، اللّغوي المتوفّى سنة (405هـ)، "ويعدّ هذا الشّرح من بين الشّروح المفقودة"[2].

12- شرح أبي علي أحمد المرزوقي ت(421هـ) وقد طبع بتحقيق الدكتور أحمد أمين والأستاذ عبد السلام هارون سنة(1952م)، وشرحه مطبوع في أربعة أجزاء، وقد طبع بتحقيق الدكتور أحمد أمين والأستاذ عبد السلام هارون سنة(1952م)، وطبعته لجنة التّأليف والتّرجمة والنّشر[3].

13- شرح أبي عبد الله بن عبد الله الكاتب الخطيب الإسكافي ت(421هـ)، "وهذا الشّرح عدّ من الشّروح المفقودة أيضا"[4].

14- أبو محمد الحسن بن أحمد بن محمد، المعروف بأبي محمد الأعرابي الغنداجي الأسود من رجال القرن الخامس الهجريّ (اعتبر شرحه إصلاح لما غلط فيه أبو عبد الله النمري)، وقد طبع بتحقيق الدكتور محمد علي سلطان في الكويت 1985م، وتوجد نسخة منه في دار الكتب المصريّة تحت رقم 80 أدب وأخرى بخط الشّنقيطي تحت رقم 1481،" وهذه النّسخة مصوّرة في معهد المخطوطات العربيّة بالقاهرة تحت رقم 33 أدب "[5].

---

[1]- عبد الله حاجي خليفة، كشف الظنون، ج1، ص:692، المرزوقي، شرح المرزوقي، ص:15.

[2]- محمد عثمان علي، شروح حماسة أبي تمّام، دراسة موازنة في مناهجها وتطبيقاتها، ص:79.

[3]- المرزوقي ، شرح ديوان الحماسة،ج،1 ص:11، ص:691.

[4]- عبد الله حاجي خليفة، كشف الظنون، ج1، ص:454.

[5]- محمد عثمان علي، شروح حماسة أبي تمّام، دراسة موازنة في مناهجها وتطبيقاتها، ص:80.

15- شرح أبي الفتوح ثابت بن محمد الجرجاني ت(431هـ) منه نسخة مصوّرة في معهد المخطوطات العربيّة بالقاهرة تحت رقم 517 أدب، ومنه "نسخة مصوّرة بمركز البحث العلميّ وإحياء التّراث بجامعة أمّ القرى بمكة المكرّمة"[1].

16- شرح أبي العلاء أحمد بن سليمان المعرّي ت(449هـ) والمسمّى بالريّاشي المصطنعي عمله لرجل يلقّب بمصطنع الدّولة، ويعدّ هذا الشرح من الشّروح المفقودة، وقد أفاد منه تلميذه التّبريزي في مواضع كثيرة من شرحه المطبوع، وقد ذكر ياقوت الحموي في مؤلّفه معجم الأدباء أنّه يقع في أربعين كرّاسة، "وقد حاكى فيه شرح أبي ريّاش وسار على نهجه"[2].

17-شرح محمد بن الفقيه الحسين بن أبي الحسن علي بن نصر بن منصور بن مرقد، "وقد طبع منسوبا لأبي العلاء المعرّي، وقد بيّن المحقّق خطأ هذه النّسبة بما لا مجال للشكّ فيه، وطبع بتحقيق الدّكتور حسين محمد نقشه ت(1411م)"[3].

18- شرح أبي الحسن علي بن إسماعيل المعروف بابن سيدّه، اللّغوي المشهور ت(457هـ)، وهو "شرح كبير يقع في ستة أجزاء سمّاه الأنيق ولا يعرف مكانه "[4].

19- شرح زيد بن علي الفارسي أبي القاسم الفسوي ت(467هـ) منه نسخة مصوّرة في معهد المخطوطات العربيّة بالقاهرة رقم 518 أدب، ومنه نسخة مصوّرة بمركز البحث العلميّ وإحياء التّراث بجامعة أم القرى.

---

[1]- ياقوت الحموي الرومي، معجم الأدباء "إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب "،ج17، ص:145. وينظر: السيوطي، بغية الوعاة في طبقات اللّغويين والنّحاة،ج1، ص:482.

[2]- ياقوت الحموي الرومي، معجم الأدباء "إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب"، ج3، ص157، محمد عثمان علي، شروح حماسة أبي تمّام، دراسة موازنة في مناهجها وتطبيقاتها، ص:71.

[3]- ياقوت الحموي الرومي، معجم الأدباء "إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب "،ج17، ص:145 .

[4]- القفطي، إنباه الروّاة على أنباه النّحاة،ج2، ص:225. وينظر: محمد عثمان علي، شروح حماسة أبي تمّام، دراسة موازنة في مناهجها وتطبيقاتها، ص :82.

20- شرح أبي الفضل عبد الله الميكالي ت(475هـ) ذكر هذا المصنّف في كشف الظنون، وفوات الوفيات، "ويعدّ هذا الشّرح من الشّروح المفقودة ."[1]

21- شرح عبد الله بن أحمد الساماني ت(475هـ) ذكر في كشف الظّنون، "ويعدّ هذا الشّرح من بين الشّروح المفقودة"[2].

22- شرح عبد الله بن إبراهيم بن حكيم الخيري ت (476هـ)، وقد ذكر" في معجم الأدباء، وإنباه الروّاة وهذا الشّرح من الشّروح المفقودة كذلك"[3].

23- شرح أبي زكريا يحي بن علي الخطيب التبريزي ت(502هـ) وقد طبع ثلاث مرّات، وقد شرح الحماسة ثلاثة شروح: صغير ومتوسّط وكبير، والشّرح المتوسّط طبع عدّة طبعات، وهو المتداول بين النّاس، أمّا الشّرح الصّغير والشّرح الكبير فالظّن أنّهما مفقودان.

24- شرح أبي نصر منصور بن المسلم المعروف بابن أبي الدميك الحلبي، وسمّاه " تتمّة ما قصّر فيه ابن جنّي في شرح أبيات الحماسة، ت(510هـ)، ومعجم الأدباء، وكشف الظّنون"[4].

25- شرح أبي المحاسن مسعود بن علي البيهقي ت(544هـ)" ذكر في معجم الأدباء، وكشف الظّنون"[5].

---

[1]- عبد الله حاجي خليفة، كشف الظنون، ج1، ص:454.

[2]- المصدر نفسه، ج1، ص:454

[3]- ياقوت الحموي الرومي، معجم الأدباء "إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب "،ج12، ص:46، القفطي، إنباه الروّاة على أنباه النّحاة ،ج2، ص:98.

[4]- ياقوت الحموي الرومي، معجم الأدباء "إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب "، ج19، ص:194، عبد الله حاجي خليفة، كشف الظنون، ج1، ص:454.

[5]- ياقوت الحموي الرومي، معجم الأدباء "إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب "، ج19، ص: 147، عبد الله حاجي خليفة، كشف الظنون، ج1، ص:404.

26- شرح أبي علي الفضل الطبرسي ت(548هـ) المسمّى بالباهر في شرح الحماسة، وهو مودع في معهد المخطوطات تحت رقم 77أدب، مصوّر من مكتبة ملت بالأستانة ورقمها 1642.

27- شرح أبي الحسن بن علي محمد البيّاري من علماء القرن الرابع، ذكره القفطي في إنباه الروّاة وهو" مخطوط مصوّر في مركز البحث العلمي بجامعة أمّ القرى، وأصلها في مكتبة راغب باشا رقم 1123"[1].

28- شرح أبي الرضا الراوندي ت(570هـ) المسمّى الحماسة ذات الحواشي وقد حقّق رسالة ماجستير مناصفة بين عبد العزيز المقبل وصالح الشهراني" وذلك بجامعة محمد بن سعود بالرياض"[2]. وشرحه موجود توجد نسخة منه في المتحف البريطاني بلندن تحت رقم 1663.

29- شرح أبي البركات كمال الدين عبد الرحمن بن محمد الأنباري ت(577هـ) وبغية الوعاة، "وهذا الشّرح مفقود"[3].

30- شرح أبي إسحاق إبراهيم بن محمد بن ملكون الحضري الإشبيلي ت(584هـ)" المسمّى إيضاح المنهج بين كتابي التّنبيه والمبهج، ذكر في كشف الظّنون 454/1، وهو من مقتنيات الأسكوريال"[4].

31- شرح عبد الله بن إبراهيم الشّيرازي (ت 584هـ) ."ذكر في كشف الظّنون.[5]

---

[1]- القفطي، إنباه الروّاة على أنباه النّحاة، ج 2، ص:275.

[2]- كارل بروكلمان، تاريخ الأدب العربي، ج1، ص:79، ومحمد عثمان علي، شروح حماسة أبي تمّام دراسة موازنة في مناهجها وتطبيقاتها، ص:85.

[3]- السيوطي، بغية الوعاة في طبقات اللّغويين والنّحاة، ج2، ص:87. والقفطي، إنباه الروّاة على أنباه النّحاة، ج3، ص:171.

[4]- السيوطي، بغية الوعاة في طبقات اللّغويين والنّحاة، ج1، ص:454. حاجي خليفة، كشف الظنون، ج1، ص:454، .

[5]- عبد الله حاجي خليفة، كشف الظنون، ج1، ص:454.

32- شرح علي بن الحسن المعروف بشميم الحلي ت(601هـ) "وأسماه اللّماسة في شرح الحماسة، ذكر في معجم الأدباء، وبغية الوعاة"[1]، ولعلّه شرح لحماسته التي ألّفها فقد ذكر السّيوطي في بغية الوعاة أنّ له كتاب أسماه الحماسة.

33- شرح أبي البقاء العبكري ت(616هـ) وشرحه بعنوان "إعراب الحماسة" وهو موجود، "وتوجد منه نسخة في كوبريلي بإستنبول تحت رقم 1307، وفي مكتبة السليمانيّة بأحمد خان بإستنبول 934"[2].

34- أبو المظفّر يوسف ابن قزغلي مقتضى السّياسة في شرح نكت الحماسة ت(654هـ) منه "نسخة خطيّة في معهد المخطوطات تحت رقم 710 أدب مصوّرة من جامعة إستانبول من النّسخة المرقّمة 778"[3].

35- شرح الحسن بن أحمد الإستراباذي، ذكره ياقوت في معجم الأدباء، ولم يحدّد سنة وفاته، وفي كشف الظّنون، "ورد ذكر شرح للحماسة منسوب إلى الإستراباذي أبي علي الحسن بن علي النّحوي المتوفّى سنة(717هـ).[4]

36- شرح أبي نصر قاسم بن محمد الواسطي النّحوي، "ذكر في كشف الظنون"[5].

37- شرح محمد بن القاسم بن محمد الشهير بابن زاكور الفاسي ت(1120هـ) "وسمى كتابه النّفاسة في شرح ديوان الحماسة والمخطوط في دار الكتب الوطنيّة التّونسيّة تحت رقم:

---

[1]-ياقوت الحموي الرومي، معجم الأدباء "إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب"، ج13، ص:72، السيوطي، بغية الوعاة في طبقات اللّغويين والنّحاة، ج2، ص:156.

[2]- محمد عثمان علي، شروح حماسة أبي تمّام، دراسة موازنة في مناهجها وتطبيقاتها، ص:86.

[3]- كارل بروكلمان، تاريخ الأدب العربي، ج1، ص:79، محمد عثمان علي، شروح حماسة أبي تمّام، دراسة موازنة في مناهجها وتطبيقاتها، ص:87.

[4]- ياقوت الحموي الرومي، معجم الأدباء "إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب"، ج8، ص:5، عبد الله حاجي خليفة، كشف الظنون ،ج1،ص:454.

[5]- عبد الله حاجي خليفة، كشف الظنون، ج1، ص:454.

6444، وتوجد منه نسختان بالمكتبة الأحمديّة خزانة جامع الزّيتونة بتونس إحداهما في 166 ورقة تحت رقم 4535 أدب والأخرى في 48 ورقة وتحت رقم 4540 أدب"[1].

38- شرح لمجهول في ميونيخ برقم 899 أدب، وفي مكتبة لا له لي 1814، وبدار الكتب في القاهرة برقم 307 أدب، وهو مقصور على الإعراب فقط.

39- السيّد بن علي المرصفي ت(1350هـ) "وله أسرار الحماسة وطبع في مطبعة أبي الهول بالقاهرة سنة 1913م، وهو ناقص فقد طبع منه 154 صفحة فقط "[2].

40- بهاء الدّين عبد القادر بن لقمان من علماء القرن الثّالث عشر الهجريّ،" وله الرّصافة القادريّة، طبع بالهند عام(1299هـ) وآخره تفسير لبعض الكلمات اللّغويّة باللّغة الإنجليزيّة ومن هذا الشّرح نسخة بالمكتبة الأزهريّة بالقاهرة "[3].

41- شرح فخر الزّمان أبو المحاسن مسعود بن علي بن أحمد بن العبّاس الصّواني الباجي البيهقي، المتوفّى سنة 544.[4]، ويصنّف هذا المصنّف على أنّه من الشّروح المفقودة كذلك.

42- أبو منصور بن مسلم الحلبي، المعروف بابن الدّميك المتوفى سنة 510هـ، وشرحه بعنوان "تتمّة ما قصّر فيه ابن جنّي في شرح أبيات الحماسة، وهو من الشّروح المفقودة كذلك ولا يعرف"[5].

43- شرح سيّد بن علي المرصفي، أحد شيوخ الأزهر الشّريف في مطلع هذا القرن العشرين، وقد طبع الجزء الأوّل من شرحه سنة (1330هـ/1912م)، وقد رتّب الشّعر فيه ترتيبا

---

[1]- محمد عثمان علي، شروح حماسة أبي تمّام، دراسة موازنة في مناهجها وتطبيقاتها، ص:87.

[2]- المرجع نفسه، ص:88.

[3]- المرزوقي، شرح ديوان الحماسة،ج1، ص:14 ، وينظر: محمد عثمان علي، شروح حماسة أبي تمّام، دراسة موازنة في مناهجها وتطبيقاتها، ص:88.

[4]- محمد عثمان علي، شروح حماسة أبي تمّام، دراسة موازنة في مناهجها وتطبيقاتها، ص:87.

[5]- ياقوت الحموي الرومي، معجم الأدباء "إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب"، ج19، ص:194، القفطي إنباه الروّاة على أنباه النّحاة،ج3، ص:326.

يختلف عن المألوف الذي درج عليه شرّاح الحماسة، حيث رتّب الشّعراء فيه بحسب أزمانهم بادئا بالجاهليّين فالإسلاميّين فالأمويين فالعبّاسيّين، "وطبع هذا الشّرح في مطبعة أبي الهول في القاهرة "[1].

44- شرح محمد سعيد الرافعي وقد طبع هذا الشّرح عدّة طبعات بالقاهرة،" وقد أشار عبد السّلام هارون إلى أنّه يرجع للشّيخ إبراهيم الدّلجموني."[2]

45- شرح الشّيخ الإمام محمد الطّاهر بن عاشور، وهذا الشّرح متواجد بالمكتبة العاشوريّة بتونس، وقد أشار إلى هذا الشّرح البشير العربيّ في بحث قدّمه بعنوان ثقافة الشّيخ ابن عاشور من خلال تفسيره، "وأشار فيه إلى الثّبت الذي أعدّه الحبيب شيبوب مؤلفات الشيخ محمد الطّاهر، وفيه شرح ديوان الحماسة للشّيخ "[3].

هذه بعض الشّروح التي أشارت إليها كتب العرب، وهناك الكثير ممن صنّف على أنّه مفقود والبعض الآخر وُجِدَ وَجُهِلَ مُؤَلَفُهُ، أو أنّ بعضا أو كثيرا من أجزائه قد فقدت، وأخنى عليها الزّمان، ولم تبق إلّا إشارات إليها متفرّقة في أنحاء الكتب.

لنخلص بعد عرض هذه الشّروح إلى استخلاص الملاحظات الآتيّة:

- كثرة الشّروح التي تعرّضت للحماسة بالشّرح، وهذا ما يعكس أهمّية المؤلف وقيمته الأدبيّة في السّاحة الفكريّة العربيّة.
- لاحظنا وجود شروح مفقودة لم يصلنا إليها إلّا النّزر القليل من المعلومات وهناك شروح كانت مجهولة المؤلّف، وأخرى لا تزال مخطوطة في مكتبات مختلفة في أنحاء العالم، وهناك شروح وصلتنا بأكملها كشرح المرزوقي والخطيب التّبريزيّ، وهما الوحيدان المكتوبان والمتداولان بين الدّارسين وفي مختلف المكاتب.

---

[1]- المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، ص:14. محمد عثمان علي، شروح حماسة أبي تمّام، دراسة موازنة في مناهجها وتطبيقاتها، ص:87.

[2]- المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، ص: 14، محمد عثمان علي، شروح حماسة أبي تمّام، دراسة موازنة في مناهجها وتطبيقاتها، ص:87.

[3]-محمد عثمان علي، شروح حماسة أبي تمّام، دراسة موازنة في مناهجها وتطبيقاتها، ص:88.

- تعدّد الشّروح يوجب على الباحثين أخذها بعين الاعتبار، لا رميها في سلّة النّسيان، وذلك بالبحث عنها وكتابتها وإخراجها لترى النّور، لإثراء المكتبة العربيّة من جهة ولتعمّ الفائدة منها من جهة أخرى.
- تعدّد الشّروح يعكس الثّراء النقديّ والفكريّ في السّاحة النّقديّة الفكريّة العربيّة، وهذا ما يعدّ بالشّيء الإيجابيّ، الذي يجب تعزيزه للنّهوض بالفكر العربيّ، والمضيّ به قدما.

الفصل الثّاني: المقاربة السّياقيّة (النّقد السّياقيّ) لشرح المرزوقي لديوان الحماسة لأبي تمّام وتجلّياتها

المبحث الأوّل: المقاربة السّياقيّة (النّقد السّياقيّ): إشكال المصطلح والمنهج

المبحث الثّاني: المقاربة التّاريخيّة (النّقد التّاريخيّ)لشرح المرزوقي وتجلّياتها

المبحث الثّالث: المقاربة الاجتماعيّة (النّقد الاجتماعيّ) لشرح المرزوقي وتجلّياتها

المبحث الرّابع: المقاربة النّفسيّة (النّقد النّفسيّ) لشرح المرزوقي

تمهيد:

كانت المثاقفة بين العرب والغرب –خاصّة في العصر الحديث –سببا في اطّلاعهم على ثقافاتهم وآدابهم ما أدّى إلى التّأثّر بها، فحاولوا محاكاتها، وكان من جملة ما تأثّروا به، النّقد الغربيّ، فحاولوا فهمه من خلال انتهاج مناهجه واعتماد مصطلحاته؛ التي بدت مختلفة تماما عن المناهج النّقديّة العربيّة التي كانت سائدة خلال العصور الماضيّة، ومن بين ما تأثّروا به نجد المقاربة السّياقيّة أو النّقد السّياقيّ، الذين حاولوا تفسير العملية الإبداعيّة وفهمها في ضوئها.

المبحث الأوّل/ المقاربة السّياقيّة (النّقد السّياقيّ) إشكال المصطلح والمنهج:

تعدّ المقاربة السّياقيّة من بين المقاربات النّقديّة التي ظهرت في العصر الحديث، والتي حاولت تفسير العمل الإبداعيّ انطلاقا من مفهوم السّياق، وعليه سنحاول أوّلا مقاربة مصطلح السّياق من النّاحية اللّغويّة والاصطلاحيّة وصولا إلى المقاربة السّياقيّة مفهوما ومنهجا، ثم تطبيقا على شرح المرزوقي لديوان الحماسة لأبي تمّام.

أوّلا/ مفهوم السّياق (The Contexte) وإشكال المصطلح:

يعدّ السّياق من بين الأدوات الإجرائيّة في الدّرس اللّساني الحديث ويرجع البحث فيه والتّنظير له للدّلالة اللّغويّة (The sémantique)، هاته الأخيرة التي أعلت من شأن السّياق، واعتبرته لازمة لفهم المعاني المقصودة من الكلام، يقول خليفة بوجادي: "إنّ الكلمة لا يتّضح معناها إلّا من خلال الاستعمال، حيث أنّ معنى الكلمة هو مجموع استعمالاتها، فالكلمة ليس لها معنى خارج السّياق"[1]، إذا يلعب السّياق دورا مهما في تحديد الدّلالة، ولهذا سنسعى إلى مقاربة المصطلح لغويّا واصطلاحا سواء عند العرب أو عند الغرب.

1–لغة:

[1]– خليفة بوجادي، محاضرات في علم الدّلالة (مع نصوص وتطبيقات)، بيت الحكمة، العلمة–الجزائر، ط، 2009، ص:27.

تناولت المعاجم اللّغوية مصطلح السّياق بدلالات مختلفة، نذكر منها:

1-أ/ السّياق في القاموس العربيّ:

جاء في لسان العرب **لابن منظور** في مادة (س، و، ق): "السَّوْقُ مَعْرُوفٌ سَاقَ الابِلَ وَغَيْرَهَا، يَسُوقُهَا سَوْقًا وَسِيَاقًا وَهُوَ سَائِقٌ وَسَوَّاقٌ شَدَّدَ لِلْمَبَالِغِ، وَسَاقَ إِلَيْهَا الصَّدَاقَ وَالمَهْرَ سِيَّاقًا وَأَسَاقَهُ (...) وَسَاقَ مَهْرَ اِمْرَأَتِهِ أَيْ أَعْطَاهَا مَهْرَهَا، وَالسِيَّاقُ: المَهْرُ، وَسَاقَ بِنَفْسِهِ سِيَّاقًا: نَزَعَ بِهَا عِنْدَ المَوْتِ، وَيُقَالُ فُلَانٌ فِي السِيَّاقِ أَيْ فِي النَّزْعِ أَثْنَاءَ المَوْتِ وَالسِيَّاقُ: نَزْعُ الرُّوحِ، قَالَ تَعَالَى: ﴿**وَجَآءَت كُلُّ نَفس مَّعَهَا سَآئِق وَشَهِيد**﴾ (سورة ق، الآية :21) . وَقِيلَ فِي التَفْسِيرِ سَائِقٌ يَسُوقُهَا إِلَى مَحْشَرِهَا وَشَهِيدٌ يَشْهَدُ عَلَيْهَا بِعَمَلِهَا"[1]، يتّضح من هذا التعريف أنّ مادة السّياق تتضمّن معاني التّتابع والتّوالي.

ويرى **ابن فارس** أنّ "السِّينُ وَالوَاو وَالقَافُ أَصْلٌ وَاحِدٌ حَدْوُ الشَّيْءِ، يُقَالُ: سَاقَهُ يَسُوقه سَوْقًا والسِيقَةُ: مَا اسْتِيقَ مِنَ الدَّوابِ، وَيُقَالُ: سُقْتُ إِلَى امْرَأَتِي صَدَاقَهَا، وأَسَقْتُهُ، وَالسُّوقُ مُشْتَقَّةٌ مِنْ هَذَا، لِمَا يُسَاقُ إِلَيْهَا مِنْ كُلِّ شَيْءٍ والجَمْعُ أَسْوَاقٌ، وَالسَّاقُ للإِنْسَانِ وَغَيْرِهِ والجمع سوقٌ، وَإِنَّمَا سُمِّيَتْ بِذَلِكَ لِأَنَّ المَاشِي يَنْسَاقُ عَلَيْهَا"[2]. أي أنّ السيّاق يعني الانتظام والعطاء.

وقال **الزّمخشري**: "وَمِنَ المَجَازِ: هُوَ يَسُوقُ الحَدِيثَ أَحْسَنَ سِيَاقٍ، وَإِلَيْكَ سِيَاقُ الحَدِيثِ، وَهَذَا الكَلَامُ مَسَاقُهُ إِلَى كَذَا، وَجِئْتُكَ بِالحَدِيثِ عَلَى سَوْقِهِ أَيْ سَرْدِهِ"[3]. فالسيّاق يعني حسن اختيار الكلام وسرده حسب الموقف.

وبهذا نستنتج أنّ التّعاريف اللّغويّة تشترك كلّها في تعريفها للسّياق على أنّه بمعنى التّتابع والتّوالي والسّير، والاتّفاق والنّظم وحسن اختيار الكلام حسب الموقف الذي قيل فيه.

---

[1]- ابن منظور، لسان العرب، ج3، مادة (س.و.ق)، ص:199.

[2]- ابن فارس، مقاييس اللّغة، ص:117.

[3]- الزّمخشري (أبو القاسم جار الله محمود بن عمر بن أحمد)، أساس البلاغة، تحقيق: محمد باسل عيون السود،ج1، دار الكتب العلميّة، بيروت -لبنان،ط1 ،1998، ص:484.

1-ب/السّياق في المعاجم الأجنبيّة: وقفت المعاجم الغربيّة شأنها شأن المعاجم العربيّة على مفهوم السّياق، فقد عرّف **آلان روبار بول (paul robert)** في قاموسه المسمّى **روبير الصّغير(petit robert)** السيّاق كمايلي :

*-" بأنّه مجموعة النّص الذي يحيط بعنصر من اللّغة ... بحيث يتعلّق به معناه وقيمته.

*-وهو مجموع الظّروف التي في إطارها يندرج فعل ما، فهناك السّياق السّيكولوجيّ للتّصرف، والسّياسيّ والعائليّ"[1].

وهذا التّعريف نجده يقارب التّعريف اللّسانيّ للسّياق، فقد جاء في قاموس اللّسانيات لـ: **جون ديبوا (jean Dubois)**:" السّياق هو المحيط، وهو الوحدات التي تسبق والتي تلحق وحدة معيّنة"[2]

لا يختلف هذا التّعريف الغربيّ عن التّعريف العربيّ من حيث المعنى، بحيث يشير هو الآخر إلى معنى التّتابع والانتظام.

2-اصطلاحا:

شكّل السّياق المحور الأساس في اهتمام اللّسانيات بصفة عامّة، واللّسانيات التّداوليّة بصفة خاصّة، "ويتكوّن مصطلح السّياق (le contexte) من السّابقة اللاتينيّة con- texte، أي مع النّسج حيث استعمل المصطلح الأوّل ليعني الكلمات المصاحبة للمقطوعات الموسيقيّة، ثمّ استعمل بعد ذلك في معنى النّص، أي تلك المجموعة من الكلمات المتراصّة مكتوبة أو مسموعة، ثمّ أصبح المصطلح، يعني ما يحيط بالكلمة المستعملة في النّص من ملابسات لغويّة وغير لغويّة"[3]. فمصطلح السّياق مصطلح مركّب، ارتبط استعماله لأوّل

---

[1]-paul robert ,petit robert ,isbn,paris ,1992,p:120.

[2] -jean dubois et autres ,dictionnaire de linguistique,la rousse paris,1989, mot contexte, p :120.

[3]- كريم زكي حسام الدين، أصول تراثيّة في اللّسانيات الحديثة، جريدة المقطم، القاهرة – مصر، ط3، 2001، ص:251.

الأمر بالكلمات المصاحبة للمقطوعات الموسيقيّة، ثمّ تشعّب، وصار يطلق على ما يحيط بالكلمات المستعملة في النّص من ملابسات لغويّة وغير لغويّة.

وقد عدّ مصطلح السّياق من المصطلحات الحديثة الصّعبة الضّبط والتّحديد، ولهذا فإنّ التّعاريف التي تطرّقت له اتّسمت بالتّعدّد والتباين، فقد عرّفه **عبد الفتّاح البركاوي** بقوله: " إنّ مصطلح السّياق (le contexte) قد اتّخذ عدّة معاني هي: ما يحيط بالوحدة اللّغويّة المستعملة في النّص، كما يعني قيود التّوارد المعجميّ، كما يعني النّص اللّغويّ الذي يتّسم بسعة نسبيّة ويؤدي معنى متكاملا سواء أكان ذلك النّص مكتوبا أم ملفوظا، كما يعني أيضا الأحوال والمواقف الخارجيّة ذات العـــلاقة بالكلام"[1]. يشير هذا التّعريف إلى أنّ السيّاق هو كل ما يحيط بالوحدة اللّغويّة من ظروف خارجيّة وملابسات خارجيّة تكون لها علاقة بالكلام، وتُعين على فهم المقصود منه.

وقد عرّفه **كمال بشر** في الكتاب الذي ترجمه **لستيفن أولمان (Stephen) Ullmann** المُعَنْوَنْ بـ " دور الكلمة في اللّغة " بأنّه: "النّظم اللّفظيّ للكلمة وموقعها من ذلك النّظم"،[2]وأضاف إلى هذا الكلام تعليقا آخر قائلا:" السّياق –على هذا التّفسير– ينبغي أن يشمل لا الكلمات والجمل الحقيقيّة السّابقة واللّاحقة فحسب، بل والقطعة كلّها والكتاب كلّه، كما ينبغي أن يشمل –بوجه من الوجوه –كل ما يتّصل بالكلمة من ظروف وملابسات، والعناصر غير اللّغويّة المتعلّقة بالمقام الذي تنطق فيه الكلمة لها أهمّيتها البالغة في هذا الشّأن"[3]. وهذا التّعريف يتّفق مع سابقه في النّظر إلى أنّ السيّاق يشمل مجموع الجمل،

---

[1]– عيد بلبع، السيّاق وتوجيه دلالة النص (مقدّمة في نظريّة البلاغة البنيويّة)، دار الكتب المصريّة، المدينة المنوّرة –السعوديّة، ط1 ،1429هـ/2008م، ص:126.

[2]– استيفن أولمان، دور الكلمة في اللغة، ترجمة: كمال بشر، دار غريب، القاهرة – مصر، ط2، 1997، ص: 68.

[3]– استيفن أولمان، دور الكلمة في اللغة، ترجمة: كمال بشر، ص: 68.

والكلمات والملابسات والظّروف المصاحبة لها، أي أنّ السيّاق يشمل الجانب اللّغوي وما يحيط به من ملابسات وظروف خارجيّة.

ويعدّ السّياق المرتكز الرّئيس في الدّرس التّداوليّ، الذي يتحقّق فيه الكلام، فتحليل النّصوص والخطابات كلّها مرتبطة به، ولهذا اعتبرته **فرانسواز أرمينيكو (Françoise A)** "مفهوما مركزيّا، يمتلك طابعه التّداوليّ، إلّا أنّ الصّعوبة تأتي من أين يبدأ أو أين ينتهي، ونلاحظ اتّساعه شيئا فشيئا، بمقدار ما تمرّ به من درجة تداوليّة لأخرى"[1]. فهي تربط السّياق بالنّشاط التّواصليّ، وترى بأنّه مفهوم يتّسم بالاتّساع، وهذا الأخير مردّه إلى تعدّد التّداوليات، فلا توجد تداوليّة واحدة، وبالتّالي فهو لا يملك حدودا مفهوميّة مضبوطة، وإنّما ضابطه الوحيد هو النّشاط التّواصليّ، ولهذا سنحاول التعرّف على أنواعه في المباحث اللّاحقة من هذا الفصل، ونبيّن تجلّيات المقاربة السّياقيّة في شرح المرزوقي باعتباره نصّا تواصليّا عابرا للأزمان وللأجيال.

3 – السّياق والمقام:

بالنّظر إلى مصطلح السّياق والمقام يخيّل إلى الدّارس أنّ لهما المعنى نفسه، غير أنّ بينهما بونا كبيرا، ولهذا سنعمل على توضيح هذا الافتراق والاختلاف بينهما انطلاقا من جهود الدّارسين في هذا المجال.

عند العودة إلى التّراث العربيّ القديم، نجد أنّ هذا المصطلح قد استخدم في مجال البلاغة، وقد عرف "بمطابقة الكلام لمقتضى الحال"، أو كما ما قيل لكلّ مقام مقال، والمقام يعنى به" مجموعة الظّروف الحافّة، والملابسات المخالطة، والكلام المرتبط بهما، الصّادر

[1]– فرانسواز أرمينيكو، المقاربة التّداوليّة، ترجمة: سعيد علّوش، مركز الإنماء القومي، الرباط – المغرب، دط، 1986، ص:48.

عنهما، والمرهون الدّواعي بزمانه، والموصول الأسباب بمكانه"[1]. فالمقام إذن: يتمثّل في الظّروف التي تشمل الكلام، وملابساته الزّمكانيّة، وأسبابه المُوجدة له.

كما يعرّف كذلك بأنّه" مجموعة الظّروف العامّة التي يتنزّل فيها الخطاب، ويتكوّن من المتكلّم والمستمع ومن أنساقهما المعرفيّة والإراديّة والتّقديريّة، ومن علاقاتهما التّفاعليّة المختلفة"[2]. أي أنّ المقام يتمثّل في مجموعة الظّروف والملابسات المشتركة بين المتخاطبين التي تتأسّس في ضوئها العمليّة التّواصليّة، ومن ثمّة سمّى **محمد السالم ولد الأمين** التّداوليّة بالمقاميّة لقيامها على الجانب التّواصليّ[3].

ونجد أنّ **جورج مونان (Mounin.G)** يفرّق بين المقام والسيّاق فيقول: "وينبغي تمييز السيّاق الذي هو لسانيّ، عن المقام الذي هو الخبرة غير اللّسانيّة... في المقام نشير إلى قلم على الطاولة، قائلين: أعطني إيّاه، ونكتب مقابل ذلك: أعطني القلم الذي على الطاولة، رادّين المقام الغائب إلى السيّاق اللّساني" [4]، يظهر من خلال هذا القول أنّ السّياق له مفهوم لسانيّ، أمّا المقام فهو مفهوم غير لسانيّ.

نشير إلى أنّ هناك بعض النقّاد يجمعون بين المصطلحين–السّياق والمقام– تحت مسمّى واحد ألا وهو "سيّاق المقام"، وهم يعنون به "مجموع الملابسات الخارجيّة التي تحكم عناصر الموقف اللّغويّ، من سياقات نفسيّة، تمثّل دوافع المرسل، أو تحكم استجابة المتلقّي،

---

[1]– محمد بدري عبد الجليل، تصوّر المقام في البلاغة العربيّة، دار المعرفة الجامعيّة، القاهرة – مصر، دط، 2005، ص:11.

[2]– المرجع نفسه، ص:17.

[3]– محمد سالم ولد محمد الأمين، مفهوم الحجاج عند بيرلمان وتطوّره في البلاغة المعاصرة ، مجلّة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة و الفنون والآداب، الكويت مجلد 28، يناير 2000، العدد 3، ص:87.

[4] –G.Mounin: Dictionnaire de_linguistique ,Quadrige,PUF,Paris,Edition,1974,P :83/84.

أو سياقات ثقافيّة تتعلّق بالمحيط الثّقافّي الذي يحكم المرسل والمتلقّي والرّسالة"[1]، أي أنّ سياق المقام يعني تلك المعطيات التي يشترك فيها كل من المرسل والمتلقّي ضمن مقام ثقافيّ تواصليّ معيّن، يجمع تجاربهما، ومعارفهما.

وسنحاول في بحثنا هذا الوقوف على مفهوم السّياق، وبيان حقيقته في شرح المرزوقي من خلال مقاربة النّظام القوليّ فيه، ذلك أنّ السيّاق يعدّ محورا أساسيّا في نظريّة التّواصل- حسب **جاكبسون(Jacobson)**- وهو المرجع الذي يعمل على إنجاح العمليّة الحواريّة، بتحديد العلاقات المتباينة بين أطراف الخطاب من جهة، وبجمعه بين الملفوظات والإشاريّات من جهة أخرى .

ثانيّا/ المقاربة السّياقيّة (النّقد السّياقيّ): إشكال المصطلح والمنهج:

يرجع انبثاق المناهج النّقديّة الحديثة في أوروبا إلى العديد من التّراكمات الفكريّة والثقافيّة المتباينة، وقد كان لتلاقح وتقاطع العديد من الآداب العالميّة سببا في إثرائها وتطوّرها، وكان لهذه المناهج تأثيرها في الدّراسات النّقديّة العربيّة، حيث تبلورت المناهج النّقديّة واتّخذت مسارين اثنين، الأوّل سياقيّ والثّاني نسقيّ.

1-المقاربة السّياقيّة (النّقد السّياقيّ Contextual criticism) وإشكال المصطلح:

يقتضي في البداية توضيح مصطلحي المقاربة والسّياقيّة كلّا على حِدا، حتى يتسنّى لنا بعد ذلك الجمع بينهما، والوصول إلى المفاهيم التي تُعنى بمصطلح المقاربة السياقيّة.

- **مفهوم المقاربة:** يعدّ مصطلح المقاربة" من المصطلحات الحديثة في النّقد والتّحليل واستعمالها – الأجنبيّ والعربيّ – دقيق جدّا إذ تتضمّن اعتماد منهج لا يشكّ في صلاحه في حدّ ذاته؛ ولكن لا يجزم بخصب نتائجه سلفا عنـــــد تطبيقه في ذلك الظّرف

[1]- فاطمة الشيدي، المعنى خارج النّص" أثر السيّاق في تحديد دلالات الخطاب"، دار نينوى للطباعة والنّشر، دمشق-سوريا، دط، 2011، ص:7/6.

المعين"[1]، بمعنى أنّ المقاربة تُعدد زوايا النّظر إلى العمل الأدبيّ؛ فهي لا تتقيّد بحدود المنهج ولا بالخلفيات المرجعيّة له، ولكن تأخذ من فلسفته لتمتزج مع ذاتيّة الباحث وتوجّهاته؛ عكس مصطلح المنهج المقيّد بالمرجعية والآليات الإجرائيّة.

- **مفهوم السّياقيّة:** يُعنى مصطلح السّياقيّة بتناول "الأبعاد الخارجيّة المؤثّرة في النّص وهذه الأبعاد تتعلّق بكاتب النّص وبيئته وقارئ النّص وزمن النّص"[2]، أي أنّ الملابسات الخارجيّة والإسقاطات السياقيّة والأحكام التذوقيّة، تلعب دورا رئيسيّا في تحديد مقاصد النّص ودلالته، وبها يستعين النّاقد في قراءته للنّصوص، وانطلاقا من الجمع بين المصطلحين يمكن الحديث عن المقاربة السّياقيّة أو النّقد السّياقيّ.
- **مفهوم المقاربة السّياقيّة:** تعدّ من بين المقاربات الحديثة؛ التي تهتم بدراسة الخطاب في سياق استعماله، وتعدّ هذه المقاربة من بين مباحث التّداوليّة، بل إنّ هناك من يعرّف التداوليّة بأنّها المقاربة السّياقيّة للخطاب،" نقول المقاربة التّداوليّة هي علم المواضع السّياقي، فهي سياقيّة لأنّ مفهوم السّياق هو أحسن ما يسم هذه الطوبيقا"[3]. كما تعرّف أيضا على أنها: "علم الاستعمال اللّساني ضمن السّياق، وبتوسّع أكثر هي استعمال العلامات ضمن السّياق. وتدفع أهميّة هذا المفهوم الأخير **بماكس بليك Max Black** إلى إعادة تسميّة التّداوليّة: ففي نظره عليها أن تسمّى البراغماتيّة" السّياقيّة"[4]. وبهذا

---

[1]–عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، تونس، ط3، دت، ص:187.

[2]– عبد الله خضر حمد، مناهج النقد الأدبي السياقيّة والنسقيّة، دار القلم، بيروت – لبنان، دط، دت، ص:19.

[3]– فيليب بلانشيه، التداوليّة من أوستين إلى غوفمان، ترجمة: صابر الحبّاشة، دار الحوار للنّشر والتوزيع، اللاذقيّة –سوريا، ط1، 2007، ص:185.

[4]– حافظ إسماعيل علوي، التداوليات "علم استعمال اللّغة، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2011، ص:74.

فالمقاربة السّياقيّة هي أحسن تسميّة للمقاربة التّداوليّة، باعتبار هذه الأخيرة تدرس اللّغة لا كبنية مجرّدة عن محيطها وملابساتها الخارجيّة، وإنّما تركّز على اللّغة في سياقها التّواصليّ، بمعنى هي تلك المنهجيّة التي تدرس الجانب الوظيفيّ والتّداوليّ والسّياقيّ في النّص أو الخطاب، وتدرس العلاقات الموجودة بين المتكلّم والمخاطب مع التّركيز على الجانب الحجاجيّ والاقناعيّ وأفعال الكلام داخل النّص. ولهذا "يعدّ السّياق كما قد نفهمه مفهوما مركزيّا يملك طابعه التّداوليّ" [1]. فهو ركيزة الدّرس التّداوليّ كلّه، فتحليل الخطابات والنّصوص يرتكز عليه في فهم دلالاتها المختلفة.

- **مفهوم النّقد السّياقيّ:** إذا كان الحديث عن المقاربة السّياقيّة هو حديث بالضرورة عن النّقد السّياقيّ، فإنّ ذلك يقتضي الوقوف على مفاهيم النّقد السّياقيّ وتعدّدها عند الدّارسين والنّقاد ومنها:

- هو ذلك "النّوع من النّقد الذي يبحث في الظّروف التي ظهر فيها العمل الإبداعيّ، وتأثيراته على الفرد والمجتمع، ويعرّف على أنّه" تلك الممارسة النّقديّة التي تقارب النّص الإبداعيّ معتمدة في ذلك على المؤثّرات الخارجيّة سواء كانت تاريخيّة أو نفسيّة أو اجتماعيّة"[2]، أي أنّ النّقد السّياقيّ يحلّل النّص الإبداعيّ انطلاقا من المعطيات والظّروف الخارجيّة المحيطة به؛ من جوانب تاريخيّة واجتماعيّة ونّفسيّة.
- هو ذلك النّقد الذي "ينطلق من النّص ليصل إلى خارجه ثمّ يعود إلى النّص بما استحصد من معرفة، فهو عملية تولّي السّياق الأولويّة على حساب النّص، وتفسّر هذا الأخير على ضوئه، بل تجعله تابعا له"[3]، يتّضح من هذا القول أنّ النّقد السّياقيّ

---

[1]– فرانسواز أرمينيكو، المقاربة التّداوليّة، ترجمة: سعيد علّوش، ص:48.

[2]– محمد بلوحي، آليات الخطاب النقدي العربي الحديث في مقارنة الشعر الجاهلي بحث في تجلّيات القراءات السياقيّة"، منشورات الاتّحاد العربي، دمشق– سوريا، ط1، 2004، ص:9.

[3]– حبيب مونسي، نقد النّقد" المنجز العربي في النقد"، ص:5.

ينطلق في تحليله للنّصوص والخطابات من الظّروف والملابسات والمؤثّرات الخارجيّة التي أوجدتها.

إذًا، يعدّ النّقد السّياقيّ إضاءة للنّص الإبداعيّ من الخارج، وذلك باستثمار كلّ المعطيات السّياقيّة والتّاريخيّة والنّفسيّة والاجتماعيّة المحيطة بالعمل الإبداعيّ، وذلك لما للنّص من شبكة علاقات بينه وبين تلك السّياقات، ذلك أنّ النص يخضع للمؤثّرات الثّقافيّة، والحضاريّة التي توجّه رؤية المبدع، وبالتّالي تكون تلك المواجهات الخارجيّة سبيلا لفهم النّص الإبداعيّ والكشف عن أسراره، الأمر الذي يجعل الآليات المنهجيّة لمقاربة النّص تختلف من منهج سياقيّ لمنهج آخر.

وقد شاع النّقد السّياقي في منتصف القرن العشرين في أوروبا، وتعدّ هذه الفكرة من بين أعظم الأفكار تأثيرا وأقواها تأصيلا في الدّرس النّقديّ، و"يقصد بذلك أنّ الشّيء لا يمكن أن يفهم بمعزل عن سياقاته، وإنّما يفهم –فقط– بدراسة أسبابه ونتائجه وعلاقاته المتبادلة"[1]. فقد سعى الكثير من النّقاد والمفكّرين إلى دراسة وقائع أبحاثهم دراسة أصوليّة بالبحث في الأسباب الموجدة للإبداع الأدبيّ، والنّتائج المتوخاة منه، وعلاقاته الخارجيّة.

وكانوا بجهودهم هاته يسعون إلى وضع تأصيل علميّ للنّقد شأنه في ذلك شأن العلوم الطبيعيّة، إذ كانوا متأثّرين أشدّ التّأثّر بنتائجها الدّقيقة" فقد كان كثير من مفكري القرن التّاسع عشر يريدون أن يجعلوا النّقد علميّا ذلك لأنّهم كانوا، من جهة معجبين بدقّة العلوم الطّبيعيّة ويقينها،...ومن جهة أخرى فقد راعتهم ذاتيّة الأحكام النّقديّة، وهي ذاتيّة بدت ميؤوسا منها، كما راعتهم الخلافات التي لا تنتهي بين النّقاد"[2]، وبالتّالي فقد كان تباين الأحكام النّقديّة

[1]– مرشد الزبيدي، اتّجاهات نقد الشعر العربي في العراق" دراسة الجهود النّقديّة المنشورة في الصّحافة العراقيّة بين1958–1990، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، العراق، دط، 1999، ص120.

[2]– جيروم ستولنيتز، النقد الفنّي "دراسة جماليّة وفلسفيّة"، ترجمة: فؤاد زكريا، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، مصر، دط،2009، ص:668.

واختلاف نتائجها سببا وجيها دفع النقّاد إلى البحث عن منهج علميّ دقيق موحّد يوصل إلى نتائج دقيقة، وموحّدة كذلك، فاهتدوا إلى النّقد السّياقيّ الذي رأوا فيه تطوّرا فكريّا يبشّر بتحقيق هذا الأمل.

ومنه فالمناهج السّياقيّة أو المناهج الخارجيّة هي "المناهج التي عاينت النّص من خلال إطاره التّاريخيّ أو الاجتماعيّ أو النّفسيّ، وتؤكّد على السّياق العام لمؤلفه أو مرجعيته النّفسيّة ومنها التّاريخيّ والاجتماعيّ والنّفسيّ، وهي دعوة ضمنيّة إلى الإلمام بالمرجعيات الخارجيّة مع تحفّظ على الدّخول في النّص إلّا من خلال تلك السّياقات المحيطة بالمبدع"[1]، وعليه فالمناهج السّياقيّة هي التي تدرس النّصوص الأدبيّة في ظروف نشأتها، والسّياقات الخارجيّة الموجدة لها، والتّأثيرات التي يتوقّع للنّص أن يؤثّر بها فيما يحيط بها.

وبالتّالي فإنّ الإحاطة بجميع الملابسات الخارجيّة مطلب أساسيّ يرتكز عليه هذا النّقد، "فلا بدّ لنا من الإحاطة بالظّروف المؤثّرة في إنتاج العمل الفنّي من المجتمع والنّظام الاقتصادي أو السيّاسيّ، فهي في هذا النّوع من النّقد من أهمّ السّبل المؤدّية إلى التّحليل الدّقيق للعمل الفنّي"[2]. إذن بتحقّق هذا المطلب في النّقد السّياقيّ، يكون قد ألمّ بظروف العمل الفنّي إلماما كبيرا، فهو يدرس كل ما يحيط به من الملابسات السّياقيّة المؤثّرة عليه بشكل أو بآخر، فضلا عن عموميّة الفكر الجماليّ عند النّاقد، ممّا يؤدّي إلى وضوح الرّؤيا الجماليّة وعمقها عند المتذوّقين، في تأمّلهم للنّتاجات الإبداعيّة أدبا كانت أم فنونا تشكيليّة أم نقدا.

---

[1]– بسام قطوس، دليل النظريّة النقديّة المعاصرة "مناهج وتيارات"، مكتبة دار العروبة، الكويت، ط1، 2004، ص:19.

[2]– علي شناوة آل وادي وسامر قحطان سلمان، النقد الفنّي "دراسة في المفاهيم والتطبيقات"، دار الرضوان للنشر والتوزيع، عمان–الأردن، ط1، 2014، ص:30.

انطلاقا ممّا سبق يمكن القول إنّ ميلاد النّقد السّياقيّ يعدّ مكسبا كبيرا للدّراسات النّقديّة في العصر الحديث، إذ أنّ ظهوره قد فتح المجال واسعا أمام تطوّر الدّراسات النّقديّة، والتي راحت تستثمر نتائجه في دراساتها، وتبني عليه تطلّعاتها، وقد ساهم في إخراج العديد من الأعمال الأدبيّة والنّقديّة إلى النّور بعدما كانت مطمورة، وساهم في إضاءتها خارجيّا، وتقريبها من المتلقّي، والاستفادة من خبراتها ومعارفها، واستغلالها في الحقل النّقديّ.

2- المقاربة السّياقيّة وإشكال المنهج: تتّبع المقاربة السّياقيّة للنّصوص والخطابات مجموعة من المفاهيم والمرتكزات الإجرائيّة تعد أساسيّة في إضاءتها منها:

- **البيئة (الزّمان، والمكان، والأحداث):** تحديد بيئة الكلام المراد دراستها بدقّة، وذلك تجنّبا للخلط بين مختلف المستويات اللّغوية المدروسة.

- **الأطراف المتخاطبة والمعرفة المشتركة بينها:** من خلال الاعتماد على سياق الحال أو المقام وكلّ ما يتّصل به من عناصر الكلام الفعليّ وظروفه، وملابساته، من مشاركين في الحدث الكلاميّ، وشخصيّاتهم وتكوينهم الثّقافيّ.

-**تحديد الموضوع:** حتى يتسنّى للمتلقّي/النّاقد فهمه وتحليله إلى مكوناته الأساسيّة سعيا للكشف عن العلاقات الدّاخليّة الكائنة بينها للوصول إلى المعنى المتّصل أيضا بمستويات التّحليل المختلفة (الصوتيّ/المعجميّ/النّحويّ/الدّلاليّ)[1].

وبهذا يمكن القول إنّ التحليل السّياقيّ يتشكّل من عناصر لغويّة متداخلة، تصل في نهاية المطاف إلى المعنى، وتبيّن الدّلالة الحقيقيّة للكلام، وهو ما جعل اللّغويون يدركون جيّدا أهميّة السّياق في تحديد المعنى وتوجيهه، فدعوا إلى مقاربة النّصوص الإبداعيّة سياقيّا بغية كشفها للقارئ للاستفادة والإفادة منها.

[1]- كريم زكي حسام الدين، أصول تراثيّة في علم اللّغة، مكتبة الأنجلو مصريّة، القاهرة- مصر، ط1، 1985، ص74/75.

ثالثا/ مناهج النّقد السّياقيّ(المقاربة السّياقيّة):

تتعدّد مناهج النّقد السّياقيّ بتعدّد الأصول الفلسفيّة والمنطلقات الفكريّة للباحثين والنّقاد، فمنهم من يدعو إلى دراسة النّص الإبداعيّ من زاويّة تاريخيّة أو ما يُعرف بالنّقد التّاريخيّ؛ وذلك بالتّركيز على زمان ومكان العمل الإبداعيّ، وموضوع الإبداع وأطراف العمليّة الإبداعيّة، ومنهم من يدعو إلى دراسته من زاوية اجتماعيّة أو ما اصطلح عليه بالنّقد الاجتماعيّ، الذي يُعنى بدراسة البيئة الإبداعيّة ووظيفة الإبداع ...إلخ، وفريق آخر يرى ضرورة دراسته من زاويّة نفسيّة أي النّقد النّفسيّ، من خلال البحث في نفسيّة المبدع وبيان علاقة العمل الإبداعيّ بها ...إلخ. وإن تعددّت آليات هذه المناهج إلّا أنّها تتّفق في دراسة العمل الإبداعيّ من الخارج، وترى ضرورة إخراجه إلى النّور حتى يفيد منه المتلقّي ويستفيد، وبالتّالي الدّفع بعجلة الدّراسات النّقديّة قُدما.

المبحث الثّاني/ المقاربة التّاريخيّة (النّقد التّاريخيّ) لشرح المرزوقي وتجليّاتها:

يعتبر الإبداع الفكريّ ظاهرة ثقافيّة لأنّه يمكننّا من استخراج بعض الخلاصات التي تهمّ البنية التّاريخيّة للمجموعات الثّقافيّة، كما يمكننا من استخلاص أحداثها المختلفة وأعرافها وتقاليدها وديانتها، وماضيها وحاضرها، وجميع مظاهر حضارتها العلميّة والسّياسيّة والفنّية، المحادثات المستعملة في مقامات خاصّة ودور أعضاء المجتمع وحقوقهم، ويسعى النقّاد إلى فهم مدى تأثير العمل الأدبيّ في القرّاء، باعتباره نسقا نوعيّا من التّواصل، ليكون التّاريخ إذن عملية ثلاثيّة الأبعاد، حيث أنّها تقف على تاريخ الإنتاج، وتاريخ البنيات الأدبيّة، وشرح أثرها بالعودة إلى التّاريخ، فالأثر يُبِين عن زمان التّأليف، وظروف العصر، وبالتّالي يعتمد عليه النّاقد في استخلاص هذا الواقع من الظّاهرة الأدبيّة إيمانا منه أنّها تحتوي مضمون زمانها في كلّ أبعادها الحضاريّة والانسانيّة، والتّاريخ يساعدنا للوصول إلى حقائق وتعميمات

لا تساعدنا على فهم الماضي فحسب، وإنّما تساعدنا أيضا على فهم الحاضر، بل والتّنبؤ بالمستقبل، وهذا ما يؤكّد على البعد العلمي للتّاريخ.

أوّلا/ مفهوم النّقد التّاريخيّ (Historical Criticism):

يعتبر النّقد التّاريخي من المناهج السّياقيّة؛ التي تؤمن بأنّ النّصوص الأدبيّة هي وليدة سياق خارجيّ محدّد (أي نتاج محيط وبيئة معينة)؛ حيث تنتقل الدّراسة من النّظرة الكليّة التي تستدعي الذّوق إلى النّظرة الجزئيّة التي تتوّلى مهمّة تتبّع الظّاهرة عن طريق الاستقراء والاستدلال. إذ يعدّ المنهج التّاريخيّ أوّل المناهج النّقديّة ظهورا في العصر الحديث، وهو مرتبط بالفكر الإنسانيّ وبتطوّره عبر العصور المختلفة، وهو من بين المناهج النّقديّة الخارجيّة التي تعطي الأولويّة للظّروف التّاريخيّة، والاجتماعيّة الموجدة للعمل الأدبيّ، في حين تهمل المستويات الدّلاليّة الأخرى فهو" يتّخذ من حوادث التّاريخ السّياسيّ والاجتماعيّ آليّات إجرائيّة لتفسير الأدب وتعليل ظواهره"[1]. أي أنّه يعمل على دراسة ما حول النّص من بيئة زمانيّة ومكانيّة، وأحداث وتاريخ الشّخصيات وسمات العصر، وغير ذلك...الخ، فهو يتّكئ "على ما يشبه سلسلة المعادلات السببّية، فالنّص ثمرة صاحبه، والأديب صورة لثقافه، والثّقافة إفراز للبيئة، والبيئة جزء من التّاريخ، فإذا النّقد تاريخ للأديب من خلال بيئته"[2]، بمعنى دراسة الأديب أو الظّواهر الأدبيّة العامّة تبّعا للتّطوّر الفنّي والاجتماعيّ والسّياسيّ والدّينيّ.

بالتّالي فهو يرى بأنّ الكلّ نص يمثّل انعكاسا للمؤثّرات الخارجيّة، وأنّ المبدع جزء من تفكير جمعيّ، وهو صورة عاكسة للبيئة وللعصر وللمجتمع الذي يعيش فيه. وهو ليس

[1]– يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي المعاصر، جسور للنّشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2007، ص:15.

[2]– عبد السلام المسدي، في آليات النقد الأدبي، دار الجنوب تونس، ط1، 1994، ص: 88.

حديث النّشأة كما يزعم البعض، وليس وليد البيئة الغربيّة الأوروبيّة، ذلك أنّ العرب قد عرفوه في نقدهم، وساروا عليه من خلال إحصاء الشّعراء المشهورين، وخير مثال يضرب في هذا السّياق كتاب فنّ الشّعر لأرسطو، ونقد الشّعر لابن قتيبة.

وقد تبلور النّقد التّاريخيّ " داخل المدرسة الرومانسيّة وانبثق عنها، فالرومانسيّة هي التي بلورت وعي الانسان بالزّمن، وتصوّره للتّاريخ ووضوح فكرة التّسلسل والتّطوّر والارتقاء"[1]، أي أنّه قد كان الفضل للمدرسة الرومانسيّة في بلورة الوعي الإنساني بالزّمن، وعملت على ضبط تصوّر الإنسان للتّاريخ، كما ربطت مسيرة الإنسان في الحياة بقوانين النّشوء والارتقاء والتّطوّر، والتّحوّل من المراحل البدائيّة إلى المراحل الأكثر تطوّرا. وبالتّالي فالرومانسيّة كانت العامل الأساسيّ في تطوير المنهج التّاريخيّ وبلورته وتوضيح معالمه والمضيّ به قدما.

وثمّة ارتباط وثيق بين الأدب والتّاريخ، ذلك أنّ الأدب يوظّف مختلف الأحداث التّاريخيّة من أجل ايصال رسالته الأدبيّة؛ كأن يتحدّث شاعر أو أديب عن مقتل الإمام علي كرّم الله وجهه، أو عن سقوط الأندلس أو عن فتح مدينة عمورّة من طرف المعتصم بالله البغداديّ، كلّ هذه الإحالات تستلهم منها المواضيع والنّصوص، تفسيرا وقياسا.

في المقابل فإنّ المؤرّخ ينهل من الأدب، فيسترشد بالأدب للحصول على الوقائع التّاريخيّة، كما في الأشعار التي تحدّثت عن فتح عمورّية ؛ومن ذلك قول أبي تمّام:

يَا يَوْمَ وَقْعَةِ عَمُّورِيَّةَ انْصَرَفَتْ مِنْكَ المُنَى حُفَّلاً مَعْسُولَةَ الحَلَبِ

لَقَدْ تَرَكْتَ أَمِيرَ المُؤْمِنِينَ بِهَا لِلنَّارِ يَوْمًا ذَلِيلَ الصَّخْرِ وَالخُشُبِ

وهكذا فالقصيدة فيها تصوير للانتصار السّاحق للمعتصم بالله البغدادي على الرّوم في المكان التّاريخيّ عموريّة، حيث لم يترك المدينة إلّا وقد خلّصها من مغتصبيها.

[1]– عبد الله خضر حمد، مناهج النقد الأدبي السّياقيّة والنّسقيّة، ص:23.

فالتّاريخ والأدب يترابطان ترابطا عضويّا، وإن كانا يختلفان في طريقة تناول المواضيع، فالمؤرّخ يتّخذ من المادّة الأدبيّة وثيقة تاريخيّة لاستقصاء وتسجيل المعلومات،" إذ يدرس الظّاهرة الأدبيّة على أنّها حدث تاريخيّ، فيبحث في "الدّوافع التي حملت الأديب على الإبداع، متحرّيا التّطابق الوارد بين الرّوايات والأخبار من جهة والواقع التّاريخيّ من جهة أخرى، وبذلك يجعل من النّقد وعاء للتّاريخ. وكأنّ الأعمال الأدبيّة كتبت لدعم الواقع التّاريخيّ لا العكس"[1]، فهو من خلال هذا العمل يسعى لفهم السّياق التّاريخيّ الموجد للعمل الأدبيّ والظّروف المصاحبة لإنتاجه.

في حين يأخذ الأديب التّاريخ للتّوظيف والتّسجيل والمشاركة "وذلك لأنّ الأدب يسجّل كلّ الحوادث والأطر المتعاقبة فيصوّرها ثمّ يتأثّر بها"[2]، فالأدب يعتبر تعبيرا واقعيّا عن الحوادث والوقائع المختلفة سواء كانت سياسيّة أو اجتماعيّة...إلخ، ويعدّ مصدرا موثوقا من مصادرها التّاريخيّة، غير أنّ المؤرّخ ينحصر في إطار الماضي فقط، في حين يتجاوز الأديب ذلك، لينطلق من الماضي ويربطه بالحاضر ويستشرف من خلاله بالمستقبل.

وبهذا نجد أنّ النّقد التّاريخيّ يركّز على الظّروف التّاريخيّة الموجدة للعمل الأدبيّ، بيد أنّه يلغي الجوانب الدّلاليّة ويهمّشها على الرّغم من أهمّيتها في تفسير العمل الأدبيّ، وبهذا يتحوّل التّاريخ إلى خادم للنّص الأدبيّ، وبالتّالي فالدّراسة هنا تتوخّى هدف محدّد يقتصر على الجانب التّاريخيّ لا غير.

ويُعنى منهج النّقد التّاريخيّ ببيان الأثر الذي تتركه الوقائع في العمل الأدبيّ، أي أنّ الأثر يوضّح ملابسات العمل الأدبيّ وظروف إنتاجه، لذلك يعمد النّقاد إلى كشف هذه

---

[1]– أحمد الرّقب، نقد النّقد، يوسف بكّار ناقدا، دار اليازوري للنّشر ،عمّان–الأردن،ط1، 2009، ص:15.

[2]– أحمد الشّايب، أصول النقد الأدبي، مكتبة النّهضة المصريّة للنّشر والتّوزيع، القاهرة–مصر، ط1، 1994، ص:94.

الملابسات لفهم ملابساتها وأبعادها المختلفة. وفي هذا السّعي نجده يركن إلى المنهج التّاريخيّ حيث يستقي منه مختلف الأحداث والوقائع التّاريخيّة، كما يعمد إلى تصنيف المعلومات وتبويبها تيسيرا للرجوع إليها والاستفادة منها.

كما يعدّ النّقد التّاريخي" ثمرة من ثمرات تأثير الدّراسات العلميّة التي صحبها نزعة للبحث عن أصول الأشياء، والتّنقيب عنها وتعليلها، لذا سعى لتطبيق قوانين العلم الصّرف على الأدب"[1]

وعليه، فالنّقد التّاريخيّ هو بحث يرتكز على أسس عمليّة، تنطلق من رصد الأشكال مرورا بالفرضيّات التي تنطلق من معلومات وبيانات، حيث يتمّ إخضاعها للتّحقيق وتدقيق النّظر وصولا إلى حقائق تمكّن الباحث من تعليل الأحداث التي وقعت في الماضي، وتمكّن من فهم علّة حدوثها، وبالتّالي فالنّقد التّاريخيّ يهدف للوصول إلى الحقيقة باتّباع أسس علميّة ومنطقيّة دقيقة.

إذن: يتحدّد المعنى الحقيقيّ للنّص بوضعه في سياقه التّاريخي العام، بمعنى تحديد الظّروف المنتجة للنّص، أو الظّروف التي أفرزته، أو تحديد الأحداث الكبرى التي تندرج ضمنها الأحداث الواردة في النّص.

وقد تبلور النّقد التّاريخيّ في أوروبا في القرن التّاسع على إثر التّطوّرات العلميّة التي نتجت عن تطوّر العلوم التجريبيّة جرّاء النّهضة العلميّة التي شهدتها أوروبا، "إذ لم يكن النّقد الأدبيّ بمنأى عن التّأثّر بالنّهضة العلميّة بل على العكس من ذلك سعى إلى اقتناص مناهج العلم والإفادة منها أيّما إفادة"[2].

---

[1]– إبراهيم السّعافين، مناهج النقد الأدبي الحديث، منشورات جامعة القدس المفتوحة، عمان– الأردن، ط1، 1997، ص:40.

[2]– بسّام قطوس، دليل النظريّة النقديّة المعاصرة، ص:33.

ومن أبرز أعلام النّقد التّاريخيّ عند الغرب نجد النقّاد الفرنسيين: **هيوليت تين (H.Taine)** (1828-1893) الذي درس الأدب من خلال العرق أو الجنس، والبيئة، والزّمان والمكان. **وفاردیناند برونتیار(F.Brunetiére)**(1849-1906) الذي حاول أن يطبّق نظرية داروين" النّشأة والتّطوّر على الأدب، ونظر إلى الأجناس الأدبيّة على أنّها كائنات عضويّة تتطوّر كتطوّر الانسان. **وسانت بوف (Saite Beuve)** (1804-1869) الذي درس شخصيّة الأديب، وقام بتقصّي حياة الكاتب بمختلف أشكالها، وأطلق عليها اسم "وعاء الكاتب، إضافة **غوستاف لانسون (Lanson Gustave)** (1857-1934) الذي تحدّث عن منهج تاريخ الأدب وعن الرّوح العلميّة[1].

فقد قام هؤلاء النّقاد بوضع الأسس النّظريّة لهذا المنهج، إلّا أنّ النّاقد **سانت بيف (Saite Beuve)** هو الذي طوّره بشكل واضح، ثمّ جاء بعده النّاقد **لانسون (Lanson Gustave)** الذي قدّم نظريّة تقوم على مفاهيم محدّدة ومقولات منظّمة شكّلت الأسس التي يقوم عليها هذا المنهج، وذلك في مؤلّفه "منهج البحث في الأدب واللّغة "الذي ترجم فيما بعد من طرف النّاقد المصريّ "محمد مندور"[2].

فقد آمن هؤلاء النّقاد بضرورة مراعاة المحيط التّاريخيّ، والمناخ المنتج للأعمال الأدبيّة ودعوا إلى ضرورة التزامه في تتبّع وفهم الإبداع الأدبيّ، وبذلك كان لهم الفضل في التّأسيس لمنهج يحاول دراسة الأدب ونقده بمراعاة المحيط التّاريخيّ.

أمّا تبلور النّقد التّاريخيّ في العالم فيعود إلى التّغيّر الذي مسّ السّاحة النّقديّة العربيّة، التي بدأت تنهل من النّظريات النّقديّة الغربيّة وتحاول استلهام أدواتها ومفاهيمها، في تناولها

---

[1]- محمد مندور، في الأدب والنقد، دار النهضة، القاهرة - مصر، ط1، 1988، ص:81،73،57.

[2]- فتحي المسكيني، مناهج الدّراسات الأدبيّة الحديثة من التاريخ إلى الحجاج، مؤسّسة الرّحاب الحديثة، بيروت - لبنان، ط1 ، 2010، ص:31.

للقضايا الأدبيّة والنّقديّة، ومن أبرز أعلامه النّاقد المصري أحمد ضيف(1880-1945) فقد كان أوّل من فتح باب النّقد المنهجي في أدبنا الحديث، وكان قد تخرّج من مدرسة لانسون الفرنسيّة[1]، وقد حذا حذوه جملة من النقّاد أمثال طه حسين(1889-1945)، وزكي مبارك(1893-1952)، وأحمد أمين(1886-1954)، أمين الخولي وغيرهم كثير.

وكان النّقد التّاريخيّ الذي عرفته مصر العامل الأساسيّ في بلورة هذا المنهج في التّراث العربيّ، فقد احتكّ الكاتب النّاقد طه حسين بالثّقافة الغربيّة؛ "من خلال تتلمذه على يدّ مستشرقين؛ ممن منحوه الدّقة العلميّة في البحث استنادا إلى السّياق التّاريخيّ والاجتماعيّ الذي غدا المحدّد الرّئيس للدّراسة والتّحليل والنّقد" [2].

ومنه نجد أنّ طه حسين ومن حذا حذوه من الباحثين، قد أفادوا من الطّرح الغربيّ في مجال النّقد التّاريخيّ في دراسة العديد من الأعمال الأدبيّة العربيّة، وحاولوا تقديم البديل لما هو موجود في السّاحة النّقديّة العربيّة، وقد شكّلوا في ذلك نقلة نوعيّة في تاريخ النّقد العربيّ وطرق تحليل الظّاهرة الأدبيّة.

وأمّا في الجزائر فيمكن القول "بأنّ النّقد التّاريخيّ هو البوّابة المنهجيّة الأولى في فتح الخطاب النّقديّ الجزائريّ عينه عليها ابتداء من الستّينات من القرن الماضي"[3]، ومن أعلامه نجد: محمد العيد آل خليفة في مؤلفه "محمد العيد آل خليفة"، أبو القاسم سعد الله في كتابه" تجارب في الأدب والرّحلة"، وعبد الله الركيبي في مؤلفه" القصّة الجزائريّة القصيرة"، ومحمد ناصر في "الشّعر الجزائريّ الحديث"، محمد صالح خرفي " الشّعر الجزائري الحديث".

---

[1]- يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي الحديث، ص:18.

[2]- فتحي المسكيني، مناهج الدّراسات الأدبيّة الحديثة من التاريخ إلى الحجاج، ص:55.

[3]- يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر من اللانسونيّة إلى الألسنيّة، إصدارات رابط ابداع الثقافيّة، الرغاية- الجزائر، دط، 2002، ص: 22.

ثانيا/الآليات الإجرائيّة للنّقد التّاريخيّ: يرتكز النّقد التاريخيّ على مجموعة من المرتكزات، نذكر منها:

1- **تحديد المكان أو البيئة أو الوسط (The environment):** ويقصد به الفضاء الجغرافيّ وانعكاساته الاجتماعيّة في النّص، أي بيئة الكاتب التي تنعكس بكلّ تأكيد على مسرح الأحداث وعنصر المكان وطبيعة الشّخصيات بالعمل الأدبيّ، " فالبيئة تؤثّر في ذات الأديب المبدع من جهة، وفي عمله الأدبيّ من جهة أخرى"[1]، ولهذا فإنّه وجب النّظر في البيئة التي تحيط بالعمل الإبداعيّ جيّدا لفهمه والوصول إلى الغاية المرجوّة من إنتاجه.

2- **تحديد الزّمان أو العصر The time):** أي زمن كتابة الإنتاج الأدبيّ، وهو كلّ ما يتعلق بزمن الكاتب والبيئة التي نشأ فيها والتي انعكست بالطّبع على سطور النّص الدّاخليّة.

3- **تحديد الموضوع (The Topic):** يعدّ تحديد موضوع الإنتاج الإبداعيّ أمر بالغ الأهميّة في النّقد، فقبل تطبيق المنهج التّاريخيّ على العمل الإبداعيّ، وجب ضبط موضوع الإبداع بدقّة حتى يتسنّى للنّاقد فهمه ومن ثمّ تحليله، وكشف العوامل والأسباب المتحكّمة في ظهوره والوقوف على الأهداف المرجوّة من إنتاجه.

4- **تحديد أطراف الخطاب (The parties to the speech)** المنتج والمستقبل: يُعنى السّياق التّاريخيّ بتحديد أطراف العمليّة التّخاطبيّة، حيث يحدّد منتج الخطاب ونوعه بدقّة، كما يقف على المتلقّي ونوعه أيضا، كما يعمل على فك الشّفرة التّواصليّة بينهما، ليصل إلى الهدف المبتغى من العمليّة التّواصليّة أو التّخاطبيّة.

---

[1]- عبد الله خضر حمد، مناهج النقد الأدبي السياقيّة والنسقيّة، ص:27.

وكلّ هذه الآليّات الإجرائيّة جعلت النّقد التّاريخيّ يبذل جهودا جبّارة من أجل تقديم المادّة الأدبيّة الموثوقة، وبالتّالي فهو يرتكز على جملة من المرتكزات السّببيّة، فالنّص هو نتاج للأديب وثمرة له، والأديب صورة عن ثقافته، والثّقافة انعكاس للبيئة التي نشأت فيها، والبيئة هي جزء من التّاريخ، وبالتّالي فالنّقد يعدّ تأريخا للأديب بواسطة بيئته.

ثالثا/اشتغال آليات النّقد التّاريخيّ في شرح المرزوقي:

1- تحديد البيئة (The environment) والزّمان أو العصر (The time):

عرفت البيئة في العصر العباسيّ نشاطا أدبيّا كبيّرا، لاسيّما في الكتابة النّثريّة، سواء في فنّ الرّسائل أو الشّروح الشّعريّة فقد تهيّأت أمام الأدباء "كلّ السّبل التي تحفّزهم على للارتقاء بقدراتهم الفنيّة، وصقل ملكتهم الأدبيّة، وشحذ طاقاتهم الإبداعيّة في صناعاتهم التي أصبحت مطلبا لدى كلّ الأمراء، وحكّام الممالك المستقلّة، وغيرهم؛ بلوغا لأسمى المراتب في الدّولة، فضلا عن نيل وسام الشّهرة والخلود[1]، أي أنّ توفّر الظّروف المناسبة للبيئة الإبداعيّة –المؤلّفات النّثرية– المناسبة كان عامل تشجيع للكُتّاب للنّهوض بقدراتهم الفنّية وصقل ملكاتهم الأدبيّة، وتفجير طاقاتهم الإبداعيّة في هذا المجال، وكان للعامل السيّاسي دور كبير في ذلك؛ حيث عمل الخلفاء والوزراء على استقطابهم إلى مجالسهم الأدبيّة وقرّبوهم منهم، وشجّعوا أعمالهم، وأجزلوا لهم العطايا، بل و"قاموا باجتذابهم للإقامة في كنفهم وإسناد المناصب الرّفيعة إليهم؛ لأنّهم أدركوا ما لبضاعتهم من قيمة عاليّة وما تحقّقه رسائلهم المحبرة"[2]، إذن كلّ هذه العوامل مجتمعة أسهمت في تهيئة الأرضيّة لظهور الكثير من الفنون الأدبيّة بما في ذلك خطابات الشّروح الشّعريّة.

