الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة غرداية

كلّية الآداب واللّغات
قسم اللّغة والأدب العربي

مخبر التّراث الثّقافي واللّغوي والأدبي
بالجنوب الجزائري

التلقي النقدي لدى ابن طباطبا من خلال كتابه عيار الشعر

دراسة في الآليات و الحدود و التجاوز

أطروحة دكتوراه الطور الثالث (ل.م.د) في: **اللغة والأدب العربي**، تخصص: **دراسات لغوية و أدبية**.

إعداد الطالب:
محمد بلمكي

إشراف الدكتور:
بوعلام بوعامر

– لجنة المناقشة:

الرقم	الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
01	عاشور سرقمة	أستاذ التعليم العالي	جامعة غرداية	رئيسا
02	بوعلام بوعامر	أستاذ التعليم العالي	جامعة غرداية	مشرفا ومقررا
03	بشير مولاي لخضر	أستاذ محاضر (أ)	جامعة غرداية	عضوا مناقشا
04	مصطفى حمودة	أستاذ محاضر (أ)	جامعة غرداية	عضوا مناقشا
05	محمد بوسعيد	أستاذ التعليم العالي	جامعة المسيلة	عضوا مناقشا
06	فتيحة شفيري	أستاذ محاضر (أ)	جامعة بومرداس	عضوا مناقشا

السّنة الجامعيّة

1439– 1440هـ/2018– 2019م

بسم الله الرحمن الرحيم

كلمة شكر وعرفان

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿رَبِّ أَوْزِعْنِي أَنْ أَشْكُرَ نِعْمَتَكَ الَّتِي أَنْعَمْتَ عَلَيَّ وَعَلَى وَالِدَيَّ وَأَنْ أَعْمَلَ صَالِحًا تَرْضَاهُ وَأَدْخِلْنِي بِرَحْمَتِكَ فِي عِبَادِكَ الصَّالِحِينَ﴾ [سورة النمل، الآية:19]

أشكر الله سبحانه وتعالى على جميع نعمه وعطاياه، وعلى عونه وتوفيقه لي لإنجاز هذا البحث المتواضع فاللهم لكَ الحمد حتى ترضى ولكَ الحمد إذا رضيت ولكَ الحمد بعد الرضى

إلى روح والدي الحبيبين الذين كانا شمعة أضاءت دربي بتشجيعهما ودعائهما لكم مني خالص الدعاء بالرحمة والغفران.

إلى أم أولادي حفظها الله وأطال في عمرها

كما أتقدم بأسمى معاني الشكر والعرفان إلى أستاذي الفاضل الأستاذ الدكتور : "عامر بوعلام" الذي أحاط هذا البحث برعايته وتبناه منذ أن كان فكرة، وأشكره على جميل صبره وعونه لي فله مني كل الشكر والامتنان.

وشكري موصول إلى أساتذتي أعضاء لجنة المناقشة على جهد القراءة والإثراء والتصويب.

والشكر الجزيل إلى كل فريق مكتبة البيان.

كما أشكر كل من مد لي يد العون والمساعدة في سبيل إنجاز هذا البحث المتواضع ولو بالكلمة الطيبة

محمد بلكي

إهداء

إلى كل من يمكنه الاستفادة من هذا الجهد المتواضع

إلى والدي رحمهما الله

إلى عائلتي

إلى زوجتي، إلى أولادي

معكم أستمتع بالحياة

مقدمة

الحمد لله الذي أنعم وأعطى وامتحن وكفى، خلق الإنسان علّمه البيان، سبحانه ليس كمثله شيء وهو السميع البصير، والصلاة والسلام على من أرسله الله هدىً للنّاس ونوراً مبينا خاتم النبيين وإمام المرسلين، وصلِّ اللّهم وسلّم عليه وعلى آله وصحبه والتابعين لهم بإحسان إلى يوم الدين وبعد:

لقد حاول الدارسون العرب –على قلّتهم– دراسة النصوص النقدية العربية القديمة وفق آليات وأدوات نظرية التلقي؛ نظراً لقدرة النظرية على إظهار وتوضيح القيمة الجمالية لهذه النصوص، وما ترتب عن ذلك من ردود أفعال القرّاء أنفسهم وتعدّد قراءاتهم، ولعل ذلك ما حفزنا على إعادة قراءة تراثنا النقدي بآليات ونظريات جديدة، إيماناً منّا بأنّ هذا التراث يواجه مجموعة من التحدّيات في سياق دولي عولمي ينذر بالابتلاء والابتلاع، إثر توجّه عربي لا حدود له إلى ما جادت به الأدمغة الغربية، أفرز شبه قطيعة بينهم وبين تراثهم .

وسنحاول في بحثنا الموسوم بالتلقي النقدي لدى ابن طباطبا من خلال كتابه عيار الشعر ــدراسة في الآليات والحدود والتجاوز— إبراز أهم القضايا والإشكالات المهمّة في هذه المدونة التراثية في ضوء الدراسات النقدية الحديثة، سعيا منّا لتقليص الفجوة وتثمين تراثنا النقدي العربي الذي لم يكن نقدا عاديا، بل كان نقدا متميزا، ورجوعنا إليه لا يعني أننا نقدّسه ونرتمي بين أحضانه، بقدر ما نعتبره تواصلا مع ماضينا العريق، ليزيدنا تركيزا ويكثف مادة البحث لدينا،متخذين ابن طباطبا نموذجا نظرا لما يحمله من نظرة جمالية ورؤية نقدية استشرافية، خصوصا فيما تعلّق بقضية اللفظ والمعنى، وكذلك الوحدة التآلفية في القصيدة العربية القديمة، إضافة إلى اعتنائه بعناصر العملية الإبداعية بصفة عامة والمتلقي بصفة خاصة.

إنّ مهمة النقد هنا لا تقف عند تقويم النص، بل تحاول تقديمه بصورة جديدة للقارئ، من خلال رؤية ناقدٍ مبدع عالم يقرأ هذه النصوص بعين أخرى تختلف عن رؤية القارئ العادي، وعن رؤية مبدع النص نفسه، إذ كثيراً ما يصل الناقد إلى رؤى ونتائج، لم تكن في ذهن المبدع أثناء عملية الإبداع، وبذلك يمكننا اعتبار هذا النوع من النقد إبداعاً موازياً للإبداع الأصلي.

إن هدف نظرية التلقي -أولا وقبل كل شيء- هو تقصي الجمال وتتبع مواطنه، حتى وإن تعلق الأمر بالنصوص النقدية، أو ما بات يعرف بنقد النقد في عصرنا الحالي ؛وهو نص نقدي له خصوصياته، وصاحبه له رؤية خاصة، فهو متلقٍ من نوع خاص لا يتلقى العمل الأدبي بغرض الاستفادة منه، بل يتلقاه ليقوم بعد ذلك بشرحه وتفسيره وتقديمه لمتلقين آخرين.

إنّ كتاب عيار الشعر للناقد (ابن طباطبا) يعدّ من أبرز المصادر التي أولت أهمية بالغة لعناصر العملية الإبداعية، وصاحبه يُعدّ- بشهادة النقاد القدامى والمعاصرين- عَلماً بارزاً من أعلام النقد القديم ورائداً من رواده، إضافة إلى التقاء فكر الرجل في كثير من القضايا مع النظريات الحديثة، وربما حاز في كثير من القضايا النقدية قصب السبق.

من خلال هذه الأهمية وهذه القضايا المتفرقة، سعى البحث إلى الإجابة عن الإشكالية التالية:

- هل كان فكر ابن طباطبا النقدي والبلاغي فكراً استشرافيا؟ وهل نستطيع أن نعتبر عياره إرهاصا لنظرية التلقي المعاصرة وما جاءت به من أفكار وآليات؟

وعن هذه الإشكالية تتفرع تساؤلات أخرى:

- هل غزارة الألفاظ الدالة على التلقي توحي بأن ابن طباطبا كانت له عناية خاصة بحقل التلقي؟
- ما هي أهم الروافد النقدية والمعرفية التي أثرت في نقد ابن طباطبا؟
  - هل كان الناقد ابن طباطبا يكتفي بما يتلقاه أم كان ينتقد ويقدم الإضافة؟

_كيف كانت نظرة ابن طباطبا إلى الوحدة التآلفية ؟

- ما أوجه التقاطع بين نظرة ابن طباطبا للتلقي ورواد نظرية التلقي المعاصرة؟

لقد اهتم النقاد في العصر الحديث بالعمل النقدي لابن طباطبا، وجاءت أبحاثهم متنوعة؛ نظرا لثراء المدونة بكثير من القضايا النقدية والبلاغية، إلا أنهم -فيما أعلم- لم يفرّدوا دراسة واعية خاصة بالجانب الجمالي النقدي، و لم يخصّوا رؤية ابن طباطبا لمعمارية النص الشعري، وكذا للوحدة التآلفية فيه بدراسة دقيقة واعية.

إن هذه النظرة النقدية المتميزة، وهذا الطرح الجريء لعديد من القضايا النقدية التي سبقت عصر الرجل، والتي يمكنها أن تصلح لأن تكون إرهاصا للعديد من القضايا المعاصرة، وإيمانا منا بأن التراث العربي يستطيع أن يكون ركيزة أساسية وجسرا يمكن العبور من خلاله إلى الضفة الأخرى بكل أمان، هذه الأسباب دفعتني لأعيد قراءة عيار الشعر في ضوء النظريات المعاصرة؛ بهدف معرفة حدود ابن طباطبا النقدية، وما أضافه إلى النقد العربي، وما سبق فيه النظريات الحديثة.

ولعل من أهم العقبات التي واجهتني أثناء مسيرتي البحثية في هذا المجال، قلة المادة النقدية التي تناولت موضوع البحث إلا ما كانت قريبة من تخومه ومنها:

أ- قضية التلقي في النقد العربي القديم: للدكتورة فاطمة البريكي، وهي دراسة في النقد التطبيقي عند النقاد والبلاغيين وكذلك عند المفسّرين وشرّاح الدواوين.

ب- قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية وتراثنا النقدي –دراسة مقارنة، للدكتور محمود عباس عبد الواحد، جاء في ثلاثة فصول، الفصل الأول تحدث فيه عن نشأة نظرية التلقي، وفي الفصل الثاني تكلّم عن إرهاصات النظرية عند الغرب، أما الثالث فكشف فيه عن ملامح هذه النظرية عند العرب، وخص منهم ابن قتيبة وابن طباطبا وعبد القاهر الجرجاني.

ج- تاريخ النقد العربي إلى القرن الرابع الهجري: للدكتور محمد زغلول سلام، وركّز فيه على بعض القضايا التي تناولها ابن طباطبا مثل، تعريف الشعر، اللفظ والمعنى، السرقات الشعرية، عيوب الشعر...

د- تاريخ النقد الأدبي عند العرب للدكتور إحسان عباس: خصّص جزءا منه لبعض القضايا التي جاءت في العيار ولعل أهمها: علاقة الشعر بالنثر، وحدة بناء القصيدة، كيفية تحصيل المعاني عند الشاعر...

هـ- نقد الشعر بين ابن طباطبا وابن قتيبة للدكتور عبد السلام عبد العال: وهي من أهم الدراسات التي اشتغلت في مجال المقارنة بين شاعرين، محاولة بذلك إبراز أهم القضايا التي اشترك فيها الناقدان وفيما اختلفا.

- أما دراستي لابن طباطبا فقد اعتمدت فيها بشكل رئيسي على المدونة –عيار الشعر-؛ لأبرز من خلالها حدود ابن طباطبا النقدية، وما أضافه إلى الدراسات النقدية في عصره وفي العصور التالية له

ولعلّ طبيعة البحث أوجبت علينا إتباع عدة مناهج، وُظّفت حسب طبيعة وأشكال فصول الأطروحة .

حيث عنونا الفصل الأول بألفاظ التلقي ومصطلحا ته في عيار الشعر، وكان المنهج المتتبع هو المنهج الوصفي حيث وقفنا على محتوى ودلالات الألفاظ المستنبطة من المدونة ودراستها دراسة معجمية، معتمدين في ذلك على أهم المعاجم اللغوية، ثم قمنا بدارستها حسب ورودها في عيار الشعر، محاولين استنباط مقصدية ابن طباطبا من وراء ذلك .

أما الفصل الثاني المعنون بهندسة بناء القصيدة في عيار الشعر، فقد زاوجنا فيه بين المنهج الوصفي والمنهج الاستقرائي، محاولين التوصل إلى آراء النقاد المتباينة من هذه القضية ومن ذاك رؤية ابن طباطبا الفريدة من نوعها، وهو يصف معمارية القصيدة بدقة متناهية، متوصّلاً في الأخير إلى الإقرار بهذه الوحدة في القصيدة العربية القديمة، التي كانت مغيبة تماماً في النقد العربي القديم، ونظرته في هذه القضية تقترب كثيراً من الوحدة العضوية عند النقاد المعاصرين، مستعيناً في ذلك بالتعليل والاستنباط كآليات إجرائية.

أما الفصل الثالث والرابع، فيبدو أنهما كانا أشمل وأوسع من الفصلين السابقين، نظراً لعمق القضايا النقدية التي طرحها ابن طباطبا، حيث قمنا بمناقشتها واحدة واحدة وبمقارنتها بالقضايا النقدية السابقة واللاحقة، كاشفين من وراء ذلك مكانة وقيمة ابن طباطبا الحقيقية بين النقاد، انطلقت رحلتنا من الفكر اليوناني بوجه عام والمعلّم أرسطو على وجه الخصوص، لنقف عند الفكر

العربي بكل روافده ومنابعه منقبّين عن نظرية التلقي المعاصرة، متتبعين في ذلك المناهج السابقة بالإضافة إلى المنهج المقارن الذي خدمنا كثيراً، ولمزيد من التوضيح اقتضى البحث أن يقوم على خطة مرسومة بدقة، تضمنت مدخلا ومقدمة وأربعة فصول مسبوقة بمقدمة ومنتهية بنتائج وخاتمة.

خطة البحث:

مدخل الرسالة: نظرية التلقي في الفكر الغربي وفي التراث العربي .

تناولنا فيه بالشرح والتحليل دلالة المصطلح ومفهوم نظرية التلقي، بالإضافة إلى إبراز الأصول الفلسفية والمعرفية لهذه النظرية، ثم حاولنا أن نقف عند مؤسسي هذه النظرية (ياوس وايزر) وما قدماه لهذه النظرية من فرضيات وآليات إجرائية تحليلية متكاملة، تشير في مجملها على دور المتلقي في العملية الإبداعية من خلال مجموعة من المفاهيم المتداولة بينهم كأفق التوقع، والمسافة الجمالية، والقارئ الضمني...

الفصل الأول: ألفاظ التلقي ومصطلحاته في عيار الشعر .

لقد أثرى ابن طباطبا الساحة النقدية والبلاغية بمفردات ومصطلحات نقدية وبلاغية مهمة، سيحاول بحثنا تسليط الضوء على جانب منها فقط؛ وهي تلك الألفاظ المتعلقة بحقل التلقي التي تمّ إحصاؤها وانتقاؤها وفق متطلبات البحث، وقد بلغ عددها واحدا وخمسين لفظا ومصطلحا.

الفصل الثاني: هندسة صناعة القصيدة في عيار الشعر بين الحدود والتجاوز

حددنا في هذا الفصل مفهوم الشعر عند النّقاد العرب والغرب، ووضحنا فيه تصور ابن طباطبا له من خلال تركيزه على الجانب التأثيري في المتلقي، ثم انتقلنا إلى رؤيته الخاصة لبناء القصيدة العربية، وبعدها عرجنا على مفهوم الوحدة العضوية عند القدامى والمحدثين انتهاءً بالوحدة التآلفية عند ابن طباطبا .

الفصل الثالث: ابن طباطبا بين التأثر والتأثير

حاولنا في هذا الفصل الوقوف على الروافد النقدية التي استلهم منها ابن طباطبا مادته النقدية محاولين كشف تأثير النقاد السابقين في عيار الشعر، وتأثير ابن طباطبا فيمن جاء بعده من النقاد، من خلال إجراء مجموعة من المقارنات والموازنات بينه وبين غيره من النقاد في كثير من القضايا.

الفصل الرابع: عنوناه بجمالية التلقي النقدي بين ابن طباطبا ورواد نظرية التلقي المعاصرة.

حاولنا الكشف في هذا الفصل عن نقاط التلاقي والاختلاف بين نظرية التلقي المعاصرة، وبين رؤية ابن طباطبا في هذا المجال النقدي الجمالي من خلال توظيف مجموعة من الآليات والإجراءات المتبعة من قبل نظرية التلقي المعاصرة.

وذيّل البحث بخاتمة ضمّت النتائج و الخلاصات المتوصل إليها في هذه الأطروحة، وفي الأخير نرجو من الله العلي القدير أن نكون قد أقللنا الزلل وحظيت دراستنا ببعض التوفيق والإصابة، ونجحنا في تقديم إضافة وإضاءة إلى نقدنا العربي القديم .

كما لا يسعنا في الأخير ،إلا أن نشنف خاتمة هذه المقدمة بأصدق عبارات الشكر وجزيل الامتنان لأستاذي الفاضل "**الدكتور بوعلام بوعامر**" لتكرمه وقبوله الإشراف على هذه الرسالة ومتابعتها، وكذلك الشكر موصول للأساتذة الأفاضل أعضاء اللجنة الموقرة ،على صبرهم وتحملهم عناء القراءة والتقويم، وكذا أعباء السفر، وإنّ أملي لكبير في ترفعهم عن زلات الطالب و هناته، فلهم جميعا ولكل من قدّم لنا يد العون من قريب أومن بعيد كل الشكر والتقدير، كما لا يفوتنا في هذا المقام أن نتقدم بخالص الشكر والامتنان لكلية الآداب واللغات بجامعة غرداية، وعمادة الدراسات العليا والبحث العلمي بقسم اللغة العربية التي سهرت وتعهدت على تكويننا طيلة السنوات الماضية .

وأخيراً نأمل أن يكون هذا البحث إضافة جديدة إلى المكتبة العربية، فإن وفقنا فمن الله المنان، وإن أخطأنا فتلك طبيعة الإنسان، والله ولي التوفيق .

مدخل

نظرية التلقي في الفكر الغربي وفي التراث العربي

أولا- نظرية التلقي في الفكر الغربي

ثانيا- معالم نظرية التلقي في التراث العربي

أولا- نظرية التلقي في الفكر الغربي:

1- مفهوم النظرية ودلالة المصطلح:

أ- دلالة المصطلح:

إنّ موضوع التلقي قديم قدم التجربة الإبداعية عند الإنسان، فمنذ ظهور أول عمل إبداعي، تم التطرق إلى تلقي ذلك الإبداع من خلال ردود أفعال القراء والمستمعين، ولكن ما يستدعي الانتباه هو مصطلح التلقي، حيث إنه الأساس الذي تنهض عليه هذه الدراسة، والمتتبع للمصطلحات الدالة على النظرية في النقد الغربي والعربي على السّواء يجد كثيرا من التقارب بينهما، فالمادة اللغوية بمشتقاتها في العربية وتصريفاتها في الانجليزية تنتظم معنى الاستقبال والتلقي معا، "التلقي هو الاستقبال"[1].

ففي لسان العرب جاء في مادة (لقي) التلقي: "هو الاستقبال.. تلقّاه أي استقبله... والرجل تلقى الكلام أي يلقّنه، وقوله تعالى:"إِذ تلقونَه بألسنتكم" أي يأخذ بعض عن بعض.. فتلقّى آدم من ربّه كلمات؛ أي تعلّمها ودعا بها[2]، فالتلقي حسب قول ابن منظور كلمة جامعة لمعنى الاستقبال والتّعلم والتلقين، وما يؤكد ذلك قول ابن كثير في تفسيره لقوله تعالى: ﴿وَإِنَّكَ لَتُلَقَّى ٱلْقُرْءَانَ مِن لَّدُنْ حَكِيمٍ عَلِيمٍ﴾[3]؛ "أي من حكيم عليم في أمره ونهيه، عليم بالأمور، جليلها وصغيرها فخبره هو الصدق، وحكمه هو العدل التّام"[4].

إنّ كثرة استخدام المصطلحات المرادفة أو حتى القريبة من مصطلح التلقي كثيرة، منها الاستقبال، والتأثير، والاستجابة، والقراءة،... وهذا ما أدى إلى صعوبة تحديده المصطلح تحديدا

---

[1]- أبو منصور محمد بن أحمد الأزهري: تهذيب اللغة، تحقيق احمد عبد الرحمان مخيمر، در الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2004، ص276 .

[2]- ابن منظور (أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم): لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط1، 2000، ج13، ص227.

[3]- من سورة النمل من الاية6 .

[4]- ابن كثير: (عماد الدين أبو الفدى ابن كثير القرشي)، تفسير القرآن العظيم، ضبط ومراجعة مكتب الدراسات والبحوث العربية والإسلامية، بإشراف الشيخ محمد رمضان، دار مكتبة الهلال، بيروت لبنان، ط1، 1990، ج 4، ص349.

دقيقا لكن "المصطلح الأساسي الذي يمكن أن يكون جامعا لها هو التلقي"[1]، كما تعني كلمةالتلقي في اللغة الفرنسية أو الانجليزية، الاستقبال "Réception": استقبال المسافرين، "Réceptionniste": مستقبلة في نزل[2].

لكن التمايز في الدلالة بين مفهوم الاستقبال ومفهوم التلقي يكمن في طبيعة الاستعمال عند العرب وكذلك عند الغرب، لكن الغالب في الاستعمالات العربية "هو استخدام مادة التلقي بمشتقاتها، مضافة إلى النصّ سواءٌ أكان النص خبرا أو حديثا أو خطابا أو شعرا"[3].

أما إذا وضعنا مصطلح التّلقي في إطاره التاريخي الثقافي، فقد وردت كلمة التلقّي في أشرف النصوص و لم ترد كلمة الاستقبال، قال تعالى:﴿فَتَلَقَّىٰٓ ءَادَمُ مِن رَّبِّهِۦ كَلِمَٰتٖ فَتَابَ عَلَيۡهِۚ﴾[4]، والمتلقي في هذه الآية هو آدم عليه السلام، كما يقول عزّ وجلّ كذلك: ﴿إِذۡ يَتَلَقَّى ٱلۡمُتَلَقِّيَانِ عَنِ ٱلۡيَمِينِ وَعَنِ ٱلشِّمَالِ قَعِيدٞ﴾[5] وقوله تعالى في آية أخرى: ﴿إِذۡ تَلَقَّوۡنَهُۥ بِأَلۡسِنَتِكُمۡ﴾[6].

ودلالة استخدام مادة التلقي في القرآن الكريم هو التركيز على الجانب التواصلي والتفاعل النفسي والذهني مع النص؛ "حيث ترد لفظة التلقي مرادفة لمعنى الفهم والفطنة، وهي مسألة لم تَغِب عن بعض المفسّرين في الإلماح إليها، و لم تغب كذلك عن أدبائنا وروّاد التراث النقدي "[7]، أما إذا عدنا إلى المعاجم الألمانية الحديثة "فنجدها تذكر الدلالة اللغوية العامة للكلمة التي تفيد الاستقبال، كما نجد فيه كلّ مواصفات مصطلح التلقّي مع الإشارة إلى مصطلحي جمالية التلقي

---

[1]- المبارك محمد: استقبال النص عند العرب، المؤسسة العربية للدراسات النشر، ط1، بيروت، لبنان، 1999، ص30 .

[2] - Paul Robert: Le petit Robert, Paris 1987, p1621.

[3]- محمود عباس عبد الواحد: قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي- دراسة مقارنة-، دار الفكر العربي، مصر، ط1، 1996، ص13.

[4]- من الآية 37 من سورة البقرة .

[5]- من الآية 17 من سورة (ق) .

[6]- من الآية 15 من سورة النور .

[7]- محمود عباس عبد الواحد: قراءة النص وجماليات التلقي، ص1.

وتاريخ التلقّي، ولعلّ في هذا ما يشير إلى تداول المصطلحين في اللغة الألمانية وفي حقلها المعرفي العام"[1].

أما مصطلح الاستقبال، فقد كان يبدو غريبا عن الناطقين باللغة الانجليزية، وهذا ما عبّر عنه (روبرت سي هولب (Robert C Holub)، عندما أشار إلى الارتباك الذي يمكن أن يحدثه مصطلح "الاستقبال" لدى المتكلمين باللغة الانجليزية، مستعينا بالقول الساخر الذي أورده (ياوس hans robert j) عندما قام بشرح هذا المصطلح، في مقدمة كتابه (نظرية الاستقبال)، حيث يقول "ربما يكون اصطلاح "نظرية الاستقبال" غريبا بعض الشيء على المتحدّثين بالانجليزية من الذين لم يواجهوه من قبل، ويعتبر "هانس روبرت" ياوس (H.R.Yauss) أحد المؤيدين لهذه النظرية، وقد كتب عام (1979) وبشكل ساخر قائلا: بالنسبة للأذن الأجنبية فإن موضوع الاستقبال قد يبدو أكثر ملاءمة لإدارة فندق منه إلى الأدب"[2].

كما يشير (س هولب–c- holb) ويتساءل عن كيفية التفريق والتمييز بين جماليات التأثير والاستجابة وجماليات التلقي والاستقبال ليتوصل في الأخير إلى "أنَّ نظرية التلقي والاستقبال تشير إلى تحول عام في الاهتمام من (الكاتب والعمل) إلى (النص والقارئ)، ويدخل ضمن هذا التوجه عمل كل من "ياوس" و"آيزر" بينما (جماليات الاستقبال استخدمت فيما له علاقة بعمل "ياوس" فقط"[3]، وليكون للمصطلح دلالة أوضح وأبين يجب توظيف كلا من توجه المنظرين معا (ياوس وآيزر) .

ربما مصطلح "التلقي" لا يتضح إلا من خلال "نظرية الاتصال" حسب تعبير الباحث "عبد الله إبراهيم" الذي يرى أنّه لا يمكن فهم أهمية (نظرية التلقي)، بوصفها نظرية نقدية تُعنى بتداول النصوص الأدبية وتقبلها وإعادة إنتاج دلالاتها، سواء كان ذلك في الوسط الثقافي الذي تظهر فيه،

---

[1]- سمير سعيد حجازي: قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، دار الآفاق العربية، مدينة نصر، مصر، ط1، 2001، ص195.

[2]- روبرت سي هولب، نظرية الاستقبال "مقدمة نقدية"، تر، عبد الجليل جواد، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 1992، ص7.

[3]- نفسه: ص8.

وهو ما يصطلح عليه بـ (التلقي الخارجي)، أو داخل العمل الفني التخيلي (Imaginaire) للنصوص الأدبية ذاتها، وهو ما يمكن الاصطلاح عليه بـ (التلقي الداخلي) إلا إذا أنزلت هذه النظرية مترلتها الحقيقية، بوصفها نشاطا فكريا متصلا بنظرية أكثر شمولاً وهي نظرية الاتصال... وذلك قبل أن يشرع "ياوس" و"آيزر" في ترتيب الأطر العامة لنظرية تُعنى بالتلقي الأدبي والتأثير والاستجابة في مطلع السبعينيات[1].

إنّ ما يفهم من قول الباحث عبد الله إبراهيم، هو إشارته إلى الاختلاف الواضح بين عمل المنظرين دون إضافات تذكر وتحدد نوع هذا الاختلاف، بل راح يبحث عن حجج منطقية ليربط من خلالها بين النظرية الألمانية ونظرية الاتصال التي جاء بها "هابر ماز" ولم يختلف "محمد خير البقاعي" عن سلفه لكنه اعتبر جمالية التلقي ثورة في مجال الدراسات الأدبية حيث: "كان التلقي قبل "ياوس" و"آيزر" ضيّق المفهوم منغمسا في التيار السيكولوجي (الأنجلو-أمريكي)، فجاء أولئك المنضوون تحت لواء (مدرسة كونستانس)، فوسّعوا المفهوم، وأقاموه على مفهوم التجربة الجمالية Expérience esthétique"[2]، وبذلك توسعت الرؤية وتشكلت علاقة تشاركية بين النص والمتلقي.

ولعل الباحث "عبد الكريم شرفي"هو من استطاع أن يتوصّل إلى المنطلقات المختلفة لكل من المنظّرين، ويخرج برأي لا لُبس فيه حيث يقول: "إنّ جمالية التلقي لا تحيل على نظرية واحدة، بل تندرج ضمنها نظريتان مختلفتان، يمكن التمييز بينهما بوضوح رغم تداخلهما وتكاملهما هما: (نظرية التلقي) و(نظرية التأثير)"[3] ؛ أي أصبحت النظرية قائمة على القطب الفني الموجود في النص والقطب الجمالي الذي هو من اختصاص القارئ ، فالعمل الأدبي في هذه الحالة يتشكل من خلال التفاعل الحاصل بين النص والقارئ وبتضافرهما معا .

---

[1]- ينظر، عبد الله إبراهيم: التلقي والسياقات الثقافية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط2، 2005، ص9.

[2]- محمد خير البقاعي: تقلي "رولان بارث" في الخطاب العربي النقدي واللساني والترجمي، كتابه «لذة النص» نموذجا، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويتية، المجلد 27، ع1، سبتمبر 1998، ص26 .

[3]- عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007، ص143.

وواضح من هذا الرأي المتفرد أن تدعمه أدلة منطقية واضحة ودقيقة، ليتم تثبيته أو رفضه، وهذا ما ذهب إليه أحد الباحثين متوصلا إلى بعض الفرو قات بين ياوس وآيزر ، نذكر منها ما يلي:

- "اعتمد "ياوس" بشكل خاص على علم التفسير(الهيرمينوطيقا) (Herméneutique)* متأثرا بالأفكار التي صاغها "هانز جورج غادمير" (Hans-Georg Gadamer)* فيما تأثر "آيزر" بالفلسفة الظاهراتية (الفينومينولوجيا Phénoménologie)*، وتبنى أفكار "رومان انغاردن- Roman Ingarden" خصوصا تلك المتعلقة بدراسة العمل الفني.

- اهتم "ياوس" بموضوعات لها طبيعة اجتماعية وتاريخية واسعة النطاق، بحيث تطورت دراسته لتاريخ التجربة الجمالية L'historique de l' expérience esthétique وأصبحت عبارة عن عملية مسح تاريخي هائل.

- بينما اهتم زميله "آيزر" بصفة مبدئية بالنّص المفرد وبكيفية ارتباط القرّاء به، ومع أنّه لم يستبعد العوامل الاجتماعية والتاريخية، فقد جعلها لاحقة بالمسائل النصية الأكثر تفصيلا أو المندمجة فيها"[1]، ولعل هذه الأمور الخلافية بين المنظرين تدعم الرأي الّذي انفرد به الباحث عبد الكريم شرفي والتي تجعل من مفهوم جمالية التلقي لا تحيل على نظرية واحدة، بل تندرج ضمنه نظريتان مختلفتان، كما أشار إلى ذلك الباحث رغم تداخلهما وتكاملهما هما: (نظرية التلقي) Théorie de Réception التي أسسها ياوس ونظرية التأثير Théorie de L'effet التي أقام صرحها آيزر Wolfgang Iser

*- الهيرمينوطيقا: هي فن تفسير النصوص (interpretation) أي تحديد معانيها من خلال مجموعة ثابتة من القواعد وفنون الصنعة كالقواعد النحوية أو أسس الأبنية البلاغية الخاصة بكل لغة إلى جانب وجود نظرية أدبية أو قانونية أو دينية يحكم مسار التفسير (محمد عثماني، المصطلحات الأدبية الحديثة، الشركة المصرية العالمية، لنجمات، ط3، 2003، ص112-113).

*- من أهم الفلاسفة الألمان المعاصرين، ولد سنة (1900-2002) درس في جامعة لايبزيغ ثم في جامعة فرانكفورت شغل كرسي الفلسفة في جامعة هايدلبرغ Heidelberg خلفا لكارل ياسبيرس (عمر مهيبل: من النسق إلى الذات، منشورات الاختلاف، ط2، 2007، ص155 .

*- يُعرِّف هوسرل الفينومينولوجيا بأنها العلم الذي يدرس خبرة الوعي، خبرته بالأشياء، وخبرته بذاته.

1- وهاب خالد: جمالية التلقي والتأثير في ثلاثية أحلام مستغانمي، إشراف الأستاذ الدكتور عباس بن يحي، رسالة دكتوراه مخطوطة بجامعة محمد بوضياف، المسيلة، 2015/2016، ص21 .

من جهة أخرى حدد روبرت هولب الاختلاف بين التلقي والتأثير قائلا: « كلاهما يتعلق بما يحدثه العمل في شخص ما من أثر، كما لا يبدو من الممكن الفصل التام بينهما، ومع ذلك فإن أكثر وجهات النظر شيوعا كانت ترى أن التلقي يتعلق بالقارئ، في حين يفترض في الفاعلية أن تختص بالمعالم النصية؛ وهو تخصيص غير مرضٍ كل الرضا بحال من الأحوال"[1]، وعلى هذا يبدو أن نظرية التلقي تنطوي على مفهومين مختلفين ومتكاملين في الوقت نفسه، هما: (جمالية التلقي) و(جمالية التأثير)، فالأول يتعلق بالاتجاه الذي وضعه هانز روبرت ياوس والمفهوم الثاني فصاحبه رائدا من رواد مدرسة كونستانس الألمانية، ويتعلق الأمر (فولفغانغ آيزر–Wolfgang-Isère)، وبذلك يكون مفهوم نظرية التلقي مصطلحا يشمل ويؤلف بين اتجاهين متكاملين، هما اتجاه (ياوس وآيزر) رائدا نظرية التلقي الألمانية .

كما تنضوي هذه النظرية على مجموعة من الألفاظ المشتركة في مناهج الدراسات حديثة الاستعمال، مستمدة بعضها من علوم الاتصال الحديثة ومفاهيم الرسائل الإعلامية وكلها تجتمع تحت مفهومي (نظرية التلقي، جمالية التأثير)، ومنها مصطلح (التلقي، القراءة، الاستقبال، التأثير، التقبّل، الاستجابة)، ولكن مصطلح "التلقي" يعتبر مصطلحاً جامعاً لكل المصطلحات وأكثرها شيوعاً ووضوحاً.

أما مصطلح التلقي بالمفهوم الاصطلاحي الغربي فيعني: "مجموعة من المبادئ والأسس النظرية التي شاعت في ألمانيا منتصف السبعينيات على يد مدرسة كونستانس، والتي تهدف إلى الثورة ضد البنيوية والوصفية وإعطاء الدور الجوهري في العملية النقدية للقارئ، باعتبار أن العمل الأدبي منشأ حوار مستمر مع القارئ"[2]، كما دعّم هذا الرأي الباحث سعد البازغي قائلا: "لعل

[1]- فرانك شوير فيجن وآخرون: بحوث في القراءة والتلقي (نظرية التلقي)، ترجمة الدكتور محمد خير البقاعي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، 1998، ص32.

[2]- سمير سعيد حجازي قاموس مصطلحات النقد المعاصر، ص145.

الجامع الذي يوجد بين المنتسبين إليها هو الاهتمام المطلق بالقارئ والتركيز على دوره الفعّال كذات واعية لها نصيب الأسد من النص وإنتاجه وتداوله وتحديد معانيه".[1]

ب- مفهوم النظرية:

ظهرت نظرية التلقي في ألمانيا الاتحادية أواسط الستينيات من القرن المنصرم، معبّرة عن لحظة تاريخية جديدة سبقتها (لحظة المؤلف) متمثّلة في نقد القرن التاسع عشر"التاريخي، النفسي، الاجتماعي، ثم لحظة "النص" التي جسّدها النقد البنائي في الستينيات من القرن الماضي. وأخيرا لحظة "القارئ" أو "المتلقي" كما في اتجاهات ما بعد البنيوية، ولا سيما نظرية التلقي"[2]، ويظهر أن الغاية الكبرى التي سعت نظرية التلقي إلى تحقيقها (هي تحويل الانتباه من (الثنائية كاتب/نص إلى الثنائية نص/قارئ)[3]. كما جاءت كذلك "كرد فعل ضد الوضعيين، ونظرتهم المادية الدقيقة إزاء النص، إلى جانب ثورتها ضد كل الاتجاهات التي أغفلت التّاريخ في تلقي الأعمال الأدبية، كالشكلانيين الروس، والماركسيين الذين أهملوا النقد الجمالي"[4].

ويفهم من هذا أن نشأة هذه النظرية كانت استجابة (لدورة المناهج النظرية)[5]، والى عوامل مختلفة شرحها "ياوس" في مقال له بعنوان "التغيّر في نموذج الثقافة الأدبية" وكان ذلك عام 1969 والذي جاء فيه ما يلي:

✓ عموم الاستجابة لأوضاع جديدة فرضها التغيّر في النموذج مما جعل الاتجاهات -على تباينها- تستجيب للتحدي.

✓ السخط العام تجاه قوانين الأدب ومناهجه التقليدية السائدة والإحساس بتهالكها.

✓ حالة الفوضى والاضطراب السائد في نظريات الأدب المعاصرة.

---

[1]- ميجان الرويلي، سعد البازغي: دليل الناقد الأدبي – إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا ومعاصرا – المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط4، 2005، ص282.

[2]- بشرى موسى صالح: نظرية التلقي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2001، ص32.

[3]- أحمد الوردني: نظرية المعنى، مركز النشر الجامعي، تونس، ط1، 2007، ص155.

[4]- غنيمة كولوقلي: نظرية التلقي، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2013، ص13-14.

[5]- فاطمة البريكي: قضية التلقي في النقد العربي القديم، دار الشروق، عمان، الأردن، ط 1، 2006، ص27.

✓ وصول أزمة الأدبية خلال فترة المد البنيوي إلى حد لا يمكن قبوله واستمراره، وكذا الثورة المتنامية ضد الجوهر الوصفي للبنيوية.

✓ ميول وتوجّه عام في كتابات كثيرة نحو القارئ بوصفه العنصر المهمل في الثالوث الشهير "المبدع، العمل، المتلقي"، وهكذا ظهرت نظرية التلقي لتنصف القارئ من سطوة المبدع وسلطة النص "الذي شغل حيزا كبيرا من الفكر المنهجي المعاصر، وبدت المناقلة بين المناهج بأصولها المعرفية المتباينة وركائزها الإجرائية سمة للنقد المعاصر، لا سيما نقد القرن العشرين، وأظهرت المناهج الحديثة في حركتها حول النص سعيا إلى إحكام سيطرتها عليه بوسائط متباينة وبوتائر تترح نحو وضع نظام منطقي محكم، يتسلّح بالعلوم الإنسانية والمنطقية التي تقاربه مقاربة شاملة وليست كلّية"[1].

ويبدو أن الاختلاف بين هذه المناهج، مردّه إلى زاوية النّظر التي تختلف من منهج إلى آخر، حيث يقوم كل منهج بتناول وجه واحد من هذه الأوجه جاعلا منه محورا يلج من خلاله إلى فضاء النص ،وهكذا التقت عنده المناهج السياقية، (التاريخية، والنفسية، والاجتماعية)حتى تبلور في الأذهان وأصبح ما يعرف بسلطة المؤلف أو المبدع، "فالمنهج التاريخي مثلا يهتم بالربط بين النص والسّيرة الأدبية للمبدع، فيتناول النص على ضوء سيرة الأديب وحياته الاجتماعية وعلاقته بوطنه وجنسه وبيئته الأولى، وثقافته وعصره وغير ذلك، ويرى هذا المنهج أن التنبّه إلى القوالب والتقاليد التي يُكتب على أساسها النص أمرٌ ضروري لاستساغته استساغة صحيحة من قبل أن تعرف كيف تقرأ ذلك النص، وأحيانا علينا العودة إلى الدراسة التاريخية قبل أن تُعرف تلك القوالب والتقاليد التي تعدّ اللغة واحدة منها عند أصحاب هذا المنهج"[2]، وعليه فهذا المنهج يدرس النص اعتمادا على المعلومات والوثائق والسجلات للإحاطة بمعظم جوانبه .

---

[1]– بشرى موسى صالح: نظرية التلقي أصول وتطبيقات، ص31.

[2]– حسين الحاج حسين: النقد الأدبي في آثار أعلامه، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1996، ص67.

أما المنهج النفسي فيعتمد على اكتشافات فرويد، وعلى مؤلفات بعض أتباعه باعتباره الأداة الوحيدة التي تكشف عن العوالم الباطنية والجوانب الخفية التي ينطوي عليها العمل الإبداعي، فقدّر النص تعبيرا عن رغبات مكبوتة، وهي أهم ركيزة لعملية الإبداع حسب رأي "سيجموند فرويد S.Freud".

وينطبق الأمر كذلك على المنهج الاجتماعي الذي يربط بين النتاج الأدبي بأنواعه المختلفة والبعد الاجتماعي الذي ينطلق من البنية الاقتصادية للمجتمع فتعتبر الركيزة الأساسية التي تقوم عليها مختلف العلاقات الاجتماعية بين الأفراد، والأهم فيه هو كيف يوظّف المبدع انشغالات مجتمعه في عمله الإبداعي، وكيف يتفهّم العلاقة بين النص الأدبي والعوامل الاجتماعية أو الظواهر ذات الأبعاد الاجتماعية في النص، "وقد نتج عن ذلك الأدب في أصوله الاجتماعية، وفي وظيفته الاجتماعية كذلك، ولابد للأدباء من أن يقوموا بدورهم الإيجابي في الحياة، فهم مسؤولون أمام المجتمع من المبدأ الإيديولوجي، ومن هنا كان الالتزام المبني على القناعة والإيمان"[1].

2- الأصول المعرفية والفلسفية لنظرية التلقي:

أ- الفلسفة اليونانية:

إنّ المتأمّل في تاريخ النقد الأدبي بصفة خاصة، والتاريخ الفكري بصفة عامة، يكتشف أنه لا يمكن لأي نظرية معرفية أو نقدية أن تنشأ بعيدة عن ذلك التاريخ، فمنذ أقدم العصور بدأ الاهتمام بالمتلقي كطرف رئيس في عملية التواصل، بل شكّل إحدى الموضوعات الأساسية من قبل المفكرين والفلاسفة اليونان، ومنهم السفسطائيون على وجه الخصوص الذين أشاروا إلى دور الذات في تحقيق المعنى، واستجابة المتلقي، لذلك "جعلوا المتلقي في وضع مزدوج طبقا لما كانوا يعتقدون به من أنّ كل ملفوظ هو احتمال وأنّ الملفوظ في الوقت نفسه لا بد أن ينطوي على بنيات تحدّد الإقناع التام"[2]، وبذلك جعلوا للمتلقي وظيفة مزدوجة حيث يعتقدون أن كل ملفوظ هو احتمال وإقناع في نفس الوقت، فالاحتمال يصبح حقيقة عن طريق الإقناع، أما الإقناع فالغاية

[1]- ينظر، حسين الحاج حسين: النقد الأدبي في أثار أعلامه، ص67-68.

[2]- خضر ناظم عودة: الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق، عمان، الأردن، ط1، 1977، ص11.

منه جعل المتلقي في حالة استجابة تامة للملفوظ، "وقد اختلف هؤلاء مع سقراط الذي يرى أنّ النّفس ينبغي أن تتغذى بالحق وليس بالتمويه، بينما جعل السفسطائيون التمويه هو الوسيلة لمخاطبة المتلقي والتأثير فيه"[1].

فالحديث عن التلقي في هذا الفكر يقودنا إلى البحث عن مفهوم المعنى الذي "ينحدر من الملفوظ نفسه، من إيماءاته البلاغية ومن التّلاعب الذي يحدث في النسيج اللغوي والأسلوبي له، أما تجربة التلقي (الفهم) فهي تقف في الجانب البعيد عن عملية بناء المعنى، إنّ تلك التجربة هي جدلية حديثة ولكنها تنطوي على طابع تمييزي في مفهوم التلقي"[2].

كما اعتقدوا كذلك على لسان "بروتا غوراس- Protogoras (480ق.م – 410ق.م) بأن الإدراك الحسي للأشياء هو أصل المعرفة[3].

فالذي يظهر لحواسي على أنّه حق تماما، قد لا يبدو لحواس غيري كذلك "فالمحسوسات في تغيّر متصل ومقياس هذا التغير هو ما يظهر لحواسي في لحظة زمنية محددة، ومن ثمة فإن الحواس تنقل لنا في كل مرة شيئا مختلفا؛ وهذا يعني أن الحواس لا ترى الأشياء بموضوعية مستقلة، وإنّما ترتبط بهذه الرؤية بالذات"[4]، ولذلك "طبق السفسطائيون تلك التصورات في ميدان الخطابة، وجعلوه حقلا تجريبيا عكسوا فيه تصوراتهم المعرفية، حيث إنهم أرادوا أن يوجدوا لأفكارهم النظرية مجالا عمليا يجسد افتراضاتهم ويمنح تصوراتهم طابعا ملموسا"[5]، وكانت غايتهم من وراء كل ذلك إقناع المتلقي من خلال استعمال لغة تخاطبية خاصة فيما بينهم.

من خلال ما تقدّم نستنتج أن السفسطائيين جعلوا المتلقي طرفا رئيسا في عملية الخطاب، وذلك من خلال سعيهم الحثيث إلى التأثير عليه معتمدين في ذلك على أسلوب لغوي جذاب

1- خضر ناظم عودة:الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص27.

2- نفسه: ص12.

3- نفسه: ص22.

4- تبر ماسين عبد الرحمان وآخرون: نظرية القراءة المفهوم والإجراء، منشورات مخبر وحدة التكوين والبحث، جامعة محمد خيضر، بسكرة، ط1، 2009، ص13.

5- ناظم عودة خضر: الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص25.

ومؤثر بما يحمله من بنيات لفظية مشحونة بالبديع والبيان، قصد التأثير فيه واستجابته لذلك الخطاب، وبالتالي إحداث فعل الإقناع الذي هو هدفهم الأسمى، أما فكرة الاستجابة في فكر أفلاطون فتنطلق من فكرة الإبداع القائمة على المحاكاة، وهي "انعكاس للانعكاس ونظرية الكهف والظلّ عنده تعطي رأيه في التلقي بشكل واضح؛ إنّ الحقيقة بعيدة عن المتلقي بمقدار ما يبتعد المنتج عن عالم المثل وتلقي المفاهيم الأدبية والفنية والفلسفية يشكّل في ذهن المتلقي تصورات عن تلك المفاهيم، ولذلك حين تقع عيون النّاس على شتى الأشياء الجميلة لا يقدرون أن يروا الجمال بالذات، ولا أن يتّبعوا من يقودهم إليه، وحين يرون أشياء عديدة عادلة لا يرون العدل بالذات، وهكذا في كل مثل، فإننا نقول إن لهم في كل موضوع تصورا، لا معرفة حقيقية في الأشياء التي يتصورونها"[1].

فعالم المثل والحقيقة عالم إلهي، يختلف عن البشر، حسب رأي أفلاطون وهذا ما يؤدي إلى آثار سلبية في نفس المتلقي، فالشعراء مثلا مفسدون في مدينته كما هو معروف ومتداول، لذلك فتلقي الأعمال الفنية يجب أن يحتكم إلى العقل الواعي "أفليس من الجوهري أن يكون الحكم في قبضة مملكة الذهن لكونها حكيمة، فتقوم بتدبير مصالح النّفس كلّها وتكون مملكة الحماسة في النّفس حليفة ورعية"[2]، وعليه فعملية التلقي عند أفلاطون عملية ذهنية وعقلية والمعنى فيه هو مقاربة شبحيه للحقيقة تقوم على مبدأ المحاكاة الثانية لعالم المثل[3].

أما (أرسطو طاليس–Aristotle) فإنّه يتبوّأ مقاما ساميا في مجال النقد الأدبي اليوناني بصفة خاصة، والعالمي بصفة عامة، لذا نجد "مؤرخي النقد يحرصون على ربط النظرية النقدية بأصولها الإغريقية ويعتبرون أرسطو (322 ق.م–384 ق.م) عمدة في تاريخ النقد الأدبي، وقد عدّه كثيرون المؤسس الحقيقي للنقد، وواضع المواد النقدية لمن جاء بعده"[4]، ومردّ هذا الصدى الايجابي للمعلّم

---

[1]– أفلاطون: جمهورية أفلاطون، ترجمة حنا خباز، دار القلم، بيروت، ط1، 1969، ص177.

[2]– نفسه: ص103

[3]– مراد حسن فطوم: التلقي في النقد العربي في القرن الرابع الهجري، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ط1، 2013، ص19.

[4]– عباس رحيله: الأثر الأرسطي في النقد والبلاغة العربيين، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1، 1999، ص166.

يرجع لكتابي (فن الشعر والخطابة) الذي اشتهر بهما كثيرا، نظرا لما تضمّنه محتواهما من معايير وأحكام نقدية مستوحاة من قضايا ومسائل كانت تشغل بال النّقاد والفلاسفة عصر أرسطو، واستمرت هاجسا حتى عصرنا هذا، لا سيما قضية التلقي وسؤالنا الذي ينبغي أن يطرح في هذا المقام: ما علاقة المحاكاة التي ينهض عليها فكر المعلم بقضية التلقي؟ بل كيف نظر أرسطو للعملية الفنية الإبداعية وما علاقة ذلك بفكرة التطهير؟

للإجابة عن هذه التساؤلات، يجيبنا الباحث عباس عبد الواحد قائلا: "ربما يكون أرسطو في تاريخ الحركة النقدية من أبرز رواد الفكر اليوناني اهتماما بفلسفة التلقي، أو بمفهوم الجمال في استقبال النص، ففي رصيده الفكري والنقدي يتمثل لنا اهتمامه بهذه المسألة وكأنها محور هام يستقطب تفكيره ويشجع فلسفته في الحديث عن أجناس الأدب"[1].

وأثناء اطّلاعنا على ما توافر لدينا من قراءات وشروح تخص كتاب (فن الشعر) لأرسطو طاليس، وجدنا أنّ المعلم لم يقدّم تعريفا لمعنى التطهير بل اكتفى بالإشارة إليه من خلال المأساة التي "تثير الرحمة والخوف فتؤدي إلى التطهير من هذه الانفعالات"[2]، لذلك ركّز أرسطو على الجانب النفسي، وأعطاه مكانة هامة داخل مصنفه من خلال إشارته إلى فعل التطهير الّذي له علاقة مباشر بإثارة الرحمة والخوف ،اللّذان أشار لهما في كتابه "الخطابة"، معرفا الخوف بأنه "حزن أو اضطراب ناشئ عن تخيل شر داهم سيسبب تدميرا أو أذى"[3]، معتبرا من وراء ذلك المأساة من أسمى الفنون كونها تحقق فعل التطهير.

أما الرحمة فقد عدها نوعا "من الألم الذي يثيره منظر الشّر القاتل أو الأليم، الّذي يصيب من لا يستحقه"[4]، وقد ربط أرسطو عنصري (الفعل والتطهير) بالمحاكاة التي هي "فعل نبيل تام الطول معلوم بلغة مزودة بألوان من التزيين، هذه المحاكاة تتمّ بواسطة أشخاص يفعلونها بواسطة

---

[1]- محمود عباس عبد الواحد: قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي، ص45

[2]- أرسطو طاليس: فن الشعر، تر، عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة، لبنان، بيروت، ط1، 1973، ص19

[3]- أرسطو طاليس: الخطابة، تر، عبد الرحمن بدوي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط2، 1986، ص118.

[4]- نفسه: ص129 .

الحكاية، وتثير الرحمة والخوف فتؤدي إلى التطهير من الانفعالات»[1]، ويعتبر أرسطو أن المحاكاة تنضوي على الإبداع في حالات الخلق الفني، لأنّ الفن يقوم بتصوير الحياة البشرية الأرضية، ويؤدي إلى التأثير المباشر في المتلقي.

لكن السؤال الذي ينبغي أن يطرح في هذا المقام: كيف يمكن لهذه الانفعالات أن تخلص النفس من هذه الأشياء الضّارة؟

إنّ هذه القضية قد شغلت بال الباحثين في هذا المجال قديما وحديثا كلّ حسب مجال تخصصه، فمنهم من نظر إليها من جانب أخلاقي، لأنّ فعل التطهير في نظرهم يسعى إلى إحداث نوع من الاعتدال والانسجام العاطفي من خلال عملية التفريغ التي تحدث لهذه النفس، حيث اعتبروا

أنّ أهم وظيفة للفن تتأتى من تلك الاستجابة التي تحدث عند هؤلاء المتلقين .

يعدّ أرسطو من خلال حديثه عن المحاكاة، أوّل من طرح فكرة التطهير بمعنى الانفعال الذي يحرّر من المشاعر الضارة، من خلال كتبه: "فن الشعر" "علم البلاغة" وكذلك "السياسة"، وقد حدّده كغاية للتراجيديا من حيث تأثيرها الطبي والتربوي على الفرد، وربط بين التطهير والانفعال الناتج عن متابعة المصير المأساوي للبطل، إذ عدّ التطهير الذي ينجم عن مشاهدة العنف عملية تنقية وتفريغ لشحنة العنف الموجودة عند المتفرج، مما يحرّره من أهوائه ويهذبه من جهة، وعملية مشاركة فنية من لدن المتفرج من جهة أخرى[2]، ولعل اهتمام أرسطو بالاستجابة في العمل الفني يؤكد الأثر الهام الذي تتركه الأعمال الأدبية من ردود أفعال تطهيرية، فالمحاكاة عنده "شكل يؤدي وظيفته التطهيرية وعلى ذلك فإنها ضرب من الإبداع، أما أفلاطون فقد نظر إلى فكرة المحاكاة من منظور مثالي مجرد، معتبرا إياها من اختصاص الصانع الأول ولا دخل للبشر فيها وهو بذلك يختلف مع تلميذه أرسطو في نظرتهما لهذه القضية .

---

[1]- ارسطو طاليس: الخطابة، ص18-19.

[2]- ينظر، تيبرماسين وآخرون: نظرية القراء، ص16.

كما نبّه أرسطو الشعراء، ووجّههم إلى إيلاء العناية الفائقة بالمتلقي، وإلى وجوب توظيف عنصري الروعة واللامعقول خاصة أثناء حديثه عن الشعر الملحمي وفن التراجيديا، لذلك حثّ الشعراء وأكّد لهم "أنّ عنصر الروعة ينبغي إدخاله في التراجيديا، لأنّ الشّعر الملحمي أشدّ قبولا لغير المعقول فالشّخص لا يرى وهو يعمل، ومخالفة العقل هي أكبر ما يعتمد عليه عنصر الروعة"[1] وهدفه من وراء ذلك كلّه تحريك عواطف السّامعين، واجتلابا لالتذاذهم واهتزازهم، وليزيد الأمر بيانا قال: "إنّ الأمر العجيب يلذّ، ويكفي لإثبات ذلك أن كلّ من يروي قصة يضيف إليها بعض العجائب ليسرّ السامعين"[2]، فالتلقي هو غاية الشعر الأساسية ومن خلاله يتحقق وجوده وجودته، لذا طالبَ أرسطو الشّعراء بمهمة إثارة مشاعر المتلقي وهدفه من ذلك تحقيق الجمال المنشود فقال: "إن وجود الشّعر لا يكتمل فعليا وجماليا إلاّ من خلال تلقيه، هذا التلقي روح أخرى للشّعر، روح مختلفة بغيرها لا تستبنُّ طعم الشّعر، ولا تشتمّ رائحتهُ، نعم يوجد الشعر دون التلقي لكنه وجود كسيح لا يسافر لا في الزمان ولا في المكان"[3].

ب- الفلسفة الظاهراتية (الفينومينولوجيا):

لقد أسهمت التيارات الفلسفية والفكرية السائدة آنذاك في ظهور نظرية التلقي وبخاصة الفلسفة الظاهراتية، حيث كان لظهور كتاب رومان آنجاردن (الخبرة بالعمل الفني الأدبي) سنة 1968 في ألمانيا دورٌ "لافتا لمنظري التلقي من حيث اهتمامه بالعلاقة بين النّص والقارئ"[4]، كما أكّد على تحيين المعنى وجعله جزءا من مكتسباته القبلية والبعدية "لأن النّص عند الظاهيراتيين لا يوجد إلا حينما يتحقق أو يصبح راهنا، ولهذا ينبغي تبني وجهة نظر المؤول لكونها مرتبطة بنصه هو، وبتدخلاته المحكومة بمكوناته الثقافية والمعرفية الخاصة"[5]، لذلك وجدنا أنّ ففلسفة أنغار دن

---

[1]- فن الشعر: أرسطو طاليس، ص130.

[2]- أرسطو طاليس: فن الشعر، ص139-140.

[3]- عبد الرحمان بن محمد القعود: في الإبداع والتلقي-الشعر بخاصة-، مجلة عالم الفكر، الكويت، م25، ع4، 1997، ص157.

[4]- ينظر، روبرت سي هولب: نظرية الاستقبال مقدمة نقدية، ص98-99.

[5]- ضياء خضير: ثنائيات مقارنة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2004، ص15.

تؤمن بتفاعل الذات والموضوع بطريقة تواصلية تفاعلية من الصعب الفصل بينهما، أما المعنى فإنه يستخلص من خلال التفاعل والتواصل بين هذين الفاعلين، وهذا ينطبق تماما في تفاعل القارئ مع النص الذي دعت إليه نظرية القراءة وجمالية التلقي في منتصف العقد السابع من هذا القرن إعادة إلى ثنائية الذات والموضوع الظاهراتية .

لقد تأثر رواد هذه النظرية (ولا سيما آيزر وياوس) بالفكر الظاهراتي من هوسرل فغادامير حتّى هيدجر، حيث اشتقوا مصطلحاتهم الخاصة ومفاهيمهم الإجرائية مثل (أفق الانتظار)، و(المسافة الجمالية)، و(فراغات النص)، و(الوقع الجمالي)، من هذه الفلسفات التي أعانتهم على وضع قواعد لتقبل النصوص وتأويلها[1] .

كما أفصح أنجا ردن عن علاقة قائمة بين النص والقارئ، مشيرا إلى ضرورة مشاركة هذا المتلقي في تحديد النص، وهو الأمر الذي أكّده حامد أبو أحمد قائلا: "وقد جاء تأثير(أنجار دن) على مدرسة كونستانس الألمانية مباشرا فيما تعلّق ببعض المفاهيم مثل مفهوم التّحديد ومفهوم التّعيين فضلا عن اهتمامه بالعلاقة بين النص والقارئ، كما قام (أنجار دن)أيضا بإضاءة مفهومين آخرين للعلاقة بين النص والقارئ هما مفهوم التّحقق العيني ومفهوم التجسيد"[2]، ويبدو أن فينومينولوجية (أنجار دن) جعلت من المتلقي ركنا أساسيا في إدراك العمل الأدبي، وأعطت لهذا الإدراك أساسا موضوعيا وماديا، فالمتلقي يملأ فراغات النص الأدبي الموجودة فيه، لأن إدراك الظاهرة الأدبية لا تتحقق عينيا إلا بوجوده، وبالتالي يبدو حضور "أنجا ردن" و"هوسرل" وغيرهم واضحا على مسيرة نظرية التلقي وإفادة منظريها من أفكارهم.

---

[1]- ينظر، حاتم الصقر: ترويض النص -دراسة للتحليل النصي في النقد المعاصر، إجراءات ومنهجيات-، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 1998، ص103.

[2]- حامد أبو أحمد: كتاب الخطاب والقارئ، -نظرية التلقي وتحليل الخطاب وما بعد الحداثة-، مؤسسة اليمامة، الرياض، ع30، 1996، ص61-62.

ج- فلسفة التأويل:

ساهمت التأويلية لدى هانز جورج جادامير (1900م - 2002م) في دراسة الكيفية التي تتعامل بها النصوص عن طريق استخلاص المعنى عبر عملية الفهم "وهو كلمة متميزة عن التعليل الّذي يقوم عليه العلم الدقيق، الفهم يعمل على الربط بين الجانب الداخلي والجانب الخارجي، العلم يعلّل والدراسات الإنسانية تتفهم الحياة أو التجربة، العلم يرى الخاص وسيلة لبلوغ العام، ولكن الفهم يستطيع أن يلتقط هذا الخاص متميزا من نموذج في التأويل، والفنون تقدّر الخاص تقديرا شخصيا وتتأمله تأملا محبا لخصوصيته، وينبغي على التأويل أو الدراسات الإنسانية أن تصطنع وسائل منهجية تجاوز موضوعية العلم الاختزالية من أجل الوفاء بحاجات الحياة"[1].

إنّ تركيز (جادامير) على الفهم والتفسير والتأويل كان له دور كبير في توجيه وتطعيم فكر المنظرين الرئيسيين لعملية التلقي (آيزر وياوس) حيث أجرى كلاهما أبحاثا حول التأويل، من ذلك ما نشره (ياوس) تحت عنوان "العقيدة تقريظ صغير لفن التأويل الأدبي"، دافع فيه عن التأويل الأدبي مشيرا إلى الطابع اللاهوتي الذي كان يطبع فن التأويل"[2]، كما نشر تلميذه (فولفغانغ آيزر) مقالا آخرا بعنوان "وضعية تأويل الفن الجزئي والتأويل الكلي" "استهلّه بقصة السجادة لهنري جيمس مشيرا إلى أنّ هذه القصة كانت إيذانا بنشأة فرع من فروع العلوم، وذكر أنّه يعني ذلك النّوع من التأويل الذي يهتم أولا وقبل كل شيء بمعنى العمل الأدبي[3]، ويكفي (جادامير) أنه كان أستاذا لواحد من كبار منظري التلقي وهو (روبرت ياوس) الذي طور الهيرمينوطيقا من بعده "والذي يعود إليه الفضل بمسألة فهم النّصوص وإبراز الشروط التاريخية المحددة لهذه النصوص"[4].

[1]- مصطفى ناصف: نظرية التأويل، النادي الثقافي بجدة، كتاب رقم11، جدة، 2000، ص65.

[2]- هانز روبرت ياوس: نظرية الأدب -القراءة والفهم والتأويل- تر، أحمد بوحسن، دار الأمان، ط1، الرباط، 2000، ص102-103.

[3]- ينظر، فولفغانغ آيزر: وضعية التأويل -الفن الجزئي والتأويل الكلي-، تر، أحمد بوحسن، دار الأمان، الرباط، ط1، 2004، ص51

[4]- وولف ديتيير ستيمبل: المظاهر النوعية للتلقي، ترجمة انفي محمد وسعيد بنكراد، مجلة العرب والفكر العالمي، ع3، بيروت، 1988، ص127.

كما أكده رومان سيلدن على وجهة نظر جادمير هذه في قوله: "يذهب جادامير إلى أنّ كل تفسير لأدب الماضي، إنما ينبع من حوار بين الماضي والحاضر، فالهيرومينوطيقا لا تفصل بين العارف وموضوع المعرفة في الفهم على نحو ماهو مألوف في العلم التجريبي، بل تنظر إلى الفهم من حيث هو انصهار للماضي والحاضر معا، فنحن لا يمكن أن نقوم برحلتنا إلى الماضي، دون أن نأخذ الحاضر معنا"[1]، وعليه فإن (غادامير) قد ركّز على الطبيعة التاريخية وعدّها ركيزة أساسية لفهم العملية الأدبية.

3- الأصول النقدية لنظرية التلقي:

أ- الشّكلانية الروسية:

يبدو أن الانتقال من ثنائية (المؤلف-النص) إلى العلاقة بين النص والقارئ قد وجد صداه لدى الكثير من التيارات الفكرية والأدبية، ويأتي في طليعتها الشكلانية الروسية التي أبدت اهتماما بالمظاهر التركيبية للعمل الفني وتركيزها على اللغة الشّعرية وخصائصها الجمالية، كما قامت كذلك بتوسيع مفهوم الشكل وإدراكها للبعد الجمالي في دراسة بنية النص وعلاقاته الداخلية، لذلك "أسس الشكلانيون الروس في العقد الثاني من القرن العشرين تقاليد جديدة للدراسة الأدبية، ناقلين ثقل الاهتمام من حقل سيرة المؤلف والمجتمع الّذي ينجز فيه العمل الأدبي نفسه، وطبيعة تشكّله عملا أدبيا واكتسابه هذه الصفة، ولعل الصيغ المنهجية والنظرية المحددة لقراءة العمل الأدبي التي أنجزها عدد النّقاد الرّوس المتباين الاهتمامات في بدايات القرن العشرين، هي التي ربطت ظهور النظرية الأدبية لدى جميع مؤرخيها"[2].

لعل من أهم المبادئ التي أكّد عليها الشكلانيون الروس هو التركيز على الأثر الأدبي ودعوتهم إلى "التخلي عن المناظير السوسيولوجية، أو النفسية، أو التاريخية، عند دراسة الأدب وضرورة التركيز على الشكل واللغة في الأثر الأدبي باعتبار أن هذين العنصرين هما اللّذان يشكّلان

---

[1]- رامان سيلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر، ط1، القاهرة، 1998، ص176.

[2]- محزي صالح: آفاق النظرية الأدبية المعاصرة - بنيوية أم بنيويات-، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2007، ص09.

الصورة التي تعدّ من وجهة نظرهم محور الدراسة"[1]، أما فيما يتعلق بالشكلانية الروسية وأثرها في نظرية التلقي فيقول هولب: "لقد أسهم الشكلانيون الروس بتوسيعهم مفهوم الشكل، بحيث يندرج فيها الإدراك الجمالي، وبتعريفهم للعمل الفني بأنه مجموع عناصره ويجذبهم النظر إلى عملية التفسير ذاتها، كما أسهموا في طريقة جديدة للتفسير ترتبط ارتباطا وثيقا بنظرية التلقي"[2]، وهذا ما أشار إليه الباحث عز الدين إسماعيل محددا من وراء ذلك نقاط تقاطع بين نظرة الشكلانيين الروس ونظرية التلقي من منظور روبرت هولب يدرجها في النقاط التالية:

1- الأداة الفنية وما تحدثه من تغريب للتصورات في العمل الأدبي.

2- الوقوف على سيرة الكاتب وفاعليتها لدى المتلقي.

3- تعاقب الأجيال والمدارس من أجل إحلال المبتدعات المثيرة لدى المتلقي محل التقنيات القديمة.

4- الخاصية الأدبية والخاصية الوظيفية للأدب، وأثرها في تفسير ما يطرأ من تغيّر في قواعد الأدب وفي الاتجاه النقدي على السّواء[3].

ويبدو أن هذه النقاط الأربعة كان لها الأ ثر البارز في بلورة بعض المفاهيم الإجرائية في نظرية التلقي مثل: "أفق التوقع" عند ياوس "والفجوات "عند آيزر".

ب –مدرسة براغ البنيوية:

كان على رأس هذه المدرسة العالم اللغوي "جان موكاروفسكي" -Janmakarousky- وأتباعه، حيث بدت إسهاماتهم واضحة، ولا يمكن إغفالها خاصة فيما يتعلق بمجال القراءة والتلقي الجمالي للنص الأدبي حيث "نوقشت مذاهبهم بشكل واسع منذ أن عرضت المجموعة مبادئها بخصوص طرق دراسة اللغة في المؤتمر الدولي الأول للغويين الذي عقد في "لاهاي" عام 1928، وبدأت في السنة التالية تنشر سلسلة من المجلدات باللّغات الفرنسية والألمانية والانجليزية تحت عنوان

[1]- سمير سعيد حجازي: قاموس مصطلحات النقد الأدبي، ص57.

[2]- روبرت سي هولب: نظرية التلقي، ص70.

[3]- ينظر: روبرت سي هولب، مقدمة المترجم لنظرية التلقي، ص12.

"أعمال حلقة براغ اللغوية"[1]، وقد تابع الكاتب الألماني (هانز جانتر) أعمال هذه المدرسة والأبحاث الرائدة التي صارت تقدمها من حين إلى آخر بفعالية منقطعة النظير، ويبدو أنّ هذا الأمر هو الذي جعل (هانزجانتر) يطلق عليها مصطلح "البنيوية الديناميكية" في كتاب صدر له سنة 1971؛ ويعني بها البنيوية التي تتضمن في بحثها القواعد والأسس الخاصة بالمتلقي، وبعدها ترجمة أعمال موكاروفسكي إلى الألمانية، وأصبحت أعماله أكثر المصادر النظرية في ألمانيا، وبذلك كانت أعمال موكاروفسكي أحد أهم منظري مدرسة براغ البنيوية، ومن أكثر المصادر رواجا في ألمانيا، وخصوصا خلال السنوات الأخيرة من الستّينيات والسّنوات الأولى من العقد السبعيني، حيث ظهرت ترجمات ألمانية لعدد كثير من كتاباته، وحيثما كانت تذكر نظرية التلقي أو البنيوية في ألمانيا يذكر موكاروفسكي[2]، وهكذا كان لأفكار ورواد مدرسة براغ البنيوية وطرحهم المنهجي الأثر البالغ على نظرية التلقي خصوصا بعد ترجمة أعمالهم إلى الألمانية.

ج- الأسلوبية والبنيوية:

كما أفاد منظرو نظرية التلقي "من ميراث الفكر النّقدي السّابق عليهم كالأسلوبيين والبنيويين، وحاولوا تجاوز رؤيتهم والسلبيات التي وقعوا فيها، لقد حاول الأسلوبيين التنظير الموضوعي بتحليل النص الأدبي وسبر أغواره انطلاقا من تصورهم للأدب كموجود موضوعي، يعلو به عن أن يكون مجرد تعبير عن أمور شخصية"[3]، لذلك عملت الدراسات الأسلوبية على تحقيق هذه الغاية وعمقت من نظرتها مركّزة على "زيادة الفهم للعمل الأدبي وتعميقه عن طريق النّظر الموضوعي الّذي يعتمد على اللغة أساسا للتحليل والتفسير"[4]، ويوضح (أنادو ألونسو)

---

[1]- رينيه ويلك: النظرية الأدبية والاستطيقا عند مدرسة براغ، تر، محمد عصفور، مجلة الثقافة الأجنبية، ع1، بغداد، 1988، ص5.

[2]- ينظر، عبد الناصر حسن محمد: نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، د ط، 1999، ص76.

[3]- شعبان عبد الكريم محمد: نظرية التلقي في تراثنا النقدي والبلاغي، ص16.

[4]- محمد أحمد بيوري: الأسلوبية والتقاليد الشعرية، "دراسة في شعر الهذليين"، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، مصر ،ط1، 1990، ص15.

"الطريقة التي يتكون بها العمل الأدبي في جملته وعناصره التفصيلية، وهي الّتي تحدّد أنماط المتعة الجمالية الناتجة عنها وبعبارة أخرى ينبغي الاعتداد بها كإنتاج إبداعي وقوة خلاّقة في نفس الوقت"[1].

د –سوسيولوجيا الأدب:

إنّ المجتمع هو جمهور الأدب يؤثر فيه ويتأثر به، ومصطلح "السوسيولوجيا "يعادل "مصطلح علم الاجتماع" وهو "العلم الوحيد الّذي ما زال يتتبع –منذ نشأ– دراسته موضوع مازال في طريق التطور السرمدي وارتبطت كل خطوة من خطواته بقلق اجتماعي كبير"[2]، لذلك فتأثير سوسيولجيا الأدب على نظرية التلقي يبدو واضحا حسب تعبير "غاستون بتول" الّذي يعتبر أن سوسيولوجيا الأدب قد ساعدت على فهم العلاقة الّتي تجمع بين المتلقي والظروف الاجتماعية التي تم فيها التلقي.

أما(روبرت هولب) فقد أشار إلى تزامن ظهور نظرية التلقي وثورة الدراسات الاجتماعية في ألمانيا على يد (ليولا ونثال) الذي كان مهتما بالدراسات السوسيولوجية النفسية وكذلك (جوليان هيرش)واهتماماته في حقل التلقي والتاريخ الأدبي حيث يقول "وربما لا تكون مصادفة أنّ الازدهار في الدراسات السوسيولوجية حصل تقريبا في الفترة نفسها التي أُعلن فيها البيان الأول لنظرية الاستقبال؛ فبالنسبة لمنظري الاستقبال ورغم أنهم غالبا لم ينتزعوا الإعجاب من سوسيولوجيا أدب ما بعد الحرب من الطوفان السوسيولوجي التي شهدته دراسات الستينات، فقد كانوا معنيين بمواضيع متشابهة ظهرت في الأبحاث السوسيولوجية خاصة حين يلتزم الموضوع الربط بين الأدب والجمهور"[3].

ونفهم من هذا كله، أن ارتباط الأدب بالمجتمع كان ارتباطا أزليا، وعلاقة الدراسات لم تكن علاقة تأثير مباشر، ورغم ذلك فقد تزايد النظر إلى الاهتمام بتلك الدراسات الاجتماعية وهو

---

[1]– صلاح فضل: علم الأسلوب "مبادئه وإجراءاته "، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 1992، ص124.

[2]– غاستون بتول: تاريخ السوسيولوجيا، تر، ممدوح حقي، منشورات عويدات، ط2، بيروت، 1984، ص7.

[3]– روبرت سي هولب، نظرية الاستقبال، ص97 .

ما مكّن في الأخير لنظرية التلقي من البروز وأخذها لمكانة ريادية في ظل هذا الإعصار النقدي الكثيف

4- المفاهيم الإجرائية لدى رواد نظرية التلقي:

قدم كل من "ياوس" و "آيزر" مجموعة من المفاهيم النظرية و الإجرائية بديلة عن المفاهيم التي جاءت بها النظريات السابقة كالبنيوية مثلا،لعل أهمها مايلي:

أ- أفق الانتظار:

ويراد به تلك الأنظمة المرجعية "القابلة للتشكل بصورة موضوعية ويفترض ياوس في القارئ أن يكون ذا حظ كبير أو معقول، من المعرفة المكتسبة من جراء معاشرته للنصوص وتبنيه للسنن الفنية التي تميز جنسا أدبيا عن الآخر، ولا تكتسب هذه المعرفة إلا عن طريق الدراية والممارسة"[1]، فياوس يتوقع من المبدع أن يكون على خبرة ووعي أثناء تناوله لمختلف النصوص التي مرت به، من خلال معاشرته لها كما يجب عليه أن يخاطب متلقيه بما يوافق انتظارهم، ويحصل ذلك حسب رغباتهم وقدراتهم وحسب خبرة المتلقي الاجتماعية والثقافية والتاريخية، وببساطة "يمكن تحديد مفهوم أفق التوقع كمنظومة من المعايير والمرجعيات للجمهور القارئ في لحظة معينة، ويتم إنطاقا منها قراءة عمل وتقويمه جماليا، يمتلك هذا العمل أيضا أفقه للتوقع الّذي يتشكّل من خلال العناصر أو العوامل التالية:

أ- التجربة المسبقة التي اكتّسبها الجمهور عن الجنس الذي ينتمي إليه النص.

ب- شكل الأعمال السابقة وموضوعاته التي يفترض معرفتها.

ج- التعارض بين اللّغة الشّعرية التي عرفها المتلقي واللّغة العلمية التي يتعامل معها يوميا"[2].

وبعض النصوص يراوغ فيها الكاتب قرائه، ويجعلها لا تتوافق مع توقعاتهم، حسب نظرة ياوس الّذي يقول "إنّ الأعمال الجيدة هي وحدها القادرة على جعل انتظار قرائها يمنون بالخيبة،

---

[1]- حفيظ إسماعيل العلوي: مدخل إلى نظرية التلقي، -نظرية التلقي والنقد العربي الحديث-، مجلة علامات،مكناس، المغرب، ع34، مج19، ديسمبر 1999، ص29 .

[2]- هنري باجو: الأدب المقارن العام، تر، غسان السيد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 1983، ص77-78 .

أما الأعمال البسيطة فهي تلك التي ترضي آفاق انتظار جمهورها، وأن مآل مثل هذه الأعمال الاندثار السريع"[1] ولعل من أروع وأجمل عيون الأدب هي تلك "الآثار الأدبية التي تستمر وتخلّدُ وتظل قادرة على تحريك السواكن، وعلى إحداث ردّ الفعل وعلى اقتراح التأويل، إنّ خلود الآثار الأدبية لا يأتيها من الأسباب التي أوجدتها أو من العوامل التي أثّرت في نشأتها... وإنّما يأتيها الخلود وتحضى به لأنها تظلّ فاعلة في القارئ محركة له"[2].

ب –خيبة الأفق:

يقصد بهذا المصطلح في نظرية التلقي بأنه المفهوم الذي يقوم على "التّعارض الّذي يحصل للقارئ أثناء مباشرته للنّص الأدبي كمجموعة من الحمولات الثقافية، وبين عدم استجابة النّص لتلك الانتظارات والتوقعات، فيقف القارئ هنا ليبني أفقا جديدا عن طريق اكتساب وعي جديد قد يكون مقياسا أو محطة يعتمد عليه في التأريخ للأدب"[3]؛ بمعنى أنه إذا كان الجنس الأدبي موافقا لانتظار القارئ فهو أفق انتظار، وإذا كان مخالفا فهو أفق خيبة، فمثلا المتلقي للشعر الجاهلي ينتظر من الشّاعر نموذجا تقليديا متعودا عليه يبدأ بالبكاء على الأطلال وذكر المحبوبة، ووصف الرحلة فهذا يسمى أفق انتظار، أما إذا قرأ هذا المتلقي قصيدة خمرية ولتكن لأبي نواس فإنه سيصاب بخيبة انتظار لأنها خالفت المعايير التي اعتاد عليها وهو يستقبل مثل هذه النصوص.

ج– اندماج الأفق:

يتشكل مصطلح اندماج الأفق في نظرية القراءة عندما يحصل نوع من التجاوب بين العلاقة القائمة بين الانتظارات الأولى التاريخية للأعمال الأدبية، والإنتظارات المعاصرة ، وهو ما يعطي لهذا النص حداثته، أو بالأحرى يعبر عن الاستجابة التي تحصل بين النّص والقارئ، وحين

---

[1]- Jauss (H.R), pour une esthétique de la réception, p14.

[2]– حسين الواد: في مناهج الدراسات الأدبية، سراس للنشر، تونس، الطبعة التونسية، 1985، ص66.

[3]– عبد الناصر حسن محمد: نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، المكتب المصري، القاهرة، ط1، 1999، ص114.

يقع التعارض بين الآفاق، فإن الاستجابة تتم بشكل آخر عن طريق الفرضية السابقة تغيير الأفق[1]، وبهذا فالقارئ أو الكاتب يبدأ من موقفه الحاضر هذا محاولا توظيفه لاكتشاف آفاقه الماضية، معتمدا في ذلك على كل مختزناته الثقافية والاجتماعية والفنية، التي تعتبر من لأهم المقومات التي يحصل بواسطتها التواصل بين ماضينا التليد وحاضرنا العريق.

