

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الحاج لخضر * باتنة *

كلية الآداب و اللغات

قسم الأدب العربي



ملاحم الحداثة في عيار الشعر لابن طباطبا

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في النقد الأدبي

إشراف الدكتور:

علي عالية

إعداد الطالبة:

آسيا دربالي

أعضاء لجنة المناقشة

الاسم و اللقب	الصفة	الجامعة	الصف
أ- د- الطيب بودريالة	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتنة	رئيسا
د- علي عالية	أستاذ محاضر -أ-	جامعة باتنة	مشرفا و مقرا
د- عبد الحميد بن سخرية	أستاذ محاضر -أ-	جامعة باتنة	عضوا
د- نزيهة زاغز	أستاذ محاضر -أ-	جامعة بسكرة	عضوا

السنة الجامعية: 1433/1434هـ

2013/2012م

رب أوزعني أن أشكر نعمتك التي
أنعمت علي وعلى والدي وأن أعمل
صالحا ترضاه وأدخلكم برحمتك في
عبادك الصالحين

مقدمة

يسعى العمل النقدي إلى الكمال الذي يفتقده مهما حاول ذلك لأنه أعلن لنفسه وجودا ارتبط بوجود الشعر، وقد حاول النقد الأدبي وعبر جميع العصور أن يكون لنفسه خطابا على الخطاب الأول (الأدب)، وكان يسير وفق منحى يسمو ويندى كل مرة حسب العصور والنقاد.

والنقد العربي القديم لم يكن نقدا عاديا، بل كان متميزا، وربما كان ذلك بسبب تطور الشعر ورقّيه إلى أعلى مراتب البلاغة، والبيان، وكان ذلك سببا في حيرة كل من الناقد والشاعر في أسباب الشعرية ومكوناتها الأساسية، وبلغت التساؤلات شأوها في العصر العباسي، حيث لم يكن القرن الرابع كغيره من القرون لما عرفه من حادثة شعرية و ثروة نقدية منقطعة النظير، فتتابعت الكتب النقدية وتتنوعت اتجاهاتها، منها ما كان نقديا صرفا ومنها ما كان بلاغيا، ومنها ما امتزج فيه النقد بالبلاغة، ومن هذه الأخيرة نجد كتاب "عيار الشعر" لابن طباطبّا العلوي (- 322هـ) الذي عاش أواخر القرن الثالث وبداية القرن الرابع الهجري وهو شاعر وناقد، وهذه الدراسة تتناول جانبا مهما في نقده تتمثل في :

"ملاحح الحادثة في عيار الشعر لابن طباطبّا " .

يبدو الموضوع مغامرا في الطرح غير أنه وبعد تصفح الكتاب وجدنا به رؤى جديدة بالاهتمام تصلح لأن تكون إرهابات لقضايا حداثية والموضوع مهم في كشفه عن مدى تكون العقلية النقدية العربية وعن بحثه في الأطر المرجعية للنظرية الشعرية عند الناقد، وكذا في كشفه عما هو حداثي عنده سواء بمقارنته مع سابقه ومعاصريه من النقاد أم في اعتبار مدونته ذخيرة مهمة في الفكر الحداثي إذا أحسن الباحث استنتاجها.

ورغبة في البحث فيما هو قديم وحديث على السواء جاء اختيارنا لكتاب "عيار الشعر" لأسباب ذاتية وهي: الإعجاب بالمدونة دون غيرها مما اطلعنا عليه من كتب النقد القديم وبشخصية ابن طباطبّا شاعرا وناقدا وبأسلوبه الجيد في طرحه

لقضاياها، وكذا محاولة إثبات أصالة الفكر النقدي العربي وسبقه في العديد من القضايا للفكر الغربي الحديث، إذ لا يمكن عدّ كل ما هو حديثي فكرا غربيا خالصا.

أما عن الأسباب الموضوعية فكان أهمها: ثراء المدونة بالقضايا النقدية والبلاغية وجمع ابن طباطبا بين الجانبين النظري والتطبيقي، كما يظهر الناقد في بعض القضايا مختلفا عن غيره من النقاد، ففي حديثه عن النظم يبدو ناقدا أسلوبيا يهتم بمكونات النص وجمالياته، من خلال تركيزه على عناصر مهمة في تكوين النص وهي: الاختيار والإضافة والانزياح والتناص التي لها دور كبير وتأثير فعال على المتلقي - بالرغم من أن هذه المصطلحات لم تظهر في الكتاب لكن مفاهيمها حاضرة - فيبدو بذلك مؤسسا لنظرية شعرية متكاملة الأطراف: من شاعر، ونص، ومتلق.

ومن خلال هذه القضايا المتشعبة والتي تستدعي الاهتمام والوقوف عندها بإمعان، حاولنا الإجابة عن إشكالات مهمة تمثلت في: ما هي أهم المرجعيات التي كوّنت الفكر النقدي لابن طباطبا؟ وهل كان يكتفي عند تأثره بناقد أونقاد بالأخذ دون إضافة الجديد؟ وإن أضاف جديدا هل كان هذا الجديد مميزا ويحمل بصمة الناقد دون غيره؟ ثم ما هي أهم القضايا النقدية الكبرى التي أبدع فيها وأيها يمكن مقابلته بقضايا نقدية حديثة؟ وما هو المنهج أو المناهج التي اعتمدها ابن طباطبا؟.

كل هذه الإشكالات حاولنا الإجابة عنها بتوصيف منهجي ابتدأناه بمقدمة، ومدخل، وثلاثة فصول، ثم ختمناه بخاتمة، أما المدخل فكان عنوانه: مفهوم الحادثة وإرهاصاتها في النقد العربي القديم بدأناه بمفهوم الحادثة في اللغة والاصطلاح، ثم الحادثة كمصطلح غربي، لننتهي بالحديث عن إرهاصات الحادثة في النقد العربي القديم بالحديث عن "ابن سلام"، "الجاحظ" و"ابن قتيبة".

أما الفصل الأول فعنوانه ب: مرجعيات الفكر النقدي لابن طباطبا تحدثنا فيه أولا عن حالة النقد في القرن الرابع الهجري، ثم مفهوم الشعر والمرجعية التراثية من خلال

مقولة الشعر كلام منظوم، وأدوات الشعر، وسنن العرب في الشعر والصورة الفنية والموسيقى، ثم مفهوم الشعر والمرجعية الدينية من خلال: قضيتي الصدق واللفظ والمعنى، وثالثا مفهوم الشعر والمرجعية الفلسفية بالحديث عن: مصطلح اللذة، ووظيفة الشعر، ووحدرة القصيدة، والتشبيه.

وأما **الفصل الثاني** فوسمناه بـ: **النص وملامحه الأسلوبية في عيار الشعر**، وتضمن ملامح النص في عيار الشعر من خلال مفهوم النص والمصطلحات الدالة على المدلول النص، ثم ملامح النص الأسلوبية في عيار الشعر بالبحث عن المصطلحات الدالة على الأسلوب، فمحددات الأسلوب عند "ابن طباطبا": الأسلوب اختيار والأسلوب إضافة، والانزياح، والتناص.

أما **الفصل الثالث** فعنوانه بـ: **ملامح التلقي في عيار الشعر** وتحدثنا فيه بداية عن جمالية التلقي في النقد الحديث وتطرقنا إلى إشكالية مصطلح التلقي والإشكاليات التي دارت حول النظرية، ومرجعيات جمالية التلقي ثم مفهوم جمالية التلقي بتركيز واختصار شديدين والجزء الأكبر خصصناه للحديث عن مكونات التلقي الجيد عند "ابن طباطبا" بالتعرض إلى: القارئ الضمني، وعملية الفهم، وأفق الانتظار، والمسافة الجمالية، والتوصيل (شروط التأدية الأدبية)، والجزء الأخير تحدثنا فيه عن ابن طباطبا المتلقي/الناقد، والإشارة إلى المناهج التي اعتمدها في توصيفه النقدي.

وفي الأخير **خاتمة** ضمت أهم النتائج المتوصل إليها.

واعتمدنا في انجاز هذا البحث على مصادر ومراجع كانت عوناً كبيراً لنا منها: المدونة "عيار الشعر" كمصدر أساسي وبتحقيقين: تحقيق لمحمد زغلول سلام، واعتمدناه بصفة كلية، أما التحقيق الثاني لعبد العزيز بن ناصر المانع فاعتمدنا عليه في مواضع قليلة، أما المراجع فكثيرة منها: الشعر والشعراء لابن قتيبة، البيان والتبيين، والحيوان للجاحظ، والموشح للمرزباني، ولسان العرب لابن منظور، وكتاب نظرية الإبداع في النقد

العربي القديم لعبد القادر هني، وتاريخ النقد الأدبي عند العرب لإحسان عباس، والتفكير الأسلوبي رؤية معاصرة في التراث النقدي والبلاغي في ضوء علم الأسلوب الحديث لسامي محمود عابنة، ومكونات الإبداع في الشعر العربي القديم، ابن طباطبا نموذجاً لرانية محمد شريف صالح العرضاوي، وغيرها من الكتب التي سنوضحها من خلال الفهرس.

وكتاب عيار الشعر قُدِّمَتْ فيه العديد من الدراسات سواء بصفة كلية (كتب أورسائل) أو بصفة جزئية (مقالات)، لكن ما لفت انتباهنا من دراسات واعتمدنا عليها نذكر: كتاب الشعرية العربية، قراءة جديدة في نظرية قديمة لطراد الكبيسي، واستقبال النص عند العرب لمحمد المبارك، وقضية التلقي في النقد العربي القديم لفاطمة البريكي، وكتاب مكونات الإبداع في الشعر العربي القديم، ابن طباطبا نموذجاً لرانية محمد شريف صالح العرضاوي، ودراسة لعبد الجليل هنوش بعنوان: ابن طباطبا العلوي والتصور التداولي للشعر، وهي دراسات قيمة وساعدتنا بشكل كبير في إقامة عود البحث.

ونحن لاندّعي الابتكار إلا أن موضوعنا كما هو مبين من عنوانه جديد الطرح، حاولنا البحث فيه من عدة زوايا، حيث إن أغلب الدراسات السابقة إما أن تدرس المدونة دراسة نقدية تقليدية كالتعرض للقضايا النقدية عند الناقد، وإما أن تركز على التلقي دون سواه من القضايا الحداثية، فآثرنا جمع ما تشنت من أفكار وإضافة ما غاب منها عسى أن نضيف جديداً في مجال الدراسات النقدية، ونحقّق ما نصبو إليه من خلال هذا البحث، وذلك بألا نكون مجرد مقلدين ولا نصنف ضمن أصحاب البحوث الارتدادية التي يعود فيها أصحابها للتراث لا ليطوروه، بل ليعتمدوا صيغة "قال الوسيط الفلاني".

واعتمدنا في سبر أغوار هذا الموضوع على المنهج التاريخي في التعرض لآراء بعض النقاد السابقين والمعاصرين لابن طباطبا، والكشف عن نسبة التقليد والإضافة عند الناقد، كما اعتمدنا المنهج الوصفي التحليلي في وصف وتحليل القضايا النقدية

والكشف عن مكنوناتها من خلال استنطاقها بلغة الحداثة، بتحليل النصوص النقدية عند الناقد ومقارنتها بالنقاد العرب القدامى أو الحداثيين الغربيين.

واعترضتنا في انجاز البحث بعض الصعوبات، التي من شأنها أن تزيد الباحث الجاد إصراراً، ومحاولة تجاوزها للوصول إلى نشوة الانتصار بتحقيق النتائج المرجوة، ومن هذه الصعوبات صغر حجم المدونة - وإن كان يبدو للبعض أن ذلك يسهل عملية البحث - وتشعب الأفكار التي أردنا تطبيقها وكثرتها مما أوقعنا في قلق وخوف التكرار، كما أن كثرة الكتب وضرورة الجمع بين ما هو قديم و حديث جعل الزمن ينفلت منا ،هذا بالنسبة للصعوبات الخاصة بالبحث، أما الصعوبات الخاصة بنا بصفتنا باحثين فهي طبيعية ولا بد من تذليلها وقد وفقنا بعون الله على ذلك.

وفي الأخير نحمد الله عزَّ وجلَّ الذي أمدنا بالصحة لإتمام الموضوع وكشف لنا حجب الفهم، ونرجو أن يكون بحثنا هذا مفيداً ومرجعاً مهماً في الدراسات النقدية.

وننتقدم بالشكر الجزيل وخالص الامتنان والتقدير للأستاذ المشرف "علي عالية" الذي كان له من الخبرة الواسعة والدراية الكافية والتوجيه الجيد ما زادنا ثقة بالنفس ودفع بنا للمُضي قُدماً والتمسك بموضوع البحث أولاً، ثم العمل منه على تقويم ما اعتوره من أخطاء وقراءته ومتابعته من بدايته إلى نهايته ، فجازاه الله عنا خير الجزاء وأبقاه نبراساً لطلبة العلم.

وإن كان التوفيق فمن الله وحده جل في علاه ، وإن كان تقصير فمن النسيان ، والله المستعان.

مداخل

مفهوم الحادثة وإرهاصاتهما في النقد العربي القديم

1- مفهوم الحادثة:

أ - لغة

ب - اصطلاحاً

2- مصطلح الحادثة عند الغربيين

3- إرهاصات الحادثة في النقد العربي القديم

مفهوم الحادثة:

أ- لغة:

الحادثة من المصطلحات النقدية التي أثارت الجدل بين النقاد وهو مصطلح من الصعوبة بمكان تحديد ملامحه أو تعريفه تعريفاً جامعاً مانعاً، حيث يعد من أكثر المفاهيم انتشاراً في الساحة الأدبية والنقدية، ومن أكثرها تداولاً لدى النقاد العرب والغربيين القدماء منهم والمحدثين.

وسنحاول في هذا السياق تحديد المفهوم لغوياً، من خلال عرض لبعض المعاجم العربية، وردت مفردة (حدث) في معجم "العين" - وهو أول معجم ظهر في القرن الثاني الهجري - « [...] يقال: صار فلان أحوثة، أي كثروا فيه الأحاديث. وشاب حَدَثٌ وشابة حَدَثة: فتية في السن، والحدث من أحداث الدهر شبه النازلة والأحوثة: الحديث نفسه، والحديث: الجديد من الأشياء».⁽¹⁾

أما "الزمخشري" في "أساس البلاغة" فلم يبتعد عن هذا المعنى حيث يقول: «حدث: هو حَدَثٌ من الأحداث، وحديث السن [...] وأحدث الشيء واستحدثه، قال الطرمّاح:

ظعائنٌ يستحدثن في كلِّ موقفٍ رهيناً و ما يُحسنُ فكُّ الرهائنِ

واستحدث الأمير قرية وقناة، واستحدثوا منه خبراً؛ أي استفادوا منه خبراً جديداً».⁽²⁾

نلاحظ أن معنى (حدث) لم يتغير عند "الزمخشري"، وهو يعني الجديد.

أما ابن منظور في "لسان العرب" فيعرّف مادة (حدث) بقوله: «حدث، الحديث: نقيض القديم، والحدوث نقيض القدمة، وحدث الشيء يحدث حدوثاً وحادثةً، وأحدثه فهو

(1) الفراهيدي: كتاب العين، تح: عبد الحميد هنداوي، ج1، مادة (حدث)، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2003، ص292، 293.

(2) الزمخشري: أساس البلاغة، تح: باسل العيون السود، ج1، مادة (حدث)، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1998، ص172.

مُحَدَّث وحديث، وكذلك استحدثه [...] والحدوث كون شيء لم يكن، وأحدثه الله فحدث، ومحدثات الأمور ما ابتدعه أهل الأهواء من الأشياء كان السلف الصالح على غيرها، وفي الحديث: (إياكم ومُحدثات الأمور) جمع محدثة بالفتح، وهي ما لم يكن معروفاً في كتاب ولا سنة ولا إجماع [...] وأخذ الأمر بحدثانه وحدثته أي بأوله وابتدائه⁽¹⁾.
لقد أطل ابن منظور شرح المادة واستفاض في معناها اللغوي، كما أنه استعمل المصطلح (حادثة) وهي تعني الجديد ضد القديم، وكل شيء مستحدث لم يكن موجوداً من قبل، كما أنه أشار إلى معناها الديني الذي يعني المروق والخروج على الدين باستحداث الأمور؛ أي البدع.

ويكاد "الزبيدي" يتطابق مع ابن منظور في تعريفه لمادة "حدث"، يقول: «الحديث: نقيض القديم [...] والحدوث كون شيء لم يكن، وأحدثه الله فهو محدث وحديث، كذلك استحدثه [...] وحدثان الأمر بالكسر: أوله وابتدأؤه»⁽²⁾.
من خلال التعاريف اللغوية يتضح أن معنى "حادثة"، "حدث"، "استحدث" كلها تصب في معنى واحد وهو: (الجدة) عكس القدم، والحديث: ما لم يكن معروفاً، واستحدث فهو جديد في زمانه، أما قبلاً فهو قديم، والحادثة تعني الجدة والابتكار والإتيان بالجديد.

يبدو أن استعمال المفهوم -إذ لم نقل المصطلح- ظهر مبكراً عند العرب قبل غيرهم وبدقة متناهية تدل عن وعي جدير بالاهتمام.

ب- اصطلاحاً:

يعرّف "جبور عبد النور" الحادثة بقوله: «هي جدة، إتيان بالشيء الذي لم يؤت بمثله من قبل و يتحرر من إيسار المحاكاة، والنقل، والاقْتباس واجترار القديم، و قد تتمثل

(1) ابن منظور: لسان العرب، مج2، مادة (حدث)، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 1997، ص37.

(2) الزبيدي: تاج العروس من جواهر القاموس، تح: علي شيري، مج3، مادة (حدث)، دار الفكر، بيروت، لبنان، 1994، ص189، 190.

الحداثة في الأسلوب، أو في المضمون، أو في الاثنين معا، فيكون صاحبها مبدعا وخالق مذهب جديد مطبوع بسمته المميزة»⁽¹⁾.

الحداثة عند "جبور عبد النور" لم تختلف عن معناها اللغوي الذي ظهر في المعاجم العربية، وهي عبارة عن شيء جديد لم يؤت به من قبل، أو هي طرح مبتكر مختلف على غير منوال سابق، تأبى الخضوع للمحاكاة، أو الالتزام بالواقع أو التقاليد، والحداثة هي الجدة سواء كانت في الشكل أو المضمون، أوهما معا.

وكلمة Modernus في اللغة اللاتينية، ظهرت في القرن الخامس « و اشتقت من كلمة Modo التي تعني : حديثا، الآن، إذن كلمة "Modernus" لا تعني ما هو جديد، بل ما هو راهن و معاصر للشخص المتكلم »⁽²⁾.

ويعرّف "مراد وهبة" الحداثة في معجمه تعريفا تاريخيا، يقول: « قال جيلوس، إن الوعي بالحداثة نشأ في العصر الوسيط، وكان المصطلح اللاتيني Saeculum Modernorum، أما الصفة Modernus فقد ظهرت في القرن السادس عشر، و ترد إلى لفظ mode، أي المعيار أو المقياس، وفي القرن السابع عشر قامت مشاجرة بين السلفيين والمحدثين، وقد نشأ اللفظ الفرنسي في القرن التاسع عشر عند شاتوبريان (1849) »⁽³⁾.

أما "محمد بوزواوي" فقد عرفها تعريفا أدبيا، والحداثة كمصطلح أدبي "Modernisme" (مودرنيزم) تعني: « الجدة، ومواكبة العصر في مجالات الفكر، ولاسيما في حقول الإبداع الأدبي والفكري والفني [...] وغالبا ما توضع الحداثة مقابل النزعة التراثية، ولطالما طرحت إشكالية العلاقة بين الحداثة والتراث »⁽⁴⁾.

(1) عبد النور جبور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1979، ص92.

(2) جمال شحيد، وليد قصاب: خطاب الحداثة في الأدب، الأصول والمرجعية، ص14.

(3) مراد وهبة: المعجم الفلسفي، معجم المصطلحات الفلسفية، دار قباء الحديثة، القاهرة، 2007، ص269.

(4) محمد بوزواوي: قاموس مصطلحات الأدب، دار مدني، الجزائر، 2003، ص104، 105.

وهو لم يخرج عن المفهوم الغربي، إذ عنت "مودرنيزم" العصرية، والعصرانية والحداثة، كما ورد المصطلح في القواميس اللغوية.⁽¹⁾

الحداثة هي ابتكار وخلق وإبداع، وهي ضد القديم لكنها لا تتناقضه، بل تستمد منه أصالتها، تتوغل لتحوّله، ولدراسة الحداثة لابد من « العودة إلى الأصول القيمية للتراث». ⁽²⁾ حيث يعتبر فهم التراث « حاجة ملحة دائماً من أجل فهم المستقبل عبر الماضي فهما إنسانياً وأخلاقياً ومعرفياً»⁽³⁾، ومصطلح الحداثة لم يأخذ وجهاً ثابتاً أو مفهوماً محدداً خاصة عند الغربيين والكلمة عند العرب مشتقة من (حدث) الفعل، بينما "Modernité" مودرنتي الفرنسية فهي مشتقة من « Mouds التي تعني الشكل والطريقة والصيغة». ⁽⁴⁾

ثم أخذت كلمة "Mode" (مود) الجذر لكلمة الحداثة بُعداً في عالم الموضة، وارتبطت به غير أنها في العربية لم ترتبط بالشكل والصيغة، بل بالحدوث والراهنية والزمنية والمستقبلية. ⁽⁵⁾

اهتمت الحداثة الغربية بالشكل أكثر، أما عند العرب فارتبطت بالزمن بالحدوث، بالواقع المتكوّن، وليس بشكله. إنّ الحداثة عند العرب كانت عميقة تغلّغت إلى المضمون ولم تهتم بالشكل بمفرده، ولا بد علينا عند دراسة الحداثة ألا ننظر لها كنمط غربي بحث، بل علينا البحث في جذورها العربية الممتدة إلى الماضي حتى تبدو أكثر غنى وأصالاً وثباتاً.

1- مصطلح الحداثة عند الغربيين:

- (1) سهيل إدريس: ALMANHAL، المنهل، قاموس فرنسي-عربي، دار الآداب، بيروت، ط22، 1999، ص790.
- (2) منير الحافظ: التراث في العقل الحداثي، بحوث في فلسفة القيم الجمالية، دار الفرق، دمشق، ط1، 2001، ص12.
- (3) المرجع نفسه، ص12.
- (4) جمال شحيد، وليد قصاب: خطاب الحداثة في الأدب، الأصول والمرجعية، ص19، 20.
- (5) المرجع نفسه، ص20.

إن الحداثة (Modernisme) مصطلح غربي عُرف في العصر الحديث، وقد اختلف النقاد حول سنة ظهورها فهناك من يرجعها إلى ما بعد سنة 1453 سنة سقوط القسطنطينية⁽¹⁾، حيث شهد القرنان الخامس عشر والسادس عشر إصلاحات دينية واكتشافات علمية، فجاءت الحداثة الغربية لتمثل « ردة فعل على الكنيسة اللاهوت والاعتراف بثنائية العقل الإلهي والعقل البشري وإلغاء الوساطة بين الإله والإنسان من خلال الكنيسة ».⁽²⁾

والحداثة لم تستقر بالمعنى الذي حملته - فيما بعد - إلا عصر الثورة الفرنسية حيث أصبحت تعني "التوجه الجماعي نحو التقدم" أما في اللغة الروسية فأخذت منذ القرن التاسع عشر معنى سياسيا "التقدمية و اليسار" أما في اللغة الألمانية فارتبطت بالمستقبلية والدادائية والسوريالية وفي اللغة الإنجليزية تأخر ظهورها إلى حوالي العقد السادس من القرن العشرين.⁽³⁾

وقد اختلفت الحداثة من بلد لآخر، ومن لغة إلى أخرى، بل ومن ناقد لآخر، وحتى عند الناقد الواحد، فإن المصطلح لم يستقر لأن المفهوم رجراج متسع.

وظهرت كلمة الحداثة (Modernité) عند بلزاك (Balzac) سنة (1822) بمعنى العصر الحديث، أي ما نتج عن النهضة الأوروبية و تعني عند نيتشه (Nitzsche) زمن الانحطاط والعدمية، فيما يُرجَّح أن تكون البداية الفعلية للحداثة الأدبية سنة (1850) وفي أعمال بودلير (Baudelaire) تحديدا. ⁽⁴⁾ وتجلت الحداثة بدقة في أعمال الرمزيين الفرنسيين « ولم تبلغ ذروتها إلا في العقود الأولى من القرن العشرين في التكعيبية

(1) محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، (مساءلة الحداثة)، ج4، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001، ص158.

(2) محمد محفوظ: « مفهوم الحداثة، قراءة تاريخية » الكلمة، مجلة ثقافية إسلامية تصدر عن منتدى الكلمة للدراسات والأبحاث، بيروت، لبنان، ع15، 1997، ص44.

(3) جمال شحيد، وليد قصاب: خطاب الحداثة في الأدب، الأصول والمرجعية، ص14.

(4) المرجع نفسه، ص14.

الفرنسية والتعبيرية الألمانية والمستقبلية الروسية والصورية (Imagisme) الأنجلوساكسونية». (1)

وأيا كان الأمر فإن الحداثة كمصطلح قد بدأت « مع عصر الأنوار بفعل أولئك الذين أظهروا وعيا وبصيرة باعتبار أن هذا العصر هو حد فاصل ومرحلة نهائية من التاريخ». (2)

ومن مبادئها التي نادت بها - وهي نتيجة فلسفات ديكارتية (الفلسفة الذاتية) التي تجعل من الإنسان سيد الكون، وهيكلية (التي تدعو إلى القطيعة مع الماضي):- الفردية والحق في النقد، واستقلالية الفعل، والفلسفة المثالية. (3)

ولم تكن الحداثة محصورة في قطر من الأقطار، بل كانت ممتدة من روسيا إلى الولايات المتحدة الأمريكية، وأمريكا اللاتينية، باريس، لندن، برلين، ميلانو، موسكو، نيويورك. (4)

وعلى هذا فهي متعددة الأصول والنشأة والمفهوم، واللغة، بل مختلفة باختلاف أماكن اتساعها، وإن اختلفت كمفهوم ومصطلح فإن ما أنتجته من حملات معرفية نقدية يكفي ليشير إلى أهميتها في النهوض بالعالم الغربي و في جميع مجالات الحياة.

وإن كان هيجل (Hégel) هو الممثل الأول للحداثة الغربية في مسارها الأول، فإن جوس (Jauss) يمثل مسارها الثاني « الذي يرى الحداثة ترسخ تقاليد أدبية عريقة». (5)

(1) جمال شحيد، وليد قصاب: خطاب الحداثة في الأدب، الأصول والمرجعية، ص14.

(2) محمد محفوظ: « مفهوم الحداثة، قراءة تاريخية»، ص44.

(3) محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، بنياته و إبدالاتها، (مسألة الحداثة)، ص159.

(4) صالح جواد الطعمة: « الشاعر العربي المعاصر و مفهومة النظري للحداثة»، فصول، مجلة النقد الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ج2، مج4، ع4، يوليو، 1984، ص13.

(5) محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، بنياته و إبدالاتها، (مسألة الحداثة)، ص160.

رفض "هيجل" التقاليد، فيما تمسك "جوس" بها، إذ مصطلح الحداثة لا يعد جديداً، بل هو ممتد إلى العصور القديمة إلى الثقافة اليونانية واللاتينية على السواء أين ظهرت صراعات بين أنصار القديم وأنصار الحديث وبهذا يبقى الحديث والتمسك بالقديم يسيران جنباً إلى جنب حسب جوس.⁽¹⁾

وبهذا المعنى يصبح الجديد حداً فاصلاً بين زمنين زمن ماض يمتلك سلطة النموذج، وزمن حاضر يمتلك سلطة المعيش.

والحداثة لا يمكن أن تحد بزمن، كما لا يمكن الحكم على العمل الفني من خلال معيار القدم أو الحداثة لكن من خلال « هذا الجمال السريّ أو هذا الشيء الذي بدونه لا يستحق العمل أن يكون حديثاً ولا قديماً ».⁽²⁾ إن الجمال هو أساس الحكم على العمل الفني، وعلى معياره بنيت الفلسفة المثالية الغربية.

إذا حاولنا الولوج إلى الحداثة الغربية من خلال آراء نقادها، فإنه يكفينا البحث عنها من خلال ثلاثة شعراء نقاد - كان لهم أثر واضح في الساحة النقدية والشعرية الغربية والعربية- وهم: بودلير، رامبو (Rimbaud)، وملازميه (Mallarmé)، المؤسسون لمفهوم الحداثة من خلال كتاباتهم النظرية.

حاول بودلير أن يتحرر من الأوضاع التي عاشتها أوروبا ذلك العصر، فتمرد على الواقع، بالتحرر من الأعراف الاجتماعية والدينية، وخاصة سلطة الكنيسة التي رأى فيها مصدر الخطيئة وتقييد للكثير من الأفكار، وثار على البرجوازية التي تبنت الرأسمالية، وهي بدورها عملت للقضاء على الإنسان، فالحضارة الغربية هي سبب تعاسة الإنسان، الذي سيحول تعاسته إلى جمال من خلال الفن والذي بدونه لا يمكن التعايش.

(1) محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، (مسألة الحداثة)، ص 160.

(2) المرجع نفسه، ص 161.

لقد وضع بودلير استطيعا للبشاعة، بشاعة الحضارة الغربية، وما خلفته من وساوس وقلق وانحطاط على الإنسان، بعد أن تحول القرن الثامن عشر إلى عصر يخدم ميولات الطبقة السائدة.⁽¹⁾

يعدُّ بودلير من مؤسسي الرمزية الفرنسية وممثلاً لأخلاقيات الحادثة، واستطاع أن يجتثَّ مفهومًا للحادثة من خلال مذهب الرمزي، وعناصرها تتجلى في الثورة على الواقع، والعادة والروتين، وتدعو إلى الخلق والكشف، والتنبؤ، والغموض، والشعر عنده هو: « العابر والهارب ».⁽²⁾

فالشعر سحر يصهر الفنان بإبداعه، يتخطى الواقع لينتقل إلى عالم الأحلام، يغيّر الأشياء إلى الأفضل والأحسن دوماً، يرسم ما لا يمكن أن يحدث عن طريق التخيل، والتخليق في عوالم الغيب.

الحادثة البودليرية حادثة لا تنقل الواقع أوتصوره، لأنها لا تبحث عن حقيقة ثابتة « لأن هم البحث عن الحقائق لم يعد مقصداً من مقاصد الحادثة الشعرية، والحقيقة التي تبحث عنها قصيدة الحادثة هي حقيقة فنية [...] عن طريق البحث في عوالم التجديد ».⁽³⁾

الحادثة عند بودلير حادثة متسامية عن الواقع المادي، راحلة إلى عوالم التجديد، عبر الرمز، والكشف عن القيم الجمالية، والغموض.

والحادثة لم تستفد من الرمزية وحسب بل أفادت من مذاهب أخرى كالسريالية والوجودية « وهي في إفادتها من هذا كله -وغيره- لا تتلبس وجه المذهب المستفيدة منه،

(1) محمد براءة: « اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحادثة » فصول، مجلة النقد الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ج2، مج4، ع3، أبريل، 1984، ص13.

(2) المرجع نفسه، ص2.

(3) بشير تاويريريت: رحيق الشعرية الحداثية في كتابات النقاد المحترفين و الشعراء النقاد المعاصرين، قسم الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 2006، ص79.

ولا تكوّنه، بل يمتزج هذا المذهب بطابع الحداثة وهو التمرد على المواصفات السائدة، والسعي إلى الزمن الأممي، وإعلاء الإحساس بالذات، وقهر أي سلطة تتهدّد الفردية»⁽¹⁾.
وثاني مؤسس للحداثة الشاعر السريالي "رامبو" الذي اتّبّع خطى "بودلير" في بحثه عن الحداثة، وكانت تجربته قصيرة دامت حوالي أربع سنوات إلا أنّها غنية، ويرى "رامبو" أنه يجب علينا « أن نكون حداثيين بكيفية مطلقة »⁽²⁾. ويرفض الشاعر مظاهر الحضارة المعاصرة المزيفة ويدعو إلى الاهتمام بسحر الكلمة وفنّيّتها، وتفاعلاتها الكيميائية فهو يشبه الكلمة بمحلول كيميائي قابل للتفاعل، وفي بحثه عن المجهول وقف معترفاً بقصور الواقع، فأدى به ذلك إلى الصمت عن قول الشعر.

وتقوم حداثة "رامبو" -كغيره من الحداثيين- على الرؤيا التي تعطي للشاعر حق تحطيم الواقع، والتخليق في عالم المجهول، للكشف والمغامرة.

واهتمّ بالحلم الذي يعد أحد روافد الرمزيين، حيث أن الحلم « يضرب بجذوره في هواجس وذكريات الطفولة للسمو إلى ما فوق الواقع، وهو عملية تأخذ طريقاً معقداً يصل إلى مرتبة الهلوسة والهلزيان، على نحو تتدمر فيه الدلالات »⁽³⁾.

وبهذا يكون "اللاوعي" عنصراً من عناصر الإبداع، ويعيد "رامبو" - أبو السرياليين - رسم العلاقة بين الشاعر والساحر، باعتبار أن الرؤيا تتعلق بالعرافة والسحر، وبالتالي هناك علاقة بين الشاعر - الرؤيوي - والساحر و "الشعر سحر"، وهو في هذا كله متأثر بالأدب الصوفي، والشعوذات السحرية، اللذين جعلهما إحدى دعائم شعره⁽⁴⁾.

والموسيقى عند "رامبو" صورة نفسية، لذا يجب التخلي عن الشعر التقليدي واستبداله بالشعر الحر الذي لا يخضع لأية قاعدة سوى الانفعال الداخلي وبهذا يمتلك الشاعر حق

(1) كاميليا عبد الفتاح: القصيدة العربية المعاصرة، دراسة تحليلية في البنية الفكرية و الفنية، ديوان المطبوعات الجامعية، الإسكندرية، 2006، ص50.

(2) محمد بريدة: «اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة»، ص13.

(3) بشير تاويريريت: رحيق الشعرية الحداثيّة، ص80، 81.

(4) المرجع نفسه، ص82، 83.

التعبير بكل حرية عن مشاعره وكوامنه الباطنية، وهذه الآراء انطبقت على شعر "رامبو" الذي يمتاز بالغموض الشديد. وتبقى هذه اللمحات ما هي إلا غيض من فيض حدائى متشابك ومعقد.

وثالث مؤسس للحداثة "ملارميه" الذي يشد أزر هؤلاء بأفكاره القيمة، والتي سنعرض لأهمها باختصار.

لا يختلف "ملارميه" عن "بودلير" و"رامبو"، إذ دعا إلى الغوص في عالم الأحاسيس، والشاعر الحق هو من ينقل أحاسيسه بصدق، ولا يعضده في ذلك الواقع المرئي، بل العالم المجهول اللامرئي، عالم الغيب، وكما دعا سابقوه إلى الغموض فعل "رامبو" الأمر ذاته، كما دعا إلى الغرابة والدهشة، والسفر بالمعنى، وهو لا يبتعد في حدائته الشعرية عن زميليه.

والغموض الذي دعا إليه هو غموض متعمّد يجعل من النص جملة ألغاز. فالحدث والوصف عناصر بالية يجب التخلص منها، حيث إنّ الشعر لا يرتبط بمناسبات إنه يرتبط بالأحاسيس المتأججة، وينصهر فيه الزمن الماضي والحاضر والمستقبل في لحظة الزمنية الأدبية.⁽¹⁾

ويؤكد ملارميه على الموسيقى التي تجعل القصيدة طليسا، ولغزا يصعب حله بسهولة، والصمت- عند ملارميه- نوع من الموسيقى « فهو أبلغ في تعبيره الموسيقي من أية أغنية حين كان يحلم بموسيقى النجوم».⁽²⁾

هذه مجرد إطلالة سريعة لأفكار ملارميه، وهي كثيرة ومعقدة حول الشعرية الحدائى، التي تتداخل فيها العديد من المذاهب والفلسفات.

(1) بشير تاويريريت: رحيق الشعرية الحدائى، ص 87 و ما بعدها.

(2) المرجع نفسه، ص 88.

إن الحداثة الغربية تشكلت نتيجة تواسج العديد من المسببات عصر النهضة فغيّرت الكثير من الأفكار وأعلنت الثورة في جميع المجالات في القرن الثامن عشر، لكن مع نهاية القرن التاسع عشر، وثمانينيات القرن العشرين عرفت الحداثة تحولات نقلتها من مرجعياتها الفكرية والنقدية الداعية إلى انتصار العقل والعلم، والتقدم إلى بنية استقبال لما تفرزه أنساق أخرى تديرها أيدٍ مجهولة لكنها مسيطرة مما أوقعها في تناقضات كثيرة، وقلق أدى بها إلى بداية اضمحلالها.⁽¹⁾

وهذا حال جميع العلوم والفنون، التي يؤدي الاختلاف حولها- لعدم وجود مرجعية ثابتة- إلى تطويرها، أو القضاء عليها مع مرور الزمن.

3 - إرهابات الحداثة في النقد العربي القديم:

رغم أنّ الحداثة مصطلح نقدي غربي معاصر، ورغم أن النظريات التي جاءت كردة فعل عنها هي نظريات غربية لها أصولها الفلسفية المعقدة، فإن هذا لا يمنع الباحث العربي من النظر إليها بعين ثاقبة محاولة البحث عن إرهابات لها في نقدنا العربي القديم.

إن الناظر في النقد العربي القديم -وبخاصة مع عصر التدوين القرن الثاني الهجري- يلحظ نموا نقديا متسارعا، حيث توالى الكتب النقدية تبعا للواحد بعد الآخر، بداية من كتاب "طبقات الشعراء" لابن سلام (-231هـ) مرورا "بالبيان والتبيين" للجاحظ (-255هـ) و"الشعر والشعراء" لابن قتيبة، و"طبقات الشعراء" و"البديع" لابن المعتز و"عيار الشعر" لابن طباطبا الذي كان علامة فاصلة واصله بين جيلين من النقاد قبله وبعده، وهو من الكتب المهمة في النقد النظري المتميز، وبعد ابن طباطبا نجد قدامة بن جعفر (-337هـ) وكتابه "نقد الشعر"، بالإضافة إلى كتب أخرى منها: "الموازنة بين أبي تمام والبحري" للآمدي (-371هـ)، و"الوساطة بين المتنبي وخصومه" للقاضي

⁽¹⁾ محمد برادة: «اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة»، ص 14.

الجرجاني(-392هـ) ليكمل الطريق المرزوقي(-421هـ) بنظريته التي خصّها للشعر التقليدي (عمود الشعر) واستخلصها من خلال اطلاعه على الجهود النقدية قبله. فيما ألف عبد القاهر الجرجاني(-471هـ) كتابه "دلائل الإعجاز" ليثبت فكرة الإعجاز في القرآن الكريم، وقد عُرف "بنظرية النظم" التي كرّسها للغاية ذاتها. ويعد عبد القاهر أكبر متحدث عن الإعجاز ومثبت له بالأدلة والبراهين في القرن الخامس.⁽¹⁾ أما حازم القرطاجني(-684هـ) فكان الذروة التي بلغها النقد العربي القديم بكتابه المتميز "منهاج البلغاء وسراج الأدباء" وهو ناقد جمع بين حسني الثقافتين العربية واليونانية.

وهؤلاء النقاد وغيرهم كثير - أثروا الساحة النقدية العربية بملاحظات هامة وآراء قيّمة من خلال العديد من القضايا " اللفظ والمعنى"، "القديم والجديد"، "الانتحال"، "تصنيف الشعراء إلى طبقات"، "البدیع"، "النظم"،... وأخرى كثيرة. إن المطلّع على كتاب "طبقات الشعراء" لابن سلام يظن أن ما بالكتاب شيئاً ذال بال سوى أنه قسم الشعراء إلى طبقات، أوهو مجرد محاولة لجمع ما تفرق من آراء، إلا أن الكتاب مكتنز بالنفحات النقدية الهامة.

قسّم ابن سلام كتابه إلى مقدمة أشار فيها إلى قضية الانتحال، والدربة والممارسة، قضية الطبقات، ومفهوم النقد، والذوق. ومتن تعرض فيه للشعراء وقسمهم إلى طبقات استناداً لمقاييس وهي: "الزمن"، وذلك بتقسيم الشعراء إلى جاهليين وإسلاميين، و"المكان" شعراء المدينة، ومكة والطائف والبحرين، ثم مقياس "الجودة والكثرة"، وتنوّع الأغراض (الفنون)، و"الجنس" حيث جعل طبقة للشعراء اليهود.⁽²⁾

(1) إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري، دار الشروق، عمان، الأردن، ط1، 2006، ص426.

(2) أحمد مطلوب: اتجاهات النقد الأدبي في القرن الرابع الهجري، وكالة المطبوعات، الكويت، بيروت، ط1، 1973، ص24.

أما عن كيفية تقسيمه لطبقاته فإنه جعل طبقة للجاهليين وضمت أربعين شاعرا، وإسلاميين وضمت أربعين شاعرا، وأربعة شعراء في طبقة أصحاب المراثي واثنين وعشرين شاعرا في طبقة أصحاب القرى العربية، وثمانية شعراء في طبقة شعراء اليهود، فكان المجموع مئة وأربعة عشر شاعرا. (1)

وهذا الترتيب لم يأت جزافا، بل عن إطلاع وانتقاء، وخبرة واسعة، وبحث وتمحيص دقيقين، « ويذهب ابن سلام في أكثر طبقاته إلى ترتيب الشعراء حسب المقدرة الفنية أو الكفاءة والشاعرية، وتتمثلان في ناحيتين: الأولى الجودة والثانية الكثرة، فإذا اجتمعنا تقدم الشاعر عنده، ثم يأتي معززا لهما عامل الزمن وإن أهمله في مواضع غير قليلة». (2)

وإذا استنطقنا المدونة بلغة الحداثة وجدنا بها إرهاصات المنهج التاريخي لا تكائه -أي الناقد- على عنصر الزمن في بعض الأحيان، وحديثه عن البيئة وتدخلها في تكوين شخصية الشاعر وفنّه، وهذا يدخل في إطار المنهج الاجتماعي. ثم جمعه أربعة شعراء في طبقة واحدة لما بينهم من تقارب فني يعد « ابتكارا مثيرا في تاريخ النقد العربي بخاصة، وتاريخ النقد الإنساني بعامة، ولو جاء ذلك ناقد غير عربي لكان عالمي الشهرة، و لوضعه النقاد الغربيون الناقد الأول». (3)

وفي اعتماده على المعايير الفنية، التي كان يستخرجها بذوقه الخاص، مما جعل منه مبدعا ومجتهدا، إلا أننا لا يمكن عدّه أول من « حاول تأسيس نزعة شكلانية في تاريخ النقد الإنساني إطلاقا». (4) كما عبّر عن ذلك "عبد الملك مرتاض"، إذ لا يجب أن تأخذنا التأثرية فنرجع كل ما هو حدائي إلى النقد العربي القديم.

(1) منير سلطان: ابن سلام وطبقات الشعراء، منشأة المعارف، الإسكندرية، (دت)، ص151.

(2) محمد زغلول سلام: تاريخ النقد الأدبي و البلاغة حتى القرن الرابع، منشأة المعارف، الإسكندرية، 2002، ص107.

(3) عبد الملك مرتاض: في نظرية النقد، متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة و رصد لنظرياتها، دار هومة، بوزريعة، الجزائر، 2002، ص42.

(4) عبد الملك مرتاض: في نظرية النقد، متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة و رصد لنظرياتها، ص42.

معلوم أن الشكلائية نزعة تُعنى بدراسة النص كشكل لذاته ومن أجل ذاته مستقلا عن الظروف الخارجية (البيئة مثلا) أما ابن سلام فإنه اعتدّ بها في نقده. وبعد ابن سلام يطالعنا "الجاحظ" بكتاباته المتميزة، وهو لم يكن ناقدًا فحسب بل كان موسوعيا -إن صح التعبير- أُلّف في معظم العلوم، وعنده برزت العديد من الأفكار الحداثيّة؛ حيث ألفت انتباه الباحثين بكتابه "البيان والتبيين" و"البخلاء" اللذين أسالا الكثير من الحبر في العديد من العلوم منها: "التداولية" (PRAGMATICS)، "الأسلوبية" (Stylistique)، "لسانيات النص" (Linguistique du texte)، و"التلقي" (Réception)، « ونظرية التوصيل كما عالجهما في كتاب البيان والتبيين »⁽¹⁾، من خلال حديثه عن البلاغة، وموافقة الكلام لحال المخاطبين، ويبدو في هذا متأثرا بالثقافة اليونانية « حتى ليبدو الشبه أكثر وضوحا بين ما قاله أرسطو عن تراسل المشاعر بين الجمهور والشخصيات الأدبية في المأساة، وما قرره الجاحظ في هذا المجال »⁽²⁾.

والفرق بين الجاحظ و"أرسطو" (Aristote) (-322 ق.م) أن الأول ركز على الشعر الغنائي (والخطابة) أما أرسطو فإنه ركز على العلاقة بين النص المسرحي والجمهور.

أما ابن قتيبة فإنه كان من النقاد الذين وقفوا عند كبريات القضايا النقدية بالتحليل « كما كان من أبرزهم التفاتا إلى العوامل النفسية والمبنى الفني الكلي... »⁽³⁾ للقصيدة.

(1) المرجع نفسه، ص 20.

(2) محمود عباس عبد الواحد: قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة و تراثنا النقدي، دراسة مقارنة، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، 1996، ص 5.

(3) إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص 103.

وتعد مقدمة كتابه الشعر والشعراء ذات أهمية كبرى في مجال النقد الأدبي، وقضاياها « وهي المقدمة التي زعمت الموسوعة العالمية أنها أصل النقد البنيوي وأن العرب ببعض ذلك عرفوا البنيوية قبل الغربيين باثني عشر عاماً ».⁽¹⁾

كما أن بها أصداء لقضايا نقدية حداثية منها "التلقي"، إذ يقرّ بعض النقاد بالتقاء النظرة النقدية لدى ابن قتيبة مع الناقد الغربي "هانز روبرت يابوس" (hans Robert YAUSS) في الكلام عن الحداثة، فكلاهما يخرج بمفهوم الحداثة عن مألوف عصره، حيث يذهب ابن قتيبة إلى القول بأن لكل عصر حداثته، وأنه لا بد من استدعاء معطيات النص واحترام ذاتيته كنص بغض النظر عن قائله، والحداثة ليست مرتبطة بزمن دون آخر، أما "يابوس" فإنه يثور على المناهج القديمة ويطالب متلقي النص باستدعاء خبراته الماضية للإفادة منها في قراءة النص الحاضر بشكل جديد.⁽²⁾

هذه إطلالة سريعة لأهم الأفكار الحداثية عند ثلاثة من أهم النقاد الذين سبقوا ابن طباطبا⁽³⁾، الذي برز بنقده في القرن الرابع الهجري - وإن أدرك أواخر القرن الثالث - بكتابه المعروف "عيار الشعر".

(1) عبد الملك مرتاض: في نظرية النقد، متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة و رصد لنظرياتها، ص19.

(2) محمود عباس عبد الواحد: قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة و تراثنا النقدي، ص33.

(3) هو أحمد بن إسماعيل بن إبراهيم طباطبّا بن إسماعيل بن إبراهيم بن حسن بن حسن بن علي بن أبي طالب - رضي الله عنه -.

- ابن خلكان: وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، تح: إحسان عباس، مج1، دار صادر، بيروت، لبنان، (دت)، ص129، 130.

لم يشذ ابن طباطبا عن القاعدة و لا خرج على نظام قبيلة النقد، فقد بدا إتباعيا في بعض القضايا، وحداثيا في أخرى، حاول الخروج عن مألوف النقاد قبله، وبناء مكانة متميزة.

لا يمكن وصف الناقد- بأي حال من الأحوال- بالحداثة المطلقة، إذ لا يمكنه الخروج عن عصره، أو أن يخلق أشياء خارج بيئته وتكوينه وخلفياته الفكرية والنقدية، إنه بكل بساطة ناقد قديم، لكنه مختلف، وإنه في الوقت نفسه ابن بيئته.

ألف ابن طباطبا "عيار الشعر"- وهو شاعر كذلك- ليصنع أصول (نظرية شعرية) تصلح للشعر القديم والمحدث ولم يؤلف هذا الشاعر الناقد كتابه للنظر في الشعراء وطبقاتهم ولا في الحكم على الشعر بالجودة والرداءة، ولا الموازنة بين الشعراء أولتبنى قضية نقدية معينة، لم يفعل كل هذا، بل ألفه لينظر لفن الشعر، وفي الوقت نفسه لم يخل الكتاب من النقد التطبيقي.

لقد استبق ابن طباطبا- في بعض القضايا- عصره فاستشرف مفاهيم نقدية حداثية تلج الحداثة من بابها الواسع.

ونحن في هذا المقام سنحاول مساءلة آراء الناقد، والنظر إليها بمنظار المتأمل، لنحاول تعمق ما يكتنز بها من ملامح حداثية، وفي الوقت ذاته لن نخرج الناقد من عصره وبيئته وأفكار سابقه من النقاد، التي قد يكون لها باع كبير في تكوينه النقدي.

وإن كان هو متأثر في مواطن من كتابه بنقاد سبقوه - وهذا أمر طبيعي - فقد كان له التأثير فيمن لحقه من نقاد وهم كثيرون. وسيتضح كل هذا من خلال عرضنا للكتاب على سلم النقد.

الفصل الأول

مرجعيات الفكر النقدي لابن طباطبا

I - حالة النقد في القرن الرابع الهجري

II - مفهوم الشعر و المرجعية التراثية :

1- الشعر كلام منظوم

2- أدوات الشعر

3- سنان العرب في الشعر

4- الصورة الفنية

5- الموسيقى (الوزن و القافية)

III - مفهوم الشعر و المرجعية الدينية :

1- الصدق

2- اللفظ و المعنى

VI - مفهوم الشعر (المرجعية الفلسفية):

1- مصطلح اللذة

2- وظيفة الشعر

3- وحدة القصيدة

4- التشبيه

I. حالة النقد في القرن الرابع الهجري:

تطور الخطاب النقدي في القرن الرابع تطوراً ملحوظاً، وذلك لما عرفه النقد في القرنين الثاني والثالث الهجريين من قضايا مهمة وأحكام قيّمة اقتربت من الموضوعية اقترباً شديداً. واصطبغ بصبغة العلمية لما حاوله النقّاد من علمنة النقد بوضع مصطلحات خاصة لم يعرفها من قبل، والتطور الواضح في الحركة النقدية لم يكن لينشأ من العدم بل حركته قوىً مثلتها شخصيتا الشاعرين العربيين "أبا تمام" و"المتنبي"، اللذين أحدثا حراكاً نقدياً كبيراً بدأه الأول وأكمّله الثاني من خلال المميزات الشعرية الجديدة وغير المألوفة.

إضافة إلى هذين الشاعرين نجد شخصية نقدية غير عربية كان لها أثرها الواضح والجريء في الكتابات النقدية، ونقصد بها شخصية "أرسطو" بعد ترجمة آرائه وتأملاته الفلسفية المتجلية في كتابيه "فن الشعر" و"الخطابة".⁽¹⁾

وتبقى الحركة التجديدية في الشعر من أهم العوامل المؤثرة في النقد وتطوره، والصراع النقدي الذي ظهر لم يكن ليظهر لولا حركة التجديد التي عرفها الشعر العربي في أواخر القرن الثاني الهجري واستمرت حتى القرن الثالث، وبرز من خلالها مصطلح "البدیع" الذي يعني الخصائص الفنية التي تميّز بها شعر المحدثين.⁽¹⁾

وكان رأس المحدثين "بشار بن برد" ثم لفت "أبو تمام" الأنظار بما أحدثه في شعره من انزياحات لم يألّفها المتلقون فأثروا مقارنته بشاعر حافظ على شكل الشعر العربي

(1) إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص115.

(1) محمد زغلول سلام: تاريخ النقد الأدبي والبلاغة حتى نهاية القرن الرابع الهجري، ص19.

ومضمونه هو "البحثري"، غير أن القضية لم تبق محصورة في هذين الشاعرين حيث انتقلت إلى المتنبي، و هذا الصراع النقدي حول شعر الشعراء المحدثين تسبب في تطور النقد العربي ولم يكن هذا الصراع وحده المؤثر في النقد بل إن للقرآن الكريم أثرا كبيرا في نفوس العرب منذ نزوله على محمد (صلى الله عليه و سلم)- منبع المعرفة والعلم الحقيقيين للمسلمين- وهذا الأثر كان يتجلى في الكتابات النقدية بشكل مباشر أو غير مباشر؛ أما المباشر فتمثل في ظهور جماعة من النقاد أؤكلوا لأنفسهم مهمة الدفاع عن القرآن الكريم والتأليف حوله، وأما التأثير غير المباشر فإنه تمثل في تهذيب القرآن لأذواق النقاد وتثقيفهم و إثراء لغتهم؛ فامتلكوا بفضل مدارسته رصانة الصياغة، ورقة المعاني، وجمال الأسلوب. (1)

أما عن تأثير الفلسفة اليونانية في النقد - خاصة آراء أرسطو- والمنطق فقد انعكست في جماعة النقاد المتكلمين لحاجتهم إلى الحجج والأدلة المنطقية لدفع المطاعن عن القرآن الكريم، واستطاع هؤلاء بفضل اطلاعهم على كتب الفلسفة أن يُخرجوا النقد العربي إلى جوٍّ جديد.

كل هذه المؤثرات استوعبتها عقول نقاد حاولوا مسايرة الجديد وتقديم فهم خاص للعملية الشعرية و ما تتطوي عليه من مصاعب، ومن خلال هذا كله تعددت اتجاهات النقد حيث ظهر منها: البلاغي والعلمي والفلسفي، و ظهر منها الذي جمع بين كل هذه الاتجاهات، ويبقى الأهم هو ظهور صيغة جديدة في النقد هي صيغة العلم بالشعر، إنها

(1) محمد زغلول سلام: تاريخ النقد الأدبي و البلاغة حتى نهاية القرن الرابع الهجري، ص18، 19.

« صيغة وصلت إلى درجة المصطلح المتميز الذي يشير إلى تزواج المعارف التقليدية المتصلة بعلوم العرب اللغوية، والمعارف غير التقليدية المتصلة بالفلسفة»⁽¹⁾.

لقد كان يتساوى العلم بالنقد في أذهان نقاد القرن الرابع، إذ حاولوا التقريب بين العلم والنقد من خلال خلق المصطلح، ووضع معايير خاصة، والتوصيف النظري « فكان علم الشعر هو مجموعة المعارف والخبرات المرهونة بتحصيل الناقد لتمييز الشعر [...] وتعمقت لغة النقد وأصبحت أكثر تخصصاً وصلة بالنص الشعري، والوقوف على تفاصيله»⁽²⁾.

وكان أول الكتب النقدية التي لها صلة بالشعر - ظهر في أوائل القرن الرابع الهجري - كتاب "عيار الشعر"، إذ كان فيه من صيغة العلم بالشعر، و فيه من المزوجة بين الثقافة النقليّة التقليدية والثقافة الفلسفية ما يكفي ليُجعل منه كتاباً متميزاً، حيث ظهر في خضم العراك النقدي، وفي مفترق طرق نقدية كثيرة كان لها بالغ الأثر، وابن طباطبا ناقد - مهما أوتي من ثقافة - فإن ذهنه لن يخلو من مؤثرات الحركات النقدية السابقة، والجو الذي عاش فيه. ونحن من خلال هذا الفصل سنحاول البحث عن هذه المؤثرات.

(1) جابر عصفور: مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي و البلاغي، مطبوعات فرح، (دب)، 1990، ص 18.

(2) عبد السلام محمد رشيد: لغة النقد العربي القديم بين المعيارية و الوصفية حتى نهاية القرن السابع الهجري، مؤسسة المختار، القاهرة، ط 1، 2008، ص 68.

1. مفهوم الشعر و المرجعية التراثية:

تعددت المرجعيات النقدية لابن طباطبا ولا يمكن له التوصل من الجو الفكري الذي عاش فيه، و الآراء النقدية التي توافرت في عصره من خلال جهود نقاد سابقين أثروا في الكثيرين بأرائهم، منهم من كان لغويا، ومنهم من كانت ثقافته اعتزالية، وآخرون كان تكونهم فلسفيا متأثرين بالفلسفة اليونانية، وابن طباطبا ناقد عاش « نهاية القرن الثالث ومطلع القرن الرابع [...] زمن المعتمد والمعتضد والمكتفي والمقتدر والقاهر»⁽¹⁾. ورجل كهذا لا شك سيجمع من المؤثرات المتاحة و الثقافة الذاتية لتكوين فكره النقدي، فهو لم يكن ناقدا و حسب، بل كان شاعرا « سريع الخاطر ينشد الشعر بديهة»⁽²⁾. ويذكر "ياقوت الحموي" أنه: « شاعر مفلّق وعالم محقّق، شائع الشعر، نبه الذكّر»⁽³⁾، وقد خلّف ديوانا شعريا جمع أشعاره.

إنه شاعر - رغم اشتهاره بالنقد - نظم في العديد من الأغراض المعروفة: في المدح، والهجاء، والغزل والوصف، و إن لم يكن من الفحول فإنه كان من أوساطهم، وشعره امتاز بخصائص فنية منها: البراعة في وصف الطبيعة، والقدرة على التجسيم، وإبراز الصفات التي يقصد إليها، وهو في الهجاء شبيه بابن الرومي.⁽⁴⁾

اعتمد على موهبته الشعرية الخاصة، مدعما إياها بالنقد، والإطلاع على ما كتبه السابقون من العلماء بالشعر والإفادة منهم، ويكفي أن ننظر إلى ما خلفه من كتب مهمة

(1) ابن طباطبا: عيار الشعر، تح: محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الإسكندرية، (دت)، ص9.

(2) المصدر نفسه، ص11.

(3) ياقوت الحموي: معجم الأدباء، إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب، تح: عمر فاروق الطباع، مج6، مؤسسة المعارف، بيروت، لبنان، ط1، 1999، ص348.

(4) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص14.

لنكتشف أنه على علم كبير بالشعر و تمكنه من أدواته، ومن هذه الكتب: كتاب تهذيب الطبع، كتاب "العروض" الذي لم يسبق لمثله، و كتاب "تقريظ الدفاتر"⁽¹⁾، وكتاب "سنام المعالي" و"الشعر و الشعراء"⁽²⁾ ويبقى أهم كتاب ألفه هو كتاب "عيار الشعر" الذي يعد « من أجل الكتب التي كتبت عن الشعر في ذلك العصر، و يبدو أن هذه الفترة التي ظهر فيها[...] من الفترات الخصبة في تاريخ الدراسات الشعرية والنقد الأدبي».⁽³⁾

والكتب النقدية التي ظهرت اهتم أغلبها بالشعر، حيث كان هذا الأخير شغل العرب الشاغل احتقوا به كثيرا وفضلوه على سائر الفنون، وكانوا يتدارسونه ويؤسسون لصناعته من خلال دراسته متنا، والاهتمام بتمييز جيده من رديئه، وملاحظة ما إذا كان الشاعر مبدعا فحلا، أم مقلدا لا يتسم بالفحولة، وغيرها من الأمور التي تعلق بالنقد التطبيقي.

غير أن البحث عن مفهوم متكامل أو جامع مانع للشعر لم يتأسس لديهم ولا كان ضمن أهدافهم، و ذلك ربما لأنهم أجمعوا ضمنا على أن الشعر ما تميّز من الكلام، وعبر عن المراد في أسمى درجات البلاغة، و هو ظاهر و معروف لا ضرورة لوضع تعريف خاص به، إذ هو فطري و « يقصد بمفهوم الشعر في هذا المقام تعريفه الذي يحدد الخصائص الجوهرية التي يعرف بها دون سواه، ويتميز بها عن غيره[...] وهي مهمة تأخرت إلى عهد ابن طباطبا في عيار الشعر».⁽⁴⁾

(1) ياقوت الحموي: معجم الأدياء، مج6، ص348.

(2) ابن النديم: الفهرست، تح: ناهد عباس عثمان، دار قطري بن الفجاءة، ط1، 1985، ص263.

(3) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص15.

(4) عبد الملك بومنجل: في مهبط التحول، جدل النقد العربي الحديث في مفهوم الشعر، عالم الكتب الحديث، إربد، عمان، ط1، 2010، ص9.

إذ أخذ على عاتقه مهمة تعريف الشعر، ومحاولة الإلمام بعناصره، والتركيز على العملية الإبداعية دون غيرها، قبل وأثناء وبعد النظم، فوضع حدوداً للشاعر يستطيع من خلالها « أن يسير عليها ليصل إلى أعلى مقاييس الجودة عنده، وبذلك يتحقق له حل المحنة التي وقع فيها شعراء عصره. ومن خلال كلامه » عن المبدع وكل ما يتعلق به تتجمع أمام الناظر الخيوط الأخيرة من هذه الآراء لتشكل ضمناً مصطلح (الشعرية)»⁽¹⁾

والشعرية مصطلح حدائي غربي غير أننا حاولنا إسقاطه على المدونة بما أوتيت من إبداع خاص وجرة نقدية متميزة أعلنها الناقد. والشعرية «la poéticité» هو المقابل الفرنسي لمصطلح الشعرية العربي الذي يعني الصورة أو الهيئة الفنية التي تتوفر في النص لتمييزه عن غيره وخاصة النثر.⁽²⁾ كما يمكن القول إن الشعرية قديماً وحديثاً تسعى للإجابة عن السؤال: ما الذي يجعل من النص نصاً أدبياً؟ أو من رسالة لفظية أثراً فنياً؟ أو ما الذي يجعل رسالتين إحداها شعرية و أخرى نثرية رغم أنهما تصفان حالة واحدة كما ذهب جاكسون (Jakobson).⁽³⁾

وهذا ما حاول "ابن طباطبا" البحث عنه بالإجابة عن السؤال: ما الذي يجعل من الشعر يحمل سمة مميزة أو ما هو العيار الذي يمكن من خلاله تمييز خصائص الشعر عن النثر؟!.

(1) رانية محمد شريف صالح العرضاوي: مكونات الإبداع في الشعر العربي القديم، ابن طباطبا نموذجاً، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، جداراً للكتاب العالمي، عمان، الأردن، ط1، 2011، ص63.

(2) عبد الملك مرتاض: « مفهوم الشعرية في الفكر النقدي العربي »، بونة للبحوث و الدراسات، مجلة دورية محكمة تعنى بالبحوث والدراسات التراثية والأدبية واللغوية، عناية، الجزائر، العددان 7، 8، جانفي، ديسمبر، 2007، ص15.

(3) طراد الكبيسي: في الشعرية العربية، قراءة جديدة في نظرية قديمة، دراسة، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2004، ص7.

والمكونات التي تحدث عنها الناقد و الخاصة بالشعر جعلت منه « أحد الذين كتبوا في الاتجاه النظري لنقد الشعر، كتب في نظرية الشعر وطرح بشأنها تصورات فكرية مستفيدة من الفكر والثقافة في عصره، وينتمي في الوقت نفسه إلى الأدباء الذين كان شغلهم الأول النص الشعري دراية و رواية». (1)

ولأنه كان شاعرا يقدر صعوبة العملية الشعرية، حاول التقليل من هذه الصعوبة، إذ المحنة في عصره أكبر لأن الشعراء المحدثون سبقوا إلى كل المعاني، فلم يبق من بد لهم من الإبداع أو التميز و حتى يكتسبوا صفة الشعرية. و لأجل ذلك راح يحدد المفاهيم ويضع التصورات الخاصة من خلال الجانب النظري، ثم يبرز ذوقه الفني في تحليل الأشعار والتعليق عليها والمفاضلة بينها « وهو هنا يلتقي ذوقه مع كثير من النقاد -الشعراء كابن المعتز وأبي تمام في اختياراته- وكتّاب الشعرية المعاصرين مثل أدونيس، وياكوبس، وماكليش... وللأسبب نفسه، لم يكن ابن طباطبا معنيا بمنهج في التأليف والتبويب» (2)، والقارئ للمدونة يلاحظ ذلك من خلال الاستطرادات الكثيرة للناقد.

و "ابن طباطبا" بصفته واحدا من نقاد القرن الرابع قد فطن إلى ضرورة وضع نظرية للشعر، رغم أن المحاولات قبله كانت كثيرة، فما هي الأسباب التي جعلت الناقد يتوجه هذا التوجه؟

يمكن عدّ الأسباب التي دفعته إلى هذه المحاولة بداية بتغيّر العصر وتغيّر ظروف الإبداع فيه، إذ صار الشاعر يعاني من محنة - كما سلف ذكره - لابد من محاولة الخروج منها، وذلك بعد ذبوع الشعر المحدث الذي حرّك الحياة الأدبية و النقدية.

(1) أحمد يوسف علي: نظرية الشعر، رؤية لناقد قديم، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1999، المقدمة (ص ب).

(2) طراد الكبيسي: في الشعرية العربية، قراءة جديدة في نظرية قديمة، ص 19، 20.

وبما أن الشعر تغيّر لأن الحياة و ظروفها تغيّرت، تغيّر معه النقد، إذ لم يعد «
فيضا عاطفيا عفويا، بل أصبح عند بعض نقاد القرن الرابع الهجري عملا عقليا خالصا
يصدر عن الطبع وفق آلية منظمة»⁽¹⁾.

شغل مفهوم الشعر - ذاك المبهم الغامض - عقول النقاد، وقلوب الشعراء، فالشاعر
نفسه لم يستطع أن يفهم كنه الشعر، بل فهم معاناته، والناقد والفيلسوف منذ القديم ظلا
يبحثان عن مفهوم يحاول أن يكون جامعا مانعا. وقُدِّمت مفاهيم ظلت كل مرة قاصرة، لم
تبلغ حدّ الكمال مهما كان مصدرها ذاتيا أم دينيا أم فلسفيا أم فنيا بحتا، وذلك لأن مصدر
الشعر العاطفة التي تختلف من شاعر لآخر، كما أنها لا يمكن أن تقاس أو تُفسر.
وطالما اختلفوا « حول مكان التأثير في الشعر، وهل هو القلب أم العقل؟ الجسد؟ أم
الروح؟ ثم أين تأتي المتعة فيه أمن ألفاظه أم من معانيه؟ و من إيجاز الفكرة أم من بسط
هذه الفكرة والتوسع في إثراء طاقاتها الفنية بالإمكانات؟»⁽²⁾

وابن طباطبا حاول بحنكته النقدية وخبرته الشعرية أن يقدّم تعريفا للشعر
ولعناصره المكونة له.

(1) محمد مصطفى أبو شوارب: إشكالية الحداثة قراءة في النقد القرن الرابع الهجري، دار الوفاء، الإسكندرية، ط1،
2003، ص63.

(2) عبد العزيز المقالح: «الشعر هذا اللغز الجميل»، الرافد، كتاب يصدر مع مجلة الرافد، دائرة الثقافة و الإعلام،
الشارقة، ع7، يوليو، 2010، ص12.

1- الشعر كلام منظوم:

عرّف ابن طباطبا الشعر بقوله: « الشعر-أسعدك الله- كلام منظوم بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم بما خُصَّ به من النظم الذي إن عدل عن جهته مجّته الأسماع و فسد على الذوق»⁽¹⁾.

يظهر أن هذا التعريف مقدّم لسائل، وهذا السائل هو "أبو القاسم سعد بن عبد الرحمان" ⁽²⁾. وهو شخصية معاصرة للناقد، لكن لم تذكر المصادر التي ترجمت لابن طباطبا، ولا المراجع التي عرضت لعيار الشعر عن أخبار هذا الرجل شيئاً في حدود علمنا.

ومهما يكن، فهو سائل قدم له الناقد إجابة موجزة و كلية، ليجزئ عناصرها في بقية الكتاب.

قال بأن الشعر كلام منظوم، والنظم هو السمة التي ميّز من خلالها الشعر عن اللالشعر أو الشعر عن النثر خاصة، وهو تعريف لم يسبق إليه؛ لكن هذا لا يمنع من أن يكون قد اتفق مع "الناشئ الأكبر" في تفريقه بين الشعر والنثر من خلال النظم.⁽³⁾

(1) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص41.