---

[1]- غانم جواد رضا الحسن، الرسائل الأدبيّة النّثريّة في القرن الرابع للهجرة" العراق والمشرق الإسلامي"، دار الكتب العلميّة، بيروت–لبنان، ط1، 2011، ص:143.

[2]- غانم جواد رضا الحسن، الرسائل الأدبيّة النّثريّة في القرن الرابع للهجرة "العراق والمشرق الإسلامي"، ص:144.

وقد ظهر شرح المرزوقي في العصر العبّاسي في القرن الخامس للهجرة، في بيئة عرفت اهتماما كبيرا بشرح الشّعر، وشهدت ازدهارا وتنوّعا كبيرا فيه، كما سجّلت فيه وثبات واسعة المدى، "إذ أخذوا في استكمال ما قصّر سابقوهم في شرحه أو تركوه بدون شرح"[1]، يقول أحمد أمين: "**فكم كنّا نقرأ في كتب الأقدمين عن عمود الشّعر، ونحفظ الكلمة ولا نفهم معناها حتى شرحها المرزوقي شرحا دقيقا وافيا، وكم له من حسنات أخرى غير هذه، فإخراجه للقرّاء يسدّ ثلمة، ويكمل نقصا**"[2]، وهو اعتراف بجهود المرزوقي المتميّزة في زمانه بتكملة ما سُبق إليه، حيث أنّه وجد فيه الكثير من الأمور التي أغفلها التّبريزي في شرحه، حيث وجد ضالته فيه.

ففي هذه المرحلة وقف النقّاد على جهود الشّراح السّابقين لهم (القرن الثّاني والثّالث والرّابع للهجرة)، وشخّصوا النّقائص التي كانت تعتري شروحهم، واستفادوا من الملاحظات التي وجّهت لهم، وأفادوا منها في شروحهم اللاّحقة،" فلمع عنصر الاهتمام بالمعاني والتّفنّن في تقليمها على أكثر من وجه مع النّقد والتّحليل والتّعليل والإبداع حتى طغى ذلك على شروح بعضهم"[3]. أي أنّ أعمال الشرّاح خلال القرون السّابقة لشرح المرزوقي كانت الأرضيّة الخصبة؛ التي مهّدت لظهور الشّروح بشكلها النّاضج فيما بعد.

وعليه، فإنّ الشّروح قد وصلت إلى مرحلة النّضج في القرن الخامس للهجرة، حيث تعدّدت جوانب الشّرح لديهم، فقد عنوا بجوانب النّقد واللّغة والنّحو والأخبار التّاريخيّة والمعاني والبلاغة. "فالبيئة تؤثّر في ذات الأديب المبدع من جهة، وفي عمله الأدبيّ من جهة

[1]– عبد الله عبد الرحيم عسيلان، حماسة أبي تمّام وشروحها، ص:61.

[2]– المرزوقي، شرح المرزوقي، التصدير، ص:4.

[3]– عبد الله عبد الرحيم عسيلان، حماسة أبي تمّام وشروحها، ص:61.

أخرى"[1]. فالبيئة تمارس تأثيرا مزدوجا، الأوّل يتعلّق بالمبدع في حدّ ذاته والثّاني يتعلّق بالعمل الإبداعيّ.

فالصّورة المتكاملة لشرح المرزوقي كان نتيجة طبيعيّة لمستجدّات العصر وتلبيّة لأذواق العامّة من النّاس فيه، وجاء كصورة طبيعيّة تمثّل التطوّرات التي طرأت على خطاب الشّروح.

2- تحديد الموضوع:

يعدّ موضوع الإبداع النّقديّ في شرح المرزوقي لديوان الحماسة لأبي تمّام هو الهدف المقصود؛ وجاء هذا المصنّف تحت اسم "شرح الاختيار المنسوب لأبي تمّام الطّائيّ المعروف بكتاب الحماسة"[2]، ضمّنه مقدّمة نقديّة كان لها أثر واضح على هذا الشّرح "**تعدّ وثيقة هامة في تاريخ النّقد الأدبيّ**"[3]، وقد استفتح المرزوقي مقدّمته بالحمد والصلاة على النّبي المختار صلى الله عليه وسلّم، ومن ثمّ تحدّث عن شرائط الاختيار في النّظم، والنّثر بأسلوب حواريّ بديع.

تخيّل المرزوقي ما يدور في ذهن المتلقّي من أسئلة حول أبي تمّام، وفي طرق الاختيار خاصّة، وطرق الاختيار عامّة، وبدأ يطرحها ويجيب عليها موضّحا منهج أبي تمّام في شعره. ويتبيّن هذا من خلال قوله: "**قلت إنّ أبا تمّام معروف المذهب فيما يقرضه، مألوف المسلك لما ينظمه نازع في الإبداع إلى كلّ غاية، حامل في الاستعارات كلّ مشقّة، متوصّل إلى الظّفر بمطلوبه من الصّنعة أين اعتسف، وبماذا عثر، متغلغل إلى توعير اللّفظ، وتغميض المعنى أنّى أتى له، وقدر وهو عادل فيما أنتخبه في هذا المجموع**" [4].

---

[1]- عبد الله خضر حمد، مناهج النقد الأدبي السياقيّة والنسقيّة، ص:27.

[2]- كارل بروكلمان، تاريخ الأدب العربي، ص:79.

[3]- المرزوقي، شرح المرزوقي، ج1، ص:17.

[4]- المرزوقي، شرح المرزوقي، ج1، ص:4.

فهو يبيّن أنّ أبا تمّام في شعره مولع بالاستعارات البعيدة والمعاني الغامضة والألفاظ الغريبة، لكنّه في اختياره لكتاب الحماسة تمكّن من أن يعدل ويتجاوز طريقته في نظم الشّعر.

ونجد أنّ المرزوقي قد طرح العديد من القضايا النّقديّة في مقدّمة شرحه لديوان الحماسة، وهي القضايا النّقديّة التي كانت مطروحه في زمانه " كالطّبع والصّنعة، اللّفظ والمعنى، عمود الشّعر، الصّدق والكذب، النّثر والشّعر، وتأخّر المنظوم عن رتبة المنثور، وقلّة الكتاب والخطباء ...وغيرها"[1]، وقد أعطت هذه المقدّمة النقديّة والفنيّة للشّرح منزلة رفيعة لدى الدّارسين، حتى قال فيها أحمد أمين:" ووجدت له مقدّمة في النّقد لم أرَ مثلها في اللّغة العربيّة، فكم كنّا نقرأ في كتب الأقدمين عن عمود الشّعر، ونحفظ الكلمة، ولا نفهم معناها، حتى شرحها المرزوقي شرحا دقيقا وافيّا، وكم له من حسنات أخرى غير هذه"[2].

ولمّا كانت الشّروح عبارة عن خطاب نقديّ مكتوب، وكانت صورة حقيقيّة عن الممارسة النّقديّة التّواصليّة، فإنّها تمثّل صورة عن الخطاب النّقديّ المنفتح، الذي يتميّز بالثّراء والاتّساع، وبذلك يمكننا النّظر إليها على أنّها: "ساحة للتّفاعل بين النّاقد والقرّاء بحيث يمسك النّاقد بزمام التّحكم"[3]، أي أنّ المرزوقي/الشّارح يسعى بكلّ السّبل إلى تبسيط الشّرح وتقريبه من المتلقّي، بالاعتماد على سهولة اللّغة، ووضوح الفكرة والأسلوب المباشر والإقناع بالحجّة والبرهان.

---

[1]– محمد الطاهر ابن عاشور، شرح المقدّمة الأدبيّة لشرح المرزوقي لديوان الحماسة لأبي تمّام، تحقيق: ياسر بن حامد المطيري، مكتبة دار المنهاج للنشر، الرّياض–السعوديّة، ط1، 1431هـ، المقدّمة، ص:6.

[2]– المرجع نفسه، ص:21.

[3]– مايكل هووي، التفاعل النّصي مقدّمة لتحليل الخطاب المكتوب، ترجمة: ناصر بن عبد الله بن غالي، النشر العلمي والمطابع، جامعة الملك سعود– السعوديّة، دط،1430هـ/2009م، ص: 25.

وعليه، يحاول فالمرزوقي إحداث نوع من التّفاعل المنسجم عن طريق الحوار المتضمّن في الشّرح، والذي يفرضه المقام التّواصليّ، " فهو يجعل القارئ يتعاطى النّص ويتعامل معه، وقد يتجاوب بصورة أقرب لتلك التي في ذهن الكاتب، وقد يكون أكثر تشعّبا واتّساعا "[1]، أي أنّ هذا الخطاب المباشر مع المتلقّي يجعل القارئ حاضرا أمام الشّارح حضورا مباشرا، وكأنّ الخطاب موجّه لشخصه، فيتفاعل أكثر مع النّص المشروح، ويقبل عليه فهما وتذوّقا، أنّه يتجاوز بذلك الشّرح كمعاني ومفاهيم مجرّدة، ليحوّله إلى فعل كلاميّ يتّضح من خلال الموقف التّواصليّ.

3-تحديد أطراف الخطاب: المنتج والمستقبل

تعدّ الشّروح شكل من أشكال الخطابات النّقديّة، ولمّا كان كلّ خطاب يفترض وجود مُخَاطِب ومُخَاطب، فهو يحمل بنية تواصليّة، يميّزها وجود علاقات استدلاليّة، تعمل على تنميتها وتطويرها، وتبلغ مقاصدها إلى المتلقّين، بنيّة التّأثير فيهم وإقناعهم، من أجل تغيير آرائهم ومواقفهم، فقد توصّلت الدّراسات النّقديّة الحديثة، إلى الاهتمام بهم قرّاء ومستمعين ومناقشين، يقول **بيرلمان (Perelman)**:

"الجمهور اليوم: ليس مجرّد جمهور استماع إلى خطيب يتحدّث في ساحة عامّة، وإنّما هو جمهور القراءة، أي: هذه الشّريحة الاجتماعيّة الواسعة من القرّاء، ذوي الثّقافات المختلفة وما هم عليه من مستويات، ممّا يتطلّب من الباثّ للخطاب الوعي لوظيفته"[2]، وقد أدرك المرزوقي جيدا الدّور المُلقى على عاتقه باعتباره ناقدا، فعمد إلى توضيح الصّور الشّعريّة في ديوان الحماسة لأبي تمّام متعمّقا فيها معتمدا في ذلك على العقل والدّراية أكثر من

[1]- مايكل هووي، التفاعل النّصي مقدّمة لتحليل الخطاب المكتوب، ترجمة: ناصر بن عبد الله بن غالي، ص: 28.

[2]- عدنان بن رذيل، اللّغة والبلاغة، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، سوريا، ط1، 2004، ص: 4.

اعتماده على النّقل والرواية؛ وقلنا إنّه منهج توظّف فيه العلوم المعينة على شرح الشّعر من رواية ولغة ونحو وبلاغة، ونقد توظيفا يخدم المعنى جلاء وإيضاحا" وهذا ما سبق لنا توضيحه في الفصل الأوّل من الدّراسة"؛ وبذلك اعتبر من أهمّ الشّروح اهتماما بالمتلقّي وأكثرها عناية بإيصال المعنى إليه، وهذا ما تظهره بعض المقاطع الخطابيّة.

يقول المرزوقي: "**وبعد فإنّك جاريتني-أطال الله بقاءك في أشمل سعادة وأكمل سلامة، لما وجدتني أقصر ما أستفضله من وقتي، وأستخلصه من وكدي، على عمل شرح الاختيار المنسوب إلى أبي تمّام بن أوس الطائي المعروف بكتاب الحماسة-أمر الشّعر وفنونه**"[1] فجاء الخطاب موجّها للسّائل الذي طلب منه شرح وتحقيق ما تضمّنته مقدّمة شرحه لديوان الحماسة، ويبدو كذلك أنّ المخاطب قد استفهمه شرح اختيار أبي تمّام، أو أنّه قد طلب منه إتمامه، وهو ما يتأكّد في قول المرزوقي في نهاية الشّرح:" **قد سهّل الله وله الحمد تعالى جدّه بلوغ المنتظر من تتميم شرح هذا الاختيار، والله بمنّه وطوله ينفعك وإيّانا به ويعينك على تفهّمه**"[2]، فجاءت الخاتمة تعبّر عن إتمام العمل الذي شرع فيه.

يبدو أنّ المخاطَب في هذا القول هو شخص معاصر للمرزوقي، ومن الممارسين للأدب؛ غير أنّه لم يبلغ مقصده من العلم بالنّقد والأدب، لذلك لجأ إليه لكي يكشف له عنه، ويزيح اللّثام عمّا اعتراه من غموض وعسر في المعنى. وبالوقوف عند " قول المرزوقي في لفظة (جاريتني) -التي وردت في كلّ نسخ شرحه- فعند شرحها نتبيّن أنّها تعني حادثتني، فاستعيرت المجاراة تمثيلا لحال المتحادثين، بحال الفارسين يجريان، ومن هذا القبيل قولهم:

[1]- المرزوقي، شرح المرزوقي، المقدّمة، ص:7.

[2]- المرزوقي، شرح المرزوقي، الخاتمة، ص:1885.

تساجلا الشّعر وتسايرا المجادلة"[1]، وقد كرّر المرزوقي/الشّارح هذه العبارة في آخر الشّرح كذلك، فلفظة المجاراة إذن تبيّن أنّ المخاطَب من الشرّاح أو النّقاد الذين عايشوا المرزوقي، فالتبست عليه بعض الأمور الأدبيّة والنّقديّة، فلجأ إلى زميله في المجال ليبسّر له ما غمض عنده والتبس عليه من المعاني.

ويمكن توضيح أطراف الخطاب في شرح المرزوقي لديوان الحماسة لأبي تمّام في المخطط الآتي:

المُخاطِب	صفاته	الخطاب	نوعه	المُخَاطَبْ	صفاته
المرزوقي	ناقد / شارح/ مُلقي	شرح المرزوقي لديوان الحماسة لأبي تمّام	نقديّ	المتلقّي/ المشروح له	ممارس للأدب/ ناقد شخص معاصر للمرزوقي/ المتلقّي
المرزوقي	يمتلك سلطة سنّ القواعد النّقديّة	خطاب له سلطة	نقديّ	مستقبل	قبول اتبّاع

من خلال استقراء الجدول يمكن توضيح أطراف العمليّة التخاطبيّة الآتية:

-**المخاطِب:** الشّارح هو المرزوقي ناقد يمتلك الزّاد النقديّ (أي يمتلك سلطة لإصدار أحكام نقدّية)، ويعيش في بيئة تعرف نشاطا كبيرا للشّروح، فنجده يسنّ جملة من القواعد النّقديّة في مقدّمته لشرح الحماسة (الخطاب/الرّسالة)، ويوجّهها للمتلقّي.

الخطاب: ويمثله النّص المشروح: شرح المرزوقي لديوان الحماسة لأبي تمّام، تضمّن شرح لأشعار بعض الشّعراء المشهورين، أمثال: الكميت بن زيد الأسدي، جميل بن معمر، قيس بن ذريح، حاتم الطّائي إضافة إلى بعض أشعار الشّعراء المغمورين أمثال: الهذيل بن مشجعة، قيس بن الحطيم، أبو ثمامة بن عامر، أبو البرج القاسم...الخ

[1]- محمد الطاهر ابن عاشور، شرح المقدّمة الأدبيّة لشرح المرزوقي لديوان الحماسة لأبي تمّام، ص:52.

-**المخاطَب:** المشروح له، المتلقّي (ناقد/ ممارس للأدب/ المتلقّي)، الذي يقف أمام الشّرح موقفا يبحث فيه عن إجابات لتساؤلاته المطروحة، فيجد ذلك في شرح المرزوقي، الذي كان يحاول بين الفينة والأخرى وضع إجابات لتلك التّساؤلات، من ثم كان شرح ديوان الحماسة للمرزوقي منارة للشّراح والنّقاد والأدباء.

نتبيّن إذًا، من خلال ما سبق أنّ المرزوقي لم يوجّه الخطاب إلى عامّة النّاس وإنّما إلى خاصّتهم، ممّن عاصره وكانت له ممارسات بالأدب والنقّد، أو أنّه من فئة الشرّاح المعاصرين له.

لنخلص، بعد مقاربة شرح المرزوقي لحماسة أبي تمّام من منظور النّقد التّاريخيّ إلى ما يلي:

- كشف السّياق التّاريخيّ المكان والزّمان اللّذين ظهر فيهما شرح المرزوقي، فبالنّسبة للمكان أظهر شرح المرزوقي أنّ البيئة العربيّة كانت تعرف ازدهارا فكريّا على وجه العموم؛ ولاسيّما في مجال الشّروح، أين أولى العرب عناية فائقة بشرح المتون الشّعريّة لشعراء من أزمنة مختلفة وتقريبه من المتلقّي.
- أمّا بالنسبة للزّمان، فيظهر أنّ شرح المرزوقي قد جاء في مرحلة نضج الشّروح، وهي القرن الخامس للهجرة، حيث أنّ الشّارح قد سبق بشروح شعريّة أخرى في القرون السّابقة، فاستفاد منها، وأفاد منها في شرحه كثيرا، وأضفى عليها إضافات جديدة، طبعها باجتهاده الخاص، وعمل على الاحاطة بجوانب كثيرة للشّعر أثناء الشّرح، ممّا أعطى لمنهجه الصّحة العلميّة والموثوقيّة التاريخيّة، ووسمه بسمة التّكامل.
- أظهرت هذه الدّراسة عناية الشّارح بالمتلقّي عناية بالغة، باعتباره الرّكيزة الأساسيّة لتلقّي الخطاب النّقديّ، لذلك حرص على وضع منهج متعدّد الجوانب بغية تقريب المعنى من المتلقّي.

- تتميّز الشّروح بطابعها التّواصليّ؛ حيث تقوم على ثنائيّة (الشّارح والمتلقّي)، إذ يولي المرزوقي/ الشّارح أهميّة بالغة للتّفاعل؛ الذي يحدث بينه وبين المتلقّي، فيقوم بانتهاج سبل ومناهج تيسّر شرح وتوضيح معاني الشّعر للمتلقّي، ممّا يجعل هذا الأخير يفهم المعاني التي كانت تلتبس عليه، فيُقبل على الشّعر قراءة وفهما وتذوّقا، ممّا يعيد للشّعر الاهتمام به، وبالتّالي تشتعل جذوته من جديد، ويسطع نوره ويعود بريقه ونشاطه.
- كشف شرح المرزوقي عناية العرب بالشّعر واحتفائهم به منذ القدم، إذ وصل بهم الأمر حيث خصّصوا له الشّروح التي تيسّر على المتلقّي فهمه وتذوّقه كلّما وقع في لبس في فهمها.
- كثرة الشّروح المتعلّقة بالشّعر تكشف امتداد العناية بالشّعر وتذوقه والاهتمام به ومحاولة فهم معانيه منذ الجاهليّة حتى العصر العباسيّ، ومجيء الشّروح يثبت ذلك.
- كشف شرح المرزوقي حالة النّضج العقلي والتّطوّر الفكري للعرب في مجال الشّروح، حيث أن هذا الشّرح عكس الشّروح في مرحلة النّضج والاكتمال، وهذا ما بيّن جهود السّابقين في المراحل السّابقة، وهذا ما يكشف التّطوّر الفكريّ العربيّ، الذي لم يقف بالشّروح عند إرهاصاتها الأوّليّة بل نما وازدهر ليصل إلى أوّج النّضج في عهد المرزوقي، وهي المرحلة التي عرفت إحاطة الشّارح بجميع جوانب النّص المشروح، سواء كان ذلك من النّاحية اللّغوية أو الصّرفيّة أو البلاغيّة أو النقديّة...الخ.
- تعدّد منافذ الشّرح عند المرزوقي يكشف عن اتّساع مشارب الدّرس النّقديّ عند العرب، بحيث لا يقف بالدّراسة في مجال واحد، وإنّما يتّسع ويتشعّب ليشمل جوانب مختلفة (نحويّة، صرفيّة، بلاغيّة، نقديّة،...الخ)، وهذا ما يكشف عن غنى السّاحة الفكريّة عموما، والنّقديّة على وجه الخصوص، ممّا يجعل المرزوقي يستفيد من هذه الجهود ويبني عليها عمله.

المبحث الثّالث/ المقاربة الاجتماعيّة (النّقد الاجتماعيّ) لشرح المرزوقي وتجلّياتها:

أوّلا/ مفهوم النّقد الاجتماعيّ(Social criticism):

يعتبر الأدب تصويرا للحياة الانسانيّة، وتسجيلا لأحداثها المختلفة، يتغيّر بتغيّرها، وتتجسّد فيه أعرافها وتقاليدها وديانتها، وماضيها وحاضرها، وجميع مظاهر حضارتها العلميّة والسياسيّة والفنّية، وبهذا وجب علينا تقصّي أسباب تغيّر الحياة، وتغيّر مراحلها وأطوارها التّاريخيّة، وتوضيح الأسباب المؤدّية إلى ذلك، وبيان انعكاسها على الأدب، بيد أنّنا وجدنا أنّ مردّ ذلك جميعا هو الجانب الاجتماعيّ، أو البيئة الاجتماعيّة، حيث أنّها تسم كل ما يتّصل بها بسمتها الخاصّة، وتطبعه بطابعها الشّخصيّ، وبالتّالي يكون الأدب الذي يصوّرها أدبا صادقا أمينا، يصورّها في جميع حالاتها سواء كان ذلك في السّلم أو الحرب، في حال الهدوء أو الاضطراب، فيشخّص ما بها من علل ويقدّم لها الحلول النّاجعة، التي تهدف إلى الوصول إلى المثل العليا، وتبتعد بها عن مهاوي الانحطاط والهوان، ذلك أنّ أي أثر في الحياة ينعكس حتما على أدبها، فالأدب هو اللّسان النّاطق للحياة، الذي ينقل ماضيها وحاضرها ويرسم تطلّعاتها نحوها مستقبلها.

يعدّ الأدب تعبيرا عن الحياة الانسانيّة بأوضاعها المختلفة، وآثارها في نفوس الأشخاص، ولذلك نجدها تختلف باختلاف الأمصار، فعند انتقال الفرد إلى بيئة جديدة تخالف بيئته الأولى التي نشأ فيها وترعرع، فإنّه يجد تغيّرا كبيرا في الكثير من أنماط حياته وأشكالها من أعراف ونظم البيئة الجديدة، سواء كان ذلك في المأكل أو الملبس...الخ، وبالتّالي فإنّه يشرع في التّعبير عنها بأدب جديد يُخالف الأدب الذي عبّر به عن البيئة الأولى التي نشأ فيها، ومن أمثلة ذلك لمّا انتقل العرب من بلاد المشرق إلى بلاد المغرب إلى الأندلس، لاحظنا ظهور أنماط أدبيّة جديدة كشعر الفتوح والذي تمخّض عنه شعر الحنين.

- **مفهومه:**

يعدّ النّقد الاجتماعيّ من بين المناهج النّقديّة الحديثة في الدّراسات الأدبيّة والنّقديّة، "وقد انبثق هذا المنهج–تقريبا–في حضن المنهج التّاريخيّ، وتولّد عنه، واستقى منطلقاته الأولى منه"[1]، أي أنّ المنطلقات التّاريخيّة هي الأرضيّة الخصبة التي مهّدت لميلاد المنهج الاجتماعيّ، فقد استوعب المفكّرون والنّقاد فكرة تاريخيّة الأدب وربطوها بتطوّر المجتمعات المختلفة عبر عصور متباينة، وقارنوا تحوّلاتها بتحوّلات العصور والظّروف والبيئات.

وبالتّالي، فالنّقد الاجتماعيّ هو المنهج الذي يهتمّ بدراسة جملة الظّروف الاجتماعيّة المحيطة بالعمل الأدبيّ فالمجتمع" يشكّل إطارا للّغة بحيث تنطبّع بطابعه، ويتوقّف فهمها على الإحاطة بظروفه"[2]، أي أنّ السيّاق الاجتماعيّ يشمل جميع العناصر المتعلّقة بالمجتمع؛ من النّظم الاجتماعيّة والثّقافة المهيمنة، والعادات والتّقاليد والأعراف والبيئة الاجتماعيّة...إلخ.

ومنه، فإنّ النّقد الاجتماعيّ" في أصوله العامّة يربط بين الأدب والمجتمع باعتبار أنّ الأدب نشاط اجتماعيّ يبدعه مبدع عضو في كيان اجتماعيّ كبير تؤثّر فيه عوامل متعدّدة معقّدة، فالمبدع فرد ينضوي تحت لواء المجتمع، ونتاجه، بالضّرورة نتاج اجتماعيّ"[3]، فالأديب باعتباره جزءا لا يتجزّأ من المجتمع؛ فهو يتأثّر بكلّ اهتزاز ذبذباته سلبا وإيجابا

---

[1]– صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة – مصر، ط1، 2002، ص:45.

[2]– المهدي إبراهيم الغويل، السيّاق وأثره في المعنى، "دراسة أسلوبيّة"، أكاديميّة الفكر الجماهيري، بنغازي –ليبيا، دط، 2011، ص:37.

[3]– إبراهيم السعافين، مناهج النقد الأدبي الحديث، منشورات جامعة القدس المفتوحة، عمان–الأردن، ط1، 1997، ص:103.

فيحاول من خلال هذا التأثّر أن يؤثّر فيه بإنتاجه الفكريّ، " فالعمل الأدبيّ كفعل كلاميّ لا يحدّده الحدث الاجتماعيّ فقط، وإنّما الحدث الاجتماعيّ نفسه تحدّده كيفية استخدام اللّغة، فالمقامات تختلف باختلاف المقالات، وفيها تحّدد مكانة النّص، إذ يحدّد النّص المقام الاجتماعيّ والعكس صحيح، ويؤثّر كل منهما في الآخر ويتأثّر به"[1]. إذًا، الأديب يؤثّر بإنتاجه في البيئة التي يعيشها، وتؤثّر هي الأخرى فيه سلبا أو إيجابا، وبالتّالي فالتّأثير بينهما مزدوج ومتوازي.

ويرجع ظهور هذا المنهج إلى شيوع المذهب الماركسيّ، إذ صار النّقد يتّكئ على بنى تحتيّة (اقتصاديّة، اجتماعيّة، سياسيّة)، حيث بموجبها يتمّ تحليل الظاهرة الأدبيّة وتقييمها، ومن أبرز روّاد هذا المنهج نجد **لنين غراد (Lénine grade)** في مقالاته "تولستوي مرآة للثّورة الفرنسيّة" **وجورج لوكاتش(George Lucatch) ، ولوسيان غولدمان (L-Goldmen)** الذين نظروا إلى العمل الأدبيّ على أنّه "مرآة لقضايا المجتمع الذي يولد فيه، وبالتّالي على النّاقد أن يتحرّى الدّقّة في تتبّع قضايا المجتمع، وأحواله وخصوصيّاته، حتى يتمكّن من تحليل ظواهره الأدبيّة بعمق، ويختبر مدى نجاحها أو فشلها في عكس هذه القضايا داخل العمل الأدبيّ"[2]. أي أنّ العمل الأدبيّ عند هؤلاء النقّاد ما هو إلّا صورة حيّة وناطقة عن مختلف الظّروف السياسيّة والاجتماعيّة التي يعيشها الأديب، وبالتّالي يجب عليه أن يتحرّى الدقّة في تتبّع قضايا المجتمع الذي يعيش فيه، ويراعي خصوصيّاته، حتى يتسنّى له تحليل ظواهره الأدبيّة بدقّة، من ثم يشخّص علل المجتمعات ويصف الدّواء الأنجع لها.

[1]- فطومة لحمادي، السيّاق والنّص جامعة محمد خيضر، بسكرة، العدد 2-3 جانفي-جوان، 2008، ص243،272.

[2]- فتحي المسكيني، مناهج الدّراسات الأدبيّة الحديثة من التاريخ إلى الحجاج، ص:62.

ولم يكن النقّاد العرب بمعزل عن التّأثّر بهذا المنهج فقد شهدوه وتبنّوه في مختلف مؤلّفاتهم النّقديّة، على نحو ما نجده عند جماعة الديوان التي اهتمّت بالآثار الأدبيّة العربيّة، إضافة إلى عبّاس محمود العقّاد وغيرهم[1]. وهكذا فقد اقتفى هذا المنهج العديد من النقّاد أمثال: لويس عوض، ومحمود أمين العالم، محمد بنيس وزينب الأعوج، أحمد طالب مخلوف عامر، فمنهم من أفلح إلى حدّ كبير، وأفاد منهم من نتائجه، ومنهم من أخفق في توظيفه والاستفادة منه.

وقد نال النّقد الاجتماعيّ الحظوة في النّقد الجزائريّ، خصوصا في فترة السّبعينات، "وتتجلّى في البسط الوافي المسبق للبيئة الاجتماعيّة المحيطة بالنّصوص الأدبيّة ضمن سيّاقها التّاريخيّ، قبل تتبّع تجلّياتها ومظاهرها عبر الدّراسة النّصيّة[2]، وهذا ما نجده عند الدّكتور عبد الله الركيبي، إلى جانب بعض النّقاد، ومن أبرزهم نجد: محمد مصايف، زينب الأعوج، مخلوف عامر، وأحمد طالب...الخ.

وعليه، يمكن القول إنّ للّنقد الاجتماعيّ دورا مهما في دراسة الأعمال الإبداعيّة، فهو يهتمّ بكل من المبدع ومتلقّي الإبداع، والبيئة المحيطة بعمليّة الإبداع، ويعتبر أنّ كلّ هذه العناصر تعمل بشكل متكامل في تطوير الأدب ورقيّه.

ثانيا/الآليات الاجرائيّة للنّقد الاجتماعيّ: يعتمد النّقد الاجتماعيّ على مجموعة من المرتكزات منها:

1- الأدب مرآة المجتمع: من خلال الرّبط بين المنتوج الأدبيّ والمجتمع الذي نشأ فيه. حيث يعمل النّقد الاجتماعيّ على "ربط الأدب بالمجتمع، والنّظر إليه على أنّه حال لسان المجتمع، والمترجم للحياة الاجتماعيّة، فالحياة هي مادة الأدب، ومنها يستمدّ موضوعاته،

---

[1]- المرجع نفسه، ص:66.

[2]- يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر من اللاّنسونيّة إلى الألسنيّة، ص:42.

ويغترف أفكاره، كما أنّه يوجّه خطابه إليها، وقد خلّدت الأعمال الأدبيّة ودامت لأنّها نقلت الحياة، وعبّرت عنها، وصوّرت مشاكل الإنسان وهمومه"[1]، فالأدب ناقل للحياة الاجتماعيّة على المستوى الجماعيّ، باعتبار أنّ المجتمع هو المنتج المنطقيّ–الحقيقيّ للنّصوص الأدبيّة إلى جانب حضور المتلقّي في ذهن المؤلف وهو سببه وهدفه في آن واحد. وبالتّالي" فالأدب يقدّم صورة عن العصر والمجتمع، وما الأعمال الأدبيّة إلاّ وثائق تاريخيّة واجتماعيّة تصوّر هذا الواقع وتنقله إلينا[2]. أي أنّ الكاتب يعيش الظّاهرة الاجتماعيّة كلّما أراد الكتابة، فهو يتأثّر كلّ التأثّر ببيئته الاجتماعيّة ويظهر ذلك جليّا في أدبه وكتاباته، كما أنّ أسلوبه يتغيّر بتغيّر الظّروف الاجتماعيّة، فالمجتمع إذن هو المنتج الأساسيّ للنّصوص الإبداعيّة.

2–النّظر إلى الإبداع الأدبيّ على أنّ له وظيفة اجتماعيّة:

فباعتبار أنّ الأديب إنسان يعيش في مجموعة إنسانيّة فهو يتبادل معهم التّأثير والتّأثّر، ويتقاسم معهم الهموم والتطلّعات، من ثم عليه أن يلتزم في أدبه بخدمة المجتمع الذي يعيش فيه، فيقف على ما يعانيه من هموم ويشخّصها تشخيصا دقيقا ويحاول من خلاله إيجاد الحلول الجذريّة لهذه المعضلات، فهو لا يعيش لنفسه، وإنّما لوطنه وأمّته ومجتمعه، وبالتّالي يكون لأدبه وظيفة اجتماعيّة. " فالأدب جزء من النّظام الاجتماعيّ، وهو كسائر الفنون ظاهرة اجتماعيّة ووظيفة اجتماعيّة"[3]، أي أنّ الأدب ما هو إلّا جزء من المنظومة الاجتماعيّة، وهو تعبير عنها في جميع حالاتها، وبفضله يمكن التّعرّف على المجتمعات وآدابها، وعاداتها وأعرافها وأسلوبها في الحياة ونمط تفكيرها.

---

[1]– وليد قصّاب، مناهج النقد الأدبي الحديث " رؤية إسلاميّة "، دار الفكر، دمشق –سوريا، ط2، 2009، ص:36.

[2]– عبد الله خضر حمد، مناهج النقد الأدبي السياقيّة والنّسقيّة، ص:39.

[3]– المرجع نفسه، ص:39.

3-الاهتمام بالمجتمع الواقعيّ (أين عاش؟، وأين ألف عمله؟):

إذا كان الأديب على صلة دائمة بمجتمعه، فإنّ عليه الاهتمام بقضاياه، حيث يقدّم لأفراده ما هم بحاجة إليه على اختلاف أذواقهم واهتماماتهم عبر مختلف العصور والأمكنة، يقول ابن رشيق: " تختلف المقامات باختلاف الأزمنة والبلدان، فيحسن في زمن ما لا يحسن في زمن آخر، ويستحسن في أمّة ما لا يستحسن عند غيرها[1]، يعني هذا أنّ الأذواق تتغيّر بتغيّر الأزمنة، والأمكنة والأشخاص، فما يُستحسن في زمن لا يستحسن في آخر، وما قد يستحسنه ناقد ربّما لا يستسيغه غيره، وهذا ما قصده ابن رشيق بقوله.

فعلى الأديب أن ينزل من أبراج الذّاتيّة ومن عالمه الحالم، ليعانق قضايا واقعه، فيبتعد عن التّغنّي بالذّات وأمجادها ليرسم الواقع الذي يعيشه بسلبياته وايجابياته، فيعزّز ما فيه من إيجابيات، ويحارب ما فيه من سلبيّات من أجل الوصول إلى مجتمع أفضل، أي وجب عليه أن يلتزم بإشكالات واقعه، " فلا بدّ أن تكون له صلة قويّة مع جمهور من النّاس يخاطبهم، ويكتب لهم وأن يجد حلولا لقضاياهم"[2]، فالأديب ابن بيئته، فالمعطيات التي يعيشها الكاتب أو الأديب تنعكس في أدبه انعكاسا كلّيا أو جزئيا، فيأتي دور النّقد الاجتماعيّ ليكشف عن هذه الظّروف والملابسات التي كانت تحيط بالعمل الأدبيّ وأسهمت في وجوده.

4-الوصل بين الأدب والمتلقّي:

يُعنى النّقد الاجتماعيّ بالرّبط بين الأدب وجماهير المتلقّين "معتبرا إيّاها غاية خطابه، وبذلك رفع من شأن الجماهير، وبحث عن تأثير الأدب فيها، حتى اعتبر أنّ القيمة الجماليّة

---

[1]- أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر ونقده، ج1، مكتبة الخانجي، القاهرة- مصر، ط1، 2000، ص:39.

[2]- ابن طباطبا، عيّار الشعر، تحقيق: عبد العزيز المانع، دار العلوم للطباعة والنشر، السعوديّة، دط، 1985، ص 20.

للأدب تتبع من قدرته في التّعبير عن أحوال الجماعة"[1]، فالأدب الحقّ هو الذي يملك إمكانية الغوص في أعماق المتلقّين ويرصد انشغالاتهم ويعبّر عنها في أدبه، محاولا إيجاد الحلول لما يعانون منه.

5-الأديب يؤثّر بأدبه في البيئة التي يعيش فيها، وتؤثّر هي فيه: من خلال ظروفها ومواقفها وتعاقب أزمنتها وظروفها، فهو" يؤثّر في مجتمعه ويتأثّر به، ورؤيته تتبلور بتأثير المجتمع والمحيط والتّربيّة"[2]. وبالتّالي فالتّأثير مزدوج بين الأديب والبيئة التي يعيش فيها.

6-الاهتمام بأدب العادات والتّقاليد، سواء كان ذلك سياسيّا أو أخلاقيّا أو اجتماعيّا أو خطّة إصلاح اجتماعيّ في الإبداع الأدبيّ: فلكلّ مجتمع أعرافه وعاداته وتقاليده، التي تتحكّم في سير العمليّة الابداعيّة، بحيث لا يمكن إغفالها أو الحيد عنها عند تفسير العمل الإبداعيّ، فهي بمثابة اللّبنات الأساسيّة في المجتمع، كما أنّها تدخل ضمن الظّروف المحيطة بالنّص الإبداعيّ، والابداع لا يمكن أن يكون بمعزل عن الحياة الاجتماعيّة، وما ينشأ فيها من تيّارات فكريّة " فهو يمثل لوحة ترتسم عليها هذه المؤثّرات، وقد يصبح فهم معنى النّص الأدبيّ بمنأى عن ظروفه الاجتماعيّة نوعا من العبث لأنّ النّصوص تعبّر في بعض الأحيان عمّا كان سائدا من أعراف وتقاليد داخل المجتمع"[3]، وبهذا فالعادات والتّقاليد السّائدة في بيئة الأديب أو المبدع تلعب دورا كبيرا في تفسير الإبداع الأدبيّ، سواء بايجابياتها أو سلبياتها حيث لا يمكن الحيد عنها أو إغفالها.

---

[1]-أنريك أندرسون إمبرت، مناهج النقد الأدبي الحديث، ترجمة: الطاهر أحمد المكي، دار المعارف، القاهرة-مصر، ط1، 1992، ص:38.

[2]- المرجع نفسه، ص:39.

[3]- إبراهيم المهدي غويل، السيّاق وأثره في المعنى، ص:146.

ثالثا/اشتغال آليات النّقد الاجتماعيّ في شرح المرزوقي:

1-الرّبط بين المنتوج الأدبيّ والمجتمع الذي نشأ فيه:

استطاعت كتب الشّروح أن تتموقع في البنية الثّقافيّة العربيّة، وخاصّة الأدبيّة والنّقديّة لما لها من دور بارز في انتاج المعرفة؛ تغني المتن المشروح شكلا ومضمونا، لاسيّما في القرن الرّابع والخامس والسّادس للهجرة، حيث شهدت حركة شروح الشّعر نشاطا واسعا، وعناية فائقة من طرف المثقّفين العرب والمسلمين على اختلاف مشاربهم وتنوّع ثقافتهم، "لذا يجب التّذكير بما حظيت به الشّروح الأدبيّة واللّغوية من عناية سواء على الصّعيد العموديّ، حيث انطلقت هذه الشّروح الشّعريّة منذ العصر الجاهليّ، وواكبت الإبداع الشّعريّ عبر مختلف عصوره ومراحله، أو على الصّعيد الأفقيّ حيث تعدّدت الاتّجاهات والمناهج واختلفت الرّؤية التي صدر عنها هذا الشّارح أو ذاك، نظرا لاختلاف بيئات الشرّاح وتباين أمزجتهم وثقافتهم"[1]

فقد انكبّ الشرّاح على القرآن الكريم شرحا وقراءة محاولين فهم معانيه، وقد ظهرت المجالس العلميّة التي لعبت دورا بارزا في تنمية الشّروح وتطويرها، إلى جانب ضخامة المنتوج الشعريّ وبُعد الزمن بين التّأليف والتّلقّي، وحدوث تداخل لغويّ بين العرب وغيرهم من الأمم الأخرى، فهذه العوامل جميعا دفعتهم إلى وضع شروح للّغة هذا الشّعر، توضّح المعنى وتفي بالمطلوب، وتزكّي المخزون اللّغوي للدّارس.

وقد تميّزت حركة الشّروح بالاهتمام الشّامل بالنّص من كلّ جوانبه الدّاخليّة والخارجيّة، فقد أولاه الدّارسون اهتماما بالغا، فألّفت بذلك العديد من الشّروح، والمرزوقي واحد من هؤلاء الشرّاح الذين عايشوا هاته المرحلة، وتأثّروا بكلّ تداعيّاتها الفكريّة والثقافيّة، فانعكست على

[1]-عبد الجواد السّقاط، ابن جنّي والاتّجاه النّحوي في الشّرح، مجلّة دعوة الحق، العدد 294، 1992، ص: 41.

فكره، فحاول مواكبة عصره، فعمد إلى اختيار مدونة ديوان الحماسة لأبي تمّام لشهرته ومكانته في السّاحة الأدبيّة والنّقديّة في ذلك العصر، يقول أحمد أمين في تصديره لشرح المرزوقي لديوان الحماسة لأبي تمّام: "**نال ديوان الحماسة لأبي تمّام من الشّهرة في العالم العربيّ ما يستحقّه، ففي الحقّ أنّ اختيار أبي تمّام كان اختيارا موفّقا، لأنّ جامعه شاعر ممتاز مكّنه شعره من أن يختار أحسن ما تقع عليه عينيه، وما تسمعه أذنيه**"[1]، فكان الشّرح عنده عملية تنفتح على القراءة النّقديّة الدّيناميّة، بحيث تتعقّب جزئيات المتن المشروح بالدّرس والتّحليل، فيتجاوز بذلك الشّارح توضيح الغموض الذي يعتري النّص إلى بناء موقف نقديّ، لذلك عدّ شرح المرزوقي "أوفى الشّروح، وفيه يتصدّر المرزوقي باقتدار لبيان المعاني واستقصائها مُعْتَمِدًا في هذا على ذوقه الأدبيّ المدرّب وخبرته الواسعة بالشّعر العربيّ"[2]، فالذّوق الأدبيّ والخبرة بالشّعر كلّها عوامل فجّرت قريحة المرزوقي النّقديّة ومكّنته من الإمساك بناصيّة الشّرح.

وجاء شرح المرزوقي مسايرا لروح العصر الذي ظهر فيه، نظرا لنشاط حركة الشّروح التي انكبّت على شرح القصائد والأبيات من زوايا مختلفة، فما كان عليه إلّا التّطبّع بروح ذلك العصر، وَوسم شرحه بسمة خاصّة به؛ ممّا منحه الخصوصيّة والتّفرد في هذا المجال.

2-النّظر إلى الإبداع الأدبيّ على أنّ له وظيفة اجتماعيّة:

يعدّ شرح المرزوقي من الشّروح التي جاءت تلبيّة للحاجة الثّقافيّة في القرن الخامس الهجريّ، وذلك بعد ظهور الحاجة إلى شرح المتون الشّعريّة عقب الظّروف الاجتماعيّة والسّياسيّة التي شهدها المجتمع العربيّ آنذاك، فكان هذا الشّرح شكلا من أشكال الإبداع، ومعجما لغويّا واصطلاحيّا غنيّا في مجال اللّغة والأدب، وضربا من القراءة النّقديّة التي

[1]- المرزوقي، شرح المرزوقي، التصدير، ص: 3.

[2]-عبد الله عبد الرحيم عسيلان، حماسة أبي تمّام وشروحها، ص:60.

تبيّن كيفيّة الاشتغال على سبر أغوار النّصوص على مختلف مشاربها، فقد عمد إلى توضيح المشكل وتجليّة المعاني، وحلّ المقفل وتفصيل المجمل وتنبيه العقول إلى مواطن الجمال ولبّ الأفكار، وشحذ الأذواق، ومن ذلك نجد شرحه " لقول هشام أخو ذي الرّمّة :

تَعَزَّيْتُ عَنْ أَوْفَى بِغَيْلَانَ بَعْدَهُ عَزَاءً وَجَفْنُ العَيْنِ مَلْآنُ مُرْتَعُ

هشام هذا فجع بأخيه أوفى، وأتّى عليه زمان مقاسيا لآلام الفجيعة به، ثمّ أصيب بعده بغيلان –وهو ذو الرّمّة– فيقول تسلّيت عن الرّزيئة بأوفى أخي، بعد أن أُصِبْتُ بغيلان عَقِيبَهُ، فانتصب عزاءَ على المصدر، وهو موضوع موضع التّعزي ، والفعل من العزاء عزى، وعَزِيَ جميعًا، أيْ صَبَرَ، ويقال هو حَسَنُ العُزْوَةِ ، أي العزاءِ ، وبناءُ تَعَزَّى بِنَاءُ تَكلُّفٍ، والواو من قوله (وَجَفْنُ العينِ) واو الحال و العَامِلُ فِي الجملة تَعَزَّيْتُ...الخ"[1]، يقف المرزوقي/الشّارح على مناسبة القول الشّعريّ، ثمّ يردف بشرح الألفاظ بذكر المعاني التي تشير إليها، ثم يتطرّق إلى الجانب النّحويّ؛ فيعلّل سبب نصب كلمة عزاء و يبيّن حكمها الإعرابيّ، ثمّ يبيّن المعنى النّحويّ للواو التي ذكرت مع لفظة (وجفنُ العينِ) –الواو التي ذكرت في جفن هي واو الحال– فالشّارح يسعى لإبانة الشّرح من جوانب عدّة، وهذا عين الإبداع.

جاء شرح المرزوقي تطبيقا نقديّا على ديوان الحماسة لأبي تمّام، حيث اجتهد فيه لتقريب الدّلالة، وتلقين المقاصد للمتلقّي، ومن ثم إعادة الاهتمام بالشّعر من جديد، وهذا الاجتهاد يعدّ ضربا من الإبداع الأدبيّ الذي يحاول فيه المرزوقي/الشّارح أن يلبّي يقرب المعاني المختلفة من جمهور القرّاء، ويجيب عن أسئلتهم المتعلّقة جوانب مختلفة من الشّعر.

[1]– المرزوقي، شرح المرزوقي، ج1، ص: 793.

3-الاهتمام بالمجتمع الواقعيّ (أين عاش ؟، وأين ألّف عمله؟):

أولى العرب عناية خاصّة بالشّعر، بحكم أنّه سجّل تاريخهم ومآثرهم وأمجادهم على مرّ العصور، يقول ابن سلّام الجمحي:" كان الشّعر في الجاهليّة عند العرب ديوان علمهم، ومنتهى حكمهم، به يأخذون، وإليه يصيرون"[1]، لذلك راح الروّاة يجمعون هذا الموروث الشّعري، وينتخبون منه كتبا قيّمة، "فقد عكف العلماء على ذلك النّتاج، وذلك الأثر الشّعري ينظرون فيه بعين البصيرة، ويكتشفون زيّفه، ويشرحون غامضه"[2]، ومن بين تلك الاختيارات نجد ديوان الحماسة لأبي تمّام، والذي كان محلّ دراسة من طرف دارسي الأدب وعلماء اللّغة العربيّة، وقد تعدّدت الشّروح المتعلّقة به، وذلك لتعدّد مناهج الشرّاح فمنها:" شرح معني باللّغة، وشرح معنى باستقصاء مناسبات الحماسيّات، وآخر معنيّ بالجانب النّقديّ"[3]، وقد عايش المرزوقي هاته الأحداث الثّقافيّة، فاهتمّ بها شأنه في ذلك شأن معاصريه، وحاول أن يرسم لنفسه طريقا متفرّدا في الشّرح يتميّز بالكمال، ويتفوّق فيه عن شرّاح عصره.

لم يتحدث المرزوقي عن تجربة شخصيّة ولا عن حالة شعوريّة عاشها، وهو ما يتجلّى في مقدّمة شرحه، حيث يقول: "...، **عمل شرح للاختيار المنسوب إلى أبي تمّام حبيب بن أوس الطّائي المعروف بكتاب الحماسة –أمر الشعر وفنونه –** " [4] ، فقد انطلق من قضيّة ثقافيّة عامّة؛ تتعلّق بالمجتمع الذي يعيش فيه فالتزم التّعبير عنها، ونقلها من خلال شرحه، "فالالتزام يجعل الأدب غيريّا، مرتبطا بالآخر، منشغلا به، ينبض بهمومه وأحاسيسه، ويعيش

---

[1]– محمد بن سلّام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، السفر الأوّل، شرح: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدّة – السعوديّة، دط،1980، ص:147.

[2]– عبد الله عبد الرحيم عسيلان، حماسة أبي تمّام وشروحها، ص:57

[3]– أبو العلاء المعرّي، شرح ديوان الحماسة لأبي تمّام، المجلّد الأوّل، تحقيق: حسين محمد نقشة، دار الغرب الإسلامي، بيروت–لبنان، دط، 1991، ص:11.

[4]– المرزوقي، شرح المرزوقي، المقدّمة، ص: 3.

أفراحه وأحزانه، بدلا من انغلاقه على ذاته واجتراره مشاعر فرديّة، إنّه الجانب الإيجابيّ من علاقة متبادلة بين النّاقد والمجتمع، وهي ليست علاقة أخذ وعطاء ولا علاقة انصهار أو ذوبان وإنّما علاقة تطابق" [1]، وهذا ما يعكس شعور النّاقد بروح المسؤوليّة اتجاه مجتمعه، فمنهجه منهج" يجمع بين التزام الملتزمين وإبداع المبدعين"[2]، أي التزام بالواقع الفكريّ والثّقافيّ السّائد في عصره، مع إضافة جانب من التّجديد والإبداع على ما هو متداول ومعروف في بيئته، وهذا ما يترجم الجانب الإيجابيّ لديه، فلم يمر المرزوقي على القضيّة التي تُشْكِلُ على المتلقّين في عصره مرور الكرام، وإنّما وقف عليها موقف الإنسان الواعي بقضايا مجتمعه، وشخّصها جيّدا وخصّها بالدّراسة والتّحليل، محاولا سنّ أنموذج نقديّ يكون منارة للنّقد في زمانه وزمان الخَلَفِ الذين يأتون بعده عبر مختلف العصور.

أي أنّ المرزوقي كان مطّلعا على الجانب الثّقافيّ السّائد في مجتمعه واعيّا به، فعمل على مشاركتهم إيّاه والالتزام به التزاما أمينا، ولهذا كانت مشاركته "مشاركة واعيّة لقضايا الجماهير، والعمل على حلّ مشكلاتهم"[3]؛ فقد وجد أنّ المتلقّي يطرح العديد من التّساؤلات سواء كان ذلك فيما يتعلّق بمعاني الشّعر أو بعض القضايا النّقديّة التي يعسر على الكثير منهم فهمها؛ وهذا ما لاحظناه في مقدّمة شرحه، حيث يقول: "**ثمّ سألتني عن شرائط الاختيار فيه**"[4]، ومنه يمكن القول إنّ النّاقد كرّس قلمه لخدمة قضايا مجتمعه، بحيث كان يشخّص

---

[1]– إحسان عبّاس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمّان–الأردن، ط2، 1992، ص: 156.

[2]– محمد عثمان علي، شروح حماسة أبي تمّام دراسة موازنة في مناهجها وتطبيقاتها، دار الأوزاعي، بيروت–لبنان، ط1، 2010 ، ص:96.

[3]– عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنيّة والمعنويّة، دار الكتب العلميّة بيروت–لبنان، ط1 ،1977، ص: 75.

[4]– المرزوقي، شرح المرزوقي، المقدّمة، ص: 3.

المشكلات اللّغويّة والبلاغيّة والنّقديّة المتعلّقة بشعر أبي تمّام – الذي شغل النّقاد– ثم يطرح الحلول عن طريق الشّرح.

أي أنّ المرزوقي تقيّد في عمله بقضيّة مجتمعه، وهذا مطلب أساسيّ في الالتزام "فالمبدعون وأرباب الفنون يتقيّدون في أعمالهم الفنيّة بمبادئ خاصّة، وأفكار معيّنة، ويلتزمون بالتّعبير عنها، والدّعوة إليها وتقريبها إلى عقول الجماهير" [1]. وهذا هو حال المرزوقي الذي عاش في بيئة تعرف نشاطا للشّروح من جهة، واشكالات فيما يتعلّق بفهم الشّعر من جهة أخرى؛ فجاء بهذا الشّرح الذي يعكس مسؤوليّة النّاقد اتّجاه قضايا مجتمعه وعصره، على اعتبار أنّ الظّروف والأوضاع التي يعيشها الأديب أو المبدع تكون سببا في التّأثير فيه وكذلك تساهم في تشكيل فكره وأدبه.

4- الوصل بين الأدب والمتلقّي:

جاء العمل النقديّ الذي قدّمه المرزوقي تلبية لذوق القارئ في زمانه، وإجابة عن التّساؤلات التي يطرحها، وقد استهلّها بمقدّمة نقديّة ضمّنها حوارا بينه وبين المتلقّي، فهو يطرح الأسئلة على لسانه ويسعى للإجابة عنها، تساؤلات كانت شائعة وشائكة في زمانه، فكان عمله جمعا بين الأسئلة والإجابة عنها، فهو يولي أهميّة كبيرة للمتلقّي، لذلك جاء تدخّله في شكل إجابات عن تساؤلاته؛ التي كانت تأتي مدعومة بالشرّح، أو في شكل ادّعاءات مدعومة بتوضيحات وتفسيرات، والتي تبرز كما يلي:

يقول المرزوقي في مقدّمة شرحه :"...**ثمّ سألتني عن شرائط الاختيار فيه، وعمّا يتميّز به النّظم عن النّثر، وما يحمد فيها وعليها، حتى تصير جوانبها محفوفة من الوهن، وأركانها محروسة من الوَهْيِ، إذ كان لا يحكم للشّاعر أو عليه بالإساءة أو بالإحسان إلّا**

[1]– حسين محمد بن سعد، الالتزام الإسلامي في الأدب وبحوث أخرى، مطابع الفرزدق التجاريّة، الرياض – السعوديّة، ط1، 1984، ص: 13.

بالفحص عنها، وتأمل مآخذ منها"[1]، يحدّد في هذا القول الاستفهامات التي يطرحها المخاطَب(المتلقّي)، والتي برّر من خلالها علّة لجوئه إلى الشّرح، وهذه التّساؤلات انصبّت حول الشّرائط التي بنى عليها الشّارح اختياره، والتي تميّز النّظم عن الشّعر، والجوانب التي يحمد أو يذمّ فيها الغلوّ أو القصد في الكلام، وعن القواعد التي تحكم النّظم الشّعريّ.

جاء هذا التّدخّل النّقديّ قولا محكيّا، يمثّل حلقة من حلقات التّواصل والحوار، ولكن غرضه كان استفهاما حقيقيّا، يريد من خلاله المستفهم توضيحا لبعض القضايا النّقديّة التي يكتنفها جانب من الغموض واللّبس عنده، فورد هذا التدخّل منفردا من المرزوقي/الشّارح، معتمدا فيه على السّرد الفعّال، إلّا أنّه احتوى على مجموعة من الأفعال الكلاميّة الإنجازيّة (سألتني، ما يحمد، ما ذمّ، لا يحكم)، كلّها في باب الرّبط بين الأدب والمتلقّي، حيث أنّها تهدف إلى تقريب المعاني منه وتبسيطها له، وإقناعا له بها، لأنّ هذه المسائل كانت تُشْكِلُ على المتلقّي وتبدو غامضة له، وتحتاج إلى إبانة وإجابات، يؤكد ذلك قوله: "**وقلت أيضا: إنّي أتمنى أن أعرف السّبب في تأخّر الشعراء عن رتبة الكتّاب والبلغاء، والعذر في قلّة المترسّلين وكثرة المفلقين والعلّة في نباهة أولئك وخمول هؤلاء، ولماذا كان أكثر المترسّلين لا يفلقون في قرض الشّعر، وأكثر الشّعراء لا يبرعون في إنشاء الكتب**"[2]، يتّضح من هذا القول جملة الاستفهامات المطروحة من قبل المتلقّي في تلك الفترة الزّمنيّة، و التي حرص المرزوقي على تقديم إجابات لها.

تبعا لذلك نقول إنّ المرزوقي كان يعي جيّدا ضرورة تقريب الأدب من المتلقّي فجاء شرحه لديوان الحماسة إجابة عن انشغالاته، ودفعا للّبس الذي يعتري الشّعر عنده، وتأصيلا لبعض المسائل النّقديّة التي كانت تشكل عليه.

---

[1]– المرزوقي، شرح المرزوقي، المقدّمة، ص: 3.

[2]– المصدر نفسه ، المقدّمة، ص:5/4.

5- الاهتمام بأدب العادات والتّقاليد، سواء كان ذلك سياسيّا أو أخلاقيّا أو اجتماعيّا أو خطّة إصلاح اجتماعيّ في الإبداع الأدبيّ:

لم ينطلق المرزوقي في شرحه لديوان الحماسة لأبي تمّام من فراغ، فالعناصر التي أشار إليها في نظريّته عمود الشّعر" ليست من اختراعه، ولا من وضعه، وإنّما هي مفاهيم شائعة متعارف عليها بين النّاس فليست عبارة شرف المعنى أو صحّته، أو جزالة اللّفظ أو التحام أجزاء النّظم وما شاكل ذلك من هذه المصطلحات النّقديّة التي استعملها المرزوقي ومن قبله الجرجاني أو الآمدي من وضع هؤلاء وإنّما هي مفاهيم ومصطلحات نقديّة ذائعة ويتردّد الحديث عنها كثيرا في كتب النّقد القديمة عند الجاحظ وابن طباطبا وقدامة وثعلب وغيرهم"[1].

فالقضايا التي تطرّق إليها المرزوقي في شرحه عموما؛ وفي مقدّمته خصوصا كانت ذائعة ومستهلكة عند سابقيه ومعاصريه على حدّ سواء، أي أنّها تشكّل عادات وأعراف ثقافيّة سائدة في موروثهم الثّقافيّ. "وإنّ فضل هؤلاء النّقاد الذين حدّثونا عن عمود الشّعر وحاولوا أن يضعوا له نظريّة متكاملة الجوانب والأركان، أنّهم نظروا في هذه الجزئيات المبعثرة التي تتحدّث عن اللّفظ حينا، والمعنى حينا وعن الوزن والنّظم والقصيدة وغير ذلك من عناصر الشّعر، فحاولوا أن يقيموا منها بناء متكاملا هو ما أسموه عمود الشّعر الذي يعنى مجموعة العناصر والصّفات التي تكوّن مادّة الشّعر وأساسه الذي لا يقوم إلّا به "[2].

وقد أفاد المرزوقي من نظريّة عمود الشّعر التي ترجع جذورها إلى نقّاد الأدب العربيّ في الجيل الأوّل، ومن بينهم" عمرو بن بحر الجاحظ وابن طباطبا وقدامة بن جعفر، واستفاد"

---

[1]- وليد إبراهيم قصاب، قضية عمود الشعر في النقد العربي القديم، دار الفكر، دمشق-سوريا، ط1، 2010، ص: 297.

[2]- المرجع نفسه، ص: 298.

من حديث الجاحظ عن التحام أجزاء النّظم، وردّد الأبيات التي استشهد بها على تنافر الأجزاء وما بينها من تباعد وثقل، وكان واضحا تمامًا أنّه ينظر في نقد الشّعر لقدامة بن جعفر، ويستفيد من حديثه المفصّل عن الألفاظ والمعاني، وما ينبغي أن يكون بينها من مشاكلة والتئام، ومن حديثه عن الأوزان وشروط حسنها وجودتها والعيوب التي تسيء إليها فتُفسد إيقاعها، وتعكّر موسيقاها واستفاد من حديثه عن القافيّة وشروط تمكّنها وثباتها"[1].

ويختلف تصوّر المرزوقي لعمود الشّعر عن تصوّر الآمدي له، فقد كان الآمدي وهو يتحدّث عن عمود الشّعر يحاول أن يضع له عناصره وأصوله، وينظر بصورة واضحة إلى شعر البحتري ويستمدّ منه هذه الخصائص، وجاءت نظريّة عمود الشّعر عنده صورة لشعر البحتري ومن ثمّ صورة للشّعر العربيّ القديم"[2]، فتصوّر المرزوقي ذو تصميم بنائيّ ثابت، ومُحْتَوِي على ألوان البديع كالمجاز والاستعارة والمدلولات الحسيّة، وهذا من أجل نيل تفاعل المتلقّي؛ أي أنّ للقدامى جهود كبيرة لا يمكن انكارها في مجال التّأصيل للقضايا النّقديّة التي أشار إليها المرزوقي في شرحه المعروف، وبذلك نجد أنّ المرزوقي قد استفاد من المعارف النّقديّة السّابقة؛ وقدّم هو الآخر إضافات نقديّة ترجع بالفائدة للنّاقد الأدبيّ والمتلقّي على حدّ سواء؛ يمكن توضيحها كمايلي:

لقد حاول المرزوقي في شرحه لديوان الحماسة لأبي تمّام شرح مفهوم عمود الشّعر للمتلقّي، وذلك عن طريق الإحالة إلى كتابات الشّراح السّابقين له، ليصل إلى وضع نظريّة مقنّنة له، ووضع تنظير للكتابة الشّعريّة بطريقة متكاملة ومتميّزة، من خلال وضع إضافات جديدة ومكمّلة والاستغناء عن بعض العناصر، والتي استقرّت في شكلها الكامل في سبعة عناصر يمكن توضيحها كالآتي:

---

[1]– وليد إبراهيم قصاب، قضية عمود الشعر في النقد العربي القديم، ص: 298.

[2]– المرجع نفسه، ص:294.

- **شرف المعنى وصحّته:** بمعنى أن يكون المعنى واضحا جليّا للجميع، وأن يكون على صواب ويحرز المنفعة.
- **جزالة اللّفظ واستقامته:** اللّفظ الجزل هو الذي يتميّز بالعذوبة والقوّة وعكسه ما كان ركيكا، أمّا استقامة اللفظ فتعني تطابقه مع أصول اللّغة وقواعدها.
- **المقاربة في التّشبيه:** أحسن التّشبيه هو تقارب المتشابهان في صفة واحدة أو عدّة صفات.
- **الإصابة في الوصف:** أي أنّ النّفس تقبل على ما صدق من الوصف وتنّفر عمّا دونه.
- **التحام أجزاء النّظم والتئامها على تخيّر من لذيذ الوزن:** أي حدوث توافق بين أجزاء النّظم، واختيار الوزن المناسب لها.
- **مناسبة المستعار منه للمستعار له:** أي حدوث مقاربة بين طرفي التّشبيه؛ حتى لا يحدث تنافر بينهما، فلا نعقد المشابهة بين شيئين لا يتقاربان.
- **مشاكلة اللّفظ للمعنى وشدّة اقتضائها للقافيّة حتى لا منافرة بينهما: أي** أنْ تطابق الألفاظ المعاني.

فكلّما كان الشّاعر ملتزما بهذه العناصر كلّها أو بعضها، فإنّه ينال درجة الاحسان.

يقول المرزوقي:" **فهذه الخصال هي عمود الشّعر عند العرب، فمن لزمها بحقّها وبنى شعره عليها، فهو عندهم المفلق، المعظّم والمحسن المقدّم، ومن لم يجمعها كلّها، فبقدر سهمته منها يكون نصيبه من التّقدّم والإحسان**"[1]. وعليه، يمكن القول بأنّ نظريّة عمود الشّعر عند المرزوقي كانت تتميّز بصفة الشّمول والتّكامل، بحيث اتّسعت لتشمل جميع الشّعراء القدماء والمحدثين وتعطي نموذجا متكاملا في دراسة الشّعر.

[1]– المرزوقي، شرح المرزوقي، ج1، ص:11.

لنخلص، بعد مقاربة شرح المرزوقي لحماسة أبي تمّام من منظور النّقد الاجتماعيّ إلى ما يلي:

- جاء العمل النّقديّ الذي قدّمه المرزوقي تلبيّة لذوق القارئ في زمانه، وكان إجابة عن التّساؤلات التي يطرحها، وفق منهج مقنّن يعتمد فيه على أدوات بلاغيّة وأخرى نحويّة وصرفيّة...الخ.
- الشّرح الذي قدّمه المرزوقي لديوان الحماسة لأبي تمّام لم ينطلق من فراغ، وإنّما جاء مسبوقا بجهود نقديّة لنقّاد سابقين ومعاصرين له، مهّدت له الأرضيّة ليرصد نقائصها، أيْ أنّه استفاد من الجهود التي قدّمت قبله في بناء منهجه.
- انطلق المرزوقي في شرحه من قضيّة ثقافيّة عامّة ارتبطت بالمجتمع الذي يعيش فيه؛ تتعلّق بمفهوم الشّعر وقضاياه؛ فهو لم يتحدث عن تجربة شخصيّة ولا عن حالة شعوريّة عاشها، وهذا ما يعكس شعور النّاقد بروح المسؤوليّة اتجاه زمانه ومجتمعه.
- عرف المجتمع العربيّ والإسلاميّ اهتماما كبيرا بالشّروح، إدراكا منهم لما تلعبه من دور بارز في انتاج معرفة تغني المتن المشروح شكلا ومضمونا، لاسيّما في القرن الرّابع والخامس والسّادس للهجرة، حيث شهدت حركة شروح الشّعر نشاطا واسعا، وعناية فائقة من طرف المثقّفين العرب والمسلمين على اختلاف مشاربهم وتنوّع ثقافتهم، فالشّروح كانت تقدّم وظيفة اجتماعيّة.
- سعى المرزوقي بإنتاجه لهذا الشّرح للحفاظ على الشّعر العربيّ؛ باعتباره موروثا ثقافيّا وحضاريّا للعرب من جهة، وإعادة للاهتمام بالشّعر وتسهيلا لفهمه من جهة أخرى، كما أنّه بعمله هذا كان يكرّس للتّأصيل النّقديّ للشّروح كونه شكلا من أشكال الخطابات النّقديّة.

المبحث الرّابع/ المقاربة النّفسيّة (النّقد النّفسيّ) لشرح المرزوقي وتجليّاتها:

عرفت الحركة النّقديّة في العصر الحديث نشاطا كبيرا، يتجلّى ذلك في ظهور العديد من المناهج، ومنها النّقد النّفسيّ الذي يهدف إلى دراسة النّصوص الإبداعيّة ومقاربتها من النّاحيّة النّفسيّة، أي بالوقوف على الجانب النّفسيّ للمبدع، وبيان مدى تأثيره في انتاجه الإبداعيّ، وتعدّ القراءة النّفسيّة من بين القراءات التي تستهدف النّصوص النّقديّة والأدبيّة بالقراءة والتّحليل، انطلاقا من منهج نفسيّ محدّد، وباتّباع أدوات مناسبة بغيّة الوصول إلى الأهداف المرجوّة من النّصوص المنتجة.

ويركّز النّقد النفسيّ في تحليله للعمليّة الإبداعيّة على الثّلاثيّة التي تنطلق من منتج الإبداع لتمرّ على الإبداع في حدّ ذاته؛ لتصل إلى متلقّيه، أو مستقبله، وهو يحاول أن يقدّم تصوّرا دقيقا عن كل عنصر من هذه العناصر أثناء التّحليل، ويذهب الكثير من النقّاد إلى أنّ النّقد النفسيّ في دراسته لعمليات الإبداع والفنون والآداب يكون أقرب إلى التّحليل النّفسيّ منه إلى النّقد الأدبيّ.

أوّلا/ مفهوم النّقد النّفسيّ(Psychological critism):

إذا كان الأدب ترجمان للحياة، منه يستلهم الأديب تجاربه النّفسيّة والعقليّة، ويحيلها إلى نشاط أدبيّ وفكريّ، بمعنى" إنّ الأدب يعدّ مرآة عاكسة لعقل الأديب ونفسيّته"[1]، فإنّ النّقد النّفسيّ يعمل على الرّبط بين الإبداع الفكريّ والحالة النّفسيّة لمبدعه، أيْ" يقف على دراسة الأنماط النّفسيّة النّاقلة للأعمال الأدبيّة، وعلى القوانين التي على أساسها يتمّ تحكيم هذه الأعمال في دراسة الأدب"[2].

[1]– عبد العزيز عتيق، في النقد الأدبي، دار النهضة العربيّة للطباعة والنشر، بيروت–لبنان، ط1، 1972، ص:295.

[2]– أحمد الرّقب، نقد النّقد، ص: 91.

ويعدّ النّقد النّفسيّ من بين المناهج النّقديّة الحديثة التي تستهدف قراءة النّص الأدبيّ، بالاستناد إلى أدوات مناسبة للوصول إلى الغاية المرجوّة من النّص، فهو" ذلك المنهج الذي يخضع النّص الأدبيّ للبحوث النّفسيّة، ويحاول الانتفاع من النظريّات النّفسيّة في تفسير الظّواهر الأدبيّة، والكشف عن عللها وأسبابها، ومنابعها الخفيّة، وخيوطها الدّقيقة ومالها من أعماق وأبعاد ممتدّة "[1]. إذًا يركز المنهج النّفسيّ في تمظّهره النّقديّ على الثّوابت النّفسيّة، والمرتكزات اللاّشعوريّة المتخفّية في الأعمال الأدبيّة؛ أي تناول النّصوص الأدبيّة من منطلق محاولة اكتشاف بناءاتها الرّمزيّة القائمة على تلك الصراعات النّفسيّة غير المعروفة في البدئ.

بالإضافة إلى أنّ النّقد النّفسيّ هو أحد المناهج النّقديّة المعروفة في مجال الدّراسات الأدبيّة، فهو ينظر إلى التّعبير الفنّي على أنّه صياغة لتجربة تحكمها مثيرات وحوافز داخليّة وخارجيّة، كما أنّ هذا التّعبير لا ينفصل عن شخصيّة مبدعه، بيد أنّ المبدع عند تعبيره عن فنّه أو نفسه فهو لا يستطيع الخروج عن الإطار اللّغوي الذي يعتبر وسيطا بين المبدع والمتلقّي، فللّغة وجود موضوعيّ لا يمكن للمبدع بدونه بناء نصّه الأدبيّ[2]. إذا، يسعى النّقد النّفسي إلى تحليل لغة النّص الإبداعيّ، ليصل إلى مكامن النّفس اللاّشعورية للمبدع، وذلك من خلال تحليل الصّور البلاغيّة والإشعارات المضمرة في بنية الإبداع، وهذا ما يجعله يجمع بين الأسس النّقديّة ومثيلاتها النّفسيّة، من أجل الوصول إلى حقيقة اللاّوعي من خلال تحليل لغة اللاّشعور ولغة الإبداع؛ بعبارة أخرى يربط عمليّة الإبداع بمبدعها؛ انطلاقا من اعتبار أنّ كلّ عمل فنيّ ناتج عن سبب نفسيّ؛ له مضمون ظاهر وآخر ضمنيّ

[1]– عبد الجواد المحمص، المنهج النفسي في النقد "دراسة تطبيقية على شعر أبو الوفاء"، مجلة الحرس الوطني، رئاسة الحرس الوطني السعودي، العدد 155، 1417هـ، ص: 80.

[2]– المهدي إبراهيم الغويل، السيّاق وأثره في المعنى، ص:112/114.

مخفيّ مثل الحلم، لذلك كان لزاما على دارس الأدب ألاّ يُقصي بواعث الإبداع الأدبيّ النّفسيّة.

وما تجدر الإشارة إليه أنّ هناك تداخلا بين مصطلحي النّقد النّفسيّ والتّحليل النّفسيّ عند كثير من الدّارسين، انطلاقا من كونهما يدرسان صلة علم النّفس بالأدب والنّقد، غير أنّ هناك فرقا واضحا بينهما كون التّحليل النّفسيّ سبق زمنيا النّقد النّفسيّ ويعود الفضل في تأسيسه إلى العالم النّفسانيّ **سيغموند فرويد (S.Freud)**، بينما يعود الفضل في ظهور مصطلح النّقد النّفسي أول مرّة إلى العالم النّفسانيّ **شارل مورون(Mouron. c)** –1899). (1966 الذي فصل النّقد الأدبيّ عن علم النّفس، وجعل النّقد الأدبيّ أكبر من أن يبقى مجرّد شارح وموضّح لعلم النّفس، كما جعل النّقد النّفسي يتّخذ من التّحليل النّفسيّ وسيلة وليست غاية عند دراسة النّصوص الأدبيّة.