د- المسافة الجمالية:

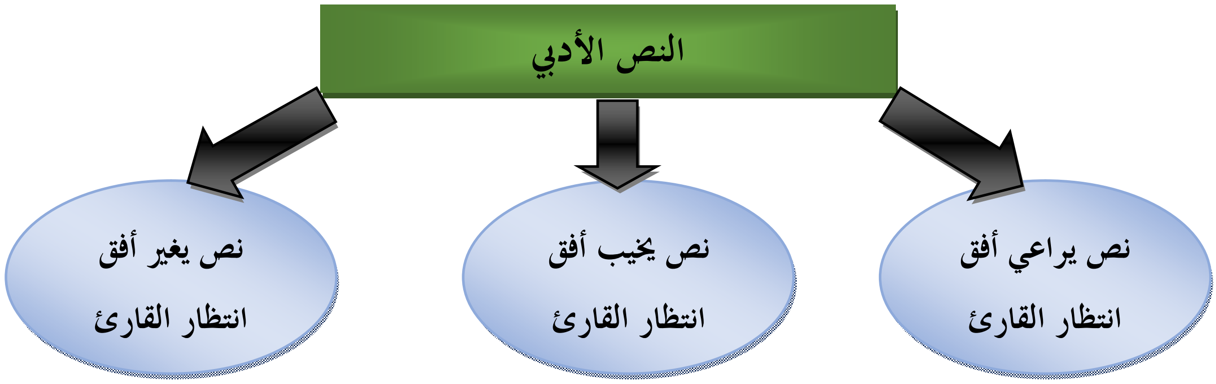
المسافة الجمالية هي الفرق بين كتابة المؤلف وأفق انتظار القارئ أو المسافة الفاصلة بين التوقع الموجود لدى القارئ والعمل الجديد، ويمكن الحصول عليها كذلك من خلال استقراء ردود أفعال القراء والأثر الحاصل من وراء تلك العملية، أي من خلال الأحكام النقدية التي يصدرونها على هذه النصوص، والآثار الأدبية الجيدة هي تلك التي تمني انتظار الجمهور بالخيبة، أما الآثار الأخرى التي تُرضي آفاق انتظار قرائها المعاصرين وتلبي رغباتهم، هي آثار عادية جدا لأنها نماذج تعوّد عليها القراء[2].

---

[1]- ينظر: حافيظ إسماعيل العلوي: نظرية التلقي والنقد العربي الحديث –مدخل إلى نظرية التلقي–، مجلة علامات، مكناس، المغرب، ع34، م ج 19، ديسمبر 1999، ص30.

[2]- ينظر: حسين الواد، في مناهج الدراسات الأدبية، منشورات الجامعة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1985، ص77.

ويمكن ترسيم ما سبق في الخطاطة التالية:



هـ- القارئ الضمني : Lecteur implicite

يعتبر من أهم المفاهيم الإجرائية لنظرية التلقي، حيث استقاه المنظر أيزر من جهود الناقد الأمريكي وين بوث **(wyne Booth)**، ليوضّح من خلاله ارتباط القراء بالمضمون الداخلي للنص، وقد عدّه ياوس موجها أساسيا من موجهات القراءة، إذ لولا وجوده لما وجد النص، فهذا النوع من القراء عند أيزر هو "ذلك الشخص أو تلك الفعالية التي تعمل على فك شفرات النص وتحقيق نوع من التواصل الجمالي أو السيكولوجي أو المعرفي معه، أو استثمار معطياته وممكناته وإعادة بنائه وإنتاجه"[1]، فهذا القارئ وهو يمارس عملية القراءة هذه إنما هو بصدد إبداع نص ثاني يوازي النص الأول أو يفوقه، لذلك طالب النقاد عبر العصور، أن يكون هذا النوع من القراء على كفاءة ثقافة عالية تمكنه من عملية المشاركة في عملية إنتاج معنى النص من خلال فك شفراته بحسب أفق توقعاته وفهمه لمحتواه .

[1]- محمد خرماش: مفهوم القارئ وفعل القراءة في النقد الأدبي المعاصر، مجلة أقلام، المغرب، ع5، مج،34، تشرين الأول، 1999، ص20 .

ثانيا- معالم نظرية التلقي في التراث العربي:

إنّ نظرية التّلقي أو الاستقبال في عصرنا الحالي، جاءت نتاجا لمعطيات فكرية وفلسفية متعددة، كما استفاد منظروها من الحركات النقدية السابقة لها كالمدرسة الأسلوبية، والمدرسة البنيوية، والفكر الفلسفي الّذي ظهر في ألمانيا، كما ذكرنا سابقا وخاصة الفلسفة الظاهراتية، أما فيما يخص تراثنا النّقدي العربي فقد كان بمنأى عن هذه الروافد والتيارات الفلسفية، فقد وُسم بموسوعية المؤلفين العرب، إذ أحاطوا بثقافات عصرهم فجاء مفهوم التّلقي عندهم انعكاسا لمعطيات هذا الواقع الاجتماعي والحضاري والثقافي "ولم يرتبط لدى رواده بنزعات فلسفية عامة على ما كان معروفا في فلسفة النقد عند اليونان مثلا"[1]، ولكنه ارتبط برؤية المجتمع للأدب وللشّعر خاصة كسجّل لأحداث الواقع المعاش لديهم فهو يمثل"ديوان علمهم، ومنتهى حكمهم به يأخذون وإليه يصيرون"[2]، وهذا ما جعل الشّعر ديدنهم الأول حيث كانت الأغلبية تحفظه وترويه كلّما سمح المقام بذلك، ونظرا لهذه الوظيفة الجليلة والمكانة السامية جعلوه أعلى درجة من الخطابة على الرّغم من وجودها الفاعل في إمتاع المتلقي والتّأثير فيه، ولكنّ سلطان الشعر وتلقيه جعله يشغل مسافة واسعة، حيث انتقل أثره من أفراد القبيلة إلى أعدائها، ولهذه الأسباب "كانت القبيلة من العرب إذا نبغ فيها شاعر أتت القبائل فهنأتها بذلك"[3].

وفي حقيقة الأمر لو عدنا إلى النّقد العربي القديم ودققنا النظر في هذا التراث العريق لوجدنا كثيرا من الصور والمواقف المشهودة، الّتي تُعيننا على فهم قضية إبداع الشعر وتلقيه منتظمة في سلك التأريخ القرائي العربي، وهي متناثرة في مدونات القدامى ومروياتهم الّتي سجلت لنا أنماطا من التلقي وزوّدتنا بأحوال الجمهور وحالات السّامعين، فرصدت لنا الضغوط النفسية التي مارسها المتلقون على المبدع وأفصحت عن حالات فريدة من الوعي بأهمية التّلقي في النقد العربي القديم،

---

[1]- محمود عباس عبد الواحد: قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي، ص97.

[2]- الجمحي محمد بن سلام: طبقات فحول الشعراء، تح، محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، المؤسسة السعودية بمصر، دت، ج1، ص24.

[3]- ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح، محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط5، 1981، ج1 ص153.

وكشفت عن الإحساس بدورة النص بين المنشئ والمتلقي، إحساسا كانت تنقصه القواعد الضابطة والأصول المؤسسة لهذه الجهود المتعاقبة والتي تكون من نتائجها ميلاد بعض النظريات، ويبدو أن عدم اتضاح صورة المتلقي في النقد العربي القديم راجع لتشتت هذه الجهود وفرديتها، فالنظريات إنما تقوم بتضافر مجموعة من الأبحاث والجهود المبنية على أسس علمية ومرتكزات نظرية ومرجعيات فلسفية، كما هو معروف بالنسبة لنظرية التّلقي المعاصرة، التي برزت من بين ردهات جامعة كونستانس الألمانية بعد ندوات ومحاضرات كثيرة ألقاها منظرو التلقي وتفاعل معها أتباع ودارسون كثر[1]، وهذا ما كان ينقص نقدنا القديم، وعلى الرغم من ذلك فقد قمنا بتسجيل بعض الآراء والمواقف التي رصدناها في المدونة النقدية العربية القديمة ولها علاقة بقضية التلقي والجمهور المتلقي نوجزها في النقاط التالية.

1- معايير نظرية التلقي في التراث العربي:

أ- معيار إنشاد الشعر وتلقيه:

ارتبط الشعر العربي القديم منذ نشأته في تلقيه على الإنشاد، حيث كان يلقى مشافهة في المحافل والمجالس والأسواق الأدبية معتمدا في ذلك على الغنائية "فكان الاتصال بين المتلقي والنص المبدع سهلا، لأن مبدع النص والمتلقي متقاربان في ثقافتهما فيكون هذا مدعاة لتقبل النص بسهولة إذ يجد المتلقي النص يعبر عن مشاعره كما يعبر عن مشاعر المبدع على السواء، فيردده ويحفظه وينشده ويتمثل به في كل مناسبة كما لو كان نصّه"[2]، إضافة إلى أن هذه الغنائية التي اتسم بها الشعر العربي القديم لا تحتاج إلى تفكير عميق كما هو في عملية القراءة، فكان الشّاعر يعبر عن انشغالاته اليومية بكل صدق كقول حسان بن ثابت (من البسيط):

وإنّما الشّعر لبُّ المرءِ يعرضه على المجالس إن كَيسا وإن حُمقا

[1]- ينظر، عبد الله بن عودة العطوي: تلقي المعلقات -دراسة في الاستقبال التعاقبي-، عالم الكتب الحديث، ط1، الأردن، 2013، ص12-13.

[2]- سامح الرواشدة: إشكالية التلقي والتأويل-دراسة في الشعر العربي الحديث-، منشورات أمانة عمان الكبرى، ط1، 2007 ص5.

وأنّ الشّعر بيت أنت قائلهُ بيت يقال إذا أنشدتّه صدقا[1]

ونظرا لوجود خاصية التغني بالشعر والإطراب به وله ما "أملى على المنشد الإجادة في الإلقاء، أي التحكم في مخارج الحروف وحسن توظيف الأصوات مع الخلو من العيوب الصوتية"[2]، ومما يدل على إنشاد الشّعر كذلك قول –القاضي الجرجاني*- "ثم تأمل كيف تجد نفسك عند إنشاده (الشعر) وتفقد ما يداخلك من الارتياح ويستخفك من الطّرب إذا سمعته"[3].

لعل طريقة إنشاد الشعر قديما كانت متاحة لأغلبية الجمهور المتلقي، حسب تعبير الشّاعر الفرنسي "جان تارديو" في مقولته الشهيرة "لقد كان الشعر قارة فسيحة فأصبح اليوم جزيرة معزولة"[4]، وهذا دليل واضح على تراجع إنشاد الشعر بشكل كبير في عصرنا مما أحدث أزمة في تلقيه نظرا لعدم توفر الكتب، وكذلك لضعف الإمكانيات المادية، وزيادة على ذلك الابتعاد عن المقروئية، وقد عبّر أدو نيس عن ذلك بمرارة في قوله "ليس لي جمهور ولا أريد جمهورا"[5]، هذا إن دلّ على شيء إنما يدل على مكانة وقيمة الإنشاد الرفيعة في عملية التلقي، وبناءً على ما تقدم يمكننا اعتبار الشعر العربي القديم نُظم لينشد لا ليُقرأ "وأوضح دليل على ذلك تصفح أي ديوان من دواوين الفحول تجدها نظمت وألقيت في المحافل، وإذا رجعنا إلى ديوان المتنبي مثلا لوجدنا أكثر من ثمانين قصيدة ومقطوعة شعرية أنشدت في مدح سيف الدولة"، هذا الارتباط الحميمي بين الغناء والشعر أكدها حسان بن ثابت في قوله(من البسيط):

---

[1]- محمد القعود: في الإبداع والتلقي، الشعر بخاصة، ص175.

[2]- شعبان عبد الكريم محمد: نظرية التلقي في تراثنا النقدي والبلاغي، العلم والإيمان للنشر والتوزيع، ط1، 2009، ص59.

*- القاضي الجرجاني (أبو الحسن علي) (948-1001ه) شاعر ولي القضاء في جرجان ثم في نيسابور له ديوان وكذلك كتاب الوساطة بين المتنبي وخصومه.

[3]- محمد القعود: في الإبداع والتلقي –الشعر بخاصة –، ص176 .

[4]- محمد علي شمس الدين: القارئ الميت، مقال بمجلة العربي، الكويت، العدد501، أغسطس، 2000، ص153.

[5]- علي جعفر العلاق: الشعر وضغوط التلقي، مقال بمجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، المجلد 10، العدد الثاني، صيف 1997، ص154، نقلا عن حوار مع أدونيس أجراه حسن قبيسي، مجلة الشروق، العدد 11، بتاريخ 06/24، 1992.

تغنَّ بالشعر إن كنت قائلهُ إنّ الغناء لهذا الشّعرُ مضمارُ[1]

كما ربط ابن رشيق المسيلي خصوصية الشعر بالطرب في قوله "إنّما الشعر ما أطرب وهزّ النفوس وحرّك الطباع وهذا باب الشعر... لا ما سواه، وسموا الأعشى صناجة العرب لقوة طبعه وحلية شعره، يخيل لك إذا أنشدته أنّ آخرا ينشد معك"[2]، كما قرن ابن طباطبا بين لذّة إيقاع الشعر وصواب المعنى في قوله "ومثال ذلك الغناء والطرب الذي يتضاعف طرب مستمعه، المتفهم لمعناه ولفظه مع طيب ألحانه، فأما على طيب اللحن منه دون سواه فناقص الطرب"[3]؛ لذلك فعملية إنشاد الشعر كانت ذات أهمية كبيرة بالنسبة للشاعر مع جمهوره المتلقي، ومن ثمّ فنجاح عمله الأدبي أو فشله متوقف على مدى تجاوب هذا الجمهور معه، وكلما امتلك هذا الشاعر أدوات إبداعية ناضجة ومؤثرة خاصة الجانب الصوتي منها، كانت عملية تواصله مع الجمهور عملية ناجحة وكاملة .

إنّ تمكن الشاعر وتحكمه في "هذا الجانب يُسهم في فهم صحيح ومقاربةٍ أصوب لمفهوم التلقي عند القدامى، فالصوت يشذي الأذن أولا، وللشفوية فن خاص في القول الشعري لا يقوم على مضمون الخطاب التعبيري فحسب، بل يتجاوزه إلى طريقة التعبير، حتى أن طريقة التعبير هذه هي التي تحدّد وبنسبة عالية نجاح عملية التواصل ؛ أي أن قراءة الشاعر لا تكمن فيما يفصح عنه، بل في طريقة الإفصاح"[4]، ولولا جودة الإنشاد ما كان للشعر أثره في النفوس، وهذا ما أكده ابن رشيق في عمدته في باب شفاعة الشعراء وتحريضهم -ومنها- "شفاعة علقمة لقومه المأسورين عند الحارث ابن أبي عمرو وكان عددهم تسعين، منهم أخوه شأس، ففكّ أسرهم بقصيدة مديح، وشفاعة المتنبي لبني كلاب عند سيف الدولة، واستجابة النعمان لأوس بن حجر لقتال بني حنيفة،

---

[1]- حسان بن ثابت: ديوان حسان بن ثابت، ت ح سيد حنفي حسنين، دار المعارف، سوسة، تونس،1983، ص280.

[2]- ينظر، ابن رشيق: في محاسن الشعر وآدابه ونقده، قدمه وشرحه وفهرسه صلاح الدين الهوا ري وهدى عودة، مكتبة الهلال بيروت، لبنان، ط1، 1996، ج1، ص223.

[3]- محمد أحمد ابن طباطبا العلوي: عيار الشعر، شرح وتحقيق عباس عبد الستار، مراجعة نعيم زرزور، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 2005، ص53.

[4]- رمضان الصباغ: في نقد الشعر العربي المعاصر، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر،الإسكندرية ،ط1، 2002، ص17.

واستجابة السفاح لتحريض سيف الدولة بقتل سليمان بن عبد الملك وأبنائه، وقيل سليمان بن مروان"[1]. كل هذا كان بتأثير الشعر وتميز الشاعر في طريقة الإلقاء .

ب- معيار الجودة والرداءة:

لعلّ من أبرز القنوات والتجمعات التي كان يقال فيها الشعر في هذه الفترة التاريخية المتقدمة: القوافل التجارية، والأسواق العربية المختلفة التي يجتمع فيها الناس من كل القبائل، وكذلك بلاط الملوك ومجالسهم، ومواسم الحج، ولعلّ من الوقفات المتقدمة التي روتها كتب النقد، خاصة، فيما تعلق بأحوال الكلام وملابساته، وطرق التعامل مع أحوال المتلقين نسجل المقبوسات التالية:

✓ المقبوس الأول:

قصة طريفة دارت مجرياتها في مجالس ملوك الجاهلية وصاحبها أمير من أمراء الغساسنة، وهو عبلة بن الأيهم الغساني الذي يروي على لسان حسان بن ثابت قوله: "أتيت جبلة بن الأيهم الغساني وقد مدحته فأذن لي فجلست بين يديه وعن يمينه رجل له ضفيرتان، وعن يساره رجل لا أعرفه فقال: أتعرف هذين؟ قلت أما هذا فأعرفه وهو النابغة، وأما هذا فلا أعرفه، قال هو علقمة بن عبده، فإن شئت استنشدتهما وسمعت منهما، وإن شئت أن تنشد بعدهما أنشدت، وإن سكت فقلت فذاك، فأنشده النابغة(من الطويل).

كليني لهم يا أميمـــة ناصـــب وليلٍ أقاسيه بطيء الكواكب

قال(يعني حسان) فذهب يصغي، ثم قال لعلقمة أنشد فأنشد:

طحَا بك قلبٌ في الحِسانِ طــروب بُعيدَ شباب عصر حان مشيبُ

فذهب يصغي الآخر فقال لي: أنت أعلم الآن إن شئت أن تنشد بعدهما فأنشدته(من الكامل):

لله درّ عِصَـــــابة نَادمتـــــــهُمْ يوما بجلّقَ في الزّمــانِ الأوّلِ

يسْقُون مِنْ وَرَدَ البَريص علـــيهم خمْرا تُصفّق بالرّحيق السّلسلِ

[1]- الجاحظ: البيان والبنين، ج1، ص172.

**يغشون حتّى ما تهـــرُّ كلابُهُـــمْ		لا يسألونَ عنِ السَّواد المقبلِ**

**أوْلادُ جَفْنَةَ حَـــوْلَ قـــبرِ أبـــيهمِ		قبْرِ ابنِ ماريةَ الْكَرِيمِ المفضَّلِ**

فقال: ما أنت بدونهما، ثم أمر لي بثلاثمائة دينارا وعشرة أقمصة لها جيب واحد وقال، هذا لك عندنا في كل عام"[1].

إن عملية التلقي هذه، عملية حقيقية وأفعال واقعية، تمت بحضور أطراف العملية الإبداعية مجتمعة، من مبدع ومتلقي وشعر إبداعي، وهو يمثل إحدى أهم مظاهر عملية التلقي في مرحلته العربية، وبحضور أهم عنصر متمثلا في السلطة العليا التي تحكم على هذه الإشعار إما بالجودة أو الرداءة، وما دام الأمر كذلك فما على الشاعر إلا أن يعمل على تحسين هذه الأشعار، حتى يقنع ويؤثر في ممدوحة، مرضاة له ليحصل على الأموال والعطايا .

كما يحضرنا نموذج آخر ورد في كتاب الأمالي لعبد الرحمن الزجاجي قال:أخبرنا محمد بن الحسن بن دريد قال: أخبرنا عبد الرحمن بن أبي الأصمعي عن عمه وأبو حاتم عن أبي عبيدة قال: كانت امرأة من العرب ذات جمال وكمال وحسب ومال، فآلت أن لا تزوج نفسها إلا كريما، ولئن خطبها لئيم لتجدعن أنفه، فتحاملها الرجال حتى انتدب لها زيد الخيل وحاتم ابن عبد الله، وأو س بن حارثة بن لأم الطائيون فارتحلوا إليها، فلما دخلوا عليها قالت: مرحبا بكم ما كنتم زوارا، فما الذي جاء بكم ؟ فقالوا جئنا زوارا وخُطَّاباً، قالت أكفياء كرام، فأنزلتهم وفرقت بينهم، وأسبغت لهم القرى وزادت فيه، فلما كان اليوم الثاني، بعثت بعض جواريها متنكرة في زي سائلة فقيرة متعرضة لهم، فدفع لها زيد وأوس شطرا مما حمل إلى كل واحد منهما، فلما صارت إلى رحل حاتم، دفع إليها جميع ما حُمِل إليه، فلما كان اليوم الثالث دخلوا عليها فقالت: ليصف كل واحد منكم نفسه في شعره، فابتدر زيد الخيل وأنشد(من البسيط) يقول:

**هلا سألت بني نبهان ما حســـبي		عند الطعان إذا ما احمرت الحـــدقُ**

**وجاءت الخيل محمـــرا بوادرهَـــا		بالماء يسفح عـــن لبائهـــا العلـــقُ**

---

[1]- الجمحي محمد سلام: طبقات فحول الشعراء، تح محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، المؤسسة السعودية بمصر، (دت)، ص88.

والخيل تعلم أني كنت فارسـها ... يوم الأكسِ بـه مـن نجـدة روقُ

والجار يعلم أني لسـت خاذلـهُ ... إن تاب دهر لعظم الجار معتـرفُ

هذا الثّنَاء فإن ترضـي فراضـية ... أو تسخطي فإلى من تعطف العنـقُ

وقال أوس بن حارثة إنّك لتعلمين أنا أكرم أحسابا وأشهر أفعالا من أن نصف أنفسنا لك، فأنا الذي يقول فيه الشاعر(من الوافر):

إلى أوس بـن حارثـة بـن لأمَ ... ليقضي حاجتي فـيمن قضـاها

فما وطئ الحصى مثل ابن سعدي ... ولا لَبِسَ النِعَـالُ ولا احتـذاها

وأنا الذي عقت عقيقته فأعتقت عن كل شعرة منها نسمة وأنشد يقول(من الطويل):

فإن تنكحي ماوية الخـير حاتمـا ... فما مثلـه فينـا ولا في الأعـاجمِ

فتى لايزال الدهر أكـبر هَمُّـهُ ... فكّـاكَ أسـير أو معونـة غـارمِ

وإنْ تنكحي زيدا ففارس قومـهِ ... إذا الحرب يوما أقعدت كل قـائمِ

وصاحبُ نبهان الّذي يُتَقى بـهِ ... شذا الأمرُ عنـد المعظـم المتفـاقمِ

وإنْ تنكحيني تنكحي غير فـاجر ... ولا جارف جرف العشـيرة هـادمِ

ولا متق يوماً إذا الحربُ شمّـرت ... بأنفسها نفسـي كفعـل الأشـائمِ

وإنَّ طارق الأظياف لاذ برحلـهِ ... وجدت ابن سعدي للقري غير عاتمِ

فأي فتى أهدى لك الله فـاقبلي ... فإنَّا كـرامُ مـن رؤوس الأكـارمِ

وأنشد حاتم يقول(من الطويل):

أماويَّ قدْ طالَ التجنب والهجـرُ ... وقد عـذرتني في طلابكـم العـذرُ

أمـاويَّ إمـا مـانع فمبـيّن ... وإمـا عطـاء لا ينهنهـه الزَّجـرُ

أماويَّ ما يغني الثّراء عن الفـتى ... إذا حشرجت يوماً وضاق بها الصدرُ

وقد علم الأقوام لـو أنَّ حاتمـاً ... أراد ثراء المـال كـان لـه وافـرُ

فقالت: أما أنت يا زيد فقد وترت العرب وبقاؤك مع الحرة قليل، وأما أنت يا أوس فرجل ذو ضرائر والصبر عليهن شديد، وأما أنت يا حاتم فمرضي الخلائق محمود الشيم، كريم النفس، وقد زوجتك نفسي"[1] .

إن هذه الوقفة أو هذا المقبوس، الذي اجتمعت فيه أركان عملية التلقي متمثلة في شخص المرأة الذواقة المستمعة للقصائد التي ألقيت عليها من طرف الشعراء الوافدين عليها كمبدعين

[1]- عبد الرحمن الزجاجي: الأمالي، تحقيق عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط2، 1987، ص107-108.

ومادحين لها، لتصدر أحكامها على أشعارهم مؤكدة بذلك حضور المتلقي في العملية الإبداعية في النقد القديم، ومرسخة فكرة الاهتمام الشديدة عند أصحاب الكلام أنفسهم (الشعراء) من جهة ثانية، حيث نلاحظ إن بؤرة الاهتمام تتمحور حول المتلقي متمثلة في شخص المرأة، لذلك ألحّ النقاد على ضرورة معرفة أفق انتظار هذا المتلقي، لأنه هو المستهدف من وراء هذه العملية .

✓ **المقبوس الثاني:**

تعود إلى وفاة المهلهل بن ربيعة، الذي كان في نهاية حياته يجول في البلاد وبرفقته عبدان فملّا منه وهَمَّا بقتله، فلما أحس بغدرهما طلب منهما أن ينقلا عنه إلى أهله بيتا من الشعر:

فقتلاه ثم عادا إلى القبيلة باكيين منتحبين، ولما سألهما القوم عن مصير مهلهل، فأجابا، إنه قد هلك في الصحراء، وطلب منا أن ننقل عنه هذا البيت، فقالت لهما ابنة أخيه (كليب)، هيا أسمعاني إياه، فأنشدا يقولان:

من مبلغ الحييّن أنّ مهلهلاً ــــ لله دركما ودر أبيكمَا

فقالت البنت: أهذا ما قاله؟، فقالا: نعم، ولما كانت البنت شاعرة بالفطرة، تدبرت في هذه الأشعار المنقولة عن العبدين، ثم قالت: إن عمي لا يقول هذا الشعر، وإن ما قصده، هو قوله هذا(من الكامل):

منْ مبلــغ الحــيّين أن مهلــهلاً ــــ أمسى قتيلا في الفــلاة مجنــدلا
لله دركمـــــا ودر أبيكمَــــــا ــــ لا يبرحُ العبــدان حتّــى يُقْــتلاَ

وبذلك اكتشفت أمرهما وفعلتهما التي قاما بها، وهي قتل المهلهل، فتعرضا للمساءلة والضرب يومها حتى أقرا بفعلتهما[1]، فكانت البنت نعم الشاعرة ونعم المتلقية باكتشافها لفعلتهما.

✓ **المقبوس الثالث:**

يقول أبو الفرج الأصفهاني "أخبرني عمي الحسن بن محمد قال: حدثني محمد بن سعد الكراني عن أبي عبد الرحمان الثقفي، وأخبرني أحمد بن عبد العزيز الجوهري قال حدثنا عمر بن

[1]– ينظر، عبد القادر بن عمر البغدادي: خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، تحقيق وشرح عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ج2، 1979، ص173-174.

شيه وأخبرنا إبراهيم بن أيوب الصائغ، عن ابن قتيبة أن نابغة بني ذبيان، كانت تضرب له قبة من آدم بسوق عكاظ يجتمع إليه فيها الشعراء: فدخل إليه حسان بن ثابت وعنده الأعشى وقد أنشده شعره وأنشدته الخنساء قولها"(من الوافر).

قذى بعينك أم بالعين عوار

حتّى انتهت إلى قولها:

وإن صخراً لتأتّم العُـداةُ بــهِ — كأنّه علــم في رأســه نــارُ

وإن صــخرًا لمولانــا وســيّدنا — وأنّ صخراً إذا نشتو لنحّــارُ

فقال: لولا أن أبا بصير أنشدني قبلك لقلت: إنّك أشعر الناس، أنتِ والله أشعر من كلِّ ذات مثانة، قالت: والله ومن كل ذي خصيتين، فقال: حسان: أنا والله أشعر منك ومنها، قال: حيث تقول ماذا؟ قال: حيث أقول(من الطويل):

لَنَا الجفناتُ الغرّ يلمعن بالضُّحى — وأسيافُنَا يقطرن من نجدة دَمَــا

ولَدُنَا بني العنقاء وابــني محــرق — فأكرمْ بنا خَالاً وأكرمْ بِنَا ابنمَا

فقال: إنك لشاعر لولا أنك قلّلت عدد جفانك وفخرت بمن ولدت و لم تفخر بمن ولدك، وفي رواية أخرى: فقال له: إنك قلت "الجفنات" فقللت العدد ولو قلت "الجفان" لكان أكثر، وقلت "يلمعن بالضحى" ولو قلت "يبرقن بالدجى" لكان أبلغ في المديح لأن الضيف بالليل أكثر طروقا، وقلت "يقطرن من نجدة دما" فدللت على قلة القتل ولو قلت "يجرين" لكان أكثر لانصباب الدم، وفخرت بمن ولدت و لم تفخر بمن ولدك، فقام حسان منكسرا منقطعا[1].

وما يستنتج من هذه القصة أو الحادثة، أننا أمام ثلاثة مستويات يمثلها ثلاثة شعراء، هم على الترتيب، الأعشى، والخنساء، وحسان.

فالنابغة فضل شعر الأعشى وجعله أعلى درجة من حيث الجودة، ثم يأتي شعر الخنساء، ويتأخر شعر حسان إلى المرتبة الثالثة .

[1]- أبو الفرج الأصفهاني: الأغاني، المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة والنشر، نسخة مصورة من دار الكتب المصرية، ج11، ص183.كما وردت القصة بشكل آخر عند ابن قتيبة: الشعر والشعراء، تح محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، 1974، ج1، ص332.

ولعل في حقيقة الأمر أن شعر حسان لا يرقى إلى شعر الأعشى في هذه المرحلة المتقدمة، ولكن لكل منهما أسلوبه القوي وصوره الفنية التي يعتز بها، وقد رفض الباحث طه إبراهيم هذه الحادثة جملة وتفصيلا، لأن النقد في هذه المرحلة المتقدمة مبني على الذوق لا على إعمال الفكر والعقل فقال: "ملكة النقد عند الجاهليين هو الذوق الفني المحض، فأما الفكر مما ينبعث عنه من التحليل والاستنباط فذلك شيء غير موجود عندهم، وبعيد كل البعد عن روح الجاهلي وطبيعة العصر الجاهلي"[1]، أما التعليل الثاني، وهو في حقيقة الأمر تعليل علمي مبني على ملاحظات دقيقة فيقول فيه "فلم يكن الجاهلي يعرف جمع التصحيح وجمع التكسير وجموع الكثرة وجموع القلة، و لم يكن له ذهن علمي يفرق به بين هذه الأشياء، كما فرق بينهما ذهن الخليل وسيبويه، ومثل هذا النقد لايصدر إلا عن رجل عرف مصطلحات العلوم، وعرف الفرق بين دلالات الألفاظ وألمّ بشيء من المنطق"[2]، أما الباحث محمد علي سلامة فسار مع طرح النابغة وناقض موقف طه إبراهيم معللا ذلك، على أساس أن الجاهلي هو أعلم بلغته وأقدر على التصرف فيها من غير حاجة إلى معرفة تلك المصطلحات، لأن العربية لغته التي يفقه أساليبها من غير أن يعلّمها له أمثال الخليل وسيبويه، الذين يستشهدان بشعر هذا الجاهلي كحجّة على صحة القاعدة التي توصلوا إليها من خلال كلامه[3].

- ✓ **المقبوس الرابع:**

أما إذا ما وصلنا إلى العصر الإسلامي، فيمكن أن نقف أمام استنجاد الرسول صلى الله عليه وسلم بشعراء المدينة في التصدي للحرب التي قادها قريش ضد الإسلام، فقد ذكر الأصفهاني "بلغني أن الرسول (ص) قال: "أمرت عبد الله بن رواحه فقال وأحسن، وأمرت كعب بن مالك فقال وأحسن، وأمرت حسان بن ثابت فشفى واشتفى" وأخبره النبي أن روح القدس يؤيده"[4]،

[1]- طه إبراهيم: تاريخ النقد الأدبي عند العرب (من الشعر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري)، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1985، ص24.

[2]- نفسه: ص24 .

[3]- ينظر، محمد علي سلامة: تاريخ النقد الأدبي القديم، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2001، ص20-21.

[4]- الأصفهاني: الأغاني، ج4، ص396 .

وحسب هذه الرواية فشعر حسان أجود من شعر صاحبيه وأفضل منهما، فاختيار الرسول صلى الله عليه وسلم لهذه الحرب الضروس كان في محله، فحسان في هذه المرحلة المتقدمة قد بلغ شعره درجة عالية من الجودة خاصة بعد دخوله الإسلام.

أما في عهد الخلفاء الراشدين فنتوقف عند الحادثة التي رواها الأصفهاني عن عمر بن الخطاب الذي قال:

"قال عمر من أشعر الناس؟ قالوا: أنت أعلم يا أمير المؤمنين

قال: من الذي يقول(من البسيط):

إِلَّا سُلَيْمَان إذ قال الإلهُ لـــهُ قُمْ في البرية فاحددها عن الفند

وخير الجن أني قد أذنت لهـــم يبنون تدمر بالصفاح والعمـــدِ

قالوا النابغة، قال: فمن الذي يقول(من الوافر):

أَتيتُكَ عارياً خلقاً ثيابي على خوفٍ تظنُ بي الظُّنُونُ

قالوا النابغة، قال: فمن الذي يقول(من الطويل):

حلفتُ فلم أتْركْ لنفسكَ رِيبــةً وليس وراء الله للمــرء مــذهبُ

لئن كنْتَ قد بلّغتَ عني خِيانــةً لمبلغك الواشي أغــش وأكــذبُ

ولست بمســتبق أخــاً لا تلمــهُ على شعثٍ* أي الرِّجال المهــذب

قالوا النابغة، قال: فهو أشعر العرب"[1] .

أما إذا وصلنا إلى العصر الأموي فخير من يمثله شعراء النقائض حيث ينقل لنا الأصفهاني هذه القصة قائلا: "كان الذي هاج التهاجي بين جرير والأخطل، أنه لما بلغ الأخطل تهاجي جرير والفرزدق قال لابنه مالك وهو أكبر ولده وبه كان يكنى، انحدر إلى العراق حتى تسمع منهما وتأتيني بخبرهما، فانحدر مالك حتى لقيهما وسمع منهما ثم أتى أباه فقال له، كيف وجدتهما؟ قال:

[1]- الأصفهاني: الأغاني، ج11، ص182 .

*- الشعب: المغير الرأس المنتتف الشعر الجاف الذي لم يدهن: والتشعث التفرق والتنكت كما يتشعث رأس السواك وتشعيث الشيء تفريقه .

وجدت جريرا يغرف من بحر، ووجدت الفرزدق ينحت من صخر، فقال الأخطل: الذي يغرف من بحر أشعرهما، وقال يفضل جرير على الفرزدق"[1].

فجرير يغرف من بحر الشعر الذي لا ينفذ فهو من الشعراء المطبوعين، وشعره أجود من شعر الفرزدق الذي يميل شعره إلى التكلف والصنعة، فمعيار الجودة هو المعيار الذي اختاره الأخطل ليكون فيصلا بين الشاعرين، أي أن المتلقي هو الحكم والفيصل في تحديد جودة القصيدة أو رداءتها، وقد أدرك المتلقون العرب "بفطرتهم أن (جريرا) و(الفرزدق) و(والأخطل) أشعر شعراء عصرهم، وأن الثلاثة ملأوا العصر وشغلوا أهله، وصوروا جميع نزعاته، وأجمع الإسلاميون على ذلك لم يشذ منهم أحد، و لم يضف منهم أحد إلى الثلاثة رابعا، فلما جاء اللغويون أقروا ذلك"[2].

ج- معيار التنقيح والتحكيك:

إن عملية الإبداع الشعري كغيرها من الظواهر الأدبية الأخرى، قد تناولها العرب القدامى من خلال عناصرها الثلاثة (المبدع، النص، المتلقي)، "فالإبداع لا يقوم إلا من أجل متلق ما سواء أكان مدركا أم متخيلا، والشاعر لا ينظم لنفسه بل يوجه إبداعه الشعري لمتلق ما يعي هذا الإبداع ويفهمه ويتواصل معه"[3]، والمتأمل في هذا الاعتناء الكبير بالمتلقي، يدرك إدراكا جازما أن العرب قد أعلت من مكانة هذا المتلقي وأوجدت له في نقدها مرتبة مرموقة، وقد اعتبرته أحيانا شريكا حقيقيا في عملية إعادة بناء هذا العمل الإبداعي .

لا عجب إن رأينا الشعراء العرب ومنذ الجاهلية يهتمون بتنقيح أشعارهم وتهذيبها حتى تصل إلى آذان المتلقين في أبهى صورة، وغايتهم في ذلك إرضاء جمهورهم، حتى أن منهم من كان يمكث شعره حولا كاملا في إبداع قصيدة واحدة، كما هو الشأن بالنسبة لعبيد الشعر، هذا اللون الجديد من الشعر، قد بدأ على يد أوس، وزهير، والحطيئة، وكعب بن زهير، هؤلاء هم أصحاب

---

[1]- الأصفهاني: الأغاني، ج11، ص197 .

[2]- عبد الرحمن بن محمد القعود: في الإبداع والتلقي - الشعر بخاصة-، ص176 .

[3]- إبراهيم محمد سرهيد الشعباني: الشعر العباسي بين دوافع الإبداع وسلطة التلقي، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2017، ص368 .

التنقيح والتحكيك والصنعة، "فالمتكلف هو الذي قوم شعره بالثقاف، ونقحه بطول التفتيش، وأعاد فيه النظر بعد النظر، كزهير والحطيئة، وكان الأصمعي يقول: زهير والحطيئة وأشباههما (الشعراء) عبيد الشعر، لأنهم نقحوه و لم يذهبوا فيه مذهب المطبوعين، وكان الحطيئة يقول: خير الشعر الحولي المنقح المحكك وكان زهير يسمي قصائده الحوليات"[1].

وكان أصحاب هذه الفئة يبذلون جهدا كبيرا في تنقيح وتحكيك قصائدهم قبل أن تخرج إلى الوسط الشعري في أبهى حلة، يقودهم في ذلك ذوق رفيع يميزون به المعاني والألفاظ بعضها عن بعض، حيث ذهب الجاحظ إلى القول بأن العرب كانوا إذا احتاجوا إلى "الرأي في معاظم التدبير ومهمات الأمور، ميثوه في صدورهم، وقيدوه على أنفسهم فإذا قومه الثقاف وأدخل الكير وقام على الخلاص، أبرزوه منقحا ومصفى من الأدناس مهذبا"[2]، من هذا القول يتضح أن العرب كانت تعرض أشعارها على المتخصصين المتجذرين العارفين بمحاسن الشعر ليدلوا برأيهم قبل نشره وإذاعته بين الناس، فما قبلوه وارتضوه كان مقبولا، وما مجوه ورفضوه كان مردودا .

حفلت كتب النقد بكثير من تلك الوقفات، وهذا إن دل على شيء إنما يدل على أن "التلقي كان موجودا، وأن المتلقي كان في ذهن المبدع لحظة الإبداع، وأن هناك دائما قارئا معينا في ذهنه، وإن لم يكن كل الشعراء كذلك، إلا أن الشاعر الحولي كان ينظم شعره لقارئ (سامع) معين، فتخيير كلامهم وتنقيحه وتجويده، هو من أجل استمالة القلوب والأسماع، ومن ثم فالشاعر لا يريد القارئ المستمع، إنما يريد قارئا منتجا وليس مستهلكا وهذا التنقيح والتجويد والتثقيف بمثابة الإرهاصات الأولى لنظرية التلقي"[3]، لعل حديث النقاد عن هذه الظاهرة وباستمرار عند كل كتابة إبداعية، ماهو إلا مرضاة لهذا المتلقي نظرا للمكانة التي كان يحتلها في نفوسهم، وربما خوفا من سلطته، لذا كان من عادات هذا الشاعر: "أن يهتم بهذا المتلقي ويحرص على التواصل معه إلى

[1]- ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ص21-22 .

[2]- الجاحظ: البيان والتبيين، ج2، ص14.

[3]- ربى عبد الرضا عبد الرزاق التميمي: حركية الشعر الجاهلي-من أفق التوقع إلى بنية الاستقطاب زهير والحطيئة نموذجا-، دار غيداء للنشر والتوزيع، الأردن، عمان، ط1، 2019، ص26.

درجة تحول بها إلى هاجس بمنزلة الرقيب، وكثيرا ما يرسم للشاعر بعضا من توجهاته الشعرية، بل إن الأمر وصل عند بعض الشعراء إلى انحطاط شعره وهبوطه فنيا إلى مستوى المتلقي الممدوح، مثلما حصل مع (البحتري) عندما هبط ببعض قصائده إلى مستوى فهم ممدوحه المتوكل"[1] وخلا شعره من أي غموض.

من المصادر الحديثة التي تكلمت عن ظاهرة التنقيح والتجويد دراسة الدكتور (طه حسين) الذي كان يسميها بـ "المدرسة البيانية"؛ لأن أصحاب هذه المدرسة أكثروا من استخدام أساليب المحسنات البديعية والصور البيانية... إذ كان الظن يذهب إلى أن المدرسة التي كانت تعنى بـ (الفن للفن) عباسية النمو والنهضة، غير أنها أقدم من ذلك، حيث نشأت في العصر الجاهلي على يد (أوس بن حجر) ونماها (زهير والحطيئة) وقد اتخذت هذه المدرسة الشعر فنا لها، وعنيت بجمال الصورة والشكل عناية لا تقل عن عنايتها بجمال الموضوع والمعنى[2].

وخلاصة القول نقول: أن الشعر الحولي المحكك فيه من الإغراب والغموض الجائز، ما يحرك نفسية القارئ، فيحدث فيه ردة فعل نتيجة عدم توافقه مع أفق توقعه، فيحدث لذة ومتعة لدى هذا المتلقي.

2- التلقي المنتج وأفق التوقع:

يمثل لنا أفق التوقع تلك العلاقة التفاعلية بين النص والمبدع والمتلقي، هذا الأفق يتحقق ويتحدد وفقا لمخزون الخبرة النوعية لدى المتلقي، وعند ياوس "يعني به الأنظمة المرجعية القابلة للتشكل بصورة موضوعية، ويفترض ياوس في القارئ أن يكون ذا حظ كبير أو معقول من المعرفة المكتسبة من جراء معاشرته للنصوص، وتبنيه للسنن الفنية، التي تميز جنسا أدبيا عن الآخر، ولا تكتسب هذه المعرفة إلا عن طريق الدراية والممارسة"[3]، فإذا وافق النص ما يتوقعه المتلقي أحدث ما أطلق عليه ياوس (اندماج الأفق)، أما إذا لم يحدث هذا التوافق بين النص والمتلقي أدى إلى تغيير

---

[1]- عبد الرحمان بن محمد القعود: في الإبداع والتلقي: الشعر بخاصة، ص176.

[2]- ينظر، طه حسين: في الأدب الجاهلي، دار المعارف، مصر، ط18، (د.ت)، ص272.

[3]- حافيظ إسماعيل العلوي: نظرية التلقي والنقد الأدبي الحديث، ص29.

الأفق، فيبحث المتلقي على بناء أفق جديد، يعتمد في بناء المعنى وسبر أغواره، وهذا ما تكلم عنه (إدريس بلمليح) في قوله: "إننا نستطيع أن نقسم ردود الأفعال إزاء الأفعال الكامنة في النص إلى نوعين متميزين، يتحدد أولهما في التلقي الأول المباشر الذي يمثله كل قارئ يخضع للوقع الجمالي الكامل في النص.

يتمثل الثاني في بلورة تلقي تاريخي يمتد عبر الزمن يوازيه إنتاج نقدي يتكامل معه ويسلط الضوء باستمرار على ما يكمن في النص، في أفعال ظلت غامضة بالنسبة للقراء السابقين"[1]، ومن الأمثلة التي تكشف لنا عن دور المتلقي في بناء المعنى وإعادة صياغته، أن عبد الله بن عباس استنشد عمر بن أبي ربيعة شعرا، فشرع هذا ينشده، فقال:

تشطّ غدا دار جيراننا

وسكت فقال ابن عباس وللدّار بعد غد أبعد

"فقال عمر: كذلك قلت، أصلحك الله، أفسمعته؟ قال: لا ولكن كذلك ينبغي"[2]، لقد أكمل ابن عباس النص وفقا لما كانت تتطلب تكملته، وكانت هي التكملة التي ارتضاها الشاعر نفسه، ولكلمة (ينبغي) في تعليق ابن عباس تكشف على الدور الإيجابي للمتلقي في تشكيل المعنى، وكان صدر البيت هو المفتاح الذي فتح الخبرة المختزنة لدى ابن عباس، فجاء أفق توقعه كما كان في قلب الشاعر.

والواقع أن اجتماع المبدع والمتلقي على صيغة واحدة من الأداء من دون أن يلقى أحدهما الآخر، دليل واضح على أن للأشياء حدودا تنتهي إليها، وتتحقق فيها على الوجه الأكمل، أو كما كان أسلافنا يقولون، تحصل فيها على كمالها اللائق بها، وعلى هذا النحو كان التطابق بين رؤية المبدع ورؤية المتلقي في تلك المواقف، تأكيدا على قيمة النص الجمالية، التي تتحقق له بتحقق كماله اللائق به [3].

---

[1]- إدريس بلمليح: استعارة الباث واستعارة المتلقي ضمن كتاب نظرية التلقي "إشكاليات وتطبيقات"، ص108.

[2]- جابر عصفور: كيفية تلقي الشعر في التراث العربي، ص191.

[3]- نفسه: ص193.

ومن الشواهد التي تؤكد سلطة النص واستسلام المتلقي له، نظرا لموافقته لأفق توقعه، خاصة إذا جاء المعنى واضحا، مثلما جاء به ابن حيدوس في وصف قصائده.

إذا أنشدت كادت لفرط بيانهـــا تعيها القلوب قبل وعي المسامعِ[1]

كذلك ما ذكره ابن رشيق في باب "البديهة والارتجال"، فتميم بن جميل عندما قدم للموت أمام الخليفة المعتصم وقد أتوا بالسيف والنطع، قال قصيدة مفتتحها(من الطويل):

أرى الموتَ بين النطعِ والسيف كامناً يلاحظني من حيـــث مـــا أتلفـــتُ

فعفا عنه المعتصم وأحسن إليه وقلّده عملا [2].

لقد كان التلقي قديما قائما على الارتجال والبديهة والمشافهة لذا "جاءت أحكام المتلقي تأثريه سريعة وربما عبر عنها بفعل بدلا من عبارة يوضح فيها موقفه من الشعر الذي تلقاه، كخلع الرسول صلى الله عليه وسلم بردته على كعب بن زهير بعد أن استحسن لاميته المشهورة"[3]، قد تصدر عن المتلقي عبارات الإطراء والمديح نتيجة إعجابه وتأثره بما يسمعه من جيد الشعر، مثلما وقع في مجلس المهدي حينما أنشده أبو العتاهية قائلا(من المتقارب):

أتتهُ الخلافـــةُ منقـــادةً إليـــه تجرجـــرُ أذْيَالهَـــا
ولم تكُ تصلحُ إلَّـــا لـــهُ ولم يكُ يصلحُ إلَّا لَهَـــا
ولو رامها أحـــد غـــيرهُ لزلزلت الأرض زلزالها[4]

فقال ابن كثير معلقا على ذلك ولعمري أن الأمر كما قال بشار، وخير القول ما أسكر السامع حين ينقله عن حالته سواء كان في مديح أو غيره[5].

1- محمد المبارك: استقبال النص عند العرب، ص123.

2- ابن رشيق: العمدة، ج1، ص325.

3- ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ج1، ص155.

4- أبو العتاهية: الديوان، دار بيروت، 2008، (د.ت)، (د.ط)، ص330-331.

5- ينظر، ابن الأثير ضياء الدين: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة، طبعة دار نهضة مصر دت، ج1، ص194.

إن دور المتلقي في مثل هذه الحالات لم يكن مستهلكاً فقط لهذه الأشعار؛ بل كان يشارك في بناء المعنى وإعادة صياغته، وهذا ما يؤكد مستوى المتلقي العربي الذواق الذي كان يطرب للذة الشعر وإيقاعه دون أن يغفل المعنى والدلالة، بل كان يزاوج بينهما.

3- الإبانة والإبلاغ ومراعاة مقتضى الحال:

إن النقد قد تطور تطورا كبيرا خاصة مع تعقد الحياة الثقافية والاجتماعية، ومع ظهور عصر التدوين، أصبحت مساحة التلقي واسعة النطاق، وهذا ما عبر عنه الجاحظ أثناء حديثه عن الكتابة والقلم قائلا: "وكذلك قالوا: القلم أحد اللسانيين... وقالوا القلم أبقى أثرا، واللسان أكثر هذرا... وقالوا اللسان مقصور على القريب الحاضر، والقلم مطلق في الشاهد والغائب، وهو مثله للغابر الكائن مثله للقائم الراهن، والكتاب يقرأ بكل مكان ويدرس في كل زمان، واللسان لا يعدو سامعه ولا يتجاوزه إلى غيره"[1]، في هذه الفقرة أجرى الجاحظ مقارنة بين اللسان والقلم، كما أثنى كثيرا على الكتابة والكتاب ومفضلا إياه على اللسان، لأنه يفيد الحاضر والغائب على السواء، وهو اتجاه جديد أملته الظروف الثقافية والحضارية والاجتماعية السائدة في عصره.

يواصل الجاحظ كلامه قائلا: "أما أنا فلم أر قط أمثلة طريفة في البلاغة من الكتّاب، لأنهم قد التمسوا من الألفاظ ما لم يكن متوعرا وحشيا ولا ساقطا سوقيا"[2]، فالجاحظ في هذه الفترة يشيد ببلاغة الكتّاب وبطرافة كلامهم ونوادرهم، وذلك باختيارهم لألفاظ واضحة مناسبة للمعاني ومشاكلة لها من غير توعر أو غموض، وابتعادهم عن الكلام الساقط السوقي الوحشي وقد دعم هذا الرأي ابن طباطبا العلوي قائلا: "إذا أسس الشاعر شعره على أن يأتي فيه بالكلام البدوي الفصيح لم يخلط به الحضري المولد، فإذا أتى بلفظة غريبة أتبعها أخواتها وكذلك إذا سهل ألفاظه لم يخلط بها الألفاظ الوحشية النافرة الصعبة القيادة"[3]، فحديث ابن طباطبا عن ضرورة اختيار

[1]- الجاحظ: البيان والتبيين، ج1، ص37.
[2]- الجاحظ:البيان والتبيين ، ص37 .
[3]- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص12.

الألفاظ، هو حديث في حقيقة الأمر يومئ به إلى صناعة الشعر من خلال دعوته إلى انسجام الألفاظ مع معانيها أثناء البناء الشعري.

يبدو أنّه على الناظم أن يتخير أجود الألفاظ وأن ينتقي منها الشريف ويبتعد عن وحشي الكلام إرضاءً لمتلقيه، وفي ذلك قال حازم القرطاجني من شروط البلاغة والفصاحة "حسن الموقع من نفوس الجمهور"[1]، فالمبدع في التراث البلاغي العربي يجب أن يكون فصيحا بليغا، عارفا بمقام الكلام، يختار ألفاظه ومعانية وأساليب نظمه اختيارا يتناسب مع مقتضيات الأحوال؛ بغية التأثير في المتلقي حسب قول بشر بن المعتمر: "وكن في ثلاث منازل، فإن أولى الثلاث أن يكون لفظك رشيقا عذبا وفخما سهلا، ويكون معناك ظاهرا مكشوفا وقريبا معروفا إما عند الخاصة إن كنت للخاصة قصدت، وإما عند العامة إن كنت للعامة أردت، والمعنى ليس يشرّف بأن يكون من معاني العامة، وكذلك ليس يتضع بأن يكون من معاني العامة، وإنما مدار الشرف على الصواب وإحراز المنفعة مع موافقة الحال وما يجب لكل مقام من المقال"[2] وهو دليل على الاهتمام بدرجة وعي المتلقي قبل مخاطبته.

دعّم السكاكي هذا الرأي في قوله: "تتبع خواص تراكيب الكلام في الإفادة وما يتصل بها من الاستحسان، ليحوز بالوقوف عليها من الخطأ في تطبيق الكلام على ما يقتضي الحال ذكره"[2]، كما ربط الشيخ عبد القاهر الجرجاني المعرفة بالإنسان والمجتمع أثناء حديثه عن التمثيل "واعلم أنّ مما اتفق العقلاء عليه، أن التمثيل إذا جاء في أعقاب المعاني، أو برزت هي باختصار في معرضه، ونقلت عن صورها الأصلية إلى صورته كساها أبهة وكسبها منقبة، ورفع من أقدارها وشب من ثأرها، وضاعف قواها في تحريك النفوس لها، ودعا القلوب إليها، واستشار لها من أقاصي الأفئدة

---

[1]– حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الأندلسي، لبنان، دت، ص25.

[2]– الجاحظ: البيان والتبيين، ج1، ص86.

صبابة وكلفا، وقصر الطباع على أن تعطيها محبة وشغفا، فإن كان مدحا، كان أبهى وأفخم"[1]، وهنا يظهر جليا مدى مشاركة المتلقي في كساء المعاني المتداولة كساء يخرجها في حلة جديدة.

يرى ابن رشيق أن على صانع النظم " أن يعرف أغراض المخاطب كائنا ما كان، ليدخل إليه من بابه، ويداخله في ثيابه"[2]، وبذلك صار معيار جودة القصيدة مطلبا من مطالب الجمهور المتلقي، ومبدأ الوضوح والإبانة ركيزة أساسية عند البلاغيين نزولا عند رغبات هذا المتلقي وإرضاء له.

---

[1]- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تحقيق محمود محمد شاكر، مطبعة المدني بالقاهرة، دار المدني بجدة، ط1، 1991، ص115 .

[2]- ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر، ج1، ص331 .

الفصل الأول

مصطلحات التلقي وألفاظه في عيار الشعر

تمهيد:

إن الحديث عن المصطلح، هو حديث عن تلك المنطلقات الفكرية والفلسفية والثقافية التي تشكّله تشكيلا يتماشى وما يقتضيه ذلك الواقع المتجدّد والمتغير؛ حيث شاع بين الباحثين والدّارسين أنّ باب أي دراسة هي مصطلحاتها، وعلى من يريد أن يصل إلى نتائج جيّدة لا بدّ عليه من تحديد معاني هذه المصطلحات تحديدا دقيقًا، وكان هذا نهج علمائنا الأوائل حسب تعبير التهانوي: "إن أكثر ما يحتاج إليه في تحصيل العلوم المدوّنة والفنون المروّجة إلى الأساتذة هو اشتباه الاصطلاح، فإنّ لكلّ علم اصطلاحا خاصّا به، إذا لا يعْلَمُ بذلك يتسبّر للشارع فيه الاهتداء إليه سبيلاً، وإلى انفهامه دليلاً".[1]

أما من الباحثين المعاصرين فنجد الباحث (البوشيخي) الذي جعلها "من أوجب الواجبات وأسبقها... وعلى كل باحث وفي أي فن من فنون التراث، لا يقدّم ولا ينبغي أن يقدم عليها تاريخ ولا مقارنة وحكم عام ولا موازنة، لأنها الخطوة الأولى للفهم السليم الذي عليه ينبني التقويم والتاريخ السليم"[2] أو بعبارة أخرى " فقضية المصطلح تتوسط بين ثلاثة محطات أساسية، تصبُ في عمق واقع الخلفية المعرفية التي تنتمي إليها أيُ أمّة، فهي قضية تتعلّق ماضيًا بفهم الذات وحاضرًا بخطاب الذات ومستقبلا ببناء الذات، وبدون الفهم الدقيق للمصطلحات لن نستطيع تحقيق التواصل ولا البناء بإحكام"[3] .

ما دام المصطلح بهذه الأهمية يرى الدكتور عزت محمد جاد أن الرجوع إليه والتنقيب فيه يعدّ من أولى الأولويات؛ لأن لا شيء يبدأ من العدم، فالانطلاق من الماضي لبناء الحاضر والمستقبل أصبح ضرورة حتمية لتحافظ هذه الأمة على كيانها "لأن التحدّي الحضاري الحالي للأمة يهدّدها

---

[1]- التهانوي: كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم : تح، رفيق العجم وعلي دحروج، مكتبة البيان، ط1، 1996، ص1.

[2]- الشاهد البوشيخي: مصطلحات بلاغية ونقدية في البيان والتبيين، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط1، 1982، ص13 .

[3]- ينظر، خليفي بناصر ومختار لزعر: اللسانيات منطلقاتها النظرية وتعميقاتها المنهجية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 2009، ص144، 145.

تهديدا حقيقيا بالفناء، وأنّ التصدّي الحضاري المكافئ له لن يكون بغير بناء الذات، ولا سبيل إلى ذلك بغير الانطلاق من التراث، ولا سبيل بغير مفتاحه الذي هو المصطلحات"[1].

إنّ الإقرار بأهّمية التراث هو اعتراف بذاتنا؛ لأن "تراثنا هو ذاتنا، إذ المستقبل غُيّب والحاضر علميا لا وجود له، فلم يبق إلاّ الماضي الذي هو مستودع الممتلكات بما لها وما عليها، وأنّ مفتاح التراث هو المصطلحات، وإنّما تؤتى البيوت من أبوابها، وأبواب كلّ علمٍ مصطلحاتهُ"[2] أمّا إذا جئنا إلى تعريف المصطلح، فنجد أنّ أغلب التعريفات تجمع على أنّه يمثّل لغة خاصّة داخل اللغة العامة، وقد عرّفه إدريس الناقوري قائلا: "إنّه أداة من أدوات التفكير ووسيلة من وسائل التقدّم العلمي والأدبي، وهو لغة مشتركة بها يتمّ التفاهم والتواصل بين الناس عامة، أو على الأقل بين طبقة أو فئة خاصة في مجال محدّد من مجالات المعرفة والحياة"[3]، كما أشار الكفوي إلى تعريف المصطلح قائلاً: "هو اتفاق القوم على وضع شيء، وقيل: هو إخراج الشيء من المعنى اللّغوي إلى معنى آخر لبيان المواد" [4].

والمتتبع لتاريخ البلاغة والنقد العربيين يجد أنّ القرن الأوّل والثاني كان إرهاصًا ومخاضًا انتهى بحلول القرن الثالث الذي يعتبر الميلاد الحقيقي لعصر التدوين والتأليف، إذ يعدّ الجاحظ (ت**255ه**) من الأوائل الذين التفتوا إلى المصطلحات وذلك في كتابيه (البيان والتبيين) و(الحيوان) أثناء حديثه عن المتكلّمين "وقد تخيّروا تلك الألفاظ لتلك المعاني، وهم اشتقوا لها من كلام العرب لتلك الأسماء، وهم اصطلحوا على تسمية ما لم يكن له في لغة العرب اسم، فصاروا في ذلك سلفًا لكل خلف، وقدوة لكل تابع"[5]

وبوصولنا إلى القرون الموالية، نجد أنّ هذه المصطلحات قد تطوّرت تطوّرًا واضحًا على يد مجموعة من النّقاد الذين أثروا الساحة النقدية بكمٍ كبير من هذه المصطلحات، ويأتي في مقدّمتهم

---

[1]- الشاهد البوشيخي: دراسات مصطلحية، دار السلام، القاهرة، مصر، ط1، 2012، ص18.

[2]- نفسه: ص18.

[3]- الناقوري إدريس: المصطلح النقدي في نقد الشعر، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، المغرب، (د.ط)، 1982، ص8.

[4]- الكفوي أيوب بن موسى: الكلّيات، تعليق، عدنان درويش، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط3، 1992، ص129.

[5]- الجاحظ: البيان والتبيين، تح، عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت، (د.ط) ج1، ص139.

ابن طباطبا العلوي (ت322هـ) صاحب العيار، والذي كانت له سجلات لغوية مختلفة منها، النقدية والبلاغية، والذوقية والفلسفية، والمنطقية والحرفية، وقد جاءت بطريقة منظّمة ومتطوّرة. وسيحاول بحثنا هذا تسليط الضوء على ناحية منها، وهي تلك المصطلحات الخاصة بميدان التلقي فحسب، ويبدو أنّ لابن طباطبا إسهاما بارزا في هذا الحقل، ويكفي دليل واحد على ذلك وهو ما ورد ذكره في باب الأوصاف والتشبيهات: "فإذا اتّفق لك في أشعار العرب التي يحتجّ بها تشبيه لا تتلقاه بالقبول، أو حكاية تستغربها، فابحث عنه ونقّر عن معناه؛ فإنّك لا تعدم أن تجد تحته خبيئة"[1]، كما ورد ذكر مصطلح التلقي كذلك في باب محنة الشعراء في زمانه "والمحنة على شعراء زماننا في أشعارهم أشدّ منها على من كان قبلهم، لأنّهم قد سبقوا إلى كل معنى بديع، ولفظ فصيح، وحيلة لطيفة، وخلابة ساحرة، فإن أتوا بما يقصر عن معاني أولئك ولا يربى عليها لم يتلق بالقبول".[2]

إنّما تجدر الإشارة إليه في هذا السياق، هو استعمال ابن طباطبا مصطلح (تلقّى) استعمالاً اصطلاحيا، وليس مجرد استعمال لغوي مرتين في عياره، كما أشار إلى مصطلحات أخرى لها أثرها البائن على نفس المتلقي، وقد ذكر بعضها أثناء حديثه عن أثر الرداءة في حواس المتلقي، "وعيار الشعر أنْ يورد على الفهم الثاقب، فما قَبِله واصطفاه فهو وافٍ، وما مجّه ونفاه فهو ناقص، والعلّة في قبول الفهم الناقد للشعر الحسن الذي يرد عليه، ونفيه للقبيح منه، واهتزازه لما يقبله، وتكرّهه لما ينفيه، إنّ كلّ حاسة من حواس البدن إنّما يتّصل ما يتّصل بها ممّا طبعت له، إذا كان وروده عليها ورودا لطيفا باعتدال لا جور فيه، وبموافقة لا مضادة معها"[3]، إضافة إلى مصطلحات أخرى مثل: النفور والأريحية والطرب، والملل، والذوق، والعذوبة، واللذّة، والحسن، والهوى، والفهم الثاقب، والاهتزاز، والحقيقة، والحكمة، والصدق، والكذب، ومحمود الأخلاق، والعدل والصواب، والحق والباطل...؛ لأنّ: "أي دراسة دقيقة للمصطلح الخاص بأثر الكلام في النّفس تساعد لا محالة على فهم المنظر الجمالي من المتقبّل"[4].

---

[1]- ابن طباطبا: عيار الشعر، تح، عبّاس عبد الستّار، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 2005، ص17.

[2]- نفسه: ص15.

[3]- نفسه: ص20.

[4]- شكري المبخوت: جمالية الألفة والنصّ- النصّ ومتقبله في التراث النقدي-، بيت الحكمة، قرطاج، المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون، (د.ط)، 1993، ص40.

والشيء الملاحظ أنّ الألفاظ التي استعملها ابن طباطبا قد جاءت غزيرة في العيار كما امتازت كذلك بالتنوع والتفاوت، فمنها المصطلحات النقدية والبلاغية والذوقية والنفسية والمنطقية والفلسفية وحتى الصناعية، فمثلا مصطلح "السّمع" قد ورد ذكره بصيغ متنوعة مثل: سمع، السّامع، المستمع، المسموع، الأسماع، والسّمَاع؛ وذلك لصلته الوثيقة بالمتلقي والمنتمية إلى حقله الدلالي؛ وهذا ما عبّر عنه الباحث محمد المبارك قائلا: "وألفاظ مثل النّفس والنّفوس الّتي تتردّدُ في كفايات النقّاد ذات صلة واضحة بالتلقي... حيث يومئ هذا اللفظ إلى دلالات كثيرة؛ ربّما كانت سببًا في الإلحاح عليه في مصنّفاتهم إذ أنّ النّفس تشير إلى الإنسان ومشاعره الداخلية وأعماقه".[1]

وكخلاصة لما سبق ينطلق بحثنا من هذه الثروة المصطلحية، والألفاظ الشائعة الورود والمنتمية فعلا لمجال التلقي انتماءً لا يرقى للشك، وقد جاء ترتيب هذه المصطلحات ترتيبًا هجائيًا حسب أصول كل مادة .

مصطلحات التلقي وألفاظه في عيار الشعر:

1- أثّر، إِثارة، الأثر[2]:

جاء في لسان العرب لابن منظور: "الأثر بقية الشيء، والجمع آثار وأثور، والتأثير إبقاء الأثر في الشيء وأثّر في الشيء: ترك فيه أثرًا"[3]، وقال ابن سيده في المحكم: "كلُّ ما استخرجته أو هجته فقد أثرته إثارة"[4]، وجاء في المصباح" أنّ أثر الدار بقيّتها والجمع أثارٌ والإثارة مثل الأثر ... وأثّرتُ فيه تأثيرا جعلت فيه أثرًا وعلامة، فتأثّر أي قَبل وانفعل"[5].

---

[1]- المبارك محمد: استقبال النص عند العرب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1999، ص33.

[2]- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص22.

[3]- ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط3، 1994، مادة (أثر).

[4]- ابن سيدة، علي بن إسماعيل: المحكم والمحيط الأعظم، تح، عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (د.ط)، 2000، ج10، ص206.

[5]- الفيومي أحمد بن محمد: المصباح المنير في غريب الشرح الكبير، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، مادة (أثر).

كما جاء في محكم تنزيله قَالَ تَعَالَىٰ: ﴿ثُمَّ قَفَّيْنَا عَلَىٰ ءَاثَٰرِهِم بِرُسُلِنَا وَقَفَّيْنَا بِعِيسَى ٱبْنِ مَرْيَمَ وَءَاتَيْنَٰهُ ٱلْإِنجِيلَ﴾[1] وقال أيضا عز وعلا: ﴿فَيَنظُرُواْ كَيْفَ كَانَ عَٰقِبَةُ ٱلَّذِينَ كَانُواْ مِن قَبْلِهِمْ كَانُواْ هُمْ أَشَدَّ مِنْهُمْ قُوَّةً وَءَاثَارًا فِى ٱلْأَرْضِ﴾[2].

أما في اصطلاح العيار فجاء ما يلي "فإذا ورد عليك اللّطيف المعنى، الحلو اللفظ، التامّ البيان، المعتدل الوزن، مازج الروح ولاءم المعنى وكان أنفذ من نفث السحر، وأخفى دبيبا من الرقي، وأشدُّ إطرابا من الغناء، فسلّ السخائم، وحلّل العقد، وسخى الشّحيح، وشجّع الجبان، وكان كالخمر في لطف دبيبه وإلهائه، وهزّه وإثارته"[3]

إن تأثير الشّعر عند ابن طباطبا، يشبه تأثير السحر والخمر، وذلك من خلال امتلاكه تلك المقدرة العالية على التأثير في النّفس المُتلقية، مما يهيّج الأحاسيس والمشاعر؛ ووجه الشّبه بين هذا النوع من الشّعر والسّحر هو إحداث تلك الإثارة في نفس المتلقي فتؤدي به إلى الانفعال، وبالتالي تغيير سلوكه، ولن يتأتّى هذا ما لم يكن هذا النصّ على درجة عالية من الجودة، إنّه النصّ الإبداعي الراقي الذي يترك أثره على متلقيه، خصوصًا إذا وافق الحالة التي يكون عليها هذا المتلقي... ومما يلاحظ من هذا التعريف الاصطلاحي هو اقتران الأثر بالنفس، وكذلك بدرجة ومستوى النص الإبداعي اللذين يعتبران معيارًا للجودة والإتقان في الكلام الشعري فهو: "يتفجّر أولاً في النفس، من حيث إن الكلام حسب علماء النفس يتمركز في الدّماغ، ليفيض على الناس نظمًا، يكون على قدر تسلسل نبعه في نفس المبدع، مفضيًا بالدّهشة واللّذة في نفس المتلقي، وكما انبثق الأثر في نفس المبدع دون استئناف فكره، يحدث استقبال الأثر لدى المتلقي".[4]

[1]- من الآية 27 من سورة الحديد.

[2]- من الآية 21 من سورة غافر.

[3]- ابن طباطبا: العيار، ص22.

[4]- عبد الله بن أحمد الفيقي: قراءة في دلائل الإعجاز في ضوء النقد الحديث، مجلة جذور،النادي الأدبي، جدة ،ع4، مج2، 2000، ص65

2- الألفة[1]:

ورد في اللّسان "وفلان قد ألِف هذا الموضوع بالكسرِ، يألفه ألفًا وألفه إيّاه: غيره... وألفتُ الشيء، وألفتُ فلانا إذا أنستُ به"[2]، وجاء في المصباح المنير "... الألفة بالضّمِ والألفة أيضا اسم من الائتلاف وهو الالتئام والاجتماع... والمآلف الموضع الذي يألفه الإنسان"[3]. وقد جاء في قوله تعالى: ﴿وَٱذۡكُرُواْ نِعۡمَتَ ٱللَّهِ عَلَيۡكُمۡ إِذۡ كُنتُمۡ أَعۡدَآءٗ فَأَلَّفَ بَيۡنَ قُلُوبِكُمۡ فَأَصۡبَحۡتُم بِنِعۡمَتِهِۦٓ إِخۡوَٰنٗا﴾[4] وكذلك في قوله تعالى: ﴿لَوۡ أَنفَقۡتَ مَا فِي ٱلۡأَرۡضِ جَمِيعٗا مَّآ أَلَّفۡتَ بَيۡنَ قُلُوبِهِمۡ﴾[5].

أما في اصطلاح العيار فجاء ما يلي: "... والفهم يأنس من الكلام بالعدل الصواب الحق، والجائز المعروف المألوف، ويتشوّف إليه، ويتجلّى له، ويستوحش من الكلام الجائر، والخطأ الباطل، والمحال المجهول المنكر، وينفر منه، ويصدأ له. فإذا كان الكلام الوارد على الفهم منظوماً... سالماً من جور التأليف، موزوناً بميزان الصواب لفظًا ومعنى... قبله الفهم وارتاح له".[6]

إن حديث ابن طباطبا في هذه الفقرة هو حديث عن طريقة نظم الشعر وقوله، الذي يتعلق بالألفاظ والمعاني مجتمعة معًا، حيث اعتَبر مصطلح التأليف مرادفا لمصطلح النظم وإن قلت الصّياغة والصّباغة فإنّك لا تبتعد عن الصواب، وجعل علّة الصواب في ذلك كلّه الاعتدال , كما أنّ علة كلّ قبح الاضطراب .

لقد تكلم ابن طباطبا وبإسهاب عن الأسلوب الشعري الذي يحدث انسجاما نفسيًا لدى المتلقي باعتباره سنفونية تتشكل من خلالها لغة النص: "وينبغي للشاعر أن يتأمّل تأليف شعره، وتنسيق أبياته ويقف على حسن تجاورها أو قبحه، فيلائم بينهما لتنتظِم له معانيها ويتصل كلامه

[1]- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص20، 21، 120، 121، 125، 129...
[2]- ابن منظور: لسان العرب، ج9، ص9، مادة (ألف).
[3]- المصباح المنير: مرجع سابق، مادة (ألف).
[4]- من الآية 103 من سورة آل عمران.
[5]- من الآية 63 من سورة الأنفال.
[6]- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص20.

فيها، ولا يجعل بين ما قد ابتدأ وصفه وبين تمامه فضلاً عن حشو ليس من جنسه ما هو فيه، فينسي السامع المعنى الذي يسوق القول إليه".[1]

من خلال هذا النصّ ندرك أنّ كلام ابن طباطبا موجّه إلى الشاعر الصاعد المبتدئ، ناصحًا إياه بالابتعاد عن الحشو الذي يشين الكلام، فيشتّت ذهن المتلقي، ويبعده عن المعنى المطلوب، فالشيء المألوف المعتاد، سواء أكان قولاً أو معنى أو حكمة، يجد قبولاً في الأنفس لأنها اعتادت عليه، وألفته كقوله: "أو تودع حكمة تألفها النفوس، وترتاح لصدق القول فيها"[2] .

3- أنس- الأنس[3]:

جاء في المصباح المنير: الأنس، خلاف الوحشة... والإيناس، خلاف الإيحاش، وكذلك التأنيس... آنست بفلان أي فرحت به، واستأنست به، والأنيس الّذي يستأنس به إذا سكن إليه القلب و لم ينفر"[4]. كما جاء في المحكم: "الأنس والإنس، الطمأنينة"[5]، أمّا في القرآن الكريم: فقال تعالى: ﴿فَإِنْ ءَانَسْتُم مِّنْهُمْ رُشْدًا﴾[6].كما قال عزّ وجلّ: ﴿إِنِّيٓ ءَانَسْتُ نَارًا﴾[7] كما قال في سورة النور: ﴿حَتَّىٰ تَسْتَأْنِسُواْ﴾[8]؛ أي تجدوا إيناسًا.

أما في اصطلاح العيار فجاء ما يلي: "فإذا كان الكلام الوارد على الفهم منظومًا، مصفّى من كدر العيِّ، مقوّمًا منْ أودِ الخطأ واللّحن، سالما من جور التأليف، موزوناً بميزان الصواب لفظًا ومعنى وتركيبا، اتّسعت طرقه، ولطفت مواجله، فقبِله الفهم وارتاح له وأنس به".[9]

---

[1]- ابن طباطبا: عيار الشعر: ص129.

[2]- نفسه: ص120.

[3]- نفسه: ص20.

[4]- الفيومي أحمد بن محمد: المصباح المنير، مادة (أنس).

[5]- ابن سيدة: المحكم والمحيط الأعظم، ج2، ص555.

[6]- من الآية 6 من سورة النساء.

[7]- من الآية 10 من سورة طه.

[8]- من الآية 27 من سورة النور.

[9]- ابن طباطبا، عيار الشعر، ص20.

فمصطلح الأنس قد ورد ذكره أثناء حديث ابن طباطبا عن كيفيات تلقّي الشعر ووروده على الفهم الثاقب وقبوله واستئناسه من قبل المتلقي، خاصّة إذا كان نظمه سالما موزونًا بميزان الصواب لفظًا ومعنى وتركيبا، فلطفت موالِجه وارتاح له المتلقي .

كما يرى الباحث أحمد الإدريسي أنّ التأنيس "هو الجمع بين معانٍ مختلفة في السّياق الشعري الواحد، بصورة تدفع الوحشة عن النفس"[1] .

كما ربط حازم القرطاجني بين الأنس والإلف في قوله: "وإمّا أنْ يدركه سهو، فينصرف الوزن الذي أخذ فيه إلى وزن يقاربه على سبيل الغلط، فيكون الخاطر غير آنس بالوزن الذي يخرج إليه، ولا ولع بالاستمرار على ما لم يتقدّم له إلف له ولا سلف له عمل فيه، من شأن النّفس أنْ تحرص على إتمامه، ولا استثار فائدة فيه ولعه بما قد ألفه، وتقدّم له عمل فيه يشتاق إلى إتمامه"[2] وهو طرق وأساليب يلجأ إليها المبدع من أجل بسط وانشراح أحوال النفس.

4- ناسٌ _ الناسُ[3]:

روي عن ابن عباس – رضي الله عنه- أنّه قال: "إنما سمّي الإنسان إنساناً لأنّه عهد إليه فنسيَ، والإنس جماعة الناس، والجمع أناسٌ"[4]، "والإنسان قيل سمي بذلك لأنه خُلق خِلقة لا قوام له إلّا بإنس بعضهم ببعض، ولهذا قيل الإنسان مدني بالطبع من حيث لا قوام لبعضهم إلا ببعض، ولا يمكنه أنْ يقوم بجميع أسبابه، وقيل سُمّي بذلك لأنه يأنس بكل ما يألفه"[5].

أما في اصطلاح العيار، فيعني الإنسان المبدع والمتلقي للنص الشعري، وورد هذا المصطلح أثناء حديث العلوي عن علم الشعر قائلا: "الشعر –أسعدك الله– كلام منظوم، بائن عن المنثور

1- أحمد الإدريسي: المصطلحات النقدية في كتاب منهاج البلغاء، رسالة جامعية لنيل دبلوم الدراسات العليا، ظهر المهراز، فاس، المغرب، 1992، ص51

2- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق، محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط3، 1986، ص359.

3- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص9.

4- ابن منظور: لسان العرب، مادة(إنسان).

5- الراغب الأصفهاني: مفردات ألفاظ القرآن، تح، نديم موعشلي، دار الفكر، بيروت، مادة(أنس).

الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم بما خصّ به من النّظم الذي إن عُدِّل عن جهته مجّته الأسماع، وفسد على الذوق، ونظمه معلوم محدّد"[1] .

إن مصطلح الناس الذي ورد في هذه الفقرة يدلّ على عامة الناس التي تتكلم أثناء معاملاتها اليومية بغير الشعر الذي خصّه بخاصية النّظم والنسج والتأليف، وبالتالي فهُو أعلى شأنًا من النثر بسبب هذه الخواص التي تميّزه، كما ارتبط كذلك هذا النظم بمسألة دينية، حسب تعبير جابر عصفور: "النظم يعتبر مصطلحا له أبعاده المرتبطة بتفسير إعجاز القرآن، وبأرقى درجات البلاغة التي لا تنفصل عن الذوق"[2] .

وعليه فيعتبر غرض ابن طباطبا من تأليف عياره، ليست قضية نظم الشعر فقط، وإنّما القضية أبعد من ذلك، إذ تعتبر قضية عقيدة ودين، ونقل اللّسان الصحيح إلى الأجيال القادمة نقلا سليما، معتمدا في ذلك على اللّسان الموروث من شعر الجاهلية حسب تعبير الجاحظ: "كل أمّة تعتمد في استبقاء مآثرها وتحصين مناقبها على دربٍ من الدروب، وشكلٍ من الأشكال، وكانت العرب في الجاهلية تحتال في تخليدها بأن تعتمد في ذلك على الشّعر الموزون، والكلام المقفّى وكان ذلك هو ديوانها "[3] .

5- بدع- إبداع- بديع [4]:

جاء في لسان العرب "بدع الشيء يبدعه بدْعًا وأبتدعه أنشأه وبدأه... والبديعُ والبدْعُ، الشيء الذي لا يكون أولًا.. وأبدعتُ الشيء اخترعته لا على مثال"[5] .

أما في أساس البلاغة للزمخشري فإنه جاوز الأصل إلى دلالة أخرى "أبدع الشيء وابتدعه، اخترعه... ويقال أبْدَعَتْ الرّكاب إذا كلّت وحقيقته إنّها جاءت بأمر حادث بديع... ومن المجاز ابْدَعَتْ حجّتُك إذا ضعفت"[6].

1- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص9.

2- جابر عصفور: مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، مكتبة الأسرة، مصر، ط5، 1995، ص30.

3- الجاحظ: كتاب الحيوان، تح، عبد السلام هارون، طبعة الكتاب العربي، بيروت، ج1، ص23.

4- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص15.

5- ابن منظور: لسان العرب، مادة(بدع).

6- الزمخشري: أساس البلاغة، دار الفكر، بيروت، (د.ط)، 1989، مادة(بدع).

أما اصطلاحًا "فهو إنتاج شيء ما في مجالات الآداب والفنون والعلوم على أن يكون هذا الشيء جديدًا في صياغته، وإن كانت عناصره موجودة من قبل، ويتّسم بالطرافة والمرونة والمهارة"[1]، كما جاء في معجم مصطلحات النقد العربي القديم للباحث أحمد مطلوب: "الإبداع سمة الشاعر المبتكر والكاتب المقتدر وقد وضعه البلاغيون والنقاد في قمّة الإنتاج"[2]. كما جاء في قوله تعالى: ﴿بَدِيعُ ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلۡأَرۡضِ﴾[3]، إنّ ورود مصطلح بديع في هذه الآية دلالة على الإنشاء والخلق من لا شيء، وهي كذلك اسم من أسماء الله الحسنى، كما تعني كذلك "البدعة في الدّين مأخوذة من هذا، وهو قول ما لم يعرف قبله"[4].

أما في اصطلاح العيار فجاء ما يلي "والمحنة على شعراء زماننا في أشعارهم أشدُّ منها على من كان قبلهم؛ لأنّهم سُبقوا إلى كل معنى بديع، ولفظ فصيح وحيلة لطيفة وخلابة ساحرة"[5] .

إن مسألة الإبداع في هذا العصر، قد صارت مسألة صعبة وقد أطلق عليها ابن طباطبا بمحنة الشعراء، لأنهم سُبقوا إلى كل المعاني وحتّى الألفاظ، فالشاعر الذي يستطيع أن يخترع معنى جديدا في ألفاظ بديعة يُحسب له قصب السبق ؛ بمعنى أن المعاني قد استهلكت ولم يبق منها إلّا الفتات، حسب قول الفرزدق حينما سأله رجل عن رأيه في أبيات قالها: "يا ابن أخي إنّ الشعر كان جملًا بازلًا عظيمًا، فأخذ امرؤ القيس رأسه، وعمرو بن كلثوم سنامه وعبيد بن الأبرص فخذه والأعشى عجزه، وزهير كاهله وطرفة كركرته، والنابغتان جنبيه، وأدركتاه ولم يبق إلا المذارع والبطون، فوزّعناه بيننا"[6].