(2) عيسى علي العاكوب: التفكير النقدي عند العرب، دخل إلى نظرية الأدب العربي، دار الفكر، سورية، دمشق، ط1، 2000، ص181.

(3) مصطفى الجوزو: نظريات الشعر عند العرب، الجاهلية و العصور الإسلامية، ج1، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط1، 1981، ص197.

وربما يعني النظم "الوزن و القافية" اللذين تطرق لهما "قدامة" في تعريفه للشعر بأنه: « كلام موزون مقفى»⁽¹⁾، وبعد أن ذكر خاصية الشعر "النظم"، ذهب إلى التأكيد على أن الشعر يختلف عن النثر بقوله: « بائن عن المنثور»⁽²⁾ وهو يجعل الشعر الكامل في طرف والنثر الكامل في طرف، وبينهما تتقاسم اللغة بأنماطها المتنوعة نصيبها من الشعرية، وهو عندما يصف (الأشعار المحكمة المتقنة المستوفاة المعاني، الحسنة الرصف، السلسلة العبارة)، بأنها قد (خرجت خروج النثر سهولة وانتظاما) فهو يصف الشعر بالنثر، ولكن ماذا يقصد من وراء قوله هذا؟⁽³⁾

عندما يتطرق الدارس للنماذج التي قدّمها الناقد كأمثلة تطبيقية مثلا قول الشاعر أبو ذؤيب الهذلي:⁽⁴⁾

أَمِنْ الْمُنُونِ وَ رَيْبِهَا تَتَوَجَّعُ والدَّهْرُ لَيْسَ بِمُعْتَبٍ مَنْ يَجْزَعُ

يجد أنه يلتقي في هذا مع "جان كوهن" (Jean Cohen) الذي أسمى هذا النوع من الشعر بالقصيدة الدلالية، التي تعتمد على اللغة بشكل كبير.⁽⁵⁾، ولذلك يذهب للقول بأن العروض ليس ضروريا لناظم الشعر، وهو فطري لمن صحَّ طبعه وذوقه.⁽⁶⁾

يبدو أن الطبع شرط من شروط الإبداع الأصلية، لأنه ذكر أن العروض فطري لا يعلم إلا لمن خانه ذوقه و طبعه.

(1) قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (دت)، ص 61.

(2) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص 41.

(3) طراد الكبيسي: في الشعرية العربية، قراءة جديدة في نظرية قديمة، ص 20.

(4) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص 90.

(5) طراد الكبيسي: في الشعرية العربية، قراءة جديدة في نظرية قديمة، ص 21.

(6) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص 41.

ويبقى تعريف "ابن طباطبا" للشعر وتفريقه له عن النثر بخاصية "النظم" بالإضافة إلى الدلالة - أي أن الشعر يجمع بين المستويين الصوتي و الدلالي- تعريفا أصيلا وإبداعا يعبر عن ثقافة خاصة و فهم ثاقب استخلصه من تجربته الشعرية. ويكفي أن يكون له قصب السبق في الإشارة إلى الفرق بين الشعر والنثر. وتحديد عناصر الشعر بتفصيل دقيق، وبذلك أصبح النظم بعد ابن طباطبا « هو عنوان الشعر وخاصيته الجوهرية، فلم يأت من بعده ناقد أو فيلسوف إلا وجعل هذا النظم المعلوم المحدود الذي هو الوزن والقافية في طليعة تعريفه للشعر». (1)

وأخذ النقاد هذا التعريف، وظلوا يوسعون فيه بإضافة بعض الخصائص إلا أن النظم أو العروض (الوزن والقافية) ظلا العلامة الفارقة بين الشعر والنثر بعد ابن طباطبا.

2- أدوات الشعر:

عندما تعرض الناقد لمفهوم الشعر أو الفرق بينه وبين النثر، استعرض مجموعة من الأدوات التي لا تتفصل عن هذا الكل المركب، إذ عرضها متسلسلا لابد من إتباعه، و لزاما على الشاعر تكوينها قبل نظم الشعر، وهي ما يسمى بـ"الثقافة" يقول: « وللشعر أدوات يجب إعدادها قبل مراسه وتكلف نظمه، فمن تعصت عليه أداة من أدواته، لم يكمل له ما تكلفه منه، وبان الخلل فيما ينظمه، ولحقته العيوب من كل جهة». (2)

وهذه الأدوات ضرورية، لابد من توفرها لدى الشاعر، وإذا انتقصت أداة منها بان الخلل في نظم الشعر، ولصقت به العيوب من عدة جهات: جهة اللغة (البناء التركيبي)،

(1) عبد الملك بومنجل: في مهبط التحول، جدل النقد العربي الحديث في مفهوم الشعر، ص13.

(2) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص42،41.

ومن جهة الدلالة أو المعنى (الربط بين الألفاظ و المعاني)، ومن جهة المعرفة الفنية والثقافية، وهذه الأدوات هي: (1)

1- التوسع في علم اللغة، والبراعة في فهم الإعراب.

2- الرواية لفنون الآداب.

3- المعرفة بأيام الناس ومناقبتهم ومثالبهم.

4- الوقوف على مذاهب العرب في تأسيس الشعر، والتّصرف في معانيه، وفي كل فن قالته العرب فيه.

فأما التوسع في علم اللغة، والبراعة في فهم الإعراب، فيدل على وجوب تكوّن الشاعر تكوّنًا لغويًا، بحيث يلمّ بكل ما له علاقة بعلم اللغة من صرف ونحو وإعراب، والشاعر دون لغة لا يسمى شاعرًا، واللغة هي أسمى ما يمكن أن يعبر به.

وأما الرواية لفنون الآداب، فتعدّ العصب الثاني للشاعر بعد (اللغة)، والرواية هي الأساس في تكوين الثقافة، وكلما كان الشاعر على اطلاع على روايات "الشعر" اتسعت خبرته، واكتسب طرقًا جديدة في نظم الشعر، وتعدّ الرواية من أهم العلوم عند العرب، بدليل أن التاريخ العربي يحفظ أسماء العشرات من الرواة الذين اهتموا بالشعر، والحديث والسيرة، وغيرها من الفنون التي عرفت عند العرب قديمًا.

وقد طالب ابن طباطبا بالرواية و جعلها أداة من أدوات الشعر، لأنها عنصر من عناصر الثقافة العامة لدى الشاعر وذات فائدة كبيرة خاصة للشعراء المحدثين الذين

(1) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص42.

ضاقت عليهم دائرة الإبداع، وبالرواية يوسع هؤلاء الشعراء رؤاهم، ويكتسبون طرق القدماء. وإذا كانت الثقافة تعد من الأسس المكتسبة لدى الشعراء؛ فإن الرواية تمثل إحدى طاقاتها؛ إذ تعني عند الأقدمين رواية شعر الفحول والأخبار، والتجارب الفنية التي يجعلها الشاعر ديدنه في الإبداع.⁽¹⁾

إن خبرة الشاعر الذاتية لوحدها لا يمكنها أن تصقل نظمه، وأن تُعرِّفه على مضايق الكلام، والرواية هي عنصر مهم من الثقافة، توفر للمبدع مادة فنية لإبداعه، فلا يظل يكرر نفسه، إنها « تمثل مرحلة مهمة في حياة المبدع الفنية يتم من خلالها شحذ طبعه وصقله وتهذيبه قبل الشروع في ممارسة الإبداع ».⁽²⁾

هذا الإبداع الذي ضاقت طرقه عند الشعراء المحدثين الذين يعانون محنة حقيقية، إذ سبقوا إلى « كل معنى بديع و لفظ فصيح، و حيلة لطيفة و خلابة ساحرة ».⁽³⁾

ولزاما على الشاعر محاولة الخروج من هذه المحنة بتكوين ثقافة مكتسبة، وهذا لن يتم دون طبع، لأن الطبع ضروري قبل الثقافة و « الإتقان في استخدام الأداة لا يمكن أن يتم دون طبع »⁽⁴⁾ كذلك.

ويمكن القول إن "ابن طباطبا" قسّم الأدوات إلى ثلاثة أقسام: ⁽⁵⁾

(1) عبد القادر هني: نظرية الإبداع في النقد العربي القديم، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، 1999، ص125.

(2) عبد القادر هني: نظرية الإبداع في النقد العربي القديم، ص126.

(3) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص 46، 47.

(4) جابر عصفور: مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، ص24.

(5) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص 46، 47.

1/- قسم أول: خصّصه للمعرفة اللغوية و ما يمكن أن توفره للشاعر من معرفة خاصة باللغة، والبراعة في استخدامها، و القدرة على التعبير، إذ أن اللغة هي القالب الذي يشكل من خلاله الشاعر معجمه الخاص.

2/- قسم ثان: خصّصه للمعرفة العامة أو الثقافة المكتسبة، وتشمل الرواية لفنون الآداب، والمعرفة التاريخية، لأن الشعر ناقل للحياة، ومعبر عنها والشاعر مترجم لهذا، والمتلقي جزء من الحياة والمجتمع، ولابد أن يتساوى الشاعر والمتلقي في هذه المعرفة.

3/- قسم ثالث: خصّصه للمعرفة الفنية الخاصة بنظم الشعر والوقوف على أساليب العرب في ذلك ومحاكاتها.

وهذه المعايير أو الأدوات، هي معايير قدّمها النقاد بعد ابن طباطبا في نظرية عمود الشعر، إذ سبق ابن طباطبا الناقد المصطلح بتخمر مفهومه في ذهنه.⁽¹⁾

ولتمام هذه الأدوات لابد من توفر شرطين: ⁽²⁾

1/- كمال العقل: الذي من خلاله يميز الإنسان بين الأضداد، بين الخير والشر، بين الحق، والباطل، بين الجميل و القبيح.

2/- لزوم العدل: وذلك من خلال إثارة الحسن واجتناب القبيح، ووضع الأشياء مواضعها، وربما يعني بالعدل الصدق، أو الاقتصاد في استعمال الأداة، بحيث يختار أحسنها، ويضع كل شيء موضعه.

(1) داود غطاشة الشوابكة، محمد أحمد الصوالحة: النقد العربي القديم حتى نهاية القرن الخامس الهجري، دار الفكر، عمان، الأردن، ط1، 2008، ص104.

(2) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص43.

إن حديث ابن طباطبا عن ثقافة الشاعر وأدوات الشعر، حديث مهم، إذ أنه فصل في هذه الأدوات ورتبها، لكن هذا لا يعني انفراده في الحديث عنها، خاصة "الرواية" فقد تحدث عنها الجاحظ في كتابيه "البيان والتبيين" و"الحيوان"، وتحدث عن أهمية الثقافة في تكوين الشاعر، فهو يقول عن الثقافة السابقة أنها « إذا صارت في الصدور عمّرتها وأصلحتها من الفساد القديم، و فتحت للسان باب البلاغة، و دلّت الأقلام على مدافن الألفاظ، وأشارت إلى حسان المعاني»⁽¹⁾.

فحفظ الأشعار القديمة، والحقق بمعانيها لدى الشعراء المبتدئين يُكوّن لديهم رصيّدًا ثقافيا ومعرفيا يمكّنهم من إتقان صنعتهم و الإبداع فيها.

وذهب "ابن قتيبة" أيضا إلى تصور العملية الشعرية من خلال الثقافة كما أشار « إلى الرصيد المعرفي الذي ينبغي أن يكون بحوزة الشاعر وهو رصيد يتميز بالرحابة، وهو ما يمكن أن نثبتته من خلال دراسته الثقافة الأدبية التي يحصلها عن طريق الرواية بمعرفة علوم العرب »⁽²⁾.

وهي علوم متنوعة تتوع الحياة وزخمها سواء كانت طبيعية من جبال وأنهار ورياح وأودية وفصول، أو اجتماعية من أعراف وعادات وتقاليد وسنن وحكم وأمثال، أو تاريخية من غارات وحروب، أو فنية من أشعار وخطب ورسائل.

يوضح ابن طباطبا مدار العملية الإبداعية وتكوين روافدها عند المبدع، حيث تبدأ من الذات المبدعة وما جُبِلت عليه من قوى طبيعية خاصة، ثم ترتقي هذه الذات

(1) الجاحظ: البيان والتبيين، تح: عبد السلام هارون، ج4، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط7، 1998، ص24.

(2) عبد القادر هني: نظرية الإبداع في النقد العربي القديم، ص130.

بالاكتساب أو الثقافة لكن بالاستناد إلى الطبع الذي يستقي تكوينه من الإلهام. والطبع مدَّعَم بالذوق حيث يتولد بصحته (صحة الطبع) و باتحادهما يتكون العروض الطبيعي الذي لا يحتاج إلى تعلُّم. وهناك العروض المكتسب بالتعلم لكن لا بد من العودة فيه إلى الطبع دائماً والأدوات مكتسبة تصقل بالعقل. وبتحاد المكونات الفطرية و المكتسبة يتكون الشعر، ويبقى المحرك والعنصر الفاعل في هذا جميعا هو الشاعر.⁽¹⁾

3- سنن العرب في الشعر:

ليس للشعراء العرب أن يخرجوا في أشعارهم عن بيتهم التي عاشوا فيها وتأثروا بها، خاصة فيما يتعلق بغرضي الوصف والتشبيه حيث « ارتبط الوصف عند العرب بالتشبيه الذي عُني به النقاد [...] »⁽²⁾، و"ابن طباطبا" يرى أن « العرب أودعت أشعارها من الأوصاف والتشبيهات والحكم ما أحاطت به معرفتها، و أدركه عيانها ومرّت به تجاربها ».⁽³⁾

يرتبط الوصف بالتشبيه والشاعر عند وصفه لطبيعة أو حالة أو هيئة يشبهها تشبيهها واقعيا من خلال استعماله لحاسة الرؤية بالإضافة إلى استعمال الشاعر حسّه النفسي، فيتطرق إلى طبائع العرب « وأنفسها من محمود الأخلاق ومذمومها، في رخائها وشدّتها و رضاها وغضبها، وفرحها وغمّها، وأمنها وخوفها، وصحتها وسقمها والحالات المتصرفة في خلقها من حال الطفولة إلى حال الهرم، وفي حال الحياة إلى حال الموت... ».⁽⁴⁾

(1) رانية محمد شريف صالح العرضاوي: مكونات الإبداع في الشعر العربي القديم، ص 27.

(2) قاسم مومني: نقد الشعر في القرن الرابع الهجري، دار الثقافة، القاهرة، 1982، ص 319.

(3) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص 48.

(4) المصدر نفسه، ص 48.

الشعر ناقل أمين - وخاصة شعر الوصف - للعصر وظروفه وحالاته، وكل ما يتعلق به من غير إغراب ولا خروج عن مألوف العرب، وكل ما يوجد من الأشعار هو عبارة عن وصف للأخلاق والمناظر والعادات والتقاليد، حيث يلعب "السياق الاجتماعي" عند الناقد دورا كبيرا في فهم الشعر، وربما خفيت على المتلقي بعض المعاني فإذا فتش عنها في سنن العرب ومذاهبها لطف موقع ما يسمعه وفهمه فهما صحيحا، فبعض الأشعار مرتبط بسنن وأمثال تتعلق بالعربي دون غيره.

ويضرب ابن طباطبا أمثلة كثيرة عن هذه السنن منها أن العرب كانت « تسقي العاشق الماء على خرزة تسمى السلوان فيسلو ». (1) ومن ذلك قول الشاعر: (2)

يا ليتَ أَنْ لِقَلْبِي مَنْ يُعَلِّهُ أو ساقِيَا فسقاهُ اليَوْمَ سلوانا

ومن ذلك أيضا زعمهم « أن الرجل إذا خدرت رجله فذكر (أحب الناس إليه) ذهب عنه الخدر » (3)، مثل قول كثير: (4)

إِذَا خَدِرَتْ رِجْلِي ذَكَرْتُكَ أَشْتَفِي بِذِكْرِكَ مِنْ خَدَرٍ بِهَا فِيْهُونُ

(1) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص75.

(2) المصدر نفسه، ص75.

(3) المصدر نفسه، ص76.

(4) المصدر نفسه، ص76.

والأمثلة التي ذكرها الناقد عن سنن العرب واستعمالها في الشعر كثيرة توحى بواقعيته، وبمدى تأثير البيئة الاجتماعية من عادات وتقاليد ومعتقدات في الشعر، كونه معبراً صادقاً عن الحياة حيث « لا يرى الشعر منفصلاً عن البيئة والمثل الأخلاقية»⁽¹⁾

وهذه المثل نجدها حسب رأيه خاصة في غرضي المدح والهجاء وتتعلق بالجانبين الخُلقي والخُلقي يقول: « وأما ما وجدته في أخلاقها ومدحت به سواها، وذمّت من كان على ضدّ حاله فيه فخلال مشهورة كثيرة؛ منها في الخلق الجمال والبسطة، ومنها في الخلق السخاء والشجاعة، والحلم، والحزم والعزم والوفاء...»⁽²⁾

وبعد أن يعرض مجموعة لا بأس بها من محامد الأخلاق يذهب لذكر أضعافها والحالات التي تؤكد هذه الصفات وتزيد في حسنها أو العكس، يقول: « وعلى هذا التمثيل جميع الخصال التي ذكرناها، فاستعملت العرب هذه الخلال وأضعافها، ووصفت بها في حالي المدح والهجاء [...] وشعبت منها فنونا من القول، وضربوا من الأمثال، وصنّوا من التشبيهات ستجدها- على تفننها واختلاف وجوهها- في الاختيار الذي جمعناه، فتسلك في ذلك مناهجهم، وتحتذي على مثالهم إن شاء الله تعالى»⁽³⁾

يضع الناقد قاعدة ومنهجاً للشعراء وذلك بأن يتبعوا سنة من سبقوهم وأن يتخذوا من البيئة (الطبيعية والاجتماعية) مصدراً مهماً، فالناقد يؤمن بأنّها في الشعرية العربية، وكأنه بذلك من النقاد الاجتماعيين.

(1) حميد آدم ثويني: منهج النقد الأدبي عند العرب، دار صفاء، الأردن، ط1، 2004، ص158.

(2) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص50.

(3) المصدر نفسه، ص51.

4- الصورة الفنية:

لم يهمل ابن طباطبا الحديث عن الصورة الفنية، كونها أحد أهم أركان الشعر، حيث تكسبه جمالا خاصا، وتزيد في تأكيد معناه، كما أنّ لها نوعا من الإثارة التي تحدثها في المتلقي، وهذه الإثارة بدورها تُحدث لديه نوعا من اللذة، ولذلك فالصورة ذات علاقة وثيقة بالشعر، وتعد أهم خصائصه النوعية التي تميزه على غيره من الفنون⁽¹⁾، والصورة تعمل كمظهر من مظاهر « التحسين والتزيين الذي قد يسمى مجازا أو تشبيها أو استعارة أو كناية ».⁽²⁾

وقد ركز الناقد على التشبيه كأهم نوع من أنواع الصورة، ومع ذلك لم يهمل في ثنايا كتابه الحديث عن أنواع أخرى كالاستعارة و التعريض.

4-1- التشبيه:

يعد أهم أنواع الصورة التي أثارت انتباه النقاد القدماء كونه لقي اهتماما خاصا من طرف اللغويين الذين برزت جهودهم في نقد الشعر خلال القرنين الثاني والثالث الهجريين، وفي تركيزهم على الشعر الجاهلي -كونه يحفظ بلاغة العرب فاستعمل للاحتجاج اللغوي- الذي كثر فيه التشبيه.

(1) جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، (دب)، ط3، 1992، ص8.

(2) المرجع نفسه، ص323.

وهناك العديد من النصوص أُثرت عن العصر الجاهلي والإسلامي يكشف لنا استقراؤها مدى أهمية التشبيه عند العرب، وأن الشاعر لا يسمى شاعراً إلا إذا امتاز بقدرته على الوصف والتشبيه.⁽¹⁾

ويمكن أن نذكر كمثال عن كلف الشعراء بالتشبيه الرواية التي نقلت عن "حسان بن ثابت" حينما أتاه ابنه "عبد الرحمن" باكياً - وكان صبياً - وهو يقول: « لسعني طائر! قال: فصفه لي يا بني! قال: كأنه ثوب حَبْرَة ! قال حسان: قال ابني الشعر وربّ الكعبة! وكان الذي لسعه زنبورا». ⁽²⁾

فقد أعجب حسان - وهو شاعر - بقول ابنه هذا و شبهه بالشعر، لحسن التشبيه الواقع فيه من قوله: « كأنه ثوب حَبْرَة » إذ شبه الطائر في جماله و اختلاف ألوانه بالثوب المزركش الجميل.

واللغويون هم أكثر من اهتم بالتشبيه في نقدهم لأشعار الشعراء واستحسانهم أو استهجانهم، ويعتبر لغويو القرن الثاني الهجري أول من توجه إلى ذلك ويعد "الخليل بن أحمد الفراهيدي" (-170هـ) - أسبقهم - في تعريفه للشعر والشاعر وقرنه الشعر بالفطنة التي تعني قدرة الشاعر الفائقة على التشبيه يقول: « و شعرت بكذا أشعر شعراً، لا يريدون به من الشعر المبين إنما معناه: فَطِنْتُ له، وعلمت به، و منه: ليت شعري؛ أي

(1) جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب ، ص104.

(2) الجاحظ: الحيوان، تح: عبد السلام هارون، ج3، شركة ومكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده ، مصر، ط2، 1965، ص131.

علمي، والشعر القريض المحدد بعلامات لا يجاوزها وسمي شعراً، لأن الشاعر يفتن له بما لا يفتن له غيره من معانيه»⁽¹⁾.

وربط "الأخفش" (-215هـ) بين الشعر والفطنة في قوله: «الشاعر صاحب شعر، وسمي شاعراً لفطنته»⁽²⁾. فالفطنة تعني حضور البديهة في قول الشعر، وحسن الجمع بين الألفاظ ومعانيها، وكذا حسن الربط بين المشبه والمشبّه به، و تقاربهما من خلال وجه الشبه.

ولم يكن الحديث عن التشبيه مقصوراً على اللغويين، بل امتد أثره إلى الشعراء في العصر العباسي، وعن ذلك نجد "البُطّين" - أحد الشعراء العباسيين - يقول: «أجمع العلماء بالشعر على أن الشعر وضع على أربعة أركان: مدح رائع، أو هجاء واضح، أو تشبيه مصيب، أو فخر سامق»⁽³⁾.

عدّ هذا الشاعر التشبيه - بالموازاة مع الأغراض الأخرى - من الأغراض التي إن أحسن الشاعر وأصاب فيه، فإنه سيحمل صفة الشاعرية.

(1) الفراهيدي: كتاب العين، ج2، مادة (شعر)، ص337.

(2) أبو بكر الرازي: مختار الصحاح، مادة (شعر)، تح: مصطفى ديب البغا، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، ط4، 1990، ص220.

(3) المرزباني: الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، تح: محمد حسين شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1995، ص206.

كما أن النقاد اهتموا بالتشبيه اهتماماً كبيراً ومن هؤلاء ، "ابن سلام" يقول: « أجاد امرؤ القيس في التشبيه وكان أحسن طبقته تشبيهاً، وأحسن الإسلاميين تشبيهاً ذو الرمة ». (1)

وتحدث "الجاحظ" كذلك عن التشبيه حيث يقول: « وقد يشبه الشعراء والعلماء والبلغاء الإنسان بالقمر والشمس، والغيث، والبحر، وبالأسد والسيف، وبالحية والنجم ولا يخرجونه بهذه المعاني إلى حدّ الإنسان ». (2)

إذ لا يكون التشبيه جيّداً إلا إذا تقارب وجه الشبه بين المشبه و المشبه به، إلا أنّه تبقى فواصل تفصلهما.

وبعد "الجاحظ" نجد من النقاد "المبرد" الذي اعتنى عناية كبيرة بالتشبيه في كتابه "الكامل" فأحسن الشعر عنده « ما قارب فيه القائل إذا شبّه، وأحسن منه ما أصاب به الحقيقة، ونبّه فيه بفطنته على ما يخفى عن غيره، وساقه برصف قوي واختصار قريب » (3). ومن ثم رأى أن التشبيه عند العرب على أربعة أضرب « تشبيه مفرط، وتشبيه مصيب، وتشبيه مقارب، وتشبيه بعيد يحتاج إلى التفسير ولا يقوم بنفسه، وهو أخس الكلام ». (4)

(1) ابن سلام الجمحي: طبقات الشعراء، تمهيد: جوزف هل، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2001، ص42.

(2) الجاحظ: الحيوان، ج1، ص211.

(3) المبرد: الكامل في اللغة و الأدب، ج1، تعليق: محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ط1، 1997، ص221.

(4) المرجع نفسه، ج3، ص92.

وأحسن التشبيه عند المبرد في قوله "وأحسن منه ما أصاب به الحقيقة" ويعني به التشبيه المصيب، أما المفراط فهو الإفراط في التقريب بين المشبه والمشبه به وربما يعني به التشبيه البليغ؛ أي التطابق بين المشبه والمشبه به، ثم التشبيه المقارب، ويعني التقارب المنطقي بين المشبه والمشبه به، أما التشبيه البعيد فهو آخر أنواع التشبيه وأخس الكلام لأنه يباعد بين المشبه والمشبه به، فتغمض الصورة بذلك عند المتلقي.

ولم يخرج "ابن طباطبا" كثيرا عن النقاد السابقين في تأكيده على أهمية التشبيه، إلا أن حديثه ذاك يعد « أهم حديث عن التشبيه حتى القرن الرابع، لأنه تناوله بالتفصيل من حيث أدواته وأنواعه، وأهميته والشواهد التطبيقية الكثيرة، وذلك في إطار تصويره لماهية الشعر». (1)

وبمجرد اطلاعنا على الكتاب، والأمثلة التي قدمها لتوضيح كلامه عن التشبيه، وبالنظر إلى الحيز الكتابي المعتبر، يمكن أن نعد التشبيه « أهم المباحث البيانية في عيار الشعر». (2)

ولتأكيد الناقد على واقعية الصورة - وخاصة التشبيه - يقول: « واعلم أن العرب أودعت أشعارها من الأوصاف والتشبيهات والحكم ما حاطت به معرفتها وأدركه عيانها ومرّت به تجاربها». (3)

(1) أحمد يوسف علي: نظرية الشعر، رؤية لناقد قديم، ص 59.

(2) بدوي طبانة: البيان العربي، دراسة في تطور الفكرة البلاغية عند العرب و مناهجها و مصادرها الكبرى، مكتبة الرسالة، ط 3، 1982، ص 100.

(3) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص 48.

فالشعر ديوان العرب، وهو الناقل الأمين لكل التجارب، وهو عبارة عن أوصاف وتشبيهات وحكم، وكلها مستمدة من واقع العربي وبيئته. وهذا دليل آخر على عناية النقد بالصورة الحسيّة.

وأكد ابن طباطبا على صدق التشبيه العربي، لأن العرب كانت تشبه « الشيء بمثله تشبيها صادقا». (1)

وتشبيهات العرب مختلفة فبعضها حسن الموقع، وبعضها لطيف؛ أي أن أشكال التشبيه وأساليب استعماله مختلفة عندهم، لكن أحسنها « ما إذا عكس لم ينتقض» (2)؛ أي إذا بُدِّل أحد الطرفين مكان الآخر لم يفسد بناء الصورة، بل يبقى قويا كأن نقول مثلاً: "محمد مثل القمر" أو "القمر مثل محمد" فطرفا التشبيه عندما عكسا لم يتغير المعنى - حسب رأيه - وهو لم يحدد أي نوع يقصد من التشبيه الذي "إذا عكس لم ينتقض"، وهنا نجد أن المعنى تغير، فقولنا: "محمد مثل القمر" نعني بها أن جمال محمد يقارب جمال القمر، أما قولنا: "القمر مثل محمد" فنعني بها أن جمال القمر يقارب جمال محمد، ففي الأول أتبعنا محمد بالقمر و في الثاني أتبعنا القمر بمحمد، وفي الأول الجمال لصيق بالقمر أما الثاني فالجمال لصيق بمحمد.

وربما يدخل التشبيه الذي ذهب إليه "ابن طباطبا" في "التشبيه المطابق" الذي قال به "المبرد"، وهو "التشبيه البليغ" عندما نقول: "محمد قمر" أو "قمر محمد" وهنا إذا عكسنا طرفي التشبيه لن ينتقض المعنى، وبهذا نجد أن الناقد يقصد التشبيه المطابق وبأنه أحسن أنواع التشبيه.

(1) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص 49.

(2) المصدر نفسه، ص 49.

والتشبيه عنده أشكال منها: (1)

1 - تشبيه الشيء بالشيء صورة و معنى

2 - تشبيه الشيء بالشيء صورة ومخالفته معنى

3 - تشبيه الشيء بالشيء معنى ومخالفته صورة

4 - تشبيه الشيء بالشيء تقريبا أو مجازا

وربما يتقاطع في أشكال التشبيه هذه مع المبرد الذي يقسم التشبيه إلى أربعة أضرب:

1 - **المفرط** : تشبيه الشيء بالشيء صورة ومعنى (عند ابن طباطبا)

2 - **المصيب**: تشبيه الشيء بالشيء صورة ومخالفته معنى (عند ابن طباطبا)

3 - **المقارب**: تشبيه الشيء بالشيء معنى ومخالفته صورة (عند ابن طباطبا)

4 - **البعيد**: تشبيه الشيء بالشيء تقريبا أو مجازا (عند ابن طباطبا)

وقد أَلَحَّ ابن طباطبا على الصدق في التشبيه - كما أكد عليه المبرد قبل ذلك - وإن وجد ما هو غريب أو بعيد في التشبيه، فلا بد على المتلقي أن يبحث في سنن العرب لأنه حتما سيجد خبيئة تكشف له المعنى إذ أن « التشبيه كمثّل الرمز لا يفهم مدلوله في النص إلا بعد معرفة حقيقته، ثم إن الصورة تكون نابعة من العقل الباطن بحيث لا يمكن فهمها إلا بعد فهم التجربة النفسية المترسّبة في عقل الشاعر». (2)

يؤكد الناقد على ضرورة المعرفة بسنن العرب لأنها تساعد المتلقي على فهم أشعارهم وكأنه بهذا يعد من النقاد النفسانيين أو الاجتماعيين الذين يربطون الأدب ببيئته

(1) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص 49.

(2) أحمد بن عثمان رحمانى: النقد التطبيقي الجمالي واللغوي في القرن الرابع الهجري، عالم الكتب الحديث، جدارا للكتاب العالمي، إريد، لبنان، ط 1، 2008، ص 196.

الاجتماعية والحياة النفسية للأديب. وبعد استقراءه لشعر العرب وجد أن التشبيه ضروب مختلفة تتولد عن تلك الأشكال منها: « تشبيه الشيء بالشيء صورة وهيئة، ومنها تشبيهه به معنى، ومنها تشبيهه به حركة و بطء و سرعة، ومنها تشبيهه به لونا، ومنها تشبيهه به صوتا». (1)

فصور التشبيه هي صور حسيّة تعتمد على الرؤية بالدرجة الأولى، وقد تمتزج هذه الأنواع بعضها ببعض، وكلما اجتمع في المشبه به معنيان أو ثلاثة معان قوي التشبيه وتأكد الصدق فيه. (2)

والناقد يدعو إلى واقعية الصورة التشبيهية، وبذلك يستبعد الخيال من الشعر ومعلوم أن الشاعر يحق له النأي عن هذا الواقع والسفر إلى عوالم بعيدة، إلى عوالم التخيل، لكن الناقد لم يعترف بذلك، وهو من الداعيين إلى الصدق في الشعر عامة، وإلى صدق التشبيه بشكل خاص. ومن أدوات التشبيه الصادق يذكر: "كأن" و "الكاف"، وأما ما قارب الصادق فأدواته هي: "يخال"، "يكاد". (3)

وتطبيقا لأنواع التشبيه المذكورة، سنختار لكل نوع أمثلة دون غيرها لأنها كثيرة في الكتاب.

1/ تشبيه الشيء بالشيء صورة و هيئة، كقول امرئ القيس: (4)

كَأَنَّ قُلُوبَ الطَّيْرِ رَطْبًا وَ يَابَسًا لَدَى وَكْرِهَا الْغُنَابُ وَ الْحَشْفُ الْبَالِي

(1) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص56.

(2) المصدر نفسه، ص 56.

(3) المصدر نفسه، ص 62.

(4) المصدر نفسه ، ص 56.

وهو من أحسن أنواع التشبيه حين شبه شيئين بشيئين في حالتين مختلفتين وفي بيت واحد.⁽¹⁾ حين شبه الطير في صورتها وهيئتها (الرطب واليبس) بصورة العُتاب الطري، وهو ثمر أحمر، والحشف البالي وهو يابس التمر.

2/ تشبيه الشيء بالشيء لونا و صورة، كقول النابغة: ⁽²⁾

يَجْلُو بِقَادِمَتِي حَمَامَةً أَيْكَةً بَرَدًا أَسْفَ لَثَاتِهِ بِالْإِثْمِدِ

كَالْأَقْحَوَانِ غَدَاةً غَبَّ سَمَائِهِ جَفَّتْ أَعَالِيهِ وَأَسْفَلُهُ نَدِي

إن الشاعر يصف الثغر فشبهه في لونه وصورته بالأقحوان، لأن ورق الأقحوان شكله كشكل الثغر ⁽³⁾، و أوراق الأقحوان بيضاء و متناسقة كنتاسق الأسنان.

3/ تشبيه الشيء بالشيء صورة و لونا و حركة و هيئة ، كقول ليلي الأخيلية: ⁽⁴⁾

قَوْمٌ رِبَاطُ الْخَيْلِ وَسَطَ بُيُوتِهِمْ وَأَسِنَّةُ زُرْقٍ يُخْلَنَ نُجُومًا

تشبه الشاعرة رباط الخيل وسط البيوت، والأسنة الزرق (وتعني بها السيوف) بالنجوم في بريقها وهي معلقة في متاريسها و ثباتها.

4/ تشبيه الشيء بالشيء حركة وهيئة، كقول حميد بن ثور: ⁽⁵⁾

أَرَقْتُ لِبَرَقِ آخِرِ اللَّيْلِ يَلْمَعُ سَرَى دَائِبًا فِيهِ يَهْبُ و يَهْجَعُ

(1) الجاحظ : الحيوان، ج 3، ص 52.

(2) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص 57.

(3) المصدر نفسه، ص 57.

(4) المصدر نفسه، ص 58.

(5) المصدر نفسه ، ص 59.

دَنَا اللَّيْلُ وَاسْتَنَّ اسْتِنَانًا رَفِيفُهُ كَمَا اسْتَنَّ فِي الْغَابِ الْحَرِيقُ الْمُشَيِّعُ

حيث شبه الشاعر صورة دنو الليل واقتربه، وانتشاره وبريقه، بصورة الحريق الذي انتشر في الغاب، وقرن بذلك بين هذه الصورة، وصورة اهتمامه⁽¹⁾ وأرقه آخر الليل.

5/ تشبيه الشيء بالشيء معنى لا صورة، كتشبيه الجواد الكثير العطاء بالبحر والحياء وتشبيه الشجاع بالأسد، وتشبيه الجميل الباهر الحسن الرواء بالشمس⁽²⁾ وغيرها من الصفات التي تواضعت عليها العرب وجعلتها أوصافا متداولة بينها، كما جعلوا لهذه الصفات أو التشبيهات أصدادا منها: تشبيه اللئيم بالكلب، والجبان بالصَّفرد، والطائش بالفراش، والذليل بالنقد والوتد، والقاسي بالحديد والصَّخر.⁽³⁾

وهذه التشبيهات تستعمل في المدح و الهجاء، فقد يمدح شخص بأنه شبيه بشخص آخر أخذ ذلك التشبيه كصفة دائمة فيه، كأن يقال: كلقمان في الحكمة، أو كسحبان في البلاغة، وقس في الخطابة، والأحنف في الحلم، وحاتم في السخاء.⁽⁴⁾

كما قد يُذمُّ شخص بشخص التصق به الوصف المذموم، كقولهم : كباقل في العيِّ وهَبَّاقَة في الحمق، و الكُسَعِيَّ في الندامة.⁽⁵⁾

6/ تشبيه الشيء بالشيء حركة و بطء و سرعة، كقول امرئ القيس: ⁽⁶⁾

مِكْرٌ مَفَرٌّ مَقْبِلٌ مُدْبِرٌ مَعَا كَجُلْمُودٍ صَخَرٍ حَطَّه السَّيْلُ مِنْ عَلٍ

(1) الاهتمام : من الهمّ.

(2) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص60.

(3) المصدر نفسه، ص61.

(4) المصدر نفسه، ص61.

(5) المصدر نفسه ، ص61.

(6) المصدر نفسه، ص65.

أَصَاحَ تَرَى بَرَقًا أُرِيكَ وَمِيزُهُ كَلَمَحِ الْيَدَيْنِ فِي حَبِيٍّ مُكَلَّلِ

شبه الشاعر فرسه في كرهه و فره، وإقباله و إدباره بالصخرة العظيمة التي تندفع بقوة السيل من أعلى الجبل، كما شبه الوميض بصورة اليدين في السحاب الثقيل.
7/ تشبيه الشيء بالشيء لونا، كقول كعب بن زهير: (1)

وَلَيْلَةٍ مُشْتَقَى كَأَنَّ نُجُومَهَا تَفَرَّقْنَ مِنْهَا فِي طَيَّالِسَةٍ (2) خُضِرَ

حيث يشبه الشاعر ليله الذي لم يرد أن ينجل بالنجوم المتفرقة في طيالسة خضر.
وقد أحسن الشاعر التعبير عن حالته النفسية بهذا التشبيه الجيد.

8/ تشبيه الشيء بالشيء صوتا، كقول الشماخ : (3)

إِذَا أَنْبَضَ الرَّامُونَ عَنْهَا تَرَنَّمَتْ تَرْنَمُ تَكَلَّى أَوْجَعَتْهَا الْجَنَائِزُ

حيث يشبه صوت القوس عندما ينطلق السهم منها، بصوت المرأة التي تنتحب عند فقدان أولادها.

وبالإضافة إلى أنواع التشبيهات هذه، نجد أن الناقد تحدث عن أنواع أخرى في الكتاب منها: "التشبيهات البعيدة" التي لم يخرج فيها أصحابها خروجاً حسناً سهلاً، والتشبيه البعيد هو ما ابتعد فيه طرفا التشبيه، ونقص فيه عنصر المطابقة أو المقاربة، والناقد يعرض أمثلة تطبيقية عن هذه الأنواع و يعلق عليها مبدياً رأيه و مقدماً البديل في

(1) ابن طباطبا: عيار الشعر ، ص66.

(2) الطيلس، والطيلسان: ضرب من الأكسية (السوداء) و جمع الطيلس: الطيلسان والطيلسان، طيلس وطيالسة دخلت فيه الهاء في الجمع للعجمة ، لأنه فارسي معرب.

- ابن منظور: لسان العرب ، ج 4، مادة (طلس)، ص187.

(3) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص67.

بعض الأحيان. يقول: « ومن التشبيهات البعيدة التي لم يلطف فيها أصحابها، ولم يخرج كلامهم في العبارة عنها سلسا سهلا، قول بشر بن أبي حازم ⁽¹⁾:

وَجَرَّ الرَّامِسَاتُ بِهَا ذُيُولًا كَأَنَّ شَمَالَهَا بَعْدَ الدُّبُورِ ⁽²⁾
رَمَادٌ بَيْنَ أَظَارٍ ثَلَاثٍ كَمَا وَشِمَ النَّوَشِرُ بِالنُّوُورِ ⁽³⁾

فشبه الشمال و الدبور بالرماد.

وذكر "أبو هلال العسكري" البيتين وعلق عليهما التعليق نفسه، وجعلهما ضمن التشبيه المعيب. ⁽⁴⁾

وتحدث "ابن طباطبا" عما أسماه "بالأبيات التي أغرق قائلوها في معانيها"،

ويقصد بها المجاز أو المبالغة، ومن أمثلة ذلك يقول النابغة: ⁽⁵⁾

وَإِنَّكَ كَاللَّيْلِ الَّذِي هُوَ مُدْرِكِي وَإِنْ خِلْتُ أَنَّ الْمُنتَأَى عَنْكَ وَاسِعُ
خَطَاطِيفُ حَجْنٍ فِي حِبَالٍ مَتِينَةٍ تَمُدُّ بِهَا أَيْدٍ إِلَيْكَ نَوَازِعُ

(1) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص126.

(2) الرامسات: الروامس و الرامسات: الرياح الزافيات التي تنقل التراب من بلد إلى بلد.

- ابن منظور: لسان العرب، مج 3، مادة (رمس)، ص120.

(3) النوُور: دخان الشحم.

- ابن منظور: لسان العرب، مج 6، مادة (نار)، ص121.

(4) أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين، الكتابة والشعر، تح: علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، 1986، ص285.

(5) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص87، 88.

ويعلق الناقد: « وإنما قال: كالليل الذي هو مدركي، ولم يقل كالصبح لأنه صفة في حال سخطه فشبهه بالليل وهوله، فهي كلمة جامعة لمعان كثيرة». (1)
لقد ربط بين المعنى الذي أراده الشاعر وبين حالته النفسية، إذ قوله "الليل" تعبير عن السخط الذي هو إحساس داخلي نفسي.

ويجعل المبرد المثال السابق للناطقة الذي يأتي من أعجب التشبيه. (2)

ومن أمثلة المبالغة أو التشبيه البعيد قول الفرزدق: (3)

لَقَدْ خِفْتُ حَتَّى لَوْ أَرَى الْمَوْتَ مُقْبِلًا لِيَأْخُذَنِي وَ الْمَوْتُ يُكْرَهُ زَائِرُهُ
لَكَانَ مِنَ الْحَجَّاجِ أَهْوَنَ رَوْعَةً إِذَا هُوَ أَغْفَى وَ هُوَ سَامٍ نَوَاطِرُهُ

يقول الناقد: « فانظر إلى لطفه في قوله: "إذ هو أغفى" ليكون أشد مبالغة في الوصف إذا وصفه عند [إغفائه] بالموت، فما ظنك به ناظرا متأملا متيقظا؟ ثم نزهه عن الإغفاء فقال: "وهو سام نواظره"» (4)

لقد أحسن الشاعر التشبيه، بل و بالغ فيه، وقد كان الناقد « يستند في تحليله العميق إلى السياق الاجتماعي الذي من شأنه أن يعين على إيجاد تجاوب نفسي بين الصورة والتجربة الشعرية التي يعمل على نقلها إلى المتلقي، وبذلك يتبين لنا نضج الدراسة عنده إذا قارناه بـ"ابن أبي عون" و حتى بما يأتي بعده كـ"الصولي"، و"الصاحب بن عباد"

(1) ابن طباطبا: عيار الشعر ، ص88.

(2) المبرد: الكامل في اللغة والأدب، ج3، ص26.

(3) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص88.

(4) المصدر نفسه، ص88.

و"الحاتمي"⁽¹⁾، وابن أبي عون(-322هـ) كتب كتابا خاصا بفن التشبيه سماه "التشبيهات".

ويبدو أن "ابن طباطبا" من خلال الأمثلة التي قدمها، أنه مطلع على أشعار العرب، ولديه خبرة فنية في إيراد الأمثلة التي تخدم أفكاره، وليس بغريب عليه لأنه شاعر يعرف خبايا الشعر، إلا أن تحليله للصور التشبيهية يبدو في بعض الأحيان شاحبا سطحيا، و أحيانا يفسر الألفاظ تفسيرا لغويا دون ولوج البنية العميقة للمعاني.

4-2- الاستعارة :

قام التشبيه عند النقاد و البلاغيين على مبدأ المقاربة، والمقاربة تعني « ضرورة التناسب المنطقي بين طرفي التشبيه ».⁽²⁾ وهذا المبدأ جعل حكمهم على الصورة التشبيهية لا يخرج على حدود البحث في علاقات التشابه التي تربط طرفي التشبيه من خلال الصدق، وهذا ما أدى إلى ضعف بحثهم أو اهتمامهم بالاستعارة كونها لا ترضخ لمنطق العقل وتختلف على التشبيه فإذا كان التشبيه يقوم على المقاربة، فإن الاستعارة تنفي هذا المبدأ، و تقوم على « الإيماء بمعنى الاسم للشيء، لا نقل الاسم عن الشيء »⁽³⁾، إذ أن المستعير يقصد المعنى لا اللفظ الذي استعمله، فقولنا: "رأيت أسدا" لا يقصد به اللفظ في حد ذاته (الأسد)، بل يقصد به معناه الخفي الذي يدل على الشجاعة؛ أي رجلا شجاعا، و"بحرا" أي رجلا جوادا.⁽⁴⁾

(1) أحمد بن عثمان رحمانى: النقد التطبيقي الجمالي و اللغوي، ص198.

(2) جابر عصفور: الصورة الفنية، ص176.

(3) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تح: أبو فهر، محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، مطبعة المدني، مصر، القاهرة، ط 3، 1992، ص437.

(4) عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، قراءة و تعليق: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، دار المدني، جدة، (د ت)، ص32.

وبذلك تلغي الاستعارة حدود الوضوح والتمايز، و تمحي فكرة التناسب المنطقي، وابن طباطبا واحد من هؤلاء النقاد الذين ألحوا على ضرورة التناسب أو المطابقة بين طرفي التشبيه، من خلال اشتراطه الصدق، وبذلك فهو لم يعن بالاستعارة، وأشار إليها في معرض حديثه عن "الإشارات البعيدة والحكايات الغلقة والإيماء المشكل" وهي الاستعارة، التي لم يجدها الناقد، أما ما قارب الحقيقة منها فقد استحسناها.

إن مذهب الناقد في الصدق ضيق عليه النظر إلى الاستعارة، وذهب بعض النقاد إلى أن "ابن طباطبا" أساء الظن بالاستعارة و عدّها من قبيل الخطأ اللغوي.⁽¹⁾ يؤكد ابن طباطبا على المقاربة إذ يقول: « و ينبغي للشاعر أن يجتنب الإشارات البعيدة، والحكايات الغلقة، والإيماء المشكل، و يعتمد ما خالف ذلك، ويستعمل من المجاز ما يقارب الحقيقة ولا يبعد عنها، ومن الاستعارات ما يليق بالمعاني التي يأتي بها».⁽²⁾ فيرفض الإشارات البعيدة عن الواقع، والحكايات الغلقة الغامضة، والإيماء المشكل، وهو الرمز، ويقبل أن يستعمل الشاعر من المجاز ما يقارب الحقيقة، وذهابه إلى التأكيد على وضوح الصورة اهتمام منه بالمتلقي بالدرجة الأولى حتى يفهم مضمون الشعر دون عناء وحتى تتوفر لديه اللذة الأخلاقية التي يريدها الناقد.

ويضرب مثالا عن الحكايات الغلقة و الإشارات البعيدة قول "المتقّب العبدى" في وصف ناقته:⁽³⁾

(1) جابر عصفور: مفهوم الشعر، ص46.

(2) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص158.

(3)المصدر نفسه ، ص158.

تَقُولُ وَ قَدْ دَرَأْتُ لَهَا وَضِيئِي أَهَذَا دِيْنُهُ أَبَدًا وَدِيْنِي⁽¹⁾

أَكَلُ الدَّهْرِ حَلٌّ وَ ارْتِحَالٌ أَمَا يُبْقِي عَلَيَّ وَ مَا يُقِيْنِي

ويفترض الناقد أن الناقدة لو تكلمت حقا لقاتل مثل هذا، لكنها لا تتكلم ولا يمكن للشاعر أن يصفها بهذا الوصف المباعد للحقيقة. لكن أي حقيقة قصدتها الناقد ؟!

لقد أسقط الشاعر حالته النفسية على الناقدة وجعلها تتأوه وتتكلم و تشكو تعبها، وعدم قبولها للوضع ورفضها له، و جعل من الناقدة معادلا موضوعيا استعمله المبدع، وهو كذلك نوع من التشخيص أصبغه على ناقلته، من خلال خياله الشعري الواسع، وله أن يستعمل ما يريد في التعبير عن مشاعره وليس من حق الناقد أن يحد خياله باسم الحقيقة والصدق لأنهما لا ينطبقان على الإبداع بل على الواقع. الحقيقة التي طلبها الناقد هي حقيقة أخلاقية، غير أن الشاعر صادق فنيا في نقل مشاعره من خلال ناقلته، ألا يمكن للناقدة أن تتعب ؟ وبدلا عن هذه الحكاية يعجبه قول "عنتر بن شداد" حيث يصف فرسه لأنه يقارب الحقيقة يقول: ⁽²⁾

فَازُورٌ عَنِ وَقْعِ الْقَنَّا بَلْبَانِهِ وَشَكَا إِلَيَّ بِعَبْرَةٍ وَ تَحْمُحُ⁽³⁾

لقد أعجب ابن طباطبا بقول عنتر هذا لأنه جعل من صفات فرسه أثناء الشكوى: التحمحم والعبرة، وبذلك يكون قد قارب الحقيقة.

(1) تبدأ القصيدة بقوله: إِذَا مَا قُمْتُ أَرْحَلُهَا بَلِيل تَأْوَهُ آهَةُ الرَّجُلِ الْحَزِينِ . فحذف الناقد البيت الأول.

- الوضين : بطان عريض منسوج من سيور أو شعر .

- ابن منظور: لسان العرب، مج6، مادة (وضن)، ص 456.

(2) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص158.

(3) ازور: مال.

- ابن منظور: لسان العرب، مج 3، مادة (زور)، ص213.

و اللبان: بالفتح ماجرى عليه اللب من الصدر.

- ابن منظور: لسان العرب، مج5، مادة (لبن)، ص474.

ويورد مثالا آخر عن المجاز المقارب للحقيقة، يقول بشار: (1)

عَدَتْ عَانَةٌ تَشْكُو بِأَبْصَارِهَا الصَّدَى إِلَى الْجَابِ إِلَّا أَنَّهَا لَا تُخَاطِبُهُ (2)

يبين أن قطيع حمر الوحش وإن اشتكت فإنها لا تخاطب، وإنما تعبر بأبصارها. إذ هي لا تعرب عن حاجتها نطقا.

ومازال الناقد لا يرضيه الإيماء والتعقيد المشكل، من ذلك قول الشاعر: (3)

أَوَمَتْ بِكَفَيْهَا مِنَ الْهُودَجِ لَوْلَاكَ هَذَا الْعَامَ لَمْ أَحْجُجْ
أَنْتَ إِلَى مَكَّةَ أَخْرَجْتَنِي خُبِيًّا وَ لَوْلَا أَنْتَ لَمْ أَخْرُجْ (4)

يقول عنه: « فهذا من الكلام كله ليس مما يدل عليه إيماء ولا تعبر عنه إشارة». (5) ولا يمكن فهمه أبدا، إذ يركز الناقد على الوضوح، كما يؤكد على مبدأ "اللياقة"، وهو أن تتخذ المعاني اللاتقة للألفاظ، وأن تكون المدلولات تعبر عن الدوال تعبيراً حقيقياً أو قريباً من الحقيقة على الأقل.

(1) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص158.

(2) الجاب: الحمار الغليظ من حمر الوحش، والجمع جؤوب.

- ابن منظور: لسان العرب، مج1، مادة (جأب)، ص324.

(4) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص159.

(5) خبيبا: الخبب: موضع قرب مكة، وخبب بالكسر وخبيب كزبير: موضعان.

- الزبيدي: تاج العروس من جواهر القاموس، مج1، مادة (خبب)، ص449، 450.

ومن الاستعارات المستقبحة عنده ، قول الحطيئة: (1)

قَرُوا جَارَكَ الْعَمِيَانِ لَمَّا جَفَوْنَهُ وَ قَلَّصَ عَنْ بَرْدِ الشَّرَابِ مَشَافِرُهُ

وأراد شفتيه. (2)

حيث استعار الشاعر - حسب ابن طباطبا - صفة الحيوان للإنسان (المشافر)، حشوا لتستقيم لديه القافية، وربما هو لم يفهم المعنى الذي أراده الشاعر، وهو على علم بالألفاظ و المعاني المناسبة، والشاعر يهجو، واستعار صفة حيوانية (المشافر) لوصف الإنسان إنقاصا من قيمة المهجو " الزبرقان بن بدر"، لينفي عنه صفة الكرم. (3)

إن الاحتكام إلى الصدق جعل الناقد يسقط في مطبات الأحكام السطحية البعيدة عن التأويل، وهو كغيره من النقاد لم ينتبه إلى القيمة الحقيقية للاستعارة و تأثيرها الجمالي في النصوص، حيث تتزاح عن الواقع الذي مجده هؤلاء.

4-3- التعريض:

التعريض في اللغة: أن يقال عرض لي فلان تعريضا، إذا ررح بالشيء ولم يبين، والمعاريض من الكلام ما عرض به و لم يصرح، والتعريض: خلاف التصريح. (4)

أما اصطلاحا: فهو « أن يشار بالكلام إلى معنى آخر يفهم من السياق، كقولك للمؤذي (5):

(1) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص 159.

(2) المصدر نفسه، ص 141.

(3) جابر عصفور: مفهوم الشعر، ص 48.

(4) ابن منظور: لسان العرب، مج 4، مادة (عرض)، ص 307، 308.

(5) عبد الرزاق عبد الرحمان السعدي: تنبيه الؤسان إلى علم البيان، دار الانبئان، (د ب)، 1997، ص 44.

(المسلم من سلم المسلمون من لسانه و يده)». (1)

والتعريض عرف عند العرب، في حديثهم العادي، ولم يقتصر على الشعر، ويقصد من ورائه التورية و عدم التصريح بالمعنى لاعتراض عارض « كما فعل العنبري إذ بعث إلى قومه بصرّة شوك، و صرّة رمل، وحنظلة، يريد: جاءكم بنو حنظلة في عدد كثير ككثرة الرمل والشوك». (2)

كما استعمل الشعراء التعريض- كصورة فنية- و ابن طباطبا تحدث عنه وأورد بعض الأمثلة، منها، قول عمرو بن معدي كرب: (3)

فلو أن قومي أنطقني رماحهم نطقن ولكن الرماح أجرت

ويشرح قول الشاعر: « أي لو أن قومي اعتتوا في القتال، وصدقوا المصاف، وطعنوا أعداءهم برماحهم فأنطقني بمديحهم، وذكر حسن بلائهم نطقن، ولن الرماح أجرت أي شقت لسان الفصيل، يريد أسكتني» (4)، ومعنى ذلك أن قومه جنباء، وهو عرض بذلك ولم يصرح، فذكر الرماح دليلا على ذلك. وأراد من وراء ذكره للرماح الإشارة إلى جنبهم، وقلة بلائهم في الحرب.

(1) البخاري: صحيح البخاري، مراجعة و ضبط و فهرسة: محمد علي القطب، هشام البخاري، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، 2005، ص20.

(2) أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين، ص369.

(3) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص69.

(4) المصدر نفسه، ص70.

ومثال آخر عن التعريض، قول الشاعر: (1)

بَنِي عَمَّا لَا تَذْكُرُوا الشَّعْرَ بَعْدَمَا دَفَنْتُمْ بِصَحْرَاءِ الْغَمِيرِ الْقَوَافِيَا

وهو لا يختلف عن المثال الأول، إذ يهجو الشاعر بني عمه (قومه)، بعدم قدرتهم على قول الشعر، والإجادة فيه بعدما دفنوا القوافي، وهو تعبير عن استحالة قول الشعر. ومن التعريض، قول الشاعر: (2)

لَعَمْرِي لَنِعَمَ الْحَيِّ حَيُّ بَنِي كَعْبٍ إِذَا نَزَلَ الْخُلُالُ مَنْزِلَةَ الْقَلْبِ

« يقول: إذا ربت صاحبة الخلال فأبدت ساقها وشمרת للهرب. والقلب: السوار تبديه المرأة وتخفي الخلال إذا لبستهن. وقد قيل في معنى هذا البيت أيضا أن المرأة إذا ربت لبست الخلال في يدها دهشا ». (3)

وربما أراد الشاعر بتعريضه هذا التغزل بالمحبوبة، ولم يصرح بذكرها، وكنى عنها بذكر "بني كعب" وهم أهلها، كما عرّض عن ذكر رجوع هؤلاء القوم بذكره: نزول الخلال منزلة القلب، والعرب كانت تستعمل التعبير دلالة على الرجوع وكقول حميد بن ثور: (4)

أَرَى بِصَرِيٍّ قَدْ رَابَتِي بَعْدَ صِحَّةٍ وَحَسْبُكَ دَاءٌ أَنْ تَصِحَّ وَتَسْلَمَا

فعرض عن ذكر العمى بذكر الصحة والسلامة.

(1) ابن طباطبا: عبار الشعر، ص70.

(2) المصدر نفسه، ص70.

(3) المصدر نفسه، ص70.

(4) المصدر نفسه ص70.

و كقول لبيد: (1)

تمنّى ابتئاي أن يعيش أبوهما وهل أنا إلا من ربيعة أو مضر

فعرض عن ذكر طول أعمار أهل ربيعة ومضر، بقوله أنه من ربيعة أو مضر، لتمني ابتئيه أن يعمر طويلا، وأضاف "هل" الاستفهامية دلالة على الاستتكار.

إن التعريض من الصور الفنية الرائعة التي يبتدعها الشعراء هروبا من التصريح، لإخفاء أمور خاصة في أنفسهم خاصة أثناء الهجاء و الغزل، كما أن التعريض يطغى على الشعر جمالا خاصا، وروحا من الدعابة، ويدعو المتلقي لإعمال فكره في فهم المعاني والبحث عن ما اختفى منها.

5- الموسيقى (الوزن و القافية):

تحدث النقاد القدماء على الموسيقى وعنوا بالوزن والقافية، وكان "ابن سلام" يفرق بين الشاعر والمتكلم العادي يقول: « والمنطق على المتكلم أوسع منه على الشاعر، والشاعر يحتاج إلى البناء والعروض والقوافي، والمتكلم المطلق يتخير الكلام » (2) ؛ أي أن الشاعر مقيد بالوزن و القافية في شعره، أما المتكلم العادي حر في اختياره للكلام.

أما "الجاحظ" فإنه نوه بأهمية الوزن حيث يقول: « لو حولت حكمة العرب لبطل ذلك المعجز الذي هو الوزن » (3)، وحكمة العرب هي الشعر وأما المعجز فيها فهو الوزن الذي على أساسه يقوم الشعر.

والوزن لا يعني مجرد تقاسم صوتية تزيد في جمال الشعر، بل تصدوا به الصفة

التي تميز الشعر عن النثر.

(1) ابن طباطبا: عيال الشعر، ص70.

(2) ابن سلام الجمحي: طبقات الشعراء، ص42.

(3) الجاحظ: البيان والتبيين، ج1، ص75.

والتمييز بين الشعر والنثر من خلال "الوزن" هي أول خاصية ذكرها "ابن طباطبا" في تعريفه للشعر بأنه « كلام منظوم بائن عن المنثور ».⁽¹⁾ فقله: "كلام منظوم" يقصد به موزون وفق نظام الشعر العربي، ويجعل العروض.⁽²⁾ ميزان هذا النظام، وهي العلم الذي يستفاد به في معرفة الشعر، والعروض خاصة بنوع من الشعراء الذين لا يملكون الطبع.

كما يجعل من الوزن و القافية أساسيين في بناء الشعر، إذ بعد أن يمخّض الشاعر المعنى، ويعدّ له ما يلبسه من الألفاظ يشرع في إعداد القوافي التي توافقه والوزن الذي يسلس له القول عليه⁽³⁾، فلا تتم صناعة الشعر إلا بعد خروجه في أبيات يحكمها الوزن والقافية. وعمل الشاعر بهذا الشكل « يأتي على مرحلتين: الأولى فكرية، والثانية موسيقية. والشعر يبدو نمطا من إلباس المعنى موسيقى ونسج الوزن والقافية واللفظ على قدّه ».⁽⁴⁾

وبعد اختيار القافية لابد من أن تقع موقعها الحسن. وبعد أن تتفق للشاعر المعاني تأتي مرحلة التنقيح حيث « يبدّل بكل لفظة مستكرهة لفظ سهلة نقية. وإن اتفقت له قافية قد شغلها في معنى من المعاني، وانتفق له معنى آخر مضاد للمعنى الأول، وكانت تلك القافية أوقع في المعنى الثاني منها في المعنى الأول، نقلها إلى المعنى المختار الذي هو أحسن، وأبطل ذلك البيت أو نقض بعضه، وطلب لمعناه قافية تشاكله ».⁽⁵⁾

وفي حديثه عن "عيار الشعر" يقول بأن الكلام الوارد على الفهم إذا « كان منظوما مصفى من كدر العي، مقوما من أود الخطأ واللحن سالما من جور التأليف، وموزونا بميزان

(1) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص41.

(2) المصدر نفسه، ص41.

(3) المصدر نفسه، ص43.

(4) مصطفى الجوزو: نظريات الشعر عند العرب (الجاهلية و العصور الإسلامية)، ج1، ص 19.

(5) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص43.

الصواب لفظاً ومعنى و تركيباً اتَّسعت طرقه و لطفت موالجه، فقبله الفهم وارتاح له، وأنس به»⁽¹⁾.

فالنظم (الوزن و القافية) من العناصر المهمة في بناء الشعر، كما أنه عنصر من العناصر الواجب توفرها لتمام الفهم.

والوزن يوفر الطرب للمتلقى إذ « للشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه، وما يرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه، فإذا اجتمع للفهم مع صحة وزن الشعر صحة المعنى وعذوبة اللفظ فصفا مسموعه و معقوله من الكدر تمَّ قبوله له »⁽²⁾.

الشعر المطرب هو الشعر الموزون الذي يوفر بأوزانه إيقاعاً تلتذ به الأذن، وذلك بحسن تركيب "تفعيلاته" واعتدالها (الأجزاء)، والفهم لا يتوفر إلا بعد توفر: صحة الوزن، وصحة المعنى، وعذوبة اللفظ، إذ لا معنى للألفاظ الحاملة لمعانٍ إلا بعد ورودها في أبيات شعرية من خلال اختيار أوزان مناسبة وقوافٍ موافقة، وكلما نقص جزء من هذه الأجزاء نقص الفهم، كما أن المعنى الحلو واللفظ المناسب هامين مع الوزن المناسب لاكتمال الطرب، ولم يهمل ابن طباطبا الحديث عن القافية في آخر الكتاب، بالتحديد والتفصيل مع تناثر حديثه عنها في مواضع عدة. ويبقى له فضل الاختلاف عن السابقين فالجاحظ مثلاً يقول: « وحظّ جودة القافية، وإن كانت كلمة واحدة أرفع من حظ سائر البيت »⁽³⁾.

أما ابن طباطبا، فإنه تحدث عن أهمية الوزن والقافية في "الفهم"، وفي بناء الشعر، إلا أنه أضاف إلى ذلك، الحديث عن أنواع القوافي من حيث "التقييد" و "الإطلاق"، وأهم الصيغ الصرفية التي تجيء على منوالها، يقول: « و قوافي الشعر كلها تنقسم على سبعة أقسام: إما أن تكون على فاعل مثل: كاتب، وحاسب، و ضارب، أو على فعّال مثل: كتّاب،

(1) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص52.

(2) المصدر نفسه، ص53.

(3) الجاحظ: البيان والتبيين، ج1، ص112.

وحسَّاب، وجوَّاب، أو على مفعِّلٍ مثل: مكْتَبٍ، ومضْرَبٍ، ومركَّبٍ، أو على فَعِيلٍ مثل: حَبِيبٍ، وكُنَيْبٍ، وطَبِيبٍ، أو على فَعَلٍ مثل: ذَهَبٍ، و حَسَبٍ، و طَرَبٍ، أو على فَعْلٍ مثل: ضَرَبٍ، وقَلَبٍ، وقَطَبٍ، أو على فُعِيلٍ مثل: كُنَيْبٍ، و نُصَيْبٍ، و عُدَيْبٍ، على هذا حتى تأتي على الحروف الثمانية والعشرين⁽¹⁾.

هذا بالنسبة لحدود القوافي بحسب صيغها الصرفية، ومنها ما يُطلق و منها ما يُقَيَّد بحسب موقعها من الشعر « ثم يضاف كل بناء منها إلى هاء المذكر أو المؤنث فنقول: كاتِبُها و كاتِبُها، أو كُتَّابُها أو كُتَّابُها أو مَرَكَبُها أو مَرَكَبُها أو حَبِيبُها أو حَبِيبُها أو ذَهَبُها أو ذَهَبُها أو ضَرِبُها أو ضَرِبُها أو كُنَيْبُها أو كُنَيْبُها، و يتفق هذا في الرجز⁽²⁾. »
و يقصد بقوله " الرجز " أن تفعيلته (مستفعلن) والقافية فيها (تفعْلُن) 0//0.

وبعد أن ينهي الناقد حديثه عن القافية، يقول: « فهذه حدود القوافي التي لم يذكرها أحد ممن تقدّم، فأديرها على جميع الحروف واختر من بينها أعذبها وأشكلها للمعنى الذي تروم بناء الشعر عليه⁽³⁾. »

وحديثه هذا يدل على أنه كان مطلعاً على الجهود النقدية السابقة، و أفاد منها ثم أضاف ما لم يذكره أحد ممن تقدم عليه من النقاد، وهذا إبداع منه على ما يبدو، وهو لم يكتف بالحديث عن الجانب النظري للقافية بل أشار إليها في عدة مواضع تطبيقية من الكتاب، في حديثه عن " الأشعار المحكمة المتقنة المستوفاة المعاني، الحسنة الرصف، السلسلة الألفاظ، التي قد خرجت خروج النثر سهولة وانتظاماً، فلا استكراه في قوافيها، ولا تكلف في معانيها، ولا عي

(1) ابن طباطبا: عيار الشعر، تح: عبد العزيز بن ناصر المناع، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2008، ص217.

(2) المصدر نفسه، ص218.

(3) ابن طباطبا: عيار الشعر، تح: محمد زغلول سلام، ص170.

لأصحابها فيها" ⁽¹⁾، وفي " الأبيات المستكرهة الألفاظ، القلقة القوافي، الرديئة النسيج، فليست تسلم من عيب يلحقها في حشوها أو قوافيها أو ألفاظها أو معانيها". ⁽²⁾

و" الأشعار الغثة الألفاظ الباردة المعاني، المتكلفة النسيج، القلقة القوافي"، وعكس هذه "قوافي الشعر المحكم النسيج الواقعة في مواضعها"، المتمكنة، كقول امرئ القيس: ⁽³⁾

وقد أَعْتَدِي قَبْلَ الْعُطَاسِ بِهَيْكَلٍ شَدِيدٍ مَشَكَّ الْجَنْبِ فَعَمَّ الْمُنْطَقِ

يمكن القول إن الناقد من خلال حديثه عن الوزن والقافية لم يهمل الجانب الأهم في بناء الشعر، كما أنه قدم الجانب النظري والتطبيقي مما يوحي بضلعه في هذا الجانب، ومعرفته بأشكال القوافي وأنواعها واختلاف صيغها و تأثير ذلك في القصيدة.

II. مفهوم الشعر و المرجعية الدينية:

1/ الصدق :

حاول "ابن طباطبا" أن يرسم خطى للشاعر في نظم الشعر، و اعتبر الصدق من بين الأركان المهمة في عمل الشعر، و يعد الناقد من الداعيين بقوة إلى الصدق كونه قضية دينية أخلاقية دعا إليها القرآن الكريم، وحثّ عنها الرسول - صلى الله عليه و سلم - ولا يخفى أن ابن طباطبا « كان علويا اتجاهاه المذهبي يدفع به إلى ذلك دفعا حتى يحصّن نفسه من الفلسفة و التيارات القوية التي تزامنت مع الصراعات المذهبية ». ⁽⁴⁾ التي بلغت أشدها في عصره.

(1) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص89.

(2) المصدر نفسه، ص140.

(3) المصدر نفسه، ص143.