أمّا بالنسبة للعرب فيعدّ **محمد سويف** رائدا لمنهج النّقد النّفسيّ العربيّ، في دراسته "للأسس النّفسيّة للإبداع الفنّي في الشّعر خاصة عام 1948، وشاكر عبد الحميد في كتابه "الأسس النفسيّة للإبداع الفنّي في القصّة القصيرة"، وساميّة الملّة "الأسس النّفسيّة للإبداع الفنّي في المسرح" ومثّلت هذه الجهود في الثّقافة العربيّة نواة لعلم نفس الإبداع"[1]. وقد جاء بعدهم جملة من النّقاد منهم عبّاس محمود العقّاد، وإبراهيم المازني وجورج طرابلسي ويوسف سامي اليوسف والسيّد قطب ومحمد النّويهي، أمين الخولي، وخريستو نجم، وعزّ الدين إسماعيل، ومحمد خلف الله، بحيث اهتمّوا جميعا بدراسة الحالة النّفسيّة للأدباء من خلال أدبهم.

[1]– صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، دار افريقيا الشرق، المغرب، ط1، 2002، ص:59.

وأمّا الممارسات النّقديّة في الجزائر فتتميّز بالقلّة، وذلك راجع إلى قلّة رصيد نقّادنا من المفاهيم السيكولوجيّة[1]، ومن هؤلاء النّقاد نجد: محمد ناصر في كتابه "المؤثّرات النّفسيّة في الشّعر الجزائري"، وسليم بوفنداسة في "عقدة أوديب في روايات رشيد بوجدرة "، وقد وصف النّاقد الجزائريّ عبد الملك مرتاض الممارسات النّقديّة النّفسيّة في الجزائر بالمريضة، نظرا لما كان يشوبها من نقص.

ثانيا/ الآليات الاجرائيّة للنّقد النّفسيّ:

يستمدّ النّقد النّفسيّ آلياته من نظريّة التّحليل النّفسيّ أو التّحلسفيّ على حد تعبير عبد الملك مرتاض، والتي أسّسها **سيغموند فرويد(S.Freud)**(1856-1939) في مطلع القرن العشرين[2]: ونذكرها كمايلي:

1-سيكولوجيا الإبداع (دراسة العمليّة الإبداعيّة في ذاتها)؛ أي ماهيّتها النّفسيّة وعناصرها وطقوسها بمعنى دراسة العوامل النّفسيّة التي تقف خلف العمليّة الابداعيّة.

2-سيكولوجيّة المبدع(دراسة شخصيّة المبدع أو الاتّجاه البيوغرافيّ):أي البحث في العوامل النّفسيّة والذّاتيّة التي دفعت المبدع إلى كتابة إبداعه، ودلالة هذا العمل الإبداعيّ على نفسيّة صاحبه

3-سيكولوجيّة المتلقّي أوالجمهور(دراسة العلاقة النفسيّة بين العمل الإبداعّي والمتلقّي): أي الوقوف على مدى تأثير العمل الإبداعيّ على نفسيّة المتلقّي، وتحديد جوانب التّأثير فيه، وتعليل ذلك.

[1]- يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر من اللانسونيّة إلى الألسنيّة، ص:82.

[2]- يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ص:22.

4-دراسة العمل الإبداعيّ من زاوية سيكولوجيّة (التّحليل النّفسيّ للأدب)، وهذا هو المجال الحقيقيّ للممارسة النّقديّة النّفسانيّة: أي اخضاع الإبداع إلى التّحليل النّفسيّ، ببيان أسبابه ودوافعه الحقيقيّة الموجدة له، وجوانب تأثيره على المتلقّي[1].

ومن خلال هذه الآليات يمكن القول إنّ للنّقد النّفسيّ دوراً مهما في دراسة الأعمال الإبداعيّة، فهو يهتمّ بدراسة العوامل النّفسيّة التي تقف خلف العمليّة الإبداعيّة، كما يبحث في العوامل النّفسيّة والذّاتيّة التي دفعت المبدع إلى كتابة إبداعه، فضلا عن اهتمامه بدراسة العمل الإبداعيّ من زاوية سيكولوجيّة، إذن كلّ هذه العناصر تقف خلف العمليّة الإبداعيّة، وتدفع بالمبدع إلى تأليف عمله.

ثالثا/ اشتغال آليات النّقد النّفسيّ في شرح المرزوقي:

1-دراسة شخصيّة المبدع (الاتّجاه البيوغرافيّ أو سيكولوجيّة المبدع):

يهتمّ النّقد النّفسيّ بدراسة نفسيّة الأديب وتأثير هذه النّفسيّة أو الحالة اللاّشعوريّة على أدبه وإنتاجه، وهو الأمر الذي سنسعى إلى تبيانه من خلال تطبيق آليات النّقد النّفسيّ على العمل الإبداعيّ، فضلا عن محاولة استجلاء أثر الحالة النّفسيّة للأديب أو المبدع في إبداعه الأدبيّ، إذا فموضوع النّقد النّفسيّ "ليس هو الشّعور واللاّشعور، بل هو الانسان في شموله وإنسانيّته ومشاعره من حيث هو وحدة بيولوجيّة اجتماعيّة ذات تاريخ"[2]. يعنى هذا القول الدّراسة النّفسيّة لبعض أوجه نشاط الانسان وما يتضمّنه من تجارب ذاتيّة شعوريّة أو لاشعوريّة وسلوك ظاهر؛ أي أنّ النقدّ النّفسيّ يبحث في دلالة العمل الإبداعيّ من خلال دراسة خصوصيّة نفسيّة صاحبه، فعند الوقوف على شرح المرزوقي باعتباره نموذجا للإبداع

[1]- يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ص:24/23.

[2]- سيغموند فرويد، الموجز في التحليل النّفسي، ترجمة: سامي محمود علي، مكتبة الأسرة، مصر، ط1، 2000، ص:29.

الفكريّ، نجد أنّه انطلق من روح النّاقد الذي يسعى إلى ضبط بعض القضايا النّقديّة الذّائعة والشّائكة في زمانه في نفس الوقت، وفي سعيه هذا " فقد حرص المرزوقي في أكبر قدر من جوانب شرحه أن يكون مبدعا مستقلا بآرائه وتفكيره واحساسه الأدبيّ، وبخاصة فيما يتعلّق بمعاني أبيات الحماسة، وما يستتبع ذلك من دقائق وإشارات أدبيّة، كان المرزوقي رائعا في إماطة اللّثام عنها"[1]. فقد كان المرزوقي يمتلك حسّا أدبيّا متميّزا مكّنه من شرح معاني أبيات الحماسة، فكان تارة يقف على الجانب البلاغيّ وأخرى على الجانب النّحويّ وأحيانا اللّغويّ...الخ، فهذه الدّراسة أبرزت "عبقريّة المرزوقي في شرحه للحماسة"[2]، فالشّارح بما قدّمه من جهود في مجال الشّرح، أظهر تميّزه وتفرّده عن غيره.

ومنه فشرح أبي علي المرزوقي يعدّ من أهمّ شروح الحماسة احتفاء بالقضايا الأدبيّة واللّغويّة، "فصاحبه أديب متميّز الذّائقة الفنيّة تمكّن بحسّه الأدبيّ، وسعة إدراكه للّغة وآدابها، من استجلاء ما في أشعار الحماسة من دقائق معنويّة ولفتات نقديّة، وأسرار لغويّة وبلاغيّة، ونكات أدبيّة على صورة لم أشهدها عند غيره من شرّاح الحماسة"[3]. فالمرزوقي بما يمتلكه من حسّ أدبيّ، واتساع مدارك لغويّة، قد فاق أقرانه في القدرة على الغوص في أشعار الشّعراء المشهورين والمغمورين، السّابقين والمعاصرين، وتمكّن من استكشاف معانيها الدّفينة، والوقوف على الجوانب النّقديّة واللّغويّة والبلاغيّة فيها، وتجليتها للقارئ، وهذا ما منح شرحه صفة التّميّز والتّفوّق على شرّاح زمانه، فهو الشّارح العبقريّ الموهوب الذي تفوّق على أقرانه في الشّرح.

---

[1]- عبد الله عبد الرحيم عسيلان، حماسة أبي تمّام وشروحها، ص:96.

[2]- المرجع نفسه، ص:96.

[3]- المرجع نفسه، ص:95 .

2-دراسة العلاقة النّفسيّة بين العمل الإبداعيّ والمتلقّي (سيكولوجيّة التّلقّي أو الجمهور):

تتأرجح سيكولوجيا الإبداع دائما بين بين قطبي الاتصال وهما المُلقي والمتلقّي (المرسل والمرسل إليه)، وتعدّ الشّروح شكل من أشكال الإبداعات النّقديّة، ولمّا كان كلّ إبداع يفترض وجود مُبدع ومُتلقّي للإبداع، فهو يحمل بنية تواصليّة، يميّزها وجود علاقات استدلاليّة، تعمل على تنميتها وتطويرها، وتبليغ مقاصدها إلى المتلقّين، بنيّة التّأثير فيهم وإقناعهم، من أجل تغيير آرائهم ومواقفهم، والنّص يعتبر وسيطا بين بين القارئ والمبدع. إذا، فالعمل الأدبيّ "مفهوم مركّب لأنّه فضاء وسيط ومتناقض وجدليّ بين المؤلّف والقارئ"[1]، أي أنّ الإبداع يعدّ همزة وصل بين المبدع والمتلقّي، فعلى المبدع أن ينجز إبداعه وفق استراتيجيّات مضبوطة ومدروسة، وذلك بغية استمالة المتلقّي والتّأثير فيه.

وقد عالج المرزوقي قضيّة اللّفظ والمعنى ضمن نظريّة عمود الشّعر العربيّ، وكان قد اشترط في عمود الشّعر لكي يحقّق الفائدة المتمثّلة في التّأثير في المتلقّي عدّة عناصر منها: (جزالة اللّفظ واستقامته، شرف المعنى وصحّته، الإصابة في الوصف، المقاربة في التّشبيه، مشاكلة اللّفظ للمعنى...) وحدوث الالتحام بينها شرط البلاغة فهو لم يفضّل اللّفظ على المعنى أو يفضل المعنى على اللّفظ، كما سبق توضحيه.

فعنصر التّأثير في المتلقّي من أهم العناصر التي دعا إليها النّقد " فالنّقد لكي يقوّم القيمة الجماليّة بدقّة لا يجب أن يمعن النّظر في العمل نفسه؛ وإنّما في تأثيره في الجمهور"[2]، أي أنّ أنجع طريقة لتقييم عمل فنّي معيّن فيما إذا استطاع أن يفرض وجوده على السّاحة الفكريّة هو النّظر في استمرار تأثيره في جمهور المتلقّين، فإذا ما استمرّ تأثير الإبداع في المتلقّي فإنّه يكون قد حقّق قيمة جماليّة، أمّا إن زال تأثيره فإنّه لا يتضمّن أيّ

[1] - Eric Bordas ,Claire Barel-Moisan ,Gilles Bonnet, Aude Déruelle ,Cristine Marchandier-Colard, L'analyse litteraire,notions et reperes, édition Nathan 2002,p16

[2]- إندريك أندرسون إمبرت، مناهج النقد الأدبي الحديث، ترجمة: الطاهر أحمد مكي، ص:126.

قيمة جماليّة؛ "فنفسيّة حدث القراءة أقرب إلى النّقد من نفسيّة حدث الكتابة"[1]. وقد أدرك المرزوقي هذا المبدأ جيّدا لذلك كان حريصا عليه لأهمّيته في النّقد.

تبعا لذلك، فإنّ العمل الإبداعيّ مرتبط بوظائف نفسيّة للمبدع يسعى إلى إشباعها من خلاله، "فالإبداع الأدبيّ ثريّ بطبقات متراكمة من الدّلالة، فهو يكون محاولة لملء رغبات أساسيّة متخيّلة كانت أو وليدة عالم الفانتازيا، ولا يكون الشّغف شغفا ما لم يحل بينه وبين الإبداع حائل مثل التّحريم الدّينيّ، أو المنع الاجتماعيّ"[2]، أي أنّ كلّ إبداع أدبيّ تحرّكه دوافع نفسيّة كامنة، سواء كانت واقعيّة أو متخيّلة تدفع بصاحبها إلى تأليفه، وبالتّالي يكون تأليف المبدع تلبيّة لرغبات نفسيّة دفينة شرط أن لا تتعارض مع مقومات المجتمع ومبادئه.

وعندما نقف على الجانب العقليّ للمرزوقي نجد أنّ الطّاهر بن عاشور يقول فيه: أنّه كان "غاية في الذّكاء والفطنة وحسن التّصنيف وإقامة الحجج وحسن الاختيار، وتصانيفه لا مزيد عليها في الجودة" [3]، أي أنّه كان يسعى إلى التّميّز والتّفرّد بشرحه، وقد مكّنه في ذلك امتلاكه لذكائه المتّقد وفطنته وحسن اختياره لتصانيفه، وتخيّر الحجج المناسبة في السّياق المناسب، فكلّ هذه العوامل، أكسبت شرحه صفه الجودة والتّميّز والتّفرّد، من ذلك شرحه " لقول حريث بن عناب:

قُولاَ لِصَخْرَةٍ إِذْ جَدَّ الهِجَاءُ بِهَا عُوجِي عَلَيْنَاُ يحَيّيكِ ابْنُ عَنَّابِ

[1]– إندريك أندرسون إمبرت، مناهج النقد الأدبي الحديث، ترجمة: الطاهر أحمد مكي، ص:129.

[2]– ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي "إضاءة لإكثر من سبعين تيّارا ومصطلحا نقديا معاصرا"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء –المغرب، ط2، 2002، ص:333.

[3]– الطاهر بن عاشور، شرح المقدّمة الأدبيّة لشرح المرزوقي على ديوان الحماسة لأبي تمّام، ص:11.

فَقَوْلُهُ يُحَيِيكَ يَجُوزُ أنْ يكُونَ فِي مَوضعِ الحَالِ، أَيْ عُوجِي مُحَيِّيًا لكِ هَذَا، وَمثله: ﴿فَهَبْ لِي مِنْ لَدُنْكَ وَلِيًّا، يَرِثُنِي وَ يَرِثُ... ﴾(سورة مريم، الآية: 5)، أي وارثا ويَجوزُ أنْ يَكونَ فِي مَوْضِعِ الجَزْمِ جَوَابًا لِقَوْلِهِ عوجِي، وأَجرَى المُعْتَلّ مجرَى الصَّحيحِ."[1]

يشرح المرزوقي قول حريث بن عناب، فيبدأ ببيان الحكم الإعرابي للجملة الفعليّة "يحيّيك" مبينا أنّها تكون في حكم نصب حال، ويحتجّ على كلامه بضرب الآية الكريمة؛ مماثلا بين حكم الأعرابي على الجملة التي ذكرها، واللّفظة التي وردت في القرآن الكريم "وارثا" حيث ذكر أنّها تعرب حالا، كما يجوز أن تكون في حكم الجزم، أي أنّه احتجّ على كلامه بذكر الآية الكريمة.

كما يُذكر عنه–أيْ المرزوقي–أنّه ذو حسّ فنّيّ وذوقٍ أدبيّ، أي" أنّه كان ناقدا ذوّاقا"[2]، فاكتسابه للحسّ الفنّي المتميّز والذّوق الأدبيّ الفريد، مكّنَاه من القدرة على النّفاذ في مكامن الإبداع الشّعريّ، وفهم المقصود به، وشرحه وتقريبه من المتلقّي، بالمقاربة بينه وبين نصوص شعريّة أخرى قيلت في زمانه ومجتمعه أو في أزمنة ومجتمعات أخرى، كما كان يشرحها بالعودة إلى القرآن الكريم والحديث النّبوي الشّريف، ومن ثمّ يعمد إلى تقريب المعنى من المتلقّي، وتيسير فهمه له، فكلّ هاته المؤهّلات جعلت منه ناقدا ذوّاقا بامتياز.

ويعتمد المرزوقي في شرحه كثيرا على: " العقل والدّراية أكثر من اعتماده على النّقل والرّواية"[3]، بمعنى أنّه يمعن النّظر والتّدقيق في المنتوج الشّعريّ، ويخضعه لمعيار العقل والتّحقيق، إذ يربط الإبداع بأسبابه ومسبّباته، ويخضعه لزمان نشأته ومكانه، وبالمقابل لا يعتمد على النّقل والرّواية لأنّه يشكّك في مصداقيتها، وصحّة الخبر المنقول بواسطتها،

[1]– المرزوقي، شرح المرزوقي، ج2، ص:1481.

[2]– إلهام السوسي العبد اللّوى، العناصر البلاغيّة والنّقديّة في شرح ديوان الحماسة لأبي تمّام علي المرزوقي، مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق، المجلد 79، الجزء3، (مارس،أبريل)1999، ص:519.

[3]– عبد الله عبد الرحيم عسيلان، حماسة أبي تمّام وشروحها، ص:96.

فيخضعها لمعيار العقل والدّراية الشخصيّة، وفي هذا ثقة كبيرة بالنّفس واعتداد بها وبمكتسباتها، وهذا لا يتأتّى إلّا لشخصيّة متشبّعة بزاد لغويّ وثقافيّ ورصيد معرفيّ كبير يجعلها تصدر من خلالها نشاطها النّقديّ، وهذا ما يبرز اعتماده على مجهوده الشّخصيّ في وضع منهج في الشّرح.

ونجد في سياقات أخرى أنّ المرزوقي" كان يذكر شروح من سبقوه، ولا يشير إلى أصحابها وإنّما يذكرهم بعبارات مبهمة"[1]، من ذلك ما أورده في المقدّمة:" **فمن البلغاء من يقول فقر.....، ومنهم من لم يرض بالوقوف على هذا الحدّ، والتزم من الزيّادة عليه تميم المقطع**"[2]، وقد فسّر النقّاد ذلك بأنّه كان يتميّز بصفة "الاعتداد والتّعالي"[3]، وقد ساهم هذا الاعتداد والتّعالي " في عمله الذي يتّصل باللّغة والنّحو، إذ جاء عمله فيها دالاّ على شخصيته مع اعتماده على النّقل ...،إنّه نقل المستوعب لما قال العلماء الأوائل"[4]، كما نجده في مواضع أخرى يتقمّص شخصيّة المعلّم الذي يلقّن غيره العلوم والمعارف، ويبدو ذلك من خلال أسلوبه وصياغته، يتجلّى ذلك في المقدّمة:" **اعلم أنّ هذه الخصال وسائط وأطرافا، فيها ظهر صدق الواصف**"[5]، حيث يخاطب المتلقّي بعبارة "اعلم" فهذه العبارة كثر استخدامها في مجال تلقين العلوم والمعارف، من شخص عارفٍ ضليعٍ إلى شخص متعلّم، "ألا ترى، فعلم فرق ما بين الموضعين، فاعلمه إن شاء الله، وليس بشيء فلا تعرج عليه، وإذ كان الأمر على هذا فما ذكره القائل غير صحيح لأنّي أريكته فاعلمه"[6]، فروح التّعليم

---

[1]– محمد عثمان علي، شروح حماسة أبي تمّام دراسة موازنة في مناهجها وتطبيقها، ص: 123.

[2]–المرزوقي، شرح المرزوقي، المقدّمة، ص:6/5.

[3]– محمد عثمان علي، شروح حماسة أبي تمّام دراسة موازنة في مناهجها وتطبيقها، ص:122.

[4]– المرجع نفسه، ص:124.

[5]– المرزوقي، شرح المرزوقي، المقدّمة، ص: 11.

[6]– محمد عثمان علي، شروح حماسة أبي تمّام دراسة موازنة في مناهجها وتطبيقها، ص:124.

تمنح المعلّم ضرورة إحساسه بالمسؤوليّة في تعليم غيره، وبذلك لا بدّ من أن يكون متمكّنا من الزّاد التّعليميّ الذي يوجّهه للمتعلّم، هذا الأخير الذي يبحث عن المعلومة من مصدرها الصّحيح، وبالتّالي تقمّص المرزوقي لشخصيّة المعلّم يعبّر عن مُكْنَتِهِ من الزّاد التّعليميّ، وثقته اللاّمتناهيّة في نفسه، وإحساسه العالي بالمسؤوليّة اتّجاه ما قدّمه للمتلقّي.

بناء عليه، يمكن القول إنّ المنهج الذي جاء به المرزوقي هو" منهج تظهر فيه ذاتيّة الشّارح وشخصيّته وملكته الأدبيّة ؛ وقدرته على بلورة الأفكار؛ وتقديم التّصورات الممكنة والمحتملة في غلاف من الأسلوب المؤثّر"[1]، فشخصيّة الشّارح متفرّدة متميّزة بمنهجها وطرحها، حيث يملك قدرة على بلوة الأفكار وتبسيطها وتقديمها للمتلقّي في صورة مؤثّرة، وتمكّنه من فهم فحوى الشّرح؛ ومن ثمّ الإقبال على النّص الشّعريّ وتذوّقه، لذلك كان يسعى للتّميّز والتّفرّد، فكان معتدّا بنفسه، واثقا بها وبحسن اختياره لمنهجه، مستندا على رصيد معرفيّ هائل منحه الثّقة بالنّفس في ركوب عالم الشّرح، لذلك قدّم عمله بصورة متميّزة، وكان يعمد في بعض الأحيان إلى إبراز ذاته الشّارحة وتنكير أصحاب الشّروح السّابقة له.

3-دراسة العمل الإبداعيّ من زاوية سيكولوجيّة (النّقد النّفسيّ للأدب):

لمّا كانت القراءة النّفسيّة تُعنى بالوظيفة النّفسيّة للعمل الإبداعيّ، فإنّها تبنّي مقولاتها على "السّياق والنّص الإبداعيّ-نفسيّا- الذي يحقّق قصديّة صاحبه، وذلك بما يمتلكه من التّعبير والدّلالات وتفسيرها"[2]، وبهذا يمكن القول بأنّ القراءة النّفسيّة تتضمّن التّأويل والتّحليل والشّرح وتفسير السّياق، كما تسعى القراءة النّفسيّة إلى مواجهة الإبداع بافتراضات معرفيّة، وذلك انسجاما مع طبيعة انتماءاتها العلميّة بهدف الوصول إلى تصوّر نفسيّ للنّص

[1]- محمد عثمان علي، شروح حماسة أبي تمّام دراسة موازنة في مناهجها وتطبيقها ، ص:96.

[2]- سامي الدّروبي، علم النّفس والأدب، دار المعارف، مصر، دط،1971، ص:80.

الإبداعيّ، ذلك أنّ هذا الأخير هو" أحد مظاهر الحدث النّفسيّ الكثيرة"[1]، ولهذا فإنّ المنظّرين النّفسيين يعتبرون أنّ مجال الإبداع يجعله يتّصل بحقول الوظائف النّفسيّة الأشدّ تركيبا وتعقيدا؛ يتمّ من خلاله إنتاج الشّرح وفهمه.

والقراءة النّفسيّة الجيّدة لسياق الشّرح تساعدنا على الرّبط بين الشّارح ومتلقّي النّص، ومدى التّفاعل بينهما على أساس مبدأ القصديّة، وبذلك تصبح تجربة استيعاب الشّرح وفهمه أكثر غنى، ويصبح النّص المشروح أكثر دلالة ووضوحا ممّا كان عليه سابقا، الأمر الذي يؤكّد على أهميّة السيّاق النّفسيّ الذي يتمّ من خلاله إنتاج الشّرح وفهمه، ثمّ إعادة تكوينه لدى القارئ والمتلقّي، ممّا يجعل الأساس والجوهر الذي يرتكز عليه البحث هو تأويل الشّرح.

تدعو القراءة بهذا الشّكل إلى مزيد من الدّراسة السّياقيّة؛ وهي مرهونة باستجابة القارئ وحنكته في الكشف عن مكنونات السّياق، ووضع الاحتمالات الخاصّة به، لأنّ القارئ هو من يضفي على النّص أبعادا جديدة لم تكن موجودة في النّص سابقا[2]، وبالتّالي فهو" يهدف إلى احتواء النّص والسّيطرة، وهذا لا يتمّ إلّا بقارئ متميّز ذي ذخيرة غنيّة تعادل السّياق المنشود في النّص"[3] .

يعني التّعامل مع الشّرح من وجهة نظر نفسيّة احتوائه على قيم كامنة تجعل المتلقّي يقبل عليه، فأسلوب المرزوقي في الشّرح يتميّز" بالوضوح، والقوّة والجمال؛ فهو أديب ذوّاقة يتخيّر الألفاظ المعبّرة، ومن النّادر أن يعمد إلى السّجع"[4]. ومن ثم، فالوضوح والقوّة والجمال

---

[1]– إندريك أندرسون إمبرت، مناهج النقد الأدبي الحديث، ترجمة: الطاهر أحمد مكي، ص:133.

[2]– نبيلة إبراهيم، القارئ في النص، نظريّة التأثير والاتصال، مجلة فصول، المجلّد الخامس، العدد الأوّل، ط4 ،1984، ص:120.

[3]– محمد عيسى، القراءة النّفسيّة للنص الأدبي العربي، مجلّة جامعة دمشق، المجلّد:19، العدد1، ط2، 2003، ص:29.

[4]– عبد الله عبد الرحيم عسيلان، حماسة أبي تمّام وشروحها، ص:98.

وحسن تخيّر الألفاظ كلّها قيم تمكّن المتلقّي من التّأثّر بالشّرح والتّجاوب معه؛ لأنّ قراءة السّياق تمكّن من التّأويل والتّخصيص، وتوضّح تراكيب الشّرح وأشكاله وسياقاته العمليّة الإدراكيّة والنّفسيّة والتّداوليّة والثّقافيّة، كما تبيّن أنّ للشّرح قطبين، ملقي ومتلقّي، وهما ركيزتان في الشّرح ولا يتحقّق الشّرح بدونهما، نجد ذلك في الكثير من العبارات في النّص من ذلك (سألتني، اعلم، ينفعك، يعينك...)، فهذه الأفعال ذات النّبرة الخطابيّة تحيل إلى وجود ملقي ومتلقّي، أي شارح ومشروح له.

وإذا كان عنصر الدّقّة في اختيار المنهج من أهمّ العناصر المطلوبة في الشّرح، فإنّ صياغة السّياق الصياغة النّفسيّة المطلوبة، هي أبرز غايات القراءة النّفسيّة، وليس الأمر تماهيّا من طرف القارئ النّفسيّ، بل هو الانسجام مع أدوات القراءة في حدّ ذاتها، فحسن اختيار المنهج يسهل عمليّة القراءة، ولهذا فقد "التزم المرزوقي جانب الدقّة في منهجه لتوثيق نصوص الحماسة، فقد كان يرجع إلى نسخ كثيرة إذا اقتضى الأمر لكي يتثبّت من بعض الأبيات هل هي من أصل الحماسة أو مقحمة عليها"[1]، وهذا ما يجعل القارئ النّفسيّ يتأثّر به ويركن إليه، فيقبل عليه، ويتذوّقه ويمنح له صفة الشّهرة على امتداد الأجيال. يقول المرزوقي في خاتمة شرحه: "**وتيقّن أنّي أمليت هذا الشّرح مستعملا أرفق الآلات في اختراعه، وأوفق الألفاظ في تصويره وبيانه، ومستحضرا من الشّواهد والمثل ما لم يكمل إلّا بتعاونه وحضوره...الخ**"[2]، فهو يوضّح آلياته المنهجيّة التي وضعها في شرحه، من حسن اختيار للأدوات والألفاظ والشّواهد والمثل ...إلخ المناسبة له، فمن البديهيّ أنّ شرحا يستند إلى هذه الأدوات سيكون صحيحا وموثوقا، ممّا يمنح للقارئ الثّقة فيه، وبالتّالي العمل به على إطلاقه في مختلف المجالات الفكريّة.

[1]– محمد عثمان علي، شروح حماسة أبي تمّام دراسة موازنة في مناهجها وتطبيقها، ص: 96.

[2]– المرزوقي، شرح المرزوقي، الخاتمة،ج2، ص:1886.

ولمّا كان القارئ النّفسيّ يريد التّثبّت والتّيقّن من المعلومات التي تطرح إليه من طرف الشّارح، فهو يطالبه أن يسند ما يذهب إليه بشواهد تبيّن صحتها ومصداقيتها، ولهذا فقد تميّز شرح المرزوقي بكثرة الاستشهاد،" أمّا الشّواهد التي أوردها المرزوقي خلال شرحه للحماسة؛ فإنّ جلّها من أشعار العرب،...وكثيرا ما كان يستشهد بالآيات القرآنيّة مع التّعرّض أحيانا لوجوه القراءات وأنواعها، كما استشهد أيضا بالحديث النّبوي وبالأمثال العربيّة"[1]، وعلى سبيل الاستشهاد بالنّص القرآني؛ نجد قوله في شرح " قول أميّة بن أبي الصّلت:

وَإِنَّ خَـلِيلَيْـكَ السَّـمَاحَـةَ وَالنَّـدَى مُقِيمَـانِ بِـالمَعْـرُوفِ مَا دُمْتَ تُوجَدُ

مُـقِـيـمَـانِ لَـيْـسَ تَـارِكَيْكَ لِـخَـلَّــةٍ مِـنَ الـدَّهْـرِ حَـتَى يُـفْـقَدَا حِينَ تُـفْـقَـدُ

جمع بين السّماحة والنّدى، لأنّ السّماحة هو سهولة الجانب في الإعطاء، وطيب النّفس به. وقوله مقيمان أي ثابتان، من قوله تعالى:﴿إِلَّا مَا دُمتَ عَلَيهِ قَآئِما﴾، (سورة آل عمران، الآية: 75)"[2]

فقد أدرك المرزوقي تطلّعات القارئ النّفسيّة، التي تطالب باليقين للكلام المشروح، وبالتّالي عمد إلى تسخير الكثير من الشّواهد، واستغلال إمكاناتها للتّعبير عن المعاني التي يريد إيصالها من خلال الشّرح، وقد وقع اختياره فيها على أشعار العرب والآيات القرآنية والأحاديث النّبويّة الشّريفة، لما لها من صدى في نفسيّة القارئ العربيّ، حيث تمنح الشّرح صفة الصّدق والتّقبّل.

لمّا كان عنصر التّأثير في نفسيّة المتلقّي من بين المطالب الأساسيّة التي تُرتجى من العمل الإبداعيّ، فإنّ القراءة النّفسيّة توليه أهميّة كبيرة، فالمبدع لابدّ أنّ يتوخّى هذا العنصر أثناء تأليفه لإبداعه؛ لأنّه: "عندما يفوز عمل ما في الاحتفاظ بشهرته على امتداد أجيال

[1]– عبد الله عبد الرحيم عسيلان، حماسة أبي تمّام وشروحها، ص:98.

[2]– المرزوقي، شرح المرزوقي، ج2، ص:1794.

كثيرة؛ لا بدّ أن يكون قد انتقل من طراز اجتماعيّ يحسم الذّوق إلى آخر، لأنّه استطاع أن يقدّم شيئا إلى جماعات تختلف كثيرا في مزاجها النّفسيّ، مثل الذين يتعاقبون في اتّجاه الذّوق عند مرّ القرون، لقد أظهر العمل أنّه يمتلك قيما قادرة على تجاوز عصر محدّد"[1]. فالعمل الإبداعيّ الذي يحقّق صفة الخلود هو الذي يستمر تأثيره في القرّاء عبر كافة الأزمنة والأمكنة، ويحقّق صفة المنفعة للأجيال المتعاقبة على اختلاف انتماءاتها وأذواقها.

وقد بنى المرزوقي شرحه على هذا المبدأ، فكان حريصا على التّأثير في المتلقّي، لذلك جاءت " عباراته رصينة متخيّرة، تتميّز بالوضوح والقوّة والجمال فهو أديب ذوّاق يتخيّر الألفاظ المعبّرة ونادرا ما يلجأ إلى السّجع"[2]، حيث يقول: "**إنّهم يحاولون شرف المعنى وصحّته، وجزالة اللّفظ واستقامته**"[3]، فنجد أنّه أورد السجع في قوله(صحّته/استقامته) وهذا يندر في شرحه، لأنّه يهتمّ بالمعنى (إيصال الفكرة)، أكثر من اهتمامه بجمال المبنى.

الدّوافع الذّاتيّة والموضوعيّة لتأليف الشّروح :

كانت لظهور الشرّوح الكثير من العوامل المتحكّمة في ذلك، وقد أشار إليها محمد تحريشي في مؤلفه" أدوات دراسة النّص" بقوله: لعلّ وراء ازدهار فنّ الشّروح الأدبيّة؛ دوافع ذاتيّة وأخرى موضوعيّة"[4]، وقد أجملها النّقاد في مايلي:

- **أسباب دينيّة:** يعدّ العامل الدّينيّ من بين أهم العوامل التي أدّت إلى ظهور الشّروح، ذلك أنّه ظهرت الحاجة ماسّة لفهم معاني القرآن، ولمّا كانت العرب أمّة شاعرة؛ فقد كانت تحاول فهم القرآن الكريم بعرض معانيه على الشّعر، فقد تحوّل الشّعر من دائرة التّغني

---

[1]- إندريك أندرسون إمبرت، مناهج النقد الأدبي الحديث، ص: 126.

[2]- عبد الله عبد الرحيم عسيلان، حماسة أبي تمّام وشروحها، ص:98.

[3]- المرزوقي، شرح المرزوقي، المقدّمة، ص:9.

[4]- محمد تحريشي، أدوات النّص "دراسة"، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق –سوريا، دط، 2000، ص:44.

والإنشاد والنّظم إلى دائرة الشّرح والتّفسير، فقد أسندت له مهمة جديدة، " أضيف إليها الضّبط، والإتقان، والتّحقيق، والتّمحيص، والشّرح، والتّفسير[1]، بمعنى أنّ العرب كانت تحاول تفسير القرآن الكريم على ضوء ما تعارفوا عليه في شعرهم.

- **مجال العلم وحلقات الدّروس:** من بين الأسباب التي أسهمت في ظهور الشّروح نجد مجالس العلم، التي لعبت دورا كبيرا في مذاكرة الشّعر ودراسته وتعليمه، أي " تلك المجالس والحلقات؛ التي كانت تعقد في المساجد أو منازل الشّيوخ"[2]، ففي هذه الحلقات كان يتمّ تلقين الشّعر وتفسير غوامضه، وشرح معانيه، وذكر الرّوايات المختلفة للنّص الشّعريّ، ومناسبته، وغرضه...الخ.
- **ضخامة المحصول العلميّ المجموع:** عرفت البيئة العربيّة بداية من العصر الأمويّ عودة لنشاط الشّعر ممّا أدى إلى ضخامة منتوجه، فكانت الحاجة ماسّة لشرحه وتفسيره، ممّا أدّى إلى ظهور نشاط الشّروح حيث " كان الروّاة يضيفون إليه من الشّعر والتّفسير ما تقتضيه الحال عندهم، خاصّة لبعد عهدهم بهذا الشّعر "[3]، فضخامة المنتوج الشّعريّ من جهة، وظهور صعوبة في فهمه من جهة ثانيّة دفع بالجيل الثّانيّ من الروّاة إلى شرحه وتفسيره حتى يسهل تلقّيه من طرف المتلقّي.
- **تكلّم الأعاجم اللّغة العربيّة:** من بين الأسباب التي أدّت إلى نشأة الشّروح في المجتمع العربيّ والإسلاميّ في ذلك العصر هو ما جدّ فيه آنذاك ؛ فقد جدّت في شؤون المسلمين أحداث غيّرت من الحياة الأدبيّة واللّغويّة تغييرا كبيرا في أذهان النّاس، ومنها ظهور أقوام يتكلّمون العربيّة تعلّما لا سليقة، ويتقنون العربيّة صناعة ودراسة، لا جبلّة وفطرة، وكلّما

---

[1]– ناصر الدين الأسد، مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخيّة، دار المعارف، القاهرة–مصر، ط5، دت، ص: 252/251.

[2]– محمد تحريشي، أدوات النّص"دراسة"، ص:45.

[3]– ناصر الدين الأسد، مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخيّة، ص:283.

بعد العهد بالجاهليّة خفّت السّليقة، وأصبحت ملكة الأدب وملكة النّقد تكتسبان اكتسابا"[1]، وبالتّالي فاحتكاك العرب بالأعاجم ودخولهم الدّين الإسلامي جعلهم يسعون إلى تعلّم هذه اللّغة.

إلى جانب هذه الأسباب هناك أسباب أخرى أدّت إلى ظهور الشّروح من بينها: اللّغة الشّاعرة نفسها، إضافة إلى تطوّر القيّم والمعايير وتذوّق الشّعر والاستمتاع به من طرف الأشخاص. فكلّ هذه العوامل جميعا كانت عبارة عن دوافع لظهور خطابات الشّروح وتطوّرها، ومنها: شرح المرزوقي لديوان الحماسة لأبي تمّام.

لنخلص، بعد مقاربة شرح المرزوقي لحماسة أبي تمّام من منظور النّقد النّفسيّ إلى ما يلي:

- شرح المرزوقي هو وليد عوامل كثيرة متداخلة، نفسيّة وتاريخيّة واجتماعيّة، بحيث تظافرت هذه المناهج جميعا وتلاقحت؛ لتنتج نصّا ابداعيّا نقديّا، قيّما وغنيّا يكون منارة لكلّ من جاء بعده من القرّاء والأدباء والنّقّاد، وعليه، فقراءة أي نصّ ابداعيّ ومحاولة فهم كنهه؛ وجب الإحاطة بكافة جوانبه المختلفة.
- يعدّ شرح أبي علي المرزوقي من أهمّ شروح حماسة أبي تمّام وأحفلها بالقضايا الأدبيّة واللّغويّة والنّقديّة، فقد فتح الشّارح منافذ جديدة للشرّوح لم يتطرّق إليها سابقوه وحتى معاصروه، ومنها ما قدّمه من جهود في مجال الشّرح، التي استطاع من خلالها إظهار تميّزه بمنهجه الفريد بين شرّاح عصره.
- يحتل شرح المرزوقي مكانة متميّزة في النّسيج الثّقافيّ العربيّ الإسلاميّ؛ لما له من دور بارز في توضّيح معالم المتن الشّعريّ، ويعدّ خزّانا للثّروة اللّغويّة ومجمعا لمعالجة مختلف القضايا النّحويّة والبلاغيّة والعروضيّة.

[1]– محمد تحريشي، أدوات النّص "دراسة"، ص:47.

- يعدّ كتاب شرح المرزوقي شكلا من أشكال الإبداع، ومعجما لغويّا واصطلاحيّا غنيّا في مجال اللّغة والأدب، وضربا من ضروب القراءات النّقديّة التي تبيّن كيفية التّمرس على قراءة النّصوص الشّعريّة وسبر أغوارها لشعراء في أزمنة وأمكنة مختلفة ومتباينة.
- بيان ثقافة الشّارح الموسوعيّة المتنوّعة، من خلال عودته إلى الشّواهد الشّعريّة أو اطلاعه على الآيات القرآنيّة، أو الأحاديث النّبويّة الشّريفة وقدرته على الرّبط بينها وبين الظّاهرة؛ التي هي مقتضى الشّرح.
- تأثّر الشّارح بالمعطيات الزّمانيّة والمكانيّة المصاحبة لإنتاجه للشّرح، فالشّارح ابن بيئته يؤثّر ويتأثّر بكلّ المعطيات السّياقيّة المحيطة به، بل وتنطبع في أدبه انطباعا كلّيا أو جزئيا، وتكسبه طبعتها الخاصّة بها.
- شرح المرزوقي لديوان الحماسة لأبي تمّام هو انعكاس لشخصيته المثقّفة، التي تعدّ علامة ثقافيّة في صميم العصر العباسيّ، وعنوانا للتّناص المثاقفاتيّ آنذاك.

الفصل الثّالث: المقاربة الثّقافيّة (النّقد الثّقافيّ) لشرح المرزوقي لديوان الحماسة لأبي تمّام وتجلّياتها

المبحث الأوّل: المقاربة الثّقافيّة(النّقد الثّقافيّ):إشكال المصطلح والمنهج

المبحث الثّاني: المثقّف والسّلطة في شرح المرزوقي

المبحث الثّالث: الأنا والآخر في شرح المرزوقي

المبحث الرّابع: المركز والهامش في شرح المرزوقي

المبحث الخامس: الهويّة والاختلاف في شرح المرزوقي

المبحث الأوّل/ المقاربة الثّقافيّة (النّقد الثّقافيّ) إشكال المصطلح والمنهج:

تعدّ المقاربة الثّقافيّة من بين المقاربات النّقديّة الحديثة، التي حاولت تفسير العمل الإبداعيّ انطلاقا من الأنساق الثّقافيّة المتضمّنة فيه، وعليه سنحاول أوّلا مقاربة مصطلح النّسق من النّاحية اللّغويّة والاصطلاحيّة وصولا إلى المقاربة الثّقافيّة مفهوما ومنهجا وتطبيقا على شرح المرزوقي لديوان الحماسة لأبي تمّام.

أوّلا/ مفهوم الثّقافة(The Culture):

تعدّ الثّقافة من بين المفاهيم التي حظيت باهتمام كبير في الآداب العالميّة، نظرا لأهمّيتها في حياة الفرد والجماعة، كونها جزءا لا يتجزّأ من هذه الحياة، لها دلالات متعدّدة تعدّد منطلقات الدّارسين والنّقاد – ومرجعياتهم ومجالاتهم المعرفيّة– لها.

1-لغة:

ورد مفهوم الثّقافة في لسان العرب بمعنى: " ثَقِفَ الرَّجُلُ ثَقَافَةً أَيْ صَارَ حَاذِقًا خَفِيفًا وَثَقِفَ الشَّيْءَ ثَقِفاً وَثِقَافًا وَثقوفه. حذقه، وَرَجُلٌ ثَقِفٌ لَقِفٌ أَيْ بَيْنَ الثَّقَافَةِ وَاللَّقَافَةِ، والثِّقَافُ هُوَمَا تَسْتَوِي بِهِ الرِّمَاحُ، وَفِي حَدِيثِ عَائِشَةَ تَصِفُ أَبَاهَا بَكْر: أَقَامَ أَوُدَّهَا بِثَقَافَةِ، أَيْ أَنَّهُ سَوَّى بَيْنَ المُسْلِمِينَ"[1]، يلاحظ أنّ مفهوم الثّقافة عند ابن منظور يعني الحذق والتّقويم، والعدل، والتّهذيب.

كما ورد مفهومها أيضا في قاموس تاج العروس للزّبيدي كمايلي:" (ثَقُفَ، كَكَرُمَ، و فَرِحَ ثَقْفًا) بالفتح على غير قياس (وثَقَفًا)، محرّكة: مصدر ثقف بالكسر، وثقافَةً مصدر ثَقُفَ بالضَّمِ: (صار حاذقا خفيفا فطنا) فهما (فهو ثِقْفٌ، كَحِبْرٍ وَ كَتِفٍ)، وثاقفه مثاقفة وثقافا: فثقفه، كنصره: غالبه فغلبه في الحذق. ويقال: ثَقِفَ الشَّيْءَ وَهُوَ سُرْعَةُ التَعَلُّمِ، يُقَالُ ثَقِفْتُ العِلْمَ والصِّنَاعَةَ فِي أَوْحَى مُدَّةٍ، أَسْرَعْتُ أَخْذَهُ، وَمِنَ المَجَازِ: التَّثْقِيفُ: التَّهْذِيبُ وَالتَّأْدِيبُ "[2]، أَيْ أَنَّ مَفْهُوم الثّقافة عنده يعني كذلك الحذق وسرعة التّعلّم، والتّهذيب والتّأديب.

---

[1]-ابن منظور، لسان العرب، ج1، مادة: (ث، ق، ف) ص:492.

[2]- الزبيدي (محمد مرتضى الحسيني)، تاج العروس من جواهر القاموس، تحقيق: عبد الفتّاح الحلو، ج23، مطبعة حكومة الكويت، الكويت، د.ط، 1406هـ/1980م، مادة: (ث، ق، ف) : ص: 64/63/60.

من خلال هذه التّعاريف اللّغويّة لمصطلح الثّقافة، يتّضح أنّها تصبّ في مجال واحد، وهو الحذق والذّكاء والفطنة وسرعة التّعلم.

2-اصطلاحا:

يعدّ مفهوم الثّقافة من المفاهيم الشّائعة الاستعمال، لكن يبدو أنّه يظلّ بعيدا عن التّحديد، لأنّه يتّسم بالتّعدّد والتّباين، بتباين المرجعيات والرّؤى الفكريّة للنّقاد والباحثين، ومن أهمّ التّعريفات التي كان لها صيت في تعريف الثّقافة، نجد أقدم تعريف لعالم الأنثروبولوجيا الإنجليزي **سير إ.ب. تايلور (E.B Tylor)** في افتتاحيّة كتابه "**الثّقافات البدائيّة** " والذي عرّفها بقوله: "هي ذلك الكلّ المتكامل الذي يشمل المعرفة، والمعتقدات والفنون والأخلاقيّات والقوانين والأعراف والقدرات الأخرى وعادات الإنسان المكتسبة بوصفه عضوا في المـجتمع"[1]، أي أنّ الثّقافة عنده عبارة عن كيان مركّب متكامل، ناتج عن التّفاعل بين أمور متعدّدة، من المعتقدات والأعراف والأخلاق،...الخ، وبالتّالي فالثّقافة عنده تتّخذ جانبا غير ماديّ محض.

ويشاطر عالم الاجتماع **روبيرت بيرسيدا (Robert Percida)** تايلور في تعريفه للثّقافة حيث يشير إلى أنّها: " ذلك الكلّ المركّب الذي يتألّف من كلّ ما نفكّر فيه أو نقوم بعمله أو نمتلكه كأعضاء في المجتمع "[2]. فهو يذهب مذهب سابقه إلّا أنّه يضيف إلى المعارف الجانب السلوكيّ العمليّ، لتصبح الثّقافة لفظة جامعة للفكر والسّلوك معا، أي هي تجمع بين الجانب الماديّ واللّاماديّ، فهي إذن فكر وعمل. بمعنى أنّ الثّقافة لها " جانبان، روحيّ أو غير ماديّ، وهي القيّم والمعايير والاعتقادات والتّقاليد، ويمثّل الجانب المادّي التّجسيد

[1]- زيودين ساردار وبورين فان لون، الدّراسات الثقافيّة، ترجمة: وفاء عبد القادر، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة-مصر، ط1، 2003، ص :8.

[2]- محمّد عادل شريح، ثقافة في الأسر نحو تفكيك المقولات النّهضويّة العربيّة، دار الفكر، دمشق-سوريا، ط1، 2008 ، ص: 15.

المحسوس للجانب المعنويّ على نحو ما يبتدئ في أدوات وتقنيات ومنشآت، وهذا هو ما يسمى بالحضارة"[1]

وتعتبر الثّقافة المفهوم الأساس الذي قام عليه مشروع النّقد الثّقافّي، وذلك لما تلعبه الثّقافة من دور في السّاحة الفكريّة والنّقديّة على السّواء، فهي" تمثّل قطبا حيويّا في تشكيل المرجعيّات الثّقافيّة والمعرفيّة والجماليّة والتّاريخيّة، فهي كما يشير **غرينبلات (Greenblatt)** جسّد نظام صياغة الذّات من خلال الإشارات النّسقيّة."[2] أي أنّ الثقافة تعدّ مرجعا هاما يحمل العديد من الخلفيّات المتباينة، والتي تمكّن من إعادة بناء الذّات الانسانيّة؛ من خلال الايحاءات النّسقيّة، المتواجدة ضمن النّظم الاجتماعيّة.

وقد عكفت الدّراسات الثّقافيّة منذ ظهورها في السّاحة الفكريّة والنّقديّة، على دراسة منظومة القيّم والأعراف والمرجعيّات السّائدة في الثّقافة الغربيّة وتحليلها تحليلا دقيقا، إلى أن خلصت إلى نتيجة مفادها: " أنّ الثّقافة هي ذلك الكلّ المعقّد، وتتأسّس في سيرورتها النّسقيّة على قانون الجذب والإقصاء، لذا فإنّ عمليّة الفهم والإدراك لهذا القانون الضدّي، يستوجب تنشيطا لملكة النّشاط العقليّ بفعل احتواء تاريخ الثّقافة أو ثقافة التّاريخ من قبل المحلّل الثّقافيّ، حتى يتمكّن من كشف ممارسات الأنساق الثّقافيّة ونقدها"[3]، فهذا التّعريف يذهب مذهب التّعريف الأوّل للثّقافة إلّا أنّه يضفي عليه وظيفة ثقافيّة ، كونها تعمل على تنشيط أو تفعيل الملكة العقليّة للمحلّل الثّقافيّ، حتى يتسنّى له كشف الأنساق المتواريّة خلف الخطاب الجماليّ- البلاغيّ وغير الجماليّ، وتجليّاتها للقارئ، ونقدها نقدا ثقافيّا.

وتنظر نظريات التّحليل الثّقافيّ المعاصر إلى الثّقافة أنّها " يمكن دراستها كنسق من الأفعال أو الممارسات والعلاقات، والسّلع والصّناعات وما إليها، أو يمكن دراستها على أنّها

---

[1]- صلاح قنصوّة، تمارين في النّقد الثقافي، دار ميريت، القاهرة-مصر، ط1، 2007م، ص:14.

[2]- يوسف عليمات، النّسق الثقافي "قراءة ثقافيّة في أنساق الشعر العربي القديم"، عالم الكتب الحديث، إربد- الأردن، ط1، 2009، ص:4.

[3]- المرجع نفسه، ص:16.

نسق من الرّموز والمعاني؛ أي كنسق من العلامات بحيث تعدّ ثقافة شعب ما مجموعة من النّصوص التي يمكن قراءتها وتفسيرها"[1]، بمعنى أنّ الثّقافة من منظور هذه النّظريات يمكن دراستها على أنّها أنساق متباينة، تكشف عن ثقافة الشّعوب وتفسّرها من زوايا مختلفة. فهي "مجموعة اختيارات إيجابيّة وسلبيّة، قبول أو رفض، استحسان واستهجان، واستقبال واستبعاد، وكثيرا ما يكون الاستبعاد من خلال التّقبّل لأنّ (كلّ تحديد نفي)، وكلّ إيجاب يتضمنّ سلبا داخليّا أو خارجيّا، لذلك يمكن قصر آلية الهويّة الثّقافيّة في عمليتي القبول أو الدّمج (L'Integration) والاستبعاد (L'Exclusion)"[2].

انطلاقا مما سبق يمكن القول بأنّ الثّقافة هي عبارة عن كيان مركّب، يشمل جوانب ماديّة وأخرى غير ماديّة، ويمكن دراستها وفق الدّراسات الثّقافيّة المعاصرة، من خلال البحث في أنساقها المضمرة، وكشفها للمتلقّي، عن طريق تعريّة المخبوء وراء جوانبها الجماليّة–البلاغيّة وغير الجماليّة في الخطابات والنّصوص.

ثانيا/مفهوم المقاربة الثّقافيّة (النّقد الثّقافيّ) إشكال المصطلح:

ظهرت أطروحة المقاربة الثّقافيّة – التي تعدّ من الممارسات النّقديّة الحديثة– عقب التّغيّرات التي عرفتها مرحلة ما بعد الحداثة، فقد انكبّ الدّارسون على البحث في هذا الموضوع بغية استظهار مضمراته، وفكّ مغالقه، واستخراج ما توارى بداخله، وتحديد مقاصده من أجل الوقوف على طبيعته وعلاقته بالأنساق الثّقافيّة المتسرّبة إليه؛ فأضحى بذلك مشروعا جديدا في النّقد المعاصر؛ يهدف إلى الحفر عن مضمرات الخطاب التي ساهمت الثّقافة في تسريبها عن طريق لعبة تشكيلات اللّغة المختلفة وكذلك جماليّاتها، وذلك بنقل القراءة النّقديّة من نقد النّصوص إلى نقد الأنساق.

---

[1]– ميشيل فوكو ويورجين هابرماس وآخرون، التحليل الثقافي، ترجمة: فاروق أحمد مصطفى وآخرون، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة– مصر، ط1، 2008، ص: 11.

[2]– محمد سبيلا، مدارات الحداثة، الشبكة العربيّة للأبحاث والنشر، بيروت–لبنان، ط1، 2009، ص:157.

لذلك سنحاول من خلال هذه الدراسة التّركيز على الأنساق الثّقافية في شرح المرزوقي لديوان الحماسة لأبي تمّام، من أجل إبراز مجموعة القيّم والقوانين والأخلاقيّات المتواريّة التي تمظهرت في خطابه النّقديّ، والذي أنتجته المؤسسة الثّقافيّة–النّقديّة في العصر العبّاسيّ.

1/ مفهوم المقاربة الثّقافيّة (النّقد الثّقافيّ) (Cultural Critism):

تعدّ المقاربة الثّقافيّة (النّقد الثّقافيّ) من بين التّوجّهات النّقديّة المعاصرة لما بعد البنيويّة، والتي رافقت ما بعد الحداثة في مجال الأدب والنّقد، وقد جاء هذا الاتجاه كردّ فعل على المناهج السّياقيّة والنّصّانيّة، ويسعى هذا النّقد بناء على مسلّماته الفكريّة وطروحاته الأيديولوجيّة إلى مسائلة البُنى النّصيّة بوصفها حوادث ثقافيّة، ومن ثمّ استجلاء أبعادها ومضمراتها النّسقيّة؛ التي تبدو على وشيجة تامّة بالسّياقات الثّقافيّة والظّروف التّاريخيّة التي أنتجتها. وسنحاول في هذا السّياق تقصّي هذه المنهج (النّقد الثّقافيّ) عند الغرب وعند العرب كما يلي:

أ–عند الغرب:

تشير أغلب الدّراسات النّقديّة إلى أنّ ميلاد النّقد الثّقافيّ غربيّ النّشأة، ويُرجع المؤرخون "بدايات الممارسة الحقيقيّة للدّرس الثّقافيّ عند الغرب إلى أوائل السّتينات الميلاديّة، على أنّ تعريف مفهوم الثّقافة كان أصعب ما واجهته هذه الدراسات "[1]، أي أنّ الإرهاصات الأولى لهذا المصطلح النّقديّ بدأت بالظهور في السّاحة النّقديّة والأدبيّة في ستينات القرن الماضي، ولكنّها لم تبرز كاتّجاه نقديّ قائم بذاته معرفيّا ومنهجيّا.

وترجع بدايات النّقد الثّقافيّ حسب بعض الدّراسات النّقديّة إلى" الدّراسات الثّقافيّة خاصّة ما جاء عند مدرستي فرانكفورت وبرمنجهام اللّتان عُنِيَتَا بالدّراسات النّقديّة المعاصرة وفق منهج سوسيولوجيّ نقديّ وفق معطيات ثقافيّة"[2]. وكان لهذه الدّراسات عظيم الأثر في التّمهيد لنشأة النّقد الثّقافيّ، ومنه فهذا النّقد الجديد لم يكن من قبيل الصدفة؛ بل هو نتاج تغييرات كثيرة في

[1]– ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص: 73.

[2]– المرجع نفسه، ص: 305.

السّاحة النّقديّة، خاصّة بعد أزمة البنيويّة، وما نجم عنها من ظهور مناهج حداثيّة، دعت إليها الدّراسات الثّقافيّة.

لكن على الرّغم من الجهود التي بُذلت في السّياق النّقدي الثّقافيّ، إلّا أنّ معالمه لم تتبلور معرفيّا ومنهجيّا إلّا في بداية التّسعينات من القرن العشرين مع الباحث الأمريكي **فينسان ليتش (Vincen Leitch)** حين أصدر كتابه " النّقد الثّقافيّ: نظريّة الأدب لما بعد الحداثة" سنة 1992، والذي دعا فيه إلى نقد ثقافيّ يتجاوز النّقد الأدبيّ، ومن ثم تمكين النّقاد من تناول مختلف أوجه الثّقافة التي أهملها النّقد الأدبيّ. غير أنّه من النّاحية النّظريّة نجد أنّ كلّا من باختين وتودوروف، وبارت، وجاك دريدا، وإدوارد سعيد، وميشال فوكو وبول ديمان، وأمبيرتو ايكو، قد سبقوه في ذلك وأشاروا إلى المفاهيم النّقديّة للنّقد الثّقافيّ[1]؛ فيرجع لهؤلاء فضل السّبق في التّمهيد للمفاهيم النّقديّة للنّقد الثقافيّ ورسم معالمها.

وقد عرّف الناقد **آرثر أيزابارجر (Arthur Isaberger)** النّقد الثّقافيّ فيقول: "أنّه مهمّة متداخلة مترابطة ومتجاورة متعدّدة، كما أنّ نقّاد الثّقافة يأتون من مجالات مختلفة ويستخدمون أفكار ومفاهيم متنوّعة، والتّفكير الفلسفيّ وتحليل الوسائط، والنّقد الثّقافيّ الشّعبيّ، وهو بمقدوره أيضا أن يفسّر نظريات ومجالات علم العلامات ونظريّة التّحليل النّفسيّ والنّظريّة الماركسيّة والأنثروبولوجيّة ...الخ، ودراسات الاتّصال وبحث في وسائل الإعلام والوسائل الأخرى المتنوّعة، التي تميّز المجتمع والثّقافة المعاصرة وحتى غير المعاصر"[2]. ومن هنا فإنّ النّقد الثّقافيّ يتعامل مع الخطاب الأدبيّ باعتباره نسقا ثقافيّا يؤدي وظيفة نسقيّة ضمن سياق ما، تضمر أكثر ممّا تعلن، فهو نقد متعّدد المشارب، واسع المجال، من حيث المفاهيم وأنماط التّفكير.

---

[1]– بعلي حفناوي، مدخل إلى النقد الثقافي المقارن، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007، ص: 15/14.

[2]– بعلي حفناوي، مدخل إلى النقد الثقافي المقارن، ص: 31/30.

ومنه نستخلص أنّ النّقد الثّقافيّ هو نقد يدرس الأدب الجماليّ والفنّي باعتباره ظاهرة ثقافيّة مضمرة، يهتم بربط الأدب بسياقه الثّقافيّ غير المعلن، أي أنّه لا يتعامل مع النّصوص والخطابات على أنّها رموز جماليّة، بل هي أنساق ثقافيّة مضمرة تعكس مجموعة من السيّاقات المختلفة.

ب-عند العرب:

لقد استقبل العرب هذا الوافد الجديد -النّقد الثّقافيّ-الذي غزا السّاحة النقدّية العربيّة. ومنهم: النّاقد السّعودي **عبد الله الغذّامي** الذي تأثّر في مجموعة من كتبه النّظريّة والتّطبيقيّة بالنّاقد الغربيّ **فينسان ليتش (Vincen Leitch)**، حيث عرّف النّقد الثّقافيّ بأنّه: "فرع من فروع النّقد النّصوصي العام، ومن ثمّ هو أحد علوم اللّغة وحقول الألسنّية، معنيٌّ بنقد الأنساق المضمرة التي ينطوي عليها الخطاب الثّقافيّ بكلّ تجلّياته وأنماطه وصيغه، ما هو غير رسميّ وغير مؤسّساتي وما هو كذلك سواء بسواء. ومن حيث دور كلّ منها في حساب المستهلك الثّقافيّ الجمعيّ، وهو لذا معنيٌّ بكشف لا الجماليّ كما شأن النّقد الأدبيّ، وإنّما همّه كشف المخبوء من تحت أقنعة البلاغيّ والجماليّ"[1].

يشير هذا التّعريف إلى أنّ **عبد الله الغذّامي** يتجاوز فكرة النّقد الأدبيّ، من خلال طرح بديل جديد عنه وهو النّقد الثّقافيّ، بحيث لا يهتمّ بالنّص من النّاحيّة الجماليّة البلاغيّة الّتقليديّة القديمة، بل يدرسه على أنّه خطاب ضمن سياقاته الاجتماعيّة والثّقافيّة والسّياسيّة ...الخ، بعيدا عن المعايير الجماليّة والفنيّة، بهدف الكشف عن أنساقه المضمرة وتعريّة الخطابات المؤسساتيّة ضمن هذه السّياقات،" وهذا ما يؤكّد الثّورة عن المعتاد عنه في النّص الأدبيّ "[2].

---

[1]- عبد الله الغذامي، النقد الثقافي "قراءة في الأنساق الثقافيّة العربيّة"، المركز الثقافي العربي، بيروت - لبنان، ط3، 2005، ص 83 / 84.

[2]- سمير خليل، فضاءات النقد الثقافي "من النصّ إلى الخطاب"، كليّة الآداب جامعة المستنصريّة، العراق، ط1، 2013، ص: 4.

فهو يعلن عن ثورة صريحة على النّقد الأدبيّ – خاصّة النّقد القديم–، والذي اعتُبر كيانا مقدّسا عند تيّار المحافظين، بحيث مالوا إلى تقديسه في أعمالهم النّقديّة، وفي مقدّمتهم النّاقد سعيد علّوش من خلال مؤلّفه" نقد ثقافيّ أم حداثة سلفيّة "، الذي ردّ فيه على عبد الله الغذّامي قائلا: "و هَا هِيَ الجزيرة العربيّة – ويا للمصادفة السّعيدة تتبنّى في السعوديّة النّقد الثّقافيّ مع الغذّامي، ويدعو إلى هذا التّوجّه كدين جديد، يحلّه محلّ النّقد الأدبيّ الذي أعلى من سدّة حداثيين متعجرفين، تمركزوا في المدن الماكرة، ساخرين من هوامش السّلفيين وشغبهم"[1].

ومن ثمّ، فإنّ حركة التّجديد هاته، لم تسلم من سهام النّقد التي كانت توجّه إليها بين الفينة والأخرى، بين متقبّل ورافض لها، ومن بين المقبلين عليها نجد **محمد عابد الجابري** في دراساته النّقديّة للثّقافة العربيّة عام 1985م، بالإضافة إلى الدكتور **يوسف عليمات** الذي أصدر مجموعة من الكتب في النّقد الثّقافيّ، ومنها: كتابه "جماليّات في التّحليل الثّقافيّ في الشّعر الجاهليّ أنموذجا "وكتاب" النّسق الثّقافيّ: قراءة ثقافيّة في أنساق الشّعر العربيّ القديم"، وكتاب "النّقد النّسقيّ: تمثّلات النّسق في الشّعر الجاهليّ"، كما نجد الباحث الجزائريّ **حفناوي بعلي** في مؤلفه "مدخل إلى نظريّة النّقد الثّقافيّ المقارن "، "الذي اعتمد في عرض آرائه على كتابات عبد الله الغذّامي التي تعتبر مراجع ومصادر أساسيّة لكلّ الكتابات العربيّة في النّقد الثّقافيّ بحثا وجمعا وتوثيقا ونقدا"[2]، والذي استفاد كثيرا من التّجربة النّقديّة الثّقافيّة لعبد الله الغذّامي، واعتبرها مصدرا ومرجعا في مسيرته النّقديّة.

ويعرّف الدّكتور **سمير خليل** النّقد الثّقافيّ بأنّه: "ليس بحثا أو تنقيبا في الثّقافة وإنّما هو بحث في أنساقها المضمرة وفي مشكلاتها المركّبة والمعقّدة، وبهذا فهو نشاط إنسانيّ يحاول دراسة الممارسات الثّقافيّة، في أوجهها الاجتماعيّة والذّاتيّة بل في تموضعها النصوصيّ، كما يكشف الأنساق المضمرة للخطاب ويتعامل مع النّص الأدبيّ بوصفه حادثة ثقافيّة كغيرها من

[1]– سعيد علّوش، نقد ثقافة أم حداثة سلفيّة، دار أبي الرقراق للطباعة والنشر، الرّباط–المغرب، ط11، 2007. ص 83.

[2]– حفناوي بعلي، مدخل إلى نظريّة النقد الثقافي المقارن، ص: 35.

الحوادث الثّقافيّة، التي تستأثر باهتمام الدّراسات الثّقافيّة، التي تحاول الكشف عن أدوات التّمركّز والهيمنة. ومن ثمّ التّعامل مع الهامش وما كان يعدّ متنا"[1]، بمعنى أنّ النّقد الثّقافيّ –حسب وجهة نظره–نشاط يبتعد عن الدّراسات الثّقافيّة المألوفة، يبحث في الأنساق الثّقافيّة المتواريّة خلف الخطاب الأدبيّ، ويسعى إلى كشفها للقارئ، كما أنّه لا يسلّط الضّوء على الأنساق المهيمنة فقط، بل ينظر حتى في المهّمش والمهمل، وهذا المفهوم نفسه الذي دعا إليه الفكر الغربيّ.

وعلى الرّغم ممّا حقّقه النّقد الثّقافيّ من نجاح في العالم العربيّ عموما والوسط النّقديّ على وجه الخصوص، إلّا أنّه يبقى مشروعا في طور النّموّ، ويحتاج إلى روافد عدّة تنهض بالدّرس الثّقافيّ النّقديّ، وتمضي به قدما، وتفتح بابه على آفاق رحبة.

2/ مفهوم الأنساق الثّقافيّة (Culturals systems) :

إنّ الحديث عن مقاربة النّصوص والخطابات من منظور النّقد الثّقافيّ يعني بالضّرورة الكشف عن تلك الأنساق الثّقافيّة المضمرة فيها، كونها علامات ثقافيّة وسياقيّة تحمل مقاصد مباشرة وغير مباشرة قبل أن تكون علامات جماليّة أو فنيّة أو شكليّة. بعبارة أخرى يمكن القول إنّ النّقد الثّقافيّ في مفهومه الجامع هو فعل الكشف عن الأنساق الثّقافيّة المضمرة في النّصوص والخطابات والتّعرف على أساليب الهيمنة والتّمركز على الذّائقة الحضاريّة.

2-1/ مفهوم النّسق(The system):

يعدّ مفهوم النّسق من بين المفاهيم التي شغلت حيّزا واسعا من الاهتمام في السّاحة الأدبيّة والنّقديّة على حدّ السّواء، كما شهدت ذيوعا كبيرا في الدّراسات النّقديّة المعاصرة، وسنحاول في هذا المقام ضبط مفهومه من النّاحيّة اللّغويّة والاصطلاحيّة.

[1]– سمير خليل، فضاءات النقد الثقافي "من النص الأدبي إلى الخطاب"، ص: 7.

أ- لغة:

يذهب **ابن منظور** في تعريف كلمة (نسق) في معجمه (لسان العرب) إلى القول: "النَّسَقُ مِنْ كُلِّ شَيْءٍ: مَا كَانَ عَلَى طَرِيقَةِ نِظَامٍ وَاحِدٍ عَامٍ فِي الأَشْيَاءِ، وَقَدْ نَسَقْتُهُ تَنْسِيقًا وَنَقُولُ اِنْتَسَقَت الأَشْيَاءُ بَعْضُهَا إِلَى بَعْضٍ أَيْ تَنْسِقُ " [1]، ويظهر هذا التّعريف أنّ المراد بالنّسق كلّ ما كان منتظما على شكل واحد .

ولا يختلف قاموس "المحيط " **للفيروزبادي** في تعريفه للنّسق عما جاء به ابن منظور، حيث يقول: "فَالنَسَقُ مَا جَاءَ مِنَ الكَلَامِ عَلَى نِظَامٍ وَاحِدٍ، وَالنَّسَقَانِ كَوْكَبَانِ يَبْتَدِئَانِ مِنْ قُرْبِ الفَكَّةِ، أَحَدُهُمَا يَمَانٌ وَالآخَرُ شَآمٌ وَأَنْسَقَ تَكَلَّمَ سَجْعًا "[2]. يشير هذا التّعريف هو الآخر إلى أنّ المراد بالنّسق ما كان على نظام واحد من الكلام.

وعلى ضوء التّعريفات اللّغويّة للنّسق، نتبيّن أنّها تشترك جميعا في المعنى نفسه، وهو أنّ النّسق يعني: التّنظيم، والتّرابط، والتّماسك، وتتابع الأفكار؛ وانتظامها في نسيج نصّي موحّد.

ب-اصطلاحا:

تعدّدت دلالات النّسق في الاصطلاح، وتنوّعت عند النقّاد والدّارسين كلّ حسب مرجعيّاته، وقد جاءت كلمة نسق مكونة من " كلمتين يونانيتين هما sun و stema، ومعناهما وضع أشياء بعضها مع بعض في شكل منظّم منسّق، وتستعمل عدّة مقابلات لكلمة system منها: سلّم، نسق، منظومة، نظام، تنظيم، وتعني كلمة النّسق (système) في اليونانيّة القديمة (sustéma) التّنظيم والتّركيب والمجموع، وتحيل هذه الكلمة على النّظام والكليّة والتّنسيق

[1]- ابن منظور، لسان العرب، ج9، مادة (ن. س.ق)، ص: 323.

[2]- الفيروز أبادي (مجد الدين أبي طاهر محمد بن يعقوب بن محمد بن إبراهيم بن عمر الشيرازي)، قاموس المحيط، مؤسسة الرسالة، بيروت-لبنان، ط8 ،2005 ، مادة (ن. س. ق)، ص: 925.

والتّنظيم، وربط العلاقات التّفاعليّة بين البنيات والعناصر والأجزاء"[1]، يلاحظ أنّ هذا التّعريف لا يختلف عن التّعاريف اللّغويّة السّابقة للنّسق، بحيث يشير أيضا إلى معاني: النّظام والتّنظيم والتّنسيق.

ويعرّف **فاردينانند دي سوسير (F.De saussure)** اللّسان بوصفه: "نسقا من العلامات، وذلك يعني بأنّ كلّ علامة تختصّ بعلاقات تُقِيمُهَا مع علامات أخرى "[2]، يلاحظ إذا وجود تقارب كبير بين مفهوم النّسق والعلامة عند دي سوسير، حيث أنّ كلّ واحد منهما يقوم أساسا على وجود علاقة بينه وبين باقي العناصر الأخرى المكوّنة للكلام. للإشارة فإنّه كان أكثر " اللّسانيين شغفا بالنّسق، وأنّه نظر إلى اللّغة على أنّها نسق سيميائيّ يقوم على اعتباطيّة العلامة ولا قيمة للأجزاء إلّا في ضمن الكلّ "[3]، بمعنى أنّ اللّغة نسق من العلامات، والنّسق عبارة عن عناصر تترابط فيما بينها مشكّلة كلّا مترابطا، وبالتّالي فمن الصّعب أن نتصوّر النّسق خارج هذا الكلّ.

ويعدّ لفي **شتراوس (Levi Strauss)** من البنيويين الأوائل الذين عرّفوا النّسق ونقلوا هذا المصطلح إلى الحقل الثّقافيّ في دراسة الأنثروبولوجيا البنيويّة سنة 1957م، مؤكّدا على وجود كليّ أو شامل، وعالمي سابق على الأنساق أو الأنظمة الفرديّة للنّصوص، فظاهرة اللّغة والثّقافة ذات طبيعة واحدة بينهما[4]، وهنا يُحدث لفي شتراوس نقلة نوعيّة في حقل الدّراسات الثّقافيّة

---

[1]– جميل حمداوي، نحو نظرية أدبية ونقدية جديدة (نظريّة الأنساق المتعدّدة)، شبكة الألوكة، السعوديّة، ط1، 2006، ص: 8.

[2]– ماري نوال بريور، المصطلحات المفاهيم في اللسانيات، ترجمة: عبد القادر فهيم الشيباني، (د.ن)، سيدي بلعباس–الجزائر، ط1، 2007 ، ص: 106.

[3]– أحمد اليوسف، القراءة النسقيّة سلطة البنية ووهم المحايثة، منشورات الاختلاف– الجزائر، ط1، 2007، ص: 117.

[4]– كليفورد غيرتس، تأويل الثقافات، ترجمة: محمد بدوي، مركز دراسات الوحدة العربيّة، بيروت–لبنان، ط1، 2014، ص: 92.

بإدخاله لمفهوم النّسق إليه، واعتباره نظاما عالميّا عاما شاملا، يسمو عن المستوى الفرديّ ليتّخذ صفة الكليّة والعموم.

بعد هذا التّصوّر البنيويّ الذي قدّمه شتراوس، نجد أنّ مفهوم النّسق قد اتّخذ مسارا مغايرا من جوانب عدّة، **فالغذّامي** على سبيل المثال طرح مفهوم النّسق بوصفه مفهوما مركزيّا في النّقد الثّقافيّ، حيث عرّفه قائلا: "يتحدّد النّسق عبر وظيفته وليس عبر وجوده المجرّد، والنّسق هنا من حيث هو دلالة مضمرة فإنّ هذه الدّلالة ليس مصنوعة من مؤلف ولكنّها منكبّة ومنغرسة في الخطاب، مؤلفتها الثّقافة ومستهلكوها جماهير اللّغة من كتّاب وقرّاء ..."[1]، بمعنى أنّ النّسق عبارة عن مفهوم أفرزته الثّقافة وتبنّته عبر مختلف خطاباتها المتباينة، فَتُوغِلُ في دواخل الإنسان، مشكّلا نسقا خفيّا مضمرا يتحكّم في كثير من سلوكياته ويوجّهها.