---

[1]- عبد الحليم محمد السيّد: الإبداع والشخصية، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1971، ص21.

[2]- أحمد مطلوب: معجم مصطلحات النقد العربي القديم، مكتبة ناشرون، لبنان، ط1، 2001، ص31.

[3]- من الآية 117 من سورة البقرة.

[4]- أبو هلال العسكري: الفروق اللغوية، تح،محمد إبراهيم سليم، دار الكتب العلمية، بيروت، ط3، 2005، ص139.

[5]- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص7.

[6]- عبد الله محمد بن عمر المرزباني: الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، تح، علي محمد البجاوي، دار النهضة، مصر، 1995، ص353.

إنّ ما تجدر الإشارة إليه هو أنّ ابن طباطبا قد كرّر مصطلح "إبداع" أكثر من خمس عشرة مرة (15) وبدلالات مختلفة، مما يجعلنا أمام تعدد في هذه المعاني الاصطلاحية حسب أحوال الورود، فتارة تعني الإتباع والاقتداء بالأقدمين كقوله: "وستعثُر في أشعار المولّدين بعجائب استفاد وها ممن تقدّمهم... وتكثّروا بإبداعها فسلمت لهم عند ادعائها للطيف سحرهم فيها، وزخرفتهم لمعانيها"[1] كما ذكر في موقع آخر كلمة (بديعة)، وعنى بها الإفراط في توظيف البديع، كقوله: "والشعراء في عصرنا إنّما يُثابون على ما يستحسن من لطيف ما يوردونه من أشعارهم، وبديع ما يغربون من معانيهم"[2].

6- بَرَد- البرودة- المستبردة[3]:

جاء في لسان العرب لابن منظور: "بردَ يبردُ بردًا، ضَعف وفَتَر عن هزالٍ أو مرض، وأبرد الشيء، فتّره وأضعفه"[4].

أما في اصطلاح العيار فيقصد بها ابن طباطبا، تلك المعاني السطحية الساذجة التي تولّد الفتور والملل من قبل المتلقي أثناء سماعها خصوصًا إذا كانت بعيدة عن ثقافته وغريبة عن بيئته، وقد ورد هذا المصطلح أثناء حديث ابن طباطبا عن أدوات الشعر، التي يجب أن يتسلح بها الناظم قبل ولوجه عملية الإبداع قائلاً: " فمنها التوسع في علم اللغة والبراعة في فهم الإعراب والرواية لفنون الآداب، والمعرفة بأيام الناس وأنسابهم ومناقبهم ومثالبهم... واجتناب ما يشينه من سفاسف الكلام وسخيف اللفظ، والمعاني المستثيرة، والتشبيهات الكاذبة والإشارات المجهولة...".[5]

كما تكلّم ابن طباطبا في موضع آخر عن هذا المصطلح، أثناء تعرّضه للذوق العام الذي لا يجب أن يحيد عنه الشاعر أثناء نظمه لأشعاره حتّى لا تكون ممجوجة مردودة، خصوصًا إذا كانت

[1]- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص14

[2]- نفسه: ص15.

[3]- نفسه: ص10.

[4]- ابن منظور: لسان العرب، مادة (ب ر د) .

[5]- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص10-39.

بعيدةً عن هذا الذوق الذي يشترك فيهِ الجميع، أو ما يعرف بالسنن المتعارف عنهَا، بحيث إذا وردت على هذا المتلقي فلا يفهم معناها " استبرد المسموع منها"[1].

7- البشاعة[2]:

جاء في تهذيب اللغة للأزهري ما يلي: "الكلام البشع الخشن، وكلام بشِعٌ، خشنٌ كريه"[3]

لقد ورد ذكر هذا المصطلح أثناء حديث ابن طباطبا، وهو يقدّم للشاعر الصاعد نصائحه أثناء عملية تأليف الشعر، حيث طلب منه أن يراعي الحالة النفسية للمتلقي، وقدّم له مجموعة من الآليات والتقنيات التي يتفادى بواسطتها هذه الكلمات المستبشعة الكريهة.

مثل التعريض والكناية كما أوجبه اختيار القوافي اللازمة لذلك، لأن الإيقاع الموسيقي أول ما يقرع الأسماع، فقال: "إذا مرّ له معنى يستبشع اللفظ به لطّف في الكناية عنه".[4]

كما خصّ ابن طباطبا البشاعة إلى المسموع من الأبيات التي يشوبها بعض الخلل في الإيقاع الموسيقي – كما ذكرنا سابقًا – كإشباع الهاء في قول الشاعر(من الكامل):

واسق العدوَ بكأسهِ واعلم لهُ بالغيبِ أن قد كان قبل سقاكها

فقوله (واعلم له بالغيب) كلام غث وله رديئة الموقع، بشعة المسمع.

8- بلغ- البلاغة[5]:

قال ابن فارس: "الباء واللام والغين أصلٌ واحدٌ وهو الوصول إلى الشيء... وكذلك البلاغة التي يُمدح بها الفصيح اللسان لأنه يبلغ بها ما يريد".[6]

كما جاء في اللّسان "بلغ الشيء يبلغ بلوغًا وبلاغًا، وصل وانتهى "وقال الراغب الاصفهاني أيضًا: "البلوغ والبلاغ الانتهاء إلى أقصى المقصد والمنتهى، مكانًا كان أو زمانًا، أو أمرًا من الأمور المقدرة، وربما يعبّر به عن المشارفة عليه، وإن لم ينته إليه فمن الانتهاء".[7]

---

[1]- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص39.

[2]- نفسه: ص10

[3]- محمد بن أحمد الأزهري: تهذيب اللغة، تح، محمد عوض، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط1، 2001، ج1، ص285.

[4]- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص123.

[5]- نفسه: ص15.

[6]- ابن فارس: مقاييس اللغة، تح، عبد السلام هارون، دار الفكر، بيروت، (د. ط)، 1979، مادة(بلغ).

[7]- ابن منظور: لسان العرب، مادة (بلغ)

وجاء في قوله تعالى: ﴿حَتَّىٰٓ إِذَا بَلَغَ أَشُدَّهُۥ وَبَلَغَ أَرۡبَعِينَ سَنَةً﴾[1]. والبلاغ، التبليغ، نحو قوله عزّ وجلّ: ﴿هَٰذَا بَلَٰغٌ لِّلنَّاسِ وَلِيُنذَرُواْ بِهِۦ وَلِيَعۡلَمُوٓاْ أَنَّمَا هُوَ إِلَٰهٌ وَٰحِدٌ وَلِيَذَّكَّرَ أُوْلُواْ ٱلۡأَلۡبَٰبِ﴾"[2] والبلاغ، الكفاية نحو قوله عزّ وجلّ: "قَالَ تَعَالَىٰ: ﴿إِنَّ فِي هَٰذَا لَبَلَٰغًا لِّقَوۡمٍ عَٰبِدِينَ﴾"[3]. أما في اصطلاح العيار فجاء ما يلي "والشعراء في عصرنا إنما يثابون على ما يستحسن من لطيف ما يوردونه من أشعارهم، وبديع ما يغربونه من معانيهم، وبليغ ما ينظمونه من ألفاظهم، ومضحك ما يريدونه من نوادرهم، وأنيق ما ينسجون من وشي قولهم، دون حقائق ما يشتمل عليه من المدح والهجاءِ وسائر الفنون التي يصرفون القول فيها".[4]

نفهم من قول ابن طباطبا أن الشعراء في عصره إنما يثابون ويجازون على ما أوردوه في أشعارهم من رونقٍ وجمال وحسن ديباجة سواء نسجوا هذا الشعر على منوال من سبقوهم وزادوا عليه، أو كان إبداعهم إبداعًا خالِصًا ؛ فوجه التفوّق عند المحدثين يكمن في طريقة إخراج هذه الأشعار إخراجًا بليغًا، خصوصا في غرضي المدحِ والهجاء . "ويذهب في ذلك إلى ما يحكى عن خالد بن عبد الله القسري، أنه قال: حفّظني أبي ألف خُطبة ثم قال لي تناساها، فتناسيتها، فلم أرِد بعد ذلك شيئًا من الكلام إلا سهلَ عليّ، فكان حفظه لتلك الخطب رياضة لفهمه، وتهذيبًا لطبعه، وتلقيحا لذهنه، ومادة لفصاحته وسببًا لبلاغته".[5]

إن حديث ابن طباطبا عن ضرورة اقتداء الخلف بشعر السّلف واضح، وهي دعوة منه إلى شعراء عصره بأن يجعلوا هذا التراث بمختلف أجناسه شعرًا كان أم نثرًا (خطابةً) مادّةً وقوالبَ يستعينون بها ويستمدّون منها إبداعهم وذلك بالزيادة أو التخصّص في غرض معين مُتّخذين من خلاله شخصية مستقلة، متجاوزين بذلك أزمة الإبداع التي وقعوا فيها .

---

[1]- من الآية 15 من سورة الأحقاف.

[2]- الآية 15 من سورة إبراهيم.

[3]- الآية 106 من سورة الأنبياء.

[4]- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص15.

[5]- نفسه، ص16.

9- بهج الابتهاج[1]:

جاء في اللسان: "بهج، البهجة، الحسن... ورجل بهج أي مبتهج بأمرٍ يسرُّه، وبهج بالشيء، وله بالكسر بهاجة، وابتهج سرَّ به وفرِحَ، والابتهاج: السرور

كما جاء في المصباح "بهج بالضّم فهو بهيجٌ وابتهج بالشيء إذا فرح به"؛ وورد في القرآن الكريم قوله تعالى: ﴿ أَمَّنْ خَلَقَ ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلْأَرْضَ وَأَنزَلَ لَكُم مِّنَ ٱلسَّمَآءِ مَآءً فَأَنۢبَتْنَا بِهِۦ حَدَآئِقَ ذَاتَ بَهْجَةٍ ﴾[2] كما قال تعالى:﴿وَٱلْأَرْضَ مَدَدْنَٰهَا وَأَلْقَيْنَا فِيهَا رَوَٰسِىَ وَأَنۢبَتْنَا فِيهَا مِن كُلِّ زَوْجٍۭ بَهِيجٍ﴾[3]، أمَّا في اصطلاح العيار فجاء ما يلي "وليست تخلو الأشعار من أن يقتص فيها أشياء هي قائمة في النّفوس والعقول، فتحسن العبارة عنها، وإظهار ما يكمن في الضمائر منها فتبتهج السامع لما يردُ عليه، ممّا قد عَرَفه طبعه، وَقَبلَهُ فَهمه، فيثار بذلك ما كان دفيناً، ويبرز على ما كان مكنوناً، فينكشف للفهم غطاؤه، فيتمكن من وجدانه بعد العناء في نشدانِهِ"[4]

استعمل ابن طباطبا مصطلح البهجة أو الابتهاج نتيجة وقوع هذه الأقاويل الشعرية على متلقيها، والتي تتحقّق من خلالها الأغراض الإنسانية، نتيجة المعرفة الذاتية بمعانيها، فيبتهج ويهتزّ لها السّامع إذا وافقت أغراضه، أما إذا تلقاها بعبارة مستقبحة غامضة فلا يرتاح لها وينفر منها، وقد يبلغ الشّعر قمّة تأثيره على هذا المتلقي، فيكشف بذلك عن مكنونات نفسه ودواخلها، فيثار ما كان دفينًا، وينكشف للعيان.

هذا الابتهاج الذي تكلّم عنه ابن طباطبا هو شعور نفسي يثيره وقع هذه المعاني على نفس المتلقي فيحدث فيه نوعا من الارتياح نتيجة فهمه للأشعار الواردة عليه، فيحدث ذلك التوافق العقلي والنفسي بينهما، ممّا يؤدّي إلى ابتهاجه .

1- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص125.

2- من الآية 60 من سورة النمل .

3- الآية 7 من سورة ق.

4- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص125.

10- البيان[1]:

عرّفه الجاحظ قائلا: "البيان اسم جامع لكل شيء كشف لك قناع المعنى، وهتك الحجاب دون الضمير، حتّى يقضي السامع على حقيقته، ويهجم على محصوله كائنا ما كان ذلك البيان، ومن أي جنس كان الدليل، لأنّ مدار الأمر والغاية، التي إليها يجري القائل والسامع، إنّما هو الفهم والإفهام، فبأيّ شيء بلغت الأفهام، وأوضحت عن المعنى فذلك هو البيان في ذلك الموضع"[2]؛ وقد عرّفه ابن منظور فقال: "البيان: الظهور والوضوح"[3].

أما في اصطلاح العيار فجاء ما يلي: "فإذا ورد عليك الشّعر اللّطيف المعنى، الحلو اللفظ، التامّ البيان، المعتل الوزن، مازج الروح ولاءم الفهم، وكان أنفذ من نفث السحر، وأخفى دبيبا من الرقي، وأشد إطرابا من الغناء، فسلّ السخائم، وحلل العقد وسخا الشحيح، وشجّع الجبان، وكان كالخمر في لطف دبيبه وإلهائه، وهزّه وإثارته"[4].

ورد ذكر مصطلح البيان، أثناء حديث ابن طباطبا عن النص المثالي الذي يمازج الروح ويلائم الفهم، النص الذي تتوفر فيه بعض المقوّمات، مثل الوضوح والاعتدال، والتناسب والبيان، فيؤثّر بذلك في المتلقي ويدفع على تغيير سلوكه، فيسلَّ السخائم ويحلل العقد الدفينة ويجعل الشحيح سخيًا، والجبان شجاعًا... حتّى شبّه الشعر البالغ التأثير كالخمر في دبيبه وإلهائه .

إن هذا الاهتمام بالبيان والتوكيد عليه في العيار، ما هو إلّا اهتمامًا بالمتلقي لان البيان هو الوسيلة التي من خلالها يوصل المبدع عمله الإبداعي إلى جمهوره، "وبه يحقّق المقاصد والوظائف المرسومة له لتحقيق شروط البلاغة والفصاحة الأعلى، ألا وهي حسن الموقع من نفوس الجمهور، وليس البيان إلا الجسر الذي يعبر من خلاله المبدع نحو النفوس"[5].

---

[1]- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص125.

[2]- الجاحظ: البيان والتبيين، ج1، ص76.

[3]- ابن منظور: لسان العرب، مادة (بين)

[4]- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص 124 .

[5]- محمد بن لحسن التجاني: التلقي لدى حازم القرطاجني من خلال منهاج البلغاء وسراج الأدباء، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، ط1، أربد، الأردن، 2001، ص47.

11- تأمّل، التأمّل، يتأمّل[1]:

جاء في المقاييس لابن فارس: "التأمّل: التثبّت في النظر"[2]، أما في الفروق في اللغة فجاء ما يلي: "التأمّل هو النظر المؤمّل به معرفة ما يطلب، ولا يكون إلاّ في طول مدّة، فكلّ تأمّل نظر، وليس كلّ نظر تأمّلا"[3].

أما في اصطلاح العيار فقال ابن طباطبا: "فواجب على صانع الشّعر أن يصنعه صنعة متقنة، لطيفة مقبولة، حسنة مجتلبة لمحبّة السامع له، والناظر بعقله إليه مستدعية لعشق المتأمّل في محاسنه والمتفرس في بدائعه"[4]؛ إنّ المتأمل في حديث ابن طباطبا وهو يتكلّم عن صناعة الشّعر يخاله يستعمل عدّة مصطلحات قريبة جدّا من حقل التلقّي، مثل: (الناظر، السّامع، المتأمّل، المتفرّس) وهذا إن دلّ على شيء إنّما يدلّ على حساسية هذه المرحلة في بناء النصّ الشعري، وهي رسالة واضحة يقدّمها ابن طباطبا لصانع الشّعر كي يضعها في حسبانه لحظة إبداع قصيدته؛ لأنّ "النصّ الجيّد يجبر السامع على الإصغاء ويدفعه للتفاعل معه"[5]، كما أكّد في موضع آخر من عياره قائلا: "وينبغي على الشاعر أن يتأمّل تأليف شعره، وتنسيق أبياته، ويقف على حسن تجاورها أو قبحه، فيلائم بينها لتنتظم له معانيها ويتصل كلامه فيها، ولا يجعل بين ما قد ابتدأ وصفه وبين تمامه فضلا من حشو ليس من جنس ماهو فيه"[6]، ثم يتأمّل ما قد أداه طبعه ونتجته فكرته فيستقصي انتقاده ويرم ما وهي منه، ويبدل بكل لفظة مستكرهة لفظة سهلة نقية"[7]؛ ما نستخلصه من كلام ابن طباطبا أنّ الشاعر عندما تتبلور المعاني لديه ويتم تقييدها، ينصرف اهتمامه بعد ذلك إلى القوالب التي يلبسها تلك المعاني والمتمثلة في الألفاظ والأوزان والقوافي؛ حيث يكون بناؤها حسب المعاني الحاصلة لديه، فيقوم باستبدال الألفاظ المستكرهة بالألفاظ السهلة النقية، وعليه فالمعاني تسبق

1- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص127.

2- أحمد بن فارس: مقاييس اللغة، تح، عبد السلام هارون، (د.ط)، دار الفكر، بيروت، 1969، مادة (أمل).

3- الحسن بن عبد الله العسكري: الفروق اللغوي، ص543.

4- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص127.

5- محمد المبارك: استقبال النص عند العرب، ص110.

6- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص129.

7- نفسه: ص11.

الألفاظ أثناء عملية النظم، وما حديث ابن طباطبا عن اختياره للألفاظ إلا دليل على ما ذهبنا إليه، "وكذلك الشاعر إذا أسّس شعره على أن يأتي فيه بالكلام البدوي الفصيح، لم يخلط به الحضري المولّد، وإذا أتى بلفظة غريبة أتبعها أخواتها"[1].

إنّ حديث ابن طباطبا عن عملية صناعة الشعر وضرورة المجانسة بين الألفاظ البدوية والحضرية المولّدة ما هو إلاّ آلية ومعيار بلاغي أسّس عليه عياره "فلا يصحّ أن نضع لفظة بدوية وحشية بجوار ألفاظ سهلة حضرية وكأنّ للفظة عالما تعيش فيه، وبيئة تسكن إليها، فالوحشي مع الوحشي يأنس ويقرّ ويسكن، والحضري مع الحضري ينسجم ويتناغم"[2]، ومن خلال هذا كلّه فالتأمّل الذي تكلّم عنه ابن طباطبا هو في حقيقته عملية ذهنية تومئ إلى سيطرة العقل على المادة الذوقية.

12 جاد- الجودة[3]:

جاء في اللّسان: "الجيّد نقيض الرديء... وجاد الشيء جَودة وجُودة أي صار جيّدا، وقد جاد جودة، وأجاد أتى بالجيّد من القول أو الفعل وساعد مجودا، أي مجيد يجيد كثيرا،.. واستجاد الشيء وجده جيّدا... وجادت العين تجود جودا، كثر دمعها"[4]، أمّا الزمخشري في أساس البلاغة فقال: "تجوّد في صنعته تذوّق فيها"[5].

أمّا في اصطلاح العيار: الجودة عكس الرداءة وهي معيار على حسن الشّعر، واستحسانه ويعتبر أجود هذه الأشعار إذا نقضت وجعلت نثرا لم تبطل جودة معانيها، ولم تفقد جزالة ألفاظها" فمن الأشعار أشعار محكمة متقنة أنيقة الألفاظ، حكيمة المعاني، عجيبة التّأليف، إذا نقضت وجعلت نثرا لم تبطل جودة معانيها و لم تفقد جزالة ألفاظها"[6].

---

[1]- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص13، 15، 87، 116.

[2]- سعيد أحمد جمعة: الفكر البلاغي والنقدي في عيار الشعر، شبين الكوم، كلية اللغة العربية، فرع جامعة الأزهر، (د.ط)، 2009، ص32.

[3]- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص13

[4]- ابن منظور: لسان العرب، مادة (ج و د) .

[5]- محمود بن عمر الزمخشري: أساس البلاغة، دار الفكر، بيروت، ط1، 1989، مادة (جود)، ص71.

[6]- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص13.

كما استعمل في موضع آخر مصطلح الاستحسان مرادفا لمصطلح الجودة فيقول: "وأكثر من يستحسن الشعر تقليدا على حسب شهرة الشاعر وتقدّم زمانه، وإلاّ فهذا الشعر أولى بالاستحسان والاستجادة من كلّ شعر تقدّمه"[1].

تظهر موضوعية ابن طباطبا في هذه الفقرة واضحة حينما استعمل جودة النصّ الشعري معيارا في حكمه النّقدي دون إعطاء أي اعتبار للمتقدّم أو للمتأخّر من الشعراء أو ما يعرف في النقد القديم بالمعيار الزمني، وقد دعّم هذا الرأي من بعده حازم القرطاجني في منهاجه حينما قال: "فأمّا من يذهب إلى تفضيل المتقدّمين على المتأخّرين بمجرّد تقدّم الزمان فليس ممن تجب مخاطبته في هذه الصناعة لأنّه قد يتأخر أهل زمان عن أهل زمان ثم يكونون أشعر منهم"[2].

نبّه ابن طباطبا الشعراء المبتدئين إلى القاعدة البلاغية القائلة: ليس الاقتداء بالمسيء وإنّما الاقتداء بالمحسن وطلب منهم عدم إذاعة أشعارهم بين الناس حتّى التأكد من جودها قائلا: "فينبغي للشاعر في عصرنا ألاّ يظهر شعره إلا بعد ثقته بجودته وحسنه وسلامته بالعيوب التي نبّه عليها، وأمر بالتحرّز منها، ونهى عن استعمال نظائرها، ولا يضع في نفسه أنّ الشعر موضع اضطرار، وأن يسلك سبيل من كان قبله، ويحتجّ بالأبيات التي عيبت على قائلها؛ فليس يقتدى بالمسيء وإنّما يقتدى بالمحسن"[3].

13- جمل- الجمال[4]:

"الجمال مصدر الجميل، والعقل جمل، وقوله عز وجل: (ولكم فيها جمال حين تريحون وحين تسرحون) أي: بهاء وحسن"[5].

1- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص12.

2- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص56.

3- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص16.

4- نفسه: ص18.

5- ابن منظور: لسان العرب، مادة (ج م ل) .

وجاء في مقاييس اللغة: "الجيم والميم واللام أصلان: أحدهما تجمع وعظم الخلق، والآخر حسن، فالأوّل قولك: أجملت الشيء وهذه جملة الشيء، وأجملته حصّلته، والأصل الأثر، الجمال وهو ضدّ القبح"[1].

أمّا في اصطلاح العيار، فجاء في باب المثل الأخلاقية عن العرب ما يلي:

"وأمّا ما وجدته في أخلاقها ومدحت بها سواها، وذمّت من كان على ضدّ حالها، فخلال مشهورة كثيرة، منها في الخَلق الجمال والبسطة، ومنها في الخُلق، السّخاء، والشجاعة، والحلم، والحزم، والعزم، والوفاء، والعفاف، والبرّ، والعقل، والأمانة... وأضداد هذه الخلال: البخل، والجبن والطيش، والجهل، والغدر، والاعتزاز، والفشل، والفجور، وقطيعة الرحم، والنّميمة..."[2].

هذه الصّفات استنبطها ابن طباطبا من حذقه للشعر ومعرفته الواسعة به، وبحياة العرب عامّة، إذ يرى أنّ الاتصاف بها مدعاة للمدح، والتجرّد منه مدعاة للهجاء واستعملها كمعيار يعرف به جيّد الشعر من رديئه، خاصّة وأنّ هذه الصفات قد أثنى عليها الدين الإسلامي، أمّا في حالة الهجاء والمدح فمن الضروري معرفة الشاعر لأخبار العرب خاصّة والناس عامّة وأنسابها وتاريخها، فالمدح يوافقه الحسن والجمال أما الهجاء فيقابله القبح والدمامة.

14- حسن-أحسن- استحسن- الحُسن[3]:

قال الراغب الأصفهاني: "الحسن عبارة عن كلّ منهج مرغوب فيه"[4]، وقال ابن فارس: "الحاء والسين والنون أصل واحد، فالحسن ضد القبح، يقال رجل حسن وامرأة حسناء، ويقولون: الحسن جبل وجبل من جبال الرمل... والمحاسن من الإنسان وغيره ضد المساوئ"[5].

أمّا في اصطلاح العيار فقد تكرّرت هذه الكلمة تسعا وخمسين مرة، وهذا يدلّ على ابن طباطبا أسّس عياره على ألفاظ وعبارات يندرج بعضها في باب الحسن والبعض الآخر من القبح،

[1]- ابن فارس: مقاييس اللغة، مادة (جمل).

[2]- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص18.

[3]- نفسه: ص21

[4]- الراغب الأصفهاني: مفردات ألفاظ القرآن، مادة (حسن)، ص235.

[5]- ابن فارس: المقاييس، مادة (حسن).

وما جاء في الباب الأوّل فهو محبوب وما ورد في الباب الثاني فهو ممقوت مطروح حسب قول ابن طباطبا: "وعلّة كلّ حسن مقبول الاعتدال، كما أنّ علّةَ كلّ قبح منفي الاضطرابُ"[1]. وقال في موضع آخر: "فإذا تناول الشاعر المعاني التي قد سبق إليها فأبرزها في أحسن من الكسوة التي عليها لم يعب، بل وجب له فضل لطفه وإحسانه فيه"[2]. وهو تأكيد منه بتطوّر الإبداع، وأنّ الشاعر المحدث قد أخذ معاني مسبوق إليها، وأحسن فيها، وألبسها كسوة، فبرزت في حلّة أفضل ممّا كانت عليه، فكان له فضل السبق في ذلك. وقد مثّل لها بقول أبي نواس الذي أخذه عن الأحوص(من الطويل):

وإن جرتِ الألفاظُ منّا بمدحةٍ لغيرك إنساناً فأنتَ الّذي نعني.

وقول الأحوص كذلك (من الطويل):

مَتَى ما أقُل فِي آخِرِ الدَّهرِ مدحةً فماهي إلا لابن ليلى الُمكرَّم

فعُرف بيت أبي نوّاس ونسي بيت الأحوص؛ لأنّه أصبح أحسن منه سواء من حيث المعنى أو الفكرة[3].

كما جاء كذلك تحت عنوان علّة الشعر الحسن ما يلي: "وعيار الشّعر أن يورد على الفهم الثاقب، فما قبله واصطفاه فهو وافٍ، وما مجّه ونفاه فهو ناقص، والعلّة في قبول الفهم النّاقد للشعر الحسن الذي يرد عليه ونفيه للقبيح منه، واهتزازه لما يقبله وتكرّهه لما ينفيه، إنّ كلّ حاسة من حواس البدن إنّما تتقبّل ما يتّصل بها مما طبعت عليه، فإذا كان وروده عليه ورودا لطيفا باعتدال لا جور فيه، وبموافقة لا مضادة معها"[4]. يبيّن ابن طباطبا في هذا القول، العلاقة بين الذوق الفنّي السليم والفهم الثاقب والذي يقصد به ابن طباطبا المتلقي المتمرس العارف الفَهِم؛ وهذا ما أكّدت عليه الباحثة عايدة عبد الحفيظ محمد قائلة: "فالمقياس الذي يقاس به نجاح النصّ الشعري، الفهم الثاقب؛ أي المتلقي الفاهم الواعي المتمرّس، فإذا تقبّل ذلك المتلقي النصّ وأقبل عليه واستحسنه،

[1]- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص79.

[2]- نفسه: ص79.

[3]- نفسه: ص79.

[4]- نفسه: ص20.

و لم يمل عنه بوجهه كتب له الخلود والانتشار وإذا ملّه وازورّ عنه فهو ناقص منفي فقد لقي حتفه ومات رغم أنفه"[1] .

15- الحال[2]:

الحال: "ما يكون عليه الإنسان من خير أو شرّ، يذكر ويؤنث، والجمع أحوال"[3]، وجاء في اللّسان:" حال الرجل: يحول مثل تحوّل من موضع إلى موضع، وحال الشيء نفسه، وفي الحديث احتالتهم الشياطين أي نقلتهم من حال إلى حال"[4].

أمّا في اصطلاح العيار فجاء ما يلي: "والنّفس تسكن إلى كلّ ما وافق هواها وتقلق مما يخالفها، ولها أحوال تتصرّف بها، فإذا وردت عليها في حالة من حالاتها ما يوافقها اهتزّت له، وحدثت أريحية وطرب"[5].

إنّ تبدّل الأحوال التي تكلّم عنها ابن طباطبا وقصدها في قوله، هي في حقيقة الأمر تغيّرات نفسية مزاجية، ومثّل لها بالحزن تارة والسرور والاهتزاز تارة أخرى، وهي التي تكون عليها النّفس البشرية قبل عملية التلقي وأثناءها وبعدها، وقد أكّد على ذلك في موضع آخر قائلا: "وليست تخلو الأشعار من أن يقتصّ فيها أشياء هي قائمة في النّفوس والعقول، فيحسّن العبارة عنها، وإظهار ما يمكن في الضمائر منها فيبتهج السّامع... من صفات وحكايات ومخاطبات في كلّ فنّ توجبه الحال التي نشأ قول الشّعر من أجلها.

---

[1]- عايدة عبد الحفيظ محمد: المتلقي والنصّ الآخر بين التراث والمعاصرة، جمعية حماة اللغة العربية، الإمارات، ط1، 2002، ص19.

[2]- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص125.

[3]- ابن سيدة: المحكم والمحيط الأعظم، ج4، ص8.

[4]- ابن منظور: لسان العرب، مادة(حال).

[5]- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص125.

16-خطب- الخطاب- المخاطبات[1]:

قال الفيومي في المصباح: "خاطبه: مخاطبة وخطابا وهو الكلام بين متكلّم وسامع ومنه اشتقاق الخطبة... فيقال في الموعظة: خطب القوم وعليهم... خطبة... وهو خطيب القوم إذا كان هو المتكلّم عنهم"[2].

وجاء في المحكم لابن سيدة: "الخطبة عند العرب: الكلام المنثور المسجّع"[3].

أما الخطاب عند روبرت شولز: "هو أي منطوق أو فعل كلامي، يفترض وجود راو ومستمع، وفي نيّة الراوي التأثير على المستمع بطريقة ما"[4]، أمّا في القرآن الكريم فقد وردت هذه المفردة في قوله تعالى: ﴿وَشَدَدْنَا مُلْكَهُۥ وَءَاتَيْنَٰهُ ٱلْحِكْمَةَ وَفَصْلَ ٱلْخِطَابِ﴾ [5].

أما في اصطلاح العيار: فالخطاب يقصد به ابن طباطبا الشعر، وطلب من الشاعر أن "يحضّر لبّه عند كلّ مخاطبة"[6]؛ أي أوجب على الشاعر أن يستعمل عقله ولبّه عند كلّ مخاطبة يقوم بها؛ لأنّ اللبّ يعني خلاصة الشيء ومستقرّ الحكمة والتدبّر في كلّ علم، قال تعالى: ﴿إِنَّ فِي خَلْقِ ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلْأَرْضِ وَٱخْتِلَٰفِ ٱلَّيْلِ وَٱلنَّهَارِ لَءَايَٰتٍ لِّأُو۟لِى ٱلْأَلْبَٰبِ﴾[7]؛ أي أصحاب العقول والنهى.

كما دعّم ابن طباطبا كلامه في موضع آخر قائلا:" فإنّ قدّم بيتا على بيت دخله الخلل كما يدخل الرسائل الخطب إذا نقض تأليفها"[8]، معتبرا بذلك الخطاب جنسا من الأجناس الأدبية، منبّها في ذلك الشاعر إلى ضرورة الاحتراز: "في أشعاره ومفتتح أقواله مما يتطيّر به، أو يستجفى من الكلام والمخاطبات... فيخاطب الملوك بما يستحقونه من جليل المخاطبات، ويتوقى حطّها عن

[1]- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص126.

[2]- الفيومي: المصباح المنير، مادة(خطب).

[3]- ابن سيدة: المحكم والمحيط الأعظم، ج5، ص123.

[4]- روبرت شولز: اللغة والخطاب الأدبي، تر، سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، لبنان، بيروت، ط1، 1993، ص08.

[5]- من الآية 20 من سورة ص.

[6]- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص12.

[7]- من الآية 190 من سورة آل عمران.

[8]- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص126.

مراتبها وأن لا يخلطها بالعامّة، كما يتوقّى أن يرفع العامّة إلى درجة الملوك"[1]؛ أي يجب مراعاة مقامات المخاطبين أثناء الكلام، فلا يصح أن يخاطب العامّة بكلام الملوك ولا الخاصّة بكلام العامّة، فلكل مقام مقال.

17-ذاق- ذوقا- الذوق

جاء في المقاييس: "الذوق اختيار الشيء من جهة تطعم"[2]، كما جاء في لسان العرب لابن منظور: "من ذاق يذوق، ذوقا، والذوق مصدر، ويقال ذاق الشيء ذوقا وذواقا ومذاقا والأمر المستذاق أي: المجرّب المعلوم، يقول تعالى:(فذاقت وبال أمرها) أي خبرت وبال أمرها"[3] .

كما ورد في المعجم الفلسفي ما يلي: "أنّ الذوق السليم نوع من الإدراك الحسّي أو المكتسب للأمور الجميلة أو الواجبة الجمال، أو التي تعتبر أفضل من غيرها"[4]. أمّا جورج سنتانا فقد ربط الذوق باللّذة معتبرا إياه معيارا جماليا حيث قال: "معيار الذوق السليم واحد دائما، هو ما إذا كان الشيء بحقّ مصدرا للّذة، فإذا ولّد الشيء لذّة في نفس الفرد كان معنى ذلك أنّ ذوقه سليم". [5]

أمّا في اصطلاح العيار فمصطلح الذوق ورد في الباب الأوّل من الكتاب واعتبره ابن طباطبا معيارا يقيّم على أساسه الشعر ومن ذاك يصدر حكمه على جودته أو رداءته، ويرى ابن طباطبا أن الشاعر صحيح الطبع والذوق لا يحتاج إلى الاستعانة في نظم الشعر إلى العروض معتبرا إياها أمرا ثانويا، أمّا من اضطرب عليه الذوق فألزمه بتعلم العروض قائلا: "الشّعر -أسعدك الله- كلام منظوم، بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم بما خصّ به من النظم الذي إن عدّل عن جهته مجّته الأسماع، وفسد على الذوق، ومن صحّ طبع وذوقه لم يحتج إلى الاستعانة على نظم الشعر للعروض التي هي ميزانه، ومن اضطرب عليه الذوق لم يستغن عن تصحيحه وتقويمه بمعرفة

---

[1]- ابن طباطبا: عيار الشعر ، ص112، 126.

[2]- أحمد بن فارس: مقاييس اللغة، مادة (ذوق).

[3]- ابن منظور: لسان العرب، مادة (ذوق).

[4]- عبده حلو: معجم المصطلحات الفلسفية، مكتبة لبنان، بيروت، ط1، 1994، ص72.

[5]- جورج سنتانا: الإحساس بالجمال، تر، مصطفى بدوي، مكتبة الأسرة، القاهرة، 2001، ص179.

العروض"[1]؛ وعليه فالذوق موهبة طبيعية تمتزج فيها العواطف بالأحاسيس وقد ربط ابن طباطبا الشعر بالذوق وعدّه استعدادا نفسيا فطريا، يقول جابر عصفور: "ويربط ابن طباطبا الشعر بصحّة الطبع والذوق، وكأنّه يشير إلى أنّ الشعر لا يمكن تعلّمه إذا افتقد المرء مجموعة من الاستعدادات النفسية للنظم"[2]؛ وبذلك فهو يعتبر الذوق ملكة فطرية تعين الشاعر على قول الشعر، كما تفيده في تمييز جيّد الشعر من رديئه.

18-راح – الراحة[3]:

جاء في اللّسان: المَرْوَحُ: الاستراحة من غمّ القلب... والراحة ضدّ التعب، واستراح الرجل من الراحة، والرواح والراحة من الاستراحة، الرّوح: النّفس، قال أبو بكر ابن الأنبا ري: الرّوح والنفس واحد"[4]، وقال الأزهري في تهذيب اللغة: "الأريحي الرجل الواسع الخلق، البسيط إلى المعروف، يرتاح لما طلبت إليه، ويراح قلبه سرورا به... والرياحة: أن يراح الإنسان إلى الشيء ينشط إليه"[5].

أمّا في اصطلاح العيار فجاء ما يلي: "والنّفس تسكن إلى كلّ ما وافق هواها، وتقلق مما يخالفه، ولها أحوال تتصرّف بها، فإذا ورد عليها في حالة من حالاتها ما يوافقها اهتزّت له وحدثت لها أريحية وطرب، فإذا ورد عليها ما يخالفها قلقت واستوحشت"[6]، يتكلّم ابن طباطبا في هذه الفقرة عن الحالة النّفسية المتغيّرة لمتلقي الشعر، فإذا وافقت هواه حدثت له إثارة نفسية فيتفاعل معها ويهتز، ويقبله ويلتذّ به، أمّا إذا ورد على عكس ذلك ينفر منه ولا يتقبّله، والارتياح الذي قصده ابن طباطبا هو شعور نفسي مصدره سماع النّفس ما يسرّها من صدق القول، كسماعهم حكمة أو حكاية أودعها الشعراء شعرهم، فمما يبعد عن النفس القلق والضجر.

---

[1]- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص9.

[2]- جابر عصفور: مفهوم الشعر-دراسات في التراث النقدي- دار الإصلاح، سوريا، (د.ط)، 1978، ص138.

[3]- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص21.

[4]- ابن منظور: لسان العرب، مادة (روح)، ج2، ص455.

[5]- الأزهري محمد بن أحمد: تهذيب اللغة، تح، محمد عوض، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، 2001، ج5، ص143.

[6]- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص21.

19- رغب – الرغبة– الترغيب[1]

"أصل الرغبة: السعة في الشيء، يقال: رغب الشيء اتّسع... والرّغبة الرّغَبُ: السّعة في الإرادة"[2]. قال تعالى: ﴿وَيَدْعُونَنَا رَغَبًا وَرَهَبًا وَكَانُوا لَنَا خَاشِعِينَ﴾[3]، وقوله تعالى: ﴿وَلَوْ أَنَّهُمْ رَضُوا مَا آتَاهُمُ اللَّهُ وَرَسُولُهُ وَقَالُوا حَسْبُنَا اللَّهُ سَيُؤْتِينَا اللَّهُ مِن فَضْلِهِ وَرَسُولُهُ إِنَّا إِلَى اللَّهِ رَاغِبُونَ﴾[4]، ومعناها الرغبة في الإقبال على الله.

أمّا في اصطلاح العيار فجاء ما يلي: "... ومع هذا فإنّ من كان قبلنا في الجاهلية الجهلاء وفي صدر الإسلام، من الشعراء كانوا يؤسّسون أشعارهم في المعاني التي ركّبوها على القصد للصدق فيها مديحا وهجاء، وافتخار ووصفا، وترغيبا وترهيبا، إلاّ ما قد احتمل الكذب في حكم الشعر"[5]، لقد ورد هذا المصطلح أثناء حديث ابن طباطبا على الصدق، إذ جعله ميزة خصّ به القدماء في أشعارهم التي كانوا يؤسّسونها على القصد إلى الصدق في كلّ أغراضهم الشعرية سواء أكانت في غرض المدح أو الهجاء، في الافتخار أو الوصف، في الترغيب أو الترهيب، إلاّ ما قد احتمل الكذب فيه في حكم الشعر من الإغراق في الوصف أو الإفراط في التشبيه، وقد ألحقها ابن طباطبا بحقل المبالغات المقبولة، أمّا الإشارات والتشبيهات البعيدة عن الفهم فهي من الأمور المكروهة المعيبة.

20- رهب– الترهيب– الرهب[6]:

جاء في مقاييس اللغة: "الراء والهاء والياء أصلان أحدهما يدل على خوف، والآخر على دقّة وخفّة، والرّهب: التعبّد، ومن الباب الإرهاب، وهو قرع الإبل من الحوض وذيادها"[7]. وجاء

1- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص15.

2- الراغب الأصفهاني: مصطلحات ألفاظ القرآن، مادة(رغب) .

3- من الآية 90 من سورة الأنبياء.

4- من الآية 59 من سورة التوبة.

5- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص15.

6- نفسه، ص15.

7- ابن فارس: مقاييس اللغة، مادة (رهب)، ج2، ص447.

مصطلح الرهب في القرآن العظيم ليدلّ على الخوف الشّديد في قوله تعالى: ﴿وَمِن قَوْمِ مُوسَىٰٓ أُمَّةٌ يَهْدُونَ بِٱلْحَقِّ وَبِهِۦ يَعْدِلُونَ﴾[1]، وقوله كذلك في سورة الأنفال ﴿وَأَعِدُّواْ لَهُم مَّا ٱسْتَطَعْتُم مِّن قُوَّةٍ وَمِن رِّبَاطِ ٱلْخَيْلِ تُرْهِبُونَ بِهِۦ عَدُوَّ ٱللَّهِ وَعَدُوَّكُمْ﴾[2]، ومعناه الإعداد والاستعداد المادي والمعنوي والغرض منه تخويف العدو وترهيبه، كما ورد هذا المصطلح في سورة البقرة ليدلّ على الرجاء والخوف الشديد من عقاب الله، قال تعالى: ﴿إِنَّهُمْ كَانُواْ يُسَٰرِعُونَ فِى ٱلْخَيْرَٰتِ وَيَدْعُونَنَا رَغَبًا وَرَهَبًا ۖ وَكَانُواْ لَنَا خَٰشِعِينَ﴾[3]، كما دلّ قوله تعالى في موضع آخر على الرهبنة والرهبانية، وهو التقيّد المبالغ فيه، كرفض شهوات الدنيا واعتزال النساء خوفا من الله في قوله تعالى: ﴿وَجَعَلْنَا فِى قُلُوبِ ٱلَّذِينَ ٱتَّبَعُوهُ رَأْفَةً وَرَحْمَةً وَرَهْبَانِيَّةً ٱبْتَدَعُوهَا﴾[4].

أمّا في اصطلاح العيار فجاء ما يلي: "... وفي صدر الإسلام من الشعراء كانوا يؤسسون أشعارهم على القصد للصدق... ترغيبا وترهيبا إلا ما قد احتمل الكذب فيه في حكم الشعر"[5]، يتبيّن من هذا القول أنّ ابن طباطبا يحثّ الشعراء على اتباع الخصال العربية وبناء المدح والهجاء عليها، وأن يؤسّسوا أشعارهم على المعاني الصادقة، لأن قيمة العمل الفنّي عنده آتية من الصدق في التعبير عن أحاسيسهم تعبيرا صادقا من خلال تجربة الشاعر الفنّية؛ "لأنّ له رسالة ذاتية في الحياة وموقفا محدّدا من قضاياها وهمومها... ومن خلال هذا الموقف تبرز شخصيته الفنية وتتحدد معالمها"[6]، وهي شخصية إسلامية متأثرة بالمثل الأخلاقية الرفيعة التي جاء بها ديننا الإسلامي، وفي ذلك وقفة للجاحظ يقول فيها: "وأنفع المدائح للمدائح وأجداها على الممدوح وأبقاها أثرا وأحسنها ذكرا أن يكون المديح صدقا للظاهر من حال الممدوح موافقا وبه لائقا"[7]، يبدو أنّ

[1]- من الآية 154 من سورة الأعراف.

[2]- من الآية 60 من سورة الأنفال.

[3]- من الآية 90 من سورة الأنبياء.

[4]- من الآية 27 من سورة الحديد .

[5]- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص15.

[6]- عطية نايف الغول: ابن طباطبا وكتابه عيار الشعر-دراسة نقدية- الجنان للنشر والتوزيع، عمّان، ط1، 2010، ص359.

[7]- الجاحظ: رسائل الجاحظ، تحقيق وشرح، عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت، ط1، ج1، 1991، ص36.

الحديث عن الصدق أثناء كلام الشاعر عن ممدوحه يكون موافقا للمقام، لأنّ الصدق عامل كبير من عوامل نجاح العمل الإبداعي ومصدر من مصادر التفوق الفني.

21- سحر- السحر:[1]

السّحر يعني في لسان العرب: "صرف الشيء عن حقيقته إلى غيره، فإنّ الساحر لما أرى الباطل في صورة الحقّ، وخيّل الشيء على غير حقيقته، قد سحر عن وجهه أي صرف"[2]، وقال أبو هلال العسكري في الفروق: "والسّحر اسم لما دقّ من الحيلة حتى لا تفطن الطريق"[3]، كما جاء في قوله تعالى: ﴿سَيَقُولُونَ لِلَّهِۚ قُلۡ فَأَنَّىٰ تُسۡحَرُونَ﴾[4]، أي: تصرفون[5]، وجاء في قوله تعالى: ﴿قَالَ بَلۡ أَلۡقُواْۖ فَإِذَا حِبَالُهُمۡ وَعِصِيُّهُمۡ يُخَيَّلُ إِلَيۡهِ مِن سِحۡرِهِمۡ أَنَّهَا تَسۡعَىٰ﴾[6]؛ أي صرف عقول النّاس حتّى تخيّلوا الحبال حيات تسعى، كما قال تعالى أيضا: ﴿قَالَ ٱلۡمَلَأُ مِن قَوۡمِ فِرۡعَوۡنَ إِنَّ هَٰذَا لَسَٰحِرٌ عَلِيمٞ﴾[7].

أمّا علاقة السّحر بالشّعر الراقي في اصطلاح العيار فجاء كما يلي: "تدفع به العظائم وتسلّ به السخائم، وتجلب به العقول، وتسحر به الألباب؛ لما يشتمل عليه من دقيق اللّفظ ولطيف المعنى"[8]

هذا الشّعر الذي تكلم عنه ابن طباطبا هو شعر تأثيره يشبه تأثير السّحر، وهو بلا شكّ قد بلغ درجات عالية من التأثير على المتلقي، حتّى يدفع به إلى تغيير سلوكه: "فسلّ السخائم، وحلل العقد، وسخا الشحيح، وشجّع الجبان، وكان كالخمر في لطيف دبيبه وإلهائه، وهزّه وإثارته"[9].

1- ابن طباطبا: عيار الشّعر، ص22.

2- ابن منظور: لسان العرب، مادة (سحر) .

3- أبو هلال العسكري: الفروق اللغوية، ص144.

4- من الآية 89 من سورة المؤمنون.

5- الفراء: معاني القرآن، ج2، ص241.

6- من الآية 66 من سورة طه.

7- من الآية 109 من سورة الأعراف.

8- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص22.

9- نفسه: ص126.

إنّ هذا الشعر المؤثّر يقترب تماما من نوع الشعر الذي تكلّم عنه أرسطو: "ففهم ابن طباطبا لتأثير الشعر في النفس، يقترب من فهم أرسطو من دور المأساة في النّفس، إذ يرى أنّها تطهّر النّفس عن طريق تخليصها من الأحاسيس والانفعالات الضارة."[1]

22- سكن- السكون:[2]

جاء في لسان العرب لابن منظور: "سكن: هدأ بعد تحرّك... والسكينة: الطمأنينة، والسّكن كلما سكنت إليه واطمأننت به"[3]، أمّا في القرآن الكريم فقد وردت كلمة سكينة في قوله تعالى: ﴿وَمِنْ ءَايَٰتِهِۦٓ أَنْ خَلَقَ لَكُم مِّنْ أَنفُسِكُمْ أَزْوَٰجًا لِّتَسْكُنُوٓا۟ إِلَيْهَا وَجَعَلَ بَيْنَكُم مَّوَدَّةً وَرَحْمَةً ۚ إِنَّ فِى ذَٰلِكَ لَءَايَٰتٍ لِّقَوْمٍ يَتَفَكَّرُونَ﴾[4]؛ أي هاجت نفس الرجل سكن لزوجته ليتخلّص من هذا الهياج، والسكينة طمأنينة في القلب وارتياح في الجوارح، وقال الله تعالى في موضع آخر: ﴿هُوَ ٱلَّذِى جَعَلَ لَكُمُ ٱلَّيْلَ لِتَسْكُنُوا۟ فِيهِ وَٱلنَّهَارَ مُبْصِرًا ۚ إِنَّ فِى ذَٰلِكَ لَءَايَٰتٍ لِّقَوْمٍ يَسْمَعُونَ﴾[5]؛ فالسكينة تعني قلّة الحركة وحتّى انعدامها لبقاء الناس في بيوقم نياما .

أما في اصطلاح العيار فقال ابن طباطبا: "والنّفس تسكن إلى كلّ ما وافق هواها، وتقلق مما يخالفه"[6]، فواجب على الشاعر –حسب تعبير ابن طباطبا- مراعاة حالات النفس المتغيّرة، لأن الشعر له أثر بالغ عليها، فإذا وافق هواها هدأت واطمأنت، وسرّت وبهجت، أما إذا جاء عكس هواها هاجت وقلقت وازورّت عنه.

1- محمود زغلول سلام: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1993، ص143.

2- ابن طباطبا: عيار الشّعر، ص21.

3- ابن منظور: لسان العرب، مادة(سكن) .

4- الآية 21 من سورة الروم.

5- الآية 67 من سورة يونس.

6- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص21.

23- السّمع- السّامع: [1]

جاء في لسان العرب: السّمع يعني "حسّ الأذن"[2]، كما عرّف الجرجاني السّمع قائلا: "قوّة مودعة في العصب المفروش في مقعد الصّماخ تدرك به الأصوات بطريقة الهواء المتكيّف بكيفية الصّوت إلى الصّماخ"[3]، فالسّمع ضدّ الصمم، وهي حاسّة من الحواس التي أودعها الله الإنسان كقوله تعالى: ﴿وَجَعَلْنَا لَهُمْ سَمْعًا وَأَبْصَارًا وَأَفْئِدَةً فَمَا أَغْنَىٰ عَنْهُمْ سَمْعُهُمْ وَلَا أَبْصَارُهُمْ﴾[4]، كما دلّ السمع على الدعاء في قوله تعالى:(إنّك سميع الدعاء)، كما ارتبطت كلمة السمع بالدلالة العقلية، لأنّها مهمة جدا في عملية الإدراك الحسّي والتدبر، والتحصيل المعرفي في قوله تعالى: ﴿وَقَالُوا لَوْ كُنَّا نَسْمَعُ أَوْ نَعْقِلُ مَا كُنَّا فِي أَصْحَابِ السَّعِيرِ﴾[5]؛ وقد فسّر الزمخشري هذه الآية قائلا: "إنّما جمع بين السمع والعقل، لأنّ مدار التّكليف على أدلّة السّمع والعقل"[6].

أمّا في اصطلاح العيار فقد دلّت كلمة السامع على المتلقي في قوله: "فيبتهج السامع لما يرد عليه مما قد عرفه طبعه، وقبله فهمه"[7]، ويقصد ابن طباطبا بمصطلح السامع عامة المتلقين، وربّما من تنظم له القصيدة، محاولا التّأثير فيه وشدّ انتباهه أثناء إنشادها.

كما ربط ابن طباطبا حاسّة السمع بالإدراك العقلي والفهم والتفكير في قوله: "فواجب على صانع الشعر أن يصنعه صنعة متقنة لطيفة مقبولة حسنة، مجتلبة لمحبة السامع له، والناظر بعقله إليه"[8]، كما حذّر ابن طباطبا من مغبّة التقليد الأعمى الذي يؤدّي إلى التكرار الممل الممجوج المطروح في قوله: "فإنّ السّمع إذا ما ورد عليه ما قد ملّه من المعاني المكرّرة، والصّفات المشهورة

---

[1]- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص125، 126.

[2]- ابن منظور: لسان العرب، مادة(سمع)، ج7، ص255.

[3]- الجرجاني: التعريفات، ص161.

[4]- من الآية 26 من سورة الأحقاف.

[5]- من الآية 10 من سورة الملك.

[6]- الزمخشري: كشّاف العلوم، ص1126.

[7]- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص125.

[8]- نفسه: ص126.

التي كثر ورودها عليه، مجّه وثقل عليه"[1]، كما نجد أنّ ابن طباطبا قد جمع بين السّامع والاستماع في قوله: "فاستغنى سامع هذه الأبيات عن استعمال القصّة فيها"[2]. فالسامع حسب قول ابن طباطبا هو المنصت للشعر الذي أنشد أمامه، واستحسنه بذوقه الرفيع، وفهمه لمعانيه البلاغية، فاستغنى بذلك عن سماع القصّة كاملة، لأنّه فهمها من الروابط والدلالات التي دلّت عليها، كقول الأعشى فيما اقتصّه من خبر السموأل حكاه وأجازه، لأنّه كان سهل الكلام، منسوق المعاني؛ واقعة كل كلمة منها موقعها الذي أريدت به، من غير حشو مختلف، ولا خلل شائن في قوله(من البسيط):[3]

كنْ كالسموأل إذ طاف الهمام بـــه — في جحفل، كزهاء اللّيل جـــرّار
بالأبلقِ الفرد مـــن تيمـــاء منزلـــه — حصنٌ حصين وجار غير غـــدّار
إذ سامه خطتي خسف فقـــال لـــه — قل ما تقله، فإني ســـامع حـــار
فقال: غدر وثكـــل أنـــت بينـــهما — فاختر وما فيهـــا حـــظ لمختـــار
فشك غير طويـــل، ثم قـــال هـــل — اقتل أسيرك إني مـــانع جـــاري
إنَّ لـــه خلفـــاً إن كنـــت قاتلـــه — وإن قتلت كريمـــاً غـــير عـــوار
مالاً كثيراً، وعرضاً غير ذي دنـــس — وإخوة مثلـــه ليســـوا بأشـــرار
جروا على أدب مني بـــلا تـــرف — ولا، إذا شمرت حـــرب بأعمـــار
وسوف يخفله عـــن كنـــت قاتلـــه — رب كريم وبـــيض ذات أطهـــار
لا ســـرهن لـــدينا ضـــائع مـــذق — وكاتمات إذا استودعن أســـراري
فقـــال تقدمـــة إذ قـــام يقتلـــه — أشرف سموأل فانظر للدم الجاري
أأقتل ابنك صـــبراً، أو تجـــيء بهـــا — طوعاً، فأنكر هـــذا، أي إنكـــار
فشك أوداجه، والصدر في مضض — عليه، منطوياً كاللـــذع بالنـــار
واختار أدراعـــه ألا يســـب بهـــا — ولم يكـــن عنـــده فيهـــا بختـــار
وقال: لا أشـــتري عـــاراً بمكرمـــة — فاختار مكرمة الدنيا على العـــار
والصبر فيه قـــديم، شـــيمة خلـــق — وزنده في الوفاء ثاقب الـــواري

[1]- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص125.
[2]- نفسه: ص125.
[3]- نفسه: ص48.

وبعد ذلك علّق ابن طباطبا على هذه القصيدة قائلا: "فانظر إلى استواء هذا الكلام وسهولة مخرجه، وتمام معانيه، وصدق الحكاية فيه، ووقوع كلّ كلمة موقعها الذي أريدت له من غير حشد مجتلب ولا خلل شائن، وتأمّل لطف الأعشى فيما حكاه واختصره في قوله: أأقتل ابنك صبرا أو تجيء بها، فأضمر ضمير الهاء في قوله: واختار أدرا عه أن لا يسبّ بها، فتلافى ذلك الخلل بهذا الشّرح، فاستغنى سامع هذه الأبيات عن استماع القصّة فيها، لاشتمالها على الخبر كلّه بأوجز كلام وأبلغ حكاية، وأحسن تأليف، وألطف إيماءة"[1].

24- طبع- الطبع[2]:

جاء في لسان العرب: "الطاء والباء والعين، أصل صحيح، وهو مثل على نهاية ينتهي إليها الشيء حتّى يختم عنها: يقال طبعت على الشيء طابعا، ثم يقال على هذا طبع الإنسان وسجيته"[3]، كما جاء في الفروق اللغوية لأبي هلال العسكري ما يلي: "أنّ الطبيعة ما طبع عليه الإنسان أي خلق"[4]، كما قال جابر عصفور:"الطبع يعني عند القدماء من معاصري ابن طباطبا: ملكة نفسانية أو قوّة لنفس فاعلة... ولذلك يبدو إتقان الأدوات مستحيلا بغير طبع متأصل في النّفس"[5].

أمّا الطبع في الدلالة الاصطلاحية فقد جاء في أغلب الأحيان، أثناء حديث النقّاد عن ثنائية الطبع والصنعة، أمّا ابن طباطبا فقد ذكر مصطلح الطبع مفصولا عن هذه التوأمة حيث ذكره أثناء حديثه عن الأدوات التي يحتاجها الشاعر أثناء نظم أشعاره قائلا: "...حتّى تصير موادا لطبعه ويدرّب لسانه بألفاظها "[6]؛ أي يمكن للشاعر أن يهذّب طبعه لما يرويه ويحفظه من جيّد الشعر ممّن سبقه من فحول الشعراء، وقد دعّم فكرته بما قاله خالد بن عبد الله القيسري: "حفّظني أبي ألف خطبة وقال لي تناساها؛ فلم أرد بعد ذلك شيئا من الكلام إلا سهل علي، فكان حفظه لتلك

1- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص49.

2- نفسه: ص49.

3- ابن منظور: لسان العرب، مادة (طبع) .

4- أبو هلال العسكري: الفروق اللغوية، ص88.

5- جابر أحمد عصفور: مفهوم الشعر –دراسة في التراث النقدي- ص30.

6- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص16.

الخطب رياضة لفهمه، وتهذيبا لطبعه"[1]. ومعناه هنا اكتساب الفضائل واستكمال النقص بالممارسة والحفظ واعتياد الرياضة: لأنّ الحكماء المتكلمين في الفضائل قد اتفقوا على أن الإنسان قد يقدر أن يكتسب بعض الفضائل بالتطبّع وأن يستكمل كثيرا مما نقصه من ذلك بالاعتياد والرياضة ومجاهدة النفس، فينتقل برياضة النفس في ذلك حالا فحالا حتّى يصير الصعب قبل التطبع والارتياض سهلا بعدها[2].

25- الطرب:[3]

قال ابن سيدة في محكمه: "الطرب: خفّة تعتري عند الفرح والحزن... والطرب: مشتق من الحركة[4]، كما جاء في اللسان: "طرّب فلان في غنائه تطريبا: إذا رجّع صوته وزيّنه".[5]

أمّا في اصطلاح العيار فجاء ما يلي: "ومثال ذلك الغناء المطرب الذي يتضاعف له طرب مستمعه"[6]، هذا الطرب يعتري النفس المتلقية للشعر، الذي يوافق هواها، فتخالطها خفّة واهتزاز وتفاعل، حينما تفهم المقصود من هذا الشعر، فتتفاعل معه عن طريق حركات وأصوات تصدر منها، كما ربط في موضع آخر بين الوزن وحسن التأليف واعتدال الأجزاء قائلا: "وللشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه، لما يرد عليه من حسن تركيبه، واعتدال أجزائه، فإذا اجتمع للفهم مع صحّة وزن الشعر صحة وزن المعنى وعذوبة اللفظ، فصفا مسموعه ومعقوله من الكدر، تمّ قبوله واشتماله عليه"[7]، أي أنّ الإيقاع الحسن والموسيقى العذبة يطربان الفهم فيهتز لهذه الأشعار ويتقبلها ويرتاح لها ويأنسها، ومردّ هذا كلّه إلى الصواب المتحقق في النص الشعري الموزون، وما توفّر عليه من حسن التراكيب واعتدال الأجزاء، وباجتماعها جميعا أي (الإيقاع والوزن والقافية) تنتج موسيقى الشعر التي تدفع هذا المتلقي إلى الطرب والابتهاج.

---

[1]- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص16.

[2]- ينظر، حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص169.

[3]- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص21.

[4]- ابن سيدة: المحكم والمحيط الأعظم، ج9، 158ص .

[5]- ابن منظور: لسان العرب، مادة (طرب)

[6]- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص21.

[7]- نفسه، ص21.

26- الطيرة:

جاء في لسان العرب لابن منظور: "تطيّر: تشاءم... والطائر الحظ من الخير والشرّ... لأنّ العرب كان من شأنها عيافة الطّير وزجرها ...فسمّوا الشؤم طيرا وطائرا وطيرة ؛ لتشاؤمهم بها"[1]، أمّا من علماء الشريعة فقال القرطبي رحمه الله: الطيرة: أن يسمع الإنسان قولا، أو يرى أمرا يخاف منه أن لا يحصل له غرضه الذي قصد تحصيله"[2]، أمّا ابن الأثير فقال عن الطيرة ما يلي: "الطيرة بكسر الطاء وفتح الياء وقد تسكن، هي التشاؤم بالشيء"[3]، أمّا في مفتاح دار السعادة لابن القيم الجوزية، فجاء ما يلي:"التطيّر: هو التشاؤم من الشيء المرئي أو المسموع"[4]، أما دليلها من القرآن الكريم، فجاء في قوله عزّ وجلّ في قصّة ثمود وتشاؤمهم من نبيّهم المبعوث إليهم صالح عليه السلامة: **قَالَ تَعَالَىٰ:** ﴿ قَالُواْ ٱطَّيَّرۡنَا بِكَ وَبِمَن مَّعَكَۚ قَالَ طَٰٓئِرُكُمۡ عِندَ ٱللَّهِۖ بَلۡ أَنتُمۡ قَوۡمٞ تُفۡتَنُونَ ﴾[5]، ومعناه ما أصابكم من خير أو من شرّ فهو من عند الله، وقد أجابهم الله عن تطيّرهم هذا في (سورة يسين) قال تعالى: ﴿ قَالُواْ طَٰٓئِرُكُم مَّعَكُمۡ أَئِن ذُكِّرۡتُمۚ بَلۡ أَنتُمۡ قَوۡمٞ مُّسۡرِفُونَ ﴾[6]؛ أي شؤمكم معكم وهو كفركم وعصيانكم.

أمّا في اصطلاح العيار فجاء ما يلي: "ينبغي للشاعر أن يحترز في أشعاره ومفتتح أقواله ممّا يُتطيّر به"[7]، وبذلك فهو يخالف الأصل والقاعدة التي كان يتّبعها الشعراء القدماء، كالوقوف على الأطلال، ووداع الأحبّة ووصف إقفار الديار، وتشتّت الآلاف، ونعي الشباب، وذمّ الزمان، لا سيما في القصائد التي تتضمن المدائح أو التهاني" فإنّ الكلام إذا كان مؤسّسا على هذا المثال تطيّر

---

[1]- ابن منظور: لسان العرب، مادة (طير) .

[2]- الإمام القرطبي: المفهم لما أشكل من تلخيص كتاب مسلم، ج5، ص626.

[3]- ابن الأثير: النهاية في غريب الحديث والأثر، ج3، ص152.

[4]- ابن القيم الجوزية: مفتاح دار السعادة، تح، عبد الرحمن بن حسن بن قائد، ج3، 2013، ص311.

[5]- من الآية 47 من سورة النمل.

[6]- من الآية 19 من سورة يسن.

[7]- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص126.

منه سامعه"[1]، ومثّل لذلك بعدّة أمثلة سنورد منها قول (أرطأة بن سهية)(من الوافر) حينما دخل على عبد الملك بن مروان فقال له: ما بقي من شعرك؟ فقال: ما أطرب ولا أحزن يا أمير المؤمنين، وإنّما يقال الشعر لأحدهما، ولكنّي قد قلت:

رأيتُ الدّهر يأكل كلّ حيٍّ — كأكل الأرض ساقطة الحديد
وما تبغي المنيّة حين تغدو — سوى نفس ابن آدم من مزيد
وأحسب أنّها ستكرّ يوما — توفي نذرها بأبي الوليد

فقال له عبد الملك: ما تقول- ثكلتك أمّك-؟ فقال: أنا أبو الوليد أمير المؤمنين، وكان عبد الملك يكنّى أبا الوليد أيضا، فلم يزل يعرف كراهة شعره في وجه عبد الملك إلى أن مات .

27- عذب- العذوبة[2]:

قال ابن فارس: "العين والذال والباء أصل صحيح، لكنّ كلماته لا تكاد تنقاس، ولا يمكن جمعها إلى شيء واحد... فمن الباب: عذُب الماء يعذب عذوبة، فهو عذب طيب"[3]، كما جاء في اللسان: "العذب من الشراب والطعام: كلّ مستساغ، والعذب الماء الطيب، واستعذبوا: استقوا وشربوا ماء عذبا، واستعذب لأهله: طلب لهم ماء عذبا، والأعذب الطعام والنكاح، وقيل الخمر والريق"[4]، أما في محكم تنزيله قال تعالى: ﴿هَٰذَا عَذْبٌ فُرَاتٌ وَهَٰذَا مِلْحٌ أُجَاجٌ﴾[5]؛ ومعناه الماء العذب الطيب البارد، وشديد العذوبة.

أما في اصطلاح العيار فجاء ما يلي:

"وللشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه، ويرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه، فإذا اجتمع للفهم مع صحّة وزن الشعر، صحة المعنى وعذوبة اللفظ، فصفا مسموعه

1- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص127.

2- نفسه: ص21.

3- أحمد بن فارس: مقاييس اللغة، مادة (عذب).

4- ابن منظور: لسان العرب، مادة (عذب).

5- من الآية 53 من سورة الفرقان.

ومعقوله من الكدر"[1]؛ جاء مصطلح العذوبة في هذه الفقرة ملتصقا باللفظ وكأنّه نعت لتلك الألفاظ الحسنة المستعذبة التي لا بدّ للشاعر أن يستعملها في شعره، "والألفاظ المستعذبة المتوسطة في الاستعمال أحسن ما يستعمل في الشعر لمناسبتها الأسماع والنفوس، وحسن موقعها منها"[2]؛ لأنّ العرب كانت تمجّ الألفاظ الغريبة عن الأسماع والتي ألفتها النفوس وتؤدي معانٍ واضحة لدى المتلقي.

28- عقل- العقل[3]:

قال ابن فارس: "العين والقاف واللام أصل واحد منقاد مطّرد يدلّ عظمه على حبسه في الشيء أو ما يقارب الحبسة"[4]؛ والعقل في هذا القول ضدّ الجهل، وجاء في اللسان: "عقل الشيء يعقله عقلا: فهمه"[5]؛ والعقل هنا جاء بمعنى إدراك الشيء وفهمه .

أما في الفروق في اللغة للعسكري فجاء ما يلي:"العقل جوهر مجرّد عن المادة، وهو الذي يدرك المعاني الكلّية والحقائق المعنوية، مشتق من عقل البعير عقلا: أي شدّه، سمّي به لأنّه يمنع صاحبه عن ارتكاب ما لات ينبغي مثل العقال، وسمّي العقل نفسا؛ باعتبار تعلّقه بالبدن وهي النفس الناطقة"[6]، كما ورد الأصل (عقل) في القرآن الكريم في قوله تعالى: ﴿أَفَتَطْمَعُونَ أَن يُؤْمِنُوا لَكُمْ وَقَدْ كَانَ فَرِيقٌ مِّنْهُمْ يَسْمَعُونَ كَلَامَ اللَّهِ ثُمَّ يُحَرِّفُونَهُ مِن بَعْدِ مَا عَقَلُوهُ وَهُمْ يَعْلَمُونَ﴾"[7]، أي أنّهم فهموا كلام الله وأدركوه ولكنّهم حرّفوه عن أصله. كما جاء في قوله تعالى أيضا: ﴿أَتَأْمُرُونَ النَّاسَ بِالْبِرِّ وَتَنسَوْنَ أَنفُسَكُمْ وَأَنتُمْ تَتْلُونَ الْكِتَابَ أَفَلَا تَعْقِلُونَ﴾[8]

---

[1]- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص27.

[2]- حازم القرطاجني: المنهاج، ص184، 185.

[3]- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص10.

[4]- ابن فارس: مقاييس اللغة، مادة (عقل)، ج4، ص68.

[5]- ابن منظور: لسان العرب، مادة (عَقَل .

[6]- أبو هلال العسكري: الفروق اللغوية، ص520.

[7]- من الآية 75 من سورة البقرة .

[8]- من الآية 44 من سورة البقرة .

كما جاء في قوله كذلك: ﴿وَتِلْكَ ٱلْأَمْثَٰلُ نَضْرِبُهَا لِلنَّاسِ ۖ وَمَا يَعْقِلُهَآ إِلَّا ٱلْعَٰلِمُونَ﴾[1]، وكلّ هذه الآيات دلّت على الإدراك والفهم والتدبر والتي مصدرها العقل.

أمّا في اصطلاح العيار "وجماع هذه الأدوات، كمال العقل التي تتميّز به الأضداد"[2]، إنّ تحكيم العقل جعله أعلى آلية من آليات تقبّل الحواس لتذوّق الفنّ وإدراك معانيه، كما عدّه ركيزة أساسية ومعيارا نقديا يميّز به جيّد الشعر من رديئه؛ فالعقل يعني جماع كلّ الأدوات، كما اعتبر سعيد أحمد جمعة "العقل والفهم والذوق بمعنى واحد، بل لو أنّك أضفت إليها الصّدق لم تكن بعيدا"[3].

29 –الغثاثة[4]:

جاء في لسان العرب لابن منظور: "الغثّ: الرديء من كلّ شيء... وأغثّ حديث القوم وغثّ: فسد، وكلام غثّ: لا معنى له"[5].

أمّا في اصطلاح العيار فجاء ما يلي:

"يقول ابن طباطبا في تعليقه على أحد الأبيات: "فقوله في البيت الأوّل (واعلم له بالغيب) كلم غثّ، وله رديئة الموقع، بشعة المسمع"[6]، هذه الأبيات المستكرهة النسج القبيحة العبارة، الغائبة المعنى، البعيدة المنال، يجب الاحتراز منها.

وعلّق ابن طباطبا على بيت للفرزدق(من الطويل):

وما مثلــه في النّـــاس إلاّ مملّكـــا أبو أمّـــه حـــيّ أبـــوه يقاربـــه

فقال: "هذا هو الكلام الغثّ المستكره الغلق"[7]، وقد علّق جلال الدين القزويني على هذا البيت قائلا: "(وما مثله) يعني: إبراهيم الممدوح*، (في الناس حيّ يقاربه) أي: أحد يشبهه في

---

[1]– من الآية 43 من سورة العنكبوت.

[2]– ابن طباطبا: عيار الشعر، ص10.

[3]– سعيد أحمد جمعة: الفكر البلاغي والنقدي في كتاب عيار الشعر، ص76.

[4]– ابن طباطبا: عيار الشعر، ص45.

[5]– ابن منظور: لسان العرب، مادة(غثث) .

[6]– ابن طباطبا: عيار الشعر، ص45.

[7]– نفسه: ص47.

*– إبراهيم الممدوح هو: إبراهيم بن هشام بن إسماعيل المخزومي، خال هشام بن عبد الملك بن مروان.

الفضائل، (إلاّ مملّكا) يعني هشاما (أبو أمّه) أي أبو أمّ هشام أبو الممدوح، فالضمير في أمّه للملك وفي (أبوه) للمدوح، ففصل بين (أبو أمّه) وهو مبتدأ و(أبوه) وهو خبر بـ(حيّ) وهو أجنبي، وكذا فصل بين (حي) و(يقاربه) وهو نعت (حيّ) بـ(أبوه) وهو أجنبي وقدّم المستثنى منه فهو كما تراه في غاية التعقيد"[1].

30- الغمّ[2]:

يقول ابن فارس: "الغين والميم أصل صحيح يدلّ على تغطية وإطباق... وغمّه الأمر يغمّه غمّا؛ وهو شيء يغشى القلب"[3]، كما جاء في لسان العرب: "الغمامة: الشجاعة... والغمّة مجازها: ظلمة وضيق وهمّ "[4].

وورد مصطلح (غمم) في القرآن الكريم، في عدّة مواضع ودلّت كلّها على الخوف وشدّة الحزن منها قوله تعالى: ﴿فَنَجَّيْنَٰكَ مِنَ ٱلْغَمِّ وَفَتَنَّٰكَ فُتُونًا﴾[5]؛ والكلام موجّه إلى سيّدنا موسى عليه السلام، عندما هرب خائفا مذعورا من أصحاب القبطي، كما أصاب الغمّ سيدّنا يونس عليه السلام عندما خرج عن قومه غاضبا، فالتقمه الحوت، وبقي يستغفر ربّه نادما، قال تعالى: ﴿وَذَا ٱلنُّونِ إِذ ذَّهَبَ مُغَٰضِبًا فَظَنَّ أَن لَّن نَّقْدِرَ عَلَيْهِ فَنَادَىٰ فِى ٱلظُّلُمَٰتِ أَن لَّآ إِلَٰهَ إِلَّآ أَنتَ سُبْحَٰنَكَ إِنِّى كُنتُ مِنَ ٱلظَّٰلِمِينَ ﴿٨٧﴾ فَٱسْتَجَبْنَا لَهُۥ وَنَجَّيْنَٰهُ مِنَ ٱلْغَمِّ وَكَذَٰلِكَ نُۨجِى ٱلْمُؤْمِنِينَ ﴿٨٨﴾﴾[6]، وقد فسّر الطبري حالة يونس عليه السلام النفسية قائلا: "فقد قالها نادما معترفا بظلمه لنفسه وهو الآن من التائبين ابن طباطبا: عيار الشعر النادمين"[7]

---

[1]- جلال الدين القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، دار إحياء العلوم، بيروت، ط4، 1998، ص10.

[2]- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص71.

[3]- ابن فارس: مقاييس اللغة، مادة (غمم) .

[4]- ابن منظور: لسان العرب، مادّة (غمم) .

[5]- من الآية 40 من سورة طه.

[6]- الآيتان 87، 88 من سورة الأنبياء .

[7]- الطبري: تفسير الطبري جامع البيان عن تأويل آي القرآن، ج16، تح: عبد الله بن عبد المحسن التركي، دار هجر للطباعة والنشر والإعلان، ط1، القاهرة، 2001، ص378.

كما دلّ الغمّ على حالة الحزن الشديد، ويمكن علاجه بالراحة والنوم في قوله تعالى: ﴿ثُمَّ أَنزَلَ عَلَيْكُم مِّنۢ بَعْدِ ٱلْغَمِّ أَمَنَةً نُّعَاسًا يَغْشَىٰ طَآئِفَةً مِّنكُمْ﴾[1]

أمّا في اصطلاح العيار فجاء ما يلي: "ومن الأشعار الغثّة الألفاظ، الباردة المعاني، المتكلّفة النّسج، القلقة القوافي، قول الأعشى(من البسيط) :

بانت سعاد وأمْسَى حبلها انقطعا　　　واحتلت الغمر فالجدين فالفرعا[2]

فمثل هذا الشعر وما شاكله يصدئ الفهم ويورّث الغمّ، هذا الانفعال النفسي الممزوج بالخوف والحزن الشديد من الشاعر يجعل من النفس المتلقية... وعد تقبله .

31- الفأل[3]:

قال الأزهري في تهذيب اللغة:" الفأل ضد الطيرة... فالطيرة فيما يتشاءم به، والفأل: فيما يستحب"[4] .

أمّا في اصطلاح العيار فجاء ما يلي أثناء تعليق ابن طباطبا على قول الشاعر(من الطويل) :

سآلف فقدان الّذي قــد فقدتــهُ　　　كإلفك وجدان الذي أنت واجِدُ

فانظر إليه كيف لطف في إضافة ذكر المفقود الذي يتطير منه إلى نفسه، وما يتفاءل إليه من الوجدان إلى المخاطب[5].

إذا نظرنا إلى البيت وجدناه يحتوي على محسّن بديعي وهو المقابلة، حيث قابل ابن طباطبا بين المعنى الشعري في صدر البيت الذي يمثّل ما يتطيّر به الشاعر وبما يتفاءل به المتلقي وهو الوجد والفأل من منطلق التأثير في المتلقي ودفعه إلى التفاؤل والاطمئنان تجاه كلّ الأمور .

---

[1]- من الآية 154 من سورة آل عمران.

[2]- الأعشى ميمون بن قيس: ديوان الأعشى، تح، محمد حسين، (د، ط)، (د، ت)، ص79

[3]- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص23.

[4]- الأزهري: تهذيب اللغة، ج15، ص271.

[5]- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص23.

32- الاستفزاز[1]:

قال ابن منظور: "استفزّه: ختله حتى ألقاه في مَهلكة"[2].

أما في القرآن الكريم، فقال تعالى: ﴿وَإِن كَادُواْ لَيَسۡتَفِزُّونَكَ مِنَ ٱلۡأَرۡضِ لِيُخۡرِجُوكَ مِنۡهَاۖ وَإِذٗا لَّا يَلۡبَثُونَ خِلَٰفَكَ إِلَّا قَلِيلٗا﴾[3].

أما في اصطلاح العيار فجاء ما يلي:

"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 توسّط العبارة عنه، والتعريض الخفي الذي يكون بخفائه أبلغ في معناه من التصريح الظاهر الذي لا سُتر دونه"[4].

إنّ الشاعر الحصيف المبرز الثاقب الفهم هو من يحسن افتتاح قصائده، وذلك بذكر الشيء الذي يعلمه السامع ليدخل المسرّة إلى نفسه، قبل ذكر الغرض المراد، فالنفس البشرية جُبلت على التعجيل بما تعرف:"لأن حسن الافتتاح داعية الانشراح ومطية النجاح"[5]، وما دام الابتداء دليل البيان والوضوح، فمثّل له ابن طباطبا بقول النابغة(منالطويل):

إذا ما غزوا بالجيش حلّق فوقهم عصائب طير تهتـدي بعصـائب

فقدّم في هذا البيت معنى ما تُحلّق الطير من أجله، ثمّ أوضحه بقوله:[6]

يصاحبنهم حتى يغـرن مغـارهم من الضاريات بالدماء الـذوارب

تراهنّ خلف القوم زُورا كأنّهـا جلوس شيوخ في مسوك الأرانب

جوانح قـد أيقـنّ أنّ قبيـله إذا ما التقى الجمعان أوّل غالب

لهنّ عليهم عـادة قـد عرفنـها إذا عرّضوا الخطيّ فوق الكواثب

---

[1]- ابن طباطبا:عيار الشعر، ص23.

[2]- ابن منظور: لسان العرب، مادة (فزز).

[3]- من الآية 76 من سورة الإسراء.

[4]- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص23

[5]- ابن رشيق القيراواني: العمدة، ج1، ص217.

[6]- ابن طباطبا، عيار الشعر، ص33.

وهذا ابتداء مستفزّ مهيّج يجعل السامع يحس بما ينقاد إليه قبل أن يمسك بالمعنى الحقيقي، فيبقى يبحث وينقّب عنه حتّى تتضح له هذه المعاني الخفية وإذا وصل إليها انتابه شعور واهتزاز يسري في عروقه فيطرب لذلك .

33- سحر- السّحر[1]:

السّحر يعني "صرف الشيء عن حقيقته إلى غيره، فكأنّ الساحر لما أرى الباطل في صورة الحقّ وخيّل الشيء على غير حقيقته، قد سحر عن وجهه أي صرف"[2]، كما جاء في الفروق للعسكري: "السّحر اسم لما دقّ من الحيلة حتّى لا تفطن الطريق"[3]، وقال تعالى: ﴿سَيَقُولُونَ لِلَّهِۚ قُلْ فَأَنَّىٰ تُسْحَرُونَ﴾[4]؛ أي تصرفون[5].وقال تعالى أيضا: ﴿قَالَ بَلْ أَلْقُواْۖ فَإِذَا حِبَالُهُمْ وَعِصِيُّهُمْ يُخَيَّلُ إِلَيْهِ مِن سِحْرِهِمْ أَنَّهَا تَسْعَىٰ﴾[6].