(4) الطاهر حليس: اتجاهات النقد العربي و قضاياه في القرن الرابع الهجري و مدى تأثرها بالقرآن ، منشورات جامعة باتنة، الجزائر، 1986، ص339.

وحديثه عن مبدأ الصدق نجده متفرقا في ثنايا الكتاب، و في عدة مواضع، و ربط الصدق بالجمال إذ بتوفره - أي الصدق - يتوفر الجمال أو "الاعتدال الجمالي"⁽¹⁾، الذي يتم الفهم من خلاله، ويتم الاعتدال الجمالي عنده من خلال: العدل والحق، والصواب، وفي حديث الناقد عن أدوات الشعر، يجعل جماعها « العقل [...] الأضداد، ولزوم العدل، وإيثار الحسن واجتتاب القبيح، ووضع الأشياء مواضعها »⁽²⁾ والعدل هو الصدق، وألحّ ابن طباطبا على الشاعر بأن يتبع « الصدق و الوفاق في تشبيهاته وحكاياته »⁽³⁾ وقد تطرق إلى عدة أنواع من الصدق، لم يذكرها بهذا التفصيل والإلمام ناقد قبله وهي:

1-1- الصدق عن ذات النفس :

ويحدث نتيجة موافقة النفس للحال التي تتحدث عنها، أو موافقة المعاني لمقتضى الأحوال « فإذا وافقت هذه المعاني هذه الحالات تضاعف حسن موقعها عند مستمعها، لاسيما إذا أُيدت بما يجذب القلوب من الصدق عن ذات النفس، بكشف المعاني المختلجة فيها، والتصريح بما كان يكتُم منها، والاعتراف بالحق في جميعها »⁽⁴⁾.

وعن ذلك يضرب الناقد مثالا بقول: "أرطاة بن سهية" الذي « دخل على عبد الملك بن مروان فقال له: ما بقي من شعرك؟ فقال: ما أطرب ولا أحزن يا أمير المؤمنين، وإنما يقال الشعر لأحدهما. ولكني قد قلت:

رَأَيْتُ الدَّهْرَ يَأْكُلُ كُلَّ حَيٍّ كَأَكْلِ الْأَرْضِ سَاقِطَةَ الْحَدِيدِ

(1) حميد آدم ثويني: منهج النقد الأدبي عند العرب، ص59.

(2) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص43.

(3) المصدر نفسه، ص44.

(4) المصدر نفسه، ص55.

وما تَبْغِي المنيَّةَ حين تغدُو سوى نفس ابن آدم من مزيد

وأَحْسَبُ أَنَّهَا سَتَكُورُ يوماً تُوفِّي نذرَها بأبي الوليد

فقال له عبد الملك: ما تقول ثكلتك أمك ؟ فقال: أنا أبو الوليد يا أمير المؤمنين، وكان عبد الملك يكنى أبا الوليد أيضاً، فلم يزل يعرف كراهة شعره في وجه عبد الملك إلى أن مات». (1)

ويقول "ابن طباطبا" معلقاً على هذا الخبر: « فليجتنب الشاعر هذا و ما شاكله مما سبيله كسبيله ». (2)

ورغم أن المعاني المبنوثة في الأبيات هي معان حكمية رائعة وتنقل التجربة الإنسانية التي يحياها بنو البشر، إلا أن الشاعر لم يحسن التعبير عنها بالألفاظ المناسبة، واختار ما هو خارج عن المقام، فلم يوفق في إحداث فعل التلقي الناجح، حيث لم يحقق الموافقة - بين المواقف الاجتماعية (المقام) و الشعر (المقال) - التي دعا إليها ابن طباطبا.

1-2 - صدق التجربة الإنسانية عامة:

وهذا النوع من الصدق الذي يدعو إليه "ابن طباطبا"، لا بد أن يتوفر في الأشعار حتى ترتاح لها النفوس لاتفاقها - بما تنقله من مواقف - مع ذهن المتلقي، فيطرب بسماعها بمعرفة طبعه لها، وقبول فهمه إياها، فتثير بفاعليتها ما كان مكنونا في النفس، و ذلك بأن « تودع حكمة تألفها النفوس وترتاح لصدق القول فيها، وما أنت به التجارب منها ». (3)

(1) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص163.

(2) المصدر نفسه، ص163.

(3) المصدر نفسه ، ص160.

فالشاعر مطالب - إضافة إلى الصدق الفني - أن ينقل في أشعاره صدق التجربة الإنسانية عامة من خلال ما يودعه في شعره من حكم كونها تصدر عن أشخاص ذوي تجارب في الحياة، وتمتاز بالصدق، وتكون بمثابة مرآة تنعكس فيها التجربة الإنسانية.

1-3- الصدق التاريخي :

وهذا النوع يتوفر من خلال النقل الأمين للحكايات والأخبار، وعلى الشاعر إذا أراد « اقتصاص خبر في شعره دبره تدبيراً يسلس له معه القول، ويطرّد فيه المعنى »⁽¹⁾ ويبنى شعره على وزن يوافق ما يريد اقتصاصه ولا يحق له أن يحرف الأخبار إلا أن تدعوه الضرورة إلى ذلك بزيادة أو نقصان، شرط أن تكون « الزيادة والنقصان يسيرين غير مخدجين لما يتسعان فيه بهما، وتكون الألفاظ المزيدة غير خارجة من جنس ما تقتضيه، بل تكون مؤيدة له، و زائدة في رونقه و حسنه ».⁽²⁾

فالزيادة في الشعر مقبولة شرط أن تزيد في إيضاحه وحسنه، ويضرب الناقد مثالا عن الصدق التاريخي بقول الأعشى الذي اقتصه من خبر السموأل:⁽³⁾

كُنْ كَالسَّمَوَالِ إِذْ طَافَ الْهُمَامُ بِهِ فِي جَحْفَلٍ كَزَهَاءِ اللَّيْلِ جَرَّارِ
بِالْبَلْقِ الْفَرْدِ مِنْ تِيْمَاءٍ مَنْزِلُهُ حِصْنٌ حَصِينٌ وَ جَارٌّ غَيْرُ غَدَّارِ
إِذْ سَامَهُ خُطَّتِي خَسَفٍ، فَقَالَ لَهُ: أَعْرِضْ عَلَى كَذَا أَسْمَعُهُمَا حَارِ
فَقَالَ: غَدْرٌ وَ ثَكْلٌ أَنْتَ بَيْنَهُمَا فَاخْتَرِ وَ مَا فِيهِمَا حِظٌّ لِمُخْتَارِ

إلى آخر الأبيات. والقصيدة التي سردها الناقد تتألف من ستة عشر بيتاً، وبعد انتهاء القصيدة يورد حكمه قائلاً: « فانظر إلى استواء هذا الكلام، وسهولة مخرجه، وتمام معانيه

(1) ابن طباطبا: عيار الشعر ، ص84.

(2) المصدر نفسه، ص84.

(3) المصدر نفسه ، ص84.

وصدق الحكاية فيه ووقع كل كلمة موقعها الذي أريدت له، من غير حشو مجتلب ولا خلل شاذ». (1)

وهذا الإعجاب الذي أبداه الناقد لقصيدة الأعشى يرجع إلى كون الشاعر أودع حكاية السموأل بأوجز كلام وأبلغ حكاية، وأحسن تأليف وألطف إيماء. (2)

1-4- الصدق الأخلاقي:

وبعني به الناقد أن يتعهد الشاعر نقل الحقيقة الأخلاقية كما هي، فلا يمدح البخيل بالكرم، ولا الجبان بالشجاعة، وإنما يتوقى نقل الصفات الأخلاقية بصدق، خاصة في غرضي المدح والهجاء، فالشعراء منذ العصر الجاهلي، وفي صدر الإسلام أسسوا أشعارهم على الصدق مدحا وهجاء، وافتخارا ووصفا وترغيبا وترهيبا. (3) وإذا لم يتوفر عنصر الصدق الأخلاقي في الشعر فلن يؤدي دوره في حمل الرسالة الأخلاقية للمجتمع، ويأخذ المقوم الأخلاقي من ابن طباطبا « حيزا كبيرا، كما هو واقع النقد الذي سبقه مشيرا إلى أن العرب قد بنو مدحهم و هجائهم على مُثُلٍ أخلاقية معينة و خصال محمودة ». (4)

ويذكر الناقد أمثلة عن الصدق الأخلاقي من خلال " الأبيات التي زادت قريحة قائلها على عقولهم"، قول كثير: (5)

(1) ابن طباطبا: عيار الشعر ، ص84، 85.

(2) المصدر نفسه، ص85.

(3) المصدر نفسه ، ص47.

(4) رحمن غركان: مقومات عمود الشعر الأسلوبية في النظرية والتطبيق، دراسة، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2004، ص76.

(5) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص128.

فَإِنَّ أَمِيرَ الْمُؤْمِنِينَ بِرَفْقِهِ غَزَا كَامِنَاتَ الْوَدِّ مِنِّي فَنَالَهَا

فالشاعر صادق في قوله لأن أمير المؤمنين استحوذ على وده ومحبته بفضل رفقته.

1-5- الصدق التصويري أو صدق التشبيه:

وهذا النوع من الصدق يختص بالصورة الفنية و عنصر من عناصرها وهو

التشبيه، وعلى الشاعر أن « يتعمد الصدق و الوفق في تشبيهاته وحكاياته ». (1)

ويرى الناقد أن العرب: « شبهت الشيء بمثله تشبيها صادقا على ما ذهبت إليه في معانيها التي أرادتھا ». (2)، ولذلك يحث على التشبيه الصادق الذي « إذا عكس لم ينتقض، بل يكون كل مشبه بصاحبه مثل صاحبه، ويكون صاحبه مثله مشتبها به صورة ومعنى » (3)، ويضرب الناقد مثلا عن التشبيه الصادق بقول امرئ القيس: (4)

نَظَرْتُ إِلَيْهَا وَالنُّجُومُ كَأَنَّهَا مَصَابِيحُ رُهَبَانٍ تُشَبُّ لِقُفَالٍ

وتشبيه الشاعر صادق لأنه شبه النجوم بمصابيح الرهبان، « وقال: (تُشَبُّ لِقُفَالٍ) لأن أحياء العرب بالبادية إذا قفلت إلى مواضعها التي تأوي إليها [...] أوقدت لها نيرانا على قدر كثرة منازلها وقفلتها فشبه النجوم ومواقعها من السماء بتفرق تلك النيران

(1) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص44.

(2) المصدر نفسه، ص49.

(3) المصدر نفسه، ص62.

(4) المصدر نفسه، ص62.

واجتماعها في مكان بعد مكان [...] ويُهتدى بالنجوم، كما تهتدي القفال بالنيران الموقدة لهم». (1)

لقد أعجب الناقد بقول "امرى القيس" هذا لأنه أحسن التشبيه وكان صادقا وهو من دعاة الصدق في الشعر لكن لا يمكن للمبدع أن يكون صادقا في جميع حالات الإبداع ولا يمكن أن نطالبه بذلك لأن الخروج عن المؤلف هو أساس العمل الفني الناجح وقد نوافق الناقد في قوله بالصدق الفني، لكن لا يمكننا التسليم بفكرة الصدق الخالص في الشعر وإلا أصبح هذا الأخير مجرد صورة فوتوغرافية تتقل الواقع كما هو دون زيادة أو نقصان، إن لغة الشعر من نوع خاص وجدت « من أجل التعبير عن أشياء لا يمكن قولها بشكل آخر ». (2)

والناقد لم يخرج عن دائرة النقد القديم في حديثه عن عنصر الصدق في الشعر، لكنه امتاز عن غيره بإبداع أنواع الصدق وتقطنه بحنكته إلى أهم نوع من هذه الأنواع وهو الصدق الفني.

ورغم دعوته الصريحة والواضحة إلى الصدق، فإن هذا لم يمنعه من الإشارة إلى أن الشاعر قد يلجأ إلى الخروج عن هذا الصدق، ومن ذلك ذكره "للإغراق في الوصف والإفراط في التشبيه". (3)

(1) ابن طباطبا: عيار الشعر ، ص62.

(2) عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، شعر، دار هومة، الجزائر، ط 3، 2002، ص5.

(3) ابن طباطبا: عيار الشعر ، ص47.

ويمكن عد الصدق عند الناقد نوعان: (1)

1- صدق فني.

2- صدق واقعي.

ويتشكل الصدق الفني من:

1- صدق التعبير عن النفس يكتشف الخلجات.

2- صدق التجربة الإنسانية لدى الشاعر.

3- صدق التصوير أو صدق التشبيه.

ويتشكل الصدق الواقعي من:

1- الصدق التاريخي.

2- الصدق الأخلاقي.

(2) اللفظ والمعنى :

الشعر يتألف من عناصر تجعل منه بنية متكاملة، وهذه العناصر كانت منذ ولادته مدار جدل كبير بين الشعراء والنقاد، وتعد قضية اللفظ والمعنى من أبرز القضايا التي

(1) معتوقة سالم جابر المعطاني: معايير الشعر عند ابن طباطبا ، بحث مقدم لنيل درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها، إشراف: صابر عبد الدائم، جامعة أم القرى، كلية اللغة العربية ، قسم الدراسات العليا، فرع الأدب، المملكة العربية السعودية، الفصل الثاني 1419 هـ، 1420 هـ، ص155.

أدت إلى الصراع النقدي حول مكن الجمال الشعري، أو مكن "الشعرية" في أيّ العنصرين: اللفظ أم المعنى أم فيها معا؟.

وقضية اللفظ والمعنى (كقضية النظم) كان لها ارتباط شديد بقضية الإعجاز القرآني حيث لا يخفي أن « الشعرية العربية كانت فرعاً من الدراسات اللغوية المتمركزة حول تفسير النص القرآني، وإبراز لغته المعجزة التي لا قدرة لأي نص غيره على التشبه بها [...] والبحث في إعجاز القرآن الكريم من أقوى الأسباب التي غدت الصراع حول مسألة اللفظ والمعنى في النقد القديم » (1)

حيث كانت الأسئلة تختمر في الأذهان حول ما إذا كان إعجاز القرآن يكمن في لفظه أم في معناه؟.

ونشأت القضية عند المتكلمين الذين تخصصوا في البحث عن إعجاز القرآن والدفاع عنه، وعن القضايا الاعتقادية التي آمنوا بها، وأهم فرقة مثلتهم "المعتزلة" (2) الذين ذهبوا إلى تفسير القرآن تفسيراً بيانياً من خلال المجاز، حيث عدوه وسيلة من وسائل التعبير التي لها أمثالها في الشعر القديم وذهبوا لاستعماله في تفسير الآيات

(1) مشري بن خليفة: القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، منشورات الاختلاف، (دب)، ط1، 2006، ص54.

(2) المعتزلة: فرقة إسلامية ظهرت ظهوراً واضحاً في بداية القرن الثاني الهجري (الثامن الميلادي)، وقد راج مذهب الاعتزال لما فيه من مظاهر البحث العقلي والاعتماد على أساليب المنطق، والجدل، فمالت إليه الطباع وكثر أنصاره وأصبح المذهب السائد بين مذاهب المتكلمين.

- أحمد شوقي العمرجي: المعتزلة في بغداد وأثرهم في الحياة الفكرية والسياسية من خلافة المأمون حتى وفاة المتوكل على الله من سنة (198-247هـ)، (813-561م)، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط1، 2000، ص21، 20.

المتشابهات⁽¹⁾، وألحوا على أن المعنى القرآني مجرد، والدلالات المادية المحسوسة تتنافى مع أصل التوحيد، وبذلك انقسم النص القرآني عندهم إلى قسمين: معنى مجرد قائم بذاته، وصور مجازية هي بمثابة أوجه الدلالة على المعنى، غير أن المعنى القرآني قائم بذاته مستقل عن تلك الصور المجازية.

وكان الأشاعرة يذهبون للفصل بين اللفظ والمعنى من خلال مناقشتهم للمعتزلة في قضية خلق القرآن حين رأوا أن النص القرآني ينقسم إلى **ألفاظ ومعانٍ**، والألفاظ هي **الدوال**، والمعاني هي **المدلولات** القائمة في النفس، وبالتالي فالقرآن قديم من حيث مدلوله الذي هو كلام الله عز وجل، ومحدثاً من حيث دواله وهي من خلق البشر.⁽²⁾

انتقل هذا الصراع أو الفصل بين اللفظ والمعنى من الدراسات القرآنية إلى حضيرة النقد، فصارت القضية النقدية ذات مرجعيات دينية بحثية، وانقسم النقاد في ذلك إلى عدة فرق⁽³⁾، فهناك من فضل اللفظ على المعنى، وهناك من فضل المعنى على اللفظ، وهناك من فصل بينهما لكنه لم يبد تفضيله لأحدهما على حساب الآخر، فيما اعتدل آخرون في القول بأهميتهما في البناء الشعري والنظم، وعلى أية حال فهم النص الشعري على أنه عنصران مهمان هما **اللفظ والمعنى**، عن طريق الائتلاف بينهما، وصارت النظرة الشكلية هي المحرك لفهم النصوص، ومن ثم الانشغال بالثنائية.

(1) **الآيات المتشابهات**: هي آيات كانت مدار خلاف وجدل، حيث وردت في القرآن آيات تدل على الجبر والإرغام، وأخرى على الكسب والاختيار، وأخرى دلت على أن الله متزه عن صفات المخلوقات فيما نسبت إليه أخرى صفات المخلوقين: كالرؤية والكلام والمجيء والذهاب... وآيات تؤكد رؤيته عز وجل يوم القيامة، وأخرى تنفي رؤيته. - وليد قصاب: التراث النقدي والبلاغي للمعتزلة حتى نهاية القرن السادس الهجري، دار الثقافة، الدوحة، قطر، 1985، ص 11.

(2) عبد القادر هني: مفهوم الإبداع في النقد العربي القديم، ص 40.

(3) ومن هؤلاء نجد: الجاحظ الذي صُنّف كأحد أبرز النقاد في الانتصار للفظ، رغم أن ذلك غير صحيح، أما ممثل الفريق الثاني فهو الأمدى الحسن بن بشر، وممثل الفريق الثالث ابن قتيبة الذي لم يبد انتصاره لأحد الطرفين، والفريق الرابع مثله ابن طباطبا و عبد القاهر الجرجاني فيما بعد خير تمثيل.

ويمكن القول إن مصطلح "اللفظ" « استخدم مفردا وجمعا للدلالة على الصياغة والتأليف والبنية الشكلية القائمة على التصور الفني والمجاز »⁽¹⁾، أما مصطلح المعنى فقد استخدم « كثيرا للدلالة على الفكرة المجردة التي يتم تحديدها لدى الناقد بعيدا عن النص »⁽²⁾.

المعاني هي تواضع من بني البشر على مسميات أو ألفاظ، وتبقى العلاقة بين الألفاظ والمعاني (الدوال والمدلولات) علاقة اعتباطية كما ذهب إلى ذلك "دوسوسير" (F.De Saussure) (-1913م).

وكان لـ"الجاحظ" قصب السبق في الحديث عن قضية اللفظ والمعنى، حيث يقول: « المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي، وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتمييز اللفظ وسهولته، وسهولة المخرج، وفي صحة الطبع، وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة وضرب من النّسج وجنس من التصوير »⁽³⁾.

من خلال هذا القول يظهر أن الناقد يعتد بالألفاظ، ولا يولي اهتماما للمعاني، قد يظهر هذا، لكن من الواجب على المتلقي ألا يقرأ العبارة قراءة سطحية، بل لابد من البحث عن أسباب ميل الجاحظ إلى الألفاظ بدل المعاني في هذا الموضع.

الجاحظ معتزلي دافع كغيره من المعتزلة على قضايا اعتقاديته منها وأهمها إعجاز القرآن، وقد أرجع إعجاز القرآن إلى نظمه؛ أي تركيب ألفاظه ونسجها، ومخالفتها لألفاظ

(1) صلاح رزق: أدبية النص ، محاولة لتأسيس منهج نقدي عربي، دار غريب، القاهرة، 2002، ص86.

(2) حسن طبل: المعنى الشعري في التراث النقدي، دار الفكر العربي القاهرة، ط2، 1998، ص223.

(3) الجاحظ: الحيوان، ج3، ص131.

البشر، متحريرا بموقفه هذا أستاذة النظام (-231هـ)⁽¹⁾، الذي قال بالصرفة، والتي تعني أن الله سبحانه وتعالى صرف الناس على أن يأتوا بمثل القرآن الكريم، وإعجازه لا يكمن في ألفاظه وحسن تأليفها، ولا في معانيه، والبشر قادرون على الإتيان بمثله، لولا أن الله سبحانه وتعالى صرفهم عن ذلك.⁽²⁾

فقال الجاحظ أن الإبداع الحق يكون في الألفاظ لا المعاني، لأن المعاني معروفة ومتداولة عند جميع الناس، وهذا سبب ديني.

وهناك سبب حضاري دفعه للذهاب هذا المذهب وتمثل في ردّه على الأعاجم الذين تبجحوا بقدراتهم على المعاني، مبينا أنها ميزة مشتركة بين جميع الناس.⁽³⁾

وإذا كانت الأسباب التي دفعت الجاحظ للذهاب هذا المذهب كثيرة أو هذه التي ذكرناها فقط، فقد فهمت مقولته حول اللفظ والمعنى على أنه من أنصار الألفاظ على حساب المعاني، وبقي تأثيره قويا في توجيه عدد غير قليل من النقاد إلى الاعتناء بالشكل و إن كانت له آراء أخرى في غير هذا الموضوع تؤكد على اهتمامه بالمعاني.

ويأتي بعد "الجاحظ" "ابن قتيبة" الذي لم يخرج على رأيه، وقد فصل بين اللفظ والمعنى، لكنه لم يبين انتصاره لأحد الطرفين على حساب الآخر فكلاهما قد يجيء

(1) النظام (-231هـ): إبراهيم بن سيار بن هانئ البصري، أبو إسحاق النظام، من أئمة المعتزلة، وانفرد بآراء خاصة تابعت فيها فرقة من المعتزلة سميت النظامية، اتهم بالزندقة وكان شاعرا أدبيا بليغا.

- كامل سليمان الجبوري: معجم الأدباء من العصر الجاهلي حتى سنة 2002، ج1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2003، ص39، 40.

(2) أحمد شوقي إبراهيم العمرجي: المعتزلة في بغداد وأثرهم في الحياة الفكرية والسياسية، ص90، 91.

(3) عبد القادر هني: مفهوم الإبداع في النقد العربي القديم، ص41.

حسناً أو رديئاً، وعند ائتلاف هذه النعوت للألفاظ والمعاني بعضها مع بعض تتوفر في الشعر أربعة أضرب، يقول « تدبرت الشعر فوجدته أربعة أضرب »⁽¹⁾.
والضرب الأول: ما حسن لفظه وجاد معناه؛ أي تكافؤ اللفظ والمعنى في الجودة، كقول أوس بن حجر:⁽²⁾

أَيُّهَا النَّفْسُ أَجْمَلِي جَزَعًا إِنَّ الَّذِي تَحَذِّرِينَ قَدْ وَقَعَا

ويعلق على البيت بقوله: « لم يبتدئ أحد مرثية بأحسن من هذا »⁽³⁾. فالضرب الأول من الشعر هو الجامع للإجادة.
وأما الضرب الثاني فهو: ما حسن لفظه وحلا، فإذا أنت فتشته لم تجد فائدة في المعنى، كقول القائل:⁽⁴⁾

وَلَمَّا قَضَيْنَا مِنْ مَنَى كُلِّ حَاجَةٍ وَمَسَّحَ بِالْأَرْكَانِ مَنْ هُوَ مَاسِحُ
وَشُدَّتْ عَلَى حُدُبِ الْمَهَارِيِّ رِحَالُنَا وَلَا يَنْظُرُ الْغَادِي الَّذِي هُوَ رَائِحُ
أَخَذْنَا بِأَطْرَافِ الْأَحَادِيثِ بَيْنَنَا وَسَالَتْ بِأَعْنَاقِ الْمِطِيِّ الْأَبَاطِحُ

ويقول عنها: « هذه الألفاظ كما ترى أحسن شيء مخرج ومطالع ومقاطع »⁽⁵⁾.
فالألفاظ حسنة وحلوة، أما المعاني فليس بها فائدة، والفائدة تعني القيمة الأخلاقية التي يجب أن يحملها المعنى.

(1) ابن قتيبة: الشعر والشعراء أو طبقات الشعراء، تح: مفيد قميحة، محمد أمين الضناوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 2005، ص13 .

(2) المرجع نفسه، ص13.

(3) المرجع نفسه، ص13.

(4) ابن قتيبة: الشعر والشعراء أو طبقات الشعراء ، ص14.

(5) المرجع نفسه، ص14.

والضرب الثالث من الشعر هو: ما جاد معناه وقصرت ألفاظه عنه؛ أي عكس السابق. كقول لبيد بن ربيعة: (1)

ما عَاتَبَ المَرْءَ الكَرِيمَ كَنَفْسِهِ والمَرْءُ يُصْلِحُهُ الجَلِيسُ الصَّالِحُ

إن الفكرة التي حملها البيت هي حكمة مستجادة ومستحسنة أخلاقيا، أما الألفاظ فإنها قصرت عن أداء هذه الفكرة بصورة تامة. «هذا وإن كان جيد المعنى والسبك فإنه قليل الماء والرونق». (2)

لعل مباشرة الخطاب من طرف الشاعر والحكمة المقصودة، والمنطق الواضح هو ما أدى إلى جفاف البيت من الماء والرونق الذي يعني استعمال الجمال الأدبي لإيصال المعنى، فاهتم الشاعر بهذا الأخير وأهمل اللفظ.

والضرب الرابع والأخير من ضروب الشعر هو الذي يفقد لصفتي الجودة من حيث المكونين: "اللفظ" و"المعنى"، فسماه الناقد بضرب "تأخر معناه وتأخر لفظه"، كقول الأعشى: (3)

وَقَدْ غَدَوْتُ إِلَى الحَانُوتِ يَتَبَغْنِي شَاوٍ مِثْلَ شُلُولٍ شُلْشُلٍ شَوْلٍ

استعمل الشاعر ألفاظا مستكرهة ذات مخرج واحد وهذا ينقص من درجة فصاحتها مما يجعلها بعيدة عن الإبداع. أما المعاني فهي لا تحمل أي غرض أخلاقي أو حكمي.

(1) ابن قتيبة: الشعر والشعراء أو طبقات الشعراء ، ص 15.

(2) المرجع نفسه، ص 15.

(3) المرجع نفسه ، ص 16، 17.

وخلاصة القول إن ابن قتيبة ظل مشدودا إلى الثنائية، والتقسيم المنطقي للألفاظ والمعاني، رغم تأكيده على لحمية المكونين في النص الشعري.

أما ابن طباطبا وعلى الرغم من ارتكازه على ثنائية اللفظ والمعنى، و تأثره بابن قتيبة في تقسيمه المنطقي، فإنه « استطاع أن يؤلف من عناصر المعنى واللفظ والتأليف أو النسج، كما يقول، ثلاثيا راسخ الحضور في أغلب مقارباته النقدية، مركزا في الآن نفسه على المشاكلة والمطابقة بين المعنى واللفظ». (1)

ويظهر موقف الناقد من القضية في بدايات الكتاب، حيث يقول: « وللمعاني ألفاظ تشاكلها فتحسن فيها و تقبح في غيرها، فهي لها كالمعرض للجارية الحسناء التي تزداد حسنا في بعض المعارض دون بعض » (2)

ابتدأ الناقد بذكر المعاني، وقال بأن لها ألفاظا؛ أي أنه لا يستحسن أحدهما على حساب الآخر بل هما متساويان، وهما معا قد يحسنان أو يقبحان، والألفاظ للمعاني بمثابة الكسوة للحسنة. والمعنى سابق للفظ لأن الإنسان يفكر قبل أن يتكلم.

وقضية اللفظ والمعنى هي من بين القضايا الإشكالية التي يبحث الناقد لها عن حل في إطار أزمة الشاعر المحدث الذي « سبق إلى كل معنى بليغ ولفظ فصيح ». (3)

والمشكلة هي مشكلة ألفاظ ومعان معا دون الميل إلى أحدهما والقضية « لا يجب أن تتقلب إلى جدلية فكرية فلسفية تظل رهينة عمل نظري لا جدوى من ورائه في عالم الواقع، فابن طباطبا لا يجرفه هذا التيار اللا متناهي حول هذا الموضوع، إنما يتخذ فيه

(1) هويدا رأفت الجندي: ابن قتيبة وابن طباطبا والمنظور الثنائي في فهم النص الأدبي.

[3e7c: 2.gif/img http://www.althkra.net/pic/ep/32 تاريخ: 2012/01/15، الساعة: 09:00.

(2) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص46.

(3) المصدر نفسه ، ص46.

موقفا حاسما هو تأكيده للصلة الوثيقة بين الألفاظ والمعاني، فيرد حسن الشعر إلى انتظام عناصره». (1)

وللتأكيد على هذه المطابقة أو التكامل يرى ابن طباطبا أن « الكلام الذي لا معنى له، كالجسد الذي لا روح فيه، كما قال بعض الحكماء " للكلام جسد وروح، فجسده النطق وروحه معناه "». (2)

ويعيد عبارة "الجسد" و"الروح" في آخر الكتاب. (3) تأكيدا لرؤيته على التصاق اللفظ والمعنى، في صورة تمثيلية تشبه التصاق الروح بالجسد، حيث إذا فارقت اندثر ولم يعد من وجوده معنى، فكل جسد روحه، ولكل معنى - بالمقابل - لفظه الخاص به، ولا يمكن لهما أن يلتقيا إلا إذا كان هناك نوع من التلاؤم والتواءم والموافقة.

إن الروح في الفكر الإسلامي خالدة أما الجسد فإنه مضمحل، يندثر بعد وفاة الإنسان، أما روحه فتبقى في السماء ولا يمكنها الرجوع إلى جسدها إلا يوم القيامة. والتقاءهما في الدنيا ثم افتراقهما بعد موت الإنسان وعودة اللقاء بعد البعث. أين يتم الحساب، هو بمثابة التقاء بين اللفظ والمعنى وكلما التقيا كان الأثر الشعري، أين يتم الحكم أو ردة فعل الملتقي. (4)

يبقى النص مغيبا في افتراق اللفظ عن معناه الحقيقي، ولا يمكن أن تقوم دعامته إلا بالتقاء اللفظ المناسب، والمناسبة شرط أساسي وضروري، فكما أن الروح لا تعود إلا إلى جسدها ولا يمكنها أن تستقر في جسد آخر غريب عنها، كذلك المعنى لا يمكنه أن يتضح إلا بلفظ يناسبه ويكون على قده.

(1) الطاهر حليس: اتجاهات النقد العربي وقضاياها في القرن الرابع الهجري ومدى تأثرها بالقرآن، ص 349.

(2) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص 49.

(3) المصدر نفسه، ص 161.

(4) الطاهر حليس: اتجاهات النقد العربي وقضاياها في القرن الرابع، ص 351.

ربما يبدو الناقد متأثراً في حديثه نوعاً ما بابن قتيبة في تقسيمه الشعر إلى أربعة أضرب لكنه لم يتوقف عند تلك الحدود التي رسمها صاحبه، لأنه لا يريد أن يلتزم بقسمة منطقية»⁽¹⁾ كما يبدو متشعباً بالروح الإسلامية في مناقشته للقضية، وبالذوق الفني والاعتدال.

ويوحي بذلك تقديمه للعديد من أقسام الشعر، ودعمه لذلك بأمثلة من الشعر العربي- القديم والمحدث- وعن أنواع الشعر التي يقدمها، يقول: « فمن الأشعار أشعار محكمة متقنة أنيقة الألفاظ حكيمة المعاني، عجيبة التأليف، إذا نقضت وجعلت نثراً لم تبطل جودة معانيها، ولم تفقد جزالة ألفاظها...»⁽²⁾.

وفي العبارة يذكر الألفاظ والمعاني معطوفين على بعضهما، مما يوحي بتتابعهما في ذهنه، وأنه لم يفصل بينهما ولا قدم أحدهما على الآخر، وهذا النوع من الأشعار، هو الجامع لكل صفات الجودة المتمثلة في "الإتقان"، و"الإحكام" و"أناقة الألفاظ"، و"المعاني الحكيمة" التي إن حُولت إلى نثر لم تفقد صفات جودتها، فهي عكس الأشعار المموهة المزخرفة العذبة التي « تروق الأسماع والأفهام إذا مرّت صفحاً، فإذا حُصّلت وانتقدت بهرجت معانيها، وزُيِّفت ألفاظها، ومجت حلاوتها، ولم يصلح نقضها لبناء يستأنف منه»⁽³⁾ فهذه الأشعار لم تصل حد الجودة تعجب السامع لها أول مرة، لكن عند نقدها يجد بها خلالاً لبهرجة معانيها وزيف ألفاظها.

(1) إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص 140.

(2) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص 45.

(3) المصدر نفسه، ص 45.

إن الشعر الجيد هو الباقي على مرّ الدهور « كالقصور المشيدة، والأبنية الوثيقة»⁽¹⁾ عكس الشعر الضعيف الهل الذي يشبه « الخيام الموتدة التي تزعزها الرياح وتوهيها الأمطار، ويسرع إليها البلى ويخشى عليها التفوض».⁽²⁾ فالأشعار الحسنة هي التي تحفظ لنفسها البقاء عبر كل العصور، بما يجب أن تحمله من سمات تخص اللفظ والمعنى والبناء معاً، ولا تختص بأحد العنصرين دون الآخر. والنوع الأول من الأشعار "المحكمة المتقنة، المستوفاة المعاني، الحسنة الرصف، السلسلة الألفاظ التي قد خرجت خروج النثر سهولة وانتظاماً، فلا استكراه في قوافيها، ولا تكلف في معانيها، ولا عي لأصحابها فيها"⁽³⁾ يتفق فيه مع "ابن قتيبة" في الضرب الأول من الشعر الذي "جاد معناه وحسن لفظه" وعن ذلك يذكر أمثله كثيرة منها قول الفرزدق يرثي بنيّه:⁽⁴⁾

وَلَوْ كَانَ الْبُكَاءُ يَرُدُّ شَيْئاً	على الباكي بكيتُ على صُقُوري
بَنِي أَصَابَهُمْ قَدَرُ الْمَنَيا	وما مِنْهُمْ مِنْ أَحَدٍ مُجِيرِي
وَلَوْ كَانُوا بَنِي جَبَلٍ فَمَاتُوا	أَمَسَى وَهُوَ مُخْتَشِعَ الصُّخُورِ
إِذَا حَنَّتْ نَوَارٌ تَهِيحُ مَنِي	حرارةً مثل مُلْتَهَبِ السَّعِيرِ
حَنِينَ الْوَالِهَيْنِ إِذَا ذَكَرْنَا	فُؤَادَيْنَا اللَّذَيْنِ مَعَ الْقُبُورِ
كَأَنَّ تَسَرُّبَ الْعِبَرَاتِ مِنْهَا	هَرَاةَ شَنْتَيْنِ عَلَى بَعِيرٍ ⁽⁵⁾

(1) ابن طباطبا: عيار الشعر ، ص45.

(2) المصدر نفسه، ص45.

(3) المصدر نفسه، ص45.

(4) المصدر نفسه، ص97.

(5) شنتين: والتشنين، والتشنان، قطرات الماء من الشَّنة شيئاً بعد شيء وشن الماء على شرابه يشنه شناً: صبه صبا وفرقه.

-ابن منظور: لسان العرب، مج3، مادة (شنن)، ص483.

كَأَنَّ اللَّيْلَ يَحْبِسُهُ عَلَيْنَا ضِرَارٌ أَوْ يَكْرُ إِلَى نَذُورٍ⁽¹⁾
كَأَنَّ نَجُومَهُ شَوْلٌ تَشَنَّى لَأَدْهَمَ فِي مَبَارِكِهَا عَقِيرٍ⁽²⁾

يورد ابن طباطبا هذا المثال - وغيره من الأمثلة - دون أن يحلّل الأشعار أو يشير إلى مكامن الجمال بها، والمثال السابق به "صورة جيدة" زادت المعاني وضوحا وتأثيرا، فقول الشاعر: "بكيّت على صقوري" استعارة حيث يشبه أولاده الذين يرثيهم بالصقور استعارة لشجاعتهم وقوتهم.

وهناك تشبيه جيد يجمع بين حالته هو وحالة الجبل الذي تختشع صخوره لو أصيب بمثل ما أصيب به الشاعر.

وتشبيه زاد المعنى وضوحا في قوله:

إِذَا حَنَّتْ نَوَارٌ تَهِيْجُ مِنِّي حَرَارَةً مِّثْلَ مَلْتَهَبِ السَّعِيرِ

فالحرارة التي يعاني منها الشاعر وهي - حرارة داخلية توحى بعذابه الشديد- تشبه المحترق الذي يحترق بالنار. وهو تشبيه مصيب عكس الحالة النفسية للشاعر ومعاناته إثر فقدته أولاده، ومهما حاول التعبير عن ذلك فإن العبارات تظل عاجزة.

وبواصل التمثيل في تشبيهه لبكاء زوجته نوار وتسرب العبرات منها بكاء الشنتين على بغير، وقال " تسرب العبرات" حيث اختار اللفظة من بين عشرات الألفاظ العارضة

(1) ضرار اسم ابن الفرزدق الذي مات، يقول: أن ابنه هذا قد حبس عليه الليل لطوله من شدة حزنه عليه وآلامه فهو لا ينقض.

- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص 97.

(2) شول: الشائلة من الإبل، التي أتى عليها من حملها أو وضعها تسعة أشهر فجف لبنها، والجمع شول.

-ابن منظور: لسان العرب، مج3، مادة (شول)، ص494.

نفسها على سلم الاختيار، إذ برزت له اللفظة التفوق لفظة "التسرّب" لأنها تأتلف مع الموقف وهو كثرة البكاء" ولتدل على أن الدموع النازلة من هذه الأم كثيرة.

ويورد الناقد أمثلة أخرى، منها قول "المتقّب العبدى":⁽¹⁾

أَفَاطِمُ قَبْلَ بَيْنِكَ مَتَّعِينِي وَمَنْعُكَ مَا سَأَلْتِ كَأَنْ تَبِينِي

فَلَا تَعِدِي مَوَاعِدَ كَاذِبَاتٍ تَمُرُّ بِهَا رِيحُ الصَّيْفِ دُونِي

فَإِنِّي لَوْ تَعَانِدُنِي شِمَالِي عِنَادُكَ مَا وَصَلْتُ بِهَا يَمِينِي

إِذَا لَقَطَعْتُهَا وَلَقُلْتُ بَيْنِي كَذَلِكَ أَجْتَوِي مَنْ يَجْتَوِينِي⁽²⁾

يطلب الشاعر من المحبوبة أن تمتّعه بالوصل قبل الرحيل، وتعدّ له موعداً لذلك، ولا يكون كاذباً تمر به الرياح، وخصّ هنا رياح الصيف⁽³⁾ التي يكثر غبارها وعجاجها دون أن تعود بمنفعة على الطبيعة، كرياح الربيع مثلاً، ثم قال لها بأنها إذا أخلفت الموعد، فإنه فاعل كذلك.

(1) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص100، 101.

(2) الاجتواء: الكراهة والاستئقال.

- المفضليات: ديوان العرب، مجموعات من عيون الشعر، ج1، تح: أحمد محمد شاكر، عبد السلام هارون، دار

المعارف، القاهرة، ط6، (دت)، ص288.

(3) المرجع نفسه، ص288.

وبعد عرضه لمجموعة من الأشعار الخاصة بالنوع الأول يعلق بقوله: « فهذه الأشعار وما شاكلها من أشعار القدماء والمحدثين أصحاب البدائع والمعاني اللطيفة الدقيقة تجب روايتها والتكثّر لحفظها ». (1)

وهذا حكم عام قدمه الناقد كنتيجة، وكان الأولى أن يقوم بتحليل كل مقطوعة، أو أبيات على حدة. وحكمه الذي قدمه حكم ذوقي يدل على إعجابه بهذه الأشعار، لما فيها من معان لطيفة تروق القارئ.

والنوع الثاني الذي يتفق مع ابن قتيبة فيه هو "الشعر الحسن اللفظ الواهي المعنى" (2) ويلتقي مع الضرب الذي "حسن لفظه وحلا، فإذا أنت فتشّته لم تجد فائدة في المعنى".

يقول ابن طباطبا في معرض حديثه عن هذا النوع: « ومن الأبيات الحسنة الألفاظ المستعذبة، الرائقة سماعاً، الواهية تحصيلاً ومعنى، وإنما يستحسن اتفاق الحالات التي وضعت فيها، وتذكّر اللذات بمعانيها، والعبارة عما كان في الضمير منها وحكايات ما جرى من حقائقها، دون نسج الشعر، وجودته وإحكام رصفه وإتقان معناه ». (3)

ويذكر الأبيات نفسها التي أوردها ابن قتيبة -بالإضافة إلى أبيات أخرى- وهي قول الشاعر: (4)

(1) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص104.

(2) المصدر نفسه، ص119.

(3) المصدر نفسه ، ص119.

(4) المصدر نفسه، ص 120.

وَلَمَّا قَضَيْنَا مِنْ مَنَى كُلِّ حَاجَةٍ وَمَسَّحَ بِالْأَرْكَانِ مَنْ هُوَ مَاسِحٌ

والأبيات لا تحمل سوى حقائق مآحدث لأصحابها؛ أي أنها صادقة ، ورغم تأكيد الناقد على الصدق إلا أنه لم ينظر لها نظرة استحسان ، بل اكتفى بشرحها قائلاً: « وهذا الشعر هو استشعار قائله لفرحة قفوله إلى بلده وسروره بالحاجة التي وصفها من قضاء حجه وأنسه برفاقه ، ومحادثتهم ووصفه سيل الأباطح بأعناق المطي كما تسيل بالمياه ، فهو معنى مستوفى على قدر مراد الشاعر »⁽¹⁾

ولم يضيف الناقد على ما قاله ابن قتيبة جديداً، إلا أنه شرح الأبيات ونثرها.

أما النوع الثالث من الشعر، والذي يتفق فيه مع ابن قتيبة أيضاً هو "الشعر الصحيح المعنى الرث الصياغة"⁽²⁾ والصياغة يقصد بها اللفظ، وعند ابن قتيبة يسمى بالضرب الذي " جاد معناه وقصرت ألفاظه عنه" وهو عكس السابق.

يقول ابن طباطبا أنه: « من الحكم العجيبة والمعاني الصحيحة، الرثة الكسوة، التي لم يُتَوَقَّ في معرضها الذي برزت فيه قول القائل:

وَمَا الْمَرْءُ إِلَّا كَالشَّهَابِ وَضَوْؤُهُ يَحُورُ رَمَادًا بَعْدَ إِذْ هُوَ سَاطِعٌ

وَمَا الْمَالُ وَالْأَهْلُونَ إِلَّا وَدِيعَةٌ وَلَا بُدَّ يَوْمًا أَنْ تُرَدَّ الْوَدَائِعُ »⁽³⁾

(1) ابن طباطبا: عيار الشعر ، ص 120.

(2) المصدر نفسه، ص 124.

(3) المصدر نفسه ، ص 124.

وبالبيتين حكمة جيدة قصدها الشاعر، حيث شبه المرء وحياته في الحياة الدنيا بصورة الشهاب، الذي يحترق بسرعة البرق وبين لمعانه واختفائه مدة قصيرة جدا تشبه مدة حياة الإنسان، الذي مهما عاش وامتلك الأموال والأهل فإن ذلك لا يدوم. غير أن الألفاظ التي استعملها أو الكسوة كما يسميها ابن طباطبا رثّة ولا تناسب المعاني ولم يحسن الشاعر عرضها وتنويعها؛ أي تزيينها.

والنوع الرابع الذي يتفق فيه مع ابن قتيبة هو "الأشعار الغثة المتكلفة النسيج"⁽¹⁾ وصفة (الغثة) التي ألحقها بالأشعار تعني أنها غثة الألفاظ والمعاني. ويسمي ابن قتيبة هذا الشعر بالضرب الذي "تأخر معناه وتأخر لفظه".

وعن هذا النوع يذكر ابن طباطبا أمثلة لكن دون تعليق أو تحليل نذكر منها قوله: « ومن الأشعار الغثة الألفاظ، الباردة المعاني، المتكلفة النسيج، القلقة القوافي، المضادة للأشعار التي قدمناها، قول الأعشى :

بَانَتْ سَعَادُ وَأَمْسَى حَبْلُهَا انْقَطَعَ وَاحْتَلَّتِ الْغَمْرُ فَالْجَدَّينِ فَالْفَرَاعَا »

هذا مطلعها، وتتكون القصيدة من ستة وسبعين بيتاً، لم يسلم منها إلا ستة أبيات - حسب رأيه - لأنها خلت من التكلف.⁽²⁾

أما الأنواع الأخرى من الأشعار التي لم يشبه فيها ابن قتيبة، وكانت من ابداعه وذوقه الخاص:

(1) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص 105.

(2) المصدر نفسه، ص 110.

1. الأبيات المتفاوتة النسخ ، منها قول عروة بن أذينة: (1)

واسقى العدو بكأسه واعلم له بالغيب أن قد كان قبل سقاها

واجز الكرامة من ترى أن لوله يوماً بذلت كرامة لجزاها

فالمعنى بعيد أو غامض بعيد عن المتلقي ، والألفاظ غثة.

2. الأبيات التي أغرق قائلوها في معانيها، ومنها قول النابغة الجعدي: (2)

بلغنا السماء نجدة وتكرماً وإننا لَنرجو فوق ذلك مظهراً

وبالمعاني الواردة في البيت مبالغة، كان يرفضها الناقد كونه من الداعين إلى الصدق.

3. المعنى البارع في المعرض الحسن، منها قول مسلم بن وليد الأنصاري: (3)

وإني وإسماعيل بعد فراقه لكالغمد يوم الروع زائلة النصل

فإن أغش قومًا بعده أو أزرهم فكالوحش يُدنيها من الأنس المحل

وهذا النوع يدخل ضمن النوع الأول في الأشعار المحكمة المتقنة المستوفاة المعاني،

الحسنة الرصف، السلسلة الألفاظ.

4. الأبيات التي زادت قريحة قائلها على عقولهم، ويقصد بها أن المعاني كانت أقوى من

أن يُعبر عنها بألفاظ مناسبة لها، منها قول الكميت: (4)

إليك يا خير من تَضَمَّنَتِ الأُرْ ض وإن عاب قولِي الغيب

(1) ابن طباطبا: عيار الشعر ، ص81.

(2) المصدر نفسه، ص 86.

(3) المصدر نفسه، ص125.

(4) المصدر نفسه ، ص132.

ويرى الناقد أن الشاعر قصد بقوله الرسول - صلى الله عليه وسلم- ولا يمكن أن يعيب إنسان قوله هذا إلا إن كان كافرا أو مشركا.⁽¹⁾

5. الشعر الرديء النسيج، ويشرح هذا النوع ويقصد بالرداءة رداءة المكونات التي تتألف منها القصيدة كبناء متكامل من: لفظ، ومعنى، ووزن، وقافية. و"النسج" - ومن خلال تتبع ورود المفردة في الكتاب- يقصد به ابن طباطبا النظم أو البناء أو الرصف (الأسلوب). ومن أمثلة هذا الشعر، قول المتملس⁽²⁾:

مَنْ الْقَاصِرَاتِ سُجُوفُ الْحَبَا لٍ لَمْ تَرَ شَمْسًا وَلَا زَمْهَرِيرًا

فكلمة "زمهريرا" أفسدت بناء البيت، وكان الأولى بالشاعر أن يقول: لم تر شمسا ولا قمرا ولم يصبها حرٌّ ولا برد.⁽³⁾

6. قوافي الشعر المحكم النسيج، وهذا النوع خاص بالقوافي الجيدة التي وقعت موقعها، يقول: «ومن القوافي الواقعة في مواضعها، المتمكنة من مواقعها، قول امرئ القيس: وقد أَعْتَدِي قَبْلَ الْعُطَاسِ بَهِيكِلٍ شَدِيدٍ مَشَكَّ الْجَنْبِ فَعِمِ الْمُنْطَقُ»⁽⁴⁾

والقافية في هذا البيت، وقعت موقعها وكانت حسنة متمكنة في أذن السامع.

وكتاب عيار الشعر حافل بالأمثلة التطبيقية لآراء الناقد النظرية وتبقى طريقة طرحه لقضية اللفظ والمعنى (الجسد/الروح) مختلفة، رغم تأثره العرضي بابن قتيبة، والجديد عند الناقد أنه يعرض آراءه في أقسام الشعر من خلال مقابلاته للطرفين أنفسهما

(1) ابن طباطبا: عيار الشعر ص132.

(2) المصدر نفسه، ص142.

(3) المصدر نفسه، ص142.

(4) المصدر نفسه ، ص143.

(اللفظ/المعنى)، من خلال البنية أو البناء أو "النسج"، وعنصر البنية هو الذي هياً له إمكانية الامتداد بمفهومه هذا عن اللفظ والمعنى إلى النص ككل انطلاقاً من بنية اللفظ والمعنى في البيت إلى الأبيات إلى القصيدة. وهذا ما جعل منه مبدعاً في هذا المجال، وابن قتيبة لم يتوسع كثيراً ولم يكن ذا رؤية بنيوية كما رآها ابن طباطبا، بل كان أقرب إلى المنطق الرياضي منه إلى الأدب.

IV. مفهوم الشعر والمرجعية الفلسفية:

تعني المرجعية الفلسفية أن يكون الناقد قد أفاد من التيارات الفلسفية المتوفرة في زمانه، وابن طباطبا على ما يبدو استفاد من التيارات العربية الخالصة والنقلية أكثر مما تأثر بآراء الفلاسفة، حيث لم يكن متأثراً بالفلسفة اليونانية تأثراً مباشراً، ويكفي أن يوجد لديه تأثر بالجاحظ، الذي كان متأثراً بدوره بالفلسفة وبالفكر الاعتزالي، وهناك من يرى أنه لم يثبت على ابن طباطبا أي تأثر بكتاب "فن الشعر" لأرسطو الذي كانت ترجمته سنة (322هـ) سنة وفاة الناقد، كما أن الدراسة المتأنية لكتابه "عيار الشعر" تنفي أن يكون له إطلاع على الثقافة اليونانية. وربما ما ورد في كتابه من إشارات هو نتيجة تفتح النقد العربي على تيارات معرفية كبيرة اتضحت أكثر عند قدامة.⁽¹⁾

لقد عرف النقاد العرب كتاب "فن الشعر" و"الخطابة" لأرسطو منذ زمن بعيد قبل أن تعرفهما أوربا، ونقلهما إلى العربية "إسحاق بن حنين" (-298هـ)، واختصر الكندي (-252هـ) قبل ذلك كتاب "فن الشعر" إلا أنه لم يصل إلينا، مما يثبت أن العرب كانوا على

(1) عباس أرطلية: الأثر الأرسطي في النقد والبلاغة العربيين إلى حدود القرن الخامس الهجري، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، ط1، 1999، ص430.

علم بفن الشعر قبل ترجمة "حنين" بكثير⁽¹⁾. فيما يبقى الاختلاف كبيرا بين نظرية الشعر اليونانية، ونظرية الشعر العربية إذ أن أرسطو طبق أفكاره على الشعر الموضوعي وشعر المسرحيات والملاحم في كتابه "فن الشعر" والعرب لم تعرف تلك الأنواع، إذ كان الشعر العربي القديم شعرا غنائيا وجدانيا.⁽²⁾

ويمكن القول إن العرب تأثروا أيضا بكتاب "الخطابة" في حديثهم عن الأسلوب.⁽³⁾ وظلوا بعيدين عن تطبيق أفكار أرسطو حول "فن الشعر" وعلى الرغم من اطلاع العرب على أفكار أرسطو وتأثرهم بها، فقد فهموا أيضا أفكار أفلاطون (platon) (349ق.م) «ذلك أن مفهوم أفلاطون عن المحاكاة كان أقرب إلى طبيعة الشعر العربي»⁽⁴⁾ حيث فضل أفلاطون الشعر الغنائي لما حمله من غايات أخلاقية، واقتربه من الذات، وتغنيه بالبطولات، وبذلك يمكن أن تكون أفكاره قابلة للتطبيق على الشعر العربي الذي كان غنائيا أيضا، لكن بتحفظ، إذ يبقى للحضارتين اليونانية والعربية الكثير من الخصوصيات. ومن خلال الأجواء التي سادت القرن الرابع وما سبقه، كان ابن طباطبا معنيا بذلك، كونه شاعرا وناقدا يتأثر ويؤثر، وهو لم يكن من الذائبين في مسار التبعية الفكرية للآخر، بقدر ما كان مبدعا له فكره الخاص، وتأثر وتأثرا عرضيا وغير مباشر، وكان يحاول استثمار ذلك التأثير بالفكر اليوناني في شكل لمحات ذكية تترجم إبداعه الممتزج بأصالته ومعاصرته في آن واحد.

(1) محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر، القاهرة، 1997، ص148.

(2) المرجع نفسه، ص148.

(3) المرجع نفسه، ص148.

(4) عصام قصبجي: أصول النقد العربي القديم، منشورات جامعة حلب، مديرية المطبوعات الجامعية، 1996،

ص59.

1/ مصطلح اللذة:

لعل من أهم المصطلحات التي تحدث عنها ابن طباطبا "مصطلح اللذة" وكان من وحي آثار فلسفية، إذ أشار إليه في حديثه عن عيار الشعر «فمصطلح اللذة مصطلح شائع في الكتابات الفلسفية منذ القرن الثالث للهجرة، يرتبط بإدراك الملائم بغتة، كما يرتبط بالاعتدال، وثمة لذة حسية، ولذة عقلية، ولذة روحانية خالصة»⁽¹⁾.

واللذتان الحسية والعقلية هما اللتان أشار إليهما ابن طباطبا وسبيلهما العقل والحواس، كما أن اللذة الروحية الخالصة تحدث عند سكون النفس إلى كل ما يوافق هواها، ويحصل "الطرب" عند ذلك لتحقيق الاعتدال.

وركز ابن طباطبا على الاعتدال في توفير عنصر اللذة العقلية، وكذا الحسية إذ أن «علة كل حسن مقبول الاعتدال، كما أن علة كل قبيح منفي الاضطراب، والنفس تسكن إلى كل ما وافق هواها وتقلق مما يخالفه، ولها أحوال تتصرف بها، فإذا ورد عليها في حالة من حالاتها ما يوافقها اهتزت له وحدثت لها أريحية وطرب»⁽²⁾.

واللذة تحدث من خلال طرب "المتلقي" نتيجة الفهم عن طريق العقل، وكلما كان هناك اعتدال في عملية الفهم حدث القبول، وكلما كان هناك اضطراب انتفى القبول، وعند الأول يتحقق الجمال، وعند الثاني يحدث القبح.

(1) جابر عصفور: مفهوم الشعر، ص51.

(2) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص53.

2/ وظيفة الشعر:

تحدث "ابن طباطبا" عن وظيفة الشعر، وهي وظيفة أخلاقية، كما أنها وظيفة نفسية، ومتى اتفق مدلول الشعر مع ما تطلبه النفس تحققت وظيفة التأثير وطرب المتلقي، ويستشهد الناقد عن ذلك بقول « بعض الفلاسفة: "إن للنفس كلمات روحانية من جنس ذاتها" وجعل ذلك برهانا على نفع الرقى ونجعتها فيما تستعمل له. فإذا ورد عليك الشعر اللطيف المعنى، الحلو اللفظ، التام البيان، المعتدل الوزن، مازج الروح ولآءم الفهم، وكان أنفذ من نفث السحر، وأخفى ديبيا من الرقى، وأشدّ إطبابا من الغناء، فسلّ السخائم، وحلّل العقد، وسخّى الشحيح و شجّع الجبان، وكان كالخمر في لطف ديبية، وإلهائه وهزّه وإثارته وقد قال النبي (صلى الله عليه وسلم) ⁽¹⁾: (إِنَّ مِنْ بَيَانِ لَسَحَرًا) ». ⁽²⁾

وهو لم يكتف بالحديث عن أثر الشعر ووظيفته في النفس، بكلام الفلاسفة بل أشار إلى قوله (صلى الله عليه وسلم)، مما يعني عدم انبهاره بالفلسفة بقدر ما تشده المؤثرات العقلية والنقلية، ويقدر مزاجته بين الأصالة والمعاصرة، وأثر الشعر معروف حتى في العصر الجاهلي حينما كانت القبائل العربية تقيم الأفراح عندما ينبغ بها شاعر، وتتلقى التهاني ⁽³⁾ وكان للشعر أيضا دور كبير في إرساء دعائم الدعوة الإسلامية، حيث كان الرسول (صلى الله عليه وسلم) يشجع شعراءه، "عبد الله بن رواحة" (-8هـ)، و"كعب بن زهير" (-24هـ) و"حسان بن ثابت" (-54هـ)، بالرد على المشركين. ⁽⁴⁾

(1) ابن طباطبا: عيار الشعر ، ص54.

(2) البخاري: صحيح البخاري، ص1051.

(3) ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر آدابه ، ج1، ص70.

(4) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص17.

وواضح أن ابن طباطبا يربط بين أثر الشعر في النفس، وأثر السحر، وقد قرّن منذ القديم بين الشاعر والساحر، ولشدة وله العرب بالشعر شبه المشركون الرسول - صلى الله عليه وسلم- بالشاعر، يقول تعالى: (بَلْ قَالُوا أَضْغَتْ أَحْلَمٌ بَلِ افْتَرَاهُ بَلْ هُوَ شَاعِرٌ فَلْيَأْتِنَا بِآيَةٍ كَمَا أُرْسِلَ الْأَوَّلُونَ ﴿١﴾) (1)

ثم يشبهونه بالساحر، ويشبهون القرآن الكريم بالشعر وبالسحر، يقول تعالى:

(وَعَجِبُوا أَنْ جَاءَهُمْ مُنْذِرٌ مِّنْهُمْ ^ط وَقَالَ الْكَافِرُونَ هَذَا سِحْرٌ كَذَّابٌ ﴿٢﴾) (2)، ويقول عز وجل: (أَكَانَ لِلنَّاسِ عَجَبًا أَنْ أَوْحَيْنَا إِلَىٰ رَجُلٍ مِّنْهُمْ أَنْ أَنْذِرِ النَّاسَ وَبَشِّرِ الَّذِينَ ءَامَنُوا أَنَّ لَهُمْ قَدَمٌ صِدْقٍ عِنْدَ رَبِّهِمْ ^ط قَالَ الْكَافِرُونَ إِنَّ هَذَا لَسِحْرٌ مُّبِينٌ ﴿٣﴾) (3)

وعن تشبيه القرآن الكريم بالسحر يقول تعالى: (فَقَالَ إِنَّ هَذَا إِلَّا سِحْرٌ يُؤْثَرُ ﴿٤﴾)

إِنَّ هَذَا إِلَّا قَوْلُ الْبَشَرِ ﴿٥﴾) (4)، وقد نفى الله سبحانه وتعالى أباطيل الكفار وتهمهم

لِلرَّسُولِ عَلَيْهِ الصَّلَاةُ وَالسَّلَامُ، وَلِلْقُرْآنِ الْكَرِيمِ، يقول عز وجل: (وَمَا عَلَّمْنَاهُ الشِّعْرَ وَمَا

(1) الأنبياء / 5.

(2) ص / 4.

(3) يونس / 2.

(4) المدثر / 24، 25.

يُنْبَغِي لَهُ^{٦٩} إِنْ هُوَ إِلَّا ذَكَرُ وَقُرْءَانٌ مُبِينٌ ﴿٦٩﴾ (1) ويقول أيضا: قُلْ لِّينِ اجْتَمَعَتْ
الْإِنْسُ وَالْجِنُّ عَلَى أَنْ يَأْتُوا بِمِثْلِ هَذَا الْقُرْءَانِ لَا يَأْتُونَ بِمِثْلِهِ وَلَوْ كَانَ
بَعْضُهُمْ لِبَعْضٍ ظَهِيرًا ﴿٨٨﴾ (2)

فالفن بصفة عامة، والشعر خاصة كان له تأثير كبير في نفوس الناس قبل أن يؤثر
فيهم القرآن الكريم معجزة الله سبحانه وتعالى، وقد نجح الشعر بسحر كلماته ومعانيه في
حل أكبر المشاكل، إذ أن ما عجز عنه السلاح لم يعجز عنه القلم، والشعر في تأثيره
شبيه بالرقى وما تحدثه في النفس، والخمر كذلك، والغناء وما يحدثه من طرب ونشوة
تشبه نشوة الخمر، وفضل الشاعر كفضل النبي إذا استطاع أن يغير السلبيات إلى
إيجابيات والرفض إلى قبول، والحزن إلى فرح، والخيبة إلى نجاح، وشجع على القتال،
وحث على المكارم كالصبر، والحب، والرحمة، وغيرها من الصور الجميلة التي يحبها
الشاعر إن كان مؤثرا في نفوس الناس.

ولكي يؤثر الشعر في النفوس لابد من توفر شروط منها أن يكون "لطيف
المعنى"، "حلو اللفظ"، "تام البيان"، "معتدل الوزن"، والشعر «تدفع به العظام، وتسل به
السخائم، وتخلب به العقول، وتسحر به الأبواب، لما يشتمل عليه من دقيق اللفظ، ولطيف
المعنى»⁽³⁾ والناقد يركز على القوة التأثيرية للشعر من خلال مكوناته التي تجتمع وتأتلف
للتأثير أولا وأخيرا في المتلقي.

(1) يس/69.

(2) الإسراء/88.

(3) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص160.

وبالشعر تطهر النفوس من الضغائن والأحقاد -إن كان سبيله الخير- وربما بحديث ابن طباطبا عن أثر الشعر في النفس يكون قد اقترب من « مفهوم التطهير (catharsis) الأرسطي ودور العمل الفني في تطهير نفوسنا ». (1)

وبهذا كان ابن طباطبا دوما يؤكد على المعاني الأخلاقية والحكمية النبيلة، ويحث على الصدق، ورغم أنه اقترب من حديث أرسطو - نوعا ما- فإننا لا ننسى أن الناقد عربي، ومسلم متشبع بالدين الإسلامي وبالقُرآن الكريم، وقد تكون وظيفة الشعر عنده مشتقة ومأخوذة بشكل كبير من تعاليم الدين الحنيف، وقد كان الرسول -صلى الله عليه وسلم- يحث على القول الحسن والحق، وسار على دربه الخلفاء الراشدون.

3/ وحدة القصيدة:

الحديث عن الوحدة قديم، لم يكن وليد النقد العربي القديم، حيث إن « الإلحاح على انتظام القصيدة له ما يدعمه في المفاهيم المترجمة عن أفلاطون وأرسطو، ذلك أن أفلاطون أبرز التشابه بين وحدة الكلام، والوحدة العضوية في الأحياء وأكد أن وحدة الكلام تشبه وحدة الكائن الحي سواءً بسواء، وقد تابع أرسطو التشبيه الأفلاطوني فتحدث عن وحدة الجميل في الفن ». (2)

وألح ابن طباطبا أيضا على الوحدة في كتابه وطلب من الشاعر أن « يتأمل تأليف شعره، وتنسيق أبياته، ويقف على حسن تجاورها أو قبحه، فيلائم بينها لتتنظم له معانيها، ويتصل كلامه فيها » (3) وما إلحاحه على الوحدة إلا نتيجة عقلية فلسفية منطقية تؤمن

(1) أحمد يوسف علي: نظرية الشعر، رؤية لناقد قديم، ص79.

(2) جابر عصفور: مفهوم الشعر، ص55.

(3) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص165.

بالصناعة. وعلى أية حال فلا يمكننا الإطالة في الحديث عن الوحدة عند الناقد لأننا سنتحدث عنها عند الحديث عن التلقي.

4/ التشبيه :

كان التشبيه من أكثر الصور الفنية التي أولاهها الناقد اهتماما، وذهب أفلاطون إلى أن المحاكاة هي محاكاة للمحسوسات؛ أي الاعتماد على الصورة الحسية⁽¹⁾، ويُرجع أصل الشعر إلى المحاكاة، ويطلق لقب الشاعر على الذي يحسن المحاكاة باستعمال خليط من الأعاريض⁽²⁾، وهذه المحاكاة هي فطرية عند الإنسان يرثها منذ طفولته، ويختلف الإنسان عن بقية المخلوقات باستخدامه للمحاكاة، ويشعر بمتعة إزاءها.⁽³⁾

وبشبه ما ذهب إليه ابن طباطبا رأي أفلاطون في تأكيده على حيثية الصورة عندما رفض بعض الأشعار لأنها لا تتوافق مع الحقيقة، كرفضه لقول المثقب العبدى:⁽⁴⁾

تقولُ وقد درأتُ لها وَضِئِي أَهَذَا دِئْنُهُ أَبْدَا وَدِئِنِي

أَكُلُ الدَّهْرَ حَلَّ وَارْتِحَالٌ أَمَا يُبْقِي عَلَيَّ وَلَا يَقِينِي

ولذلك « أجمع النقاد أو كادوا يجمعون على أن التشبيه ينبغي أن يتعلق بالمرئي دون أن يشيروا إلى أن هذا المرئي ينبغي أن ينطوي على إحياء خيالي [...] ويبدو أن

(1) عصام قصبجي: أصول النقد العربي القديم، ص55.

(2) المرجع نفسه، ص55.

(3) أرسطو: فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، (د ب)، (د ت)، ص 79.

(4) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص158.

إصرار النقاد على الطابع الحسي ناجم على نظرهم إلى التشبيه وكأنه محاكاة لعناصر الطبيعة وتأليف بينها». (1)

ومن شدة اعتنائهم بالجانب الحسي وولهم به، شبهوا الشعر بالتصوير، والنسج والصياغة، وتحدث ابن طباطبا على عن النسج والصياغة والنقش ونظم الجواهر. ولا يخفى أن أرسطو أشار إلى أن المحاكاة تختلف من إنسان لآخر، ومن فن لآخر من حيث:

(1) المادة : ويعني بها مادة المحاكاة سواء كانت حرفة يدوية، أو موسيقى، أو رسم، أو شعر.

(2) الموضوع : وتحدث أرسطو عن الكوميديا، والملحمة والتراجيديا.

(3) الطريقة : وعنى بها الطريقة التي يستعملها الإنسان في المحاكاة، ولها علاقة بالعنصرين السابقين، كتحويل الخشب إلى منضدة، اللعب على القيثارة. والصفى فى الناي، والألوان فى الرسم، والوزن والعروض واللغة فى الشعر. (2)

وإن اختلفت طريقة حديث أفلاطون وأرسطو عن المحاكاة عن النقاد العرب فى حديثهم عن التشبيه - لأن الأولين عاشا فى زمن متقدم جدا وفى حضارة تختلف شكلا ومضمونا عن الحضارة العربية - فإن تركيز نقادنا العرب على بعض الجوانب فى التشبيه كالحسية مثلا، وحديثهم عن الشعر وتشبيهه بالصناعة، والشاعر بالصانع يكشف مدى تأثيرهم بالنقد اليونانى. وابن طباطبا واحد منهم.

(1) عصام قصبجي: أصول النقد العربى القديم ، ص141.

(2) أرسطو: فن الشعر، ص56.

وفي الأخير يمكن القول إن ابن طباطبا كانت لديه العديد من المرجعيات التي اجتمعت لتكون كتابه "عيار الشعر" منها ما كان تراثيا ومنها ما كان دينيا، ومنها ما كان فلسفيا، وفي كل هذا كانت لديه وجهات نظر خاصة من قبيل الإبداع الشخصي وفي مواطن كثيرة جعلته مبدعا، وخارجا عن مألوف نقد العرب آنذاك وجعلت منه ناقدا متبعا في العديد من القضايا ومن طرف العديد من النقاد.