نلاحظ من خلال ما سبق عَرْضُهُ، تدرُّجًا في عرض مفهوم النّسق، من المعنى العام مرورا بالمعنى اللّساني والمعنى البنيويّ والمعنى الثّقافيّ، حيث نجده مفهوما يتّسم بالعموم، فمن النّاحيّة الشكليّة يعني التّنظيم والتّرتيب والتّنسيق والتّرابط بين مختلف العناصر والأجزاء، ومرادفا للبنية من ناحيّة الهيئة، وهو في ذلك لا يبتعد كثيرا عن التّعريفات اللّغويّة التي قدّمتها المعاجم العربيّة، ليرتبط أكثر بالجانب الثّقافيّ في الزّمن الحديث والمعاصر.

2-2/ مفهوم النّسق الثّقافيّ (Cultural system):

يعتبر النّسق الثّقافيّ مفهوما مركزيّا في مجال النّقد الثّقافيّ أو في إطار المقاربة الثّقافيّة، فهو يُعدّ بمثابة " قوانين وتشريعات أرضيّة من صنع الإنسان في مقابل التّعاليم السّماويّة؛ التي أنزلها الله في الأديان ووضعها الإنسان لضبط نفسه ولتصريف أموره في الحياة، وهي تعبّر عن تصوير الإنسان القديم لما ينبغي أن تكون عليه الحياة، والأنساق الثّقافيّة قابلة للتّصور

[1]- عبد الله الغذامي، النقد الثقافي "قراءة في الأنساق الثقافيّة العربيّة "، ص: 77-78 .

شأنها شأن كلّ عناصر الحياة ".[1] نتبيّن من خلال هذا القول أنّ كلّ ثقافة تحمل في طيّاتها أنساقا مهيمنة تمثّل في حقيقتها قوانين غير معلنة؛ هي التي تتحكّم في سلوك الإنسان وأفعاله.

فعند محاولة التّأصيل لمفهوم النّسق الثّقافيّ نجد أنّه وفد إلى المحيط الثّقافيّ على يدّ مجموعة من النّقّاد الغرب، من أمثال **لفي شتراوس (Levi Strauss)** و **لوتمان (Lotman)** و **إيكو (Eco)**، و"قد كانت نظرتهم في مقاربة النّقد الثّقافيّ متقاربة جدّا فهم يرون أنّ النّسق يدلّ على التّاريخ والثّقافة والأدب والفكر الاجتماعيّ بصورة عامّة"[2]، أي أنّ النّسق الثّقافيّ هو عبارة عن نظام يتميّز بالتوسّع والشّمول، فهو لا يقتصر على مجال واحد في الدّراسة بل يتّسع ليشمل مجالات عدّة، "وقد رأوا أنّ الأنساق تنتظم بترتيب تتابعيّ عبر عصور التّاريخ المختلفة"[3]، نلاحظ أنّ النّسق الثّقافيّ لم يكن بعيدا عن المفهوم اللّغوي، فقد استثمر هذا الأخير ليدلّ على التّتابع والانتظام والتّناسق.

ويذهب **كليفورد غيرتس (Clifford Gerts)** إلى أنّ النّسق الثّقافيّ هو مزيج من الأنتروبولوجيا والنّقد الحديث، وقد وجّه بحثه صوب النّظر إلى الأنظمة الاجتماعيّة الحاكمة للأفراد والجماعات بوصفها أنساقا ثقافيّة، وقد عالج كلّا من الدّين والأنثروبولوجيا بوصفها أنساقا ثقافيّة[4]. وبهذا فهو لا يختلف عن سابقيه، حيث يعطي لمفهوم النّسق صفة الشّموليّة والاتساع. كانت هذه صورة النّسق الثّقافيّ في المشهد الغربيّ، فكيف هي في المشهد العربيّ؟.

---

[1]– أحمد يوسف عبد الفتّاح، لسانيات الخطاب وأنساق الثقافة، منشورات الاختلاف، الدار العربيّة للعلوم ناشرون، الجزائر العاصمة – الجزائر، ط1 ،2010، ص: 151.

[2]– بيداء العبادي، الأنساق الثقافيّة في الشعر الجاهلي (شعراء الحواضر)، دار الفراهيدي للنّشر والتوزيع، بغداد–العراق ،ط1 ،2013 ، ص: 10.

[3]– ضياء الكعبي، السرد العربي القديم "الأنساق الثقافيّة وإشكاليّة التأويل"، ط1، المؤسسة العربيّة للطباعة والنشر، بيروت–لبنان، ط1، 2005 ، ص: 22/21.

[4]– كليفورد غيرتش، تأويل الثقافات، ترجمة: محمد بدوي، ص: 221.

يلاحظ أنّ النقّاد العرب قد تلقّفوا هذا المفهوم عن النّقّاد الغربيين، حيث يعدّ **الغذّامي** من الأوائل الذين عرضوا للأنساق الثّقافيّة، وقد عرّفها بأنّها "أنساق تاريخيّة أزليّة وراسخة ولها الغلبة دائما وعلامتها هي اندفاع الجمهور إلى استهلاك المنتوج الثّقافيّ، المنطوي على هذا النّوع من الأنساق، وقد يكون ذلك في الأغاني أو الأزياء أو الحكايات والأمثال مثلما هو في الأشعار والإشاعات، والنّكت وكلّ هذه الوسائل هي حيل بلاغيّة جمالية تعتمد على المجاز، وينطوي تحتها نسق ثقافيّ، ونحن نستقبله لتوافقه السرّي وتواطئه مع نسق قديم منغرس فينا"[1]. أي، أنّ الأنساق الثّقافيّة تتميّز بكونها ضاربة في القدم، وتحمل جانبا تاريخيّا، كما لها صفة التّقبّل من طرف الجمهور.

تبعا لذلك نقول إنّ النّسق الثّقافيّ هو عبارة عن عناصر متفاعلة ومترابطة، تشمل المعارف والمعتقدات والفنون والأخلاق والقانون، وكلّ الأشياء الأخرى التي يكتسبها الإنسان في وسط معيّن، فمفهوم النّسق الثّقافيّ مفهوم مركّب من النّسق والثّقافة، "يتّخذ في النّصوص الثّقافيّة صورتين هما: النّسق المضمر والنّسق الظّاهر، وهذان النّسقان متلازمان داخل النّصوص الثّقافيّة لا يكاد أحدهما يفارق الآخر، بل يتعارضان ويتجادلان داخل النّص الثّقافيّ، ومدار العناية في النّسق الثّقافيّ هو النّسق المضمر، أمّا النّسق المعلن فلا يولي من العناية سوى كونه وسيلة للكشف عن الخفيّ المتواري خلفه"[2]، يشير هذا النّص إلى أنّ القراءة الثّقافيّة تسعى إلى الكشف عن الأنساق المتواريّة في الخطابات الثّقافيّة، كما "تسعى إلى إعادة قراءة النّصوص الأدبيّة في ضوء سياقاتها التّاريخيّة والثّقافيّة، حيث تتضمّن النّصوص في بنياتها أنساقا مضمرة ومخاتلة قادرة على المراوغة والتّقنّع، ولا يمكن كشفها أو كشف دلالتها في

[1]– عبد الله الغذامي، النقد الثقافي "قراءة في الأنساق الثقافيّة العربيّة "، ص 76.

[2]– سحر كاظم الشّجيري، جدليّة الأنساق الثقافيّة المضمرة في النقد الثقافي، دار الحوار، سوريا، ط1، 2017 ، ص: 87 .

المنجز الأدبيّ إلّا بإنجاز تصوّري كلّي حول طبيعة البنى الثّقافيّة "[1]، أي أنّ القراءة الثّقافيّة تسعى إلى تعريّة الأنساق المتستّرة والمراوغة، وبيان دلالتها وتسلّيط الضوء على مكامن الجماليّة في توظيفها، من خلال السيّاق الذي أنتجها.

لنخلص إلى أنّ النّسق الثّقافيّ مرآة عاكسة لثقافة المجتمع الذي نشأ فيه بصورة عامّة، ولثقافة المبدع بصفة خاصّة، وهو يمارس عمله بلا وعيّ من المؤلف وبمعزل عن القصديّة، وهو يمتلك القدرة على المراوغة والتّقنّع والهيمنة والتّأثير، ومنه بات لزاما على الإنسان أن يحافظ عليه للمحافظة على شخصيّته الثّقافيّة.

ثالثا/ المقاربة الثّقافيّة (النّقد الثّقافيّ) وإشكال المنهج:

يرتكز النّقد الثّقافي على مجموعة من المفاهيم الإجرائيّة، تعدّ جوهر المقاربة الثّقافيّة للنّصوص والخطابات فهما وتفسيرا وتأويلا، وهي:

- **الوظيفة النّسقيّة (Systums Function):**

تعدّ من بين المفاهيم الأساسيّة التي طرحها النّقد الثّقافيّ، وقد أسماها عبد الله الغذّامي وظيفة النّسق، وقد شرحها قائلا : "إنّ مواصفات الوظيفة النّسقيّة هي نسقان يحدثان معا وفي آن، وفي نص واحد أو في ما هو بحكم النّص الواحد، يكون المضمر منهما نقيضا ومضادا للعلنيّ،... ولا بدّ أن يكون النّص جميلا ويستهلك بوصفه جميلا، كما يجب أن يكون النّص جماهيريا"[2]، أي أنّ هاته الوظيفة لا تتحقّق إلّا في موضع واحد ومقيّد، وذلك حين يتعارض نسقان أو نظامان من أنظمة الخطاب، أحدهما ظاهر والآخر مضمر، ويكون المضمر حسبه ناقضا وناسخا للظّاهر ومضادا له؛ وقد اشترط توفّره على صفة الجماليّة والتّواصل الجماهيريّ مع الخطاب.

---

[1]– سحر كاظم الشّجيري، جدليّة الأنساق الثقافيّة المضمرة في النقد الثقافي، ص: 85.

[2]– عبد اللّه الغذّامي، النقد الثقافي " قراءة في الأنساق الثقافيّة العربيّة"، ص:244.

ومنه؛ فإنّ وظيفة النّص لا تكمن في الوظيفة الأدبيّة أو الشّعوريّة، أو الجماليّة بل في الوظيفة النّسقيّة الثّقافيّة، والتي تتجلّى أكثر من خلال النّظام التّواصلّي.

- **الدلالة النّسقيّة (Cultural Semantics):**

ينظر إلى الدّلالة النّسقيّة حسب وجهة نظر الغذّامي على أنّها: "قيمة نحويّة ونصوصيّة مخبوءة في المضمر النّصيّ في الخطاب اللّغوي، بعد أن نسلم بوجود الدّلالتين الصّريحة والضّمنية وكونهما ضمن حدود الوعي المباشر، أمّا الدّلالة النّسقيّة فهي في المضمر وليست في الوعي وتحتاج إلى أدوات نقديّة مدقّقة؛ تأخذ بمبدأ النّقد الثّقافّي لكي يكشفها وتكتمل منظومة الإجراء"[1]، إذن الدّلالة النّسقيّة مصطلح مرتبط بالنّقد الثّقافيّ، تتواجد في مضمرات الخطابات أو النّصوص لا في المعلن، وتحمل قيما نحويّة ونصوصيّة متواريّة مخبوءة، تحتاج إلى أدوات لغويّة دقيقة حتى يمكن فهمها والوصول إلى كنهها.

من ثمّ، فإنّ النّقد الثّقافيّ يستند إلى ثلاث دلالات هي: الصّريحة المباشرة الحرفيّة، والضّمنيّة الإيحائيّة الرّمزيّة، والدّلالة النّسقيّة الثّقافيّة.

- **الجملة الثّقافيّة (Cultural Sentence):**

يميّز النّقاد في النّقد الثّقافيّ بين ثلاثة أنواع من الجمل؛ هي: الجملة الأدبيّة ذات المدلول الضّمنيّ والمجازيّ، والجملة النّحوية ذات المدلول التّداوليّ، والجملة الثّقافيّة و"هي المقابل النّوعي للجملتين النّحوية والأدبيّة...وهي مفهوم يمسّ الذّبذبات الدّقيقة للتّشكّل الثّقافيّ الذي يفرز صيغه التّعبيرية المختلفة، ويتطلّب منّا بالتّالي نموذجا منهجيا يتوافق مع شروط هذا التّشكّل ويكون قادرا على التّعرّف عليها ونقدها"[2]، فهذه الجملة ناتجة عن التّشكّل الثّقافيّ،

---

[1]– سمير خليل، دليل مصطلحات الدّراسات الثقافيّة والنقد الثقافي "إضاءة توثيقيّة للمفاهيم الثقافيّة المتداولة"، دار الكتب العلميّة، بيروت–لبنان، دط، دت، ص:172 .

[2]– عبد اللّه الغذّامي، النقد الثقافي " قراءة في الأنساق الثقافيّة العربيّة "، ص:73.

أي أنّها تقابل الجملة النّحوية والأدبيّة، بيد أنّها تتولّد عن الفعل النّسقيّ في المضمر الدّلاليّ للوظيفة النّسقيّة في اللّغة.

- **المجاز الكلّي (Total Metaphor):**

يسعى النّقد الثّقافيّ إلى استنتاج المجازات الثّقافيّة الكبرى؛ التي تتجاوز المجاز الأدبيّ والبلاغيّ، حيث يتحوّل الخطاب أو النّص الإبداعيّ إلى مضمرات ثقافيّة ومجازيّة، والمجاز الكلّي هو: "مفهوم لا يعتمد على ثنائيّة الحقيقة والمجاز؛ ولا يقف عند حدود اللّفظة والجملة بل يتّسع ليشمل الأبعاد النّسقيّة في الخطاب، وفي أفعال الاستقبال فإنّنا نقول بمفهوم المجاز الكلّي متصاحبا والوظيفة النّسقيّة للّغة "[1]، فهو لا يبحث في حقيقة الكلام من مجازه، وإنّما يشكّل قناعا تتقنّع به اللّغة لتمرير أنساقها المختلفة المتواريّة خلف الخطاب، وأفعال الاستقبال توضّح تلازم كل من المجاز الكليّ والوظيفة النسقيّة للّغة، فهما متلازمان يكفي حضور الواحد منهما لحضور الآخر.

وبالتّالي، فإنّ الخطاب الثّقافيّ أو النّص الإبداعيّ يتحوّل إلى مجازات كلّية واستعارات تحمل في ثناياها مدلولات ومقصديّات ثقافيّة مباشرة وغير مباشرة.

- **التورية الثّقافيّة (Cultural Oun):**

يعدّ هذا المصطلح من بين المصطلحات التي اقترحها عبد الله الغذّامي ثمّ شاع في دراسات النقد الثقافيّ، ويقصد به " حدوث ازدواج دلاليّ أحد طرفيه عميق ومضمر، وهو أكثر فعاليّة وتأثيرا من ذلك من ذلك الواعي، وهو طرف دلاليّ ليس فرديا ولا جزئيّا؛ إنّما هو نسق كلّي ينتظم مجاميع من الخطابات والسلوكيات –اعتبارها أنواعا من الخطابات– مثلما ينتظم الذّوات الفاعلة والمنفعلة"[2]، أي أنّ هذا المصطلح يعني وجود معنيين، أحدهما قريب والآخر

[1]– المرجع نفسه، ص:69.

[2]– عبد اللّه الغذّامي، النقد الثقافي "قراءة في الأنساق الثقافيّة العربيّة"، ص:71.

بعيد، والمقصود هو البعيد ويكون أكثر فعاليّة وتأثيرا من المعنى الظّاهر، كما أنّه يتّصف بصفة الكلّية والانتظام، وهو ينتظم ضمن خطابات الأفراد وما تتضمّنه من سلوكات وتصرّفات، وهذا هو المدلول الأشمل لمصطلح التّورية الثّقافيّة.

وبهذا يمكن القول إنّ التّورية الثّقافيّة تستند إلى معنيين، معنى قريب غير مقصود ومعنى بعيد مضمر وهو المقصود، بعبارة أخرى هي كشف للمضمر الثّقافيّ المختبئ خلف السّطور في الخطابات والّنصوص.

- **المُؤلّف المزدوج (The Double Author):**

يعتبر هذا المصطلح من بين المصطلحات النّقديّة الحديثة، يحدّده عبد الله الغذّامي قائلا: "إنّ هناك مؤلفاً آخر يصاحب المؤلف المعلن؛ وتشترك الثّقافة بغرس أنساقها من تحت نظر المؤلّف ويكون المؤلّف في حالة إبداع كامل حسب شرط الجميل الإبداعيّ"[1]، أي أنّ هناك مؤلفين: الأوّل يمثله المؤلف الحقيقيّ؛ والثّاني يمثّله المؤلّف الثّقافيّ: وهو مؤلّف رمزيّ–غير حقيقيّ–والمقصود به الثّقافة، حيث تعمل أنساقها المهيمنة على صياغة وبلورة وعي الكاتب، فيكون هو في حالة إبداع تامّ، وفق الشّروط الجماليّة للعمليّة الإبداعيّة.

ومن هنا يكون المؤلّف الفرد–الحقيقيّ نتاجا لمؤلف الثّقافة، ويكون هذا الأخير–الثّقافة–مؤلفا مضمرا يكتسي صفة نسقيّة؛ فيلقي بشباكه غير المعلن على المؤلف فيقع في شباك مفاهيمها.

- **النّسق المضمر (The Implicit System):**

يعدّ مفهوم النّسق المضمر مفهوما مركزيّا في النّقد الثّقافيّ، الذي ينظر إلى الثّقافة على أنّها كيان يملك أنساقا خاصّة لكنّها متواريّة خلف أقنعة متباينة، ولعل أبرزها قناع الجماليّة، ويعرّف على أنّه: "كلّ دلالة نسقيّة مختبئة تحت غطاء الجماليّ؛ ومتوسّلة بهذا الغطاء لتغرس

[1]– سمير خليل، دليل مصطلحات الدّراسات الثقافيّة والنقد الثقافي، ص:244.

ما هو غير جماليّ في الثّقافة"[1]، أي أنّه غير ظاهر بشكل جليّ في النّص، وإنّما يحيل عليه شيء في النّص، ويتقنّع بقناع الجماليّ، ليغرس كلّ ما هو غير جماليّ في الثّقافة. من ثمّ، يعدّ القناع الجماليّ وسيلة لتمرير النّسق المضمر، حيث يُجري تعميّة ثقافيّة للمتلقّي، تشغله بما هو جماليّ، وتبقي من خلاله على تأثير النّسق المضمر وفاعليّته وديمومته.

ولما كان موضوع النّقد الثّقافيّ ومجال بحثه هو نقد الأنساق المضمرة، التي تنطوي عليها الخطابات والنّصوص الثّقافيّة بكل تجليّاتها وأنماطها وصوّرها، أي أنّ المقاربة الثّقافيّة لا يهمّها الجماليّ– البلاغيّ الظّاهر بنيويّا فيها؛ بقدر ما يعنيها استكشاف المضمرات الثّقافيّة، – من خلال ربط النّص الإبداعيّ بالأيديولوجيّات، والعوامل الأخرى المؤثّرة، كالتّاريخ والاجتماع والسّياسة...وغيرها– فإنّنا سنعمد إلى استجلاء مفهوم النّسق المضمر كمفهوم مركزيّ في شرح المرزوقي.

لأنّ من يقرأ الخطاب الأدبيّ–النّقديّ القديم – شرح المرزوقي خاصّة–يدرك بأنّه بصدد كتابة تُضمر أكثر مما تعلن؛ كونها كتابة ثقافيّة بامتياز و"مكمنا لإضمار الأنساق الثّقافيّة المخاتلة، والتّمثيلات الإحالية المتضادّة؛ والمسكوتات التي لم تفلح القراءة النّصيّة التّقليديّة في كشفها"[2]، الذي سيستجيب بالضّرورة لشروط المقاربة الثّقافيّة. من أجل ذلك سنحاول الإجابة عن التّساؤل الآتي: **كيف تمظهرت الأنساق الثّقافية في شرح المرزوقي لديوان الحماسة لأبي تمّام؟**، وذلك عن طريق مسائلة خطاب الشّروح عند المرزوقي لا بوصفه حدثا أدبيّا، بل بوصفه حدثا ثقافيّا؛ من أجل الكشف عن حيل الثّقافة في تمرير أنساقها تحت أقنعة الجماليّ/ البلاغيّ؛ التي تتجلّى في أفعالها التّأثيريّة على الذّائقة العامّة لمستهلكي خطاب الشّروح عامة، وشرح المرزوقي بصفة خاصة، انطلاقا من الوقوف على علاقة الشّروح عند المرزوقي بالمؤثّرات

[1]– سمير خليل، دليل مصطلحات الدّراسات الثقافيّة والنقد الثقافي، ص:294.

[2]– يوسف عليمات، النسق الثقافي "قراءة ثقافيّة في أنساق الشعر العربي القديم"، ص:2.

الأيديولوجيّة والثّقافيّة والتّاريخيّة والسّياسيّة ... إلخ؛ لكشف المخبوء فيه وتعريّة الأنساق الثّقافيّة المضمرة التي يتضمّنها، والتي سنسعى إلى طرحها في المباحث الآتية.

المبحث الثّاني/ المثقّف والسّلطة في شرح المرزوقي:

شغلت قضية المثقّف وعلاقته بالسّلطة حيّزا وافرا من الاهتمام في الفكر العربيّ والغربيّ على حدٍّ سواءٍ في كلّ العصور، إذ يعتبر هذا الموضوع من بين أكثر الاشكاليّات التي تدعو للتّساؤل والجدل، وقد نالت قسطا كبيرا من تفكير الأدباء والنّقاد، وقد تحوّلت هذه العلاقة إلى موضوع جدير بالمقاربة والقراءة، وظلّ الحديث عنها يطرح بمنظور وزوايا مختلفة. وسنحاول في هذا المبحث دراسة هذه العلاقة من خلال شرح المرزوقي لديوان الحماسة لأبي تمّام، ولهذا سنبدأ من مقاربة المصطلحين من النّاحيتين اللّغوية والاصطلاحيّة؛ ثمّ تجلّيها من خلال الشّرح.

أوّلا/ مفهوم المثقّف (The Culturist):

في ضوء وجود المثقّف وفاعليته وتجلّيات عمله، تباينت تعريفاته وتعدّدت، إلّا أنّها لم تكن معزولة عن السّياقات التي يتواجد بها المثقّف في ثقافة مجتمع ما.

أ/ لغة:

تناول **ابن منظور** مادة (ث، ق، ف) في لسان العرب كما يلي:" ثَقِفَ الشَّيْءَ ثَقْفًا وَثِقَافًا وَثُقُوفَةً: وَرَجُلٌ ثَقِفٌ وَثَقِفَ وَثُقُفَ: حَاذِقٌ فَهِمٌ وَيُقَالُ ثَقِفَ الشَّيْءَ وَهُوَ سُرْعَةُ التَعَلُّمِ..."[1]، أي أنّ كلمة ثقف تعني الحذق والمهارة.

وهو المعنى نفسه الذي ذهب إليه **الزمخشري** في كتابه أساس البلاغة، حيث يقول: "ثَقِفْتُ العِلْمَ أَوْ الصِنَاعَةَ فِي أَوْجَزِ مُدَّةٍ إِذَا أَسْرَعْتُ أَخْذَهُ، وَغُلَامٌ ثَقِفٌ وَقَدْ ثَقِفَ ثَقَافَةً"[2]، أي أنّ الثّقافة تعني سرعة تحصيل العلم والحذق في ذلك.

يتّضح من خلال التّعاريف اللّغوية أنّ الثّقافة تعني: الحذق والمهارة وتحصيل العلم.

---

[1]– ابن منظور، لسان العرب، ج1، مادة (ث–ق–ف)، ص:492.

[2]– الزّمخشري (أبو القاسم)، أساس البلاغة، تحقيق: محمد الباسل عيون السود، ج1، دار الكتب العلميّة، بيروت–لبنان، ط1 ،1989، ص:176.

ب/ اصطلاحا:

يعدّ هذا المصطلح من بين المصطلحات الحديثة الأكثر انتشارا في السّاحة النّقديّة والثّقافيّة العربيّة؛ والتي تتميّز بالمرونة وصعوبة الضّبط والتّحديد، ومكمن الصعوبة يرجع بالأساس لكونه،" عملية تتّخذ كموضوع لها حقلا متغيّرا حركيّا خاص بالأفكار والأيديولوجيّات، التي ترتبط بصفة غير مباشرة ومقنّعة بمصالح موضوعيّة وماديّة"[1]. فتعدّد المنطلقات والأيديولوجيّات والأفكار؛ التي ينظر من خلالها للمثقّف، تعسّر ضبطه وتَحُولُ دون الوصول إلى تعريف واحد له.

يشير **محمد عابد الجابري** في كتابه "المثقّفون في الحضارة العربية الإسلامية" "إِنَّ تَارِيخَ اسْتِعْمَالِ أَوْ- عَلَى الأَقَلِّ-انْتِشَارِ هَذِهِ المَقُولَةِ، فِي الخِطَابِ العَرَبِيِّ قَدْ لَا يَتَجَاوَزُ نِصْفَ قَرْنٍ مَنَ الزَّمَانِ، وَهِيَ بِصِيغَتِهَا المُعَاصِرَةِ: المُثَقَّفُونَ، كَلِمَةٌ مُوَلَّدَةٌ، إِذْ هِيَ تَرْجَمَةٌ لِلْكَلِمَةِ الفِرَنْسِيَّةِ intellectuel ...، وَهِيَ مُشْتَقَّةٌ مِنْ intellect الذِي مَعْنَاهُ العَقْلُ أَوْ الفِكْرُ،...أَمَّا اللَّفْظُ العَرَبِيُّ (مُثَقَّفٌ) الذِي وُضِعَ تَرْجَمَةً لِـintellectuel فَهُوَ لَا يُحِيلُ إِلَى الفِكْرِ أَو الرُّوحِ بَلْ إِلَى لَفْظِ (الثَّقَافَةِ) الذِي هُوَ تَرْجَمَةٌ لِكَلِمَةِ culture التِي تَدُلُّ فِي مَعْنَاهَا الحَقِيقِيّ الأَصْلِيّ عَلَى فِلَاحَةِ الأَرْضِ"[2]. أي أنّ ظهور كلمة المثقّف حديثة في اللّغة العربيّة، فهي لفظ مترجم من الفرنسيّة، ويعني العقل أو الفكر، في حين استعمالها في اللّغة العربيّة يعني الفلاحة، أي أنّه يوجد اختلاف كبير في المعنى بين الاستعمال العربيّ والغربيّ لهذه اللّفظة، وهذا راجع إلى التّرجمة التي نقلت المصطلح بنوع من الخيانة والتّحريف؛ كما فعلت دائما مع الكثير من المصطلحات الحديثة.

ومن بين التّعريفات التي قدّمت للمثقّف نجد: " أنّه كائن حيّ متحرّك باستمرار نحو التّطوّر والتّقدّم ...، وهو من ينتج ثقافة لا ليستهلكها هو نفسه، وإنّما ليقدّم غذاء نافعا للمجتمع،

---

[1]– محمد شكري سلام، وظائف المثقّف وأدواره بين الثابت والمتغيّر، مجلة المستقبل العربي، مركز الدراسات الوحدة العربيّة، بيروت–لبنان، العدد 200، أكتوبر،1995، ص:66.

[2]– محمد عابد الجابري، المثقفون في الحضارة العربيّة، محنة ابن حنبعل ونكبة ابن رشد، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت–لبنان، ط1، 1995، ص:21.

ولا بدّ له من الحضور الدّائم المدعوم والاستمراريّة من العالم الاجتماعيّ، لهذا المثقّف الملتزم بقضايا المجتمع، وصاحب النّزعة التّحرّريّة" [1]. فالمثقّف إنسان يسعى إلى رقيّ مجتمعه من خلال إنتاجه لثقافة تنفعه وتدفع به إلى التطوّر قدما، فهو يلتزم بقضايا واقعه ويشخّص ما به من مشكلات، محاولا إيجاد حلول جذريّة لها، ولذا وجب دعمه ليتمكّن من أداء واجبه اتجاه مجتمعه.

ويرى **إدوارد سعيد** في كتابه الشّهير" صور المثقّف": "أنّ المثقّفين يشكّلون شريحة اجتماعيّة بأبعاد طبقيّة، وتكمن وظيفتهم في إنتاج الإيديولوجيّات والأفكار والتّصورات الثّقافيّة والمعرفيّة"[2]، فالمثقّف باعتباره فردا ذا أبعاد في المجتمع، فهو يقوم بدور فعّال؛ إذ يعمل على تنوير مجتمعه من خلال خلق أيديولوجيّات وأفكار وتصوّرات جديدة تساير روح العصر، وتواكب مستجدّاته. "فالمثقّف هو ذلك الذي تمرّس بالفكر والثّقافة وأصبح فاعلا ومنتجا للثّقافة ومؤثّرا في المجتمع"[3]، فوظيفة المثقّف المتمرّس بالفكر والثّقافة تكمن في تأديّة أدوار فعّالة في المجتمع، فهو صاحب رسالة، إذًا مطالب بالتّأثير والتّغيير فيه، من خلال تجسيد رؤاه الفكريّة ومواقفه النّقديّة، بإيجاد حلول جذريّة وناجعة للمشكلات والانشغالات التي يواجهها.

كما يقدم **إدوارد سعيد** تعريفا للمثقّف الحقيقيّ من وجهة نظره، حيث يقول: "بأنّه ذلك الشّخص الذي يراهن بكلّ وجوده النّقديّ على حسّ نقديّ، يرفض فيه قبول الأفكار المبتذلة الجاهزة"[4]. وعليه، فالمثقّف الحقيقيّ هو الذي يمتلك حسّا نقديّا يستطيع بموجبه إنتاج أفكار ورؤى جديدة، تبعده عن جاهزيّة الطّرح الفكريّ وتحيله إلى التّجدّد والتّطوّر، لأنّه" كائن اجتماعيّ يحكمه وضعه في الواقع الاجتماعي، ولعلّ الوعي بهذا الوضع وبجميع الحتميات المرتبطة

---

[1]– غالب الفريجات، العولمة والهويّة في الثقافة، الآن ناشرون وموزعون، الأردن، ط1 ،2020 ، ص:8.

[2]– علي وطفة ومجموعة من المؤلفين، الثقافة والمثقّف العربي" قراءة ومراجعات في الرّاهن الثقافي"، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق–سوريا، ط1، 2018، ص:42.

[3]– المرجع نفسه، ص:27

[4]–المرجع نفسه، ص:43.

به، وكذلك الوعي بميكانيز الخداع وبتولّد الذّاتيّة المرتبطة بهذا الوضع والمتولّدة منه، يمكن أن تنير الدّور المنوط به في حدوده ومدى فاعليّته"[1].

يتّضح من خلال مقاربة مفهوم المثقّف أنّ أغلب المفاهيم تلتقي في النّظر إليه على أنّه إنسان يمتلك حسّا نقديّا ويسعى إلى التّأثير في المجتمع، من خلال التزامه بقضاياه وانشغالاته ومشاكله، فهو يعمل على تشخيصها ومحاولة إيجاد الحلول الجذريّة لها، أي أنّه يشخّص الداء ويصف الدواء. يقول فوكو:" مهمة المثقّف:" تظلّ مهمّة المثقّف التّقدميّ هي المساهمة في تطوير المجال الثّقافيّ والسعي إلى توجيهه وممارسة وإشاعة الفكر النّقديّ والتّحليليّ وإرساء أسس عقلانيّة في التّفكير"[2]. يشير هذا القول إلى أنّ المثقّف هو الذي يضطلع بقضايا التّطوّر الثّقافيّ والفكر النّقديّ الموضوعيّ في المجتمع.

ثانيّا/ مفهوم السّلطة (The Hegemony):

يعدّ مصطلح السّلطة من بين الموضوعات التي حظيت بعناية واهتمام الفلاسفة والمفكّرين منذ القدم، وقد اتّسم بالصّعوبة في الضّبط، بسبب تعدّد الرّؤى والمنطلقات التي ينطلق منها النّقّاد والمفكّرين من جهة، ومن جهة أخرى إنّ الصّعوبة في تحديد مفهوم السّلطة راجع إلى كونها ظاهرة تتميّز بالتّطوّر باستمرار وتتّخذ أشكالا مختلفة ومتباينة. فإذا حاولنا الوقوف على تعريف لها فإنّنا لا نكاد نتفق على تعريف واحد من قبل الجميع، ولهذا سنحاول مقاربة المصطلح من جوانب متعدّدة.

1-من الجانب السّياسيّ:

يرتبط مفهوم السّلطة كثيرا بالجانب السّياسي، فهو" يشير إلى تسلّط دولة عن طريق السّيطرة بالقبول...، وهذا المصطلح مفيد لوصف تسلّط نجاح القوّة الإمبرياليّة مع الشّعب المستعمر الذي ربّما يفوق بكثير عدد أي قوّة عسكريّة محتلّة، ولكن تقمع رغبته في تقرير المصير الفكرة المهيمنة على الخير الأكبر، التي غالبا ما يعبّر عنها بمفردات النّظام

[1]– محمد سبيلا، مدارات الحداثة، ص:88.

[2]– المرجع نفسه، ص: 98.

الاجتماعيّ، والاستقرار، والتّقدّم ...الخ"[1]. أي أنّ السّلطة من النّاحية السّياسيّة تعني التّسلّط والسّيطرة، والتي تمارسها قوّة سياسيّة أو عسكريّة أو إمبريالية على فئة ما، حيث يكون موقف هذه الأخيرة هو الإذعان والخضوع التّام لأوامرها وقراراتها.

2-من الجانب الثّقافيّ:

يشير مصطلح السّلطة من النّاحية الثّقافيّة إلى" تلك الهيمنة الثّقافيّة التي يمارسها مثقّفون مرتبطون بالطّبقة المشار إليها، حيث ينظّمون الصّعود وينظّرون له، ممّا يعبّر عن رؤية العالم التي تتبنّاها تلك الطبقة والتي تشيع وتقبل نتيجة جهد المثقّفين"[2]. والمقصود هنا هو تلك الهيمنة الفكريّة والثّقافيّة التي يفرضها النّقّاد في المجتمع بحكم تمركزهم فيه كفئة واعيّة ومثقّفة، حيث تكون وظيفتهم فيه التّنظير وتنظيم الأفكار والرّؤى، والعمل على إشاعتها، ويكون موقف المجتمع منها القبول والاحترام.

3-من الجانب الاجتماعيّ:

يرتبط مفهوم السّلطة من الناحيّة الاجتماعيّة" بصعود طبقة اجتماعيّة معيّنة وهيمنتها هيمنة ثقافيّة وفكريّة تهيّئ لذلك الصعود كل العمليات الاجتماعيّة الأكثر دقّة في التبادل الاجتماعيّ، فهي ليست فقط الدولة والطبقات والمجموعات، بل كذلك الموضات والآراء الجاريّة والمشاهد والألعاب والرّياضات والأخبار والعلاقات العائليّة والخاصّة؛ وحتى الدّفعات التّحرريّة المناهضة للاستعمار"[3]. فالطّبقة التي تنجح في فرض نفسها مجتمعيّا هي التي تعمل على نشر أفكارها ومبادئها وآرائها...؛ سواء كان ذلك سلبا أو إيجابا، وهي "تتميّز بالانتشار والتّعدّد، إنّها متعدّدة ومنتشرة في المكان الاجتماعيّ، كما أنّها ساريّة في الزّمن التّاريخيّ، فإنْ طردتها

---

[1]- بيل أشكروفت، جاريث جريفث، وهيلين تيفين، دراسات ما بعد الكولونياليّة (المفاهيم الرّئيسيّة)، ترجمة: أحمد الرّوبي وآخرون، المركز القومي للتّرجمة، القاهرة – مصر، ط1، 2010، ص: 197.

[2]- ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص: 347.

[3]- محمد سبيلا، مدارات الحداثة، ص:91.

من هنا ظهرت هناك."[1] أي أنّ السّلطة الاجتماعية تتميّز بسعة انتشارها وتعدّدها، كما أنّها ضاربة بجذورها في أعماق التّاريخ، ممّا يجعل أمر القضاء عليها مستحيلا، فهي إن توارت مرحليّا ومكانيّا، تعود بقوّة من مكان وزمان آخرين. وعليه فإنّ العلاقة بين المثقّف والسّلطة في غالب الأحيان تتّخذ أحيانا علاقة ولاء وتعارض في الآراء، وفي أحيان أخرى علاقة عداء ورفض.

4-من الجانب النّقديّ:

يشير مفهوم السّلطة من النّاحيّة النّقدية إلى علاقات التّأثير والتّأثّر بين المُخَاطِبِ وَالمُخَاطَبِ يعني: القوّة الإنجازيّة للخطاب، ويؤكد **ميشال فوكو (Michel Foucault)** هذا بقوله" فكلّ قوّة هي في الأساس قدرة على التّأثير في قوّة أخرى، وقابليّة في الوقت ذاته لأّن تتأثّر بقوّة أخرى وبهذا نكون أمام حقل قوى في علاقات دائمة فيما بينها توزع القوى تبعا لهذه العلاقات ولتنوّعاتها، لذا فإنّ الفاعليّة أو التّلقائيّة وقابليّة التّأثير يحصلان مع فوكو على معنى جديد وطريف ألا وهو التّأثير والتّأثّر[2]. هذا القول يوضّح الطّريقة التي تتحقّق بها السّلطة وكيف تظهر إلى الفعل، وهي تظهر كعلاقة تأّثّر وتأثير وصراع وجدال بين قوّتين، حيث أنّ القوّة تتحدّد من خلال التّأثير في قوى أخرى تربطها بها علاقات، وبقابليّتها للتّأثر بقوى أخرى، وبالتّالي فلكلّ قوّة قدرة في التّأثير في القوى الأخرى.

ويعرّف **جيل دولوز (G.Délos)** السّلطة بأنّها:" عبارة عن ممارسة خطابيّة، وتعريف الخطاب من ثمّ بأنّه دالّ على السّلطة، أو هو –حسب عبارة فوكو–عبارة عن عرض لشبكة علاقات القوى الخاصّة بتشكيلة خطابيّة معيّنة، وتوزيع لسلطة التّأثير والتّأثّر، وتجسيد للوظائف الخالصة غير المتقمّصة لشكل وامتلاؤها بمواد خالصة غير ذات شكل"[3]، هذا القول يبين أنّ

---

[1]– محمد سبيلا، مدارات الحداثة، ص:92.

[2]–جيل دولوز، المعرفة والسلطة "مدخل لقراءة فوكو"، ترجمة: سالم يفوت، المركز الثقافي العربي، بيروت–لبنان، ط1، 1987، ص:79.

[3]–المرجع نفسه، ص: 80.

السّلطة تتجلّى من خلال الخطاب والذي بدوره يحمل صفة القوّة، وهذا ما يؤكد ربط السّلطة بالقوّة، ففي حقل كل قوّة نجد أنّ السّلطة تتمركز فيه وفق علاقات دائمة بين المخاطِب والمخاطَب، وهذا ما يفرز علاقة تأثير وتأثّر بينهما، وهي مجرّدة لا تأخذ أي شكل أو هيئة، وتعني الوظيفة، بحيث ينظر إليها بعيدا عن أي استخدام نوعيّ.

ومنه نستنتج أنّ السّلطة ما هي إلّا ممارسة خطابيّة أو ممارسة سلطويّة؛ تتجلّى في العلاقات بين القوى المختلفة.

ثالثا/ المثقّف والسّلطة في شرح المرزوقي:

من خلال قراءتنا لشرح المرزوقي لديوان الحماسة لأبي تمّام، تبيّنا ما يلي:

1-المثقّف في شرح المرزوقي:

- **المثقّف الأوّل في الشّرح** هو: المرزوقي؛ يمثله الشّارح/ النّاقد؛ الذي سلّط الضّوء على أشعار شعراء الحماسة وشرحها من زوايا نظر مختلفة (نحويّة، بلاغيّة...الخ)، وسعى إلى تبسيطها للقرّاء، حتى يتسنّى لهم فهم فحواها، وتحديد الغرض من نظمها، ويظهر ذلك في قوله: "... وبعد فإنّك جاريتني-أطال الله بقائك في أشمل سعادة وأكمل سلامة،...عَلَى عملِ شرحٍ للاختيار المنسوب إلى أبي تمّام حبيب بن أوس الطائي"[1]، فالواضح أنّ المرزوقي قد تلقّى طلبا لوضع شرح لديوان الحماسة لأبي تمّام، كونه يمتلك زادا ثقافيّا ومعرفيّا حول الأشعار التي اختارها أبو تمّام في مؤلّفه، بمعنى أنّ الشّارح يمتلك من الثّقافة والمعرفة ما يمكّنه أن يقدّم شرحا نموذجيّا للمتلقّي، أي أن يكون في صورة المثقّف الذي يميط اللّثام عن المعاني المخبوءة خلف الأبيات الشّعريّة، وبالتّالي يصلح لأن يكون أهلا لأن يثقّف غيره، فيضع له اللّبنة الثقافيّة الأوّليّة التي ينطلق من خلالها ليبني ثقافته.
- **المثقّف الثّاني هو المتلقّي أو السّائل:** ويمكن تحديده من خلال مقدّمة الشّرح للمرزوقي؛ حيث يقول: "**و بعد فإنّك جارتني-أطال الله بقائك-** [(2)]، ورد في شرح لفظة جاريتني أنّها"

---

[1]- المرزوقي، شرح المرزوقي، المقدّمة، ص:3.

[2]- المصدر نفسه، المقدّمة، ص:3.

استعيرت المجاراة تمثيلا لحال المتحادثين"[1]. وقد أورد لفظ المجاراة لتدلّ على المماثلة، حتى يفصح عن" عن هذا المخاطب من السّؤال، ما يدلّ على أنّه من الممارسين للأدب، الواقفين على جيّاده، ولكن لم يبلغ مبلغ أئمّة علم الأدب والنّقد، فلذلك أوى إلى المرزوقي في كشف حقائقها، إذ كان المرزوقي يلقّب بالإمام"[2]، وهو ما يوحي بأنّ المتلقّي كذلك من فئة الشرّاح أو النّقاد، وقد أشكل عليه فهم بعض المسائل النّقديّة أو معاني أبيات الحماسة فلجأ إلى المرزوقي ليستنير بإجابته، وبالتّالي يكون السّائل مثقّفا أيضا.

- **المثقّف–الحاكم:** تهيّأت في العصر العبّاسي العديد من العوامل التي أسهمت في خلق حركة علمية وفكريّة رائدة، وإيقاظ جذوتها، ممّا هيّأ لتخصيب الحياة العقليّة، وزيادة المنتوج العلميّ، وأهمّ تلك العوامل التي هيّأت لازدهار الثّقافة وخصب الحياة العقليّة: "اهتمام أمراء الممالك الإسلاميّة بالعلم ورعاية العلماء والإغداق عليهم،...فقد حرصوا منذ قيام ملكهم على بعث نهضة علمية عظيمة بتشجيعهم للعلماء والأدباء والإكثار من صِلَاتِهِمْ"[3]، هذا الاهتمام من العلماء فتح المجال فسيحا لتطوّر الحركة الفكريّة في العصر العبّاسي، وكانت الشّروح من المظاهر الفكريّة السّائدة أنذاك، وممّا جرت عليه العادة في هذا العصر أنّ الحكّام كانوا يطلبون من الشرّاح وضع الشّروح للنّصوص الشّعريّة، وشرح المرزوقي جاء نموذجا لذلك، وهذا ما عبّر عنه بالقول: "وبعد فإنّك جاريتني–أطال الله بقائك في أشمل سعادة وأكمل سلامة،...عَلَى عملِ شرحٍ للاختيار المنسوب إلى أبي تمّام حبيب بن أوس الطّائي، المعروف بكتاب الحماسة –الشّعر وفنونه"[4]، إذا جاء عمل المرزوقي استجابة لطلب من طرف شخص يمتلك سلطة طلب تأليف كتب في مجال معيّن(الحاكم مثلا)،

---

[1]– الطاهر بن عاشور، شرح المقدّمة الأدبيّة للمرزوقي، ص:52.

[2]– المرجع نفسه، ص، 52.

[3]– غانم جواد رضا الحسن، الرّسائل الأدبيّة النثريّة في القرن الرابع للهجرة، العراق والمشرق الإسلامي، دار الكتب العلميّة، بيروت–لبنان، ط1، 2011، ص:38.

[4]– المرزوقي، شرح المرزوقي، المقدّمة، ص:3.

وحرصه على وضع شرح للاختيار المنسوب لأبي تمّام بالضّبط؛ يُظهر اطّلاع الحاكم على هذا المؤلف، حيث وجد فيه عسرا على الفهم، فطلب من المرزوقي وضع شرح له ليُيَسِّر عليه فهمه للنّصوص الشّعريّة من جهة، وليكون وجهة لكلّ قارئ يطلب فهم الشّعر من جهة أخرى.

2-السّلطة في شرح المرزوقي:

- **سلطة المُلقي(المرسِل/الشّارح):**

تتمثّل السّلطة في هذا العنصر في سلطة صاحب الخطاب باعتباره الفاعل الرّئيس فيه، وتتجلّى "عندما يستعمل المرسل الكفاءة التّواصليّة ليؤثّر في سلوك الآخرين، أو لينصّب نفسه الإنسان المرجع في مجتمعه"[1]، فالقدرة على التّأثير في الآخر تتطلّب كفاءة تواصليّة، هذه الأخيرة تعبّر عن دهاء الملقي.

عند الوقوف على شرح المرزوقي، نجد أنّه يملك زادا نحويّا وصرفيّا وشعريّا ولغويّا كما سبق الذكر، يوجّه خطابه في شرح الحماسة لأبي تمّام إلى المتلقّي مستخدما عبارات عدّة، حيث يشرح ويوضّح مختلف الظّواهر؛ التي تُعسّر عليه فهمه لمعانيها، "فالمثقّف الحقّ هو من لديه أفكار يعبّر بها لغيره"[2]، وقد أدرك بذلك المسؤوليّة الملقاة على عاتقه؛ كونه الشّريحة المثقّفة في المجتمع، حيث يقول: " **وأنا إنشاء الله وبه الحول؛ أورد في كلّ فصل من هذه الفصول ما يحتمله هذا الموضع**"[3]، أي أنّ المرزوقي اجتهد في وضع هذا الشّرح؛ الذي يعتبر معينا لكلّ من يحاول فهم معاني الحماسة، وهو ما يمنحه من خلال شرح الحماسة

[1]- عبد الهادي بن ظافر الشّهري، استراتيجيات الخطاب "مقاربة لغوية تداوليّة"، دار الكتاب الجديد المتّحدة، بنغازي-ليبيا، ط1، 2004، ص: 225.

[2]- إدوارد سعيد، المثقف والسلطة، ترجمة: محمد بوعناني، رؤيا للنشر والتوزيع، القاهرة-مصر، ط1، 2006، ص:11.

[3]- المرزوقي، شرح المرزوقي، المقدّمة، ص: 5.

سلطة في السّاحة النّقديّة العربيّة، على اعتبار أنّه يمثّل أنموذجا نقديّا للشّراح والقرّاء والنّقاد على حدٍّ سواء.

- **سلطة المتلقّي (المرسل إليه/المشروح له):**

ولأنّ الخطاب في شرح المرزوقي كان موجّها للمتلقّي بل وحتى تأليفه كان لأجله، فإنّ ذلك يؤكد سلطة المتلقّي على المرزوقي. يتّضح ذلك من خلال العمليّة التّخاطبيّة، حيث "يختار المرسِل استراتيجيّة الخطاب المناسبة؛ التي يستطيع بها أن يحقّق هدفه، ويعبّر عن قصده...، كما تتجلّى سلطة المُرسِل في إقحام ما يسمى بالجمل الاعتراضيّة"[1]، أي أنّ المرسِل يعمد إلى اختيار استراتيجيّات كثيرة تمكّنه من تحقيق هدفه، ومن ذلك الجمل الاعتراضيّة، التي يمكن استجلاؤها في أقوال المرزوقي في الفواتح والخواتم الآتية: " **رعاك الله**"، "**أطال الله بقاءك**"، "**صحبك التوفيق**" ، فتوظيف هذه الجمل بدلالة الدّعاء للمتلقّي أكبر دليل على أنّه لا يفارق ذهن المرزوقي، وبالتّالي تعدّ هذه الأمثلة مظهرا من مظاهر سلطة المتلقّي عليه.

يدلّ إذن ورود هذه الجمل ضمن الجمل الخطابيّة على أنّ "المرسل يستحضر المرسَل إليه في ذهنه؛ ليس قبل إنتاج الخطاب فحسب، بل وفي أثناء انتاجه أيضا"[2]، أي أنّ المُرْسِل يستحضر العلاقة التي تربطه بالمُرْسَل إليه، وكذلك المعارف المشتركة بينهما، وهذا ما يجعله يبني عليها افتراضاته.

- **سلطة ثقافة المجتمع (شروط الكتابة):**

تشمل هذه السّلطة كل من السّلطة المعرفيّة والسّلطة الدّينيّة، وتتجلّى في تلك المعايير والأسس النّقديّة، بل الشّروط التي فرضتها المؤسّسة الثّقافيّة على الشرّاح في شروحاتهم الشّعريّة المختلفة، والتي ميزت البيئة الثّقافيّة العربيّة في ذلك العصر، وصارت بمثابة الرّكائز التي ينبغي الاعتماد عليها أثناء تأليف الشّروح، أي صارت تمثل سلطة ثقافيّة على النقّاد والأدباء

[1]– عبد الهادي بن ظافر الشّهري، استراتيجيات الخطاب "مقاربة لغوية تداوليّة"، ص:228/229.

[2]– المرجع نفسه، ص: 229.

على حدّ سواء؛ والتي يمكن تحديدها في شروط الكتابة النّثريّة عامة، وبصفة خاصّة الشّروح الآتية: **(والتي سيفصل الحديث عنها في الفصل الرّابع)**

1- جدلية الفواتح والخواتم:

أ-المقدّمة/ الاستهلال (Preface): وتتجلّى في مايلي:

أ-1-الاستفتاح بالعنوان:

يلاحظ من خلال العنوان الذي وضعه المرزوقي لمؤلفه وهو" **شرح المرزوقي لديوان الحماسة لأبي تمّام**" أنّه جاء إجابة عن التّساؤلات التي طرحها المتلقّي حول مفهوم الشّعر وقضاياه عند أبي تمّام في تلك الفترة الزمنيّة، والتي تمثل بدورها خطاب السّلطة الثّقافيّة المهيمن في تلك الفترة الزمنيّة (العصر العباسيّ).

أ-2-الاستفتاح بالدّعاء:

وهذا ما نجده في قول المرزوقي في مطلع شرحه: " **أطال الله بقاءك في أشمل سعادة وأكمل سلامة**"[1]، يدلّ هذا على سلطة المؤسّسة الثّقافيّة بل الدّينيّة وحتى العلميّة، والتي تتجلّى في هذه الصيغ ذات البعد الدينيّ والأيديولوجيّ في خطابات الشّروح، فهي تعدّ مصدرا لإبلاغ المقاصد؛ وقوّة في استمالة متلقّي العصر.

أ-3-الاستفتاح بالتّحميد:

ولمّا كان المرزوقي من شُرّاح زمانه فإنه سار على النهج نفسه، إذ استفتح كلامه بالتّحميد في قوله في المقدّمة: "**الحمد لله خالق الانسان متميّزا بما علّمه من التّبيّن والبيان**"[2]، حيث تعمّد الاستفتاح بالتّحميد، إدراكا منه للدّور الذي يلعبه خطاب السّلطة الدّينيّة في الإبلاغ والتّأثير في المتلقّي.

---

[1]- المرزوقي، شرح المرزوقي، المقدّمة، ص: 3.

[2]- المصدر نفسه، المقدّمة، ص:3.

ب-العرض: وفيه يلجأ الشّارح إلى شرح النّصوص الشّعريّة للشّاعر الذي تمّ اختياره، وهذا ما يتجلّى في شرح المرزوقي لديوان الحماسة لأبي تمّام؛ حيث كان عرض شرحه كلّه إجابات عن الاستفهامات التي دارت حول غموض شعر أبي تمّام ألفاظا ومعاني؛ التي ظلّت تشغل المتلقّي منذ ظهوره إلى غاية القرن الخامس للهجرة.

وإذا كان العرض في أيّ عمل أدبيّ هو جوهره، والأساس في بنائه الفنيّ، فهو أيضا الجزء الذي يحفّز الأديب لإنشاء عمله الأدبيّ، الذي عادة ما يحاول إثبات محتواه بالشّواهد والحجج لتأكيد مصداقيّته وتوجّهاته، فهو" يمهّد له بتوطئة مناسبة لإيضاحه، وكثيرا ما يعنى أيضا بوضع خاتمة له، لإيجازه وتحديد أبعاده."[1]، ولهذا كان الشرّاح في هذا العصر ومنهم المرزوقي يعمدون إلى اختيار التّمهيد الأنسب، رغبة في استثاره انتباه المتلقّي ومن ثمّ اهتمامه، ثم يلجؤون إلى دعم شروحهم بما أمكن من الأدلّة والبراهين؛ ليثبتوا صحّة ما يذهبون إليه، وصولا إلى الخاتمة التي يُحسِن فيها التّخلص؛ ثمّ الافصاح عن غرض الشّرح؛ وكل هذا هو تنفيذ ضمنيّ لشروط كتابة الشّروح في القرن الخامس للهجرة، والتي كانت جليّة في شرح المرزوقي، من خلال شرحه لشعر أبي تمّام؛ انطلاقا من استناده إلى التّمثيل والاستشهاد والحجّة والبرهان بأبيات شعريّة أو بآيات قرآنية أو بأحاديث نبويّة وغيرها.

ج-الخاتمة:

تعدّ من بين العناصر الأساسيّة في خطاب الشّروح، ولها بناء خاص كذلك؛ وقد وردت في شرح المرزوقي كمايلي:

ج-1-الاختتام بالحمد أو التّضرّع أو الدّعاء:

ونجده ماثلا في خاتمة شرح ديوان الحماسة للمرزوقي في قوله:" **قد سهّل الله وله الحمد، تعالى جدّه، بلوغ المنتظر من تميم شرح هذا الاختيار**"[2]، فهو يجري في تأليفه هذا على

[1]- غانم جواد رضا الحسن، الرّسائل الأدبيّة النثريّة في القرن الرابع للهجرة، العراق والمشرق الإسلامي، ص:373.

[2]-المرزوقي، شرح المرزوقي، الخاتمة، ص: 1885.

عادة الشرّاح في الاختتام، ما يدلّ على سلطة هذا النوع من الاختتام عند العرب في العصر العبّاسيّ.

للإشارة فإنّ هناك من الشرّاح من يعمد في خواتمه أيضا إلى:

ج-2-الاختتام بالشّعر: اعتاد النقّاد والشرّاح اختتام مؤلفاتهم أيضا بالشّعر، كونه من الأساليب المهمّة التي تكشف عن "سعة ثقافة الكتّاب، وثراء حافظتهم من الشّعر القديم، والمحدث"[1]، وممّا عمّق اهتمام الكُتّاب بالشّعر إدراكهم لمكانته في نفوس المتلقّين من جهة، وعمق دلالته وشدّة مناسبته لمضمون الشّروح، إذ كثيرا ما كانوا يستخدمونه للوعظ والإرشاد وضرب الأمثال والحكم.

ج-3 – الاختتام بالآيات القرآنية والتّعابير الدينيّة:

اللاّفت للانتباه في كثير من المؤلّفات التّراثيّة، خاصّة النّثريّة منها أنّها تعتمد الآيات القرآنية والتّعابير الدّينيّة في خواتمها؛ وهي تعدّ من بين الأساليب الفنيّة الكثيرة التي عمد الكتّاب والشرّاح إلى اختتام أعمالهم النّقديّة بها، والذي يعرف بالاقتباس من القرآن الكريم، "فقد كانت طريقة بلغاء الكتّاب إمّا اختتام الرّسالة بالنّص على الآية القرآنيّة، وإمّا حلّها والإشارة إلى مضمونها أو فحواها"[2]، وقد انتهج الكتّاب هذا النّهج إدراكا منهم لقيمته في نفسيّة المتلقّي، ومدى تأثيره على فكره ورؤاه.

إذا، كانت هذه المعايير شائعة في بيئة المرزوقي، التي يتقيّد بها الشّارح، فهي تشكّل سلطة في الثّقافة العربيّة (قواعد لا يحيد عنها الأديب والنّاقد)، والتي وقف عليها المرزوقي ملتزما بها، شارحا أشعار الحماسة وفقا لمعاييرها، لكنّه وجد أنّ هذه الشّروح ناقصة في التّحليل، ولا تُحيط بكلّ جوانب الشّرح، يقول **عبد السّلام هارون** في تصديره لشرح ديوان الحماسة لأبي تمّام: " قرأت أوّل عهدي بالأدب شرح ديوان الحماسة للتّبريزيّ فلم يعجبني؛ لأنّ التّبريزيّ نحويّ

---

[1]- غانم جواد رضا الحسن، الرّسائل الأدبيّة النثريّة في القرن الرابع للهجرة، العراق والمشرق الإسلامي، ص:375.

[2]-المرجع نفسه، ص:379.

أكثر منه أديبا وناقدا، فكنت أقرأ الشّرح أحيانا وأنا متعطّش جدّا لأفهم معنى بيت فلا أجده، لأنّ الشّارح انصرف إلى شيء آخر؛ فعثرت على نتف للمرزوقي فرأيتها تسدّ هذا النّقص...لأنّه كان يكمل نقص التّبريزي"[1]، فهو يعترف بالنّقص الموجود في الشّروح؛ التي سبقت المرزوقي ويضرب المثل بشرح التّبريزيّ، حيث لا يقدّم الشّرح الوافي للكلمة ممّا دفعه للبحث عن بديل يشفي ضالته المعرفيّة، فوجد شرح المرزوقي، الذي سدّ النّقص في الشّروح السّابقة، ويواصل عبد السلام هارون قائلا: "فكم كنّا نقرأ في كتب الأقدمين عن عمود الشّعر ونحفظ الكلمة ولا نفهم معناها حتى شرحها المرزوقي شرحا دقيقا وافيّا، وكم له من حسنات أخرى غير هذه، فإخراجه للقرّاء يسدّ ثلمة ويكمل نقصا"[2]، فقد أضاف بعض المعايير التي أغفلها سابقوه، ولم يتفطنوا إليها، ليتسنّى له وضع شرح يستوفي الكمال والشّموليّة في التّحليل،" فهو يراهن بكلّ وجوده على حسّ نقديّ، يرفض فيه قبول الأفكار المبتذلة الجاهزة،... فالمثقّف الحقيقيّ يوظّف ثقافته وموهبته في اتخاذ المواقف النّقديّة"[3]، وهذا ما ميّز جهود المرزوقي في شرح ديوان الحماسة لأبي تمّام .

للإشارة، فإنّ هذه المعايير ذكرت في مقدّمة شرح ديوان الحماسة لأبي تمّام من قبل عبد السلام هارون حين تقديمه له. فهذا الشّرح يعدّ أكبر الشّروح التي وصلت إلينا، وأكثرها عناية بمعاني الشّعر، وبالنّقد والموازنة، وباللّغة والاشتقاق، وبمسائل النّحو والتّصريف، لكنّه" قد فاته كثير من أخبار الشّعر ومناسباته، والكلام على أسماء الشّعراء واشتقاق أعلامهم، وهما الميزتان اللّتان امتاز بهما التّبريزيّ عليه"[4]، وهي القضايا التي كانت تمثّل النّقص في شرح المرزوقي.

ولعلّ أهمّ ما ميّز شرحه هو تلك المقدّمة النّقديّة التي افتتح بها شرحه، حيث جاء في مطلعها "**الحَمْدُ لِلَّهِ خَالِقِ الإِنْسَانِ مُتَمَيِّزًا بِما عَلّمه من التَّبَيُّنِ وَ البَيَانِ ...وبعُد فَإِنَّكَ**

---

[1]– المرزوقي، شرح المرزوقي، التّصدير، ص:4.

[2]– المصدر نفسه، التّصدير، ص:4.

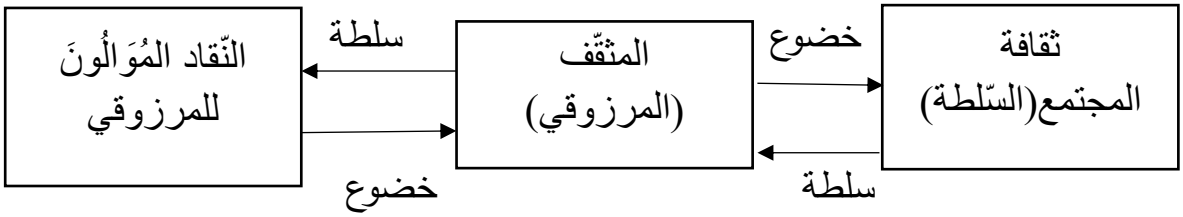
[3]–على وطفة ومجموعة من المؤلفين، الثقافة والمثقف العربي، ص:44.

[4]– المرزوقي، شرح المرزوقي، التقديم، ص:16.

جاريتَنِي–أطَالَ الله في بقَاءكَ في أَشمَلِ سَعَادةٍ وَأَكْملِ سَلَامةِ لمّا رأيتني أقصر ما أستفضله من وقتي و أستخلصه من وُكْدِي...الخ"[1]، فقد افتتحها بحمد الله بعد البسملة، ثم وجّه خطابه للسّائل يبيّن له استجابته لمطلبه في وضع شرح لديوان الحماسة لأبي تمّام، وقد أشار المحقّق عبد السلام هارون إلى قيمة هذه المقدّمة بقوله:" تعدّ وثيقة هامّة في تاريخ النّقد الأدبيّ: نقد الشّعر ونقد النّثر، ضمّنها مسائل شتّى تتعلّق بموازنة النّظم والنّثر، وما أثر الصّنعة والطّبع في الآثار الأدبيّة في قيمتها وفي جمالها"[2]، هذه المعايير وصفت بالدّقّة والشّمول وكانت أفضل ما جادت به المكتبة العربيّة، وصارت سراجا نقديّا لكل من جاء بعده، وأصبحت فيما بعد تشكّل سلطة على من وليّه من النقّاد والباحثين.

تبعا لذلك يمكن القول إنّ تأليف المرزوقي لشرح ديوان الحماسة لأبي تمّام جاء ليخدم اتجاهين:

- داخليّ: من المرزوقي باتجاه النّقاد الذين أتوا بعده.
- وخارجيّ: من المرزوقي باتجاه السّلطة الخارجيّة المتمثّلة في ثقافة المجتمع، ويمكن توضيح ذلك في الشّكل الآتي :



نلاحظ أنّ المرزوقي أمام سلطة ثقافيّة بقوانين ومعايير متّفق عليها عند العرب، فتقيّد بها؛ محدثا نوعا من التّجديد فيها، حيث يبدو أنّه" اطّلع على آراء النقّاد قبله، مثل ابن قتيبة، وابن طباطبا، وقدامة بن جعفر، والقاضي الجرجانيّ، والآمدي، وابن فارس، وغيرهم، وقد صرّح

[1]– المرزوقي، شرح المرزوقي، المقدّمة، ص:3.

[2]– المصدر نفسه، التصدير، ص:6.

بالأخذ عن ابن طباطبا، وهو يعرض كلّ ذلك عرضا منظّما، مضيفا فهمه وتصوّره"[1]. إذا، أفاد من تجارب سابقيه وأضفى عليها جانبا من التّجديد، تضمن فهمه وتصوّره الخاص.

من ثم، يمكن القول إنّ العلاقة بين المرزوقي وهاته المعايير التي كانت تشكّل سلطة ثقافيّة ونقديّة هي علاقة (خضوع/ سلطة)، تجلّى ذلك فيما لاحظه النقّاد بعد المرزوقي؛ من دقّة في الطّرح النّقديّ الذي جاء به، فجعلوه أنموذجا في الحكم على كثير من المسائل النّقديّة. كونه لم يعارض السّلطة الثّقافيّة السّائدة حينذاك والمتمثّلة في معايير تأليف كتابة الشّروح والتي فرضتها المؤسّسة الثّقافيّة/النّقديّة–وإنّما أخذ بها، وأضاف عليها ما كان يعوزها من نقص (أي: أنّه أفاد من المعايير التي وضعها الشرّاح السّابقون والمعاصرون له وزاد عليها).

لنخلص بعد دراسة ثنائيّة المثقّف والسّلطة في شرح المرزوقي لديوان الحماسة لأبي تمّام إلى مايلي:

1–المثقّف في الشّرح هو: المرزوقي/الشّارح، ومجموع المثقّفين الذين استند إليهم في إثبات شروحاتهم لشعر أبي تمّام من لغويّين ونحويّين وشعراء ونقّاد وغيرهم؛ بالإضافة إلى المتلقّين على اختلاف مستوياتهم، أمّا السّلطة فكانت تمثّلها المؤسّسة الثّقافيّة–النّقديّة، التي تجلّت في تلك المعايير التي اعتمدها الشرّاح في تأليف شروحاتهم، ومنهم المرزوقي.

2–لم تكن العلاقة بين المرزوقي والسّلطة علاقة تضاد وتعارض، وإنّما هي علاقة امتثال لشروط كتابة وتأليف الشّروح.

3–تكشف علاقة المثقّف بالسّلطة اهتمام العربيّ بموروثه الثّقافيّ واعتزازه به، واحترامه له، وحرصه على تطويره وتقديمه في أحسن صورة للقارئ.

4–إدراك المثقّف العربيّ للمسؤوليّة الملقاة على عاتقه، والدّور المنوط به في البيئة التي يعيشها، وحمله لواء التّجديد، وتطوير المجتمع والرقيّ به نحو الأفضل.

[1]– محمد الطاهر ابن عاشور، شرح المقدّمة الأدبيّة لشرح المرزوقي، ص:21.

المبحث الثّالث/ الأنا والآخر في شرح المرزوقي:

شغلت ثنائيّة الأنا والآخر الكثير من الباحثين والدّارسين في شتّى الميادين والمجالات، حيث ألّفت فيها الكثير من الكتب وأنجزت العديد من الدّراسات حولها، فالعلاقة بين الأنا والآخر علاقة تلازميّة على اعتبار أنّ الكشف عن أحدهما لا يكون إلّا من خلال الآخر، ولهذا سنسعى إلى مقاربة المفهومين من خلال ما سيأتي.

أوّلا/ مفهوم الأنا(The ego): يعدّ موضوع "الأنا" من بين المواضيع التي كانت محطّ اهتمام كبير منذ القدم، لاسيّما من طرف فلاسفة اليونان، ولكنّ حظوتها كانت أكبر في العصر الحديث. يحمل هذا المفهوم دلالات مختلفة لاختلاف منطلقات الباحثين والدّارسين له.

أ/ لغة:

جاء في لسان العرب **لابن منظور**:" أَنَا اِسْمٌ مُكَنًّى، وَهُوَ لِلْمُتَكَلِّمِ وَحْدُهُ، وَإِنَّمَا يُبْنَى عَلَى الفَتْحِ فَرْقًا بَيْنَهُ وَ بَيْنَ أَنْ التِي هِيَ حَرْفٌ نَاصِبٌ لِلْفِعْلِ، وَالأَلِفُ الأَخِيرَةُ إِنَّمَا هِيَ لِبَيَانِ الحَرَكَةِ فِي الوَقْفِ"[1]، وهو ذات التعريف الذي ورد في معجم الوسيط على أنّه: "ضَمِير رَفع للمتكلم أو المتكلمة" [2]، وجاء في معجم اللّغة والأدب والعلوم أنّ "أَنَا ضَمِيرُ رَفْعٍ مُنْفَصِلٍ لِلْمُتَكَلِّمِ، وَالأَنَانَةُ : قَوْلُكَ أَنَا " [3].

من خلال عرض التّعريفات اللّغويّة وجدنا أنّ المعاجم اللّغوية تتّفق في تعريفها للأنا على أنّه ضمير من ضمائر الرّفع المنفصلة.

ب/ اصطلاحا:

اللاّفت للانتباه أنّ مصطلح الأنا من بين المصطلحات التي يصعب ضبطها وتحديدها، وذلك راجع لتعدّد زوايا نظر النّقّاد والباحثين إليه، وتعدّد مشاربهم، واختلاف منطلقاتهم الفكريّة.

---

[1]– ابن منظور، لسان العرب، ج12، (مادة أ، ن، ى)، ص:37.

[2]– مجمع اللّغة العربية، المعجم الوسيط، المكتبة الإسلاميّة للطباعة والنشر، تركيا، دط، دت، ص:20.

[3]– لويس معلوف، المنجد في اللّغة والأعلام، دار المشرق والمكتبة الشرقيّة، لبنان، دط،1991، مادة (أ، ن، ف)، ص: 19.

1-من النّاحية الفلسفيّة:

تعرّف **الأنا (The ego)** من النّاحيّة الفلسفيّة "هي الذّات التي تردُّ إليها أفعال الشّعور جميعها، وجدانيّة كانت أو عقليّة أو إراديّة، وهو دائما واحد ومطابق لنفسه وليس من اليسير فصله عن أعراضه ويقابل الغير والعالم الخارجيّ ويحاول فرض نفسه على الآخرين، وهو أساس الحساب والمسؤوليّة"[1]، فالتّعريف الفلسفيّ يجعل الأنا مصدرا لكلّ العمليات العقليّة والنّفسيّة والإراديّة، وربطه بأعراض يستحيل فصله عنها، فهي التي تميّزه عن غيره، وهو يسعى لفرض نفسه على العالم الخارجيّ، الذي اعتبره مقابلا له.

2-من النّاحيّة النّفسيّة:

يعرّف **سيغموند فرويد (S.Freud)** الأنا قائلا هو: " ذلك الكيان الذي ينشأ عن جهاز الإدراك الحسّي، والذي يصبح ما قبل الشّعور"[2]، أي أنّه يربط الأنا بالوجود الحسّي-البدنيّ فأنا الإنسان يتحقّق بوجوده البدني في العالم المتواجد فيه.

ويتجاوز **كولي (Cooly)** فكرة **فرويد**، حيث يصف "الأنا" على أنّه "شعور أو خبرة شعوريّة يمكن أن نطلق عليها شعوريّ أو الشّعور والاستحواذ، وهذه المشاعر غريزيّة ووظيفتها الرّئيسيّة هي توحيد ضروب نشاط الفرد ودفعها إلى الأمام، وتنتج الجوانب المختفيّة للأنا من خلال التّعامل مع الآخرين"[3]، أي أنّ **كولي** يتجاوز الطّرح الحسّي للأنا ليربطها بالشّعور، هذا الأخير هو الذي يحدّد نشاط الإنسان، ويملي عليه أنشطته المختلفة التي يقوم بها في تعامله مع الآخرين.

---

[1]- إبراهيم مذكور، المعجم الفلسفي، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميريّة، القاهرة-مصر، دط،1983، ص:23.

[2]- سيجموند فرويد، الأنا والهو، ترجمة: محمد عثمان نجاتي، دار الشروق، ط4، 1982، ص:40.

[3]-عمرو عبد العلي علام، الأنا والآخر " الشخصيّة العربيّة والشخصية الإسرائيليّة في الفكر الإسرائيلي المعاصر، دار العلوم للنشر والتوزيع والمعلومات، ط1، 2005، ص:9.

3-من النّاحيّة الاجتماعيّة:

تحتلّ الأنا موقعا هاما في علم الاجتماع، تُعرف من هذه النّاحية على أنّها "مركز الشّخصيّة في نفس الفرد الإنسان، فهي تنمو وتفصح عن قدراتها من خلال البيئة المحيطة أو الوسط الاجتماعيّ ويبرز الشّعور بالأنا من خلال تلازم الذّات مع الآخر"[1]، أي أنّ الأنا تبرز من خلال ثقافتها وديانتها وحضارتها ولغتها ومختلف مقوّماتها في الوسط الذي تعيش فيه، أي أنّها حين تعي مقوّماتها الأساسيّة، فهي تعي الآخر الذي يكون مختلفا عنها، أي أنّه بمعرفة حدود الآخر المختلف والمتباعد يمكن الوصول إلى حدود الذّات أو الأنا.

وبالتّالي فالأنا يقابلها الآخر فهما عنصران متلازمان ووجهان لعملة واحدة لا يمكن الفصل بينهما، فالذّات تحقّق وتثبت وجودها من خلال تداخلها وتواصلها مع الآخر.

ثانيّا/الآخر (The Other):

إذا كان الإنسان كائنا اجتماعيّا بطبعه، ويعيش في إطار الجماعة، فإنّه بالضرورة سيتفاعل ويتواصل مع الآخرين ليضمن استمراره وبقاءه في الحياة.