أمّا في اصطلاح العيار فجاء ما يلي:

"... تدفع به العظائم، وتسلّ به السخائم، وتخلب به العقول، وتسحر به الألباب؛ لما يشتمل عليه من دقيق اللفظ ولطيف المعنى"[7].

إنّ هذا النوع من الشعر الذي تكلم عنه ابن طباطبا هو الشعر المجوّد الراقي الذي شبّهه بالسحر حينما يقع على المسحور فيحجب عليه الرؤيا الصحيحة، كذلك الشعر الدقيق اللفظ التام البيان، المعتدل الوزن، فإنّ وقعه يكون أشدّ من السحر، لأنّ السّحر يقع على النفس المسحورة فقط، أما الشعر فإنّه يتعدى هذه الذات ليقع على كثير من المتلقين .

1- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص22، 125، 126.
2- ابن منظور: لسان العرب، مادة(سحر) .
3- أبو هلال العسكري: الفروق في اللغة، ص144.
4- من الآية 89 من سورة المؤمنون.
5- الفرّاء: معاني القرآن، ج2، ص241.
6- من الآية 66 من سورة طه.
7- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص125، 126.

كما شبّه في موضع آخر عمل الشعر كعمل الخمر في الإنسان، في مقدرته العالية على التأثير، وهذه ميزة يختص بها شاعر دون آخر، " فإذا ورد عليك الشعر اللطيف المعنى الحلو اللّفظ التام البيان، المعتدل الوزن، مازج الروح ولاءم الفهم، وكان أنفذ من نفث السّحر، وأخفّ دبيبا من الرقى، وأشد إطرابا من الغناء، فسلّ السخائم وحلل العقد وسخّى الشحيح وشجّع الجبان..."[1]؛ يتكلّم ابن طباطبا في هذا القول عن أثر الشّعر في النّفس المتلقية وعن كيفية تغيير حالها من حالة إلى أخرى، فيصبح الشحيح كريما، والجبان شجاعا، وهو يتّفق تماما بما ذهب إليه أرسطو عن فكرة التطهير حسب قول الباحث محمد زغلول سلام: "إنّ فهم ابن طباطبا لتأثير الشعر في النفس، يقترب من فهم أرسطو بدور المأساة في النّفس؛ إذ يرى أنّها تطهّر النّفس عن طريق تخليصها من الأحاسيس والانفعالات الضارّة"[2].

34- سكن- السكون[3]:

جاء في لسان العرب لابن منظور: سكن، هدأ بعد تحرّك... والسكينة الطمأنينة، والسّكن كلما سكنت إليه واطمأننت به"[4]، أمّا في القرآن الكريم فقد وردت كلمة سكينة في قوله تعالى: ﴿وَمِنْ ءَايَٰتِهِۦٓ أَنْ خَلَقَ لَكُم مِّنْ أَنفُسِكُمْ أَزْوَٰجًا لِّتَسْكُنُوٓا۟ إِلَيْهَا وَجَعَلَ بَيْنَكُم مَّوَدَّةً وَرَحْمَةً ۚ إِنَّ فِى ذَٰلِكَ لَءَايَٰتٍ لِّقَوْمٍ يَتَفَكَّرُونَ﴾[5]؛ أي إذا هاجت نفس الرجل سكن إلى زوجه ليتخلّص من هذا الهياج، والسكينة بمعناها النفسي طمأنينة في القلب وسكون في الجوارح، كما وردت هذه الكلمة في موضع آخر في قوله تعالى: ﴿هُوَ ٱلَّذِى جَعَلَ لَكُمُ ٱلَّيْلَ لِتَسْكُنُوا۟ فِيهِ وَٱلنَّهَارَ مُبْصِرًا ۚ إِنَّ فِى ذَٰلِكَ لَءَايَٰتٍ لِّقَوْمٍ يَسْمَعُونَ﴾[6]؛ أي أن الله سبحانه وتعالى جعل النهار للسعي فتكثر فيه الحركة، والسكينة في الليل لبقاء الناس في بيوقم نياما

[1]- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص22 .

[2]- محمود زغلول سلام: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1993، ص141.

[3]- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص21.

[4]- ابن منظور: لسان العرب، ج1، مادة (سكن).

[5]- الآية 21 من سورة الروم.

[6]- الآية 67 من سورة يونس .

أ مّا في اصطلاح العيار فجاء ما يلي:

"النّفس تسكن إلى كلّ ما وافق هواها، وتقلق مما يخالفها"[1]؛ أي تسكن نفس المتلقي وتطمئنّ إذا ورد عليها من الأشعار ما وافق هواها وترتاح بها وتأنس، وتبعث فيها مسرة وبهجة، أمّا إذا جاءت الأشعار على عكس ذلك هاجت النفس وقلقت وربما تعرض صاحبها إلى وابل من السبّ والشتائم.

35- فهم- الفهم الثاقب[2]:

عرّف العسكري الفهم قائلا: العلم بمعاني الكلام عند سماعه، واستعمل الفهم في الإشارة ؛ لأنذ الإشارة تجري مجرى الكلام في الأدلة على المعنى"[3]، كما جاء في اللسان: "الفهم يعني معرفة الشيء بالقلب؛ وفهمت الشيء عقلته وعرفته"[4]، أمّا موسوعة علم النفس فعرّفت الفهم "بأنّه عملية عقلية أكبر من مجرد التعرف على شيء، أو تحصيل معلومات، بل إنه يعني التمثيل والاستيعاب للتفاصيل، وبالمقدار الذي يجعل الفرد قادرا على المعالجة الخارجية والإسهام حيث يتطلب الأمر ذلك"[5] أمّا في القرآن الكريم، قال تعالى:﴿فَفَهَّمْنَاهَا سُلَيْمَانَ ۚ وَكُلًّا آتَيْنَا حُكْمًا وَعِلْمًا ۚ وَسَخَّرْنَا مَعَ دَاوُودَ الْجِبَالَ يُسَبِّحْنَ وَالطَّيْرَ ۚ وَكُنَّا فَاعِلِينَ ﴿٧٩﴾﴾[6].

إن هذه التعاريف تكاد تجمع على عملية الفهم بأنّها عملية عقلية تعني الاستيعاب الجيد لكل التفاصيل المتعلقة بكل قضية من القضايا، وقد خصّ الله تعالى في القرآن الكريم قصّة الرجلين* اللذين احتكما إلى سيدنا سليمان، والذي كان حكمه فيها سديدا مما يدل على التمكن وقوة

[1]- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص21.

[2]- نفسه: ص9.

[3]- أبو هلال العسكري: الفروق اللغوية، ص101.

[4]- ابن منظور: لسان العرب، مادة(فهم) .

[5]- طه فرج عبد القادر: موسوعة علم النفس والتحليل النفسي، دار سعاد الصباح، الكويت، ط1، 1993، ص60.

[6]- من الآية 79 من سورة الأنبياء .

*- قصة صاحب الغنم مع صاحب الزرع.

الفهم لهذه القضية، فحكم بما يرضي ربّه، ويرضي الطرفين، وهذا دليل على فهمه وتدبّر الأمور والحكمة التي أودعها الله إياه .

أمّا في اصطلاح العيار فجاء ما يلي:

"فهمت –حاطك الله ما سألت– أن أصفه لك من الشعر، والسبب الذي يتوصل به إلى نظمه، وتقريب ذلك إلى فهمك، والتأني لتيسير ما عسر منه عليك، وأنا مبيِّن ما سألت عنه، وفاتح ما يستغلق عليك منه، إن شاء الله تعالى"[1]، وهو في حقيقة الأمر جواب لسؤال موجّه إليه من طرف سائل مجهول لم يفصح عنه في العيار، وقد عنى ابن طباطبا بالفهم، الإدراك العميق لعلم الشعر وما يتوصل به إليه، وربما ذهب أبعد من ذلك إلى استنباط القوانين والقواعد التي تحكم نظم الشعر، ولم يترك الأمر لإصدار حكمه لمن هبّ ودبّ، لأن الشعر هو علم القوم ومستودع أسرارهم .

قال ابن طباطبا في موضع آخر "فإذا كان الكلام الوارد على الفهم منظوما مصفى من كدر العي مقوّما من أود الخطأ...فقبله الفهم وارتاح له وأنس به"[2]، هذه الفقرة عبارة وأسس وقواعد يجب أن تتوفر في القصيدة، والتي بواسطتها يتم إصدار الحكم الذي هو في يد المتلقي العالم بقوانين الشعر وهي:

- أن يكون النص الشعري مصفى من الكدر والعيّ، مستقيما سالما من الخطأ واللحن.

- إنّ الغاية من النص الشعري مخاطبة الفهم، ووسيلته في ذلك الحسن والجمال" وعلّة كل حسن مقبول الاعتدال، كما أن علّة كل قبيح الاضطراب"[3]، إنّ عيار الشعر عند ابن طباطبا ليس بيد شاعر بل عياره من اختصاص المتلقي (الفهم الثاقب) ن فما وافق هواه فهو من الشعر، وما نفاه فهو قبيح رديء "فعيار الشعر أن يورد على الفهم الثاقب فما قبله اصطفاه فهو واف وما مجّه ونفاه فهو ناقص"[4].

---

[1]- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص9.

[2]- نفسه: ص11.

[3]- نفسه: ص20.

[4]- نفسه: ص20.

وكخلاصة لما سبق أقول: إنّ مصطلح الفهم له أهمية بالغة في عيار ابن طباطبا، ولولا ذلك لما تكرّر ورود المصطلح اثني عشرة مرّة، وهو ما يبرّر النظرة العقلية الخالصة للشعر من لدن ابن طباطبا، فعياره عيار ثقافي عقلي قد خصّ به الفئة العارفة بمواطن القبح والجمال في

36- قبح- القبيح[1]:

جاء في المقاييس "القاف والباء والحاء كلمة واحدة تدل على اختلاف الحسن، وهو القبح: يقال: قبّحه الله، وهذا مقبوح وقبيح، وزعم ناس أنّ المعنى في قبحه نحاه وأبعده"[2]، أما في اللسان فجاء ما يلي: "القبح ضد الحسن، يكون في الصورة والفعل، قال الأزهري هو نقيض الحسن، عام في كل شيء... واستقبحه رآه قبيحا، والاستقباح ضد الاستحسان، والمقابح: ما يستقبح من الأخلاق، والممادح، ما يستحسن منها"[3]، أما دليلها من القرآن العظيم، فقال تعالى: ﴿وَأَتْبَعْنَاهُمْ فِي هَٰذِهِ الدُّنْيَا لَعْنَةً ۖ وَيَوْمَ الْقِيَامَةِ هُم مِّنَ الْمَقْبُوحِينَ ﴾.[4]

ويقصد بهم الله سبحانه وتعالى المبعدين المشوهين الخلقة .

أما في اصطلاح العيار:

"وللمعاني ألفاظ تشاكلها، فتحسن فيها وتقبح في غيرها، فهي لها كالمعرض للجارية الحسناء التي تزداد حسنا في بعض المعارض دون بعض، وكم من معنى حسن قد شين بمعرضه الذي ابرز فيه، وكم معرض حسن قد ابتذل على معنى قبيح ألبسه"[5]؛ إنّ الألفاظ حسب تعبير ابن طباطبا هي قوالب للمعاني، فإذا كانت هذه الألفاظ مناسبة لمعانيها أدت وظيفتها الجمالية، وهي أساس كل فن من الفنون، وإذا كانت غير مناسبة ظهر قبحها وصارت ممجوجة مطروحة، وقد شبّه ابن طباطبا علاقة الألفاظ بالمعاني كعلاقة الجارية وهي ترتدي ثيابها على قصبة المعارض، فتحسن في بعضها وتقبح في أخرى، والشاعر إذا أراد قول الشعر يحسن به اختيار المعنى ؛ لأنّ

[1]- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص14، 44، 126، 129....

[2]- ابن فارس: مقاييس اللغة، مادة (قبح) .

[3]- ابن منظور: لسان العرب، مادة (قبح).

[4]- من الآية 42 من سورة القصص.

[5]- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص14.

المعاني سابقة للألفاظ، وكأنّ للمعاني والألفاظ بيئة تعيش فيها، حسب قول ابن رشيق: "إن للشعراء ألفاظا معروفة، وأمثلة مألوفة، لا ينبغي للشاعر أن يحدوها، ولا أن يستعمل غيرها، كما أنّ الكتّاب اصطلحوا على ألفاظ بعينها يسمونها: الكتابية لا يتجاوزونها على سواها"[1].

37- القبول:

جاء في لسان العرب لابن منظور "والاستقبال: ضد الاستدبار، استقبل الشيء وقابله: حاذاه بوجهه"[2] .

أمّا في اصطلاح العيار فقال ابن طباطبا:

"فإذا اجتمع للفهم مع صحة وزن الشعر صحة المعنى، وعذوبة اللفظ فصفا مسموعه ومعقوله من الكدر، تم قبوله له"[3]، والقبول عند ابن طباطبا معناه: تقبّل الأعمال الإبداعية والإقبال عليها، والتفاعل معها بكل سرور.

قال ابن طباطبا في باب محنة الشعراء: " والمحنة على شعراء زماننا في أشعارهم أشد منها على من كان قبلهم لأنهم سبقوا إلى كل معنى بديع ولفظ فصيح، وحيلة لطيفة، وخلاّبة ساحرة، فإذا أتوا بما يقصر عن معاني أولئك، ولا يربى عليها لم يتلقّ بالقبول وكان كالمطروح المملول"[4].

إنّ كلام ابن طباطبا عن محنة شعراء زمانه هو كلام نابع من شاعر ناقد أحسّ بهذه المحنة كما أحس بها غيره من الشعراء، فأراد أن يلتمس لهم بعض الحلول، وقد صارت فيما بعد قوانين سار عليها الشعراء، خاصّة فيما يتعلّق بمراحل بناء القصيدة، وطالبهم في ذلك بتجويد أشعارهم والبحث عن معاني جديدة أو تحوير المعاني التي سبقوا إليها وإظهارها في حلّة جديدة حتى لا يعرفها الحذّاق بعلم الشعر، فأجاز لهم الأخذ من السابقين، ولكنّه أخذ مطعّم بالذكاء والفطنة والعقلانية، وحثّهم على "توظيف خاصّية ذهنية هي خاصية الذكاء عند تناول المعاني اللطيفة المطروقة، فهي القادرة على إخفاء الفنّ لهذه المعاني، ومن ثمة يمكن نسبتها إليه دون اتهام أو

---

[1]- ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، ص40.

[2]- ابن منظور: لسان العرب، مادة (قبل) .

[3]- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص21.

[4]- نفسه: ص15.

اعتراض"[1]، كما رسم لهم وبيّن طريقة الإخفاء هذه، وهي: "إستراتيجية للشاعر المحدث، يعمد من خلالها إلى التعمية والتضليل على المعاني المسروقة التي ألجأه إليها ذهاب القدماء بكل فضيلة"[2]

38- القلق[3]:

"القلق: الانزعاج... وأقلق الشيء من مكانه وقلقه: حرّكه، والقلق هو الاضطراب"[4]، أمّا القلق بمفهومه النفسي فهو: "حالة توتّر شامل ومستمرّ نتيجة توقّع تهديد خطر فعلي أو رمزي قد يحدث"[5] .

أمّا في اصطلاح العيار فجاء ما يلي:

"والنفس تسكن إلى كلّ ما وافق هواها، وتقلق مما يخالفه، ولها أحوال تتصرّف بها... فإذا ورد عليها ما يخالفها قلقت واستوحشت"[6]؛ والقلق عند ابن طباطبا ضد الأمان والطمأنينة والسكون؛ وهو عبارة عن حالة نفسية تصاحب وقوع الشعر على النفس المتلقية للشعر، فإن وجد المتلقي ما يتوافق مع فكره، وأُعجب بما حملته ألفاظ القصيدة من معان راقية، وتأثر بموسيقاها اطمأنت نفسه وارتاحت، ويبدو أن المتلقي هنا يوجّه الشاعر إلى تجويد شعره ودفع القلق والانزعاج.

39-كره- كراهة- مستكرهة[7]:

جاء في مقاييس اللغة لابن فارس: "الحبّ ضدّه الكره، أو خلاف الرضا"[8]، كما عرّفه الأصفهاني قائلا: "قيل الكَره والكُره واحد نحو: الضعف، وقيل: الكرَه المشقة التي تنال الإنسان من

[1]- حسن البنداري: الصنعة الفنّية في التراث النقدي، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط1، 2000، ص93.

[2]- صالح بن سعيد الزهراني: إشكالية الاحتذاء في المعنى الشعري عند عبد القاهر الجرجاني، مجلة جامعة أم القرى للبحوث العلمية المحكمة، ع15، 1997، ص158.

[3]- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص21.

[4]- ابن منظور: لسان العرب، مادة (قلق) .

[5]- زهران حامد عبد السلام هارون: الصحّة النفسية والعلاج النفسي، عالم الكتب الحديث، القاهرة، ط4، 2005، ص484.

[6]- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص21.

[7]- نفسه: ص12.

[8]- ابن فارس: مقاييس اللغة، ج5، مادة (كره)4 ، ص172.

خارجٍ، فما يحتمل عليه بإكراه، والكُره ما يناله من ذاته وهو يعافه، وذلك على ضربين، أحدهما: ما يعاف من حيث الطبع، والثاني ما يعاف من حيث العقل والشرع، ولهذا يصح أن يقول الإنسان في الشيء الواحد: أنّي أريده بمعنى أنّي أريده من حيث الطبع وإكراهه من حيث العقل أو الشرع، أو أريده من حيث العقل أو الشّرع وأكرهه من حيث الطبع "[1].

أمّا في القرآن الكريم فقد ورد هذا المصطلح في عدّة آيات وبمعاني مختلفة، فجاء بصيغة الماضي في قوله تعالى: ﴿يُرِيدُونَ لِيُطْفِـُٔواْ نُورَ ٱللَّهِ بِأَفْوَٰهِهِمْ وَٱللَّهُ مُتِمُّ نُورِهِۦ وَلَوْ كَرِهَ ٱلْكَٰفِرُونَ﴾[2]، وكذلك في قوله تعالى: ﴿إِلَّا مَنْ أُكْرِهَ وَقَلْبُهُۥ مُطْمَئِنٌّۢ بِٱلْإِيمَٰنِ﴾[3]، كما ورد بصيغة المضارع في قوله تعالى: ﴿كُتِبَ عَلَيْكُمُ ٱلْقِتَالُ وَهُوَ كُرْهٌ لَّكُمْ ۖ وَعَسَىٰٓ أَن تَكْرَهُواْ شَيْـًٔا وَهُوَ خَيْرٌ لَّكُمْ ۖ وَعَسَىٰٓ أَن تُحِبُّواْ شَيْـًٔا وَهُوَ شَرٌّ لَّكُمْ ۗ وَٱللَّهُ يَعْلَمُ وَأَنتُمْ لَا تَعْلَمُونَ﴾[4]، ومما يستنتج مما سبق أنّ الكَره أو الكُره أو الكراهة أو الاستكراه، مصطلح نفسي يدل على انفعال يخصّ النفس البشرية نتيجة أسباب مختلفة ومتعدّدة سواء من حيث الطبع أو الشرع .

أما في اصطلاح العيار فجاء ما يلي:

"العلّة في قبول الفهم الناقد للشعر الحسن الذي يرد عليه، ونفيه للقبيح منه، واعتزازه لما يقبله، وتكرّهه لما ينفيه"[5]، إنّ الشيء الملاحظ من قول ابن طباطبا هذا، أنّه أورد من خلاله عدة مصطلحات نقدية نفسية منها ماهو من باب الحسن مثل القبول، الفهم، الاهتزاز، ومنها ما هو في باب القبح مثل: القبيح، التكرّه، وهي كلّها هي عبارة عن ردود أفعال للنفس الإنسانية أثناء تلقيها لهذه الأشعار إما بالقبول أو الرفض.

1- الراغب الأصفهاني: المفردات ج 5، ص554.

2- من الآية 8 من سورة الصف.

3- من الآية 106 من سورة النحل .

4- من الآية 216 من سورة البقرة.

5- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص21

وقال ابن طباطبا في موقع آخر: "إذا مرّ له معنى يستبشع اللفظ به، لطّف في الكناية عنه، وأجّل المخاطب عن استقباله بما يتكرّهه منه"[1]، والكراهة عند ابن طباطبا صفة للأبيات المتفاوتة النسج، حينما يرفضها المتلقي ولا يتقبلها مبديا عدم رضاه بسلوكات سلبية جراء ذلك العمل .

40- لاءم الملاءمة [2]:

جاء في لسان العرب: "هذا طعام يلائمني أي يوافقني، ولاءم الشيء لأما، ولاءمة وألأمه، أصلحه فالتأم وتلاءم "[3]، كما جاء في القاموس المحيط: "لاءمه ملاءمة: وافقه"[4] أما في المعنى الاصطلاحي " هو أن تكون الألفاظ موافقة للمعاني فتختار الألفاظ الجزلة والعبارات القوية للفخر والحماسة، وتختار الكلمات الرقيقة والعبارات اللينة للغزل والمديح[5].

أما في اصطلاح العيار فجاء ما يلي:

"فإذا ورد عليك الشعر لطيف المعنى، الحلو اللّفظ، التام البيان، المعتدل الوزن، مازج الروح، ولاءم الفهم"[6]؛ فالتلاؤم أو الملاءمة معناها التوافق والانسجام بين أجزاء الشعر من معان وألفاظ وأوزان، فتحقّق مجتمعة في القصيدة انسجاما وملاءمة للنفس المتلقية للشعر، والشعر من خلال هذه الخصائص يجعل النفس منبسطة منشرحة فتقبل عليه بشراهة والشاعر البارع هو الذي يتخيّر لمعانيه ما يلائمها من الألفاظ والأوزان حتّى يحقق للمتلقي مبتغاه ورضاه.

41- اللطيف- اللّطافة- اللطف[7]:

جاء في اللسان "اللطيف صفة من صفات الله واسم من أسمائه، اللطيف الذي يوصل إليك... لطّف به وله بالفتح لطفا إذا رفق به، فأمّا لطف بالضمّ يلطف معناه صغر ودقّ... لطُف

[1]- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص22

[2]- نفسه: ص22.

[3]- ابن منظور: لسان العرب، مادة (لاءم .

[4]- محمد بن يعقوب الفيروز أبادي: القاموس المحيط، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط2، 1987، ص1493.

[5]- محمد عزام: المصطلح النقدي في التراث العربي، دار الشرق العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2010، ص11.

[6]- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص22.

[7]- نفسه: ص 80.

به لطفا ولطافة: أتحفته، واللطيف من الكلام ما غمض معناه وخفي"[1]، كما قال الفيومي: "لطف الشيء فهو لطيف من باب قرب اللطافة بالفتح، ولطف الله بنا لطفا... رفق بنا...لطيف صغر جسمه وهو ضد الضخامة"[2].

أمّا في اصطلاح العيار، فجاء ما يلي:

"فإذا وقفت على ما أرادوه؛ لطُف موقع ما تسمعه من ذلك عند فهمك"[3]، واللطف هنا إشارة إلى المعاني الخفية الغامضة، التي يتوقف عندها المتلقي لأنها تحتاج إلى تأمّل وإمعان النظر، وفهم عميق حتّى تنكشف أسرارها ومغاليقها. دعا ابن طباطبا الشعراء" إلى إلطاف الحيلة وتدقيق النظر، في تناول المعاني واستعارتها، وتلبيسها حتّى تخفى على نقادها والبصراء بها، وينفرد بشهرتها كأنّه غير مسبوق إليها"[4] .

إنّ ابن طباطبا في هذه الفقرة، يوصي الشاعر بستر المضمون الشعري وإخفائه حتى لا تظهر سرقته، حتّى لا يعلمها النقاد والبصراء بها، ولطّف الحيلة عن ذلك بنقل معاني النثر إلى الشعر والعكس صحيح، مع وجوب ضرورة التجويد والتحسين، ولقد صرّح بذلك في قوله: "إذا تناول الشاعر المعاني التي سبق إليها فأبرزها في أحسن من الكسوة التي عليها لم يعبْ، بل وجب له فضل لطفه وإحسانه فيه"[5]، وقد مثّل لذلك بقول أبي نوّاس الذي أخذه من الأحوص وقد أشرنا إلى ذلك سابقا، وعليه فالمفاضلة بين الشعراء تكون في الألفاظ والعبارات، وهو ما يعرف عند النقاد بحسن الصياغة، أما المعاني —حسب رأي ابن طباطبا- فهي مشتركة بين الجميع، وقد عدّ الباحث مصطفى هدارة ابن طباطبا "أوّل من أشار إلى الأخذ من النثر من السرقات الحسنة، فقد لاحظ النقاد من قبل هذا النوع من الأخذ، ولكنّهم لم يجعلوه من بين قواعد السرقة المستحسنة"[6]، لقد

[1]- ابن منظور: لسان العرب، مادة(لطف) .

[2]- الفيومي: المصباح المنير، مادة (لطف).

[3]- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص21.

[4]- نفسه: ص80.

[5]- نفسه: ص79.

[6]- محمد مصطفى هدارة: مشكلة السرقات في النقد العربي، المكتب الإسلامي، ط3، 1981، ص107.

كرّر ابن طباطبا عبارة اللطف أكثر من عشرين مرة وبمعاني مختلفة، لقيمتها في العيار وقد عدّها الناقد من الألفاظ المحبوبة التي تدخل في باب حسن الشعر وجودته.

42- لذّ- اللذّة[1]:

اللذّة كما وردت في مقاييس اللغة "أصل صحيح واحد يدل على طيب طعم في الشيء"[2]، كما عرّف الجرجاني اللذة قائلا: "إدراك الملائم من حيث أنّه ملائم، كطعم الحلاوة عند حاسة الذوق، والنور عند البصر"[3]؛ أي أوّل ما يقع الشيء الجميل يقع على الحواس، وهو ما أشار إليه قوله عزوجلّ: ﴿ يُطَافُ عَلَيْهِم بِصِحَافٍ مِّن ذَهَبٍ وَأَكْوَابٍ وَفِيهَا مَا تَشْتَهِيهِ ٱلْأَنفُسُ وَتَلَذُّ ٱلْأَعْيُنُ وَأَنتُمْ فِيهَا خَٰلِدُونَ ﴾[4]، كما جاءت في موضع آخر، ودلّت على الذوق قوله تعالى: ﴿وَأَنْهَٰرٌ مِّنْ خَمْرٍ لَّذَّةٍ لِّلشَّٰرِبِينَ وَأَنْهَٰرٌ مِّنْ عَسَلٍ مُّصَفًّى﴾[5].

أمّا في اصطلاح العيار فقد استعمله العلوي ليبرز من خلاله الجانب الجمالي الذي يصاحب عملية التذوق وجعله من أهمّ مستلزمات العمل الشعري، ومن أبرز غايات النص الجميل الذي يقبل عليه المتلقي، ويتفاعل معه، ويبعث في نفسه متعة جمالية: "فيلتذ الفهم بحسن معانيه كالتذاذ السمع بمونق لفظه"[6]، كما استخدم ابن طباطبا هذا المصطلح كمعيار جمالي للشعر ووظيفة أساسية من خلال تأثير ألفاظه ومعانيه على متقبّل الشعر" وللأشعار الحسنة على اختلافها مواقع لطيفة عند الفهم لا تحدّ كيفيتها، وكمواقع الطعوم المركبة الخفية التركيب اللذيذة المطاق، والملامس اللذيذة الشهية الحسّ، فهي تلائمه إذا وردت عليه أعني الأشعار الحسنة للفهم، فيلتذّها ويقبلها،"[7] .

1- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص15، 21.

2- ابن منظور: لسان العرب، مادة (لذذ) .

3- عبد القاهر الجرجاني: التعريفات، ص245.

4- من الآية71 من سورة الزخرف.

5- من الآية 15 من سورة محمد.

6- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص10.

7- نفسه: ص21.

إنّ عملية تلقي الشعر مبنية ومرتبطة بضرورة فهمه، فلا يتأثر المتلقي بشيء لا يفهمه، ولا يلتذ بشيء لا يحس به ولا يتذوقه، فاللذة هي "الحقيقة الوحيدة التي تضمن حقيقة النص".[1]

43- لقي- التلقي[2]:

جاء في المقاييس "اللام والقاف والحرف المعتل أصول ثلاثة: أحدهما يدل على عوج، والآخر على توافي شيئين، والآخر على طرح شيء"[3]، ثمّ يفسر ما سلف ذكره قائلا: "فالأوّل اللّقوة: داء يأخذ في الوجه يعوّج منه، والأصل الآخر اللقاء، الملاقاة، وتوافي الاثنين متقابلين ولقيته لقوة أي مرة واحدة، والأصل الآخر ألقيته، نبذه، إلقاء، والشيء الطريح لقى"[4]، فمعنى لقي حسب ابن فارس تعني العوج والطرح واللقاء، أما عند الزمخشري فتعني الداء "رجل ملقو: به لقوة وقد لقي"[5]، كما دلّ على ذلك ابن منظور في قوله: "اللقوة داء يكون في الوجه، يعوّج منه الشدق، وقد لقي فهو ملقو"[6]، أمّا عند الأزهري فتعني الاستقبال" والتلقي هو الاستقبال"[7]، وجاء في القرآن الكريم قوله عزوجلّ: ﴿وَمَا يُلَقَّىٰهَآ إِلَّا ٱلَّذِينَ صَبَرُواْ وَمَا يُلَقَّىٰهَآ إِلَّا ذُو حَظٍّ عَظِيمٍ﴾[8]، كما قال ابن القوطية في كتابه (الأفعال) "لقيت الشيء لُقاء ولُقيانا، صادفته، وبكذا استقبلته"[9].

أمّا المتلقي -حسب الباحث جابر عصفور- فهو " كل عمل شعري يعني تواصلا بين المبدع والمتلقي، والتواصل يبدأ بتوصيل رسالة من نوع خاصّ، ذات محتوى متصل بالقيم، يوجّهها المبدع إلى المتلقي من خلال وسيط نوعي هو القصيدة"[10] .

---

[1]- رولان بارث: لذّة النص، ص54.

[2]- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص17.

[3]- ابن فارس: مقاييس اللغة، مادة (لقي).

[4]- نفسه: مادة (لقي) .

[5]- الزمخشري: أساس البلاغة، مادة (لقي).

[6]- ابن منظور: لسان العرب، مادة (لقي).

[7]- الأزهري: تهذيب اللغة، ج9، ص228.

[8]- من الآية 35 من سورة فصلت.

[9]- ابن القوطية: كتاب الأفعال، تح، علي، مكتبة الخفاجي، القاهرة، ط1، 1993، مادة(لقي).

[10]- جابر عصفور: مفهوم الشعر، ص232.

أمّا في القرآن الكريم فمصطلح (لقي) قد تعددت أحوال وروده وتنوعت اشتقاقاته؛ لأن المتلقي هو المعني بهذا الخطاب الرباني "فقد أوجد النص القرآني فضاء جديدا من التعامل بين النص والمتلقي... لقد أثبت في الذاكرة السامعة والقارئة نظاما في استعمال اللغة، وطريقة جديدة في الإصغاء"[1] .

فقد جاء مثلا بمعنى البعث بعد الموت في قوله تعالى: ﴿إِنَّ ٱلَّذِينَ لَا يَرۡجُونَ لِقَآءَنَا وَرَضُواْ بِٱلۡحَيَوٰةِ ٱلدُّنۡيَا وَٱطۡمَأَنُّواْ بِهَا وَٱلَّذِينَ هُمۡ عَنۡ ءَايَٰتِنَا غَٰفِلُونَ﴾[2]، كما جاء بمعنى النزول في قوله تعالى: ﴿قُلۡ إِنَّ ٱلۡمَوۡتَ ٱلَّذِي تَفِرُّونَ مِنۡهُ فَإِنَّهُۥ مُلَٰقِيكُمۡۖ ثُمَّ تُرَدُّونَ إِلَىٰ عَٰلِمِ ٱلۡغَيۡبِ وَٱلشَّهَٰدَةِ فَيُنَبِّئُكُم بِمَا كُنتُمۡ تَعۡمَلُونَ﴾[3]، أي مصير كل نفس الموت لا محالة.

أمّا لقي في اصطلاح العيار فقد دلّت على المتلقي للنص الشعري في قوله: "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"[4]، كما قال ابن طباطبا في محنة الشعراء: "والمحنة على شعراء زماننا أكثر... لأنّهم سبقوا إلى كل معنى بديع وحيلة لطيفة وخلابة ساحرة فإن أتوا بما يقصر عن معاني أولئك ولا يربى عليها لم يتلق بالقبول"[5].

لقد استعمل ابن طباطبا معنيين (التلقي والقبول) استعمالا اصطلاحيا، وهو ما يؤكد عنايته الفائقة بالذات المتلقية للإبداع الشعري، كما استعمل كذلك عبارتين في غاية الأهمية، وقد خصّ بهما المتلقي كذلك وهما (الخبيئة، التنقير)، لكن المتلقي الذي قصده ابن طباطبا هو المتلقي الحاذق المتمرّس المحترف، الذي يعرف خبايا الأمور وكيفية الوصول إليها، ومتى ما توصّل إلى ذلك حصلت لديه استجابة، وبالتالي فقراءته ليست قراءة من أجل المتعة وإنما قراءته قراءة إبداعية تشاركية بينه وبين المبدع، بما كل ما تحمله الكلمة من معان مختلفة .

---

[1]- المبارك محمد: استقبال النص عند العرب، ص87 .

[2]- من الآية 7 من سورة يونس.

[3]- من الآية 8 من سورة الجمعة.

[4]- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص17.

[5]- نفسه: ص 15.

44- مج- المج[1]:

جاء في اللسان "مجّ الشراب والشيء من فيه؛ يمجّه مجا رماه"[2]، أمّا في تهذيب اللغة "فيقال: مجّ ريقه يمجّه إذا لفظه، ومجاج فم الجارية ريقها، وفي الحديث أنّ النبي صلى الله عليه وسلّم أخذ من الدلو حسوة ماء مجّها في بئر ففاضت بالماء الروّاء"[3].

أما في اصطلاح العيار، المجّ معناه الرفض والنفور والابتعاد عن الشيء "وعيار الشعر أن يورد على الفهم الثاقب، فما قبله واصطفاه، فهو وافٍ، وما مجّه ونفاه فهو ناقص"[4]، وقال ابن طباطبا في موضع آخر: "فإنّ السّمع إذا ورد عليه ما قد ملّه من المعاني المكرّرة، والصفات المشهورة التي كثر ورودها عليه، مجّه وثقل عليه وعيه"[5]، فالمجّ شعور وجداني يؤدي إلى سلوك من طرف المتلقي، فيدفعه إلى عد تقبّل هذا الشعر والابتعاد عنه، فيرفضه ويمجّه ويزورّ عنه.

45- ملّ- الملل[6]:

جاء في لسان العرب "الملل: الملال؛ وهو أن تملّ شيئا وتعرض عنه... ومللت منه إذا سئمته"[7].

أما في اصطلاح العيار: فالملل يعني حالة نفسية يشعر بها المتلقي جراء سماعه أشعار مكرّرة لا جديد يذكر فيها، فينفر منها ويبدي عدم سماعها، لأنها أصبحت مملة لديه، فقال: "والمحنة على شعراء زماننا أشد منها على من كان قبلهم؛ لأنّهم سبقوا إلى كلّ معنى بديع، ولفظ فصيح وحيلة لطيفة وخلابة ساحرة، فإن أتوا بما يقصر عن معاني أولئك، ولا يربى عليها لم يتلق بالقبول، وكان كالمطروح المملول"[8].

---

[1]- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص21.

[2]- ابن منظور: لسان العرب: مادة (مجج) .

[3]- محمد بن أحمد الأزهري: تهذيب اللغة، مادة (مجج).

[4]- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص20.

[5]- نفسه: ص125.

[6]- نفسه: ص15.

[7]- ابن منظور: لسان العرب، مادة (ملل) .

[8]- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص15.

إنّ ابن طباطبا شاعر محدث عايش العملية الإبداعية كشاعر وتلقاها كناقد، فأحسّ بالمحنة التي يعاني منها شعراء زمانه، لذلك راح يتلمّس لها الحلول من خلال إعادة تفعيل هذه العملية الإبداعية بصورة جديدة، وبهذا فهو يرى "أنّ شعراء عصره يتكبدون المشاق، ويمتحنون في الشعر، فالمحنة عليهم أشدّ لتأخرهم، واستنفاذ القدماء لكل معاني الشعر وفنونه، واستئثارهم بها دونهم، ولا بدّ لهم مع ذلك أن يبدعوا كما أبدع القدماء؛ بل وأن يتفوقوا... ومن هنا كان فرق واضح آخر بين الشعر القديم والمحدث، فالأوّل جاء معبّرا عما يحسّ به الشاعر دون اللجوء إلى الكلفة، أما الشعر المحدث فالصنعة والتكلّف لازمان، لأنّ الشعراء مضطرون كي يكسبوا معاشهم، فيغربوا في المعاني والأساليب[1].

46- نفر- ينفر- النفور[2]:

جاء في مقاييس اللغة لابن فارس "النون والفاء والراء أصل صحيح، يدل على تجاف وتباعد"[3] وجاء في المصباح المنير، "نفر القوم أرضوا وصدّوا ونفّروا نفرا تفرقوا، ونفروا إلى الشيء: أسرعوا إليه"[4]، أما في اللسان" النفر، التفرّق، نفر ينفر نفورا ونفارا إذا فرّ وذهب... الاستنفار: الاستنجاد والاستنصار"[5]، أما في القرآن الكريم فجاء بمعنى الانزعاج والإعراض، ﴿وَأَقْسَمُواْ بِٱللَّهِ جَهْدَ أَيْمَٰنِهِمْ لَئِن جَآءَهُمْ نَذِيرٌ لَّيَكُونُنَّ أَهْدَىٰ مِنْ إِحْدَى ٱلْأُمَمِ فَلَمَّا جَآءَهُمْ نَذِيرٌ مَّا زَادَهُمْ إِلَّا نُفُورًا﴾[6].

أما في اصطلاح العيار: فجاء النفور بمعنى الابتعاد وعدم الملاءمة "والفهم يأنس من الكلام بالعدل الصواب الحق، والجائز المعروف المألوف، ويتشوّف إليه، ويتجلّى له، ويستوحش من الكلام الجائر، والخطأ الباطل، والمحال المجهول المنكر، وينفر منه، ويصدأ له".[7]

---

[1]- ينظر، محمد زغلول سلام: تاريخ النقد العربي إلى القرن الرابع الهجري، ص139.

[2]- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص20.

[3]- ابن فارس: مقاييس اللغة، مادة (نفر)، ج5، ص459.

[4]- الفيومي: المصباح المنير، مادة (نفر).

[5]- ابن منظور: لسان العرب، مادة (نفر).

[6]- من الآية 42 من سورة فاطر.

[7]- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص21.

إنّ الشعر الذي يحمل هذه المواصفات التي تكلّم عنها ابن طباطبا في هذه الفقرة لا محالة تجعل المتلقي ينفر من هذا الشعر ويمجّه، أما إذا تميّز بالصدق والاعتدال فيقبل عليه ويألفه لأنه وافق حالته النفسية ومدركاته الحسّية .

47- نفس- النفس[1]:

يقول ابن منظور في النفس عن ابن خالويه "النفس: الروح، والنفس ما يكون به التمييز والنفس والدم، والنفس والأخ، والنفس بمعنى عند... أمّا النفس الروح، والنفس ما يكون به التمييز فشاهدهما قوله سبحانه وتعالى: (الله يتوفى الأنفس حين موتها)، فالنفس الأولى هي التي تزول بزوال الحياة، والنفس الثانية هي التي تزول بزوال العقل"[2]، كما توجد معان أخرى لهذا المصطلح" النّفس، العين، العظمة، الكبر، العزة، الهمّة، الأنفة، الفرج من الكرب"[3]. ثم يضيف قائلا "أمّا التي بمعنى عند فشاهده قوله تعالى حكاية عن عيسى على نبينا محمد صلى الله عليه وسلّم (تعلم ما في نفسي ولا أعلم ما في نفسك) أي تعلم ما عندي ولا أعلم ما عندك... والنفس يعبّر بها عن الإنسان جميعه، كقولهم عندي ثلاثة أنفس، كقوله تعالى: (أن تقول نفس يا حسرتي على ما فرّطت في جنب الله)، والنفس الجسد"[4]، أما الزبيدي في تاج العروس، فيجمل في معجمه دلالة هذا المصطلح قائلا: "وقد يحصل من كلام المصنّف رحمه الله تعالى على خمسة عشر معنى للنفس وهي: الروح، الدم، والجسد، والعين، والعند، والحقيقة، وعين الشيء، وقدر دبعه، والعظمة، والعزة، والأنفة، والغيب، والإرادة، والعقوبة، والنفس الإنسان جميعه روحه وجسده"[5].

---

[1]- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص127.

[2]- ابن منظور: لسان العرب، مادة (ن ف س) .

[3]- نفسه: مادة (ن ف س)

[4]- ابن منظور:لسان العرب ، مادة (ن ف س).

[5]- محمد مرتضي الزبيدي: تاج العروس، مادة (ن ف س)، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، ج4، ص260، 261.

أمّا في اصطلاح العيار فلفظة النفس تعني الروح والجسد، أي النفس المتلقية للشعر لقوله: "فإنّ الكلام إذا كان مؤسسا على هذا المثال، تطيّر منه سامعه، وإن كان يعلم أنّ الشاعر إنّما يخاطب نفسه دون الممدوح"[1].

وكقوله كذلك: "والنّفس تسكن إلى كلّ ما وافق هواها، وتقلق مما يخالفه"[2]، والنفس في هذه الفقرة، هي النّفس المطمئنّة الراضية جراء الأشعار التي وافقت هواها، بعدما كانت قلقة هائجة، ولقد أشار محمد المبارك إلى ألفاظ النّفس الواردة في كلام نقادنا، والتي لها علاقة واضحة بقضية التلقي في قوله: "إنّ ألفاظ النّفس، النفوس، الأنفس، التي تتردّد في كتابات النقّاد، ذات صلة واضحة بالتلقّي، إذ انطلق النقّاد من علم النفس القديم في مخاطبة المتلقي سامعا أو قارئا بلفظ النفس، ويوحي هذا اللفظ بدلالات كثيرة ربما كانت سببا في الإلحاح عليه في مصنّفاتهم، إذ إنّ النفس تشير إلى الإنسان، ومشاعره الداخلية وأعماقه"[3].

كما أشار ابن طباطبا من خلال حديثه عن الحواس ودورها في عملية قبول الشعر أو رفضه، إذ اعتبرها من القنوات الأساسية في عملية تلقي الشّعر، حيثما يقع عليها: "فإنّ السّمع إذا ورد عليه ما قد ملّه من المعاني المكرّرة، مجّه وثقل عليه وعيه"[4]، وإذا قبله التذّ به" كالتذاذ السّمع بمونق لفظه"[5]، "والأذن تتشوّف للصوت الخفيض الساكن"[6].

---

[1]- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص127.

[2]- نفسه: ص21.

[3]- محمد المبارك: استقبال النص عند العرب، ص13.

[4]- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص125.

[5]- نفسه: ص10.

[6]- نفسه: ص15.

48- نقد- النقد[1]:

جاء في لسان العرب لابن منظور: "النقد والتنقاد: تمييز الدراهم والدنانير.. ونقدت الدراهم وانتقدها، إذا أخرجت منها الزّيف... ونقدهم أي عبتهم واغتبتهم"[2]، كما جاء في تهذيب اللّغة: "والإنسان ينقد الشيء بعينه، وهو مخالفة النّظر لئلا يفطن له"[3] .

أمّا في اصطلاح العيار فجاء في باب المعاني والألفاظ: "وللمعاني ألفاظ تشاكلها، فتحسن فيها وتقبح في غيرها... وكم من زائف وبهرج قد نفقا على نقادهما، ومن جيّد نافق قد بهرج عند البصير، ينقده فنفاه سهوا... والصياقلة للسيوف المطبوعة منها"[4]

يبدو أنّ ابن طباطبا قد اهتمّ بالألفاظ والمعاني بنفس الدرجة، وأنّ لكل منها قيمة في النصّ الأدبي، وكأنّه يرد جمال النص الشعري في الإجادة في كليهما، كما دعا شعراء زمانه إلى ضرورة الأخذ من معاني السابقين، ولكن بشروط فنّية دقيقة، يُظهر فيها براعته وإبداعه الذوقي الراقي حتّى على نقادها والبصراء بها في قوله: "ويحتاج من سلك هذا السبيل إلى إلطاف الحيلة، وتدقيق النظر في تناول المعاني واستعادتها وتلبيسها حتّى تخفى على نقّادنا والبصراء بها، وينفرد بشهرتها كأنّه غير مسبوق إليها"[5]، وذلك بإلطاف الحيلة وإبرازه في حلّة جديد، وكسوة أجمل مما كانت عليه، فيحسب له هذا اللّطف والإحسان في هذا المعنى.

كما أرجع مسألة النقد كذلك إلى الشعراء أنفسهم لأنّهم يعدّون المتلقين الأوائل لأشعارهم، كقوله: "ثمّ يتأمّل ما قد أداه إليه طبعه، ونتجته فكرته، يستقصي انتقاده ويرمّ ما وهي منه"[6].

---

[1]- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص 14.

[2]- ابن منظور: لسان العرب، مادة (نقد) .

[3]- الأزهري: تهذيب اللغة، ج9، ص50.

[4]- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص14.

[5]- نفسه: ص70.

[6]- نفسه: ص11.

49- وحش- الوحشة[1]:

جاء في لسان العرب: "استوحش: وجد الوحشة، والوحشة ضد الأنس"[2]، كما جاء في القاموس المحيط للفيروز أبادي: "والوحشة: الهمّ والخلوة والخوف"[3].

أمّا في اصطلاح العيار فجاء في باب صناعة الشعر:

"وكذلك الشاعر إذا أسّس 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 القيادة..."[4]؛ في باب صناعة الشعر تكلّم ابن طباطبا عن المعاظلة في الكلام أي: وضع الألفاظ في سياق لا يلائمها، ويبدو في هذا أنّه متأثّر ومتشبّع بالفكر الديني، فسيدنا عمر رضي الله عنه وهو يمتدح زهير قال: " كان لا يعاظل بين القول ولا يتتبع حوشي الكلام"، فلا يصح أن تضع في تركيب واحد لفظة فصيحة مع لفظة وحشية، "فابن طباطبا لا يعيب الوحشي والبدوي، وانّما يعيب وضع الوحشي مع الحضري وخلط اليدوي مع القروي، وأكّد هذا المعنى بقوله: ولا يتتبّع حوشي الكلام، بمعنى أنّه يعرف لكل سياق ما يليق به من الألفاظ... فالوحشي مع الوحشي يأنس ويقرّ ويسكن والحضري مع الحضري ينسجم ويتناغم "[5]،وكأن للالفاظ محيط وبئة تسكن إليها ،

50-هزّ- الهزّ[6]:

جاء في لسان العرب: "الهزّ: تحريك الشيء، والهزّ في الأصل الحركة، واهتزّ إذا تحرّك... وأخذته لذلك الأمر هزّة، أي أريحية وحركة، وفي التتريل العزيز (وهزّي إليك بجذع النخلة) أي حرّكي، والعرب تقول: هزّه وهزّ به إذا حرّكه،... ابن سيدة: وإنّما عداه بالياء لأنّ في هزّي معن

1- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص12.

2- ابن منظور: لسان العرب، مادة(وحش .

3- الفيروز أبادي: القاموس المحيط، ص786.

4- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص12.

5- سعيد أحمد جملة: الفكر البلاغي والنقدي في كتاب عيار الشعر، كلية اللغة العربية، فرع جامعة الأزهر، 2009، ص94.

6- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص21.

جري... هززت فلانا لخير فاهتزّ، وهززت الشيء هزا فاهتز أي حركته فتتحرك... قال ابن شميل: اهتز العرش أي فرح في حديث النبي صلّى الله عليه وسلّم: "اهتزّ العرش لموت معاذ" وأخذته لذلك الأمر هزّة: أي أريحية وحركة..."[1].

أما في اصطلاح العيار، الهزّ معناه الحركة والانفعال من شدّة التأثّر للمعنى الشعري عندما يوافق هواه، يقول ابن طباطبا: "والنّفس تسكن إلى كلّ ما وافق هواها، وتقلق ممّا يخالفه، ولها أحوال تتصرف بها، فإذا ورد عليها في حالة من حالاتها ما يوافقها اهتزّت له، وحدثت لها أريحية وطرب"[2]، والاهتزاز: "حركة جسمانية تومي بشدّة التأثّر والطرب، حيث يقوم المتلقي السامع بإمالة جنبيه يمينا وشمالا؛ تعبيرا عن مدى استجابته لما يورد عليه من كلام، فالقبول سبب لحدوث الاهتزاز، كما أنّ الاهتزاز مؤشّر على القبول باعتباره هو المرئي، لأنّ القبول لا يعلمه إلاّ المتلقي، مما يجعل الاهتزاز مهمّا جدا في نظر الشاعر حيث يستطيع به معرفة ناتج التلقي ومداه"[3]، هذا الهزّ يبلغ يبلغ مداه من جهة الارتياح وشدة التأثير إلى ما يشبه الرقى والخمر إذا ورد على المتلقي" الشعر اللطيف المعنى، الحلو اللفظ، التام البيان، المعتدل الوزن مازج الروح ولاءم الفهم، وكان أنفذ من نفث السّحر، وأخفى دبيبا من الرقى وأشدّ طربا من الغناء ...وكان كالخمر في لطف دبيبه، وإلهائه، وهزّه، وإثارته".[4]

51- الهوى[5]:

جاء في مقاييس اللغة لابن فارس: "الهاء والواو والياء: أصل صحيح يدل على خلوّ وسقوط"[6]، كما ورد هذا المصطلح في القرآن الكريم ليدلّ على السقوط، كما دلّ كذلك على

---

[1]- ابن منظور: لسان العرب، مادة (هز ز).

[2]- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص21.

[3]- بوخال لخضر: المتلقي بين التجلي والغياب، رسالة ماجستير، الجزائر، جامعة أبي بكر بلقايد، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، 2012، ص71

[4]- ابن طباطبا: عيار الشّعر، ص22.

[5]- نفسه: ص21.

[6]- ابن فارس: مقاييس اللغة، مادة (هوى)، ج6، ص16.

ميل النّفس إلى الملذات والسقوط فيها، قال تعالى: ﴿قُلْ أَنَدْعُواْ مِن دُونِ ٱللَّهِ مَا لَا يَنفَعُنَا وَلَا يَضُرُّنَا وَنُرَدُّ عَلَىٰٓ أَعْقَابِنَا بَعْدَ إِذْ هَدَىٰنَا ٱللَّهُ كَٱلَّذِى ٱسْتَهْوَتْهُ ٱلشَّيَٰطِينُ فِى ٱلْأَرْضِ حَيْرَانَ لَهُۥٓ أَصْحَٰبٌ يَدْعُونَهُۥٓ إِلَى ٱلْهُدَى ٱئْتِنَا ۗ قُلْ إِنَّ هُدَى ٱللَّهِ هُوَ ٱلْهُدَىٰ ۖ وَأُمِرْنَا لِنُسْلِمَ لِرَبِّ ٱلْعَٰلَمِينَ﴾[1]؛ والاستهواء هنا بمعنى الميل والسقوط في هوى الشياطين. كما ورد هذا المصطلح في قوله تعالى كذلك: (أفكلما جاءكم رسول بما تهوى أنفسكم استكبرتم)[2]، والهوى هنا ميل النفس إلى ما تحب وابتعادها عما تكره. كما وردت كلمة الهوى في عدة مواضع من القرآن الكريم، ودلّت على النفس الأمّارة بالسوء، لا يمكننا ذكرها جميعا، ولكنّنا نكتفي بهذه الآية التي قال فيها سبحانه وتعالى: ﴿أُوْلَٰٓئِكَ ٱلَّذِينَ طَبَعَ ٱللَّهُ عَلَىٰ قُلُوبِهِمْ وَٱتَّبَعُوٓاْ أَهْوَآءَهُمْ﴾[3].

أمّا في اصطلاح العيار فجاء ما يلي:

والنّفس تسكن إلى كلّ ما وافق هواها، وتقلق مما يخالفه، ولها أحوال تتصرّف بها، فإذا ورد عليها في حالة من حالاتها ما يوافقها، اهتزت له وحدثت لها أريحية وطرب... فإذا ورد عليها ما يخالفها قلقت واستوحشت"[4].

فالنّفس تميل وتسكن إلى الشعر الذي يوافق طبعها وهواها، وتضطرب وتقلق من الشعر المتكلف، فهي تنصرف وتنفعل حسب ورود الشعر عليها، فتهز وتطرب طربا شديدا إذا وافق رغباتها وهواها، وتقلق وتستوحش إذا كان غامضا محالا لصعوبة فهم مدلوله ومعانيه.

52- ورد -الورود[5]:

"الورود أصله: قصد الماء، ثم يستعمل في غيره، يقال: وردت الماء أرد ورودا، فأنا وارد، والماء مورود، وقد أوردت الإبل الماء"[6] أمّا دليلها من القرآن الكريم، قال تعالى:﴿وَلَمَّا وَرَدَ مَآءَ

1- الآية 71 من سورة الأنعام.

2- من الآية 87 من سورة البقرة.

3- من الآية 16 من سورة محمد .

4- ابن طباطبا: عيار الشّعر، ص21.

5- نفسه: ص20.

6- الراغب الأصفهاني: مفردات ألفاظ القرآن، مادة (ور د)، ج2ن 865.

مَدْيَنَ وَجَدَ عَلَيْهِ أُمَّةً مِّنَ ٱلنَّاسِ يَسْقُونَ وَوَجَدَ مِن دُونِهِمُ ٱمْرَأَتَيْنِ تَذُودَانِ قَالَ مَا خَطْبُكُمَا قَالَتَا لَا نَسْقِي حَتَّىٰ يُصْدِرَ ٱلرِّعَآءُ وَأَبُونَا شَيْخٌ كَبِيرٌ ﴾[1]، كما قال كذلك: ﴿ يَقْدُمُ قَوْمَهُۥ يَوْمَ ٱلْقِيَٰمَةِ فَأَوْرَدَهُمُ ٱلنَّارَ وَبِئْسَ ٱلْوِرْدُ ٱلْمَوْرُودُ ﴾[2]، وهو دليل على بشاعة منظرهم وهم يعذبون في نار جهنم.

كما ورد المصطلح في سورة (ق) وهو دليل على الموت، قال تعالى: ﴿وَلَقَدْ خَلَقْنَا ٱلْإِنسَٰنَ وَنَعْلَمُ مَا تُوَسْوِسُ بِهِۦ نَفْسُهُۥ وَنَحْنُ أَقْرَبُ إِلَيْهِ مِنْ حَبْلِ ٱلْوَرِيدِ ﴾ [3].

أمّا في اصطلاح العيار فجاء ما يلي:

"وعيار الشعر أن يورد على الفهم الثاقب فما قبله واصطفاه فهو واف وما مجّه ونفاه فهو ناقص"[4]؛ لقد عوّل ابن طباطبا كثيرا على الذوق واعتبره من أهمّ المعايير التي يرجع إليها في قبول الشعر أو رفضه، وربطه بالفهم الثاقب، وهو المتلقي الفاهم المتمرّس الخبير بنقد الشعر:" فالمقياس الذي يقاس به نجاح النص الشعري، الفهم الثاقب أي المتلقي الفاهم الواعي المتمرّس، فإذا تقبل ذلك المتلقي النص واقبل عليه، و لم يمل عنه بوجهه كتب له الخلود والانتشار وإذا ملّه وازورّ عنه فهو ناقص منفي قد لقي حتفه ومات رغم أنفه". [5]

1- الآية 23 من سورة القصص.

2- من الآية 98 من سورة هود.

3- من الآية 16 من سورة ق.

4- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص20.

5- عايدة عبد الحفيظ محمد يعقوب: المتلقي والنص الآخر بين التراث والمعاصرة، جمعية حماة اللغة العربية، الإمارات، ط1ن 2002، ص15.

الفصل الثاني

هندسة صناعة القصيدة في عيار الشعر
بين الحدود والتجاوز

أولا– ماهية الشعر وأدوات الإبداع الشعري

ثانيا– معمارية القصيدة في عيار الشعر

ثالثا– وحدة القصيدة العربية بين الإقرار والنفي

أولا– ماهية الشعر وأدوات الإبداع الشعري

1 – وقفة مع العنوان:

احتل العنوان مكانة متميزة في الإبداعات الأدبية والدراسات النقدية على مر العصور، بوصفه ظاهرة فنية وثقافية تتوفر على ثراء دلالي وإيحائي، بفعل ما يثيره من إشكالات وقضايا جمالية ووظيفية، ونظرا لهذه الأهمية وضع له النقاد والمنظرون علما خاصا به، أطلقوا عليه "علم التترولوجيا": "الذي يقوم على تركيب نصي يعد مفتاحا منتجا ذا دلالة، ليس على مستوى البناء الخارجي للعمل، وبل يمتد حتى البنية العميقة، ويستفزّ فواصله، ويدفع السلطة الثلاثية (المبدع، النص، المتلقي) إلى إعادة إنتاج، تتيح للنص الانفتاح على أكثر من قراءة"[1]، فهو يشكل إذن علامة دالة، تحمل الكثير من الأشياء التي يخفيها النص، فيقول العنوان مالا يقوله النص في كثير من الأحيان، من خلال قدرته الدلالية إذا ما وجد متلقيا حصيفا عالما ذا ثقافة واسعة، "فالعنوان الجميل هو بمثابة الوسيط الحقيقي للكتاب، بحيث يجعله كثيرَ الرواية والتداول"[2]، حيث يشكل علاقة تواشج بينه وبين النص، ويترك مجالا مفتوحا للمتلقي يدرك من خلاله مغاليق هذا المتن، وقد عرّفه الباحث –(ليو هوك– leo.H.Hock) بقوله: "هو مجموعة العلاقات اللسانية (كلمة، جملة، نص) التي يمكن أن تدرج عل رأس نص لتحدده وتدل على محتواه العام، وتعرّف الجمهور بقراءاته"[3]، فعنوان الكتاب يعدّ مفتاحا إجرائيا في التعامل مع النص في بُعديه الدلالي والإجرائي.

أما عند العرب فقديما قال الجاحظ: "إن لافتتاح الكتاب فتنة وعجبا"[4]، وهذا ما جعل علماء العرب من نقاد وبلاغيين يفتتحون كتبهم بمقدمات جذابة وعناوين مغرية نظرا لخصوصيتها حتى "عدت البلاغة عندهم حسن الابتداء"[5]، وقال كذلك في هذا الشأن صاحب الوساطة:

---

[1]– إبراهيم بادي: دلالة العنوان وأبعاده في موتة الرجل الأخير، مجلة المدى، ع26، 1999، سوريا، ص154.

[2]- Leo. H.hokc : La Marque de Titre Dispositif Sémiotique d'un Pratique, Textuelle, Mautoned La Haye, Paris, Newyork, 1981, p03.

[3]- Ibid. p17.

[4]– الجاحظ: الحيوان، تح، عبد السلام هارون، القاهرة، 1948، ج1، ص98.

[5]– نفسه: ص89 .

"الشاعر الحاذق يجتهد في تحسين الاستهلال وبعدها الخاتمة"[1]، نظرا لأهميتهما خاصة من الناحية النفسية.

ويقول كذلك أبو موسى "واعلم أن علماءنا لم يكونوا علماء في هذا الباب إلا بعد أن درسوا الشعر دراسة جعلته مع سعته وعمقه وتراحيبه كأنه قد أُجمع لهم، ووضع تحت أبصارهم، يرون أفكاره وصوره، وهواجسه وخواطره... ولعلمائنا مقاصد وأغراض في تسميات كتبهم، و لم يسمّ (الزمخشري كتابه أساس البلاغة) إلا وهو يقصد معنى لفظ "أساس"، وأن البلاغة لا تبنى إلا على هذا الأساس، وأن هذه الشذرات البيانية المختارة وكأنها متن بياني، يجب على طالب العلم أن يرتاض به، وأن يرتاض فيه وأن يصقل به لسانه، وعقله، ولغته، ونفسه، لأن البلاغة لا وجود لها في نفس ذات حس غليظ، ولا وجود لها إلا حين يوجد القلب الحي، والنفس اليقظى"[2].

ولعل أهم قضية تكلم عنها ابن طباطبا، وجعلها عنوانا لكتابه هي (عيار الشعر) فماذا يعني به ابن طباطبا؟ بل ولماذا اختار هذا العنوان بالذات؟

في قراءة متأنية لهذا العنوان –عيار الشعر– نجد أن العيار في اللغة "ما عايرت به المكاييل، والعيار هو المكيال"[3]، أما اصطلاحا فعرفه جابر عصفور بقوله: " هو مجموعة الوسائل والمقاييس التي يبنى عليها الحكم النقدي "[4]، أو هو الميزان الذي يوزن به الشعر أو المقياس الذي يقاس به.

كما عرفه الباحث طراد الكبيسي قائلا: "عيار الشعر هو بحث في الوسائل التي تميز الشعر من اللاشعر، وبحث في المعايير التي تحفظ للشعر تقبله في أحسن صورة، كما تحفظ له الاستمرار والتعاقب، وهذا الالتفات إلى تأسيس عيار للشعر، يعد فهما جديدا في تاريخ النظرية الشعرية العربية"[5] والعيار الذي وصفه ابن طباطبا هو الفهم الثاقب، لأن الشعر عنده عمل عقلي وتأثيره في المتلقي تأثير عقلي كذلك.

---

[1]– علي عبد العزيز الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه، تح، محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، منشورات المكتبة العصرية، صيدا، بيروت (د ت)، ص79 .

[2]– محمد أبو موسى: خصائص التراكيب (دراسة تحليلية لمسائل علم المعاني)، مكتبة وهبة، القاهرة، ط2، 1984، ص07.

[3]– ابن منظور: لسان العرب (مادة: عير).

[4]– جابر عصفور: مفهوم الشعر، ص19.

[5]– طراد الكبيسي: في الشعرية العربية–قراءة جديدة في نظرية قديمة–، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2004، ص19.

أما الباحثة بشرى صالح فالعيار عندها: "يعد وثيقة نقدية تتحد فيها أعراف النظم الشعري بأعراف تلقيه، فعيار الشعر ليس عيارا لإنتاجه فحسب بل هو عيار لتلقيه من جهة أخرى"[1].

أما "عيار الشعر" عند ابن طباطبا فهو أن "يورد على الفهم الثاقب، فما قبله واصطفاه فهو واف، وما مجه ونفاه فهو ناقص[2]، كما تكلم ابن طباطبا عن مقاييس أخرى، لا يسعنا الحديث لذكرها كلها في هذا المقام، وسنتحدث عنها في الفصول اللاحقة، وما مضمون حديثه في هذه الفقرة إلا عن كيفية نظم الشعر وقياس جودته ورداءته.

ويتشكل العنوان "عيار الشعر"، من مركب إسنادي، يقترن في بنيته، مع عنوان آخر هو (نقد الشعر)، وكلاهما يلتقي في إسناد الفكرة المفردة إلى كلمة شعر (عيار الشعر)، (نقد الشعر) "والذي يظهر بوضوح أن ما دفع ابن طباطبا وغيره من النقاد لوضع هذه الكتب، التي تضبط حركة الشعر العربي، وترسم له الخطى هو إحساسهم بالتغيير الذي تسرب إلى لغة الشعر ومعانيه وصوره ومواهبه، وهذا التغيير لو استمر لضاع الأصل، وخبأ ضوءه، فكان لا بد من الحفاظ على الأصل ليقاس عليه الفرع، فوضعوا المقاييس والمعايير التي يقاس بها كل شعر حديث، وما العناية بالشعر وإعلاء قدره، ورفع ميزانه، والنظر إليه على أنه كالذهب الإبريز، يوزن ويقاس وتوضع له المعايير، ليس إلا إعلاء للقرآن الكريم وإعجازه"[3]، ونظرا لمكانة الشعر عند العرب، فقد اهتم به العلماء اهتماما بالغا، فوضعت له الكتب وحددت له المعايير فهذه -قواعد الشعر لثعلب- وهذا -الشعر والشعراء لابن قتيبة-، وطبقات الشعراء لابن المعتز، ومن قبله طبقات فحول الشعراء لابن سلام الجمحي، ونقد الشعر لقدامة بن جعفر، والعمدة في محاسن الشعر وأدبه لابن رشيق، ثم عيار الشعر لابن طباطبا والذي هو موضوع بحثنا "فالأمر ليس متروكا لكل أحد يستجيد أو يستحسن، بل هناك أصول يرجع إليها، وفقهاء وأهل فتوى في الشعر الجيد، والفرق بينه وبين الشعر الرديء، وهناك عيار يقاس به الكلام ويوزن، وهذا يدل على أن علماءنا ينظرون إلى الشعر على أنه جوهر

[1]- بشرى موسى صالح: نظرية التلقي -أصول وتطبيقات-، ص65.

[2]- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص20.

[3]- ينظر، سعيد أحمد جمعة: الفكر البلاغي والنقدي في كتاب عيار الشعر، كلية اللغة العربية فرع جامعة الأزهر، دط، 2009، ص30 .

له موازينه، فلكل كلمة قدرها، ولكل معنى مترلته، ولكل صورة مكانتها، ليس هذا لأنهم أهل لغة ولسان، ولكن لأنهم أهل تقى ودين"[1].

2- مفهوم الشعر عند القدماء والمحدثين:

اكتسب الشعر على مر العصور أهمية بالغة، فهو ديوان العرب وخزانة الأدب وفخر العرب وقسطاسها المستقيم، فضمنوه تجاربهم وتاريخهم وعلومهم وأخبارهم، فكان تعبيرا عن الذات وعن الجماعة، وقد ارتبط اسم العرب بهذا الجنس من القول، كما اقترن اسم اليونان بالفلسفة، والهند بالحكمة والرومان بالعمارة.

لكن محاولة الكشف عن مقوماته الجمالية والبيانية، قد أثار كثيرا من الإشكالات والاختلافات، وقد حاول النقاد في سائر الآداب، وعلى مدار العصور الأدبية، أن يضعوا تعريفا للشعر ينتظم مع هذه الخصائص والمزايا، وقد أشار إلى ذلك أحد النقاد الغربيين، حيث قال: "لم يجد أحد حتى "أرسطو" تعريفا كافيا للشعر، ونحن جميعا نعرف ماذا يكون الشعر، ولكن سرعان ما نجد أن فكرتنا عنه ليشاركنا معاصرونا إياها، فضلا عن كبار النقاد في الماضي، فكل تعريف يبدو في الوقت نفسه واسعا جدا وضعيفا جدا، والحقيقة أن نظرية الشعر ومزاولته يختلفان من عصر إلى عصر، فهو يعيش بالتغيير، وهو دائم التجدد بما يدخل فيه من مستويات جديدة، وفن جديد، وما كان كافيا لفترة من الفترات، لا يمكن أن يكفي لأخرى...؟[2].

ولعل أول تعريف عثرنا عليه يعود إلى الصحابي الجليل عبد الله بن رواحه* رضي الله عنه حينما قال عنه: "هو شيء يختلج في صدري فينطق به لساني"[3].

---

[1]- سعيد أحمد جمعة: الفكر البلاغي والنقدي في كتاب عيار الشعر، كلية اللغة العربية، فرع جامعة الأزهر، شبين الكوم، 2009، ص30.

[2]- عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، القاهرة، د.ط، 1992، ص344.

*- عبد الله بن رواحه: هو الصحابي الجليل عبد الله بن رواحه بن ثعلبة بن امرئ القيس الأنصاري الخزرجى أبو محمد، ويقال أبو رواحه، ويقال أبو عمرو المدني، شهد بدرا وبيعة العقبة، وهو احد النقباء، واحد الأمراء ي غزوة مؤتة واستشهد بها، وقال عنه الحافظ بن حجر رحمه الله"احد شعراء النبي صلى الله عليه وسلّم من الأنصار، وأحد النقباء بالعقبة واحد البدريين"، (فتح الباري، خ7، ص516).

[3]- ابن عبد ربه: العقد الفريد، تح مكتب التراث، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ج5، ط1، 1996، ص.243

فالشعر عنده إحساس نفسي، نتيجة مؤثرات خارجية وداخلية، تثلج النفس فينطق بها اللسان، وهو تعريف كما يبدو متطابقا إلى حد كبير مع تعريف علماء النفس.

كما اعتبره حسان بن ثابت "لب المرء" وربطه بالصدق والأخلاق وأنشد يقول(من البسيط) :

وإنَّ أصدقَ بيتٍ أنــتَ قائلــهُ بيتٌ يقــالُ إذاَ أنشــدتهُ صــدقاَ

وإنّماَ الشعرُ لبُّ المرءِ يعرضــهُ على المجالسِ إنْ كيساً وإنْ حُمقــاَ[1]

أما في النقد، فقد عرّفه ابن سلام (**231**ه) بقوله: "هو صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات، منها ما تثقفه العين، ومنها ما تثقفه الأذن، ومنها ما تثقفه اليد، ومنها ما يثقفه اللسان، فمن ذلك اللؤلؤ والياقوت لا يعرف بصفة ولا وزن دون المعاينة... يعرفه الناقد عند المعاينة، فيعرف بهرجها وزائفها"[2]، فكلام الناقد ابن سلام واضح لا غبار عليه، فالذي يستطيع أن يميّز جيد الشعر من رديئه، هو الناقد الحصيف البصير بمواطن الجودة والرداءة، كما عرّفه في موضع آخر بقوله: "المنطق على المتكلم أوسع منه على الشعر، والشعر يحتاج إلى البناء والوزن والقوافي، والمتكلم مطلق يتخيّر الكلم"[3]، لقد ميّز ابن سلام الشعر عن غيره من فنون القول الأخرى، مركّزا في ذلك على الجانب الشكلي دون اهتمامه بصورة الشعر وماهيته، وكذلك عدم ربطه بمتلقيه.

أما الجاحظ (**255**ه) فيراه: "الألفاظ المتخيرة، والمعاني المنتجة، والمخارج السهلة، والديباجة الكريمة، والطبع المتمكن، والسبق الجيد، وكل كلام له ماء ورونق"[4]، ما جاء به الجاحظ، يعتبر أحسن تعريف، وربما لا نجد قبله تعريفا جامعا للشعر أفضل منه على الإطلاق ، جمع فيه بين الألفاظ والمعاني وحسن صياغتها، كما عرّفه في موقع آخر واعتبره عملية صناعية وضرب من النسج، وهو تعريف ينسجم مع فلسفة عصره، حيث قال "إنما الشعر صناعة، وضرب من النسج، وجنس من التصوير"[5].

---

[1]- حسان بن ثابت: الديوان، تح د.سيد حنفي حسنين، دار المعارف، القاهرة، 1973، ص277.

[2]- محمد بن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، قرأه وشرحه محمود شاكر، دار المدني، مصر، 1974، ص5.

[3]- نفسه: ص56.

[4]- الجاحظ: البيان والتبيين، ج1، ص57.

[5]- الجاحظ: الحيوان، ج1، ص132.

ثم توالت التعريفات بعد هذا العصر، ولعل أحسنها وأكثرها تأثيرا على البيئات الأدبية والنقدية، نجد تعريف قدامه بن جعفر (**337**ه) الذي يقول فيه "إن أول ما يحتاج إليه في العبارة عن هذا الفن معرفة حد الشعر، الجائز له عما ليس بشعر، وليس يوجد في العبارة عن ذلك أبلغ ولا أوجز مع تمام الدلالة، من أن يقال فيه، إنه قول موزون مقفى يدل على معنى"[1]، ولعل تأثر قدامه بالمنطق والفلسفة اليونانية، كان سببا مباشرا في تعريفه هذا، الذي ذاع صيته وتناقله النقاد ليحددوا من خلاله ماهية الشعر، حتى قال بعض المعاصرين: "إن العربي إذا سمع لفظة "شعر" علم فورا أن المراد به النظر إلى اللفظ، الكلام الموزون المقفى، ورسخت في ذهنه القافية رسوخ الوزن"[2].

أما الآمدي (ت**370**ه)، فقد حاول أن يعطي تعريفا للشعر أكثر دقة، محاولا بذلك الاقتراب أكثر فأكثر من جوهره، فيقول: "وليس الشعر عند أهل العلم به، إلا حسن التأتي وقرب المأخذ، واختيار الكلام، ووضع الألفاظ في مواضعها وأن يورد المعنى باللفظ المعتاد فيه المستعمل في مثله، وأن تكون الاستعارات والتمثيلات لائقة بما استعيرت له، وغير منافرة لمعناه، فإن الكلام لا يكتسي البهاء والرونق إلا إذا كان بهذا الوصف"[3].

يبدو هذا التعريف أكثر شمولا وإلماما بماهية الشعر، ورغم ذلك فلم يخرج عن إطار الصياغة الشعرية التقليدية التي تعارف عليها النقاد في عصره، مبتعدا في ذلك عن جوهر العملية الإبداعية وهو المستمع أو المتلقي.

أما ابن رشيق المسيلي (**456**ه)، فقد رسم حدود الشعر، وعدها أربعة، حيث قال: "إن الشعر يقوم بعد النية من أربعة أشياء: اللفظ، والوزن، والمعنى، والقافية فهذا هو حد الشعر"[4].

ومع استرسال العصور ووصولا إلى عصر حازم القرطاجني (**608**ه-**684**ه) نجده يعرّف الشعر بقوله "هو كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبّب إلى النفس ماقصد تحبيبه، ويكرّه إليها ما

---

[1]- قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تح كمال مصطفى، مكتبة الخفاجي، القاهرة، ط3، 1978، ص17.

[2]- سليمان البستاني: مقدمة الإلياذة، مطبعة الهلال، القاهرة، 1904، ص94.

[3]- الآمدي: الموازنة بين أبي تمام والبحتري، تح محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة العلمية، بيروت، طبعة حجازي، 1994، ص380.

[4]- ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ص119.

قصد تكرهه لتحمل بذلك على طلبه أو الهروب منه، بما يتضمن من حسن تخييل له، ومحاكاة مستقلة بنفسها، أو متصورة بحسن هيأة تأليف الكلام، أو قوة صدقه أو قوة شهرته، أو بمجموع ذلك، وكل ذلك يتأكد بما يقترب من إغراب، فإن الاستغراب والتعجيب حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية قوي انفعالها وتأثرها»"[1].

ويبدو من خلال هذا التعريف أن القرطاجني قد اعتمد جملة من الشروط الّتي يقوم عليها الشعر وهي:

1- الوزن والقافية.

2- عنصر التخييل .

3- الجانب التأثيري في المتلقي.

4- إضافة إلى العنصر الإبداعي، الذي يقترن فيه الشعر بالتعجيب والاستغراب وهو ماعلّق عليه الدكتور جابر عصفور قائلا: "ويمكن أن نصف تعريف حازم بالدقة من حيث أدائه لمهمة واحدة ينكشف فيها العنصر الشكلي من ناحية وزنه وقافيته، كما ينكشف فيها العنصر الإبداعي الذي يقرن الشعر بالتعجيب والاستغراب، ويباعد بينه وبين التقليد الساذج، وأخيرا عنصر التأثير في المتلقي من زاوية التخييل، وما ينطوي عليه من أبعاد رئيسية"[2].

وهكذا ظل الشعر ذلك الغامض المبهم، فحيّر النقاد، وشغل بال الشعراء والفلاسفة، فلم يستطع أحد أن يفهم مصدره، وهكذا ظل النقاد والفلاسفة يحاولون على مر الأزمنة والعصور إيجاد تعريف مانع جامع، مقدمين من وراء ذلك مفاهيم وقوانين، علّها تصل إلى الكمال المنشود، فلم يتحقق ذلك، لسبب واحد كون الشعر مصدره العاطفة التي يستحيل تفسيرها وقياسها. كما اختلفوا كذلك "حول مكان التأثير في الشعر، أهو القلب أم العقل؟ أم الروح؟ ثم من أين تأتي المتعة فيه أمن ألفاظه أم من معانيه؟ أهو من إيجاز الفكرة أم من بسطها، والتوسع في إثراء طاقاتها الفنية بالإمكانات"[3] .

---

[1]- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء، ص71.

[2]- جابر عصفور: مفهوم الشعر، ص158-159.

[3]- عبد العزيز المقالح: الشعر هذا اللغز الجميل، الرافد، كتاب يصدر مع مجلة الرافد، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ع7، يوليو، 2010، ص12.

3- مفهوم الشعر عند ابن طباطبا:

خبر ابن طباطبا الشعر وعاش معاناته، ولعلّ خبرته الواسعة جعلته يلج كتابه "العيار"، فيعرّف الشعر قائلا: "الشعر أسعدك الله، كلام منظوم بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم، بما خصَّ به من النظم"[1].

يبدو من هذا التعريف للشعر، أن ابن طباطبا قد اكتفى فيه على ظاهر الشعر وشكله، دون حقيقة جوهره، مثله مثل غيره من النقاد الّذين سبقوه، فقد اعتبره فنًا يصدر عن موهبة واستعداد فطري، وله مفهوم من ناحية شكله، ورغم قصور هذا التعريف، إلا أنه يشتمل على خاصية فارقة بينه وبين النثر وهي الوزن، ويبدو في هذا متأثرا بـ "الناشئ الأكبر"* الذي عرف الشعر من "خلال تفريقه بين الشعر والنثر من خلال النظم، وهو أول من عرّفه عندما قال(من الخفيف):

"إنَّما الشِّعرُ مـــا تناســـب في النّظْم وأن كان في الصفات فنونا
فأتى بعضه يشـــاكل بعضـــا قد أقامت له الصـــدور المتونـــا
فتناهى عـــن البيـــان إلى أن كـــاد حســـنا يـــبين للناظرينـــا
فإنّ الألفـــاظ فيـــه وجـــوه والمعاني ركـــبن فيـــه عيونـــا "[2]

من خلال هذا التعريف يبدو أنّ ابن طباطبا متأثر بالناشئ الأكبر، من خلال كلامهما عن الخصائص الفارقة بين الشعر والنثر، وربما زاد عليه ابن طباطبا كما قلنا سابقا، بكلامه عن المتلقي الذي يعتبر أحد الأركان الأساسية التي تقوم عليها العملية الإبداعية، وقد دعم هذا الاتجاه أحد الباحثين قائلا: "وتعريف الشعر عند ابن طباطبا، يتم من خلال التركيز على الشكل الظاهري للشعر وأهم ما في هذا التعريف أنه يحدد الشعر على أساس الانتظام الخارجي للكلمات"[3].

---

[1]- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص9.

*- هو عبد الله بن محمد الناشئ الأنبا ري (293هـ)، أبو العباس، شاعر مجيد، يعد في طبقة ابن الرومي، والبحتري، أصله من الأنبار، أقام ببغداد مدة طويلة، وخرج إلى مصر، فسكنها وتوفي بها، انظر الأعلام للزركشي، ج4، ص118 .

[2]- مصطفى الجو زو: نظريات الشعر عند العرب-الجاهلية والعصور الإسلامية-، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ج1، ط1، 1981، ص197.

[3]- جابر عصفور: مفهوم الشعر، ص37.