الفصل الثاني

النص وملامحه الأسلوبية في عيار الشعر

I - ملامح النص في عيار الشعر:

1- مفهوم النص

2- المصطلحات الدالة على المدلول:

1-2 النظم

2-2 النسيج

II - ملامح النص الأسلوبية في عيار الشعر:

1- المصطلحات الدالة على الأسلوب:

1-1 اللفظ

1-2 المنهج / المذهب

2 - محددات الأسلوب عند ابن طباطبا:

1-2 الأسلوب اختيار

2-2 الأسلوب إضافة

2-3 الإنزياح (l'écart)

2-4 التناسل (l'intertextualité):

أولا - مفهوم التناسل:

أ - لغة

ب - اصطلاحا

ج - التناسل عند النقاد الغربيين

ثانيا - التناسل في عيار الشعر

1. ملامح النص في عيار الشعر :

1 - مفهوم النص :

من أول الكتاب يبدو ابن طباطبا على وعي كبير بضرورة وضع مفهوم متكامل للشعر، حين وسم كتابه "بـعيار الشعر"، وقدّم نصا نقديا مطولا يوحى بتجذّر مفهوم النص عنده، رغم قدم العهد، وبكتابة « نظرة مهمة وأصل من أصول التفكير النقدي [...] في تاريخ الشعر العربي، والنظرية الشعرية عنده، لأنه و كما هو واضح من عنوان كتابه يريد أن يضع معيارا تقوم الدراسة على ضوئه في تحديد النص الأدبي ». (1)

ويظهر اهتمام ابن طباطبا بالنص و تمفصلاته من خلال قوله: « فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخّض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثرا، وأعدّ له ما يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه، والقوافي التي توافقه، والوزن الذي يسلس له القول عليه، فإذا اتفق له بيت يشاكل المعنى الذي يرومه أثبته وأعمل فكره في شغل القوافي بما تقتضيه من المعاني على غير تنسيق للشعر أو ترتيب لفنون القول فيه، بل يعلق كل بيت يتفق له نظمه على تفاوت ما بينه وبين ما قبله، فإذا كملت له المعاني وكثرت الأبيات وفّق بينها بأبيات تكون نظاما لها، وسلكا جامعا لما تشتّت منها، ثم يتأمل ما قد أداه إليه طبعه ونتجته فكرته، فيستقصي انتقاده ويرمّ ما وهى منه، ويبدّل بكل لفظة مستكرهة لفظة سهلة نقية، وإن اتفقت له قافية قد شغلها في معنى من المعاني، واتفق له معنى آخر مضاد للمعنى الأول، وكانت تلك

(1) إبراهيم صدقة : النص الأدبي في التراث النقدي والبلاغي، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1،

2011، ص21.

القافية أوقع في المعنى الثاني منها في المعنى الأول، نقلها إلى المعنى المختار». (1)

يمكن تقسيم نصه هذا إلى ثلاث قضايا تكون عملية الإبداع / النص عند المبدع، وهي: (2)

1-1- صناعة النص عملية فكرية يتدخل فيها العقل.

2-1- النص (نظام) قائم على التنسيق والتماسك والترابط.

3-1- صانع النص هو أول قارئ له حيث يرم ما وهي منه ويبدل ويضيف، ويحذف ما يراه زائداً على النص.

1-1- صناعة النص عملية فكرية يتدخل فيها العقل:

في القضية الأولى تحدث ابن طباطبا على فكرة " تمخيص المعنى " فالمعنى ليس من السهولة بان يجده الشاعر، بل لابد من مخض ومخاض والمخض (3)- كما هو معروف- تحريك للشيء، كاللبن حتى تستخرج منه زبدته، ومخض المعنى في الذهن كأنه استخراج لأحسن ما فيه، أما المخاض (4) فهو الذي يصيب المرأة من وجع قبل الولادة، فالمخض والمخاض من سمات المبدع الجيد الذي تعتمل الفكرة في ذهنه، وبعد عناء ومكابدة يلقي بها، وكأن ابن طباطبا يقترب من خلال هذا من فكرة رولان بارث القائلة بتخلق النص وخلقه (5)، والتخلق هو المجال

(1) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص 43

(2) إبراهيم صدقة: النص الأدبي في التراث النقدي والبلاغي، ص 234.

(3) ابن منظور: لسان العرب، مج 6، مادة (مخض)، ص 26.

(4) المرجع نفسه، ص 26.

(5) إبراهيم صدقة: النص الأدبي في التراث النقدي والبلاغي، ص 235.

الكلمي الغريزي المائل في الذهن، والخلقة هي الظاهرة الكلمية المحسوسة من خلال الكتابة⁽¹⁾.

ومصطلح المخض مصطلح له دلالة عميقة إنه « فعل خاص يقوم به صانع النص، إنه مكابدة ذاتية يعيشها الأديب فترة أوفترات معينة من الزمن، ولا تتلاشى هذه المكابدة إلا بعد ما يعانيه؛ أي بعد أن يصبح المعنى نصاً أدبياً ذا شكل معين، فالمخض يعني انبناء النص؛ أي لحظة الكتابة أو الولادة⁽²⁾ ».

إن مصطلح المخض مصطلح نقدي استعمله ابن طباطبا ليوحي بأن عملية الإبداع هي عملية معقدة وصعبة، فالمعنى الشعري الذي ينبني عليه النص ليس مستباحاً ولا موجوداً، إنه معنى معقد، معنى هارب، والبال المعبر عنه أصعب من أن يوجد ليحدد أو يحمل هذا المعنى، وكأنه يقول بانفتاح النص من خلال تعدد معناه في ذهن صاحبه قبل أن يُقَيَّد بالكتابة.

2-1- النص (نظام) قائم على التنسيق و التماسك و الترابط:

أما القضية الثانية التي أولاها ابن طباطبا عناية لما لها من أهمية في بناء النص فهي قضية "النظام" إذ النص بالنسبة إليه نظام خاص، إنه نسيج، ورصف، وإسداء، وتبوير، وصياغة... ويتحقق هذا من خلال المطابقة أوالتناسب بين الألفاظ والمعاني (الدوال والمدلولات)، إنه إسقاط منه لسلم الاختيار على سلم التأليف، فلا يمكن أن يعبر الشاعر عن المعنى بعدة ألفاظ، إنه يعبر عن المعنى بما يناسبه من لفظ يختاره هو دون سواه عندما تعرض عليه الكلمات نفسها فيختار أحسنها، إنها "اللفظة التفوق"، فالنص ما هو إلا أسلوب خاص، وما الأسلوب إلا اختيار،

(1) محمد خير البقاعي: دراسات في النص والتناصية، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، 1998، ص37،38.

(2) إبراهيم صدقة : النص الأدبي في التراث النقدي والبلاغي، ص235.

والاختيار لابد أن يقوم على التناسب بين الألفاظ ومعانيها. لأن التناسب يحقق إيقاعا خاصا في النص، وهو من سماته الفنية وبه يكون النص أكثر تأثيرا في الملتقى.⁽¹⁾

والتناسب عند ابن طباطبا من السمات الضرورية في تكوين النص من خلال ثنائية اللفظ والمعنى"، إذ أن الأمر ليس محصورا في اللفظ وحده، أو المعنى وحده، بل من خلال التناسب الذي يحقق النظم أو النظام. ومن خلال تحقق هذا التناسب أو عدمه يكون الحكم على الجودة النصية من عدمها « والتناسب عند ابن طباطبا هو رديف للمشكلة والاعتدال». ⁽²⁾ حيث يقول: « للمعاني ألفاظ تشاكلها، فتحسن فيها وتقبح في غيرها، فهي لها كالمعرض للجارية الحسناء التي تزداد حسنا في بعض المعارض دون بعض» ⁽³⁾، ويقول أيضا عن الاعتدال: « وعلة كل حسن مقبول الاعتدال». ⁽⁴⁾

المشكلة والاعتدال عنصران يحققان التناسب بين اللفظ والمعنى، من حيث اقتضاء أحدهما للآخر، والمشكلة تكون من خلال الاعتدال في المعنى ويقصد به جانب التصوير والاعتدال كذلك في استخدام اللفظ المناسب للتعبير عن المعنى، وإحداث التأثير في الملتقى.

(1) حامد صالح خلف الربيعي: مقاييس البلاغة بين الأدباء و العلماء، معهد البحوث العلمية و إحياء التراث الإسلامي، جامعة أم القرى، مكة المكرمة، 1996، ص 197.

(2) رانية محمد شريف صالح العرضاوي: مكونات الإبداع في الشعر العربي القديم، ص 311.

(3) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص 46.

(4) المصدر نفسه، ص 53.

ويمكن تقسيم الثنائية التناسبية (من خلال اللفظ والمعنى) إلى خمس جهات⁽¹⁾: تناسب عقلي، وتناسب غرضي، وتناسب تصويري، وتناسب تداولي، وتناسب بيئي.

وعلى العكس من هذا إذا لم يتحقق التناسب بين اللفظ والمعنى تحصلنا على ضد التناسبية الأولى؛ أي (ثنائية لا تناسبية) وتتضمن أربع جهات: لا تناسب تخيلي، ولا تناسب إشاري، ولا تناسب ذوقي، ولا تناسب نظمي.

أولاً- الثنائية التناسبية:

وتحدث من خلال المشاكلة والاعتدال بين اللفظ والمعنى وتضم خمس جهات:

1- تناسب عقلي: ⁽²⁾ ويتم حسب وجهة نظر ابن طباطبا من خلال تعبير اللفظ عن المعنى الواقعي بتوفر عنصر الصدق، فكلما كان المعنى صادقا وعبر الشاعر عنه بألفاظ تعكس، وحمل اللفظ معنى أخلاقيا تحقق التناسب العقلي، حيث نجد أن ابن طباطبا أحصى العديد من المعاني الأخلاقية التي يستحب للشاعر أن يعبر عنها. ⁽³⁾

2- تناسب غرضي: ويتحقق ذلك من خلال تناسب الألفاظ والمعاني مع الأغراض المعدة لأجلها، كالمدح، والهجاء، والمراثي، والاعتذار، والغزل، والنسيب، إذ لكل غرض من الأغراض معانيه التي لا تكون لغيره، ولهذه المعاني ألفاظ دون سواها.

(1) رانية محمد شريف صالح العرضاوي: مكونات الإبداع في الشعر العربي القديم، ص311.

(2) المرجع نفسه، ص312.

(3) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص50، 51.

3- تناسب تصويري: لابد من الموافقة بين المعنى والصورة المعبر عنها، إذ هي تأكيد لهذا المعنى، ويكون ذلك خاصة في التشبيه، حيث كلما توفر « في الشيء المشبه به بالشيء معنيان أو أكثر قوي التشبيه، وتأكد الصدق فيه». (1)

4- تناسب تداولي: (2) ويدخل في هذا النوع قضية السرقات الشعرية، فهناك معان متداولة بين الناس، ولا حق للمؤلف فيها، ولكن لا بأس من استعمالها لأنها تحقق التناسب وتدعم النص، وهناك معان متداولة عند الشاعر ذاته، إذ المعاني المشتركة نوعان: جماعية وذاتية، الجماعية هي الشائعة، والذاتية هي ملك للشاعر بعد انفراده بحسن توليدها وإبداعها.

5- تناسب بيئي: (3) ويمكن في حديث الشاعر في نصه عن معان تناسب البيئة التي يعيش بها، كما أنه يستعمل لغة تتواءم والقوم الذين يخاطبهم أو المتلقين بصفة عامة، وهنا يركز ابن طباطبا على فكرة المقام، حيث يقول: « وكذلك الشاعر إذا أسس شعره على أن يأتي فيه بالكلام البدوي الفصيح لم يخلط به الحضري المولد، وإذا أتى بلفظة غريبة أتبعها أخواتها وكذلك إذا سهل ألفاظه لم يخلط بها الألفاظ الوحشية النافرة الصعبة القياد». (4)

في هذا النص يطلب ابن طباطبا من الشاعر بأن يستعمل أسلوبا واحدا في نصه وأن يخاطب كل قوم بمقدار ما يفهمونه من المعاني والألفاظ.

هذه أنواع التناسب الخمسة التي قصدها ابن طباطبا في حديثه عن النص الذي تكونه ألفاظ ومعان، ولكي يؤدي هذا النص دوره للتأثير في المتلقي لابد من

(1) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص54.

(2) من التداول أي كثرة الاستعمال.

(3) رانية محمد شريف صالح العرضاوي: مكونات الإبداع في الشعر العربي القديم، ص313.

(4) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص54.

توفر هذه التناسبات، وإذا نقصت واحدة منها حدث خلل في بناء النص « ولعل عناية ابن طباطبا ببناء النص تظل جهداً متميزاً في التراث النقدي العربي تستحق التقدير والدرس والعناية». ⁽¹⁾ فهو من النقاد الفطنين اللذين يحاولون إبراز أهم القضايا والدفاع عنها، وتقديم كل الحجج والأدلة للبرهنة على أهميتها ووجودها، وهو حال قضية "النص" الذي شغل الكثيرين.

ثانياً- الثنائية اللاتناسبية:

وتحدث عندما لا يتحقق التناسب السابق، وتتضمن أربع جهات: ⁽²⁾

1- لا تناسب تخيلي: وهو عكس التناسب العقلي، فالشاعر قد يستعمل التخيل ويغرق فيه، فيبتعد بذلك عن الصدق، وعن المعنى الأخلاقي الذي أكد عليه ابن طباطبا، ويظهر هذا اللاتناسب التخيلي في خمسة أشكال:

1-1- الأبيات التي أغرق قائلوها في معانيها: ⁽³⁾ والمقصود بالمعاني "الصورة الفنية"، وكذا المعاني الفلسفية الصعبة، أو استعمال الخيال.

2-1- الشعر الحسن اللفظ الواهي المعنى: ⁽⁴⁾ ووهيه يحدث بمباعدته الصدق المعنوي، والمعنى الأخلاقي، رغم جمال اللفظ أو الصياغة.

(1) عبد الجليل هنوش: ابن طباطبا العلوي والتصور التداولي للشعر، حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية، دورية علمية محكمة، مجلس النشر العلمي، جامعة الكويت، الرسالة 168، الحولية 21، 2000، 2001، ص31.

(2) رانية محمد شريف صالح العرضاوي: مكونات الإبداع في الشعر العربي القديم، ص314.

(3) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص86.

(4) المصدر نفسه، ص119.

1-3- عدم تناسب اللفظ مع المعنى: ⁽¹⁾ والمقصود باللفظ الصورة التي لا تتناسب مع المعنى رغم جمال هذه الصورة مما يحدث خلا في الفهم.

1-4- الشعر الصحيح المعنى الرث الصياغة: ⁽²⁾ حيث تبقى المعاني عارية تطفو على سطح العقل حتى تجد لها ألفاظا مناسبة تخرج بها إلى الوجود، غير أن عدم نجاح هذه العملية؛ أي غياب البناء التصويري الجيد يشرح النظام/ النص.

1-5- الأبيات التي زادت قريحة قائلها على عقولهم: ⁽³⁾ العقل هو المعيار الذي تقاس به الأشياء عند ابن طباطبا، وتجاوزه هدم للتناسب الذي يجب أن يتحقق في النص، وهذا النوع من الأبيات خارج على التناسب لأنه يحمل معان فانت درجات التخيل فيها حدود العقل.

2- لا تناسب إشاري: ⁽⁴⁾ ويحدث من خلال (التشبيهات البعيدة) ⁽⁵⁾ و(الشعر البعيد الغلق) ⁽⁶⁾، وذلك عندما يصل الشعر درجة الاستغلاق، والإشارة واللمح بدل الوضوح، ويؤدي هذا لإحداث اللاتناسب بين اللفظ والمعنى، وإبعاد المتلقي عن الفهم، ويكون ابن طباطبا بهذا من دعاة الوضوح التام في المعنى الشعري وهذا أمر يؤخذ عليه، حيث إن النص في النقد الحدائي أصبح لا يعتمد على الدلالة المباشرة والوضوح التام، بل يعتمد على التمعني أو التمدل، أي انفتاح النص وتعدد دلالاته، وربما اهتمام ابن طباطبا بالمتلقي والفهم جعله يقع في هذه الدائرة الضيقة عند حديثه عن المعنى.

(1) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص121.

(2) المصدر نفسه، ص124.

(3) المصدر نفسه، ص128.

(4) رانية محمد شريف صالح العرضاوي: مكونات الإبداع في الشعر العربي القديم، ص314.

(5) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص126.

(6) المصدر نفسه، ص158.

3- لا تناسب ذوقي: ⁽¹⁾ ويحدث حينما لا يعجب الناقد ابن طباطبا ببعض النصوص باعتماد ذوقه الخاص، أو اعتمادا على الذوق العام، ويبقى ذوقا فطريا غير معلل في كثير من الأحيان.

4- لا تناسب نظمي: ⁽²⁾ ويتعلق بعيوب النظم أو النسخ، وعندما يحدث خلل في مستويات النص كالمستوى النحوي، أو الودودي (وحدة القصيدة) خاصة.

ومن خلال ما تقدم ذكره حول ثنائية اللفظ والمعنى وما يحققه من تناسب في تكوين النص، وبالمقابل ما يحدثه اللاتناسب بين هذه الثنائية في خللة النص يمكن القول إن « ابن طباطبا في تعامله مع ثنائية اللفظ والمعنى يقترب كثيرا من التعامل الحديث مع النص باعتباره المادة المكتنزة في دلالة ألفاظها » ⁽³⁾.

ولم يكتف ابن طباطبا في حديثه عن بنائية النص بالحديث عن ثنائية اللفظ والمعنى، ووجوب تحقق التناسبية بينهما في عدة نواحي خاصة بتكوين النص، بل قد تطرق إلى قواعد أخرى لابد من إتباعها أو توفرها، منها شكل القصيدة الذي لابد أن يكون مناسبا لمضمونها، وهو الوزن الخارجي، وكذلك تسلسلها في أبيات يأخذ بعضها برقاب بعض في تشاكل وتناسب.

إن طريقة بناء النص شعريا كان أم نثريا هي واحدة من حيث التنسيق والترتيب، ويشبه الناقد الشعر في ترابطه وتماسك أجزائه بالخطب والرسائل، وإن ركز على هذا التشابه « فإنه لم يقد بتوضيح هذا التماثل الذي يجمع بين الشعر والرسائل » ⁽⁴⁾ وفي ذلك يقول: « وأحسن الشعر ما ينتظم القول فيه انتظاما يتسق

(1) رانية محمد شريف صالح العرضاوي : مكونات الإبداع في الشعر العربي القديم ، ص315.

(2) المرجع نفسه، ص315.

(3) المرجع نفسه، ص315.

(4) إبراهيم صدقة: النص الأدبي في التراث النقدي والبلاغي، ص237.

به أوله مع آخره على ما ينسقه قائله، فإن قدم بيتا على بيت دخله الخل كما يدخل الرسائل والخطب إذا نُقِض تأليفها»⁽¹⁾. ويبدو أنه قصد بالتشابه بين الشعر والنثر خاصة الخطب والرسائل لما للشاعر فيهما من إحكام وصياغة، حيث لا بد على الشاعر أن يجعل من قصيدته «كلمة واحدة في اشتباه أولها بآخرها، نسجا، وحسنا، وفصاحة، وجزالة ألفاظ، ودقة معان، وصواب تأليف»⁽²⁾

وهذا الزخم المصطلحي من طرف الناقد: النسيج، الحسن، الفصاحة، الجزالة، التأليف، وكثير من المصطلحات الواردة في كتابه توحى بتخمر مفهوم النص/ الأسلوب في ذهن ابن طباطبا، كما تؤكد اشتغال الناقد «ببناء النص من حيث ترابط عناصره وتلاحمها وهو بذلك التفت إلى أهم ما يميز النص وأهم ما يحدد مفهومه»⁽³⁾.

وإذا كان ابن طباطبا في حديثه عن الائتلاف (اللفظ مع المعنى) قد تحدث عن أقسام الشعر، وهي عديدة، إلا أنه أوجزها في نوعين مهمين، أحدهما في غاية الإحكام والتماسك، وثانيهما في غاية الهشاشة والهلالة، يقول: «فمن الأشعار أشعار محكمة متقنة، أنيقة الألفاظ، حكيمة المعاني، عجيبة التأليف [...] ومنها أشعار مُوهة، مزخرفة عذبة تروق الأسماع والأفهام إذا مرت صفحا وإذا حُصِّلت وانتقدت بهرجت معانيها، وزيفت ألفاظها، ومجّت حلاوتها»⁽⁴⁾.

فالنوع الأول من الأشعار في غاية الإحكام، وأعجب التأليف، وإن نقضت وجعلت نثرا حافظت على معناها، أما النوع الثاني (وهو عكس الأول) فأشعاره قليلة

(1) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص 167.

(2) المصدر نفسه، ص 167.

(3) عبد الجليل هنوش: ابن طباطبا العلوي و التصور التداولي للشعر، ص 32.

(4) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص 45.

الإحكام وقليلة السبك والتماسك، وإذا نقضت ذهبت حلاوة ألفاظها وجودة معانيها، وبذلك فالنص الأدبي عند ابن طباطبا « نوعان: نص آني، ونص خالد، وسبب خلوده معانيه، هذا الإحكام هو الذي يجعل الأجيال تبقى تردده [...] وأما النص الآني فهو الذي يسلك فيه منشؤه طريقة التمويه والتزييف والزخرفة اللفظية دون طائل من ورائها؛ أي هو الذي تتفاوت فيه وحداته الصغرى الدالة».⁽¹⁾

وبذلك فالتماسك سمة من سمات النص الأدبي الخالد، الذي تنطبق دواله على مدلولاته، أو يتفق فيه المعنى مع اللفظ الذي يناسبه، ويحسن المبدع اختيار ألفاظه للتعبير عن معانيه بأحسنها وأكثرها تأثيراً، إنه لا يعبر بأي نوع من الألفاظ، وبالتالي فهو يختار ما يراه أقوى لعكس المعنى، لا يختار أشرقها أو أحلاها، بل يختار أكثرها تلاؤماً مع المعنى لتأدية المطلوب، وكأنه يذهب إلى القول كما قال، رولان بارث (Rolan Barthes)⁽²⁾ بنصي المتعة واللذة، إذ لا يكفي أن يكون النص نص "لذة" بل لابد أن يكون نص "متعة"، والفرق بينهما أن الأول آني يزول تأثيره بمجرد الفراغ منه، أما الثاني فإنه خالد يظل تأثيره عبر الزمن رغم تباعد زمن قراءته.

هذا بالنسبة للقضية الثانية وهي أن النص عبارة عن نظام يقوم على التماسك والتتسيق والترابط.

(1) إبراهيم صدقة: النص الأدبي في التراث النقدي و البلاغي، ص 239.

(2) رولان بارث: لذة النص، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، (دب)، ط2، 2002، ص 10.

3-1- المبدع أول قارئ للنص:

والقضية الثالثة برزت في قوله: « ثم يتأمل (أي المبدع) ما قد أداه إليه طبعه، ونتجته فكرته، فيستقصي انتقاده، ويرمُّ ما وهى منه»⁽¹⁾، فالشاعر لابد عليه أن يتأمل شعره، وينقده بذوقه الخاص حتى يخرج منه أحسن إخراج يليق بالمتلقي، وقضية تنقيح الشعر من أكبر القضايا المهمة التي ستعرض لها في حديثنا عن التلقي.

وقول ابن طباطبا بمصطلح "التأمل" له دلالاته التي تعني النظر الدقيق، وذلك باستعمال البصيرة الناقدة « وقد أشار (ايزر) إلى أن الأديب هو الإنسان الوحيد الذي يمكنه أن يقوم بعملية الإنتاج والقراءة المثالية معا، لأنه وهو يعيد قراءة ما كتب يقوم برباط حقيقي بين ما يحسه و يريد التعبير عنه»⁽²⁾.

وبهذا يكون الناقد قد تحدث عن ثلاث قضايا مهمة مكونة للنص هي: تمخيض المعنى، والنص عبارة عن "نظام خاص"، وقضية "المبدع أول ناقد أو قارئ لنصه"، وعلى ما تبدو عليه اللغة النقدية البسيطة لابن طباطبا في حديثه عن قضية "بناء القصيدة"، إلا أنه يصيب، ويحسن اختيار المصطلحات التي تعبر عن فهمه الخاص والمميز للنص كنظام وأسلوب خاص.

2/ المصطلحات الدالة على المدلول النص:

استعمل الناقد مصطلحات كثيرة في كتابه "عيار الشعر" توحى بتخمر مفهوم النص كونه أسلوبا خاصا كما توحى بتجذر المصطلح النقدي عند ابن طباطبا،

(1) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص43.

(2) إبراهيم صدقة: النص في التراث النقدي و البلاغي، ص240.

حيث كان على وعي معرفي كبير؛ أهله لاستعمال المصطلح بشكل صائب ومعبر على ذوقه و فكره النقدي في آن واحد.

2-1- النظم:

النظم مصطلح ركز عليه الناقد في بداية كتابه، و إن له مرجعية دينية تتعلق بإعجاز القرآن، وابن طباطبا- كما سبق ذكره- كان متأثراً بالجو الذي ساد في القرنين الثالث والرابع هجريين والدراسات التي قدمت حول إعجاز القرآن⁽¹⁾، حيث ربط هؤلاء الدارسين النظم بإعجاز القرآن، والمصطلح « نما وازدهر في بيئات المعتزلة على لسان الجاحظ »⁽²⁾

والنظم يعني النظام، كما يعني الوزن الموسيقي الذي يجمع بين الأجزاء، لكن الواضح أن ابن طباطبا لم يعن بالنظم الوزن العروضي فقط، بل عنى به سمة بلاغية تدل على التماسك والتلاحم بين أجزاء القصيدة، ومكوناتها، وهي سمة مميزة للشعر والنظم في اللغة: « التأليف، نظمه ينظم نظاماً ونظاماً، ونظمه فانظم وتنظم، ونظمت اللؤلؤ أي جمعته في السلك، والتنظيم مثله، ومنه نظمت الشعر ونظمتها، ونظم الأمر على المثل، وكل شيء قرنته بآخر أو ضمنت بعضه إلى بعض، والنظام ما نظمت فيه الشيء من خيط وغيره، وكل تسمية منه وأصل، و نظام كل أمر ملاكه والجمع أنظمة وأناظم ونُظم ».⁽³⁾

(1) منهم: الفراء (-207هـ) (معاني القرآن)، أبو عبيدة (-209هـ) (مجاز القرآن)، ابن قتيبة (-276هـ) (مشكل القرآن)، الرماني (-374هـ) (النكت في إعجاز القرآن)، الخطابي (-388هـ) (بيان إعجاز القرآن)، الباقلاني (-403هـ) (إعجاز القرآن) ... وغيرها من الدراسات.

(2) أحمد يوسف علي: نظرية الشعر، رؤية الناقد قديم، ص7.

(3) ابن منظور: لسان العرب، مج6، مادة (نظم)، ص213.

النظم إذن خاص بالشعر، وهو ميزانه كما هو خاص بطريقة الكتابة، وهي خاصة أسلوبية بحيث ينظم الشاعر أفكاره في ألفاظ ووزن وقافية ملائمة، ويحسن الجمع بين هذه الخصائص، كما يحسن ترتيبها ويعمل على تلاحمها، فيقرن الشطر بشطره، والبيت بأخيه حتى تكتمل القصيدة، فالنظم هو التأليف، والعناصر التي تستعمل في العملية اللغوية حتى يكون الكلام حسنا، ويمكن إجمال هذه العناصر في: (1)

1- حسن الاختيار لأصوات الكلمة /الألفاظ.

2- أن تكون الكلمة دالة في ذاتها/ حسن التعبير.

3- أن تتعلق الكلمة بما يجاورها و ترتبط بها دلاليا/ التعلُّق.

4- مراعاة الموقعية(الجانب التركيبي).

5- مراعاة المعنى السطحي المباشر/غير المنزاح، والمعنى العميق/المنزاح.

واستعمل ابن طباطبا مصطلح النظم- و إن لم يصرح بمفهومه - فإنه عنى به ضمنيا « طريقة بناء الجملة العربية وتتاسق الكلمات حيث هي مجتمعة لإعطاء دلالة خاصة ومعينة ». (2)

ومن بداية الكتاب يلحظ القارئ اهتمامه بهذا المصطلح حيث يقول: « فهمت -حاطك الله- ما سألت أن أصفه لك من علم الشعر، و السبب الذي يتوصل به إلى نظمه». (3)

(1) صالح بلعيد: نظرية النظم، دار هومة، بوزريعة، الجزائر، ص93.

(2) أحمد يوسف علي: نظرية الشعر، رؤية لناقد قديم، ص7.

(3) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص41.

فالنظم يعني الطريقة التي يتوصل بها إلى قول الشعر، والعروض جزء منه فقط، وحين قال ابن طباطبا بأن الشعر "كلام منظوم" جعل من النظم الخصوصية التي تفرقه عن النثر، والشعر لا يفترق عن النثر في خصوصية الوزن بل هناك سمات أخرى تجعل من الكلام شعرا، فقد يكون الكلام موزونا لكنه لا يدخل في إطار الشعر. ويذهب "جان كوهين" إلى القول بأن « الفرق بين الشعر والنثر فرق ذو طبيعة لغوية؛ أي شكلية، وهو فرق لا يوجد في جوهر الرنين الصوتي ولا في الجوهر الفكري، ولكن في طبيعة العلاقات الخاص الذي توجده القصيدة بين الدال والمدلول من جهة و بين المدلولات بعضها وبعض من جهة أخرى ». (1)

وبعد تعريفه للشعر، يعرض الناقد لأدوات الشعر التي يجب أن تتوفر « قبل مراسه وتكلف نظمه » (2). ومن لم تتوفر لديه أداة من هذه الأدوات، بان الخل فيما ينظمونه (أي الشعراء)، وإذا توفرت صارت القصيدة « كالسبيكة المفرغة، والوشي المنمنم والعقد المنظم ». (3)

وحديث الناقد عن أدوات الشعر التي تكوّن ثقافة الشاعر، يلخص كل ما يتعلق بالعملية الإبداعية، وهي عوامل ذاتية (الطبع)، وعوامل خارجية (الاكتساب) أو (الثقافة)، والكتاب بأكمله هو حديث عن عملية الإبداع/الشعر (النص) وخصائصه الأسلوبية.

ويشبه الشعر بالعقد المنظم لانتظام أبياته وتوافق شكله ومضمونه في بناء كلي، ثم يكمل ابن طباطبا حديثه عن صناعة الشعر، وعن ضرورة ترتيب الأبيات،

(1) جون كوهن: النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر، اللغة العليا، تر: أحمد درويش، ج1، دار غريب، القاهرة، 2000، ص233.

(2) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص41.

(3) المصدر نفسه، ص42.

بحيث يجب على الشاعر أن « يعلّق كل بيت يتفق له نظمه على تفاوت ما بينه وبين ما قبله، فإذا كملت له المعاني وكثرت الأبيات، وفق بينها بأبيات تكون نظاما لها». (1)

يعني "النظام" البناء الكلي للقصيدة، وتعليق البيت بما قبله وبعده، كما يخص بناء الأبيات فيما بينها. ويشبه ابن طباطبا في الموضع نفسه الشاعر "بناظم الجوهر"، وبما أن الشعر كالعقد المنظم، فالشاعر ناظم لهذا العقد، وجودته تكمن في مدى براعة هذا الناظم وهو الشاعر.

لابد أن الناقد وسع دائرة النظم، وعنى به أيضا ضرورة الملاءمة والمواءمة بين الشكل والمضمون والجمع بينهما من خلال بناء منطقي. ويتعلق النظم أيضا بالألفاظ يقول: « والشعراء في عصرنا إنما يثابون على ما يستحسن من لطيف ما يوردونه من أشعارهم، وبديع ما يغربونه من معانيهم، وبلغ ما ينظمونه من ألفاظهم». (2)

فالألفاظ والمعاني وطريقة الجمع بينها (النظم)، هي عناصر أساسية في العمل الأدبي، وتعمل ككل في نسيج الشعر، والنظم هو النسيج حيث يعطف الناقد مصطلح النسيج على النظم في قوله: « تحسين نسجه وإبداع نظمه». (3) مما يوحي بترادف المصطلحين عنده.

(1) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص 43.

(2) المصدر نفسه، ص 47.

(3) المصدر نفسه، ص 44.

ويشير إلى النظم في حديثه عن "الأشعار المحكمة المتقنة، المستوفاة المعاني، الحسنة الرّصف، السلسلة الألفاظ التي قد خرجت خروج النثر سهولة وانتظاما، فلا استكراه في قوافيها، ولا تكلف في معانيها، ولا عي لأصحابها فيها".⁽¹⁾

وتركيز ابن طباطبا على النظم جعله يؤكد على ضرورة المشاكلة بين الألفاظ والمعاني، والمشاكلة بين الألفاظ تكون من خلال (العدد) أو التشاكل بين المعطوف والمعطوف عليه في العدد، يقول ابن طباطبا تعليقا على أبيات الأعشى: « وفيها خلل ظاهر ولكنها بالإضافة إلى سائر الأبيات نقية بعيدة عن التكلف، والذي يوجبه نسج الشعر أن يقول: "يا ربّ جنبّ أبي الإلتاف والأوجاع" أو "التلف والوجع". »⁽²⁾

ويظهر ذلك في البيت الأول من الأبيات الستة التي أعجب بها الناقد- والقصيدة تتألف من ستة وسبعين بيتا- يقول الأعشى في هذا البيت:⁽³⁾

تَقُولُ بِنْتِي وَقَدْ قَرَّبْتُ مُرْتَحِلًا يَا رَبِّ جَنْبَ أَبِي الْإِتْلَافِ وَالْوَجَعَا

استبدل الشاعر (الوجعا) بالأوجاع، وكان الأولى به أن يشاكل بين الإلتاف والأوجاع، فيفرد الإلتاف فيقول: "التلف" و"الوجعا" أو يجمع "الوجعا" فيقول: "الإلتاف" و"الأوجاع"، وبهذا يشاكل بينهما دلاليا وصرفيا؛ دلاليا من حيث العدد (مفرد+مفرد) أو (جمع+جمع)، وصرفيا من حيث تشاكل الصيغ الصرفية (الفعل) أو (الأفعال) (التلف والوجعا) أو (الإلتاف والأوجعا).

وإن كان إصرار ابن طباطبا على النظم جعله يؤكد على ضرورة المشاكلة بين المفردتين، فإن هناك من يرى أن الشاعر قصد من كلمة (الإلتاف)- وليس الإلتاف

(1) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص89.

(2) المصدر نفسه، ص110.

(3) المصدر نفسه، ص110.

كما وردت في تحقيق محمد زغلول سلام- مصدرا للفعل (أُتلف) وبذلك تكون كلمة (إِتلاف) منسجمة مع كلمة (الوجع) التي هي مصدر أيضا، وهذا لا يعد عيبا لأن ذلك مذكور في القرآن الكريم، كما في سورة النحل⁽¹⁾، يقول تعالى: (أَوَلَمْ يَرَوْا إِلَى مَا خَلَقَ اللَّهُ مِنْ شَيْءٍ يَتَفَيَّؤُا ظِلَالُهُ عَنِ الْيَمِينِ وَالْشَّمَائِلِ سُجَّدًا لِلَّهِ وَهُمْ دَاخِرُونَ ﴿٤٨﴾) (2).

وبنّيه مرة أخرى على ضرورة النظم، ويقرنه بالمعاني في قوله: « وينبغي للشاعر أن يتأمل تأليف شعره، وتنسيق أبياته، ويقف على حسن تجاورها أو قبحه، فيلائم بينها لتنظم له معانيها ويتّصل كلامه فيها».⁽³⁾

النظم يرتبط بالمعاني، كما يرتبط بالألفاظ، ويعني النظم اتساق أبيات القصيدة فأحسن الشعر « ما ينتظم فيه القول انتظاما يتّسق به أوله مع آخره، على ما ينسّقه قائله».⁽⁴⁾

ويربط بين النظم و"الاتّساق" و"التنسيق"؛ أي الترتيب وحسن الربط بين الأجزاء، وحسن الابتداء والاختتام « ومن الجدير بالملاحظة أن حديث ابن طباطبا عن النظم والنسج يعد بحق إرهادا قويا لنظرية النظم الجرجانية».⁽⁵⁾

ويتجلى الاتفاق والتقاطع بين الناقلين، في قول عبد القاهر الجرجاني عن النظم: « وأما نظم الكلم فليس الأمر فيه كذلك، لأنك تقتفي في نظمها آثار

(1) معنوقة جابر المعطاني: معايير الشعر عند ابن طباطبا، ص86.

(2) النحل/48.

(3) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص165.

(4) المصدر نفسه، ص167.

(5) عبد القوي الأعلامي: مفهوم النسيج في كتاب عيار الشعر لابن طباطبا، منتدى الدراسات النقدية والبلاغة: <http://alalamy.hooscs.com> تاريخ: 15012012. الساعة: 09:00.

المعاني، وترتيبها على حسب ترتيب المعاني في النفس»⁽¹⁾.

وحديث ابن طباطبا والجرجاني يتقاطع مع الشعرية الحدائثة التي ارتبطت بما سمي عند نقادنا القدماء بالنظم، الذي وجد عند ابن طباطبا من خلال تفرقه « بين الشعر واللاشعر أو النثر [...] الذي عنى عنده (الوزن) وتارة أخرى يعني أعلى درجات البلاغة وانتظام المفردات والألفاظ داخل الجمل واتساقها وانسجامها»⁽²⁾.

ليس الغرض من نظم الكلم أن تتوالى الألفاظ في النطق، بل لابد أن تتناسق دلالاتها وتتلاقى معانيها على الوجه الذي يرتضيه العقل كونه مسير العملية الإبداعية، وابن طباطبا والجرجاني النقيا في الإلاحاح على فكرة النظم من خلال الجمع بين الألفاظ والمعاني.

سَبَقُ ابن طباطبا يبدو واضحا لمصطلح النظم، وإن لم يطوره كما فعل عبد القاهر الجرجاني بعده، غير أن ابن طباطبا ركز كثيرا على المصطلح، حيث ذكره بمشتقاته حوالي ثماني عشرة مرة. كما ذكر مترادفاته كالنسيج والصياغة والوشى، والسدى والتتبير، وغيرها من المصطلحات التي تصب في مصب النظم.

ويبدو أنَّ الناقد كان على علاقة كبيرة بفكرة إعجاز القرآن، وتأثره به وإلحاحه الشديد على الشاعر بأن يحسن نظم شعره احتذاءً واقتداءً بالنص القرآني وبإعجاز نظمه، لأنه أرقى ما يمكن أن يحتذى به، وأبلغ أسلوب يمكن أن يحاكي.

2-2- النسيج:

نظر النقاد العرب إلى الشعر على أنه صناعة من الصناعات فشبهوه بالنجارة والصياغة والصباغة والنسيج، وابن طباطبا يتحدث عن مصطلح النسيج،

(1) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص 49.

(2) محمد عبد المطلب: قضايا الحدائثة عند عبد القاهر الجرجاني، لونجمان، مصر، ط 1، 1995، ص 88.

ويقرنه بالنظم والتنسيق، فالشاعر ناظم كناظم الجواهر، كما يقرنه بالصياغة، فيشبه الشاعر بالنساج «الحاذق الذي يفوّف وشيه بأحسن التفويق، ويسديه وينيرّه ولا يهلهل شيئاً منه فيشينه، وكالنقاش الرفيق الذي يضع الأصباغ في أحسن تقاسيم نقشه، ويشبع كل صبغ منها حتى يتضاعف حسنه في العيان، و كناظم الجواهر الذي يؤلف بين النفيس والتمين الرائق، ولا يشين عقوده بأن يفاوت بين جواهرها في نظمها وتنسيقها»⁽¹⁾.

فالشعر نسج والشاعر نسّاج حاذق يفوق وشيه « والفوف ثياب رقاق من ثياب اليمن موشاة، وبرد مفوّف؛ أي رقيق، والفوف الزهر شبهه بالفوف من الثياب تتسجه الدّبور إذا مرّت به»⁽²⁾.

فالشاعر يرقّق شعره ويزينه، والوشي من الثياب معروف و يكون من كل لون، والوشي في اللون خلط لون بلون، وكذلك في الكلام، يقال: وشيت الثوب أشيه وشيا وشية ووشيته توشية، والحائك واشٍ يوشّي الثوب وشيا؛ أي نسجا وتألّيفا.⁽³⁾

الشاعر إذا نسّاج يفوّف وشيه، أي يزيّنه بأحسن الكلام، ويضم بعضه إلى بعض في حسن نظام وتألّيف، ثم يسديه وينيرّه ولا يهلهل شيئاً منه، والسدى من الثوب خلاف اللحمة، وهو ما يمد طولاً في النسيج، الواحدة سداة⁽⁴⁾، أما النير فهي الخيوط مع القصب⁽⁵⁾، ملفوفة عليه، ولا تسمى نيرا إلا وهي معه. ووظيفة النير المحافظة على خيوط السدى لتبقى منتظمة متناسقة حتى يسهل النسيج عليها، وكذلك الشاعر الذي يحسن الجمع بين أجود الألفاظ والمعاني، فلا يهلهل بناء

(1) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص43، 44.

(2) ابن منظور: لسان العرب، مج5، مادة (فوف)، ص171.

(3) المرجع نفسه، مج6، مادة (وشى)، ص447.

(4) ابن منظور: لسان العرب، مج3، مادة (سدا)، ص268.

(5) المرجع نفسه، مج6، مادة (نير)، ص286.

الشعر كما لا يهلهل النسيج ثوبه « إذا رَفَّق نسجه وخَفَّفه، وثوب هل وهلهل وهلهال وهلاهلهل مهلهل رقيق سخيف النسيج». (1)

يلتقي ابن طباطبا في قوله بأن الشعر نسيج والشاعر كالنسيج مع "رولان بارث" في قوله بأن النص (texte) ما هو إلا نسيج (tissu) يشبه نسيج العنكبوت (2)، وضعف هذه الصناعة؛ أي صناعة النسيج عند ابن طباطبا تجعل الشعر مهلهلا سخيلا، والهلهلة عكس الجزالة التي تتوفر في الشعر الجيد، وكلما توفرت مكونات هذه الصناعة (النسجية/الشعرية) جادت، وإن كانت مكونات النسيج هي الخيوط التي يتكون منها، والتي يحسن النسيج صنعها بإتقان، فإن مكونات الشعر هي مكونات أسلوبية لابد أن تتوفر فيه حتى تكمل جودته.

والشعر كالنسيج، وكالنقش أيضا، والنقش صنعة صعبة تتطلب الإتقان، حيث يصنع الصانع (النقاش) أصباغه برفق حتى يتضاعف حسنها عند الناظرين، والشاعر عليه أن يحسن وضع المحسنات المعنوية واللفظية في مكانها أيضا حتى يتضاعف جمال الشعر عند السامعين، وأخيرا يشبه الشاعر بناظم الجواهر الذي يؤلف بين أنفس الجواهر، من خلال الجمع بين أنفس الألفاظ والمعاني التي تجمع صفات الجودة، وينسجها تنسيقا مناسبا من مقدمة القصيدة حتى آخرها، في وحدة وتسلسل.

ويطلب من الشاعر أن يتبع أسلوبا واحدا في القول فهناك الأسلوب السهل والأسلوب الرصين الفخم، ومراتب الأسلوب تكون بحسب مراتب المخاطبين. (3)

(1) ابن منظور: لسان العرب مج6، مادة (هلهل)، ص350.

(2) رولان بارث: لذة النص، ص104.

(3) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص44.

إن التوفيق بين صور الأداء أو التعبير والطبقات الاجتماعية ضروري لأن الأسلوب أو النص يختلف حسب البيئات وحسب القراء، ولكل طبقة أسلوب، كما أن لكل مقام مقالا.

وذكر ابن طباطبا مصطلح النسيج عدة مرات، حيث ورد في حديثه مثلا عن "الأبيات المتفاوتة النسيج"⁽¹⁾، و"الأشعار الغثة المتكلفة النسيج"⁽²⁾ و"الشعر الرديء النسيج"⁽³⁾، و"الشعر المحكم النسيج"⁽⁴⁾.

ويمكن القول إن « حديث ابن طباطبا عن النسيج ومفهومه وأهميته ومجالاته، ومعايير يكرّس منه ناقدا شكلا فذا، وناقدا جماليا، فهو لم يهمل المعنى أو اللفظ (التركيب)، وإنما اعتنى بهما عناية فائقة ».⁽⁵⁾

لم يفرق ابن طباطبا بين اللفظ والمعنى، لأن النص عنده عبارة على نسيج تتواشج ألفاظه ومعانيه وتتقاطع لتشكله.

II. ملامح النص الأسلوبية في عيار الشعر:

استعمل ابن طباطبا مصطلحات معينة دون غيرها تدل دلالة واضحة على عنايته بالأسلوب كمفهوم وإجراء. وسنحاول عرض بعض المصطلحات التي عنت عنده الأسلوب، وكذلك اهتمامه ببعض الخصائص الأسلوبية وإن لم يستعمل

(1) ابن طباطبا: عيار الشعر ، ص81

(2) المصدر نفسه، ص105.

(3) المصدر نفسه، ص140.

(4) المصدر نفسه، ص141.

(5) عبد القوي الأعلامي: مفهوم النسيج في كتاب عيار الشعر لابن طباطبا.

<http://alalamy.hooscs.com> تاريخ: 2012/01/15. الساعة: 09:00.

المصطلح، لكنه فهم كنهه ومن بين المحددات الأسلوبية الواضحة في عيار الشعر: "الاختيار"، "الإضافة"، "الانزياح" و"التناص" كخصائص أسلوبية.

1/ المصطلحات الدالة على الأسلوب:

ومن بين المصطلحات التي استعملها ابن طباطبا و التي تداخلت مع مفهوم النص نجد:

1-1- اللطف:

من أهم المصطلحات التي دلت على مفهوم الأسلوب مصطلح (اللطف)، إذ تكرر ذكره في عيار الشعر في عدة مواضع، وكان يركز ابن طباطبا عليه إما بذكره أو بذكر مشتقاته الدالة عليه، وارتبط عنده بالاعتدال الذي لا جور فيه، إذ أن « كل حاسة من حواس البدن تتقبل ما يتصل بها مما طبعت له إذا كان وروده عليها ورودا لطيفا باعتدال لا جور فيه، وبموافقة لا مضادة معها»⁽¹⁾، حيث إن للأشعار الحسنة باختلاف أنواعها مواقع لطيفة عند الفهم. واللطف سمة أسلوبية يستعملها المبدع ليؤثر في المتلقي، الذي يميل إلى كل ما فيه رقة، والرقّة لا تعني هشاشة البناء بقدر ما تعني حسن استعمال الألفاظ للمعاني وتقريبها من فهم السامع(عقله) و(قلبه).

ويعلق الناقد على قصيدة "الأعشى" التي اقتصرها من خبر السموأل بقوله: « فانظر إلى استواء هذا الكلام، و سهولة مخرجه، وتمام معانيه، وصدق الحكاية فيه، ووقوع كل كلمة موقعها الذي أريدت له، من غير حشو مجتلب ولا خلل شاذ، وتأمّل لطف الأعشى فيما حكاه واختصره»⁽²⁾، واللطف قصد به الناقد الأسلوب

(1) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص52.

(2) المصدر نفسه ، ص85.

الذي استعمله الشاعر في حكاية تلك القصة بأبيات شعرية تتناسب مع ما أراده من معان، فكان كلامه مستويا ومخرجه في ذلك سهلا، ومعانيه تامة، وحكايته صادقة دون خلل أو حشو.

وذكر ابن طباطبا "التلطف" مع "اللفظ" في حديثه عن كيفية بناء الأشعار الجيدة التي لا تخلو من صدق فني أو حكمة مألوفة عند النفوس أو تشبيهات وصفات موافقة، أو تقريب بعيد، وصفات أخرى ملائمة يحسن الشاعر جمعها باللباسه لطيف الألفاظ لمعانيه، فيقرب بعيدا، ويبعد قريبا و يجلل لطيفا. (1)

وهذه أنواع من الأساليب التي يمكن أن يتبعها الشاعر حتى يستحسن تلقيا، فقد تستحسن الأشعار لاستعمال الشاعر أسلوب الصدق الفني فيها، أو لاحتوائها على معان قيمة نبيلة (حكمية/ أخلاقية) أو لتضمنها تشبيهات قريبة.

اللفظ والتلطف أسلوبان يتخذهما الشاعر إرضاءً للمتلقي، وبحثا عما يمكن أن يكون أحسن في نظره.

2-1- المنهج/المذهب:

يستعمل الناقد دوما المصطلحات القريبة من بعضها والمنتمية لحقل دلالي واحد لتأكيد أفكاره، حيث يقرن المنهج بالمنهاج، والسبيل والمسلك والمذهب. ويذكر مصطلح "مذهب" في إيراد أدوات الشاعر التي يعدّها قبل نظم الشعر يقول: «...»[...] والوقوف على مذاهب العرب في تأسيس الشعر والتصرف في معانيه و في كل فن قالته العرب فيه، و سلوك سبلها ومناهجها». (2)

(1) ابن طباطبا: عيار الشعر ، ص160.

(2) المصدر نفسه ، ص42.

لقد جمع الناقد بين مصطلحات ثلاثة وهي: "المذاهب"، "السبل" و"المناهج" وقصد بها الأساليب التي يتبعها الشاعر في الصفات والمخاطبات والحكايات والأمثال والسنن، والتصريح والتعريض والإطناب والتقصير والإطالة، والإيجاز واللفظ والخلابة وعذوبة الألفاظ وجزالة المعاني، وحسن الابتداءات وحلاوة المقاطع ومطابقة الألفاظ للمعاني في أحسن زيّ وأبهى صورة، وفي المقابل عليه أن يتجنب عكس هذه الأساليب وهي: سفساف الكلام، وسخافة اللفظ، والمعاني المستبردة، والتشبيهات الكاذبة، والإشارات المجهولة والأوصاف البعيدة والعبارات الغثة⁽¹⁾. وعلى وجوب إتباع الشاعر للأسلوب المناسب يقترح ابن طباطبا أن يسلك الشاعر « منهاج أصحاب الرسائل في بلاغاتهم وتصرفهم في مكاتباتهم، فإن للشعر فصولا كفصول الرسائل»⁽²⁾.

وإن شبّه ابن طباطبا الشعر بالرسائل فإنه لم يفصل في هذا التشابه، وربما يوحي هذا أنّه يضع في حسبانهِ معرفة المتلقي للتشابه بين الشعر والرسائل، الذي ربما يكون في التسلسل والوحدة اللذين حثّ عليهما، وكذا حسن التخلص من غرض لآخر بلا انفصال بين المعاني. وعلى الشاعر أن « يسلك المنهاج الذي سلكه الشعراء»⁽³⁾؛ أي يتّبع أسلوبهم، أو طريقتهم في الكتابة، لكن لابد عليه أن يبدع في المعاني، و يلبسها ما يناسبها من ألفاظ، ليختلف عن هؤلاء.

وقد وضع الناقد كتابا خاصا يساعد الشعراء -المحدثين- لحلّ الأزمة التي وقعوا فيها أسماء "تهذيب الطبع" و حتى « يرتاض من تعاطى قول الشعر بالنظر فيه»⁽⁴⁾ والاستفادة منه، لأنه كتاب يجمع أشعارا يمكن للشاعر أن يقتدي بها، مادام الشعر

(1) ابن طباطبا: عيار الشعر ، ص42.

(2) المصدر نفسه، ص44.

(3) المصدر نفسه ، ص45.

(4) المصدر نفسه، ص45.

احتذاء، والاحتذاء يكون بالشعر الجيد، ويكون بالشاعر المجيد لا بالشاعر المسيء، ولابد ألا يقع في نفس الشاعر « أن الشعر موضع اضطرار وأنه يسلك سبيل من كان قبله، ويحتج بالأبيات التي عيبت على قائلها، فليس يقتدى بالمسيء وإنما الاقتداء بالمحسن».(1)

ومصطلح "سبيل" يقصد به الأسلوب، كما أورد الناقد مصطلح "المذهب"، وإذا توَعَّر المعنى على المتلقي من خلال ما يرد عليه من أشعار، عليه أن يعود إلى سياقاتها التي وردت فيها حتى يفهم معانيها، يقول: « و ربما خفي عليك مذهبهم (أي الشعراء) في سنن يستعملونها بينهم في حالات يصفونها في أشعارهم فلا يمكنك استنباط ما تحت حكاياتهم ولا تفهم مثلها إلا سماعا، فإذا وقفت على ما أرادوه لطف موقع ما تسمعه من ذلك عند فهمك».(2)

واستعمال ابن طباطبا لمصطلح المذهب يدل دلالة واضحة « على نضج التفكير الأسلوبي، وأن ثمة إدراكا للتمايز في المفاهيم والمصطلحات حتى وإن لم يقصد النقاد القدماء الوقوف عندها بشكل محدد».(3)

يبدو أن ابن طباطبا أشار إلى فكرة مهمة، وهي فكرة السياق أو المرجع الذي يعتمد عليه المتلقي في فهم الشعر، ففهم شعر العرب الصعب أو المبهم يرجع إلى فهم السياق الاجتماعي الذي كَوَّنَه أو ورد فيه، وكأن الناقد يريد أن يلفت الانتباه إلى أن الأسلوب هو ما نرى العالم من خلاله ونستعمله كواسطة لنضع في الطبيعة كينونات لم تكن موجودة « و لذا فإننا عندما نتكلم هنا عن الأسلوب فإننا نتكلم أيضا عن

(1) ابن طباطبا: عيار الشعر ، ص47.

(2) المصدر نفسه، ص49.

(3) سامي محمد عبابنة: التفكير الأسلوبي، رؤية معاصرة في التراث النقدي و البلاغي في ضوء علم الأسلوب الحديث، جدارا للكتاب العالمي، عمان، الأردن، عالم الكتاب الحديث، إريد، لبنان، ط1، 2006، ص65.

أسلوب حضارة من الحضارات، وعن أسلوب عصر من العصور وعن أسلوب أمة من الأمم». (1)

ويؤكد ابن طباطبا مرة أخرى على هذا المعنى بقوله: « فإذا اتفق لك في أشعار العرب التي يحتج بها تشبيه لا تتلقاه بالقبول، أو حكاية تستغربها فابحث عنه ونقّر عن معناه، فإنك لا تعدم أن تجد تحته خبيئة إذا أثرتها عرفت فضل القوم بها». (2)

وأساليب العرب (مناهجهم وسبلهم ومذاهبهم) هي مرآة عاكسة لحياتهم وحضارتهم و طريقة عيشهم.

لقد تعددت المصطلحات التي أوحى بتخمر فكرة الأسلوب في ذهن الناقد، وكان أهمها (اللفظ، المنهج، السبيل والمذهب) غير أن هذه المصطلحات كانت تتداخل مع (النظم والنظام والنسج والصياغة والرصف) التي دلت على مفهوم النص، ورغم ما بين المصطلحات الدالة على "الأسلوب"، والمصطلحات الدالة على "النص" من تداخل حاولنا - قدر المستطاع - الفصل بينها فإذا كان النص نظام و نسج و صياغة فإن الأسلوب هو طريقة لإقامة هذا النظام على أكمل وجه وأبهى صورة بإتباع أفضل السبل والمناهج والمذاهب العربية الأصيلة ومحاولة النسج على منوالها و إضافة الجديد.

2/محددات الأسلوب عند ابن طباطبا:

تتحدد سمات الأسلوب عند الناقد وفق أربعة مسارات:

(1) منذر عياشي: « الأسلوبية و إشكالياتها » ثقافات، تصدرها كلية الآداب بجامعة البحرين، مؤسسة الرسالة، مملكة البحرين، ع4، خريف 2002، ص187.
(2) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص49.

2-1- الأسلوب اختيار:

ذهب ماروزو (MAROZEAU)⁽¹⁾ إلى أن الكاتب يختار ما من شأنه أن يخرج كتابته من الدرجة الصفر-الكتابة العلمية- إلى كتابة جمالية انزياحية ملفتة للانتباه بتمييزها الخاص.

والاختيار يعني أن اللغة تتيح للمبدع عدة (إمكانات)، فيما يختار هو ما يراه مناسباً، و يكون الاختيار حسب القدرة الإبداعية، ومعلوم أن الإبداع تختلف درجاته من مبدع لآخر، أو من شاعر لآخر، وحتى أن الشاعر الواحد يختلف شعره قوة وضعفاً حسب الظروف المهيأة أثناء الكتابة.

الشاعر إنسان موهوب يختلف عن غيره، حيث إن الإنسان العادي من شأنه أن يستعمل اللغة العادية المألوفة في مخاطباته ومعاملاته، أما الشاعر فشأنه شأن الرسّام الذي يرسم لوحة فنية رائعة الجمال ويختار من الألوان ما يعبر عن مشاعره، بحسن توظيفه اللغة، و بحسن الاختيار لكل ما يتعلق بالعملية الشعرية، وابن طباطبا تعرّض لمفهوم الاختيار كمحدد أسلوبى حينما فصل « خطوات عملية الإبداع الشعري، فهو وإن لم يسم الأسلوب مصطلحاً إلا أنّ فكره كان مشغولاً به ».⁽²⁾

وتظهر فكرة الاختيار عنده في قوله: « فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة محض المعنى [...] وبيدل بكل لفظة مستكرهة لفظة سهلة نقية، وإن اتفقت له قافية قد شغلها في معنى من المعاني واتفق له معنى آخر مضاد للمعنى الأول نقلها إلى المعنى المختار الذي هو أحسن، وأبطل ذلك البيت أو نقض بعضه، وطلب لمعناه

(1) محمد بن يحيى: محاضرات في الأسلوبية، مزوار، الوادي، الجزائر، ط1، 2010، ص79.

(2) المرجع نفسه ، ص82.

قافية تشاكله». (1) وقوله (المعنى المختار) يدل دلالة واضحة على أن الشاعر يختار معانيه، وألفاظه، وأوزانه وقوافيه.

بناء النص (القصيدة) يتم وفق الأسلوب، و هذا الأخير لا يتم بطريقة عادية وسهلة، بل يمرّ عبر خطوات، تكون أولها الفكرة نثرية لتنتهي إلى المرحلة الموسيقية، حيث تعرض المعاني نفسها من خلال الألفاظ على سلم الاختيار، ليختار الشاعر بموهبته وخبرته ما يراه ملائماً إذ أن المبدع « يؤلف نصّه على نسق معين مختاراً كلماته و عباراته و صيغته و إيقاعه، و شكله الفني من بين إمكانيات و احتمالات متعددة». (2)

الاختيار خاص بالشاعر لا دخل للمتلقّي فيه، غير أنّه يؤثر في ردة فعله بما يثيره فيه من تأثير و إمتاع على حدّ السواء.

2-2- الأسلوب إضافة:

يعني أن المبدع يضيف من السمات و الخصائص الأسلوبية ما من شأنه أن يميّز أسلوبه « وهذا يعني أن الأسلوب مجموعة من الخصائص أو السمات تزداد على لغة التواصل العادية». (3)

والشاعر عند ابن طباطبا يضيف بعض الخصائص التي تجلّ نصّه، وما تركيزه على عملية التنقيح إلا إشارة منه إلى ضرورة الإضافة ليحمل النص صفة الشعرية يقول: « فإذا ورد عليك الشعر اللطيف المعنى، الحلو اللفظ، التام البيان،

(1) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص43.

(2) موسى ربابعة: جماليات الأسلوب والتلقي، دراسات تطبيقية، دار جرير، عمان، الأردن، ط1، 2008، ص180.

(3) محمد بن يحيى: محاضرات في الأسلوبية، ص79.

المعتدل الوزن مازج الروح، ولاعم الفهم، و كان أنفذ من نفث السحر وأخفى ديبيا من الرقى وأشد إطرابا من الغناء، فسلّ السخائم، وحلّل العقد»⁽¹⁾.

وما تعليق الناقد على بعض الأبيات و استحسانه لها، و إعجابه بها إلا دليل على اهتمامه بعنصر الإضافة الذي يميز شاعراً عن آخر.

2-3- الانزياح (l'écart):

أهم خاصية قامت عليها الأسلوبية ظاهرة الانزياح، وقد اختلف مفهومه من ناقد لآخر، كما تعددت مصطلحاته، ولا نكاد نجد إجماعاً نقدياً على تعريف الانزياح، إلا في معناه البسيط والمتداول وهو "الخروج عن المألوف" لكن هذا المألوف يختلف عندهم. واللغة عند الأسلوبيين تنقسم إلى مستويين:

المستوى العادي والمستوى الإبداعي⁽²⁾، وتهيمن الوظيفة البلاغية على المستوى الأول، و تتجلى عند العرب في فن الخطابة التي هي أحد الفنون التي اشتهروا بها، إلا أنهم أدركوا الفرق بينها وبين اللغة الشعرية التي لها درجة عالية وخاصة بالشعر، ويظهر ذلك بوضوح في آرائهم النقدية، ومن ذلك ما رواه "المرزباني" من أنّ دعبلا الخزاعي كان يقول عن أبي تمام: « لم يكن أبو تمام شاعراً، وإنما كان خطيباً، و شعره بالكلام أشبه منه بالشعر».⁽³⁾

الملاحظ من هذه المقولة أن دعبلا كان ذواقاً للشعر، واستطاع بفضل ذلك أن يضع شعر أبي تمام في درجة الخطابة؛ أي النثر لأن شعره أشبه بالفلسفة، غير أن

(1) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص44.

(2) نور الدين السد: الأسلوبية و تحليل الخطاب، ج1، دار هومة، الجزائر، 2010، ص198.

(3) المرزباني: الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، ص344.

سرّ جمال شعره حتماً يكمن في ذاك الغموض الذي اتهم به، وكثرة انزياحاته، واستعماله للغة شعرية رصينة، كل ذلك جعل منه شاعراً متميزاً يصعب مراسه.

لغة النثر إذا لغة عادية، غير منزاحة، إنها لغة الاستعمال، أما الانزياح فمركزه اللغة الإبداعية التي لا تهدف إلى الإبلاغ فقط بل تقصد التأثير، وهنا يبدأ دور "الانزياح" كظاهرة أسلوبية متميزة، يستعمله الشاعر أو المبدع بالخروج عن الصيغ المستعملة والمألوفة (اللغة الميئة) ويستعمل لغة جديدة، ربما تكون عادية، لكن تركيبها غير عادي، وبهذا يدعو القارئ إلى التأمل أكثر، ومساءلة النصوص والجري وراء المعنى، لخلق فيه فكراً ووجوداً.

والنقاد و العرب أدركوا دور اللغة الشعرية، و فرّقوا بين الشعر والنثر، كما ميّزوا الشاعر عن الخطيب، كون الشعر يمثل المستوى الإبداعي، فيما تمثل الخطابة المستوى العادي. (1)

والانزياح عند العرب يبرز من خلال تفريقهم بين اللغة النثرية ولغة الشعر، أو بين الشعر والنثر، والخصوصيات المهيمنة على الشعر « وإذا كان العرب قد فرّقوا بين الشعر والنظم، فإنّ تمييزهم بين اللغة الشعرية ولغة النثر كان يستند إلى قانون الانزياح، لأن النثر هو الشائع فهو المعيار، والقصيدة انزياح عنه، ولكن هذا الانزياح يحمل قيمة جمالية». (2)

وظهر حديثهم عن الانزياح خلال حديثهم عن الضرورة الشعرية، حيث هي انزياح يخرج الشاعر من التقعيد الذي أسره به النحويون، فيستريح لنفسه خرق

(1) أحمد مبارك الخطيب: الانزياح الشعري عند المتنبي، قراءة في التراث النقدي عند العرب، دار الحوار،

سورية، ط1، 2009، ص44.

(2) المرجع نفسه، ص52.

القواعد النحوية لدواع فنية⁽¹⁾، ولكن ظل النقاد ينظرون للضرورة الشعرية بشيء من التحفظ حتى زمن المتنبي أين نضجت الفكرة « وصارت مقبولة نسبياً، ولكنها ظلت قضية»⁽²⁾. وكان المتنبي يؤكد على أنه يجوز للشاعر ما لا يجوز لغيره.⁽³⁾ لا لأنه مضطر إلى ذلك، بل لأنه يحب الاتساع والحذف والزيادة أو باختصار للتمييز عن الآخرين حين ينزاح عنهم.

ومصطلح الانزياح مصطلح غربي بماله من مرجعية عربية متجذرة، وبعد قاعدة متينة للدراسة الأسلوبية، فالأسلوب لا يبرز إلا بكونه انزياحاً.

وعلى الرغم من الاستعمال المصطلحي الواسع للتعبير عن الانزياح عند الغربيين، فإنهم أجمعوا ضمناً على اختيار كلمتي "انحراف" (Déviation) و"انزياح" (écart)، حيث تتقاطع اللغتان الفرنسية والانجليزية في استعمال المصطلح الثاني (écart).⁽⁴⁾

وقد عرف مصطلح الانزياح مداً وجزراً نقدياً، وإن كان يبدو من السهولة أن يعرف فهو من الصعوبة أن يقبض له على مسمى واحد، أو مفهوم واحد كذلك. ويمكن الرجوع بالكلمة (écart) - كما يرى يوسف وغليسي⁽⁵⁾ - في الفرنسية إلى القرن 12 م. وهي مشتقة من الفعل (écarter) ومعناه: الفسخ أو التقطيع، أو

(1) أحمد مبارك الخطيب: الانزياح الشعري عند المتنبي، قراءة في التراث النقدي عند العرب ، ص45.

(2) المرجع نفسه، ص50.

(3) القاضي الجرجاني: الوساطة بين المتنبي و خصومه، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، علي محمد البجاوي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ط1، 2006، ص373.

(4) يوسف وغليسي: « مصطلح الانزياح بين ثابت اللغة المعيارية و متغيرات الكلام الأسلوبية العربي»، علامات، ع 4، ج64، مج6، فبراير 2008، ص190، 189.

(5) المرجع نفسه، ص190.

التقسيم على أربعة، أو الطريق المتفرّع إلى أربعة اتجاهات، أو المسافة الفاصلة بين الأشياء والأشخاص.

أما كلمة (déviatio) فلم تعرفها الفرنسية إلا في القرن 15م، و هي مشتقة من الكلمة اللاتينية المتأخرة، (Déviatio) وتعني الانحراف عن الطريق أما (via) ظرف مكان (ablatif) معناه: عن طريق أو بطريق أو في طريق.⁽¹⁾

ويمكن القول إن الفضل لوضع تحديد متفق عليه لمصطلح الانزياح يعود إلى دي سوسير « في تمييزه بين اللغة و الكلام باعتبار الكلام مجموع الانزياحات الفردية التي يضعها مستعملو اللغة، ثم تطور المفهوم في كنف اللغة الأدبية التي تحدّ بوصفها انزياحات بالنسبة إلى اللغة المعيارية اليومية».⁽²⁾

وقد أحصى "عبد السلام المسدي" حوالي ستة عشر مصطلحا للانزياح عند النقاد الغربيين وهي:⁽³⁾

- الانزياح و التجاوز (l'abus) عند فاليري (VALERY).

- الانحراف عند سبيتزر (Spitzer).

- الاختلال (la distorsion) عند كل من "والاك" (wellek) و فاران (varren).

- الإطاحة (la subversion) عند "بايتار" (peytard).

- المخالفة (l'infraction) عند "ثيري" (Thiry).

(1) يوسف وغليسي: « مصطلح الانزياح بين ثابت اللغة المعيارية و متغيرات الكلام الأسلوبي العربي»، ص190.

(2) المرجع نفسه، ص190.

(3) عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط5، 2006، ص80، 79.

- الشناعة (le scandale) عند بارث.

- الانتهاك (le viol) عند كوهين.

- اللحن (l'incorrection)، و خرق السنن (la violation des normes) عند تودوروف (Todorov).

- العصيان (la transgression) عند أراقون (aragon).

- التحريف (l'altération) عند جماعة مو (la groupe du mu).

وعلى الرغم من كثرة المصطلحات وتشعبها فإن المتفق عليه هو مصطلح "الانزياح" ويتخذه معظم النقاد⁽¹⁾ أساسا للدراسة الأسلوبية. فـ"سبيتزر" يسمي عمق وكثافة الظاهرة الأسلوبية المتمثلة في الانزياح "بالعبقرية"، ويرى "تودوروف" أن الأسلوب عبارة عن انزياح ويعرفه بأنه "لحن مبرر"؛ أي خروج عن قواعد اللغة، وهو خروج مبرر ومقبول. أما ريفاتير (Riffaterre) فيرى الانزياح « خرق للقواعد حيناً و لجوء إلى ما ندر من الصيغ »⁽²⁾. حيناً آخر.