أ/لغة:

ورد في لسان العرب **لابن منظور**" الآخَرُ" بِالفَتْحِ: أَحَدُ الشَيْئَيْنِ وَهُوَ اسْمٌ عَلَى وَزْنِ أَفْعَلَ وَالأُنْثَى أُخْرَى، إِلَّاَ أَنَّ فِيهِ مَعْنَى الصِّفَةِ لِأَنَّ أَفْعَلَ مِنْ كَذَا لَا يَكُونُ إِلَّا في الصِّفَةِ، وَالآخَرُ بِمَعْنَى غَيْرِ كَقَوْلِكَ رَجُلٌ آخَرٌ وَثَوْبٌ آخَرٌ، وَأَصْلُهُ أَفْعَلَ، وَتَصْغِيرُ آخَرَ أَوْ يُخَر، جَرَتْ الأَلِفُ المُخَفَّفَةُ عَنْ الهَمْزَةِ مَجْرَى أَلِفِ ضَارِبٍ"[2]، أي أنّ كلمة الآخر تعني الغير؛ وحدث فيها بعض التّغيير تسهيلا للنّطق بها.

[1]-سعد فهد الذويخ، صورة الآخر في الشعر العربي، عالم الكتب الحديث للنّشر والتوزيع، عمّان، الأردن، ط1، 2009، ص:10.

[2]- ابن منظور، لسان العرب، ج4، مادة: (آ، خ، ر)، ص:12-13.

ويشاطر **الجوهريّ** في "**معجم الصحاح**" ابن منظور في نظرته للآخر بقوله : " بِفَتْحِ الخَاءِ: أَحَدُ الشَيْئَيْنِ، وَآخَرُ يُؤَنَّثُ وَيُجْمَعُ بِغَيْرِ الأَلِفِ وَاللاَّمِ وَبِغَيْرِ الإِضَافَةِ: تَقُولُ مَرَرْتُ بِرَجُلٍ آخَرَ وَبِرِجَالٍ أُخَرَ، وَآخَرِينَ وَبِامْرَأَةٍ أُخْرَى وَنِسْوَةٍ أُخَر وَتَصْغِيرُ أُخْرَى أُخَيْرَى "[1].

وبهذا تتّفق المعاجم اللّغوية في تعريفها للآخر على أنّه يعني الغير، أي كلّ ما يقع خارج الذّات.

ب/اصطلاحا:

شاع مصطلح الآخر في دراسات ما بعد الكولونياليّة (الاستعمارية)، على غرار الدّراسات الثّقافيّة والنّقد النسويّ، وهو نقيض الأنا أو الذّات، ويعني: " كُلُّ مَا هُوَ غَيْرِيٌّ؛ أَيْ خَارِجَ نِطَاقِ الذَّاتِ،... سَوَاءً كَانَ فَرْدًا أَمْ فِئَةً أَمْ جَمَاعَةً"[2]، أي أنّ الآخر هو كلّ ما يختلف عن الأنا، أو الذّات ثقافيّا، سياسيّا، فكريّا، وقد يكون هذا الآخر فردا أو جماعة، كما قد يكون قريبا أو بعيدا.

1-من النّاحية الفلسفيّة:

تكمن أهميّة الآخر في الفلسفة من خلال تكوين الذّات وتحديد الهويّة، وكذلك من خلال مساهمته في توجيه المنطق الذّاتي والثّقافيّ والقوميّ والشّخصيّ، فالآخر بالنّسبة **لسارتر (J.Sartre)** "عامل فاعل في تكوين الذّات؛ إذ أنّ وعي الذّات الوجوديّ يتأسّس تحت تحديق الآخر"[3]، أي أنّه يشترط لكينونة الذّات ووجودها وجود الآخر، بمعنى أنّ الكينونة الذّاتيّة تعتمد على نظرة الآخر وتحديقه إليه.

---

[1]- الجوهري (أبو نصر الله إسماعيل بن حمّاد)، الصّحّاح "تاج اللّغة وصِحَاحُ العربيّة"، مراجعة: محمد محمد تامر، دار الحديث، القاهرة – مصر، دط ،2009، مادة(أ.خ.ر)، ص: 29 .

[2]- سمر خليل، دليل مصطلحات الدّراسات الثّقافيّة والنقد الثقافي،ص:9.

[3]- ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص:22/21.

ويشاطر **فوكو(M .Foucault)** سارتر فيما ذهب إليه، حيث يرى:" إنّ الآخر متعلّق بالذّات تعلّقا لا فكاك منه، شأنه في ذلك شأن ارتباط الحياة بالموت"،[1] أي أنّ مفهوم الآخر يتأسّس على وجود الذّات والعكس صحيح، فالعلاقة بينهما علاقة تلازم.

2-من الناحيّة النفسيّة:

يعرّف النّاقد عمر عبد العليّ علام الآخر: "هو عبارة عن مركّب من صفات وخصائص النّفس البشريّة والاجتماعيّة والسلوكيّة والفكريّة، ينسبها فرد ما إلى الآخرين، وكل تعريف يطلق على الأنا من شأنه أن يطلق على الآخر أيضا"[2]. أي أنّ الآخر يشير إلى جملة من السّمات الاجتماعيّة والنّفسيّة والفكريّة التي ينسبها فرد إلى الآخرين.

كما يعرّف الآخر على أنّه: " الكليّة المزدوجة للكينونة الذّاتيّة وتقويضها في الآن نفسه، وهو يتداخل ويتراءى في سلسلة غير منتهيّة، تبدأ من أدقّ الانشطارات الذّاتيّة في علاقة بالذّات، عبر زمن شديد الصآلة، ولا تنتهي إلّا بانتهاء الوجود البشريّ في الزّمان والمكان"[3]. إذا، وجود الآخر مرتبط بوجود الذّات، يبدأ من انقسام الآخر، من ثم فعلاقته بالذّات هي علاقة تواصل دائم ولا ينتهي إلّا بانتهاء الإنسان في الفضاء الزّمانيّ والمكانيّ.

3-من النّاحية الاجتماعيّة:

احتلّ موضوع الآخر موقعا بارزا في علم الاجتماع؛ وقد استخدمه علماء الاجتماع إيمانا منهم بأهميّته في تشكيل البناء الاجتماعيّ،" فالآخر في أكثر معانيه شيوعا يعني شخصا آخر أو مجموعة مغايرة من البشر ذات هويّة موحّدة، وبالمقارنة مع ذاك الشّخص أو المجموعة

---

[1]- ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص:22.

[2]-عمرو عبد العلي علام، الأنا والآخر "الشخصية العربيّة والشخصيّة الإسرائيلية في الفكر الإسرائيلي المعاصر"، دار العلوم للنشر والتوزيع والمعلومات، القاهرة-مصر، ط1 ،2005، ص:9.

[3]-صلاح صالح، سرد الآخر "الأنا والآخر عبر اللّغة السّردية"،ج1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب، ط1، 2003 ، ص:10.

أستطيع أو نستطيع تحديد اختلافي أو اختلافنا عنها"[1]، فمفهوم الآخر يعني الغير، الذين يتميّزون بصفات مختلفة عنّا، والذين يمكن من خلالهم تحديد مواطن اختلافنا وتميّزنا عنهم، وبالتّالي تحديد هويّتنا الشّخصيّة.

نستنتج من خلال التّعريفات التي قدّمت لكل من الأنا والآخر أنّ بينهما علاقة تلازميّة وطيدة؛ إذ لا يمكن بأيّ شكل من الأشكال فهم أحدهما دون استدعاء الآخر، "فالعلاقة بين الأنا والآخر لا تتحقّق إلّا عن طريق استيعاب الذّات والتي بدورها لا تتحقّق إلّا من خلال التّعامل مع الآخرين ومحاولة فهمهم، ذلك أنّ الأنا لا يمكن أن يكون بمعزل عن الآخر إلّا نادرا"[2]. أي من خلال هذا التّفاعل والتّرابط بين الأنا والآخر يتحقّق فهم كليهما، ويتحقّق الاستقرار والتّكامل، فالعلاقة بينهما تلازميّة وتكامليّة، وترابطهما ضرورة حتميّة.

ثالثا/ الأنا والآخر في شرح المرزوقي:

نجد حضور ثنائيّة الأنا والآخر في شرح المرزوقي لديوان الحماسة لأبي تمّام خاصّة في المقدّمة التي استفتح بها شرحه، حيث يقول:" **وبعد فإنّك جاريتني–أطال اللّه بقائك...، رأيتني أقصر ما أستفضله من وقتي، وأستخلصه من وكدي....، ثم سألتني عن شرائط الاختيار فيه...الخ**" [3]، فمن خلال الوقوف على الذّات المتحدّثة في النّص والمتحدّث إليه، نجد أنّ الأنا هو المتحدّث ويعكس صورة الأنا (الشّارح/المرزوقي)، التي تحلّل نصوص الشّعراء من زوايا متعدّدة في الحماسة والمتحدّث إليه هو الآخر(المتلقّي/القارئ)، الذي يتموقع في شكل تساؤلات العصر حول مفهوم الشّعر وقضاياه عند أبي تمّام التي يطرحها المرزوقي نفسه . وهو في هذا يتبع النّهج الذي رسمه في مقدمّته، والذي يمثّل المسار نفسه الذي انتهجه كل

[1]– ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص:24.

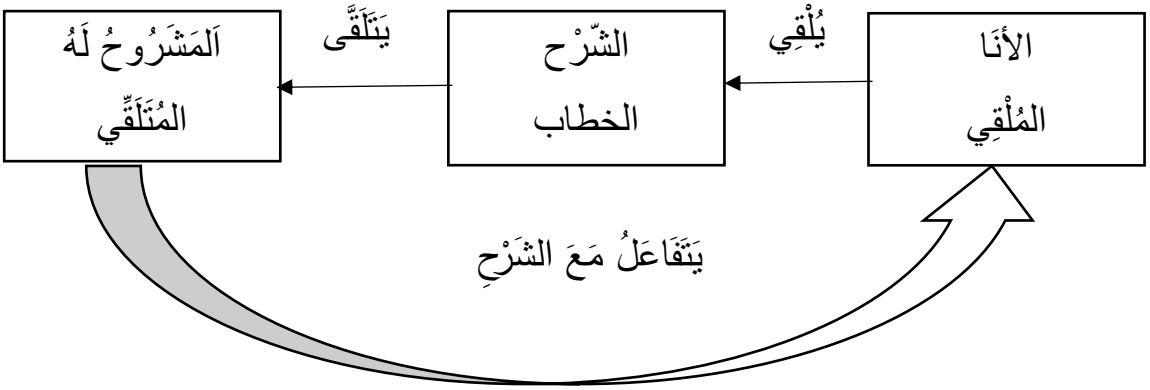
[2]–مالك بن نبي، ميلاد مجتمع " شبكة العلاقات الاجتماعيّة "، ترجمة: عبد الصبور شاهين، دار الفكر، الجزائر، ط3، 1986، ص:94.

[3]– المرزوقي، شرح المرزوقي، المقدّمة، ص:7.

من جاء بعده من النقّاد، وسنحاول بيان العلاقة التي كانت تربط المرزوقي(الأنا) بالآخر(المتلقّي) من خلال المخطّط الآتي:

المرزوقي شرح ديوان الحماسة القارئ

تعود الأنا الحاضرة في الشّرح على المرزوقي (الشّارح) الذي عمد إلى شرح وتفصيل مختلف الظّواهر البلاغيّة والنّحويّة والنّقديّة في مختلف النّصوص الشّعرية المتعلّقة بأبي تمّام خاصّة، والآخر هو المتلقّي الذي يقرأ الشّرح، ويمكن توضيح العلاقة بينهما بالمخطّط الآتي:



فَهْمٌ / تَعَرُّفٌ/ إِثْرَاءٌ للسَّاحَةِ الفِكْرِيَّةِ

يتّضح من خلال هذا المخطّط أنّ الأنا (المرزوقي/الشّارح) يقف موقف المُلقي للخطاب، ويكون نص الشّرح (هو الخطاب نفسه) الذي ألقاه على المتلقّي (القارئ/ المشروح له)، فظهر في صورة الشَّارح الذي يمتلك زادا ثقافيّا متباينا (تمكنّه من ناصيّة الشّعر والبلاغة والظّواهر النّحويّة والأسلوبيّة...) ما مكّنه من تشريح النّصوص، وكشف مغاليقها ومعانيها وظواهرها المختلفة، ممّا يجعل الآخر يفهم ما أراد الشّاعر قوله، ويتعرّف على ما فيه من ظواهر بلاغيّة ونحويّة وغيرها، فيثري ساحته الفكريّة. يقول المرزوقي " في شرح قول الكميت بن زيد الأسديّ:

وَمَـا أَجَمَّ المَعْرُوفَ مِــنْ طُـولِ كَـرِّهِ وَأَمْـرًا بِأَفْعَـالِ النَّـدَى وَافْتِـعَالِهـَا

وَيَبْتَـذِلُ النَّفْسَ الـمَصُونَةَ نَفْسُـهُ إِذَا مَـا رَأَى حَـقًّـا عَـلَـيْـهِ ابْتِـذَالُـهَا

قوله "ما أجمّ "، أيْ ما كره فعل المعروف حتى كان ينصرف عنه وإن طال تكرّره على يده، ودام اكتسابه لها...، ويبتذل النّفس المصونة نفسه نصب نفسه على البدل من النّفس...، وهذا كما روي في الخبر: كنّا إذا اشتدّ البأس اتّقينا برسول الله صلى الله عليه وسلّم، وروي نفسه بالرفع، ويكون فاعل تبتذل...الخ"[1]، يستند المرزوقي في شرح الكلمات الغامضة إلى الحديث النّبويّ الشّريف؛ حتى تتّضح الرؤية ويسهّل إيصال المعاني والمقاصد إلى المتلقّي.

ولأنّ شرح المرزوقي لديوان الحماسة لأبي تمّام أُلّف في العصر العبّاسي، فإنّ الآخر(المتلقّي) هو شخص معاصر للشّارح وغير المعاصر له أيضا، وهذا ما استوقفنا في شرحه فهو لا يقف عند حدود الزّمان والمكان اللّذين قيل فيهما، بل كان همزة وصل بين الماضي والحاضر، وبالتّالي فالآخر يمكن أن يكون أي شخص من العصور المواليّة، حتى من عصرنا الحالي، حيث مازال القارئ ينشد لّذة الفكرة في الشّرح، الذي قدّمه المرزوقي منذ القدم، أي أنّنا نجد أنّ الأنا واحدة والآخر متعدّد.

كما نجد حضورا مكثّفا للأنا المتحدّثة والذّات السّائلة في شرح المرزوقي لأبي تمّام، فقد جعل شرحه فضاء للتّحاور بين الذّاتين/ولاسيّما في المقدّمة والخاتمة، حيث برز التّخاطب بينهما بصفة جليّة، وهذا ما يكشف الصّراع الأيديولوجيّ بين الأنا والآخر، غير أنّ هذه الأنا كانت تضمر خلفها عناصر متحدّثة أخرى، فهي كانت تتحدّث بلسان كلّ عربيّ غيور على فكره، يسعى لضبطه وإخضاعه لمعايير تحفّظه من الزّوال والاندثار، فتوارت خلف شخص المرزوقي، الذي تحدّث عنها بلسانه.

إذا كانت هذه الأنا جمعيّة لا فرديّة، تفيد المجموع لا الجزء، وبالتّالي يمكن تسميتها بالأنا العربيّة، هاته الأخيرة كانت تصارع لإثبات وجودها؛ فكانت " الغلبة في الأخير للأنا العربيّة، وأثبتت بذلك فاعليّة الأنا العربيّة في التّثاقف مع الأخر، والتّعامل مع نصوصه المختلفة لتوليد خطاب جديدة يتجاوز القديم، فكان بذلك أن انتصر للذّاتيّة العربيّة، وأثبت رجاحة فكره في

[1]– المرزوقي، شرح المرزوقي، ج2، ص: 1794.

التّعامل مع الآخر "[1]، ظهر هذا التّعامل من خلال الطريقة التي انتهجها في شرحه، وفق بناء تحاوريّ، سعى من خلاله إلى إشراك الآخر في التّأليف والشّرح والنّقد أيضا، وهذا ما يكشف عن إبداع المرزوقي في تعامله مع الآخر.

إذًا، يتجاوز مفهوم الأنا –في شرح الحماسة لأبي تمّام– شخصيّة المرزوقي إلى الذّات المثقّفة العربيّة في ذلك العصر؛ في حين أنّ مفهوم الآخر في تلك الفترة يمثل كلَّ مختلف عن الجماعة الفكريّة والثّقافيّة الممثّلة في الذّات العربيّة؛ يعنى هذا أنّ المرزوقي يريد تأسيس شروط الكتابة للشّروح لكن بمشاركة الآخر.

لنخلص بعد دراسة ثنائيّة الأنا والأخر في شرح المرزوقي لديوان الحماسة لأبي تمّام إلى مايلي:

1–أنّ العلاقة بين الأنا والآخر لم تكن علاقة عداء أو تضاد، وإنّما علاقة شارح ومشروح له، التي عكست تعدد الأصوات في تأليف شرح المرزوقي لديوان الحماسة.

2–يعكس الاهتمام بالآخر إحساس العربيّ بالمسؤوليّة اتّجاه موروثه الثّقافيّ والأدبيّ، وحرصه على انتقال هذا الموروث إلى الأجيال في أحسن صورة.

3–الاهتمام بالآخر يكشف عن وجود حسّ نقديّ لدى الذّات العربيّة لإثبات هويّتها الشّعريّة والنقديّة خاصّة.

4–تكشف ثنائيّة الأنا والآخر تواري الأنا العربيّة خلف أنا الشّارح، وسعيها لتقديم نموذج في الشّروح، يكون منارة للشّرّاح والقرّاء والنّقاد على حدٍّ سواءٍ.

المبحث الرّابع/ المركز والهامش (Cetre and Marging) في شرح المرزوقي:

الحديث عن ثنائيّة المركز والهامش هو حديث عن أكثر الثنائيّات والمصطلحات غموضا وإثارة للجدل، لارتباطها بالعديد من المجالات منها الاجتماعيّة والاقتصاديّة والسّياسيّة والثّقافيّة، يشكّل هذان المصطلحان " ثنائيّة ضدّية تكرّس الأوّل وتهمّش وتلغي الآخر، وإذا بحثنا فإنّنا

[1]– زوليخة زيتون، كوثر بوقرّة، خطاب المتنبي بين سلطة الأنا والمثاقفة مع الآخر، مجلة ألف: اللغة، الإعلام والمجتمع، المجلّد 10، العدد2، مارس، 2023، ص570/569.

سنجد أنّ هذه الثنائيّة تجمع بين شيئين، تكوّنت بينهما علاقة ضدّية تنافريّة شبيهة بالصّراع الأزليّ بين الذّات والآخر."[1] وسنحاول الوقوف عند مفهومي المركز والهامش لغة واصطلاحا، ونبيّن تجلّيهما في شرح المرزوقي لديوان الحماسة لأبي تمّام.

أوّلا/ المركز (The Centre): تناولت الدّراسات النّقدية المتعددّة مصطلح المركز من وجهات نظر مختلفة لغويّا واصطلاحا، ومنها:

أ/ لغة:

جاء في لسان العرب **لابن منظور**":" رَكَزَ يَرْكُزُ رَكْزًا، وَالرَّكْزُ هُوَ غَرْزُكَ شَيْئًا مُنْتَصِبًا كَالرُّمْحِ وَنَحْوِهِ وَالمَرَاكِزُ هِيَ مَنَابِتُ الأَسْنَانِ، وَمَرْكَزُ الجُنْدِ هُوَ المَوْضِعُ الذِي أَمَرُوا أَنْ يَلْزَمُوهُ وَأَنْ لاَ يَبْرَحُوهُ، وَمرْكَزُ الرَّجُلِ مَوْضِعُهُ، يُقَالُ فُلاَنٌ أَخَلَّ فُلاَنٌ بِمَرْكَزِهِ، وَمَرْكَزُ الدَّائِرَةِ هُوَ وَسَطُهَا...، وَمِنْهُ المَرْكَزِيُّ: الذِي تَتَشَعَّبُ مِنْهُ فُرُوعٌ تَرْتَبِطُ بِهِ وَتُرْجِعُهُ إِلَيْهِ"[2]. أي أنّ المركز هو الشّيء المنتصبُ المستقرُّ الثّابتُ، كما يعنى مستقرّ الأسنان وموضع الجند، والمكانة والسّلطة، والأساس الذي تقوم عليه بقيّة الفروع.

ولا يختلف **الجوهري** في "معجم الصحّاح" مع ابن منظور في نظرته للمركز حيث قال "رَكَزَ: رَكَزْتُ الرُّمْحَ أَرْكُزُهُ رَكْزًا: غَرَزْتُهُ فِي الأَرْضِ، وارْتَكَزْتُ عَلَى القَوْسِ: إِذَا وَضَعْتُ سِيتَهَا بِالأَرْضِ ثُمَّ اعْتَمَدْتُ عَلَيْهَا، وَمَرْكَزُ الدَّائِرَةِ وَسَطُهَا. وَمَرْكَزُ الرَّجُلِ: مَوْضِعُهُ"[3].

انطلاقا من التّعاريف اللّغويّة السّابقة، فإنّ دلالات المركز تعني الثّابت والمستقرّ، كما يعنى المكانة والسّلطة.

---

[1]–خليل سليم ومشقوق هنيّة، الأدب النّسوي بين المركزيّة والتّهميش، مجلّة مقاليد، العدد الثّاني، جامعة بسكرة، الجزائر، ديسمبر 2011، ص: 113.

[2]–ابن منظور، لسان العرب، ج6، مادة (ر، ك، ز)، ص: 113.

[3]– الجوهري، الصّحّاح "تاج اللّغة وصِحَاحُ العربيّة"، مادة (ر.ك.ز)، ص:462.

ب/اصطلاحا:

تعرّض كثير من الدّارسين لقضايا المركز والهامش سواء كان ذلك على مستوى الجانب الاقتصاديّ أو النّفسيّ أو السياسيّ، أو الثقافيّ أو الأدبيّ، وسنخصّ بالذّكر هذين الأخيرين باعتبارهما موضوعي بحثنا.

عندما نتحدث عن المركز من النّاحيّة الأدبيّة نجد أنّه مطبوع بعدّة جوانب ثقافيّة وفنيّة وسياسيّة ودينيّة وفنيّة وجماليّة، وقد تباينت التّعريفات التي تقف عليه من ذلك نجد:" هو ذلك الأدب الذي يخدم الطبقة العليا في المجتمع؛ ولذلك فهو دائما محتفى به ومحاط بالاهتمام والحظوة؛ لأنّه النّموذج المكتمل الذي يحتذى به لا لكونه بلغ الذّروة من كمال التّعبير، ولكن لكونه موافقا للسّلطة ولمخطّطاتها، وهو بمثابة وسيلة إشهار ودعاية لها لأنّه يشيد بإنجازاتها ولو كانت فاشلة، فهو يحظى بالرّعاية السّاميّة من قبلها فتقام له المهرجانات والأماسي، ويدرج في المناهج التّربويّة، وإجمالا هو الأدب الرّسميّ المتداول"[1]. بمعنى أنّ الأدب المركزيّ هو ذلك النّوع من الأدب الذي يحظى بعناية بالغة من طرف السّلطة أي الجهات المسؤولة في الدّولة، فيدرج في المناهج التّربويّة وينال شهرة واسعة في بيئتها بفضل الإشهار، فتقام له الأمسيّات والمهرجانات.

ثانيّا/ الهامش (The Marging): مصطلح الهامش هو المصطلح المقابل غالبا لمصطلح المركز، تناولته عديد الدراسات على مستوى اللّغة أو الاصطلاح من زوايا مختلفة.

أ/ لغة:

وردت مادة (هـ.م.ش) في "**معجم العين" للخليل بن أحمد الفراهيدي** في قوله" الهَمْشُ السَّرِيعُ العَمَلِ بِأَصَابِعِهِ. وَالهَمْشَةُ: الكَلاَمُ وَالحَرَكَةُ، وَقَدْ هَمَشَ القَوْمُ يَهْمَشُونَ"[2]، أي يقصد

[1]– روبيرت إسكاربيه، سوسيولوجيا الأدب، تعريب آمال أنطوان عرموني، عويدات للنّشر والطباعة، بيروت– لبنان، ط3، 1999 ، ص: 58.

[2]– الخليل بن أحمد الفراهيدي، معجم العين، ج3، مادة (هـ.م.ش)، ص: 405.

بالهمش؛ السّرعة في إنجاز العمل، وكثرة الكلام والحركة، والمقصود بذلك الثّرثرة والكلام الذي لا طائل منه.

ولا يختلف ابن منظور كثيرا عن **الخليل في** نظرته للهامش حيث قال في "لسان العرب": "الهَمْشُ هُوَ الحَرَكَةُ وَالكَلَام، وَهمَشَ القَوْمُ فَهُمْ يَهْمِشُون وَيَهْمَشُونَ وَالمَرْأَةُ هَمْشَةُ الحَدِيثِ بِالتَّحْرِيكِ أَيْ تُكْثِرُ الكَلَامَ وَ تَجْلبُ"[1]، يعنى أنّ الهامش هو الكلام غير المجدي، أي الثّرثرة وإحداث الجلبة والفوضى.

انطلاقا من التّعريفات اللّغوّية التي سبق تقديمها للهامش، يمكن القول أنّها تشترك في النّظرة إليه بنظرة فيها الكثير من التّقليل من الشّأن والدّونيّة والوضاعة؛ فالمقصود منه الثّرثرة وكثرة الحديث، والكلام غير المجدي.

ب/اصطلاحا:

يتباين التّعريف المصطلحي للهامش بتعدّد الرّؤى والمنطلقات التي ينطلق منها الباحثون، فنجده يتّخذ طابعا سياسيّا أو اقتصاديّا أو ثقافيّا أو أدبيّا.

يعرّف الهامش من منظور النّقد الثّقافيّ على أنّ: "الهامشيّ كلمة دخيلة إلى الاستعمال في أواخر القرن السّادس عشر، وكانت تشير في الأصل إلى أيّ شيء يكتب ويطبع على هامش الصّفحة أو حاشيتها ...وغير مثلوم(...) وفي بواكر القرن العشرين، صارت الهامشيّ تستخدم لتدلّ على فرد أو جماعة اجتماعيّة معزولة أو لا تتوافق مع المجتمع أو الثّقافة المهيمنة وينظر إليها على أنّها تتواجد على حافة المجتمع أو الوحدة الاجتماعيّة، وتنتمي إلى جماعة أقليّة(غالبا ما تنطوي على مضامين الاستغناء وعدم الانتفاع)"[2]، يلاحظ أنّ كلمة الهامش تتعدّد دلالتها، بداية من ارتباطها بما يهمشّ على حاشيّة الصّفحة ، وصولا إلى تعلّقها بالجانب

[1]– ابن منظور، لسان العرب، ج15، مادة (هـ،م، ش)، ص: 283.

[2]– طوني بنيت ولورانس غروسيرغ، معجم مصطلحات الثقافة، ترجمة: سعيد الغانمي، المنظّمة العربيّة للتّرجمة، لبنان، ط1، 2010، ص: 710.

الاجتماعيّ، وقد تبلورت هذه النّظرة نتيجة للفترة الكولونياليّة (الاستعمارية)، التي نتجت عنها تقسيمات طبقيّة جمّة تبعتها تغيّرات في الخارطة الجغرافيّة لبعض البلدان.

وتُعرّف ثقافة الهامش بأنّها: " كلّ ثقافة تمارس الخروج الخلّاق، وتبني بلاغة الحداثة والحريّة والانعتاق، وتسعى إلى خلخلة المركز وزحزحته، لا لمجرّد أنّه مركز، وإنّما لتؤكّد أنّ ثقافة الفرد الواحد والذّات الواحدة والثّقافة المطلقة، تقف في وجه الدّخول في العصر."[1] فثقافة الهامش لا تدلّ على الانحطاط والضّعف، وإنّما هي ثقافة لا تحظى بجانب من الاهتمام والتّقدير. فهي بخروجها والاهتمام بها، ستساهم في التّجديد، وتفتح الآفاق على بلاغة حديثة بعد أن تمنحها الانعتاق من بوتقة المركز وتحرّرها من قيوده وسيطرته، فثقافة الهامش تكون خلاّقة إذا أعطيت لها اهتماما من طرف الفئة المثقّفة، بحيث تخرجها من الظّلمات إلى النّور، ممّا يساهم في ثراء الأدب عموما والنّقد خصوصا.

وعليه، فإنّ ثنائية المركز والهامش تعتبر جزءا من الهويّة الثّقافيّة لكلّ مجتمع، وبالتّالي يجب أن نولي لها الاهتمام، فضياعها يعني ضياع الهويّة الثّقافيّة، وبذلك وجب دمج ثقافة الهامش مع ثقافة المركز، حتى يحدث اندماجا وتثاقفا كليّا بين أفراد المجتمع، ممّا يعطي الحظوظ للجميع في الإبداع والإسهام في إثراء الثّقافة.

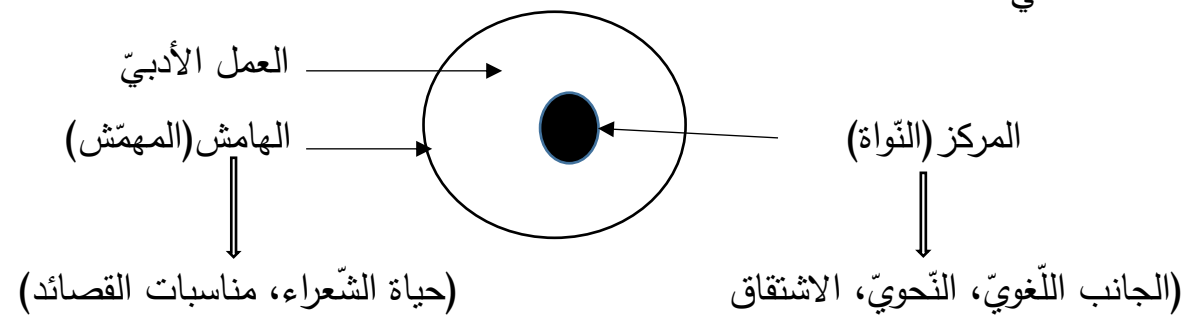
ثالثا/ المركز والهامش في شرح المرزوقي لديوان الحماسة لأبي تمّام:

اهتمّ المرزوقي في شرحه لديوان الحماسة ببعض الجوانب الثّقافيّة – المعرفيّة، ومنها ما يتعلق "بمعاني الشّعر وبالنّقد والموازنة وباللّغة والاشتقاق وكذلك بالنّحو والصّرف، أمّا تقصيره فهو الاهتمام بالشّعراء والمناسبات"[2]. أي أنّ المرزوقي كان حريصا كلّ الحرص على الإحاطة بالمعاني المختلفة للشّعر، والإلمام بقواعد النّقد، وأسس الموازنة بين الشّعراء، إلى جانب عنايته بالقواعد النّحويّة والصرفيّة وباللّغة، في حين أهمل المناسبات التي قيلت فيها الأشعار، على

[1]– مجموعة من الأساتذة الجامعيين، المركز والهامش في الثقافة العربية، منشورات كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة، صفاقس– تونس،1995، ص:14.

[2]– المرزوقي، شرح المرزوقي، المقدّمة، ص:6.

الرّغم من أهميّتها، ودورها الكبير في فهم معاني النّصوص الشّعريّة، إلى جانب إهماله للشّعراء وحيواتهم، وظروف عيشهم، والبيئات المختلفة التي عاشوا فيها، ويمكن توضيح هذا الطّرح بالمخطّط الآتي:



يبرز هذا المخطّط العناصر المركزيّة والهامشيّة في شرح المرزوقي لديوان الحماسة لأبي تمّام، حيث يتبيّن جليّا اهتمامه بالبنيات داخل النّص، أي العناصر النّحويّة والصّرفيّة واللّغويّة...الخ، غير أنّه لم يهتم بالملابسات الخارجيّة الموجدة للنّص؛ من ثمّ عزل النّص عن ظروفه الخارجيّة، وبهذا فهو يلتقي في هذا الطّرح مع المناهج الحديثة التي تقرّ بعزل النّصوص عن سياقاتها الخارجيّة، وهي المناهج التي تنادي بموت المؤلّف، ودراسة النّص كبنية مستقلّة، بعيدا عن السّياقات المُنتجة لها، وبالتّالي يصبح المرزوقي بهذا الطّرح النقديّ، مثقّفا سابقا لعصره، الأمر الذي جعل عمله النّقديّ مرجعا للنّقّاد والأدباء على حدّ سواء، هذا من جهة. ومن جهة أخرى، ولأنّ هذه الثّنائيّة في شرح المرزوقي تمثّل علامة ثقافيّة بارزة لحقيقة الشّروح في العصر العباسيّ؛ سنحاول الإجابة عن التّساؤل الآتي: **هل الشّروح تمثّل المركز أم الهامش في العصر العباسيّ الذي وجدت فيه؟**

الملاحظ للحركة الشّعريّة في العصر العباسيّ يجدها نشطة جدا؛ نتيجة وجود رغبة ملحّة في البيئة العباسيّة لتذوّق الشّعر والاستمتاع به، بيد أنّ المتلقيّ كانت تُشْكِلُ عليه عملية الفهم والاستيعاب خاصّة ما تعلّق بما يسمّى بالشّعر المحدث –الذي ارتبط خاصّة بالشّعراء المحدثين على غرار أبي تمّام– " فقد جدّت في شؤون المسلمين أحداث غيّرت من الحياة

الأدبيّة واللّغويّة تغييرا كبيرا في أذهان النّاس"[1] باحتكاك العرب بغيرهم من الأمم وشيوع العجمة وغير ذلك من العوامل، وبالتّالي كان لزاما البحث عن طريقة تمكّن المتلقّين من الوصول إلى معاني الشّعر، ولم يكونوا ليصلوه لولا استنجادهم بالشّروح الشّعريّة، من ثمّ أصبحت هذه الأخيرة تشكّل مطلبا أساسيّا في العصر العباسيّ لكل من أراد الوصول إلى كنه النّص الشّعريّ، وبهذا تصبح الشّروح الشّعريّة هي مركز الفهم في الثّقافة العربيّة في العصر العبّاسيّ بعدما كانت في الهامش في العصر الجاهليّ لعدم حاجة العرب إليها.

لنخلص بعد دراسة ثنائيّة المركز والهامش في شرح المرزوقي لديوان الحماسة لأبي تمّام إلى مايلي:

1-إنّ شرح المرزوقيّ يتّسم بالجودة وحسن التّنظيم والتّنسيق، والدقّة في النّقد.

2-على الرّغم من عناية المرزوقي بالعديد من الجوانب التي أغفلها غيره في الشّروح، إلّا أنّ شرحه يعتريه بعض النّقص، لإهماله الشّعراء ومناسبات قصائدهم، على الرّغم من أهمّيتها في الشّروح، إذ أنّها تحيل على فضاءات تساهم في فهم كنه النّصوص، والمراد من فحواها.

1 - تشكّل الشّروح المركز أي علامة ثقافيّة بارزة في الثّقافة العربيّة في العصر العبّاسيّ خاصة في القرنين الرّابع والخامس الهجريين.

2-كانت الشّروح تمثل الهامش قبل القرن الرّابع للهجرة، لكن استطاعت أن تتموقع مكان المركز، خاصة بعد عجز الحركة النّقديّة عن مواكبة الحركة الإبداعيّة، وكان ذلك نهاية القرن الرّابع الهجريّ وبداية القرن الخامس الهجريّ.

المبحث الخامس/ الهويّة والاختلاف في شرح المرزوقي:

كثيرا ما كانت ثنائيّة الهويّة والاختلاف من بين الإشكالات النّقديّة المعاصرة؛ التي حاول العديد من الدّارسين والنّقّاد معالجتها والوقوف عندها.

[1]- محمد تحريشي، أدوات النص "دراسة"، ص:47.

أوّلا/ الهويّة (Identity):

تشكّل الهويّة أحد إشكالات العصر، وثمّة كثير من المقاربات المفاهيميّة لهذا الموضوع في إطار تفسير الصّراعات والنّزاعات التي تحدث في العالم، ومن بين تلك المقاربات نجد: "الهويّة هي تصوّرنا حول من نحن ومن الآخرون، وكذلك تصوّر الآخرين حول أنفسهم"[1]، أي أنّ الهويّة تشّكل خاصيّة أساسيّة لتصور الإنسان حول ذاته، أو لتصوّر الغير حول ذواتهم، فهي الطّابع الذي يطبع الأفراد بصفة التميّز والتّفرّد عن غيرهم.

ولا تتوقّف الهويّة عند مفهوم محدّد بل تتجاوز ذلك إلى مفاهيم أخرى منها: أن " تعمل كجسر بين الفرد الاجتماعيّ والفرد الخالص، وبامتلاك الأفراد لهويّة معيّنة هم إنّما يمثّلون (Internalise) قيم ومبادئ معيّنة تصاحب تلك الهويّة، فهي تسمح لسلوك الأفراد ليكون مشابهًا من جانب الآخرين وكذلك تجعل السّلوك في المجتمع أكثر نمطيّة وانتظاما "[2]، إذا الهويّة هي التي تمكّن الأفراد من تمثيل مبادئ وقيّم المجتمع الذي يحيون فيه.

للإشارة، فإنّ مصطلح الهويّة موجود في حضارتنا العربيّة الاسلاميّة، فقد تضمّنته كتب المصطلحات مثل التّعريفات للجرجانيّ، وهي مأخوذة من هويّة الشّيء أي "جوهره وحقيقته المطلقة المشتملة على الحقائق اشتمال النّواة على الشّجرة وثمارها"[3]، بمعنى أنّ هويّة الشّيء أو الإنسان هي ثوابته التي تتجدّد ولا تتغيّر، فهي تظهر وتفصح عن ذاتها، لكنّها لا تترك مكانها لغيرها، طالما بقيت على قيد الحياة.

---

[1] –Jenkins,R, Social Identity, Routledge, london, 1996, pp :26.

[2] – هارلمبس وهولبورن، سوسيولوجيا الثقافة والهويّة، ترجمة: حاتم حميد محسن، دار كيوان للطباعة والنّشر والتوزيع، دمشق–سوريا، ط1، 2010، ص: 97.

[3] – عبد القاهر الشريف الجرجاني، التعريفات، تحقيق: محمد الصديق المنشاوي، دار الفضيلة للنّشر والتوزيع، القاهرة–مصر، دط، دت، ص:216.

وتتحدّد استعمالات الهويّة عند الغرب، من خلال المعاجم والقواميس الغربيّة " في مصطلح Identité و Identity وأحيانا في مصطلح في مصطلح الإنيّة المشتق من أنا Ipséité و Ipséit بنفس المعنى"[1]، أي أنّ المفهوم الغربيّ للهويّة يطابق المفهوم العربيّ لها.

ولأنّ مفهوم الهويّة يأخذ دلالات من مناحي فكريّة وزوايا نظر مختلفة، سواءً كان ذلك فلسفيّا أو نفسيّا أو اجتماعيّا أو ثقافيّا، فإنّنا سنحاول مقاربة هذا المفهوم من هذه الزّوايا كما ستوضّحه العناصر الآتيّة:

1-من النّاحية الفلسفيّة:

شاع مصطلح الهويّة عند فلاسفة اليونان، وترجع أصول استخدامه إلى "ترجمة كتب أرسطو وعلى الأخصّ ما بعد الطبيعة وأيضا المنطق"[2]، أيْ أنّ مصطلح الهويّة يرتبط استخدامه بالفيلسوف اليونانيّ أرسطو، فله فضل السّبق في استخدام هذا المصطلح في عصره. فالهويّة "موضوع فلسفيّ بالأصالة، عالجه الفلاسفة المثاليون والوجوديون على حدّ سّواء"(3)، يشير هذا القول إلى أنّ موضوع الهويّة بدلالاته المختلفة- المعرفيّة والاجتماعيّة والوجوديّة- قديم في التّراث الفلسفيّ اليونانيّ.

ثم جاء فلاسفة العرب وحاكوا فلاسفة اليونان في استخدامهم لهذا المصطلح فلقد "استخدم الكندي (ت256هـ) والفارابي (ت 339هـ) وابن رشد (ت595هـ) لفظة هويّة المنحوتة من الضمير (هو) باعتباره مقابلا للفظة (إستين) في اليونانيّة والتي استخدمها أرسطو لمفهوم الـوجود" [4]، ففلاسفة العرب القدامى جاروا أرسطو في نظرته إلى الهويّة على أنّها مطابقة للوجود.

---

[1]- حسن حنفي، الهويّة " مفاهيم ثقافيّة"، ص:17.

[2]- أشرف حافظ، الهويّة العربية والصراع مع الذات، دار كنوز للمعرفة، عمان-الأردن، ط1، 2011، ص:17

[3]- حسن حنفي، الهويّة " مفاهيم ثقافيّة"، ص:9.

[4]- أشرف حافظ، الهويّة العربية والصراع مع الذات، ص:18.

غير أنّ الفلاسفة المحدثين قد نظروا إلى الهويّة نظرة مختلفة عن نظرة القدامى، حيث تجاوزا فكرة الوجود ليسموها "الذّات" le sujet، **فهيجل (Hegel)** يرى "أنّ الهويّة هي علاقة الذّات في دائرة الماهيّة باعتبار أنّ تلك العلاقة هي صورة الهويّة أو الانعكاس على الذّات"[1]، يقوم مبدأ الهويّة هنا على الذّات أي ما يسمّى بالتّشخّص والتّفرّد والوحدة. وانطلاقا من ذلك فإنّ الفلاسفة المحدثون يركّزون على فكرة الأنا المفكّر، مُوَظِّفين في ذلك الشّعار الديكارتيّ "**أَنَا أُفَكِّرْ يَعْنِي أَنَا مَوْجُودٌ**"، أي أنّهم يُعْطُونَ الأولويّة للأنا المفكّر بدلا من الوجود[2]، ويذهب **الفارابي** المذهب نفسه حين يعرّف الهويّة بقوله: " هويّة الشّيء عيّنته وتشخّصه وخصوصيّته ووجوده المتفرّد له؛ الذي لا يقع فيه إشراك" [3]، فهويّة الشّيء هي سماته الخصوصيّة التي تميّزه عن غيره وتمنح له صفة التّشخّص والتّفرّد عمّا سواه.

ثمّ ما لبث الفلاسفة أن تجازوا هذا الطّرح ليقدّموا بديلا عنه، والذي تجلّى في "نحن"، ليحدثوا نقلة مشهودة من مصطلح الهَويّة بفتح الهاء "الأنا"، إلى مصطلح الهُويّة بضمّ الهاء "نحن"[4]، مبتعدين في ذلك عن سمة التفرّد والتّشخيص، معتنقين بذلك مبدأ "نحن". وعليه، فالهويّة من النّاحيّة الفلسفيّة تعني الصّفات التي تميزّ الفرد أو الجماعة وتمنحها صفة الخصوص والتّميّز عن غيرها.

2-من النّاحية السوسيولوجيّة:

تعرّف الهويّة من النّاحيّة السوسيولوجيّة بأنّها: "منظومة متكاملة متطوّرة من المعطيات الماديّة والنّفسيّة والمعنويّة والاجتماعيّة؛ تنطوي عادة على نسق من عمليات التّكامل المعرفيّ، وتتميّز بوحدتها التي تتجسّد في الرّوح الدّاخليّة التي تنطوي على خاصيّة الإحساس بالهويّة و

---

[1]- علي سامي النّشار، نشأة الفكر الفلسفي في الإسلام، ج2، دار المعارف، القاهرة – مصر، ط2، 1388هـ/1968م، ص:24.

[2]- فتحي المسكيني، الهويّة والزمان، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت-لبنان، ط1، 2001، ص:7.

[3]- أشرف حافظ، الهويّة العربية والصراع مع الذات، ص:18.

[4]- فتحي المسكيني، الهويّة والزمان، ص: 8،9.

الشّعور بها" [1]. فالهويّة ليست أحادية البنيّة، أي أنّها لا تتكوّن من عنصر واحد، وإنّما هي مُحصّلة تفاعل وتكامل لجملة من المعطيات الماديّة والنّفسيّة والمعنويّة والاجتماعيّة، والتي تتّحدّ فيما بينها جميعا لتعطي الإحساس بالهويّة. أي أنّ الهويّة السوسيولوجيّة مفهوم واسع يشمل كافّة الأنّشطة الإنسانيّة، ويطال العديد من المستويات.

3-من النّاحية النّفسيّة:

ينظر علم النّفس إلى الهويّة على" إنّها مشكلة نفسيّة وتجربة شعوريّة، فالإنسان قد يتطابق مع نفسه أو ينحرف عنها في غيرها "[2]. أي أنّ الإنسان يسعى إلى خلق هويّة خاصّة به انطلاقا من اتّسامه بجملة من الصّفات كالقوّة، والتّديّن والصّدق...إلخ، فإمّا أن يتطابق مع هذه الصّفات الشّخصيّة التي رسمها لذاته، وإمّا أن ينحرف عنها إلى غيرها، فيحسّ بالغربة، ممّا يؤدّي به إلى الانحراف. بعبارة أخرى، الهويّة بمعنى " أن يكون الإنسان هو نفسه متطابقا مع ذاته، في حين أنّ الاغتراب هو أن يكون غير نفسه بعد أن ينقسم إلى قسمين، هويّة باقيّة وغيريّة تجذبها"[3]، فإذا لم يستطع الإنسان أن يتطابق مع ذاته التي رسمها فإنّه سيحدث معه انقسام في ذاته، ويجد نفسه أمام هويتين اثنتين؛ شخصيّة يحدث من خلالها اتزان نفسيّ وغيريّة يحسّ فيها بغربة، تضيع من خلالها هويّته الشّخصيّة.

ويضيف **حسن حنفي** قائلا: "الهويّة خاصيّة للنّفس لا للبدن، هي حالة نفسيّة وليست حالة بدنيّة "[4]، أي أنّها تشمل الصّفات الدّاخليّة المعنويّة للإنسان، لا الخارجيّة الفيزيولوجيّة الماديّة. بناءً عليه فإنّ علم النّفس ينظر إلى الهويّة على أنّها جملة من الصّفات الدّاخليّة المعنويّة؛ التي تميّز كلّ فرد عن غيره، وتجعله يحسّ بالغيريّة والتّفرّد.

---

[1]- أشرف حافظ، الهويّة العربية والصراع مع الذات، ص:19.

[2]- حسن حنفي، الهويّة " مفاهيم ثقافيّة"، ص:11.

[3]- المرجع نفسه، ص:12.

[4]- فتحي المسكيني، الهويّة والزمان، ص:12.

4-من النّاحية الثّقافيّة:

ينظر إلى الهويّة من النّاحيّة الثّقافيّة نظرة تكامليّة تقوم على جملة من العناصر المرجعيّة والماديّة والذّاتيّة، التي تسمح بتعريف خاص للفاعل الاجتماعيّ: "فهي عبارة عن كيان تراكميّ لا يعطى جاهزا، فإنّه يتطوّر ويتغيّر إمّا في اتجاه الانكماش أو في اتّجاه الانتشار. فهي تكون عيّنة تجارب أهلها ومعاناتهم وثقافتهم وتفاعلاتهم واحتكاكهم بالهويّات الثّقافيّة الأخرى سلبا أو إيجابا"[1]. أي أنّ ثقافة المجتمع والقيم المشكّلة له هي التي تبرز هويتّه وتعطيه خصوصيّته؛ التي تميّزه عن غيره من المجتمعات الأخرى، فهي تتميّز بالثّبات وعدم التّحوّل لكن تتجدّد، وهي نتاج تفاعل دائم للمجتمع مع باقي المجتمعات الأخرى، وبهذا نجد أنّ مفهوم الهويّة من بين المفاهيم التي تعدّدت بشأنها الدّلالات والتي اتّسمت بالتّقارب أحيانا وبالتّباعد أحيانا أخرى، وذلك راجع لتباين العناصر والعوامل المكوّنة لمفهومها، إضافة إلى تشابك هذه العناصر مع بعضها البعض.

لنخلص إلى القول: إنّ الهويّة هي مجموعة فريدة من السّمات والمعتقدات والقيّم والتّجارب؛ التي تميّز الفرد أو المجموعة وتحدّدها وتميّزها عن الآخرين؛ وهي تشمل عدّة جوانب منها: الشّخصيّة والاجتماعيّة والثّقافيّة والجنسيّة وغيرها. كما تتأثّر بالعديد من العوامل بما في ذلك العرق والجنس والدّين والثّقافة والتّربيّة والتّجارب الشّخصيّة والاجتماعيّة. ويعتبر فهمها أمرًا مركّبًا، حيث تتشابك فيه مختلف العوامل، التي تلعب دورًا هامًّا في تشكيل التّفاعلات الاجتماعيّة والثّقافيّة والسّياسيّة والاقتصاديّة.

ثانيّا/ الاختلاف (Difference):

يعدّ الاختلاف في التّفكير بين البشر ظاهرة طبيعيّة، وأمرا فطريّا، وذلك لاختلاف عقولهم وأفهامهم، وتعدّد رغباتهم وأهوائهم، ممّا يؤثر في تصوّرهم للأشياء ومن ثمّ حكمهم على الأمور، ويعدّ صراع الهويّات والحضارات سمة بارزة في عصرنا الحالي، فقد أضحت استراتيجيّات

[1]- أشرف حافظ، الهويّة العربية والصراع مع الذات، ص:20.

الدّول، صداقاتها، وعداوتها، علاقاتها فيما بينها تتحدّد وبالدّرجة الأولى من خلال فلسفة الاختلاف والهويّة الثّقافيّة، كون "**فلسفة الاختلاف وصف مستمدّ من النّقد الموجّه لفكر الهويّة. كما تطوّر هذا النّقد عند أدورنو وعند غيره من المفكّرين**[1]، إذا، ترتبط فلسفة الاختلاف بغياب الأساس، وأنّ الاختلاف وراء كلّ شيء لكن لا يوجد أي شيء وراء الاختلاف.

عند الوقوف على مصطلح الاختلاف ومحاولة ضبطه، نجد أنّه لا يشكّل مصطلحا قائما بذاته، بل يفهم في سيّاق التّعدّديّة الثّقافيّة، فيرى **جاك ديريدا (Jacques Derrida)** أنّ "الاختلاف بالذّات لا يمكن صياغته من خلال الفكر أو اللّغة، لأنّه ليس حضورا ولا غيابا، إذ الاختلاف يتقدّم ويظهر، ولا يمكن إخضاعه لمنطق البرهان والتّمثّل"[2]، أي أنّه لا يوجد تعريف يضبط فكرة الاختلاف في حدّ ذاتها، وهذه الفكرة لا تظهر إلّا من خلال النّظر إلى الهويّة. ويضيف قائلا: "لَيسَتْ الذَّاتيَّةُ هي التَّطَابُقُ، الذَّاتيَّةُ هي بِالضَّبطِ حَركةُ تَولِيدِ الفَوارقِ وَالاخْتلافاتِ، كانْتقَالٍ مُتْلَوٍ وَمُتَلَبِّسٍ منِ مخَالِفٍ لِلْآخَرِ، انتقالٌ منْ طَرفِ التَّعارضِ للطَّرفِ الآخَرِ"[3]. وبالتّالي، فالحديث عن الاختلاف يستدعي بالضّرورة الحديث عن الذّاتيّة لا عن التّطابق.

وهو الرّأي ذاته الذي ذهب إليه **هايدجر (Heidegger)** بقوله: "ليست الذّاتيّةle même هي التّطابق L'Identique في التّطابق يمحي كل اختلاف، أمّا في الذّاتيّة، الاختلافات تتجلّى وتظهر"[4]، فالواضح أنّ بينهما تقابل وتضاد، بيد أنّنا نحتاج إلى أحدهما كوساطة لمحاولة فهم الآخر" فَأَنْ ننظر إلى الاختلاف في استقلال عن الهويّة يعني رفض كلّ الوساطات

---

[1]– رشيد بوطيب، ماذا تعني فلسفة الإختلاف، صحيفة العرب الأولى، الشرق الأوسط، المجلّد8، العدد 8360، أكتوبر، 2001، ص:183.

[2]– محمد نور الدين أفاية، الهويّة والاختلاف" في المرأة، الكتابة والهامش"، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء– المغرب، ط1، دت، ص:26.

[3]– عبد السلام بن عبد العالي، هايدغر ضد هيجل،" التراث والاختلاف" دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت – لبنان، ط2، 2006، ص:83.

[4]– المرجع نفسه، ص:83.

التي تشكّل بنية التمثّل والتي تكوّن الهويّة بالقياس إلى هويّة المفهوم، وهكذا فمادام الاختلاف خاضعا لمتطلّبات التمثّل فإنّه لا يمكن أن نفكّر فيها باعتبارها كذلك"[1]. يعني ذلك أنّه يصعب الحديث عن الهويّة دون اختلاف، وعن الاختلاف دون هويّة، فأي حديث عن طرف منهما يقود بالضّرورة إلى الحديث عن الطرف الآخر.

وكثيرا ما يرتبط الاختلاف بالآخر، فيصبح الآخر هو المختلف عنّا من حيث الهويّة، هاته الأخيرة لا تتّضح معالمها إلّا من خلال التّعرّف على الآخر،" فالكشف عن الهويّة عبر الاحتكاك بالآخر قديمة، متشعّبة التّعبير فالعين يحتاج إلى الضدّ بغية رسم ملامحه"[2]، أي أنّ الأنا تحتاج إلى الآخر للكشف عن ذاتها، وبالتّالي فحضور المختلف /الآخر ضرورة لا بدّ منها للتّعرف على الذّات. فالأنا لا يتحقّق وجودها إلّا بحضور الآخر/المختلف عنها، والذي يشكّل معها نوعا من التّضاد والتّناقض" فالهويّة ليست واحدة، وأنّ كل طرف يلتقي في جو آنيّته بالآخر دوما، فحتى لئن كان كلّ طرف مُهْتَمًّا وَمُنْكَبًّا على مشكلاته المخصوصة، فليس بإمكانه أن يتغلّب عليها، إلّا إذا أولى في الوقت نفسه اهتماما لمشكل آخر"[3]. تبيّن هذه المقاربة أنّ الهويّة تتبنّي على أساس التّفاعل بين الذّات والأخر/المختلف، وبهذا وجب البحث عن كيفية تحقيق هذه العلاقة التّراتبيّة بينهما.

يتّضح ممّا سبق أنّ موضوع الهويّة والاختلاف جدّ متداخل ومتشعّب، إذ يعسر الحديث عن طرف دون استدعاء الآخر، فحاجة الفرد لاستدعاء صورة الآخر جدّ ضروريّة لتكوين هويّته، سواء كانت فرديّة أو جماعيّة، فكلّما حاولنا التّقرب من مفهوم الاختلاف، وتبيّن ملامح المختلف وجدنا أنفسنا نصطدم بمفهوم الهويّة، أي أنّنا نحدّد تلقائيّا معالم الأنا، وبهذا فالموضوع

[1]– محمد نور الدين أفاية، الهويّة والاختلاف" في المرأة، الكتابة والهامش، ص:26.

[2]– الطاهر لبيب، صورة الآخر، العربي ناظرا ومنظورا إليه، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 1999، ص:108.

[3]– الطاهر لبيب، صورة الآخر، العربي ناظرا ومنظورا إليه، ص:82.

يتجاوزنا، فمن الاستحالة ضبط تعريف المختلف لاستحالة تمركز الذّات داخل فضاء الآخر/ المختلف.

ثالثا/ الهويّة والاختلاف في شرح المرزوقي لديوان الحماسة لأبي تمّام:

الملاحظ للشّروح عند العرب قديما نجدها ماثلة في معاجمهم اللّغوية، هاته المصادر كانت تتناول المعاني معجميّا، أي لا تتطرّق للجانب الدّلاليّ(هذا هويّة) ثمّ جاء المرزوقي بهذا الشّرح الذي تجاوز فيه الوقوف على الحدّ المعجميّ لينتقل إلى الطّرح الدّلالي (هذا اختلاف). عندما نقف على الألفاظ العربيّة منذ القدم نجد أنّها كانت مواكبة لبيئتها، معبّرة عنها، بيد أنّ هذه البيئة خضعت لتغيّرات وتطوّرات عديدة، واللّغة العربيّة لم تكن بمنأى عن هذا التطوّر، فقد تعرّضت ألفاظها للتّغيير الذي كانت تقتضيه الأحداث السّياسيّة والدينيّة والاجتماعيّة، فالمرزوقي أدرك التّطوّر الذي حدث في البيئة العربيّة، وعمد إلى التّطوير الدّلالي للألفاظ.

ومن بين التّغييرات والاختلافات التي أحدثها المرزوقي على مستوى الدّلالات نجد: التّعميم والتّخصيص والانتقال:

أ- **التّعميم:** وهو ما يسمى توسيع الخاص**(windening)** "يتمّ هذا النّوع من التّغيير، حيث تستعمل الكلمة الدّالة على الفرد أو نوع خاص من أفراد الجنس أو أنواعه، للدّلالة على أفراد كُثُرٍ، أو على الجنس كلّه"[1]. أي أنّ النّاقد يبتعد باللّفظ عن الاستعمال الفرديّ والخّاص إلى مستوى الاستعمال الجمعيّ، وقد تفطّن المرزوقي لهذا المبدأ، وضمّنه شرحه في الكثير من المواضع، ومن أمثلة التّعميم في شرح المرزوقي لديوان الحماسة نجد قوله في شرح كلمة **(الأشبّ)** في قول " أدهم بن أبي الزّعراء:

قَدْ صَبَّحَتْ مَعْـــنٌ بِجَمْعٍ ذِي لَجَـــبْ قَيْسًـا وَعُبْدَانُـهُمْ بِـالمُـنْـتَـهَـبْ

وَأُسْـــــــدًا بِـــغَـــارَةٍ ذَاتِ حَـــــدَبْ رَجْـرَاجَـةٌ لَـمْ تَـكُ مِـمَّا يُـؤْتَـشَـبْ

[1]-عبد العزيز مطر، لحن العامة في ضوء الدّراسات الحديثة، دار المعارف – مصر، دط،1981، ص: 304.

ممّا يُؤتشبُ يقال: أشبته وائتشبتهُ، أي جمعْتُه من وجوه مختلفة لا خير فيها، وأصل الأشب: الالتفاف، ويقال غيضة أشَبَةٌ، وتوسّعوا فيه فقالوا: عند فلان أشابة من المال، أي ممّا كسبه من الحرام وما لا خير فيه"[1]. يتّضح من هذا القول أنّه أراد تبيان أنّ المقصود بالأشبّ، الالتفافُ الذي تطوّرت دلالته وتوسع معناه حتى قيل: عند فلان أشابة من المال، أي ما كسبه من مال حرام ولا خير فيه إطلاقا.

ويؤيّد هذا الكلام **قول الزّبيدي** في تاج العروس، حيث يقول: " قال أبو حنيفة: الأَشَبُّ: شِدَّةُ اِلْتِفَافُ الشَّجَرِ وَكَثْرَتِهِ حَتَى لَا يُجَازُ فِيهِ، فَيُقَالُ فِيهِ: مَوْضِعٌ أَشَبُّ أَيْ كَثِيرُ الشَّجَرِ: وَعِيصٌ أَشَبُّ أَيْ مُلْتَفٌ،... وَالأَشَابَةُ مِنَ الكَسْبِ: مَا خَالَطَهُ الحَرَامُ الذِي لَا خَيْرَ فِيهِ وَالسُّحْتُ، وَهُوَ مَجَازٌ "[2].

إذا، يخالف المرزوقي سابقيه في دلالة المصطلح، فهو يعمد إلى توسيع دلالة المصطلح، وتطويرها ليشمل أفراد كثر.

ب- التّخصيص: وهو ما يسمى تضييق العام **(Narrowing)** "أن تخصّص ألفاظ كان يستعمل كل منها للدّلالة على طبقة عامّة من الأشياء، فيدلّ كل منها على حالة أو حالات خاصّة، وهكذا يضيق مجال (الأفراد) الذي كانت تصدق عليه أوّلا"[3]، أي أنّ هذا الطّرح يخالف الطّرح السّابق؛ فهو ينتقل من تعميم المصطلح إلى تخصيصه لينطبق على الجزء لا المجموع. وكثيرة هي الأمثلة التي عمد فيها المرزوقي إلى التّخصيص في شرحه لديوان الحماسة لأبي تمّام ومنها قوله في شرح كلمة **(الدّرء)** في " قول أبي الغول الطّهوي:

فَـنَـكَّـبَ عَـنْـهُـمْ دَرْءُ الأَعَـادِي وَدَاوُوا بِـالـجُـنُـونِ مِـنَ الجُـنُـونِ

---

[1]- المرزوقي، شرح المرزوقي، ج2، ص:437.

[2]- الزبيدي (محمد مرتضى الحسيني)، تاج العروس من جواهر القاموس، تحقيق: علي هلالي، ج2، مطبعة حكومة الكويت، الكويت، ط2، 1987، مادة : (أ، ش، ب)، ص: 26

[3]-محمد السعران، علم اللغة" مقدّمة للقارئ العربيّ"، دار النهضة العربيّة، بيروت-لبنان، دط، دت، ص:283.

الدّرء أصله: الدفع، ثمّ تطوّرت دلالته وتخصّص استعماله في الخلاف، لأنّ المختلفين يتدافعان"[1]. يظهر ممّا تقدّم به أنّ الدّرء في الأصل يعني الدّفع، غير أنّ دلالته تغيّرت وتطوّرت، وتخصّص استعماله في الخلاف، ذلك أنّ الشّيئين المختلفين يتدافعان، وقد أكّد **الزمخشري** هذا الرّأي بقوله: "درأ عنه البلأ ودرأ عنه العدو: دفعه، وفلان ذو تُدْرَإٍ: قويّ على دفع أعدائه، ودارأه: دافعه، وتدارؤوا: تدافعوا"[2].

وبالتّالي عمد المرزوقي إلى تخصيص المصطلح وتضييق دائرة استعماله، أي أنّه انتقل به من الإجمال إلى التّخصيص والضّبط.

ت- الانتقال: حيث تنتقل دلالة الألفاظ "من مجال لأخر، وهي لا تنكمش في تضاءل المحيط الذي تتحرّك فيه بعد اتّساع وعموم، ولا يتحوّل مجالها كذلك من ضيق وخصوصيّة إلى تعميم وشمول لما ليست لها من قبل"[3]، وهنا يتمّ انتقال الألفاظ من مجال إلى مجال آخر، ممّا يؤدّي إلى اتّساع كبير في المعنى، وأمثلة الانتقال في شرح المرزوقي لديوان الحماسة كثيرة، منها قوله في شرح كلمة (**المحاردة**) في" قول العبّاس بن مرداس:

فَحَارِبْ فَإِنْ مَوْلَاكَ حَارَدَ نَصْرُهُ فَفِي السَّيْفِ مَوْلًى نَصْرُهُ لَا يُحَارَدُ

المحاردة: أصلها في قلّة اللّبن، واستعيرت في قلّة الموازرة والمظاهرة"[4]. أي أنّ المحاردة من وجهة نظره في أصلها تطلق على قلّة اللّبن، ثمّ انتقلت دلالتها ووظّفت للدّلالة على قلّة المؤازرة، وذلك على سبيل الاستعارة، ويؤكّد هذا الكلام **الزمخشري** في قوله:" حاردت النّاقة:

---

[1]- المرزوقي، شرح المرزوقي، ج1، ص:35.

[2]- الزّمخشري، أساس البلاغة، مادة: (د، ر، أ)، ص:282.

[3]-فايز الداية، علم الدلالة العربي، النظرية والتطبيق" دراسة تاريخيّة، تأصيليّة، نقديّة"، دار الفكر العربي، دمشق-سوريا، ط2، 1996، ص: 314.

[4]- المرزوقي، شرح المرزوقي، ج1، ص:317.

قلّ لبنها وناقة محارد وحرود...، ومن المجاز: حاردت السّنة قلّ مطرها. وحاردت حالي: تنكّدت. وحارد فلان: كان يعطي ثمّ أمسك"[1].

يبيّن المرزوقي من خلال هذا القول كيفيّة استخدام لفظة(المحاردة) في غير مكانها الطبيعيّ، وهذا يعّد بابا من أبواب التّعبير الاستعاريّ، أي المجازيّ، فقد تفطّن إذن إلى خروج الشّعراء في استخدام الألفاظ عمّا هو متعارف عليه في السّاحة الثّقافيّة العربيّة، وسُميَّ هذا الأمر بالانتقال، وهو نوع من التّجديد في الاستعمال اللّغوي، أي ما يسمى بالتّطوّر الدّلالي للألفاظ.

لنخلص بعد دراسة ثنائيّة الهويّة والاختلاف في شرح المرزوقي لديوان الحماسة لأبي تمّام إلى أنّ الثّنائيّة لا تحمل دلالة سلبيّة (عداء، تعارض، إلغاء) وإنّما تعبّر عن التّطوّر والتّجديد والابداع الذي يواكب مستجدّات الحياة، أي أنّ الهويّة تقف عند حدود الأصالة، في حين يقف الاختلاف عند حدود التّجديد والتّغيير، والمسافة بينهما تمثّلها جهود النّقاد والشرّاح للنّهوض بالسّاحة النقديّة، وهذا ما جسّده المرزوقي؛ حيث الانتقال باللّغة من المستوى المعجميّ إلى المستوى الدّلاليّ؛ من خلال التّعميم والتّخصيص والانتقال.

لنصل في الختام، بعد مقاربة شرح المرزوقي لديوان الحماسة لأبي تمّام من منظور النّقد الثّقافيّ إلى مايلي:

- يعدّ شرح المرزوقي فضاء حافلا بمختلف الأنساق المضمرة، التي كشفت عن شخصيّة الكاتب ومنطلقاته الفكريّة، ورؤاه المستقبليّة.
- أسهمت الأنساق الثّقافيّة المضمرة في خطاب الشّرح للمرزوقي في فهم عناصر العمليّة التّخاطبيّة، وبالتّالي تحديد دور كلّ عنصر فيه.
- كشفت الأنساق المضمرة عن حالة التّطور الفكريّ والنّقديّ السّائدين في عصر المرزوقي، والذي تميّز بالخصب والنّماء، ومواكبة التغيّرات الحاصلة في البيئة العربيّة أنذاك.

[1]– الزّمخشري، أساس البلاغة، مادة: (ح،ر، د)، ص:179 .

- يعتبر شرح المرزوقي مصدرا أصيلا من مصادر دراسة الألفاظ العربيّة وتطوّراتها، التي كشفت عن كفاءته اللّغوية من جهة وكفاءته المعرفيّة من جهة أخرى.
- هناك علاقة ديناميكيّة(تفاعليّة) وطيدة بين الأنساق الثّقافيّة التي تضمّنها شرح المرزوقي والبيئة المنتجة له.

الفصل الرّابع: شرح المرزوقي لديوان الحماسة لأبي تمّام بين السيّاق والأنساق

المبحث الأوّل: شرح المرزوقي وأفق التّلقّي

أوّلا/ مفهوم التّلقّي

ثانيا/ جمالية التّلقّي (المفهوم والآليات الإجرائيّة)

المبحث الثّاني: جماليّات تلقّي شرح المرزوقي لديوان الحماسة لأبي تمّام

أوّلا/ جماليّات الفواتح والخواتم

ثانيا/ جماليّات الجملة الاعتراضيّة

ثالثا/ جماليّات التّشكيل البلاغي والأسلوبي

رابعا/جماليّات توظيف النّصوص الجاهزة

المبحث الثّالث: شرح المرزوقي ومقصديّة التّداول

أوّلا/ مفهوم المقصديّة

ثانيا / شرح المرزوقي والمقصديّات السّائدة

يعدّ خطاب الشّروح تأريخا لتفاعل منتجه مع مختلف المؤثّرات الثّقافيّة والفكريّة الدّاخليّة والخارجيّة الدّائرة حوله، والتي تتفاعل وتتداخل فيما بينها، إذا فهو انعكاس واضح للزّمن الذي وُجد فيه، حيث لا يمكن تلقّي الشّروح إلّا ضمن استراتيجيّة واعيّة للخطاب أوّلا وللثّقافة ثانيّا؛ كون هذه الأخيرة تعبير عن وعيّ واسقاط لذاكرة جمعيّة لها سياقاتها وأنساقها المتباينة.

المبحث الأوّل/ شرح المرزوقي وأفق التّلقّي:

إنّ تلقّي الأدب العربيّ (شعرا كان أم نثرا)، وبصفة خاصّة الشّعر له أثر عظيم في نفسيّة متلقّيه منذ العصر الجاهليّ إلى يومنا هذا، فبداياته الأولى كانت قائمة على استنتاجات ذاتيّة فرديّة غير مؤسّسة على أساس نقديّ معروف، مثلما نجده في الأسواق العربيّة للشّعر؛ كسوقي عكاظ والمربد اللّذين لعبا دورا كبيرا في تنشيط حركة الإبداع والنّقد، إضافة إلى تلك الموازنات التّأثيريّة التي كانت تقوم على أساس من الأحكام الانطباعيّة، كما هو الحال عند النّابغة الذّبياني في تقويمه لشعر الشّعراء، وقد تلاه تطوّر ملحوظ في تلقّي الشّعر نتيجة لجهود علماء اللّغة والنّحو في نقدهم للشّعر وملاحظاتهم السّديدة له، فقد استخدموا اللّغة في معرفة التّراكيب الشّعريّة وضبط قوانينها من خلال تحليلهم للنّصوص الشّعريّة واستنباط قواعد الاشتقاق والنّحو، وهذا ما استقطب اهتمام النقّاد إلى جمال الشّعر ورونقه الفنّي ورقّته.

هذا من جهة، ومن جهة ثانيّة ساهم في فتح باب التّلقّي أمام القرّاء والنّقاد على اختلاف مشاربهم وتعّدد اتّجاهاتهم، وتنوّع ثقافاتهم وتباين نظراتهم إلى الشّعر، ولهذا نجد زخما كبيرا من الشّروح الشّعريّة؛ التي كانت تحاول تقريب المعاني من المتلقّين في كلّ زمن خاصّة في القرن الخامس الهجريّ، وسنعرض إلى كيفية استقبال المتلقّين لشرح المرزوقي باعتباره خطابا نقديّا يعكس التّطوّر الفكريّ الذي طرأ على خطاب الشّروح في القرن الخامس الهجريّ.

أوّلا/ مفهوم التّلقّي (Réception):

يعدّ مفهوم التلقّي من بين المفاهيم التي شغلت النقّاد قديما وحديثا واحتلّت حيزّا كبيرا من البحث في الدّراسات الأدبيّة والنّقديّة، سواء أكان ذلك عند العرب أم عند الغرب، وذلك لعدم

اكتسابه لدّلالة محدّدة التي تمنحه صفة التّميّز عن غيره من المصطلحات، والتي يتداخل معها في الكثير من الأحيان، كالاستقبال والتّأثير والتّأثر.

1-لغة:

كثر استخدام مادة "التّلقّي" في اللّغة العربيّة " بمشتقاتها مضافة إلى النّص سواء أكان هذا النّص خبرا أم حديثا أم خطابا أم شعرا"[1]، فقد ذُكر معنى التّلقّي في لسان العرب **لا بن منظور** في قوله: " تَلَقَّاهُ أَيْ اسْتَقْبَلَهُ، وَفُلَانٌ يَتَلَقَّى فُلَانًا أَيْ يَسْتَقْبِلُهُ، وَالرَّجُلُ يُلْقِى الكَلَامَ، أَيْ يُلَقِّنُهُ"[2]. أي أنّ التّلقّي يعني الاستقبال والتّعلم والأخذ.

وقد وردت هذه المادّة في **القرآن الكريم** في أكثر من موضع، من ذلك قوله تعالى:﴿ **فَتَلَقَّىٰٓ ءَادَمُ مِن رَّبِّهِۦ كَلِمَٰت فَتَابَ عَلَيهِ إِنَّهُۥ هُوَ ٱلتَّوَّابُ ٱلرَّحِيمُ** ﴾ (سورة البقرة، الآية73)، وقوله تعالى:﴿**وَإِنَّكَ لَتُلَقَّى ٱلقُرءَانَ مِن لَّدُن حَكِيمٍ عَلِيمٍ**﴾ (سورة النمل، الآية 6)، وقوله تعالى أيضا:﴿**إِذ يَتَلَقَّى ٱلمُتَلَقِّيَانِ عَنِ ٱليَمِينِ وَعَنِ ٱلشِّمَالِ قَعِيد**﴾(سورة ق، الآية 17)، فاستخدام كلمة التّلقّي في القرآن الكريم تحمل دلالة الاستقبال، والتّفاعل النّفسيّ، والذّهنيّ مع المقروء.