والظاهر أنّ نظرة النقاد إلى تعريف ابن طباطبا قاصرة عما قصده الرجل، إذ كان من الواجب إكمالهم تعريف صاحب العيار إلى الشعر حتى آخر الفقرة لتستوضح لهم الرؤية أكثر فأكثر من خلال عبارته القائلة: "إن عدّل عن جهته مجته الأسماع والأذواق"[1]، وهو بهذا يستحضر المتلقي الذي يعتبر أحد ركائز العملية الإبداعية، وعياره في ذلك: حاسة السمع، وملكة الذوق، في إصدار الحكم على جودة الشعر أو رداءته، من خلال إدراكه أنّ لذّة الشعر في سماعه وإنشاده وليس في قراءته أو كتابته: "فالشعر عند ابن طباطبا، مادة تفاعل بين منشد خلّاق، ومستمع ذوّاق، وعلى قدر ايجابية ردود فعل الثاني، يكون نجاح الأول"[2]، فالاعتراف لأي قول بأنه شعر، هو اعتراف بشعريته من طرف المتلقي الّذواق، ويتم بتزكية منه، وإلّا كان في خبر كان: "فلولا وجود المتلقي لما وجد أي إبداع فني، وهذا الوجود وحده يمثل دورا فاعلا في عملية التلقي"[3]، حيث كان هذا المتلقي يقوم بعملية تفسير ما غمض من هذه الأعمال الأدبية، ومن ثم الحكم على نوعيتها، وهو ما صار يعرف في الدراسات الحديثة بالمتلقي الناقد .

ثم واصل ابن طباطبا قوله: "فمن صح طبعه وذوقه لم يحتج إلى الاستعانة على نظم الشعر بالعروض التي هي ميزانه، ومن اضطرب عليه الذوق لم يستغنِ عن تصحيحه وتقويمه بالعروض والحذق به"[4]، فهو يرى أن الشاعر المطبوع الذواق لا يحتاج إلى تعلم العروض، لأنه يسمو بهاتين الخاصيتين عن عيوب الوزن، وهو يلائم واقع الشعراء في قول الشعر، وربما هذا الموقف الخاص من ابن طباطبا نابع من تجربته الخاصة كشاعر والتي استوحى من خلالها أفكاره النقدية المبثوثة في عياره.

---

[1]- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص9.

[2]- توفيق حمدي: النظريات النقدية في عيار الشعر، رسالة دكتوراه، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الجامعة التونسية، 1984، 1985، ص9.

[3]- محمد ناجح محمد الحسن: الإبداع والتلقي في الشعر الجاهلي، رسالة ماجستير، جامعة النجاح الوطنية، كلية الدراسات العليا نابلس، فلسطين، ص189.

[4]- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص9.

لقد ربط ابن طباطبا قول الشعر بصحة الطبع والذوق "وكأنه يشير إلى أن الشعر لا يمكن تعلمه إذا افتقد المرء مجموعة من الاستعدادات النفسية للنظم"[1]، كما ركّز كذلك في تعريفه على الإيقاع الظاهري للنص الشعري وهو "النظم"، وقد أولاه أهمية خاصة واعتبره من الأولويات التي يجب على الشاعر الالتزام بها، وقد ورد مصطلح (النظم) منثورا نثرا على صفحات مصنفه إلى جانب مرادفات أخرى قريبة من حقله الدلالي، مثل النسج، والتأليف، والبناء، والتنسيق، والتجاور، والملاءمة، والاتصال، والانتظام... وهذا ما جعل ابن طباطبا يعلي من شأن الشعر ويجعله أرقى مكانة من النثر، وقد سار عبد القاهر الجرجاني على نفس الخطى حين اعتبر النظم "نظيرا للنسج والتأليف والصياغة والبناء والوشي والتحبير وما أشبه ذلك، مما يوجب اعتبار الأجزاء بعضها مع بعض، حتى يكون لوضع كل حيث وضع علة تقتضي كونه هناك، وحتى لو وضع في مكان غيره لم يصح"[2]، فمفهوم النظم عند العلوي يشبه إلى حد كبير النظم عند الجرجاني، ويظهر هذا التشابه واضحا لا غبار عليه من حيث المصطلحات المستعملة من طرفهما، إذ يعتبر "ابن طباطبا حلقة من حلقات البناء الفكري البلاغي، الذي بدأ بأبي عبيدة معمر بن المثنى، وكتابه (مجاز القرآن)، حتى انتهى إلى عبد القاهر الجرجاني، فهؤلاء هم الآباء الشرعيون لعلم البلاغة العربية"[3].

إنّ تعريف ابن طباطبا للشعر، يتميز بالأصالة والإبداع في نفس الوقت، خاصة عندما ربطه بقضية النظم وردود فعل المتلقي، مركّزا من خلاله على النقاط الآتية:

1- أنّ الشّعر كلام منظوم .

2- أن النظم هو الذي يميز الشعر عن الكلام المنثور المستعمل في مخاطبات الناس.

3- أن هذا النظم معلوم محدود.

4- أن توافر الذوق والطبع يغني عن تعلم العروض أثناء عملية النظم .

---

[1]- جابر عصفور: مفهوم الشعر، ص38.

[2]- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تح محمد محمود شاكر، مطبعة المدني بجدة، ط3، 1992، ص35.

[3]- سعيد أحمد جمعة: الفكر البلاغي والنقدي في عيار الشعر، ص38.

5- أن نقص الذوق والطبع، لابد من معرفة العروض معرفة عميقة لتعويض هذا النقص[1].

ولعل اهتمام ابن طباطبا، بالوزن في الشعر، واتخاذه عيارا لجودته، يلتقي مع الكثير من النقاد المحدَثين، الذين أولوا هذه الخاصية عناية خاصة في الشعر، فهذا آبر كرومي* يقول: "إن الوزن هو الفارق الأكبر الملموس بين الشعر والنثر وبدونه نرى لغة الشعر تنحط تدريجيا إلى ما ليس بلغة الشعر"[2]، كما قال من قبله (كولردج)* "إن الوزن هو الشكل المميز للشعر، وإن الشعر الصحيح ناقص معيب بدون الوزن"[3].

أما (رتشاردز فيري)* فقال: "أن الوزن شرط لابد منه في الشعر، وأن القصيدة تعتمد عليه كإطار يميز خبرة متذوقها، ويعد المتذوق لتحصيلها كاملة غير منقوصة بما يتيحه له من شبه تنويم"[4].

ومن التعاريف الطريفة كذلك مانقله طه حسين عن الناقد الفرنسي "بول فاليري*" " paul valéry" يقول: "كنت أقرأ اليوم في كتاب لبول فاليري عن "Mallarmi"* مالارميه، فإن بول فاليري عندما أراد أن يحدد الشعر قال: "إن الشعر هو الكلام الذي يراد منه أن يحمل من المعاني ومن الموسيقى، أكثر مما يحتمل الكلام العادي، والشاعر المجيد حقا يمتاز من غير المجيد، بأنه إذا تحدث إليك لم يمكنك أن تسير معه كما تسير مع نفسك، وإنما يضطرك أن تفكر وأن تجتهد

---

[1]- ينظر، عبد الجليل هنوش، ابن طباطبا العلوي والتصور التداولي للشعر، حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية، مجلس النشر العلمي، جامعة الكويت، الرسالة 168، الحولية، 21، 2000، ص16.

*- من النقاد الانجليز المعاصرين، عمل أستاذا للأدب الانجليزي بجامعة لندن.

[2]- آبر كرومي لاسل: قواعد النقد الأدبي، ترجمة، محمد عوض محمد، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1954، ص44.

*- شاعر وناقد انجليزي (1772- 1834).

[3]- كولردج صموئيل: سيرة أدب-النظرية الرومنطيقية في الشعر-، ترجمة عبد الحليم حسان، دار المعارف، مصر، 1971، ص178.

*- ناقد انجليزي معاصر، من كتبه "معنى المعنى" و"أسس علم الجمال" و"مبادئ النقد الأدبي".

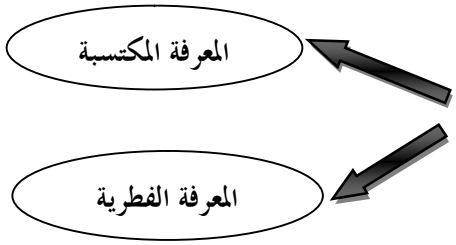
[4]- رتشاردز: مبادئ النقد الأدبي، ترجمة مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1973، ص199 .

*- كاتب وناقد فرنسي (1871- 1945)، من أهم أعماله كتابه في النقد " "varieties".

*- من زعماء الحركة الرمزية في تاريخ الشعر الفرنسي. شاعر فرنسي (1842- 1898) .

نفسك في أن تفهمه وتحسّه وتشعر به"[1]، وبهذا فإن تعريف ابن طباطبا للشعر يقترب كثيرا من تعريف (بول فاليري)، خاصة حينما ربط الشعر بالفهم والشعور والإحساس، ورغم ما قيل من تعريفات للشعر، يبقى تعريف ابن طباطبا أقرب إلى تعريفات النقاد المحدثين، ويبرز هذا القرب في تلكم العلاقات التي تنشأ بين المبدع والمتلقي، والتي من خلالها تظهر قيمة الشعر.

والخلاصة التي نخلص إليها من تعريف ابن طباطبا هذا يوضحها الجدول التالي.



أن الشعر يؤول إلى النظم، والنظم يؤول إلى الطبع والذوق، والطبع والذوق يؤولان إلى مقاييس فطرية وأخرى مكتسبة.

حاول ابن طباطبا من خلال تعريفه هذا: الإلمام بعناصر العملية الإبداعية قبل وأثناء وبعد عملية النظم، واضعا من خلالها حدودا للشاعر "يسير عليها ليصل إلى أعلى مقاييس الجودة عنده، وبذلك يتحقق له حل المحنة التي وقع فيها شعراء عصره، ومن خلال كلامه هذا عن المبدع وكل ما يتعلق به تتجمع أمام الناظر الخيوط الأخيرة من هذه الآراء لتتشكل ضمنا مصطلح الشعرية"[2]، وبحكم أنّ ابن طباطبا شاعر يقدّر صعوبة العملية الإبداعية، وناقد يرى مكامن الجودة والرداءة في الشعر، وذلك بتحكيم ذوقه وعقله وهو يحلل الأشعار ويعلق عليها ويفاضل بينها "فهو هنا يلتقي ذوقه مع كثير من النقاد الشّعراء كابن المعتز وأبي تمام في اختياراته، وكتاب الشعرية المعاصرين كأدونيس وجاكوبسن وماكليش... وللسبب نفسه لم يكن ابن طباطبا معنيا بمنهج في التأليف والتبويب"[3].

لعل غاية ابن طباطبا وهمه الوحيد هو مساعدة شعراء زمانه على الخروج من المحنة الإبداعية التي وقعوا فيها.

---

[1]- طه حسين: من حديث الشعر والنثر، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مدينة مصر، القاهرة، 2014، ص101 .

[2]- رانية محمد شريف العرضاوي: مكونات الإبداع في الشعر العربي القديم، ابن طباطبا نموذجا، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، جدار للكتاب العالمي، عمان، الأردن ط1، 2011، ص63.

[3]- طراد الكبيسي: في الشعرية العربية، قراءة جديدة في نظرية قديمة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2004، ص19-20 .

ثانيا– معمارية القصيدة في عيار الشعر:

1– مظاهر الإبداع الشعري عند الشعراء والنقاد:

أولى النقد العربي القديم عناية خاصة بعملية الإبداع الشعري وتلقيه، وتساءل النقاد فيما إذا كانت هذه العملية تتم بصورة تلقائية أم هي عملية إرادية محسومة من بدايتها إلى نهايتها، كما اعتبر البعض الآخر أنها إلهام ووحي يأتي حينا ويمتنع أحيانا أخرى، وإلى مثل هذا الأخير ذهب فلاسفة اليونان، ويأتي في مقدمتهم أفلاطون وعنده العبقرية إلهام، "والشاعر كائن أثيري مقدس، ذو جناحين لا يمكن أن يبتكر قبل أن يلهم فيفقد صوابه وعقله، ومادام الإنسان يحتفظ بعقله فإنه لا يستطيع أن ينظم الشعر"[1]، وبذلك فقد ردوا الشعر إلى قوة خارجة عن ذات الشاعر، حيث كانوا يعتقدون "بأن كبير الآلهة (زيوس) كان له تسع بنات، هن ربات الفنون... فللشعر ربة، وللخطابة ربة، وللدراما ربة، وللكوميديا ربة"[2]، ومن هذا المنطلق والاعتقاد كان الإلهام عندهم إلهاما إلهيا "والإله يهب الشاعر القدرة على قول الشعر ويلهمه ويوحي إليه، فيأتي بالعجيب الغريب المبدع، فإذا رضيت الآلهة عن الشاعر جوّد، وإن صدّت توقف، حتى إذا استشعر العجز، أو رأى نفسه مقدما على أمر عظيم توسل إليها واستعطفها واستعان بها"[3].

والعقل العربي لا يبتعد كثيرا عن التفكير اليوناني في تصورهم لعملية الإبداع الشعري، إذ ردوها كذلك إلى قوة غيبية "لكن الملاحظ أن العرب قد حددوا هذه القوى وسموها، ووصفوها وجعلوا لها عوالم مستقلة وأماكن يسكنون فيها، هذه القوى عبروا عنها بلفظتين الجن والشياطين، فلكل شاعر شيطانه الذي يلهمه قول الشعر، كما جعلوا لها أسماء، فمثلا "مسّحل" هو شيطان الأعشى و"سنقمناق" شيطان بشار .

إنّ المتصفّح للنقد العربي القديم يجد من النقاد من اعتبر العملية الإبداعية عملية واعية موجهة من بدايتها إلى نهايتها، ولعل أقدم هؤلاء (بشر بن المعتمر (**210**هـ)، الذي قال في صحيفته

---

[1]– زكريا إبراهيم: مشكلة الفن، دار مصر للطباعة، القاهرة، د.ط، 1976، ص145 .

[2]– ينظر، محمد علي أبو ريان: فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، الإسكندرية، مصر، ط2، 1988، ص154 .

[3]– علي جواد الطاهر: مقدمة في النقد الأدبي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 1979، ص30 .

المشهورة كلاما جميلا عن مراحل العملية الإبداعية "خذ من نفسك ساعة نشاطك، وفراغ بالك وإجابتها إياك، فإن قليل تلك الساعة أكرم جوهرا، وأشرف حسبا، وأحسن في الأسماع، وأحلى في الصدور وأسلم من فاحش الخطأ"[1]، فهو يرى أن العملية الإبداعية عملية تلقائية، لها أوقاتها التي تنشط فيها، كما نبّه الشّاعر وحثّه على أن يجعل كلامه على حسب أقدار المستمعين، حتى تسهل عملية التواصل معهم قائلا: "فإن أمكنك أن تبلغ من بيان لسانك، وبلاغة قلمك، ولطف مدخلك، واقتدارك على نفسك، أن تُفهم العامة معاني الخاصة وتكسوها الألفاظ الواسطة التي لها تلطف عن الدهماء، ولا تجفو عن الأكفاء، فأنت البليغ التام"[2]، فعملية الإبداع الشعري عند بشر كامنة في نفس المبدع، له شروطه وله معوقاته وهو عنده "حالة فعل إنساني يباشرها الإنسان بنفسه، أو تقوم على العمل والصنعة، وتحتاج إلى قوة ونشاط وفراغ بال وإجابة نفس، وليس الإبداع عنده حالة تلقى إلهام تقوم على الانجذاب والغيبوبة والاستلاب وتحتاج إلى رقية أو سحر كيما تستحضر"[3].

فالشاعر لا يمكن أن يخرج قصيدته، إلا إذا مّر بمراحل يبذل فيها جهدا ومشقة؛ لأن أرقى الإبداعات الشعرية مردها إلى معاناة حقيقية يعيشها الناظم، فهاهو ذا الفرزدق يعترف بصعوبة العملية قائلا "تمرّ علي ساعة وقلع ضرس من أضراسي أهون علي من قول بيت من الشعر"[4]، فهذا الاعتراف من الفرزدق إنما هو إشارة إلى صعوبة العمل الإبداعي، ودعوة منه إلى المقاومة والمعاودة والتّردد حتى تتاح له الظروف الملائمة لقول الشعر، لكنّ السؤال الذي يجب طرحه في هذا المقام، هل عملية الإبداع تأتى دفعة واحدة؟ أم على مراحل؟

في حقيقة الأمر إن عملية الإبداع تختلف من شاعر إلى آخر "تبعا لموجات التوتر التي تهز كيانه، والتي لا تسير في خط أفقي منتظم، بل تتموج في شكل اندفاعات (وثبات)، وكل وثبة

---

[1]- ينظر، الألوسي: بلوغ الأدب في معرفة أحوال العرب، ج2، ص365 .

[2]- الجاحظ: البيان والتبيين، ج1، ص136 .

[3]- أحمد زياد محبك: قضايا الإبداع في صحيفة بشر بن المعتمر، مقال بمجلة الموقف الأدبي، دمشق، العدد182/181، 1986، ص81.

[4]- ينظر، ابن الرشيق، العمدة: ج1، ص105، وكذلك البيان والتبيين، ج1، ص209.

تتبلور في قسم من أقسام القصيدة، قد يطول وقد يقصر، حسب طبيعة الوثبة"[1]، فموجات التوتر هذه هي التي تحدد زمن إخراج القصيدة دفعة واحدة أم على فترات.

2- رؤية ابن طباطبا لمعمارية القصيدة:

إن ابن طباطبا في حدود ما نعلم، هو أول ناقد عربي وصف طريقة نظم القصيدة وصفا دقيقا، كما أنه من أكثر النقاد العرب القدامى إحاطة بهذا الموضوع، حيث اعتبر الشعر صنعة تقوم بها ذات عارفة، خبرت هذه الصنعة كباقي الصناعات الأخرى، إذ اعتبرها عملية واعية ولا تتأتى بصورة عبثية عشوائية، بل تكون على مراحل، فمنها ما يسبق عملية الإبداع وهي أدواته، ومنها ما يكون أثناء عملية الإبداع وهي لحظاته، ليصل إلى مرحلة ما بعد الإبداع وهي مرحلة الفحص والنقد.

2-1- المرحلة الأولى: (مرحلة إعداد الأدوات).

إنّ ابن طباطبا يعتبر واحدا من النّقاد الذين قاموا بتوجيه حركة الشعر في القرن الرابع الهجري، من خلال توجيهه لمجموعة من الآراء والاقتراحات ضمّنها مصنّفه "عيا ر الشعر"، يريد من الشّاعر أن يتعلمها ويكتسبها قبل أن يحترف فن القول، لأنّ ضرورة العصر أصبحت تتطلب تلك الثقافة الواسعة من لدن الشّاعر والنّاقد على السّواء باعتبارها تعني "فن التفاعل الوجداني مع الأشياء حسب مقياس الذوق العام"[2]، وهذه الثقافة لا يستطيع أن يستغني عنها من يريد أن يصبح شاعرا حسب قول ابن طباطبا: "وللشعر أدوات يجب إعدادها قبل مراسه وتكلف نضمه"[3]، من هذه الأدوات ماهو فطري ومنها ما هو مكتسب.

---

[1]- مصطفى سويف: الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، منشورات جامعة علم النفس التكاملي، دار المعارف بمصر، ط2، 1979، ص188.

[2]- فراز طوقان: الثقافة والتعليم الجامعي، مجلة أفكار، المغرب، ع40، 1978، ص76.

[3]- ابن طباطبا: عيا ر الشعر، ص43.

أ- الأدوات الفطرية:

لقد وضع ابن طباطبا جملة من الشروط، وطلب من شاعر المستقبل أن يعمل بها، قبل أن يدخل حلبة مضمار الشعر، منها ما هو فطري كصحة الطبع وسلامة الذوق، ومنها ما هو مكتسب كحفظ أشعار العرب وتعلّم اللغة والإعراب إضافة إلى انفتاحه على فنون وعلوم أخرى.

- الطبع لغة:

جاء في لسان العرب تحت مادة طبع حسب قول "ابن سيدة": "الطاء والباء والعين أصل صحيح وهو مثل على نهاية ينتهي إليها الشيء حتى يختم عندها يقال طبعت على الشيء طبعا ثم يقال على هذا طبع الإنسان وسجيته[1]"، ويقول كذلك" الطبع والطبيعة: الخليقة والسجية التي جبل عليها الإنسان"[2] وفي موضع آخر "قال الأزهري: ويجمع طبع الإنسان طباعاً وهو ما طُبع عليه من طِباع الإنسان في مأكله، ومشربه، وسهولة أخلاقه، وحزونتها، وعسرها، ويسرها، وشدته، ورخاوته، وبخله، وسخائه"[3] وجاءت عند "أبي هلال العسكري" في مصنفه الفروق اللغوية: "أن الطبيعة ما طبع عليه الإنسان، أي خُلق[4].

اصطلاحا:

قال ابن قتيبة: "والمطبوع من الشعراء من سمح بالشعر واقتدر على القوافي، وأراك في صدر بيته عجزه، وفي فاتحة قافيته وتبيّنت على شعره رونق الطبع ووشي الغريزة، وإذا امتحن لم يتزحر".[5]

كما جاء في كلام ابن طباطبا أثناء تعريفه للشعر ما يلي: "فمن صح طبعه وذوقه لم يحتج إلى الاستعانة على نظم الشعر بالعروض التي هي ميزانه"[6]، وكلمة الطبع من المسلمات في مجال الإبداع الشعري، والركيزة التي تستند عليها بقية الأدوات، وهي تقابل في النقد الحديث الموهبة،

---

[1]- ابن منظور: لسان العرب، (مادة طبع).

[2]- نفسه: (مادة طبع).

[3]- ابن منظور: لسان العرب، (مادة طبع).

[4]- أبو الهلال العسكري: الفروق اللغوية، ص88.

[5]- ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ص90.

[6]- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص9.

أو ما نسميه "بالاستعداد الفطري، وتلك القدرة الكامنة في الإنسان التي تجعله يميل ميولا فطريا تجاه شيء معين، وتشكل الموهبة أُسَّ كل إبداع كيفما كان وبانعدام هذا الأس ينهار كل شيء"[1].

وقد عدها إبراهيم سلامة "مجموعة الخصال النفسية التي تهيئ كل إنسان إلى مزاولة عمل ما في الحياة بإحسان أو إتقان، أو هي القوة التي تتيسر لمن وجدت فيه سبل النجاح"[2].

فالطبع إذن يعتبر شرطا لا يمكن الاستغناء عنه بأي حال من الأحوال، فهو سر النبوغ في كل الميادين، إذ به وعليه يصير ناظم الكلام شاعرا، ولهذا السبب نهى أبو العتاهية ابنه عن قرض الشعر، عندما أنشده في حضرة عبد الله بن المديني، حيث قال متبرئا منه "إني والله قد نهيته عن هذا"[3]، ثم وجهه بعد ذلك "يا بني هذا الأمر يحتاج إلى رقة، وطبع فائض، وأنت ثقيل الجوانب... فاذهب إلى سوقك سوق البرّ، فإنّه أعود عليك"[4]، وهي نصيحة ليست لابنه فقط، بل هي لكل راغب في قول الشعر، وقد قال أرسطو بالموهبة والطبع في الشعر "... ولهذا فإن الشعر من شأن الموهوبين بالفطرة، وذوي العواطف الجياشة"[5]، كما ألح عليها (هوراس) حينما تساءل "هل الشعر الناجح نتاج الطبيعة أم الفن؟ وأجاب نفسه قائلا "لست أتبين ماذا يستطيع التحصيل أن يثمر من غير نفحة وافرة من الموهبة الفطرية من غير التحصيل، إنّ أحدهما ليلح في طلب الآخر، ويعاهده على صداقة باقية"[6].

كما قال بها النقاد العرب من بعده، فالجاحظ مثلا قد أقام حظا كبيرا للطبع وكذلك ابن خلدون، الذي اعتبر الملكة الشعرية، ملكة لسانية صناعية "والملكات اللسانية كلها إنما تكتسب بالصناعة والارتياض في كلامهم، حتى يحصل شبه في تلك الملكة"[7]، كما اعتبر ابن طباطبا قول

---

[1]- سعيد بكور: الإبداع الشعري عند العرب (من التأسيس إلى الإخراج)، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2012، ص15.

[2]- إبراهيم سلامة: بلاغة أرسطو بين العرب واليونان، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، ط2، 1952، ص269.

[3]- المزرباني: الموشح، تح علي محمد البجاوي، نهضة مصر للطباعة، القاهرة ، ص458.

[4]-المرزباني :الموشح ، ص458.

[5]- أرسطو طاليس: فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1952، ص49.

[6]- هوراس: فن الشعر، ترجمة لويس عوض، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1947، ص94 .

[7]- عبد الرحمن ابن خلدون: المقدمة، دار الفكر، ط1، 2003، ص588 .

الشعر موهبة واستعدادا يعتمد على الطبع والذوق، الذي ينعكس على إبداع الشاعر بصرف النظر عن تعلم العروض، لأن تعلم العروض لا يفجّر الشاعرية، حيث "ربط ابن طباطبا الشعر بصحة الطبع والذوق، وكأنه يشير إلى أن الشعر لا يمكن تعلمه إذا افتقد المرء مجموعة من الاستعدادات النفسية للنظم"[1]، ويمثل كذلك ملكة من «ملكات النفس الأربع التي لا بد من وجودها في البليغ، ولا حيلة في إيجادها لغير الخالق وهي: الذهن الثاقب، والخيال الخصب، والعاطفة القوية، والأذن الموسيقية"[2]، فمن اجتمعت لديه هذه الملكات فهو المطبوع حقا.

كما جاء في أسرار البلاغة "أن عبد الرحمن بن حسان بن ثابت، رجع إلى أبيه، وهو صبي يبكي، ويقول "لسعني طائر" فسأله حسان أن يصفه فقال عبد الرحمن: "كأنه ملتف في بردي حبره "وكان لسعه زنبور، فصاح حسان: "قال ابني الشعر وربّ الكعبة"، وقد علق الجرجاني على هذا الموقف بأن التشبيه يدل على مقدار قوة الطبع ويفرق "بين الذهن المستعد للشعر، وغير المستعد له"[3].

ب- الذوق:

يعدّ الذّوق من أهمّ القضايا النقدية، كيف لا وهو اللبنة الأساسية في الإبداع الشعري، بصفة عامة والتذوق النقدي بصفة خاصة.

تعريفه لغة:

جاء في مقاييس اللغة "**لابن فارس**" الذوق الذال والواو والقاف أصلٌ واحد، وهو اختيار الشيء من جِهَةِ تَطَعمٍ، ثم يشتق منه مجازا فيقال: ذُقت المأكول أذُوقه ذَواقًا. وذُقت ما عنده فلانٍ: اختبرتُه . وفي كتاب الخليل": كل ما نزَلَ بإنسانٍ مِن مكروه فقد ذَاقَه"[4]، وذكره "**ابن منظور**" في لسان العرب أن "الذوق مصدر ذاق الشيء يذقه ذوقاً، والمذاق: طَعْمُ الشيء... وكذلك ما نزل

[1]- جابر عصفور: مفهوم الشعر، ص38.

[2]- أحمد حسن الزيات: دفاع عن البلاغة، عالم الكتب، القاهرة، ط2، 1967، ص44.

[3]- الإمام عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة في علم البيان، صححه السيد محمد رشيد رضا، دار المطبوعات العربية، منشورات الجمل، بيروت، لبنان، ص167.

[4]- ابن فارس: مقاييس اللغة، ص364.

بالإنسان من مكروه فقد ذاقه... ذقت فلان أي خبرته... والذوق يكون فيما يكره ويحمد"[1]، من خلال ما سبق نلاحظ أن الذوق يدخل في مجال تذوق الأطعمة فهو حاسة من الحواس، ومجاز هو القدرة على التميز بين الشيء وضده.

كما يعتبر عملا ذاتيا مرتبط بالناقد نفسه، لذلك نجد الأحكام النقدية متغايرة مختلفة من ناقد لآخر، طبقا لهذه الأذواق الشخصية فهو "مزيج من العاطفة والعقل والحس"[2]، لا يخرج عن الثلاثة، وابن طباطبا جمع بينها، فهو من أشعر شعراء أصفهان، وكذلك من أنبه وأحذق نقادها، إضافة إلى الثقافة الموسوعية التي كان يمتلكها، في مختلف مجالات الأدب والنقد وفي العروض، ومن هذه المنطلقات جاءت شهرته وذاع صيته في الآفاق.

ب- الأدوات المكتسبة:

تكلم ابن طباطبا عن أدوات أخرى قائلا: "و للشعر أدوات يجب إعدادها قبل مراسه، وتكلف نظمه، فمن تعصت عليه أداة من أدواته، لم يكمل له ما يتكلفه منه وبان الخلل فيما ينظمه ولحقته العيوب من كل جهة، فمنها التوسع في علم اللغة، والبراعة في فن الإعراب، والرواية لفنون الأدب، والمعرفة بأيام الناس وأنسابهم ومناقبهم ومثالبهم، والوقوف على مذاهب العرب في تأسيس الشعر، والتصرف في معانيهم، وفي كل فن قالته العرب فيه، وسلوك سبلها ومناهجها في صفاتها ومخاطباتها وكناياتها وأمثالها والسنن المستدلة منها، وتعويضها، وإطنابها وتقصيرها، وإطالتها وإيجازها ولطفها وخلابتها، وعذوبة ألفاظها، وجزالة معانيها وحسن مبانيها، وحلاوة مقاطعها"[3].

تعدّ هذه الفقرة من أهم فقرات العيار حديثا عن ركائز ثقافة الشاعر، التي يجب عليه وعلى الناقد معرفتها قبل ممارسة العملية الإبداعية، وهو ما اعتبره النقاد المعاصرون من الأسس المكتسبة في عملية الإبداع، أو ما يطلقون عليها اسم "الإطار الثقافي" "فابن طباطبا حين طالب الشاعر

---

[1]- ابن منظور: لسان العرب، (مادة ذوق) .

[2]- فتحي أحمد عامر: من قضايا التراث العربي، دراسة نصية نقدية تحليلية مقارنة -النقد والناقد- منشأة دار المعارف بالإسكندرية، رقم الإبداع85/4458، ص318.

[3]- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص10.

بمعرفة ثقافة عصره وعلومه، أدرك إلى حد لا يقل عما هو عليه النقد الحديث، من مفهوم الإطار الشعري وما للثقافة وما يرتبط بها من دور كبير وجوهري في الإنتاج الأدبي"[1]، ومن الأسس والركائز التي أمر الشعراء بتعلمها واكتسابها، قبل ممارسة عملية النظم الشعري، والذي يأتي في مقدمتها .

– معرفة اللغة:

لقد ركز ابن طباطبا تركيزا كبيرا على اللغة معتبرا إياها "القالب الذي يصوغ الشاعر فيه معانيه وأحاسيسه، وعلى قدر معرفة الشاعر للغة، وإحساسه الدقيق بأسرارها، تكون مقدرته التعبيرية، فكثيرا ما نجد الشاعر بارعا في استخدامه للغة، مما يضفي على معانيه رونقا ويكسبها قوة"[2]، وهي دعوة صريحة من الناقد، موجهة لشعراء عصره للمحافظة على هذه اللغة، وكلامه هذا كان من منطلق إحساسه وشعوره بالتآمر والخبث الذي بدأ يزداد يوما بعد يوم، اتجاه اللغة العربية والإسلام، خصوصا بعد دخول الأعاجم في الإسلام، وبدأت اللغة في الأفول وكثرة العامية، مما أدى إلى ظهور ظاهرة اللحن في اللغة" ومن المعروف الذي لا شك فيه أن كل جيل يتعلم اللغة من اللسان الذي يسمعه، فإذا تسرب الضعف إلى اللسان المسموع، ضعفت اللغة، وأعني باللسان المسموع هنا، شعراء كل جيل وعلماءه، وفصحاءه، والحارسين لضوابطه، والذين أودعوا قلوبهم وألسنتهم سر العربية وجمالها".[3]

ونظرا لمكانة اللغة عند ابن طباطبا، وجدناه يحمّل كل المسؤولية للنقاد والشعراء، نظرا لقيمتهم الاجتماعية والرسالة التي يؤدونها اتجاه قومهم ودينهم، لذلك طلب منهم الإلمام بها وبأصولها، حتى ينقلوا هذه الأمانة محفوظة مصونة دون نقصان إلى الأجيال القادمة، سليمة صافية من كل عيب، ومن ثم فالشاعر ملزم بأن يكون بارعا، حريصا على وضع القواعد والأسس "حتى لا يقع هذا الشاعر في خلط بين المعاني، إذ من المعروف أن اللغة العربية هي لغة إعراب، وقد

[1]– يوسف بكار: بناء القصيدة العربية، دار الثقافة، القاهرة، 1969، ص273.

[2]– عبد الحفيظ عبد العال: نقد الشعر بين ابن قتيبة وابن طباطبا العلوي، ص223.

[3]– سعيد أحمد جمعة: الفكر البلاغي والنقدي في كتاب عيار الشعر، ص6.

تتوقف المعاني فيها على حركة تختل أو تنضبط، وليس من عاصم في ذلك إلا الإعراب، كما أن هذه الدراسة قد تقي صاحبها من الوقوع في تقديم غير جائز، يترتب عليه تعقيد الكلام وغموضه"[1].

أما في النقد الحديث، فقد اعتبر "رينيه ويليك"، أن اللغة تحمل ثقافة أي مجتمع، إذ من خلالها نستطيع أن نحدد الوعي الاجتماعي لأي قوم قائلا: "إن اللغة مادة الأدب مثلما أن الحجر والبرونز مادة النحت، والألوان مادة الرسم، والأصوات مادة الموسيقى، غير أنّ على المرء أنّ يتحقق من أنّ اللغة ليست مجرد مادة هامة كالحجر، وإنما هي ذاتها من إبداع الإنسان، ولذلك فهي مشحونة بالتراث الثقافي لكل مجموعة لغوية"[2].

إن الثقافة باعتبارها المؤسسة التي يمكن من خلالها فهم العادات والتقاليد والأعراف الخاصة بأي مجتمع تنتمي إليه، وبذلك وجب على كل مبدع أن يتسلح بها، حتى يكون له إضاءة لينجح في مهمته، وشاعر المستقبل إذا أراد أن يكون ناجحا في أداء مهمته على أكمل وجه، ويضرب به المثل في الإجادة والإحسان، لا بد له أن يكون على ثقافة واسعة "بدءا بالشعر ومرورا باللغة ووصولا إلى علوم أخرى مختلفة، ذلك أن إبداع الشعر ليس بالأمر الهين، بل هو الصعب بعينه ... فالشاعر مطالب بإتقان سائر العلوم، مثقفا ثقافة واسعة"[3] .

وابن طباطبا واحد من النقاد الذين ساهموا في توجيه حركة النقد والشعر، في القرنين الثالث والرابع للهجرة، وقد انبثقت آراؤه النقدية من ثقافة عربية إسلامية أصيلة، طالبا من شاعر المستقبل أن يتعلمها، لأنه سيكون بعد حين اللسان الذي يعلم، والقدوة التي تحتذي، معتبرا إياه حلقة الوصل بين السابقين واللاحقين "لذلك كان الهدف واضحا أمامه، والرؤيا لا غبار عليها، والمهمة محددة، وهي حفظ السليقة اللغوية لأمة العرب، ورسم طرائق الإبانة عن مكنون الصدور، ووضع القواعد والقوانين والأدوات، التي انطوت عليها هذه السليقة، كل ذلك من خلال النموذج

[1]- عبد السلام عبد العال: نقد الشعر بين ابن قتيبة وابن طباطبا العلوي، ص223.

[2]- استن وارين ورينيه ويليك: نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، 1972، ص22.

[3]- سعيد بكور: الإبداع الشعري عند العرب (من التأسيس إلى الإخراج)، ص5.

الأعلى، وهو اللسان العربي المبين"[1]، فوظيفة الشعر حسب رأي ابن طباطبا، اجتماعية دينية في المقام الأول، والغرض منها حفظ الفصاحة والبلاغة، التي يتوصل من خلالها إلى المعجزة القرآنية، ولذلك قال الإمام عبد القاهر الجرجاني رحمه الله "نعلم أن الجهة التي منها قامت الحجة بالقرآن، فظهرت وبانت وبهرت، هي أنه كان على حد من الفصاحة، يقصر على قول البشر، ومنتهيا إلى غاية لا يطمع إليها إلا بالفكر، وكان محالا أن يعرف كونه كذلك، إلا من عرف الشعر، الذي هو ديوان العرب، وعنوان الأدب، والذي لا يشك أنه كان ميدان القوم إذا تجاوزوا في الفصاحة والبيان، وتنازعوا فيها قصب الرهان، ثم بحث عن العلل التي بها كان التباين في الفضل وزاد بعض الشعراء على بعض"[2] .

– الرواية لفنون الآداب:

لقد ذكر البنداري أن "الرواية عن الشعراء وشيوخ العلم وأساطين الأدب، تمكن الشاعر من التعرف على مستويات التعبير، وعلى أساليب الشعراء والأدباء، فتنشأ لديه حاسة التقييم التي توقفه على مدى فنية شعره "[3]، هذه الرواية لا تتأتى إلا بالانكباب على حفظ روائع التراث من شعر ونثر، وقد عرفت منذ العصور الأولى، حيث يحكى "أن الفرزدق كان يروي للحطيئة، والحطيئة يروي لزهير، وزهير يروي لأوس بن حجر وطفيل الغنوي وامرؤ القيس يروي لأبي دؤاده، وكان كثير راوية جميل..."[4]، فاطلاع الشاعر على أشعار من سبقوه، يعتبر شرطا لإبداعه، ونبوغه، فروي عن أحمد بن أبي طاهر أنه قال: "دخلت على أبي تمام وهو يعمل شعرا، وبين يديه شعر أبي نواس ومسلم، فقلت: ما هذا؟ قال "اللات والعزى" وأنا أعبدهما من دون الله، منذ ثلاثين سنة"[5].

هذا ما أراده ابن طباطبا من رواية أشعار العرب، حتى يتسنى للشاعر أن يطور وينمي ملكة الحفظ لديه، وتفتح الباب على مصراعيه لقول الشعر: "فروايته لفنون الآداب تخدمه في تطويع

[1]– سعيد أحمد جمعة: الفكر البلاغي والنقدي في كتاب عيار الشعر، ص64.

[2]– عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص10.

[3]– حسن البنداري: الصنعة الفنية في التراث النقدي، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط1، 2000، ص51.

[4]– ينظر، ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجبل، بيروت، ج1، ط1 1972، ص198.

[5]– الحولي: أخبار أبي تمام، ج1، المكتبة الشاملة، ص22.

أساليبه ومعانيه، وتطويرها وتوليدها، أو تضمينها لأقواله بما يخدم أغراضه الشعرية المختلفة"[1]، كم يطلب ابن طباطبا من الشاعر أن يديم النظر في أشعار القدماء "لتلتصق معانيها بفهمه، وترسخ أصولها في قلبه وتصير مواد لطبعه، ويذوب لسانه بألفاظها،... مما نظر فيه من تلك الأشعار، فكانت وكما قد اغترف من واد مدّته سيول جارية من شعاب مختلفة"[2]، إن هذا الشرح فيه دعوة من ابن طباطبا، لشعراء زمانه وذلك بالعودة إلى المنابع الأولى للشعر، للتدرب والمراس، الذي يكتسب المرء من خلالهما الخبرة، التي تزيد من إمكاناته وقدراته، محاولا من خلال ذلك المحافظة على جودة الشعر.

أرشد ابن طباطبا الشاعر الناشئ إلى كتابه، تهذيب الطبع للاستفادة منه قائلا "ليرتاض من تعاطى قول الشعر بالنظر فيه، ويسلك المنهاج الذي سلكه الشعراء، ويتناول المعاني اللطيفة كتناولهم إياها"[3]، كما وضع لهم أمثلة وشواهد تطبيقية، ودعاهم إلى حفظها والإقتداء بها، ومن تلك الشواهد الأشعار المحكمة "فهذه الأشعار وما شاكلتها من أشعار القدماء والمحدثين أصحاب البدائع، والمعاني اللطيفة الدقيقة، تجب روايتها والتكثر لحفظها"[4]، وهي دعوة جديدة حسب رأي الباحث مصطفى هدارة، الذي اعتبرها أساسا من أسس العملية الإبداعية قائلا: "ويخرج ابن طباطبا بفكرة جديدة وإن كانت مبنية على فكرة الرواية أصلا، لها قيمتها حقيقة في ميدان الأدب والنقد، وهي فكرة التمرس بآثار السابقين، هذه الفكرة الجديدة التي قررها ابن طباطبا العلوي، وقد كان المعتقد أن القاضي الجرجاني هو أول من قررها فيما سماه الدربة"[5]، ويذكر منها ابن طباطبا هذه الأبيات:

كقول زهير(من الطويل):

---

[1]- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص23.

[2]- نفسه: ص16.

[3]- نفسه: ص7.

[4]- نفسه: ص110.

[5]- محمد مصطفى هدارة: مشكلة السرقات في النقد العربي، مطبعة لجنة البيان العربي، مصر، 1985، ص92-93.

ومن لا يصانع في أمـــور كـــثيرة يضرّس بأنياب ويوطـــأ بمنســـم*
وأعلم مافي اليوم والأمـــس قبلـــه ولكنني عن علم ما في غد عمـــي
ومن يجعل المعروف من دون عرضه يفره، ومن لا يتقي الشتم يشـــتم
ومن يك ذا فضل فيبخل بفضـــله على قومه يستغن عنـــه ويـــذمم[1]

وكقول الفرزدق من(الوافر):

ولو كان البكاء يـــردُّ شـــيئا على الباكي بكيت على صقوري
بـــنيَّ أصـــابهم قـــدرُ المنايـــا وما منـــهن مـــن أحـــد مجـــيري
ولو كانوا بني جبـــل فمـــاتوا لأمسى وهو مختشـــعُ الصُّـــخور
إذا حنت نـــوارُ تهـــيجُ مـــني حـــرارا مثـــل ملتـــهب السَّـــعير
حـــنين الـــوالهين إذا ذكرنـــا فؤادينـــا اللـــذين مـــع الغبـــور
كأن تشرُّب العـــبراتِ منـــها هراقـــةُ شـــنّتين* علـــى بعـــير
كـــانَّ الليـــل يحبســـه علينـــا ضـــرار أو يَكُـــرُّ إلى نـــذورِ
كـــأن نجومـــه شـــول* تُـــثنى لأدهـــم في مباركهـــا عقـــير[2]

فابن طباطبا يريد نقل الطبع الصحيح البليغ، الفصيح من السابقين إلى اللاحقين، مطالبا الشعراء من خلاله أن يلزموا هذا الأصل وأن لا يحيدوا عنه "فلا يجوز أن يدعي المتأخرون من الخطباء والبلغاء عن زمان النبي صلى الله عليه وسلم الذي نزل فيهم الوحي وكان فيهم التحدي، أنهم زادوا على أولئك الأولين، أو كملوا في علم البلاغة أو تعاطيها لما لم يكملوا له، كيف ونحن نراهم، يحملون على أنفسهم ويتبرؤون من دعوة المداناة منهم، فضلا عن الزيادة عليهم؟ فهذا

*- منسم: خف البعير.
[1]- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص82-89.
*- شنتين: الشن: القربة الخلق الصغيرة
*- شول: شالت بذنبها، أي: رفعته.
[2]- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص95-96.

خالد بن صفوان* يقول:"كيف نحاربهم؟ وإنما نحاكيهم، أم كيف نسابقهم، وإنما نجري على ما سبق إلينا من أعرافهم"[1].

إن الرواية لفنون الآداب، خصوصا من ينابيعها الصافية، تكسب الشعراء المحدثين فصاحة وبلاغة ومادة غزيرة، وتفتح الباب أمامهم لقرض جيد الشعر، ويذهب في ذلك إلى ما يحكى "عن خالد بن عبد الله القسري أنه قال: حفظني أبي ألف خطبة ثم قال لي: تناسها، فتناسيتها، فلم أرد بعد ذلك شيئا من الكلام إلا سهل علي... ويعلق ابن طباطبا على ذلك بقوله: "فكان حفظه لتلك الخطب رياضة لفهمه، وتهذيبا لطبعه، وتلقيحا لذهنه، ومادة لفصاحته، وسببا لبلاغته، ولسنه، ولبلاغته"[2].

إن الرواية والحفظ، لا يقتصران على الشعراء القدامى فقط بل هو نهج سار عليه النقاد في العصر الحديث، فالناقد "ادواردز"* "يرى أن الشاعر لا يكتب لنفسه وإنما هو يحتاج لقراءة غيره"[3]، ويرى الشاعر"بن جنسون"* أن من شروط الكتابة الجيدة القراءة لأحسن المؤلفين، والاستماع لأحسن المتكلمين، يقول "ت.س إليوت"*: "إن عقل الشاعر يجب أن يكون كالمغناطيس، يجذب إليه الأفكار والصور والانفعالات مما يقرأ"[4]، وعلى هذا فإن كثرة الحفظ والرواية وسعة الثقافة الأدبية والفنية تمكن الشاعر من: "التحكم في المعجم اللغوي (حفظا واستعمالا)، وهو ما يعني ثروة معجمية لا تنضب[5]،

– التنوع في الصور الأسلوبية التي تعطي للمبدع، خيارات وبدائل متنوعة،

---

*– هو خالد بن صفوان بن عبد الله بن عمرو بن الأهتم أبو صفوان التميمي المقري، أحد فصحاء العرب وخطبائهم، كان راوية للأخبار خطيبا بليغا، وكان يجالس هشام بن عبد الملك. ينظر، معجم الأدباء لياقوت الحموي: ج1، ص453.

[1]– عبد القادر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص575.

[2]– ابن طباطبا: عيار الشعر، ص16.

*– ناقد انجليزي معاصر، صدر له سنة 1933 كتاب نقدي عنوانه: *"plagiarism the minority press"*

[3]– محمد مصطفى هدارة: مشكلات السرقات في النقد العربي، مكتبة الأنجلوو المصرية، القاهرة، 1958، ص224.

*– شاعر غنائي انجليزي، وهو من معاصري شكسبير (1737م)

*– شاعر وناقد أمريكي (1965م)، له مسرحيات شعرية مشهورة منها: حفلة كوكتل، وجريمة قتل في الكتدرائية.

[4]– ديتشس دافيد: مناهج النقد الأدبي، ترجمة محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت، 1967، ص269.

[5]– إبراهيم سلامة: تيارات أدبية بين الشرق والغرب، مكتبة الأنجلو المصرية، ط1، 1952، ص318.

- الإمساك بآليات اللغة، حتى تحفظ اللسان، وتعطي الكلام قوة ورصانة،

- معرفة دقائق الأساليب لتكسب المبدع خبرة بالجيد"[1].

فالثقافة العربية، وحفظ الأشعار واستيعابها هي السبيل الوحيد لمعرفة سنن العرب في قول الشعر، وهو ما أراده ابن طباطبا من الشعراء المحدثين، أن ينتهجوه ولا يحيدوا عنه للإبقاء على الفصاحة والبلاغة التي بلغت المنتهى في الشعر الجاهلي والعصر الإسلامي.

- ثقافة الشاعر والناقد:

كان للمعرفة التاريخية والاجتماعية والسياسية دور كبير في توجيه العملية الإبداعية، إذ تعتبر السبيل الوحيد لمعرفة سنن العرب، فابن طباطبا يرى من الواجب أن يكون الشاعر متلقيا جيدا، قبل أن يكون شاعرا مجيدا؛ لأن قوام الشعر يجب أن يعتمد على مرجعيات معرفية، وثقافية، وتاريخية، مثل معرفة الأنساب والأيام، حتى تكون المادة الشعرية أمام ناظم الشعر كثيرة متنوعة "ولما كان الشعر العربي قائما على المديح والفخر والهجاء، كان لابد من التعرف على أيام الناس، ومفاخر العرب ومثالبها، فأيام العرب فيها النصر وفيها الهزيمة، فالنصر مآثر ومفاخر للمديح والفخر، والهزيمة منقصة ومثلبة تبرز في الهجاء والثلب"[2]، إن معرفة الأنساب والقبائل والناس ومناقبها ومثالبها، قد حث عليها النبي صلى الله عليه وسلم عندما قال لحسان بن ثابت: "اذهب إلى أبي بكر فليحدثك حديث القوم وأيامهم أحسابهم، ثم اهجهم وجبريل معك"[3].

لقد أشار ابن طباطبا إلى أيام الناس و لم يقل أيام العرب في قوله: "المعرفة بأيام الناس، وأنسابهم ومناقبهم ومثالبهم"[4]، لأن كلمة الناس أوسع دلالة من كلمة العرب، وذات بعد إنساني أشمل لذلك وجب على الشاعر أن يكون واسع الثقافة، خاصة وأن العصر الذي عاش فيه ابن طباطبا، عصر ثقافة وعلم، حيث "أصبح الشاعر في العصر العباسي رجلا مثقفا مطّلعا، فأوجب

---

[1]- ينظر، سعيد بكور: الإبداع الشعري عند العرب، ص21.

[2]- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص23.

[3]- الأصفهاني: الأغاني، مج4، ص143، والحديث أورده ابن كثير في تفسيره متخرجا كما يلي: ثبت في الصحيح أن رسول الله (صلى الله عليه وسلم) قال لحسان" اهجهم" أو قال "اهجهم وجبريل معك"، ج3، ص1368.

[4]- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص4.

النقاد على من يريد أن يكون شاعرا فحلا أن يلمّ بعلوم اللغة والأدب والتاريخ بعد وجود الموهبة وعلوم أخرى كثيرة"[1]، كما عرف في هذا العصر شعر النفاق والزندقة وفتنة الحلاّج، وسيطرة الجيوش الفارسية على زمام الحكم في الدولة العباسية العربية، ونتيجة لهذا الاختلاط والتمازج والتصارع، ألحت الدكتورة عايدة عبد الحفيظ على أهمية ثقافة الفنان وإلمامه بهذه العلوم "فضرورة إلمام الكاتب بهذه العلوم راجع في المقام الأول إلى الاستعداد الكامل لمواجهة المتلقي، وإلا كان عرضة لسخرية الجاهل وعظة وعبرة للعاقل، حيث يدرك مواطن التقصير فيبعد عن فلكها ولا يدور"[2].

لذلك بيّن ابن طباطبا للشاعر الناشئ سنن العرب في شعرها حتى يكون على بينة منها، عندما ينظم الشعر، فتحت عنوان الأشعار المحكمة وأضدادها يقول:"ونذكر الآن أمثلة للأشعار المحمكة الوصف المستوحاة المعاني، السلسة الألفاظ، الحسنة الديباجة، وأمثلة لأضدادها وننبه الخلل الواقع... وأمثلة لسنن العرب المستعملة بينها، التي لا تفهم معانيها إلا سماعا، كإمساك العرب عن بكاء قتلاها حتى تطلب بثأرها، فإذا أدركته بكت حينئذ قتلاها.

كقول الشاعر(من الكامل):

من كان مسرورا بمقتل مالـــك　　فليأت نســـوتنا بوجـــه نهـــار
يجد النِّساء حواســـرا يندُبْنـــه　　يلطمنَ أوجههـــن بالأســـحار
قد كنَّ يُكَنَّ* الوجوه تســـترا　　فالآن حين بـــرزن للنظـــار"[3].

هذه العادات والتقاليد قد لا تعرف ولا تفهم معانيها، عند الشعراء المحدثين، إلا سماعا منهم، لذلك كان لزاما عليهم، أن يتمكنوا من ثقافة قومهم، وهي التي ألح "عليها تراثنا العربي، فالكاتب قارئ حتى يثبت عكس ذلك، بالتشبع من القراءات المختلفة، والتدرب بالحكم على

---

[1]- محمد بن عبد الرحمن الربيع: ابن طباطبا الناقد، النادي الأدبي بالرياض، 1979، ص41.

[2]- عايدة عبد الحفيظ، المتلقي والنص الآخر بين التراث والمعاصرة، جمعية حماة اللغة العربية، الإمارات، ط1، 2002، ص13.

*- يكنن= يسترن ويخفين

[3]- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص37-38، الأبيات للربيع بن زياد بن عبد الله بن سفيان بن قارب العبيسي، ضمن أبيات أخرى أوردها أبو عبيدة في النقائض أولها:

نام الخلي وما أغمض جار　　من سيئ النبأ الجليل الساري

كتابات الآخرين، من شعر ونثر حتى يحصل في خاطره لقاح بمباشرة المعاني، فيستنتج منها معاني غير تلك المعاني حتى تصير له ملكة ويصبح له منواله الخاص الذي ينسج عليه"[1]

إذا حصل الشاعر على هذه الثقافة المطلوبة والمتمثلة في المعرفة اللغوية التي تتضمن التوسع في علم اللغة والبراعة في فهم الإعراب، إضافة إلى المعرفة الثقافية المتمثلة في الرواية لفنون الآداب ومعرفة أيام العرب وأنسابهم ومناقبهم ومثالبهم، مرورا بالمعرفة الفنية التي يوضحها ابن طباطبا قائلا: "ويقف على مراتب القول والوصف، في فن بعد فن، ويتعمد الصدق والوقف في التشبيهات وحكايتة، ويحضر لبه عند كل مخاطبة ووصف، فيخاطب الملوك بما يستحقونه من جليل المخاطبات، ويتوفى حطها على مراتبها، وأن يخلطها بالعامة، كما يتوفى أن يرفع العامة إلى درجات الملوك ويعد لكل معنى ما يليق به، ولكل طبقة ما يشاكلها".[2]

هذه المعارف الثقافية المختلفة التي أبرزها ابن طباطبا، في عيا ره هي حدود وأطر رسمها لمن يريد ممارسة العملية الإبداعية يتحرك في زواياها ومن خلال روافدها، وهي عبارة عن روافد متكاملة، حسب رأي ابن طباطبا إذ على الشاعر معرفتها والالتزام بحيازتها مجتمعة "فمن تعصت عليه أداة من أدواته، لم يكمل له ما يتكلفه منه، وبان الخلل فيما ينظمه، ولحقته العيوب من كل جهة"[3]، لذلك نصح ابن طباطبا شاعر المستقبل، أن يتقن هذه الأدوات ويفهمها، حتى يوظفها في إبداعه; لأن الشعر بوتقة تجتمع فيها كل هذه الأدوات متفاعلة فيما بينها تفاعلا كيميائيا، حتى تستحيل نظما جميلا يؤثر في نفس المتلقين فيقبل عليه، ولتمام هذه الأدوات لا بد من توفر ثلاث شروط هي: "كمال العقل الذي تتميز به الأضداد، ولزوم العدل، وإيثار الحسن واجتناب القبح، ووضع الأشياء مواضعها"[4]، فالشرط الأول هو كمال العقل، الذي من خلاله يميز المتلقي بين الأضداد من الشعر الجيد والشعر الرديء، بين الجائز والباطل، بين المحال والحق... الخ اللطيف والمشين، المحكم الصنع والواهي البناء... الخ.

---

[1]- عايدة عبد الحافظ محمد يعقوب: المتلقي والنص الآخر، ص13-14.

[2]- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص12.

[3]- نفسه: ص10.

[4]- نفسه: ص10-11.

أما الشرط الثاني فهو لزوم العدل الذي يمثل علة قبول النص، لأن: "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 في حالة من حالاتها ما يوافقها اهتزت له وحدثت لها أريحية وطرب، وإذا ورد عليها ما يخالفها قلقت واستوحشت"[1]، ويعلق الدكتور محمد سلامة على قول ابن طباطبا قائلا: "ولا شك أن ابن طبا طبا يعد الاعتدال المصدر الأول للذة... وهذا القول يعني توافق النص مع حالة قارئه من حيث مزاجه النفسي أو مدركاته الحسية ومن ثم العقلية، والاعتدال أمر قائم في الحالتين معا في حالة النص من حيث تكامل عناصره، وهي نظمه وصحة وزنه واعتدال وصحة معناه، وعذوبة ألفاظه وجمالها مما يبعث في الفهم حالة من الاعتدال تؤدي إلى اللذة"[2].

أما الشرط الثالث فهو مقدرة الشاعر على الإحساس بالجمال، ووضع الأشياء في مواضعها، وهي مكملة للشرطين السابقين، فالشاعر ملزم بإيثار الحسن على القبيح، ووضع كل عنصر في مكانه عند بنائه للنص الشعري المؤثر الذي يشبه في تأثيره السحر والخمر، خصوصا إذا كان ملائما للحالة التي يكون عليها المتلقي، والتي يتلقى الشعر فيها "ولحسن الشعر وقبوله ... إياه علة أخرى، وهي موافقته للحال التي يعد معناها لها، كالمدح في حال المفاخرة، وحضور من بكيت بإنشاده من الأعداء، ومن يسربه من الأولياء"[3].

فإذا جاء الشعر حاملا لهذه الصفات، موافقا للحالات التي قيل فيها ازداد تأثيره على المتلقي، وحقق الغاية التي وضع من أجلها كما اشترط نقاد آخرين على شاعر المستقبل أن يمتلك "معرفة القرآن أساسا بعد حفظه عن ظهر القلب"[4]، لأن القرآن هو "التربة الخصبة التي تغذي الفكر دائما، إنه يرسخ في الذهن حاسة اللغة العربية... ويوفر رصيدا معجميا لا ينضب، ويثبت

[1]- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص21.

[2]- محمد سلامة: المتعة واللذة في التراث النقدي، المجلة العلمية، كلية الآداب، جامعة المنيا، مصر، مج31، ج3، ص123-

[3]- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص22.

[4]- جمال الدين بن الشيخ: الشعرية العربية، ترجمة مبارك حنون وآخرون، دار توبقال للنشر، المغرب، ط2، 2008، ص96.

أسلوبيته ويشكل حقلا استعاريا، ويقدم صيغا ممسوكة"[1]، وزيادة على ما سبق يقوم بدور المقوم للبنيات الذهنية "المحدد كليفيات التفكير التي لن تفارق الشاعر أبدا"[2].

إن الشاعر المتشبع بأساليب القرآن والحديث النبوي الشريف، والذي يحسن توظيفها في طرقه التعبيرية، تزيد إبداعه جمالا وصفاء ورونقا، ويرتقي بملكته إلى مصاف الشعراء المجدين.

2-2- المرحلة الثانية :(لحظات الإبداع).

أ- مرحلة تمخيض المعنى:

قال محققا الكتاب (طه الحاجري) و(زغلول سلام): "أن ابن طباطبا، لم يكن شاعرا يعتمد على الموهبة فحسب، ولكنه كان شاعرا عالما انصرف إلى درس الشعر وتأمله، وقراءة ماكتبه العلماء السابقون فيه، وخلف في ذلك آثارا فائقة غير قليلة من الآثار، التي تدل على مابقي منها على علم واسع غزير"[3]، وهو كذلك "عالم محقق، وشاعر مغلق"[4] و"شيخ من شيوخ الأدب"[5]، مارس العملية الإبداعية شاعرا وخبرها ناقدا، عايش التجربة الشعرية منذ أن كانت فكرة في ذهنه، إلى أن صارت هيكلا معماريا متكاملا، يرى هذا الناقد أن الشعر "صنعة"، تقوم بها ذات عارفة احترفت هذه الصناعة، وابن طباطبا، في حدود علمنا، وما توصلنا إليه بعد تناولنا لمعظم الأبحاث التي أجريت حول مصنفه توصلنا إلى نتيجة مفادها أن ابن طباطبا يعتبر أول ناقد عربي وصف عملية تخريج الشعر وصفا دقيقا، وقد عَدَّ الدكتور عز الدين إسماعيل قول ابن طباطبا، أحسن قول قيل في عملية تخريج الشعر "لم أجد فيما قرأت من النقد العربي من وصف هذه العملية وصفا مفصلا كابن طباطبا"[6]، الذي جمع فيه كل مراحل الإعداد لعملية البناء، من ولادة الفكرة أو المعنى في فكرة نظرا إلى استوائها كاملة وكأنها كلمة واحدة حيث قال: "فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة

---

[1]- جمال الدين بن الشيخ: الشعرية العربية، ص96.

[2]- نفسه: ص96.

[3]- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص77.

[4]- ينظر، معجم الأدباء: ج1، ص143.

[5]- معجم الشعراء، ص427.

[6]- عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، القاهرة، 1962، ص185.

محض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكرة نثرا، وأعد 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 يقتضيه من المعاني على غير تنسيق للشعر، وترتيب بفنون القول فيه، بل يعلق كل بيت يتفق له نظمه على تفاوت ما بينه وبين ما قبله، فإذا كملت له المعاني، وكثرت الأبيات وفق بينها بأبيات تكون نظاما لها وسلكا جامعا لما تشتت منها"[1].

لقد وصف ابن طباطبا في هذه الفقرة رغم قصرها نظم القصيدة وصفا دقيقا، وهي رؤية خاص صادرة عن رجل مفكر عالم عارف بأصول هذا الفن فوضع خبرته خدمة للشعراء الناشئين وناصحا إياهم بالسير عليها وهي:

أولا: تحصيل المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه(ميلاد الفكرة) نثرا في فكرة حيث قال: "إذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه، في فكرة نثرا"[2]، ومعنى مخض هنا "أن تخطر المعاني بباله"[3]، فالقصيدة حسب رأيه تبنى بناء، على معنى واحد، يمخضه الشاعر في فكره، قبل عملية البناء الحقيقية، هذا المعنى هو"الفكرة مجردة إلا من الألفاظ الدالة عليها، دلالة وصفية أو عرفية، وأن التحوير الشعري الذي يتم لها بالاتفاق هو الصياغة الفنية الجميلة بشعور يغمر النفس "ويستقطب اهتمام الشاعر فينشغل إراديا به، فيخرج التي تسبغ عليها صفات الفن، وتطبعها بطابع التأثير"[4]، ذلك لأن مرحلة التفكير في المعاني، تبدأ منه معاني يتولد بعضها عن بعض، وحتى لا... ترتيبها في هيكل منظم جزءا من طاقات الشاعر، عليه أن لا ينصرف إلى التنظيم، وإنما ينصرف إلى جمع معانيه في كلام منثور انطلاقا من معنى أساسي، تتمحور حوله بقية المعاني"[5].

---

[1]- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص11.

[2]- نفسه: ص11.

[3]- الشعرية العربية: هامش الصفحة، ص160.

[4]- عبد العال عبد الحفيظ: نقد الشعر بين ابن قتيبة وابن طباطبا، ص207.

[5]- توفيق حمدي: النظريات النقدية في عيار الشعر، رسالة دكتوراه، الجامعة التونسية كلية الآداب والعلوم الإنسانية، إشراف منجي الشملي، 1985/1948، ص61.

لكن هل نفهم من عبارة ابن طباطبا "تمخيض الفكرة نثرا"، أن الشاعر يفكر في بناء قصيدته نثرا؟ وإذا كان الأمر كذلك، هل العمل الشعري إذن هو عملية تحويلية لقوالب نثرية؟

ليس هذا ما قصده ابن طباطبا إطلاقا، بل اعتبر أن الشاعر "يمر عبر خطاب نثري يقوم بترجمته في لغة شعرية في مرحلة ثانية"[1]، بل الهدف من وراء ذلك يبدو واضحا جليا، فهو مجرد "ضبط موضوع باعتباره موضوعا تناول مادته، دون التفكير في اللغة التي تستعمل في شعرنته"[2]، وهذا ما ذهب إليه الدكتور عبد العال كما ذكرنا سابقا.

أما الدكتور جابر عصفور فيبدو أنّه قصد غير ذلك، حينما فهم أن ابن طباطبا يعتبر الشعر نثرا في بداية صياغته، ويصبح شعرا في مرحلة لاحقة[3] .

كما علق الباحث مصطفى هدارة، على نص ابن طباطبا قائلا: "أي قارئ عادي لهذه العبارات يدرك لأول وهلة، أن عملية الخلق الفني هذه التي يتحدث عنها ابن طباطبا، إنما هي عملية خلق صناعي، وربما كان لفظ "خلق" مبالغا فيه بالنسبة لما تضمنه من تلفيق وترقيع للمعاني والألفاظ والقوافي، كما أن ابن طباطبا لا يعترف بأي شيء اسمه الإلهام، فهو يريد من الشاعر أن يمخض المعنى في فكره نثرا، والشاعر الحق لا يفكر نثرا قط..." [4].

لقد فهم الدكتور هدارة رأي ابن طباطبا في وصف هذه المرحلة، بالتلفيق والترقيع للمعاني والألفاظ والقوافي، وهو فهما لا نتفق معه، لأن تفكير ابن طباطبا، نابع من تجربة ذاتية خاصة، ولكل شاعر طريقة متميزة في نظم الشعر وسير عملية الإبداع هذه تخصه هو وحده، ولا يلزم بها أحدا من الشعراء، أو لنقل أن الناقد وصف نظم القصيدة وصفا دقيقا نابعا من وعي صناعي عقلي دقيق يدخل الإدراك عاملا أساسيا فيه.

---

[1]- جمال الدين بن الشيخ: الشعرية العربية، هامش الصفحة، ص160.

[2]- نفسه: ص160.

[3]- ينظر، جابر عصفور: مفهوم الشعر، ص48.

[4]- مصطفى هدارة: مشكلة السرقات في النقد، ص226

ب- مرحلة التعبير واختيار الأسلوب (الشروع في النظم):

في هذه المرحلة يختار الشاعر الأسلوب المعين، الذي يثبت من خلاله كل بيت موافق للمعنى الذي خطر بباله إتباعا عشوائيا من غير تنظيم يذكر، فليس مهما في هذه المرحلة التنسيق والترتيب، بل الذي يهم هو جمعها وتحصيلها في أبيات "على غير تنسيق للشعر وترتيب لفنون القول فيه"[1]، فالعملية لا تسمح بالتفكير الطويل، لأن الشاعر مطالب"بالإسراع في وضع إخراج ما في جعبته وما جادت به قريحته تاركا مسألة التصفية والغربلة والتنسيق والترتيب لما بعد القول "[2]، فالشاعر لحظة الإبداع يكون مطالبا بالاستجابة لما يجيش بداخله، ملزما بإخراجه، وتبقى مرحلة الإلباس والرعاية والتنقيح والتنسيق آخر ما يلتفت إليه، فقد تأتي الأبيات غير مرتبة بادئ الأمر، لأن موجات التوتر هي التي تتحكم في إخراج القصيدة، وبعد أن يفرغ الشاعر من القول، يتوجه إلى مرحلة التنظيم وهي ثالث مرحلة من هذه العملية.

ج- مرحلة التنظيم والترتيب:

وفي هذه المرحلة يعود الشاعر إلى تفقد الأبيات غير المنظمة فيصلها بأبيات في المعنى الذي يريد أن يثبته، ويربط بعضها ببعض"فأنت تراه، وهو شاعر ناقد، قد يلزم الشاعر أن يربط أجزاء القصيدة بعضها ببعض، ويصل أبياتها جميعا بحيث لا يكون بينها ثغرات ولا فجوات"[3]، مرتكزا في ذلك على ميزان عقله، حتى يتمكن من الملاءمة والمشاكلة بين الألفاظ والمعاني" بتدخل من الذهن في إعداد الألفاظ التي تطابق المعنى، وفي توظيف القوافي التي تتوافق معه، وفي اختيار الوزن الذي يوضح المعنى ويكشف عنه"[4].

إن عملية التنظيم والترتيب هذه تدخل تماما في مرحلة نظم القصيدة، هذا النظم الذي اعتبره الإمام عبد القاهر الجرجاني"نظيرا للنسج والتأليف والصياغة والبناء والوشي والتحبير، وما

---

[1]- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص11.

[2]- ينظر، سعيد بكور: الإبداع الشعري عند العرب، ص61.

[3]- أحمد أحمد بدوي: أسس النقد الأدبي عند العرب، ص323.

[4]- حسن البنداري: الصنعة الفنية في التراث العربي، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط1، 2000، ص43.

أشبه ذلك، مما يوجب اعتبار الأجزاء بعضها مع بعض، حتى يكون لوضع كل حيث وضع علة تقتضي كونه هناك، وحتى لو وضع في مكان غيره لا يصح"[1]. ونحن بدورنا لما رجعنا إلى عيار الشعر وجدنا

إن مصطلح النسج يبدو الأكثر حضورا في فكر الرجل إضافة إلى مشتقاته الأخرى إذ اعتبر الشعر نسيجا والشاعر نسّاجا حاذقا وهذا ما يجعل منه ناقدا شكلانيا فذا، وناقدا جماليا بامتياز، فهو لم يعتن بالمعنى على حساب اللفظ، أو اللفظ على حساب المعنى، بل اعتنى بهما متحدّين، فهو لا يرى لأحدهما وجودا في غياب الآخر، فقد شبّه الشاعر بالنسّاج الحاذق "الذي يفوف وشيَه بأحسن التفويف ويسدّ به وينيره، ولا يهلهل شيئا منه فيشينه"[2]، وابن طباطبا شبه الشاعر بالنساج والشعر بالنسيج، فلا يتم الثاني إلا بوجود الأول، فلا نسيج إلا بوجود النساج ومواد النسيج، كما اشترط كذلك على هذا النساج أن يكون نساجا حاذقا حتى يضم خيوط نسجه إلى بعضها ضما محكما، حتى يكون نسيجه متينا محكما، فلا يعرضه في صورة مهلهلة.

كقول النابغة من (الطويل):

أتاك بقول هلهل النسج كاذب ولم يأت بالحق، الذي هو ناصع[3]

"فالنسج يعتبر صورة مكملة الأركان والألوان والمعالم، وهي تعيد الذهن إلى عملية بناء الشعر، بداية من استحضار الصورة قبل العمل، ثم وضع الخيوط وتلاحمها، وتهذيبها، وتزيينها، فالصورة الشعرية أو البناء الشعري يقوم من خلال عملية النظم على ركنين أساسيين هما: الألفاظ والتراكيب والأدوات، ثم الهيئة أو الصورة أو الشكل الذي يظهر من خلال الألفاظ والتراكيب، والعلاقة بينهما هي علاقة اتحاد... وقد اعتبر ابن طباطبا نظم الشعر هو الإخراج النهائي والصورة الختامية، وعلى الشاعر أن يعد أدواته قبل مراسه للشعر وتكلف نظمه، حتى يأتي شعره كالكلمة الواحدة نسجا، وحسنا وفصاحة وجزالة ألفاظ، ورقة معاني وصواب تأليف"[4]، كما استخدم ابن

---

[1]- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص35.

[2]- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص8.

[3]- النابغة الذبياني: الديوان، تح عباس عبد الستار ي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط3، 1997، ص55.

[4]- ينظر، سعيد أحمد جمعة: الفكر البلاغي والنقدي في كتاب عيار الشعر، ص29-30.

طباطبا "النظم" والنسيج في سياق واحد في قوله: "ويعد لكل معنى ما يليق به، ولكل طبقة ما يشاكلها حتى تكون الاستفادة من عقله في وصفه الكلام مواصلة أكثر من الاستفادة من قوله في تحسين نسجه وإبداع نظمه"[1]، وتكلم عن النظم في معرض حديثه عن الأشعار المحكمة المتقنة المستوفاة المعاني التي تخرج خروج النثر سهولة وانتظاما، كما يشمل النظم عند ابن طباطبا على اتساق أبيات القصيدة فيما بينها "وأحسن الشعر ينتظم في القول انتظاما يتسق به أوله مع آخره..."[2].

لقد استعمل ابن طباطبا مرادفات كثيرة لمصطلح النسج نذكر منها التأليف، التنسيق، والتجاور، والملاءمة، والتنظيم، والاتصال، كما استعمل عبارات أخرى قريبة منها جدا مثل: لا يباعد، ولا يحجز، ولا يجعل حشوا، هذا الحضور المكثف إن دل على شيء فإنما يدل على أهمية نسيج القصيدة وترابط أجزائها ترابطا محكما عند ابن طباطبا فهو يطلب من الشاعر أن يجانس بين ألفاظ القصيدة نسجا وحسنا وفصاحة وجزالة ألفاظ حتى تكون كالسبيكة المفرغة إفراغا لا تناقض في معانيها ولا في مبانيها[3].

ورغم أنه سبقه إلى مصطلح "النسج" كل من الجاحظ وابن قتيبة وابن سلام، إلا أن ابن طباطبا نقل التجربة من الإطار النظري إلى الإطار التطبيقي، وذلك بضرب بعض الأمثلة التطبيقية عنها فقد ورد قول البحتري:

فـــإذا حـــاربوا أ ذلـــوا عـــزيزا

فيقتضي هذا المصراع أن يكون تمامه (وإذا سالموا أعزوا ذليلا) فهذا عنده من أحسن الشعر الذي يوضع فيه كل كلمة موضعها حتى يطابق المعنى الذي أريدت له ويكون شاهدها معها لا تحتاج إلى تفسير.[4]

---

[1]- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص9.

[2]- نفسه: ص131.

[3]- نفسه: ص125.

[4]- نفسه: ص132.

2- 3- المرحلة الثالثة: (مرحلة التهذيب والنقد).

تأتي مرحلة التهذيب والنقد بعد مرحلة الإنتاج، وفيها ينظر الشاعر فيما جمع ونظم من أبيات، فيمارس دوره كناقد لشعره، وذلك باستبدال الألفاظ المستكرهة الغامضة بألفاظ أنيقة عذبة مألوفة، وكذلك هو الشأن بالنسبة للقوافي، فإن كانت قافية لا توافق معنى من المعاني، نقلها إلى المعنى الذي يناسبها ويلائمها، أو أبطل ذلك الشكل أو نقض بعضه "ثم يتأمل ما قد أداه إليه طبعه، ونتجته فكرته فيستقصي انتقاده، 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، أو نقض بعضه وطلب لمعناه قافية تشاكله"[1] .

إن الغاية من عملية التنقيح والتهذيب هذه هو إخراج القصيدة في صورتها النهائية خالية من العيوب والشوائب، وهي عملية قديمة تعود إلى (هوراس) الذي يقول "ازدروا قصيدة لم تتناولها الأيام الطوال، والإصلاح المتوالي بالصقل عشرات المرات، ولم تهذب كظفر قُصَّ قصا محكما"[2]، وابن طباطبا كما يظهر من هذه الفقرة قد عاد إلى مرجعية عربية خالصة في قرض الشعر فهو من أصحاب مدرسة الشعر المنقح المثقف (الصنعة)، وليس من مذهب المطبوعين، "فالمتكلف هو الذي قوم شعره بالثقاف، ونقحه بطول التفتيش، وأعاد فيه النظر بعد النظر، كزهير والحطيئة، وكان الأصمعي يقول زهير والحطيئة وأشباههما (من الشعراء) عبيد الشعر؛ لأنهم نقحوه ولم يذهبوا فيه مذهب المطبوعين، وكان الحطيئة يقول: خير الشعر الحولي المنقح المحكك، وكان زهير يسمي كبرى قصائده بالحوليات"[3].

إن أصحاب الصنعة في الشعر كانوا يبذلون جهدا كبيرا في التنقيح والتحكيك، لتخرج القصيدة إلى الوسط الشعري، مستوية اللفظ والمعنى مجهدين أنفسهم في التماس اللفظ المتخير،

---

[1]- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص132

[2]- هوراس: في الشعر، ص66.

[3]- ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ص21-22.

يقودهم في ذلك بصر محكم، يميزون به المعاني والألفاظ بعضا عن بعض، بحيث يصونون كلامهم عما يفسده أو يهجنه[1].

إن المتحكم في هذه المرحلة هو العقل بدون منازع؛ لأن التنقيح عملية ذهنية واعية، تعيد النظر فيما أنتجه الطبع، فمن الشعراء العرب من كانت القصيدة عنده "تمكث حولا كريتا، وزمنا طويلا، يردد فيها نظره، ويجيل فيها عقله، ويقلب فيها رأيه اهتماما لعقله، وتتبعا على نفسه، فيجعل عقله زماما على رأيه، ورأيه عيارا على شعره، إشفاقا على أدبه، وإحرازا لما خوله الله تعالى من نعمته، وكانوا يسمون تلك القصائد: الحوليات، والمقلدات، والمنقحات، والمحكمات، ليصير قائلها فحلا خنذيذا، وشاعرا مفلقا"[2].

ولآراء ابن طباطبا في إنتاج القصيدة صدى لدى النقاد في العصر الحديث والمعاصر، فقد قارن الدكتور زغلول سلام بين مراحل العمل الأدبي عند ابن طباطبا والناقد الانجليزي (دريدان)*، فقال:"ويرى دربدان قريبا مما ارتآه ابن طباطبا من مراحل الخلق الأدبي، وعنده أول ما يحدث عند الشاعر هو الاهتداء إلى الفكرة، ثم التخيل للمعاني المختلفة المتصلة بهذه الصورة، والثالثة هي مرحلة التعبير، أو إلباس هذه المعاني والأخيلة ثوب اللفظ"[3].

إن هذا المذهب الذي سلكه ابن طباطبا، والذي عدَّ فيه عمليه نظم القصيدة تتم بصورة واعية من بدايتها إلى نهايتها، قد عمل بها كذلك الناقد الأمريكي (ادجار ألان بو) الذي يرى "أن العملية الفنية موجهة من الألف إلى الياء توجيها مشعورا به، يحسب الشاعر فيه حساب كل صغيرة وكبيرة، ويرتب لخطواته التالية القريبة منها والبعيدة، فيقرر منذ البداية أنه سيكتب مائة بيت مثلا، ويقرر أنه يريد أن يكتبها أبياتا حزينة، ويريد أن يشيع الحزن في نفس قارئه، ثم يفكر في

[1]- ينظر، شوقي ضيف: البلاغة تطور وتاريخ، ص10.

[2]- الجاحظ: البيان والتبيين، ج2، ص9.

*- دربدان جون (1631-1700)، من كبار الشعراء والنقاد الإنجليز في القرن الثامن عشر، ويعد من رواد الحركة الكلاسيكية في عصره.

[3]- محمد زغلول سلام: تاريخ النقد العربي إلى القرن الرابع الهجري، ص57.

القافية التي من شأنها أن تثير الحزن أكثر من غيرها ثم يعود يفكر في أشد الصور اقترابا من الحزن وهكذا"[1].

أما من الشعراء المعاصرين فنجد الشاعر السوري (خليل مردم بك قد أجاب عن الاستخبارات* التي أعدها الدكتور مصطفى سويف مجيبا عن بعض الأسئلة التي وجهت إليه قائلا: "إذا استطعت أن تتذكر عملية الإبداع كما جرت في آخر قصيدة لك، فالمرجو منك أن تتبع حياتها في نفسك، صورَها وأحداثَها كاملة قبل النظم؟ أم هل بزغت وقت النظم فحسب؟ وإذا كانت قد عاشت قبل النظم فهل عاشت حياة جامدة، أي أنها ظهرت فجأة كاملة، وظلت كما هي حتى انتهيت من كتابتها أم تطورت في حياتها قبل الكتابة أو أثناءها، وجعلت تمتلئ وتنضج في بعض نواحيها وتتضاءل وتتلاشى في نواح أخرى؟"[2].

والظاهر أنّ الشاعر (مدم بك) قد تأثّر تأثّرا كبيرا بمنظر الجزار الذي كان يمارس عملية إرهابية على الأضاحي فقامت صور هذا المشهد في نفسه في نفسه مستهجنا قساوة الجزار، حتى صار لا يقدر أن ينظر إلى حيوان يُذبح، ومضى على ذلك زمن طويل، ومني بفاجعة، وتنبهت صور الأضاحي في نفسه وخُيِّلَ إليه أنّه يقاسي من جرح المصيبة مثل ما تقاسي من ألم الذبح، فزلزله الموقف وهزّه لقول الشعر فعمد إلى تصوير الضحية صورة كاملة وهو يشعر معها في كل ما تقاسيه[3].