ومفهوم الانزياح⁽³⁾ هو تمثيل للصراع القائم بين الإنسان واللغة، إذ يبقى الإنسان عاجزاً على أن يلم بكل طرائقها وقوانينها وأشكالها؛ أي أنه عاجز على حفظ اللغة كاملة، وبالمقابل هي عاجزة عن الاستجابة لحاجة الإنسان في كل ما يريد التعبير عنه. وبالتالي فالانزياح هو « احتيال الإنسان على اللغة وعلى نفسه لسد قصوره وقصورها معا »⁽⁴⁾.

(1) عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص 81، 82.

(2) المرجع نفسه، ص 82.

(3) المرجع نفسه، ص 84.

(4) المرجع نفسه، ص 84.

ولم تخل الساحة النقدية العربية الحداثية من حديث عن الانزياح وقد شهدت تعددًا مصطلحياً مربعاً⁽¹⁾، لا يمكن حصره في هذه الدراسة وإن تعددت المصطلحات والمفاهيم، فإننا سنركز على مفهوم واحد، وهو كون الانزياح خروج عن المؤلف كما ظهر عند العرب القدماء بشكل كبير، كما أننا سنركز على مصطلح الانزياح دون غيره من المصطلحات. لما يمتاز به من عذرية اصطلاحية، كما ذهب يوسف و غليسي⁽²⁾ للقول بذلك؛ أي أنّ المصطلح غير مستهلك في حقول معرفية أخرى.

ونحن سنعمد في دراستنا لظاهرة الانزياح في عيار الشعر على المصطلح عينه، ونحاول استنباط أهم المفاهيم النظرية والإجرائية عند ابن طباطبا.

أول ما يلفت الانتباه في عيار الشعر، هو استعمال الناقد لمصطلح (العدول) في تعريفه الشعر بأنه « كلام منظوم بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم بما خُصّ به من النظم، الذي إن عدل عن جهته مجّته الأسماع، و فسد على الذوق». ⁽³⁾

حدد ابن طباطبا خاصية أسلوبية تميز الشعر عن النثر، وهي النظم/الوزن، والسمات الدلالية والتركيبية التي تكوّن الشعر، وإن عدل الشاعر عن هذه السمات فإنه خرج من دائرة الشعر أو التميز بالشعرية التي تجتمع في سمات. حيث فهم الناقد أنه توجد سمات أسلوبية يتميز بها الشعر عن النثر، ومتى اختلفت منه فإن الأسماع

(1) أحمد محمد ويس تخصص في دراسة الانزياح و جعل له أكثر من (60) مصطلحاً في مقابل المصطلح الأجنبي "écart".

- يوسف و غليسي: « مصطلح الانزياح بين ثابت اللغة المعيارية ومتغيرات الكلام الأسلوبية العربي»، ص204، 203.

(2) المرجع نفسه، ص205.

(3) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص41.

تَمُجُّهُ ولا تتقبله الأذواق، وبمجرد فهم الشاعر لخصائص الشعر والنظم على منوالها يكون قد خرق لغة النثر وخرج عليها ودخل في دائرة الشعرية، وقد جعل جان كوهن « الانزياح خرق للغة النثر [...] حيث درس الشعر من منطلق كونه معارضا للنثر ».⁽¹⁾

ركز ابن طباطبا على الجانبين الصوتي والدلالي (اللفظ والمعنى) المكونان الأساسيان للشعر، وأحدهما يكمل الآخر « ومثلما بني عبد القاهر الجرجاني النظم على الوحدة بين هذين المستويين بنى ابن طباطبا مفهومه للشعر على الانزياح، وهو جوهر ما دعت إليه الدراسات النقدية الحديثة في تأسيسها للشعرية عند رومان جاكبسون وجان كوهين [...] فكتاب عيار الشعر لابن طباطبا يوحى لنا بالكثير، إذ "العيار" يقتضي معياراً تتزاح عنه اللغة التي يفترض أن تكتسب صفة الشعرية ».⁽²⁾

وابن طباطبا بما أنه اهتم بالنظم فإنه اهتم بالتكامل بين المستوى الصوتي والدلالي من خلال الجمع بين اللفظ والمعنى. وإن لم يحسن الناقد ترتيب أفكاره، فإن الباحث يستطيع ترتيبها و استنتاج ما يتضمنها من لمحات حدثية. ويعتبر الانزياح من بين الظواهر المهمة التي تحدث عنها ابن طباطبا، ولكن ليس بالصورة التي نجدها عند النقاد الغربيين، إذ الفرق واضح فناقدا ناقد عربي قديم حاول استنتاج الظواهر الأسلوبية من خلال الشعر التقليدي الموجود حينذاك، ومن خلال نقده التطبيقي.

أقرّ ابن طباطبا في موضع حديثه عن الصدق بأنه يجوز للشاعر أن يضيف إلى شعره، أو ينقص بحسب ما يحتاجه « بزيادة من الكلام يخلط به، أونقص يحذف

(1) مسعود بودوخة: الأسلوبية وخصائص اللغة الشعرية، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2011، ص41.

(2) بشير تاويريريت: رحيق الشعرية الحدثية، ص31.

منه، وتكون الزيادة والنقصان يسيرين غير مخدجين»⁽¹⁾، وبصيغة مماثلة تحدث "جان كوهين" حين قابل بين لونين من المجاوزة أو الانزياح، مجاوزة بالزيادة، ومجاوزة بالنقص، فالمجاوزة بالزيادة عنده نوع من الانزياح المتمثل في الزيادة أو الإطناب، الذي يميز اللغة الشعرية، وهو يرى أن النثر الأدبي يطبق هذه الوسيلة بدرجة من الشيع. ⁽²⁾

ويمكن أن نقسم دراستنا للانزياح عند ابن طباطبا إلى قسمين يحتويان أهم نوعي الانزياح كما ذكرها جاكسون وهما: "الانزياح التركيبي"، و"الانزياح الاستبدالي". والانزياح التركيبي عرف عند النقاد والبلاغيين العرب بالتقديم والتأخير، الذي يعد من أهم الانزياحات التركيبية وأقواها « ومن المعروف أن في كل لغة بنيات نحوية عامة ومطرّدة، وعليها يسير الكلام، فالفاعل في العربية مثلا يكون تاليا لفعله، وسابقا مفعوله غالبا إن كان الفعل متعديا، على حين هو في الانكليزية متصدر للجملة؛ أي أنه مبتدأ يتلوه فعل فمفعول.... وهكذا». ⁽³⁾

وإن كان الانزياح التركيبي نال حظوة، فإن الانزياح الاستبدالي نال اهتماما أكبر من قبل دارسي الأسلوب الغربيين، ومن هؤلاء "جان كوهين" الذي يرجعه إلى عدم الملاءمة أو المنافرة بين الصفة والموصوف، ويدخل باب الاستعارة بنوعها: استعارة المحسوس إلى المعنوي، واستعارة المعنوي إلى المحسوس، حيث ينطبق عدم الملاءمة بين أحد الطرفين في الوظيفة الاسنادية بين الصفة والموصوف. ⁽⁴⁾

أ- الانزياح التركيبي:

(1) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص 84.

(2) جون كوهن: النظرية الشعرية، ج 2، ص 272.

(3) أحمد محمد ويس: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، لبنان، ط 1، 2005، ص 122.

(4) مسعود بودوخة: الأسلوبية وخصائص اللغة الشعرية، ص 43.

ونركز في هذا الانزياح على نوعين من الظواهر التركيبية التي تتضمن تحتها وهما: "التقديم والتأخير"، و"الحذف".

أولاً- التقديم و التأخير:

تحدث ابن طباطبا عن التقديم والتأخير في عيار الشعر، وهو حديث يدل على اهتمام الناقد بمكونات الجملة، وبالموقعية التي لها أهمية كبيرة في تحديد المعنى، وهو إن تحدث عن التقديم والتأخير فحديثه كان مركزاً على شرح هذا الأخير دون التعمق في الحديث عن الأغراض البلاغية، أو أهمية ذلك في الشعر، وكأنه لا يحبذ الظاهرة كثيراً. ويبقى ذكره للتقديم و التأخير دليلاً على أهميته عنده. وكذا إدراكه لدوره في انزياحية الشعر. فتشويش الرتبة من شأنه أن يقود إلى نتائج تداولية معنوية.

كذلك اهتم النقاد والبلاغيون العرب بظاهرة (التقديم والتأخير)⁽¹⁾، ومعلوم أن الترتيب في الجملة العربية يكون وفق نظام، هذا النظام متفق عليه كالاتي:

- الفعل+الفاعل+المفعول له (إذا كان متعدداً في أحكام في كتب النحو).

- الفعل +الفاعل+ متعلق(جار و مجرور أو ظرف).

- الفعل + الفاعل+ فضله (حال أو تمييز).

أما الجملة الاسمية فترتب كالاتي:⁽²⁾

- المبتدأ + الخبر (وقد يتقدم الخبر على المبتدأ في مواضع)، أو المسند إليه + المسند.

(1) نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، ص193.

(2) المرجع نفسه، ج1، ص193.

- الأوصاف: حيث تكون الصفة + الموصوف، أو تضاف الصفة إلى الموصوف في مواضع.

وقد قدّم ابن طباطبا أمثلة معتبرة تتبّع فيها الظاهرة (ظاهرة التقديم والتأخير).

1/ تقديم اللفظ على عامله:

يقول الأعشى⁽¹⁾:

أَفِي الطَّوْفِ خَفْتُ عَلَيَّ الرَّدَى وَكَمِ مَنْ رَدَّ أَهْلَهُ لَمْ يَرُمْ

قدّم الشاعر في الشطر الأول شبه الجملة الاستفهامية (أفي الطَّوْفِ) على الفعل (خفت)، وقدّم الجار والمجرور (عليّ) على المفعول به (الردي).

أما حديثنا عن تقديم اللفظ على عامله فيتجلى في تقديم الشاعر للمفعول به (أهله) على الفعل (لم يرم).

البنية السطحية:

أَهْلُهُ	→	لَمْ	يَرُمْ
		↓	↓
		حرف + فعل	
		مفعول به مُقَدَّم	
		نفي و فاعل	

البنية العميقة:

لَمْ	يَرُمْ	←	أَهْلُهُ
↓	↓	↓	
نفي و فاعل	حرف + فعل	مفعول به +	
		مضاف إليه	

(1) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص81.

وتقديم اللفظ على عامله يدخل في البنية السطحية، أما أصل الجملة أو اتباع قواعد اللغة الأصلية ينضوي تحت البنية العميقة» إذ إنّ تقديم لفظة ما على غيرها في التركيب يؤدي إلى حدوث مجموعة من التغيرات البنيوية، كما في نحو قولك: (في الدار صاحبها)، هذا التركيب يمثل البنية السطحية (surfacc structure) أو التركيب السطحي، أما البنية العميقة (Deep structure) له فهي (صاحب الدار في الدار)»⁽¹⁾.

يقول عروة بن أذينة⁽²⁾:

واسقى العدو بكأسه و اعلم له بالغيب أن قد كان قبل سقاكها

واجز الكرامة من ترى أن لوله يوماً بذلت كرامة لجزاكها

ويعلق ابن طباطبا على البيتين بقوله: « ف قوله في البيت الأول " واعلم له بالغيب" كلام غث، و " له" رديئة الموقع بشعة المسمع، والبيت الثاني كان مخرجه أن يقول: واجز الكرامة من ترى أن لو بذلت له يوماً كرامة لجزاكها»⁽³⁾.

حيث قدّم الشاعر الجار والمجرور (له) والظرف (يوماً) على الفعل (بذلت).

البنية السطحية:

له	يوماً	→	بذلت
↓	↓		↓
جار	ظرف		فعل + فاعل
ومجرور	منصوب		

(1) إسماعيل حميد حمد أمين: التراكييب التوليدية التحويلية في شعر الراعي النميري، دار الراية، عمان، الأردن، ط1، 2010، ص53.

(2) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص81.

(3) المصدر نفسه ، ص81.

البنية العميقة:

بذلت ← له	يوماً
↓	↓
فعل+فاعل	جار و مجرور ظرف منصوب

2/ تقديم الفاعل على فعله:

يقول الراعي⁽¹⁾:

فَلَمَّا أَتَاهَا حَبَّتْ بِسِلَاحِهِ مَضَى غَيْرِ مَبْهُورٍ وَ مَنْصَلُهُ انْتَضَى

يريد: وانتضى مَنْصَلُهُ⁽²⁾. قَدَّمَ الشاعر الفاعل (مَنْصَلُهُ) على الفعل (انتضى).

البنية السطحية:

انتضى → مَنْصَلُهُ
↓
مبتدأ مرفوع
+مضاف إليه (خبر)
فعل + فاعل

البنية العميقة:

انتضى ← مَنْصَلُهُ
↓
فعل
فاعل مرفوع+ مضاف إليه

« و يأتي تقديم الفاعل على فعله في مقدمة الظواهر التحويلية، إذ إنَّ الأصل

في الفاعل أن يتأخر عن الفعل»⁽³⁾.

والشاعر -على ما يبدو- قَدَّمَ الفاعل لا على نيّة تأخير الفعل لأنّه قرنه بضمير

يعود على الفعل و هو (الهاء).

(1) ابن طباطبا: عيار الشعر ، ص81.

(2) المصدر نفسه، ص81.

(3) إسماعيل حميد حمد أمين: التراكيب التوليدية التحويلية، ص58.

يقول النابغة⁽¹⁾:

يَثْرَنُ الثَّرَى حَتَّى يَبَاشِرَنَ بَرْدَهُ إِذَا الشَّمْسُ مَجَّتْ رِيْقَهَا بِالْكَلاكِيلِ

قَدَّمَ الشاعر الفاعل (الشمس) على الفعل (مَجَّتْ) ويتضح ذلك من خلال (إذا) المذكورة قبل لفظ (الشمس)، إذ لابد أن تكون وراءها جملة فعلية - هذا في رأي الكوفيين- أما البصريون فيرون في هذه الحال أن الشمس: فاعل لفعل محذوف تقديره (مَجَّتْ) التي جاءت بعدها، و بالتالي ينتفى التقديم، و نحن نأخذ برأي الكوفيين القائل بأن: " الشمس تكون فاعل مقدم لمَجَّتْ المؤخرة".

كما يوجد بالبيت تقديم آخر، و هو تقديم الجملة (إذا الشمس مَجَّتْ ريقها) على شبه الجملة (بالكلاكل)، كما يقول ابن طباطبا، إذ الأصل عنده أن يقول الشاعر: يثرن الثرى حتى يباشرن برده بالكلاكل.⁽²⁾

البنية السطحية:

إذا	→	الشمس	مَجَّتْ	ريقها	بالكلاكل.
↓		↓	↓	↓	↓
ظرف لما		فاعل مقدم	فعل	مفعول به	جار
يستقبل من الزمان		لمَجَّتْ المؤخرة	+فاعل	+مضاف إليه	ومجرور

البنية العميقة:

إذا	مَجَّتْ	الشمس	ريقها	←	بالكلاكل.
↓	↓	↓	↓		↓
ظرف لما	فعل	فاعل	مفعول به		جار
يستقبل من الزمان			+مضاف إليه		ومجرور

(1) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص82.

(2) المصدر نفسه ، ص82.

— [149] —

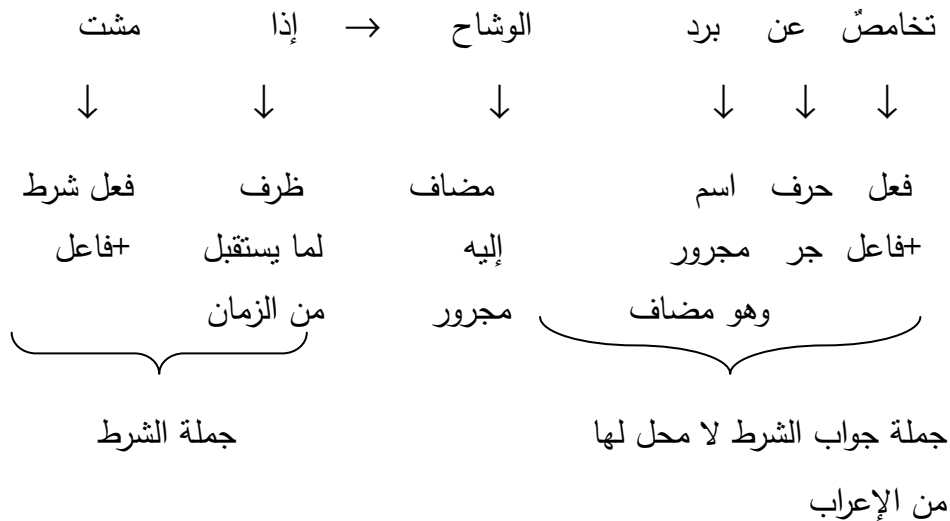
4/ تقديم تركيب فعلي على تركيب فعلي آخر:

يقول الشماخ⁽¹⁾:

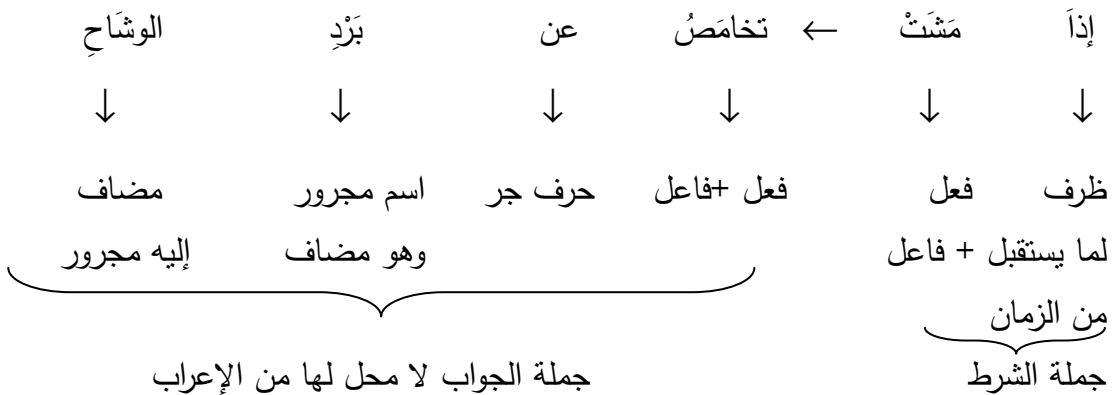
تَخَامَصُ عَنْ بَرْدِ الْوِشَاحِ إِذَا مَشَتْ تَخَامَصُ حَافِيَ الْخَيْلِ فِي الْأَمْعَزِ الْوَجِيِّ

قَدَّمَ الشاعر جملة جواب الشرط (تخامص عن برد الوشاح) على جملة الشرط (إذا مشت).

البنية السطحية:



البنية العميقة:



(1) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص 82.

5/ الفصل بين المتلازمين:

وينتج من فصل المتلازمين، من فصل بين الفعل والمفعول به، أو المبتدأ وخبره، والصفة وموصوفها، تأخير لما حقه الذكر مباشرة. ومن أمثلة ذلك نجد:

5-1- الفصل بين الفعل والمفعول به: يقول عروة بن أدنية: (1)

وَأَعْمَلْتُ الْمَطِيَّةَ فِي التَّصَابِي رَهِيص (2) الْخَفِّ دَامِيَّةً الْأَظْلَّ

أَقُولُ لَهَا لَهَانَ عَلَيَّ فِيمَا أَحِبُّ فَمَا اشْتَاوُك؟ أَنْ تَكْلِي

يريد: أقول لهان علي فيما أحب أن تكلي فما اشتكاوك؟ (3)

قدّم الشاعر الجملة الاعتراضية - والاعتراض زيادة في التركيب، ويكون غرض الجملة الاعتراضية التوكيد أو بيان حال من الأحوال، أو تحسين الكلام وتسديده (4)- على المفعول به الذي جاء على صيغة مصدر مؤول (أن تكلي) ففصل بين (الفعل والفاعل) و(المفعول به) الذي حقه أن يأتي بعد الفاعل.

البنية السطحية:

أحبُّ	فما	اشتكاوك	→	أن	تكلي
↓	↓			↓	↓
فعل	حرف استئناف +	خبر +		حرف مصدري	فعل مضارع
+فاعل	ما المصدرية	مضاف إليه		ونصب	+فاعل
في محل رفع مبتدأ					
جملة اعتراضية لا محل لها من الإعراب					
			مصدر مؤول في محل نصب مفعول به		

(1) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص 81.

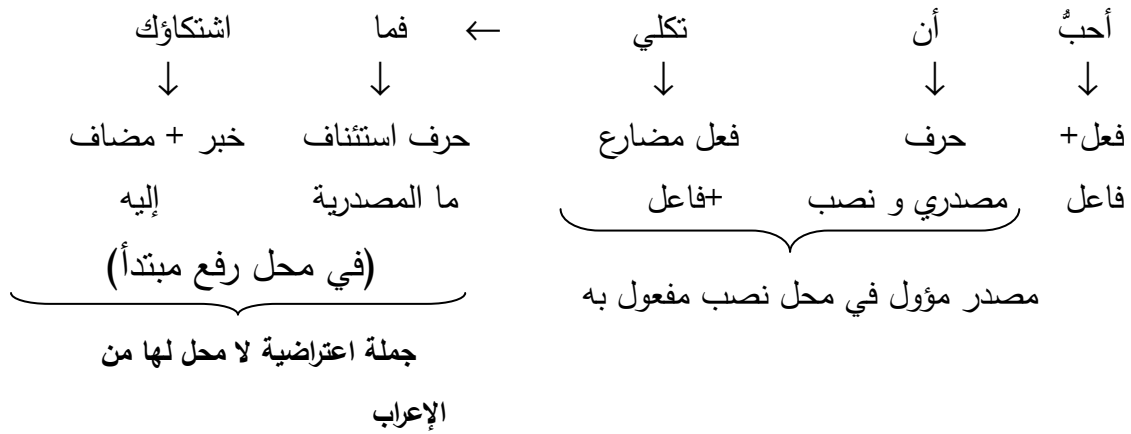
(2) الرهص: أن يصيب الحجر حاجزا أو متسما فيذوي باطنه، تقول: رهصه الحجر و قد رهصت الدابة رهصًا.

- ابن منظور: لسان العرب، مادة (رهص)، مج 3، ص 133.

(3) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص 81.

(4) إسماعيل حميد حمد أمين: التراكيب التوليدية التحويلية، ص 215.

البنية العميقة:



2-5- الفصل بين المبتدأ و الخبر:

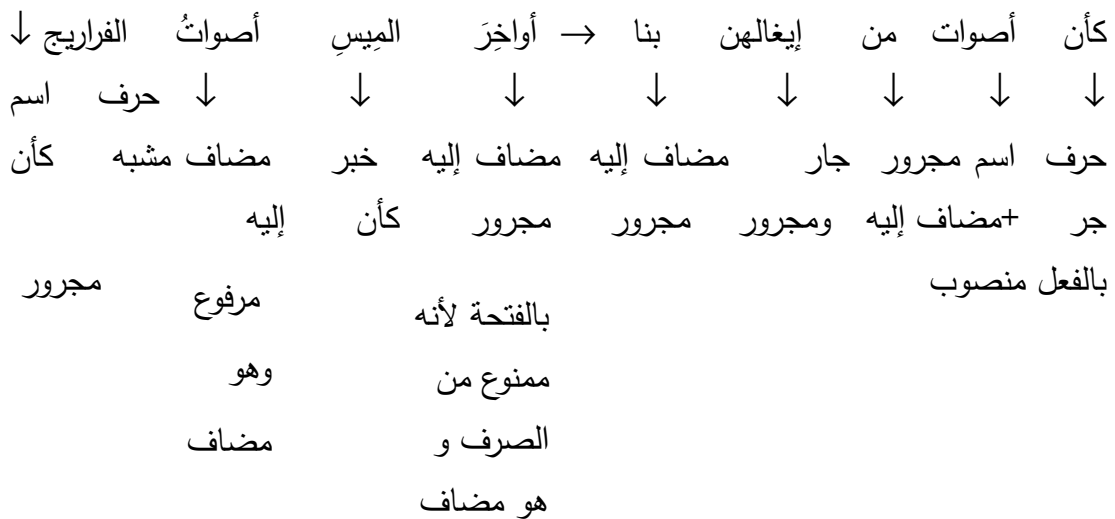
يقول ذو الرمة⁽¹⁾:

كَأَنَّ أَصَوَاتَ مَنْ إِيغَالَهْنَ بَنَّا أَوَّخَرَ الْمَيْسِ أَصَوَاتُ الْفَرَارِيجِ

يريد: كأن أصوات أواخر الميس أصوات الفراريج من إيغالهن بنا. (2)

قدّم الشاعر شبه الجملة (من إيغالهن بنا) على خبر كأن (أصوات).

البنية السطحية:



(1) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص 82.

(2) المصدر نفسه، ص 82.

البنية العميقة:

كأنَّ	أصواتَ	أواخرَ	الميس	أصواتُ	الفراريح ←	من	إيغالهن	بنا
↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
حرف	اسم	مضاف إليه	مضاف إليه	خبر كأن	مضاف إليه	حرف	اسم	جار
مشبه كأن	مجرور	مجرور	مرفوع	مجرور	جر	مجرور	ومجرور	
بالفعل	منصوب بالفتحة	وهو مضاف	+مضاف					

يقول ذو الرمة⁽¹⁾:

نَضًا البُرْدَ عَنْهُ وَهُوَ مَنْ ذُو جُنُونِهِ أَجَارِيَّ تَسْهَاكِ وَصَوْتُ صَلَاحِلِ⁽²⁾

يريد: و هو من جنونه ذو أجاري⁽³⁾. قدّم الشاعر المضاف والمضاف إليه

(جنونه) على الخبر (أجاري) وفصل بينه وبين مبتدئه (ذو).

البنية السطحية:

وَهُوَ	مَنْ	ذُو	جُنُونِهِ	→	أَجَارِيَّ
↓	↓	↓	↓		↓
ضمير	اسم	اسم	مضاف +		خبر المبتدأ
شأن	موصول	إشارة	مضاف إليه		الثاني
[مبتدأ أول]	[خبر]	[مبتدأ ثان]			

البنية العميقة:

وَهُوَ	مَنْ	جُنُونِهِ	←	ذُو	أَجَارِيَّ
↓	↓	↓		↓	↓
ضمير	اسم	مضاف		مبتدأ	خبر
شأن	موصول	ومضاف إليه			
[مبتدأ]	[خبر]				

(1) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص 82.

(2) التسهاك: العدو الشديد، و ريح سهوك، والصلاحل: صوت شديد، و فرس ذو أجاري؛ أي ذو فنون في الجري.

- المرزباني: الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، ص 221.

(3) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص 82.

3-5- الفصل بين الصفة والموصوف:

يقول الشماخ: (1)

تَخَامَصُ عَنْ بَرْدِ الْوَشَاحِ إِذَا مَشَتْ تَخَامَصَ حَافِي الْخَيْلِ فِي الْأَمْعَزِ الْوَجِيِّ (2)
يريد: تَخَامَصَ حَافِي الْخَيْلِ الْوَجِيِّ فِي الْأَمْعَزِ. قَدَّمَ الشَّاعِرُ الْمُضَافَ وَالْمُضَافَ
إِلَيْهِ (حَافِي الْخَيْلِ) وَشَبَّهِ الْجُمْلَةَ (فِي الْأَمْعَزِ) عَلَى الصِّفَةِ (الْوَجِيِّ) فَبَاعَدَ بَيْنَ
الصِّفَةِ وَمَوْصُوفِهَا (الْخَيْلِ).

البنية السطحية:

تَخَامَصُ	حَافِي	الْخَيْلِ	→	فِي	الْأَمْعَزِ	الْوَجِيِّ.
↓	↓	↓		↓	↓	↓
مفعول مطلق	مضاف إليه	مضاف		حرف	اسم	صفة
منصوب و هو مضاف	وهو مضاف	إليه		جر	مجرور	(مؤخرة)

البنية العميقة:

تَخَامَصُ	حَافِي	الْخَيْلِ	→	فِي	الْأَمْعَزِ	الْوَجِيِّ
↓	↓	↓		↓	↓	↓
مفعول مطلق	مضاف إليه	مضاف		حرف	اسم	صفة
منصوب و هو مضاف	وهو مضاف	إليه		جر	مجرور	مجرورة

يقول النابغة: (3)

يُصَاحِبُنْهُمْ حَتَّى يَغْرَنَ مَغَارَهُمْ مِنْ الضَّارِيَاتِ بِالدِّمَاءِ الذَّوَارِبِ

يريد: من الضاريات الذوارب بالدماء. (4)

قَدَّمَ الشَّاعِرُ شَبَّهِ الْجُمْلَةِ (بِالدِّمَاءِ) عَلَى الذَّوَارِبِ الَّتِي هِيَ صِفَةُ (لِلضَّارِيَاتِ).

(1) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص82.

(2) تخامص: أي تتخامص: تتجافى عن المشي، و الأمعز: الأرض الغليظة ذات الحجارة، و الوجي: الحافي.
- المزرباني: الموشح في مأخذ العلماء على الشعراء، ص88.

(3) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص81.

(4) المصدر نفسه، ص82.

البنية السطحية:

من	الضَّارِيَات	بِالدِّمَاءِ	→	الدَّوَارِبِ
↓	↓	↓		↓
حرف جر	اسم مجرور	جار و مجرور		صفة مؤخرة

البنية العميقة:

من	الضَّارِيَات	الدَّوَارِبِ	→	بِالدِّمَاءِ.
↓	↓	↓		↓
حرف جر	اسم مجرور	صفة مجرورة		جار و مجرور

يقول النابغة الجعدي: (1)

وَشَمُولِ قَهْوَةٍ بَاكَرَتْهَا فِي التَّبَاشِيرِ مِنْ الصُّبْحِ الْأَوَّلِ

يريد: في التبشير الأول من الصبح. (2) قَدَّمَ الشاعر شبه الجملة (من الصبح)

على الصفة (الأول) وهي صفة (للتبشير).

البنية السطحية:

في	التبشير	من	→	الصُّبْحِ	الأوَّلِ
↓	↓	↓		↓	↓
حرف جر	اسم مجرور	حرف جر		اسم مجرور	صفة مؤخرة

البنية العميقة:

في	التبشير	الأوَّلِ	←	من الصُّبْحِ
↓	↓	↓		↓
حرف جر	اسم مجرور	صفة مجرورة		جار ومجرور

4-5- الفصل بين المتضايقين:

يقول أبو حية النميري: (3)

كَمَا خُطَّ الْكِتَابُ بِكَفِّ يَوْمًا يَهُودِيٍّ يَقَارِبُ أَوْ يُزِيلُ

(1) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص82.

(2) المصدر نفسه، ص82.

(3) المصدر نفسه ، ص83.

فصل الشاعر بين المتضايقين؛ المضاف (بكفّ) والمضاف إليه (يهودي) بالظرف (يوماً).

البنية السطحية:

كما	خُطَّ	الكتابُ	بكفّ	يوماً	→	يهوديّ	↓
↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
حرف تشبيه	فعل مبني	نائب	جار	ظرف		مضاف إليه	
+ما المصدرية	للمجهول فاعل مرفوع	ومجرور	منصوب				
(لا محل لها من الإعراب)							

البنية العميقة:

كما	خُطَّ	الكتابُ	بكفّ	←	يهوديّ	يوماً
↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
حرف تشبيه	فعل مبني	نائب	جار و مجرور	مضاف إليه	ظرف	
+ما المصدرية	للمجهول فاعل مرفوع	وهو مضاف	مجرور	منصوب		
(لا محل لها من الإعراب)						

وهذا النوع من الأشعار التي حدث فيها الانزياح التركيبي (التقديم والتأخير) هي "الأشعار المتفاوتة النّسج" والناقد -على ما يبدو- لم يكن يعجب كثيراً بالتقديم والتأخير خاصة في مواضع، أين يبتعد الشاعر بالمعنى، ويغرق فيه فلا يتمكن من استغلال هذه الظاهرة اللغوية الجمالية استغلالاً حسناً، والتقديم والتأخير هو ضرورة من الضرورات التي كان اللغويون والنقاد لا يحبذونها كثيراً لأنها تخرج على نظام اللغة العربية المعروف، والمتفق عليه في ترتيب عناصر الجملة، لكنهم قبلوا بعض الأساليب النحوية لشيوعها، حيث أصبح تقديم المفعول به على الفاعل مقبولا « وذلك أن المفعول قد شاع واطّرد من مذاهبهم كثرة تقدمه على الفاعل حتى دعا

ذاك أبا علي إلى أن قال: إِنَّ تَقْدِمَ الْمَفْعُولِ عَلَى الْفَاعِلِ قِسْمٌ قَائِمٌ بِرَأْسِهِ، كَمَا أَنَّ تَقْدِمَ الْفَاعِلِ قِسْمٌ أَيْضًا قَائِمٌ بِرَأْسِهِ، وَإِنْ كَانَ تَقْدِيمُ الْفَاعِلِ أَكْثَرَ، وَقَدْ جَاءَ بِهِ الْإِسْتِعْمَالُ مَجِيئًا وَاسِعًا، نَحْوُ قَوْلِ اللَّهِ عَزَّ وَجَلَّ: (وَمِنْ النَّاسِ وَالْأَنْعَامِ الْمُخْتَلِفُ أَلْوَانُهُ كَذَلِكَ إِنَّمَا يَخْشَى اللَّهَ مِنْ عِبَادِهِ الْعُلَمَاءُ إِنَّ اللَّهَ عَزِيزٌ غَفُورٌ)¹. (2)

والتقديم و التأخير في القرآن كثير جدًا، وبذلك فإن علماء اللغة والنحو وإن استكروه، فهم لم يستكروها استعماله كأسلوب، بل استكروها رداءة الاستعمال التي تخرج بالمعنى عن الفهم، كما هو الحال عند ابن طباطبا.

ثانيا- الحذف:

الظاهرة الأسلوبية الثانية التي التفت إليها الناقد - وإن لم يتوسع فيها توسعه في التقديم والتأخير- ظاهرة الحذف، وهو من الظواهر اللغوية الأسلوبية المهمة التي عني بها النحاة والبلاغيون، والحذف - كما يرى عبد القاهر الجرجاني- « باب دقيق المسلك لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسحر، فإنك ترى ترك الذكر أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة أزيد في الإفادة، وتجذك أنطق ما تكون إذا لم تتطق وأتم ما يكون بيانا إذا لم تُبَيِّن ». (3)

ولظاهرة الحذف شعرية خاصة عند الشعراء، وكذلك عند القراء « وما يحملونه من تجارب متباينة ومرجعيات مختلفة إذ تتضافر فاعلية الحذف بوصفه ظاهرة لغوية أسلوبية في القصيدة، وهذا ما يمنحنا هامشا من التعرية والكشف المفضوح،

(1) فاطر/28.

(2) ابن جني: الخصائص، تح: محمد علي النجار، ج1، المكتبة العلمية، دار الكتب المصرية، (دب)، (دت)، ص295.

(3) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص146.

ليكون للقارئ في هاته الحالة دور بارز في عملية الفهم و الإفهام من خلال الحذف»⁽¹⁾.

وابن طباطبا واحد من القراء الذين اهتموا بالحذف في حديثه عن قصيدة الأعشى التي لم يخف إعجابه بها، في قوله: « وتأمل لطف الأعشى فيما حكاه واختصره في قوله: « أَقْتُلْ ابْنَكَ صَبْرًا أَوْ تَجِيءَ بِهَا » فأضمر ضمير الهاء. في قوله: « واختار أذراعَهُ أَنْ لَا يُسَبَّ بِهَا » فتلافى ذلك الخل بهذا الشرح، فاستغنى سامع هذه الأبيات عن استماع القصة فيها لاشتمالها على الخبر كله بأوجز كلام، وأبلغ حكاية، وأحسن تأليف، وألطف إيحاءة»⁽²⁾.

والحذف واقع في البيتين، كما يقول الشاعر:⁽³⁾

أَقْتُلْ ابْنَكَ صَبْرًا أَوْ تَجِيءَ بِهَا طَوْعًا؟ فَانْكَرَ هَذَا أَيَّ انْكَارِ

ويقول:

واختارَ أذراعَهُ أَنْ لَا يُسَبَّ بِهَا وَلَمْ يَكُنْ عَهْدُهُ فِيهَا بِخِتَارِ

حذف الشاعر في البيت الأول المفعول به (الوديعة) على سبيل التأويل وأضمرها "بالهاء" (أو تجيء بها)، وحذف بالبيت الثاني الكلمة ذاتها في قوله: (أَنْ لَا يُسَبَّ بِهَا)، والهاء في البيتين تعود على "الوديعة" فتلافى تكرار الكلمة في موضعين تجنباً لركاكة الأسلوب، ودرءاً لملل السامع، والتأويل يكون كالاتي:

أَقْتُلْ ابْنَكَ صَبْرًا، أَوْ تَجِيءَ (بالوديعة) بدل (بها).

واختارَ أذراعَهُ أَنْ لَا يُسَبَّ (بالوديعة) بدل (بها).

(1) صالح لحوي: « الظواهر الأسلوبية في شعر نزار»، مجلة كلية الآداب و اللغات، جامعة محمد خيضر

بسكرة، ع8، جانفي، 2001، ص77.

(2) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص85.

(3) المصدر نفسه، ص85.

فالحذف أبلغ من الذكر والتعويض بالضمير أبلغ من ذكر الكلمة، وحتى يستوي الوزن ولفتا لانتباه القارئ الذي يجب عليه أن يقف قليلا عند الأبيات حتى يفهم على أي لفظة يعود الضمير، ويبحث عن الكلمة التي تعوضه وفي هذا نوع من التنشيط لفهم المتلقي، ودفع للرتابة.

ب- الانزياح الاستبدالي:

يتضح الانزياح الاستبدالي في الاستعارة، كونها أهم عناصر الصورة الفنية (الشعرية) عند العرب، إذ تعتبر « الصورة البلاغية هي الوحدة اللسانية التي تكون انزياحا»⁽¹⁾.

ومخالفة العرف في إسناد الفعل إلى غير فاعله الحقيقي يعد انزياحا استبداليا، وكذلك استبدال الصفات، أو استعارة صفة إنسانية لحيوان، أو حيوانية لإنسان، ومن الانزياحات الاستبدالية (أو الاستعارة) كما وردت عند ابن طباطبا - و إن لم يذكر مصطلح الاستعارة- تعليقه على بيت للشاعر (القطامي)⁽²⁾ في وصف النوق:⁽³⁾

يَمْشِينَ زَهْوًا فَلَا الْأَعْجَازُ خَاذِلَةً وَلَا الصُّدُورُ عَلَى الْأَعْجَازِ تَتَكَلَّمُ

يقول الناقد: « لو جعل هذا الوصف للنساء دون النوق كان أحسن»⁽⁴⁾، حيث استعار الشاعر صفة إنسانية تخص النساء (وهو الزهو في المشي) للنوق، فاستبدل صفة حيوانية بصفة إنسانية.

(1) هنريش بليث: البلاغة والأسلوبية، نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، تر: محمد العمري، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، 1999، ص 66.

(2) القطامي (-130هـ): هو عمير بن شبيب بن عمرو بن عباد التغلبي، الملقب بالقطامي، شاعر غزل فحل، جعله ابن سلام في الطبقة الثانية من الإسلاميين.

- المرزباني: الموشح في مأخذ العلماء على الشعراء، ص 180.

(3) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص 121.

(4) المصدر نفسه، ص 121.

ومن الإنزياحات الاستبدالية كذلك (وتتطوي تحت استبدال الصفات) تعليق ابن

طباطبا على بيت كثير: (1)

أَسِيئِي بِنَا أَوْ أَحْسِنِي لَا مَلُومَةً إِلَيْنَا وَلَا مَقْلِيَةً إِذَا تَقَلَّتْ

قائلاً: « قالت العلماء: لو قال البيت في وصف الدنيا لكان أشعر الناس » (2)، وقد

قال الشاعر بيته تغزلاً بالمحبة، فأبدل صفة من صفات الدنيا (الإحسان والإساءة)

لمحبوبته التي رغم ما تفعله فإنه لا يبغضها، ولن يبغضها، وإن تقدّم ذلك منها، لكن

هذه الصفة هي من صفات الإنسان المؤمن الذي يؤمن بالقضاء والقدر خيره وشره.

ومن أمثلة الانزياح، قول كثير، أيضاً يخاطب عبد الملك (3):

وَمَا زِلْتَ رُقَاكَ تَسْلُ ضِغْنِي وَتُخْرِجُ مِنْ مَكَامِنِهَا ضِبَابِي (4)

وَيَرْقِينِي لَكَ الْحَاوُونَ (5) حَتَّى أَجَابَتْ حَيَّةٌ تَحْتَ الْحِجَابِ

والانزياح واقع في قوله (أجابت حية تحت الحجاب).

ونمثل للبيت بالرسم التالي: (6)

(1) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص121.

(2) المصدر نفسه، ص121.

(3) المصدر نفسه، ص128.

(4) ضبابي: الأحقاد الكامنة في الصدر.

- المرزباني: الموشح في مأخذ العلماء على الشعراء، ص176.

(5) يذكر المرزباني (الراقون).

- المرزباني: الموشح في مأخذ العلماء على الشعراء، ص176.

(6) الرسم مقتبس من كتاب: يوسف أبو العدوس: الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، الأبعاد المعرفية

والجمالية، الأهلية، المملكة الأردنية الهاشمية، عمان، ط1، 1997، ص27.

اللفظ الدال (أجابت)

↓

التعيين - المدلول الأول: ردّت، قالت، تكلمت...

↓

التضمين المدلول الثاني (حيّة تحت الحجاب) - السياق (يخاطب الشاعر عبد الملك بن مروان أو عبدا لعزیز بن مروان).⁽¹⁾

هناك إسناد صفة إنسانية (الإجابة) لحيوان (الحيّة)، كما أن الصورة الفنية هي كناية عن موصوف (وهم آل مروان) حيث كنّى عنهم بالحيّة، ويفهم ذلك عندما نعود للسياق الذي قيل فيه البيت، ويذكر المرزباني أن: محمد بن علي سأل كثيرًا قائلًا: « تزعم أنك من شيعتنا، و تمدح آل مروان؟ قال: إنما أسخر منهم و أجعلهم حيّات وعقارب، وآخذ أموالهم». ⁽²⁾

ذكر الناقد البيتين السابقين ضمن "الأبيات التي زادت قريحة قائلها على عقولهم"⁽³⁾ - المعاني التي تدخل في إطار التخيل - و لم يعلق على البيت بل ذكره ضمن الأبيات.

وتحدث ابن طباطبا عمّا يسمى "الحكايات الغلقة" و"الإشارات البعيدة" وذكر بيت المنقّب العبدى الذي يصف فيه ناqqته:⁽⁴⁾

تَقُولُ وَقَدْ دَرَأْتُ لَهَا وَضِيئِي أَهَذَا دِينُهُ أَبَدًا وَدِينِي

أَكُلُّ الدَّهْرَ حِلًّا وَارْتَحَالَ أَمَّا يُبْقِي عَلَيَّ وَلَا يَقِينِي

وتدخل في الانزياح لأن الشاعر استعار صفة إنسانية (المخاطبة) إذ تخاطبه ناqqته، لحيوان (الناقة) وبهذا يكون قد استبدل الصفات، مازجا بين المألوف وغير

(1) البيتان قالهما كثير في عبد العزيز بن مروان، إلا أن محقق عيار الشعر ذكرهما للشاعر في عبد الملك بن مروان.

- المرزباني: الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، ص 177.

(2) المرجع نفسه، ص 177، 178.

(3) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص 128.

(4) المصدر نفسه، ص 158.

المألوف، فالمألوف هو (درء الوضين)، وغير المألوف (حديث الناقة)، « ومن هذا التمازج نحصل على عنصري التجلية والإدهاش، التجلية تستقى من الأداء اللغوي، والإدهاش ينبثق من تقديم لذة ذهنية نحصل عليها من إدراك المشابهة».⁽¹⁾

الانزياح الاستبدالي (الدالي) إذاً هو استعمال لعناصر الصورة الفنية، التي أشرنا إلى أهمها (الاستعارة)، كما لا يخفى ما للتشبيه من دلالة قوية، إذا أحسن الشاعر توظيفه، وابن طباطبا اهتم به، وهو من أكثر أنواع الصورة ذكراً عنده.

هذا بالنسبة للانزياح بنوعيه التركيبي والاستبدالي، وخصّ ابن طباطبا حديثه عن الانزياح التركيبي في التقديم والتأخير، أما الحذف فلم يتحدث عنه كثيراً إلا في موضع، وبالنسبة للانزياح الاستبدالي فتجلى في حديثه غير الصريح والمتردد عن الاستعارة، والتشبيه الذي كان أهم أنواع الصورة عنده.

4-2- التناص (l'intertextualité):

التناص مصطلح حديث ظهر في الستينيات، والتناص كنظرية حديثة تدعمت أصوله في الدرس الأدبي والنقدي بعد ظهور البنيوية، فالأسلوبية، وكوننا نتحدث عن التناص من وجهة نظر أسلوبية، يمكن أن نقول عنه إنه من الظواهر الأسلوبية الفذة التي يظهر من خلالها إبداع الشاعر، كون التناص أسلوباً من الأساليب، وهو كأية ظاهرة حديثة يمكن أن نجد له جذوراً أو ملامحاً تراثية نقدية عربية، وكمعادل للمصطلح الغربي التناص نجد "السرققات الشعرية" من أهم القضايا التي دار الحديث عنها في النقد العربي القديم. وإن كانت لفظة سرقة لفظة مستهجنة عند بعض النقاد، وفاعلها خارج عن إطار الإبداع، فإنها بالمقابل لم تكن كذلك عند البعض الآخر، ومن بينهم ابن طباطبا.

(1) يوسف أبو العدوس: الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، ص 56.

وقد يتساءل النقاد العرب الحداثيون والذائبون في الحداثة الغربية عن جدوى المقارنة بين ناقد قديم (أو نقاد قداماء) والنقاد الغربيين الحداثيين، إذ لا بد أن هذه المقارنة ستكون فاشلة. لكن يوجد من النقاد العرب الحداثيين من يتمتع بروح المزج بين التراث والحداثة، ويرى أن المقارنة تجدي نفعاً بل من واجبنا كنقاد عرب حداثيين النبش في أعماق التراث ومحاولة استنطاقه والبحث عن أصول الإبداع فيه، ومن هؤلاء نجد الناقد "عبد الملك مرتاض" الذي يرى أن « الفكر النقدي العربي القديم حافل بالنظريات والإجراءات التطبيقية، ومن العقوق أن نضرب صفحاً عن الكشف عما قد يكون فيه من أصول لنظريات نقدية غريبة تبدو لنا في ثوب مبهرج بالحداثة، فننبهر أمامها، وهي في حقيقتها لا تعدم أصولاً لها في تراثنا النقدي مع اختلاف في المصطلح والمنهج والإجراء بطبيعة الحال». (1)

وفي هذه الدراسة سنحاول البحث في الفكر النقدي العربي من خلال ابن طباطبا عما يمثل مقابلاً عنده لمصطلح التناص الغربي.

أولاً- مفهوم التناص:

أ- لغة: التناص في اللغة مأخوذ من الجذر اللغوي (نصص) « النص: رفعك الشيء، نص الحديث ينصّه نصاً، رفعه، وكل ما أظهر فقد نُصّ، وقال عمرو بن دينار: ما رأيت رجلاً أنصّ للحديث من الزُّهري؛ أي أرفع وأسند [...] ونصّ المتاع نصاً: جعل بعضه على بعض [...] وأصل النصّ أقصى الشيء وغايته، ثم سمي به ضرب من السير سريع، ابن الأعرابي: النصّ الإسناد الرئيسي الأكبر، والنصّ التوقيف، والنصّ: التعيين على شيء ما، ونصّ الأمر شدّته». (2)

(1) عبد الملك مرتاض: نظرية النص الأدبي، دار هومة، الجزائر، 2007، ص 188.

(2) ابن منظور: لسان العرب، مج 6، مادة (نصص)، ص 196.

ويمكن إرجاع الدلالات المذكورة في النص إلى: الارتفاع، أي رفع الشيء وإظهاره، والإسناد؛ أي إسناد الحديث إلى قائله، والسرعة؛ أي السير الشديد، وأصل الشيء ومنبته.

وهي معانٍ تقترب نوعاً ما من الفهم الحدائثي، إذ أنَّ النص هو مجموعة نصوص يمكن إسنادها إلى أصحابها أو إظهار تأثر الشاعر بها من خلال المقاربة النصية.

ب- اصطلاحاً:

حظي مصطلح التناص بالعديد من الدراسات في اللغتين الفرنسية والإنجليزية، ويعني التناص في اللغة الفرنسية (l'intertextualité) « مجموعة العلاقات التي تربط نصاً أدبياً بصفة خاصة- بنص آخر أو نصوص أخرى في مستوى إبداعه (من خلال الاقتباس، الانتحال، والتلميح، والمعارضة...) وفي مستوى قراءته وفهمه بفضل الربط الذي يقوم به القارئ».⁽¹⁾

فالتناص مقتصر على العلاقات القائمة بين نص أدبي وآخر، أو مجموعة نصوص، لكن هذه العلاقات لا تكون عامة بل تقتصر على جانب الإبداع، فيقتبس المتناص، أو ينتحل، أو يلمح أو يعارض، بحسب التقنية التي يستعملها، والتناص لا يقتصر على المبدع بقدر ما يكون اكتشافه من طرف القارئ الذي يحسن الربط والقراءة العميقة للنصوص.

ويعني التناص في تعريف آخر « شبكة من الأفكار والخطابات والموضوعات الثقافية التي تدخل في تفاعل مع أثر أدبي ما ».⁽²⁾

(1) يحي بن مخلوف: التناص، مقارنة معرفية في ماهيته وأنواعه وأنماطه، حسان بن ثابت نموذجاً، قانة،

بانتة، الجزائر، 2008، ص14.

(2) المرجع نفسه، ص14.

فالتناص قد يظهر من خلال الأفكار (أي المعاني)، أو الخطابات (الألفاظ) أوهما معا (الموضوعات الثقافية مثلا) فتتفاعل العديد من المكونات في تشكيل النص.

أما في اللغة الانجليزية فمصطلح التناص (l'intertextuality) يعني: « تحويل النظام الإحالي إلى نظام إحالي آخر، أو أنظمة إحالية أخرى، ولكن رغم ارتباط النصوص بعضها ببعض إلا أنه لا ينفي تقوّد النص الجديد».⁽¹⁾

النص يحيل إلى نص آخر، أو إلى مجموعة نصوص، وذلك النص، أو تلك النصوص بدورها تحيل إلى نصوص أخرى بحيث يجب أن تكون في النص الجديد جوانب من التفرد والإبداع، وبذلك يصبح التناص عبارة عن « تحويل وامتصاص لنصوص معينة»⁽²⁾. فالمبدع يمتص؛ أي (يقراً/يروى) عدّة نصوص، ويفهمها، وتختبئ لديه في اللاشعور، وأثناء الكتابة يحولها إلى نص معين، بطريقة جديدة، وإبداع متميز؛ أي أنه يحوّر ويبدع في نصّه الجديد.

ج- التناص عند النقاد الغربيين:

يعود الفضل في الاهتمام بالتناص وعدّه ظاهرة أدبية ونقدية مهمة إلى جوليا كرسيفا (Julia kristiva)، رغم أن ميخائيل باختين (M.Bkhtine) قد سبقها بالحديث عنه، من خلال حديثه عن المبدأ الحوارى أو الحوارية (Dailogisme)، والتعدد الصوتي أو البوليفونية (Polyphonique) في نهاية العشرينيات من القرن العشرين (1928-1929).⁽³⁾

(1) يحي بن مخلوف: التناص، مقارنة معرفية في ماهيته وأنواعه وأنماطه، ص15.

(2) المرجع نفسه، ص15.

(3) يوسف وغليسي: « التناص والتناصية في الخطاب النقدي العربي المعاصر»، الآداب، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب و اللغات، جامعة منتوري، قسنطينة، ع9، 2008، ص179.

إن مصطلح التناص لم يعرف استقراره إلا مع جوليا كرسيفا في نهاية الستينيات من خلال عدّة أبحاث لها ما بين سنتي (1966-1967) وقد صدرت في مجلتي "تيل كيل" (Telquel)، و"كريتيك" (Critique)، ثم أعيد نشر أبحاثها في كتابيها "نص الرواية" (Texte du Roman)، و"سيميوتيك" (Sémiotike) سنة 1969. و في مقدمة كتاب "شعرية ديستوفسكي" (Dostouiski) لباختين.⁽¹⁾

المتناص في نظر جوليا كرسيفا لا يعيد النص عن طريق تحريفه بل يتفاعل معه فينتج نصا جديدا، لأن التناص يُعبّر عن « سيرورة غير محددة »⁽²⁾ من النصوص، كما يعبر عن « فعالية نصّية »⁽³⁾، من خلال تفاعل النصوص، لأن النص ليس نقلا مباشرا لنص آخر، ولا محاكاة تامة له، إنه يحمل إشارات تظهر وتختفي وتدل على تقاطع فكر المبدع مع أفكار غيره من المبدعين، لكن هذا التقاطع لن ينقل ولن يدوّن بعينه بل تستبدل معالمه بأخرى، عن طريق الإبدال (Transposition) « فالتناص هو إبدال لنسق من العلامات أو أكثر بآخر ».⁽⁴⁾

مفهوم جوليا كرسيفا عن النص هو الذي حدّد فهمها للتناص، فالنص لم يعد مغلقا، ولا محدود الدلالة، إنّه نص مفتوح تحكمه "ممارسة دالة" و"إنتاجية" و"تدليل" و"نص ظاهر" و"نص مؤلّد" و"تناص"، وإن عملت كرسيفا على التنظير للنص وعنصر التناص، فإن البعض يرى أنها لم تأت بجديد بخصوص التناص لأنه ظهر

(1) عبد الكريم شرفي: « مفهوم التناص من حوارية باختين إلى أطراس جيرار جينات » دراسات أدبية، دار الخلدونية، الجزائر، ع2، جانفي 2009، ص64.

(2) ناتالي بيبقي-غروس: مدخل إلى التناص، تر: عبد الحميد، دار نينوى للدراسات، (دب)، ط1، 2012، ص12.

(3) المرجع نفسه، ص12.

(4) المرجع نفسه، ص12.

لأول مرة مع الشكلايين الروس باسم الحوارية⁽¹⁾، كما استفادت من آراء دي سوسير عندما « أشار إلى ما يعرف بالكلمات تحت الكلمات »⁽²⁾؛ أي أن هناك ظلال للكلام ولا وجود لكلام بدون ظل أو مرجع، أو حتى عدّة مراجع سواء ظاهرة أو خفية، بقصد أو عن غير قصد. وظهرت عند كرسيفا عدة مصطلحات مثل: "عبر النصوص" (Transtesctualité)، والتصحيفية⁽³⁾ (paraguramma-tisme)، والامتصاص (Absorption).

أما جيرار جينيت (Gérard Genette)، فإنه اقترح مصطلحا بديلا للتناص، وذلك عام 1982 أسماه "المتعاليات النصية" (Transtesctualité) وتعني « كل ما يضع نصا في علاقة صريحة أو خفية بنصوص أخرى ».⁽⁴⁾

والمتعاليات النصية خمسة أنواع⁽⁵⁾، جعل جينيت التناص واحداً منها.

وإن كان التناص قد نُظر إليه من وجهة النص، فإن ريفاتير كان من المهتمين به من جهة المتلقي، وتحدث عمّا أسماه بإرهاب المرجعية (le terrorisme de la

(1) يحي بن مخلوف: التناص، مقارنة معرفية في ماهيته وأنواعه وأنماطه، ص18.

(2) عبد الكريم ريوي: « مقاربات بين النقد الغربي الحديث والنقد العربي القديم (التناص نموذجاً) »، دراسات أدبية، دار الخلدونية، الجزائر، ع2، جانفي 2009.

(3) * التصحيفية: امتصاص نصوص (معاني) متعددة داخل الرسالة الشعرية وتصحيفات سوسير دراسات تركها و نشرت بعد وفاته. و يتعرض فيها لدراسة النص الأدبي.

- جوليا كرسيفا: علم النص، تر: فريد الزاهي، دار توبقال، (دب)، (دت)، ص78.

(4) ناتالي بيبقي-غروس: مدخل إلى التناص، ص13.

(5) * الجامعية النصية (l'architesctualité): و تتمثل في العلاقة التي يقيمها نص مع جنسه.

* المناص أو المحيطية النصية (Paratesctualité): تتمثل في علاقة النص مع محيطه مثل: العناوين الفرعية، التذييلات، المداخل، الرسوم...

* الميتانصية (métatesctualité): وتتمثل في علاقة التعليق، النقد، التفسير التي يقيمها نص مع آخر.

* التناص (l'intertesctialité): وتتمثل في علاقة الحضور المشترك بين نصين أو أكثر.

* التعلق النصي (hypertesctualité): و تتمثل في العلاقة التي تجمع "نص لاحق" (hypertesct) و نص سابق (hypotesct).

- عبد الكريم شرفي: «مفهوم التناص من حوارية باختين إلى أطراس جيرار جينيت»، ص65، ص66.

(référence)، فالتناص يُكتشف بفعل القراءة التي لا تتم بسهولة، حيث تحولت بفعل التناص إلى مسار شديد التقييد، إذ يمارس المبدع (الشاعر) على القارئ نوعاً من الإرهاب بعدما لم يعد هذا القارئ يجد ما يتلقاه بكل حرية، وفي المقابل عليه اكتشاف كل ما خفي، فيقع في قلق وإرهاب المرجعية (النصوص المكوّنة للنص)، وإرهاب التلقي (تفكيك التناص)⁽¹⁾، ويعرّف ريفاتير التناص بأنه تلقي «عن طريق القارئ للعلاقة بين عمل وأعمال أخرى التي سبقته أو تلتته».⁽²⁾

ومصطلح التناص - كغيره من المصطلحات الحداثيّة - عرف اختلافاً كبيراً بين النقاد، وتعددت مفاهيمه وأنواعه وأنماطه، لكن ما يعنينا هو بدايته، ومعناه المشترك عند أغلب النقاد، وهو التأثير والتأثر، تأثير مبدع في آخر، وتأثر الأخير بالأول أو اللاحق بالسابق.

ثانياً- التناص في عيار الشعر:

يبدو من الغرابة وضع عنوان التناص كعنوان في النقد القديم لكن لو حاولنا الوقوف عند أقوال ابن طباطبا بدقة فيما يخص قضية "السرقا" أو "المعاني المشتركة" كما يسميها سنجده يقترب كثيراً من فكرة التناص رغم اختلاف المصطلحات، ورغم ما عُرف من تهجين لقضية السرقا عند نقادنا العرب، فإن ابن طباطبا لم يذكر مصطلح السرقة إلا مرة واحدة⁽³⁾. وأورد مصطلحات تدل على عدم تعصبه حول القضية، مما جعل عبد الملك مرتاض يجعله من مؤسسي نظرية التناص، كما أنه من المعالجين للمسألة من كل أطرافها، وذهب فيها إلى أبعد

(1) ناتالي ببيقي-غروس: مدخل إلى التناص، ص15.

(2) المرجع نفسه، ص16.

(3) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص48.

غاياتها الممكنة فقدم بذلك -حسب رأيه- مشروعاً متكاملًا جعله على رأس الذين تناولوا نظرية التناص.⁽¹⁾

والمصطلحات التي أوردها ابن طباطبا ثلاثة: أولها "الإدعاء"، يقول: « وسنعر في أشعار المولدين بعجائب استفادوها ممن تقدّمهم، ولطفوا في تناول أصولها منهم، ولبسوها من بعدهم، وتكثّروا بإبداعها فسلمت لهم عند إدعائها، للطف سحرهم فيها، وزخرفتهم لمعانيها». ⁽²⁾

الشعراء المولدون استفادوا ممن تقدّمهم في بناء أشعارهم، والقارئ يجد عندهم عجائب، وإن أخذوها ممن تقدّمهم فإنهم أطفوا في تناولها، واللباس المعاني ألفاظ مبدعة لطيفة، وبذلك لا يمكن لأحد أن ينازعهم المعاني عند إدعائها؛ أي سرقتها، وهو على ما يبدو يتعالى عن وصف المبدع (الشاعر) بالسارق، والإبداع بالسرقة، حيث نظر للقضية نظرة فنية لا نظرة أخلاقية.

كما استعمل مصطلح "الإغارة" في قوله: « ولا يغير على معاني الشعر فيودعها شعره»⁽³⁾ وهو لا يقف ضد الإغارة - وتعني « أن يصنع الشاعر بيتاً أو يخترع معنىً مليحاً، فيتناوله من هو أعظم منه ذكراً وأبعد صوتاً، فيروى له دون قائله»⁽⁴⁾ - وهو على ما يبدو لم يقصد الإغارة المعروفة بعده، وعنى به السرقة، ويطلب ابن طباطبا من الشاعر أن « يديم النظر في الأشعار»⁽⁵⁾ ويقصد بها الأشعار التي اختارها ووضعها في كتاب (تهذيب الطبع)، وكان الغرض من وضعه تزويد الشعراء بمرجع يمكنهم من تهذيب أذواقهم وتكوين ثقافة، وقراءة أحسن الأشعار التي يحسن الاقتداء بها، فيكون هذا الاقتداء تأثيراً لا يجبر الشعراء على

(1) عبد الملك مرتاض: نظرية النص الأدبي، ص226.

(2) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص46.

(3) المصدر نفسه، ص47.

(4) ابن رشيق: العمدة، ج2، ص220.

(5) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص48.

اللجوء إلى طرق قد تكشف سرقتهم، منها: مخالفة وزن الأشعار المأخوذة أو تغيير الألفاظ... ويتوهمون أن مثل هذا قد يستر سرقتهم.

يبدو الناقد غير متعصب على الشعراء المحدثين، كما أنه لا ينظر للسرقة بمنظار الاستهجان و ينظر إليها بمنظار الفن لا أكثر، وحاول أن يقدم أفضل الطرق التي من شأنها أن تدعم التناص وبذلك يخرج هؤلاء الشعراء من المحنة التي وقعوا فيها، وهي "سبق الأقدمين لهم في المعاني"، حيث من الصعب الإتيان بشعر جديد، أو حتى كلام جديد على الإطلاق، وقد سبق علي بن أبي طالب- رضي الله عنه- ابن طباطبا حينما قال: «لولا أن الكلام يعاد لنفد».(1)

والمصطلح الثالث الذي استعمله ابن طباطبا مصطلح "الاحتذاء" وأورده في حديثه عن سنن العرب ومثلها التي جمعها في كتابه "تهذيب الطبع" ليحتذوها من أراد نظم الشعر، وبعد انتهائه من تعداد المثل الأخلاقية عند العرب يقول: «وعلى هذا التمثيل جميع الخصال التي ذكرناها فاستعملت العرب هذه الخصال وأضدادها، ووصفت بها في حالي المدح والهجاء، مع وصف ما يستعد به لها، ويُتَهَيَّأ لاستعماله فيها، وشُعِبَتْ منها فنونا من القول[...] ستجدها على تفنيها واختلاف وجوهها - في الاختيار الذي جمعناه - فتسلك في ذلك مناهجهم، وتحتذي على مثالهم إن شاء الله تعالى»(2).

فالإدّعاء، والإغارة والاحتذاء كلها مصطلحات تدل على السرقة والفرق بينها يكمن في أن الإدّعاء هو سرقة خفية دون الإشارة إلى الشاعر المأخوذ منه، والإغارة هي أخذ بالغصب، أما الاحتذاء فهو تأثر وأخذ متعمد تظهر ملامحه من خلال النص سواء كان هذا الاحتذاء في الأسلوب، أو في المعنى، أو فيهما معا.

(1) بدوي طبانة: السرقات الأدبية، دراسة في ابتكار الأعمال الأدبية وتقليدها، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط3، 1984، ص42.

(2) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص51.

والمحنة التي تحدث عنها ابن طباطبا حينما قال: « والمحنة على شعراء زماننا في أشعارهم أشد منها على من كان قبلهم، لأنهم قد سبقوا إلى كل معنى بديع ولفظ فصيح وحيلة لطيفة وخلاصة ساحرة، فإن أتوا بما يقصر عن معاني أولئك ولا يربى عليها لم يتلق بالقبول وكان كالمطرّح المملول». ⁽¹⁾ تشبه نظرية الناقد الأمريكي "هارولد بلوم" (H.Bloom) المسماة (هاجس التأثر) ⁽²⁾، وفحواها أن الشعراء يعانون من صراع داخلي يشبه الصراع الذي يعانيه الأطفال تحت سلطة الآباء، وبالمقابل فالشاعر المتأخر يعاني من آلام وصوله متأخرا وذلك خوفا من سبق المتقدمين الذين لم يتركوا متسعا للمتأخرين ⁽³⁾. وفي هذا المقام الذي يظهر فيه إبداع نقادنا القدامى لا يسعنا إلا أن نقول كما قال "يوسف وغليسي" أنه من « الطريف أن يكون الفكر العربي القديم قد يحسُّ قلق الشاعر المتأخر زمنيا قبل بلوم بأكثر من عشرة قرون؛ حيث عاج عنتره بن شداد على فكرة الشعراء الذين لم يغادروا من متردم، ثم جاء ابن طباطبا العلوي ليتحدث بهذه النبرة الحزينة واضعا يده على محنة شعراء زمانه في سياق حديثه عن أشعار المولدين». ⁽⁴⁾

يرى ابن طباطبا أن الشعراء المحدثين يعانون محنة أو قلعا إبداعيا لا يمكن الخروج منه إلا بالاعتماد على أشعار الأوائل، واعتماد طرقهم (أساليبهم)، لكن لابد من الإبداع والاختراع للخروج من دائرة التكرار والسرقة يقول: « ويحتاج من سلك هذه السبيل إلى إلف الحيلة وتدقيق النظر في تناول المعاني واستعارتها حتى تخفى على نقادها والبصراء بها وينفرد بشهرتها، كأنه غير مسبوق إليها». ⁽⁵⁾ وبهذا

(1) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص 46، 47.

(2) يوسف وغليسي: « التناص والتناصية في الخطاب النقدي العربي المعاصر»، ص 183

(3) كريس بولديك: النقد والنظرية النقدية منذ 1890، تر: خميسي بوغرة، منشورات مخبر الترجمة في الأدب واللسانيات، جامعة قسنطينة، الجمهورية الجزائرية، 2004، ص 207.

(4) يوسف وغليسي: « التناص والتناصية في الخطاب النقدي العربي المعاصر»، ص 184.

(5) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص 113.

يكون له فضل الإبداع والإضافة ويتأتى له ذلك بعد خبرة طويلة، ومدارسة للأشعار الجيدة، وبعد أن تلتصق معانيها بفهمه، وتترسخ أصولها في قلبه وتصير مواداً لطبعه⁽¹⁾ لا شعورياً، فإذا حاول نظم الشعر كانت استفادته من تلك الأشعار نافعة له، لينتهي شعره « كسبيكة مفرغة من جميع الأصناف التي تخرجها المعادن ».⁽²⁾

1/- يشبه الشعر بالسبيكة الواحدة التي تختلط بها معادن عدة، فكذلك القصيدة الواحدة التي هي عبارة عن فسيفساء من قصائد متعددة قرأها الشاعر وتأثر بها، فالجسم الواحد بحسب تعبير الفيزيائيين يتركب من أجسام متعددة، وهو ما أطلقت عليه جوليا كرسيفا "الاستبدال" (Parmutation) في الحقل التناصي، ويعني استبدال نصوص كثيرة (المقروءة) بنص واحد (المكتوب).

وهذا من أعجب الحداثات -حسب تعبير مرتاض- التي عرفها التراث ومثلها ابن طباطبا.⁽³⁾

2/- ثم يشبه القصيدة بالوادي الذي يغترف من « سيول جارية من شعاب مختلفة »⁽⁴⁾. فالقصيدة في تكونها تشبه الوادي الذي تمدّه السيول المختلفة، وكذلك الشاعر الذي يأخذ عن عدة قصائد.