كما جاءت المادّة نفسها في محيط المحيط كالآتي: "لَقِيَهُ يَلْقَاهُ لِقَاءً وَلِقَاءَةً، وَلُقْيًا وَلُقْيَانًا وُلُقْيَانَةً وَلُقْيًا وَلُقْيَةً وَلُقًى، اسْتَقْبَلَهُ وَصَادَفَهُ وَرَآهُ، لِقَاءَ الشَيْءَ طَرَحَهُ إِلَيْهِ، وَلَاقَاهُ مُلَاقَاةً وَلِقَاءً قَابَلَهُ وَصَادَفَهُ"[3]، أي أنّ كلمة لقي تعني الاستقبال والمقابلة والمصادفة.

وعليه، فإنّ كلمة التّلقّي في التّعريف المعجميّ العربيّ والنّص القرآني تعني التّعلّم والاستقبال والتّلقين.

---

[1]- محمود عبّاس عبد الواحد، قراءة النّص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربيّة الحديثة وتراثنا النّقدي "دراسة مقارنة"، دار الفكر العربي، مصر، ط1، 1996، ص: 13.

[2]- ابن منظور، لسان العرب، ج11، مادة: (ت، ل، ق) ، ص352/351.

[3]- بطرس البستاني (بن بولس بن عبد بن عبد الله بن كرم بن أبي محفوظ)، محيط المحيط، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت- لبنان، ط1، 1987، مادة: (ل،ق، ي)، ص:823.

2-اصطلاحا:

يدخل هذا المصطلح ضمن نظرية التّلقّي، وتعرّف على أنّها: "مجموعة من المبادئ والأسس النّظريّة التي شاعت في ألمانيا منذ منتصف السّبعينات على يدّ مدرسة كونستانس، تهدف إلى الثّورة ضدّ البنيويّة والوصفيّة، وإعطاء الدّور الجوهريّ في العمليّة النّقديّة للقارئ، باعتبار أنّ العمل الأدبيّ منشأ حوار مستمرّ مع القارئ"[1]. أي أنّ ظهور هذه النّظرية جاء عقب تهميش سلطة المتلقّي من طرف البنيويّة والوصفيّة، فقد سعت بتوجّهها إلى ردّ الاعتبار إلى المتلقّي، باعتبار أنّ العمل الأدبيّ موجّه إليه عن طريق الحوار. للإشارة فإنّ فكرة التّلقّي ترتكز على:" معنيين مزدوجين: الاستقبال، والتّبادل معا"[2]، أي استقبال العمل الإبداعيّ من طرف المتّلقّي؛ وتبادل التّأثير والتّأثّر بينه وبين المبدع.

من خلال هذا التّحليل يبدو جليّا أنّ المفهوم اللّغوي للتّلقّي عند العرب يتوافق توافقا كلّيا مع المفهوم الغربيّ –وخاصة الألمانيّ–، فالتّلقّي بمعناه اللّغويّ يعني" تلقّاه أي استقبله"[3]، وبالتّالي فإنّ النظرة العربيّة والألمانيّة تتوافقان في النّظر إلى اعتبار أنّ التّلقّي يطابق الاستقبال في المعنى.

وتعتبر نظريّة التّلقّي من بين التّوجّهات النّقديّة التي تولي" الاهتمام بالقارئ، أو المنهج الذي يركّز على القارئ"[4]، أي أنّ عمليّة التّلقّي تركّز على المتلقّي كطرف مستقبل للعمليّة الإبداعيّة، أو المنهج المعتمد في إيصال العمل الإبداعيّ إلى القارئ. و"المقصود بالتّلقّي هو تلقّي الأدب.

---

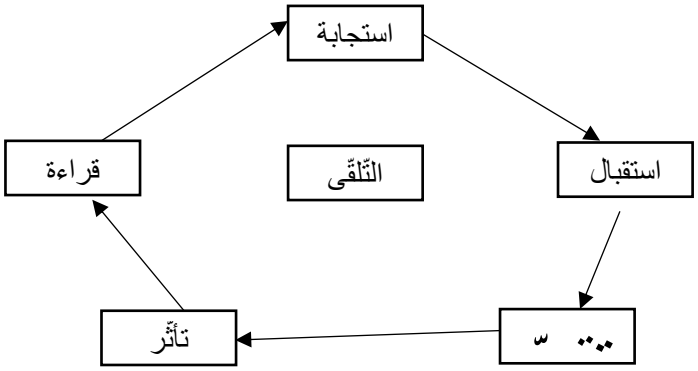
[1]– سمير سعيد حجازي، قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، دار الآفاق العربيّة، القاهرة – مصر، ط1، 2001، ص: 145.

[2]– بطرس البستاني، محيط المحيط، ص: 823.

[3]– ابن منظور، لسان العرب، مادة: (ل،ق،ي) ، ص:4066.

[4]– فاطمة البريكي، قضيّة التلقي في النقد العربي القديم، دار الشّروق، القاهرة – مصر، ط1، 2006، ص:49.

ويرى النقّاد أنّ مصطلح التّلقّي يشمل الكثير من المصطلحات الأخرى، التي تصبّ في نفس السيّاق للتّعبير عن معنى واحد، أي العمليّة الإبداعيّة المقابلة لإبداعه أو إنشائه أو كتابته"[1]، فالتّلقّي عمليّة حيويّة تولي اهتماما كبيرا بوصول الأدب إلى المتلقّي، أي أنّها تركّز على الأثر الذي يحدثه العمل الإبداعيّ في نفسيّة متلقّيه، وعليه يمكن توضيحها عمليّا كالآتي:



يركّز فعل التلقّي إذًا على الآثار التي يحدثها العمل الإبداعيّ في نفسيّة المتلقيّ؛ بدءا من الاستقبال مرورا بالتّقبّل ليصل إلى التّأثّر والقراءة، أي إلى غاية حدوث الاستجابة للعمل الإبداعيّ.

ويذهب الكثير من النّقاد إلى تعريف التّلقّي من زاوية جماليّة، حيث يرون أنّ التّلقّي "بمفهومه الجماليّ 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 وقد يعجب به أو يرفضه؛ وقد يتمتّع بشكله ويؤوّل مضمونه ويتبنّى تأويلا مكرّسا؛ أو يحاول تقديم تأويل جديد؛ وقد يمكنّه أخيرا أن يستجيب للعمل بأن ينتج بنفسه عملا جديدا"[2]، أي أنّ التّلقّي من النّاحيّة الجماليّة يسري في اتّجاهين؛ اتّجاه نحو الأثر الذي يتركه

[1]– روبرت هولب، نظرية التلقي "مقدّمة نقدية"، ترجمة: عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديميّة، القاهرة – مصر، ط1، 2000، ص:9.

[2]– خالد الغريبي، الشعر ومستويات التلقّي، مجلة علامات، الجزء3، المجموعة9، العدد 34، 1999، ص: 16.

في نفسيّة المتلقّي والثّاني نحو طريقة التّلقّي، فالأوّل يعني بيان الانطباع الذي يخلفه العمل الإبداعيّ سواء بالقبول أو الرّفض، في حين أنّ الثّاني يعنى بالطريقة التي يخلّفها هذا العمل سواء إحساس بجماليّة العمل الإبداعيّ أو بانعدامها، تبعا لذلك فإنّنا ندرك أنّ للتّلقّي غايات معرفيّة وأخرى جماليّة يشترك في كشفها وتبيانها كلّ من: الخيال الجامح والتّأمّل العميق والثّقافة الواسعة والحواس المتيقّظة، ومن ثمّ فإنّ المتلقّي يعمل على إعادة بناء الأثر المعرفيّ الذي تركه فيه العمل الإبداعيّ، ولكن برؤيا جماليّة وتذوّق أدبيّ.

بناء عليه، فإنّ نظرية التّلقّي تركّز أساسا على عنصر التّلقّي في عملية التّواصل الأدبيّ، فتوليه اهتماما مركزيًّا؛ نظرا للدّور الذي يلعبه في إعطاء النّص معناه وقيمته وأهمّيته، وذلك بالاستناد إلى الخلفيات اللّغوية والتّاريخيّة والثّقافيّة والاجتماعيّة المسبقة.

- **مرتكزات نظرية التّلقّي:**

تمثّل نظرية التّلقّي محورا من محاور نظرية القراءة، وتدور حول ثلاثة محاور تشكّل أسسها ودعامتها الأساسيّة، وهي كالآتي:

-**القارئ(المتلقّي):** أولته نظرية التّلقّي اهتماما بالغا، ممّا جعله محورا أساسيّا تدور حوله العمليّة الأدبيّة في تلقّي النّصوص وإنتاج المعنى.

-**بناء المعنى:** لتحديد المعنى عند أصحاب هذه النّظرية لابدّ من التّعريج على مفهوم الفجوات داخل النّص، وكيف يسهم القارئ في ملئها لبناء المعنى، في هذا السياق يقول **أمبرتو إيكو (Umberto Eco)** عن النّص:" ما هو إلّا نسيج فضاءات وفجوات سوف تملأ فيتركها بيضاء لسببين: الأوّل، وهو أنّ النّص يمثّل آلة كسولة أو مقتصدة، تحيا من قيمة المعنى الزّائدة التي يكون المتلّقي قد أدخلها إلى النّص." [1] يشير هذا القول إلى العمليّة التّفاعليّة التي تحدث بين الملقي والمتلقّي على مستوى النّص الإبداعيّ، حيث يعمد صاحب النّص إلى

[1]-أمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية، ترجمة: أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب، ط1، 1996، ص:63.

استثارة القارئ بترك فضاءات بيضاء داخل النّص، حتى يجعله يشارك في ملئها، فالنّص بدون قارئ فضاء كسول أو بالأحرى ميّت، وتفعيل دور المتلّقي فيه–من خلال ملء المساحات البيضاء–يعيد له الحياة ويمنحه التّجدّد.

– أفق التّوقّعات (أو أفق الانتظار):

يرى **النّاقد عبد العزيز حمودة** أنّ محور نظريّة التّلقّي الذي يُجمع عليه روّادها هو" أفق توقّع القارئ في تعامله مع النّص، ومهما اختلفت المسمّيات فإنّها تشير إلى شيء واحد وهو: هو ماذا يتوقّع القارئ أن يقرأ في النّص؟، وهذا التّوقع يتوقّف على ثقافة القارئ وتعليمه، وقراءاته السّابقة، أو تربيته الأدبيّة والفنيّة "[1]، أي أنّ أفق التّوقّع عند المتلقّي يتكوّن من ثلاثة عناصر أساسيّة، وهي:

–ثقافة القارئ ومعارفه السّابقة: أي معرفة الأعمال السّابقة وموضوعاتها، والتي ينبغي على المبدع معرفتها والإلمام بها، وهو ما يعرف بالقدرة التّناصيّة.

–قراءته السّابقة: أي مقابلته بين اللّغة الشّعريّة واللّغة العمليّة؛ وبين العالم التّخيّلي والواقعيّة.

–تجربته الأدبيّة والفنيّة: أي التّجربة القبليّة التي يملكها الجمهور عن الجنس الأدبيّ، الذي ينتمي إليه النّص الأدبيّ.

ثانيا/ جماليّة التّلقّي (المفهوم والآليّات الإجرائيّة):

يعدّ البحث عن جماليّة التّلقّي قضيّة من قضايا النّقد العربيّ والغربيّ على حدّ سواء، وقد نالت حظّا وفيرا في الدّراسات النّقديّة على اختلاف وجهاتها، حيث كانت الجهود تتّجه للبحث عمّا يحقّق المتعة الجماليّة والفنيّة في التّعامل مع النّص، وقد كان هذا المفهوم محلّ جدل في الدّراسات التّطبيقيّة عبر مختلف المراحل الزّمنيّة في ثنايا الأحكام النّقديّة، وهو مختلف في تفاصيله وجزئياته باختلاف النّقاد والعصور.

[1]– عبد العزيز حمودة، المرايا المحدّبة من البنيويّة إلى التّفكيك، مجلّة عالم المعرفة، الكويت، العدد 232، 1978، ص:323.

1/ مفهوم جماليّة التّلقّي:

ترتبط جماليّة التّلقّي بنظريّة التّلقّي التي تَزعَّمها كلّ من النّاقدين **هانس روبرت ياوس (Hans Robert Jauss) وولفغانغ إيز (Wolfgang Iser)** ، واللّذان عمدا إلى التّأصيل لمبادئها وأفكارها، حيث تستند إلى طاقة إيحائيّة وقدرة تعبير أدائيّة، ممّا يؤثر في المتلقّي، فتحيله إلى صوّر حيّة وعوالم نابضة، ذلك أنّ" العمل الفنّي له بنية ذاتيّة؛ وجماله في هذه البنيّة"[1]. أي أنّ كلّ عمل فنّي يمتلك بنيّة خاصة تميّزه عن غيره من الأعمال الإبداعيّة الأخرى، هذا التّميّز هو الذي يحقّق له الجماليّة والتّفرّد، وعلى أساس هذه البنية يحكم للمبدعين بجمالية إبداعاتهم وتميّزها عن غيرها.

والحديث عن جماليّة التّلقّي هو حديث بالدّرجة الأولى عن القارئ كونه المحور الأساس في الدّراسات النّقديّة، والذي همّشته النّظريات السّابقة لها، إلى أن جاءت هذه النّظريّة التي أعطته نصيبا موفورا من الاهتمام، وارتقت بالدّراسة من مستوى ثنائيّة المبدع والنّص إلى مستوى ثنائيّة النّص والقارئ، حيث عمدت إلى تسخيرها لفعل الفهم في قراءة الأعمال الأدبيّة بإشراك فعّال وقويّ للمتلقّي، وذلك لبناء المعنى وإتمامه.

ومن المفاهيم المرتبطة بدورها بالقارئ –في نظرية القراءة –مفهوم أفق التّوقعات باعتباره جوهرا للتّلقّي وجماليّته، حيث تسعى هذه النّظريّة من خلاله إلى تقديم مقاربة وفق رؤية جماليّة ذاتيّة ممتدّة في الزّمان والمكان، عن طريق القارئ العادي والجمهور، " وتسجيل صورة القارئ ضمن العمل الأدبيّ، الذي يخلق بدوره أثرا حسب مجموعة من الخلفيات والقيم السّابقة للقارئ، فتلقّي المؤلفات مرتبط بالتوقّعات التي تخلقها المؤلّفات السّابقة"[2]، بمعنى أنّ عمليّة التّلقّي

---

[1]– أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال أعلامها ومذاهبها، الهيئة المصريّة العامة للكتاب، القاهرة – مصر، ط1، 2002، ص:139.

[2]– Hans Robert Jauss, Pour une esthétique de la réception, trad. par Claude Maillard,édition Gallimard, 1978, p15.

ترتبط ارتباطا وثيقا بالأثر الذي يتركه العمل الأدبيّ في نفسيّة المتلقّي، بمعنى أنّ التوقّع هو صدى؛ يمثل انعكاسا للأثر الذي يخلفه العمل الإبداعيّ في الذّات المتلقّية.

كلّ هذا مكّن جماليّة التّلقّي من أن تصبح نظريّة قائمة بذاتها، بحيث تستند إلى طريقة ممنهجة يتمّ بها توجيه الدّراسات الأدبيّة،" فليس الغرض من تأليف الأدب وإنشائه أن يكون جميلا، وإنّما نقضي له بالجمال إذا نجح في غرضه الذي يرمي إليه، وهو تحقيق الجمال الفنّي بالتّعبير النّاجح لاشتماله على خصائص شكليّة"[1]. يشير هذا القول إلى أنّ جماليّة النّص الإبداعيّ ترتبط ارتباطا وثيقا بالنّجاح في تحقيق الجمال الفنّي، والذي يقاس باشتمال العمل الأدبيّ على خصائص شكليّة تحدّد من طرف المتلقّين؛ الذين يحكمون بها على العمل الأدبيّ.

ومنه، يمكن اعتبار أنّ هذه النظريّة محاولة جادّة لفصل الفنّ عن الحياة، حيث لعبت الكثير من الظّروف الثّقافيّة والسّياسيّة والاجتماعيّة دورا هاما في ظهورها، وقد مكّنتها هاته الأخيرة من الثّورة على الاتّجاه القديم للأعمال الأدبيّة ومطابقتها للشّروط المنتجة لها، وقد اتّجهت نظريّة جماليّة التّلقّي إلى المتلقّي بالممارسة النّقديّة، فتلقّي النّصوص الأدبيّة ومطابقتها للشّروط المنتجة لها والمتحكّمة في تكوينها، وكذلك علاقتها بنتيجته، فهذه الأخيرة تكتسب أهمّيتها من خلال ارتباطها بالمتلقّي، وهي نتيجة تطوّر ونتاج طبيعيّ لما جاء من عمليات الفهم والتّفسير والتّحليل في تاريخ الأدب والفلسفة.

2/ جمالية التّلقّي وآلياتها الاجرائيّة:

لقد رافقت نظريّة التّلقّي العديد من المفاهيم، التي ظهرت معها وتعلّقت بتطبيقاتها في مختلف الدّراسات، نذكر منها:

أ- **المتلقّي:** هو مستقبل النّص الإبداعيّ ومحرّكه وقارئه، وهو المحور الأساس في نظريّة التّلقّي، فهو" ذلك الشّخص أو تلك الفعاليّة التي تعمل على فكّ شفرات النّص، وتحقيق نوع

[1]- لاسل آبركرمبي، قواعد النقد الأدبي، ترجمة: محمد عوض محمد، دار الشؤون الثقافيّة العامة، بغداد- العراق، ط2، 1986، ص:46.

من التّواصل الجماليّ، أو السّيكولوجيّ، أو المعرفيّ معه، أو استثمار معطياته، وممكناته، وإعادة بنائه وإنتاجه"[1]، فالمتلقّي يستقبل النّص، فيتفاعل معه محقّقا نوعا من التّواصل، الذي يحقّقه بعد اكتشافه للخصائص الشّكليّة التي تكشف الجمال فيه، فيتواصل معه نفسيّا ويرتوي منه معرفيّا، فيعيد بنائه وإنتاجه في حلّة جديدة انطلاقا من رؤيته الخاصّة.

ب-التّأريخ الأدبيّ: هو الاهتمام ببيان العلاقة التي تربط الإبداع الأدبيّ بتاريخ تأليفه " من خلال التّفسير الماديّ للتّاريخ وبالتّالي فهو معزول تماما عن جماليّة النّص"[2]، حيث يتمّ الكشف عن الظّروف والملابسات الموجدة للعمل الأدبيّ، وبيان العوامل المتحكّمة في تطوّره، بيد أنّه لا يتمّ التّطرّق للجانب الجماليّ له.

ج – أفق التوقّع: ويسمّى كذلك بالأفق التّاريخيّ أو أفق الانتظار أو خيبة الانتظار،" الأفق الذي يتكوّن عند القارئ من خلال تراث أو سلسلة من الأعمال المعروفة السّابقة، وبالحالة الخاصّة التي يكوّن عليها الذّهن وتنشأ مع بروز الأثر الجديد عن قوانين جنسه وقواعد لعبته"[3]. بعبارة أخرى، أفق التّوقّع هو عبارة عن مفهوم يتكوّن عند المتلقّي بموجب بعض الأعمال التّراثيّة أو الأدبيّة؛ التي تثير المتلقّي وتؤثّر على ذهنه، ممّا يؤدّي إلى إحداث تغيير في أفق التّوقّع لديه مع كلّ عمل أدبيّ، بفعل تأثير النّصوص التي تلقّاها.

د- المنعطف التّاريخيّ:

يتعلّق هذا المفهوم بالتّغيّر الطّارئ الذي يطرأ على الآفاق في زمن معيّن، فيؤدّي ذلك إلى ظهور قراءات جديدة عبر التّاريخ، بحيث تعيد النّظر في تطوّر العمل الإبداعيّ، كما تأخذ بعين الاعتبار الظّروف التي طرأت عليه، وتحاول تفسيره على ضوء هذه الظّروف.

---

[1]- محمد خرماش، مفهوم القارئ وفعل القراءة في النقد الأدبي المعاصر، مجلّة الأقلام، العراق، العدد5، 1999، ص: 20.

[2] -Hans Robert Jauss, Pour une esthétique de la réception, op. cit, p44.

[3]- عبد الناصر حسن، نظريّة التوصيل وقراءة النّص الأدبي، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة- مصر، دط، 1999 ، ص:113.112.

و- المسافة الجماليّة:

تعدّ من بين المفاهيم الإجرائيّة في نظريّة التّلقّي، بل تعدّ مفهوما متمّما لمفهوم الأفق، وتعرّف بأنّها: "مقدار الانحراف الكائن بين أفق انتظار القارئ، وما يقوله النّص، ومن خلال ردود أفعال القرّاء يمكن لنا معرفة هذه المسافة الجماليّة"[1]، أي أنّ المسافة الجماليّة تقاس بما تحدثه الأعمال الإبداعيّة الجديدة والحداثيّة من فارق بين أجواء النّص وعوالم القراءة، والتي تتحدّد بواسطتها ردود أفعال القرّاء إزاء النّص، وتتّسع هذه المسافة وتضيق وفقا لخبرات القارئ، وفعاليّة التّأثير في الأعمال الجديدة.

ن-التّفاعل بين النّص والقارئ: العلاقة التي تربط بين المبدع والقارئ، بحيث تقوم على التّفاعل المتبادل بينهما، حيث يتولّد كل من البناء والمعنى في العمل الأدبيّ من خلال التّفاعل بين النّص والقارئ، أي تلك الثّقافة التي يكون مشبّعا بها قبل تفاعله مع النّص، وهي احتمالات اكتسبها بموجب تذوّقه الجماليّ وخبرته الأدبيّة، "فالمعنى والبناء ليست خصائص مقتصرة على النّص، وإنّما خصائص يقوم القارئ باكتشافها"[2]. يتّضح من خلال هذا القول إنّ المعنى أو البناء لم يبق حكرا على النّص، وإنّما صارا يستندان إلى القارئ، والذي صار وجوده حيويًّا في عملية التّلقّي، إذ يقرأ النّص ويعمل على فكّ شفراته، واكتشاف خصائصه المميّزة له.

هـ-**القارئ الضّمنيّ:** وقد توصّل إليه **آيزر(Eiser)**، ويتلخّص" في أنّه أفعال إرجاعيّة، ناجمة عن الاستجابة لمكوّنات النّص عبر سيرورة ذهنيّة تنتج ردّ فعل ...، ويرتبط بالفهم والمشاركة في بناء المعنى، ومهمة القارئ الضّمني هو الكشف عن الغامض والمستتر من خلال ظاهر المعنى المكشوف، ويتمّ ذلك عن طريق التّفاعل والتّواصل بين المتلقّي

[1]- مراد حسن فطوم، التلقّي في النقد العربي، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق -سوريا، ط1، 2013، ص:34.

[2]- عبد الناصر حسن، نظريّة التلقي بين ياوس وإيزر، دار النهضة العربيّة، القاهرة -مصر، دط، 2002، ص:55.

والنّص"[1]. يتجلّى القارئ الضّمنيّ عبر سيرورة البحث، وشروحات المكنونات النّصيّة؛ والتّفاعل بين المبدع والمتلقّي.

و- مواقع اللاّتحديد: هي عبارة عن مواقع تتمظهر في تلك البياضات والفراغات والفجوات التي يتركها المبدع؛ فتدفع المتلقّي إلى البحث عن دلالتها، فتحثّه على المشاركة في الإنتاج الأدبيّ وزيادة دلالات أخرى للمعنى مع المبدع، عبر ملء تلك الفراغات.

ز-اندماج الآفاق:

يرجع هذا المفهوم **انغاردن (Ingarden)**، وقد أخذه عنه إيزر **(Eiser)** وغيّره، يشير إلى اندماج معنيين متعارضين، ويعتقد انغاردن أنّ مساهمة المتلقّي في ملء هذه المواقع وتحديدها " يجب أن تتمّ بكل تلقائيّة؛ إذ يتوهّم القارئ تحديدا للعمل"[2]، أي أنّ المتلقّي يساهم في ملء الفراغات التي يتركها المبدع، انطلاقا من معطيات النّص واعتمادا على خيال القارئ الخلّاق واللاّمحدود.

لنخلص إلى القول إنّ هذه الآليات هي التي انبنت عليها نظرية جماليّة التلقّي، وجعلت منها نظرية قائمة بذاتها بأسسها المنطقيّة ، وقواعدها المنهجيّة، ومنحتها صفة التّفرّد والتّميّز عن غيرها من النّظريات النّقديّة، وأعطت اهتماما للقارئ بعد أن كان مهمّشا من طرف النّظريات الأخرى، وفعّلت دوره في العمليّة التّخاطبيّة التّواصليّة، كما ساعدته على اكتشاف المكامن الفنّية والجماليّة للإبداع الأدبيّ، فالمتلقّي هو الذي يحقّق إنجازيّة الفعل الإبداعيّ وفي كلّ مرّة تتغيّر فيها شروط التّلقّي التّاريخيّة والاجتماعيّة يتغيّر المعنى فيها.

---

[1]- محمد سعدون، جماليّة التلقّي واختلاف قراءات النّقاد في شعر بدر شاكر السيّاب، "دراسة نقديّة" مطبعة خيال، برج بوعريريج- الجزائر، 2019، ص:37.

[2]- ناظم عودة خضر، الأصول المعرفيّة لنظريّة التلقّي، دار الشّروق، القاهرة – مصر، ط1، 1997، ص: 134.

المبحث الثّاني/ جماليّات تلقّي شرح المرزوقي لديوان الحماسة لأبي تمّام:

أوّلا/ جماليّات الفواتح والخواتم:

تعدّ المقدّمة والخاتمة من بين العناصر الأساسيّة التي انبنت عليها المؤلفات النّقديّة عموما وخطابات الشّروح خصوصا، إذ أنّهما يمثّلان عنصرا الاستهلال والختام، حيث يلعبان دورا كبيرا على المستوى العاطفيّ من خلال استقطاب اهتمام القرّاء، يقول محمد العمري: "والمتتبّع يجد أنّ الاستهلال يحتوي على لحظتين: لحظة الاستهواء والاستمالة، وذلك حسب طبيعة القضيّة المطروحة ولحظة الإعلان عن التّقسيم المتبنّى، والتّخطيط المتّبع، كما أنّ للخاتمة مستويين: مستوى الأشياء أي مستوى الإعادة والتّلخيص ومستوى العواطف"[1]، يوضّح صاحب القول وظيفة كلّ من المقدّمة والخاتمة، إذ أعطى لكلّ عنصر منهما وظيفتين، وظيفة عاطفيّة وأخرى معرفيّة، تعمل المقدّمة على استمالة الشّارح للمتلقّي؛ واستدراجه عاطفيّا لما سيقدّم له من معارف، وتأتي الخاتمة لتقوم بالوظيفة نفسها.

1-المقدّمة/ الاستهلال (The Introduction/The Initiation):

يجد القارئ للتّراث العربيّ القديم –خاصّة الكتب النّقديّة التّراثيّة التي ترجع إلى القرنين الثّالث والرّابع الهجريين–عناية العرب بالمقدّمة عناية فائقة، حيث جاءت تحت تسميّات كثيرة منها، الاستهلال والعتبة والمطلع والاستفتاح وغيرها، كما أثبتوا فعاليتها في تنظيم القراءة وتوجيهها، فهي "تهيّء القارئ لاستقبال مشروع قيد الإنجاز سيكون مجاله–لامحالة– متن الكتاب،...وهي نوع من التّعاقد الضّمنيّ والصّريح بين المؤلّف والقارئ[2]، وبالتّالي فهي تعدّ ركنا فعّالا في استمالة القارئ وجذبه إلى ما سيُلقى عليه، كونها تمثّل أساس التّواصل بين المؤلّف والقارئ. وتتجلّى في مايلي:

---

[1]– محمد العمري، في بلاغة الخطاب الاقناعي، مدخل نظري وتطبيقي لدراسة الخطابة العربية،" الخطابة في القرن الأوّل نموذجا"، أفريقيا الشرق، بيروت – لبنان، ط2، 2002، ص:129–130.

[2]– عبد الرّزاق بلال، مدخل إلى عتبات النص" دراسة في مقدّمات النقد العربي القديم"، أفريقيا الشرق، بيروت –لبنان، دط، 2000، ص:17.

-الاستفتاح بالعنوان:

يعدّ العنوان من بين المكوّنات الأساسيّة لعتبات النّصوص، وبنياتها الاستفتاحيّة، يقول عبد الرّزاق بلال: "أمّا العنوان فمعناه من وظيفته، لأنّ عنوان الشّيء دليله ووضعه أن يكون في بداية المصنّف، لأنّه خير من يساعدنا في كشف غرض المؤلف، إذ كثيرا ما يحملنا إلى العلم المصنف فيه"[1]، أي أنّه يعدّ من الأسس المهمّة التي تقوم عليها عتبات النّصوص، إذ يمثّل العتبة الخارجيّة المحيطة بالنّص، التي تمهّد الطريق للولوج إلى رحم النّص، واستكشاف خباياه وأسراره.

يلاحظ من خلال العنوان الذي وضعه المرزوقي لمؤلفه وهو" **شرح المرزوقي لديوان الحماسة لأبي تمّام**" أنّه جاء إجابة عن التّساؤلات التي طرحها المتلقّي حول مفهوم الشّعر وقضاياه عند أبي تمّام في تلك الفترة الزّمنية؛ التي ذكرها في مقدّمته على لسان السّائل بين الفينة والأخرى، "**سألتني عن...**"، جاء إذًا شرحه لديوان الحماسة شرحا خالصا للقضايا المستفهم عنها حول شعر أبي تمّام؛ لأنّه ارتبط بالغموض وعمق المعاني والفلسفة – على اعتبار أنّه كان الظّاهرة الشّعريّة؛ التي شغلت النّقاد والدارسين في القرنين الرّابع والخامس الهجريين – وبالتّالي نجد تطابقا بين عنوان العمل ومضمونه، ومن هنا تبدو أهميّة العنوان كونه الأساس الذي يمنح للتّأليف هويّته، ومن ثم فهو يدلّ على قوّة إبداعيّة خاضعة لسلطة الكتابة في عصر الشّارح.

-الاستفتاح بالدّعاء:

إنّ الحديث عنّ الاستفتاح بالدّعاء هو حديث عن البنيات الأساسيّة في خطاب الشّروح، ذلك أنّ جلّ الشرّاح يعتمدون على بعض العبارات الجاهزة "**أعزّك الله**"، "**أطال الله بقاءك**" "**أيّدك الله**"، كركائز أساسيّة في مقدمات شروحاتهم، وهذا ما نجده في قول المرزوقي في مطلع شرحه: "**أطال الله بقاءك في أشمل سعادة وأكمل سلامة**"[2]، يدلّ هذا على سلطة المؤسّسة الثّقافيّة، والتي تتجلّى في هذه الصيغ ذات البعد الدينيّ والأيديولوجيّ في خطابات الشّروح،

---

[1]- عبد الرّزاق بلال، مدخل إلى عتبات النص" دراسة في مقدّمات النقد العربي القديم"، ص:30.

[2]- المرزوقي، شرح المرزوقي، المقدّمة، ص: 3.

فهي تعدّ مصدرا لإبلاغ المقاصد؛ وقوّة في استمالة متلقّي العصر، حيث تختفي ذاتيّة الشّارح، نتيجة خضوعه لسلطة كتابة أو تأليف الشّروح، على الرّغم من أنّ الدّعاء يخضع لصوت الشّارح.

-الاستفتاح بالتّحميد:

يمكن الحديث أيضا؛ وعلى غرار الدّعاء عن الاستفتاح بالتّحميد كونه بنية مهمة بل أساسيّة في الشّروح، لأنّه خطاب – ذو قيمة تواصليّة تداوليّة-بين الشّارح والمتلقّي، إذ يُقدّم في شكل تنبيه مشحون بالبعد الأيديولوجيّ للشّارح بحيث يفتح المجال واسعا للقراءة والتّأويل.

ولما كان المرزوقي من شُرّاح زمانه فإنّه سار على النّهج نفسه، إذ استفتح كلامه بالتّحميد في قوله في المقدّمة: "**الحمد لله خالق الانسان متميّزا بما علّمه من التبيّن والبيان**"[1]، حيث تعمّد الاستفتاح بالتّحميد، إدراكا منه للدّور الذي يلعبه في الإبلاغ والتّأثير في المتلقّي، كونه بنية تفاعليّة أكثر من كونها تخاطبيّة، لأنّ الاستفتاح " يكسب قوته من تلك الدّعوة التي يوجّهها إلى القارئ من جهة، ومن كونه مدرجا يرقى بالقارئ إلى متاهات النّص المعنويّة"[2]، أي إشراك المتلقّي في فعل القراءة والكتابة معا، فهو يتدرّج به إلى مكامن القصد من جهة، وخضوعه للسّلطة الدينيّة من جهة أخرى.

-الاستفتاح بالشّعر:

أمّا فيما يتعلّق بأدوات الاستفتاح نجد المرزوقي يبدأ شرحه لأبيات الحماسة مباشرة دون أي عبارة استفتاحيّة، ومن ذلك ما جاء في شرح قول " موسى بن جابر:

كَانَتْ حَنِيفَةُ لَا أَبَا لَكَ مَرَّةً عِنْدَ اللِّقَاءِ أَسِنَّةً لَا تُنْكَلُ

فَرَأَتْ حَنِيفَةُ مَا رَأَتْ أَشْيَاعُهَا وَالرِّيحُ أَحْيَانًا كَذَاكَ تُحَوّلُ

---

[1]- المرزوقي، شرح المرزوقي، المقدّمة، ص:3.

[2]- حبيب مونسي، نظرية الكتابة في النقد العربي القديم، دار الغرب للنّشر والتوزيع، وهران-الجزائر، دط، 2001/2000، ص:124.

هذا الكلام تهكّمٌ وسخريّةٌ، ولا أبا لك: بعث وتحضيض، وليس بنفيٍ للأبوّة، وخبر لا محذوف، لأنّ النيّة في لا أبا لك الإضافة، ولذلك أثبت الألف في أبا ..."[1]، يتّضح من خلال هذا القول أنّه دخل في صلب الشّرح مباشرة دون الاستعانة بأيّ أداة استفتاح، فعادة ما يلجأ المتكلّم إلى استفتاح كلامه بأدوات استفتاح بغرض إثارة انتباه القارئ إلى ما يلقى من كلام مثل: (يا، ها، أما، كلا، لأ)، أمّا المرزوقي في شرحه فقد خالف المتكلّمين في كونه شرع في الشّرح مباشرة، وهذا منهجه في كافة شرحه لديوان الحماسة لأبي تمّام.

وبالنّظر إلى شرح المرزوقي نجد غياب أدوات الاستفتاح في بداية شرحه لكلّ أبيات الحماسة، حيث ينطلق مباشرة من البسملة والحمدلة، والصلاة والسّلام على سيّدنا محمد صلى الله عليه وسلّم، ويمكن القول في هذا إنّ المرزوقي انطلق من روح المسلم المتشبّع بالجانب الدّينيّ الاسلاميّ، الذي يستفتح عمله بذكر الله عزّ وجلّ، ثم ينتقل مباشرة إلى الموضوع المراد شرحه، فهذا الفعل يجعل المتلقّي ينظر إلى الشّارح بعين الاحترام وإلى الشّرح بعين الثّقة والتّقدير، فالمرزوقي أدرك تأثير الجانب الدّينيّ ووقعه على نفسيّة المتلقّي في ذلك العصر، ولهذا تعمّد الاستفتاح به، وهذا ينمّ عن قدرة الشّارح الإبداعيّة واتّساع آفاقه المعرفيّة، ممّا جعل النّص الإبداعيّ يحدث وقعا لتهيئة أذهان وأسماع المتلقّين لاستقبال هذا الوافد، ممّا ينبّه إلى القدسيّة الدّينيّة لهذه العبارة ووقعها على نفسيّة المتلقّي، بعبارة أخرى حضور السّلطة الدينيّة في الاستفتاح تعني توجيه الملقي إلى المقاصد الشّخصيّة المراد بلاغها للمتلقّي.

2-الخاتمة(The Conclusion):

نالت الخاتمة كذلك حظّا وفيرا من اهتمامات النّقد العربيّ القديم، وهي تكتسي قيمة كبيرة عند النّقاد والشّرّاح على حدّ سواء، حتى قيل" اثنين من مكوّنات عتبات النّص أولهما الختم أو الخاتمة، وثانيهما العنوان"[2]، وقد وردت تحت تسميّات عدّة منها: الاختتام وحسن التّخلص،

---

[1]- المرزوقي، شرح المرزوقي،ج2، ص: 1430.

[2]- عبد الرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النص، ص:29.

والاستغلاق والختم، و"الخاتمة هي القاعدة التي يُرسى عليها العمل الأدبيّ، وهي آخر ما يبقى من النّص في ذهن المتلقّي، أو ما يطّلع عليه قارئ الرّسالة؛ وقد أطلق عليها بعض النّقاد القدامى الانتهاء"[1]، وهي تعدّ من بين العناصر الأساسيّة في خطاب الشّروح، ولها بناء خاص كذلك؛ وقد وردت في شرح المرزوقي على أوجه عديدة ومنها:

-الاختتام بالحمد أو التّضرّع أو الدّعاء:

يعدّ هذا النوع من الاختتام من أشهر أنواع الاختتام شيوعا؛ يكشف عن تشبّع الشّارح بالثّقافة الدّينيّة من جهة وتلبيّة لذوق القارئ من جهة أخرى، ونجده ماثلا في خاتمة شرح ديوان الحماسة للمرزوقي في قوله:" **قد سهّل الله وله الحمد، تعالى جدّه، بلوغ المنتظر من تميم شرح هذا الاختيار**"[2]، فهو يجري في تأليفه هذا على عادة الشرّاح في الاختتام، ما يدلّ على سلطة هذا النّوع من الاختتام عند العرب في العصر العبّاسيّ.

ثانيا/ جماليّات الجملة الاعتراضيّة:

يلعب أسلوب الاعتراض أو ما يسمى بالجملة الاعتراضيّة، – وهي جملة تعرض الكلام– من النّاحية الدّلالية دورا كبيرا في توضيح المعنى وتفسيره، فالشّارح يلجأ في عرض خطابه إلى كلّ الأساليب التي يرى أنّها الأنسب في إيصال المعلومة، حتى وإن كانت جملا لا محلّ لها من الإعراب، لكنّها لها دلالة يمكن للمتلقّي إدراكها، لأنّ" الاعتراض هو أن تذكر في البيت جملة معترضة لا تكون زائدة، بل يكون فيها فائدة"[3]. وهي تعتبر فضاء يتركه الشّارح عمدا بغية إفراغ طاقاته النّفسيّة التي تختلجه، من جهة، وتحمل توجيها لمقاصده من جهة أخرى.

---

[1]–غانم جواد رضا الحسن، الرّسائل الأدبيّة النثريّة في القرن الرابع للهجرة، العراق والمشرق الإسلامي، ص:372.

[2]– المرزوقي، شرح المرزوقي، الخاتمة، ص: 1885.

[3]– أسامة بن منقذ، البديع في نقد الشعر، تحقيق: أحمد بدوي، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، دط، 1960، ص:130.

وقد أدرك الشّارح أهميّة الجملة الاعتراضيّة وفهم أثرها على المتلقّي، حيث أنّها توضّح المعنى ممّا يحقّق الفاعليّة الدّلاليّة باعتبارها تركيبا لغويّا، على الرّغم من تقدير الشّرح لمجموعة من المضمرات، ومن ذلك نجد قول المرزوقي/الشّارح : " **ومعلوم أنّ طبع كلّ امرئ _ إذا ملك زمام الاختيار– يجذبه إلى ما يستلذّه ويهواه، ويصرفه عمّا ينفر منه ولا يرضاه**"[1]، فالشّارح يبرّر عدل أبي تمّام في اختياره لأشعاره في حماسته ويربط ذلك بالرّجوع إلى معيار الطّبع، حيث أنّ هذا الأخير هو الذي يجذبه إلى ما يستلذّه ويهواه ويصرفه عمّا يكرهه ولا يرضاه، غير أنّه أضاف إلى كلامه كلاما اعتراضيا، وقد أفاد هذا الكلام الانتقال بالحكم المطلق من طرف المرزوقي/الشّارح من وجه التّعميم إلى وجه التّخصيص، فقد أرجع في البداية عمليّة الجذب عند الشّعراء إلى معيار الطّبع، ثمّ خصّص الحكم في من يمتلك زمام الاختيار– **يملك حسن الاختيار**–، وبالتّالي أفادت الجملة الاعتراضيّة توضيح الكلام وتخصيصه أكثر، وهذا ما يضاعف قدرة الفهم عند المتلقّي وتسهيله، ممّا يجعله يحسّ بالطّمأنينة والأريحيّة ويجد اللّذة في القراءة والتّذوّق.

ومن المواضع التي وردت فيها الجملة الاعتراضيّة نجد ورودها في ثنايا شرحه لأشعار شعراء الحماسة، ومن ذلك قوله في شرح " قول بعض شعراء بلعنبر:

قَوْمٌ إِذَا الشَرُّ أَبْدَى نَاجِذَيْهِ لَهُمْ طَـارُوا إِلَـيْـهِ زَرَافَـاتٍ وَوُحْـدَانَـا

أراد أن يصف بني مازن بما يهتاج له قومه فينصرونه، فقال: هم قوم إذا ظهر لهم الشرّ واشتدّ سارعوا إليه غير متوقعين لتجمّع، ....وإبداء الناجذ–وهو ضرس الحلم–مثل لاشتداد الشّر"[2]، شرح المرزوقي معنى قول أحد شعراء بلعنبر، فقد ذكر المعنى العام للبيت الشّعريّ، بأنّ هؤلاء القوم إذا ما تعرضوا لشّر أو لمكروه تجدهم يتصدّون له بشكل جماعيّ أو انفراديّ، فقد بينّ المراد من قصد الشّاعر بشكل عام، بيد أنّه تفطّن إلى كلمة **(النّاجذ)** فبدت له أنّها

[1]– المرزوقي، شرح المرزوقي، المقدّمة، ص:4.

[2]– المصدر نفسه، ج1، ص: 27.

مستعصية على فهم المتلقّي فلجأ إلى شرحها، وقد أورد هذا الشّرح بين عارضتين، –كما هو معلوم أنّ الجملة الاعتراضيّة تدلّ على توضيح المعنى وتخصيصه– فالشّارح يدرك جيّدا هذا المبدأ فعمد إلى توظيفه، وهذا ما يدلّ على حذقه ونباهته في الشّرح.

ومن الأمثلة أيضا، ما قاله في شرح قول" هشام أخو ذي الرُّمّة:

تَعَزَّيْتُ عَنِ أَوْفَى بِغَيْلَانَ بَعْدَهُ عَزَاءً وَجَفْنُ العَيْنِ مَلْآنُ مُتْرَعُ

هشام هذا فجع بأخيه أوفى، وأتى عليه زمان مقاسيا لألآم الفجيعة به، ثمّ أصيب بعده بغيلان–وهو ذو الرّمّة–فيقول...الخ."[1]، شرح المرزوقي قول ذي الرّمّة فذكر أوّلا مناسبة القول الشّعريّ، ثمّ تبيّن له أنّ المشروح يمكن ألاّ يعرف المتحدّث عنه أصلا، فعمد إلى توضيحه فذكره في اعتراض الكلام على أنّه ذي الرّمة، وهذا ما أفاد توضيح المعنى وتخصيصه.

ومنه فكثرة ورود الجمل الاعتراضيّة في شرح المرزوقي، وتوظيفها يعكس هموم الشّارح وهموم المجتمع–فهم مراد الشّارح–وتصدّيه للمشكلات التي كانت تؤرّقهم.

ثالثا/ جماليّات التّشكيل البلاغيّ والأسلوبيّ:

عمد المرزوقي/الشّارح في شرح حماسة أبي تمّام إلى شرح الصّور البيانيّة وعرضها بما يناسب طبائع النّاس وأمزجتهم، جاعلا هدفه نقل العاطفة والفكرة في صورة تفجّر أفق توقّع المتلقّي بالتّحقيق أو الخيبة، فتصيبه الدّهشة. فقد أقرّ النّقاد بعلاقة الصّورة والخيال على أنّها قويّة: " إنّ أيّ مفهوم للصّورة لا يمكن أن يكون إلّا على أساس مكين من مفهوم متماسك للخيال الشّعري نفسه، فالصّورة هي أداة للخيال ووسيلته الهامّة التي يمارس بها فاعليّته ونشاطه. وهي تشكّل الوعاء الذي يستوعب تفاصيل التّجارب ومشاهداته، فهي تعمل على تجسيم أبعادها وإبراز ملامحها بوسائل البيان المختلفة.

وعليه، فلا غنى للمبدع عن الصّورة في جميع مجالاته سواء في فرحه أو قرحه، ولهذا وجّه النّقاد اهتمامهم إليها، وجعلوها أساسا يفاضلون به بين الشّعراء فيقدّمون أحدهم عن الآخر،

[1]– المرزوقي، شرح المرزوقي، ج1، ص:793.

وقد أدركوا قدرة تأثيرها على المتلقّي، فهي نتاج عاطفة الأديب، وهي أداته الفنّية، وهي مرتبطة بطاقات ذهنيّة وغير مقيّدة بقيود، فتنطلق آخذة بعنان الخيال كالتّشبيه والاستعارة والكناية ...

-**التّشبيه:** يعدّ التّشبيه من بين أقدم الصّور البيانيّة التي لها وقعها الكبير في نفسيّة المتلقّي، فهو يعتبر "وسيلة لتنشيط الحواس وإلهابها"[1]، وقد أدرك البلاغيون والنّقاد العرب القدماء الأثر النّفسيّ البالغ الذي يتركه التّشبيه في نفس المتلقّي؛ من خلال حديثهم عن أفضل الأبيات تشبيها من ذلك قولهم: "التّشبيه ما وقع بين شيئين اشتراكهما في الصّفات؛ أكثر من انفرادهما ليبيّن وجه الشّبه بلا كلفة"[2]، لذلك أولوه عناية بالغة، وقد حرص المرزوقي/الشّارح على حرصه وتحليله تحليلا وافيّا لتوضيح معنى الشّعر وتعميق فهمه عند المتلقّي، والأمثلة في ذلك كثيرة نذكر منها: قوله في شرح التّشبيه الوارد في قول " دريد بن الصمّة :

وَكُنْتُ كَذَاتِ البَوِّ رِيعَتْ فَأَقْبَلَتْ إِلَى جَلَدٍ مِنْ مِسْكٍ سَقْبٍ مُقَدَّدِ

بين ماذا أراد من أخيه لما أراد وقايته والذب عنه فقال: كنت كناقة لها ولد، فأفزعت فيه لما تباعدت عنه في مرعاها، فأقبلت نحوه، فإذا هو بجلد مقطّع، وشلو مبدّد، كأنّه انتهى إلى أخيه، وقد فرغ من قتله ومزّق كلّ ممزّق، والبوّ أصله جلد فصيل يحشى تبنا لتدرّ عليه، فاستعاره للولد"[3]، شرح المرزوقي في هذا القول التّشبيه شرحا مفصّلا، مجيدا في تحليل عناصره، وخاصّة في توضيحه لحالة الحزن والفزع الذي انتاب النّاقة جرّاء رؤية فصيلها الممزّق، وأصاب الشّاعر المفجوع برؤية أخيه المقتول. فهذا التّفصيل مردّه عناية الشّارح/ المرزوقي بالمتلقّي، ورغبته في إيصال الصّورة إليه، كونه يدرك مكانة التّشبيه في نفس المتلقّي ويعي جيّدا قدرته على التّأثير فيه، لذلك جاء تفصيله عمدا بغية إيصال الفكرة التي يريدها إليه.

---

[1]- عزّ الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص:132.

[2]- يحي بن حمزة العلوي، الطراز لمعرفة أسرار البلاغة وعلوم حقائق الاعجاز، تحقيق: الهنداوي، ج1، المكتبة العصريّة، صيدا- بيروت، ط1، 2002، ص:273.

[3]- المرزوقي، شرح المرزوقي، ج1، ص:817.

-**الاستعارة** تلعب الاستعارة دورا كبيرا في الاقناع ذلك أنّها "أحد أعمدة الكلام وعليها المعوّل في التّوسّع والتّصرّف، وبها يتوصّل إلى تزيين اللّفظ وتحسين النّظم والنّثر"[1]، أي أنّها تستخدم كأداة في تحسين الكلام وتزيين الألفاظ، وقد تفطّن المرزوقي للقيمة الكبيرة للاستعارة، فعمد إلى توضيحها من خلال شرحه للأبيات الشّعريّة، ومن ذلك شرحه لقول "أحد الشعراء (لم يذكر اسمه):

وَفَارِسٍ فِـي غُـمَـارِ المَوْتِ مُنْغَمِـسٍ إِذَا تَـأَلَّـى عَـلَى مَكْـرُوهَـةٍ صَـدَقَـا

جعل للموت غِمَارًا على التّشبيه بالماء، ثمّ جعله منغمسا فيها فحسنت الاستعارة جدّا"[2].

وقف في هذا البيت على تشبيه الشّاعر الموت بالماء، أي أنّه ذكر المشبّه الموت وحذف المشبّه به الماء وأبقى على قرينة دالة عليه وهي "غمار"، وهذا على سبيل الاستعارة المكنيّة كما ذكر، فقد بيّن المرزوقي /الشّارح أنّ الشّاعر استعار اللّفظ في غير موضعه الحقيقيّ (ذكره مع الموت مجازيّا)، في حين يستخدم الماء، وهذا من باب الاستعارة.

أدرك المرزوقي قيمة الاستعارة في توضيح المعنى وتقويّته، لذلك كان حريصا على إظهارها في شرحه لديوان الحماسة، لتوضيح الصّورة الشّعريّة من جهة، ولإثارة انتباه المتلقّي والتّأثير فيه من جهة أخرى، وذلك لما تحقّقه في غرابة اللّفظ (غمار الماء) وانحراف عن الكلام العاديّ المألوف (غمار الماء)، يقول ابن سينا:" واعلم أنّ الرونق المستفاد بالاستعارة والتّبديل سببه الاستغراب والتّعجّب. وما يتبع ذلك من الهيبة والاستعظام والرّوعة، كما يستشعره الإنسان من مشاهدة النّاس الغرباء، فإنّه يحتشمهم احتشاما لا يحتشم مثله"[3]، تعدّ الاستعارة مثالا واضحا

---

[1]- القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق و شرح محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، مطبعة عيسى البابي الحلبي و شركاؤه، سوريا، دط ، د.ت، ص: 428.

[2]- المرزوقي، شرح المرزوقي، ج1، ص:59.

[3]- ابن سينا، الخطابة من كتاب الشّفاء، تحقيق: محمد سليم، الإدارة العامّة للثّقافة، القاهرة، دط، 1954، ص: 203.

على تعدّد المعاني، كما أنّها تعمل على إثارة المشاعر والتّأثير على العواطف بشكل واضح، وهي تملك قوّة كبيرة على الإيحاء والإيماء، وهذا ما يمنحها القوّة والتّأثير والإقناع.

-**الكناية:** تعدّ الكناية من ألوان التّعبير البيانيّ، وهي تتضمّن تعبيرا مكثّفا وموجزا للعبارة، (سبق توضيحه في الفصل الأوّل)، وفيها الصّورة " تنتج عن تقارب بين حقيقتين متباعدتين نوعا ما، عفويّة التّخييل لا تخضع لتقارب واع في ذهن القارئ، بل بالعكس، تنتج التحاما خاصّا من خلال خروقاتها"[1]، فهذا التّحليل لمعنى الكناية، يوضّح أنّها ناتجة عن المقاربة بين حقيقتين متباعدتين، بحيث تحدثان خروقات في الكلام ناتجة عن تخييل عفويّ، ويتلمّسها الأديب بحكم ذوقه وحسّه الفنّي المرهف، وهذا ما يعكس الجانب الجماليّ في أسلوبها. وقد كثر ورودها في شرح المرزوقي لديوان الحماسة، بحيث كان حريصا على إظهارها في ثنايا الشّرح؛ من خلال تواجدها في بعض الأبيات الشّعريّة، ومن ذلك شرح المرزوقي لقول " ابن عاديا اليهوديّ:

إِذَا المَرْءُ لَمْ يُدَنِّسْ مِنَ اللُّؤْمِ عِرْضَهُ فَـكُـلُّ رِدَاءٍ يَـرْتَـدِيـهِ جَـمِـيـلُ

يقال: دنس دنسا، وتدنّس تدنّسا، إذا تكلّفه. فيقول: إذا لم يتدنّس الرّجل باكتساب اللّؤم واعتياده، فأيّ ملبس لبسه بعد ذلك كان حسنا جميلا. ذِكْرُ الرِّدَاء هَاهُنَا مُسْتَعَارٌ، وقد قيل: رَدَّاهُ الله رِدَاءَ عملِه، فَجُعِلَ كِنَايَةً عَنْ مُكَافَأَةِ العبدِ بِمَا يَعْمَلُهُ، أو تشهيره بِهِ، كَمَا جعله هذا الشّاعر كنايَةٌ عَنْ الفِعْلِ نَفْسِهِ"[2]. أشار في شرح هذا البيت الشّعريّ إلى أنّ القائل قد استعار لفظ الرّداء لغير موضعه، وقد وضّح المعنى من خلال قول للعرب: "ردّاه الله رداء عمله"، وبيّن أنّ في هذه الحالة يقع كناية، وأشار بعد ذلك إلى أنّ الشّاعر كان قصد المعنى ذاته، أي مكافأة العبد بما يعمله أو التّشهير به.

فهناك علاقة وطيدة بين الشّرح والكناية، ذلك أنّ المرزوقي كان يشرح القول فيوضّحه ويبسّطه للمتلقّي، ولا يقف عند دلالته المعنويّة فقط، بل كان يتجاوز ذلك ليكشف عن ما

---

[1]- جاكوب كورك، اللّغة في الأدب الحديث، بين الحداثة والتّجريب، ترجمة: ليون يوسف وعزيز عمانويل، دار المأمون للترجمة والنّشر، بغداد، العراق، ط1، 1989، ص: 234.

[2]- المرزوقي، شرح المرزوقي، ج1، ص:110.

يتضمّنه من تعابير كنائيّة، وكان هذا الفعل مقصودا، إدراكا منه بما تحمله هذه التّعابير من قوّة وجماليّة في الكلام، فهي" أبلغ في التّعظيم وأدعى إلى التّقديم"[1]، ولهذا حرص على كشفها وتجليّتها للقارئ من خلال مواطنها الشّعريّة المختلفة، فكانت تضفي على الكلام وضوحا وتأكيدا، وعلى القارئ إقناعا وإعجابا، فهي تؤثّر في النّفس وتمكّن الصّورة من القلب والعقل معا، بما تحمله من إيجاز في اللّفظ، وجماليّة في التّعبير، حيث تفسح المجال واسعا للذّهن؛ كي يقيم علاقات تؤدّي به في النّهاية إلى الاقتناع العقليّ بالحقيقة التي يريد المتكلّم إثباتها.

-**الاستفهام:** يعدّ الاستفهام من أبلغ الوسائل التّعبيريّة تأثيرا في نفسيّة المتلقّي، وهذا ما يتأكّد في قول **حسني عبد الجليل يوسف:** "الاستفهام من ناحيّة أخرى يمثّل ثقة في المتلقّي حينما يكون موجّها إليه، أو يفترض عند المتلقّي مستوى من الوعي والصدق يجعله قادرا على الفهم والافهام، وهذا جزء داخل في إطار العمل الأدبيّ يعني " أنّ المبدع حين يصطنع جدلا مع المتلقّي يكون قد أشركه معه في بناء المعنى إشراكا ضمنيًّا، ويكون قد أعطاه حقّ النّقض، وهو أهمّ ما يميّز الاستفهام عن غيره من الأساليب"[2]. أي أنّ الاستفهام هو أسلوب تعبير الغرض منه هو إشراك المتلقّي في بناء المعنى المقصود.

نجد حضور الاستفهام في شرح المرزوقي لديوان الحماسة لأبي تمّام، بيد أنّه لم يكن حضورا مباشرا صريحا كما اعتدنا في الاستفهام، حيث نقف على السّؤال وجوابه مباشرة، فالمرزوقي حذف أداة الاستفهام، وعبّر عنها بأفعال جواب تدلّ على أنّ هناك استفهاما، أي سائل ومسؤول، فالسّائل هو المتلقّي؛ أي الذّات المشروح لها، ولم يكن محدّدا في صفة شخص بعينه، والذي كما سبق ورجّحنا هو شخصيّة من ميدان الأدب أو متذوّق له واستعصت عليه

---

[1]- أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، ج2، مكتبة الخانجي، القاهرة ، ط5 ، 1985، ص: 7.

[2]- حسني عبد الجليل يوسف، أساليب الاستفهام في الشعر الجاهلي (التراكيب والمواقف والدّلالة) دراسة نحويّة وبلاغيّة لأساليب الاستفهام في ضوء الموقف الشّعري، دار المعالم الثقافيّة، السعوديّة، ط1، 2001، ص:3.

بعض المسائل كما توضّحه المقدّمة، أو هو متلقّي الشّعر على وجه العموم وأَشْكَلَ عليه فهم الشّعر المجموع في ديوان الحماسة لأبي تمّام، أمّا المسؤول فهي الذّات الشّارحة–المرزوقي، والتي كانت تورد بعض الأفعال التي تعبّر بها عن الاستفهام، يتّضح ذلك في قول المرزوقي: "**وكنت سألتني عن شرائط الاختيار، وقلت إنّي أتمنّى أن أعرف..**،"[1] فهذه الأفعال دلّت على أنّ المرزوقي يريد أن يشرك معه المتلقّي في العمليّة الإبداعيّة، ويريد أن يبيّن أنّها جاءت تلبيّة لحسّ المتلقّي، وهذا ما كشف عن مكانته في السّاحة النّقديّة، فهذه الأسئلة لا توجّه لعامة النّاس، بل لخاصّتهم ممن هم أقدر على تقديم إجابات شافيّة لهم، وعليه يمكن القول أنّ المرزوقي كان من بين الشّخصيات المهمّة في السّاحة الفكريّة في عصره، ولمّا كان عمله جاء إجابة لهذه التّساؤلات فإنّه يعتبر منارة في السّاحة النّقديّة، والتي يُستند إليها في الدّراسات الفكريّة والنقديّة؛ وهو الأمر الذي أثبتته الدّراسات التي جاءت بعده، كيف لا وقد عدّ أوّل شرح ناضج في عصره.

ونجد المرزوقي يوظّف الاستفهام في ثنايا شرحه للأبيات الشعريّة كذلك، من ذلك قوله في شرح " قول يحي بن زيّاد:

وَلَـوْ خِفْـتُ أَنَّي إِنْ كَفَفْـتُ تَحِيَّتِي تَـنَـكَّـب عَـنِّي رُمْـتُ أَنْ يَـتَـنَـكَّا

وقوله لو خفت يريد بخفت رجوت، وهم يضعون كلّ واحد من الرّجاء و الخوف موضع الآخر، ألا ترى قوله تعالى:﴿إِنَّهُمْ كَانُوا لاَ يَرْجُونَ حِسَابَا﴾(سورة النبأ، الآية 27)، أي لا يخافون."[2]، شرح المرزوقي المراد بقوله "**لو خفت**" بأنّ المقصود بها رجوت، وربط الرّجاء بالخوف، واستشهد على ذلك باستحضاره لآية من سورة النّبأ ليدعم صحّة ما يذهب إليه، وفي استحضاره لها استبقها باستفهام، ولعل السّائل يسأل ما علةّ لجوئه للاستفهام وهو بصدد توضيح الجانب المعنويّ، فالإجابة راجعة إلى الأثر البلاغيّ الذي يتركه الاستفهام في نفسيّة

[1]– المرزوقي، شرح المرزوقي، المقدّمة، ص: 3.

[2]– المصدر نفسه، ج2، ص: 1117.

المتلقّي، فهو لا يريد من المتلقّي إجابة، وعليه فالاستفهام مجازيّ، أي يخرج إلى غرض بلاغيّ يفهم من سيّاق الكلام، فما الغرض هنا؟، إنّ الغرض من الاستفهام في هذا السيّاق هو خلق نوع من التّشويق في نفس المتلقّي، فينتظر الجواب الذي سيقدّم له من الشّارح، ممّا يجعله يمعن في الشّرح، ويتفاعل معه، وهذا موطن من مواطن الإبداع التي تدلّ على نبوغ الشّارح. ونجد ذلك في قوله لأحد الشّعراء (لم يذكر اسمه):

" وَإِنَّـا لَمَشَّـاؤُونَ بَـيْـنَ رِحَـالِـنَـا إِلَـى الـضَّـيْـفِ مِـنَّـا لَاحِـفٌ وَمُنِيـمُ

إنّا "لمشّاؤون" إِبَانَةٌ عَنْ حُسنِ خِدْمتِهِمْ للضَّيْفِ، وعن قُرْبِ مَحَطِّهِ من رِحَالِهِمْ وَمقَارِّهِمْ، وقوله "مِنَّا لَاحِفٌ وَمُنِيمُ" يُرِيدِ: ومنَّا مُنِيمٌ، فحذف لأنّ المرادَ مفهوم...، واللّاحِفُ والمُنِيمُ إنّمَا يَنهضَانِ بعدَ تَقَضّى والإيناس، ألا ترى قول الآخر:

أُحَـدّثُـهُ إنَّ الحَـدِيـثَ مِـنَ الـقِـرَى وَتَعْـلَـمُ نَـفْـسِي أَنّـهُ سَوْفَ يَـهْجَـعُ"[1]

شرح المرزوقي البيت الشّعريّ موضّحا الجانب المعنويّ، حيث بيّن أنّ المقصود به هو أنّ المتحدّثين يفخرون بحسن خدمتهم للضّيف، وقد استشهد في شرحه بقول شعريّ لغيره، غير أنّه أورد قبله استفهاما "**ألا ترى قول الآخر**" فهذا الاستفهام غير حقيقيّ، إذ أنّه لا ينتظر منه جوابا، فخرج إلى غرض بلاغيّ وهو: التّشويق، فالشّارح يريد جعل القارئ متفاعلا معه في الشّرح فلجأ إلى خلق نوع من التّشويق عن طريق أدوات الاستفهام فاستخدم "ألا" التي مكّنته من ذلك.

من خلال استطلاعنا لجلّ الشّرح؛ وجدنا أنّ أداة الاستفهام الموظّفة هي "**ألا**" والتي تدلّ على التّشويق، والاختيار لها كان عمديّا، من أجل خلق تفاعل بينه وبين المتلقّي، وتفطّن المرزوقي لهذه الجزئيّة في الشّرح يعكس مهارته، وكفاءته الإبداعيّة فيه.

– **التّكرار**: يعدّ التّكرار ظاهرة أسلوبيّة تتجلّى في تكرار بعض الألفاظ داخل الكلام لا من باب إحداث جرس موسيقيّ، وإنّما بهدف دلاليّ،" فهو يساعد أوّلا على التّبليغ والإفهام، ويعين

[1]– المرزوقي، شرح المرزوقي، ج2، 1577.

المتكلّم ثانيّا على ترسيخ الرّأي والفكرة في الأذهان، فإذا ردّد المحتجّ لفكرة ما، أُدْرِكَتُ مَرَامِيهَا، وَبَانَتْ مَقَاصِدُهَا، ورَسَخَتْ فِي ذِهْنِ المُتَلَقِّي، وَإِنْ رَدَّدَ رَابِطًا حُجَاجِيًّا أَقَامَ تَنَاغُمًا بَيْنَ أَجْزَاءِ الخِطَابِ، وَأَكَّدَ الوِحْدَةَ بَيْنَ الأَقْسَامِ أَوْ أَوْهَمَ المُتَلَقِّي بِهَا"[1]. يلجأ المحاجج إلى هذه التّقنيّة اللّغويّة لتثبيت كلامه، وترسيخ أفكاره، ونقل معتقداته، لتصل إلى المتلقّي فيقنع بها.

وإذا عدنا إلى شرح المرزوقي نجد أنّه يوظّف هذه الظّاهرة بكثرة في شرحه من ذلك مايلي: شرحه لقول "عبد اللّه بن الدّمينة الحثعمي:

فَلَمَّا رَأَتْ أَنْ لَا وِصَالَ وَأَنَّهُ مَدَى الصُّرْمِ مَضْرُوبٌ عَلَيْنَا سُرَادِقُهْ

قوله أنّ (لا وصال) أنّ فيه مخففّة من أنّ الثقيلة، يريد أنّه لا وصال. ألا ترى أنّه عطف عليه وأنّه مدى الصّرم. ووصال انتصب بلا، وخبره محذوف، كأنّه قال لا وصال بيننا، والجملة في موضع خبر أنّ"[2]. من الواضح أنّ الشّارح قصد تكرار لفظة "وصال" وذلك ليوضّح هذه الكلمة، ويبيّن حكمها الإعرابي من خلال البيت الشّعري.

يلاحظ أنّ المرزوقي اعتمد على ظاهرة التّكرار بكثرة في شرحه وذلك ليجعل خطابه أشدّ تأثيرا وأكثر اقناعا، يستعين المتكلّم بالتّكرار في كلامه وذلك" ليقوّي حجّته في كلّ مرّة يتلفّظ بها، وذلك على الرّغم من أنّ الألفاظ هي لم تتغيّر، ولكن المتغيّر المصاحب للتّلفظ هو الأثر التّداوليّ الذي يريد تحقيقه[3]، وبذلك فالتّكرار ظاهرة مقصودة في الكلام، لتحقيق مقاصد حجاجيّة ودلاليّة.

من خلال ما سبق يتبيّن لنا أنّ ظاهرة التّكرار في شرح المرزوقي لم تأت عبثا، وإنّما حملت دلالات وأبعادا فنّية يهدف من خلالها إلى تحقيق أهداف دلاليّة وبلاغيّة، فقد حمل التّكرار مقاصد الشّارح، وساعده في توضيح خطابه والإقناع به، وجسّد تجربته في الشّروح، وهذا ما أكّد على كفاءته اللّغويّة في الموقف التّواصليّ.

---

[1]– ساميّة الدّريدي، الحجاج في الشعر العربي القديم، عالم الكتب الحديث، إربد– الأردن، ط1، 2007، ص: 168.

[2]– المرزوقي، شرح المرزوقي، ج1، ص: 1264.

[3]– عبد الهادي بن ظافر الشّهري، استراتيجيات الخطاب، ص: 493.

-التّوسّع/الاطناب في الشّرح:

أساليب التّعبير في اللّغة العربيّة ثلاثة، إيجاز ومساواة وإطناب، وقد عرّف النّقاد البلاغة العربيّة: "بأنّها الإيجاز من غير عجز، والإطناب من غير خطل"[1]، فالإيجاز يعني الاختصار في الكلام، وهو التّعبير عن معاني كثيرة في كلام موجز من غير عجز ولا تقصير، أمّا الإطناب فيعني التّوسّع في الفكرة وشرحها لكن من غير العيّ أو الخطل *. وكانت العرب تتّخذ كلّ نوع من أنواع التّعبير حسب الموقف المقاميّ التّواصليّ، تحت شعار "لكل مقام مقال"، فإذا كانوا في سياق الأمثال والحكم مثلا استخدموا الأمثال والحكم لأنّها تتميّز بطابع الإيجاز.

عند العودة إلى شرح المرزوقي نجده يعمد إلى التّوسّع في شرحه للأبيات الشّعريّة لدرجة لافتة للانتباه، وقد أشار إلى ذلك النّقّاد بقولهم: "وفي أسلوب المرزوقي أيضا استطالة عجيبة، يفصل بين المبتدأ وخبره أو بين الفعل ومفعوله؛ بعبارة طويلة يضلّ القارئ في ثناياها حتى يهتدي إلى ارتباط الكلام"[2]، فهو يتعمّد في كثير من الأحيان إلى التّوسّع المستفيض في الشّرح، ونجد مثال ذلك قوله في شرح قول " أبي خراش الهذلي:

حَمَدْتُ إِلَهِي بَعْدَ عُرْوَة إِذْ نَجَا خِرَاشٌ وَبَعْضُ الشَّرِّ أَهْوَنُ مِنْ بَعْضِ

خراش مصدر خارشته، أو جمع خرش وهو الأثر كالخدش؛ ومنه تخارش الكلاب: مزّق بعضهم بعضا، والخراش: سمة مستطيلة كاللّذعة الخفيّة، ويقال بعير مخروش، والمخرش: اسم لما يؤثر به خشبة كان أو غيرها"[3]، الملاحظ أنّ المرزوقي يقف على الجانب المعنويّ

---

[1]-عبد العزيز،عتيق، في البلاغة العربيّة "علم المعاني"، دار النهضة العربيّة، بيروت-لبنان، ط1، 2009، ص:8.

* - **العي:** عدم القدرة على النطق، **الخطل:** الاضطراب

[2]- المرزوقي، شرح المرزوقي، ج1، ص:17.

[3]- المصدر نفسه،ج1، ص:782.

للّفظة **(خراش)** محاولا تبسيطها للمتلقّي لغرض الفهم والاستيعاب، بيد أنّه لا يتوقّف عند هذا الحدّ؛ بل يواصل قوله: "فأمّا أبو خراشة من بيت الكتاب:

أَبَــا خُــرَاشَــةَ أَمّا أَنْـتَ ذَا نَفَــرٍ فَـإِنَّ قَـوْمِـي لَـمْ تَـأْكُـلْهُـمْ الضَّبْـعُ

فقد روي بضمّ الخاء وكسرها، فخراشة يجوز أن يكون من خرش لعياله، أي كسب، ويكون من باب عمالة وعجالة وصبابة وما أشبهها، وخراشة منه من باب ولاية ونكابة وما أشبههما، ....الخ"[1]، نلاحظ من خلال هذا القول أنّه يحاول أن يعزّز شرحه بالإحالة إلى قول شعريّ لشاعر آخر؛ ثمّ يقدّم الروايات المختلفة المتعلّقة بالحركة الإعرابيّة مواصلا شرح الجانب المعنويّ، وليؤكد ما ذهب إليه يورد قصة ورد فيها لفظة **(خراش)** دعما لشرحه، فيقول: " **وأبو خراش هذا كان خراش ابنه وعروة أخوه، اصطحبا في متصرّف لهما فأسرّهما بطنان من ثمالة: بنو رزام وبنو بلّال، وكانوا موتورين فاختلفوا في الإبقاء عليهما وقتلهما، فمال بنو بلّال إلى قتلهما....الخ**"[2]. ثمّ يستحضر حكاية عن الأصمعيّ وأبي عبادة يعزّز بهما حديثه عن أبي خراشة، ويمضي بعد ذلك ويستشهد بأبيات شعريّة توضّح ذات المعنى، ليعود إلى أقوال النقّاد فيستحضر حديثا للنّاقد أبي العبّاس المبرّد، كل هذه الاستشهادات والتّمثيلات من أجل إيصال مقاصده للمتلقّي في صورة واضحة وسهلة .

ومن ذلك أيضا قوله في شرح " قول أبي خراش الهذلي:

وَلَـكِنَّـهُ قَـدْ نَـازَعَـتْـهُ مَـجَـاوِعٌ عَـلَى أَنَّـهُ ذُو مِـرَّةٍ صَـادِقِ الـنَّـهْضِ

لكن المخفّفة استدراك بعد نفي، والمشدّدة وإن كان للتّحقيق فيه معناه، فَلَمَّا نفى عنه ما قدمه في البيت الذي قبله، استدرك على نفسه إثبات ما يتضمّن هذا البيت له"[3]، فقد وقف المرزوقي على جانب المعنى بالتّطرّق للحكم النّحويّ لـ: لكن، حيث بيّن أنّها تفيد الاستدراك

---

[1]- المرزوقي، شرح المرزوقي،ج1، ص:783/782.

[2]- المصدر نفسه، ج1، ص: 783.

[3]- المصدر نفسه، ج1، ص:789.

وقد جاءت مخفّفة مسبوقة بنفي، وقد وضّح الشّارح أنّ الشّاعر لمّا نفى عنه بعض الصّفات التي أوردها في البيت السّابق، عاد في هذا البيت ليستدرك ما تضمّنه من صفات لنفسه – الصّفات هي الصّبر على الجوع والقوّة والصّدق– وفي هذا نبرة من الفخر والاعتداد بالنّفس.