ويردف قائلا أنّ "صور القصيدة وحوادثها فقد عاش أكثرها في نفسي قبل الكتابة حياة مجردة، وبعضها جاء على سبيل التداعي والاقتضاء كبعض أبيات الفاتحة والخاتمة، وأما التصوير أو طريقة الأداء فقد كان ذا أثر بالغ في تكييف تلك الصور، وتحليق تلك الحياة المجردة، مثال ذلك:

على نحرها لون من المـــوت الأحمـــر وفي شـــفرة الجـــزار آخـــر أزرق

---

[1]- علي عبد الله خليفة: استلهام التراث في الأعمال الإبداعية بمنطقة الخليج والجزيرة العربية، مجلة الثقافة الشعبية، البحرين، السنة الثانية، ع4، شتاء 2009، ص14.

*- الاستخبارات معناها أن تتبع بقدر الإمكان خطوات عملية الإبداع.

[2]- مصطفى سويف: الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، دار المعارف، القاهرة، ط4، ص215.

[3]- نفسه: ص216.

الصورة التي كانت في "نفسي شفرة الجزار أجرت دم الضحية"، أما إخراجها بعد الشكل وتخليقها هذه الخلقة التي أراقت عليها ألوانا وأضافت إليها أشكالا فقد كانت وقت الكتابة، وهكذا كل بيت من أبيات المقطع الأوسط من القصيدة"[1].

إنّ المتتبع لمعمارية القصيدة عند كلا من "ابن طباطبا" والشاعر "مردم بك" لم يجد أي اختلاف يذكر من حيث ضبط مراحلها، فقد استعمل "مردم بك":

- ✓ صورة الجزار وهو يقوم بذبح ضحاياه بخفة وقسوة، وقيام صورة هذا المشهد في نفس الشاعر بكامل أبعاده، كمعنى واضح الدلالة، تثير انفعالات الشاعر وتعمق إحساسه بها.
- ✓ تمثل هذه الصورة وارتباطها بتجاوب شخصية في حياته كأنها هو مذبوح من جرح المصيبة، ويقاسي العذاب مثلما تقاسي الأضحية من آلام الذبح.
- ✓ وهكذا تتجلى قدرة الشاعر في صياغة هذا الجانب من التجربة صياغة فنية، فالتجربة الذاتية كلما كانت مثيرة دفعت صاحبها إلى التعبير عنها، وعندها تكتسب التجربة طعمها الذاتي وملامحها الخاصة، لأن رقم التجربة و... الخصب جعل المعاني تتدفق على الشاعر بصورة عفوية دون أن يستطيع دفع كوثرانها[2].

ربما الاختلاف الواحد بين الشخصين يكمن في المرحلة الأخيرة، وهي مرحلة التهذيب والنقد، وكذلك في اختيار المادة الخام، المتمثلة في الأوزان والقوافي والألفاظ والتراكيب قبل عملية النظم، التي تتوقف على مهارة الشاعر "واستعمالها استعمالا فنيا يصقل الفكرة ويبرزها في ثوب جمالي عن طريق صور التعبير، وبهذا تظهر الخاصية الابتكارية للأديب"[3].

إن طريقة ابن طباطبا في نظم القصيدة ليست إلا عملية واعية وصناعة كباقي الصناعات، وقد أشار ناقدنا غلى ذلك حين شبه الشاعر بالنقاش فقال: "وكالنقاش الرقيق الذي يضع الأصباغ

---

[1]- مصطفى سويف: الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، ص217.

[2]- ينظر، عطية نايف الغول: ابن طباطبا وكتابه عيار الشعر-دراسة نقدية-، الجنان للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2010، ص71.

[3]- منصور عبد الرحمن: اتجاهات النقد الأدبي في القرن الخامس الهجري، مكتبة الأنجلو المصرية، ط1، 1977، ص189.

في أحسن تقاسيم نقشه، ويشيع كل صبغة منها، حتى يتضاعف حسنه في العيان"[1]، كما شبه تارة أخرى بالنساج وناظم الجوهر"كما نلحظ اعتبار الشاعر صانعا حاذقا يماثل النساج الماهر، والنقاش الرقيق، وناظم الجوهر، وهذا الاعتبار له دلالته ووجاهته، فإنه يمكن أن يكون توطئة لتأكيده ربط البناء الشعري بالإحساس"[2]، ولعل أحسن مشابهة عقدها العلوي هي تشبيهه المبدع بالصباغ "الذي يصبغ الثوب على ما رأى من الأصباغ الحسنة، فإذا أبرز الصّائغ ما صاغه في غير الهيئة التي عهد عليها، واظهر الصباغ ماما صبغه على غير اللون الذي قبل، التبس الأمر في المصوغ وفي المصبوغ على رائيهما، فكذلك المعاني إذا أخذها واستعملها في الأشعار على اختلاف فنون القول فيها"[3].

إن هذا التصور الصناعي الواعي الذي تكلم عنه ابن طباطبا، وهو يتمثل مراحل بناء القصيدة، حينما شبه المعاني والألفاظ الذي يستعملها الشاعر بالمادة الخام التي يستفيد منها الصانع، مستعيرا بذلك مجموعة من المصطلحات التي يستعملها الصانع في صناعة شعره مثل: (النقش، والصياغة، والصباغة، والتأليف، والنسج، والتوشية، والتطريز)، وهي كلها تدور في فلك نظم النص الشعري وإنشاده "والمعول عليه أن هاهنا نظما وترتيبا وتأليفا وتركيبا، وصياغة وتصويرا، ونسجا وتحبيرا، وأن سبيل هذه المعاني في الكلام الذي هي مجاز فيه سبيلها في الأشياء التي هي حقيقة فيها"[4]، وهذا ما ذهب إليه الدكتور محمد مندور الذي اعتبر الشعر صناعة كباقي الصناعات عندما قال: "أنا لا أؤمن بشيء اسمه الإلهام والوحي والعبقرية، وإنما أعرف التثقيف وإبداع الصناعة... والخلق الفني والنشاط النقدي، كلاهما صناعة كسائر الصناعات، التي لا بد فيها من روية وإمعان وتسلسل وإحكام حلقات"[5]، فالمعاني في نظر العلوي شبيهة بالمادة الخام، التي تبقى هي نفسها، حتى ولو غير الشاعر صياغتها من جنس أدبي إلى جنس آخر، بل الذي يستدعى

[1]- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص11.

[2]- عبد الحميد محمد العبيسي: ابن طباطبا في نقده الإبداعي، مقال بمجلة الأزهر، مصر، العدد6، 1982، ص910.

[3]- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص81.

[4]- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص24.

[5]- محمد مندور: في الميزان الجديد، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ط1، 1949، ص130.

ويستحضره إنما هو اللفظ، وهو ما ختم به ابن طباطبا حديثه عن صناعة القصيدة، واعتبره معيارا للشعر الجيد، قائلا:"إذا نقض بناؤه وجعل نثرا، لم تبطل فيه جودة المعنى، و لم تفقد جزالة اللفظ"[1].

إن الشعر الذي يتصف بصفات فنية رائعة وصياغة متقنة وألفاظ أنيقة وأفكار سامية، التي تعبر عن الإحساسات والمشاعر خصوصا إذا كانت تحمل هذه الأشعار معاني أخلاقية، وحكم إنسانية، تصلح كلماتها لأن تكون كلمات للنثر، لأن الشعر في نظر ابن طباطبا كلام معقود، والنثر شعر محلول حسب رأي (العتابي) عندما سئل بم قدرت على البلاغة؟ فقال: "بحل معقود الكلام، فالشعر رسائل معقودة، والرسائل شعر محلول، وإذا فتشت أشعار الشعراء كلها وجدتها متناسبة، إما تناسبا قريبا أو بعيدا، وتجدها مناسبة لكلام الخطباء وخطب البلغاء، ونثر الحكماء»[2]، وذكر لنا شواهد كثيرة ليؤكد هذا الذهب .

المشهد الأول: إذا أخذت المعاني من الحكم المنثورة، وجعلت شعرا لم تبطل دلالتها، لأنها مأخوذة من نفس التربة، وذكر لنا من ذلك أن عطاء بن أبي صيفي الثقفي دخل على يزيد بن معاوية فعزّاه عن أبيه وهنأه بالخلافة، وهو أول من عزى وهنأ في مقام واحد فقال: أصبحت رزية خليفة الله، وأعطيت خلافة الله، قضى معاوية نحبه فيغفر الله ذنبه، ووليت الرياسة، وكنت أحق بالسياسة، فأشكر الله على عظيم العطية، وأحتسب عند الله جليل الرزية، وأعظم الله في معاوية أجرك، وأجزل على الخلافة عونك » .

فأخذه أبو دلامة* فقال يرثي المنصور ويمدح المهدي من (الكامل):

عيناي واحـــدة تُـــرى مســـرورة ... بإمامها جذلى، وأخـــرى تـــذرفُ
تبكي وتضحك تـــارة ويســـوؤها ... ما أنكرت ويسرها مـــا تعـــرفُ
فيســـوءها مـــوت الخليفـــة أولا ... ويســـرها أن قـــام هـــذا الأرأفُ

[1]- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص81.

[2]- نفسه: ص 81.

*- أبو دلامة (161هـ)، مؤيد بن الجون الأسدي، شاعر مطبوع من أهل الطُّرف والدعابة، أسود اللون، جسيم وسيم، كان أبوه عبدا لرجل من أسد وأعتقه، نشأفي الكوفة واتصل بالخلفاء من بني العباس، فكانوا يستلطفونه ويغدقون عليه صلاتهم، وله في بعضهم مدائح.

ما إن سمعتُ ولا رأيتُ كما ... أرى شعرا أرجله وآخر أنتفُ
هلك الخليفة يال أمة أحمد ... وأتاكُم من بعده من يخلف
أهدى لهذا الله فضل خلافة ... ولذاك حبات النعيم وزخرفُ
فأبكوا لمصرع خيركم ووليكم ... واستبشروا بقيام ذا وتشرفوا[1]

ثم أخذه من بعده أبو الشيص فقال يرثي الرشيد ويمدح المخلوع:

جرت جوارٍ بالسعد والنحس ... فنحن في وحشة وفي أُنسِ
فالعين تبكي والسنن ضاحكة ... فنحن في مأتم وفي عرسِ
يضحكنا القائم الأمين ... وتبكينا وفاة الإمام بالأمسِ
بدرانِ، هذا أمسى ببغداد في ... الخلد وهذا بطرس في رمْسِ

أما الشاهد الثاني فهو مأخوذ من الحكمة التي وهبها الله لكافة عباده، عربا وعجما، ومنها ما نقلها الجاحظ ومن بعده ابن طباطبا أنه لما مات (الاسكندر) ندبه (أرسطو طاليس) فقال: "لطالما كان هذا الشخص واعظا بليغا، وما وعظ بكلامه موعظة قط أبلغ من وعظه بسكوته، فأخذه صالح بن عبد القدوس* فقالمن (الخفيف):

وينادونه وقد صم عنهم ... ثم قالوا وللنساء نحيبُ
من الذي عاق أن ترد جوابا ... أيها المقول الألّذُّ الخطيبُ
إن تكن لا تطيق رجع جوابا ... فيما قد ترى وأنت خطيبُ
ذو عظات وما وعظت ينشئ ... مثل وعظ السكوت إذ لا تجيب

ثم اختصره أبو العتاهية فقالمن (الوافر):

وكانت في حياتك لي عظات ... فأنت اليوم أوعظ منك حيًّا[2]

---

[1]- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص82.

*- صالح بن عبد القدوس (160هـ)، هو بن عبد الله بن عبد القدوس الأزدي الجذابي، أبو الفضل شاعر حكيم، كان متكلما يعظ الناس في البصرة، له مع أبي الهذيل العلاف مناظرات وشوه كله أمثال وحكم وآداب، اتهم عنه المهدي العباسي بالزندقة، فقتله في بغداد، وعمي في آخر عمره.

[2]- ابن طباطبا، عيار الشعر، ص82 .

إن المعاني التي تكلم عنها ابن طباطبا، هي معاني مستخلصة من تجارب الحياة الذاتية ومخالطة الحكماء العرب منهم والعجم على السواء، فلا أخذ ولا سرقة فيها، بل قد اعتبرها ابن طباطبا من المعاني المشتركة بين بني البشر على مر الإنسانية، ففهم ابن طباطبا السالف الذكر الذي اعتبر فيه الشعر كلاما معقودا، وأن النثر شعر محلولا له صدى في النقد الحديث، فيوسف عز الدين قد قال: "يرى أنه ليس هناك لغة أدبية- أو على وجه التحديد- ألفاظ أدبية وأخرى غير أدبية، فكما أن موضوعات الحياة تصلح للتناول الأدبي، فكذلك كل ألفاظ اللغة صالحة لأن تستخدم في أي عمل أدبي"[1]، مهما كان نوع وجنس العمل الأدبي سواء أكان شعرا أم نثرا، لأن المزية عند ابن طباطبا ترجع إلى الصياغة الفنية وحسن اختيار الألفاظ ومشاكلتها للمعاني.

أما نازك الملائكة فلها رأي آخر، فهي ترى أن لغة الشعر تختلف عن لغة النثر، فالناثر "مهما اجهتد في خلق نثر تحتشد فيه الصور والمعاني يبقى قاصرا في اللحاق بشاعر يبدع ذلك الجمال نفسه، ولكن بكلام موزون"[2]، فالشاعرة نازك ترى أن الشعر حينما يصيغ بأوزان فإنه يعمق في داخلنا لذة وإثارة لأن "الوزن في يد الشاعر قمقم سحري يرش منه الألوان والصور على الأبيات المنقومة، وهيهات للناشر أن يستطيع ذلك بنشره"[3]، وهي بذلك تخالف تماما ما ذهب إليه ابن طباطبا، وهو بلا شك رأي فيه كثير من الأحقية، وله وجاهته، زد على ذلك إن صح ما ذهب إليه ابن طباطبا لكان بإمكان أي شاعر أن يكون ناثرا والعكس صحيح .

أما حسن أحمد عيسى فإنه يرى "أنه يتعذر على الشاعر أن يعبر عن معاني القصيدة المنظومة بالنثر، أو أن يشرح ما فيها بنفس المستوى، ذلك أن الشاعر من حيث كونه شاعرا، إنما هو مبدع نوعيا في مجال الشعر الذي هو معان وصور وألفاظ وإيقاع، ومن المحقق أن القصيدة إذا شرحت ستكون شيئا آخر"[4].

---

[1]- يوسف عز الدين: الأدب وفنونه، ص22 .

[2]- نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط14، 2007، ص216.

[3]- نفسه: ص216.

[4]- حسن أحمد عيسى: الإبداع في الفن والعلم، عالم المعرفة، الكويت، محرم/ صفر1400هـ، كانون الأول 1979م، ص159.

والظاهر أن نظرة ابن طباطبا لمعمارية النص الشعري لا تكمن في موافقتها أو اختلافها عن آراء النقاد المحدثين، بقدر ما تكمن في جرأته وسبقه في هذا الموضوع ونظرته الثاقبة في هذا المجال، إذ يحسب له شر السبق وهو يتتبع مراحل عملية الإبداع الفني عند الشاعر، كما يبدو كذلك أنه من أكثر النقاد إلماما وإحاطة بالموضوع، لأنه شاعر عايش عملية المخاض هذه، فنقلها إلينا نقلا صادقا حسب ما شعر بها وخطط لها، وقد استفاد من هذا التصور من جاء من بعده سواء أكان من الشعراء أو النقاد، بالإضافة إلى أن هذه الآراء وجدت صداها عند النقاد المعاصرين من عرب وعجم، وهذا ما ذهب إليه (طراد الكبيسي) حيث "اعتبر ابن طباطبا من أوائل المؤسسين لنظرية الشعرية العربية، ويضعه في مصاف النقاد التالين له، بل يضعه في عداد دعاة البنائية الحديثة رغم أنه يرى أن ولادة القصيدة عنده جاءت متواترة وليست دفعة واحدة، لأنه اعتمد (الفهم الثاقب) معيارا لنقد الشعر وجعل للعقل نصيبا وافرا من المعيارية، وتلك كما يعتقد ونعتقد معه، ضرورة العصر واتساع التأثيرات العقلية التي آمن بها، وتسلح بأفكارها، وربما هذا راجع إلى تأثره بفكرة الاعتزال، التي شاعت في عصره"[1].

ثالثا: وحدة القصيدة العربية بين الإقرار والنفي

للنقد الأدبي على مرّ الأزمنة والعصور مفاهيمه ومقاييسه التي يقيس بها الشعر، والمتأمل في المصنفات العربية القديمة، يلاحظ اهتمام علمائنا ونقادنا بالشعر اهتماما خاصا بوصفه حاملا لثقافتهم، وهويتهم، حيث إنهم "يتزلون الشاعر منزلة النبي، فينقادون لحكمته ويصدّقون بكهانته"[2]، أما القصيدة –كتجربة وبناء– فلم ترق إلى المكانة التي حظي بها الشعر والشاعر على السواء، ورغم ذلك فقد وُجدت بعض الآراء المتباينة والملاحظات المختلفة، فمثلا اتفاق النقاد القدامى والمحدثين على انقسام القصيدة إلى أقسام، كحسن المدخل، وحسن التخلص، وحسن الختام، مع اختلافهم وتباين وجهات نظرهم في الأشياء التي تضم هذه الأقسام إلى بعضها البعض.

[1]– ينظر، طراد الكبيسي: قراءة جديدة لعيار الشعر لابن طباطبا، مجلة المورد، العراق، ع1، مج19، 1990، ص91.

[2]– حازم القرطاجي: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص132

1- رؤية النقاد لوحدة القصيدة العربية

لقد سعى نقادنا على مر هذه العصور إلى إيجاد مفهوم لوحدة القصيدة، لكن دون تعرضهم إلى مفهومها الحداثي الذي بات يعرف (بوحدة العضوية)، والذي "نقصد به وحدة الموضوع، ووحدة المشاعر التي يثيرها الموضوع، وما يستلزم ذلك من ترتيب للصور والأفكار ترتيبا به تتقدم القصيدة شيئا فشيئا حتى تنتهي إلى خاتمة، يستلزمها ترتيب الأفكار والصور، على أن تكون أجزاء القصيدة كالبنية الحية، لكل جزء وظيفته فيها، ويؤدي بعضها إلى بعض عن طريق التسلسل في التفكير والمشاعر"[1].

إنّ القراءات المختلفة لمجموعة كبيرة من القصائد القديمة، أكدت على وجود تلاحم وترابط وتماسك بين أبيات القصيدة لأن "أجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء، سهل المخارج، فيعلم بذلك أنه أفرغ إفراغا واحدا، وسبك سبكا واحدا، فهو يجري على اللسان كما يجري الدهان"[2]، ولعل هذا النص من أقدم النصوص العربية كلاما على وحدة النص، المنسجم، المتلاحم، المترابط، الذي اهتم به النقد الحديث فيما يعرف بالوحدة العضوية، لكنه لا يرقى إلى اتحاد المبنى بالمعنى، لأن هذه الوحدة "تستلزم أن يفكر الشاعر تفكيرا طويلا في منهج القصيدة، وفي الأثر الذي يريد أن يحدثه في سامعيه، وفي الأجزاء التي تندمج في إحداث الأثر... ثم في الأفكار والصور التي يشتمل عليها كل جزء، بحيث تتحرك به القصيدة إلى الأمام لإحداث الأثر المقصود منها"[3].

لقد عد النقاد القدامى تلاحم الأبيات وتشاكلها دليلا على شاعرية الشاعر، وتفوقه على أقرانه، فهذا عبد الله بن سالم يقول لرؤبة "مت يا أبا الجحاف إذا شئت، فقال: وكيف ذلك؟ قال: رأيت اليوم عقبة بن رؤبة ينشد شعرا له أعجبني، فقال رؤبة: نعم إنه ليقول ولكن ليس لشعره قران... وقال: عمر بن لجأ لبعض الشعراء: أنا أشعر منك، قال: وبم ذاك؟ قال: لأني أقول البيت وأخاه وتقول البيت وابن عمه"[4].

---

[1]- محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار النهضة، مصر، القاهرة، ط1، 1979، ص373.

[2]- الجاحظ: البيان والتبيين، ج1، ص39-40.

[3]- محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص19.

[4]- الجاحظ: البيان والتبيين، ج1، ص118 .

وربما أنضج نص عثرنا عليه في المدونة النقدية القديمة قبل ابن طباطبا، والذي يتكلم على بنية القصيدة، بوصفها هيكلا متكاملا، ما نقل عن ابن قتيبة الدينوري (276ه) وقد نسبه لبعض أهل الأدب في عصره قائلا: "وسمعت بعض أهل الأدب يذكر أن مقصد القصيد، إنما نبدأ فيها بذكر الديار والزمن والآثار، فبكى وشكا وخاطب الربع، واستوقف الرفيق، ليجعل ذلك سببا لذكر أهل الظاعنين عنها، إذ كان نازلة العمد في الحلول والظعن على خلاف ما كان عليه نازلة المدر، لانتقالهم من ماء إلى ماء، وانتجاعهم الكلأ وتتبعهم مساقط الغيث حيث كان، ثم وصل ذلك بالنسيب فشكا شدة الوجع وألم الفراق وفرط الصبابة والشوق ليميل نحوه القلوب ويصرف إليه الوجوه ليستدعي به إصغاء الأسماع إليه؛ لأن التشبيب قريب من النفوس، لائط بالقلوب، لما قد جعل الله في تركيب العباد من محبة الغزل، وألف السناء، فليس يكاد أحد يخلو من أن يكون متعلقا منه بسبب، وضاربا فيه بسهم، حلال أو حرام، فإذا علم أنه قد استوقف من الإصغاء إليه والاستماع له، عقب بإيجاب الحقوق فرحل في شعره وشكا النصب والسهر، وسرى الليل وحرِّ الهجير، وانضاء الراحلة والبعير،... فالشاعر المجيد من سلك هذه الأساليب، وعدل بين هذه الأقسام، فلم يجعل واحدا منها أغلب على الشعر، ولم يطل فيملّ السامعين، ولم يقطع بالنفوس ظمأ إلى المزيد"[1].

إن هذا القول قد ركز فيه ابن قتيبة على الجانب النفسي للمتلقي، محاولا التأثير فيه من خلال استفزازه ليشدّ انتباهه، وبذلك يسهل التواصل معه، مركزا ومستخدما مجموعة من الألفاظ التي تدغدغ النفس وتلامس مشاعرها، مثل (بكى، ضحك، لهفه، شوق، وجد، حنين)، وهو ما شد انتباه الدكتور غنيمي هلال فقال: "وقول الحق كان في دواعي الحياة الجاهلية ما يبرر نفسيا، على سبيل التداعي المحض لا عضويا، وجود نوع من الصلة بين هذه الأجزاء في بناء القصيدة القديمة"[2].

[1]- ابن قتيبة: الشعر والشعراء، دار الثقافة بيروت، د.ت، ج1، ص20-21 .

[2]- غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص205 .

كما فطن إلى هذه الجوانب الدكتور إحسان عباس وهو يحلل قول ابن قتيبة قائلا: "فابن قتيبة يؤمن أنّ القصيدة على هذه المقدمات، إنما كانت تشد عليه الرغبة في لفت الانتباه، وإشراك السامعين في عاطفة الشاعر، كما يرى أن مبنى القصيدة لا بد أن يظل متناسب الأجزاء، معتدل الأقسام، فلا يطيل في قسم منها، فيمل السامعين، ولا يقطع بالنفوس ظمأ إلى تزيد..."[1]، وهو تنبيه على الاعتدال والتناسب بين أجزاء القصيدة، مراعاة لأحوال السامعين خصوصا في القصائد الطويلة، وهذا إن دلّ على شيء فإنّما يدل على اهتمام الناقد القديم بتنسيق القصيدة ووحدة الموضوع فيها.

أما الحاتمي فقد أكدّ اهتمامه بوحدة القصيدة عندما شبهها بأعضاء جسم الإنسان، إذا انفصل عضو عن الأخر لحق الجسم عاهة تحدّ من جماله حيث يقوله: "مثل القصيدة مثل الإنسان في اتصال بعض أعضائه ببعض، فمتى انفصل واحد عن الآخر وباينه في صحة التركيب، غادر الجسم ذا عاهة تتخون محاسنه،... فتأتي القصيدة في تناسب صدورها وأعجازها وانتظام نسيبها بمديحها، كالرسالة البليغة والخطبة الموجزة لا ينفصل جزء عن جزء"[2].

فالقصيدة عند الحاتمي عبارة عن هيكل متكامل البناء مثلها مثل جسم الإنسان في ترابط أعضائه، وتجانس بعضها مع بعض، لأن الله سبحانه وتعالى قد خلق صورة الإنسان وهي من أجمل صور الكائنات الحية على الإطلاق، وكل عضو محتاج إلى العضو الآخر ولا يمكن الاستغناء عنه، فكذلك القصيدة فهي مترابطة ومتضامّة تَضامٌ فكريٌّ وشعوريٌّ تدبّ فيها الحركة وتنبض بالحياة، كما تنبض أحاسيس وعواطف مبدعيها[3].

كما اقترب الحاتمي من وحدة القصيدة الكلية، وهو يعلّق على قول الأعشى فيما اقتصه من خبر السموأل، والأدراع التي أودعه إياها امرؤ القيس عندما قصد قيصر، ووفاء السموأل بها،

---

[1]- إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، (من ق 2هـ إلى ق 8هـ)، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1986، ص126 .

[2]- محمد عبد المنعم خفاجي: مدارس النقد الأدبي الحديث، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1، 1995، ص147 .

[3]- ينظر، حازم القرطاطي: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص309 .

وهذه الأبيات قد أوردناها كاملة في الفصل الأول، فقال وهو يشرح هذه الأبيات"فانظر إلى قوله: أأقتل ابنك صبرا لو تجئ بها، فاضمر الأدراع التي أودعه امرؤ القيس، ثم أظهرها في قوله: واختار أدراعه ألا يسب بها، فتلافى ذلك الخلل بهذا الشرح، فاستغنى سامع هذه الأبيات عن استماع القصة منها لاشتماله على الخبر كله بأوجز كلام وأحسن سياق"[1]، وبهذا فقد تحققت الوحدة في هذا النوع من الشعر القصصي، لاشتماله على الخبر كله بأ وجز عبارات واتمّ سياق .

يبدو أنها أفضل رؤية لمعمارية القصيدة العربية القديمة، التي تعتمد الرؤية الكلية للبناء، قد مثلها ابن رشيق المسيلي، حين بيّن أن قضية الطبع اختص بها القدامى أما الصنعة فهي من اختصاص المحدثين قائلا: "عندما مثّل القدماء والمحدثين كمثل رجلين، ابتدأ هذا بناء فأحكمه وأتقنه، ثم أتى الآخر فنقشه وزيّنه، فالكلفة ظاهرة على هذا وان حسُنَ، والقدرة ظاهرة على ذلك وإن خَشُن"[2]، وهي رؤية واضحة لا غبار عليها، تبين صراحةً أن القصيدة العربية تقوم على وحدة بنائية معمارية، محققة بذلك التماسك والترابط والجمالية بين كافة أقسامها، فهذا بدوي طبانة يرى "أن الوحدة الكلية للقصيدة العربية، وارتباط أجزائها بعضها ببعض، موجودة في كثير من القصائد العربية على مرّ العصور، كما أنّ قياس الشعر بذلك المقياس كان له وجوده في أذهان كثير من النقاد وعلماء الأدب، وقد طبقوه على كثير من الشعر، فاستحسنوا منه ما توافر فيه الترابط، الذي يجعل القصيدة عملا فنيا متكاملا له موضوع يعالجه وله هدف يسعى إلى تحقيقه"[3]، وهذا الاعتراف بوجود (الوحدة الكلية) من طرف الدكتور بدوي طبانة، يدعمه رأي آخر قد أشار إليه الدكتور حنفي محمد شرف حيث قال: "وما كان اهتمام القدماء والمحدثين من النقاد بهذه الأجزاء من القصيدة إلا بناء على وجود منهجية مرسومة لبناء القصيدة، وإقامتها على نسق واحد، يجمع بين أجزائها، حتى تكون كلها منظومة في سلك واحد يجمع بين أجزائها"[4] .

---

[1]- أبو علي محمد بن الحسن الحاتمي: حلية المحاضرة في صناعة الشعر، تح، جعفر الكتاني، دار الرشيد للنشر، بغداد، ج1، 1979، ص266، 267

[2]- ابن رشيق المسيلي: العمدة ، ج1، ص92.

[3]- بدوي طبانة: قضايا النقد الأدبي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ص13.

[4]- حنفي محمد شرف: النقد الأدبي عند العرب-أصوله قضاياه وتأريخه، مكتبة الشباب، ط2، ص172 .

إنّ الإقرار بوجود هذه المنهجية المرسومة لبناء القصيدة، وإقامتها على نسق واحد، أو حتى السلك الذي يجمع أوصالها، لدليل على وجود هذه الوحدة في القصيدة العربية القديمة، وهو ما أثبته الدكتور طه حسين ، وهو يصف معلقة (لبيد بن ربيعة العامري) قائلا: "على أن هناك شيئا آخر أراك تتعمد إهماله والإعراض عنه، لأنّك تشفق فيما أظن من التعرض له، والوقوف عنده، وهو استقامة بناء القصيدة، فأنت تعلم ما يقوله الناس، من أن أقبح عيب يمكن أن تؤخذ به القصيدة العربية في الشعر القديم خاصة، أنها ليست وحدة ملتئمة الأجزاء، وإنما تأتيها الوحدة من القافية والوزن، فلولا "لبيدك" هذا قد اختار البحر الذي اختاره والقافية التي اختارها لما تشابهت أجزاء القصيدة، ولما توصل بعضها ببعض، ولكانت أبياتا منثورة لا قران لها، فحدثنا عن هذه الوحدة، ما صنع الله بها في شعر القدماء؟ وحدثنا كيف يستقيم للعقل الحديث أن يعرض هذا الكلام مفترق على الشباب، ليتّخذوه نموذجا ومثلا، ويستوحوه ويستلهموه، ألست تشفق على ملكات الشّباب من أن تفسدها هذه النماذج والمثل، وأن تعوقها على أن تبلغ ما تريد لها في فهم القصيدة وإنشائها على أن لها وحدة داخلية جوهرية تتصل بالمعنى قبل أن تتصل باللفظ أو الوزن والقافية؟ ويتابع الدكتور مجيبا عن سؤال افتراضي سابق، ساخرا من سائله المفترض سخرية شديدة"[1]، هون عليك، واصطنع شيئا من القصد، ولا تنس أني لا أكتب ما تقول لأردّ عليك شيئا فشيئا، وإنّما أسمع فأرد عليك، فأرفق بذاكرتي بعض الرفق، فإنّك تحمّلها مالا تطيق، قال: أجبني ما صنع الله بوحدة القصيدة عند شعرائك القدماء؟ قلت: صنع الله بها خير ما يصنع بآثاره، فأوجدها وأتقنها، وأتمها إتماماً لا شك فيه، ولا غبار عليه، وما سمعت من خصوم الشعر القديم حديثهم عن وحدة القصيدة عند المحدثين، وتفككها عند القدماء، إلا ضحكت وأغرقت في الضحك، والعجيب أنّ تنشأ الأساطير في العصر الحديث، وأن تنمو ويعظم أمرها، وتسيطر على العقول، مع أن عهد الأساطير قد انتهى، وأصبح العقل الحديث أذكى وأرقى وأدنى إلى الحذر والفطنة من أن يذعن لها أو ينخدع بها، وتفكك القصيدة العربية، واقتصار وحدتها على الوزن

[1]- طه حسين: حديث الأربعاء، ج1، دار المعارف، ط14، (د، ت)، ص30-31 .

والقافية دون المعنى، أسطورة يا سيدي من الأساطير التي أنشأها الافتتان بالأدب الأوروبي الحديث، والقصور على تذوق الأدب العربي القديم، والذين ينكرون الوحدة العضوية للقصيدة العربية القديمة، إنما يدفعون إلى هذا الإنكار لسببين: أولهما أنهم لا يدرسون الشعر القديم كما ينبغي، ولا يتعمقون أسراره ومعانيه، وإنما يدرسونه درس التقليد، ويصدقون فيه ما يقال لهم من الكلام في غير تحقيق ولا استقصاء،... والسبب الآخر الذي يدفع المثقفين المحدثين إلى إنكار هذه الوحدة المعنوية في القصيدة يأتي من أنهم يقبلون ما يقوله الرواة، وما ينقلونه إليهم في غير تحفظ ولا احتياط ولا تحقيق، ويشعرك أن كثيرا جدا من الشعر القديم لم يصل إلى الأجيال مكتوبا، وإنما نقلته الذاكرة فأضاعت منه، و لم تحسن الرواية فكثر الاضطراب في هذا الشعر، وخُيِّلَ إلى المحدثين أن هذا الاضطراب طبيعي في الشعر العربي القديم[1].

وينتهي طه حسين إلى هذا القول: "ولست أريد أن أبعد في التدليل على أن الشعر العربي القديم كغيره من الشعر، قد استوفى حظه من هذه الوحدة المعنوية، وجاءت القصيدة من قصائده ملتئمة الأجزاء قد نسقت أحسن تنسيق وأجمله، وأشدّ ملاءمة للموسيقى التي تجمع بين جمال اللفظ والمعنى والوزن والقافية، وإنما أقف معك على قصيدة لبيد هذه، التي كانت موضوع حديثنا في الأسبوع الماضي، وأتحداك وأسألك أن تبيّن لي من أين يأتيها الاضطراب والاختلاف، وكيف لا تتم لها الوحدة إلا من الوزن والقافية؟ إنّكم تقولون يا سيدي إن القصيدة العربية مضطربة التكوين، بحيث تستطيع أن تقدّم لها وتؤخر، وتصنع أبياتها فيما تحب لها من المواضع، دون أن يصيبها من ذلك فساد أو اختلال فأمامك قصيدة لبيد هذه، فأرني كيف تقدم فيها وتؤخر؟ وكيف تضع فيها بيتاً مكان بيت دون أن يفسد معناها إفسادا، وتشوّه جمالها تشويها؟ أنظر إليها فسترى أنها بناء متقن محكم إذا تغيّر منه شيئا، إلا أفسدت البناء كلّه ونقضته نقضا"[2].

أما النقاد الذين وقفوا موقفا وسطا، يأتي في مقدمتهم (محمد زكي العشماوي) الذي رد ردا طريفا ظريفا محترما من خلاله موقف (طه حسين) قائلا: "ونحن مع احترامنا للأسباب التي

[1]- ينظر، طه حسين: حديث الأربعاء، ص32 .

[2]- نفسه: ص32 .

ذكرها الدكتور طه حسين، والتي أرجع لها أفكار كثيرة للوحدة في الشعر القديم، ومع إيماننا بأن كثيرين ممن يدرسون الشعر يتبعون في دراسته المنهج القديم في فهم الشعر وتحليله، وهو المنهج الذي يكتفي بالدراسة السطحية التي تعنى بالمعنى الظاهري القريب وشرحه وتفسيره دون العناية بالغوص وراء الإيحاء في القصيدة، وتتبع دلالاتها غير المباشرة، ونحن مع اعترافنا بأن الشعر القديم قد مرّ خلال روايته بكثير من الخلط الذي لا بد أن يكون قد أثر في بنية القصيدة أو شكلها، و لم يحافظ على سلامتها من التحريف والانتحال، ومع إدراكنا لها في معلقة لبيد من وضع خاص، فهي من ذلك النوع من الشعر الوصفي الذي أحسن فيه الشاعر تصوير الطبيعة، وأجاد فيها التخلص من غرض إلى غرض وأحسن فيها العرض، واستعان بالصورة الشعرية، وما يكون فيها من قوى الإيحاء، وأنه استطاع أن يبلغ ما لم يبلغه كثير من شعراء الجاهلية في الربط بين أجزاء القصيدة وموضوعاتها المتباينة، نقول: إننا مع إيماننا بكل هذا إلا أننا لا نستطيع أن نذهب إلى ما ذهب إليه الدكتور طه حسين أن نأخذ من هذا تعميما، فنزعم أن في القصيدة العربية القديمة وحدة عضوية بهذا المعنى"[1].

لعل ما ذهب إليه الدكتور محمد زكي العشماوي من أن وحدة الشعر في القصيدة العربية كانت نتيجة طبيعية لوحدة الفكر والصراع، وأن الفرق كبير بين وحدة الفكر التي تنبعث من حياة ذات أبعاد خاصة، وبين وحدة القصيدة التي هي تجسيد للحظة شعورية وموقف نفسي واحد[2]، وهو موقف قريب جدا من تصور النقد الحديث للوحدة العضوية، الذي يعتبرها قائمة على موضوع واحد لا عدة موضوعات، كما تعني وحدة الشعور الذي يثيره الموضوع، إضافة إلى وحدة الخيال، الذي بنى من خلاله الشاعر أفكاره، ناسياً أو متناسياً أن الشاعر قديما كان ينطلق في عملية إبداعه لقصيدته من معنى واحد، يمخّضه في تفكيره قبل بداية عملية النظم، وأن القصيدة كلّها تبنى على ذلك المعنى الممخوض في لحظة واحدة، تتضافر فيها قوى ومواهب الشاعر، على الضبط والتفكير ومحاصرة الشعر، معنى ولفظا وتركيبا، فالعملية كلها تتم في دفعة شعورية واحدة.

[1]- محمد زكي العشماوي: قضايا النقد الأدبي القديم والحديث، دار النهضة العربية، بيروت، ص123 .

[2]- نفسه: ص141 .

ولتوضيح هذه الرؤية أكثر، أسوق رأياً آخراً للأستاذ يوسف بكار يشبه كثيرا الرأي المتقدم للناقد العشماوي، يقرّ فيه أن الوحدة العضوية الموجودة في القصائد القديمة موجودة، لكنها تختلف عن الوحدة العضوية التي تكلم عليها النقد الحديث قائلا:"أما وحدة القصيدة فعلى الرغم مما يوحي بها، ومن أنّ القدامى كانوا يعيرون اهتماما كبيرا لوحدة المبنى في الجملة والعبارة والبيت والبيتين، فإنها ليست ماثلة في نقدنا القديم... بيد أنّ عدم وضوح مفهوم الوحدة العضوية في نقدنا القديم لا يعني خلوّ شعرنا القديم منها"[1].

دعم هذه الفكرة (بوعلام بوعامر) قائلا: "فإذا كان في تراثنا النقدي، بل وفي مراجعات الشعراء أنفسهم بعضهم بعضا، ما ينطق بالتفطن إلى ضرورة إحداث نوع من الترابط بين الأبيات، ليس لزاما أن يكون ترابطا منطقيا وفكريا، صحّت المقولة الداعية إلى إعادة النظر فيما يزعم من خلو القصيدة العربية التقليدية من كلّ مظاهر الوحدة"[2]، ومع ذلك فقد كانت تلك الوحدة "... أكثر عمقا من تلك التي استوقفت ابن قتيبة وابن طباطبا وحازم القرطاجني"[3]، أما محمد غنيمي فيبدو من أشد المعارضين، لتوفر هذا النوّع من الوحدة في القصيدة القديمة بقوله: "فليست للقصيدة الجاهلية وحدة عضوية، في شكل من الأشكال لأنه لا صلة فكرية بين أجزائها، فالوحدة فيها خارجية لا رباط فيها، إلا من ناحية خيال الجاهلي وحالته النفسية في وصف الرحلة وحال الممدوح"[4].

والظاهر أنّ أسلوب التعميم الذي أورده الدكتور لا يمكن التسليم به، إضافة إلى ظاهرة التطور التي صاحبت الأدب والنقد على مرّ العصور والتي أدت بدورها إلى تغيّر العقلية الناقدة في العصر الحديث عنها في العصور القديمة، وبالتالي بات وجه المقارنة ضرب من الخيال والمبالغة.

---

[1]- يوسف بكار: وحدة القصيدة في النقد العربي القديم، ص141 .

[2]- بوعلام بوعامر: شعرية المطالع في القصيدة العباسية، رسالة دكتوراه، جامعة الحاج لخضر باتنة، 2012-2013، ص73.

[3]- محمد مشبال: البلاغة ومقولة الجنس الأدبي، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مج30، ع73، 2001، ص78 .

[4]- محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص174 .

2- الوحدة التآلفية في عيار الشعر:

مازال مفهوم وحدة القصيدة لم يتضح بعد، فمن النقاد من أطلق عليه وحدة الموضوع، ومنهم من فسّره بالوحدة العضوية، وآخر نعته بوحدة الصياغة، وفي البحث نركز على مصطلح "الوحدة التآلفية" لأن نظرة ابن طباطبا إلى الشعر قائمة على التوليد والتـــأليف والاستواء بين عناصره في زمن واحد، معتبرا القصيدة بناءا شاملا وهيكلا متكاملا، تبنى على أساس تجربة شعورية متكاملة ومترابطة بين جميع عناصرها، متمثلة في المعنى واللفظ والوزن والقافية حسب قول (بوعلام بوعامر): "أساس هذه الوحدة هي قيام النّص على نسق متعض يضمّ أجزاءه، وسبيلها أن يشعر قارئ النص بتنامي مضامينه شيئا فشيئا، فيؤدي السابق منها اللاحق، وبما لا يمكن معه التعرف في تراتيبها دون فساد في المعنى العام"[1]، وقد بسط معناها الدكتور محمد مندور معتبرا "بناء القصيدة بناء هندسيا، بحيث تخرج من بين يدي الشاعر كالكائن العضوي الذي لا يمكن نقل جزء منه مكان جزء آخر"[2].

يوجد في المدونة النقدية القديمة من تكلم عن هذه الوحدة، وكان له رأي واضح فيها، وقد أجمع على ذلك النقاد، معتبرين هذا الرأي من أنضج الآراء التي راعت فكرة التآلف والتكامل بين عناصر الشعر المختلفة "ولعل من أقدم ما أثر عن النّقاد العرب وأكثره صراحة ووضوحا، في النظرة الكلية للشعر، وفي مراعاة الوحدة والتجافي بين أبيات القصيدة، ما قاله ابن طباطبا العلوي"[3]، وهذا الرأي نفسه قال به الدكتور علي عيسى العاكوب في كتابه (التفكير النقدي عند العرب)، حينما تكلم عن وحدة القصيدة عند النقاد القدامى، معتبرا ابن طباطبا من السباقين إلى وصفها فيقول: "حيث لا يكاد يظفر في التراث النقدي، قبل ابن طباطبا، بتصور لبناء القصيدة بوصفها كلا موحدا"[4]، كما يرى الباحث محمد الربيع: "أن حديث ابن طباطبا عن الوحدة الفنية

---

[1]- بوعلام بوعامر: شعرية المطالع في القصيدة العباسية، ص75 .

[2]- محمد مندور: النقد والنقاد المعاصرون، دار نهضة مصر، 2004، ص90 .

[3]- بدوي طبانة: قضايا النقد الأدبي، دار المريخ للنشر، الرياض، ط1، 1984، ص96.

[4]- عيسى علي العاكوب: التفكير النقدي عند العرب، دار الفكر المعاصر، لبنان، بيروت، ط1، 1997، ص197 .

للقصيدة العربية، يعتبر من أهم الآراء النقدية التي جاء به في كتابه، حيث كان حديثه هذا سبقا أدبيا إلى فهم واع دقيق للوحدة الفنية في الشعر قلّ أن نجد له مثيلا في كتب النقد العربي السابقة واللاحقة له، مما جعل كثيرا من النقاد المحدثين يعجبون بكلام ابن طباطبا وفهمه الدقيق"[1]، لبناء هيكل القصيدة، بجميع مقوماتها وأجزائها في وقت واحد، فتفكير الشاعر في موضوعه يكون متزامنا مع: "ما يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه، والقوافي التي توافقه، والوزن الذي يسلس له القول عليه"[2].

لعل القارئ البصير المتمعن في هذه الفقرة رغم قصرها سيجد فيها ما يدل دلالة واضحة على تكامل عملية البناء، فألفاظ مثل (يلبس، تطابق، توافق، يسلس...) توضح قولنا، وتبرر ما ذهبنا إليه في تحليلنا وتركيزنا على العلاقة الوطيدة بين مختلف هذه الأجزاء؛ أي بين المعاني والألفاظ والقوافي والوزن والقافية التي تتولد عن بعضها البعض وفي لحظة واحدة، لتنتج في الأخير هيكلا متجانسا متناغما كامل البناء، «فنظرية ابن طباطبا هي نظرية قائمة على التوليد والتأليف، وليست قائمة على مراحل متفرقة تبتدئ من تحصيل المعنى، وتنتهي بالوزن والتشذيب، كما ذهب إلى ذلك كل من (محمد زغلول سلام، محقق عيار الشعر)، وكذلك جابر عصفور، وعبد الحفيظ عبد العال، الذين اعتبروا مراحل إنشاء الشعر عند ابن طباطبا، مراحل متعددة ومستقلة الواحدة عن الأخرى، ومتباعدة زمنيا عن بعضها البعض، وهي على ما يبدو وسيلة انتهجها ابن طباطبا، ليوضح طريقته التعليمية في كيفية إنشاء الشعر، تحدث عنها عنصرا عنصرا، وكأن العملية عملية إحضار وحدات متفرقة تضم الواحدة إلى الأخرى على مراحل"[3]، معتمدين في ذلك قول ابن طباطبا القائل: "فإذا كملت المعاني... ثم يتأمل... وإذا اتفق له بيت... أثبته...، وقد أوّل الباحثون المذكورون تلك الفواصل والفراغات، تأويلا زمنيا وفهّموا من وراء ذلك بتباعد مراحل الإنشاء، ومن ثم فصلوا بين

[1]- محمد الربيع: ابن طباطبا الناقد، النادي الأدبي بالرياض، المملكة العربية السعودية، 1979، ص29.

[2]- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص55 .

[3]- ينظر، توفيق حمدي: النظريات النقدية في عيار الشعر، ص79 .

هذه العناصر... ولكننا نعتقد أنها في نظر ابن طباطبا ليست مراحل مختلفة أو عمليات متعددة، بل عناصر لعملية واحدة، وأجزاء متكاملة لهيكل واحد". [1]

كما أشار ابن طباطبا إلى تلاؤم أبيات القصيدة السابقة مع اللاحقة، موضحا من وراء ذلك الوحدة التآلفية في القصيدة ووحدة النسق في قوله: "وأحسن الشعر ما ينتظم القول فيه انتظاما ينسق به أوله مع آخره على ما ينسقه قائله، فإن قدّم ببيت على بيت دخله الخلل، كما يدخل الرسائل والخطب إذا نقض تأليفها، بل يجب أن تكون القصيدة كلها ككلمة واحدة في اشتباه أوّلها بآخرها نسجا وفصاحة وجزالة ألفاظه ودقة معان، وصواب تأليف، ويكون خروج الشاعر من كلّ معنى يضعه إلى غيره من المعاني، خروجا لطيفا، حتى تخرج القصيدة كأنها مفرغة إفراغا، لا تناقض في معانيها، ولا وهن في مبانيها، ولا تكلف في نسجها"[2].

ولعل هذه النظرة لوحدة القصيدة، المبنية على النظم والنسج والتأليف والتشاكل بين أجزائها، من ناقد عاش في القرن الرابع الهجري، لهو تفكير ومفهوم سابق لعصره، وهو شبيه إلى حد كبير بالوحدة كما فهمها نقاد العصر الحديث، "ففي هذا النص من اصطلاحات دعاة الوحدة العضوية ما يغري بالذهاب إلى أنّ صاحبه يفهم هذه الوحدة، كما هي في النقد الحديث مثل (الانتظام) و(النظم) و(الاشتباه)، إلى جانب اصطلاحات تدخل في صلب دعوات تطرحها لسانيات النص بوصفها آليات تحقق للنص عنصر الربط مثل النسج"[3].

إنّ مصطلح "النسيج" يبدو الأكثر حضورا في تفكير ابن طباطبا؛ لأنه يرى الشاعر (نسّاجا)، ويرى الشعر (نسيجا)، وهو بذلك يلمح إلى قوة النظم وإحكام البناء ومتانته: "فالنص إذن نسيج، وهو مكوّن من مواد تشبه أدوات النّساج، فالخيط في تمثلنا تقابله مادة الحبر، والخلال قد يقابل أداة القلم، والكتاب قد يقابل هيئة النسج، ومنتجات المنسج قد تشاكله من بعض الجودة، منتجات المطبعة (أو النساخة قبل اختراع المطبعة)، والنّساج (أو الناسخ)، وهو الصباغّ

[1]- توفيق حمدي: النظريات النقدية في عيار الشعر، ص79 .

[2]- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص131 .

[3]- بوعلام بوعامر: شعرية المطالع، ص76 .

يبدع فيما ينسج، وهو يركب الخيوط بعضها فوق بعضٍ، كما يبدع في التنسيق بين الألوان، وفي الدّقة في الحبك والحياكة، مثله مثل الّذي يكتب كلاماً، وهو يبدع فيما يكتب حين يركّب الحروف بعضها فوق بعض وينتج لغة الكلام بعضها من حول بعض..."[1]، فعملية النسج هذه تمثل صورة مكتملة الأسس والأركان والمعالم، وهي تعيد إلى الذهن عملية بناء القصيدة، بداية من استحضار الصورة الشعرية أثناء عملية النسج أو النظم، إلى اكتمال عملية البناء، وهي تقوم على ركنين أساسيين:

أولا: المادة الخام والمتمثلة في الألفاظ والتراكيب .

ثانيا: الهيئة أو الصورة أو الشكل الذي يظهر من خلال هذه الألفاظ والتراكيب، والعلاقة القائمة بينهما، وهي في الأصل علاقة اتحاد، فالأول قائم على الثاني، والثاني موجود من أجل الأول ... والبلاغة في حقيقتها قائمة على هذا النسج، وساكنة في هذا النظم، ولا يتصور علو كلام على كلام آخر إلاّ من هذه الجهة، وأجود الشعر ما كان متلاحم الأجزاء، فلا يباعد الشاعر بين الكلمة وأختها ولا يحجز بينهما بحاجز، وهذا الأمر لا يلاحظه حتى الشعراء إلاّ من دقّ نظره ولطف[2].

إن مراعاة حسن تجاور أبيات القصيدة، وفعالية صياغة معانيها ونظمها على شكل خاص، تحقق هذه الوحدة "وأحسن الشعر ما ينتظم فيه القول انتظاما ينسق به أو مع آخره"[3]، هذا الانتظام الذي تكلم عنه ابن طباطبا يعني الدخول في نظام محدد أو هيكل معين الذي يفترض الترتيب والتنسيق، أي ترتيب عناصر الهيكل على حسب علاقات منطقية أو ذوقية، فالانتظام هو الالتزام بوضع عناصره الشيء بعضها مع بعض يحكمها سياق خاص، يقوم على مبدأ التكامل والترابط والانسجام بين هذه العناصر، أي بين أوله وآخره" حيث تكون نهاية الواحد منها، بداية العنصر الذي يليه تماما كحلقات السلسلة المحكمة الصنع... التي تتآلف وتتكامل حلقاتها مع بعضها البعض في نطاق الانتظام والترتيب والتنسيق الذي حددناه مسبقا... حيث إذا قدمنا حلقة على

[1]- عبد المالك مرتاض: نظرية النص الأدبي، دار هومة، الجزائر، 2007، ص46-47 .

[2]- ينظر، سعيد أحمد جمعة: الفكر النقدي والبلاغي في كتاب عيار الشعر، ص36

[3]- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص131.

أخرى، اختل الترتيب وفسد النظام، "فإن قدم بيت على بيت دخله الخلل"[1]، والشاعر كناظم الجواهر الذي يؤلف بين النفيس منها والثمين الرائق ولا يشين عقودها بأن يفاوت بين جواهرها في نظمها وتنسيقها [2] .

إن النظام الذي يريده ابن طباطبا هو أن تنسجم أجزاء القصيدة وتتآلف وتتناسق موضوعاتها، فلا حشو ولا تباعد بين ألفاظها، حتى لا يؤدي إلى عدم ترابطها، وقد ضرب لنا أمثلة عن ذلك، ببعض الأبيات الشعرية التي فقدت فيها المشاكلة، واختلفت المصارع، مرجعا ذلك إما لعدم عناية قائليها بالمشاكلة، وإما لتشويه الرواة روايتها وعدم حرصهم على نقلها إلى الأجيال اللاحقة نقلا صحيحا كقول امرئ القيس من(الطويل):

كأني لم أركب جوادا للذّةٍ ولم أتبطن كاعبا ذات خلخالٍ
ولم اسبأ الزّقَ الروي ولم أقل لخيلي كُرِّي كرة بعد إجفالٍ[3].

هكذا الرواية، وهما بيتان حسنان، ولو وضع مصراع كل واحد منهما مكان الآخر لكان أشكل وأدخل في استواء النسج، وفي المشاكلة المطلوبة، ثم بعد ذلك قام ابن طباطبا بتصحيح مصراعي البيتين حتى تحصل لهما المشاكلة على الترتيب التالي:

كأني لم أركب جوادا ولم أقل لخيلي كري كرة بعد إجفال
ولم أسبأ الزق الروي للذّة ولم أتبطن كاعبا ذات خلخال[4].

كما اهتم كذلك بالمشاكلة بين شطري البيت الواحد، في بيت الأعشى من (البسيط):

أغرُّ أبيض يستسقي الغمام بـه لو قارع النّاس عن أحسابهم قرعا

فالمصراع الثاني غير مشاكل للمصراع الأول، وإن كان كل واحد منهما قائما بنفسه[5] .

إن هذه النماذج التي أوردها ابن طباطبا، والتي فقدت فيها المشاكلة واختلفت فيها المصارع، وقد عمد إلى تصويبها حتى تحصل لها هذه المشاكلة لهو رأي سديد يحسب للرجل،

---

[1]- ينظر، توفيق حمدي: النظريات النقدية في عيار الشعر، 1985، ص81.

[2]- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص6.

[3]- نفسه: ص129.

[4]- نفسه: ص129.

[5]- نفسه: ص129 .

محملا الخطأ فيها للنقلة والرواة الذين كانوا يسمعون الشعر على صفة وينقلونه على صفة أخرى، نظرا لعدم توفر لغة التدوين وآلة الكتابة في ذلك العصر، وهو ما تكلم عنه الناقد طه حسين في كتابه حديث الأربعاء، كما مر بنا سابقا.

كما طالب ابن طباطبا الشعراء نشدان الائتلاف والاتحاد بين الألفاظ والمعاني، فلا تكون هذه من واد وتلك من واد آخر، فلا يصح أن نضع لفظة بدوية مكان لفظة حضرية، أو لفظة سهلة عذبة مكان أخرى غريبة وحشية مشترطا في ذلك أن تكون كلها من وسط لغوي واحد، حتى يحصل التناسب والتناغم بينها قائلا: "إذا أسس الشاعر شعره على أن يأتي فيه بالكلام البدوي الفصيح، لم يخلط به الحضري المولد، فإذا أتى بلفظة غريبة أتبعها أخواتها وكذلك إذا سهّل ألفاظه لم يخلط بها الألفاظ الوحشية النافرة الصعبة القيادة"[1] .

إن هذا اللون من ألوان التناسب والاعتدال، قد اعتبره ابن طباطبا معيارا من معايير نقد الشعر، وأقام عليه عياره، وكان الغرض من وراء ذلك التأثير في المتلقي، حتى يبقى فكره مشدودا إلى القصيدة "ففكرة الوحدة هنا قائمة على النظم والتأليف، وترتيب المعاني، واصطفاء الألفاظ ورقة الاختيار، حتى تنشأ العلاقات بصورة طبيعية، غير متكلفة ومن هنا نلحظ الربط الشديد بين البلاغة والنقد في دائرة وحدة القصيدة"[2]، وهذا ما أكدّه الإمام عبد القاهر الجرجاني في قوله: "ولا يوجد أحد يقول هذه اللفظة فصيحة، إلا وهو يعتبر مكانها من النظم، وحسن ملاءمة معناها لمعاني جاراتها... وإن الكلم تترتب في النطق بسبب ترتيب معانيها في النفس"[3].

هذه هي آراء ابن طباطبا في وحدة القصيدة، والتي تبدو من أهم الآراء في المدونة النقدية القديمة على الإطلاق، وقد أقرّ بها النقاد المحدثين فهذا الدكتور شوقي ضيف يقول عن ابن طباطبا ما يلي: "وكأن ابن طباطبا تنبه في دقة إلى ما ردّده ومازال يردده النقاد في عصرنا من فكرة الوحدة العضوية في القصيدة، بحيث تصبح عملا محكما إحكاما، فلا تخلخل بين المعاني المتعاقبة،

[1]- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص12.

[2]- سعيد أحمد جمعة: الفكر النقدي والبلاغي في كتاب عيار الشعر، ص76

[3]- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص16-17.

ولا ممرات ولا خنادق بينها،... ولعل الغريب حقا أنّ أصحاب النقد والبلاغة بعد ابن طباطبا، لم يتوسعوا في هذا الموضوع"[1].

كما يرى الدكتور بدوي طبانة:"إنّ آراء ابن طباطبا دليل واضح على النظرة الكلية للشعر، وضرورة مراعاة التجانس بين أجزاء القصيدة"[2]، أما الدكتور الربيع فيرى: "أن حديث ابن طباطبا عن الوحدة الفنية للقصيدة يعتبر من أهم الآراء النقدية التي جاء بها في كتابه، حيث كان حديثه هذا سبقا أدبيا إلى فهم واع دقيق للوحدة الفنية في الشعر قلَّ أن نجد له مثيلا في كتب النقد العربي السابقة واللاحقة له، مما جعل كثيرا من النقاد المحدثين يعجبون بكلام ابن طباطبا وفهمه الدقيق"[3]، لهذه القضية التي أخذت حيزا كبيرا من تفكير النقاد سواء في العصر القديم أو الحديث.

وقد ذهب آخرون إلى أبعد من ذلك، حينما اعتبروا آراء ابن طباطبا دعوة صريحة إلى الوحدة العضوية، وهو في ذلك يشبه آراء النقاد المحدثين[4]، فهذا (أروين ادمان) يرى "أنّ القصيدة وقد صارت جسدا، وربما كان من الأفضل أن نقول أنها الجسد وقد صارت كلمة"[5]، وقد أضاف (ريتشاردز) إلى هذا الرأي رأيا أكثر وضوحا، حيث يقول: "إنّ الشاعر يتعامل بالأجساد الكاملة للألفاظ لا برموزها المطبوعة"[6]، والرأي الذي طرحه الناقدان قد أشار إليه ابن طباطبا في (**ق،4هـ**) وبصورة تبدو أكثر جمالا ووضوحا فقال:"والكلام الذي لا معنى له كالجسد الذي لا روح فيه"[7]، وقد أكد الباحث الفرنسي المعاصر هذا الكلام مشيرا من خلاله إلى كلام البحاثة العرب قائلا: "في حديثهم عن النص يبدو أن البحاثة العرب يستعملون هذه العبارة الرائعة:الجسد الحقيقي لكن أي جسد؟ إن لنا عدة أجساد، جسد المشرحين، وعلماء وظائف الأعضاء، إنه الجسد الذي يراه العلم

---

[1]- شوقي ضيف: البلاغة تطور وتاريخ، دار المعارف، ط5، مصر، 1981، ص127.

[2]- بدوي طبانة: قضايا النقد الأدبي، ص26.

[3]- محمد الربيع: ابن طباطبا الناقد، ص29.

[4]- ينظر، عبد الحي دياب: فصول النقد الأدبي الحديث، ص32 .

[5]- اروين إدمان: الفنون والإنسان، تر، مصطفى حبيب، مكتبة الأسرة، مصر، 2001، ص85

[6]- ريتشاردز: العلم والشعر، تر، محمد بدوي مصطفى، مكتبة الأسرة، 2001، ص32 .

[7]- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص17 .

ويتحدث عنه، ذلك هو نص النحويين والنقاد والشراح وفقهاء اللغة، (إنه خلقة النص)[1]، وأظن أنّ كلمة البحاثة التي تكلم عنها (رولان بارث) تنطبق تماما مع ما ذهب إليه ابن طباطبا دون تأويل آخر، وهي نظرة من ناقد عربي تجاوز تفكيره نقاد عصره، ويتقاطع تفكيره مع بعض التفكير المعاصر كما اقره (رولان بارث).

ومنهم من اقرّ بان الوحدة عند ابن طباطبا ما هي إلا انعكاس لرؤية أرسطو لهذه الوحدة "وأنّ أروع ما تعكس فيه نظرية الوحدة العضوية لأرسطو في النقد العربي هو قول ابن طباطبا"[2]؛ لكن الشيء الملاحظ أنّ ابن طباطبا تحدث عن الوحدة العضوية بشكل مغاير تماما لأرسطو، لأن أرسطو تحدث عنها في الشعر التمثيلي الملحمي، وابن طباطبا مجال نقده القصيدة العربية الغنائية، وبين قصيدة أرسطو وقصيدة ابن طباطبا فرق شاسع، فالقصيدة العربية تصور كلي عند ابن طباطبا، حيث تتميز بالاتساق والانتظام بين أبياتها، وأن يكون خروج الشاعر من معنى إلى معنى آخر خروجا حسنا، وأن يكون لكل بيت موضعه الذي يصلح له، تماما مثلما تكون المعاني مرتبة في النفس، تكون هذه المعاني مرتبة في العمل الفني، بحيث تؤدي كل كلمة معناها، حتى لتبدو القصيدة شكلا ومحتوى، فكأن الكلمة تستدعي أختها، والمصراع يستدعي المصراع، ولا يتأتى هذا، إلا عندما يسبح الشاعر في عالم من الإحساس الصادق والوجدان الأصيل وأن يكون له من القدرة الفنية، ما تمكنه لأن يسيل شعره بدفق وحرارة وقدرة على تمثل الحالات التي يعيشها الناس ويشهدون عليها بالشعر[3].

وعليه فالوحدة العضوية التي تكلم عنها ابن طباطبا متأتية من وحدة المعنى الأصلي داخل النفس البشرية، ثم تأتي الألفاظ والأشكال والتراكيب والأوزان بعدها؛ أي المعنى يسبق اللفظ داخل خلجات المبدع، في حين أن الألفاظ تكون سابقة بالنسبة للمتلقي، ويتضح ذلك من قول ابن طباطبا: "فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة محض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثرا،

[1]- رولان بارث: لذة النص، ت ر، خير البقاعي، المجلس الأعلى للثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1998، ص27

[2]- غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص209.

[3]- ينظر، عطية نايف الغول: ابن طباطبا وكتابه عيار الشعر-دراسة نقدية-، ص173.

وأعدله 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... فإذا كملت له المعاني، وكثرت الأبيات وفق بينها بأبيات تكون نظاما لها وسلكا جامعا لما تشتت منها"[1]، فالقصيدة عند ابن طباطبا تبنى كلها على معنى واحد وموضوع واحد، هذا المعنى الذي ورد في نهج الناقد، هو بمثابة"البذرة أو النواة الموجودة في الشجرة كلها، في جذورها ولحائها وأعضائها وأوراقها وزهورها وثمارها، والنواة هي الشجرة بالقوة، والشجرة هي النواة بالفعل، تنمو الشجرة من النواة محافظة على أخص خصائصها، وتطرح الشجرة نوى هي الأخرى أشجار مشابهة لتلك التي أنتجتها بالقوة، قد تبدو الشجرة للناظر أجزاء وأقسامها، غير أنها في النهاية كل مكتمل ملتحم الأجزاء"[2].

هكذا تكون القصيدة عند ابن طباطبا، منبثقة من معنى أصلي، هو بمثابة البذرة أو النواة بالنسبة للشجرة، رغم احتوائها على أغصان أو فروع، فكلها تعود إلى أصل واحد وهو هذه البذرة، وهو ما تكلم عنه الناقد: "فإذا كملت له المعاني"، فالمعنى الذي يريد بناء الشعر عليه، فهو المعنى الأصلي الذي تتمحور حوله المعاني الفرعية والتي مهما اختلفت وتنوعت، فهي تعود إلى المعنى الأصلي، الذي تخضع له بقية الأجزاء من ألفاظ وتراكيب وقوافي وأوزان، وهي كلها تدخل في صناعة القصيدة، فابن طباطبا لم يترك أي جزئية من جزئيات القصيدة، إلاّ وأعطاها حقها، فمثلا القافية والوزن، قد خصص لهما الناقد ثلاثة مباحث كاملة نظرا لأهميتها في بناء القصيدة، باعتبارها جزءا لا يتجزأ من الوحدة النفسية والعضوية للقصيدة، معتبرا إياها من الأمور التي تعدّ مسبّقا قبل الشروع في العمل الفني.

ففي باب القوافي تكلم الناقد عن القوافي القلقة ومثل لها بقول الأعشى من (الكامل) قائلا[3]:

فرميت غفلة عينه عـــن شـــاته فأصبتُ حبة قلبـــها وطحالهـــا

---

[1]- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص11.

[2]- ينظر، خالد الجبر: غواية سيدورى-قراءات في سفر محمود درويش-، دار جرير للنشر، عمان، ط1، 2009، ص163.

[3]- ديوان الأعشى: نقلا عن العيار، ص103.

وقد علق على هذه القافية ابن سنان الخفاجي، معتبرا إياها من أقبح الحشو[1]، لأن الطحال ليس مكانا للحبّ، وما كان ليذكره الشاعر بعد القلب ومن القوافي القلقة التي أوردها قول الأعشى من (المنسرح)كذلك[2]:

استأثر الله بالوفاء وبال عدل، وأولى الملامة الرجلا

فالقافية هنا غريبة عن معنى البيت .

أما عن القوافي المتمكنة فأورد قول زهير بن أبي سلمى (من الطويل):

وأعلم ما في اليوم والأمس قبله ولكنني عن علم ما في غد عم

وعلق على لفظة "عم" بقوله "واقعة موقعاً حسنا"[3].

كما أورد كذلك قول الحطيئةمن (البسيط)، وهي من القوافي المتمكنة

"دع المكارم لا ترحل لبغيتها وأقعد، فأنت الطاعم الكاسي

وقد استحسن ابن طباطبا قافيتها حين قال "الكاسي" "عجيبة الموقع"[4]، كما ألحّ ابن طباطبا وبإصرار شديد عن ضرورة مشاكلة القوافي لسياق البيت ومن ورائه القصيدة ككل في قوله: "وتكون قوافيه كالقوالب لمعانيه، وتكون قواعد للبناء يتركب عليها، ويكون ما قبلها مسوقا إليها، ولا تكون مسوقة إليه، فتفلق مواضعها، ولا توافق ما يتصل بها، وتكون الألفاظ منقادة لما يراد إليه، غير مستكرهة ولا متعبة"[5] .

إن المنهج التعليمي الذي سار عليه ابن طباطبا من أول كتابه إلى آخره، جعله يقترح على الناشئة من الشعراء، أثناء صناعة النص الشعري، بعض الفنيات والتقنيات قائلا: "وإذا اتفقت له – أي الشاعر– قافية قد شغلها في معنى من المعاني، واتفق له معنى مضاد للمعنى الأول، وكانت تلك

---

[1]– ابن سنان الخفاجي (أبو محمد عبد الله بن محمد بن سعيد): سر الفصافة، دار الكتب العلمية، بيروت، 1982، ص147-149.

[2]– ابن طباطبا: عيار الشعر، ص103.

[3]– نفسه: ص106.

[4]– نفسه: ص110.

[5]– نفسه: ص5.

القافية أوقع في المعنى الثاني منها في المعنى الأول، نقلها إلى المعنى المختار الذي هو أحسن"[1]، وقد علّق على قصيدة "أبي عيينة المهلبي*"من (الكامل)، معتبرا إياها من ألطف القوافي تمكنا.

دنيا دعوتــكِ مســـمعاً فــأجيبي وبما اصطفيتكِ للهوى فأثيبي

دومي أدمْ لك بالوفاء على الصَّفا إني بعهدك واثــقٌ، فثقـــي بي

يقول:"فقول "فثقي بي" لطيفة جدا، فيستدل بها على حذق قائلها بنسج الشعر"[2]، فالقافية هنا منسجمة مع صدر البيت "دومي أدمْ"، وفي آخره "إني بك واثق فثقي بي".

ورغم اهتمام ابن طباطبا بكل هذه العناصر التي ذكرناها، اهتم كذلك بالأجزاء التي تربط القصيدة من أوّلها إلى آخرها، كحسن الابتداء، وحسن التخلص، وحسن الختام، نظرا للقيمة التأثيرية التي تتركها على نفسية القارئ، فالشاعر الفحل هو من يحسن افتتاح قصائده ويتأنق فيها "لأنّ حسن الافتتاح داعية الانشراح ومطية النجاح"[3]، فكلما كان الافتتاح حسنا متقنا، شدّ به الانتباه وشرف به النفوس لتلقي كلامه، محققا بذلك مراده وغايته، وقد اعتبر النقاد "أنّ أساس جودة المعنى في الابتداء مراعاة السامع والموضوع، وتحكيم الذوق في ذلك، فلا يكون فيها ما قد يتشاءم أو يتطير منه، أو تشتمل ما لا يصح أن يوجه به الخطاب إلى السامع"[4]، لذلك نصح ابن طباطبا الشاعر أن يتجنب الابتداء " في أشعاره ومفتتح أقواله بما يتطير به أو ما يستجفى من الكلام والمخاطبات كذكر البكاء ووصف إفقار الديار، وتشتيت الآلاف، ونعي الشباب، وذم الزمان، لا سيما في القصائد التي تتضمن المدائح والتهاني، وتستعمل هذه المعاني في المراثي، ووصف الخطوب الحادثة، فإن الكلام إذا كان مؤسسا على هذا المثال تطير منه سامعه، وإن كان يعلم أنّ الشاعر

---

[1]- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص5.

*- هو من ولد المهلب بن أبي صفرة، وذكر الجاحظ في الرسائل أنّ اسمه عبد الله بن محمد، ج1، ص99.

[2]- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص11.

[3]- ابن رشيق المسلي: العمدة، ص217-218.

[4]- منصور عبد الرحمن: اتجاهات النقد الأدبي في القرن الخامس الهجري، دار العلم للطباعة، مكتبة الأنجلو المصرية، 1977، ص208.

يخاطب نفسه دون الممدوح"[1]، ومن الأمثلة التي ساقها ابن طباطبا في حسن الابتداء، ما نقله عن قول الشاعر من (المتقارب):

لعمرك ما الناس أثنو عليـــك ولا مـــدحوك ولا عظمـــوا

ولو أنهـــم وجـــدوا مســـلكا إلى أن يعيبوك مـــا أحجمـــوا

فقد ذم معنى ما ساق إليه الابتداء، فقال في تمامه:

ولكن صبرت لمـــا ألزمـــوك وجدت بمـــا لم يكـــن يلـــزم

وأنـــت بفضـــلك ألجـــأتهم إلى أن يقولوا وأن يعظمـــوا[2]

فوجه الحسن عند ابن طباطبا في هذه الأبيات، هو تقديم الشيء الذي يعلمه السامع ليبعث في نفسه البشرى والسرور، ثم يكمل المعنى بالشيء الذي يجهله، معلقا على ذلك بـ "ومن أحسن المعاني والحكايات في الشعر وأشدها 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 يستردونه، فموقع هذين عند الفهم لموقع البشرى عند صاحبها، لثقة الفهم بحلاوة ما يرد عليه من معناهما"[3].

فالتعجيل بالشيء الذي يبعث البشرى للإنسان قد استحسنه ابن طباطبا وجعله من أحسن الابتداءات، وكذلك فعل أبو تمام وكان كلامه "فخم الابتداء له روعة وعليه أبهة"[4].

أما حسن التخلص فهو في عرف النقاد "أن يخرج الشاعر مما بدأ كلامه به من النسيب مثلا إلى المدح، أو غيره بلطف تحيل مع رعاية الملاءمة بينهما، بحيث لا يشعر السامع بالانتقال من المعنى الأول إلاّ وقد وقع في الثاني؛ لشدة الممازجة والالتئام والانسجام بينهما، حتى كأنهما قد أفرغا في قالب واحد"[5].

---

[1]- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص122.

[2]- نفسه: ص33-34.

[3]- نفسه: ص23.

[4]- ابن رشيق المسيلي: العمدة، ج1، ص233.

[5]- أحمد بدوي: أسس النقد عند العرب، ص311.

وقد أشار ابن طباطبا إلى ذلك في قوله "ويكون خروج الشاعر من كل معنى يصنعه إلى غيره من المعاني خروجا لطيفا على ما شرطناه في أول الكتاب"[1]، وهذه الصفة قد خصَّ بها ابن طباطبا الشعراء المحدثين دون سواهم من الشعراء الأوائل وأنهم حازوا من الإبداع ما تفوقوا به على القدماء "فالعرب من جاهليتها لا تذهب هذا المذهب، ولا تلتفت إليه، بل تنتقل فجأة"[2]، أي أنّ العرب الأوائل تركوا فراغات واضحة بين أغراض القصيدة، وهو ما أشار إليه ابن رشيق في عمدته"إنهم يقولون عند فراغهم من بعث الإبل وذكر القفار، ومما هم بسبيله (دع هذا)، (وعد عن ذا)، ويأخذون فيما يريدون، أن يأتوا بأن المشددة ابتداء للكلام، الذي يقصدونه... و لم يكن خروج الشاعر إلى المدح متصلا بما قبله، ولا منفصلا بقوله "عد عن ذا" ونحو ذلك سمي ظفرا وانقطاعا"[3]، ولذلك فعل ابن طباطبا، وهو يشرح كيفية التخلص من غرض إلى غرض عند الأوائل" وهو قولهم عند وصف...، وقطعها بسير النوقِ، وحكاية ما عنوا في أسفارهم، إنّا تجشمنا ذلك إلى فلان يعنون الممدوح... أو يستأنف الكلام، بعد انقضاء التشبيب، ووحدة القبائل والذوق، وغيرها فيقطع عما قبله ويبدأ بمعنى المديح، كقول زهيرمن (الطويل):

وأبيض فياض يـــداه غمامـــة على معتفيه* ما تغبُّ نوافلـــه

أما المحدثون فسلكوا غير هذه السبيل ولطفوا القول في معنى التخلص إلى المعاني التي أرادوها، ومن ذلك قول منصور النمري من (الوافر):

إذا امتنع المقال عليك فأمدح أمير المـــؤمنين تجـــدْ مقـــالا

فتى ما إنْ تزال بـــه ركـــابُ وضعن مدائحا وحملن مـــالا[4]

إنّ حسن التخلص من غرض إلى غرض، قد أصبح في هذا العصر معيارا نقديا، يحكمون من خلال على جودة الشعر "فإجادةُ الشعراء للتخلص، والتزامهم لهذا المقياس النقدي، بحسن

---

[1]- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص131.

[2]- منصور عبد الرحمن: اتجاهات النقد الأدبي، ص276.

[3]- ابن رشيق: العمدة، ج1، ص239.

*- قاصد به للعطاء

[4]- ينظر، ابن طباطبا: عيار الشعر، ص116-117.

انتقالهم، انتقالا طبيعيا من معنى إلى معنى، دون أن يحس القارئ أو السامع بفجوة بين المعاني، ودون أن يشعر ببعد بين مقدمة النص والغرض الذي سيق من أجله؛ ليؤدي إلى أن يكون النص الأدبي وحدة كاملة متناسقة متصلة الحلقات، كل جزء منها يكون نتيجة لما قبله ومقدمة لما بعده، وفق منهج عقلي منسق"[1].

أما حسن الانتهاء فقد خصَّه النقاد بأهمية بالغة، لكونه "قاعدة القصيدة، وآخر مايبقى في الأسماع، وإذا كان أول الشعر مفتاحا له وجب أن يكون الآخر قفلا"[2]، وقد اتخذ النقاد حسن الانتهاء مقياسا آخر من مقاييس النقد، وحذروا من مغبة ختم القصيدة "والنفس بها متعلقة، وفيها راغبة مشتهية، ويبقى الكلام مبتورا، كأن لم يعتمد جعله خاتمة"[3]، لأن الشاعر إذا فعل ذلك فقد هدم كل ما بناه، من بداية القصيدة إلى نهايتها لانّ " الشاعر الحاذق يجتهد في تحسين الاستهلال والتخلص وبعدها الخاتمة، فإنها المواقف التي تستعطف الحضور وتستمليهم إلى الإصغاء"[4].

إنّ ابن طباطبا يرى أن العمل الفني ينبغي أن يكون كالكلمة الواحدة، نسجا وحسن ألفاظ وتراكيب، وصحة معان، وصواب تأليف، وانتظام أفكار واتصال كلام، مع إيمانه بأن القصيدة العربية قد تشتمل على جملة من الموضوعات، إلا أن الشاعر المبدع، هو الذي يوفر لعمله الفني نوعا من التناسب ما بين ألفاظه ومعانيه وأوزانهن، مع ملاحظة أن يحسن الشاعر الخروج من معنى إلى معنى، بحيث يصبح العمل الفني على غاية من الجودة والتنظيم في صحة معانيه، وتماسك مبانيه، ألفاظه توحي بمعانيه، وموضوعاته يرتبط بعضها ببعض حتى تبدو القصيدة في نهاية مراحلها كالكلمة الواحدة في اشتباه أولها بآخرها، وهذا كله استفاده ابن طباطبا من ممارسة قول الشعر

---

[1]- منصور عبد الرحمن: اتجاهات النقد الأدبي، ص276.

[2]- ابن رشيق: العمدة، ص129.

[3]- نفسه: ص240.

[4]- القاضي عبد العزيز الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه، تح محمد أبو الفضل إبراهيم ومحمد علي البجاوي، منشورات المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ص48 .

ومن تجربته الشخصية بحكمه شاعرا، فاتضحت له فكرة الوحدة التآلفية قلّ أن نجد لها مثيلا عند غيره من النقاد الذين سبقوه.[1]

ومن النقاد المحدثين من يقاسمه الرأي نفسه، (محمد زكي العشماوي) الذي يعتبر أن كل ما بداخل العمل الفني من أفكار ومفاهيم وموسيقى يجب أن يتخلى عن طابعه الأساسي الذي كان له قبل دخوله في العمل الفني، وأن ينصهر انصهار تاما مع ذات الفنان، وأن يصبح بعد عملية الانصهار هذه شيئا آخر جديدا، يأخذ فيه كل جزء من أجزاء العمل الفني، شيئا من صفات الأجزاء الأخرى، ويمنح كل جزء شيئا من ذاته أو طبيعته، فيخلعه على الأجزاء الأخرى بحيث لا تصبح الصورة، صورة مستقلة ولا تغدو الموسيقى والوزن مجرد قالب خارجي تصب فيه التجربة، وإنما يلتحم الفكر بالصورة بالإحساس بالموسيقى[2]، وإلى مثل ذلك ذهب صلاح عبد الصبور الذي يعتبر العمل الفني، عملا محكما يقوم الشاعر الحاذق ببنائه من أوله إلى آخره بمشاركة جميع أدواته الفنية من معاني وألفاظ وأحاسيس وصور وأوزان وموسيقى في هيكل متكامل فيقول: "مما لا شك فيه أنّ القصيدة تشكيل مندمج أتم الاندماج[3].

إن ابن طباطبا يرى من الضروري أن تتميز القصيدة على نوع من الاعتدال والتناسب والانسجام بين ألفاظها ومعانيها وأوزانها وموسيقاها، حتى تحقق نوعا من اللّذة التي تكون غاية العمل الفني حتى يكون تأثير الشعر على متلقيه "أنفث من السحر وأخف دبيبا من الرقي، وأشد إطرابا من الغناء، فسلّ السخائم وحلل العقد، وسخي الشحيح وشجع الجبان، وكان كالخمر في لطف دبيبه وإلهائه وهزّ إثارته"[4]، لأن ابن طباطبا يرجو من الشعر أن يحقق فائدة خلقية زيادة على الفائدة الجمالية، وفي هذا يلتقي مع الناقد عبد القادر القط، الذي يعتبر الفن في خدمة القضايا

[1]- ينظر، ابن طباطبا: عيار الشعر، ص126.