3/- ويشبه القصيدة التي تتداخل فيها النصوص بالطيب الذي يتركب « من أخلط من الطيب كثيرة فيستغرب عيانه ويغمض مستبطنه »⁽⁵⁾ والمتلقي يحسُّ بتداخل النصوص، إلا أنه يقع في تشويش أو "إرهاب مرجعية" كما أسماه ريفاتير إذ لا يستطيع بسهولة فك شفرة القصيدة و إيجاد مرجعياتها.

(1) ابن طباطبا: عيار الشعر ، ص48.

(2) المصدر نفسه، ص48.

(3) عبد الملك مرتاض: نظرية النص الأدبي، ص227.

(4) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص48.

(5) المصدر نفسه، ص48.

وذكر ابن طباطبا مثالا عن الحفظ وتناول الأشعار السابقة (الثقافة) تجربة "عبد الله القسري" الذي حفظه والده ألف خطبة ثم قال له تناسها، فتناساها، وما كان ليقول شيئا من الخطابة إلا سهل عليه قوله⁽¹⁾، لما امتلکه من ثقافة وتشبع وكان « حفظه لتلك الخطب رياضة لفهمه، وتهذبا لطبعه، وتنقيحا لذهنه، ومادة لفصاحته، وسببا لبلاغته ولسنه وخطابته»⁽²⁾.

فالنتاص ليس محصورا على الشعر، إنه مفتوح على النثر أيضا، والخطابة جنس نثري خصه ابن طباطبا بالحديث كما تحدث عن "عكس المعاني"، وذلك إذا وجد الشاعر مثلا « معنى لطيفا في تشبيب أو غزل استعمله في المديح، وإن وجده في المديح استعمله في الهجاء، وإن وجده في وصف ناقه أو فرس استعمله في وصف الإنسان، وإن وجده في وصف إنسان استعمله في وصف بهيمة، فإن عكس المعاني على اختلاف وجوها غير متعذر على من أحسن عكسها»⁽³⁾.

يبدو الناقد أكثر حداثة وانفتاحا، ويفضل ذوقه النقدي الخاص وحسه المرهف استطاع أن يوسع الدائرة الإبداعية، ويفتح المجال واسعا للشعراء حتى يبدعوا ويخرجوا من دائرة التقليد الأعمى للسابقين، فيظهرون بشكل مرضي ويتجاوزون بذلك أزمة الإبداع. وقلب المدح إلى هجاء، أو الغزل إلى مدح، أو الوصف الإنساني إلى وصف الحيوان (عكس المعاني) يشبه نوعا ما حديث جيرار جينت عن المحاكاة الساخرة (la parodié) التي تعني تحويل نص بتغيير موضوعه تماما مع المحافظة على الأسلوب⁽⁴⁾ فالجنس واحد (شعر) غير أن القلب يكون في المعنى أو الموضوع (الأغراض الشعرية عند ابن طباطبا). هذا على سبيل

(1) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص 48.

(2) المصدر نفسه، ص 48.

(3) المصدر نفسه، ص 113.

(4) ناتالي ببيقي-غروس: مدخل إلى التناص، ص 47.

التقريب، وحسب ما يبدو من خلال فهمنا لمعنى المحاكاة الساخرة عند جيرار جينيت، وعكس المعاني عند ابن طباطبا.

إضافة إلى عكس المعاني (القلب) هناك أخذ المعاني النثرية (الخطب/الرسائل) ووضعها في الشعر، أو أخذ المعاني الشعرية ووضعها في النثر، بحل المعقود، وعقد المحلول (الحل/العقد)، « فالشعر رسائل معقودة، والرسائل شعر محلول ».⁽¹⁾

وبفضل حسن العقد والحل، يصبح الشاعر الحاذق « كالصائغ الذي يذيب الذهب والفضة المصوغين فيعيد صياغتهما بأحسن مما كانا عليه، وكالصَّبَّاغ الذي يصبغ الثوب على ما رأى من الأصباغ ».⁽²⁾

يشترط ابن طباطبا (الحق)؛ أي المهارة، فليس كل أخذ جيّد، وليس كل شاعر هو شاعر جيّد، فليس كل من أخذ معاني شعرية وقلبها نثرًا، أو العكس يسمى مبدعًا، بل لابد له من التميز بإظهار تلك المعاني بأحسن مما كانت عليه، وذلك بالتوليد وإخفاء الأخذ، والهروب بالمعاني عن القارئ حتى لا يكتشفها (لا يكشف سرّته).

والتناص نوعان: قريب سهل، وبعيد صعب، الذي لا يكتشف بسهولة، يقول ابن طباطبا عنه فإذا « فتشت أشعار الشعراء كلّها وجدتها متناسبة تناسبا قريبا أو بعيدًا، وتجدها مناسبة لكلام الخطباء، وخطب البلغاء، فَرَّ الحكماء ».⁽³⁾

وقد أدرك الناقد أنماط التناص، فقد تحدث عن التناص الخارجي، الذي يحدث عندما يقرأ الشاعر إبداع غيره فيتفاعل معه، ويعيده في شعره بطرق ظاهرة أو خفية،

(1) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص114.

(2) المصدر نفسه، ص114.

(3) المصدر نفسه، ص114.

ويضرب لذلك عدة أمثلة يتخذها شواهد إجرائية على آرائه النظرية ومن ذلك قول أبي نواس: (1)

وَأَنْ جَرَتْ الْأَلْفَاظُ مِنَّا بِمِدْحَةٍ لِّغَيْرِكَ إِنْسَانًا فَأَنْتَ الَّذِي نَعْنِي
الذي أخذه من الأحوص حيث يقول: (2)

مَتَى مَا أَقْلُ فِي آخِرِ الدَّهْرِ مِدْحَةً فَمَا هِيَ إِلَّا لَابْنِ لَيْلَى الْمُكْرَمِ
وقول دعبل: (3)

أَحِبُّ الشَّيْبَ لَمَّا قِيلَ ضَيْفٌ كَحَبِّي لِلضُّيُوفِ النَّازِلِينَ
الذي أخذه من قول الأحوص: (4)

فَبَانَ مِنِّي شَبَابِي بَعْدَ لَذَّتِهِ كَأَنَّمَا كَانَ ضَيْفًا نَازِلًا رَحَلًا
وقول دعبل أيضا:

لَا تَعْجَبِي يَا سَلَمُ مِنْ رَجُلٍ ضَحِكَ الْمَشِيبُ بِرَأْسِهِ فَبَكَى
أخذه من قول الحسين بن مطير (5)، حيث يقول: (6)

كُلُّ يَوْمٍ بِأَقْحَوَانٍ جَدِيدٍ تَضْحَكُ الْأَرْضُ مِنْ بُكَاءِ السَّمَاءِ
وكقول أبي نواس: (7)

تَدُورُ عَلَيْنَا الرَّاحُ فِي عَسْجَدِيَّةٍ حَبَّتْهَا بِأَنْوَاعِ التَّصَاوِيرِ فَارِسُ
قَرَارَتُهَا كِسْرَى وَ فِي جَنَابَاتِهَا مَهَا تُدْرِئُهَا بِالْقِسِيِّ الْفَوَارِسُ

(1) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص112.

(2) المصدر نفسه، ص112.

(3) المصدر نفسه، ص112.

(4) المصدر نفسه، ص112.

(5) - هو الحسين بن مطير (169هـ) بن مكمل الأسدي، شاعر متقدم في القصيد والرجز، كان زيّه وكلامه كزي أهل البادية و كلامهم، من مخضرمي الدولتين الأموية والعباسية.

- المرزباني: الموشح في مأخذ العلماء على الشعراء، ص268.

(6) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص112.

(7) المصدر نفسه، ص113.

فَلِخَمْرٍ مَا زُرْتُ عَلَيْهِ جُيُوبُهَا وَلِلْمَاءِ مَا حَازَتْ عَلَيْهِ الْقَلَانِسُ

أخذه أبو الحسين محمد بن أحمد بن يحيى⁽¹⁾ [الهمذاني] الكاتب فقال: (2)

وَمَدَامَةٍ لَا يَبْتَغِي مِنْ رَبِّهِ أَحَدٌ حَبَاهُ بِهَا لَدِيهِ مَزِيدًا

فِي كَاسِهَا صُورٌ تُظَنُّ لِحُسْنِهَا غُرْبًا بَرَزْنَ مِنَ الْجَنَانِ وَغِيدًا

قَدْ صَفَّ فِي كَاسَاتِهَا صُورٌ حَلَّتْ لِلشَّارِبِينَ بِهَا كَوَاعِبَ رُودًا

فَكَانَتْهُمْ لِبَسْنِ ذَاكَ مَجَاسِدًا وَجَعَلْنَ ذَا لِنُحُورِهِنَّ عُقُودًا

ويعلق ابن طباطبا على الأبيات قائلا: « فهذا من أروع ما قيل في هذا المعنى

وأحسنه». (3)

أعجب الناقد "بحسن الأخذ"، وبالمعنى الجديد الذي أضفاه الشاعر على القصيدة. ولم يقصر ابن طباطبا حديثه على التناص الشعري (أوتناص الشعر مع الشعر) بل وسَّع دائرة الحديث على التناص مع النثر؛ وهو أن يتناص الشاعر مع مقولة أو مثل « من ذلك أن عطاء بن أبي سفيان دخل على يزيد بن معاوية فعزاه عن موت أبيه و هنأه بالخلافة، وهو أول من عزى وهنأ في مقام واحد، فقال: « أصبحت رُزيت خليفة الله، وأعطيت خلافة الله وقد قضى معاوية نحبه. فيغفر الله ذنبه، ووليت الرياسة، وكنت أحق بالسياسة، فاشكر الله على عظيم عطية واحتسب عند الله جليل الرزية، وأعظم الله في معاوية أجرك، وأجزل على الخلافة عونك». (4)

(1) شاعر مغمور، و يذكر محقق كتاب عيار الشعر عبد العزيز بن ناصر المانع أنه لم يجد له ترجمة في المصادر، كما أن محمد زغلول سلام لم يترجم له.

- ابن طباطبا: عيار الشعر، تح: عبد العزيز بن ناصر المانع، ص125.

(2) ابن طباطبا: عيار الشعر، تح: محمد زغلول سلام، ص113.

(3) المصدر نفسه، ص113.

(4) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص114.

فأخذ هذا "المعنى النثري" أبو دلالة⁽¹⁾، ومدح من خلاله المهدي ورثا المنصور قائلاً: (2)

عَيْنَايَ وَاحِدَةٌ تُرَى مَسْرُورَةً بِإِمَامِهَا جَذَلَى وَأُخْرَى تَذَرُفُ
تَبْكِي وَ تَضْحَكُ فَيَسُووُهَا مَا أَنْكَرْتَ، وَيَسْرُهَا مَا تَعْرِفُ
مَا أَنْ سَمِعْتُ وَلَا رَأَيْتُ كَمَا أَرَى شِعْرًا أَرْجَلُهُ وَآخِرَ أَنْتِفُ
هَلْكَ الْخَلِيفَةُ يَالَ أُمَّةَ أَحْمَدٍ وَأَتَاكُمْ مِنْ بَعْدِهِ مَنْ يَخْلَفُ
أَهْدَى لِهَذَا اللَّهُ فَضْلَ خِلَافَةٍ وَلِذَاكَ جَنَّاتُ النَّعِيمِ وَزُخْرَفُ
فَابْكُوا لِمَصْرَعِ خَيْرِكُمْ وَلِيَكُمْ وَاسْتَبَشِرُوا بِقِيَامِ ذَا وَتَشْرَفُوا

والأمثلة عن هذا النوع من التناص كثيرة قَدَّمَهَا ابن طباطبا، اقتصصنا منها القليل تمثيلاً.

وتحدث الناقد عن التناص الداخلي؛ حيث يكرر الشاعر ذاته، أو يتناص مع نفسه، يقول: « وربما أحسن الشاعر في معنى يبدعه فيكرره في شعره على عبارات مختلفة، وإذا انقلبت الحالة التي يصف، قلب ذلك المعنى ولم يخرج عن حد الإصابة فيه. »⁽³⁾

ومن أمثلة التناص الداخلي يذكر من شعر النمر بن تولب⁽⁴⁾، يقول: (5)

(1) اسمه زند بن الجون بالنون، و قال بعضهم، زيد بالياء، و قد غُلِّظَ، كان أبو دلالة مطبوعاً مغلقاً ظريفاً كثير النودار في الشعر، و كان صاحب بديهة يداخل الشعراء و يزاحمهم في جميع فنونهم، و ينفرد في وصف الشراب والرياحين، وغير ذلك، بما لا يجرون معه، وكان مداحاً للخلفاء.

- ابن المعتز: طبقات فحول الشعر، تح: عبد الستار أحمد فراج، دار المعارف، مصر، 2009، ص54.

(2) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص114، 115.

(3) المصدر نفسه، ص117.

(4) النمر بن تولب (-14هـ) بن زهير بن أفيش العكلي، شاعر مخضرم، عاش عمراً طويلاً في الجاهلية وأدرك الإسلام فأسلم، كان من ذي النعمة والوجاهة، لم يمدح أحداً ولا هجا، سماه أبو عمرو بن العلاء بـ"الكيس" لحسن شعره.

- المرزباني: موشح في مآخذ العلماء على الشعراء، ص97.

(5) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص116.

كَانَتْ قَنَاتِي لَا تَلِينُ لِعَاْمَزٍ فَأَلَانَهَا الْإِصْبَاحُ وَالْإِمْسَاءُ

وَدَعَوْتُ رَبِّي بِالسَّلَامَةِ جَاهِدًا لِيُصِحَّنِي فَإِذَا السَّلَامَةُ دَاءٌ

وحيث يقول أيضا: (1)

يَوَدُّ الْفَتَى طُولَ السَّلَامَةِ جَاهِدًا فَكَيْفَ تَرَى طُولَ السَّلَامَةِ يَفْعَلُ

وقول عبد الصمد بن المعدل (2) في مدح سعيد بن سلم الباهلي (3):

أَلَا قُلْ لِسَارِي اللَّيْلِ لَا تَخْشَنَ ضَلَّةً سَعِيدُ بْنُ سَلَمٍ ضَوْءُ كُلِّ بِلَادٍ

فلما مات رثاه فقال (4):

يَا سَارِيًّا حَيْرُهُ ضَلَالُهُ ضَوْءُ الْبِلَادِ قَدْ خَبَا دُبَالُهُ

والأمثلة التي قدّمها الناقد كثيرة اكتفيا بذكر هذه.

وبهذا يكون ابن طباطبا قد أنهى حديثه عن قضية السرقات (المعاني المشتركة) - وإن لم يسم القضية بالسرقات - كما لم يكن من المتعصبين، بل كان ذا فكر حداثي درس القضية من الناحية الفنية دون أن يتطرق إلى تهجين الظاهرة الأدبية - ولو كان من أصحاب الرؤية الأخلاقية للقضية لفعل ذلك - وقد تعددت مصطلحاتها لديه من "أخذ" و"احتذاء" و"إغارة" و"سرقة"، وتحدث عن أخذ المعاني الشعرية من النثر، والعكس، والأخذ نوعان: أخذ عام يكون من خلال أخذ الشاعر من أشعار غيره (تناص خارجي)، وخاص ويتم من خلال أخذ الشاعر لمعانيه

(1) ابن طباطبا: عيار الشعر ، ص116.

(2) عبد الصمد بن المعدل (-260هـ)، هجاء شديد العارضة، لكنّه كان سكيراً خميّراً.

- المرزباني: الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، ص385.

(3) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص117.

(4) المصدر نفسه، ص117.

الشعرية وتكرارها (تناص داخلي)، ولم يكتف في دراسة قضية (المعاني المشتركة) بالنظرية بل أثبت آراءه إجرائيا من خلال اختياره للعديد من الأشعار وإن لم يبد آراءه في كثيرها فإنه أبداهها في بعضها.

وإن لم يسم الناقد مصطلح السرقات (المعاني المشتركة) بالتناص - وهذا أمر طبيعي- إلا أن نظرتة للقضية نظرة متميزة جعلته يقترب من الفكر الحدائي، ويعد من النقاد الأوائل القائلين بمفهوم التناص الغربي، وإن كان للغربيين فضل الاصطلاح والتنظير، فلابن طباطبا - والعديد من النقاد العرب القدماء- فضل السبق المفهومي لبعض المصطلحات الحدائية من مثل (النص/ الانزياح/ التناص) وغيرها من المصطلحات، كمصطلح التلقي وما انضوى تحته من مفاهيم سنحاول الكشف عنها في الفصل الثالث عندما نخضع المدونة -عيار الشعر- للتشريح ومحاولة البحث عن مفاهيم التلقي عند الناقد ابن طباطبا.

الفصل الثالث

ملاحم التلقي في عيار الشعر

I - جمالية التلقي في النقد الحديث :

1- إشكالية مصطلح التلقي

2- إشكاليات حول النظرية

3- مرجعيات جمالية التلقي

4- مفهوم جمالية التلقي

II - مكونات التلقي الجيد عند ابن طباطبا:

1- القارئ الضمني (Iecteur implicite)

2- عملية الفهم (عيار الشعر)

3- أفق الانتظار (Horizon D'attente)

4- المسافة الجمالية (distance Esthétique)

5- التوصيل (شروط التأدية الأدبية)

III- ابن طباطبا المتلقي / الناقد

I- جمالية التلقي في النقد الحديث:

تعتبر جمالية التلقي من أحدث النظريات المتجهة نحو القارئ والاهتمام به، كونه ثالث عنصر من عناصر العملية الإبداعية العملية الإبداعية المكونة من: مبدع، نص، ومتلقي.

1- إشكالية مصطلح التلقي:

مصطلح التلقي (Réception) من المصطلحات التي أثارت اختلافاً كبيراً بين النقاد، من حيث عدم اتفاقهم على مصطلح واحد، كما أن المنظرين للتلقي - وإن كانت آراؤهم تصب في مصبٍ واحد - اختلفوا اختلاف دقيقاً بينهم، كما هو الحال بالنسبة لياوس (Hans Robert Jauss)، الذي يمثل اتجاهها خاصاً بجمالية التلقي (Receptionästhetik)، و وولفغانغ ايزر (Wolfgang Iser) كونه يمثل اتجاهها خاصاً بنظرية التأثير الجمالي (Théorie de l'effet esthétique)، إلا أنهما اتجاهاً يكملان بعضهما في إطار نظرية التلقي أو الاستقبال.

فالدارس للتلقي يجد إشكاليتين: إشكالية تخص المصطلح وتعدداته -بتعدد الترجمات والمشارب- وإشكالية تخص النظرية في حد ذاتها، فيما إذا كانت نظريات مختلفة لمصطلح واحد، أو اصطلاحات عديدة لنظرية واحدة.⁽¹⁾ وقد اصطلاح عن التلقي بمصطلحات منها: "الاستجابة"، و"الاستقبال"، و"التلقي"، و"التأثير"، و"القراءة"، و"التقبل".

(1) فاطمة البريكي: قضية التلقي في النقد العربي القديم، دار الشروق، عمان الأردن، دار العالم العربي، الإمارات العربية المتحدة، دبي، ط1، 2006، ص41.

وكلها تتطوي تحت مصطلح واحد هو التلقي⁽¹⁾، وهي مصطلحات يصعب الفصل بينها.⁽²⁾

وإذا حاولنا أن نضع مفهومًا للاستجابة والاستقبال نجد أن مفهوم الاستجابة « ذو أصول منحدر من نظريات علم النفس، وقد كانت الاستجابة إحدى الإجراءات الأساسية في المدرسة السلوكية، وعلى الرغم من عناية "إيزر" بهذا المفهوم إلا أنه يعد - بالنسبة لنظريته - جزءًا من كل، وهو يستعمله بعد أن يفرّغه تمامًا من محموله النفسي». ⁽³⁾

أما مصطلح (الاستقبال) فهو الآخر يعاني من إشكال « في ثلاث لغات أوروبية هي: الألمانية والفرنسية والانكليزية، على النحو الذي أشار إليه "ياوس"، حين وجد أن المصطلح في الفرنسية والانكليزية يتضمن معنى الاستقبال الفندقي، في حين أنه ينفرد بإشارة «جمالية» في اللغة الألمانية ». ⁽⁴⁾

ويمكن القول إن (الاستجابة) هي حالة تصحب المتلقي بعد الاستقبال (أو التلقي) من خلال ردود الأفعال التي يصدرها، أما الاستقبال فهو فعل يرتبط بالقارئ وفعل العمل الأدبي فيه.

أما الفرق بين (التأثير) و(التلقي) فيمكن في كون التأثير يرتبط بالنص، أما التلقي فيرتبط بالقارئ أو المتلقي أو المرسل إليه أو المتقبل كما ذهب إلى ذلك "ياوس". ⁽⁵⁾ والتأثير من طرف النص يكون من خلال بنية اللغوية وبنيته التاريخية معاً.

(1) فاطمة البريكي: قضية التلقي في النقد العربي القديم ، ص45.

(2) محمد المبارك: استقبال النص عند العرب، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ط1، 1999، ص27.

(3) ناظم عودة خضر: الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق، عمان، الأردن، ط1، 1997، ص15.

(4) المرجع نفسه، ص15.

(5) محمد المبارك: استقبال النص عند العرب، ص38.

أما مصطلح (القراءة) الذي ينضوي تحت التلقي فهو الآخر اختلف في تحديده كونه من أكثر المصطلحات رسوخا وتداولاً وغموضاً وافتقاراً للدقة، ذلك أن القراءة عملية معقدة وشائكة تشبه عملية الإبداع ذاتها. إضافة إلى امتداد مصطلح القراءة إلى حقول معرفية أخرى - كغيره من المصطلحات - خاصة الفلسفة، إذ إن قراءة النص تشبه قراءة الفيلسوف للوجود، كون القراءة ليست قراءة واحدة، ولا ثابتة، إنها قراءة متعددة ومفتوحة قابلة للتطور والتغير⁽¹⁾. وبهذا تكون القراءة فعلاً لا عادياً إنها « مشاركة وتفاعل، بل هي إضافة [...] هذه الإضافة هي ما يمكن أن نسميه بالمتعة التي يشعر بها القارئ أثناء القراءة».⁽²⁾

وقد أنتجت الساحة العربية مصطلحاً يدل على التلقي وهو مصطلح (التقبل) الذي اقترحه الناقد "شكري المبخوت" في كتابه "جمالية الألفة" وتابعه في ذلك الناقد "حاتم الصكر"، إلا أن مصطلح التقبل يحمل مدلولاً "قيماً" يدل على إصدار الأحكام الذاتية التي تخضع لقبليات الفهم، وهذا ما يتنافى مع دعوة كل من "ياوس" و "ايزر" - التي تتفق مع رؤية هوسرل (Husserl) - إلى تهشيم هذه القبلية، والاعتماد على "الفهم" (understanding) كبنية عقلية.⁽³⁾

وبما أن عملية التلقي اختلفت تسمياتها، فإن القائم بالعملية (المتلقي) تعددت تسمياته كذلك في النقد الغربي من متلقي إلى مرسل إليه إلى قارئ بأنواعه - وهذا الاختلاف وجد قبل ذلك عند النقاد العرب بقرون، إذ كانت ترد في نصوصهم ألفاظ تدل على المتلقي من مثل لفظة (النفس).⁽⁴⁾ ويشير هذا اللفظ إلى الإنسان وما يعتمل بداخله من مشاعر، وكأن الخطاب الأدبي موجه بذلك إلى جوهره (أعماقه)، لا إلى

(1) محمد المبارك: استقبال النص عند العرب، ص 28، 29.

(2) المرجع نفسه، ص 31.

(3) ناظم عودة خضر: الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص 15.

(4) المرجع نفسه، ص 33.

السطح أو الظاهر، إلا أن اللفظة الأكثر استعمالاً والتي تدل دلالة واضحة على

المتلقي هي لفظة السامع.⁽¹⁾ سواء أكان سامعاً حقيقياً أم افتراضياً (ضمنياً).

إن مصطلحات مثل: "الاستقبال" و"الاستجابة"، و"التأثير" و"القراءة" هي

مصطلحات دقيقة يحمل كل منها معناه المرتبط دوماً بالقارئ، غير أن المصطلح

المتداول هو مصطلح (التلقي)⁽²⁾ كونه « النظرية الأدبية التي تضم العناصر الأخرى

في رباط قوي [...] هذا بالإضافة إلى أن مصطلح التلقي أكثر شيوعاً واستقراراً في

الأوساط النقدية، وهذا يرجح كفته أكثر من المصطلحات الأخرى.⁽³⁾

ونحن سنعمد مصطلح "التلقي" لأنه مصطلح له حضوره في العربية مرادفاً

لمصطلح الاستقبال. وفي الإنجليزية (Réception) تعني تلقٍ أو استقبال، وكذا في

الفرنسية، والكلمة لا تستعمل إلا في لغة الصناعة الفندقية، إلا أن التداول للمصطلح

أضفى عليه معنىً جمالياً.⁽⁴⁾

وفي العربية لا ينزاح المفهوم عن هذا المعنى « تلقاه؛ أي استقبله والتلقي هو

الاستقبال كما حكاه الأزهرى، و فلان يتلقى فلان؛ أي يستقبله». ⁽⁵⁾

والغالب في الاستعمال العربي هو استخدام لفظة التلقي مضافة إلى النص، سواء

أكان خبيراً أو حديثاً أو خطاباً، أو شعراً، والقرآن الكريم لم يستخدم لفظة استقبال، بل

استخدم لفظة التلقي⁽⁶⁾. يقول عز وجل: ﴿وَإِنَّكَ لَتَلْقَى الْقُرْآنَ مِنْ لَدُنْ حَكِيمٍ

(1) ناظم عودة خضر: الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص 33.

(2) « التلقي بمفهومه الجمالي، ينطوي على بعدين: منفعل و فاعل في آن واحد، إنه عملية ذات وجهين أحدهما

الأثر الذي ينتجه العمل في القارئ، و الآخر كيفية استقبال القارئ لهذا العمل أو استجابته له. »

- هانس روبرت ياوس: جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، تر: رشيد بنحدو، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط 1، 2004، ص 101.

(3) فاطمة البريكي: قضية التلقي في النقد العربي القديم، ص 45.

(4) هانس روبرت ياوس: جمالية التلقي، ص 101.

(5) ابن منظور: لسان العرب، مج 5، مادة (لقا)، ص 517.

(6) محمود عباس عبد الواحد: قراءة النص و جماليات التلقي، ص 13.

عَلِيمٍ ﴿⁽¹⁾ وقوله عز وجل: ﴿فَتَلَقَّى آدَمُ مِنْ رَبِّهِ كَلِمَاتٍ فَتَابَ عَلَيْهِ ۚ إِنَّهُ هُوَ
التَّوَّابُ الرَّحِيمُ﴾ ⁽²⁾، ويقول أيضا: ﴿إِذْ يَتَلَقَّى الْمُتَلَقِّيَانِ عَنِ الْيَمِينِ وَعَنِ الشِّمَالِ
قَعِيدٌ﴾ ⁽³⁾.

فالقرآن الكريم هو أعظم ما يمكن أن يستشهد به في استعمال المواد اللغوية،
والتلقي هو إحدى المواد التي استعملها القرآن في عدة مواضع، وبديل لفظ التلقي على
معنى الفهم والفتنة ⁽⁴⁾، كما يدل دلالة واضحة على التفاعل النفسي والذهني مع
النص.

وميزّ النقاد العرب القدامى بين إلقاء النص وإرساله، وتلقيه، وأستقباله، فأثروا
الإلقاء والتلقي وعدّوهما فنا خاصة فيما يتعلق بفن الخطابة، وبالتالي فإن النص يفقد
جماله وقيّمته إذا كتب، كون التأثير من جانب الملقى شفاهة يكون أكثر، لوجود
تفاعل نفسي بينه وبين المتلقي/السامع. لذلك كانوا يقولون: (فلان لا يُلقى بالا لما
يُقال)، يعنون أن المتلقي لم يتفاعل نفسيا مع ما يقوله المُلقى، فكان الإلقاء لديهم
مرتبط بإحضار القلب، وبذلك اهتموا بالتلقي. ⁽⁵⁾

هذا بالنسبة للنقاد العرب واهتمامهم بالجزر اللغوي للفظة التلقي ودلالاتها، أما غير
الناطقين بالعربية فإنهم لا يهتمون بمسألة التمايز في الدلالات اللغوية بين المصطلحات،

(1) النمل/6.

(2) البقرة/37.

(3) ق/17.

(4) محمود عباس عبد الواحد: قراءة النص وجماليات التلقي، ص14.

(5) المرجع نفسه، ص14

وإنما يهمهم استخدام المصطلحات بحسب الإلف والعادة، ولذلك فإن مصطلح (الاستقبال) كان غريباً على أداء الناطقين بالإنجليزية.⁽¹⁾

وإن أثرت إشكاليات حول المصطلح في نظرية التلقي وتعددت المصطلحات، فإن التمايز بينها دقيق جداً ويرتبط كل مصطلح فيها بفعل قد يخص المتلقي أو النص، أوهما معاً. ونحن سنختار مصطلح التلقي كما اعتمده أغلب الدارسين، وكذا لشيوعه في الاستعمال العربي.

2- إشكاليات حول النظرية:

إذا كان المصطلح هو المؤسس للنظرية، فما نال المصطلح من إشكاليات نال النظرية كذلك، ونظرية التلقي عرفت عدة تسميات وأهم هذه التسميات هي: "نظرية الاستقبال والتلقي"، و"نقد استجابة القارئ"، فهل هي تسميات لنظرية واحدة، أو أن كل واحدة منها يمثل نظرية خاصة بذاتها تختلف في مبادئها وأسسها وروادها عن النظرية الأخرى؟.

الفرق بين "نظرية التلقي والاستقبال"، و"نقد استجابة القارئ"، يكمن في أن نظرية التلقي مثلت اتجاهها موحداً في المدرسة الألمانية بقطبيها المعروفين: "ياوس" و "ايزر"، أما نقد استجابة القارئ فيعد اتجاهها مثله عدة نقاد موزعين في أنحاء العالم لا تجمعهم نظرية،

وهذا ما جعل آراءهم باهتة وغير مدونة ولا منظمة، بل هي عبارة على مقالات منشورة في الصحف تعبر كل منها على ذاتية صاحبها ورأيه الفردي.⁽²⁾

ونظرية التلقي أو الاستقبال هي نظرية عبّر عنها بمصطلحين:

(1) محمود عباس عبد الواحد: قراءة النص وجماليات التلقي، ص14.

(2) بشرى موسى صالح: نظرية التلقي أصول وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 2001، ص8 و ما بعدها.

- (Réception Théory) نظرية الاستقبال والتلقي أو التقبل.

- (Reader response criticism)، نقد استجابة القارئ أو القراءة أو التأثير.⁽¹⁾

وإن عبّر عن نظرية التلقي بهذين المصطلحين في الانجليزية، ففي اللغة الفرنسية يعبر عنها على التوالي بـ:

- (Théorie de réception) نظرية التلقي أو الاستقبال.

- (l'acte de lecture) استجابة القارئ.

- (Théorie de l'esthétique) نظرية التأثير الجمالي.

وإن عبّر عن هذه النظرية بمصطلحين أو ثلاثة في اللغات الأجنبية (الانجليزية والفرنسية) فإن الترجمات العربية عبّرت عنها بستة مصطلحات وهي السابق ذكرها: التلقي، والاستقبال، والاستجابة، والقراءة، والتأثير والتقبل.

3- مرجعيات جمالية التلقي:

لكل نظرية من النظريات مرجعيات، ونظرية التلقي سبقتها العديد من الدراسات النقدية والفلسفية التي اهتمت بالمتلقي، وكان تأثيرها فيها كبيرا - رغم ما جاءت به جمالية التلقي من إضافات - والاهتمام بالمتلقي كان منذ عصور ما قبل الميلاد، فقد ظهر هذا الاهتمام عند السفسطائيين من خلال اهتمامهم بالاستجابة.⁽²⁾ وكذلك اهتم

(1) فاطمة البريكي: قضية التلقي في النقد العربي القديم، ص 44.

(2) عبد الرحمان تيرماسين وآخرون: نظرية القراءة، المفهوم والإجراء، منشورات مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة و منهاجها، جامعة بسكرة، الجزائر، ط1، 2009، ص 15.

أرسطو بالمتلقي بحديثه عن التطهير (catharsis) الذي يحدث لهذا الأخير من خلال المأساة و ما تثيره من مشاعر الخوف والرحمة.⁽¹⁾

أما في العصر الحديث فقد اهتم العديد من النقاد والفلاسفة بالتأثير وبالمتلقي - وكان لكل اتجاه بصمته الخاصة- بداية من "فرويد" (Freud) الذي اهتم بسلوكية القارئ، مروراً بـ"روبير اسكاربيت" (Robert Escarpit) الذي اهتم هو الآخر بالقارئ من الناحية السوسولوجية.⁽²⁾

ومن الفلاسفة الذين أفاد منهم رواد نظرية التلقي نجد "هوسرل"، و "رومان انغاردن" (Roman Ingarden) في الظاهراتية (phenomenology)، و"هانز جورج غادامير" (H.G.Gadamer) في التأويلية أو الهرمنيوطيقا (Hermeneutique).⁽³⁾

قال كل من "هوسرل" و"انغاردن" بالمتعالي (Transcendentel)، والقصدية (Intentionality)، ويعني المتعالي « أن المعنى الموضوعي - أي الخالي من المعطيات المسبقة- ينشأ بعد أن تكون الظاهرة معنًى مخصّصاً في الشعور، فمعنى الظاهرة مرتبط بنحو أساسي بعمليات الفهم؛ أي أن المعنى هو خلاصة الفهم الفردي الخالص». ⁽⁴⁾ أما القصدية فهي « على تماس بالقصد (أي عنى بالشيء) والوعي والشعور الخالص»، ⁽⁵⁾ إنها تعد « مرتكزا أساسيا لعملية التفاعل الأدبي في اتجاه جمالية التلقي، فقد اعتبر هذا الاتجاه النص ظاهرة لا نتبين قيمتها الحقيقية إلا من

(1) عبد الرحمان تيرماسين وآخرون: نظرية القراءة، المفهوم والإجراء ، ص16.

(2) المصطفى عمراني: مناهج الدراسات السردية و إشكالية التلقي، روايات غسان كنفاني نموذجاً، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2011، ص33 وما بعدها.

(3) ناظم عودة خصر: الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص75 و ما بعدها.

(4) المرجع نفسه ، ص75.

(5) المرجع نفسه، ص79.

خلال التوجه القصدي؛ أي أنّ الممارسة النقدية غايتها إظهار المعنى الموضوعي الذي دونه التوجه القصدي للمتلقى»⁽¹⁾.

وفرق "هوسرل" بين المعنى والفهم بحيث يكون المعنى نتاجا للفهم⁽²⁾، ويعني ذلك أن الفهم يكون سابقا لتكوّن المعنى.

وبدا "انغاردن" أكثر موضوعية من أستاذه "هوسرل" الذي كان مثاليا في طرحه للتعالي والقصدية، وافترق انغاردن عن أستاذه بالقول إن الموضوع القصدي هو موضوع ينطبق على الأعمال الفنية، وليس له وجود واقعي، وحول انغاردن مفهوم القصدية من طابعه المثالي المجرد إلى حقيقة يمكن تحديدها و إدراكها من خلال تأمل طبقات العمل الفني المكونة لبنيته من خلال (الإدراك) أو (الفهم)، مشكلا بذلك إستراتيجية جديدة للفهم تحمل الطابع الظاهراتي للجمالية، إن طبقات العمل الفني أو بنياته ترتبط بعلاقات فيما بينها، كما ترتبط بمدرك العمل (أو المتلقي)⁽³⁾. « ويبدو أن انغاردن أراد أن يؤسس جمالية خاصة للعمل الأدبي من خلال معرفة تامة بمكوناته»⁽⁴⁾.

وإن كان هوسرل هو الأستاذ، فإن "انغاردن" طوّر أفكاره من خلال تركيزه على العمل الفني وربط القصدية به، أما "هوسرل" فقد ربطها بالموضوعات الواقعية و لم يربطها بالعمل الفني، وكون انغاردن جماليا فقد ركز على بنية العمل الفني إذ أن « قراءة (فهم) نص ما إنما هي قراءة تراعي مستويات كثيرة بعضها تابع للعمل بوصفه بنية «مادية» متجسدة في بنائه اللغوي، وبعضها ينتمي إلى عملية الفهم (القراءة)،

(1) عبد الرحمان تبرماسين وآخرون: نظرية القراءة، المفهوم والإجراء ، ص80.

(2) بشرى موسى صالح: نظرية التلقي، أصول و تطبيقات، ص35.

(3) المرجع نفسه، ص37.

(4) ناظم عودة خضر: الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص92.

ومستوى آخر يقع بين الاثنين؛ أي أنه بنية كان يدعوها بالقيمة الفنية [...] إنها بنية أسلوبية وظيفية لأنها تؤدي دوراً مهماً على مستوى تلقي العمل الأدبي». (1)

وقد أفاد أصحاب نظرية التلقي من "هانز جورج غادامير"، الذي أفاد بدوره من الفيلسوف "دلثاي" (Deltthey)، والصلة المشتركة بين هذا الثلاثي- رواد التلقي، غادامير، دلثاي- هو أن تشخيص وتعيين فهم الآخر (المؤلف) يكون من خلال فهمنا، إذ أن فهم الآخر للموضوعات يتجسد من خلال جملة تعبيرات (Escpressions) تنقل إلينا عن طريق التأثير الذي تمارسه إشاراتهم وأصواتهم وأفعالهم، وهذا التأثير يكون أول ما يكون على حواسنا. (2)

وفهم التعبيرات عند "دلثاي" يكون على طريقتين هما: الصور الأولية البسيطة للفهم (Elementary)، والصور العليا للفهم (Higher)، والفهم الأولي يتم عن طريق تفسير التعبيرات تفسيراً عقلياً دون الرجوع إلى ربطها بالحياة الكلية. أما الصور العليا للفهم فتتم من خلال ربط الفهم بفهم الآخرين من خلال عملية التركيب وربط هذا الفهم بالحياة المشتركة وما تحمله من تجارب. (3)

لما رأى "غادامير" أن "دلثاي" يجعل التأويل جزءاً من الفهم أراد أن يفسّر الفهم تفسيراً عملياً فجعل اللغة هي الوسيط التي ينتقل الفهم عبرها، ووحّد بين الفهم والتفسير والتطبيق.

فالفهم هو عملية عقلية مجردة تمتزج بالتفسير عبر تدخّل الظروف المحيطة، (وكذلك فهم الآخرين للعمل)، ليتجسد الفهم في الأخير عبر التطبيق من خلال اللغة.

(1) ناظم عودة خضر: الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص 93.

(2) المرجع نفسه، ص 97، 98.

(3) المرجع نفسه، ص 98.

وهذه العناصر الثلاث: الفهم والتفسير والتطبيق، كانت ذات أهمية بالنسبة لـ"ياوس" الذي ركّز على فعل الفهم وجعله جزءاً أساسياً من المعنى.⁽¹⁾

وربط "غادامير" الفهم بالتاريخ، فتفسير التاريخ يتم من خلال ما أسماه "بالأفق التاريخي" « بوصفه مدونة تضم الإدراكات السابقة وأصوات الخبرات فلا يمتلك الفهم إمكاناته الحقيقية الشاملة إذا ما استبعد هذه الخبرات ». ⁽²⁾

فالفهم يرتبط بالتاريخ أو ما أسماه ياوس (أفق الانتظار). ولم يكن الفلاسفة وحدهم المؤثرين في أصحاب جمالية التلقي، بل كانت المدارس النقدية السابقة من البنيوية وما بعدها، اهتمت بالقارئ وأولته عناية، غير أن نظرة كل مدرسة أخذت الطابع الذي اهتمت به من خلال دراستها للنصوص الأدبية.

وأولها الشكلائية الروسية التي اغترفت منها نظرية التلقي مفهوم "الشكل" وعلاقته بالإدراك الجمالي حيث إن « الاستعمال المتميز للأشكال الأدبية هو الذي يشكل الفن ». ⁽³⁾

ولم يهتم الشكلائيون بالأشكال العادية بل بالأشكال الفنية والغير مألوفة والتي تحمل غرابة، هذه الغرابة هي التي تحقق تأثيراً في المتلقي، وبالتالي تحدث استجابة « وكما كان العمل الفني غريباً بحيث يعلق فيه إدراك المتلقي ويصعب فيه فهمه، ويخرج من كل الأشكال المعتادة المألوفة، كان هذا العمل ناجحاً وحقق تأثيره المرجو لديه » ⁽⁴⁾ وهذا التأثير يكون عن طريق إحداث المتعة الجمالية، حيث إن هذه المتعة تتحقق من خلال

(1) ناظم عودة خضر: الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص 99.

(2) بشرى موسى صالح: نظرية التلقي، أصول وتطبيقات، ص 40.

(3) عبد الرحمان تيرماسين وآخرون: نظرية القراءة المفهوم والإجراء، ص 70.

(4) المرجع نفسه ، ص 70، 71.

الإدراك الجمالي، والإدراك لا يكون من خلال الأشكال العادية المألوفة، بل من خلال الأشكال الغريبة التي تثير فهم المتلقي.

أما بنيوية براغ فركزت على ما يسمى بالتغريب (Défamiliarisation) والإدراك (perception) والتغريب « أداة رئيسية لإزاحة إدراك المتلقي عن وضعه العادي والمألوف»⁽¹⁾، أما الإدراك فيقصد به « فعل التحقق من العمل؛ أي أن الشخص المدرك هو من يقرر الخاصية الفنية للعمل»⁽²⁾.

وكانت التفكيكية من المدارس التي اهتمت بالتلقي، إذ نادى روادها بموت المؤلف وأعلنوا بذلك ميلاد القارئ، وكان على رأس هؤلاء "رولان بارث" في مقاله الذي نشره سنة (1968)، حيث انتقل القارئ في النقد التفكيكي- و عند رولان بارث على وجه الخصوص- « من دور التبعية إلى الاستقلال ليعيش [...] لحظات العشق والجمال بعيداً عن كل إكراه، وتحرر من كل قيد ليبني عالمه الخاص به من خلال ما يبوح به النص له»⁽³⁾.

لقد أصبحت السلطة سلطة القارئ، والمعنى هو الذي يوجده القارئ بما أوتي من خبرات ومعارف. وأُزيح بذلك المؤلف عن السلطة التي كان يمارسها مع المناهج السابقة - كما لم يعد الاهتمام منصبا على ما أراده المؤلف أو ما عناه، ولا بالبحث عن عقده وبيئته، ولا تاريخ كتابته، بل أصبح الاهتمام ينحصر في النص الذي يفجر كل طاقات القارئ ومعارفه، وبذلك تصبح القراءة التفكيكية إبداعا ثانيا، بما يضيفه القارئ على النص من فن وذوق.

(1) المصطفى عمراني: مناهج الدراسات السردية و إشكالية التلقي، ص45.

(2) المرجع نفسه، ص45.

(3) بشير تاويريريت: التفكيكية في الخطاب النقدي المعاصر، دراسة في الأصول و الملامح و الإشكالات النظرية والتطبيقية، دار الفجر، قسنطينة، الجزائر، ط1، 2006، ص47.

والقارئ في النقد التفكيكي لم يعد يهتم بالمعنى المباشر أو المدلول، إذ يؤكد "دريدا" (Jaques Derrida) على مقولتي الاختلاف والتأجيل⁽¹⁾ (Trace et Différance) « حيث إن المدلول التفكيكي في حالة مراوغة دائمة للدوال، ويتم توليد الدلالات والمعاني الجديدة من خلال المراوغة والتأجيل الدائمة. وما دام أن اللغة جملة من الدوال فكل دلالة تحيل على مدلول يراوغها ويشير هو الآخر إلى مدلول ثان، فيتحوّل بذلك إلى دال و هكذا دواليك»⁽²⁾.

فالنص واحد إلا أن المعنى غير ثابت ومؤجل، والقارئ مبدع ثانٍ، والقراءة تختلف باختلاف القراء و مستوياتهم مما يجعل التلقي في النقد التفكيكي مفتوحاً على لا نهائية المعاني من خلال اللعب الحر الذي يمارسه القارئ على النص.

4- مفهوم جمالية التلقي:

إن جمالية التلقي أو مدرسة كونستانس الألمانية تعتبر جامعة لكل المناهج والمدارس الداعية إلى الاهتمام بالمتلقي أو القارئ بفضل جهود روادها العاملين على نشر أفكارهم ومبادئهم النظرية والتطبيقية ويمثل "هانز روبرت ياكوس" و"ولفغانغ ايزر" اتجاهين مختلفين مؤلفين مكونين لجمالية التلقي المنقسمة إلى اتجاهين: اتجاه "ياكوس" في نظرية التلقي أو الاستقبال، واتجاه "ايزر" في نظريته التأثير، حيث إن « مفهوم "جمالية التلقي" لا يحيل على نظرية موحدة بل تتدرج ضمنه نظريتان مختلفتان يمكن التمييز بينهما

(1) يعني الاختلاف أن الكلمة إذا كانت تحمل في جوهرها جملة من الاختلافات الدلالية فإن المعنى يختلف كذلك، و الاختلاف يحقق التعدد، و في التعدد نفي للمحدود و إثبات للمطلق البعيد المرجأ، و من هنا كان نقض المركزية و نقض المرجعية التي رفضها التفكيكيون في تحصيل معنى النص، الذي يمثل جملة كتابات متناصة و مختلفة في نسق خاص بكتابتها تنشأ اللامحدود من الدلالة، من التفسير، و تطلع إلى البعيد الغائب من المعاني.

- بشير تاويريريت: التفكيكية في الخطاب النقدي المعاصر، ص55.

(2) عبد الرحمان تبرماسين و آخرون: نظرية القراءة المفهوم و الإجراء، ص46.

بوضوح رغم تداخلهما و تكاملهما هما "نظرية التلقي" و "نظرية التأثير"⁽¹⁾ و يتضح الافتراق بينهما من خلال التسمية والرواد، أما الائتلاف فيكمن من خلال أن « وضع تصورات معينة بشأن التلقيات المتنوعة و المتتالية للنص يتطلب تحليل بنيات النص التأثيرية التي تستدعي استجابة معينة».⁽²⁾

وإن كان التلقي والتأثير اتجاهين مختلفين، فإنه من المستحيل الفصل بينهما إذ أن التأثير يخص النص، والتلقي يخص القارئ، والتلقي يخص المتلقي « والتقاء النص والقارئ هو الذي يخرج العمل الأدبي إلى الوجود، وهذا التلاقي لا يمكن تحديده أبداً على وجه الدقة».⁽³⁾

ولا يمكن تجميع المعنى الذي يشترك القارئ في تكوينه إلا من خلال تفاعل هذا القارئ مع دلالات النص المفتوحة والمتعددة. فيكون الاتجاه من القارئ إلى النص ومن النص إلى القارئ في إطار عملية التفاعل « وهذا التفاعل بالضبط هو الذي منع جمالية التلقي أن تكون نظرية للتلقي الخالص أو نظرية للتأثير الخالص، ومنعها من التركيز على النص وحده، أو التركيز على المتلقي وحده، فكانت في الوقت نفسه تتطرق من النص ومن المتلقي وتحاول الإمساك بالتفاعل القائم بينهما؛ أي بين التأثير والتلقي».⁽⁴⁾

وتمثل كونستانس الألمانية بزعامة ياكوبس بداية الإعلان عن هذا الاتجاه عام (1967) تحت عنوان (لم تتم دراسة تاريخ الأدب)، وتضمنت مقاله الشهير عام (1970) بعنوان: "تاريخ الأدب بوصفه تحديداً لنظرية الأدب" (L'histoire de la littérature)

(1) عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة،

الدار العربية للعلوم، بيروت، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط1، 2007، ص143.

(2) المرجع نفسه، ص144.

(3) نبيلة إبراهيم: « القارئ في النص: نظرية التأثير و الاتصال»، فصول، مجلة النقد الأدبي، الهيئة المصرية العامة

للكتاب، القاهرة، مج5، ع1، أكتوبر، يونيو، سبتمبر، 1984، ص106.

(4) عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، ص149.

(1) (comme déterminant de la théorie de la littérature)، ويمثل "ايزر"

الجانب المكمل لجمالية التلقي من خلال مقولاته النظرية.

ويمكن القول إن مقولتي أفق الانتظار (Horizon d'attente) التي وضعها ياكوس. والقارئ الضمني (lecteur implicite) التي أبدعها ايزر هي أهم المقولات التي يمكن استنباطها بطريقة حدائية من المدونة التقليدية "عيار الشعر" و ذلك اعتماداً على مبدأ التقريب أو الإسقاط.

لكن لن نكتف بهاتين المقولتين، بل أضفنا ما رأيناه يصب - بطريقة أو بأخرى- في جمالية التلقي من خلال التركيز على مقولة "الفهم" التي أولاهها ياكوس عناية خاصة. وكذلك التأثير الذي يمارسه النص على القارئ من خلال الإدراك الجمالي الذي يسبقه إدراك حسّي وانفعال جمالي. وما حديث ابن طباطبا على اللذتين الحسّية و الجمالية إلا اهتمام منه بالنص وتأثيره على القارئ، وما تقريب المفاهيم إلا دأب منا للكشف عن بعض الملامح النقدية الحدائية في تراثنا النقدي.

II - مكونات التلقي الجيد عند ابن طباطبا:

لم يكن الاهتمام بالتلقي والمتلقي حديثاً، إذ نجد في تراثنا النقدي والبلاغي تركيزاً كبيراً على العملية الإبداعية ومكوناتها من مبدع (الشاعر/الخطيب...) ونص (شعر/خطابة)، ومتلقٍ (مستمع/ أو قارئ)، وابن طباطبا ركّز على النص (قبل تكوّنه) من خلال حنّه على الثقافة التي يجب أن يكونها الشاعر (الذخيرة)، و(أثناء تكوّنه) بحديثه عن مراحل بناء النصّ، و(بعد تكوّنه) من خلال حديثه عن عملية التنقيح،

(1) عبد الرحمان تيرماسين و آخرون: نظرية القراءة المفهوم والإجراء، ص30.

ويمكن القول إن عيار الشعر يعد « وثيقة نقدية تتحد فيها أعراف النظم الشعري بأعراف تلقيه [...] فعيار الشعر ليس عياراً لإنتاجه حسب، بل هو عيار لتلقيه من جهة أخرى». (1)

وربما يبدو حديثنا عن التلقي - كنظرية حدثية - في مدونة نقدية قديمة ضرباً من المستحيل أو محاولة فاشلة، و لكن بنظرة متأنية نجد أن « المتلقي واحد من العناصر القارة في جوهر العملية الأدبية على نحو مطلق لا يختص به التصور النقدي الحديث». (2)

ويمكن أن تخضع المدونة لمجهر التلقي وفق المسارات التالية:

1- القارئ الضمني (Lecteur Implicite):

استقى ايزر مفهوم القارئ الضمني من جهود الناقد الأمريكي "واين بوث" (Wayne C. Booth). حول المؤلف⁽³⁾ الضمني (Auteur Implicite) سنة 1961. بعد أن حطت التفسيرات النقدية من قيمة المؤلف الحقيقي⁽⁴⁾، وبالمقابل أراد ايزر أن يسلط الضوء على وجود القارئ دون الحاجة إلى التعامل مع قارئ حقيقي أو تجريبي، أو مجرد مفترض وجوده مسبقاً كما عند ريفاتير ما يسمى بـ "القارئ المتفوق"، و "القارئ المبلغ" عند "ستانلي فيش" (Stanley Fish)⁽⁵⁾، والقارئ الضمني (أو الظاهراتي) عند "ايزر" وهو « بناء نصي يأمل

(1) بشرى موسى صالح: نظرية التلقي، أصول و تطبيقات، ص 65.

(2) المرجع نفسه، ص 58.

(3) المؤلف الضمني: « هو بناء نصي (Tescuteal construct) يخلقه المؤلف الحقيقي، ليكون صورته (...) وإن آراءه ووجهة نظره بوصفه سارداً ربما تتزامن أو لا تتزامن مع آراء ووجهة نظر المؤلف».

- ناظم عودة خضر: الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص 113.

(4) المرجع نفسه ، ص 112.

(5) روبرت سي هول: نظرية الاستقبال، مقدمة نظرية، تر: عبد الجليل جواد، دار الحوار، اللاذقية، سورية، ط 1

1992، ص 103.

من خلاله حضور المستقبل دون الضرورة لتحديده»⁽¹⁾، فالقارئ الضمني يختلف عن القارئ الحقيقي، إنه متجذّر في النص منذ لحظة تكوّنه فكرة في ذهن مؤلفه.

وابن طباطبا يوجّه حديثه منذ البداية لقارئ ضمني، حيث يقول: « فهمت -حاطك الله- ما سألت أن أصفه لك من علم الشعر، والسبب الذي يُتوصّل به إلى نظمه، وتقريب ذلك إلى فهمك، والتأني لتسيير ما عَسَرَ منه عليك، وأنا مبين ما سألت عنه، وفاتح ما يستغلق عليك منه إن شاء الله تعالى».⁽²⁾

ويبدو أن غاية الناقد التعليمية، إذ أن الكتاب أُلّف ليحيب عن سؤال لم يذكر ابن طباطبا سائله، وبالتالي فهو مُوجّه لقارئ (افتراضي) يوضّح له فيه عيار إبداع الشعر وعيار تلقيه.⁽³⁾

وتتواصل الصيغة التعليمية للناقد في توجّهه لقارئ ضمني من خلال تعريفه للشعر حيث يقول: « الشعر - أسعدك الله - كلام منظوم»⁽⁴⁾. ويمكن التفصيل في مقولة القارئ الضمني - كمفهوم - عند ابن طباطبا من خلال قضيتي: "بناء القصيدة (عملية التنقيح خاصة)، و"عيار الشعر".

(1) روبرت سي هول: نظرية الاستقبال، مقدمة نظرية، ص 104.

(2) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص 51.

(3) حسن مزدور: « قراءة في التراث النقدي، نظرية تلقي الشعر عند ابن طباطبا من خلال كتابه عيار الشعر»، مجلة كلية الآداب و العلوم الإنسانية و الاجتماعية جامعة محمد خيضر، بسكرة، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، ع5، جوان 2009، ص 217.

(4) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص 41.

1-1- بناء القصيدة:

يعتبر الناقد من أهم النقاد الذين تحدّثوا عن بناء القصيدة بطريقة عقلية ميكانيكية، إذ لم يوجد « ناقد وصف العملية الشعرية وصفا مفصّلاً كابن طباطبا ».⁽¹⁾

رغم أنّه سبق بمحاولات النقد في الحديث عما يصاحب العملية الإبداعية من ظروف تعين الشاعر على قول الشعر، ومن هؤلاء ابن قتيبة الذي تحدّث عن دواعي الشعر وبواعثه التي « تحثُّ البطيء وتبعث المتكلف، منها الطبع، ومنها الشوق، ومنها الشراب، ومنها الغضب ».⁽²⁾

كما أن هناك تارات تبعث على قول الشعر، وتحضر عند حضور البديهة إلا إذا اعترض عارض على الشاعر، فأشعر الشعراء قد يتوقف على قول الشعر لأن غريزته أبت وقد كان الفرزدق يقول: « أنا أشعر تميم (عند تميم) وربما أتت عليّ ساعة ونزع ضرر أسهل عليّ من قول بيت »⁽³⁾. فالشعر صعب مراسه وعزّ مسلكه حتى عند الضليعين به، ففيها أوقات يسهل فيها الشعر منها « أول الليل قبل تغشّي الكرى، و منها صدرالنهار قبل الغداء، ومنها يوم شرب الدواء، ومنها الخلوة في الحبس والمسير ».⁽⁴⁾

وهذا رأي يحفظ لابن قتيبة ولا يمكن القول بصحّته في جميع الحالات، إذ قد تصلح هذه الأوقات لقول الشعر عند شاعر ولا تصلح لشاعر آخر وعلى أيّة حال، فإن ابن طباطبا لم يعتدّ كثيراً بالحالات النفسية، ولا بالأوقات التي يمكن قول الشعر فيها لأنها

(1) عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي القديم، عرض و تفسير و مقارنة، دار الفكر العربي، القاهرة، 2006، ص185.

(2) ابن قتيبة: الشعر و الشعراء أو طبقات الشعراء، ص22.

(3) المرجع نفسه، ص24.

(4) المرجع نفسه ، ص24.

حالات سابقة لعملية الإبداع أوهي حالات خاصة بكل مبدع - ولا يمكن تحديدها مهما بلغ الاجتهاد - بل ذهب إلى الحديث عن عملية الإبداع ذاتها حسب وجهة نظر خاصة حيث يقول: « فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة مَخْضُ المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثرًا، وأعدَّ له ما يلبسه إِيَّاه من الألفاظ التي تطابقه والقوافي التي توافقه، والوزن الذي يسلس له القول عليه». (1)

استخدم الناقد (إذا)، وهي ظرف لما يستقبل من الزمان، مما يوحي بعدم اهتمامه بالحديث عن مراحل الشعر، لكنَّه كان مهتمًا أكثر بالحديث عن نسق معين من الشعر (أو طريقة خاصة به) يقدمها لمن أراد نظم الشعر، وقد بنى على ظرف الزمان (إذا) ثلاث عمليات متتالية وهي: (إذا أراد الشاعر بناء قصيدة - مَخْضُ المعنى - أعدَّ له ما يلبسه...)، مما يعني أنَّه يقصد إبداعا محتملا في المستقبل وتمثل الأفعال الثلاثة (أراد، مَخْضُ، أعدَّ) المرحلة الأولى من مراحل الإبداع وهي مرحلة الإعداد. ويدل الفعل الأول على أن العملية الشعرية عملية إرادية يتدخل فيها العقل على خلاف من كان يعدُّ العملية بأنها إلهام، أوهي فيض خاطر، ثم يتدخل الفعل الثاني (مَخْضُ) الذي يبيِّن أن الشاعر يفكر في معنى قصيدته ويتأمل فيه قبل النظم، بعد ذلك يتدخل الفعل الثالث، (أعدَّ) أين يعد الشاعر الأداة التي يخرج بها تجربته إلى الوجود. (2)

وبعد أن يتخمَّر المعنى في ذهن الشاعر، لابد عليه من وضع ألفاظ تكون مناسبة لذلك المعنى، فهناك ألفاظ خاصة تستعمل في معانيها، ثم يجتهد المبدع بوضع القافية والوزن الملائمين، وهذه المرحلة هي المرحلة الثانية « فإذا اتفق له بيت يشاكل المعنى الذي يرومه، أثبتته، وأعمل فكره في شغل القوافي بما تقتضيه من المعاني على غير

(1) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص43.

(2) حسن مزدور: «قراءة في التراث النقدي»، ص221.

تنسيق للشعر، أو ترتيب لفنون القول فيه، بل يُعَلَّقُ كل بيت يتفق له نظمه على تفاوت بينه وبين ما قبله»⁽¹⁾.

وبعد أن يختار الألفاظ والوزن والقافية يؤلف بينها في أبيات يصنعها كما مرّت بخاطره على غير نظام وتنسيق، وبعد أن يكتمل المعنى ويتوقف الشاعر عن النظم (التي هي مرحلة ثالثة) يذهب إلى المرحلة الرابعة والأخيرة بتأمل الشاعر إلى ما «أداه إليه طبعه و نتيجة فكرته، فيستقصي انتقاده، ويَرْمِ ما وَهِيَ منه، ويبدّل بكل لفظة مستكرهة لفظة سهلة نقية، وإن اتفقت له قافية قد شغلها في معنى من المعاني واتفق له معنى آخر مضاد للمعنى الأول وكانت تلك القافية أوقع في المعنى الثاني منها في المعنى الأول نقلها إلى المعنى المختار الذي هو أحسن، وأبطل ذلك البيت أونقص بعضه، وطلب لمعناه قافية تشاكه»⁽²⁾.

هذه المرحلة الأخيرة من مراحل بناء القصيدة يوفق فيها الشاعر بين الأبيات ويربط بينها ربطاً منطقياً، بحيث تبدو القصيدة ككلمة واحدة، ويتدخل الطبع في التنسيق والترتيب «وهنا نلاحظ فارقاً مهماً بين ابن طباطبا الذي ينظر إلى العملية الإبداعية على أنها عملية واعية تتم تحت رقابة العقل، وبين ابن قتيبة»⁽³⁾ الذي يرى أن العملية الإبداعية الجيدة تتم من خلال الطبع، حيث إن الشاعر المطبوع في رأيه من «سمح بالشعر واقتدر على القوافي وأراك في صدر بيته عجزه، وفي فاتحته قافيته وتبينت على شعره رونق الطبع ووشي الغريزة، وإذا امتحن لم يتلعثم ولم يترجّر»⁽⁴⁾.

الشاعر عند ابن طباطبا يحتاج إلى الطبع كما يحتاج إلى العقل الذي يصقل هذا الطبع وحتى يقوم شعره من العيوب، على عكس ابن قتيبة الذي يجعل من الطبع أساساً

(1) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص 43.

(2) المصدر نفسه، ص 43.

(3) عبد القادر هني: نظرية الإبداع في النقد العربي القديم، ص 117.

(4) ابن قتيبة: الشعر والشعراء أو طبقات الشعراء، ص 39.

لنظم الشعر، ولا يشير إلى دور العقل في توجيه الشاعر، بل إن الشاعر في نظر هذا الأخير تتثال عليه المعاني انثيالاً، وكأنه ملهم. أما المصنوع من الشعراء فليس في درجة المطبوع لأنه يقوم شعره وينقحه ويعيد فيه النظر بعد النظر.⁽¹⁾

التنقيح لا يعد عيباً من عيوب الإبداع، بل هو ركيزة أساسية لدى ابن طباطبا، وهو آخر مرحلة في بناء القصيدة و عنصر فعال في تجويد الشعر وإضافة ما يحتاجه من العناصر الضرورية حتى ينال الدرجة الكاملة من القبول.

ويمكن تلخيص مراحل بناء القصيدة عند ابن طباطبا في:

- 1- كون الفكرة الشعرية نثراً في ذهن الشاعر قبل النظم.
 - 2- إعداد الألفاظ المناسبة التي تطابق هذه الفكرة و كذا القوافي والأوزان.
 - 3- تشكيل الأبيات الشعرية في غير تنسيق أو ترتيب.
 - 4- عملية التنقيح و التهذيب و الترتيب لتلك الأبيات.
- ويرى بعض النقاد⁽²⁾ أن حديث ابن طباطبا لم يخرج في تصوره للعملية الإبداعية عما تصوره النقاد المحدثون من خطوات أو مراحل فهو قريب إلى حد ما مما ذهب إليه هلمهولتز (Helmholtz) الذي يقسم الإبداع إلى ثلاث مراحل:
- 1- مرحلة التحضير.

2- مرحلة التخمر أو الحضانة: ويتم فيها تحضير الفكرة لا شعورياً.

3- مرحلة الإشراق: وتتجلى من خلال الفكرة (السعيدة) جنباً إلى جنب مع الحالات النفسية لدى المبدع، فينظم القصيدة.

والناقد هلمهولتز يوافق بطرحه هذا ما ذهب إليه الناقدان "هنري بوانكاريه" (Henri

Poincaré)، و"جراهام والاس" (Graham Wallas) اللذان أضافا مرحلة رابعة وهي مرحلة التحقيق (النظم) والتعديل (التنقيح).

(1) ابن قتيبة: الشعر والشعراء أو طبقات الشعراء ، ص21.

(2) عبد القادر هني: نظرية الإبداع في النقد العربي القديم، ص340.

أما كاترين باتريك (Catherine Patrek) فتري أن الإبداع يتم من خلال أربع مراحل وهي:

- 1- مرحلة الاستعداد أو التأهب، وتمس الحالة النفسية للمبدع.
- 2- مرحلة الإفراخ: وهي بروز الفكرة العامة التي تكرر نفسها لا شعوريا.
- 3- مرحلة تبلور الفكرة (أظهرها للشعور).
- 4- مرحلة نسج الفكرة وتفصيلها. (1)

ومن مضيف لفكرة (مرحلة التنقيح)، وغير مهتم بها يكون ابن طباطبا من الذين أبدعوا حقا في الحديث عن مراحل بناء القصيدة، وجعل من المرحلة الرابعة مرحلة مهمة في الإبداع، وتأكده على التنقيح اهتمام منه بالمتلقي فعملية التنقيح « أمر طبيعي يمارسه كل الشعراء. بحيث لا يعرضون قصائدهم فور نظمهم لها، بل يجب أن تمر في طور التهذيب والتنقيح قبل أن تلقى على مسامع المتلقي». (2)

وقضية التنقيح قضية قديمة وجدت في العصر الجاهلي عند الشعراء (عبيد الشعر) الذين كانوا ينقحون أشعارهم قبل عرضها على المتلقين.

ويتحدث ابن طباطبا عن قضية التنقيح كمرحلة من مراحل الإبداع تخص بناء القصيدة. وإن لم يستعمل لفظة "التنقيح" لكنه قصدها عندما رأى أنه ينبغي للشاعر (3) « أن لا يظهر شعره إلا بعد ثقته بجودته وحسنه وسلامته من العيوب التي أمر بالتحرز منها، ونُهي عن استعمال نظائرها». (4)

لكن لماذا يا ترى أمر ابن طباطبا الشاعر أن ينقح شعره، و أن لا يظهره إلا بعد سلامته من العيوب والأخطاء؟!.

(1) عبد القادر هني: نظرية الإبداع في النقد العربي القديم، ص 340.

(2) فاطمة البريكي: قضية التلقي في النقد العربي القديم، ص 67.

(3) المرجع نفسه، ص 67.

(4) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص 47.

لابد أن الناقد يضع المتلقي في ذهنه كما هو الحال عند الشعراء الذين لا يخرجون قصائدهم إلا بعد مرور زمن على نظمها. وهؤلاء الشعراء هل كانوا يضعون متلقيا معينا في أذهانهم أم أنهم يقصدون المتلقي العام؟! (1)

عند البحث في القضية نجد أنها تحمل بعدين هاميين حيث إنها « من جهة ذات علاقة بالتلقي السلبي الذي يغتصب المُلقي حقّه في المشاركة وإنتاج معناه، كما نجدها من جهة أخرى مرتبطة بفكرة القارئ الضمني التي طرحها "ايزر" لأن المبدع يستحضر المتلقي من خلال إنشائه لنصّه، مما يوحي (أويوهم) بقوة حضور المتلقي وسلطته على المبدع ونصّه في مرحلة الإنشاء». (2)

وابن طباطبا بدوره ركّز على التنقيح فدخل بذلك في دائرة التلقي السلبي، الذي يعني أن المتلقي لا يشارك في إنتاج الدلالة وإنما عليه أن يستقبل ويفهم المعنى كما طُرح له من قبل الشاعر أوالبّاث، وفي الوقت نفسه أشار إلى ضرورة انتباه القارئ أوالمتلقي ووضعه في حسبانته أثناء إنشاء القصيدة.

وإن كان حديث ابن طباطبا عن مرحلة التنقيح يدخل في اهتمامه بالقارئ الضمني الذي يضعه المبدع في ذهنه عند التأليف، فإنه كذلك أشار إلى قضية مهمة وهي أن المبدع هو أول ناقد للعمل حيث (يُرّم ما وهي منه) أي ينقد عمله ويحاول تقديم المزيد والأفضل دوماً.

ربما يكون ابن طباطبا بحديثه عن مراحل بناء القصيدة و صناعتها أول ناقد أورد تلك المراحل بالتفصيل، وبذلك الترتيب والإتقان، رغم أن الجاحظ تحدث عن صناعة الشعر إلا أنّه لم يُقسّم العملية الإبداعية إلى مراحل، وكان ابن طباطبا في حديثه عن تلك المراحل أشبه بالنقاد المحدثين - كما سبقت الإشارة - كما أنّه أثر في العديد من النقاد « في محاولته هذه لتحليل خطوات خلق القصيدة ونظمها، مما يدل على أن الالتفات إلى

(1) فاطمة البريكي: قضية التلقي في النقد العربي القديم، ص 67.