ولم يتوقف المرزوقي /الشّارح عند هذا الشّرح؛ بل أردفه بالإشارة إلى رواية لغيره تسند ما يقول، فذكر:" **ويروى: ولكنّه قد لوّحته مخامصٌ، ومعنى لوّحته غيّرتْهُ، والمخامص: جمع مَخمصةٌ، وهي خلاءُ البطن من الطّعام جُوعاً**"[1]، أي أنّ المرزوقي يعمل على توضيح المعنى؛ بدعم كلامه بروايات غيره ليؤكّد صحّة ما ذهب إليه، ولا يتوقّف عند هذا الحدّ؛ بل يؤكّد شرحه أكثر بكلام من الحديث النّبويّ الشّريف حيث قال: **وفي الحديث« تَغْدُ الطَيرُ خماصًا وتروحُ بطانا»**"[2]، أي أنّه أراد أن يبّين أنّ ما ذهب إليه في شرح كلمة (خماصا)، يوافق ما جاء في الحديث النّبوي الشّريف، وهذا تأكيد لصحّة شرحه.

وربّما يخيّل للقارئ بأنّ المرزوقي سيتوقف بشرحه عند هذا الحدّ بعد أن استجلى المعنى واتّضح، غير أنّنا نجد العكس، فهو يواصل شرح ذات الكلمة، ويتوسّع فيها فيقول:" **والمجاوع مثل المخامص، والخصال التي تحمل النّفوس على الصّبر على الجوع، والخمّاصة مخامص ومجاوع، فيقول: كما انتفى عنه تلك الأوصاف الذّميمة جاذبته في مساعيه، ومتصرّفاته لمباغيه الشّريفة ومطالبه مجاوع أو مخامص، يريد خصالا تجوّع فيها النّفس وتفطم فيها عن لذيذ الطعم.**"[3]، يغطّي الشّارح معاني الكلمة بالشّرح من جميع الجوانب، وبعد أن يفرغ من لفظة ينتقل إلى غيرها في ذات البيت الشّعريّ، فنجده يواصل شرح المفردات الأخرى في ذات البيت فيقول: "وهو ذو قوّة، إذا نهض في الأمور صدق فيها، ولم يكذب فعل من يأتي الشّيء تحذيرا أو ريّاء. وقوله: "**صادق النّهض" جعل الصدق للنّهض، وإن كان الفعلان له ولذلك جاء نكرة**

[1]– المرزوقي، شرح المرزوقي، ج1، ص:789.

[2]– المصدر نفسه، ج1، ص:789.

[3]– المصدر نفسه، ج1، ص:789.

تقديره: ذو مرّة صادق نهضته، وأصل النّهوض البراح من الأرض، ومنه النّاهض: الفرخ الذي وفر جناحاه فنهض للطيران"[1].

هكذا، نجد أنّ المرزوقي يستفيض في شرحه للمفردات، باستحضار أقوال النّقاد والشّعراء، ونجده في سياقات أخرى يضرب الأمثال مستدعيًا مواردها، وفي أخرى يستحضر النّص القرآنيّ أو الحديث النّبويّ الشّريف، وهي منهجيّته في أغلبية الشّرح، **ولعل السّائل يسأل ما الجدوى من كلّ هذا الشّرح؟**، فنجيب إنّ هذا الشّرح المستفيض يعبّر عن الحمولة المعرفية والقيمة العلميّة التي كان المرزوقي يتميز بها في زمانه، فقد كان علامة ثقافيّة بل أيقونة بارزة في العصر العبّاسيّ – وهي سمة كلّ المثقّفين آنذاك، التي تعكس خصوصيّة العصر – تجمع بين معارف في النّحو والبلاغة والصّرف والنّقد وحياة الشّعراء ومناسبات القصائد وحفظ لكتاب الله تعالى ولكلام نبيّه صلى الله عليه وسلّم من جهة، واهتمامه بالمتلقّي من جهة أخرى، فهو يدرك جيّدا قيمة المتلقّي كطرف آخر في خطاب الشّروح، باعتباره خطابا نقديّا تواصليّا. واللاّفت للانتباه في هذا الشّرح لحماسة أبي تمّام هو التّوسّع والإطناب فيه؛ الذي لا يدفع القارئ إلى الملل أو الضّجر منه، وإنّما يجد نفسه أمام بحر فكريّ كلّما ازداد غوصا ازداد معرفة، وهذا ما يحيل إلى كفاءته التّواصليّة في الشّرح، وبالتّالي قدرته على التّأثير في القارئ واستمالته.

-الإيجاز في الشّرح:

كثيرا ما يلجأ المتكلّم إلى الإيجاز في كلامه لاعتبارات شتّى، كأن يكون الكلام واضحا ومفهوما عند المتلقّي وليس بحاجة إلى إسهاب وتفصيل، والإيجاز هو: " الاختصار والاكتفاء بيسير القول إذا كان المخاطب عالما بمرادها فيه"[2]، فالمتكلّم يتجنّب الإسهاب في الكلام إذا

---

[1]-المرزوقي، شرح المرزوقي، المقدّمة ، ج1، ص789.

[2]- مختار عطيّة، الايجاز في كلام العرب ونص الاعجاز "دراسة بلاغيّة"، دار المعرفة الجامعيّة، مصر، دط، دت، ص:37.

كان المقام لا يستدعي ذلك؛ ويكتفي بذكر الكلام الذي يقتضيه الحال ويعين المتلقّي على الفهم.

وعلى الرّغم من أنّا أشرنا في العنصر السّابق إلى أنّ المرزوقي يطيل الشّرح ويتوسّع فيه من زوايا كثيرة، إلّا أنّنا نجده في بعض الحالات يلجأ إلى الإيجاز متجنّبا الإطالة والتّوسّع في الشّرح كقوله في شرح قول " شاعر لم يذكر اسمه:

وَأُقْسِمُ لَوْ خَرَّتْ مِنْ اِسْتِكَ بَيْضَةٌ لَمَا انْكَسَرَتْ لِقُرْبِ بَعْضِكَ مِنْ بَعْضِ

الخُرُورُ: السُّقُوطُ لِلْوَجْهِ، وخرّ الماءُ المكانَ: جعل فيه أخاديد، والخرخار: الماء الكثير الجاري"[1]، اكتفى المرزوقي/الشّارح بالوقوف على الجانب المعجميّ للألفاظ فقط؛ دون أن يتطرّق لا إلى الجانب النّحويّ ولا إلى الجانب البلاغيّ؛ لأنّ المعنى كان واضحا جليّا وليس بحاجة إلى إبانة، وقد تضمّن استخفافا بالمتحدّث إليه، حيث يظهر من خلال القول أنّه يوجّه كلامه إلى شخص بَدِينٍ، ويستخفّ من بدانته، فهو لم يصرّح بهذا المعنى، إلّا أنّه واضح من سياق الكلام، حيث يقول: " **وهذا الحذف يفضّله سائر العرب، فهو في كلامهم كثير لحبّ الاستخفاف، وتارة للضّرورة، لأنّ النّفس تذهب فيه كلّ مذهب**"[2].أي أنّ النّفس تجد ضالّتها في الإيجاز والحذف، فتقبل على النّص فهما وتذوّقا واستراحة نفسيّة، بمعنى أنّه يحدث نوع من التّوافق النّفسيّ بين النّص والمتلقّي، هذا التّوافق يترجم من خلال الشّعور بتقبّل النّص والإعجاب بما جاء فيه.

ومن مواضع الإيجاز كذلك نجد قوله في **شرح** " أحد الشعراء (لم يذكر اسمه):

لَا أَكْتُمُ الأَسْرَارَ لَكِنْ أَنُمُّهَا وَلاَ أَتْرُكُ الأَسْرارَ تَغْلِي عَلَى قَلْبِي

وَإِنَّ قَلِيلَ العَقْلِ مَنْ بَاتَ لَيْلَةً تُقَلِّبُهُ الأَسْرَارُ جَنْبًا إِلَى جَنْبِ

---

[1]– المرزوقي ، شرح المرزوقي،ج2: 1879–1880.

[2]– مختار عطيّة، الايجاز في كلام العرب ونص الاعجاز" دراسة بلاغيّة"، ص:37.

أنّمها: أفشيها وأظهرها. وقوله: (جنبا إلى جنب) في موضع الحال، والمعنى: يقلق في مضجعه محافظة على السرّ، ولا يعركها بجنبه. يجوز أن يكون بدلا من الهاء في تقلبه"[1].

يلاحظ أنّ المرزوقي شرح بَيْتَيْ الشّاعر بإيجاز شديد؛ حيث اكتفى بالوقوف على معنى كلمة أنمّها، حيث ذكر بأنّها تعني الإظهار والإفشاء، ثمّ انتقل إلى الجانب النّحويّ لعبارة جنبا إلى جنب، بأنّها في موضع الحال، وذكر أنّ الهاء تكون بدلا، ثمّ انتقل إلى المعنى العام للبيتين الشّعريين مباشرة بأنّ المتحدّث يقلق عند المحافظة على السرّ، أي لا يستطيع كتم الأسرار.

ممّا يسجّل على شرح المرزوقي أنّه أوجز الشّرح بطرقة لافتة للانتباه، وهذا على خلاف عادته، حيث يعرف عنه أنّه يتوسّع في شرحه كما سبق وأن أشرنا، غير أنّه في هذا الموضع خالف المعتاد، لإدراكه أنّ المعنى واضح جليّ ليس بحاجة إلى شرح. فالإيجاز كان متعمّدا ولم يخل بالمعنى.

ونجد الايجاز أيضا في شرحه لقول قابلة لامرأة أخذها الطّلق واسمها" سحابة:

أَيَــا سَـحَــابَ طَــرِّقِـي بِـخَـيْــرِ

وَطَـرِّقِـي بِــخِـصْــيَــةٍ وَأَيْـــــرِ

وَلَا تُــرِيــنِــي ظَـرَفَ الـبُـظَـيْــرِ

التّطريق: أن يظهر عند الولادة طرقه الولد، وهي أطرافه: رأسه ويداه، ولك أنْ تَرْوِى "يا سحاب" بفتح الباء على أصل الترخيم، ولك أنْ تضمّها إذا نَوَيْتَ تمامَ الاسمِ بعد ذهاب الهَاءِ ثمّ بُنيتْ عَلَى الضَّم للنّداء"[2]. يلاحظ أنّ المرزوقي/ الشّارح يكتفي ببعض الشّرح من ناحيّة المعنى كذكره لمعنى التّطريق كما هو واضح، ثمّ ذهب إلى تعليل مجيء كلمة سحاب بالنّصب بوقوعها في حكم التّرخيم، حيث أشار إلى أنّه يمكن ضمّها في حال المنادى (المفرد العلم)، أو في حال الاستخدام العاديّ للكلمة خارج إطار التّرخيم. بيد أنّه لم يشر إلى المعنى الإجماليّ

[1]– المرزوقي، شرح المرزوقي، ج2، ص:1850/1851.

[2]– المصدر نفسه، ج2، ص:1851.

لهاته المقطوعة الشّعريّة، فالمعنى واضح تدلّ عليه الكلمات الموظّفة دلالة مباشرة، لأنّ القابلة كانت ترجو أن تضع المرأة ولدا لا بنتا، فدلّت كلمات "**خِصْية وَأَيْر**" على الذّكر، و"**ظرف بُظَيْر**" على المرأة، فالاختصار جاء لوضوح المعنى المتوخّى من المقطوعة الشّعريّة.

إذا، كان المرزوقي يدرك جيّدا ما تخلّفه هذه الظّاهرة من عميق الأثر في نفس المتلقّي، لذلك كان يعمد إلى الإيجاز بين الفينة والأخرى، وهو بفعله هذا يشرك المتلقّي في العملية التّواصليّة التّخاطبيّة، ويجعل من ذهنه متأهّبا لفهم ما يختصر من كلام ويحاول تأويله، أي أنّه يحدث بينهما تفاعل، وهوما سمّاه **آيزر (Eiser)** " القارئ الضّمنيّ"؛ فهذا القارئ لا وجودا فِعْلِيّا له على الواقع، فمكانه داخل بنية النّص، فعالم هذا القارئ بين البنيات الدّاخليّة للنّص التي تشكّل نظامه الدّاخلي المحايد.

ومنه يمكن القول إنّ الإيجاز هو نوع من محاولة خلق التّفاعل بين المتلقّي والنّص الإبداعيّ خلال فتح باب التّأويلات، هذا التّفاعل يجعل من فكر المتلقّي يعانق فكر المبدع، فيتولّد عن ذلك تقبّل نفسيّ، وإحساس بجمالية النّص.

رابعا/ جماليّات توظيف النّصوص الجاهزة:

تعدّ هذه النّصوص الجاهزة أدوات موجّهة لإقناع المخاطب، وتكون كذلك، إذا ما كانت قادرة على دفع المتلقّي إلى القيام بفعل ما، لأنّها حجج نقليّة و" تكمن طاقتها في كونها مجرّبة من قبل الاستشهاد بها، فهي بالإضافة إلى معناها تحمل بعدا آخر من أبعاد الحجاج، حيث تجعل المخاطب يزداد اقتناعا بالمضمون"[1]، فالحجّة النّقليّة تمتاز بقوتّها في إقناع المتلقّي، والاستشهاد بها، إضافة إلى ذلك فهي قد صيغت في هيكل أسلوبيّ مقنع كالقرآن أو الحديث أو الشّعر أو المثل،...إلخ من الحجج التي صيغت صياغة خاصّة،" تحمل المعنى والممكن لهذا المعنى من تراكيب أو بيان أو بديع ، مع ما تحمله من حجّة سلطة النّص السّابق"[2]. فالحجج النّقليّة تتمثّل في القرآن الكريم والحديث النّبويّ الشّريف، وأقوال الشّعراء والأمثال

[1]– أيمن أبو مصطفى، الحجاج ووسائله البلاغيّة في النثر العربي القديم، ص:77.

[2]– المرجع نفسه، ص: 77.

والحكم، والصّور البيانيّة والمحسّنات البديعيّة، بأسلوب خاصّ يدفع المتلقّي إلى الاقتناع بها والإقبال عليها، فهذه الحجج "تكتسب قوّتها من مصدرها ومن مصادقة النّاس عليها وتواترها، وتدخّل الخطيب ينحصر في اختيارها وتوجيهها إلى الغرض المرصودة إليه"[1]، وعليه فالحجاج باستخدام مختلف الحجج يكسب المعنى قوّة وتأثيرا كبيرين.

- **القرآن الكريم:**

يعدّ القرآن الكريم ببلاغته وفصاحته مصدرا من مصادر علوم العرب، حيث يرجع إليه النّحاة والفقهاء والأصوليون لمعرفة الأحكام الشّرعيّة واللّغويّة إجمالا وتفصيلا، ويرجع إليه علماء القراءات لتحقيق أهدافهم في معرفة كيفيّة النّطق بألفاظه الكريمة، وقد امتدّ أثره إلى الحياة الاجتماعيّة وعلاقتهم الأسريّة وغيرها، وكانت الدّراسات اللّغويّة من أهمّ التّخصّصات التي اهتمّت بالنّص القرآني والاستشهاد به باعتبار أنّ الحفاظ على سلامة اللّسان العربيّ من اللّحن الذي بدأ يتفشّى في أوساط أبناء العرب متعلّق بالحفاظ على القرآن الكريم، ويعدّ المرزوقي واحدا من علماء اللّغة الذين أدركوا أهميّة الاستشهاد بالنّص القرآني في ضبط شروحهم اللّغويّة، لهذا وجدناه يعود بين الفينة والأخرى إلى النّص القرآني عندما كان يشرح شعر ديوان الحماسة لأبي تمّام ، ومن ذلك ما جاء في شرحه:

- لقول "عتبة بن بجير الحارثي:

فَقَالُوا غَرِيبٌ طَارِقٌ طَوَّحَتْ بِهِ مُتُونُ الفَيَافِي وَالخُطُوبُ الطَّوَارِحُ

وقوله طوّحت به المتون والخطوب فيه دلالة قويّة على ضلاله وضرّه وإنفاضه، ويروي: طوّحت به والخطوب الطّوائح، وكان يجب أن يقول: والخطوب المطوّحات في الجمع بالألف والتاء لأنّ اسم الفاعل من طوّح مطوّح، ولكنّه أخرج الطّوائح على الزّيادة من الفعل، ومثله قوله عزّ وجلّ:﴿ وَأَرسَلنَا ٱلرِّيٰحَ لَوٰقِحَ﴾(سورة الحجر، الآية 22)، لأنّ أصله أن يجيء على ملاقح أو ملقحات، لكونها ملقحة للأشجار، والفعل منه ألقح فأخرجه على حذف الزّوائد

[1]- محمد العمري، في بلاغة الخطاب الاقناعي، ص:65.

فصار لقح ولواقح"[1]. حيث عمد إلى شرح قول الشاعر عتبة بن بجير الحارثي؛ وفصّل في معنى البيت مسترشدا في شرحه بالآية الكريمة﴿ **وَأَرسَلنَا ٱلرِّيَاحَ لَوَٰقِحَ** ﴾، وهذا الاسترشاد مردّه إلى بلاغة القرآن الكريم من جهة وإلى الثّقة التي يوليها المتلقّي للنّص القرآني في كافّة المجالات من جهة أخرى." فبلاغة القرآن لا تدانيها بلاغة "[2]، بل الحجّة القاطعة التي لا تقارع بحجج أخرى؛ فالمرزوقي/الشّارح أراد أن يؤكّد الحكم النّحويّ الذي ذهب إليه، فاستدلّ بالنّص القرآني الذي يعتبر بالنّسبة إليه أداة تأكيد لصحّة الحكم الذي ذهب إليه، وبهذا يكون المتلقّي أمام سلطة الشّارح وسلطة النّص القرآني فما يكون عليه إلاّ القبول بالشّرح والاستنارة به، ومن ثم يكون مصدرا من مصادر الدّرس اللّغويّ.

- ولبيان الوجه الإعرابيّ للفظة السّوءة في شرح قول بعض الفزّارين، يقول: "(ولا ألقّبه والسّوءةَ اللّقبا) بنصب السّوءة، فتنصب اللّقب من ألقّب، وينتصب السّوءة على أنّه مفعول معه، والتّقدير لا ألقّبه اللّقب مع السّوءة، ويجري هذا مجرى قوله تعالى:﴿**فَأَجمِعُوٓاْ أَمرَكُم وَشُرَكَآءَكُم**﴾(سورة يونس، الآية 71)، لأنّ المعنى مع شركاءكم، فهذا وجه النّصب"[3]. يسعى من خلال هذا الشّرح الذي قدّمه إلى تحقيق التّواصل مع المتلقّي(القارئ)، عن طريق الإفهام واستبعاد سوء الفهم الذي يمكن أن يحصل، " والذي تحدثه الاستخدامات غير المألوفة للّفظة، فيلجأ عادة إلى الشّرح الذي يلعب دورا أساسيّا في مختلف التّفاعلات الخطابيّة، كما يسمح في الوقت نفسه بالتّعبير عن نفس المضمون بطرق عدّة "[4]، لتأتي الآية توضيحا للحكم الإعرابيّ (السّوءة)، ودفعا للشّك باليقين، من خلال تأكيد القول الحجاجيّ لشرح المرزوقي.

---

[1]– المرزوقي، شرح المرزوقي، ج2، ص: 1558.

[2]– المصدر نفسه، ج2، ص:1121.

[3]– المصدر نفسه ، ج1، ص: 1146.

[4]– حسان الباهي، الحوار ومنهجيّة التفكير النّقدي، إفريقيا الشّرق، الدّار البيضاء–المغرب، د.ط، 2004، ص: 107.

ومن هنا نستنتج أنّ المرزوقي/ الشّارح وظّف القرآن الكريم في شرحه، وذلك راجع إلى لإدراكه لقوّته الحجاجيّة، فهو يمثّل الإعجاز القرآني، فهو يتجاوز الحدود والأطر اللّغويّة، ليرتبط بالمقتضيات التّداوليّة، التّفسيريّة، والتّوضيحيّة والإضاءة، وذلك من خلال عرضه للظّاهرة اللّغويّة وفي طيّها برهانها، فيخاطب بذلك عقل المتلقّي وقلبه معا.

- **جماليّة الحديث النّبوي الشّريف:**

يستخدم الأدباء والنّقاد الحديث النّبويّ الشّريف للاحتجاج في أقوالهم، إذ يعدّ مصدرا للسّلطة الحجاجيّة، لأنّه كلام لشخصيّة تعدّ مرجعا أساسيّا في الدّين، والمرزوقي من النقّاد الذين تفطّنوا لقيمة الحديث النّبوي الشّريف في الحجاج، فراح يستند إليه في شرحه ويدعم بها ما يذهب إليه من ذلك ما يلي: بيان معنى كلمة تخضيع في "قول شهل بن شيبان:

بِـضَـــرْبٍ فِـــيـــهِ تَـوْهِـــيـ نٌ وَتَـخْـضِـيـعٌ وَإِقْـــرَانٌ

تخضيع من الخضوع يكون، وهو الذلّ، ويقال خضع الرّجل وأخضع، إذا ليّن كلامه للنّساء، وفي الحديث الشّريف: " نهى أن يخضع الرّجل لغير امرأته" أي يليّن كلامه"[1].

عمد المرزوقي إلى الحديث النّبوي الشّريف ليدعم شرحه للفظة " تخضيع "؛ حيث ذهب إلى أنّها تعني الذلّ، وليوضّح الصّورة؛ ضرب مثالا بالرجّل الذي يليّن كلامه مع النّساء، واعتبر في هذا الفعل مذلّة كبيرة، ليؤكّد على شناعة الفعل احتجّ بكلام النّبي صلى الله عليه سلّم" فكان الحديث النّبوي حجّة دامغة...، مارس به الأديب حجّة السّلطة"[2].

يريد المرزوقي من اعتماده على الحديث النّبوي الشّريف، أن يلفت نظر المتلقّي إلى مكانة كلام النبيّ صلى الله عليه وسلّم عند العرب، باعتباره يقوم مقام الحجّة والبرهان في الكلام، ومنه فإنّ المتلقّي بمجرّد أن يجد كلاما يتضمّن حديثا للرّسول صلى الله عليه وسلم، فإنّه يصدّقه لا محال، ومنه فكلام النبيّ محمد يكسب الكلام قوّة ومصداقيّة في استمالة المتلقّي وإقناعه.

---

[1]- المرزوقي، شرح المرزوقي، ج1، ص:37/36.

[2]- أيمن أبو مصطفى، الحجاج ووسائله البلاغيّة في النثر العربي القديم، ص: 96/95.

- جماليّة الشّعر العربيّ:

حظي الشّعر عند العرب منذ الجاهلية باهتمام بالغ من طرف الشّعراء والقرّاء والنقّاد على حدّ سواء، وقد عبّر ابن سلّام الجمحي عن هذه القيمة بقوله: " كان الشّعر في الجاهليّة ديوان علمهم ومنتهى حكمهم، به يأخذون وإليه يصيرون"[1]. كان الشّعر يصوّر كل شيء في حياة العرب، وقد وصل حبّهم له أن أقاموا له أسواقا ؛ كسوق المربد وعكاظ، وكتبوه بماء الذّهب، وعلّقوه على جدران الكعبة تقديسا له، كما احتفت القبيلة بميلاد الشّاعر فيها...الخ، واستمرّ تأثيره في العصور الموالية للعصر الجاهليّ، فراحوا يفسّرون القرآن على ضوئه، واستشهدوا به في مجالات كثيرة من علومهم، ووصل بهم الأمر إلى مجال الشّروح فراحوا يشرحون الشّعر على ضوئه، ويستشهدون به، والمرزوقي واحد من هؤلاء الشرّاح الذين افتتنوا به، فظهر ذلك من خلال استدعائه الواسع في شرحه والذي يظهر كمايلي:

يقول المرزوقي في " شرح قول عُمَارة بن عقيل:

بَـنِـي مُـنْـقِـذٍ لَا آمَـنَ اللَّهُ خَـوْفَـكُـم وَزَادَكُـــمْ ذُلًّا وَرِقَّـــةَ جَـــانِـــبِ

فَـمَـنْ يَـرْتَـجِيكُمْ بَـعْـدَ نَـائِـلَةٍ الـتِي دَعَـتْ وَيْـلَـهَا لَـمَّا رَأَتْ ثَأْرَ غَالِبِ

دَعَـتْـهُ وَفِـي أَثْـوَابِه مِـنْ دِمَـائِـهَا خَـلِيـطَا دَمٍ مِـنْ ثَـوْبِهِ غَـيْرَ ذَاهِـبِ

نائلة امرأة زُوِّجَتْ قاتل أبيها أو أخيها فجعل عُمارة يعيّرهم ذلك، والعرب تقول: دمّ فلان في ثوب فلان، إذا كان قاتله"[2]، فقد أعطى المرزوقي/ الشّارح فكرة عن المرأة المتحّدث عنها في الأبيات الشّعريّة، ثمّ راح يقارب بين معنى البيت الثّالث وبين أشعار لشعراء آخرين فذكر "قول أوس بن حجر:

نُـبِـيـتُ أَنَّ دَمَـا حَـرَامًـا نِـلْـتَـهُ فَـهَـرِيـقٌ فِـي ثَـوْبٍ عَـلَـيْـكَ مُحَبَّـرُ

وقال الفرزدق:

---

[1]- ابن سلّام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، ج1، ص:24.

[2]- المرزوقي، شرح المرزوقي، ج2، ص:1439/1440.

تَـمَـشَّـى حَـرَامًـا بِـالبَـقِيعِ كَـأَنَّهَا نَـشَـاوَى وَفِـي أَثْـوَابِـهَـا دَمُ سَالِمِ "[1]

أراد المرزوقي توضيح لزوم سمة الدّم بالثّوب لقاتل الضّحيّة، ثمّ راح يماثل بين شعر أوس بن حجر (شاعر جاهليّ)، وشعر الفرزدق (شاعر أمويّ)، وعمارة بن عقيل (شاعر عبّاسيّ) فأراد إثبات ترسّخ هذا الوصف للقاتل عند العرب منذ الجاهليّة حتى العصر العبّاسي، وقد ظهر ذلك في أشعار الشّعراء العرب منذ القدم، ممّا يكشف تأثّر العربيّ بثقافته وتجذّرها في فكره سواء كان شارحا أو شاعرا، وهذه الظّاهرة جدّ متفشّية في شرح ديوان الحماسة.

ومن النّماذج الأخرى أيضا شرحه لكلمة الذّهول فيقول:" **الذّهول: تَرْكُ الشَّيْءِ مُتَنَاسِيًا لَهُ وَمُتَسَلِيًّا عَنْهُ، وَمِنْهُ اشتقاق ذُهْلٍ يقول: إذا ضاق المنزل بي حتى يصير دار الهوان انتقلت عنه، وأجعل خرابه وقاية للنّفس من العار الباقي، والذّم اللّاحق.**"[2] ثم أردف شرحه بجملة من الأبيات الشّعريّة، ومنها:

– قول قيس بن خفاف التّميمي:" **وَإِذَا نَبَا بِكَ مَنْزِلٌ فَتَحَوَّلِ**" وقد اعتبره المرزوقي أقرب إلى قول سعد بن ناشب، وأشار إلى ذلك بقوله:" هو ضدّ المعنى الذي يقصدونه بالثّبات فيه والصّبر عليه، من الإقامة في دار الحفاظ والافتخار به، لأنّ الانتقال ثمّ هو الجالب للعار، كما أنّ الإقامة هنا هو الجالب[3]. عمد المرزوقي بعد شرح القول إلى الإتيان بكلام لشاعر آخر ليقرّب الصّورة من المتلقّي، ويجعله يتفاعل مع الشّرح، ولم يتوقّف عند هذا الحدّ؛ بل أضاف قول شعراء آخرين لتقويّة الاستشهاد، وتقريب المعنى أكثر وهم:

–" قول الحادرة الذّبياني:

وَتُـقِـيـمُ فِـي دَارِ الـحِـفَـاظِ بُـيُـوتُـنَـا زَمَـنًـا وَيَـظْـعَـنُ غَـيْـرُنَـا لِلْأَمْـرَعِ

– وأضاف قول سلامة بن جندل:

يُـقَـالُ مَـحْـبَـسُـهَـا أَدْنَـى لِـمَـرْتَـعِـهَـا وَإِنْ تَـعَـادَى بِـبَـكْءٍ كُـلُّ مَـحْـلُـوبِ

---

[1]– المرزوقي، شرح المرزوقي، ج2، ص:1440.

[2]– المصدر نفسه ، ج1، ص:68.

[3]– المصدر نفسه،ج1، ص: 68.

- وأضاف قول شاعر آخر:

دَارُ الـهَـوَانِ لِـمَـنْ رَآهَـا دَارَهُ أَ فَـرَاحِـلٌ عَنْهَا كَـمَـنْ لَـمْ يَرْحَـلِ

- وأضاف قول شاعر آخر:

وَلَـسْـنَـا دَارَ هَـضِـيـمَـةٍ مَـخَـافَـةَ مَـوْتٍ إِنْ بِنَا نَـبَتِ الدَّارُ"[1]

يتّضح من هذا الشّرح الذي قدّمه المرزوقي؛ أنّه يعمد منذ الوهلة الأولى إلى شرح البيت الشّعريّ ثمّ يلجأ إلى دعم شرحه بأقوال شعراء آخرين، فهو يضع نفسه مكان المتلقّي، ويتصوّر التّساؤلات التي يقدّمها، فتراه يعتمد على التّعدّد الشّعري ليحقّق مقاصده، في توضيح المعنى وتقريبه من المتلقّي، ودفع أي احتمال للغموض، وبالتّالي تقوم هاته الأشعار مقام الحجّة والبرهان، فتؤكدّ الكلام الذي سبقها.

وبالتّالي فإنّ لجوء المرزوقي إلى الاستشهاد بأقوال الشّعراء في شرحه، إنّما كان طريقة لتوضيحه، وتقريبه من المتلقّي، والتّأكيد عليه" فهو طريقة تدور حول تقويّة وتأكيد الأطروحة موضع القول"[2]، فضلا عن ذلك فإنّ هذه الشّواهد تعمل على إثارة خياله، فهي تشكّل خلفيّة أيديولوجيّة، "وهي تقوم بدور المحرّك لخياله، وتفرض عليه الانتباه وتسهّل عليه عمليّة الفهم".[3] أي تُعْمِل فكره، وتيسّر عليه عملية فهم المقاصد المرجوّة.

لنخلص إلى أنّ القيمة الجماليّة للاستشهاد بالنّصوص الشعريّة تكمن في القدرة على استنطاق ذخيرة ضخمة من الأشعار العربيّة، وفي البطولة المعرفيّة، والكفاءة الإبداعيّة للشّارح والتي تنبع من وعيه وفاعليّته وايجابيّته، إذ كان يعمل على تأويل أشعار الحماسة وربطها بأشعار شعراء قدامى ومحدثين، وجعلها معبرا للوصول للمعنى الصّحيح، وتقريبه من المتلقّي،

---

[1]- المرزوقي، شرح المرزوقي ،ج1، ص: 69.

[2]- فرانسوا مورو، المدخل إلى دراسة الصور البيانيّة، ترجمة: محمد الولي وعائشة جرير، الدار البيضاء-المغرب، دط،2003، ص:53.

[3]- عبد السلام عشير، عندما نتواصل نغيّر الأشياء، مقاربة تداوليّة معرفيّة لآليات التواصل والحجاج، افريقيا الشرق، الدار البيضاء-المغرب، ط1، 2006، ص: 97/96.

الأمر الذي يؤكّد على علاقة الجماليّة بالبعد الثقافيّ والمعرفيّ للشّارح، وبالطّابع البطوليّ لعمله، ولهذا كان المرزوقي/ الشّارح إنسانا جمالّيا أسّسه الوعيّ النّقديّ بطلا حضاريّا من نوع خاص.

- جماليّة الأمثال والحكم:

تعدّ الأمثال والحكم مظهرا من مظاهر الحياة العقليّة للعرب منذ العصر الجاهليّ، هي خلاصة نظرة النّاس لشأن من شؤون حياة النّاس، وقد كانوا يولونها اهتماما بالغا، ويعبرون بها عن أحداث حياتهم اليوميّة، وعن حذقهم ومهارتهم في الخروج من أحداث الحياة بعبرة أو مثل، فالأمثال كما يقول **الماوردي**:" لها من الكلام موقع الإسماع والتّأثير في القلوب، فلا يكاد المرسل يبلغ مبلغها، ولا يؤثّر تأثيرها، لأنّ المعاني بها لائحة، والشّواهد بها واضحة، والنّفوس بها وامقة، والقلوب بها واثقة، والعقول لها موافقة، فلذلك ضرب الله الأمثال في كتابه العزيز، وجعلها من دلائل رسله، وأوضح بها الحجّة على خلقه، لأنّها في العقول معقولة، وفي القلوب مقبولة"[1]، فللأمثال والحكم أهمّية كبيرة في حياة العربيّ، وأهميّتها تكمن في كونها وسيلة تربويّة، حيث أنّها تقوم على الوعظ والتّذكير والحثّ والزّجر، كما أنّها تعمل على تصوير المعاني والأشخاص والتّجارب ...الخ.

وقد أدرك المرزوقي أهميّة الأمثال والحكم، وتأثيرها الكبير على المتلقّي، فراح يشرح أبيات الحماسة، ويربطها بين الفينة والأخرى بما أمكن من الأمثال والحكم حسب ما يستدعيه المقام، من ذلك ما جاء في شرحه لقول " عتبة بن بجير الحارثي:

وَمُسْتَنْبِحٍ بَاتَ الصَّدَى يَسْتَتِيهُهُ إِلَى كُلِّ صَوْتٍ فَهُوَ فِي الرَّحْلِ جَانِحُ

يعني بالمستنبح ضيفا ألجأه الضّلال عن الطّريق ليلا، أو دعاه ضيق الوقت، ...ولذلك جاء في الأمثال السّائرة: " كفى برغائها مناديّا" وأصله أنّ بعض المتعرّضين للقرى أرغى ناقته

[1]-علي بن محمد بن حبيب الماوردي، الأمثال والحكم، تحقيق: فؤاد عبد المنعم أحمد، دار الوطن للنّشر، الرّياض-المملكة العربيّة السّعوديّة، ط1، 1999، ص:20.

فلم يُتَلَقَ بالاستنزال، فجعل يذمّ، فقيل لو ناديتهم ليعلموا بك؟ فقال :كفى برغائها مناديّا"[1]، شرح المرزوقي/الشّارح قول الشّاعر، ولم يتوقّف عند ذلك بل تجاوزه إلى ضرب مثل يستخدم في السّياق ذاته، رغبة منه في توضيح الفكرة أكثر للمتلقّي، وأردف إلى ذلك الإشارة إلى مورد المثل، كونه يدرك قيمة المثل بالنّسبة للمتلقّي لذلك عزّز شرحه به لأنّ " المثل أعون شيء على البيان " [2]، أيْ أنّ المثل يساهم في تسهيل الفهم وتحقيق اللّذة ومن ثمّ الجماليّة في القراءة إضافة إلى إثراء الرّصيد الثّقافيّ والمعرفيّ للمتلقيّ، بما يحيل عليه من موارد هذه الأمثال–قصص تشكلّه لأوّل مرّة– وبالتّالي تقريب المعنى من المتلقّي.

ومن الأمثال كذلك التي تردّدت في شرح المرزوقي: " **التَكَرُّم مِكْيَالٌ ثُلُثَاهُ حُسْنُ الفِطْنَةِ، وحِدَّةُ الذَّكَاءِ فِي العَارِضَاتِ، وَأَنَّ اللُّؤْمُ مِكْيَالٌ ثُلُثَاهُ سُوءُ الفِطْنَةِ، وَاسْتِعْمَالُ التَّجَوُّزُ فِي الوَاجِبَاتِ**"[3]، ويُضرب هذا المثل في: ضرورة التحلّي بالتّكرّم وميزاته (الفطنة والذكاء)، ونبذ اللّؤم وصفاته (سوء الفطنة والتّجوز)، وقد استعان بهذا المثل في شرحه " لقول قيس بن عاصم:

لاَ يَـفْـطِـنُـونَ لِـعَـيْـبِ جَـارِهِـمْ وَهُـمُ لِـحِـفْـظِ جِـوَارِهِ فُـطْـنُ

لا يَفْطِنُونَ لِعَيْبِ جَارِهِمْ" يقول: هم يُلَابِسُونَ الجَارَ على ظاهر أمره، لا يتجسَّسونَ عليه، ولا يتطلَّبون مشاينَه ومقابِحَه، وإن اتَّفق له ما يوجب عليهم حفظه لعقد الجوار فَطِنُوا له، وحَافَظُوا عليه، وإنَّما قال هذا لما سار في النّاس وجرى مجرى الأمثال– وذكر المثل الذي أشرنا إليه –"[4]، عمد المرزوقي إلى شرح القول، مبيّنا محاسن الممدوحين، من عدم تتبّعهم لعيوب جيرانهم، وابتعادهم عن تطلّب مَشَايِنِهُمْ ومَقَابِحِهُمْ، مراعاة منهم لحسن الجيرة، معلّلا سبب لجوء النّاس لهذا الفعل، بِسَيْرِ النّاس على مثل هذا الفعل، ضاربا في ذلك المثل الذي

---

[1]– المرزوقي، شرح المرزوقي، ج2، ص: 1558.

[2]– علي بن محمد بن حبيب الماوردي، الأمثال والحكم، ص: 21/20.

[3]– المرزوقي، شرح المرزوقي، ج2، ص:1585.

[4]– المصدر نفسه، ج2، ص:1585.

أشرنا إليه، وهذا ليثبت للقارئ قيمة هذه الخصلة الخلقيّة عند العرب، وعلّة تداولها بينهم" فالمثل مقرون بالحجّة".[1]، والمرزوقي يطرح المثل من باب الحجّة، والاقناع والتّأثير في المتلقّي.

لنخلص إلى أنّ حضور الأمثال في شرح المرزوقي، كان حضورا ملحوظا، وقد وجدت للتّأثير في المتلقّين، والتّعبير عن مقاصد الشّارح، إيمانا منه بأنّ هذه الأمثال تمثّل سلطة النّص، لما تتمتّع به من قدرة حجاجيّة ومُكْنَةٍ بلاغيّة في صوغها الفنّي، ونقلها من مستوى الكلمة العاديّة إلى مستوى الكلمة المعبّرة بمدلولاتها، والتي تكتسي طابعا حجاجيّا، يرتقي بها إلى الخطاب الحجاجيّ التّداوليّ، إذ أنّها فضاء رحب يمتحُّ من القرآن الكريم، والحديث النبويّ، والشّعر العربيّ هذا من جهة الملقي، أمّا من جهة المتلقّي فهي تلقى قبولا كبيرا، لأنّه يجد فيها ضالّته من التّعبير والجماليّة، فهي تدخل في ثقافته، وتشكّل ركنا من أركان البنية الفنيّة فيها، واستدعاء المرزوقي لها، وتوظيفها حسب ما يقتضيه السيّاق يعكس كفاءته التّواصليّة وثقافته الموسوعيّة.

- جماليّة أقوال العلماء والنّقّاد:

كثيرا ما يلجأ الكتّاب إلى توظيف أقوال العلماء والنقّاد ضمن أعمالهم الفكريّة، إدراكا منهم لأهمّيتها، إذ أنّها تقوم مقام الشّاهد والبرهان؛ فتؤيد أحكامهم وتؤكّد أفكارهم، "فالشّاهد هو لبّ الدّراسة، بل هو عمق الفكر، وهو مصدر الحكم إذ به يثبت ويؤيّد ويدعم، وبالشّاهد يضعّفُ وَجْهٌ أو يُرَدُّ رَأْيٌ أو يُرفَضُ حُكْمٌ رفضًا تَامًّا"[2]، فالشّاهد يعمِّقُ الأفكار، ويثبِّتُ الأحكامَ، وبدونه يتجرّدُ الحكْمُ من الصِحَّة، وبالتّالي عدم الثّقةِ به.

وتفطّن الشرّاح لأهميته –أقوال العلماء والنقّاد–فراحوا يدعمون بها شروحهم، ومن بين هؤلاء الشّراح شارحنا المرزوقي، فقد عمد في مدوّنته هو الآخر إلى الاستناد على أقوال علماء اللّغة

---

[1]– أبو الحسين إسحاق بن إبراهيم بن سليمان ابن وهب، البرهان في وجوه البيان، تحقيق: أحمد مطلوب وخديجة الحديثي، منشورات جامعة بغداد–العراق، ط1، 1967. ص:16

[2]– حسب الدائم آدم جرّام، منهج الاستشهاد النّحوي بكلام العرب "دراسة تحليلية نقديّة"، مجلّة الدراسات الإفريقيّة، المجلد45، العدد3، جويلية، 2023، ص:679.

والنّقّاد، دعما شرحه وإقناعا به، واكسابه للمصداقيّة، والتّأثير في المتلقّي، وتحقيقا للجماليّة في الكلام، وسنحاول رصد بعضها، ومعرفة المقصد الحقيقيّ من توظيفها، ومنها:

شرح المرزوقي لقول "عتبة بن بجير الحارثي:

وَنَادَيْتُ شِبْلًا فَاسْتَجَابَ وَرُبَّمَا ضَمِنَّا قِرَى عَشْرٍ لِمَنْ لَا نُصَافِحُ

... ولا يمتنع أن يريد بقوله " قرى عشر" قرى عشر ليال، وهم إن أرادوها بأيّامها يغلّبون التأنيث، قال سيبويه: وتقول: سار خمس عشرة من بين يوم وليلة لأنّك ألقيت على اللّيالي، فكأنّك قلت خمس عشرة ليلة. وقوله من بين يوم وليلة، توكيد بعدما وقع على اللّيالي، لأنّه قد علم أنّ الأيّام داخلة مع اللّيالي. وعندهم أنّ اللّيل قبل النّهار، فلهذا هم يؤرّخون بها. وتقول: أعطاه خمسة عشر من بين عبد وجاريّة، لا غير، لاختلاطهما، وقد يجوز في القيّاس خمسة عشر من بين يوم وليلة، وليس على حدّ كلام العرب"[1].

يوضّح المرزوقي من خلال شرح هذا البيت حالة تأنيث لفظة **(عشر)** في كلام العرب، مبيّنا أنّها تكون كذلك إذا قصدوا بها الأيّام، ثمّ جاء بعد ذلك بكلام سيبويه، والذي تضمّن شرحا وتفصيلا لما أشار إليه، ليدعم شرحه، فسيبويه عالم ضليع في اللّغة والنّحو، يعدّ من المؤسّسين لمبادئه وأصوله، يعدّ شرحه شهادة يدعم بها المتكلّم شرحه، ويكسبه القوّة الحجاجيّة التي تجعل المتلقّي يتأثّر بالكلام ومن ثمّ يقتنع به ويتفاعل معه.

ونجد شرحه أيضا " لقول تأبّط شرّا:

مُطْرِقٌ يَرْشَحُ مَوْتَانَا كَتَمَا أَطْ رَقَ أَفْعَى يَنْفِتُ السُمَّ صِلُّ

والأفعى مؤنّثة، وذكرها الأُفْعُوَانُ. وقال الخليل: الأَفْعَى حَيَّةٌ قَصِيرَةٌ عَرِيضَةٌ الرَّأْسِ. وينوّن فَيُقَالُ أَفْعًى، وبعض طَيْءٍ يَقلبُ أَلفهُ وَاوًا فَيُقَالُ أَفْعَوْ، وبعض قَيْسِهَا يَقْلِبُهَا يَاءً فيقولُ أَفْعَى. وَمِنْه تَفَعَّى فُلَانٌ، إِذَا سَاءَ خُلُقُهُ. وَقَالَ سِبَوَيْه: صَرْفُهُ أَكْثَرْ وَأَجْوَدْ. وَيَصْلُحُ للذَّكَر والأُنْثَى. والأُفْعُوَانُ الذَّكَرُ لَا غَيْر"[2]، يلاحظ أنّ المرزوقي أشار إشارة موجزة إلى دلالة لفظة أفعى على

[1]– المرزوقي، شرح المرزوقي، ج2، ص:1560/1559.

[2]– المصدر نفسه، ج1، ص: 829.

المؤنّث، أمّا لفظة أفعوان على المذكّر، ثمّ انتقل مباشرة إلى قول الخليل الذي ذكر العديد من الأوجه في شرحها، وزاد على ذلك بإيراده لشرح سيبويه؛ الذي ذكر عناصر أخرى لم يتطرّق إليها الخليل، وبضم الشّروح الثّلاثة فإنّ معنى أفعى يكون مستوفيّا، أي أنّ ذكر الشّارح لكلام العالمين زاد المعنى وضوحا وجلاءً وبالتّالي صحّة وتأكيدا، وهذا ما يمنح شرحهما الثّقة من طرف المتلقّي، ومنه سيتفاعل معه.

يمكن القول في الأخير، إنّ جمالية الاستشهاد بأقوال العلماء والنّقّاد تتجلّى من خلال ثلاثة آفاق:

أ-الأوّل خاص بالنّص الإبداعيّ: يزداد وضوحا وثراء ويكتسب قيمة علميّة وفنّية(جمالية).

ب-الثّاني خاص بالشّارح: يكشف الاستشهاد عن حمولته الثّقافيّة الواسعة، وكفاءته الإبداعيّة المتمثّلة في القدرة على استحضار الشّاهد وربطه بالموضع المناسب.

ج-الثّالث خاص بالمتلقّي: يزداد فهمه للنّصوص، ويزول الإبهام لديه فيتذوّق النّصوص الشّعريّة، وتتسع دائرة معارفه وخبراته.

ومنه نستنتج ما يلي:

-احتفاء المرزوقي بالمتلقّي منذ القدم يعكس نباهته الفكريّة ويقظته بضرورة تفعيل العمليّة التّواصليّة في خطاب الشّروح، وبدونها تصبح الشّروح فضاء نظريّا بعيدا كلّ البعد عن التّفاعل والحيويّة؛ شأنه في ذلك شأن الكتابات التّاريخيّة التي تجاوزها الزمن.

- يكشف الاهتمام بالتلقّي في الشّروح عموما وشرح المرزوقي خصوصا؛ عن العديد من جماليّات الحسّ الجماليّ في ابداعه؛ وهذا ما دلّت عليه الجمل الاستفهاميّة والاعتراضيّة، وتوظيف النّصوص الجاهزة (القرآن الكريم، الحديث النّبويّ الشّريف، ...إلخ).

- يعدّ شرح المرزوقي منهلا فكريّا، ومصدرا معرفيّا للدّرس النّحويّ واللّغويّ والبلاغيّ وغير ذلك؛ يمكن الرّكون إليه كلّما دعت الحاجة لذلك؛ كونه خير أنموذج في فضاء الشّروح.

المبحث الثّالث/ شرح المرزوقي ومقصديّة التّداول:

إنّ المتأمّل في خطابات الشّروح يجد أنّ الشرّاح لجأوا إلى استراتيجيّات متنوّعة، كلّ ذلك من أجل إنجاح الفعل التّواصليّ مع المتلقّين، يتّضح ذلك في حديثهم عن العلاقة التي تربط بينهم والمتلقّين، لأنّ الإنتاج الأدبيّ إذا نجح "يصبح المرسل إليه مدينا للكاتب، لهذا قد يلجأ بواسطة نتاجه إلى تصليح الإساءة؛ التي قد يتحمّلها بتوجيه الأثر إلى الجمهور، ويعتبر هذا التّصليح نوعا ما إنجازيّا متعايشا مع ممارسة الأدب، خاصّة في التّوطئات وفي المداخل من كلّ الأنواع ، لهذا يلجأ إلى استراتيجيات أكثر شيوعا"[1]، ومن بينها الإقناعيّة والتّوجيهيّة والتّلميحيّة في الإفصاح عن المقاصد الموجّهة للمتلقّي في مسار القراءة.

وبناء عليه كانت اهتمامات التّداوليّة بالقصديّة في إطار العمليّة التّواصليّة، ويعدّ القصد محورا أساسيّا للعمليّة التّواصليّة وعنصرا فعّالا في استخدام اللّغة وتداولها، فهو يعمل على بلورة المعنى وإضفاء الدّلالة عليه، كما يعمل على دفع المُلقي إلى السّعي لاختيار طريقة للتّعبير عن القصد، وإيجاد استراتيجيّات لنقل هذا القصد إلى المتلقّي.

أوّلا / مفهوم المقصديّة(Intentionality) :

يشكّل القصد غاية من الغايات الرّئيسيّة التي يقوم عليها الخطاب اللّغوي وجزءً لا يتجزّأ منه، إذ لا يُنشئ المخاطِب خطابه، إلّا بعد تحديد الأهداف منه وذلك عن طريق اختيار طريقة الأداء وطبيعة اللّغة، أي أنّه يحدّد شكله ومدّته وطريقة إنجازه، لأنّ الأساس في الكلام هو ما يريده المتكلّم لا ما تريده اللّغة، ومن ثمّ يستحضر المخاطِب قصده في كلّ خطابٍ يتلفّظ به، وانطلاقا من ذلك سنسعى إلى مقاربة مصطلح القصد من النّاحية اللّغويّة والاصطلاحيّة؛ ثم الوقوف على تجليّاته من خلال شرح المرزوقي لديوان الحماسة لأبي تمّام.

1-لغة:

وردت مادة (ق، ص، د) في مقاييس اللّغة **لابن فارس** في قوله: " القَافُ وَالصَادُ وَالدَالُ، أُصُولٌ ثَلَاثَةٌ، يَدُلُّ أَحَدُهَا عَلَى إِتْيَانِ الشَّيْءِ وَأَمِّهِ، وَالآخَرُ عَلَى اكْتِنَازٍ فِي الشَّيْءِ. فَالأَصْلُ:

[1] –Maingueneaus. Dominique: Pragmatique pour le discours littéraire, Bordas,Paris, 1990 , p :123.

قَصَدْتُهُ قَصْدًا وَمَقِصدًا. وَمِنَ البَابِ: أَقْصَدَهُ السَّهْمَ، إِذَا أَصَابَهُ فَقُتِلَ مَكَانَهُ، وَكَأَنَّهُ قِيلَ ذَلِكَ لِأَنَّهُ لَمْ يَجِدْ عَنْهُ...، وَمِنْهُ أَقْصَدْتَهُ حَيَّةً، إِذَا قَتَلْتَهُ"[1]. أي أنّ كلمة قصد تعني الإتيان والاكتناز، وإصابة الشّيء وبلوغه، وقتله.

وجاءت في المعجم الوسيط كمايلي: " قَصَدَ الطَّرِيقَ قَصْدًا: اسْتَقَامَ، وَيُقَالُ: قَصَدَهُ فِي الأَمْرِ: تَوَسَّطَ لَمْ يُفَرِطْ وَلَمْ يُفَرِّطْ. القَصْدُ: يُقَالُ عَلَى القَصْدِ، وَعَلَى قَصْدِ السَّبِيلِ: إِذَا كَانَ رَاشِدًا. وَاسْتِقَامَةُ الطَّرِيقِ. يُقَالُ طَرِيقٌ قَصْدٌ: سَهْلٌ مُسْتَقِيمٌ. المَقْصِدُ: مَوْضِعُ القَصْدِ، المَقْصَدُ: يُقَالُ إِلَيْهِ مَقْصِدِي: وِجْهَتِي[2]. أي أنّ دلالة القصد في اللّغة تعني الاستقامة والاعتدال، كما تعني الوجهة، وموضع القصد، أي الهدف الذي يسعى القاصد الوصول إليه.

وعليه تشترك التّعاريف اللّغويّة في تعريف القصد؛ كونه يعني بلوغ الشّيء والوصول إلى الهدف والمُبتغى.

2-اصطلاحا:

تكتسي المقاصد أهميّة كبيرة في الخطاب، وتجلّى ذلك في الكثير من العلوم التي تتعلّق بدراسة الخطابات والنّصوص قديما وحديثا، وقد ورد عند النّحاة القدامى بمعنى "الغاية التّواصليّة التي يريد المتكلّم تحقيقها من الخطاب وقصده منه "[3]. تعني المقاصد الغايات المتوخّاة من الكلام؛ وهي ترتبط أساسا بالجانب التّواصليّ، بل هي لبّ العمليّة التّواصليّة.

وتوصف المقصديّة بكونها مفهوما مركزيّا في الدّرس التّداوليّ والدراسات اللّغوية بصفة خاصّة، فقد ارتبطت بالتّداوليّة في اهتماماتها بالاستعمال اللّغويّ، والسّعي إلى معرفة الغرض من إنتاج الخطاب، أي بالمقصديّة، لأنّها الغاية التي يسعى المتلقّي الوصول إليها من خلال إدراكه لأيّ كلام، ومن هنا "فأيّ مقاربة لسانيّة تتضمّن اعتبارات سياقيّة تنتمي بالضّرورة إلى ذلك المجال؛

---

[1]- أحمد بن فارس، مقاييس اللّغة، ج5، مادة (ق. ص. د)، ص:95

[2]- مجمع اللّغة العربيّة، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدوليّة، القاهرة – مصر، ط4، 2004، ص:738.

[3]- مسعود صحراوي، التداوليّة عند العلماء العرب (دراسة تداوليّة لظاهرة الأفعال الكلاميّة في التراث اللساني العربي)، دار الطليعة للطباعة والنّشر، بيروت- لبنان، ط1، 2005، ص:200.

الذي يسمّى علم المقاصد"[1]. بمعنى كل تحليل لسانيّ يقوم على أساس سياقيّ ينتمي بالضّرورة إلى مجال علم المقاصد بما في ذلك التّحليل التّداوليّ.

كما نجد أنّ كلاًّ من **جيليان براون (Gillian Brown) وجورج يول(George yule)** قد اصطلحا على تسميّة "التداوليّة" "بعلم المقاصد"[2]، وهذا ما دفع بالكثير من الدّارسين إلى التّركيز على مقصديّة المتكلّم، والوقوف على الغايات المنشودة منها أثناء تحليلهم للخطابات اللّغويّة المختلفة وخاصّة الحجاجيّة منها، فكلّ تركيب يصدر من المتكلّم لابدّ أن يكون مقصودا؛ فالمتلقّي لابدّ من أن يتوقّف على قصد المتكلّم لا أن يكتفي بالمعاني الحرفيّة والوضعيّة للمفردات.

وهذا ما أكّده **طه عبد الرحمن** عندما تحدّث عن مبدأ القصديّة في الكلام، حين صرّح "أنّ لا كلام إلّا مع وجود القصد، وصيغته هي: الأصل في الكلام القصد"[3]. وبهذا يعدّ القصد مطلبا أساسيّا لفهم أي خطاب وتأويله، فالمتلقّي حين تلقّيه للنّص، يحاول قدر الإمكان إعادة بناء النّص، وتأويله لمعرفة قصد المتكلّم منه.

ثانيّا / شرح المرزوقي والمقصديّات السّائدة:

لمّا كانت الشّروح نوع من المؤلفات النّقديّة التي تقوم على القصديّة، وتسعى إلى الفهم والإفهام، من خلال تبسيط الفكرة وتوضيحها بشتّى السّبل من باب تقريبها من المتلقّي والتّأثير فيه، وإقناعه بها، فإنّها بذلك تتّخذ طابعا تداوليّا، **ففيم يتجلّى هذا البعد التّداولي في شرح المرزوقي لديوان الحماسة لأبي تمّام انطلاقا من مقولة لكلّ مقام مقال؟**، سنحاول في هذه المقاربة بيان هذا البعد، انطلاقا من توضيح أنواع المقاصد في الكلام؛ وهي نوعان:

---

[1]– جيليان براون وجورج يول، تحليل الخطاب، ترجمة: مصطفى لطفي الزليطني ومنير التريكي، النشر العلمي والمطابع، جامعة الملك سعود، الريّاض– المملكة العربيّة السعوديّة، دط، 1997، ص:32.

[2]– المرجع نفسه، ص:32.

[3]– طه عبد الرحمن، اللّسان والميزان أو التكوثر العقلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء–المغرب، ط1، 1998، ص:103.

1/المقصديّة الفكريّة: وهي التي" تضمّ مكوّنا تعليميّا، ومكوّنا احتجاجيّا، ومكوّنا أخلاقيّا. وليست هذه المكوّنات منفصلة بعضها عن بعض، بل إنّها متداخلة على الدّوام" [1]، أي أنّ الخطابات الأدبيّة– النّقديّة حتى يتسنّى لها إفادة المخاطب، لا بدّ أن تتضمّن ثلاثة أغراض، وهي: الغرض التّعليميّ والغرض الحجاجيّ والغرض الأخلاقيّ.

1-1-الغرض التّعليميّ: وهو الغرض الذي" يهتمّ بإخبار المتلقّي بواقع ما دون استدعاء العواطف، ويتولّاه الجانب الإخباريّ من الخطاب، كما يقوم أيضا على تقديم موضوعيّ، كما في النّصوص العلميّة والإخباريّة".[2]ويقوم هذا المبدأ على إفادة المتلقّي بأكبر عدد ممكن من المعلومات والأخبار والأحاديث، وذلك بالاستناد إلى حجج تدعمها، وتثبت صحّتها، كلّ هذا للإجابة عن أسئلة المتلقّي التي طرحها في تلك الحقبة، فتأتي هذه النّصوص فتروي شغفه العلميّ لتلك القضايا، وتجيبه عن أسئلته التي طالما ظلت عالقة، وعليها يبني استنتاجاته، ويمكن أن نستشفّ ذلك من خلال المفاهيم النّقديّة، والقضايا التي طرحها المرزوقي في شرحه.

ينطلق المرزوقي في شرحه انطلاقا من المقدمّة، والتي ضمّنها كما سبق وأن أشرنا العديد من المسائل النّقديّة، كما نجده مدافعا عن أبي تمّام ضد خصومه الذين اتّهموه بالتّحريف والتّغيير في البيت الشّعريّ، مرورا إلى الشّرح الذي غطّى كلّ جوانبه (الرّواية، النّحوية، البلاغيّة، النّقديّة ...)، وهذا لبلوغ هدفه المتمثّل في الاعتراف بمكانة أبي تمّام؛ باعتباره صاحب أحسن اختيار شعريّ عند العرب " فمنهجه يقوم على دعامات فنيّة ومقوّمات أدبيّة وعلميّة؛ تتآزر فيما بينها لتخدم النّص الشّعريّ، وتضيئ جوانبه وتبرز سماته ومعانيه في أحسن صورة"[3]، ومن جملة القضايا والمفاهيم النّقديّة التي بنى عليها منهجه نجد:

---

[1]– هنريش بليث، البلاغة والأسلوبيّة نحو نموذج سيميائي لتحليل النّص، ترجمة وتعليق: محمد العمري، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء–المغرب، دط ،1999، ص :25.

[2]– المرجع نفسه، ص:25.

[3]– أحمد جمال العمري، شروح الشعر الجاهلي نشأتها وتطوّرها،ج2، دار المعارف للطباعة والنشر، القاهرة – مصر، ط1، 1993، ص:129.

❖ **القضايا النّقديّة** : هي: (عمود الشّعر، اللّفظ والمعنى، الصّدق والكذب، قضيّة اختيار الشّعر، الطّبع والصنعة، الموازنة بين النّظم والنّثر، منزلة الشّاعر والكاتب، العلّة في كثرة الشّعراء وقلّة النثّار)، وسنحاول بيان بعضها في مايلي:

- **قضيّة عمود الشّعر**: يقول المرزوقي" **شرف المعنى وصحّته، وجزالة اللّفظ واستقامته، والإصابة في الوصف...والمقاربة في التّشبيه، والتحام أجزاء النّظم، والتئامها على تخيّر من لذيذ الوزن، ومناسبة المستعار منه للمستعار له، ومشاكلة اللّفظ للمعنى وشدّة اقتضائهما للقافيّة حتى لا منافرة بينهما فهذه سبعة أبواب هي عمود الشّعر ولكلّ باب منها معيار**"[1]، بمعنى أنّ لقضية عمود الشّعر جملة من المعايير التي يُبنى عليها وتتمثّل في: صحّة المعنى وحسن اختياره، وعذوبة اللّفظ، وحسن الوصف، جودة التّشبيه، وحسن الرّبط بين الأبيات الشّعريّة وتلاؤمها مع الوزن الشّعريّ، وإتقان الاستعارة، وتطابق اللّفظ والمعنى، وتوافقهما مع القافيّة.
- **قضية اللّفظ والمعنى**: يشير المرزوقي إلى المعايير التي تحكم قضية اللّفظ والمعنى، فيقول:" **فعيّار المعنى أن يعرض على العقل الصّحيح والفهم الثاقب ...، وعيّار اللّفظ الطّبع والرّواية والاستعمال...، لأنّ اللّفظة تستكرم بانفرادها، فإذا ضامها ما لا يوافقها عادت الجملة هجينا**"[2]. يضع المرزوقي من خلال هذا القول جملة من المعايير التي ينبغي أن تتوافر في كلّ من اللّفظ والمعنى؛ حتى يتسنّى الحكم عليهما بالجودة من عدمها، فبالنّسبة للمعنى لا بدّ أن ينتج عن نظر عميق وفهم دقيق حتى يكون صحيحا، وبالنّسبة للّفظ لابدّ أن يكون متَعارَفا عليه ومتداولا بين الأفراد، منتقلا عن طريق الرّواية.
- **قضية الموازنة بين النّظم والنّثر**: يعلّل المرزوقي تقدّم النّثر عن الشّعر، فيقول:" **اعلم أنّ تأخّر الشّعراء عن رتبة البلغاء، موجبه تأخّر المنظوم عن رتبة المنثور عند العرب، لأمرين: أحدهما: أنّ ملوكهم قبل الإسلام وبعده كانوا يتبجّحون بالخطابة والافتنان فيها،**

---

[1]– المرزوقي، شرح المرزوقي، المقدمة، ص:9.

[2]– المصدر نفسه، المقدّمة، ص:9.

و يعدّونها أكمل أسباب الريّاسة...، والثّاني: أنّهم اتّخذوا الشّعر مكسبة وتجارة، وتوصّلوا به إلى السوق كما توصّلوا به إلى العليّة...[1]" أي أنّ أسباب تأخّر الشّعراء عن رتبة البلغاء، ترجع إلى سببين؛ أمّا الأوّل فهو إهمال الحكّام للشّعر والشّعراء واحتفائهم بالخطابة، أمّا السبب الثّاني فيتجلّى في تسخير الشّعر لأغراض ماديّة، من تكسّب وتقرّب من الملوك والحكّام والبحث به عن الألقاب، وإدخاله إلى مجال الأسواق، ممّا حال دون التّمعّن فيه، فقد سحره ورونقه وانحطّت قيمته عن قيمة النّثر.

❖ **المفاهيم النّقديّة:** تعدّدت المفاهيم النّقديّة في شرح المرزوقي ومن أبرزها:

-**مفهوم الحماسة:** يعدّ من أهمّ المفاهيم النّقديّة التي اهتمّ بها المرزوقي، حيث افتتح بها ديوان الحماسة في القسم الأوّل من الجزء الأوّل، معرّفا إيّاها قائلا:" **الحماسة: الشّجاعة، والفعل منه حمس، ورجل أحمس، وكانت العرب تسمّي قريشا: حمسا لتشدّدهم في أحوالهم دينا ودنيا**"[2]. أي أنّ الحماسة من منظور المرزوقي تعني الشّجاعة والتّشدّد، وهو المعنى الذي لا يتعارض مع التّعاريف اللّغويّة والاصطلاحيّة التي تطرّقنا إليها سابقا.

- **مفهوم الشّعر**: عرّف المرزوقي الشّعر بقوله: "**حَدّه كلُّ لفظ؛ موزون مقفًّى يدلّ على معنًى** "[3]، أي أنّ الشّعر هو كلّ كلام يخضع لوزن وقافية، أي ينظم وِفق بحر وقافية معيّنتين؛ وقد أسمَاه بالنّظم أو القريض.

-**الأغراض الشّعريّة:** أشار المرزوقي إلى أهمّ الأغراض الشّعريّة؛ التي كانت معروفة عند العرب حيث يقول: "**والشّعراء إنّما أغراضهم التي يسدّدون نحوها، وغايتهم التي ينزعون إليها، وصف الدّيار والآثار، والحنين إلى المعاهد والأوطان، والتّشبيب بالنّساء، والتّلطيف في الاجتداء، والتّفنن في المديح والهجاء، والمبالغة في التّشبيه والأوصاف،**"[4] أي أنّ أهمّ الأغراض الشّعريّة التي عرفها العرب قديما كانت تتجلّى في الرّثاء(وصف الديّار والآثار)،

---

[1]– المرزوقي، شرح المرزوقي المقدّمة، ص:17/16.

[2]– المصدر نفسه، المقدّمة، ص:21.

[3]– المصدر نفسه، المقدّمة: ص:8

[4]– المصدر نفسه، المقدّمة، ص:19.

والحنين(الحنين إلى المعاهد والدّيار)، والغزل (التّشبّب بالنّساء)، والمدح والهجاء(المديح والهجاء)، والوصف(المبالغة في التّشبيه والأوصاف).

- **مفهوم النّثر:** استنادا إلى المناظرة، يتجلّى مفهوم النّثر في كونه **الكلام الذي لا يخضع لا للوزن ولا للقافيّة،** عكس مفهوم الشّعر الذي يعني الكلام الموزون المقفّى. وهو يخالف الشّعر كذلك في أنّه:" اتّسع نطاق الاختيار فيه على ما بيّناه بحسب اتّساع جوانبها وموادّها وتكاثر أسبابها ومواتها"[1]، أي أنّ مجال النّثر يتّسع لمختلف المواضيع والمواد، أكثر من اتّساع الشّعر لها.

-**مفهوم النّاقد:** قدّم المرزوقي في مقدّمة شرحه تعريفا للنّاقد، إذ يقول : "**النّاقد الحذق قد يتّفق فيه ما لو سئل عن سبب اختياره إيّاه، وعن الدّلالة عليه، لم يمكنه من الجواب عليه إلّا أن يقول: هكذا قضيّة طبعي، أو ارجع إلى غيري ممن له الدّربة والعلم بمثله فإنّه يحكم بمثل حكمي، وليس كذلك ما يسترذله النّقد أو ينفيه الاختيار، لأنّه لا شيء من ذلك إلّا ويمكن التّنبيه على الخلل فيه، وإقامة البرهان على رداءته فاحكمه**"[(2)]، أشار في هذا التّعريف إلى صفات النّاقد، فبيّن أنّ هناك من النّقّاد من يحكم على أساس الطّبع أو الذّوق الشّخصيّ(نقد ذاتيّ، أو فطريّ أو انطباعيّ)، وهناك من ينقد على أساس معياريّ الدّربة والعلم(نقد موضوعيّ).

–**مفهوم الخطابة:** قدّم المرزوقي في شرحه لديوان الحماسة تصوّرا عن الخطابة فيقول:"...**أنّ ملوكهم قبل الإسلام وبعده كانوا يتبجّحون بالخطابة والافتنان فيها، ويعدّونها أسباب الرياّسة، وأفضل آلات الزعامة، فإذا وقف أحدهم بين السّماطين لحصول تنافر أو تضاعن أو تظالم أو تشاجر، فأحسن الاقتضاب عند البداهة، وأنجع في الاسهاب وقت الإطالة، أو اعتلى في ذروة منبر فتصرّف في ضروب من تخشين القول وتليينه، داعيا إلى طاعة، أو مستصلحا لمرعيّة، أو غير ذلك ممّا تدعو الحاجة إليه، كان ذلك أبلغ عندهم** ..." [(3)]، فالخطابة من

---

[1]– المرزوقي، شرح المرزوقي ، المقدّمة: ص:8.

[2]– المصدر نفسه، المقدّمة، ص:15.

[3]– المصدر نفسه، المقدّمة، ص:16.

بين الفنون النّثرية التي عرفت قبل مجيء الدّين الإسلاميّ، وكانت تعدّ سببا يوصل صاحبها للرّياسة بما يمتلكه من ملكة الخطاب، حيث أنّ الخطيب عندهم يقف في موضع معيّن كالتّظلّم مثلا فيحسن تخيّر الألفاظ المناسبة للموقف، فَيَرْتَجِلُ الكلام ويسهب فيه، كما قدّما تصوّرا عن الخطيب؛ فهو عنده من يخطب في النّاس؛ ويحسن التّصرّف في ضروب القول من تخشين أو تليّين، ويدعو من خلاله إلى طاعة الله أو الإصلاح، حسب الحاجة.

- **مفهوم البديع:** ويقصد بها المحسنات البديعيّة؛ وقد أشار إليها في قوله: "... **حتى طلب البديع: من التّرصيع والتّسييج، والتّطبيق والتّجنيس**"[1]، المتمثّلة في نماذج من المحسّنات البديعيّة، التي يلجأ إليها المتكلّم في كلامه؛ وهي: التّرصيع والتّسييج والطباق والجناس.

كانت إذا، هذه القضايا والمفاهيم النّقديّة بمثابة الأسس النقديّة في شرح المرزوقي، بصفة خاصّة والنّقد العربيّ بصفة عامّة، حيث وضّحت للقارئ الكثير من الإشكالات المبهمة، وأجابت عن الكثير من التّساؤلات العالقة، وقد كان الغرض الأساسيّ منها تعليميّا، بالإضافة إلى أغراض أخرى؛ منها:

1-2-الغرض الحجاجيّ: حيث يحاول المُلقي" إقناع المتلقّي بوجهة نظره أو طريقته في تناول الأشياء، بل يحاول حمله على الإذعان دون إقناع حقيقيّ، فهو نصّ يلزم صاحبه على نحو صارم بما جاء فيه"[2]، أي يعتمد المُلقي كلّ الوسائل الممكنة التي تجعل المتلقّي يروم الفعل الذي قصده أو إقناعه وحمله على الإذعان به، فيراعي في ذلك المقام، ومقتضيات الحال، التي تحقّق غرضه الحجاجيّ؛ و يكون الاقناع عن طريق الاستشهاد أو التّمثيل أو الحجاج أو البرهان من خلال الاعتماد على نصوص جاهزة (نقليّة مثل: القرآن الكريم أو الحديث النّبوي الشّريف أو الأشعار أو الأمثال والحكم أو أقوال العلماء والنّقاد)، أو غير ذلك من الأدوات التي تستخدم في الحجاج، ومن الأمثلة نذكر:

-**الاستشهاد بالقرآن الكريم:** يتجلّى ذلك في شرح المرزوقي " لقول عروة بن الورد:

---

[1] -المرزوقي، شرح المرزوقي ، المقدّمة ص:6.

[2] - سامية الدّريدي، الحجاج في الشعر العربي بنياته وأساليبه، ص: 26/25.

سَلِي الطَّارِقَ المُعْتَرَّ يَا ابْنَةَ مَالِكٍ إِذَا مَـا أَتَـانِـي بَـيْنَ قَـدْرِي وَمَـجْزَرِي

... يقال: عَرَّهُ واعترَّهُ بمعنًى. وفُسّر في التنزيل قوله تعالى:﴿فَكُلُوا مِنْهَا وَأَطْعِمُوا القَانِعَ المُعْتَرَّ﴾(سورة الحج، الآية 36) **على ذلك، لأنّ القانع قيل هو السّائل، والمعترّ الذي يتعرض ولا يسأل**[1]، أراد المرزوقي توضيح المعنى الذي تشير إليه كلمة المعترّ، فوقف على الجانب الاشتقاقيّ لها ثم فسّرها على ضوء الآية الكريمة؛ ليثبت المعنى الذي تطرّق إليه، أي أنّه أراد أن يقنع بشرحه ؛ فأورد القرآن الكريم الذي يمنحه القوّة الحجاجيّة.

-**الاستشهاد بأقوال العلماء والنّقاد:** ومن ذلك ما جاء في شرحه لكلمة **(جثمان)** في " قول جعفر بن علبة الحارثي:

هَوَايَ مَعَ الـرَّكْبِ اليَمَانِينَ مُصْعِدُ جَنِيبٌ وَجُثْمَـانِي بِـمَـكَةُ مُـوثَقُ

قيل في الجثمان إنّه الشّخص، والجسمان: الجسم، هكذا قال الأصمعيّ، والشّخص إنّما يستعمل في بدن الإنسان إذا كان قائما"[2]، شرح المرزوقي المعنى الذي تشير إليه لفظة (جثمان)، حيث ذكر أنّه يطلق على الشّخص، في حين يطلق لفظ الجسمان على الجسم، وقد بيّن أنّ **الأصمعيّ** ذهب نفس المذهب، وفي ذكره لهذا الكلام أراد تأكيد قوله، بالتّالي أراد المرزوقي أن يكسب كلامه تأكيدا ومصداقيّة فاستشهد برأي **الأصمعيّ**؛ فآراء العلماء والنّقّاد تكسب الكلام تأكيدا وقوّة.