[2]- العشماوي محمد زكي: قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، ص98.

[3]- صلاح عبد الصبور: ديوان صلاح عبد الصبور، مج3، ص48.

[4]- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص22

الخلقية الاجتماعية" إنّ تذوق الجمال في غايته متعة نفسية كبرى تنفي عن الحياة ما فيها من سأم فتجعله أسرع استجابة لخدمة الخير"[1].

إنّ هذه النظرة العميقة لوحدة القصيدة، وهذا النضج المنهجي والوعي النقدي الاستشرافي الذي فهمه ابن طباطبا، قد اعتبره الناقد عبد الحي دياب أعمق وأنفذ من نظره مطران إلى وحدة القصيدة قائلا: أنّ ابن طباطبا كان أعمق وأنفذ في نظرته إلى الوحدة من خليل مطران"[2] .

والواضح أن هذه الرؤية من الناقد دياب فيها نوع من المبالغة وزيادة من التعصب للقديم، ومع ذلك فلا نقزم رؤية ابن طباطبا ونعتبره حديث ناقد وشاعر، نقل تجربة شعرية شعورية بصدق كبير، ونحن بدورنا نضم رأينا إلى رأي الدكتور إحسان عباس، الذي يقترب كثيرا من الموضوعية ويبتعد عن الذاتية قائلا: "وقد يقف النقد المعاصر موقف المخالفة الصريحة والمباينة التامة لرأي ابن طباطبا، ولكن لا بدّ أن يكبر فيه –من هذه الناحية– شيئين: أولهما، هذا التصور الذي لا يختل أبدا لصورة القصيدة في نفسه وثانيهما، هذا الإلحاح الشديد على نوع من الوحدة لا نجده كثيرا عند غيره من النقاد"[3].

كما نقول كذلك واتفاقا مع الدكتور (أحمد أحمد بدوي)، بأن ابن طباطبا ناقد موضوعي جمالي يرى للجمال أسبابا يمكن تلمسها، فمنهجه في تحقيق الوحدة العضوية، هو منهج شخصي باعتباره ناقدا قد قدّم حلية تجاربه وعصارة فكره في ميدان النقد للشعراء الناشئين الذين رآهم في محنة من قول الشعر، ولقد كان لهذه الآراء، قيمة لا تنكر فيما أثارته من قضايا وما لحقها من أبحاث ودراسات.

وبهذا نقول أن ابن طباطبا استطاع أن يحقق الوحدة العضوية الفنية التآلفية ويدلل عليها من خلال ما قدمه في ثنايا كتابه من مصطلحات ومفاهيم وشروط وتأ كيدات وإلحاحات تدل على

---

[1]– أحمد كمال زكي: النقد الأدبي الحديث واتجاهاته، ص107.

[2]– عبد الحي دياب: فصول في النقد الأدبي الحديث، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، 1965، ص36.

[3]– إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب (من ق 2ه إلى ق 8ه)، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1986، ص128.

هذه الوحدة أو تقترب منها مثل: التناسق والتناسب والترابط والتلاحم والتماسك والمشاكلة والنظام والانتظام والتلازم والنظم والنسج، والتأليف والتنسيق والتجاور والملاءمة والاتصال بين الأول والآخر ولا ينكر ذلك إلاّ من بُهِرَ بالرؤية النقدية التي شاعت في المدارس الغربية.

الفصل الثالث

ابن طباطبا بين التأثر والتأثير

أولا- الروافد الفلسفية لابن طباطبا

ثانيا- المرجعية العربية الخالصة

ثالثا- تأثيرات عيار الشعر في الدراسات النقدية اللاحقة

توطئة:

إنّ العصر الذي عاش فيه ابن طباطبا عصر تميّز بنهضة علمية وفكرية شاملة، تطورت على ضوئها الحضارة العربية وارتقت معالمها، نتيجة تفاعلها مع ثقافات أمم أخرى عريقة، كالفارسية واليونانية والهندية، إنّه العصر الذهبي للحضارة العربية على كافة الأصعدة والمجالات، وبكل أشكالها الاجتماعية والسياسية والثقافية والأدبية، نهضة تطور من خلالها الأديب، ونضج نضوجاً فكرياً وثقافياً، فتعرّف على تراث أمته العريق منذ عصور ما قبل الإسلام إلى عصره، مستوعباً من وراء ذلك، هذه الثروة الحضارية وما تحمله من خصائص ومميزات تنامت وتطورت عبر عدة قرون، وصولاً إلى القرن الذي عاش فيه الناقد، وكان من ثمار ونتائج هذا التلاقي وبمختلف أشكاله، أنّ شهد هذا القرن أكثر من محاولة لإحصاء العلوم وتصنيفها، فألّفت الكتب في مختلف التخصصات والميادين، كما ترجم العديد منها، وابن طباطبا العلوي لم يكن منفصلاً عن هذه التيارات السائدة في عصره، مستلهما روحها العام، وكان من نتائجها إبداعه لمصنفه النقدي الفريد من نوعه حتى هذا العصر، حيث دار كل نشاطه على مستوى الإبداع والتأصيل، محاولا من وراء ذلك التأصيل لنظرية الشعر العربية.

أولا– الروافد الفلسفية لابن طباطبا:

لقد تأثر ابن طباطبا بالتّيارات الفلسفية السائدة في عصره، موظفا بعض معطياتها وأفكارها في تحليله للظاهرة الشّعرية وتأصيلها على مستويات متعددة، وقد أشار في ذلك أكثر من مرة إلى أقوال الفلاسفة وأفكارهم في الشعر والموسيقى والرسم واللّذة، لذلك جاء كتابه على درجة عالية من النضج والتكامل، لم تتوافر في الكتابات السابقة على الأقل التي نعرفه منها، ولقد دعّم الرّجل هذا النضج بوصفه شاعرا ومثقفا علويّا له صلة لا تنكر بالمتفلسفة في عصره، ورغم هذه التيارات الفكرية التي تميّز بها العصر الذي عاش فيه الناقد وبكل تناقضاته فلا تظل بين الفنان وتراث أمته وشيجة رحم لا تنقطع، يعيش قضاياها في تواصل وتجدد، تنبعث منها دائما رائحة التجارب التي

كوّنت القواعد الثابتة لأعماله الفنية وإبداعاته الشخصية المختلفة[1]، محاولا بذلك الابتعاد قدر المستطاع عن المصطلحات الفلسفية وتأثيرات اليونان وثقافتهم قدر الإمكان على تنظيراتة الأدبية، ولولا وجود بعض الملامح الذهنية والمنطقية التي وظفها في مصنف، لقلنا أنّ عيار الشعر يمثل الاتجاه العربي الخالص في معالجته لبعض القضايا النقدية .

إنّ هذه الملامح النّيرة، والأدلة والبراهين الذهنية الواضحة التي ساقها ابن طباطبا في "عياره" منبثقة عن قناعات عقلية موضوعية آمن بها الرجل، وتسلح بأفكارها وربما كان ذلك من ثمار فكرة الاعتزال الّتي كانت سائدة في عصره، التي اتخذت من وراء ذلك، الحجاج والجدال كآليات للإثبات والإقناع، متأثرة بالمنطق والفلسفة اليونانية التي كانت سائدة في ذلك العصر، معتمدين على العقل في إصدار أحكامهم على كل شيء، ومن هذه الزاوية أَلحق إحسان عباس ابن طاطبا بالفكر الاعتزالي قائلا"إنّ عقلانية ابن طباطبا الخالصة تصله وصلاً وثيقا بالمعتزلة"[2]، لقد تأثّر ابن طباطبا من دون شك بالتّيارات التي كانت سائدة في عصره، ورغم ذلك فتأثره بالثقافة العربية الخالصة كان أكثر حضورا في مصنفه النقدي النقدي .

إنّ تأثر ابن طباطبا بالفلسفة اليونانية لم يكن تأثراً مباشراً، بل كان عن طريق نقاد وفلاسفة عصره، والذين يأتي في طليعتهم الجاحظ الّذي أفاد منه ونقل عنه الكثير من النصوص التي كانت له سندا وهو يُنظِّر لمصنفه (عيار الشعر) ، وقد أشار إلى ذلك الدكتور (شوقي ضيف) الذي يرى إنّ من يقرأ عيار الشعر، يحسُّ أوّل ما يطالعه بصلته القوية بالبيان والتبيّين للجاحظ؛ لأنه يردد كثيراً من ألفاظه، ولا يلبث أن يتحدث عن صناعة الشعر، وما ينبغي للشّاعر من إحكام كلامه ونظمه في نسق مطّرد، أما مسألة تأثّره بكتاب (فن الشعر) لأرسطو فلا تبدو واضحة حيث "ترجمه أبو بشر متّى بن يونس عن السريالية، وقد توفي سنة (ت**328**ه)، وإذا كانت أقدم ترجمة للشعر ترجع إلى سنة (**320**ه) على أحسن الفروض التي افترضها شكري عياد... أي قبل وفاته بسنتين فقط،

[1]- ينظر، عطية نايف عبد الله الغول: ابن طباطبا وكتابه عيار الشعر (دراسة نقدية)، الجنان للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2010، ص189 .

[2]- ينظر، إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب ص19.

وبهذا لا نستطيع أن نقتنع بأنه رآه،... فكيف أن يحصل على هذا الكتاب في حين عسر عليه أن يلقي عبد الله ابن المعتز وكان متمنيا أن يلقاه أو يحصل على شعره، فلم يتيسر له اللقاء أبداً و لم يحصل على ديوان شعره إلا صدفة وفي آخر أيام حياته، فإنْ لم يتمكن من رؤية إنسان أثير لديه أو كتاب حريص عليه إلا بعد وفاته بحوالي ربع قرن، فأولى ألا يحصل على كتاب فن الشعر، خلال عامين اثنين اللّذين عاشهما بعد ترجمة الّكتاب، وكذلك الواقع التاريخي والدراسة الأسلوبية معاً يتضافران على نفي أي أثر للثقافة اليونانية، فلسفية كانت أو نقدية عند ناقدنا[1].

ويبقى الشيء الثابت والوحيد هو إطلاع ابن طباطبا على هذه الثقافة والفلسفة عن طريق علماء الكلام والفلاسفة العرب في عصره، وكذلك من خلال الأدب الفارسي، خصوصا وأنّ النّاقد كان ينتمي إلى إقليم من أقاليم الدولة الفارسية "أصفهان"، زد على ذلك إتقانه للغة الفارسية، وهذا ما ذهب إليه الباحث (عباس رحيله) في كتابه الأثر الأرسطي في النقد والبلاغة العربيين قائلاً "إنّ المتفحص لكتاب "عيار الشعر" يظهر له إطّلاع النّاقد على الثقافة اليونانية السّائدة في عصره، سواء بطريقة مباشرة أو غير مباشرة عن طريق علماء الكلام في عصره، وما يدلّ على ذلك استشهاده بأقوال الحكماء والفلاسفة في مصنفه، كما وردت كذلك كلمة – فلسفة– في عيار الشعر مرة واحدة في الصفحة **132**".[2]

1– ما نقله ابن طباطبا عن الجاحظ وله علاقة بالفلسفة اليونانية

الجاحظ	ابن طباطبا
"وقال خطيب من الخطباء، حيث قام على سرير الإسكندر وهو ميتاً: "الإسكندر كان أمس أنطق منه اليوم، وهو اليوم أوعظ منه أمس"[3]	"و لما مات الإسكندر، ندبه أرسطو طاليس فقال: "كان هذا الشخص واعظاً بليغاً، وما وعظ بكلامه موعظة قط أبلغ من وعظته بسكوته"[4]

[1]– ينظر، هند حسين طه، النظرية النقدية عن العرب، دار الرشيد، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، الجمهورية العراقية، 1981م، سلسة دراسات 83، ص297، وكذلك شوقي ضيف، البلاغة تطور وتاريخ، ص123.

[2]– ينظر، عباس أرحيله: الأثر الأرسطي في النقد والبلاغة العربيين إلى حدود ق 5 ه، منشورات كلية الأدب والعلوم الإنسانية، الرياض، ط1، 1999، ص130 .

[3]– الجاحظ: البيان والتبيين، تح، عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، لبنان، ج12، ص81

[4]– ابن طباطبا، عيار الشعر ص82 .

إنّ تأثر الجاحظ بالفلسفة اليونانية يبدو واضحا من خلال ما نقله من أقوال عن طريق أرسطو، والمتفحص لكتاب "عيار الشعر" يكتشف إلمام الرجل بهذه الثقافة ولكن عن طريق ما توافر في عصره من كتب فلسفية ونقدية، خاصة كتاب البيان والتبيين للجاحظ، فهو تلقي غير مباشر كما هو واضح من النصوص التي نقلها عنه دون زيادة أو تحوير يذكر .

كما جاء في"البيان والتبيين" في موضوع آخر مايلي:

الجاحظ	ابن طباطبا
وقد قال عامر ابن قيس "الكلمة إذا خرجت من القلب وقعت في القلب، وإذا خرجت من اللسان لم تتجاوز الآذان"[1]	وقال عليه السلام "وما خرج من القلب وقع في القلب، وما خرج من اللسان لم يتعد الآذان"[2]

ما يلاحظ من قول ابن طباطبا، أنّه نسب قولا إلى الرسول صلى الله عليه وسلم وهذا ليس بصحيح، حيث كان حري به العودة إلى كتب الصحاح والأحاديث الموثوقة للتأكد من صحة هذا القول، هل هو حديث أُثِر عن النبيّ صلى عليه وسلّم؟ أم هو كلام بشر كانت الحكمة والفلسفة سمته، علما أنّ محقّق الكتاب قد قطع الشك باليقين وتأكد من ذلك قائلا: "لم اعثر على هذا الحديث في كتب الصحاح"[3] والكلام لعامر بن قيس[4]، كما أورده الجاحظ في البيان والتبيين .

كما أثر على الجاحظ في البيان والتبيين الفقرة التالية:

الجاحظ	ابن طباطبا
"لما توفي معاوية وجلس ابنه يزيد، دخل عليه عطاء بن أبي صيفي الثقفي فقال: "يا أمير المؤمنين، أصبحت قد رزية خليفة الله، وأعطيت خلافة الله، وقد قضى معاوية نحبه، فغفر الله ذنبه، وقد أعطيت بعده الرياسة، ووليت السياسة، فاحتسب عند الله أعظم الرّزية، واشكره على أفضل العطية"[5].	من ذلك أن عطاء بن أبي صيفي الثقفي دخل على يزيد بن معاوية، فعزّاه عن أبيه، وهنّأه بالخلافة، وهو أوّل من عزّى وهنأ في مقام واحد فقال: "أصبحت رزية خليفة الله، وأعطيت خلافة الله، قضى معاوية نحبه فيغفر الله ذنبه، ووليت الرياسة، وكنت أحق بالسياسة فأشكر الله على عظيم العطية، وأحتسب عند الله جليل الرّزية، وأعظم الله في معاوية أجرك، وأجزل على الخلافة عونك"[6] .

1- الجاحظ: البيان والتبيين، ج 2، ص83-84 .
2- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص22 .
3- نفسه: ص22.
4- الجاحظ: البيان والتبيين، ج2، ص83-84 .
5- نفسه: ص191 .
6- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص81.

يبدو تأثر ابن طباطبا بكلام الفلاسفة والحكماء والمتكلمين واضح ولا يحتاج إلى زيادة من البيان، وعلى الرغم من كلّ ذلك فيبقى تأثره هذا تأثرا عرضيا وغير مباشر، تمّ عن طريق ما نقله عن الجاحظ من كلام الفلاسفة الرائج في عصره، زيادة على ذلك تشبّع الرّجل بالفكر الاعتزالي المنتشر في ذلك الوقت، مستثمرا كل ذلك في لمحات إبداعية حيث كان من ثمارها تأثر الرجل "بأسلوب الجدليين من علماء الكلام والفلاسفة في بحثه عن الوشائج بين الشّعر والعقل والنّفس والروح والحسّ"[1]، كما جاء في عيار الشعر "وقال بعض الفلاسفة: "إن للنّفس كلمات روحانية من جنس ذاتها".[2]

كما جاء في موضع أخر "والكلام الّذي لا معنى له كالجسد الذي لا روح فيه، كما قال بعض الحكماء، للكلام جسدٌ وروح، فجسده النطق، وروحه معناه "ولعل من المصطلحاتّ الواردة في عياره الشّعر، ولها علاقة بالفلسفة،[3] والتي لابد أن نتوقف عندها، مصطلح "اللذة" و"التطهير" "والمحاكاة"، ولا يفوتنا في هذا المقام أن نوضح كلّ مصطلح على حدى .

2- مصطلح اللّذة:

يعد مصطلح اللّذة من المصطلحات المعروفة في "الكتابات الفلسفية منذ القرن الثالث للهجرة، ويرتبط بإدراك الملائم بفنه، كما يرتبط بالاعتدال، وثمة لذّة حسيّة، ولذّة عقلية، ولذّة روحانية خالصة".[4]

ومن المؤكد أن هذا المصطلح قد تكرّر ذكره في العيار عدة مرات، كما اعتبره ابن طباطبا غاية من غايات النّص الجميل الذي يرضي المتلقي فيقبل عليه، فيبعث في نفسه متّعة ولذّة "فيلتذّ الفهم بحسن معانيه، كالتذاذ السمع بمونق لفظه"[5]، فهو يتجه إلى المتلقي ويؤثر فيه من خلال ما توافر في فيه من صفات الجمال، فيستفزّ القلب ويدفعه للتأثّر والتلذذ والاستمتاع، إنّه النّص الّذي

[1]- ينظر، علي شلق: العقل في التراث الجمالي عند العرب، دار المدى، بيروت، لبنان، طبعة دار نعمة، ط1، 1985، ص224

[2]- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص22 .

[3]- نفسه: ص17.

[4]- جابر عصفور: مفهوم الشعر، ص51.

[5]- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص19-20.

كلّما قرأناه أثار فينا رغبة ولذّة في الاستزادة وحصلت لدينا متعة وإفادة، نتيجة فهم معانيه وعشق محتواه، خصوصا إذا كان يحمل صفات النص الجميل كالاعتدال والصدق والملاءمة والقبول مثلا، فهو يشبه تماماً الحواس التي تتقبّل من الأشياء المعتدلة التي طبعت عليها "فللأشعار الحسنة على اختلافها مواقع لطيفة عند الفهم لا تحدّ كيفيتها، كمواقع الطعوم المركّبة الخفيّة الترّكيب اللّذيذة المذاق"[1]، ولعل مقدار هذه اللّذة عند المتلقي تتفاوت بمقدار ثقافته وحضوره النفسي أثناء عملية التلقي، ومعرفته الواسعة بمختلف الفنون حسب تعبير (رولان بارث- (R.Barthes): الذي قال "كلّما أزداد حجم الثقافة، كلّما كبرت اللّذة وتنوعت"[2]، كما أشار ابن طباطبا إلى هذه اللذة الناتجة عن وقوع اثر العمل الفني على صاحبه، فقد تعبر هذه اللذة عن الفرح والإطراب الذي يغمر صاحبه، وقد تعبر عن الاضطراب والحزن الذي يصاحب عملية التلقي هذه، وهي في كلتا الحالتين تعبر عن حالة انفعال تقع على النفس المتلقية، وهذا ما عبر عنه ابن طباطبا قائلا:"علة كل حسن مقبول الاعتدال كما أنّ علة كل قبيح 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 وإذا ورد عليها ما يخالفها قلقت واستوحشت"[3] ومن هنا فقيمة العمل الفني متوقف على الأثر والإمتاع الذي يحدثه في المتلقي، وإما أن يكون أثره أعمق بكثير فيتجسد في أفعال وسلوكات تصدر عن هذا المتلقي، وهو ما عبر عنه (أرسطو طاليس) في قوله: "فالمحاكاة غريزة في الإنسان تظهر فيه منذ الطفولة... وبالمحاكاة يكتسب معارفه الأولية، كما أنّ الناس يجدون لذّة في المحاكاة"[4]، وبذلك فأرسطو وابن طباطبا يلتقيان في غاية الشعر ووظيفته؛ وهما المتعة واللّذة التي يحدثها في متلقي الشعر، إضافة إلى الغاية التعليمية.

---

[1]- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص51.

[2]- رولان برت: لذة الشعر، ترجمة فؤاد سحبان، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، ص53.

[3]- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص21.

[4]- أرسطو طاليس: فن الشعر، ص12

3- فكرة التّطهير:

لقد أدرك ابن طباطبا أنّ اللّذة النّاتجة عن سماع الأشعار الجيّدة الراقية، ليست لذّة عابرة كباقي اللّذات خصوصا إذا كانت مطعمة ببعض الحكم والأمثال، لأنّ الحكمة غذاء الروح، فيكون تأثير الشّعر في هذه الحالة كعمل السّحر أو الخمر على الإنسان: "فإذا ورد عليك الشّعر اللّطيف المعنى، الحلو اللفظ، التّام البيان، المعتدل الوزن، مازج الروح ولاءم الفهم، وكان أنفذ من نفث السّحر، وأخفى دبيبا من الرقى، وأشدّ إطراباً من الغناء، فسلّ السّخائم، وحلّل العقد، وسخا الشحيح، وشجّع الجبان وكان كالخمر في لطيف دبيبه وإلهائه وهزّه وإثارته"[1].

وهذا الرأي قد ارتضاه الفلاسفة العرب تأثرا بأرسطو الذي قرن مصطلح التلقي بمصطلح التطهير على حسب رأي المفكر (ستا لني ها يمن) الذي اعتبر أنّ "مفهوم التلقي عند أرسطو ارتبط بمصطلح (التطهير)، وهو ما يمكن تعريفه بأنّه التّحويل أو التّغيير"[2]، أو كما فهمه الباحث (بخوش علي) بمعنى التفريغ على المستوى الجسدي والعاطفي، أو الانفعال الذي يحرّر من المشاعر الضّارة، وقد عدّه أرسطو غاية للتراجيديا من حيث تأثيرها التربوي على الفرد، ووصف عملية التطهير هذه التي تنجم على مشاهدة العنف، بأنها عملية تنقية وتفريغ لشحنة العنف الموجودة عند المتفرج مما يحرّره من أهوائه ويهذّبه من جهة، وعملية مشاركة فنية من قبل المتفرج من جهة أخرى"[3].

لعل من المؤكد أنّ الشّعر إذا كان بهذه القوة في التأثير، فإنّه حتماً سيدفع المتلقي إلى تغيّر سلوكه وتحسينه وفي "ضوء هذا الفهم للشعر من حيث غايته، أو مهمّته، يصبح للقصيدة مجموعة من الآثار التي تحدثها في المتلقي أهمها –بالقطع– تغيّر سلوك المتلقي نحو الأفضل"[4]، وهذا ما ذهب إليه محمد زغلول سلام، حينما اعتبر –التطهير– الّذي ارتآه أرسطو بالنسبة للمأساة، قريبا جداً من سلّ السخائم الّذي قصده ابن طباطبا،[5] ومن هذه الناحية يبدو تأثر ابن طباطبا واضحاً من جهة

---

[1]- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص22.

[2]- ينظر، ستانلي ها يمن: النقد الأدبي ومدارسه لحديثة، تر، إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، ط1، 1998، ج1، ص147

[3]- بخوش علي: مفهوم التلقي في الفكر اليوناني القديم، ص4.

[4]- جابر عصفور: مفهوم الشعر، ص52 .

[5]- ينظر، محمد زغلول سلام: تاريخ الأدب والبلاغة في ق 4هـ، منشأة المعارف، الإسكندرية، د.ط، ص185.

الفلاسفة بصفة عامة وعلماء النفس بصفة خاصة، لأنّ عملية التّفريغ النّفسي وتنّقية النّفس من الشّرور والعقد، لم يكن معروفا قبل هذا العهد من طرف النقاد الذين سبقوا ابن طباطبا، والذي نعتبره نحن جديد ابن طباطبا في هذا المجال الذي تجاوز به نقاد عصره، واقترب فيه كثيرا من المدارس النفسية الحديثة التي انصبت كلّ جهودها وأبحاثها حول معرفة هذه النفس البشرية، خاصة فيما تعلّق بالجانب الإبداعي منها، والغاية المرجوة من وراء ذلك الإبداع.

4- المحاكاة والتقليد:

يرى الباحث إسماعيل الصيفي أنّ "المحاكاة والتقليد لفظان قد يِؤديان معنى واحد، فالّذي يحاكي أو الّذي يقلّد ينحو نحو تحقيق عمل يشبه النّموذج الّذي يحاكيه أو يقلّده"[1]، فهل هذا التعريف يعني أنّ المحاكاة والتقليد لفظان لمعنى واحد؟إن كان كذلك فهل حصل حولهما إجماع؟ أم هما متوقفان حسب السّياق الّذي يستعملان فيه ؟، وفي حقيقة الأمر أن موضوع المحاكاة في الفكر اليونان قد شهد سجّالاً نقدياً عنيفاً خاصة بين أرسطو وأستاذه أفلاطون، فالثّاني يرى أن العالم الدنيوي ما هو إلا تقليدا للعالم المثالي، والشاعر أثناء تقليده هذا، فإنه يبتعد عن الحقيقة ثلاث خطوات، أما أرسطو فلم يقصد بالمحاكاة المعنى الحرفي لها، أي تقليد الطبيعة ونسخها، بل يقصد إعادة إخراجها إخراجاً يظهر فيه تأثر المفتتن بها[2]، وبهذا فقد اعتبر أفلاطون المحاكاة نقلاً حرفياً للواقع كما هو، والفنان حينما يحاكي فإنه ينقل الواقع كما هو دون زيادة أو تحوير يذكر .

وفي حقيقة الأمر فإنّ الفنان أو الشاعر عندما يحاكيان فإنها يحاكيان الجمال الموجود في هذا العالم كما هو، أو يحاولان الاقتراب من حقيقته، ومهما يكن فإنّ الجمال الواقعي يقلّ عن الجمال في عالم المثل[3]، وإلى مثل هذا ذهب ابن طباطبا عندما اعتبر الشعر العربي في العصر الجاهلي نوعا من المحاكاة؛ لأن تشبيهات الشعراء وأوصافهم جاءت واضحة لا غرابة فيها فعكست واقعهم المعيش" وأعلم أن العرب أودعت أشعارها من الأوصاف والتشبيهات والحكم ما أحاطت به

1- إسماعيل الصيفي: المحاكاة مرآة الطبيعة والفن، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ط1، 1989، ص5 .

2- ينظر، ستانلي ها يمن: النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ص22-23.

3- ينظر، عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، ص32 .

معرفتها، وأدركه عيانها ومرّت به تجاربهم وهم أهل وبر، حصونهم البوادي، سقوفهم السّماء فليست تعدو أوصافهم ما رأوه منها وفيها، من شتاء، وربيع، وصيف، وخريف، من ماء، وهواء ونار... فتضمنت أشعارها من التشبيهات ما أدركه من ذلك عيانها وحسّها، إلى ما في طبائعها من محمود الأخلاق ومذمومها... فتشبّهت الشّيء بمثله تشبيهاً صادقاً على ما ذهبت إليه في معانيها التي أرادتها"[1].

إنّ الشّاعر العربيّ عندما يريد أن يصف شيئاً فإنّه يتّخذ من الطبيعة ملاذا له، فهو لا يبتعد كثيرا في خياله وقت نظم أشعاره لذلك جاءت تشبيهاته بعيدة عن الغموض وقريبة من أحداثهم اليومية، وقد أكّد ابن طباطبا هذا النقل الواقعي، حينما أعتبر أنّ الشّاعر ينقل الوقائع التاريخية كما هي دون زيادة أو نقصان، بطريقة مباشرة ملتزماً في ذلك معيار الصدق الذي معياره المطابقة مع واقع الحال، على عكس ما ذهب إليه أرسطو الذي اعتبر المحاكاة ليست نقلا للواقع كما هو، بل هو تمثيل له فقط، في حين يقترب ابن طباطبا كثيراً من كلام أفلاطون الذي يعتبر المحاكاة نقلاً للواقع كما هو، والظاهر أنّ المحاكاة تختلف عن التقليد، لانّ الذي يقلّد يستنسخ الأشياء كما هي نسخاً كربونياً، أمّا الّذي يحاكي فإنّه ينقل هذا الواقع على حسب رؤيته وقناعته كفنان مفعم بالإحساس والشعور، وبذلك نستطيع القول أنّ المحاكاة والتقليد قد اختلفت وتمايزت نتيجة سياقات استعمالاتها المختلفة على امتداد التاريخ، مما يجعل لكل منهما حياتها الخاصة وبيئته التي يعيش فيها، مما يفسّر وجود فارق واضح بينهما"[2]، وبذلك نستطيع القول أنّ رؤية النقاد لقضية التقليد والمحاكاة متوقفة على حسب زاوية نظر وتصور كلّ واحد منهم لهذه القضية، "فالمحاكاة عند أفلاطون نظرية فلسفية، أما عند أرسطو فهي نظرية فنية، فالشّاعر لا يحمل مرآة ينظر من خلالها إلى الأشياء، وإنّما هو إنسان يروم محاكاة جوهر الطبيعة بما يتوافق مع فهمه وإحساسه بها،

[1]- ابن طباطبا: عيار الشعر ص10.

[2]- إسماعيل الصيفي: المحاكاة مرآة الطبيعة والفن، ص5.

فهو يحاكي ما يمكن أن يكون ولا يحاكي ما هو كائن[1]، والى مثل هذا ذهب ابن طباطبا في نظرته إلى المحاكاة، وهو بذلك يقترب كثيراً من رؤية أرسطو لها حيث يقولا.

أرسطو	ابن طباطبا
"عمل الشّاعر ليس رواية ما وقع بل ما يجوز وقوعه، وما هو ممكن على مقتضى الرجحان أو الضرورة، فإن المؤرخ والشاعر يختلفان بأن أحدهما يروي ما وقع في حين أن الآخر يروي ما يجوز وقوعه"[2].	"وعلى الشّاعر إذا اضطر إلى اختصاص خبر في شعره تدبره تدبيراً يسلس له معه القول، ويطّرد فيه المعنى فيبث شعره على وزن يحتمل أن يخشى بما يحتاج إلى اقتصاصه، بزيادة من الكلام يخلط به، أو نقص يحذف منه، وتكون الزّيادة أو النقصان يسيرَين غير مخدجين، يستعان فيه بهما، وتكون الألفاظ المزيدة غير خارقة عن جنس ما يقتضيه، بل تكون مؤيدة له وزائدة في رونقه وجماله".[3]

يعرب النصان عن تقارب بين رؤية الناقدين (أرسطو، ابن طباطبا) للمحاكاة، فأرسطو يبيح للشّاعر مالا يبيحه للمؤرخ، فالمؤرخ يروي الوقائع كما هي، أما الشاعر فهو مرتبط بالخيال الذي يعدّه ركيزة أساسية في تصوير فنه (الشعر)، أما ابن طباطبا فيطلب من الشاعر أثناء وصفه للأشياء أن لا يباعد عن الحقيقة وأن يلتزم معيار الصدق خصوصا في نقل بعض الحقائق التاريخية والأخبار والمرويات، ومع ذلك يعطيه فسحة لأن يزيد أو ينقص، شريطة أن تسهم هذه الزيادة أو هذا التحوير في إيضاح المعنى وتحسينه، هذا الإلحاح في نقل الحقائق كما هي نابع من بعد أخلاقي ديني اتصف به الرجل خصوصاً وأنّ الناقد " كان علوياً في اتّجاهه المذهبي الّذي يدفع به إلى ذلك دفعاً حتى يحصّن نفسه من الفلسفة والتيارات القوية، التي تزامنت مع الصراعات المذهبية "[4] التي بلغت ذروتها في عصره

[1]- ينظر، عصام قصبجي: نظرية المحاكاة في النقد العربي القديم، دار القلم العربي للطباعة والنشر، ط 1، 1980، ص13

[2]- أرسطو طاليس: فن الشعر، ص64 .

[3]- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص68 .

[4]- الطاهر حليس: اتجاهات النقد العربي وقضاياه في القرن الرابع الهجري ومدى تأثرها بالقرآن، منشورات جامعة باتنة، الجزائر، 1986، ص339

وقد ضرب لنا ابن طباطبا مثالا عن هذا النوع من المحاكاة، في أبيات للأعشىمن (البسيط)، الّذي اقتصّه من خبر السمو أل*.

ثم علّق ابن طباطبا مرغباً في مثلها فيقول: "فانظر إلى استواء هذا الكلام، وسهولة مخرجه، وتمام معانيه، وصدق الحكاية فيه، ووقوع كلّ كلمة موقعها الّذي أريدت له من غير حشدٍ مجتلب، ولا خلل شائن، وتأمل لطف الأعشى فيما حكاه واختصرت في قوله: أأقتل ابنك صبراً أو تجيء بها، فأضمر ضمير الهاء من قوله: "واختار أدراعه أن لا يسب بها، فتلافى ذلك الخلل بهذا الشرح، فاستغنى سامع هذه الأبيات عن استماع القصة فيها، لاشتمالها على الخبر كله بأوجز كلام، وأبلغ حكاية وأحسن تأليف، وألطف إيماءة"[1]، فالشاعر نقل هذه الوقائع التاريخية دون زيادة أو نقصان، في قالب شعري راقٍ ففهم المتلقي الحكاية والغرض منها، رغم إيجازها والحذف الموجود فيها، وبهذا نستطيع أن نعتبر هذا النص قمة في الفصاحة والبيان والإبلاغ ، ونموذجا للشعر الذي يعبر عن صدق المعاني والحكاية فيه.

ثانيا- الروافد النقدية العربية الخالصة:

إنّ الشّاعر العربيّ قد قال الشّعر بفطرته مشافهة وارتجالاً، فتلقى الناقد هذا النص الشعري وتفاعل معه تفاعلا مباشرا وبعفوية صادقة "فالناقد القديم متلقٍ فائق وطريقته الشفوية ذهبت به إلى تمثل سريع للنّص والتفاعل معه بأقصى ما يمكن من الانتباه، فالنّص الشّعري يمرّ كلمحةٍ على مخيّلة النّاقد وغالباً ما يؤدي هذا النقد الشّعري إلى حوار مباشر، بين الشّاعر والنّاقد أو المتلقّي " [2]ويمكن أن نطلق على تلقي هذه المرحلة بالتّلقي الانطباعي أو العفوي، لأن القصيدة العربية القديمة، أوّل ما تلقاها المستمع العربي "تلقاها عبر وسيلة الرواية بمختلف قنواتها وأهدافها... وعبر وسيلة السّماع

*- السموأل: (64 قه)، هو السموأل بن غريض بن عاديا الأزدي، شاعر جاهلي حكيم من سكان خيبر في شمالي المدينة، كان يتنقل بينها وبين حصن له سماه الأبلق، أشهر شعره لاميته وهي من أجور الشعر، هو الذي أجار امرؤ القيس وهو شاعر من الفرس.

1- نفسه: ص49 .

2- المبارك محمد: استقبال النص عند العرب، ص110.

كما تلقّاها عبر وسيلة الإنشاد، وتلقّاها عبر وسيلة الغناء "[1]، وبعد هذه المرحلة انتقل الفنين أي (الشعر والنقد) رويداً رويداً إلى طور التّدوين، مما جعل المتلقي يقف على كنوز ودررٍ ثمينةٍ، متعلّقة بما دوّنه النّقاد والشّعراء في مصنفاتهم ودواوينهم، فما ملامح هذا التّدوين وما أثره عند النّقاد والمتلقين ؟ .

1- التلقي بين الأصمعي وابن طباطبا:

أ- ثقافة الشاعر بين الأصمعي (121هـ/216هـ) وابن طباطبا (ت 322هـ)

تمثل الثقافة محوراً مهماً من محاور العملية الإبداعية، ففيها يقاس مدى الوعي لكل المجتمعات، وقد قرنها الأنتروبولوجي البريطاني (ادوارد تايلور (1832م /1917م) بالحضارة فقال: "الثقافة أو الحضارة بمعناها الإنساني الأوسع، هي ذلك الكلّ المركب الّذي يشمل المعرفة، والمعتقدات، والفن والأخلاق، والقانون، والأعراف والقدرات والعادات الأخرى، التي يكتسبها الإنسان باعتباره عضواً في المجتمع"[2]، لذلك يرى ابن طباطبا ومن قبله الأصمعي، ضرورة امتلاك الشاعر لهذه الثقافة قبل احترافه هذه الصنعة فقالا:

الأصمعي	ابن طباطبا
قال الأصمعي:"لا يصير الشاعر في قريض الشعر فحلاً، حتى يروي أشعار العرب، ويسمع الأخبار ويعرف المعاني، وتدور في مسامعه الألفاظ وأوّل ذلك أنه يتعلّم العروض، والنّسب وأيّام النّاس، ويستعين بذلك على معرفة المناقب والمثالب وذكرها بمدح أو ذم".[3]	"التوسع في علم اللغة، والبراعة في الإعراب والرواية لفنون الآداب، والمعرفة بأيّام النّاس وأنسابهم، ومناقبهم ومثالبهم، والوقوف على مذاهب العرب في تأسيس الشّعر والتّصرف في معانيه، في كل فن قاتله العرب، وسلوك مناهجها والسنن المستدلة منها، وتعريضها...الخ.[4]

---

[1]- إدريس بورا نو: كيف تلقى العرب القدامى الشعر، مجلة عالم الفكر، الكويت، ع2، مج 32، 2003، ص07.

[2]- دوني كوش: مفهوم الثقافة في العلوم الاجتماعية، ترجمة الدكتور قاسم المقداد، إتحاد كتاب العرب، سوريا، دمشق، ط1 2002، ص20.

[3]- عايدة عبد الحافظ محمد يعقوب: التلقي والنص الآخر بين التراث والمعاصرة، جمعية حماة اللغة العربية، الإمارات، ط1، 2002، ص13-14.

[4]- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص10.

يعرب النّصان عن تناظر بين الناقدين فما قاله الأصمعي في مصنفه (طبقات فحول الشعراء) ردّده ابن طباطبا من بعده في (عيار الشّعر)، لكن بشي من الزيادة والتّفصيل والتوضيح، وهو ما يثبت تأثر ابن طباطبا بالأصمعي في هذه المسألة

2- تعريف الشعر بين الناشئ الأكبر (ت293هـ) وابن طباطبا:

لقد ذكر الباحث مصطفى الجوزو في كتابه نظريات الشّعر عند العرب الجزء الأوّل وهو يعلّق على تعريف الناشئ الأكبر للشعر قائلا "والمحطة التي ينبغي أنْ نتوقف عندها برهة، هي آراء (الناشئ الأكبر) ابن عباس عبد الله بن محمد الأنبا ري (ت293هـ)، والذي يبدو أنه أوّل من عرّف الشّعر بالنّظم منكراً الغريب المحال فيه"[1] حيث قالمن (البسيط):

إنّما الشّعر ما تناسب في النّظ — م وإن كان في الصّفات فنونـــا
فأتى بعضـــه يشـــاكل بعضـــاً — قد أقامت له الصـــدور المتونـــا
فتنـــاهى عـــن البيـــان إلى أنْ — كاد حسناً يـــبين للنّـــاظر ينـــا
كأنّ الألفـــاظ فيـــه وجـــوهٌ — والمعاني رُكّـــبْنَ فيـــه عيونـــاً

والظاهر أن ابن طباطبا قد ترسّم خطى الناشئ الأكبر في تقييده الشّعر بالنّظم، حيث عرّفه بأنّه "كلام منظوم" جاعلاً في النّظم الخصوصية التي تفرّقه عن النّثر"[2]، وهو ما فعله ابن طباطبا عندما قال "الشعر-أسعدك الله- كلام منظوم بائن عن المنثور "وهذه حقيقة لا ينكرها أحد، وعلى الرغم من ذلك فنحن نرى أنّه كان حري بالباحث أن يكمل تعريف ابن طباطبا إلى آخره حتّ يستوضح رأى الرجل من هذه القضية، والذي يبدو لنا أنّ النّاقد قد فرق بين الشعر والنثر بالنظم؛ لان النظم جوهر الشعر، لكن ابن طباطبا زاد على الناشئ شرطا أخرا عندما ربط قول الشعر بالمتلقي الذي يتذوق هذه الأشعار، وبهذا ففهم ابن طباطبا ورؤية للشعر أعمق واشمل من تصور الناشئ لمفهوم الشعر.

---

[1]- مصطفى الجوزو: نظريات الشعر عند العرب (الجاهلية والعصور الإسلامية)، دار الطبعة، بيروت، لبنان، ط1، 1971، ص197 .

[2]- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص5.

3- التلقي بين ابن سلام الجمحي وابن طباطبا:

لعلّ أوّل ناقد نقف عنده ونحاور ما أنجزه في هذا الحقل بشيء من الروية والتبصر، ابن سلام الجمحي (231هـ) نظرا للمنهج الجديد الذي سلكه وهو يرسم حدوده النقدية، والّذي لم يسبقه إليه أحد من نقاد عصره، خاصة فيما تعلّق بمهمة النّاقد ودوره الكبير في تمييز المادة النّقدية، كتمييز الصيرفي للدراهم الصحيحة من المزيفة، كما "نّص كذلك على استقلال النّقد الأدبي"[1]، مشيرا من وراء ذلك إلى قضايا نقدية مهمة، لعل أبرزها على الإطلاق قضية انتحال الشعر، وقضية الطبقات، وصفات الناقد الحاذق، حاملا على عاتقه مهمة توظيف الشّعر بعدما "دوّن المادّة النّقدية السّابقة، وجمع شتاها ووضعها في قالب تأليفي منظم، فبدأت الحقائق تتضح، والأفكار النّقدية تبرز وتنتظم وتتحدد"[2]، والظاهر أنّ الشيء الذي دفع بابن سلام أنْ يسلك هذا المسلك، هو إحساسه بما أصاب الشّعر العربي من انتحال وتلفيق مهددٍ لتراث أمّته الأصيل وديوانها العريق، حتّى وصل الأمر إلى ذائقة المتلقين فأتلفها قائلاً: "وفي الشّعر مصنوع مفتعل، موضوع كثيرٌ لا خير فيه، ولا حجّة في عربيّة، ولا أدب يستفاد ولا معنى يستخرج، ولا مثل يضرب، ولا مديح رائع، ولا هجاء مقذع، ولا فخرٌ معجب، ولا نسيب مستطرف"[3]، وهي التفاتة من ناقد خبر الشّعر وعرف مواطن الجودة والرّداءة فيه، فالّذي أصاب الشّعر من لحن ووضع، سيصبح بعد حين ليس بحجة في تفسير القرآن والأحاديث النبوية، ولا في اللّغة، فلا يقاس عليه، لذلك سعى ابن سلام إلى إحاطته بسياج واقٍ للحفاظ على أصالته وجماله، مشيرا من وراء ذلك إلى الخطر والمحنة الّتي حلّت بالشّعر والشّاعر معاً، داعياً العلماء بالشعر إلى تحمّل المسؤولية كاملة غير منقوصة، للبث في جيّده من رديئه، صحيحه من زائفه، قائلاً: "وليس لأحدٍ إذا أجمع أهل العلم والرواية الصحيحة على إبطال شيء منه أنْ يقبل من صحيفة ولا يروى عن صحفي وقد اختلفت العلماء في بعض الشّعر... فأمّا ما

---

[1]- طه احمد إبراهيم: تاريخ النقد الأدبي عند العرب- من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري- دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1989، ص55

[2]- عباس ارحيلة: الأثر الأرسطي في النقد والبلاغة العربيين، مطبعة النجاح الجديدة، دار البيضاء- ط1، 1991، ص117.

[3]- ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، ج1، ص4.

اتّفقوا عليه، فليس لأحدٍ أنْ يخرج عنه"[1]، ولعل هذا هو هدف ابن سلام من وراء تأليف كتابه، ولكن هل هناك من نقاط تلاقي بين النّاقدين؟ إن كان كذلك فما هي النقاط التي اشتركا فيها.

أ-محنة الشّعر والإبداع

ابن سلام الجمحي	ابن طباطبا
"وللشّعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات، منها ما تثقفه العين، ومنها ما تثقفه الأذن، ومنها ما تثقفه اليد، ومنها ما يثقفه اللسان، من ذلك اللؤلؤ والياقوت لا تعرفه بصفةٍ ولا وزن دون المعاينة ممن يبصره، ومن ذلك الجهبذة بالدّينار والدّرهم، ولا تعرف بجودهما بلون ولا لمس ولا طرازٍ ولا وسم ولا صفة، ويعرفه النّاقد عند المعاينة، فيعرف بهرجتها وزائفها.[2]	"وعيار الشّعر أنْ يورد على الفهم الثّاقب، فما قبله واصطفاه فهو وافٍ، وما مجّه ونفاه فهو ناقصٌ".[3]

إنّ ابن سلام على ما يبدو قد ارجع أزمة الشّعر إلى قضية لحنه ووضعه وتحريفه، والمسؤولية هنا تقع على عاتق العلماء والنقاد المحترفين للبث في أمره، وإلى النّاقد الحصيف الّذي يعرف مكمن الجودة والرداءة فيه، أما ابن طباطبا فقد جعل المسؤولية على عاتق النّقاد والشّعراء معا، خاصة في مراحله الأولى، أي مرحلة الخلق والإبداع، وعلى الرغم من ذلك فإن الناقدين قد اتفقا معاً على المحنة التي يعاني منها الشعر، وحلّها يكون بيد النّقاد والعلماء في ميدانه فقط، وليس الأمر متروكاً لأي أحد ليدلي برأيه في هذه المسألة، نظرا لخطورتها البالغة؛ لانّ حقيقتها ليست تمييز جيّد الشعر من رديئه كما يظن البعض، بل هي أخطر من ذلك بكثير، فهي تتعلّق بلغة الأمّة ودينها وعقيدتها.

ب- علاقة الشعر بالفنون الأخرى:

ابن سلام	ابن طباطا
لقد ربط ابن سلام بين الشعر والفنون الأخرى قائلا: "وللشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلوم والصناعات".[4]	وقال ابن طباطبا: "ويكون كالنّساج الحاذق الذي يفوف وشيه بأحسن التفويف، ويسديه ويثيره، ولا يهلهل شيئاً منه فيشينه، وكالنقاش الرّقيق الّذي يضع الأصباغ في أحسن

[1]- ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، ج1، ص4

[2]- نفسه: ص5.

[3]- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص10 .

[4]- ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، ص5 .

	تقاسيم نقشه ويشبع كل صبغ منها، حتى يتضاعف حسنه في العيان، وكناظم الجوهر الّذي يؤلّف بين النّفيس منها والثّمين الرائق، ولا يشين عقوده بأن يفاوت بين جواهرها في نظمها وتنسيقها".[1]

والواضح للعيان أنّ ابن طباطبا أثناء كلامه عن علاقة الشّعر بمختلف الفنون لم تفته أفكار ابن سلام في ذلك، وما كلامه عن ذلك إلا شرحا لكلام الجمحي وأفكاره التي أقام عليها صرّح مصنفه، والّتي كانت للعلوي بمثابة المنارة التي اهتدى بها ليقيم مشروعه النّقدي المتكامل خاصة فيما تعلّق بمجال التلقي، متوصلا من وراء ذلك إلى أنّ الشّاعر مهما أوتي من طبع فلا يكفيه ليقول شعراً جميلا، بل لابد له من التّسلح ببعض الأدوات ليحصل على شعر متين النّسج؛ لأنّ الشّاعر في نظره مثله مثل النّسّاج والصّباغ والبنّاء الّذي يحتاج إلى أدوات وثقافة خاصة، وهي إشارة من ابن طباطبا إلى دور الثقافة بمفهومها الواسع ومهمتها في تكوين الشّاعر والنّاقد على السّواء، وهي إضافة ونظرة جديدة في مشروع ابن طباطبا النقدي.

4- التلقي بين الجاحظ وابن طباطبا:

يعتبر الجاحظ قامة من قامات الثقافة العربية والإسلامية، ويتبوأ مكاناً ساميا بين النّقاد العرب، نظرا لما حملته مؤلفاته من أفكار ورؤى في مختلف أبواب المعرفة، وقد عدّه الباحث (زكي العشماوي) أحد كبار علماء الكلام، فقد دفعه حماسه للبيان العربي إلى وضع كتابه (البيان والتبيين)، وهو أوّل كتاب في البيان العربّي، يؤلّفه رجلٌ من كبار المعتزلة وعلماء الكلام، الّذين كانوا حريصين أشد الحرص على أن يزودوا أنفسهم بالثّقافة الأجنبية، خاصّة الفلسفة والمنطق"[2]، فكان تأثيره واضحا على أغلب الدراسات النّقدية والبلاغية التي ألفت من بعده، والتي غلبت عليها النظرة المنطقية وعند كثير من النّقاد والبلاغيين العرب، ويأتي ابن طباطبا في طليعتهم وهذا ما عبّر

---

[1] - ابن طباطبا: عيار الشعر، ص8.

[2] - العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، ص266.

عنه الدكتور شوقي ضيف قائلا "إنّنا نحسّ منذ مطالعه بصلته بالبيان والتّبيين للجاحظ إذ كان يردّدٌ كثيراً من ألفاظه.[1]

وعلى الرغم من عدم ذكر اسم الجاحظ صراحة في عيا ر الشعر، إلا أنّ أفكاره وبعض آرائه تبدوا واضحة، وفي كثير من القضايا التي كانت مطروحة على السّاحة النّقدية العربية، ولعل من أهمها المسائل التّالية.

أ– القدماء والمحدثون:

يعدّ ابن طباطبا من النّقاد الّذين ناقشوا قضية القدماء والمحدثين ولا شك أنّ هذه القضية، قد عرفت في ميدان النقد الأدبي منذ القرون الأولى "وما دام الفنّ تعبيراً عن نّفس الفنّانِ، وما دامت الأصالة هي طابع الفنّان الحقّ، فإنّ المواكبة بين القديم والحديث أمر محتومٌ"[2]، لذلك كان علماء اللّغة يقبلون على الشّعر القديم للاستشهاد به في علوم النحو والتفسير خاصة، وكان هدفهم من وراء ذلك "الوصول إلى معنى النّص عن طريق تجميع الأدلة التاريخية واللغوية التي تساعد على فهمه فهما موضوعيا"[3]، لذلك رفعوا من شأن الشّعر الجاهلي وعظّموه، واعتبروه حجّة لغاية مقدّسة، (فأبو عمر بن العلاء (ت**154**ه) كان لا يعدّ الشّعر إلاّ ما كان للمتقدمين[4]، فلما سئل عن الأخطل قال: "لو أدرك يوماً واحداً من الجاهلية ما قدمت عليه أحداً"[5]، وقد علّق على هذا ابن الأثير (ت**637**ه) فقال: "هذا تفضيل بالأعصار لا بالأشعار"[6].

إنّ عصبيّة الرّواة للشّعر المحدث وتعلّقهم بالشّعر الجاهلي، لها حكايات ونكتٌ، فماحكاه الصولي (**337**ه) عن أبي عمرو بن أبي الحسن الطوسي يعتبر أحسن دليل على ذلك، حيث قال: " وجّه بي أبي إلى ابن الأعرابي لأقرأ عليه أشعاراً وكنت معجباً بشعر أبي تمام – فقرأت عليه من

---

[1]– شوقي ضيف: البلاغة تطور وتاريخ .دار المعارف (د.ت)، القاهرة، ط9، ج3، ص123 .

[2]– محمود السمرة: القاضي الجرجاني الأديب الناقد، المكتب التجاري، بيروت، ط1، 1966، ص119 .

[3]– نصر حامد أبو زيد: إشكاليات القراءة وآليات التأويل، ص15

[4]– ابن رشيق: العمدة، ج1، ص90 .

[5]– ابن الأثير المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تح، محمد محي الدين عبد الحميد، القاهرة، 1939، ج2، ص395 .

[6]– نفسه، ج2/ ص395

أشعار هذيل، ثم قرأت أرجوزة لأبي تمام على أنّها لبعض شعراء هذيل، فلما أتممتها قال: " أكتب في هذه فكتبتها له، ثم قلت: أهي حسنة؟

قال: ما سمعتُ بأحسن منها.

قلتُ: إنها لأبي تمام.

فقال: خرِق، خرِق"[1].

إن المعيار النقدي لهذه الفئة (فئة اللغويين) كان معياراً زمنياً، ولا وجود فيه للنظرة الموضوعية والتحليلية، فمبدأ الحكم والموازنة فيه قائم على العصر لا على الشعر، ولعل هذا التعصب الشديد على حسب تعبير ابن الأثير مرده إلى "اتصالهم بالقديم والحياة البدوية زمناً طويلاً، جعلهم يعيشون بعقولهم ونفوسهم في عصر غير العصر الّذي يعيشون فيه، ولذلك فلم يتمكّنوا من ملاحقة المعاني المتجددة والنّتاج الكثير، كلّ ذلك أرهقهم وأتعبهم، فرفضوه جملةً وتفصيلاً"[2]، وهذا التّعصب من أئمة اللّغة ورواة العربية لا فائدة تذكر منه، فقد فوّت فرصة كبيرة على تطوّر النّقد العربيّ في هذه المرحلة، فلو أقبلوا على هذه الأشعار أي (أشعار المحدثين ووازنوها بأشعار المتقدمين)، لاستخرجوا منها درراً ثمينة، ولغيّروا الكثير من النتائج والمعطيات في ذلك العصر .

والمتتبع لتاريخ النقد العربي لا يجد ناقداً قبل الجاحظ (**255**ه) أكثر توفيقا وإنصافا في هذه المسألة، فقد أعطى لكل فئة حقها، فأقبل على الشّعر القديم والمحدث دارساً وموازناً ومستهجناً أراء المتعصبين، وقد تبعه في هذه القضية (ابن قتيبة) الّذي قال في كتابه (الشعر والشعراء) "ولا نظرت إلى المتقدّم منهم بعين الجلالة لتقدّمه، ولا إلى المتأخر منهم بعين الاحتقار لتأخّره، بل نظرت بعين العدل إلى الفريقين، وأعطيت كلا حظّه... ووفرت عليه حقه، فانّي رأيت من علمائنا من يستجيد الشعر السّخيف لتقدّم قائله، ويضعه في متخيّره، ويرذل الشّعر الرصين، ولا عيب له عنده إلا أنّه قيل في زمانه أو أنّه رأى قائله، ولم يقصر الله العلم والشّعر والبلاغة على زمن دون زمن، ولا خصّ به قوما دون قوم، بل جعل ذلك مشتركاً مقسوماً بين عباده في كلّ دهرٍ ويصبح كلّ

---

[1]- ينظر، ابن سنان الخفاجي: سرّ الفصاحة، ص327.

[2]- داود سلام، تاريخ النقد العربي من الجاهلية إلى نهاية ق 3ه، مطبعة الإيمان، بغداد، 1966، ص84.

قديم حديثاً في عصره... فقد كان جرير والفرزدق والأخطل وأمثالهم، يعدّون محدثين، وكان أبو عمرو بن العلاء يقول: لقد كثر هذا المحدث وحسن حتّ لقد هممت بروايته"[1]، فابن قتيبة نظر إلى الشّعر على أساس جودته ورداءته، ملغياً بذلك المعيار الزمني الذي كان ديدن المتقدمين من النقاد واللغويين

ثم تبعهما ابن طباطبا في ذلك، وكان موقفه من هذه المسألة معتدلاً نوعاً ما مع ميل طفيف إلى شعر المتقدمين، نظرا لغايته الاستشهادية القدسية التي تنطلق من خصوصية دينية اتصف بها العلوي بحكم انتمائه إلى العائلة العلوية، ورغم ذلك فقد أنصف فئة المحدثين وأعطى لهم أحقية الأفضلية في المعنى خاصة إذا أبرزوه في أحسن حلةٍ، زد على ذلك أنّه استشهد بأشعار القدامى كامرئ القيس والأعشى والنابغة، كما أستشهد بأشعار المحدثين وذكر الكثير منهم مبيناً بذلك أن الجودة والرداءة موجودة في شعر القدامى والمحدثين على السّواء، كما بيّن في باب (الشعر القاصر عن الغايات)[2]، الأخطاء والعيوب التي وقع فيها هؤلاء الشّعراء، وقد أحصي الكثير منها، ووجد أنّ نسبة الأخطاء عند المتقدمين أكثر منها عند المحدثين .

كما بيّن مميزات وخصائص بعض أشعار المحدثين قائلاً: "والشّعراء في عصرنا إنّما يثابون على ما يستحسن من لطيف ما يوردونه من أشعارهم، وأنيق ما ينسجونه من وشي قولهم، دون حقائق ما يشتمل عليه من المدح الهجاء، وسائر الفنون التي يصرفون القول فيها، فإذا كان المديح ناقصاً عن الصفة التي ذكرناها، كان سبباً لاستهانة المهجّو به، وأمنه من سيره، ورواية الناس له، وإذاعتهم إياه وتفكههم بنوادره"[3]، فابن طباطبا يلمّح من وراء كلامه هذا إلى صفات وفضائل أشعار القدامى، والمتمثّلة في صدق التّجربة الشّعرية عن ذات الشّاعر، وكذلك ميزة السّبق إلى المعاني الشّعرية الّتي كانت تصدر من لدن هذا الشّاعر بكل تلقائية ودون مضايقات تذكر .

---

[1]- ابن قتيبة: الشعر والشعراء، تح، الشيخ حسن تميم والشيخ محمد عبد المنعم العريان، دار إحياء العلوم، بيروت، لبنان، ط3، 1987، ص23 .

[2]- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص9.

[3]- نفسه: ص15.

أمّا أشعار المحدثين فقد أصبحت خاضعة للسّلطة الحاكمة، فهي تصدر عن محاباة، فحدّت من حريّة إبداع الشّعراء في الأغراض الموجّهة للسّلطة الحاكمة مثل: الهجاء، والمدح، والرثاء، أما عند الشّعراء القدامى فكانت تمارس بكل حريّة، فأبدع فيها الشّعراء؛ لذلك كان ابن طباطبا على إدراك تام بالمحنة التي وقع فيها شعراء زمانه حتى ضاق بهم الأفق، ولم يجدوا ما يقولون فراح يلتمس لهم الأعذار ويبحث لهم عن الحلول، مراعاة لذوق المتّلقين ومراعاة للمقامات الاجتماعية، حيث قال: "فينبغي للشّاعر أنّ يحضّر لبّه عند كلّ مخاطبة ووصف فيخاطب الملوك بما يستحقون من جليل المخاطبات ويتوقى حطها عن مراتبها، وأنْ لا يخلطها بالعامة، كما يتوقى أنْ يرفع العامّة إلى درجات الملوك، ويعدّ لكلّ معنى ما يليق به، ولكل طبقة ما يشاكلها، حتّى تكون الاستفادة من قوله في وضعه الكلام مواضعه أكثر من الاستفادة من قوله في تحسين نسجه، وإبداع نظمه"[1]، وقدّم ابن طباطبا في هذه الفقرة أذواق المتلقّين على حساب جودة النّص الشّعري، جاعلا من وراء ذلك أنّ غاية الشّعر الأولى والأخيرة هي إرضاء هذا المتلقي، ومن الأقوال التي وردت في هذا الباب من الناقدين ما يلي:

الجاحظ	ابن طباطبا
"وقد رأيت ناساً منهم يبهرجون أشعار المحدثين ويستسقطون من رواها، ولم أر ذلك قط إلا في راوية للشّعر غير بصير بجوهر ما يروي، ولو كان له بصر لعرف موضع الجيد ممن كان وفي أي زمان كان"[2].	"وأكثر من يستحسن الشعر تقليداً على حسب شهرة الشاعر وتقدم زمانه، وإلا فهذا الشّعر أولى بالاستحسان والاستجادة من كل شعر تقدّمه.

إنّ نظرة الناقدين إلى هذه القضية، تبدو نظرة منطقية لا دخل فيها لشهرة الشّاعر وتقدّمه في الزمن، وإنّما كانت نظرتهما تتمحور حول فنية النّص الشّعري في حدّ ذاته، دون إعطاء ادنى اعتبار للعوامل والملابسات المحيطة به، وهي نظرة تنمّ عن فكر معتدل ولا مجال فيه للعصبية، كما قالا في موضع آخر ما يلي:

[1]- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص6.

[2]- الجاحظ: الحيوان، تح، عبد السالم محمد هارون، دار الجيل، بيروت، لبنان، 1988، ج2، ص27 .

ابن طباطبا	الجاحظ
"وستعثر في أشعار المولدين بعجائب استفاد وها ممن تقدمهم، ولطفوا في تناول أصولها منهم، ولبسوها على من بعدهم، وتكثروا بإبداعها فسلمت لهم عند إدعائها للطيف سحرهم فيها، وزخرفتهم لمعانيها"[3] . وقال ابن طباطبا في موقع آخر "فهذه الأشعار وما شاكلتها من أشعار القدامى والمحدثين، وأصحاب البدائع والمعاني اللطيفة الرقيقة يجب روايتها والتكثر لحفظها"[4] . وقال أيضا: "فهذه أمثلة قد احتذى عليها المحدثون من الشعراء وسلموا منها ممن تقدمهم فيها، وأبدعوا في أشياء منها"[5]. ويقول أيضا "... ولقد سلك جماعة من الشعراء المحدثين سبيل الأوائل في المعاني التي أغرقوا فيها"[6]	"فإذا تأملت شعره، فضلته، إلا أن تعترض عليك فيه العصبية، أو ترى أن أهل البدو أشعر، وأنّ المولّدين لا يقاربون لهم في شيء، فإذا اعترض هذا الباب عليك، فإنك لا ينصر الحق من الباطل، ما دمت مغلوباً"[1] . كما قال في موضع آخر "والقضية التي لا أحتشم منها، ولا أهاب الخصومة فيها، أنّ عامة العرب، والأعراب والبدو، والحضر من سائر العرب، أشعر من عامة شعراء الأمصار والقرى، من المولدة والنابتة، وليس ذلك بواجب لهم في كل ما قالوه، وقد رأيت ناساً منهم يبهرجون أشعار المولدين ويستسقطون من روادها ولم أر ذلك قط إلا في راوية للشعر غير بصير بجوهر ما يروي، ولو كان له بصر لعرف موضع الجيّد ممن كان وفي أي زمان كان"[2]

إن موقف الجاحظ من قضية القديم والمحدث كان موقفاً وسطاً، فهو لم يفضل أشعار القدماء لتقدّمها، ولا أشعار المحدثين لحداثتها، بل كان نقده نقداً فنياً مركزاً فيه كلّ الترّكيز على الصّورة الشّعرية، متجاوزا بذلك المعيار الزمني الذي كان ديدن الفئات المتقدمة من النقاد، أمّا ابن طباطبا وعلى الرغم من تعظيمه لأشعار القدامى معتبراً إياها النموذج الّذي يجب أن يتبع ويحتذى به، وكان هدفه من وراء ذلك واضحاً وبيناً وهو حفظ اللّسان العربيّ المبين، ورغم ذلك فهو لم يهمل أشعار المحدثين وكانت الغلبة لهم في الأشعار التي استشهد بها في عياره، فهو لا يتعصب لقديم أو محدثٍ، حيث اعترف للقدامى بأسبقية المعاني والصدق فيها، كما اعترف للمحدثين بأسلوب عرض هذه المعاني في كسوة أنيقة رائقة؛ وهو ما أطلق عليه حسن الديباجة والإبداع،

1- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص130.
2- نفسه: ص197 .
3- نفسه: ص12.
4- نفسه: ص11.
5- نفسه: ص81
6- نفسه: ص83

وهنا تكمن مهارة الشّاعر المحدث، ويتضح من هذا كله أن ابن طباطبا كان ناقداً فنيا جمالياً، و لم يدخل طرفا في الصراع القائم في ذلك الوقت بين القديم والمحدث، وهي ميزة وفضيلة يكبر من خلالها الناقد.

ب- قضية اللفظ والمعنى:

إنّ قضية اللفظ والمعنى كانت محطّ اهتمام النقاد والدارسين، سواء في الدّراسات النّقدية القديمة أو الحديثة، فكانت مجالا للتفاعل والاختلاف بين هؤلاء النّقاد الذين انقسموا جرّاء هذه القضية إلى جماعات شتى، فمنهم من انتصر إلى الفظ علي حساب المعنى، ومنهم من فضّل المعنى على حساب اللفظ، ومنهم من أنصف اللفظ والمعنى معا فوقف موقفا وسطا، وخلاف النّقاد في هذه القضية، خلاف طبيعي نظراً لمنطلقات كل واحد منهم، ولعل البذور الأولى لهذه القضية الشائكة تعود إلى صحيفة بشر في المعتمر عندما قال: "ومن أراد معنى كريما فليلتمس له لفظاً كريماً، فإنّ حق المعنى الشّريف اللفظ الشّريف، ومن حقهما أنْ تصونهما عما يفسدهما ويهجنهما"[1].

كما قال في موضع آخر: "والمعنى ليس يشرّف بأن يكون من معاني الخاصّة، وكذلك ليس يتّضع بأن يكون من معاني العامة، وإنّما مدار الشّرف على الصّواب، وإحراز المنفعة مع موافقة الحال، وما يجب لكلّ مقام من مقال".[2]

أما الجاحظ فيعدّ من أوائل النّقاد الذين أولوا هذه القضية عناية خاصة، وكلامه عنها مردّه إلى قضية دينية قد شغلت الداني والقاصي في ذلك الوقت ألا وهي قضية "إعجاز القرآن الكريم"، هل هذا الإعجاز يكمن في اللّفظ أو في المعنى؟ أم قضية إعجازه تتعدى هذه الثنائية إلى أمور أخرى؟ والجاحظ أثناء حديثه عن القضية توصل إلى أنّ مسألة الإعجاز هذه تكمن في طريقة نظمه، التي تقوم على المزاوجة بين لفظه ومعناه لأن كل منهما يؤثر في الآخر، وهو ما يدفع النفوس إلى التأثر والانفعال، ثم نقل المسألة من محيطها الديني إلى محيطها الأدبي، معتبراً أن قوام

[1]- الجاحظ: البيان والتبيين، ج1، ص136.
[2]- نفسه، والصفحة نفسها.

الشّعر يكمن في طريقة نظمه حيث يقول: "والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي، والبدوي والقروي والمدني، وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخيّر اللفظ، وسهولة المخرج وكثرة الماء، وفي صحة الطبع وجودة السبك، فإّنما الشّعر صناعة، وضرب من النسج، وجنس من التصوير"[1].

يبدوا أنّ كلام الجاحظ عن المعاني، على أنها مطروحة في الطريق، وقائمة في النفوس، ويعرفها عامة النّاس من عرب وعجم، أهل بدو كانوا أم أهل حضر، كان قبل صياغتها صياغة شعرية، وربما الجاحظ ذهب أبعد من ذلك، معتبراً هذه المعاني تكون مستورة في صدور أصحابها، فالإنسان لا يعلم ما يدور في ضمير صاحبه قبل أن ينشر كلامه، فالكلام نشر وهو الذي يجعل المستور منها ظاهراً والغامض واضحاً، وهو ما يدور في خطابات النّاس من ألفاظ توضح وتفسر هذه المعاني، وفي هذه الحالة نقول أن الجاحظ من أنصار اللفظ على حساب المعنى، ولكن بنظرة فاحصة دقيقة في عبارته هذه "فإنما الشّعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير"، والتي يتضح منها أنّ الجاحظ لم يغفل أهمية المعاني؛لانّ عملية التصوير والصياغة الفنية تستدعي اجتماعهما.

كما تكلم في موضع آخر معتبراً أن علاقة الألفاظ بمعانيها تكمن في طرق صياغتها الفنية من طرف المبدع، فكلما كان هذا المبدع قادراً على إيضاح وإيصال وتقريب نصه إلى جمهوره، مؤثراً فيهم، يكون قد أدى رسالته على أكمل وجه فيقول: "وأحسن الكلام ما كان قليله يغنيك عن كثيره، ومعناه في ظاهر لفظه، فإن كان المعنى شريفاً واللفظ بليغاً، وكان صحيح الطبع بعيداً عن الاستكراه ومتنزها عن الاختلال، مصونا عن التكلف، صنع في القلب صيغ الغيث في التربة"[2]، ومثل لها بأبيات عنترة في وصف الذباب:

جاءتْ عليه كـــل عـــين قـــرة ... فتركن كل قـــرارة كالـــدرهم
فترى الذباب بها يغـــني وهـــده ... مزجاً كفعل الشـــارب المتـــرنم
غردا يحـــكُ ذراعـــه بذراعـــه ... فعل المكب على الزناد الأجـــذم

[1]- الجاحظ، الحيوان، ج3، ص131-132 .

[2]- نفسه: ج1، ص311-312 .

قال: "إنه وصف فأجاد صنعته فتحامى معناه جميع الشعراء، فلم يعرض له واحد منهم، ولقد عرض له بعض المحدثين ممن كان يحسن القول فبلغ من استكراهه لذلك المعنى ومن اضطرابه فيه أنه صار دليلاً على سوء طبعه في الشعر"[1].

ونفهم من هذا أنّ الجاحظ يهتم بالألفاظ والصياغة اللفظية، أكثر من اهتمامه بالمعاني، ويرى أنه من الضروري أن تنسجم هذه الألفاظ مع معانيها، فلا تكون هذه من بيئة البداوة والأخرى من بيئة الحضارة، حتى لا تختلف وتتنافر ولا يتذوقها المتلقي .

أما ابن طباطبا فقد كانت رؤية للألفاظ والمعاني، أوضح من سابقه ورغم ذلك فأوجه التلاقي والتقارب موجودة بين الناقدين، وسنتعرض لها في سياق حديثنا .

إن النص الشعري المقبول من طرف ناقدنا يجب أن يتميز بمميزات معينة "حتى لا يكون متفاوتا مرقوعا، بل يكون كالسبيكة المفرغة، والوشي المنمنم والعقد المنظم، واللباس الرائق، فتسابق معانيه ألفاظه، فيلتذ الفهم بحسن معاينه كالتذاذ السمع بمونق لفظه، وتكون قوافيه كالقوارب لمعانيه، وتكون قواعد للبناء يتركب عليها ويعلو فوقها"[2].

إن ابن طباطبا في هذه الفقرة يؤكد على ضرورة التآلف بين أجزاء النص من معاني وألفاظ وقوافي، واعتبر التذاذ السمع سابقا لالتذاذ الفهم، معتبراً أن النظم عمل عقلي، وأن تأثير الشعر كذلك عقلي أيضا فقال: "والفهم يأنس من الكلام بالعدل الصواب الحق، والجائز المعروف المألوف ويتشوف إليه ويتجلى له، ويستوحش من الكلام الجائر والخطأ والمحال والمجهول المنكر وينفر منه ويصدأ له"[3]. وعلى اعتبار الألفاظ والمعاني ومواقفها على النص قسم أصناف النص الشعري الجيد قائلا: "فمن الأشعار أشعار محكمة أنيقة الألفاظ، حكيمة المعاني، عجيبة التأليف، إذا نقضت وجعلت نثراً لم تبطل جودة معانيها، و لم تفقد جزالة ألفاظها"[4]، وقد شبهها بالقصور المشيدة الواقفة في وجه الطبيعة الباقية على مر العصور، "فبعضها كالقصور المشيدة والأبنية الوثيقة الباقية على مرّ العصور"[5].

---

[1]- الجاحظ، الحيوان، ج6، ص78 .

[2]- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص10.

[3]- نفسه: ص14.

[4]- نفسه: ص13.

[5]- نفسه: ص13

أما النوع الثاني فهو أقل درجة من النوع الأول التي تكون "أشعار مموهة مزخرفة عذبة، تروق الأسماع والأفهام إذا مرت صفحا فإذا حُصّلت وانتقدت بهرجت معانيها، وزيفت ألفاظها، ومجّت حلاوتها، ولم يصلح نقضها لبناء يُستأنف منه"[1]، فجودة هذه الأشعار في نظر ابن طباطبا يعود إلى الانسجام والمشاكلة بين الألفاظ والمعاني، من خلال سياق العمل وبناء النص والصياغة الفنية، كما يطلب من الشعراء أن يختاروا ألفاظهم اختيارا ينسجم مع معانيهم، فلا تتفاوت في درجة الرقة والجزالة والسهولة، وفي هذا المعيار الجمالي الفني يلتقي ابن طباطبا بالجاحظ .

الجاحظ	ابن طباطبا
"الوحشي من الكلام يفهمه الوحشي من الناس"[2]	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 ستهل ألفاظه لم يخلط بها الألفاظ الوحشية... الصعبة القيادة"[3]

وإذا أجاد الشاعر وتوصل إلى هذا الانسجام والتآخي بين ألفاظه ومعانيه "كان كناظم الجوهر الذي يؤلف بين النفيس منها والثمين الرائق، ولا يشين عقوده بأن يفاوت بين جواهرها إلى نظمها وتنسيقها"[4].

إن علاقة اللفظ بالمعنى حسب رأي ابن طباطبا هي علاقة حتمية اعتبا طية كوجه الورقة الواحدة. وقد اهتم ابن طباطبا بهذه العلاقة في عدة مواضع من كتابه فقال: "والشعر هو ما إن عري من معنى بديع لم يعر من حسن الديباجة"[5]، فالألفاظ حسب تصريح ابن طباطبا هي قوالب مناسبة للمعاني، وعلى قدر انسجام هذه الألفاظ مع معانيها، يكمن جمال العمل الفني، ويمكن استخلاص هذا من كلام ابن طباطبا، عندما تكلم عن الجارية والعرض وكذلك هو الحال بالنسبة للجاحظ.

[1]- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص13

[2]- الجاحظ: البيان والتبيين، ج1، ص254.

[3]- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص6.

[4]- نفسه: ص6.

[5]- نفسه: ص17.

الجاحظ	ابن طباطبا
"فالمعاني اذا كسيت الألفاظ الكريمة واكتسبت الأوصاف الرفيعة، تحولت في العيون على مقادير صورها، وأربت على حقائق أقدارها، بقدرها زينت وحسبما زخرفت، فقد صارت الألفاظ في معاني المعارض وصارت المعاني في معنى الجواري"[1].	"وللمعاني ألفاظ تشاكلها، فتحسن فيها وتقبح في غيرها فهي لها كالمعرض للجارية الحسناء التي تزداد حسناً في بعض المعارض دون بعض".[2]

إن كلام الناقدين عن الألفاظ والمعاني هو كلام عن حسن الصياغة الشعرية ولا مزية للمعاني على حساب الألفاظ وإنما المزية تكمن في تجانسهما وتشاكلهما فلا مزية للألفاظ على حساب المعاني والعكس صحيح . فجمال النص الشعري يكمن في جمال هذه الألفاظ بالتجانس بينها وبين معانيها، فهي كالمعرض للجارية فكلما كان اللباس جميلاً (الألفاظ)، كانت الجارية جميلة وتزداد جمالا كلما أزداد جمال هذا اللباس، وكذلك هو الآخر بالنسبة للنص الشعري.

وما نلاحظ في هذا العرض هو انتصار طفيف للألفاظ من الجاحظ على حساب المعاني، وميل خفيف من ابن طباطبا للمعاني، ولكنهما "يلتقيان في رأيهما حول العلاقة بين اللفظ والمعنى، التي ينبغي أن يكون أساسها التآلف والتعاون والانسجام، وأن اللفظ يؤثر في المعنى، وأن المعنى يؤثر في اللفظ، ولكن تأثير اللفظ في المعنى أوضح عند الجاحظ، وتأثير المعنى في اللفظ، أبرز وأشد عند ابن طباطبا، وكلا الرأيين يكمل أحدهما الآخر"[3]، ولآراء ابن طباطبا في مسألة اختيار الألفاظ المناسبة للمعاني التي يركبون عليها الشعر لدى النقاد الغربيين، فالناقد الفرنسي (بول فاليري) يرى أن الشاعر الموهوب من يختار اللفظة الصالحة لإحداث الرعشة الفنية وإحياء العاطفة الشعرية.[4]

ج- قضية التحكيك والتنقيح:

الجاحظ	ابن طباطبا
"ومن شعراء العرب من كان يدع القصيدة تمكث عنده حولاً كريتاً، وزمناً طويلاً، يردد فيها نظره، ويجيل فيها عقله،	"فينبغي للشاعر في عصرنا أن لا يظهر شعره إلا بعد ثقته بجودته وحسنه، وسلامته من العيوب التي نبه عليها، وأمر

[1]- الجاحظ: البيان والتبيين، ج1، ص 254.
[2]- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص8.
[3]- عطية نايف عبد الله الغول: ابن طباطبا وكتابه عيار الشعر، ص221 .
[4]- يوسف بكار: بناء القصيدة العربية، ، ص182.

ويقلب فيها رأيه إ اتهاما لعقله، وتتبعاً على نفسه، فيجعل عقله زماماً على رأيه، ورأيه عياراً على شعره، إشفاقا على أدبه، وإحرازاً لما خوله الله من نعمته، وكانوا يسمون تلك القصائد الحوليات والمنقحا ت والمحكمات"[1]	بالتحرز منها، ونهي على استعمال نظائرها ولا يضع في نفسه أن الشعر موضع اضطرار، وأن يسلك سبيل من كان قبله، ويحتج بالأبيات التي عيبت عن قائليها، فليس الإقتداء بالمسيء وإنما الإقتداء بالمحسن"[2] ويقول في موضع آخر: "فواجب على صانع الشعر أن يصنعه صنعة متقنة لطيفة مقبولة، حسنة، مجتلبة لمحبة السامع له، والناظر بعقله له، مستدعية لعشق المتـــأمل في محاسنه والمتفرس في بدائعه، فيحسنه جسماً ويحققه روحاً، أعني يتقنه لفظاً ويبدعه معنى، ويتجنب إخراجه على ضد هذه الصفة، فيكسوه قبحاً، ويبرزه مسخاً، ويعلم أنه نتيجة عقله وصورة علمه والحاكم عليه أو له"[3]

د- الصدق الفني:

الصدق موصولٌ بالقلب وله مداخل كثيرة إليه، فهو إذا استخدم في الموضوعات التجريبية العلمية فدلالته تعني الوضوح والدقة والبعد عن المبالغة ومجانبة الخيال . لكنه في الأدب يحمل ضلالاً أخرى، وإذا كنت في الشعر فالأمر أوسع وأعمق، وقد اعتبره العرب منهجا في القول، وطريقة في التعبير وسنة تتبع وتحتذى بها، فكلما طابق الكلام مقتضى الحال كلما تحقق فيه الصدق.[4]

كما عده ابن طباطبا معيارا من معايير تقويم الأعمال الإبداعية والحكم لها أو عليها، وقضية الصدق قد شغلت بال النقاد القدامى والمحدثين على السواء.

فقد ربط ابن سلام الجمحي الصدق بشعر الرثاء، واعتبرها الحالة التي يكون الشاعر فيها صادقا وهو يعبر عن أحزانه فقال: "ذكروا أن عمر رضي الله عنه قال لمتمم بن نويرة. ما بلغ من جرعك على أخيك؟ وكان متمم أعور، فقال: بكيت عليه بعيني الصحيحة حتى نفذ ماؤها، فأسعدتها أختها الذاهبة . فقال عمر: لو كنت شاعراً لقلت في آخي أجود مما قلت، قال: يا أمير

[1]- الجاحظ: البيان والتبيين ج1، ص217 .

[2]- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص15 – 16.

[3]- نفسه: ص116.

[4]- ينظر، سعيد أحمد جمعة: الفكر البلاغي والنقدي في كتاب عيار الشعر، ص80 .