(2) المرجع نفسه، ص 68.

هذا الجانب من أسرار الإبداع الشعري أمر شغل بال الشعراء الذين عانوا فعلاً [...] وقد تابعه أبو هلال العسكري، وهو ناقد و شاعر أيضاً»⁽¹⁾

وعن هذا يقول "أبو هلال": « وإذا أردت أن تعمل شعراً فأحضر المعاني التي تريد نظمها في فكرك وأخطرها على قلبك واطلب لها وزناً يتأتى فيه إرادها وقافية يحتملها، فمن المعاني ما تتمكن من نظمه في قافية ولا تتمكن منه أخرى، أوتكون هذه أقرب طريقاً وأيسر كلفة منه في تلك [...] فإذا أعملت القصيدة فهذبها ونقحها بإلقاء ما غث من أبياتها، ورث وزل، والاقتصار على ما حسن وفخم، بإبدال حرف منها بآخر أجود منه حتى تستوي أجزاؤها وتتضارع هواديها وأعجازها»⁽²⁾

وكان (أبا هلال) يعيد نص ابن طباطبا عن مراحل الإبداع، وهذا دليل على تأثره المباشر بالناقد وإعادة عباراته، من إعداد المعاني في الفكر، ثم إقامة الأوزان والقوافي المناسبة لها، ووضع الأبيات لهذه الأفكار ثم تنظيمها وترتيبها في الأخير، ثم تنقيحها وتهذيبها.

ولئن كان ابن طباطبا أجاد في شرح عملية الإبداع، فإن هناك من النقاد من يعتبر أنه بعمله هذا وخاصة المرحلة الأخيرة - مرحلة التنقيح والتهذيب - يكون قد أهمل أولئك الشعراء « المطبوعين الذين يصدرن في أشعارهم عن سليقة قيمة، وطبع أصيل، متخطين في نظم قصائدهم كل المراحل التي أشار إليها ابن طباطبا وأكدها. والقصيدة لديهم تبدو متكاملة، وتخلق عفو خواطرهم، دون تحكيم لعقولهم، أو إراداتهم »⁽³⁾

ويكون ابن طباطبا قد نفى عنصر الإلهام في الشعر الذي قال به شعراء الجاهلية، وأكدوا عنه، كما أنه مثل لجيل من الشعراء عرفوا بشعراء الصنعة والذين كانوا لا

(1) ابتسام مرهون الصفار، ناصر حلاوي: محاضرات في تاريخ النقد عند العرب، دار جهينة، عمان، الأردن، 2006، ص260.

(2) أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين، ص139.

(3) ابتسام مرهون الصفار، ناصر حلاوي: محاضرات في تاريخ النقد عند العرب، ص263.

يصدرون قصائدهم إلا بعد تأكدهم من صحتها وسلامتها إرضاءً للمتلقي، وهؤلاء الشعراء هم الشعراء المحدثون الذين ظهوروا في العصر العباسي، وكان ابن طباطبا واحداً منهم فنقل تجربتهم من خلال تجربته كشاعر عانى ظروف الصناعة، وظروف مجتمع جديد.

ورغم ذلك فإنه من الإجحاف بأن نتهم الناقد بإهماله فكرة الإلهام في الشعر أو الموهبة « لأنه قد تحدث عنها بشكل أو بآخر في تعريفه للشعر، وحديثه عن أدواته ».⁽¹⁾ وما حديث ابن طباطبا وتأكيده على عنصر العقل إلا إثراء للعملية الشعرية، فبدون عقل تظل القصيدة منقطعة الأوصال مبعثرة، فهو يعمل دور المنظم للأفكار، ومهما كان الشاعر ملهماً لا بد له من عقل واعٍ ينظم ذلك الإلهام ويثبتته من خلال نظم القصيدة، إذ أكدت العديد من الدراسات أن « الإلهام قد ينقطع بعد السطور الأولى من القصيدة، وفي كل حال، لأن عقل الشاعر لا يمكن أن يُسخر لنقد نتاجه الملهم فحسب بل يكون وسيلة فعلية للنظم والتأليف، فيتحرك عقله بالسرعة نفسها التي يتحرك بها حاستا النظر والسمع عنده ».⁽²⁾

ابن طباطبا لم يؤكد على دور العقل صدفة بل إنه واعٍ بما يقول تمام الوعي؛ فالشعر بالنسبة له (علمٌ) لا بد له من وعي تام (عقل) لتتم لهذا العلم جودته و أبرز الداعين إلى الخيال في الشعر كولوريدج (Coleridge) ينقل عن أستاذه أن « للشعر منطقاً خاصاً به لا يقل صراحة عن منطق العلم، بل قد يفوته صعوبة، لأنه أدق وأكثَر تعقّداً، ولأنّه يركّز على عوامل سريعة الانزلاق ».⁽³⁾

إن حديث ابن طباطبا عن بناء القصيدة من البداية إلى النهاية جعله ينفرد بالإبداع والإجادة في هذه القضية، وهي خطة رسمها « لإنتاج النص الشعري، وربما لا يزيد النقد

(1) ابتسام مرهون الصفار، ناصر حلاوي: محاضرات في تاريخ النقد عند العرب، ص 264.

(2) المرجع نفسه، ص 251.

(3) المرجع نفسه، ص 251.

المحدثون عن هذه الخطة شيئاً»⁽¹⁾ وهي خطّة وضعها للقارئ الضمني الذي يصنعه في ذهنه أثناء الكتابة.

1-2- عمود الشعر:

وثاني قضية ترتبط بالقارئ الضمني في النقد العربي القديم - بصفة عامة- وعند ابن طباطبا بصفة خاصة هي قضية "عمود الشعر"، و يعد الناقد من الأوائل الذي انتبهوا للقضية، وإن لم يذكر المصطلح.

وعمود الشعر مصطلح يدل على الطريقة التي يجب أن يتبعها الشاعر في بناء شعره ضمن أسس ومعايير كتابية لم تتضح بدقة و تفصيل إلا مع المرزوقي⁽²⁾. ويعني عمود الشعر بشكل خاص « قضية التجديدات الأسلوبية التي طرأت على الشعر في القرنين الثالث والرابع الهجريين»⁽³⁾. وهذه التجديدات مثلها طبقة من الشعراء المحدثين ابتداءً من "بشار بن برد" مروراً بـ"أبي تمام"، و"المتنبي".

واعتناء ابن طباطبا بمواصفات النص الأسلوبية، وحديثه عن مصطلحات خاصة كالنسيج والنظم والصياغة... دليل مهم على اهتمام الناقد بالأسلوب الذي يمثل الطريقة الخاصة بكتابة القصيدة. ولم ينتبه النقاد إلى الرّبط بين العمودية التي عنت لديهم المشاكلة القائمة بين أجزاء النص من لفظ ومعنى وصورة (النظام الكلي للقصيدة)، وبين الأسلوب الذي كان ماثلاً في أذهانهم لكنه لم يصنع صياغة نظرية واضحة.

لقد مثّل عمود الشعر المذهب الأدبي، والأسلوب واحد من مكوناته، وإن لم يكن للأسلوب مكان ضمن عمود الشعر، فإن قضاياها كانت مطروحة منها: حديث النقاد عن القدماء والمحدثين، وطريقة كل فريق في الشعر، وتباين أسلوب القدماء والمحدثين

(1) أحمد أحمد بدوي: أسس النقد الأدبي عند العرب، (دد)، (دب)، 1986، ص100.

(2) سامي محمود عابنة: التفكير الأسلوبي رؤية معاصرة في التراث النقدي والبلاغي في ضوء علم الأسلوب الحديث، ص106 .

(3) المرجع نفسه، ص106.

لتباين مذهبهم الشعري. وكانت البداية الفعلية لهذه القضية مع الآمدي الذي فرّق بين أسلوبَي أبي تمام والبحتري.⁽¹⁾

وإن كان ابن طباطبا لم يورد مصطلح "العمود" فإننا « نستطيع القول إن (عمود الشعر) هو المصطلح القديم للقارئ الضمني حيث يتفق المفهومَان في كونهما يمثلان الأعراف أو الاستجابات الفنية التي تتخذ سمة القوانين العامة للأجناس والأشكال الأدبية». ⁽²⁾

ومفهوم العمود مائل في ذهن الناقد، وعمود الشعر « هو أعراف الكتابة و (القراءة) الشعريتين في آن، لأنّه يتطابق مع مفهوم القارئ الضمني [...] إذ أن أيّ تغيير في الصّوغ الشعري يستلزم تعبيراً في نظام قراءته». ⁽³⁾

وبما أن أعراف الكتابة قد تغيرت في العصر العباسي فأعراف القراءة كذلك قد تغيّرت. وابن طباطبا واحد من القراء الذين حاولوا تقديم قراءة نقدية جديدة، حيث يقول:- وبصيغته التعليمية دوما- « فواجب على صانع الشعر أن يصنعه صنعة لطيفة مقبولة حسنة مجتلبة لمحبة السامع له والناظر بعقله إليه، مستدعية لعشق المتأمل في محاسنه والمتفرّس في بدائعه، فيحسنه جسماً، ويحققه روحاً؛ أي يتقنه لفظاً ويبدعه معنى، وتجتنب إخراجَه على ضد هذه الصفة، فيكسوه قبحا ويبرزه مسخاً، بل يُسوّي أعضائه وزناً، ويعدّل أجزاءه تأليفاً، ويحسن صورته إصاباً، ورونقه اختصاراً، ويكرم عنصره صدقاً، ويهذّب القول رقةً، ويحصنه جزالة ويدنيه سلاسة وينأى به إعجازاً». ⁽⁴⁾

(1) سامي محمود عبابنة: التفكير الأسلوبي رؤية معاصرة في التراث النقدي والبلاغي في ضوء علم الأسلوب الحديث، ص 106 و ما بعدها.

(2) بشرى موسى صالح: نظرية التلقي أصول و تطبيقات، ص 71، 72.

(3) المرجع نفسه، ص 75.

(4) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص 161.

ومن خلال هذا القول للناقد يمكن التوصل وبوضوح إلى أن ابن طباطبا يعتبر « أول ناقد في القرن الرابع أشار إلى مقومات عمود الشعر، ولم يذكر المصطلح مباشرة»⁽¹⁾.

وهذه المعايير التي ذكرها من اتساق بين الأوزان والمعاني والألفاظ، وكذلك: الجزالة والسلاسة والإعجاز، هي معايير مجتلبة لمحبة السامع أو المتلقي الذي يستسيغ تذوق الشعر بما يوفره له من متعة نفسية وجمالية على حدّ السواء.

2- عملية الفهم (عيار الشعر):

أهم قضية تحدث عنها ابن طباطبا وبرز من خلالها اهتمامه بالمتلقي وبالتلقي، قضية "عيار الشعر" التي تعد أهم مبحث في الكتاب، وهي التي عُنون هذا الأخير بها، فماذا يعني ابن طباطبا بالعيار أولاً؟؟.

العيار في اللغة هو: ما عايرت به المكايل، و العيار هو المكيال.⁽²⁾

فعيار الشعر إذا هو ميزانه الذي به يوزن الشعر، ويُقاس به جودته من رداءته، وهو السمات التي يجب توفرها حتى يكتسب الشعر شروط التأدية المطلوبة. كما يعني كذلك « الوسائل والمقاييس التي ينبني عليها الحكم النقدي»⁽³⁾ ؛ أي فعل التلقي أوحكم المتلقي على الشعر.

وبإمعان النظر في قضية عيار الشعر عند الناقد، نجد أن هذا الأخير « قد صاغ بؤادر نظرية في التلقي تقوم على عملية الفهم»⁽⁴⁾.

إن عيار الشعر هو عملية الفهم، وعملية الفهم تخص المتلقي. والفهم مقولة نظرية قال بها رواد جمالية التلقي، خاصة "ياوس" وبدون فهم لا يمكن أن يحدث التلقي، فكيف

(1) رحمن غركان: مقومات عمود الشعر الأسلوبية في النظرية و التطبيق، ص77.

(2) ابن منظور: لسان العرب، مج4، مادة (عير)، ص1990.

(3) جابر عصفور: مفهوم الشعر، ص19.

(4) عبد الجليل هنوش: ابن طباطبا العلوي و التصور التداولي للشعر، ص23.

كان حديث ابن طباطبا عن هذا المصطلح، وكيف يرتبط لديه بالتلقي الجيد أو - إن أردنا تبسيط المصطلحات - التذوق؟.

حديث الناقد عن عيار الشعر، هو بحث في الوسائل التي تميز الشعر من اللالشعر، وبحث في المعايير التي تحفظ للشعر تقبله في أحسن صورة، كما تحفظ له الاستمرار والتعاقب، وهذا الالتفات إلى تأسيس عيار للشعر يعد مهما وجديدا في تاريخ النظرية الشعرية العربية.⁽¹⁾

يقول ابن طباطبا في مستهل حديثه عن القضية: «وعيار الشعر أن يورد على الفهم الثاقب فما قبله و اصطفاه فهو وافٍ وما مجّه ونفاه فهو ناقص».⁽²⁾

وتبرز من خلال هذا القول عدة مصطلحات وهي: "الورود"، و"الفهم"⁽³⁾ الثاقب، و"الاصطفاء"، و"المجّ"، و"النفي" وهي من أفعال المتلقي (أو ردود الأفعال) أثناء القراءة. ويبقى مركز الحكم على الشعر « هو (الفهم) أي فهم المتلقي، وقد سمى عملية التلقي بعملية الورد، أي أن الأشعار ترد على الفهم فينظر فيها و يصدر حكمه بقبولها أو نفيها»⁽⁴⁾.

ولم يكتفِ الناقد بذكر الفهم بل أضاف إليه صفة جوهرية وضرورية وهي "الثقابة" «ومن المجاز: كوكب ثاقب و دري شديد الإضاءة والتألؤ كأنه يثقب الظلمة فينفذ فيها

(1) طراد الكبيسي: في الشعرية العربية، قراءة جديدة في نظرية قديمة، ص 19.

(2) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص 52.

(3) الفعل الهيرمينوطيقي (التأويلي) يتم من خلال الوحدات الثلاث (الفهم، التأويل و التطبيق) و هي أفعال خاصة بالمتلقي، وهذه الأفعال تتسجم مع البنية الثلاثية لأفق القراءة كما حددها يابوس بصورة يمتلك كل فعل زمنه الخاص وهي: - أفق القراءة الأولى: و يتحدد بموجبه زمن الإدراك الجمالي (الفهم).

- أفق القراءة الثانية: و يتحدد بموجبه التأويل الاسترجاعي (التأويل).

- أفق القراءة الثالثة و يتحدد بموجبه زمن التأويل التاريخي (التطبيق).

- المصطفى عمراني: مناهج الدراسات السردية و إشكالية التلقي، ص 110 (الهامش).

(4) عبد الجليل هنوش: ابن طباطبا العلوي والتصور التداولي للشعر، ص 23.

و يدروها... ورجل ثاقب الرأي إذا كان جزلاً نظاراً⁽¹⁾. وفي لسان العرب: « والثاقب أيضاً: الذي ارتفع على النجوم، والعرب تقول للطائر إذا لحق ببطن السماء فقد ثقب⁽²⁾ ».

وكأن الفهم في نظر ابن طباطبا لابد أن يبلغ أسمى درجاته عند المتلقي الذي لابد أنه يمتلك من الخبرات والمدرجات ما يؤهله لإصدار الأحكام الجمالية الصائبة على الشعر بعد فهمه له. وقد اهتم رواد التلقي بالفهم واعتبروه الأساس الأول للقراءة الصحيحة حيث « أقصيت حالات الانتقاد اللاواعية للنص المتمثلة بقراءات الحدس من خلال إشراك فعل الفهم وهو مقدرة عقلية واعية تستثمر مرجعيات لا عدّها لها ولا حصر في التفاعل مع بنية النص⁽³⁾ ».

وقد ذكر ابن طباطبا مصطلح "الفهم" عشر مرات⁽⁴⁾ تقريباً في حديثه عن عيار الشعر - وهذا دليل على اهتمامه به - وبإيلاء فعل التلقي أهمية، ويربط الناقد الفهم بعلمين إحداهما جمالية ربطها بالحواس وتقبلها، والثانية مقامية:

2-1- العلة الجمالية:

وهي طريق اللذة أو الطرب عند المتلقي، وهذه اللذة لا تكتمل إلا بتوفر الجمال في الشعر، لكن هذا الجمال يُحدده عاملان وهما: العامل الحسي (الحواس) والعامل العقلي (الفهم)، واللذة لصيقة بالشعر من خلال ما يحدثه في نفس المتلقي من اهتزاز وطرب وتغيير في السلوك، وليستكمل الناقد حديثه عن عيار الشعر يربطه بالحواس، يقول: « والعلة في قبول الفهم الناقد للشعر الحسن الذي يرد عليه ونفيه للقبیح منه، واهتزاز لما

(1) الزمخشري: أساس البلاغة، ج1، مادة (ثقب)، ص110.

(2) ابن منظور: لسان العرب، مج1، مادة (ثقب)، ص340.

(3) بشرى موسى صالح: نظرية التلقي أصول و تطبيقات، ص52، 53.

(4) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص52، 53.

يقبله، وتكرهه لما ينفيه أن كل حاسة من حواس البدن إنما تتقبل ما يتصل بها مما طبعت له إذا كان وروده عليها وروداً لطيفاً باعتدال لا جور فيه وبموافقة لا مضادة معها⁽¹⁾.
تقبل النفس للأشياء (ومنها الشعر) يكون من خلال الحواس، لكن بتوفر شرطين وهما: "الاعتدال" و"الموافقة". فماذا عني ابن طباطبا بحديثه هذا؟!.

يعني ابن طباطبا بذلك أن تقوم القراءة على الاعتدال، وذلك بالبحث عن عناصر الجمال المكونة للنص « فعيار الشعر في جوهره بحث عن القيمة الجمالية إذ أن هذه القيمة لا توجد وتكتمل إلا من خلال المتلقي، فالمتلقي هو العنصر القار في كشف النص ومعرفة أبعاده ودلالاته⁽²⁾ ».

والقيمة الجمالية للنص تكمن في الاعتدال أو التناسب بين الحس والعقل، يقول ابن طباطبا واصفاً الشعر الجيد: « فيلتذ الفهم بحس معانيه كالتذاز السمع بمونق لفظه⁽³⁾ ». وهذا تأكيد على التناسب والترابط بين اللفظ والمعنى وبالمقابل بين العقل والحس، وقد شبه ارتباط اللفظ والمعنى بارتباط الجسد والروح⁽⁴⁾، في حديثه عن الثنائية، وجعل اللفظ (الكسوة) شبيه الجسد، والمعنى (أو المضمون) شبيه الروح، ولا معنى لأحدهما دون وجود الآخر.

وبهذا يكون كل من الحس والعقل والنفس عناصر متفاعلة من أجل التلقي الجيد، إلا أن أهمها العقل (الذي به تتميز الأضداد)⁽⁵⁾.

والعقل هو الذي يدرك التناسب بين الألفاظ والمعاني قبل الحس. الذي يأتي دوره فيما بعد، يقول: « فإذا كان الكلام الوارد الفهم منظوماً مصفىً من كدر العي مقوماً من أود

(1) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص 52.

(2) محمد المبارك: استقبال النص عند العرب، ص 190.

(3) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص 42.

(4) المصدر نفسه، ص 49.

(5) المصدر نفسه، ص 43.

الخطأ واللحن، سالما من جور التألف وموزونا بميزان الصواب لفظا ومعنى وتركيبا [...] فقبله الفهم وارتاح له وأنس به...»⁽¹⁾

الفهم هو العقل عند ابن طباطبا ويكتمل له الإدراك من خلال الحواس التي يكتمل بها المعنى، والفهم هو الذي يقبل أو يرفض من خلال التمييز، وعلى الشاعر أن يسير وفق نظام لغوي وشعري متداول ومقبول حتى ينال شعره الاستحسان، كما على الشاعر أن لا يأتي إلا بما ينسجم مع ما يوافق عقل المتلقي من خلال إيراده لما هو "معقول" و"ممكن".⁽²⁾

وشأن الحواس في تقبل الشعر لا يقل عن العقل « فالعين تألف المرأى الحسن وتقذى بالمرأى القبيح الكريه، والأنف يقبل المشم الطيب ويتأذى بالمنتن الخبيث، والفم يلتذ بالمذاق الحلو ويمجُّ البشع المرّ، والأذن تتشوّف للصوت الخفيض الساكن، وتتأذى بالجهير الهائل، واليد تتعم بالملمس اللين الناعم وتتأذى بالخشن المؤذي، والفهم يأنس من الكلام بالعدل الصواب الحق، والجائز المألوف، ويتشوّف إليه، ويتجلّى له، ويستوحش من الكلام الجائر، والخطأ، والباطل، والمحال، والمجهول المنكر، وينفر منه، ويصدأ له»⁽³⁾

يربط الناقد بين الحسي والعقلي من خلال قرنه الحديث عن الفهم بالحديث عن الحواس وتقبلها، فالحسيّ طريق إلى العقلي، وربط ابن طباطبا بين الفهم (العقل) والحواس إشارة منه إلى الإدراك الحسي، الذي يؤدي إلى الإدراك الجمالي، ومن ثم الانفعال الجمالي تحت ما يسمى بمقولة الفهم. والإدراك الحسيّ هو طريق للتلقي الحسي، ويحدث هذا الإدراك عندما يلقي النص على المتلقي فيستقبله بادراك صور المحسوسات الموجودة به بواسطة قواه الحسيّة الإدراكية الباطنية عبر قنوات الإدراك الخارجية (أو الحواس

(1) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص52.

(2) محمد المبارك: استقبال النص عند العرب، ص191.

(3) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص52.

الخمس) المتمثلة بالمادة الشعرية وما تتضمنه من تصور حسيّ ينحصر في خمس صور:

1- الصور البصرية

2 - الصور السَّمعية

3- الصور الشَّمية

4- الصور اللمسية

5- الصور الذوقية

والمتلقي يستقبل هذه الصور فتلقى في نفسه أثرا يتجلى بالنفور أو الإقبال.⁽¹⁾ وهذا استدعاء للجانب النفسي الذي يوفره النصّ الجيد للمتلقي « ولعل هذا التأكيد على الجانب النفسي في عملية الفهم يقصد به ابن طباطبا أن يبين أن عملية الفهم في حقيقتها عملية معقدة تتداخل فيها الجوانب النفسية بالجوانب العقلية، وأنّ عملية قبول الشعر أونفيه ليست عملا نفسيا صرفا ولا عملا عقليا محضا، وإنما هي مزيج منهما، فلا بد من الاعتدال وهو شرط جمالي عقلي مع الموافقة وهي شرط نفسي». ⁽²⁾

فلاعتدال والموافقة اللتان أكّد عليهما ابن طباطبا شرطان متكاملان أحدهما يوفر التقبّل العقلي (الاعتدال). والآخر يوفر الارتياح النفسي (الموافقة). فالفهم عملية يقوم بها المتلقي بعد أن تجتمع له آلاته من عقل ونفس « وهو لذلك عمل معقّد وحساس فلا بد لفهم أن يكون ناقدًا، وللنفس أن تكون مثقفة ثقافة شعرية وفنية تجعل موافقتها مبنية على أساس الخبرة». ⁽³⁾

(1) رانية محمد الشريف صالح العرضاوي: مكونات الإبداع في الشعر العربي القديم، ص 366، 367.

(2) عبد الجليل هنوش: ابن طباطبا العلوي والتصور التداولي للشعر، ص 25.

(3) المرجع نفسه، ص 25.

والفهم الناقد⁽¹⁾ هو الخبرة التي يملكها الناقد من خلال قراءاته المتعددة وأفق القراءات التي يكونها.

2-2- العلة المقامية:

بعد أن ربط ابن طباطبا الفهم بالحواس وتقبلها، وتفاعل الحس والعقل في إدراك عناصر الجمال في الشعر، تحدث عن علة أخرى تدخل في إطار عملية الفهم وهي "علة المقامية" يقول: « ولحسن الشعر وقبول الفهم إيّاه علة أخرى، وهي موافقته للحال التي يُعدّ معناه لها، كالمدح في حال المفاخرة، وحضور من يُكبت بإنشاده من الأعداء، ومن يُسرّ به من الأولياء، وكالهجاء في حال مباراة المهجو، والخطّ منه، وتذكر مناقب المفقود عند تأبينه، والتعزية عنه، وكالاعتذار والتتصلّ من الذنب عند سلّ سخيمة المجني عليه، والمعتذر إليه، وكالتحريض على القتال عند التقاء الأقران، وطلب المغالبة، وكالغزل والنسيب عند شكوى العاشق، واهتياج شوقه وحنينه إلى من يهواه»⁽²⁾.

لكل غرض من الأغراض مقامات تنتجها، فالمدح يكون عند المفاخرة، والهجاء يكون عند الخطّ من المهجو، والرتاء يكون عند الجزع والفقد والتعزية والتأبين، والاعتذار يكون عند التتصلّ من الذنب والغزل والنسيب يكونان عند الشكوى من العشق والشوق إلى المحبوب. إن لكل غرض حالة نفسية توافقه، أو مقامه النفسي الخاص.

لقد تحدث ابن طباطبا عن "المقام" و"موافقة الكلام لمقتضى الحال" التي يعيشها الشاعر، وموافقة المقام تؤدي إلى اكتمال الصورة الجمالية للشعر، وتقبل الفهم له « ولعل هذا الرّبط بين النصّ الشعري وبين المقام أن يكون من أهم الأفكار التي نبّه إليها ابن طباطبا»⁽³⁾.

(1) الفهم الناقد (أو الناقد) « التذوق الذي يختزن التجارب الاجتماعية بكل تفصيلاتها و انعكاساتها الواقعية والنفسية ويتصل اتصالاً حياً بعملية الحكم على الشعر، فهو أشبه بالإحساس الجمالي الذي تزدد رهافته مع ثراء التجارب».

- رشاد أبو نوفل: أبو علي الحاتمي، أفكاره النقدية و تطبيقاته منشأة المعارف، الإسكندرية، (دت)، ص110.

(2) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص54.

(3) عبد الجليل هنوش: ابن طباطبا العلوي و التصور التداولي للشعر، ص28.

ويكمل الناقد حديثه عن المقام، حيث يقول: « فإذا وافقت هذه المعاني هذه الحالات تضاعف حسن موقعها عند مستمعها، لا سيما إذا أُدِّت بما يجذب القلوب من الصدق عن ذات النفس بكشف المعاني المختلجة فيها، والتصريح بما كان يُكتم منها، والاعتراف بالحق في جميعها»⁽¹⁾، وموافقة المقام للحالات تؤيده خاصتان تجذبان قلب المستمع وعقله وهما:

أ- الصدق عن ذات النفس (الصدق الفني).

ب- الحق.

ويمكن أن تستخرج من النص السابق العناصر الآتية:⁽²⁾

- 1- موافقة المعاني لمقاماتها سبب في قوة التأثير في المتلقي.
 - 2- تأييد الموافقة بالصدق عن ذات النفس (الصدق الفني).
 - 3- التعبير عن ذات النفس يكون بكشف ما يختلج فيها من معاني، والتصريح بما يُكتم فيها من أفكار مع لزوم الحق والصدق.
- وهذه العناصر التي أدرجها الناقد من "مقام" و"صدق" و"حق" تكشف لنا « التصور التفاعلي بين النص الشعري ومقامه، وبين النص وقائله، ذلك أن حسن التأثير في السامع لا يتم بصورته إلا إذا تمت الملاءمة والموافقة بين المعاني وبين مقاماتها».⁽³⁾
- إن التأثير في السامع يكون بذكر ما يجذب انتباهه (قلبه)، ويتم ذلك من خلال كشف الشاعر عن أحاسيسه وانفعالاته بصدق فني، ومتى توفر هذا النوع من الصدق ازدادت قوة التأثير في المتلقي.

(1) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص55.

(2) عبد الجليل هنوش: ابن طباطبا العلوي و التصور التداولي للشعر، ص28.

(3) المرجع نفسه، ص28.

يربط ابن طباطبا بين "المقام" و"الشعر" و"الشاعر" و"المتلقي"، وهي عناصر يتفاعل بعضها مع بعض، فالمقام يفرض على الشاعر نصاً معيناً ويأْتباع عناصر جمالية تؤثر في المتلقي يحدث التمازج بين ما هو مقامي وما هو جمالي نفسي.

ويذكر الناقد فكرة المقام في موضع آخر، إذ يرى أنه على الشاعر أن يخاطب « الملوك بما يستحقونه من جليل المخاطبات، ويتوقى حطاً عن مراتبها، أو أن يخطبها بالعامية، كما يتوقى أن يرفع العامة إلى درجات الملوك، ويُعدُّ لكل معنى ما يليق به، ولكل طبقة ما يشاكلها، حتى تكون الاستفادة من قوله في وضع الكلام مواضعه أكثر من الاستفادة من قوله في تحسين نسجه، وإبداع نظمه». (1)

يظهر من خلال هذا القول الاهتمام بالمتلقي وبطبقات المتلقين، (ملوك، عامة)، ولكل طبقة من هؤلاء معانٍ تليق بها، وعلى الشاعر أن يخاطب كل قوم من هؤلاء بمقدار ما يفهمونه، إذ أن وضع الكلام في مواضعه أفضل من تحسين النسيج وإبداع النظم دون ذلك، فالموافقة تكون أولاً وقبل النظم، وتتم الموافقة من خلال مخاطبة الممدوح بما يفهم، وبما يقع في نفسه من المعاني، فإذا وقع الشاعر على ما يوافق نفسه استجاب له المتلقي (الممدوح خاصة) وأما إذا لم يقع على ما في نفسه (بعدم الموافقة) لم تحدث الاستجابة.

وما حديث الناقد على موافقة الكلام لمقتضى الحال، إلا اهتمام منه بـ"السياق" أو "المقام الاجتماعي"، ومقام المُخاطب أو المستمع ما هو إلا جزء من ثقافته (المُخاطب) التي كونته، وإذا وافق الشاعر هذه الثقافة يكون قد وقع على ما يوافق نفسه، إذ تعد ثقافة المتلقي جزءاً من المقام. (2)

ولم يكن ابن طباطبا أول القائلين بفكرة "المقام"، إذ لا يخفى أن "بشر بن المعتمر" (3) هو أول من قال بالقضية، وقد أورد الجاحظ صحيفته المشهورة في كتابه "البيان والتبيين"،

(1) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص44.

(2) عبد القادر هني: نظرية الإبداع في النقد العربي القديم، ص133.

(3) فاطمة البريكي: قضية التلقي في النقد العربي القديم، ص80.

وفيها حديث عن المقام، يقول: « ينبغي للمتكلم أن يعرف أقدار المعاني، ويوازن بينها وبين أقدار المستمعين وبين أقدار الحالات، فيجعل لكل طبقة من ذلك كلاماً، ولكل حالة من ذلك مقاماً». (1)

يبدو أن ابن طباطبا متأثر ببشر في فكرة المقام ويعتبر « ربط ابن طباطبا بينها وبين الحكم على الشعر بالحسن والقبول، يعد أمراً بالغ الأهمية». (2)

فالفهم الذي يحدث للمتلقي يتم عبر مسارين أو علتين، علة جمالية يكون قوامها اجتماع قبول النفس (الحواس) و العقل للشعر، ومن خلال توفر عنصرى الاعتدال والموافقة، وعلة مقامية تحدث من خلال استعمال المعاني في مقاماتها (سياقاتها) وبذلك تتحقق استجابة المتلقي بتأثير الشعر فيه.

3- أفق الانتظار (Horizon d'attente):

يرى "ياوس" أن « إعادة تشكيل أفق الجمهور الأول - بغية تلقي العمل والأثر الذي يحدثه- كفيلة بتخليص التجربة الأدبية للقارئ من النزعة النفسانية التي تهدده، ونقصد بأفق التوقع نسق الإحالات القابل للتحديد الموضوعي الذي ينتج وبالنسبة لأي عمل في اللحظة التاريخية التي ظهر فيها، عن ثلاثة عوامل أساسية: تمرُّس الجمهور السابق بالجنس الأدبي الذي ينتمي إليه هذا العمل، ثم أشكال وموضوعات أعمال ماضية تفترض معرفتها في العمل، وأخيراً التعارض بين اللغة الشعرية واللغة العملية، بين العالم الخيالي والعالم اليومي». (3)

فأفق الانتظار (التوقع) يتموضع عند "ياوس" في ثلاث نقاط (4):

أ- المعرفة المسبقة بالجنس الأدبي.

(1) الجاحظ: البيان و التبيين، ج1، ص138، 139.

(2) عبد الجليل هنوش: ابن طباطبا العلوي و التصور التداولي للشعر، ص28.

(3) هانس روبرت ياوس: جمالية التلقي، ص44.

(4) المصطفى عمراني: مناهج الدراسات السردية و إشكالية التلقي، ص87 و ما بعدها.

ب- معرفة شكل و تيمة الأعمال السابقة (القدرة التناصية).

ج- التعارض بين اللغة الشعرية و اللغة العملية (اليومية).

ولا يمكن القول إن ابن طباطبا قد تحدث عن هذه الأشكال المكوّنة للأفق بهذا التحديد الدقيق، إلا أنه يمكن أن تجعل من كلام ناقدنا إرهاباً حدثاً لما يُسمى عند يابوس بأفق الانتظار.

أ- المعرفة المسبقة بالجنس الأدبي:

أكّد ابن طباطبا ومنذ الصفحة الأولى للكتاب على التفريق بين الشعر والنثر، وحدّ الشعر منذ البداية ليُعرّف المتلقي (القارئ الضمني) بالجنس الأدبي (الشعر)، والمتلقي إذا لم يعرف هذا الجنس فإنّه حتماً لن يتمكن من تلقيه تلقياً جيّداً، ولا بدّ على القارئ أن يكون آفاقاً خاصة بالشعر « وعلى أيّ قارئ وهو بصدد تلقيه لعمل أدبي أن يكون ملماً بالجنس الأدبي الذي ينتمي إليه هذا العمل (معرفة القارئ بشعرية النصّ) أي يكون واعياً بتقاليد كل جنس أدبي وما استقر له من مواصفات جمالية».⁽¹⁾

ويقول ابن طباطبا: « فهمت - حاطك الله - ما سألت أن أصفه لك من علم الشعر، والسبب الذي يُتّوَصَّل به إلى نظمه».⁽²⁾

فالشعر أصبح علماً أو جنساً أدبياً متفرداً بخصائصه الجمالية في عصر الناقد، وعلى المتلقي (أي كان نوعه: ضمني، افتراضي، مقصود...) أن يُلَمَّ بعناصره الجمالية، ويعرف معرفة تامة ما يفرقه عن الأجناس الأخرى خاصة النثر (الخطابة والرسالة مثلاً)، لذلك يُعرّف الشعر بداية بوضع فارق موضوعي بين الشعر والنثر ثم يشرع تبعاً في تبين السمات و الخصائص الجمالية التي لا بد أن يكونها من أراد تلقي الشعر.

وأول خصائص الشعر (النظم) الذي يعني الوزن، كما يعني الخصائص الأسلوبية الخاصة بفن الشعر من مشاكلة وانسجام و اتّساق.

(1)المصطفى عمراني: مناهج الدراسات السردية و إشكالية التلقي ، ص87.

(2) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص41.

وبهذا يكون ابن طباطبا قد صنف الشعر ضمن السلسلة الأدبية التي ينتمي إليها، ويرصد آفاق انتظاره منذ العصر الجاهلي حتى عصره، يقول: « والمحنة على الشعراء زماننا في أشعارهم أشدُّ منها على من كان قبلهم لأنهم قد سبقوا إلى كل معنى بديع ولفظ فصيح وحيلة لطيفة وخلاصة ساحرة، فإن أتوا بما يقصر عن معاني أولئك ولا يُرى عليها لم يُتَلَقَّ بالقبول، وكان كالمطرح الممول، ومع هذا فإن من كان قبلنا في الجاهلية الجهلاء، و في صدر الإسلام من الشعراء كانوا يؤسسون أشعارهم في المعاني التي ركبوها على القصد للصدق فيها مديحا وهجاءً وافتخاراً ووصفا وترغيباً وترهيباً، إلا ما قد احتل الكذب فيه في حكم الشعر من الإغراق في الوصف، والإفراط في التشبيه».(1)

يقدم ابن طباطبا سيرورة تاريخية لضبط تطور الشعر، ومدى استجابة القراء المتعاقبين إليه من خلال "الصدق في المعاني الشعرية" من مدح، وهجاء وافتخار ووصف وترغيب وترهيب، وإمكانية الخروج عن هذا الصدق في حالات - لم تبطل عملية الاستجابة - منها "الإغراق في الوصف"، و"الإفراط في التشبيه"، اللذان يحتملان الكذب أو التخيل.

لابد على الشاعر المحدث أن يكون آفاق انتظار من خلال قراءته لأشعار الشعراء السابقين (الجاهلية و صدر الإسلام) حتى لا يخرج على هذا الأفق المكون. وهذا العنصر يقودنا إلى العنصر الموالي وهو:

ب- معرفة شكل وتيمة الأعمال السابقة (القدرة التناصية):

المعرفة المسبقة بالجنس الأدبي تقود ضرورة إلى معرفة الأعمال التي سبقته والتي تدخل ضمن الجنس نفسه (وهو الشعر)، وقد سبق لنا الحديث عن التناص عند ابن طباطبا، في النص الثاني، ويذهب بعض الدارسين إلى القول بأن البحث في التراث يمدنا بأمثلة « متعددة ومتناثرة عن طبيعة آفاق انتظار القراء المتعاقبين على الأعمال الأدبية

(1) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص46، 47.

السابقة احتكاماً إلى معرفتهم القبلية عن الأشكال و الموضوعات التي خبروها [...] وهذا يؤكد ابن طباطبا العلوي⁽¹⁾ من خلال حديثه على ضرورة معرفة الشاعر المسبقة بالأعمال السابقة عليه وتكوين قدرة تناسية، إذ عليه أن « يديم النظر في الأشعار [...] لتلصق معانيها بفهمه، وترسخ أصولها في قلبه وتصير مواداً لطبعه، ويذوب لسانه بألفاظها فإذا جاش فكره بالشعر أدى إليه نتائج ما استفاده مما نظر فيه من تلك الأشعار »⁽²⁾.

فالنص هو مجموعة نصوص قرأها الشاعر وتعاقت عليه وتكوّنت لديه كأفق، وبالمقابل المتلقي لابد عليه معرفة هذا كون « عملية الكتابة تفترض عملية القراءة باعتبارها ملازمة جدلياً لها (...) فاتحاد الكتاب والقارئ هو الذي يمنح الحياة للنص بما هو موضوع واقعي ومتخيّل أنتجه العقل »⁽³⁾.

ج- التعارض بين اللغة الشعرية و اللغة العملية (العادية):

قصد "ياوس" بهذا العنصر - وهو مظهر ثالث يسهم في تحديد أفق الانتظار - « معرفة القارئ القبلية بانتماء النص إلى عالم التخيل، وليس عالم الحقيقة (الواقع)، وهي معرفة تسهم في بلورة ردود فعل القارئ اتجاه العمل الأدبي، "فعمود الشعر" مثلاً كما ورد عند المرزوقي يعتبر معياراً أساسياً لتحديد التعارض أو الفرق الموجود بين اللغة الشعرية واللغة العملية من منظور أفق انتظار المحافظين بشكل خاص »⁽⁴⁾.

ويمثل التعارض بين المعايير الفنيّة و الجمالية التي اتفق عليها و التي يمكن عدّ الشعر من خلالها شعراً جيداً، فالشعر نابع من الواقع لكنّه لا يحاكيه و لا ينقله بحذافيره، إنّه الفن الذي يسمو عن هذا الواقع ويحاول تقديم واقع ممكن يتجسّد في خيال الشاعر،

(1) المصطفى عمrani: مناهج الدراسات السردية و إشكالية التلقي، ص89.

(2) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص48.

(3) هانس روبرت ياوس: جمالية التلقي، ص88.

(4) المصطفى عمrani: مناهج الدراسات السردية و إشكالية التلقي، ص90.

وينتقل عبره إلى خيال المتلقي. وإن كان ابن طباطبا لم يول الاستعارة أهمية كبيرة، فإنه تحدث عن التشبيه كونه صورة فنية تنقل الشعر إلى درجة الشعرية، بما يضيفه الشاعر من خلاله على النص من لغة شعرية متميزة وينأى به عن اللغة العادية المستهلكة.

ولذا حرص ابن طباطبا على أن يقدم للشاعر - خاصة المحدث - توجيهات ونظرية شعرية تمكّنه من ولوج عالم الشعر من بابه الواسع، وتسمه بسمه التفرّد، حيث لا يحقّ للشاعر أن يظهر شعره « إلا بعد ثقته بجودته وحسنه وسلامته من العيوب التي نُبّه عليها، و أمر بالتحرّر منها، ونُهي عن استعمال نظائرها، ولا يقع في نفسه أن الشعر موضع اضطرار، وأنّه يسلك سبيل من كان قبله ويحتج بالأبيات التي عيّبت على قائلها، فليس يقتدي بالمسيء وإنما الإقتداء بالمحسن، وكل واثق فيه مجل " له إلا القليل"». (1)

للشعر لغة خاصة، إنها لغة من نوع خاص، والشعر الجيد هو الشعر الخالي من الأخطاء التي نبه عليها الشعراء، وأمروا بالتخلص منها، من خلال تجويد الشعر وتنقيحه، والزيادة فيه، وبذلك قد يضيف الشاعر ما قد خفي على الشعراء السابقين، فيدخل في دائرة الإبداع والخروج عن المألوف.

4- المسافة الجمالية (Distance Esthétique):

قدم ياكوس مفهوم المسافة الجمالية كمحاولة لأن « يهذب به نظرية تهذيبا حسنا، ويعني به ذلك البعد القائم بين ظهور الأثر الأدبي نفسه وأفق انتظاره. ويمكن الحصول على هذه المسافة من استقراء ردود الأفعال على الأثر؛ أي من تلك الأحكام النقدية التي يطلقونها عليه». (2)

(2) ابن طباطبا : عيار الشعر، ص 47

(1) حسين الواد: « من قراءة النشأة إلى قراءة التقبل » فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مج5، ع1، أكتوبر، يونيو، سبتمبر، 1984، ص118.

والنص الذي يطرحه الشاعر للمتلقي إما أن يوافق أفق انتظاره من خلال علاقة التطابق والرضا (satisfaction)، أو ينحرف أفق انتظار القارئ على أفق انتظار النص من خلال علاقة التخييب (déception)، أو يغير النص أفق انتظار القارئ من خلال علاقة التغيير (changement)⁽¹⁾. ويرى يابوس أن الآثار الأدبية الجيدة هي التي تصيب انتظار جمهورها بالخيبة، إن الآثار التي تلبي آفاق انتظار الجمهور فهي آفاق عادية.⁽²⁾

4-1- علاقة التطابق ولذة الاكتشاف :

تحدث لذة القراءة من خلال علاقة تطابق أفق انتظار القارئ، وأفق انتظار النص، وعلاقة التطابق أو اللذة التي تصحب القراءة « هي حالة الارتياح والإشباع النفسي التي تغمر القارئ أثناء تلقيه لعمل أدبي معين»⁽³⁾ من خلال الاستجابة التي يوفرها النص له.

وابن طباطبا اهتم باللذة وحدودها عند المتلقي من خلال حديثه عن الإدراك الجمالي (الذي يحدث من خلال الانفعال الحسي والجمالي)، فالإدراك يحدث اللذة عند المتلقي بإشباعه لعملية الفهم /التذوق. وقائد هذه العملية هو العقل ومكملها النفس حيث «إن للأشعار الحسنة على اختلافها مواقع لطيفة عند الفهم لا تحد كفاءتها كمواقع العلوم المركبة الخفية التركيب اللذيذة المذاق. وكالأراييج الفائحة المختلفة الطيب والنسيم، وكالنفوش الملونة والأصباغ، والإيقاع المطرب، فهي ثلاثه إذا وردت عليه - أعني الأشعار الحسنة للفهم- فيلتذها ويقبلها ويرتشفها كارتشاف الصديان البارد الزلال، فأنجع الأغذية ألطفها».⁽⁴⁾

(2) المصطفى عمراني: مناهج الدراسات السردية و إشكالية التلقي، ص 93 .

(3) حسين الواد: « من قراءة النشأة إلى قراءة النقبل»، ص 118.

(1) المصطفى عمراني : مناهج الدراسات السردية و إشكالية التلقي، ص 93.

(2) ابن طباطبا : عيار الشعر، ص 53.

الشعر الحسن يؤثر في النفس ويحدث بها لذة تشبه لذة المذاق الحلو، والروائح الطيبة المشم، والصور الجميلة والملابس اللذيذة الناعمة إنها اللذة الحسية، التي تشبه اللذة العقلية التي يوفرها الشعر من خلال الفهم. واللذة ترتقي إلى الطرب الذي يصاحب المتلقي، وهي نوعان لذة حسية ناتجة عن الإحساس الأصلي الفيزيولوجي وتسمى بالأحاسيس التي ترافق الأحاسيس الجسدية، ولذة جمالية تنتج عن اللذة الجسدية الأصلية، فتصبح الأولى فرعية والثانية أصلية.

واللذة الجمالية هي لذة خاصة كالإحساس باللغة والجمال، وهي أحاسيس حماية تطور الأحاسيس الجسدية، وبالتالي فاللذة الناتجة عن تذوق الشعر هي لذة جمالية ارتقت بالذات الإنسانية ورفعتها ولذلك ربط ابن طباطبا الالتذاز المادي (الحواس) بالالتذاز النفسي (الفهم / التذوق)، فاللذة الجمالية هي إحساس بالاكتفاء النفسي الذي يحدثه النص فيغدو كالغذاء بالنسبة للروح وكعملية حيوية لأغنى عنها، وهذا إن دل فإنما يدل على أن للشعر تأثيرا خاصا ودورا فعالا في الرحيل بفكر المتلقي والارتقاء به على الماديات والرحيل به إلى عوالم أكثر إنسانية، وإضفاء الروحانية على المجتمع.⁽¹⁾

ورغم تركيز ابن طباطبا على العقل - دوما - و دوره في نظم الشعر وتلقيه إلا أنه بحديثه عن اللذة التي تصاحب الشعر يكون قد قلل من نزعة العقلية و « تحول بالمتلقي إلى الحدس أكثر منه إلى العقل الذي عده أول مراتب التلقي وركنها الجمالي الأساس، فكون اللذة هي الهدف الذي يرمي المبدع لإحداثه في المتلقي، فستكون الحدسية والذوقية أقرب من العقل والفهم خاصة مع إنزال الحاجة إلى الشعر منزلة الحاجة إلى الشراب

(1) رانية محمد شريف صالح العرضاوي: مكونات الإبداع في الشعر العربي القديم ، ص 381 .

العذب على الظمأ، والحكم بعذوبة الماء ويمقدار لذة الطعام أمر قد لا يعرف المتلقي تفسيره بغير التذوق⁽¹⁾». (2)

لقد ذكر ابن طباطبا اللذة لكنه لم يفسر أسباب حدوثها، ولا بد أنه كان يعني تمام الوعي بأن الحديث عنها سيدخله في متاهة (الذوق) والابتعاد بذلك عن (العقل) الذي جعله الأساس الأول والأخير في العملية الإبداعية من نظم وتلق.

واللذة أمر مرتبط بالحدس أكثر من العقل، ويسببها عنصر "المفاجأة" فكلما اتصل المتلقي بالنص أدرك لأن هناك أشياء مباغطة لا تربطها علاقة ظاهرة ولا يمكن أن تفسر سوى بالتذاذ المتلقي، وهذه المباغطة لا تحدث إلا من خلال أدوات النص اللغوية، والابتعاد عن المألوف المأنوس، والبحث عما هو غريب ومفاجئ، ومثير ومدهش، وكلما توفرت هذه العناصر في النص حقق لذته المرجوة.⁽³⁾

وإن كان ابن طباطبا لم يفسر حدوث اللذة (عدا الأسباب الفنية) فإنه كان يعني أسباب حدوثها، وإن لم يذكر (الإدهاش) و(المفاجأة) فإنه ذكر (إظهار المكنون)، و(العناء في نشدان المعنى) بقوله: « فيبتهج السامع لما يرد عليه مما قد عرفه طبعه وقبلة فهمه، فيثار بذلك ما كان دفيناً ويبرز بهم ما كان مكنوناً فينكشف للفهم غطاؤه فيتمكن من وجدانه بعد العناء في نشدانه». (4)

(1) التذوق (Teste) : مصطلح عرف في إنجلترا مع الناقد الكندي نورثروب فراي (N. Frye) وقد استعير المصطلح من مجال الأطعمة والمشروبات إلى مجال السلوك الفني من أجل التعبير عن ملكة العقل التي تقوم بتمييز كل الأخطاء الظاهرة وكل مظاهر الاكتمال الدقيقة في عمليات الكتابة.

- شاكر عبد الحميد: التفضيل الجمالي ، دراسة في سيكولوجية التذوق الفني، عالم المعرفة ، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت، مارس، 2001، ص 30 .

(2) رانية محمد شريف العرضاوي، مكونات الإبداع في الشعر العربي القديم، ص 381.

(3) المرجع نفسه ، ص 382.

(4) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص 160.

وتمكن المعنى من الوجدان الذي طالما بحث عنه المتلقي ولم يجده ، حتما سيجد في نفسه توافقا رسمه بعد أن حدد أفق انتظار تطابق مع أفق انتظار النص فيثير ما كان دفينا ويبرز ما كان مخبوء، « وربما هذا التوافق بين الأشعار وبين نفسية المتلقي هو ما يحدث علاقة التطابق بين أفقين: أفق انتظار النص وأفق انتظار المتلقي فيحدث اللذة التي تكون مصحوبة عند ابن طباطبا "بالعناء في نشدانه"، نشدان المعنى وتقصي المرمى، وبالتالي فالإغراب والتعجيب في ذلك التشكيل الجديد لمعنى مكنون في نفس المتلقي هو بداية مشاركة المتلقي في صنع المعنى ». (1)

والتوافق الذي يحدث بين المتلقي والنص عبر عنه ابن طباطبا بقول بعض الفلاسفة « أن للنفس كلمات روحانية من جنس ذاتها » (2)، وشبه وقع الكلمة وتأثيرها على النفس بتأثير الرقى على مستعملها. (3)

ولم يقتصر الالتذاذ عند الناقد على مستوى معين من النص، بل إنه يشمل جميع مستوياته، وهذا الكل المؤثر المثير والساحر، شبهه بالسحر والخمر (4)، فالخمر من شأنه أن يذهب عقل صاحبه فينقله إلى عوالم الخيال وينأى به عن الواقع، وبالتالي فالشعر له تأثير كبير في نفس المتلقي وفي سلوكه أيضا، وحديث ابن طباطبا عن سحر الشعر وخمر الشعر يخرج من المعيارية التي طغت على عياره ويدخله إلى عوالم الذوقية، ويخرجه من الدائرة العقلانية التي طغت على فكره. (5)

(1) رانية محمد شريف صالح العرضاوي: مكونات الإبداع في الشعر العربي القديم، ص 383.

(2) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص 44.

(3) المصدر نفسه، ص 44.

(4) المصدر نفسه، ص 54.

(5) رانية محمد شريف صالح العرضاوي : مكونات الإبداع في الشعر العربي القديم، ص 388.

وربما تشبيه الشعر بالسحر أمر لاجرح فيه، إذ الشعر يسحر القلوب ويصيب العواطف ويغير الآراء. وقد استند ابن طباطبا في ذلك إلى قول الرسول -صلى الله عليه وسلم-: «إِنَّ مِنَ الْبَيَانِ لَسِحْرًا»⁽¹⁾، وعلى ما يبدو أن السحر المذكور يحمل معنى الخير، واستعمال هذا البيان فيما فيه خير وصالح للمسلمين، ولطالما أكد ابن طباطبا على نزعة الأخلاقية.

أما ذكره الخمر (خمر الشعر) فهو مناف لما انتهجه في عياره من دعوته الأخلاقية و أن ذكر الخمر دعوة منه إلى "لذة" لا دخل للعقل فيها، حيث إن الخمر تخمر عقل صاحبها وتحجب عنه أنوار الفهم، فهل الشعر كذلك؟؟.

كما أن إضافة لفظة "دبيب" أضاف معنى جديدا للخمر، وهو السرى والتسرب، والدبيب تعني المشي الهين، ودبّ الشراب في الجسم والإناء والإنسان يدب ديبيا.⁽²⁾ وهذا يعني أن الالتذاذ بالشعر لا يتم دفعة واحدة، بل عبر مراحل، إذ الخمر لا يسكر صاحبه منذ أول وهلة، بل إن اسكاره يسري في جسمه شيئا فشيئا، وحديث ابن طباطبا عن الخمر هو إسقاط منه للمعيارية والدخول بالمتلقي إلى عوالم « جمالية التذوق والالتذاذ بما يخفي سببه وعلته إلا في عذوبة وحلاوة غير معلومة المصدر والسبب، وهذا مناف لمعظم ما دعا إليه وذكره في رؤيته لعملية التلقي، ويبقى للامتناعية والالتذاذ السطوة الأخيرة ».⁽³⁾

ويقرن ابن طباطبا الالتذاذ أو اللذة بفعل آخر من أفعال الاستجابة وهو "الطرب"، حيث عندما تبلغ اللذة مداها يصاحبها طرب، وطرب المتلقي بسماع الشعر يكون كسماع الغناء المطرب الذي يزداد طرب مستمعه له بتفهم معانيه وألفاظه بالإضافة إلى طيب الألحان، أما المقتصر على طيب اللحن فنأقص الطرب، وكذلك الفهم في ورود الشعر

(1) البخاري: صحيح البخاري، ص 1051.

(2) الزبيدي: تاج العروس، مج 1، مادة (دبب)، ص 477.

(3) رانية محمد شريف صالح العرضاوي: مكونات الإبداع في الشعر العربي القديم، ص 383.

عليه المعتدل الوزن، الصائب المعنى، الحسن اللفظ، هذه أجزاء الشعر التي ترد على السمع، أساسها الإيقاع الذي يسبب الطرب بالدرجة الأولى، ثم يكتمل هذا الطرب باكتمال الأجزاء المكونة للشعر، وبذلك يتم للمتلقي السمع فالفهم ثم التقبل.⁽¹⁾

وإن شبه ابن طباطبا الشعر في إطرابه بالغناء، إلا أنه يجعله أشد إطراباً منه⁽²⁾، إذا مزج الروح ولائم الفهم (أي إذا اجتمعت له لذتان: لذة نفسية تحصل لنفس المتلقي الذي يرتاح، ولذة عقلية يفهمه للنص الوارد عليه). والنفس الإنسانية في تلقيها للأشياء الخارجية تمكن إلى كل ما يوافق هواها، حيث إن الموافقة شرط من شروط التذوق فإذا تم لها ذلك اهتزت و « حدثت لها أريحية وطرب »⁽³⁾ و "الاهتزاز" و "الأريحية" و "الطرب" هي معبرات عن الاستجابة بحصول الالتذاذ، أما إذا ورد على النفس ما يخالفها « قلقت واستوحشت ».⁽⁴⁾

وإشارة الناقد في حديثه عن الطرب إلى الأريحية هو اهتمام منه بغرض المديح⁽⁵⁾، الذي اهتم به ابن طباطبا لما شاع في عصره من مديح تكسبي، فالطرب والأريحية هي معبرات عن النص الرجعي، أورجع الصدى، فالاستجابة من خلال "الطرب" و "الأريحية" أوحى "الصمت" هي ردود أفعال تعمل على إكمال السيرورة الإبداعية بالعودة إلى المبدع، حتى ينتج نصاً آخر يكون من خلال استفزاز المتلقي له⁽⁶⁾. وبهذا تكون السيرورة الإبداعية كما تمثلت في ذهن ابن طباطبا تتكون من ثلاثة أطراف:

مبدع ← نص ← متلقي، متلقي ← نص ← استجابة (ردة فعل) ← مبدع.

(1) ابن طباطبا : عيار الشعر، ص 53.

(2) المصدر نفسه ، ص 54

(3) المصدر نفسه، ص 53.

(4) المصدر نفسه، ص 53.

(5) رانية محمد شريف صالح العرضاوي: نظرية الإبداع في الشعر العربي القديم، ص 344.

(6) المرجع نفسه، ص 394.

وردة فعل المتلقي هي الأساس أو المعيار الذي يبنى عليه المبدع نصا جديدا، أو يضيف أشياء غابت عن ذهنه اكتشفها المتلقي من خلال تفاعله مع نصه.

فلذة الاكتشاف هي لذة تصاحب أفق انتظار المتلقي - الذي تكون من خلال قراءاته المتعددة وثقافته ومدارسه للأشعار- الذي يتطابق مع أفق انتظار النص بما فيه من تجارب تتوافق وتجارب المتلقي.

2-4 علاقة التخييب (صدمة الحادثة):

تحدث علاقة التخييب « من خلال صدمة الحادثة التي يحدثها النص الأدبي في أفق القارئ، وذلك إثر انزياح هذا النص عما تعودته أفق القارئ و انتظره».⁽¹⁾

ويمثل الشعراء المحدثون كأبي نواس وأبي تمام والمنتبي هذه العلاقة في تاريخ النقد الغربي إذ خرجوا على مألوف الشعر العربي.

وأشار ابن طباطبا إلى هذه العلاقة من خلال حديثه عن "الأبيات التي زادت قريحة قائلها على عقولهم" ⁽²⁾، ويسرد العديد من الأبيات، ومثالا عن ذلك نذكر مما أورده، قول "جرير بن عطية":⁽³⁾

هذا ابن عمي في دمشق خليفة
لو شئت ساقكم إلي قطينا

« ف قيل له: يا أبا خزرة لم تصنع شيئا، أعجزت أن تفخر بقومك حتى تعديت إلى ذكر الخلفاء؟؟ وقال له عمر بن عبد العزيز: جعلتني شرطيا لك، أما لو قلت: لو شاء ساقكم إلي قطينا، لسقتهم إليك عن آخرهم».⁽⁴⁾

(1) المصطفى عمراني : مناهج الدراسات السردية و إشكالية التلقي، ص 94.

(2) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص 128.

(3) المصدر نفسه ، ص 129.

(4) المصدر نفسه ، ص 129.

وقع الشاعر في علاقة تخيب للمتلقي، حيث كسر أفق انتظار الممدوح و لم يصل إلى درجة القبول المرجوة من خلال أفق انتظار النص المدحي الذي يرجو تقديم أبرز الفضائل النفسية⁽¹⁾ في الممدوح، ويبدو أن الشاعر أراد مدح نفسه ولم يمدح الممدوح، وبدل أن يقول: (لو شاء) أي الممدوح (عمر بن عبد العزيز) فقال (لو شئت)؛ أي الشاعر، وهذا ما أباه الممدوح واستنكره لعدم توافق أفق انتظاره مع أفق انتظار النص.

3-4- علاقة التغيير و فعل الإبداع:

تعني علاقة التغيير أن يقع المتلقي في النص على أفق جديد لم يكن قد كونه، وتعارض بذلك مع أفقه، فيحدث الإبداع في النص والتغيير في أفق المتلقي بالبحث عن أفق جديد يتوافق مع أفق النص الجديد « بمعنى أن العمل الأدبي يعمد إلى الانزياح عن الأشكال الفنية والمعايير الجمالية المترسخة والمترسبة في وعي القراء، فيعمل على تغيير أفق انتظارهم وتشديد منعطفات جديدة في مسيرة التلقي الأدبي». ⁽²⁾

وقد حصل الإبداع في عصر ابن طباطبا عند الشعراء المحدثين الذين هم أحسن تخلصاً من القدماء « لأن مذهب الأوائل في ذلك واحد» ⁽³⁾

وقد تلقى الناقد أشعار هؤلاء المحدثين وتذوقها وقارنها بغيرها من أشعار القدماء الذين كانوا يقولون « عند وصف الفيافي وقطعها بسير النوق وحكاية ما عانوا في أسفارهم : إنا تجشمتنا ذلك إلى فلان يعنون الممدوح». ⁽⁴⁾

(1) قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ص 97.

(2) المصطفى عمراني: مناهج الدراسات السردية و إشكالية التلقي، ص 96.

(3) ابن طباطبا : عيار الشعر، ص 149.

(4) المصدر نفسه، ص 149.

ومن أمثلة ذلك قول الأعشى: (1)

فَعَلَى مِثْلِهَا أَرْوَرُ بَنِي قَيْسٍ إِذَا شَطَّ بِالْحَبِيبِ الْفِرَاقُ

كما كان القدماء يستأنفون الكلام بعد انقضاء التشبيب، ووصف الفيافي والنوق وغيرها، فيقطع كما قبله، و يبدأ بمعنى المديح، كقول زهير: (2)

وَأَبْيَضَ فَيَاضُ يَدَاهُ غَمَامَةً عَلَى مُعْتَقِيهِ مَا تَغِيبُ نَوَافِلُهُ

وكان القدماء يتوصلون إلى المديح « بعد شكوى الزمان ووصف محنه وخطوبه فيستجير منه بالمدوح أو يُستأنف بوصف السحاب أو البحر أو الأسد أو الشمس أو القمر، فيقول: "عارض" أو "فما مزيد" أو "فما محذر" أو فما الشمس والقمر أو البدور بأجود أو بأشجع أو بأحسن من فلان ، يعنون الممدوح». (3)

هذه الأساليب التي اتبعها القدماء في تخلصهم، أما المحدثون فقد سلكوا غير هذه السبيل ولطفوا القول في معنى التخلص إلى المعاني التي أرادوها (4)

ومن أمثلة ذلك، قول دعبل: (5)

قَالَتْ وَ قَدْ ذَكَرْتُهَا عَهْدَ الصَّبَا بِالْيَأْسِ تُقْطَعُ عَادَةُ الْمَعْتَادِ

إِلَّا الْإِمَامَ فَإِنَّ عَادَةَ جُودِهِ مَوْصُولَةٌ بِزِيَادَةِ الْمُزْدَادِ

وقول البحتري: (6)

شَقَائِقَ يَحْمِلُنَ النَّدَى فَكَأَنَّهُ دَمَوْعُ التَّصَابِي فِي خُدُودِ الْخِرَائِدِ

(5) المصدر نفسه، ص 149.

(1) ابن طباطبا : عيار الشعر، ص 150.

(2) المصدر نفسه، ص 150.

(3) المصدر نفسه، ص 150.

(4) المصدر نفسه، ص 152.

(5) المصدر نفسه، ص 153.

كَانَ يَدَ الْفَتْحِ بْنِ خَاقَانَ أَقْبَلْتُ تَلِيهَا بِتِلْكَ الْبَارِقَاتِ الرَّوَاعِدِ

والأمثلة التي قدموها للمحدثين كثيرة، وتجدر الإشارة إلى أن ابن طباطبا يعجب -على ما يبدو- بشعر البحتري لأنه أكثر من ذكره.

وبهذا يمكن القول إن ابن طباطبا قد تحدث عن أفق الانتظار الذي يتكون من خلال المعرفة المسبقة بالجنس الأدبي وهو الشعر، ومعرفة الأشكال الشعرية السابقة (القدرة التناسية) أو ما يسمى بالثقافة ثم التعارض بين اللغة العادية (لغة الكلام العادي) واللغة الشعرية (اللغة الخاصة/لغة الإبداع) التي تعمل على التأثير فالإقناع، ثم مدى استجابة أفق النص لأفق المتلقي من خلال ثلاث علاقات (علاقة التطابق) بحديث ابن طباطبا عن اللذة و الطرب، وعلاقة التخييب بحديثه عن "الأشعار التي زادت قريحة قائلها على عقولهم" أو ما يدخل في الانزياح بتعارض أفق الشاعر مع أفق المتلقي (ومثله بالممدوح)، حيث كان يركز الناقد حديثه على شعر المدح، ثم علاقة (التعبير أو الإبداع)، وحديثه عن تخلص المحدثين وإبداعهم فيه وتغيير أفق المتلقي في العصر العباسي.

5- التوصيل (شروط التأدية الأدبية):

تقوم عملية التواصل على ثلاثة أطراف لابد أن يكون كل واحد منها في أحسن صورة وهي: المخاطب(الشاعر) الذي يكتب نصا من خلال اللغة (المخاطب، الرسالة /الشعر) يكون موجهًا إلى مرسل أو مخاطب (متلقي)، وكل خطاب/نص يعني تواصلًا بين مبدع ومتلق.

والقناة الواسلة التي تربط المبدع بالمتلقي هي النص، وإن كان موضوع التواصل، أو الرسالة - كما توضح عند جاكسون- هو موضوع حدثي اهتم به رواد التلقي، فإن الطرح موجود منذ القدم، حيث كان الباحث يهتم بخطابه ويحاول أن يبرزه في أحسن حال

وصورة حتى ينال رضا المتلقي ويؤثر فيه بالدرجة الأولى، وفي نقدنا القديم نجد جذور الاهتمام بهذه العناصر مبنوثة في المدونات النقدية، ومن هؤلاء نجد ابن طباطبا الذي اهتم هو الآخر بفعل التلقي وما يحوطه من أركان في كتابه عيار الشعر، والمتلقي الذي قصده الناقد هو ذلك الذي يمتلك من القدرات الثقافية والنفسية ما يؤهله لإحداث التواصل الجيد مع النص، فهو لم يهتم بالمتلقي السلبي الذي لا يهتز بكلمات النص وذلك حين اهتم "بالقراءة" التي تتحول لديه من صورة رمزية بصرية إلى صور ذهنية، فعلى الشاعر أن يدرك متطلبات الكتابة الناجحة، فكل "وعي في الكتابة" يستلزم وعيا في القراءة كذلك، وبذلك فالعلاقة بين المتلقي والشاعر هي التي تحقق عيار الشعر.⁽¹⁾

وحتى يتقبل "الفهم" الشعر لابد أن تتوفر في هذا الأخير صفات فنية منها « أن يكون مصفى من كدر العي، مقوما من أود الخطأ واللحن سالما من جور التأليف، وموزونا بميزان الصواب لفظا ومعنى وتركيبا». ⁽²⁾

فصفات من مثل: العي والخطأ واللحن هي صفات تنفر السامع، وعلم الشاعر أن يتجنبها ويتوقى إخراج شعره في أحسن صفات الجودة التي يجب أن تشمل اللفظ والمعنى والتركييب والوزن، أو يصفه عامة تشمل كل ما يحيط بعملية النظم، وإن اجتمعت هذه الصفات في الشعر « اتسعت طرقه ولطفت موالجه» ⁽³⁾. واتساع "الطرق" و"الموالج" يعني أن النفس تذهب فيه كل مذهب أو ما يسمى "بتعدد القراءات" للنص الواحد، وعدم خضوع هذا الأخير لقراءة واحدة، فالنص مفتوح وبذلك فمناحي فهمه متعددة. وإن تعددت القراءات، فإن الجامع بينها هو الوصول إلى المعنى الأقرب

(1) محمد المبارك: استقبال النص عند العرب، ص 153، 154.

(2) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص 52.

(3) محمد المبارك: استقبال النص عند العرب، ص 154.

احتمالاً⁽¹⁾. واختلاف القراءات وتعددتها لا يتم إلا بحضور نص جيد يمتلك المتلقي أو المتلقين، حيث أن الشعر اللطيف، الحلو اللفظ والتام البيان، والمعتدل الوزن إذا ورد على الفهم لاعمه ومازج روح المتلقي، وكان في تأثيره فيه أنفذ من نفث السحر وأخفى ديبيا من الرقى و أشد إطرابا من الغناء.⁽²⁾

إذ لا يكتفي الشعر الجيد بإحداث اللذة العقلية، بل يذهب إلى تغيير السلوك. وبعد الهز والإثارة يسيل السخائم ويحلل العقد ويسخي الشحيح ويشجع الجبان.⁽³⁾

لقد اجتمعت في ذهن ابن طباطبا صفتان تخصان الشعر الجيد وهما من مقولات التلقي: "الانفعال" و"التأثير"، الانفعال يحدث من خلال الانفعال الحسي والانفعال الجمالي الذي يتبعه إدراك جمالي و يتم هذا من خلال عملية الفهم، ثم التأثير الذي يتم من خلال بعدين « بعد فني يختص بالنص وصنعتة اللغوية فوق كل شيء، وبعد جمالي يختص بنشاط عملية القراءة(...) وكلا البعدين يذوب في الآخر من خلال عملية التأثير». ⁽⁴⁾

يتداخل النص مع المتلقي من خلال نظرية التأثير (ايزر)، حيث ينظر لكليهما في بوتقة واحدة فالتأثير لا يتم إلا باجتماع "النص والقراءة"، ولابد أن يكون هذا النص يتوفر على عناصر فنية، والقراءة لابد أن تكون جمالية لا تكتفي بما هو ظاهر بل تبحث في ما وراء السطور.