- **الاستشهاد بالأمثال والحكم:** يتّضح ذلك في شرح المرزوقي" لقول يحي ابن زيّاد:

وَلَكِنْ إِذَا مَـا حَـلَّ كُـرْهٌ فَسَامَحَـتْ بِــهِ النَّفْسُ يَـوْمًا كَـانَ لِلْـكُـرْهِ أَذْهَبَـا

قوله فَسَامَحَتْ به النَّفس أيْ سَاهَلَتْ. ومنه قيل: عود سمحٌ أي لا أُبَنَ فِيهِ، وممّا يجري مجرى المثل:" إذا لم تجد عزّا فسمّح" أي لِنْ وَهِنْ" [3]، ذكر "سَامَحَتْ بِهِ النَّفْسُ" وقصد به: سَاهَلَتْ،

---

[1]– المرزوقي، شرح المرزوقي، ج2، 1575.

[2]– المصدر نفسه، ج1، ص:52/51.

[3]– المصدر نفسه، ج1، ص:1118.

أي أشار إلى الجانب المعنويّ، ولم يكتفِ بهذا، بل واصل شرحه، وتعمّد ربطه بالمثل ليقنع القارئ بقيمة التّسامح، لأنّه يدرك أهميّة الأمثال في الإقناع، "فيجب أن نستعمل الأمثلة براهين؛ لأنّ الاقناع يتمّ بها"[1]، يطالب المتلقّي دائما بالحجّة والبرهان، ليثق فيما يقدّم له من كلام، فتكون بذلك الأمثال وسيلة من وسائل الحجاج ومن ثمّ الإقناع.

ومن بين الأمثال التي استغلّت استغلالا حجاجيّا من طرف المرزوقي في شرحه، نجد قول العرب: **(مَا يَوْمُ حَلِيمَةَ بِسِرٍّ)**، ويضرب هذا المثل للأمر المشهور عند الجميع، ولا يحتاج إلى إذاعة أو إبانة، نجد ذلك ما جاء في شرح المرزوقي " لقول أَبِي الطَّمَحَانْ:

إِذَا قِيلَ أَيُّ النَّاسِ خَيْرٌ قبيلةً وَأَصْبرُ يَوْمًا لَا تُوَارَى كَوَاكِبُهُ

فَإِنَّ بَنِي لَأْمٍ بنِ عمْرٍ وَأَرُومَة سَمَتْ فَوْقَ صَعْبٍ لَا تُنَالُ مَرَاقِبُهُ

لا تَوَارَى كَوَاكِبُهُ" قال: والمعنى لا تتوارى كواكبه، فحذف إحدى التّاءين تخفيفا؛ ومعنى (لا توارى) بضم التّاء لاَ تَستَر، والأصل في هذا، وهو يجري مجرى الأمثال، يَوْمُ حَلَيمَة، و ذلك أنّه سُدَّتْ عين الشمس في ذلك الغبار الثائر في الجَوِّ، فَرُئِيَتْ الكَوَاكِبُ ظُهْرًا، فقيل: "ما يوم حليمة بسرّ"[2]، أراد المرزوقي أن يثبت شهرة " بني لَأْمِ بن عُمَر" بين الأقوام الأخرى، فبيّن صبرهم يوم الحرب، وراح يدافع عن هذه الفكرة، فضرب المثل: **(ما يوم حليمة بسر)**، وفي هذا إقناع للقارئ بشهرتهم بين النّاس، وعلوّ شأنهم.

لنخلص إلى القول إنّ الشّروح باعتبارها خطابا نقديّا، فهو يمتلك طاقة حجاجيّة كبيرة، يستمدّها من البيئة الاجتماعيّة للملقي والمتلقّي معا، بحيث يسعى كلّ طرف إلى التّأثير في الآخر بما يملكه من معارف وخبرات و ...الخ، معتمدا في ذلك على كلّ الاستراتيجيّات الحجاجيّة التي تمكّنه من ذلك.

---

[1]– أرسطو طاليس، فن الخطابة، ترجمة إبراهيم سلامة، مكتبة الأنجلو مصريّة، مصر، ط2، 1953 ، ص: 157.

[2]– المرزوقي، شرح المرزوقي، ج2، ص:1598.

1-3 – الغرض الأخلاقيّ: يتعلّق هذا الغرض" بتعليم المجتمع في مجال الأخلاق؛ يتضمّن عناصر تعليميّة واحتجاجيّة؛ كما يتضمّن دعوة إلى العقل وتسجّل عناصر النّصح هذا الانتقال من المقاصد الفكريّة إلى المقاصد العاطفيّة"[1]. أي أنّه يظهر في النّصوص ذات الطّابع التّعليميّ والحجاجيّ، ويجمع بين الجانب العاطفيّ والفكريّ، يمكن أن نطلق عليه ما يسمّى "**بمبدأ التأدّب**"، "وقد أوردته روبين لاكوف في مقالتها الشّهيرة "منطق التأدّب"[2]، يقوم أساسا على التّأثير والإقناع في المتلقّي. وقد تضمّن شرح المرزوقي هذا الغرض، حيث يتجلّى في قوله: " **واعلم أنّ مذاهب نقّاد الكلام في شرائط الاختيار مختلفة، وطرائق ذوي المعارف بأعطافها وأردانها متفرّقة، وذلك لتفاوت أقدار منادحها على اتّساعها وتنازح أقطار مظانّها ومعالمها...**"[3]، يخاطب المرزوقي المتلقّي، ويوّجه له رسالته التّعليميّة، والمتمثّلة في توضيح مذاهب النقّاد، وبيان الفرق بينها، فهذا النّموذج يوضّح أنّ غايته تعليميّة أخلاقيّة محضة، يريد بها نفعا للمخاطب في كلّ مكان وزمان.

2-المقاصد العاطفيّة: وهي المقاصد التي يسعى المُلقي إبلاغها إلى المتلقّي واستقطاب اهتمامه، وإقناعه بمضمون الخطاب، وتحقيق المتعة الجماليّة لديه، وتتمّ بمراعاة مقام المتكلّم ومقتضياته. وهي "مكوّن غائيّ يسعى للظّفر باقتناع الجمهور، ويظهر هذا المقصد في مدخل الخطاب، وكذا في جميع النّصوص الأخلاقيّة،...كما يهدف إلى تحقيق المتعة للجمهور" [4]، أي أنّ المقاصد العاطفيّة هي عبارة عن مكوّن يهدف إلى تحقيق غايات من خلال العمل الإبداعيّ.

وأولى هذه المقاصد والغايات تحقيق رضى الجمهور باعتباره متلقّي الإبداع، وغالبا ما يفصح المبدع عن هذه الغايات في بدايات الخطاب، كما نجدها كذلك في النّصوص الأخلاقيّة؛

---

[1]- هنريش بليث، البلاغة والأسلوبيّة "نحو نموذج سيميائي لتحليل النّص"، ص:26.

[2]- طه عبد الرحمن، اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، ص:204.

[3]- المرزوقي، شرح المرزوقي، المقّدمة، ص: 5.

[4]- هنريش بليث، البلاغة والأسلوبيّة" نحو نموذج سيميائي لتحليل النّص"، ص:26.

والمراد بها ذات الطّابع التّعليميّ على حسب رأي هنريش بليث، وشرح المرزوقي نموذج لذلك، وتهدف هاته النّصوص غالبا إلى الإقناع وفي الوقت نفسه إلى الإمتاع.

الملاحظ وبعد مقاربة شرح المرزوقي لديوان الحماسة لأبي تمّام أنّ المقاصد العاطفيّة متحقّقة فيه، فهو كما سبق وأن وضّحنا كان يسعى إلى تقديم شرح يكون منارة لكلّ من جاء بعده، كما أنّه جاء بناء على طلب وجّه إليه من سائل، وهذا ما لاحظناه في المقدّمة، حيث يقول: " **وكنت سألتني عن شرائط الاختيار فيه**"[1]، جاء عمله تلبيّة لدعوة من الجمهور من جهة، وتضمن نصوصا تعليميّة من جهة أخرى، وبهذا استطاع تحقيق المقاصد العاطفيّة المنشودة.

و**ثانيّا** متعلّق بتحقيق المتعة للجمهور، فقد سبق وأوضحنا في التّحليلات السّابقة؛ أنّ القارئ يجد نفسه أمام مصادر فكريّة ومعرفيّة وثقافيّة متنوّعة، تتضمّن استشهادات من القرآن الكريم والحديث النّبوي الشّريف وأقوال العلماء والنّقاد وأئمة اللّغة والفكر، أمثال: الأصمعيّ وسيبويه والخليل بن أحمد الفراهيدي، كما تتضمّن الأمثال والحكم، وأشعار لشعراء من عصور مختلفة، مشهورين ومغمورين، ما جعل منه فضاء نقديّا وفكريّا مفتوحا على مجالات معرفيّة مختلفة، وبالتّالي فالقيمة الجماليّة تكمن في استنطاق كل هذا الكمّ المعرفيّ المتنوّع، واستدعائه في مؤلّف واحد، إضافة إلى تلك القوّة الإبداعيّة الخارقة؛ وتذليله ليصبح طريقا معبّدا؛ يمكّن القارئ من الوصول إلى المعاني والمقاصد المرجوّة من قبل المرزوقي، والانتفاع بها بأيسر جهد وأقصر طريق.

نستنتج بناءً على ما سبق أنّ خطاب المرزوقي توفّر على مقصديّات تداوليّة متعدّدة، وهذا ما يعكس:

– حرص المرزوقي/الشّارح على الدقّة في الشّرح؛ واختيار التّعابير والتّراكيب المناسبة في السيّاق المناسب، بلا إيجاز مخلّ ولا إسهاب مملّ، مع التّركيز على الألفاظ؛ التي تخدم المقاصد المتوخّاة من الشّرح.

[1]– المرزوقي، شرح المرزوقي، المقدّمة، ص:3.

– التّركيز على المقاصد المرجوّة من الخطاب، جعل من الشّروح خطابا نقديّا متكامل الجوانب، فهو يضمّ النّاحيّة التّعليميّة والأخلاقيّة، والحجاجيّة، وهذا ما يجعله وثيقة علميّة هامّة، يستند إليها الباحث في مختلف قضايا الدّرس اللّغوي، ومنها القضايا النّقديّة والبلاغيّة والنّحويّة والدّلاليّة...الخ.

– إبلاغ المقاصد في الخطاب يجعل المخاطِب حريصا على استمالة المتلقّي، والتّأثير فيه وجعله يتفاعل مع النّص، ويتواصل معه؛ فقد كان المرزوقي يحاور متلقّيه، وكأنّه ماثل أمامه، مبيّنا له هدفه من الشّرح، ومدافعا عن أبي تمّام، شارحا لمختاراته الشّعريّة في ديوان الحماسة، وهذا ما أضفى على النّص جانبا من التّفاعل والحيويّة، ممّا عكس كفاءته التّداوليّة في بناء الخطاب والتّأثير في المتلقّي.

خاتمة

خاتمة:

وبعد التّقديم الإشكالي لهذه الدّراسة الموسومة ب: **شرح المرزوقي لديوان الحماسة لأبي تمّام دراسة في السّياق والأنساق – مقاربة نقديّة –** وهي دراسة حاولت تقديم مقاربة جديدة، تتجلّى في إعادة قراءة التّراث الأدبيّ – النّقديّ من منظور حداثيّ، لأجل بناء تصوّر جديد عن الشّروح في ضوء المنجزات الغربيّة الحديثة، توّصلنا إلى النّتائج الآتية:

- تعكس كثرة الشّروح التي تناولت ديوان الحماسة لأبي تمّام بالشّرح، مدى أهميّة تموقع الإبداع الشّعريّ لأبي تمّام وقيمته الأدبيّة في السّاحة الثّقافيّة–المعرفيّة العربيّة.
- يعكس تعدّد الشّروح في السّاحة الثّقافيّة العربيّة في العصر العبّاسيّ بصفة خاصّة، مدى اهتمام المثقّفين (اللّغويين والبلاغيين والنّقّاد وغيرهم) بدراسة الظّواهر الإبداعيّة خاصّة الشّعريّة منها، أمثال: أبي تمّام، لأجل الوقوف على عناصر هويّة الكتابة الشّعريّة من جهة للحفاظ عليها، ومن جهة أخرى كشف عناصر التّجديد الدّخيلة نتيجة التّناص المثاقفاتيّ، الذي عرفه هذا العصر.
- تعدّد الرّؤى، واختلاف التّوجّهات، وتباين المنطلقات حول الطّريقة والكيفيّة التي تتمّ بها شروح الشّعر، دليل على عدم وجود أنموذج متكامل للشّرح، يمكن الأخذ به، حتى مجيء المرزوقي بشرحه.
- شرح المرزوقي ما هو إلّا مرآة عاكسة لتلك القضايا النّقديّة، التي شكّلت انشغال الفكر النّقديّ العربيّ، والتي سعى من خلال معالجتها إلى محاولة تبسيطها وضبطها وتقديمها للمتلقّي العربيّ، حتى تكون إجابة عن تساؤلاته، فالأديب ابن بيئته، يتأثّر بها ويؤثّر فيها.

-يعدّ شرح المرزوقي لديوان الحماسة لأبي تمّام إنتاجا خصبا، حوى في طيّاته ممارسة نقديّة جادّة، انتقلت بالدّرس النّقديّ العربيّ من دائرة النّظريّ، إلى دائرة التّطبيقيّ، وذلك باقتحامه لنصوص الحماسة، وتفكيكه لشفراتها، وفكّه لمغالقها.

- تميّز عمل المرزوقي في شرحه للحماسة بالدّقّة في الطّرح النّقديّ، وذلك سواء من خلال القضايا النّقديّة التي طرحها في مقدّمته، ومنها قضيّة عمود الشّعر؛ التي مثّلت تقنينا كاملا وتنظيرا حقيقيّا لنظريّة الكتابة الشّعريّة، بطريقة لم يسبقه إليها أحد، ولم يتجاوزه فيها أحد، أو من خلال منهجه في الشّرح، الذي يقوم على الدّقة المنهجيّة، والإفادة العلميّة، والجماليّة عند التّلقي، وهذا بشهادة علماء اللّغة والبلاغة والنّقد في زمانه أو بعد ذلك.

-يعكس التّعدّد السيّاقي في شرح المرزوقي التّعدّد الثّقافيّ، والتّنوّع الفكريّ، والثّراء المعرفيّ والأيديولوجيّ للبيئة العربيّة في العصر العبّاسيّ، ممّا جعل المرزوقي/الشّارح ينهل منه في شرحه، ويوظّفه في حجاجه، الأمر الذي أعطى عمله الجودة والتّميّز في السّاحة الفكريّة، وجعله مصدرا أصيلا ينهل منه العلماء والنقّاد.

- إنّ دراسة السّياقات التي يندرج فيها شرح المرزوقي(تاريخيّا واجتماعيّا ونفسيّا)؛ تعود إلى طبيعة القضايا الأدبيّة والنّقديّة التي كان يعالجها؛ حيث كانت تتّجه نحو الشّمول والكليّة والنّمذجة؛ انطلاقا من تجاوز الحدود المعجميّة لتعانق التّطوّر الدّلالي الحاصل عبر مختلف العصور(سواء عن طريق التّعميم أو التّخصيص أو الانتقال)، فالدّلالة المعرفيّة ذات طبيعة مرنة تلين وتتمدّد لتواكب كافة العصور بما يطرأ عليها من متغيّرات، خاضعة في ذلك لقوانين متضمّنة للأنساق الثّقافيّة، التي فرضتها المعطيات السّياقيّة التي تكشف نظرة القدامى.

- يعدّ شرح المرزوقي لديوان الحماسة لأبي تمّام معطى معرفيّا، أنتجته سلطة الثّقافة وسلطة الأيديولوجيا، وسلطة المتلقّي وعملت على هيمنته وسيّادته؛ تلمّسنا ذلك من خلال قوانين صناعة الشّروح وقوانين الفهم؛ أي أنّه جمع بين شروط التّأليف وشروط التّلقّي.

- تعكس الثّنائيّات التي تمّ استنتاجها من خلال شرح المرزوقي(المثقّف والسّلطة) (الأنا والآخر)، (المركز والهامش)، (الهويّة والاختلاف)، ذلك التّفاعل الخلاّق الكامن خلف عملية الإبداع؛ حيث يقف المثقّف عند مفهوم الهويّة في خضم مستجدّات الحياة دون تجاوزها، معلنا عن ضرورة ميلاد مفهوم يسايرها وهو مفهوم الاختلاف، من ثم تعدّ الهويّة

هي القاعدة الأساسيّة التي يبني عليها إبداعه المختلف، ليصطدم بسلطات كثيرة، تعمل على توجيه ذلك الإبداع حسب الذّائقة المجتمعيّة، غير أنّ سلطته تعلو هذه السّلطات جميعا فتظهر في ذلك العمل الإبداعيّ الذي يبسّطه لمجتمعه، انطلاقا من الانتقال من الهامش إلى المركز.

- يعدّ البحث في الأنساق الثّقافيّة المختلفة في شرح المرزوقي لحماسة أبي تمّام نوعا من الحفريات الإبستيميّة، والتي تتضمّن تشكيلا معرفيّا متوسّعا، إذ بيّنت أنّها تقوم على منطق نظريّ للوعيّ الباطنيّ لخطاب الشّروح، فجاءت بحصيلة معرفيّة، لتشكّل شبكة واسعة من الأنساق الثّقافيّة، وأنشطة مثّلت انطلاقة جديدة في دراسة تلك الخطابات القديمة بتخريجات استدلاليّة؛ كاشفة بذلك عن العصر الذي عاش فيه المرزوقي، وملابسات ظهوره ودواعي تأليفه لشرح الحماسة وشروطه؛ بطروحاته النّقديّة (قضايا ومفاهيم نقديّة).
- شكّلت جماليّات التلقّي في شرح المرزوقي المتمثّلة في: الفواتح والخواتم، والتّشكيل البلاغيّ والأسلوبيّ، والنّصوص الجاهزة؛ ألعابا فكريّة عنده، أجاد توظيفها حسب السّياقات المختلفة، فكان بموجبها يستميل المتلقّي لخطابه، تارة لإثارة انتباهه وأخرى للإقناع وإثراء الرّصيد المعرفيّ والثّقافيّ، وهو ما يكشف عن موهبة نقديّة وذات إبداعيّة؛ استطاعت أن تجعل من هذه الأدوات جسرا فكريّا يربط بين المتلقّي وفهم الشّرح.
- تكمن جماليّة التلقّي في استيعاب المتلقّي لكلّ ذلك الرّصيد الفكريّ المقدّم له من المرزوقي/الشّارح، عن طريق استدعائه لنصوص مختلفة وربطها بالنّص موضوع الشّرح، والتّفاعل معه بفهم المعنى المراد بهاته الأشعار، وإزالة الغموض الذي كان يكتنفها، وتذوّقها والإقبال على الشّعر، والوصول إلى ضوابط وأسس تحكم عمليّة الشّرح.
- تظهر كفاءة المرزوقي من خلال التوسّع والإيجاز في إدارة خطاب شرح ديوان الحماسة، فهو يدرك جيّدا مقولة "لكلّ مقام مقال"، فقد أظهر التّحليل مواضع يتوسّع فيها كلّ توسّع، حتى يخيّل لك أنّه لا يكاد يتوقّف عن الشّرح، وفي مواضع يوجز، حتى يخيّل

لك أنّه لا يكاد يشرح، وهذا ما يعبّر عن كفاءته التّواصليّة، التي تحتّم استخدام الكلام المناسب في السيّاق المناسب، وهذا ما يفعّل من الفعل التوّاصليّ مع المتلقّي، فيزداد فهما وإقبالا على النّص المشروح.

- أثبت شرح المرزوقي قدرات الشّارح الحجاجيّة (التي تنوّعت بين نص قرآنيّ وحديث نبويّ وأقوال علماء ونقّاد وأقوال شعراء...الخ) على التفّكير الحجاجيّ في المفارقات المكوّنة لها، بإعادة تنشيط عمليّة الشّروح لتتجاوز دورها في مجرّد طرح الأسئلة، إلى صياغة فضاء نقديّ يخضع لقوّة الحجاج؛ من خلال الآليات الحجاجيّة باعتبارها مركز سلطة في أخلاقيّات التّواصل إذ تقدّم مفهوما للحقيقة بوصفها صناعة للحجج وتبادلها مع إمكانيّة الفهم، وهذا ما يكرّس الحسّ الأيديولوجي للشّارح في معايشته للسّياقات التي أنتجتها.
- ارتكاز ديوان الحماسة للمرزوقي على عنصر المقصديّة؛ جعل من خطابه خطابا نقديّا متكامل الجوانب باحتوائه على جوانب تعليميّة وأخلاقيّة وحجاجيّة، ممّا أهّله ليكون وثيقة علميّة وتعليميّة بل فكرية ومعرفية، التي عكست الكفاءة التّداوليّة للشّارح في بناء الخطاب والتّأثير في المتلقّي.
- يتجلّى من خلال شرح المرزوقي لديوان الحماسة لأبي تمّام تظافر جهود المبدع (المرزوقي) مع المتلقّي (الآخر/الذّات العربيّة) في سبيل التّأصيل لخطاب للشّروح، ليكون أنموذجا نقديّا من جهة، ومصدرا معرفيّا للحفاظ على الموروث الثّقافيّ–النّقديّ العربيّ من الزّوال والاندثار من جهة أخرى.
- يلعب هذا النّوع من الخطابات –خطاب الشّروح–دورا هاما في تفعيل العمليّة التّواصليّة واستمرارها، حيث أنّه يفتح المجال واسعا أمام القارئ، ليؤيّد أو يعارض ما ذهب إليه

من آراء نقديّة، وهذا ما يفعّل الحركة النّقديّة، فهو يدعوه إلى مشاركة التّوجّهات والآراء التي يطرحها، وهذا ما يؤدّي إلى تفعيل العمليّة الحواريّة، بالاستناد إلى استراتيجيّات تفعيل الحوار.

- إنّ فهم المشروع النّقدي الذي جاء به المرزوقي اقتضى إحالته إلى السيّاقات التي ولد فيها النّص(تاريخيّة، اجتماعيّة، نفسيّة)، إذ لم يقتصر الأمر على فهم حقيقة صاحبه الذي أنتجه بل تعدّى الأمر إلى فهم مشروع نقديّ قائم بذاته(شرح المرزوقي)، باعتباره أنموذجا محدثا في عالم البنيّة المعرفيّة العربيّة، وما كان ذلك ليتمّ إلّا عن طريق الكتابة النّقديّة، التي سمحت بتحريره من مؤلّفه وجمهوره الأصليّ، بل من سياقه الخطابيّ الضّيّق، لتكشف مشروعا نقديّا موازاة مع صيرورة الخطاب النّقديّ في عالم الثّقافة العربيّة، والذي تجاوز المهيمن المتقوقع على ذاته؛ ليفتح المجال واسعا أمام مشروع نقديّ جديد، يقوم على أسس علميّة ومعرفيّة، تتميّز بالدّقّة والموضوعيّة، ممّا يخلّصه من هيمنة الأنساق الثّقافيّة السّائدة في البيئة الإبداعيّة للمبدع.
- يمثّل شرح المرزوقي إضافة ملحوظة، في السّاحة النّقديّة، ذلك أنّ النّقد إبداع مستمرّ، يفتح المجال واسعا أمام التّفكير ليتخطّى عتبات الماضي لأجل إضافة الجديد، وبالتّالي ضرورة الانفتاح على العصر والعيش ضمن هذه الأنساق، والتّفاعل معها من خلال الإنتاج المعرفيّ النقديّ، فتحرّر بذلك الذّات الشّارحة من الماضي المهيمن؛ بإقامة فعليّة للشّروح تؤمن بانفتاح على التّنوّع المعرفيّ، وإشراك الآخر في بناء الشّروح، وبالتّالي تحقيق التّفاعل بين الأنا والأخر، هذه الثّنائيّة كشفت:
- يمثل شرح المرزوقي تحقّق مشروع نقديّ يتّضح في التّأسيس لنظريّة نقديّة ذات منهج نقديّ أفرزته ذوات متفاعلة، كشفت عن سعي كلّ مثقّف/ناقد عربيّ للتّأصيل لشرح متكامل الجوانب يكون منارة لكلّ من يأتي بعده، وكذلك عن كفاءات تداوليّة في إنتاج أنساق نقديّة

قارّة في الفكر النّقديّ العربيّ، باستثمار مصادر المعرفة/ الثّقافة العربيّة (قرآن، حديث، شعر، أقوال علماء ونقّاد...الخ)، والتي كانت جسرا معرفيّا لفهم الأشعار المشروحة.

-بيّنت الدّراسة لهذا الموضوع أنّ المرزوقي يمثل قدرة عقليّة وشرحه لحماسة أبي تمّام فضاء للكتابة؛ أي أنّ فضاء الشّرح عنده كلمة منطوقة تتخلّلها الإرادة في وضع أنموذج للشّرح الكامل في الذّاكرة السيكولوجيّة والنّقديّة. فالشّرح عنده نصّ نقديّ خصب، كونه استدعاء مقصودا لإرث فكريّ متنوّع، أمّا الكتابة فهي مشروع نقديّ ثقافيّ، يوحي بالقدرة على استيعاب اشتغالات النّص الشّعريّ، وذاكرته السّيكولوجيّة المعرفيّة، بعبارة أخرى هي ميراث معرفيّ ووعيّ مسؤول ينتهي إلى إبداع فكريّ دائم ومتكامل الجوانب.

- بيّن شّرح الحماسة لأبي تمّام للمرزوقي القدرة السّيكولوجيّة التي يتمتّع بها، التي كشفت إرادته في التّجديد في شرح الشّعر العربيّ، وما يضمره من أنساق داخل تشكيلة الخطاب نفسه، فهو يشرح المعنى ويقوم بنقله من المبهم العصيّ على الأفهام إلى الواضح الجليّ، مرفقا ذلك الإحاطة بالجوانب (النّحويّة والبلاغيّة والصرفيّة...الخ)، والغوص في تفاصيل المعاني المتداخلة، وما خفيّ من مقاصد أخلاقيّة وعاطفيّة، وهذا ما ينمّ عن قدرته على تحقيق الوعيّ المركزيّ في بنية الشّرح، التي تهدف إلى تحقيق استمراريّة تنظيريّة؛ من خلال تقديم خلاصة للشّروح تكون أنموذجا في السّاحة النّقديّة.

وختاما للكلام نقول: إنّ شرح المرزوقي هو نتاج تفاعل بين سياقات مختلفة وأنساق متباينة، أسهمت جميعا في إنتاج هذا الشّرح، وعليه لا يمكن فهم العمليّة الإبداعيّة لأيّ مبدع بمعزل عن سياقاتها، ودون حفر عن أنساقها.

ومن هنا حقّ القول إنّ تراثنا العربيّ على اختلاف أنواعه يتميّز بالثّراء والتّنوّع، وبهذا صار من الضّروريّ العودة إليه، ومنحه جانب من الاهتمام، فقدم التّراث لا يعني موته واندثاره، أو جموده وتخلّفه، لهذا لابدّ من العودة إليه بين الفينة والأخرى، وتسليط الضّوء عليه وفق المناهج النّقديّة الحديثة، لاكتشاف خباياه والاستفادة منها.

خاتمة:

هكذا يظلّ الجواب عن الاشكاليّة المطروحة، في هذا البحث مفتوحا، إذ أنّ قراءاتها تتعدّد بتعدّد قرّاءها، وتبقى النّتائج التي وصلنا إليها منطلقا لأبحاث أخرى، وفي هذا الصّدد ندعو كلّ الباحثين إلى الأخذ بالنّقد السّياقيّ والثّقافيّ؛ في مقاربة القرآن الكريم والمدوّنات النّقديّة والنّصوص التّراثيّة، وكذلك: اقتراح مقاربة متكاملة تستجيب لخصوصيّة خطاب الشّروح، وتكشف مناهجه، وأسسه الثّابتة والمتحوّلة، الظّاهرة والمضمرة، من خلال البحث في ماهيّة السّياقات والأنساق، النّاجمة عن تطوّر الدّرس النّقديّ العربيّ، ومدى مساهمته في تكوين الهويّة العربيّة، وتحديد موقعها ضمن السّاحة النّقديّة العالميّة بعيدا عن الأسس الأيديولوجيّة والعرقيّة.

وختاما، نشكر الله تعالى الذي وفقنا لإتمام هذا العمل، حتى يخرج إلى النّور، كما نجدّد الشّكر **للأستاذة المشرفة زوليخة زيتون**، التي كانت سندا لنا في هذا الإنجاز العلمي.

قائمة المصادر والمراجع

***القرآن الكريم برواية ورش.**

قائمة المصادر والمراجع

أ - المصادر

أ-1- المصادر الرئيسيّة:

1-المرزوقي (أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن)، شرح ديوان الحماسة، نشره: أحمد أمين، وعبد السلام هارون، ج1، ج2، ج3، دار الجيل، بيروت –لبنان، ط1، 1991.

أ-2- المصادر الثانويّة:

1- البحتري (أبو عبادة الوليد بن عبيد) ، كتاب الحماسة، تحقيق: محمد إبراهيم حور، المجمع الثقافي، أبو ظبي ،ط1، 2007.

2- أبو تمّام، الوحشيات، تحقيق: عبد العزيز الميمني الراجكوتي، زاد في حواشيه محمود محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة – مصر، ط3، 1963.

3- خير الدين الزّركلي، الأعلام، ج4، دار العلم للملايين، بيروت – لبنان، ط15، 2002.

4- ابن سينا، الخطابة من كتاب الشّفاء، تحقيق: محمد سليم، الإدارة العامّة للثّقافة، القاهرة، دط، 1954.

5- السّيوطي (الحافظ جلال الدين عبد الرحمن)، بغية الوعاة في طبقات اللغويين والنّحاة، تحقيق: محمد أبو فضل إبراهيم، (ج1،ج2)، دار الفكر، ط2، 1399 هـ/1979م.

6- الصولي (بن محمد أبو بكر)، أخبار أبي تمّام، تحقيق: بياتريس جريندلر، مطبعة جامعة نيويورك، نيويورك- أمريكا، ط1، 2015.

7- ابن طباطبا، عيّار الشعر، تحقيق: عبد العزيز المانع، دار العلوم للطباعة والنشر، السعوديّة، دط، 1985.

8- عبد القاهر الجرجاني (أبو بكر بن عبد الرحمن بن محمد النّحوي)، دلائل الإعجاز، قرأه وعلّق عليه: أبو فهر محمود، محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة ، مصر، دط،2000.

9- عبد القاهر الشريف الجرجاني، التعريفات، تحقيق: محمد الصديق المنشاوي، دار الفضيلة للنشر والتوزيع، القاهرة–مصر، دط، دت.

10- عبد الله حاجي خليفة، كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون، تحقيق: محمد شرف الدين ،ج1، دار إحياء التراث العربي، بيروت – لبنان، دط، دت.

11- العسكري (أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل)، كتاب الصناعتين (الكتابة والشعر)، تحقيق: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم دار الفكر العربي، ط2، دت.

12- أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر ونقده، ج1، مكتبة الخانجي، القاهرة – مصر، ط1، 2000.

13- القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق و شرح محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاؤه، سوريا، دط ، دت.

14- محمد بن سلّام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، السفر الأوّل، شرح: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدّة – السعوديّة، دط،1980.

15- المرزوقي، شرح مشكلات ديوان أبي تمّام، تحقيق: عبد الله سليمان الجربوع، دار المدني جدّة –السعوديّة، ط1 ،1407هـ/1986م.

16- النّمري (أبو عبد اللّه الحسين بن علي)، معاني أبيات الحماسة، مكتبة الخانجي، القاهرة –مصر، ط1، 1983.

17- هبة اللّه بن علي بن حمزة العلوي، الحماسة الشّجريّة، تحقيق: عبد المعين الملوحي وأسماء الحميصي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق –سوريا، دط ،1970.

18- ياقوت الحموي الرومي، معجم الأدباء "إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب "، تحقيق: إحسان عبّاس، (ج1،ج2،ج3،ج8،ج12،ج17،ج19)، دار الغرب الإسلامي، بيروت- لبنان، ط1، 1993.

ب-المراجع:

ب-1-المراجع باللّغة العربيّة:

1- إبراهيم السعافين، مناهج النقد الأدبي الحديث، منشورات جامعة القدس المفتوحة، عمان- الأردن، ط1، 1997.

2- إحسان عبّاس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمّان- الأردن، ط2، 1992.

3- أحمد الرّقب، نقد النّقد، يوسف بكّار ناقدا، دار اليازوري للنّشر والتوزيع، عمّان- الأردن، ط1، 2009.

4- أحمد الشّايب، أصول النقد الأدبي، مكتبة النّهضة المصريّة للنّشر والتّوزيع، القاهرة – مصر، ط1، 1994.

5- أحمد الوردني، شرح الشّعر عند العرب من الأصول إلى القرن 14هـ/20(دراسة سانكرونيّة)، دار الكتاب الجديد المتّحّدة، بنغازي -ليبيا، ط1، 2009.

6- أحمد اليوسف، القراءة النسقيّة سلطة البنية ووهم المحايثة، منشورات الاختلاف- الجزائر، ط1، 2007.

7- أحمد جمال العمري، شروح الشعر الجاهلي نشأتها وتطوّرها، ج2، دار المعارف للطباعة والنشر، القاهرة – مصر، ط1، 1993.

8- أحمد يوسف عبد الفتّاح، لسانيات الخطاب وأنساق الثقافة، منشورات الاختلاف، الدار العربيّة للعلوم ناشرون، الجزائر العاصمة-الجزائر، ط1 ،2010.

9- أسامة بن منقذ، البديع في نقد الشعر، تحقيق: أحمد بدوي، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، دط ،1960.

10- أشرف حافظ، الهويّة العربية والصراع مع الذات، دار كنوز للمعرفة، عمان-الأردن، ط1، 2011.

11- أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال أعلامها ومذاهبها، الهيئة المصريّة العامة للكتاب، القاهرة - مصر، ط1، 2002.

12- أيمن أبو مصطفى، الحجاج ووسائله البلاغيّة في النثر العربي القديم، سلسلة الرسائل الجامعيّة، كلّيات الفارابي، الريّاض-السعوديّة، دط، دت.

13- بسام قطوس، دليل النظريّة النقديّة المعاصرة "مناهج وتيارات"، مكتبة دار العروبة، الكويت، ط1، 2004.

14- بيداء العبادي، الأنساق الثقافيّة في الشعر الجاهلي "شعراء الحواضر"، دار الفراهيدي للنّشر والتوزيع، بغداد- العراق، ط1 ،2013.

15- جميل حمداوي، نحو نظرية أدبية ونقدية جديدة "نظرية الأنساق المتعددة"، شبكة الألوكة، السعوديّة، ط1، 2006.

16- حافظ إسماعيل علوي، التداوليات "علم استعمال اللّغة، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1 ،2011.

17- حبيب مونسي، نظرية الكتابة في النقد العربي القديم، دار الغرب للنّشر والتوزيع، وهران- الجزائر، دط، 2000.

18- حسان الباهي، الحوار ومنهجيّة التفكير النّقدي، إفريقيا الشّرق، الدّار البيضاء-المغرب، دط، 2004.

19- حسني عبد الجليل يوسف، أساليب الاستفهام في الشعر الجاهلي (التراكيب والمواقف والدّلالة)، دراسة نحويّة وبلاغيّة لأساليب الاستفهام في ضوء الموقف الشعري، دار المعالم الثقافيّة، السعوديّة، ط1، 2001.

20- أبو الحسين إسحاق بن إبراهيم بن سليمان ابن وهب، البرهان في وجوه البيان، تحقيق: أحمد مطلوب وخديجة الحديثي، منشورات جامعة بغداد-العراق، ط1، 1967.

21- الحسين محمد بن سعد، الالتزام الإسلامي في الأدب وبحوث أخرى، مطابع الفرزدق التجارية، الرياض – السعوديّة، ط1، 1984.

22- خليفة بوجادي، محاضرات في علم الدّلالة (مع نصوص وتطبيقات)، بيت الحكمة، العلمة-الجزائر، ط1 ،2009.

23- زكي المحاسني، كتاب شعر الحرب في أدب العرب في العصرين الأموي والعبّاسي إلى عهد سيف الدولة، دار المعارف، مصر، ط1، 1961.

24- ساميّة الدّريدي، الحجاج في الشعر العربي القديم، عالم الكتب الحديث، إربد- الأردن، ط1، 2007.

25- سحر كاظم الشّجيري، جدليّة الأنساق الثقافيّة المضمرة في النقد الثقافي، دار الحوار، سوريا، ط1، 2017.

26- سعيد علّوش، نقد ثقافة أم حداثة سلفيّة، دار أبي الرقراق للطباعة والنشر، الرّباط – المغرب، ط11، 2007.

27- سمير خليل، دليل مصطلحات الدّراسات الثقافيّة والنقد الثقافي "إضاءة توثيقيّة للمفاهيم الثقافيّة المتداولة"، دار الكتب العلميّة، بيروت-لبنان، دط، دت.

28- سمير خليل، فضاءات النقد الثقافي "من النصّ إلى الخطاب "، كليّة الآداب جامعة المستنصريّة ، العراق،ط1، 2013.

29- سمير سعيد حجازي، قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، دار الآفاق العربيّة، القاهرة-مصر، ط1، 2001.

30- صلاح صالح، سرد الآخر "الأنا والآخر عبر اللّغة السّردية"،ج1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، ط1، 2003.

31- صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة – مصر، ط1، 2002.

32- صلاح قنصوّة، تمارين في النّقد الثقافي، دار ميريت، القاهرة – مصر، ط1، 2007.

33- ضياء الكعبي، السرد العربي القديم "الأنساق الثقافيّة وإشكاليّة التأويل"، ط1، المؤسسة العربيّة للطباعة والنشر، بيروت- لبنان، ط1، 2005.

34- الطاهر حمروني، منهج أبي علي المرزوقي في شرح الشعر، المؤسسة الوطنيّة للكتاب، الجزائر، ط1، 1985.

35- الطاهر لبيب، صورة الآخر، العربي ناظرا ومنظورا إليه، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1 ،1999.

36- طه عبد الرحمن، اللّسان والميزان أو التكوثر العقلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب، ط1، 1998.

37- عبد الرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النص" دراسة في مقدّمات النقد العربي القديم"، أفريقيا الشرق، بيروت -لبنان، دط،2000.

38- عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، تونس، ط3، دت.

39- عبد السلام المسدي، في آليات النقد الأدبي، دار الجنوب، تونس، ط1، 1994.

40- عبد السلام بن عبد العالي، هايدغر ضد هيجل،" التراث والاختلاف" دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت – لبنان، ط2، 2006.

41- عبد السلام عشير، عندما نتواصل نغيّر الأشياء، مقاربة تداوليّة معرفيّة لآليات التواصل والحجاج، افريقيا الشرق، الدار البيضاء-المغرب، ط1، 2006.

42- عبد العزيز عتيق، في النقد الأدبي، دار النهضة العربيّة للطباعة والنشر، بيروت-لبنان، ط1، 1972.

43- عبد العزيز عتيق، في البلاغة العربيّة "علم المعاني"، دار النهضة العربيّة، بيروت-لبنان، ط1، 2009.

44- عبد العزيز مطر، لحن العامة في ضوء الدّراسات الحديثة، دار المعارف - مصر، دط،1981.

45- عبد الله الغذامي، النقد الثقافي "قراءة في الأنساق الثقافيّة العربيّة"، المركز الثقافي العربي، بيروت - لبنان ، ط3، 2005.

46- عبد الله خضر حمد، مناهج النقد الأدبي السياقيّة والنسقيّة، دار القلم، بيروت-لبنان، دط ، دت.

47- عبد الله عبد الرّحيم عسيلان، حماسة أبي تمام وشروحها، دراسة وتحليل، دار احياء الكتب العربيّة، جامعة الكويت، دط، 2008.

48- عبد الناصر حسن، نظريّة التلقي بين ياوس وإيزر، دار النهضة العربيّة، القاهرة -مصر، دط، 2002.

49- عبد الناصر حسن، نظريّة التوصيل وقراءة النّص الأدبي، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة - مصر، دط، 1999.

50- عبد الهادي بن ظافر الشّهري، استراتيجيات الخطاب "مقاربة لغوية تداوليّة"، دار الكتاب الجديد المتّحدة، بنغازي-ليبيا، ط1، 2004.

51- عدنان بن رذيل، اللّغة والبلاغة، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، سوريا، ط1، 2004.

52- عزّ الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنيّة والمعنويّة، دار الكتب العلميّة بيروت-لبنان، ط1 ،1977.

53- عز الدّين إسماعيل، المصادر الأدبيّة واللغويّة في التراث العربي، دار غريب، القاهرة – مصر، دط، دت.

54- أبو العلاء المعرّي، شرح ديوان الحماسة لأبي تمّام، المجلّد الأوّل، تحقيق: حسين محمد نقشة، دار الغرب الإسلامي، بيروت-لبنان، دط، 1991.

55- علي النجدي ناصف، دراسة في حماسة أبي تمّام، مكتبة نهضة مصر، الفجالة- مصر،ط1 ،1955.

56- علي سامي النّشار، نشأة الفكر الفلسفي في الإسلام، ج2، دار المعارف، القاهرة- مصر، ط2، 1388هـ/1968م.

57- علي شناوة آل وادي وسامر قحطان سلمان، النقد الفنّي "دراسة في المفاهيم والتطبيقات"، دار الرضوان للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، ط1، 2014.

58- علي وطفة ومجموعة من المؤلفين، الثقافة والمثقف العربي" قراءة ومراجعات في الرّاهن الثقافي"، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق-سوريا، ط1، 2018.

59- عمرو عبد العلي علام، الأنا والآخر "الشخصية العربيّة والشخصيّة الإسرائيلية في الفكر الإسرائيلي المعاصر"، دار العلوم للنشر والتوزيع والمعلومات، القاهرة-مصر، ط1 ،2005.

60- عيد بلبع، السيّاق و توجيه دلالة النص (مقدّمة في نظريّة البلاغة البنيويّة)، دار الكتب المصريّة، المدينة المنوّرة -السعوديّة، ط1 ،1429هـ/2008.

61- غالب الفريجات، العولمة والهويّة في الثقافة، الآن ناشرون وموزعون، الأردن، ط1، 2020.

62- غانم جواد رضا الحسن، الرّسائل الأدبيّة النثريّة في القرن الرابع للهجرة، العراق والمشرق الإسلامي، دار الكتب العلميّة، بيروت – لبنان، ط1، 2011.

63- فاطمة البريكي، قضيّة التلقي في النقد العربي القديم، دار الشّروق، القاهرة – مصر، ط1، 2006.

64- فاطمة الشيدي، المعنى خارج النّص" أثر السيّاق في تحديد دلالات الخطاب"، دار نينوى للطباعة والنّشر، دمشق – سوريا، دط، 2011.

65- فايز الداية، علم الدلالة العربي، النظرية والتطبيق" دراسة تاريخيّة، تأصيليّة، نقديّة"، دار الفكر العربي، دمشق – سوريا، ط2، 1996.

66- فتحي المسكيني، الهويّة والزمان، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت– لبنان، ط1، 2001.

67- فتحي المسكيني، مناهج الدّراسات الأدبيّة الحديثة من التاريخ إلى الحجاج، مؤسّسة الرّحاب الحديثة، بيروت – لبنان، ط1 ، 2010.

68- كريم زكي حسام الدين، أصول تراثيّة في علم اللّغة، مكتبة الأنجلو مصريّة، القاهرة – مصر ،ط1، 1985.

69- مجموعة من الأساتذة الجامعيين، المركز والهامش في الثقافة العربية، منشورات كليّة الآداب و العلوم الإنسانيّة، صفاقس– تونس، 1995.

70- محمد السعران، علم اللغة" مقدّمة للقارئ العربيّ"، دار النهضة العربيّة، بيروت–لبنان، دط، دت.

71- محمد الطاهر ابن عاشور، شرح المقدّمة الأدبيّة لشرح المرزوقي لديوان الحماسة لأبي تمّام، تحقيق: ياسر بن حامد المطيري، مكتبة دار المنهاج للنشر، الريّاض–السعوديّة، ط1، 1431هـ.

72- محمد العمري، البلاغة العربيّة أصولها وامتداداتها، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء – المغرب، ط1، 1999.

73- محمد العمري، في بلاغة الخطاب الاقناعي، مدخل نظري وتطبيقي لدراسة الخطابة العربية،" الخطابة في القرن الأوّل نموذجا"، أفريقيا الشرق، بيروت –لبنان، ط2، 2002.

74- محمد بدري عبد الجليل، تصوّر المقام في البلاغة العربيّة، دار المعرفة الجامعيّة، القاهرة–مصر، دط ،2005.

75- محمد بلوحي، آليات الخطاب النقدي العربي الحديث في مقارنة الشعر الجاهلي بحث في تجلّيات القراءات السياقيّة"، منشورات الاتّحاد العربي، دمشق– سوريا، ط1، 2004.

76- محمد تحريشي، أدوات النّص"دراسة"، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق – سوريا، دط، 2000.

77- محمد سبيلا، مدارات الحداثة، الشبكة العربيّة للأبحاث والنشر، بيروت – لبنان، ط1، 2009.

78- محمد سعدون، جماليّة التلقّي واختلاف قراءات النّقاد في شعر بدر شاكر السيّاب، "دراسة نقديّة" مطبعة خيال، برج بوعريريج– الجزائر، 2019.

79- محمد عابد الجابري، المثقفون في الحضارة العربيّة، محنة ابن حنبعل ونكبة ابن رشد، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت–لبنان، ط1، 1995.

80- محمّد عادل شريح، ثقافة في الأسر نحو تفكيك المقولات النّهضويّة العربيّة، دار الفكر، دمشق–سوريا، ط1، 2008.

81- محمد عثمان علي، شروح حماسة أبي تمّام "دراسة موازنة في مناهجها وتطبيقاتها"، دار الأوزاعي، بيروت–لبنان، ط1، 2010.

82- محمد مندور، في الأدب والنقد، دار النهضة، القاهرة – مصر، ط1، 1988.

83- محمد نور الدين أفاية، الهويّة والاختلاف" في المرأة، الكتابة والهامش"، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء-المغرب، ط1، دت.

84- محمود عبّاس عبد الواحد، قراءة النّص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربيّة الحديثة وتراثنا النّقدي "دراسة مقارنة" ، دار الفكر العربي، مصر، ط1، 1996.

85- محمود عبّاس عبد الواحد، قراءة النّص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربيّة الحديثة وتراثنا النّقدي "دراسة مقارنة" ، دار الفكر العربي، مصر، ط1، 1996.

86- مختار عطيّة، الايجاز في كلام العرب ونص الاعجاز "دراسة بلاغيّة"، دار المعرفة الجامعيّة، مصر، دط، دت.

87- مراد حسن فطوم، التلقّي في النقد العربي، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق -سوريا، ط1، 2013.

88- مرشد الزبيدي، اتّجاهات نقد الشعر العربي في العراق" دراسة الجهود النّقديّة المنشورة في الصّحافة العراقيّة بين1958-1990، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، العراق، دط، 1999.

89- مسعود صحراوي، التداوليّة عند العلماء العرب (دراسة تداوليّة لظاهرة الأفعال الكلاميّة في التراث اللساني العربي)، دار الطليعة للطباعة والنّشر، بيروت-لبنان، ط1، 2005.

90- المهدي إبراهيم الغويل، السيّاق وأثره في المعنى، "دراسة أسلوبيّة"، أكاديميّة الفكر الجماهيري، بنغازي -ليبيا ، دط، 2011.

91- ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي "إضاءة لأكثر من سبعين تيّارا ومصطلحا نقديا معاصرا"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء -المغرب، ط2، 2002.

92- ناصر الدين الأسد، مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخيّة، دار المعارف، القاهرة - مصر، ط5، دت.

93- ناظم عودة خضر، الأصول المعرفيّة لنظريّة التلقّي، دار الشّروق، القاهرة – مصر، ط1، 1997.

94- وليد إبراهيم قصاب، قضية عمود الشعر في النقد العربي القديم، دار الفكر، دمشق- سوريا، ط1، 2010.

95- وليد قصّاب، مناهج النقد الأدبي الحديث " رؤية إسلاميّة "، دار الفكر، دمشق –سوريا، ط2، 2009.

96- يحي بن حمزة العلوي، الطراز لمعرفة أسرار البلاغة وعلوم حقائق الاعجاز، تحقيق: الهنداوي، ج1، المكتبة العصريّة، صيدا- بيروت، ط1، 2002.

97- يوسف عليمات، النّسق الثقافي (قراءة ثقافيّة في أنساق الشعر العربي القديم)، عالم الكتب الحديث، إربد- الأردن، ط1، 2009.

98- يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر من اللانسونيّة إلى الألسنيّة، إصدارات رابط ابداع الثقافيّة، الرغاية- الجزائر، دط، 2002.

99- يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي المعاصر، جسور للنشر والتوزيع، المحمّديّة- الجزائر، ط1، 2007.

ب-2- المراجع المترجمة إلى اللغة العربيّة:

1- إدوارد سعيد، المثقّف والسلطة، ترجمة: محمد بوعناني، رؤيا للنشر والتوزيع، القاهرة- مصر، ط1، 2006.

2- أرسطو طاليس، فن الخطابة، ترجمة إبراهيم سلامة، مكتبة الأنجلو مصريّة، مصر، ط2، 1953.

3- استيفن أولمان، دور الكلمة في اللغة، ترجمة: كمال بشر، دار غريب، القاهرة – مصر، ط2، 1997.

4- أمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية، ترجمة: أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب، ط1، 1996.

5- أنريك أندرسون إمبرت، مناهج النقد الأدبي الحديث، ترجمة: الطاهر أحمد المكي، دار المعارف، القاهرة-مصر، ط1، 1992.

6- بيل أشكروفت، جاريث جريفث، وهيلين تيفين، دراسات ما بعد الكولونياليّة (المفاهيم الرّئيسيّة)، ترجمة: أحمد الرّوبي وآخرون، المركز القومي للتّرجمة، القاهرة – مصر، ط1، 2010.

7- جاكوب كورك، اللّغة في الأدب الحديث، بين الحداثة والتّجريب، ترجمة: ليون يوسف و عزيز عمانويل، دار المأمون للترجمة والنّشر، بغداد، العراق، ط1، 1989.

8- جيروم ستولنيتز، النقد الفنّي "دراسة جماليّة وفلسفيّة"، ترجمة: فؤاد زكريا، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، مصر، دط،2009.

9- جيل دولوز، المعرفة والسلطة "مدخل لقراءة فوكو"، ترجمة: سالم يفوت، المركز الثقافي العربي، بيروت-لبنان، ط1، 1987.

10- جيليان براون وجورج يول، تحليل الخطاب، ترجمة: مصطفى لطفي الزليطني ومنير التريكي، العلمي للنشر والمطابع، جامعة الملك سعود، الريّاض-المملكة العربيّة السعوديّة، دط،1997.

11- روبرت هولب، نظرية التلقي "مقدّمة نقدية"، ترجمة: عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديميّة، القاهرة – مصر، ط1، 2000.

12- روبيرت إسكاربيه، سوسيولوجيا الأدب، تعريب: آمال أنطوان عرموني، عويدات للنّشر والطباعة، بيروت- لبنان، ط3، 1999.

13- زيودين ساردار وبورين فان لون، الدّراسات الثقافيّة، ترجمة: وفاء عبد القادر، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة-مصر، ط1، 2003.

14- سيغموند فرويد، الموجز في التحليل النّفسي، ترجمة: سامي محمود علي، مكتبة الأسرة، مصر، ط1، 2000.

15- طوني بنيت ولورانس غروسيرغ، معجم مصطلحات الثقافة، ترجمة: سعيد الغانمي، المنظّمة العربيّة للتّرجمة، لبنان، ط1، 2010.

16- فرانسوا مورو، المدخل إلى دراسة الصور البيانيّة، ترجمة: محمد الولي وعائشة جرير، الدار البيضاء-المغرب، دط،2003.

17- فرانسواز أرمينيكو، المقاربة التّداوليّة، ترجمة: سعيد علّوش، مركز الإنماء القومي، الرباط – المغرب، دط ، 1986.

18- فيليب بلانشيه، التداوليّة من أوستين إلى غوفمان، ترجمة: صابر الحبّاشة، دار الحوار للنّشر والتوزيع، اللاذقيّة – سوريا، ط1، 2007.

19- كارل بروكلمان، تاريخ الأدب العربي، نقل: عبد الحليم النّجار، ج1، دار المعارف، القاهرة –مصر، ط5 ، 1959.

20- كليفورد غيرتس، تأويل الثقافات، ترجمة: محمد بدوي، مركز دراسات الوحدة العربيّة، بيروت-لبنان، ط1، 2014.

21- لاسل آبركرمبي، قواعد النقد الأدبي، ترجمة: محمد عوض محمد، دار الشؤون الثقافيّة العامة، بغداد-العراق، ط2، 1986.

22- ماري نوال بريور، المصطلحات المفاهيم في اللسانيات، ترجمة: عبد القادر فهيم الشيباني، (د.ن)، سيدي بلعباس-الجزائر، ط1، 2007 .

23- مالك بن نبي، ميلاد مجتمع " شبكة العلاقات الاجتماعيّة "، ترجمة: عبد الصبور شاهين، دار الفكر، الجزائر، ط3، 1986.

24- مايكل هووي، التفاعل النّصي مقدّمة لتحليل الخطاب المكتوب، ترجمة: ناصر بن عبد الله بن غالي، النشر العلمي والمطابع، جامعة الملك سعود- السعوديّة، دط،1430هـ/2009م.

25- ميشيل فوكو ويورجين هابرماس وآخرون، التحليل الثقافي، ترجمة: فاروق أحمد مصطفى وآخرون، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة- مصر، ط1، 2008.

26- هارلمبس وهولبورن، سوسيولوجيا الثقافة والهويّة، ترجمة: حاتم حميد محسن، دار كيوان للطباعة والنّشر والتوزيع، دمشق-سوريا، ط1، 2010.

27- هنريش بليث، البلاغة والأسلوبيّة نحو نموذج سيميائي لتحليل النّص، ترجمة وتعليق: محمد العمري، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء-المغرب، دط ،1999.

ج-المجلاّت والدوريات:

1- إلهام السوسي العبد اللّوى، العناصر البلاغيّة والنّقديّة في شرح ديوان الحماسة لأبي تمّام علي المرزوقي،مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق،المجلد 79، الجزء3، (مارس،أبريل)،1999.

2- حسب الدائم آدم جرّام، منهج الاستشهاد النّحوي بكلام العرب "دراسة تحليلية نقديّة"، مجلّة الدراسات الإفريقيّة، المجلد45، العدد 3، جويلية، 2023.

3- خالد الغريبي، الشعر ومستويات التلقّي، مجلة علامات، المجموعة9 ،الجزء3،العدد34 ، 1999.

4- خليل سليم ومشقوق هنيّة، الأدب النّسوي بين المركزيّة والتّهميش، مجلّة مقاليد، ، جامعة بسكرة، الجزائر، العدد الثّاني، ديسمبر، 2011.

5- رشيد بوطيب، ماذا تعني فلسفة الإختلاف، صحيفة العرب الأولى، الشرق الأوسط، المجلّد8، العدد 836، أكتوبر،2001.

6- زوليخة زيتون، كوثر بوقرّة، خطاب المتنبي بين سلطة الأنا والمثاقفة مع الأخر، مجلة ألف: اللّغة، الإعلام والمجتمع، المجلّد 10، العدد2، مارس،2023.

7- عبد الجواد السّقاط، ابن جنّي والاتّجاه النّحوي في الشّرح، مجلّة دعوة الحق، العدد 294، 1992.

8- عبد الجواد المحمص، المنهج النفسي في النقد (دراسة تطبيقية على شعر أبو الوفاء)، مجلة الحرس الوطني، رئاسة الحرس الوطني السعودي، العدد 155، 1417هـ.

9- عبد العزيز حمودة، المرايا المحدّبة من البنيويّة إلى التّفكيك، مجلّة عالم المعرفة، الكويت، العدد 232، 1978.

10- فطومة لحمادي، السيّاق والنص جامعة محمد خيضر، بسكرة، العدد 2-3 ،جانفي- جوان ،2008.

11- محمد خرماش، مفهوم القارئ وفعل القراءة في النقد الأدبي المعاصر، مجلّة الأقلام، العراق، العدد5، 1999.

12- محمد سالم ولد محمد الأمين، مفهوم الحجاج عند بيرلمان وتطوّره في البلاغة المعاصرة، مجلّة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت مجلد 28،العدد 3، يناير 2000.

13- محمد شكري سلام، وظائف المثقف وأدواره بين الثابت والمتغيّر، مجلة المستقبل العربي، مركز الدراسات الوحدة العربيّة، بيروت- لبنان، العدد200، أكتوبر،1995.

14- محمد عيسى، القراءة النّفسيّة للنص الأدبي العربي، مجلّة جامعة دمشق، المجلّد:19، العدد1، ط2، 2003.

15- نبيلة إبراهيم، القارئ في النص، نظريّة التأثير والاتصال، مجلة فصول، المجلّد الخامس، العدد الأوّل، ط4 ،1984.

د- المراجع باللّغة الأجنبيّة:

1- Eric Bordas ,Claire Barel-Moisan ,Gilles Bonnet, Aude Déruelle ,Cristine Marchandier-Colard, L'analyse litteraire,notions et reperes, édition Nathan 2002.
2- G.Mounin: Dictionnaire de linguistique ,Quadrige,PUF,Paris,Edition,1974.
3- Hans Robert Jauss, Pour une esthétique de la réception, trad. par Claude Maillard,édition Gallimard, 1978.
4- jean dubois et autres ,dictionnaire de linguistique,la rousse paris,1989.
5- Jenkins,R, Social Identity, Routledge, london, 1996.
6- Maingueneaus Dominique: Pragmatique pour le discours littéraire, Bordas,Paris, 1990.
7- paul robert ,petit robert ,isbn,paris ,1992.

هـ- المعاجم:

1- أحمد مطلوب، معجم مصطلحات النّقد العربي القديم، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت – لبنان، ط1، 2001.

2- أنطوان نعمة وآخرون، المنجد الوسيط في اللّغة العربيّة، دار المشرق، بيروت –لبنان ، ط1، 2003.

3- بطرس البستاني (بن بولس بن عبد بن عبد الله بن كرم بن أبي محفوظ)، محيط المحيط، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت- لبنان، ط1، 1987.

4- الجوهري (أبو نصر الله إسماعيل بن حمّاد)، الصّحّاح "تاج اللّغة وصِحَاحُ العربيّة"، مراجعة: محمد محمد تامر، دار الحديث، القاهرة – مصر، دط ،2009.

5- الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، تحقيق: مهدي المخزومي، وإبراهيم السامرائي، ج3، دار مكتبة الهلال، بيروت –لبنان، دط، دت.

6- الزّبيدي (محمد مرتضى الحسيني)، تاج العروس من جواهر القاموس، تحقيق: عبد الفتّاح الحلو، ج23، مطبعة حكومة الكويت، الكويت، دط، 1406هـ/1980م.

7- الزّمخشري (أبو القاسم جار الله محمود بن عمر بن أحمد)، أساس البلاغة، تحقيق: محمد باسل عيون السود،ج1، دار الكتب العلميّة ، بيروت –لبنان،ط1 ،1998.

8- ابن فارس (أحمد بن زكريا أبو الحسين)، معجم مقاييس اللغة، تحقيق: عبد السلام هارون،(ج3،ج4)، دار الفكر العربي، بيروت – لبنان، دط ،1399هـ-1979م.

9- الفيروز أبادي (مجد الدين أبي طاهر محمد بن يعقوب بن محمد بن إبراهيم بن عمر الشيرازي)، قاموس المحيط، مؤسسة الرسالة، بيروت–لبنان، ط8 ،2005.

10- لويس معلوف، المنجد في اللّغة والأعلام، دار المشرق والمكتبة الشرقيّة، لبنان، دط،1991.

11- مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربيّة في اللّغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت – لبنان، ط2، 1984.

12- مجمع اللّغة العربيّة، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدوليّة، القاهرة –مصر، ط4 ،2004.

13- محمد التونجي، المعجم المفصّل في الأدب،ج1، دار الكتب العلميّة، بيروت – لبنان، ط2، 1419هـ/1999م.

14- ابن منظور (أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم الإفريقي المصري)، لسان العرب، تحقيق: عبد اللّه علي الكبير،(ج1،ج2،ج3،ج،9،ج11)، دار المعارف، القاهرة – مصر، دط، د ت.

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

شكر وعرفان.....

مقدّمة .....أ–ط

الفصل الأوّل: الحماسة والشّروح: مفاهيم إجرائيّة

المبحث الأوّل: الحماسة وإشكال المصطلح 12

أوّلا/ مفهوم الحماسة.....12

ثانيا/ الحماسة في ميزان النّقد.....19

المبحث الثّاني: الشّروح وسؤال المصطلح..... 24

أوّلا/ مفهوم الشّروح.....24

ثانيا/ حدود شرح المرزوقي 28

ثالثا/ شرح المرزوقي في ميزان النّقد 39

المبحث الثّالث: الحماسة وتعدّد الشّروح..... 41

الفصل الثّاني: المقاربة السّياقيّة (النّقد السّياقيّ) لشرح المرزوقي لديوان الحماسة لأبي تمّام وتجليّاتها

المبحث الأوّل: المقاربة السّياقيّة (النّقد السّياقيّ): إشكال المصطلح والمنهج..... 54

أوّلا/ مفهوم السّياق (The Contexte) وإشكال المصطلح.....54

ثانيا/ المقاربة السّياقيّة (النقد السّياقيّ) إشكال المصطلح والمنهج 60

ثالثا/ مناهج النّقد السّياقيّ(المقاربة السّياقيّة) 66

المبحث الثّاني: المقاربة التّاريخيّة (النّقد التّاريخيّ) لشرح المرزوقي وتجليّاته 66

أوّلا/ مفهوم النّقد التّاريخيّ (Historical Critism) 67

ثانيا/ الآليات الاجرائيّة للنّقد التّاريخي.....73

ثالثا/اشتغال آليّات النّقد التّاريخيّ في شرح المرزوقي.....74

المبحث الثّالث: المقاربة الاجتماعيّة (النّقد الاجتماعيّ) لشرح المرزوقي وتجلّياتها ... 83

أوّلا/ مفهوم النّقد الاجتماعيّ(Social criticism) 83
ثانيا/ الآليات الاجرائيّة للنّقد الاجتماعيّ 87
ثالثا/اشتغال آليات النّقد الاجتماعيّ في شرح المرزوقي..... 90
المبحث الرّابع: المقاربة النّفسيّة (النّقد النّفسيّ) لشرح المرزوقي وتجليّاتها..... 101
أوّلا/ مفهوم النّقد النّفسيّ(Psychological critism) 102
ثانيا/ الآليات الاجرائيّة للنّقد النّفسيّ..... 105
ثالثا/ اشتغال آليات النّقد النفسيّ في شرح المرزوقي 106
الفصل الثّالث: المقاربة الثّقافيّة (النّقد الثّقافيّ) لشرح المرزوقي لديوان الحماسة لأبي تمّام وتجليّاتها
المبحث الأوّل: المقاربة الثّقافيّة (النّقد الثّقافيّ): إشكال المصطلح والمنهج..... 121
أوّلا/ مفهوم الثّقافة The culture..... 121
ثانيا/مفهوم المقاربة الثّقافيّة (النّقد الثّقافيّ): وإشكال المصطلح..... 124
ثالثا/ المقاربة الثّقافيّة (النّقد الثّقافيّ): وإشكال المنهج..... 135
المبحث الثّاني: المثقّف والسّلطة في شرح المرزوقي..... 140
أوّلا/ مفهوم المثقّف (The Culturist) 141
ثانيا/ مفهوم السّلطة (The Hegemony)..... 144
ثالثا/المثّقف والسّلطة في شرح المرزوقي..... 147
المبحث الثّالث: الأنا والآخر في شرح المرزوقي..... 157
أوّلا/ مفهوم الأنا(The ego)..... 157
ثانيا/الآخر (The Other) 159
ثالثا/ الأنا والآخر في شرح المرزوقي 162
المبحث الرّابع/ المركز والهامش (Cetre and Marging) في شرح المرزوقي 166
أوّلا/ المركز (The Centre)..... 166
ثانيا/ الهامش (The Marging) 168

ثالثا/ المركز والهامش في شرح المرزوقي..... 170
المبحث الخامس: الهويّة والاختلاف في شرح المرزوقي 172
أوّلا/ الهويّة (Identity)..... 172
ثانيا/ الاختلاف (Difference)..... 177
ثالثا/ الهويّة والاختلاف في شرح المرزوقي..... 179
الفصل الرّابع: شرح المرزوقي لديوان الحماسة لأبي تمّام بين السّياق والأنساق
المبحث الأوّل: شرح المرزوقي وأفق التّلقّي..... 185
أوّلا/ مفهوم التّلقّي (Réception) 185
ثانيا/ جماليّة التّلقّي (المفهوم والآليّات الإجرائيّة) 190
المبحث الثّاني: جماليّات تلقّي شرح المرزوقي لديوان الحماسة لأبي تمّام 196
أوّلا/ جماليّات الفواتح والخواتم..... 196
ثانيا/ جماليّات الجملة الاعتراضيّة..... 200
ثالثا/ جماليّات التّشكيل البلاغيّ والأسلوبيّ 202
رابعا/ جماليّات توظيف النّصوص الجاهزة..... 217
المبحث الثّالث: شرح المرزوقي ومقصديّة التّداول 228
أوّلا / مفهوم المقصديّة(Intentionality) 229
ثانيا / شرح المرزوقي والمقصديّات السّائدة..... 231
خاتمة..... 242
قائمة المصادر والمراجع..... 251
فهرس الموضوعات 270
ملخّص ..... --

الملخّص

ملخّص:

شرح المرزوقي لديوان الحماسة لأبي تمّام بين السّياق والأنساق
من مقصديّة الإبداع إلى جماليّة التّلقّي

يعدّ شرح المرزوقي لديوان الحماسة لأبي تمّام حصيلة تفاعل مجموعة من العناصر المتعددّة، تتداخل فيها تجربة المرزوقي الذّاتيّة مع السّياقات المنتجة لها، والأنساق الثّقافيّة المتضمّنة فيه؛ لتنتج تجربة إبداعيّة–جماليّة مرتبطة بوعيّ المبدع وتفاعله مع السّياق الثّقافيّ–المعرفيّ العام.

من ثم حاولنا مقاربة شرح المرزوقي لديوان الحماسة لأبي تمّام؛ من خلال طرح الإشكاليّة الآتيةّ: **إلى أي مدى استطاع التّفاعل بين السّياق والأنساق أن يُسهم في تشكيل شرح المرزوقي لديوان الحماسة لأبي تمّام وإنتاجه على المستويين النّصّي والجماليّ ؟**، مستندين في ذلك إلى المقاربة السّياقيّة (النّقد السّياقيّ)، وذلك بالاعتماد على آليّات ومفاهيم كلّ من: المقاربة التّاريخيّة والمقاربة الاجتماعيّة والمقاربة النّفسيّة، وكذلك الاستناد إلى المقاربة الثّقافيّة (النّقد الثّقافيّ)– كونها تكشف عن الأنساق الثّقافيّة المضمرة في خطاب الشّروح، التي تقنّعت بالجماليّ والتّاريخيّ تأسيسا لأفق التّلقّي وجماليّاته ومقصديّاته–، بالإضافة إلى التّوسّل ببعض مفاهيم جماليّة التّلقّي (أفق التوقّع أو التّلقّي) والمقاربة التّداوليّة (الحجاج والمقصديّة)، والتي اقتضت هيكلة البحث المتكوّنة من مقدمة وأربعة فصول وخاتمة:

الفصل الأوّل: الحماسة والشّروح: مفاهيم إجرائيّة

الفصل الثّاني: المقاربة السّياقيّة (النّقد السّياقيّ) لشرح المرزوقي لديوان الحماسة لأبي تمّام وتجليّاتها

الفصل الثّالث: المقاربة الثّقافيّة (النّقد الثّقافيّ) لشرح المرزوقي لديوان الحماسة لأبي تمّام وتجليّاتها

الفصل الرّابع: شرح المرزوقي لديوان الحماسة لأبي تمّام بين السّياق والأنساق

خاتمة: كانت حوصلة لأهم النّتائج المتوصّل إليها.

الكلمات المفتاحيّة: خطابات الشّروح، شرح المرزوقي، الحماسة، شعر أبي تمّام، السيّاق، الأنساق المضمرة، جماليّة التّلقّي، المقصديّة.

الملخّص

Absract :

Al-Marzouqi's explanation of Abu Tammam's collection of enthusiasm, between context and patterns
From the intentionality of creativity to the aesthetics of reception

Al-Marzouqi's explanation of Abu Tammam's collection of enthusiasm is the result of the interaction of a group of multiple elements, in which Al-Marzouqi's personal experience intersects with the contexts that produced it, and the cultural patterns included in it. To produce a creative-aesthetic experience linked to the creator's awareness and interaction with the general cultural-cognitive context.

Then we tried to approach Al-Marzouqi's explanation of Abu Tammam's collection of enthusiasm. By posing the following question: To what extent was the interaction between context and system able to contribute to shaping Al-Marzouqi's explanation of Abu Tammam's collection of enthusiasm and its production on both the textual and aesthetic levels? Relying on the contextual approach (contextual criticism), and on the mechanisms and concepts of: The historical approach, the social approach, and the psychological approach, as well as the cultural approach (cultural criticism) – as it reveals the implicit cultural patterns in the discourse of explanations, which are masked by the historical and the aesthetic to establish the horizon of reception, its aesthetics and its purposes -,in addition to invoking some concepts of the aesthetic of reception (the horizon of expectation or reception), and the deliberative approach (Arguments and purposefulness) which necessitated the structure of the research consisting of an introduction, four chapters, and a conclusion:

Chapter One: Enthusiasm and explanations: procedural concepts

Chapter Two: The contextual approach (contextual criticism) of Al-Marzouqi's explanation of the collection of enthusiasm and its manifestations

Chapter Three: The cultural approach (cultural criticism) to Al-Marzouqi's explanation and its manifestations

Chapter Four: Al-Marzouqi's explanation between context and patterns

Conclusion: It was a summary of the most important results reached

Keywords: explanatory speeches, Marzouqi's explanation, enthusiasm, Abu Tammam's poetry, context, implicit patterns, aesthetics of reception, intentionality.

الملخّص

Résumé:

L'explication d'Elmarzougui du recueil (Hamassah) de Abu Tamame entre contexte et cohérence de l'intentionnalité de la créativité a l'esthétique de la réception.

L'explication d`Elmarzougui du recueil (Hamassah) de abu Tamame L'explication d'Elmarzougui du recueil (Hamassah) de Abu Tamame entre contexte et cohérence de l'intentionnalité de la créativité a l'esthétique de la réception .

L'explication d`Elmarzougui du recueil (Hamassah) de abu Tamame est est considérée comme le résultat de l'interaction d'un ensemble de facteurs multiples ou interagissent L'auto expérience d'Elmarzougui avec les contextes productifs et la cohérence culturelle contenue pour donner une expérience créative relative à la conscience du créateur et son interaction avec le contexte culturel, cognétif général.

D'ici,on a essayé de rapprocher l'explication d`Elmarzougui du recueil ( Hamassah ) de Abu Tamame en soulevant la problématique suivante. A quel point l'interaction entre le contexte et la cohérence a-t-il pu participer pour concevons l'explication d`Elmarzougui du recueil (hamassah) de Abu Tamame et sa productivité sur les niveaux textuel et esthétique ? se basant sur l'approche contextuelle (critique contextuelle) et ça en s'appuyant sur des mécanismes et des concepts propres a l'approche historique, sociale et psychologique ainsi que l'approche culturelle .(critique culturelle) puisqu'elle démontre les coordinations culturelles cachées dans la lettre des explication qui s'est attachée au reflet esthétique et historique pour construire l'horizon de la réception et de son esthétique et ses objectifs en plus de l'bondissement à certains concepts de l'esthétique de la réception
(horizon de prévision ou de réception) et l'approche pragmatique (argumentation et objectif) ce qui a poussé à la structuration de la recherche formée d'une introduction, de quatre (4) chapitres et d'une conclusion :

Chapitre 1 Hamassah) et explication ,procédural

Chapitre 2 : l'approche contextuelle (critique contextuelle) pour l'explication d'Elmarzougui du recuil (Hamassah).

Chapitre 3 : l'approche culturelle (critique culturelle) pour l'explication d'Elmarzougui.

Chapitre 4 : explication d'Elmarzougui entre contexte et cohérence

Conclusion : c'est l'ensemble des résultats au quels on a abonti.

Mots clés : lettre d'explication, explication d'Elmarzougui,Hamassah, poésie d'Abu Tamame ,contexte, coordination cachée, Esthétique de réception ,l'objectif.