وابن طباطبا وضع معادلة (الشعر في جانب والقراءة في الجانب الآخر)، وكليهما يستمد وجوده من الآخر، حيث لم يهتم الناقد بعنصر معين على حساب الآخر بل أورد

(1) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص 54.

(2) محمد المبارك: استقبال النص عند العرب، ص 79.

(3) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص 54.

(4) نبيلة إبراهيم: « القارئ في النص: نظرية التأثير و الاتصال»، ص 102.

الثالث النقدي في درجة واحدة من الاهتمام، ونعني به : الشاعر والنص والمتلقي.⁽¹⁾ والتأثير يكون من جهة الأسلوب الذي يتبعه الشاعر أيضا ومن الأساليب التي تحدث عنها النقاد العرب، حسن الابتداء والتخلص والانتها « ووضحوا أن هذه المواضع ترتبط ارتباطا وثيقا بتقبل المتلقي لما يسمعه، فإن كان وروده عليه من مسلك ثقيل قبيح ردّه وأعرض عنه». ⁽²⁾

ومن أكثر المواقع تأثيرا في المتلقي "المطلع" يقول ابن رشيق: « حسن الافتتاح داعية الانشراح ومطية النجاح، ولطافة الخروج إلى المديح سبب ارتياح الممدوح، وخاتمة الكلام أبقى في السمع وألصق بالنفس لقرب العهد بها، فإن حسنت حسن، وإن قبحت قبح». ⁽³⁾

ويلخص ابن رشيق في قوله السابق أهم مواقع التأثير في القصيدة وهي "المطلع"، "الخروج"(حسن التخلص) و"الاختتام" وتدخل جميعها فيما يسمى بوحدة القصيدة، يقول ابن طباطبا: « ومن أحسن المعاني والحكايات في الشعر، وأشدّها استفزازا لمن يسمعها الابتداء بذكر ما يعلم السامع له إلى أي معنى يساق القول فيه قبل استتمامه، وقبل توسط العبارة عنه، والتعريض الخفي الذي يكون بخفائه أبلغ في معناه من التصريح الظاهر الذي لا يستر دونه، فموقع هذين عند الفهم كموقع البشري عند صاحبها لثقة الفهم بحلاوة ما يرد عليه من معناهما». ⁽⁴⁾

يتحدث ابن طباطبا عن "حسن الابتداء" والشاعر الجيد هو الذي يحسن ابتداء قصائده بعبارات سلسلة مناسبة مقبولة في إذن السامع وذهنه، ثم يقرن حديثه عن "حسن

(1) محمد المبارك: استقبال النص عند العرب، ص 156.

(2) فاطمة البريكي: قضية التلقي في النقد العربي القديم، ص 219.

(3) ابن رشيق: العمد، ج 1، ص 224، 225.

(4) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص 55.

الابتداء" بحديثه عن أسلوبين آخرين هما: "التصريح الظاهر" و"التعريض الخفي"، حيث يطالب الشاعر بالمزج بين الوضوح أو الغموض في النص، وإذا حاولنا إخضاع هذا الفهم من طرف الناقد لمفاهيم نظرية الاستقبال واستجابة القارئ، نقول إنه يتفق في هذا مع ريفاتير في قوله « بتشفير النص». (1)

ويواصل ابن طباطبا حديثه عن حسن الابتداء، بلغته التعليمية قائلا: « وينبغي لشاعر أن يحتز في أشعاره ومفتتح أقواله مما يتطير به أو يستجفى من الكلام والمخاطبات، كذكر البكاء ووصف إقفار الديار وتشتت الآلاف، ونعي الشباب، وذم الزمان، لاسيما في القصائد التي تتضمن المدائح أو التهاني، وتستعمل هذه المعاني في المراثي، ووصف الخطوب الحادثة، فإن الكلام إذا كان مؤسسا على هذا المثال تطير منه سامعه وإن كان يعلم أن الشاعر إنما يخاطب نفسه دون الممدوح ». (2)

يطالب ابن طباطبا الشاعر أن يختار من الألفاظ والمعاني ما من شأنه أن يريح نفس السامع/المتلقي، فلا يفتح أشعاره ولا يبينها على ما يتطير به من الكلام من مثل: البكاء والوقوف على الأطلال، وذكر الفراق ونعي الشباب، وذم الزمان، خاصة في غرضي " المدح " و " التهاني"، فالمدح إبهاج لأذن الممدوح، والتهاني تذكير بلحظات السعيدة التي يعيشها فلا يجوز للشاعر أن يخلط الأساليب أو يستعمل العبارات في غير مقاماتها، وهذا حفاظا منه على إحداث التواصل الجيد وتحقيق التأدية المطلوبة.

ولم يكتف الناقد بالحديث عن "حسن الابتداء" بل أضاف إليه "حسن التخلص"، وكل ما من شأنه أن يجعل القصيدة متناسقة موحدة متسلسلة الأفكار، يأخذ أبياتها بعضها برقاب بعض، إذ أكد على ضرورة تماسك الأجزاء في إطار ما يسمى بالوحدة، يقول:

(1) محمد المبارك: استقبال النص عند العرب، ص 71.

(2) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص 162.

« وينبغي للشاعر أن يتأمل تأليف شعره وتنسيق أبياته، ويقف على حسن تجاورها أو قبحه فيلاءم بينها لتتنظم له معانيها، ويتصل كلامه فيها »⁽¹⁾.

فالتنظيم والتنسيق والموائمة بين الأبيات هي شروط ضرورية لكي تتحقق الوحدة، حيث أن أحسن الشعر « ما ينتظم فيه القول انتظاما يتسق فيه أوله مع آخره على ما ينسقه قائله، وإن قدّم بيتا على بيت داخله الخل كما يدخل الرسائل والخطب إذا نقض تأليفها »⁽²⁾.

ويقارب هنا ابن طباطبا بين الشعر والرسائل والخطب لأنه شبه في البداية الشعر بالرسائل في تأليفها واتصال أجزائها، وبعد أن أنهى الناقد حديثه - في القول السابق - عن الوحدة الكلية، انتقل للحديث عن "حسن التخلص"، حيث يجب على الشاعر أن « يصل كلامه على تصرفه في فنونه صلة لطيفة، فيتخلص من الغزل إلى المديح، ومن المديح إلى الشكوى ومن الشكوى إلى الاستمache، ومن وصف الديار والآثار إلى وصف الفياقي والنوق [...] بألفظ تخلص وأحسن حكاية، بلا انفصال للمعنى الثاني عما قبله، بل يكون متصلا به وممتزجا معه »⁽³⁾.

إن حسن الانتقال من غرض إلى غرض دون أن يحس المتلقي بذلك من شأنه أن يحافظ على سير عملية التلقي على أكمل وجه، أما إذا لم يحسن الشاعر الانتقال فإن ذلك سيؤثر على أذن السامع ومن ثم فهمه ويعيق بالتالي عملية التلقي.

واهتمام ابن طباطبا بتقنية "التخلص" هو اهتمام بالمتلقي ودعوى صريحة منه إلى المبدع بأن يجعل ذلك في حسابانه، فيحسن الانتقال من غرض إلى غرض آخر بألفظ

(1) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص 165.

(2) المصدر نفسه، ص 167.

(3) المصدر نفسه، ص 44 .

تخلص وأحسن حكاية وكأن الشاعر في إطار سرد يعتمد على التسلسل المنطقي للأحداث.

ولم يكن حديث الناقد عن أجزاء القصيدة - خاصة الابتداء والتخلص - إلا حديث عن البناء الكلي للقصيدة التي يعتبرها كلا متكاملا إلا أن هذا الكل لا يتم اكتماله إلا من خلال الأجزاء المكونة له وحسن ربط الشاعر بينها، فابن طباطبا لم يعتن بالتخلص ولا بالابتداء بل اعتنى بالوحدة الفنية للقصيدة، وإن أولى هيكل القصيدة عناية فبالمثل اهتم ببنيتها اللغوية والفنية.

إن الوحدة التي أرادها ابن طباطبا هي وحدة منطقية، بحيث تصبح القصيدة كالكائن البشري، إذا نقص منه عضو من الأعضاء صار ناقصا وكذلك القصيدة لا يمكن الفصل فيها بين بيت وآخر في إطار الوحدة العضوية، وتعني « انصهار جميع عناصر العمل الفني في بوتقة واحدة (...) يلتحم فيها الفكر بالإحساس، والصورة بالموقف ».⁽¹⁾ وهذا الالتحام يكون من خلال انصهار عناصر العمل الفني من لفظ، ومعنى، ووزن، وقافية. لكن ما هو نوع الوحدة التي أرادها ابن طباطبا؟

إن نوع الوحدة التي أرادها ابن طباطبا هي الوحدة العضوية أو تقترب منها، وكلامه في هذا الموضوع هو أشبه بحديث العقاد عنها.⁽²⁾ يقول العقاد: « إن القصيدة ينبغي أن تكون عملا فنيا تاما، يكمل فيها تصوير خاطر أو خواطر تصويرا متجانسا، كما يكمل التمثال بأعضائه، وصورة بأجزائها، واللحن الموسيقي بأنغامه بحيث إذا اختلف الوضع أو

(1) نور الدين السد: الشعرية العربية، دراسة في التطور الفني للقصيدة العربية حتى العصر العباسي، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، 1995، ص 47.

(2) بدوي طبانة: قضايا النقد الأدبي، دار المريخ، الرياض، 1984، ص 98 .

تغيرت النسبة أخلّ ذلك بوحدة الصنعة وأفسدها»⁽¹⁾.

ورغم أن هناك من النقاد من يرى اقتراب ابن طباطبا في كلامه في بناء القصيدة من مفهوم الوحدة العضوية، فهناك من يرى أن حديثه عنها « لم يتجاوز به حدود العلاقة الخارجية المبنية على التجاور، ولم ينظر إلى اتصال الأجزاء اتصال التواصل والتفاعل والتجاوب»⁽²⁾.

وربما يتضح هذا جليا في نقده التطبيقي، وعندما تحدث عن " التخلص " عند امرئ القيس في بيتيه الشعريين:⁽³⁾

كأنّي لم أركب جودًا للذة ولم أتبطّن كاعبا ذات خلخال
ولم أسبأ الزق الروي ولم أقل لخلي كرى كره بعد إجفال

يقول: « وهما بيتان حسان، ولو وضع مصراع كل واحد منهما موضع الآخر كان أشكل، وأدخل في استواء النسيج ، فكان يروى:

كأنّي لم أركب جوادا ولم أقل لخلي كرى كره بعد إجفال
ولم أسبأ الزق الروي للذة ولم أتبطّن كاعبا ذات خلخال»⁽⁴⁾

لقد حكم الناقد على البيتين بالحسن، لكنه رأى أنه لو قلب مصراع كل واحد منهما مكان الآخر . كان أحسن لاستواء البناء وإحكام الصياغة. لكن هل ما ذهب إليه الناقد صحيح ؟ وهل امرأ القيس لا يعرف ما ذهب إليه الناقد؟.

(1) عباس محمود العقاد، إبراهيم عبد القادر المازني : الديوان، ج 2 ، دار الشعب، القاهرة، ط 4، (د ت)، ص 130.

(2) نور الدين السد: الشعرية العربية، ص 49.

(3) ابن طباطبا : عيار الشعر، ص 165.

(4) المصدر نفسه، ص 165.

لقد اتكأ ابن طباطبا في قراءته للأبيات على ما هو سائد ومعروف و أراد أن يقرن الشاعر حديثه عن الخمر للمرأة لأنهما معا يمثلان مصدر اللذة، وهي لذة متشابهة، لذة شرب الخمر التي تنعش صاحبها، ولذة البقاء مع المرأة التي تذهب أحزان الشاعر وكلاهما يشترك في النتيجة التي أرادها، لكن بعمله هذا-استبدال مصراعي البيتين - هتك البنية التقاطعية للبيتين، وانحرف عن إرادة الشاعر، محاولا المحافظة على النظم الذي يدعو إليه. والمحافظة على حسن التخلص. فما الذي أراده الشاعر؟.

إن امرأ القيس على تمام العلم بما يقول، وهو سيد الشعراء الجاهليين وقائدهم الأول، ولاشك بأن يكون قد غاب عن باله شيء كالذي أراده ابن طباطبا.

ربما أراد الشاعر أن يحقق عنصر اللذة في البيتين، ولا يقصرها على بيت واحد، فعنصر اللذة يوفره الجواد من خلال إسرعه إلى مركز اللذة الآخر وهو "المرأة" ثم تتواصل اللذة ومسببها الجواد دائما من خلال كرها وفرها بعد إجفالها، وإسراعها بعد بطئها ، قاصدة مركز اللذة الآخر وهو الخمار، أين يؤوي الشاعر فيصبح الفرص هو عامل اللذة الدائم والجامع بين لذتين: لذة المرأة ولذة شرب الخمر، فحافظ بذلك على مبتغاه ووفر الدلالة المركزية في البيتين.

ويواصل ابن طباطبا نبرته التعليمية واعتناء منه بالمتلقي، يرى ضرورة أن يزواج الشاعر بين فنون الكلام، فلا يتبع أسلوبا واحدا فيتسبب في ملل المتلقي وكراهته لما يسمع « فإن السمع إذا ورد عليه ما قد مله منا من المعاني المكررة وصفات المشهورة التي كثر ورودها عليه مجه وتقل عليه وعيه، فإذا لطف الشاعر لثوب ذلك ما يلبسه عليه، فقرب منه بعيدا، أو بعد منه قريبا، أو جلل لطيفا، أو لطف جليلا، أصغى إليه فوعاه فأستحسنه السامع واجتباه».(1)

(1) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص 160.

الحديث الموجه لسامع حيث ذكر الناقد حاسته السمع التي تمل المعاني المكررة ويسبق دائما بأن يسمع ما هو جديد، ويتم ذلك إذا نزع الشاعر في أساليبه إلى المزوجة بينها فيقرب البعيد ويبعد القريب، وتجلل اللطيف ويلطف الجليل. وهذا نوع من اللعب "لعبة النص" الذي يتبعه الشاعر لفت الانتباه كالمتلقي والتأثير فيه.

وتعددت تسميات المتلقي عند ابن طباطبا من "سامع" و "ناظر" و "متأمل" و "متفرس" يقول: « فواجب على صانع الشعر أن يصنعه صنعة لطيفة مقبولة حسنة، مجتنبه لمحبة السامع له، والناظر إليه مستدعيه لعشق متأمل في محاسنه، ومتفرس في بدائعه ». (1)

تعدد مسميات المتلقي التي ذكرها الناقد تدل دلالة واضحة على أن الشاعر -حتما- يضع ذلك في حسابه، إذ « لا يقول كلاما في الهواء كما يدعي أصحاب نظرية الفن للفن، بل هو يبدع عرائسه تعرض في معارض الحسن، وهناك غيرها من الحسان، والنقاد كثر، والناظرون لا حد لهم والشاعر يعرف كل هذا قبل وبعد وأثناء إبداعه ». (2)

لذلك فهو يحاول دوما تقديم الجيد ولا يخرج إبداعه إلا بعد تأكده من سلامته « فالنص الجيد يجبر السامع على الإصغاء ويدفعه للتفاعل (معه) والجبر هنا ليس قيادا، بل هو حرية في الاختيار ». (3)

ولطالما أكد ابن طباطبا على العناصر التي تجعل من الشعر شعرا جيدا ليحفظ لنفسه درجة التلقي المناسبة، ويخرج بذلك الشاعر في عصره من محنة الإبداع التي وقع فيها وبالمقابل سيخرج المتلقي من محنة أخرى وهي محنة التلقي، ومن أسمى الدوافع التي تؤدي إلى تقبل الشعر عند ابن طباطبا والتي تؤثر في نفسية المتلقي بالدرجة الأولى:

(1) ابن طباطبا: عيار الشعر ، ص 161.

(2) سعيد أحمد جمعة: الفكر البلاغي و النقدي في كتاب عيار الشعر ، كلية اللغة العربية ، جامعة الأزهر الشريف، القاهرة، 2009، ص 23.

(3) محمد المبارك: استقبال النص عند العرب، ص 110.

الصدق والاعتدال والموافقة بالإضافة إلى المكونات الأخرى من لفظ ومعنى و وزن وصورة ، والعديد من الأمور التي تكون العملية الإبداعية، حيث حاول الناقد أن يؤسس نظرية شعرية تصلح لعلم الشعر وتخرجه من الأزمة التي يعانيها في العصر العباسي.

3 - ابن طباطبا المتلقي الناقد :

إن حديث ابن طباطبا على المتلقي واهتمامه بالمتلقي جعل منه ناقداً، ومتلقياً من نوع خاص، وقد امتزجت بكتابه العديد من المناهج التي اعتمدها في تلقيه للنصوص الشعرية وفي تنظيره للقضايا النقدية الكبرى، فما هي أهم هذه المناهج، وأيها طغى على فكره النقدي؟!.

ما هو متداول في الساحة النقدية أن النقد العربي القديم - وحتى المعاصر - لم يعرف رواج منهج - إن صح التعبير بكلمة منهج على النقد القديم - واحد، بل إن الناقد الواحد تتعدد لديه المناهج، وإن كان تفادنا القدامى لم يعرفوا مصطلح المنهج، بل عرفوا ما يسمى بالنهج أو السبيل وتنمو به الأسلوب، ونحن نستعبر عن طريقة الناقد ابن طباطبا وتلقيه النصوص يعلمه المنهج تسهيلاً للدراسة.

إن المنهج الذي طغى على الكتاب عيار الشعر هو المنهج "الذوقي الفني" بالدرجة الأولى، إن كان يرجح ابن طباطبا ذوقه كشاعر حيث كان يحكم على بعض الأشعار بالجودة أو الرداءة دون أن يعلل سبب استحسانه أو استهجانه، كما هو ناقد جمال يرجع علة الجمال إلى ما سماه "الاعتدال في الفهم"، وهذا الاعتدال يوفر لذة هي تلك تجدها الحواس، ويمكن أن نعتبره ناقداً أخلاقياً على الصدق وتأكيد عليه، والدعوة إلى الحق والعدل.

كما اعتمد الناقد "المنهج الفني" في حديثه عن "التشبيه" بإسهاب وإبداع ، و"حسن التخلص"، و"وحدة القصيدة"، و"موافقة الكلام لمقتضى الحال"...، ويمكن اعتبار المنهج

النفسي حاضرا حين رأى أن النفس تسكن كل ما يوافق هواها وتقلق مما يخالفه فإذا ورد عليها الكلام في حالة تخالفها قلقت واستوحشت.⁽¹⁾ وجعل النفس محور الإعجاب بالشعر، كما تحدث عن أثر حسن المطالع في نفس المتلقي.

ولا يخفى احتفاء ابن طباطبا "بالمنهج التاريخي" في حديثه عن سنن العرب وعاداتها وتقاليدها، والحكم والأوصاف والتشبيهات وموافقة العرف وهنا يتداخل "المنهج الاجتماعي بـ"المنهج التاريخي" في إبراده لسنن العرب في المدح والهجاء وسائر الأغراض.

وبهذا فالمناهج تعددت في عيار الشعر، وتتنوعت، فجعلت منه كالطيب تركب من أخلاط من الطيب، إلا أن من الدارسين من يجعل منه ناقدا انفعاليا ذوقيا « بالدرجة الأولى حرص في كتابه على إبراد عيار الشعر، وميزان تقاس به بلاغة، وهو دراسة موضوعية فنية تهدف إلى الوصول إلى معرفة كل من الجيد والرديء في فن الشعر». ⁽²⁾

ويظهر في هذا الحديث تناقض من طرف الناقدة "نجوى صابر" فمرة تقول إنه ناقد انفعالي، وأخرى تقول أن الكتاب عبارة عن دراسة موضوعية، وفي قولها "ناقد انفعالي ذوقي" بعض الإضطراب، فما هو الانفعال، وما هو الذوق ؟!

إن الانفعال حالة نفسية مصاحبة للإنسان في حالتي الإعجاب أو النفور، وكان هذا الانفعال مصاحبا لتلك الإشارات النقدية في العصور الجاهلية خاصة، أما الذوق فإنه حاسة جمالية بالدرجة الأولى، وهو أرقى من الانفعال، والذوق نوعان: مصقول بالدرية

(1) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص 53.

(2) نجوى صابر: الذوق الأدبي و تطوره عند النقاد العرب حتى نهاية القرن الخامس الهجري، دار الوفاء،

الإسكندرية، ط 1 ، 2006، ص 144.

والممارسة، وهو ما نجده عند النقاد و « الذي مرده إلى أصالة الحاسة الفنية، وإلى الدربة والمران والتثقيف»⁽¹⁾.

أما النوع الآخر للذوق، فهو الذي يملكه عامة الناس، ويحتفلون فيه كل حسب طبيعته « فالذوق في مجال الحكم على الآثار الفنية أمر لا بد من قيامه على أن يكون الذوق الذي تربي وقويت أسانيده»⁽²⁾.

وناقدا ليس ناقدا انفعاليا بالدرجة الأولى بل هو ناقد ذوقي وذوقه يستند إلى حاسته الجمالية الفنية، وهذا الذوق قاده إلى ما يسمى بالقراءة الأدبية الجمالية، التي « لا تذهب خارج النص وتفسره في حد ذاته، فتعلق النص جملة من الضوابط والمعايير النقدية الجمالية»⁽³⁾ بل يهتم الناقد الجمالي بما هو موجود في النص من شعرية خاصة به، سواء كان شعريا أو نثريا، إنها بحث في جماليات النص⁽⁴⁾ والكشف عن أسرار هذا الجمال.

كما كان ابن طباطبا في كل هذا معياريا يحاول أن يبني آرائه النقدية من خلال ما توفر في بيئته النقد، وكان يحاول دوما - تطبيق السنة النقدية المتوارثة والحكم على النصوص بالجودة والرداءة - وإن بدا في بعض القضايا معياريا فإنه أضاف أشياء جديدة مكنه منها ذوقه المميز كمثل حديثه عن الصدق، والسرقات الشعرية، واللفظ والمعنى، في (إطار النظم)، فهي وإن كانت متداولة واثكأ فيها الناقد على آراء السابقين، إلا أن الجودة بدت في العديد منها، ولا نبالغ إن ذهبنا مذهب بعض الدارسين حين اعتبر ابن طباطبا ناقدا ثقافيا - وإن كان معياريا - « بما قرره من لزوم معرفة المراجع الثقافية للنص والوعي بمبدعه ومتلقيه أو تبادل الوعي بين أطرافه (...)، ودور المتلقي بتأويل النص، واكتشاف

(1) محمد زكي العشماوي : قضايا النقد الأدبي بين القديم و الحديث، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، (د ت)، ص 384.

(2) المرجع نفسه، ص 385.

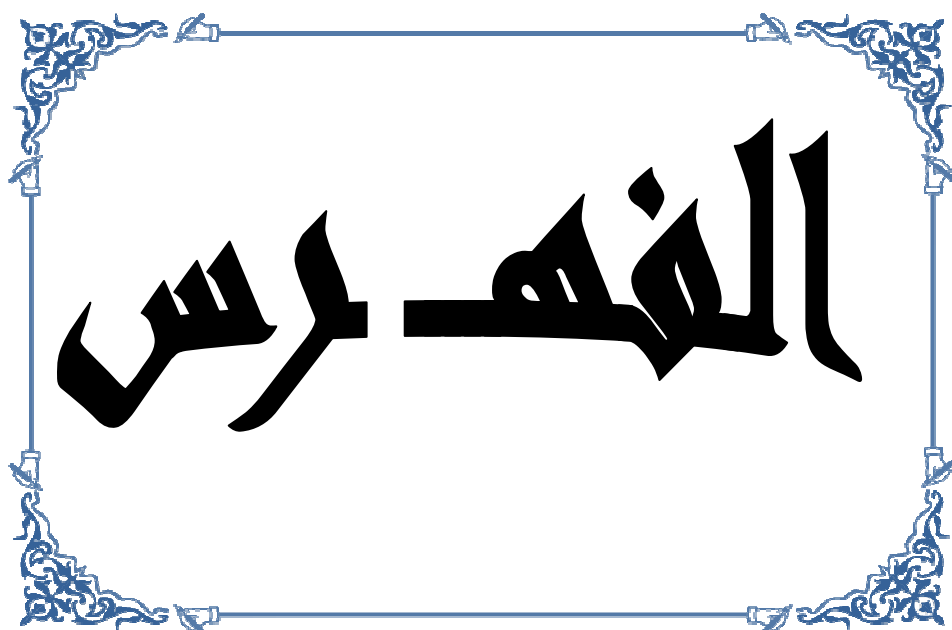
(3) رانية محمد شريف صالح العرضاوي: مكونات الإبداع في الشعر العربي القديم ، ص 405.

(4) المرجع نفسه، ص 405.

أسراره المخبأة تحته، وبذلك رغم تصنيفه في أصحاب القراءة الجمالية المعيارية، تظل له محاولات جادة تتصف فيها القراءة الثقافية أحيانا كثيرة⁽¹⁾.

وإن اختلفت المناهج فإن المنهج الغالب هو "المنهج الذوقي الفني البلاغي" - كون النقد مختلط بالبلاغة في ذاك العصر - الذي قاده للحديث عن قضايا مهمة لا يمكن عدها نقدية بحتة ولا بلاغية بحتة، وكان لحديثه نتائج جيدة غدت النقد - وخاصة الحدائي - بالعديد من الرؤى الهامة ولا يمكننا أن نحاكم الناقد بقوانين عصرنا، وبذلك يكون ابن طباطبا ناقدا متلقيا جيدا في مناقشة لكبريات القضايا النقدية، وفي مساءلته للنصوص الشعرية المختارة.

(1) رانية محمد شريف صالح العرضاوي: مكونات الإبداع في الشعر العربي القديم، ص 405.



بعد انجازنا لهذا البحث توصلنا إلى النتائج الآتية :

1 . يعتبر مصطلح الحداثة من المفاهيم التي عرفت المعاجم العربية منذ القرن الثاني الهجري - الخليل ابن أحمد الفراهيدي- وقد اتفق معظمها على معنى: الجدة والابتكار والإتيان بشيء لم يكن معروفا من قبل.

2 - عُرفت الحداثة كمصطلح عند الغرب وقد اختلفت الكتب في سنة ظهورها، كما اختلفت في وضع تعريف محدد لها، غير أنها ارتبطت بالنهضة الأوروبية وما أحدثته من تغييرات على جميع مناحي الحياة، ومنها الحياة الأدبية، وقد ظهرت بدقة في أعمال الرمزيين الفرنسيين: "بودلير"، "رامبو" و"ملارمي"، وارتبطت عندهم بالغموض والسحر والتخييل والشعوزات، وكل ما من شأنه أن ينأى بالإنسان عن عالم الواقع الذي يسوده الخوف والقلق والانحطاط، انحطاط الحضارة الغربية.

3 . لا ترتبط الحداثة بزمان معين ولا بمكان معين، إنها مطلقة مرتبطة بكل الأزمان وموجودة بكل الأماكن، وقد وجدت إرهاصاتها في النقد العربي القديم لما عرفه الشعر من تطور هو الآخر، حين نادى رواد الشعر المحدث: "بشار"، "أبو نواس"، "أبو تمام"، والمتنبي بالحرية الشعرية ومحاولة الخروج عن أعراف القصيدة العربية التقليدية، وبما أن الشعر تطور في ذاك العصر (العصر العباسي) فإن النقد تطور وعرف قضايا مهمة لم يعرفها من قبل، وبدأت ملامح النقد تتضح أكثر بداية من القرن الرابع، حيث وُجد كتاب عيار الشعر.

4 . حاول ابن طباطبا من خلال كتابه عيار الشعر أن يؤسس نظرية للشعر تصلح في عصره، وفي العصور اللاحقة، وهو شاعر عرف محنة الشعراء المحدثين فحاول تقديم حل بوضعه معايير نقدية قد تكون ناجحة في الخروج بالشاعر إلى عالم شعري أكثر اتساعا ورحابة.

5 . اشتركت في تكوين الفكر النقدي لابن طباطبا عدة مرجعيات منها ما هو تراثي اتكأ فيه على نقاد سابقين ومعاصرين ك"ابن سلام"، و"الجاحظ"، و"الناشئ الأكبر"، و"ابن قتيبة"

و"المبرد"، ومرجعيات دينية تكونت لديه من خلال ثقافته الدينية كونه سيدا من أسياد العلوية، ومرجعيات فلسفية تكونت لديه باتصاله المباشر بالجو الاعتزالي السائد في عصره، أو من خلال تأثره بنقاد تأثروا بدورهم بالاعتزال كالجاحظ.

6. عرّف ابن طباطبا الشعر من خلال ربطه له بالنظم، وقد جعل منه سمته الجوهرية حيث لم يأت ناقد أو فيلسوف بعده إلا واتكأ في تعريفه له على النظم الذي يعني الوزن والقافية، كما يعني السمات الأسلوبية التي تميز فن الشعر.

7. تحدث ابن طباطبا على ما يسمى بالثقافة، وهي ضرورة للشاعر حتى يخرج شعره في أحسن صورة، كما تحدث عن السنة العربية في الشعر، من خلال الأوصاف والتشبيهات، حيث إن القارئ يجد بها ما يعكس حياة العرب وعاداتهم وتقاليدهم وأعرافهم...

8. أولى الناقد الصورة الفنية عناية خاصة التشبيه الذي جعله من الأركان المهمة في بناء الشعر، ورغم أن النقاد قبله تحدثوا كثيرا عن الشبيه كالمبرد، إلا أن ابن طباطبا أبدع فيه من خلال ذكر أنواعه المختلفة وأدواته وقرن ذلك بالأمثلة التطبيقية.

9. في حديث الناقد عن الصدق لم يكن كغيره من النقاد الأخلاقيين، حيث لم يركز على نوع واحد منه، بل يمكن أن نجد عنده: الصدق التاريخي، والصدق الأخلاقي، والصدق الفني والصدق التصويري، ويدخل حديث الناقد عن الصدق ضمن مرجعيته الدينية.

10. لم يهمل ابن طباطبا الحديث عن الموسيقى (الوزن والقافية) وتأثير الموسيقى على أذن السامع وطربه، و قسم القافية إلى أقسام ووضع لها صيغا صرفية.

11. شبّه الناقد العلاقة بين اللفظ والمعنى بعلاقة الجسد بالروح، حيث لا يمكن أن ينفصل أحدهما عن الآخر، وقد قسم الشعر بحسب الثنائية إلى عدة أقسام، لكنه لم يفرق بين الثنائية لأنه عدهما متكاملين في تأسيس بنية الشعر القائمة على الانسجام والاتساق من خلال النظم وفي هذه القضية كان متأثرا بابن قتيبة وتقسيمه الرباعي لثنائية اللفظ والمعنى، غير أنه لم يكتف

بالأربعة أضرب، بل أضاف أخرى من إبداعه الخاص، كما أنه متأثر بالجاحظ و بالجو الاعترالي الذي ينظر إلى إعجاز القرآن من خلال ثنائية اللفظ والمعنى، إذ يرى فريق أن إعجاز القرآن يرجع إلى ألفاظه والآخر يرى أنه يرجع إلى معانيه. فيما قال النظام أستاذ الجاحظ بالصرفة والتي تعني أن إعجاز القرآن لا يكمن في ألفاظه ولا في معانيه، بل إن الله سبحانه و تعالى صرف الناس على الإتيان بمثل.

12. يبدو الناقد في حديثه عن بعض القضايا متأثراً بالتيارات الفلسفية التي عرفها عصره من مثل مصطلح اللذة الذي كان شائعاً في الكتابات الفلسفية في القرن الثالث هجري وارتبط بالاعتدال، وكذا حديثه عن وظيفة الشعر وتأثيره في النفوس يقرب من حديث أرسطو عن التطهير (catharsis) الذي يعد من سمات العمل الفني الجيد، والذي يطهر النفوس من المشاعر السلبية، وحديثه عن الوحدة في القصيدة قريب من حديث أفلاطون وأرسطو، الذي شبه وحدة الكلام بالوحدة العضوية في الأحياء والتشبيه هو بديل عن المحاكاة اليونانية التي تأثر بها أغلب النقاد العرب القدامى، خاصة الفلاسفة من أمثال: "ابن سينا"، "الفارابي"، و"الكندي".

13. يظهر من خلال فهمه للنظم أنه ناقد حدائي يقول بـ"النص" ومكوناته، وقد ظهرت لدى ابن طباطبا مصطلحات تدل على تخمر مفهوم النص في ذهنه وهي: النظم، النسيج، الصياغة والرصف، وهو في تشبيهه للنص بالنسيج يقترب من تعريف رولان بارت للنص بأنه نسيج يشبه نسيج العنكبوت، كما فرق ابن طباطبا بين النصوص الآنية (البيوت التي يصيبها البلى والتقوُّض)، والنصوص الخالدة (القصور المشيدة الباقية على مرِّ الدهر)، والنصوص الآنية هي نصوص اللذة عند بارت التي يزول تأثيرها بعد إنهاء قراءتها، أما النصوص الخالدة، فهي نصوص المتعة التي لا يزول تأثيرها مهما ابتعد بنا زمن قراءتها.

14. ابن طباطبا من المهتمين بالأسلوب، والسمات الأسلوبية للنصوص الأدبية التي يميزها عن النصوص العادية من خلال الشعرية، ولأسلوب مصطلحات استعملها الناقد توحى بفهمه المبكر وهي: المنهج والمذهب والسبيل والمسلك واللفظ، وتعني جميعها الطريقة التي يتبعها

الشاعر في بناء قصيدته، ومن ثمة فالأسلوب يتحدد من خلال الاختيار، بحيث يختار الشاعر من الألفاظ ما يناسب معناه الذي يتخمر في ذهنه ومخضه، إذ لا يكتفي الشاعر بالبحث عن المعنى، بل لابد أن يختار لهذا المعنى ما يناسبه من لفظ ووزن وقافية تجتمع كلها لتخرج القصيدة من خلال التأليف بين مكوناتها، كما يتحدد الأسلوب عند الناقد من خلال الإضافة، وتعني أن يستعمل الشاعر من الإمكانيات ما يميزه عن غيره.

15. أولى ابن طباطبا الانزياح . الذي يعني الصورة الفنية عند القدماء . عناية كبيرة وتحدث عن نوعيه: الانزياح الاستبدالي الذي يدخل ضمن الانزياح التصويري، وهو الجمع بين صفات غير متناسبة، كإرجاع صفة إنسانية لحيوان أو حيوانية لإنسان، أو مادية لجماد، ويتم هذا النوع ويتضح من خلال الاستعارة، ورغم أن الناقد لم يول الاستعارة عناية كبيرة إلا أنه قصدها بقوله بـ"الأبيات التي زادت قريحة قائلها على عقولهم" و"الشعر البعيد الغلق" و لو أنه لم يكن معجبا بهذا النوع من الشعر إلا أنه أورده وعلق عليه. والنوع الثاني من الانزياح هو الانزياح التركيبي ويظهر عنده من خلال حديثه عن "الأبيات المتفاوتة النسج" واعتنائه بالتقديم والتأخير، وكان يبين موقع التقديم، ثم يقدم الأصل بإبرازه البنية السطحية في الأبيات، ثم الأصل من خلال إبرازه للبنية العميقة، وهذا إن دل فإنما يدل على خبرته الواسعة في مجال اللغة؛ وهو لم يكتف بالتقديم والتأخير بل أورد حديثا . بسيطا . حول الحذف كظاهرة لغوية.

16. التناسل جمالية من الجماليات التي يستعملها الناقد الأسلوبي في تحليله للنصوص . وإن اشتركت في ظاهرة التناسل كل المدارس النسانية . وابن طباطبا اقترب من مفهومه بحديثه المميز حول قضية " المعاني المشتركة " أو السرقات، حيث لم يكن متعصبا ولا نظر للقضية نظرة أخلاقية بل عالجا كظاهرة فنية موجودة في الشعر، وإن أحسن الشاعر استخدامها سيكون له فضل إبداعه، والتناسل ضروري ولا يمكن للشاعر مهما أوتي من طاقات فنية التوصل منه، واستعمل الناقد مصطلح السرقة مرة واحدة ، وثلاث مصطلحات تدخل ضمنها وهي: الإبداع، الإغارة، والاحتذاء، كما تحدث على نوعين من التناسل/السرقة (تناسل داخلي)، من خلال

إعادة الشاعر لإبداعه و(تناسل خارجي) من خلال إعادة الشاعر لإبداع غيره، ويستطيع هذا الأخير أن يأخذ من النثر فيحوّله شعرا (حكمة، أومثل) والعكس صحيح.

17. **جمالية التلقي** من أكثر النظريات الحداثيّة تعقيدا كونها استمدت وجودها من فلسفات ظاهراتية (هوسرل وانغاردن)، وتأويلية (جادامير)، وجهود نقدية سابقة من شكلانية وتفكيكية... وغيرها من المرجعيات التي كونت وجودها، والباحث العربي سيجد صعوبة في فهمها كون النظرية ذاتها تعاني إشكاليات حول ما إذا كانت نظرية واحدة لمصطلحات متعددة أو أنها نظريات متعددة لمصطلح واحد، وإذا أردنا التسهيل نقول إنها عبارة عن اتجاهين يمثلان جمالية التلقي: **نظرية التلقي** بزعامة "ياوس"، والتأثير بزعامة "ايذر" وهما اتجاهان متكاملان لا يمكن الفصل بينهما كون التأثير يمارسه النص ببنيتيه: اللغوية والجمالية، أما التلقي فهو فعل القارئ على النص من خلال الفهم.

18. لم يهمل ابن طباطبا **المتلقي** بل أولاه عناية خاصة من بداية الكتاب، ومقولة **القارئ الضمني** من المفاهيم الموجودة في فكر الناقد، حيث يعرف الشعر ويخص به قارئاً ضمناً أو محتملاً ويتمظهر بشكل جلي في حديثه عن **تنقيح القصيدة** فلا يمكن للشاعر أن يخرج قصيدته إلا بعد ثقته بسلامتها من العيوب والأخطاء، كما يظهر اهتمامه بالقارئ بحديثه عن **عمود الشعر**، وإن لم يذكر المصطلح فإنه يعد أول من تحدث عن المفهوم، وعمود الشعر يعني الأعراف الكتابية التي تقابلها أعراف للقراءة في ذلك العصر وهذه الأعراف مقدمة للمبدع والمتلقي (أو القارئ الضمني) على السواء.

19. أورد الناقد مصطلح **الفهم** وركز عليه كثيرا. والفهم من مقولات التلقي الأساسية عند "ياوس". ويتم هذا الفهم من خلال **عيار الشعر**، وعيار الشعر هو أن يورد على العقل الصحيح و الفهم الثاقب وما قبله فهو مقبول وما نفاه فهو منفي، ولتمام هذا الفهم لا بد من توفر علتين: **العلّة الجمالية** المتعلقة بالنص ومكوناته وتقبل الحواس لها، و**العلّة**

المقامية وتتعلق بمطابقة الكلام لمقتضى الحال أو الموافقة بين ما هو مقامي (مقام الممدوح) وما هو فني (شعر المدح) حتى ترتاح النفس وتتقبل ما يعرض عليها.

20. يتم **أفق الانتظار** من خلال التوافق بين أفق انتظار النص وأفق القارئ أو المتلقي وذلك بمعرفة المتلقي المسبقة بالجنس الأدبي، وتحدث ابن طباطبا على ضرورة معرفة جنس الشعر والسمات المميزة له، ثم لا بد على المتلقي أن يعرف شكل و تيمة الأعمال الفنية السابقة (القدرة التناسية) وتحدث ابن طباطبا على التناص، ثم التفريق بين اللغة العادية واللغة الشعرية، وما حديث الناقد على الصورة (الانزياح) إلا تركيز منه على جماليات النص.

21. **المسافة الجمالية** مصطلح مكمل لأفق الانتظار عند يابوس، وتعني المسافة بين أفق القارئ وأفق النص، فإن حدث التطابق بينهما حدثت اللذة التي ركز عنها ابن طباطبا من خلال موافقة الأشعار للنفس وحدوث الأريحية والطرب، وإن وقع انحراف أفق القارئ عن أفق النص حدثت علاقة التخييب، وركز فيها الناقد على الممدوح الذي لا يتوافق أفق انتظاره مع أفق انتظار النص المدحي. أما إذا تغير أفق القارئ بسبب النص حصلت علاقة التغير وهي أفضل العلاقات عند يابوس، وكلما غير النص أفق القارئ دخل دائرة الإبداع، وتمثلت هذه العلاقة عند ابن طباطبا في شعر المحدثين الذين هم أحسن تخلصا من القدماء واستطاعوا بفضل ذلك أن ينالوا إعجاب الممدوحين.

22. استعان ابن طباطبا في إيراده لمختلف المفاهيم والمصطلحات بعدة مناهج وضّحت أفكاره ك**المنهج التاريخي والاجتماعي، والمنهج الذوقي، والقراءة الجمالية، والثقافية**، وكان متلقيا جيدا بتوظيفه الأشعار التي خدمت آراءه النظرية، فوق بين الجانبين النظري والتطبيقي غير أن أهم منهج طغى على المدونة هو **المنهج الفني الذوقي البلاغي**، الذي أبرز ذوقه كشاعر عرف ظروف الصناعة، وخبرته كناقد فاستطاع أن يكون في مواضع كثيرة ناقدًا حداثيًا سواء بمقارنته بنقاد عصره أو بمقارنته بالنقاد الحداثيين.

وإن وُفق ابن طباطبا في مواضع كثيرة فإن الذوق خانه في مواضع من خلال أحكامه التأثرية، وعدم ترتيبه لأفكاره فجاء كتابه أشبه بمقالة استطرادية، ويبقى رغم ذلك من النقاد المتميزين، حيث كان لجهوده المبكرة تأثير محمود على النقاد اللاحقين كقدامة بن جعفر والقاضي الجرجاني، وعبد القاهر الجرجاني، وأبو هلال العسكري، والمرزوقي، وهل من كان تأثيره كبيرا لا يستحق عناية الدرس النقدي، و من كانت لديه إرهابات لقضايا حدثية . كالتى ذكرناها. لايمكن البحث في مدونته عن قضايا نقدية حدثية أخرى أغفلنا ذكرها.

قائمة المصادر والمراجع

- القرآن الكريم.

أولاً- قائمة المصادر:

- البخاري: صحيح البخاري، مراجعة وضبط وفهرسة: محمد علي القطب، هشام البخاري، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، 2005.

1- ابن طباطبا: عيار الشعر، تح: محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الإسكندرية، (دت).

2- ابن طباطبا: عيار الشعر، تح: محمد بن ناصر المانع، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2008.

ثانياً- قائمة المراجع :

1- المراجع العربية:

3- ابتسام مرهون الصفار، ناصر حلاوي: محاضرات في تاريخ النقد عند العرب، دار جهينة، عمان، الأردن، 2006.

4- إبراهيم صدقة: النص الأدبي في التراث النقدي والبلاغي، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2011.

5- إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري، دار الشروق، عمان، الأردن، ط1، 2006.

6- أحمد أحمد بدوي: أسس النقد الأدبي عند العرب، (دد)، (دت)، 1986.

- 7- أحمد شوقي العمرجي: المعتزلة في بغداد وأثرهم في الحياة الفكرية والسياسية من خلافة المأمون حتى وفاة المتوكل على الله من سنة (198-247هـ)، (813-561م)، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط1، 2000.
- 8- أحمد بن عثمان رحمانى: النقد التطبيقي الجمالي واللغوي في القرن الرابع الهجري، عالم الكتب الحديث، جدارا للكتاب العالمي، إريد، لبنان، ط1، 2008.
- 9- أحمد مبارك الخطيب: الانزياح الشعري عند المتنبي، قراءة في التراث النقدي و البلاغي عند العرب، دار الحوار، اللاذقية، سورية، ط1، 2009.
- 10- أحمد محمد ويس: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، لبنان، ط1، 2005.
- 11- أحمد مطلوب: اتجاهات النقد الأدبي في القرن الرابع الهجري، وكالة المطبوعات، الكويت، بيروت، ط1، 1973.
- 12- أحمد يوسف علي: نظرية الشعر، رؤية لناقد قديم، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1999.
- 13- إسماعيل حميد حمد أمين: التراكيب التوليدية التحويلية في شعر الراعي النميري، دار الراية، عمان، الأردن، ط1، 2010.
- 14- بدوي طبانة: البيان العربي، دراسة في تطور الفكرة البلاغية عند العرب، مناهجها ومصادرها الكبرى، مكتبة الرسالة، ط3، 1982.
- 15- قضايا النقد الأدبي الأدبي، دار المريخ، الرياض، 1984.
- 16- السرقات الأدبية، دراسة في ابتكار الأعمال الأدبية وتقليدها، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط3، 1984.

- 17-** بشرى موسى صالح: نظرية التلقي، أصول وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 2001.
- 18-** بشير تاويريت: رحيق الشعرية الحداثية في كتابات النقاد المحترفين والشعراء النقاد المعاصرين، قسم الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 2006.
- 19-** التفكيكية في الخطاب النقدي المعاصر، دراسة في الأصول والملاح والإشكالات النظرية والتطبيقية، دار الفجر، قسنطينة، الجزائر، ط1، 2006.
- 20-** جابر عصفور: مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي والبلاغي، مطبوعات فرح، (دب)، 1990.
- 21-** الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط3، 1992.
- 22-** الجاحظ : الحيوان، تح: عبد السلام هارون، شركة ومكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، ط2، 1965.
- 23-** البيان والتبيين، تح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط7، 1998.
- 24-** جمال شحيد، وليد قصاب: خطاب الحداثية في الأدب، الأصول والمرجعية، دار الفكر، دمشق، سورية، ط1، 2005.
- 25-** حامد خلف الربيعي: مقاييس البلاغة بين الأدباء والعلماء، معهد البحوث العلمية وإحياء التراث الإسلامي، جامعة أم القرى، مكة المكرمة، 1996.

- 26- حسن طبل: المعنى الشعري في التراث النقدي، دار الفكر العربي، القاهرة، ط2، 1998.
- 27- حميد آدم ثويني: منهج النقد الأدبي عند العرب، دار صفاء، الأردن، ط1، 2004.
- 28- داود غطاشة الشوابكة، محمد أحمد الصوالحة: النقد العربي القديم حتى نهاية القرن الخامس الهجري، دار الفكر، عمان، الأردن، ط1، 2008.
- 29- رانية محمد شريف صالح العرضاوي: مكونات الإبداع في الشعر العربي القديم، ابن طباطبا نموذجاً، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، جداراً للكتاب العالمي، عمان، الأردن، ط1، 2011.
- 30- رحمن غركان: مقومات عمود الشعر الأسلوبية في النظرية والتطبيق، دراسة، منشورات إتحاد كتاب العرب، دمشق، 2004.
- 31- ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تح: محمد عبد القادر أحمد عطا، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2001.
- 32- سامي محمد عبابنة: التفكير الأسلوبي، رؤية معاصرة في التراث النقدي و البلاغي في ضوء علم الأسلوب الحديث، إربد، لبنان، ط1، 2006.
- 33- شاكر عبد الحميد: التفضيل الجمالي، دراسة في سيكولوجية التذوق الفني، عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مارس، 2001.
- 34- صلاح رزق: أدبية النص، محاولة لتأسيس منهج نقدي عربي، دار غريب، القاهرة، 2002.

- 35-** الطاهر حليس: اتجاهات النقد العربي وقضاياها في القرن الرابع الهجري ومدى تأثرها بالقرآن، منشورات جامعة باتنة، الجزائر، 1986.
- 36-** طراد الكبيسي: في الشعرية العربية، قراءة جديدة في نظرية قديمة، دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2004.
- 37-** عباس أرحيلة: الأثر الأرسطي في النقد و البلاغة العربيين إلى حدود القرن الخامس الهجري، منشورات كلية الآداب و العلوم الإنسانية بالرباط، ط1، 1999.
- 38-** عباس محمود العقاد، إبراهيم عبد القادر المازني: الديوان، دار الشعب، القاهرة، ط4، (دت).
- 39-** عبد الرحمان تبرماسين وآخرون: نظرية القراءة، المفهوم والإجراء، منشورات مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، جامعة بسكرة، الجزائر، ط1، 2006.
- 40-** عبد الرزاق عبد الرحمان السعدي: تنبيه الوسنان إلى علم البيان، دار الانبأ، (دب)، 1997.
- 41-** عبد السلام محمد رشيد: لغة النقد العربي القديم بين المعيارية والوصفية حتى نهاية القرن السابع الهجري، مؤسسة المختار، القاهرة، ط1، 2008.
- 42-** عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط5، 2006.
- 43-** عبد القادر هني: نظرية الإبداع في النقد العربي القديم، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، 1999.

- 44-** عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، قراءة وتعليق: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، دار المدني، جدة، (دت).
- 45-** دلائل الإعجاز، تح: أبو فهر، محمود محمد شاكر، دار المدني، مطبعة المدني، مصر، القاهرة، ط3، 1992.
- 46-** عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، دراسة تحليلية، نقدية في النظريات الغربية الحديثة، الدار العربية للعلوم، بيروت، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط1، 2007.
- 47-** عبد الملك بومنجل: في مهب التحول، جدل النقد العربي الحديث في مفهوم الشعر، عالم الكتب الحديث، إربد، عمان، ط1، 2010.
- 48-** عبد الملك مرتاض: في نظرية النقد، متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة و رصد لنظرياتها، دار هومة، بوزريعة، الجزائر، 2002.
- 49-** نظرية النص الأدبي، دار هومة، الجزائر، 2007.
- 50-** عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي القديم، عرض و تفسير و مقارنة، دار الفكر العربي، القاهرة، 2006.
- 51-** عيسى علي العاكوب: التفكير النقدي عند العرب، مدخل إلى نظرية الأدب العربي، دار الفكر، سورية، دمشق، ط1، 2000.
- 52-** فاطمة البريكي: قضية التلقي في النقد العربي القديم، دار الشروق، عمان، الأردن، دار العالم العربي، الإمارات العربية المتحدة، دبي، ط1، 2006.
- 53-** قاسم مومني: نقد الشعر في القرن الرابع الهجري، دار الثقافة، القاهرة، 1982.

- 54- القاضي الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، محمد علي البجاوي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، 2006.
- 55- قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (دت).
- 56- ابن قتيبة: الشعر والشعراء أوطبقات الشعراء، تح: مفيد قميحة، محمد أمين الضناوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 2005.
- 57- كاميليا عبد الفتاح: القصيدة العربية المعاصرة، دراسة تحليلية في البنية الفكرية و الفنية، ديوان المطبوعات الجامعية، الإسكندرية، 2006.
- 58- المبرد: الكامل في اللغة والأدب، تعليق: محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ط1، 1997.
- 59- محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، مساءلة الحداثة، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001.
- 60- محمد خير البقاعي: دراسات في النص والتتاصية، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، 1998.
- 61- محمد زكي العشماوي: قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، (دت).
- 62- محمد زغلول سلام: تاريخ النقد الأدبي والبلاغة حتى القرن الرابع، منشأة المعارف، الإسكندرية، (دت).
- 63- محمد عبد المطلب: قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، لونغمان، مصر، ط1، 1995.

- 64- محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر، القاهرة، 1997.
- 65- محمد مصطفى أبو شوارب: إشكالية الحداثة، قراءة في نقد القرن الرابع الهجري، دار الوفاء، الإسكندرية، ط1، 2003.
- 66- محمود عباس عبد الواحد: قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي، دراسة مقارنة، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، 1996.
- 67- المرزباني: الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، تح: محمد حسين شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1995.
- 68- مسعود بودوخة: الأسلوبية وخصائص اللغة الشعرية، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2011.
- 69- مشري بن خليفة: القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، منشورات الاختلاف، (دب)، ط1، 2006.
- 70- مصطفى الجوزو: نظريات الشعر عند العرب، الجاهلية والعصور الإسلامية، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط1، 1981.
- 71- المصطفى عمراني: مناهج الدراسات السردية وإشكالية التلقي، روايات غسان كنفاني نموذجاً، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2011.
- 72- ابن المعتز: طبقات الشعراء، تح: عبد الستار أحمد فراح، دار المعارف، مصر، 2009.
- 73- منير الحافظ: التراث في العقل الحداثي، بحوث في فلسفة القيم الجمالية، دار الفرق، دمشق، ط1، 2001.

- 74- منير سلطان: ابن سلام وطبقات الشعراء، منشأة المعارف، الإسكندرية، (دب).
- 75- موسى رابعة: جماليات الأسلوب والتلقي، دراسات تطبيقية، دار جرير، عمان، الأردن، ط1، 2008.
- 76- ناظم عودة خضر: الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق، عمان، الأردن، ط1، 1997.
- 77- نجوى صابر: الذوق الأدبي وتطوره عند النقاد العرب حتى نهاية القرن الخامس الهجري، دار الوفاء، الإسكندرية، ط1، 2006.
- 78- نور الدين السد: الشعرية العربية، دراسة في التطور الفني للقصيدة العربية حتى العصر العباسي، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، 1995.
- 79- الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة، الجزائر، 2010.
- 80- أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين، الكتابة والشعر، تح: علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، 1986.
- 81- وليد قصاب: التراث النقدي والبلاغي للمعتزلة حتى نهاية القرن السادس الهجري، دار الثقافة، الدوحة، قطر، 1985.
- 82- يحيى بن مخلوف: التناص، مقارنة معرفية في ماهيته وأنواعه وأنماطه، حسان بن ثابت نموذجاً، قانة، باتنة، الجزائر، 2008.
- 83- يوسف أبو العدوس: الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، الأبعاد المعرفية والجمالية، الأهلية، المملكة الأردنية الهاشمية، عمان، ط1، 1997.
- 2- المراجع المترجمة:

84- أرسطو: فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، (دب)، (دت).

85- جوليا كرسيفا: علم النص، تر: فريد الزاهي، دار توبقال، (دب)، (دت).

86- جون كوهن: النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر، اللغة العليا، تر: أحمد درويش، دار غريب، القاهرة، 2000.

87- روبرت سي هول: نظرية الاستقبال، مقدمة نظرية، تر: عبد الجليل جواد، دار الحوار، اللاذقية، سورية، ط1، 1992.

88- رولان بارت: لذة النص، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، (دب)، ط2، 2002.

89- كريس بولديك: النقد والنظرية الأدبية منذ 1890، تر: خميسي بوغرارة، منشورات مخبر الترجمة في الأدب واللغة واللسانيات، جامعة منتوري، قسنطينة، الجمهورية الجزائرية، 2004.

90- ناتالي بيبقي - غروس: مدخل إلى التناص، تر: عبد الحميد بورايو، دار نينوى للدراسات، (دب)، ط1، 2012.

91- هانس روبرت ياكس: جمالية التلقي، من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، تر: رشيد بنحدو، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2004.

92- هنريش بليث: البلاغة والأسلوبية، نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، تر: محمد العمري، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، 1999.

3- المعاجم و القواميس:

- 93-** أبوبكر الرازي: مختار الصحاح، تح: محمد ديب البغا، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، ط4، 1990.
- 94-** ابن منظور: لسان العرب، دار، صادر، بيروت، لبنان، ط1، 1997.
- 95-** ابن خلكان: وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، تح: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، لبنان، (دت).
- 96-** الفراهيدي: كتاب العين، تح: عبد الحميد هندائي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2003.
- 97-** الزبيدي: تاج العروس من جواهر القاموس، تح: علي شيري، دار الفكر، بيروت، لبنان، 1994.
- 98-** الزمخشري: أساس البلاغة، تح: باسل العيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1998.
- 99-** سهيل إدريس: AL MANHAL، المنهل، قاموس فرنسي عربي، دار الآداب، بيروت، ط22، 1999.
- 100-** عبد النور جبور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1979.
- 101-** كامل سليمان الجبوري: معجم الأدباء من العصر الجاهلي حتى سنة 2002، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2003.
- 102-** محمد بوزواوي: قاموس مصطلحات الأدب، دار مدني، الجزائر، 2003.
- 103-** مراد وهبة: المعجم الفلسفي، معجم المصطلحات الفلسفية، دار قباء الحديثة، القاهرة، 2007.

104- ابن النديم: الفهرست، تح: ناهد عباس عثمان، دار قطري بن الفجاءة، ط1، 1985.

105- ياقوت الحموي: معجم الأدباء، إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب، تح: عمر فاروق الطباع، مؤسسة المعارف، بيروت، لبنان، ط1، 1999.

4- الدواوين الشعرية:

106- عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، شعر، دار هومة، الجزائر، ط3، 2002.

107- المفضليات: ديوان العرب، مجموعات من عيون الشعر، تح: أحمد محمد شاكر، عبد السلام هارون، دار المعارف، القاهرة، ط6، (دت).

5- المذكرات والرسائل:

108- سعيد أحمد جمعة: الفكر البلاغي والنقدي في كتاب عيار الشعر، كلية اللغة العربية، جامعة الأزهر الشريف، القاهرة، 2009.

109- معتوقة سالم جابر المعطاني: معايير الشعر عند ابن طباطبا، بحث مقدم لنيل درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها، إشراف: صابر عبد الدائم، جامعة أم القرى، كلية اللغة العربية، قسم الدراسات العليا، فرع الأدب، المملكة العربية السعودية، الفصل الثاني، 1419-1420هـ.

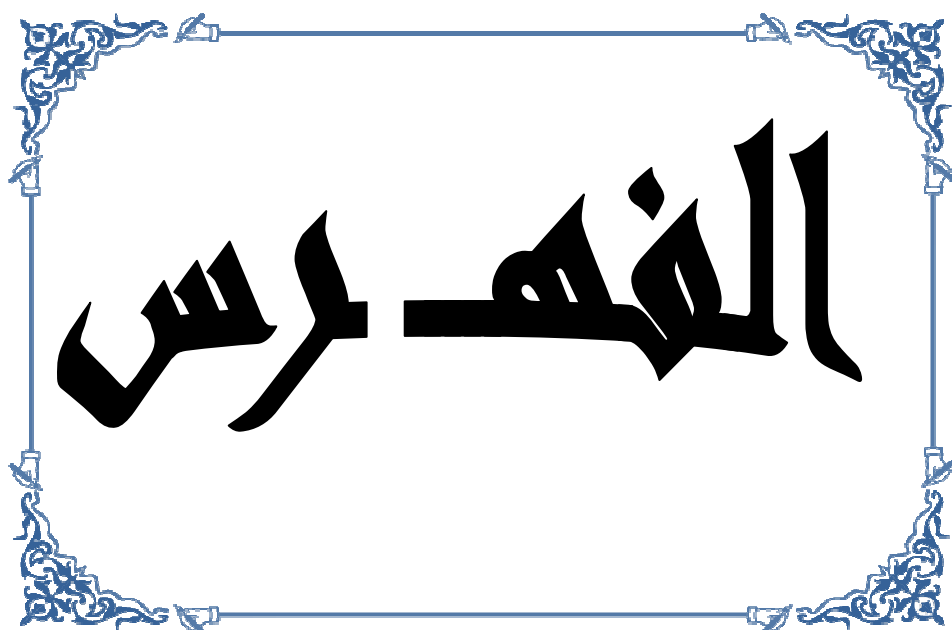
6- المجلات و الدوريات:

110- بونة: مجلة دورية محكمة تعنى بالبحوث والدراسات التراثية والأدبية واللغوية، عنابة، الجزائر، العددان 7، 8، جانفي، ديسمبر، 2007.

- 111- ثقافات:** مجلة تصدرها كلية الآداب بجامعة البحرين، ع4، خريف 2002.
- 112- حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية:** دورية علمية محكمة، جامعة الكويت، الحولية 21، 2000، 2001.
- 113- دراسات أدبية:** دار الخلدونية، الجزائر، ع2، جانفي، 2009.
- 114- الرافد:** كتاب يصدر مع مجلة الرافد، الشارقة، ع7، يوليو، 2010.
- 115- علامات:** النادي الأدبي الثقافي بجدة، ع4، ج64، مج6، فبراير، 2008.
- 116- فصول:** مجلة النقد الأدبي، القاهرة، مج5، ع1، أكتوبر، يونيو، ديسمبر، 1984.
- 117- ج2، مج4، ع3، أفريل، 1984.**
- 118- ج2، مج4، ع4، يوليو، 1984.**
- 119- الكلمة:** مجلة ثقافية تصدر عن منتدى الكلمة للدراسات والأبحاث، بيروت، لبنان، ع15، 1997.
- 120- مجلة كلية الآداب واللغات، جامعة منتوري، قسنطينة، ع9، 2008.**
- 121- مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، ع5، جوان 2009.**
- 122- مجلة كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، ع8، جانفي، 2011.**
- 7- المواقع الإلكترونية:**

<http://www.althkra.net> **-123**

<http://alalamy.hooscs.com> **-124**



الموضوع	الصفحة
مقدمة	9-4
مدخل : مفهوم الحداثة وإرهاصاتهما في النقد العربي القديم.....	27-10
1- مفهوم الحداثة:.....	11
أ - لغة.....	11
ب - اصطلاحا.....	13
2- مصطلح الحداثة عند الغربيين	15
3- إرهاصات الحداثة في النقد العربي القديم.....	22
الفصل الأول: مرجعيات الفكر النقدي لابن طباطبا.....	105-28
I - حالة النقد في القرن الرابع الهجري.....	29
II - مفهوم الشعر و المرجعية التراثية :	32
1- الشعر كلام منظوم.....	37
2- أدوات الشعر.....	40
3- سنن العرب في الشعر.....	45
4- الصورة الفنية.....	47
5- الموسيقى (الوزن و القافية).....	67
III - مفهوم الشعر و المرجعية الدينية :	72
1-الصدق.....	72
2-اللفظ و المعنى.....	79
VI - مفهوم الشعر (المرجعية الفلسفية):.....	96
1- مصطلح اللذة	98
2- وظيفة الشعر.....	99
3- وحدة القصيدة.....	103

103.....	4- التشبيه.....
106.....	الفصل الثاني: النص وملامحه الأسلوبية في عيار الشعر.....
107.....	I - ملامح النص في عيار الشعر:.....
107.....	1- مفهوم النص.....
118.....	2- المصطلحات الدالة على المدلول:.....
119.....	1-2 النظم.....
126.....	2-2 النسيج.....
129.....	II - ملامح النص الأسلوبية في عيار الشعر:.....
129.....	1- المصطلحات الدالة على الأسلوب:.....
129.....	1-1 اللطف.....
130.....	1-2 المنهج /المذهب.....
134.....	2 - محددات الأسلوب عند ابن طباطبا:.....
134.....	2- 1 الأسلوب اختيار.....
136.....	2- 2 الأسلوب إضافة.....
137.....	2-3 الإنزياح (l'écart).....
164.....	2-4 التناص (l'intertextualité):.....
165.....	أولا - مفهوم التناص:.....
165.....	أ - لغة.....
166.....	ب-اصطلاحا.....
167.....	ج- التناص عند النقاد الغربيين.....
170.....	ثانيا - التناص في عيار الشعر.....
248-182.....	الفصل الثالث: ملامح التلقي في عيار الشعر.....
183.....	I - جمالية التلقي في النقد الحديث :.....
183.....	1- إشكالية مصطلح التلقي.....

188.....	2- إشكاليات حول النظرية.
189.....	3- مرجعيات جمالية التلقي.
196.....	4- مفهوم جمالية التلقي
198.....	II - مكونات التلقي الجيد عند ابن طباطبا:
198.....	1- القارئ الضمني (Iecteur implicite)
211.....	2- عملية الفهم (عيار الشعر).
220.....	3- أفق الانتظار (Horizon D'attente)
225.....	4- المسافة الجمالية (distance Esthétique)
235.....	5- التوصيل (شروط التأدية الأدبية)
245.....	III- ابن طباطبا المتلقي / الناقد
256-250	خاتمة
271-258.....	قائمة المصادر و المراجع
275-273.....	الفهرس

ملخص البحث

تعتبر هذه الدراسة "ملاحح الحداثفة فف عفار الشعر لابن طباطبا" دراسة نقدفة تراثفة حداثفة، تجمع بين القديم - القرن الرابع الهجري، القرن الذي عرف فف مطلعف ابن طباطبا الناقد والشاعر- وبين الحداثف الوافد، وذلك بتسلف الضوء على أهم النظرف الحداثفة الفف كانت المدونة "عار الشعر" أرضا لها، ونحن لم نطبق المناهج الحداثفة على الكتاب، بل حاولنا أن نستطق المدونة بالبحث عما هو موجود، وذلك بتقرب المفاهف والمصطلحات من بعضها البعض، فقد فكون ما هو قفم - كمفهوم - الإرهاص الحقفف للمصطلح النقدف الموجود عند الغرب، وحسب قراءتنا وفهمنا للموضوع وجدنا أن بأفكار ابن طباطبا ملاحح لقضافا حداثفة منها: مفهوم النص كأساس ومكون فعلف للدراسات النصاففة، ومن جهة نظر أسلوبفة على وجه التففد ففم الناقد بمصطلحات ففدل فف فهمف للنص منها: النظم، والنسفج، كما ففم بمصطلحات فووف بفهمف المبكر للأسلوب، من ففل: اللطف، المنهج، المذهب، والسففل، كما وجدنا بالمدونة فهماف خاصاف لمحددات الأسلوب الهامة من افففار، إضاففة، انزفاح، وفافص، وإن ففم ابن طباطبا بالنص، ففنه لم ففهل الفلفف وظروف الفلفف ومكونافه، وطبقنا على مدونفه مقولات الفلفف الفف ظهرت لفه كمفاهف منها: القارئ الضمفف، الفهم كبنفة أساسفة للفلفف عند فافس، أفق الانتظار، المسافة الجمالفة، وشروط الفأفة الأدبفة، وفف الأففر فوصلنا إلى أن فكر الناقد فعد ملمحاف مهماف من ملاحح الحداثفة فف التراث النقدف العربف القفم، جمع بين الففارات النقدفة والفكرفة الففوفرة فف عصر الناقد، وبفن إفداعف الذي فمكن عده فهماف حداثفا. فكان بفلك من الموفقفن فف المؤلففة بين الأصالة والمعاصرة.

Abstract

This study "features of modernity in caliber of poetry for " IBN Tabataba" is considered as a traditional critical study, combining the old in the heritage of the fourth century BC, who knew at his beginning the critic and poet IBN Tabataba and the raising modernism . It highlights the most important modernist theories, which consider the caliber of poetry as a basis . Throughout this study , we didn't apply the modernist ways but we tried to look for what is found throughout bringing up concepts and terminology to each other we found that old concepts may be the real term for the critical concept in the west, and by reading and understanding the topic we found that Ibn Tabataba ideas have some features of modernist issues like : text comprehension as a basis and component to contextual studies .

Moreover and from a stylistic point of view we were interested in some terms as: systems, fabric, also he was interested in terms that suggest his early understanding the style, such as : kindness, curriculum, doctrine, and the way, we . Though he was interested in text, he did not neglect the receiver and conditions of receiving and its components, and we applied on his blog components that appeared to have some concepts including: tacit reading understanding as a essential structure to receive for "Yawas", aesthetic distance, and conditions for stylistic performance . At the end we concluded that the book is actually an important feature of modernity in the old critical heritage of combining critical and intellectual current available in the critical era, and creativity that can be considered as an understanding of modernity. So he succeeded conciliating tradition and modernity.