المؤمنين لو كان أخي أصيب مصاب أخيك ما بكيته، فقال عمر: ما عزاني أحدٌ عنه بأحسن مما عزيتني، وبكى متمم مالكاً فأكثر وأجاد، وقال في مطلع قصيدته.

لعمري وما دهري بتأبين هالــك ولا جرزع مما أصاب وأوجعــا

قال ابن سلام: "وأخبرني يونس بن حبيب، أن التأبين هز مدح الميت والثناء عليه..."[1]

والصدق المقصود هنا، هو الصدق في نقل التجربة الشعرية، بطريقة يحسن فيها الشاعر جلب متلقيه للاصطفاء إليه، وكلام الشاعر وهو يرثي أحداً عزيزاً عليه يكون صادقاً فيما يقوله، لأنه يخرجه من أعماق قلبه، وقد قيل لأعرابي "ما بال الميراث أجود أشعاركم" قال: "لأننا نقول وأكبادنا تحترق[2].

أما الجاحظ فقد تكلم عن هذه القضية في أثناء حديثه عن شعر المدائح، حين طلب من الشعراء مخاطبة الممدوحين بما يقتضيه المقام مع ضرورة التزام الصدق في ذلك: "وأنفع المدائح للمادح وأجداها عن الممدوح، وأبقاها أثرا وأحسنها ذكراً أن يكون المديح صدقاً، للظاهر من حال الممدوح موافقاً وبه لائقا"[3].

أما ابن طباطبا فقضية الصدق قد شغلت باله، إذا اعتبرها من الأركان والمعايير التي يقوم عليها عمل الشعر فطلبا من الشعراء ضرورة التزام الصدق في التعبير عما يختلج في النفس. والابتعاد عن الكذب قدر المستطاع، معتبرا في ذلك الصدق قضية دينية قد ألح عليها القرآن الكريم، ودعا إلها حبيبنا المصطفى "صلى الله عليه وسلم" فقد أعجب (ص) ببيت "طرفة " الذي يقول فيهمن (الطويل):

ستبدي لك الأيام ما كنت جاهلاً ويأتيك بالأخبار من لم تــزودِ [4]

ووصف (ص) بأنه كلام النبوة لصدق القول فيه .

[1]- ابن سلام: طبقات فحول الشعراء، ص208–209 .

[2]- الجاحظ: البيان والتبيين، ج2، ص320 .

[3]- الجاحظ: رسائل الجاحظ: تح، عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت، ط1، 1991، ج1، ص36 .

[4]- أحمد بن أمين الشنقيطي: شرح المعلقات العشر وأخبار شعرائها، دار الكتاب العربي، بيروت، 1988، ص50 .

لقد اعتبر الدكتور إحسان عباس أن قضية الصدق في الشعر أول من أثارها بوضوح حاسم ومن نواحيها المختلفة، بما فيها الصدق في التشبيه، والصدق في المشاعر والصدق في الشعر "هو ابن طباطبا فقد ربط الشعر بالصدق من النواحي المختلفة..."[1]، كما تكرر ورود كلمة (صدق) في عيار الشعر عدة مرات، وقد جعلها ابن طباطبا ميزة وفضيلة قد تميز بها الشعراء القدامى والمحدثين فقال: "واعلم أن العرب أودعت أشعارها من الأوصاف والتشبيهات والحكم ما أحاطت به معرفتها، وأدركه عيانها، ومرت به تجاربها، فشبهت الشيء بمثله تشبيهاً صادقاً، على ما ذهبت إليه في معانيها التي أرادتها"[2].

إن أهم ميزة تميز بها القدماء هي الصدق في موضوعاتهم التي أبدعوا فيها سواء أكان من النتاج في عرض المديح أو الرثاء، فالشاعر كان يتحرك في حرية تامة وهو يبدع قصيدته فلا وجود للمضايقات ولا للمحاباة، عكس الشعراء المحدثين الذين وقعوا في محنة كبيرة مثلما وصفها ابن طباطبا، فضاق أفق الإبداع عندهم نتيجة الظروف الاجتماعية التي كانوا يمرون بها.

لذلك فالصدق عند ناقدنا نطبق عليه مقولة –مطابقة الكلام لمقتضى الحال– وقلّ بأن ينقل الشاعر تجربته الشعرية كما عاشها بكل صدق، لأن النفس البشرية تتقبل الكلام العدل الصواب الحق وتمجّ المحال الباطل، وفي هذا يقول الدكتور جابر عصفور: "ويصبح للصدق مغزاه الأعمق كلما كان المبدع صادقاً مع نفسه، ومن ثم يكون أقدر على التأثير في الآخرين، وبالتالي على إمتاعهم بشيء من المعرفة، فيعلمهم ويمتعهم في آن واحد، وعلى هذا الأساس ينبغي أن نفهم عيار ابن طباطبا عن المعاني التي يتضاعف حسن موقعها عن المستمع إذا اقترنت بالصدق عن ذات النفس بكشف المعاني المختلجة في الصدور والتصريح بما كان يكتم منها وما يترتب على ذلك من تفهم أو تعرفٍ، يقترن بإشارة ما كان دفيناً وبظهور ما كان مكنوناً".[3]

وفي هذا يلتقي ابن طباطبا مع الجاحظ، حيث يقولا:

---

[1]- إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص34 .

[2]- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص15 – 16 .

[3]- ينظر، جابر عصفور، مفهوم الشعر، ص54 .

ابن طباطبا	الجاحظ
"الصدق عن ذات النفس يكشف المعاني المختلجة فيها، والتصريح بما يكتم منها والاعتراف بالحق في جميعها".[2] وقال أيضا: "وليست تخلوا الأشعار من أنْ يقتص فيها أشياء يهي قائمة في النفوس والعقول، فيحسن العبارة عنها، وإظهار ما يكمن في الضمائر منها فيبتهج السامع لما يرد عليه مما قد عرفه طبعه وقبله فهمه، فيثار بذلك ما كان دفيناً، ويبرز به ما كان مكنوناً فينكشف للفهم غطاؤه، فيتمكن من وجدانه بعد العناء في ..."[3]	"إذ المعاني قائمة في صدور الناس المقصورة في أذهانهم والمختلجة في نفوسهم والمتصلة بخواطرهم".[1]

إن كلام الناقدين يتمحور حول دعوة كل منها الشاعر إلى التزام الصدق في نقل التجربة الشعرية التي يمر بها، بكل حيثياتها ودون تزييف لوقائعها، حتى تكون مقبولة من طرف المتلقين لأنه "كلما كان القول الشعري موافقاً للحال التي قيل فيها على المستويين الداخلي، كالتعبير عن مكنونات النفس ونوازع الضمير، أو على المستوى الخارجي: كرواية الحقائق والأحداث والوقائع المعيشة، أو كان استرجاعا للذكريات الجميلة واللذيذة، فإن هذا يلهي المتلقي عن ضعف المعاني ووهيها".[4]

كما نفهم من الكلام السابق للجاحظ تلميحه إلى الصدق الفني الذي يسلكه المبدع وهو يعبّر عما يجول في خاطره، ويسكن تجليات نفسه، أما ابن طباطبا فقد ربط قضيته الصدق باللفظ والمعنى، لأن المعاني مخبوءة في الصدور والنفوس، ما لم تعرف من ألفاظها الدالة عليها، كذلك أوجب صاحب العيار على الشاعر أنْ يكون صادقاً في نقل تجاربه الشخصية والذاتية نقلاً صادقاً بألفاظ توحي بالعذوبة والانسجام مع معانيها، ورغم ذلك فكلا الناقدين قد "دعا إلى الصدق وضرورة الالتزام به في اللفظ والمعنى، لكن الجاحظ أكّد على الصدق الفني لأنه مناط البيان عنده، كما يلتقيان معاً في أن كلاًّ منهما دعا أيضاً إلى الصدق النفسي، ولكن ابن طباطبا، اعتبر هذا

---

[1]- الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، ص320.

[2]- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص129.

[3]- نفسه: ص120.

[4]- طارق ثابت: الفعالية النقدية في الوصول إلى مكونات النص: مجلة الأثر، العدد 14، الجزائر، جويلية 2012، ص24.

النوع من الصدق معياراً من معايير الشعر، وواحداً من أبرز الأسس الموضوعية في تقدير العمل الفني عنده، وكلا الأمرين يكمل أحدهما الآخر"[1] .

إن كلام ابن طباطبا عن قضية الصدق، كان له صدى لدى أصحاب مدرسة الديوان، فهذا العقاد وصاحبه المازني يطلبان من الشعراء الإلزام بنقل الحقائق دون تزييف في إبداعاتهم الفنية، لأن الالتزام بها يعني الالتزام بالصدق: "وليس أدل على وظيفة الشاعر من قرنهم الشعر إلى الكذب، ليس الشعر كذباً بل هو منظار الحقائق ومفسرها، وليست حلاوة الشعر في قلب الحقائق بل في إقامة الحقائق المقلوبة، ووضع كل واحدةٍ منها في مكانها".[2]

وقد أكد العقاد هذا الكلام في معرض هجومه على شكري، فقال: "... إن الخيال يجب أن يطير بجناحيه من الحقيقة، وإن كل كلام ليس مصدره صحة الإدراك، وصدق النظر في استشفاف العلاقات إلا هراء لا محل له من الأدب".[3]

كما يلتقي فكر ابن طبا طبا في هذه المسألة بكلام صلاح عبد الصبور الذي يرى التجربة الشعرية أساسها الصدق الفني لأن "الشاعر تستدعيه الصورة وتدفعه إلى إتمامها وعندئذٍ، تكتسب وجوداً حقيقياً بالنسبة لحياته وذكرياته"[4]، فصلاح عبد الصبور ينقل لنا تجربته الشعورية التي تضمنتها أشعاره بكل صدق ووفاء، وفي هذا يلتقي بابن طباطبا (الشاعر الناقد) في نقل هذه التجربة الشعرية بكل أماته "لأن التجربة الشعرية إقصاءٌ بذات النفس بالحقيقة كما هي في خواطر الشاعر وتفكيره في إخلاص يشبه إخلاص الصوفي لعقيدته، ويتطلب هذا تركيز قواه وانتباهه في تجربته".[5]

---

[1]- ينظر، عطية نايف عبد الله القول: ابن طباطبا وكتابه عيار الشعر (دراسة نقدية) ص225.

[2]- عباس محمود العقاد، وإبراهيم عبد القادر المازني: الديوان، مكتبة طريق العلم، ط14، (د.ت)، ص62.

[3]- نفسه: ص64.

[4]- صلاح عبد الصبور: ديوان صلاح عبد الصبور، المجلد 3، دار العودة، بيروت، (د.ط) مؤسسة هنداوي، 1977، ص4.

[5]- محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص385.

5- التلقي بين ابن قتيبة وابن طباطبا:

أ- تجاوز المعيار الزمني:

لقد بيّن ابن قتيبة (ت**276**ه) في مقدمة كتابه "الشعر والشعراء"، عن موقفه النقدي التوفيقي بين القديم والحديث، متجاوزا بذلك المعيار الزمني، والحكم على جودة الأشعار أو رداءتها، وقد تبعه في ذلك ابن طباطبا الذي احتكم بدوره إلى النص الشعري، دون اعتبار لقائله أو الزمن الذي قيل فيه، وذلك من خلال الأشعار التي استشهد بها، والتي ضمنها عياره وهي مزيج بين أشعار القدامى والمحدثين، وقد مالت فيها الكفة أحيانا للمحدثين، فقالا:

ابن قتيبة	ابن طباطبا
"ولم أسلك فيما ذكرته من شعر كل شاعر مختار له، سبيل من قلد أو استحسن باستحسان غيره، ولا نظرت إلى المتقدم منهم بعين الجلالة لتقدمه، ولا إلى المتأخر منهم بعين الإحتقار لتأخره، بل نظرت بعين العدل على الفريقين، وأعطيه كلا حظه، ووفرت عليه حقه، فإني رأيت من علمائنا من يستجيد الشعر السخيف لتقدم قائله، ويضعه في متخيره، ويرذل الشعر الرصين ولا عيب عنده إلا أنه قيل في زمانه أوانه رأى قائله، ولم يقصر الله العلم والشعر والبلاغة على زمنٍ دون زمن، ولا خص به قوماً دون قومٍ بل جعل ذلك مشتركا مقسوماً بين عبارة في كل دهر وجعل كل قديم حديث في عصره".[1]	"وأكثر من يستحسن الشعر تقليداً على حسب شهرة الشاعر وتقدم زمانه، وإلا فهذا الشعر، أولى بالاستحسان والاستجادة من كل شعر تقدمه".[2]

إن المتمعن المقارن بين قولي الناقدين حتماً سيجد تقارباً وتناظراً وتوازناً بين الرأيين، فابن قتيبة جعل الجودة هي المعيار الذي يقاس به الشعر متجاوزاً بذلك المقياس الزمني الذي اتخذه من سبقه من النقاد كمعيارا للحكم على الأشعار، وبذلك فهذا الناقد وضع أول أساس من الأسس الموضوعية التي يقوم عليها النقد، وهو يلتقي بهذا المقياس مع ابن طباطبا الذي أقام هو الآخر عياره على أسس فنية وجمالية دون اعتبار للمكان أو الزمان وبذلك فقد حاول ابن قتيبة ومن بعده ابن

[1]- ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ج1، ص62-63 .

[2]- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص88.

طباطبا" الارتقاء بالنقد الأدبي إلى طور جديد يكون فيه علماً أو كالعلم، له قواعد وأصول عامة محددة يعرفها الناقد ويلتزم بها عند تصديه لنقد العمل الأدبي والحكم عليه".[1]

ونحن بدورنا نميل إلى هذا الرأي، فالمتنبي يعتبر من الشعراء المحدثين وقد شغل شعره الناس جميعا، فتفوّق على معاصريه وعلى من سبقه وعلى من جاء من بعده، لا لشيء سوى لجودة أشعاره فمسألة التفوق هذه راجعة إلى جودة نصوصه الشعرية، وما تحتوي عليه من حِكم وبعد النظر وانسجام ومشاكلة وحبكة ومتانة نظم..، فهو القائل(من البسيط):

أنا الذي نظر الأعمــى إلى أدبي وأسمعت كلماتي من بــه صــممُ

أنام ملأى جفوني عن شوا ردها ويسهر الخلق جراها ويختصــمُ[2]

إن شعر المتنبي قد ملأ الدنيا وشغل أجيالاً من الشراح والنقاد والقراء القدامى منهم والمحدثين، نظراً لخصوصيته الجمالية والذوقية والتأثيرية التي تميز بها شعره والمقدرة الشعرية التي فُطر عليها المتنبي.

ب- وحدة القصيدة:

لقد تضاربت الآراء حول وجود الوحدة العضوية من عدمها، في النقد العربي القديم، فشوقي ضيف قد ذكر في كتابه -البلاغة تطور وتاريخ- أن ابن طباطبا يعد أول ناقد عربي قديم دعا إلى -الوحدة العضوية- في القصيدة، وإن من جاء بعده لم يضف شيئا ولم يتوسع في هذا الموضوع[3].

ومنهم من رأى إن ما جاء به الناقد، لم يصل إلى حدود ما بات يعرف عند نقادنا المعاصرين بمصطلح -الوحدة العضوية- وإنما ما جاء به هو ربط بين أجزاء القصيدة "ولا تثريب على نقادنا القدماء -ومنهم ابن طباطبا- من أن مفهومهم لوحدة القصيدة لا يصل إلى مفهوم الوحدة العضوية المعاصر، فنحن إذا ما راعينا ظروف عصرهم، ومفاهيمهم الفكرية المختلفة فليس لنا أن نطالبهم بأكثر مما فهموا من هذه الوحدة".[4]

[1]- عبد العزيز عتيق: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار النهضة العربية، لبنان، ط2، 1967، ص379 .

[2]- عبد الكريم شرقي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، ص145 .

[3]- ينظر شوقي ضيف: البلاغة تطور وتاريخ، دار المعارف بمصر، 1965، ص127 .

[4]- يوف بكار: بناء القصيدة العربية، دار الثقافة، القاهرة، 1976، ص392 .

ومهما قيل عن تحقق الوحدة العضوية من عدمها عند ابن طباطبا فتبقى أقرب الآراء في هذه القضية إليه هي أراء ابن قتيبة، الذي يقول:

ابن قتيبة	ابن طباطبا
"والمطبوع من الشعراء من سمح بالشعر واقتدر على القوافي، وأدرك في صدر بيته عجزه وفي مفتتحه قافيته".[1] كما جاء في استحسان ردود بعض الشعراء على بعضهم "كقول عمر بن لجأ لشاعر آخر: أنا أشعر منك! قال: وبم ذلك؟ فقال: لأني أقول البيت وأخاه، ولأنك تقول البيت وابن عمه".[2] كما قال في هذا الصدد راوي كتاب قواعد الشعر "وقال أبو العباس في حسن الخروج عن بكاء الطفل ووصف الإبل، وتحمل الإضغان وفراق الجيران –دع هذا– وعد عن ذا، واذكر ذا، بل من صدر إلى عجز ليتعداه إلى سواه ولا يقرنه بغيره".[3]	ويقول ابن طباطبا "أن أحسن الشعر ما ينتظم القول فيه انتظاما، يتسق به أوله مع آخره على ما ينسق قائله، فإن قدم بيتا على بيت دخله الخلل، بل يجب أن تخرج القصيدة كلها ككلمة واحدة، في اشتباه أولها بآخرها، نسجاً وحسناً وفصاحة، ويكون خروج الشاعر من كل معنى يصفه إلى غيره من المعاني خروجاً لطيفاً لا جور فيه حتى تخرج القصيدة كأنها مفرغة إفراغاً لا تناقض في معانيه".[4]

فقضية الوحدة التي أشار إليها ابن قتيبة قبل ابن طباطبا، خاصة فيما تعلق بحسن الابتداء ــ ــ وحسن التخلص، وحسن الخروج. وقد التقى في هذا مع ابن طباطبا الذي يبدو أنه قد استفاد بدون شك من سابقه (ابن قتيبة)، إضافة إلى تجربته الشعرية الخالصة التي جعلته أوسع بصيرة من ابن قتيبة العالم بالشعر؛ لأن الشاعر الناقد "أقدر الناس على إدراك مكابدة الشاعر وأقربهم إلى ذوق الشعر وفهم مضايقه".

[1]- ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ص26 .
[2]- نفسه: ص25–26 .
[3]- ثعلب: قواعد الشعر، ص50 .
[4]- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص131.

كما يرى المرزباني في موضع آخر أنه "لا خلاف في أن الناقد الشاعر أبصر بنقد الشعر من الناقد الذي لا يكتب الشعر"[1]، هذا عند العرب أما عند الغرب فالشاعر (بن جونسون) يرى أن "الحكم على الشعراء هو من اختصاص الشعراء، وليس كل الشعراء بل أفضلهم".[2]

وابن طباطبا بوصفه ناقداً وشاعراً، صانعاً للثوب، أقدر من ابن قتيبة المتلقي للشعر الذي يعتبر بائعاً للثوب لا صانعاً له، لذلك جاءت نظرة ابن طباطبا لوحدة القصيدة نظرة تكشف عن فكر سابق لعصر الشاعر الناقد

ج- قضية اللفظ والمعنى:

إن قضية اللفظ والمعنى كانت من أكثر القضايا النقدية إثارة للجدل في النقد القديم، وابن قتيبة كغيره من النقاد قد تعرض لهذه القضية؛ حيث يرى أن جمال الشعر يكمن في تلك العلاقة المتينة بين اللفظ ومعناه "ويبدو أنه كان يهدف إلى التأكيد على ناحية فنية في الشعر، وهي أن جودته الفنية لا تتحقق باللفظ وحده ولا بالمعنى وحده، وإنما بمشاكلة هذا بذلك، أي اللفظ والمعنى معا"[3].

أما حديث ابن طباطبا عن اللفظ والمعنى، فقد اعتبره بمثابة الروح والجسد، وينسب هذا الرأي لبعض الحكماء قائلا "والكلام الذي لا معنى له كالجسد الذي لا روح فيه، كما قال بعض الحكماء: الكلام جسد وروح، فجسده النطق وروحه معناه"[4]، فابن طباطبا ما قصده من وراء هذا، أنه لا يمكن الفصل بين اللفظ والمعنى؛ لان الألفاظ والمعاني هي بمثابة علاقة الروح بالجسد، وربما قصد علاقة الصياغة الشعرية بعلاقة المضمون الشعري.

أما فيما يخص تقسيمات الشعر بحسب لفظه ومعناه، فقد اقترب كثيراً من تقسيمات ابن قتيبة حيث قالا:

---

[1]- المرزباني: المرشح، ص303 .

[2]- توماس اليوت: فائدة الشعر وفائدة النقد، تر، يوسف نور عوض، دار القلم، بيروت، ط2، 1982، ص58.

[3]- عثمان موافي: الخصومة بين القدماء والمحدثين في النقد العربي القديم، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ط2، 1984، ص45.

[4]- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص17.

ابن قتيبة	ابن طباطبا
قال ابن قتيبة "تدبرت الشعر فوجدته أربعة أضرب، ضرب منه حسن لفظه وجاد معناه وضرب منه حسن لفظه وحلا فإن فتشته لم تجد هناك فائدة في المعنى، وضرب منه جاد معناه وقصرت ألفاظه عنه، وضرب منه تأخر لفظه ومعناه".[1]	ويقول ابن طباطبا: "الأشعار المتكلفة النسج والأشعار المتفاوتة النسج، والشعر القاصر عن الغايات، والأشعار التي أغرق قائلوها في معانيها والأشعار التي زادت قريحة قائليها على عقولهم"[2].

فتقسيمات الشعر عند ابن قتيبة، تشبه إلى حد بعيد تقسيمات ابن طباطبا، وهو بلا شك متأثرٌ في ذلك بمن سبقه من النقاد، وخاصة ابن قتيبة، ويرى الدكتور شوقي ضيف أن كلام ابن طباطبا يكاد يكون تفسيراً لفكر ابن قتيبة.[3]

أما الدكتور يوسف بكار فيرى أن ابن طباطبا كابن قتيبة في الفصل بين اللفظ والمعنى، وليس بعيداً عنه، إنه تأثر به في تقسيمه للشعر على أساس اللفظ والمعنى لأن تقسيمات ابن طباطبا لا تختلف في جوهرها عن تقسيمات ابن قتيبة"[4].

ونحن بدورنا نرى أن ابن طباطبا رغم قراءته للشعر والشعراء ولاشك في ذلك، إلا أنه لا يبدو مقلداً تماماً لما جاء به ابن قتيبة ومرد ذلك إلى التقسيمات التي رصدناها من خلال –عياره– والتي تبدو أنها مقسمة على حسب معيار ذوقي جمالي (الجودة والرداءة) .

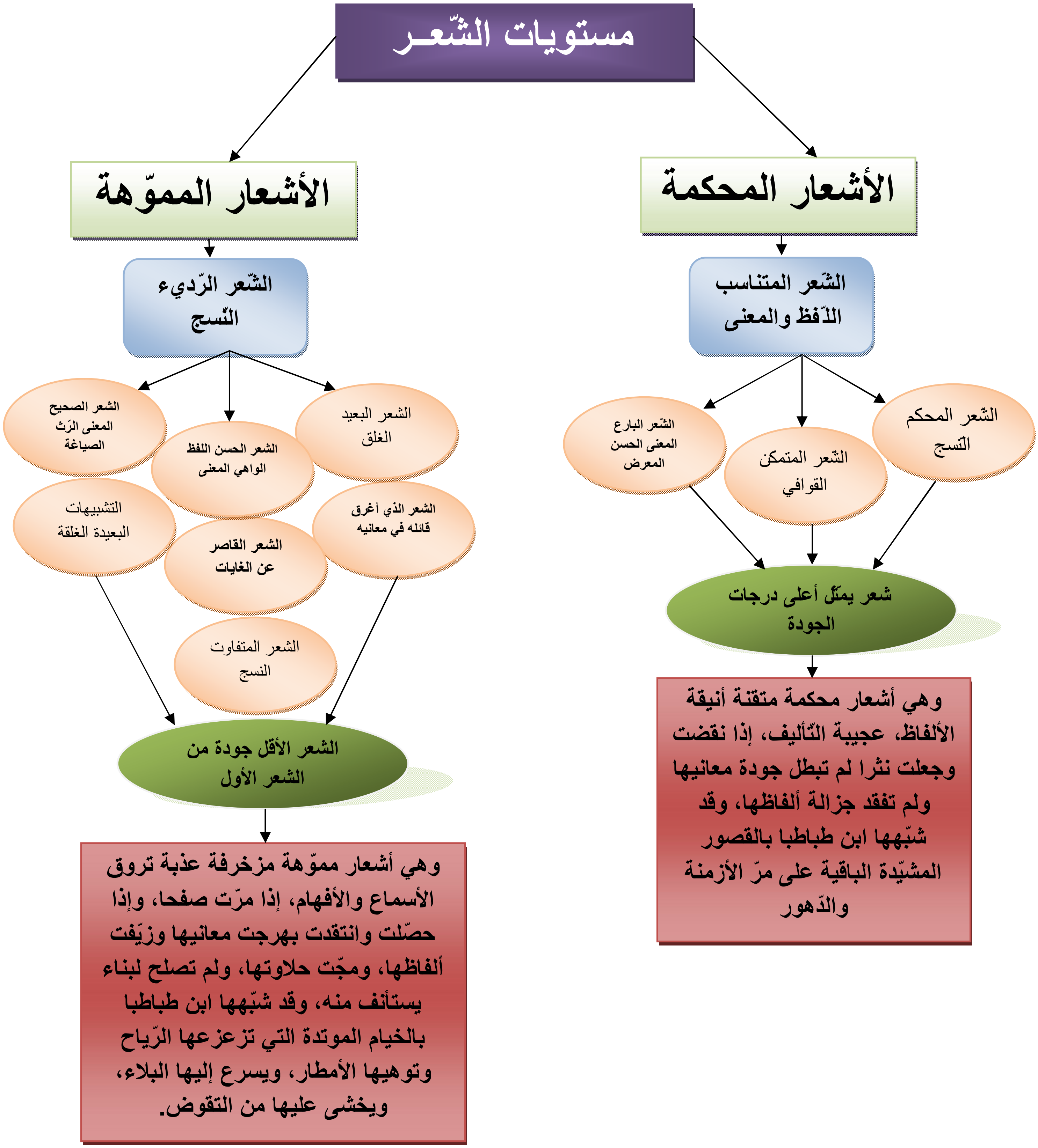
---

[1]– ابن قتيبة: الشعر والشعراء طبعة لندن، ص8.

[2]– ابن طباطبا: عيارا لشعر، المقدمة، تح، زغلول سلام

[3]– شوقي ضيف: البلاغة تطور وتاريخ ص124.

[4]– يوسف بكار: بناء القصيدة العربية، ص170.



مستويات الشّعـر
الأشعار المحكمة
الأشعار المموّهة
الشّعر المتناسب اللّفظ والمعنى
الشّعر الرّديء النّسج
الشّعر المحكم التّسج
الشّعر المتمكن القوافي
الشّعر البارع المعنى الحسن المعرض
شعر يمثّل أعلى درجات الجودة
وهي أشعار محكمة متقنة أنيقة الألفاظ، عجيبة التّأليف، إذا نقضت وجعلت نثرا لم تبطل جودة معانيها ولم تفقد جزالة ألفاظها، وقد شبّهها ابن طباطبا بالقصور المشيّدة الباقية على مرّ الأزمنة والدّهور
الشعر البعيد الغلق
الشعر الحسن اللفظ الواهي المعنى
الشعر الصحيح المعنى الرّث الصياغة
الشعر الذي أغرق قائلة في معانيه
الشعر القاصر عن الغايات
التشبيهات البعيدة الغلقة
الشعر المتفاوت النسج
الشعر الأقل جودة من الشعر الأول
وهي أشعار مموّهة مزخرفة عذبة تروق الأسماع والأفهام، إذا مرّت صفحا، وإذا حصّلت وانتقدت بهرجت معانيها وزيّفت ألفاظها، ومجّت حلاوتها، ولم تصلح لبناء يستأنف منه، وقد شبّهها ابن طباطبا بالخيام الموتدة التي تزعزعها الرّياح وتوهيها الأمطار، ويسرع إليها البلاء، ويخشى عليها من التقوض.

إن تقسيم الشعر بهذه الكيفية أي حسب معيار الجودة والرداءة، تبرز فيها اللمحة الجمالية الذوقية، الصادرة عن ناقد شاعر عدّه بعض النقاد في عصرنا هذا من النقاد الجماليين، نظراً لحشده مجموعة كبيرة من المصطلحات التي تعبر عن هذا التوجّه، وقد أشرنا إلى ذلك في بحثنا .

يبدو أنّ غرض ابن طباطبا من هذا التقسيم الجمالي الممزوج بالنظرة الفلسفية دعوة صريحة وواضحة إلى شعراء عصره لتنقيح أشعارهم قبل أن تخرج إلى الجمهور المستمع؛ لأن الأشعار الراقية التي شبهها بالقصور العالية ستبقى صامدة ولا تتهاوى على مرّ الدهور، عكس الأشعار المموهة التي تشبه الخيام الموتدة، التي تبليها العوامل الطبيعية كالأمطار والرياح في أول عاصفة . فهي تزول ربما قبل زوال صاحبها، لعدم وقوفها في وجه هذه التيارات الجارية، وبالتالي فهي لا تسافر بعيدا عبر الزمان والمكان لعدم تقبلها من طرف الجمهور، أما إذا كانت عكس ذلك فستبقى متداولة من جيل إلى آخر، وقد أستدل على النوع الجيد بقول زهيرمن(الطويل):

سئمتُ تكاليف الحياة ومن يعش ... ثمانين حولاً لا أبا لك يسأمِ
رأيت المنايا خبط عشواء من تصبْ ... تمته ومن تخطىء يعمر فيهرمِ
و من لا يصانع في أمور كثيرة ... يضرس بأنياب ويوطأ بمنسم[1]

إن هذه الأبيات التي عرضها ابن طباطبا تتوافق مع متطلبات العص وتتلاءم مع الذائقة الشعرية والنقدية، كما يبرز فيها الانتماء القبلي–النحن– وتختفي فيها الأنا– والنظرة الفردية . وما زادها رونقاً وجمالاً رائحة الحكمة التي تنبعث من أبياتها الصادرة عن رجل خبر العصرين معاً –الإسلامي والجاهلي– وفي هذا يقول الباحث عبد الله الغذامي: "الأبيات هنا تحاول تأسيس معادلة منطقية في أدب السلوك الاجتماعي المهذب، وتقوم على أن مسلك الفرد هو الأصل فيها، يلاقيه هذا الفرد من الجماعة، وهذا المسلك الفردي يقوم على أن الفرد لابد له من

[1]– ابن طباطبا: عيار الشعر، ص54.

أمور يفعلها لكي يتجنب أموراً يكرهها، والمعادلة تقوم على كفتين، الأولى يكون فيها المسلك، وفي الثانية تكون ردة الفعل على ذلك السلوك"[1].

د– السرقات الشعرية:

تعتبر السرقات الشعرية من القضايا الكبرى التي شغلت بال نقادنا منذ العصور الأولى، حيث دار حولها سجال نقدي كبير من لدن شعرائنا ونقادنا فهي "داءٌ قديم وعيبٌ عتيقٌ"[2]، فمسألة السرقات، قد تتبعها نقادنا وعابوها على الشعراء، وجاءت فيها أحكامهم متضاربة ومتفاوتة، فمنهم المتسامح كالآمدى والقاضي الجرجاني وحازم القرطاجني وابن طباطبا العلوي، ومنهم المتشدد كالحاتمي وابن وكيع والعميدي.

لقد ارتبطت هذه القضية بالأصالة والتقليد "إذ تحدى النقاد من خلالها أصالة الشاعر ومدى ابتكاره وابتداعه في فنه من جهة، ومدى تقليده وتأثره بغيره من جهة أخرى، وقالوا: إن إقبال الشاعر على السرقة بلادة وعجزٌ، وتركه كل معنى سبق إليه جهل، ولكن المختار أوسط الحالات".

فظاهرة السرقات الشعرية في النقد كانت مظهرا من مظاهر الصراع بين القديم والحديث، ومثل هذا الصراع لم يخلُ منه أدب في العالم، لقد أخذت هذه القضية تنمو وتتوسع رقعتها ومدتها من عصر إلى آخر، وبحلول العصر العباسي وصلت ذروتها، فوجهت أصابع الاتهام إلى الشعراء المحدثين على وجه الخصوص، فألفت في هذا المجال كتبٌ ومؤلفات تتبع هفوات وسقطات الشعراء، ومنها على سبيل المثال لا الحصر.

- كتاب سرقات الشعراء لابن معتز (**861** م، **908**م).
- وكتاب المنصف للسارق والمسروق من المتنبي لابن وكيع ... (**ت393**ه).
- و كتاب الإبانة عن سرقات المتنبي لأبي سعد محمد بن أحمد العميدي (**ت433**ه) .

[1]– عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير (من البنيوية إلى التشريحية) مكتبة الأحرث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2000، ص101.

[2]– القاضي الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه، تح محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، ص214.

وكتب أخرى كثيرة ومتعددة لا يسعنا المقام لذكرها.

أما ابن قتيبة فقد أدرك هذه القضية، وتكلم عنها أثناء حديثه عن فكرة التجديد والتقليد، معتبراً إياها عيباً من عيوب الشعر الشائعة، في حين عدّ مسألة التجديد والاختراع مزيّة وفضيلة، ترفع من قيمة صاحبها، خصوصاً إذا زاد عن المعنى المأخوذ معنىً آخر مليحاً، فيكون للأول فضل السبق، وإلى الثاني فضل الزيادة والتجميل كما فعل أبو نواس مع بيت الأعشى الذي يقول فيه:

"وكأس شربتُ على لذة وأخرى تداويت منها بها

حتى قال أبو نواس(من البسيط)

دع عنك لومي فإن اللوم إغراء وداوني بالتي كانت هي الداءُ

فسلخه وزاد فيه معنى آخر اجتمع له به الحسن في صدره وعجزه . فللأعشى فضل السبق إليه، ولأبي نواس فضل الزيادة فيه"[1]

لقد استحسن ابن قتيبة هذا النوع من التجديد والإبكار في المعاني خصوصا إذا توفرت فيها شروط الإبداع والتفوق، سواء كان ذلك في الشعر القديم أو في الشعر المحدث، مثلما فعل تماما أبو نواس مع الأعشى، فيكون للأعشى فضل السبق، ولأبي نواس فضل الزيادة والإبداع والشهرة.

أما ناقدنا ابن طباطبا فقد تناول الوضعية بشيء من الحذر والدقة والتسامح، حتى أنه أعرض على استعمال مصطلح -السرقة- فلم يوظفه في عياره إلا مرّة أو مرتين فقط نظرا لآثاره السلبية المنعكسة على نفسية المتلقي، في حين فضل استعمال مصطلح -الأخذ -تارة -ومصطلح الإغارة تارة أخرى -كما استخدم مصطلح -المعاني المشتركة، وقد فضله على المصطلحات الأخرى مراعيا في ذلك ظروف العصر، وكان يقصد به المعاني المشتركة المستخدمة في النتاج الأدبي عكس نظرة الجاحظ الذي كان يقصد به المعاني العادية التي يعرفها عامة الناس .

لقد أدرك ابن طباطبا أن الشعراء المحدثين قد وقعوا في أزمة تحد من قدرتهم على الابتكار، لأنهم سبقوا إلى كل نص بديع ولفظ فصيح وحيلة لطيفة لذا بات لزاما عليهم البحث عن معاني جديدة تقنع السامعين، وترضي أذواقهم . ولا سبيل إلى ذلك إلا بالاستفادة من شعر المتقدمين،

1- ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ج1، ص116.

لكن دون الوقوع في السرقة، وحثهم "على توظيف خاصية الذكاء عند تناول المعاني اللطيفة المطروقة، فهي القادرة على الإخفاء الفني لهذه المعاني، من ثم يمكن نسبتها إليه دون اتهام أو اعتراض". [1]

غير أن هذه الاستفادة ولهذا الإقتداء بالأولين، هو إقتداء قد خص به الناقد الفئة المحسنة لا الفئة المسيئة، كما أوصاهم بحسن الصياغة وإلطاف الحيلة، فقال: "ويحتاج من سلك هذا السبيل إلى إلطاف الحيلة، وتدقيق النظر في تناول المعاني واستعادتها وتلبيسها، حتى تخفى على نقادها والبصراء بها، وينفرد بشهرتها كأنه غير مسبوق إليها". [2]

يرى ابن طباطبا أن المتأخّر إذا أخذ معنى المتقدم وأحسن صياغته صار أحق به من الأول ومثل له بقول أبي نواس من (الطويل) .

و إن جرت الألفاظ منا بمدحـــة　　　لغيرك إنسانا فأنت الذي نعـــني

أخذه من الأحوص حيث يقول من (الطويل):

متى ما أقل في آخر الدهر مدحة　　　فما هي إلا لابن ليلى المكـــرمِ [3]

وكقول دعبلمن (الوافر):

أحبّ ُالشيب لما قيـــل ضـــيفٌ　　　كحـــبي للضـــيوف النازلينـــا

أخذه من قول الأحوصمن (البسيط):

فبان مـــني شـــبابي بعـــد لذتـــه　　　كأنما كان ضيفاً نازلاً رحـــلا [4]

فالأحوص له فضل السبق إلى المعنى، وأبو نواس ودعبل لهما فضل الزيادة والكسوة واللطف والحسن والإجادة ثم الشهرة .

---

[1]- حسن البنداري: الصنعة الفنية، ص93.

[2]- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص77.

[3]- نفسه: ص76.

[4]- نفسه: ص76.

إن ابن قتيبة وابن طباطبا كليهما، قد أقرا بأن هناك سرقات فنية، وقد أجازا هذا النوع من الأخذ، خصوصاً إذا كان يتميز بنوع من الزيادة والابتكار وحسن الصياغة، فيكون للأول فضل السبق وإلى الثاني فضل الزيادة والإبداع والشهرة .

كما التقا الناقدان "في أن كلا منهما لم يسمح بالأخذ المعيب القائم على سرقة الناحية الفنية، لأنها تخص أسلوب الأديب، والسارق لهذه الناحية الفنية لم يبذل أدنى جهد يستحق معه التقدير، لأن غياب مهارة الأديب وقدرته على الإبداع في أي عمل فني، من شأنه أن يكون هذا العمل نسخة تطابق العمل الأول، ومن هذا المنطق عاب ابن قتيبة على الكميت لأنه كان شديد التكلف في الشعر كثير السرقة، وقد أورد قصيدة لامرىء القيس، أخذها كلها الكميت ولم يكن له فيها إلا القافية .

قال امرؤ القيسمن (مجزوء الكامل):

قف بالديار وقوف حابس **وَتَأَنَّ إِنَّكَ غَـيرُ آيـس**

ماذا عليك مـن الوقـو **ف بها مد الطللين دارس**

لعبت بها الغاديات الـرا **ئحات مـن الـروامس**

أخذها الكميت كلها وغير فيها القافية فقط فقال:

قف بالديار وقـوف زائـر **وتأنّ إنـك غـير صـاغر**

ماذا عليـك مـن الوقـو **ف بها مدّ الطللـين داثـر**

درجـت عليـه الغاديـا **ت الرائحات من الأعاصر**[1]

إنّ هذا النوع من الاستيلاء قد أشار إليه ابن طباطبا فقال: "فلا يغير على معاني الشعر فيودعها شعره، ويخرجها في أوزان مخالفة لأوزان الأشعار التي يتناول منها ما يتناول، ويتوهم أن تغييره للألفاظ والأوزان مما له فضيلة"[2] كما أجاز ابن طباطبا الأخذ لكن بشروط فنية، يظهر فيها ذوقه الفني بكيفية راقية راسماً من ورائه "إستراتيجية للشاعر المحدث، يعمد من خلالها إلى التعمية

[1]- ينظر، محمد زغلول سلام: تاريخ النقد الأدبي والبلاغة في ق 4هـ، ص95.

[2]- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص16.

والتضليل على المعاني المسروقة التي ألجأه إليها ذهاب القدماء بكل فضيلة"[1]، ومن بين الآليات والإستراتيجيات التي أقرها ابن طباطبا واستحسن فيها الأخذ مايلي:

– **الأخذ غير المباشر**: ويتحقق هذا النوع من الأخذ بإدامة النظر في أشعار المتقدمين المحسنين منهم، حفظاً وفهماً وتفسيراً وذلك بأن "يسلك سبيل من كان قبله، فلا يحتج بالأبيات التي عيبت على قائليها؛ فليس يقتدى بالمعيب، وإنما الإقتداء بالمحسن، مع إدامة النظر في الأشعار التي قد اخترناها لتلتصق معانيها بفهمه، وترسخ أصولها في قلبه، وتصير مواد لطبعه، ويذوب لسانه بألفاظها، فإذا جاش فكره بالشعر أدى إليه نتائج ما استفاده مما نظر فيه من تلك الأشعار، فكانت تلك النتيجة كسبيكة مفرغة من جميع الأصناف التي تخرجها المعاني، وكما قد اغترف من وادٍ قذفته سيول جارية من شعاب مختلفة.

فابن طباطبا يريد أن يعلّم الشاعر الأخذ ونقل المعاني عن طريق القراءة والحفظ والمثاقفة، وذلك بادامة النظر في أشعار القدامى لتلتصق معانيها بفهمه، وتصير مواد لطبعه فيجيبه فكره بالشعر، نتيجة الدربة والتمرس بأشعار القدامى، وبهذا فهو يقرّ بمبدأ التواصل بين الأجيال، فالشاعر لا يستمد أفكاره من مصدر واحدٍ، وإنما تختلط في ذهنه أفكار أجيال وثقافات أمم.

ويذهب في ذلك إلى ما يحكي عن خالد بن عبد الله القسري، فإنه قال: "حفّظني أبي ألف خطبة ثم قال لي تناسها، فتناسيتها فلم أرد بعد ذلك شيئاً من الكلام إلا سهل عليّ"، فكان حفظه لتلك الخطب رياضة لفهمه، وتهذيباً لطبعه، وتلقيحاً لذهنه، ومادة لفصاحته، وسبباً لبلاغته ولسنه وخطابته"[2] .

إن هذا الأخذ غير المباشر الذي دعا إليه ابن طباطبا، سيأتي أكله بعد حين، وذلك من خلال صناعة نص فني جديد، تتوفر فيه كل شروط الجودة والجدّة، دون الوقوع في المحضور، وبهذا يكون ابن طباطبا أول ناقدٍ فرّق بين السرقة والاحتذاء.

---

[1]– صالح بن سعيد الزهراني: إشكالية الاحتذاء في المعنى الشعري عند عبد القاهر الجرجاني، مجلة جامعة أم القرى للبحوث العلمية المحكمة، العدد 15، 1997، ص258 .

[2]– ابن طباطبا: عيار الشعر، ص16.

كما اعتبر بعض الباحثين أن ابن طباطبا قد تنبّه إلى ما يسمى بفكرة الإطار الشعري، بمعناها الموجز المبسط، وهو السير على آثار السابقين .

– **الأخذ المباشر**: وهو أخذ عمدي لمعاني الغير، في قوالب وحيل جديدة لا يصل إليها حتى الشعراء، وقد كانت أشد خفاء عند الشعراء المحدثين، وقد عمدوا إلى هذا الإخفاء بعدة طرق وآليات:

الآلية الأولى: إلطاف المعنى وتجميله

قال ابن طباطبا: "إلطاف المعنى وتجميله، إلطاف الحيلة وتدقيق النظر في المعاني وإشعاراتها، وتلبيسها حتى تخفى على نقادها والبصراء بها، وينفرد بشهرتها كأنه غير مسبوق إليها"[1].

و قد مثل لها بقول دعبل:

لا تعجبي يا سلم من رجل　　　ضحك المشيب برأسه فبكى

أخذه من قول الحسن بن مطيرمن (الخفيف) .

كل يوم بأقحوان جديـــد　　　تضحك الأرض من بكاء السّماء[2]

الآلية الثانية: عكس جنس المعنى .

فمثلا أن "يستعمل المعاني المأخوذة في غير الجنس الذي تناولها منه، فإذا وجده في المديح استعمله في الهجاء، وإنْ وجده في تشبيب أو غزل استعمله في المديح، وإن وجده في وصف ناقة أو فرس استعمله في وصف الإنسان"[3].

و قد مثل له بقول ابن الجهم من (الكامل): [4]

قالوا حُبسْتَ فقلتُ ليس بضائري　　　حبسي وأيُّ مهنّــدٍ لا يغْمَــدُ
أو ما رأيْتَ الليث يــألف غيْلَــهُ　　　كبراً وأوباشُ السـباعِ تــردّدُّ

---

[1]- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص80.
[2]- نفسه: ص79-80.
[3]- نفسه: ص80.
[4]- ديوان علي بن الجهم، ص41-42، وزارة المعارف السعودية .

الآلية الثالثة: ظاهرة القلب

وذلك أن يأخذ المعنى اللطيف من المنثور من الكلام أو في الخطب والرسائل فتناوله وجعله شعرا كان أخفى وأحسن ويكون ذلك كالصائغ الذي يذيب الذهب والفضة المصوغين فيعيد صياغتهما بأحسن مما كانا عليه".[1]

الآلية الرابعة: الاختصار:

وهو أن يختصر المعنى في كلام قليل كقول صالح بن عبد القدوس من (الخفيف):

وينادونه وَقــد صــم عَــنْهُم ثمَّ قَــالُوا وللنســاء نحيــب

مَا الَّذِي عَاق أَن تــرد جَوَابــا أَيهَا الْمَقُول الْخَطِيب الأريب

إِن تكن لَا تطِيق رَجعَ جَــوَاب فبمَا قد ترى وَأَنت خطيــب

أخذه أبو العتاهية يرثي ولده علياً واختصره في بيتٍ فقال من(الوافر):

وكانت في حياتك لي عظــاتٌ وأنت اليوم أوعظ منك حيا[2]

وبهذا فابن طباطبا يعتبر من النقاد الذين تناولوا السرقات بشيء من الجدة قياساً بما ورد في الكتب العامة في النقد والبلاغة التي ظهرت في تلك الفترة[3].

وكخلاصة لما سبق، نقول: إن ابن طباطبا قد التقى مع ابن قتيبة في أشياء واختلف معه في أشياء أخرى، فمن النقاط التي اشتركا فيها أنّهما أقرّا بوجود هذه السرقات، غير أن طريقة المعالجة قد اختلفت من ناقد إلى آخر، فابن قتيبة بحكمه عالماً بالشعر راوياً ومؤرخاً قد أشار إليها، لكنه لم يقدم لها حلولاً واقتراحات .

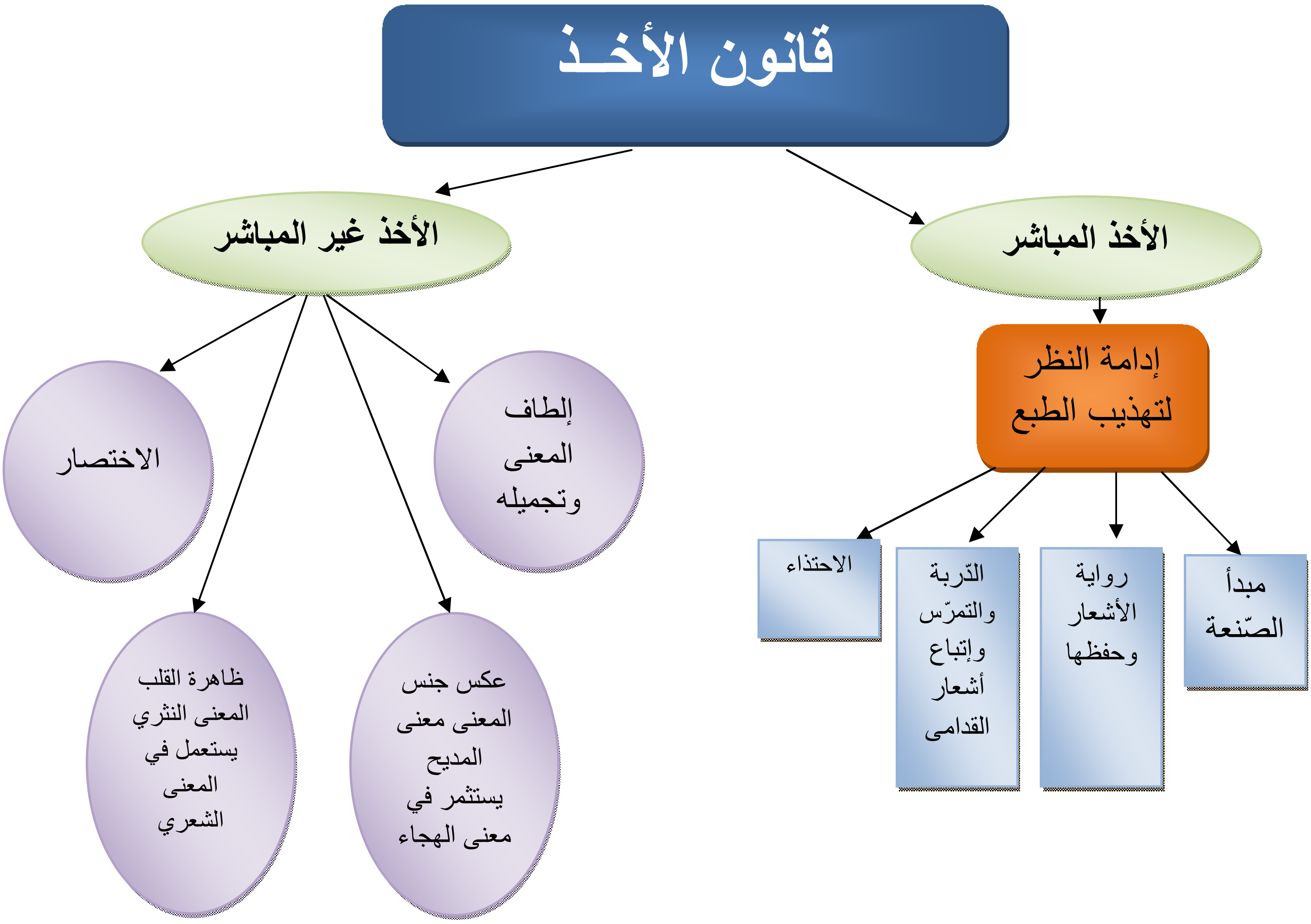
أما ابن طباطبا بوصفه ناقداً شاعراً، فقد دفعه إحساسه وإيمانه بهذه المحنة إلى الوقوف عليها ببصيرة يتلمس لها الحلول، داعياً الشعراء إلى ابتكار معاني جديدة.

---

[1]- ينظر، ابن طباطبا: عيار الشعر ص81.

[2]- نفسه: ص82.

[3]- ينظر، محمود السمرة: القاضي الجرجاني الأديب الناقد، بيروت، ط2، 1979، ص188.



ولتجاوز هذه المحنة اقترح ابن طباطبا بعض الحلول منها:

1– أنه أجاز للشاعر المحدث أخذ معاني السابقين، معتمداً في ذلك على خاصية الذكاء عند تناوله لهذه المعاني.

2– تسليح الشاعر ببعض الآليات والإستراتيجيات ليكون أخذه خافيا على النقاد مثل: تلطيف المعنى وتجميله، عكس جنس المعنى، ظاهرة القلب، اختصار المعنى.

3– إدامة النظر في أشعار المتقدمين لتذهيب طبعه، جاعلاً شعاره في ذلك "الاقتداء بالمحسن"، ومقراً بمبدأ التواصل بين الأجيال.

4– الاستفادة من شعر المتقدمين دون الوقوع في السرقة.

5– الموضوعية في الحكم، حيث أنصف القدماء والمحدثين معاً.

ثالثا– تأثيرات عيار الشعر في الدراسات النقدية اللاحقة:

تكمن قيمة الأعمال الأدبية والنقدية في بقائها خالدة صامدة في وجه التيارات الجارفة، بعد صدورها فلا تزول بزوال مبدعيها، بل تبقى يتداولها الخلف عن السلف، متخذين منها ركائز ومنطلقات لأعمال فنية جديدة، "فالقصائد الطوال –مثلا– لم يَبْلُها الزمن و لم تجف عروق الحياة فيها، بل مازلنا حتى يومنا هذا نمتح من روائعها ما يطابق حياتنا، ونضمّن أشعارنا كثيرا من أبياتها، ثم إنّ آراء الإمام عبد القاهر الجرجاني في البلاغة والنقد التي أودعها كتابيه (أسرار البلاغة ودلائل الإعجاز) معدودة من الروائع الخالدة في هذين العلمين، فهذه الآراء خاصة نظرية النظم والتحليل الجمالي لفنون البلاغة أضحت مثلا في النقد والبلاغة لم يخالفها القدماء، و لم يتجاوزها المعاصرون"[1]، ونحن في هذا المبحث بصدد الحديث عن قيمة وأثر رائع من روائع النقد القديم، وهو عيار الشعر، فالناقد الأصيل يزداد فضله كلّما عَمُقَ تأثيره وانتشر خبره، يرى (سانت بيف) "أنه يجب أن تدرس ذوي الملكات في أعقابهم الروحيين، أي تلاميذهم والمعجبين بهم"[2]، فهل كان لعيار الشعر صدى في كتب معاصريه ومن جاء من بعده من النقاد؟ أم أنه مرّ مرور الكرام فما تحرك بظهوره ساكن وما حفل به منتبه؟

ولكي نقف على تأثير العيار في الدراسات التي عاصرته والتي جاءت من بعده لابد أن نقوم بعملية مقارنة، لهذه الأعمال لنتمكن من التعرف على نقاط التأثر والتلاقي.

1– التلقي بين ابن طباطبا (322ه) والحسن بن بشير الآمدي (370ه):

أ– المنهج المتبع:

الآمدي ناقد عالم بأصول الشعر، ذوّاق لمكمن الجمال فيه، له عدة مؤلفات في ميدان النقد، نذكر منها (الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري) وكذلك كتابه الذي رد فيه على أخطاء ابن طباطبا، والذي عنونه (ما في عيار الشعر من الخطأ)، وهذا يدل دلالة قاطعة لا ريب فيها، على أنّ الآمدي قد قرأ "العيار" ودرسه دراسة عميقة متينة، توجّت بردّة فعله هذه.

[1]– فخر الدين عامر: أسس النقد الأدبي في عيار الشعر، عالم الكتب، القاهرة، ط2، 2000، ص133.

[2]– محمد مندور: غي الأدب والنقد، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1949، ص66.

لقد ظهر تأثر الآمدي بابن طباطبا، من خلال كلامه على طريقة العرب في التشبيه وهذا ما ذكره إحسان عباس قائلا: "هذا الذي ذهب إليه الآمدي من الاحتكام إلى طريقة العرب، يذكرنا أيضا بالمنهج الذي اختاره ابن طباطبا في عيار الشعر حين حدد طريقة العرب في التشبيه، إلاّ أنّ الآمدي أربى عليه وأكمل عمله، حين اهتم بالاستعارة، وبذلك التقت جهود ناقدين كبيرين على ضرورة مقاربة الحقيقة، أو ما سمّاه ابن طباطبا الصدق في التشبيه، ولهذا السبب نفسه اتفق الناقدان على رفض قول من قال "أعذب الشعر أكذبه..."[1].

إنّ الدارس لكتاب (الموازنة) يجد الكثير من الدلالات التي أشارت إلى منهج العرب في التشبيه منها، (وتلك عادة العرب في أشعارها)، و(خرج إلى ما لا يعرف في كلام العرب)، (وهذا جهل من قائله بمعاني كلام العرب[2]، وهذا كلّه قد أشار إليه ابن طباطبا وهو يتكلم عن طريقة العرب في التشبيه وسنن العرب في كلامها، كما ربط الآمدي الشعر بالصدق، وهو يعلّق على أبيات قالها البحتريمن (الطويل):

أيا سـكنًا فـات الفـراق بأنسـه	**وحال التعادي دونـه والتزيّـل**
بكرهي رضا العـذال عنّـي وأنّـه	**مضى زمن قد كنت فيه أُعـذَّل**
فَلا تَعجَبَنْ إنْ لم يَفُلْ جسميَ الضّـنى	**وَلَمْ يَخْترِمْ نَفسَي الحِمامُ المُعَجَّـلُ**
فقَبلَكَ بَانَ الفَـتْحُ عَنّـي مُوَدِّعـاً	**وَفَـارَقَني شَـفْعاً لَـهُ المُتَوَكِّـلُ**
فمَا بَلَغَ الدّمعُ الذي كنتُ أرْتَجـي	**ولا فعَلَ الوَجدُ الذي خِلتُ يَفعَلُ**
وَما كلُّ نيرَانِ الجَوَى تُحرِقُ الحَشـا	**وَلا كُلُّ أدْواءِ الصّـبَابَةِ تَقْتُـلُ**[3]

والظاهر أنّ ابن طباطبا لا يسير مع كوكبة النقاد القائلة كما أشرنا سابقا (أجود الشعر أكذبه) بل يقول ويقسم على أنّ أجود الشعر أصدقه: "لا والله، ما أجوده إلاّ أصدقه إذا كان له من يلخصه هذا التلخيص ويورده هذا الإيراد على حقيقة الباب"[4]، وهذا الذي أشار إليه ابن

[1]- إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص170.

[2]- ينظر، الآمدي: الموازنة بين الطائيين، حققه أحمد صقر، دار المعارف، مصر، ط2، 1971، ص142-211-383.

[3]- نفسه: ج2، ص58.

[4]- الآمدي: الموازنة بين الطائيين، ص58.

طباطبا حينما ربط التشبيه بالصدق ونقل الحقائقّ ويتعمد الصدق والوفق في تشبيهاته وحكاياته ويحضر لبه عند كل مخاطبة ووصف"[1].

2- التلقي بين ابن طباطبا والمرزباني (384هـ):

لقد ترجم المرزباني لابن طباطبا في كتابه (معجم الشعراء)، وامتدحه وامتدح شعره[2]، وتأثربه تأثرا شديدا، وتبنى الكثير من آرائه النقدية، التي حفل بها كتاب (الموشح). وما إشارة الناقد عبد الحفيظ عبد العال، وأحمد الطامي إلى نقل المرزباني من العيار إلاّ دليل على هذا التأثر، قال الطامي: "تأثر بآراء ابن طباطبا في عيار الشعر ورددها عد من أبرز النقاد العرب في القرن الرابع الهجري وما بعده، وممن نقل آراءه أبو عبيدة الله محمد بن عمران المرزباني في كتابه الموشح حيث كانت الآراء النقدية لابن طباطبا في عيار الشعر مصدرا رئيسا لكتاب الموشح، وقد نقل المرزباني ما يقرب من ربع كتاب عيار الشعر"[3]، وما يجب أن يشار إليه، أنّ المرزباني كان أمينا في النقل كل الأمانة فلم يسرق أقوال ابن طباطبا، فقد كان يصرح بذلك، وكان يعلق أحيانا على النصوص المنقولة، ويبدو أن تأثره كان في الجانب التطبيقي أكثر من الجانب النظري: "أخذ طائفة لا بأس بها من الشواهد والشروح والتعليقات، و لم يأخذ منها إلاّ ما يتماشى مع طبيعة تأليفه، أي أنه أخذ ما آخذ به ابن طباطبا الشعراء"[4].

أ- مآخذ العلماء على الشعراء:

ابن طباطبا	المرزباني
"قال أبو الحسن محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي:	قال ابن طباطبا: "وربما وقع الخلل في الشعر من جهة الرواة،
روت الرواة لامرئ القيس:	فيسمعون الشعر على جهته على غيرها سهوا، ولا يتذكرون
كأني لم أركب جواداً للذّةٍ	حقيقة ما سمعوه منه
و لم أتبطن كاعبًا ذات خلخالِ	كقول امرئ القيس:
و لم أسبأ الزّقَّ الرّويَّ و لم أقل	كأني لم أركب جواداً للذّةٍ

---

[1]- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص12.

[2]- ينظر، المرزباني محمد بن عمران: معجم الشعراء، حققه عبد الستار فراج، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، 1970، ص427.

[3]- أحمد الطامي: مجلة كليات الدراسات العربية-تأثير ابن طباطبا على العسكري في كتاب الصناعتين، العدد3، 1998، ص381.

[4]- ينظر، زغلول سلام: تاريخ النقد العربي إلى القرن الرابع الهجري، ص241.

لخيلي كرّي كرةً بعد إجفال وهما بيتان حسنان، ولو وضع مصراع كلِّ واحد منهما في موضع الآخر، كان أشكل وأدخل في استواء النسج فكأن يروى: كأني لم أركب جواداً و لم اقل لخيلي كرّي كرة بعد إجفال و لم أسبأ الزِّقَّ الروي للذّة و لم أتبطن كاعبا ذات خلخالٍ".[1]	و لم أتبطن كاعبًا ذات خلخالٍ و لم أسبأ الزّقَّ الرّويَّ و لم أقل لخيلي كرّي كرّةً بعد إجفال هكذا الرواية وهما بيتان حسنان، ولو وضع مصراع كلِّ واحد منهما في موضع الآخر، كان أشكل وأدخل في استواء النسج، فكأن يروى: كأني لم أركب جواداً و لم أقل لخيلي كرّي كرة بعد إجفال و لم أسبأ الزق الروي للذّة و لم أتبطن كاعباً ذات خلخالٍ[2]

لقد كان المرزباني أميناً في النقل، حيث نقل نص ابن طباطبا كما هو، مع قليل من الاختصار، والحذف، كما هو واضح، وفي هذا لا مجال للشك في أن المرزباني متأثر بابن طباطبا تأثرا كبيرا وصل إلى حد النقل الحرفي.

كما جاء في الموشح النص الآتي:

ابن طباطبا	المز رباني
وفي باب الأبيات التي قصّر فيها أصحابها عن الغايات، قال ابن طباطبا، كقول النابغة الذبياني: ماضي الجنانِ أخي صبرا إذا نزلت حرب يوائلُ فيها كلُّ تنبالِ التنبال: القصير من الرجال، فإن كان كذلك، فكيف صار القصير أولى بطلب الموئل من الطويل، وإن جعل التنبال الجبان فهو أعيب، لأنّ الجبان خائف وجِلٌ، اشتدت به الحرب أم سكنت، وأن كان عن مثل قول الهمذاني: يكرُّ على المصاف إذا تعادى من الأهوال شجعان الرِّجالِ"[3]	"قال أبو الحسن، محمد بن أحمد ابن طباطبا العلوي: من الأبيات التي قصّر فيها أصحابها عن الغايات التي أجروا إليها، و لم يبدوا الخلل الواقع فيها معنىً ولفظاً، قول النابغة الذبياني: ماضي الجنانِ أخي صبرا إذا نزلت حرب يوائلُ فيها كلُّ تنبالِ التنبال: القصير، فإن كان أراد ذلك، فكيف صار القصير أولى بطلب الموئل من الطويل؟ وإن جعل التنبال الجبان فهو أعيب، لأنّ الجبان خائف وجِلٌ، اشتدت الحرب أم سكنت، وأين كان عن قول الهمذاني: يكرُّ على المضاف إذا تداعى من الأهوال شجعان الرِّجالِ"[4]

[1]- المرزباني: الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، تحقيق علي محمد البجاوي، دار الفكر العربي، القاهرة، ص43.

[2]- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص129.

[3]- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص102-103.

[4]- المرزباني: الموشح، ص55.

نلاحظ تناظرا وتطابقا بين هذين القولين، مع اختلاف طفيف في بعض العبارات، يقول المرزباني: "فإن كان أراد ذلك"، أما ابن طباطبا فجاء "فإن كان ذلك".

كما ذكر المرزباني نصا آخرا في المآخذ التي أخذت على النابغة الذيباني:

ابن طباطبا	المر زباني
جاء في العيار وفي باب الأبيات المستكرهة الألفاظ "فأما الأبيات المستكرهة في الألفاظ المتفاوتة النسج القبيحة العبارة، التي يجب الاحتراز من مثلها، كقول النابغة: يصاحبنهم حتى يغرن مُغغارهُم من الضاريات بالدّماء الذّوارِبِ يريد من الضاريات الذّوارب بالدّماء، فقدّم وأخر، وإنما يصح مثل هذا إذا التبس بما قبله، لأنّ الدماء جمع والذّوارب جمع، ولو كان الضاريات بالدّم الذّوارب لم يلتبس، وإن كانت هذه الكلمة حاجزة بين الكلمتين، أعني بين الضاريات والذّوارب اللّتين يجب أن تقرنا معا، وكقول النابغة أيضا: يثرن الثرى حتى يباشرن برْدَهُ إذا الشمس مجّت ريقها بالكلاكل يريد يثرن الثّرى حتى يباشرن برده بالكلاكل إذا مجّت ريقها"[1]	جاء في الموشح "قال ابن طباطبا: ومن الأبيات المستكرهة في الألفاظ المتفاوتة النسج القبيحة العبارة، التي يجب الإحتراز من مثلها، كقول النابغة: يصاحبنهم حتى يُغرن مُغغارهُم من الضاريات بالدّماء الذّوارب يريد من الضاريات الذّوارب بالدّماء، فقدّم وأخر، وإنما يقبح هذا إذا التبس بما قبله، لأنّ الدماء جمع، والذّوارب جمع، ولو كان الضاريات بالدّم الذّوارب لم يلتبس، وإن كانت هذه الكلمة حاجزة بين الكلمتين، أعني بين الضاريات والذّوارب اللّتين يجب أن تقرنا معا، وقول النابغة أيضا: يثرن الثّرى حتى يباشرن برْدَهُ إذا الشمس مجّت ريقها بالكلاكل يريد: يثرن الثّرى حتى يباشرن برْدَهُ بالكلاكل إذا الشمس مجّت ريقها".[2]

وهذا الكلام لا يحتاج إلى جهد كبير لإصدار الحكم، فما كتبه ابن طباطبا ذكره بعينه المرزباني في الموشح.

أما في قسم الأبيات التي أغرق قائلوها في معانيها فجاء ما يلي:

أما في هذا الباب فقد مثل ابن طباطبا بشعر القدامى والمحدثين على السواء، وقد نقلها عنه المرزباني كما وهي وبنفس المعنى كقول النابغة الجعدي .

---

[1]- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص81-82.

[2]- المر زباني: الموشح، ص55.

المر زباني	ابن طباطبا
"من الأبيات التي أغرق قائلوها في معانيها قول النابغة الجعدي: بلغنا السماء نجدةً وتكرماً وإنّا لنرجو فوق ذلك مظهرا وقول الطّرماح: لو كان يخفى على الرحمن خافية من خلقه خفيت عنه بنو أسدٍ قوم أقام بدار الذل أولهم كما أقامت عليه جذمة الوتدِ وقوله: ولو أنْ برغوثا يزقّق مسكه إذا نهلت منه تميم وعلّتِ ولو أنّ برغوثا على ظهر نملة يكرُّ على صفّيْ تميم لولّتِ ولو جمعت عليا تميم جموعها على ذرة معقولة لاستقلّتِ ولو أنّ أمُّ العنكبوت بنت لهم مظلتها يوم النّدى لاستظلتِ وكقول زهير: أو كان يَقْعُدُ فوق الشمس من كرم قوم بأولهم أو مجدهم قعدوا وقول أبي الطمحان القيني: أضاءت لهم أحسابهم ووجوههم دجى الليل حتّى نظم الجزعٌ ثاقبهُ وقال امرئ القيس: من القاصرات الطّرف لودبّ محوَلِ من الذّرِ فوق الإتب منها لأثّرَا"	"من الأبيات التي أغرق قائلوها في معانيها قول النابغة الجعدي: بلغنا السماء نجدةً وتكرماً وإنّا لنرجو فوق ذلك مظهرا وقول الطّرماح: لو كان يخفى على الرحمن خافية من خلقه خفيت عنه بنو أسدٍ قوم أقام بدار الذل أولهم كما أقامت عليه جذمة الوتدِ وقوله: ولو أنْ برغوثا يزقّق مسكه إذا نهلت منه تميم وعلّتِ ولو أنّ برغوثا على ظهر نملة يكرُّ على صفّيْ تميم لولّتِ ولو جمعت عليا تميم جموعها على ذرة معقولة لاستقلّتِ ولو أنّ أمُّ العنكبوت بنت لهم مظلتها يوم النّدى لاستظلتِ وكقول زهير: أو كان يَقْعُدُ فوق الشمس من كرم قوم بأولهم أو مجدهم قعدوا وقول أبي الطمحان القيني: أضاءت لهم أحسابهم ووجوههم دجى الليل حتّى نظم الجزعٌ ثاقبهُ وقال امرئ القيس: من القاصرات الطّرف لو دبّ محوَلِ من الذّرِ فوق الإتب منها لأثّرَا"

وقد سلك جماعة من الشعراء المحدثين سبيل الأوائل في المعاني التي أغرقوا فيها

ابن طباطبا	المرزباني
فقال ابن نواس: وأخفت أثقل الشرك حتى إنه لتخافك النطف التي لم تلق وقال بكر بن النطاح: لوْصال من غضب أبو دُلَفٍ على بيض السيوف لذبل في الأغماد	فقال ابن نواس: وأخفت أثقل الشرك حتى إنه لتخافك النطف التي لم تلق وقال بكر بن النطاح: لوْصال من غضب أبو دُلَفٍ على بيض السيوف لذبل في الأغماد

ب- باب مفتتح الشعر

ابن طباطبا	المرزباني
جاء في عيار الشعر:" وينبغي للشاعر أن يحترز في أشعاره ومفتتح أقواله مما يتطير منه، أو يستخفى من الكلام والمخاطبات كذكر البكاء، ووصف إفقار الديار وتشتت الآلاف، ونعي الشباب، وذم الزمان لا سيما 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 يخاطب نفسه دون الممدوح فيتجنب مثل ابتداء الأعشى: ما بكاء الكبير بالأطلال وسؤالي هل تردُّ سؤالي دمنة قفرة تعاورها الصي ف بريحين من صباً وشمالِ ومثل قول ذي الرُّمةِ: ما بال عينيك منها الدمع ينسكب كأنّه من كُلَى مفْرِيَّةٍ سَرَبُ"[1]	جاء في الموشح: "قال يقصد ابن طباطبا، وينبغي للشاعر أن يحترز في أشعاره ومفتتح أقواله مما يتطير منه، أو يستخفى من الكلام والمخاطبات مثل ابتداء الأعشى بقوله... ما بكاء الكبير بالأطلال وسؤالي هل تردُّ سؤالي دمنة قفرة تعاورها الصي ف بريحين من صباً وشمالِ ومثله قول ذي الرُّمةِ: ما بال عينيك منها الماء ينسكب كأنّه من كُلَى مفْرِيَّةٍ سَرَبُ"[2]

[1]- بن طباطبا: عيار الشعر، ص126.

[2]- المرزباني: الموشح، ص244 .

إن المتمعن في كلام المرزباني، لا يلاحظ كراهة، في هذه المطالع التي نقلها عن ابن طباطبا لأنه بتر من قول ابن طباطبا مقطعًا مهمًّا وهو قوله:"إذا كان مؤسسا على هذا المثال تطيّر منه سامعه، وإن كان يعلم أنّ الشاعر إنّما يخاطب نفسه دون الممدوح"[1] .

إن ابن طباطبا قد خصص هذا الاستكراه، في مطالع قصائد المديح والتهاني، أما إذا استعملت في غيرها فلا استكراها فيها، وهذا ما خفي على المرزباني، غير أنه استدرك الأمر واستعملها مع أبيات أخرى، في باب مآخذ على شعراء الإسلام، وذكر قول أبو نواسمن (الطويل):

أرَبْعَ البلى إنّ الخشوع لبـــادي ... عليــــك وإني لم أخُنْـــكَ ودادي

وكقول الشاعر أرطأة بن سُهَيَّةَمن (الوافر)، لما أنشد عبد الملك:

وما تبغي المنيـــة حـــين تغـــدو ... سوى نفس ابن آدم من مزيـــد

وأحســـب أنهـــا سَـــتَكرُّ حـــتى ... تـــوفَّى نـــذرها بـــأبي الوليـــد

فقال له عبد الملك ما تقول ثكلتك أمك؟ قال: أنا ابن الوليد يا أمير المؤمنين، وكان عبد الملك يُكَنَّى أبا الوليد أيضا، فلم يعرف كراهة شعره في وجه عبد الملك إلى أن مات"[2].

لقد أخذت آراء وأفكار ابن طباطبا النقدية والبلاغية، مكانة مرموقة لدى المرزباني، وهو يؤلف كتابه واستفاد منها استفادة عظيمة، وصلت إلى حدِّ النقل الحرفي للكثير من النصوص، دون زيادة تُذكر، ولكن لا يسعنا المقام أن نتتبع كل هذا التلاقي بين الرجلين، ونكتفي بما قدمناه لنبين أثر العيار على تفكير المزرباني ومنهجه في الموشح.

3- التلقي بين ابن طباطبا والحاتمي (388ه):

أ- بناء النص الشعري:

ابن طباطبا	الحاتمي
جاء في العيار: "إنّ الشعر فصول، كفصول الرسائل، يحتاج الشاعر إلى أنْ يصل كلامه على تصرفه في فنونه صلة لطيفة"[3]. ويقول أيضا: "فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخضَّ المعنى الذي	لقد تأثر الحاتمي في بناء النص الشعريبابن طباطبا، فتراه يطلب من الشاعر استحضار الغرض الشعري أولا، ثم اختيار الوزن والقافية لينظر في أي الأوزان يكون الغرض "أحسن استمرارًا، ومع أي القوافي يكون أشدّ إطرابًا، فيكسوه أشرف معارضه ويبرزه أسلم

[1]- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص126-127.

[2]- المرزباني: الموشح، ص237-238.

[3]- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص12.

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"[1]	عباراته، ويعتمد إقرار المعاني مقارها وإيقاعها ومواقعها"[2]. كما تأثر الحاتمي بابن طباطبا حينما اعتبر فصول القصيدة كفصول الرسائل والخطب فقال: "مثل القصيدة مثل الإنسان في اتصال بعض أعضائه ببعض، فمتى انفصل واحد عن الآخر وباينه في صحة التركيب، غادر الجسم ذا عاهة تتخون محاسنه، وتغطي معالمه، وقد وجدت حذاق المتقدمين وأرباب الصناعة من المحدثين، يحترسون في مثل هذا الحال احتراسا، يجنبهم شوائب النقصان ويقف بهم على محجة الإحسان، حتى يقع الاتصال ويؤمّن الانفصال وتأتي القصيدة في تناسب صدورها وأعجازها، وانتظام نسيبها بمديحها كالرسالة البليغة والخطبة الموجزة التي لا ينفصل جزء منها عن جزء".

أما في باب المبالغة والإغراق فقد أورد الحاتمي نفس الأبيات التي استشهد بها ابن طباطبا

ابن طباطبا	الحاتمي
قال ابن طباطبا في باب –الشعر البعيد الغلق قال المثقف العبدي: تقول وقد درأت لها وضيني أهذا دينه أبدا وديني أكل الدهر حل وارتحال أما يبقي عليَّ ولا يقيني فهذه الحكاية كلها عن ناقة فهي من المجاز المباعد للحقيقة، وإنما أراد الشاعر أنّ الناقة لو تكلمت لأعربت على شكواها بمثل هذا القول، والذي يقارب الحقيقة قول عنترة في وصف فرسه: فازورّ عن وقع القنا بلبانه وشكا إليَّ بعبرة وتحمحم[3]	استشهد الحاتمي ببيت عنترة: فازورّ عن وقع القنا بلبانه وشكا إليَّ بعبرة وتحمحم وقال مبالغة من غير عدول عن الحقيقة[4] أما قول المثقف العبدي على لسان ناقته: تقول وقد درأت لها وضيني أهذا دينه أبدا وديني أكل الدهر حل وارتحال أما يبقي عليَّ ولا يقيني فقد عدّه الحاتمي من الغلو البعيد كل البعد عن الحقيقة، لأن الشاعر أراد أنّ الناقة لو تكلمت لأعربت عن شكواها بمثل هذا القول ويطبق الحاتمي قائلا: "وبعض أصحابنا يجري هذا ونظائره في باب المجاز"[5]

1- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص11.

2- ينظر، الحاتمي أبو علي محمد بن الحسن: الرسالة الموضحة في ذكر سرقات أبي الطيب المتنبي وتساقط شعره، تح محمد يوسف نجم، بيروت، 1965، ص42 .

3- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص123.

4- الحاتمي: الرسالة الموضحة، ص94.

5- نفسه: ص94

أما مسألة تأثر الحاتمي بابن طباطبا فقد قال عنه (شوقي ضيف) ما يلي: "من حكم النسيب الذي يفتتح به الشاعر كلامه أنْ يكون ممزوجا بما بعده من مدح أو ذم متصلا به غير منفصل منه، فإن القصيدة مثلها مثل خلق الإنسان في اتصال بعض أعضائه ببعض، فمتى انفصل واحد عن الآخر، وباينه في صحة التركيب غادر بالجسم عاهة تتخون محاسنهن وتخفي معالم جماله، وهي فكرة دقيقة، وقد بدأ تصويرها ابن طباطبا... وزادها الحاتمي تصويرا وبيانا إذ طلب في القصيدة أن تتماسك أبياتها تماسك الأعضاء في الجسد الواحد، بل تنسق وتنتظم وتأتلف بحيث تتلاحم أجزاؤها تلاحما دقيقا، وبحيث تسبك سبكًا واحدا، حتى كأن القصيدة جميعها بيت واحد وفكرة واحدة"

4 – التلقي بين ابن طباطبا وأبو هلال العسكري (395هـ):

لم يصرح العسكري بأخذه عن كتاب "عيار الشعر"، كما فعل من قبله المرزباني في موشحه، الذي كان أمينا فيما نقله عن ابن طباطبا، ولكنه صرح بأخذه عن مصادر مختلفة، فقال: "وكل شيء استعرته من كتاب فإني لم أخله من زيادة تبيين واختصار ألفاظ، وغير ذلك مما يزيد في قيمته ويرفع من قدره"[1].

كما اعتبر الباحث إحسان عباس أنّ العسكري لم يكن إلاّ جامعا للمادّة النقدية ومرتبا لها: "فكتاب الصّناعتين نموذج للكتاب المدرسي الذي لم يأت بجديد إطلاقا... وليس لأبي هلال فيه إلاّ تنسيق المادة وترتيبها في فصولٍ.. وقد ينخدع القارئ بالكتاب لأول وهلة لأن المؤلف لم يشر من مصادره في المقدمة إلاّ البيان والتبيين للجاحظ "[2].

والظاهر أنّ العسكري من خلال نصوص كتاب الصناعتين متأثرا بابن طباطبا وقد نقل عنه الكثير، ولكنه لم يصرّح بشيء من ذلك، وقد أشار الدكتور إحسان عباس إلى الصفحات التي نقلها من العيار وهي" **139–142** من عيار الشعر لابن طباطبا وهناك نقول أخرى منه مثلا (ص**57**، ص**145**، ص**147**)".[3]

[1]- أبو هلال العسكري: الصناعتين، تح علي البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، 1986، ص463.

[2]- إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص355-356.

[3]- نفسه: ص350.

كما صرّح الدكتور عبد الرحمن الربيع بذلك الآخذ دون توثيق يذكر من العسكري: "أما أخذه وتأثره بنقد ابن طباطبا فيبدو واضحا في كتاب الصناعتين وإن لم يصرح بذلك الآخذ"[1].

وتبعهما في ذلك أحمد صالح الطّامي قائلا: "ويأتي أبو هلال الحسن بن عبد الله ابن سهل العسكري في كتابه الصناعتين متميزا في تأثره بالأفكار النقدية النظرية والتطبيقية لابن طباطبا في عيار الشعر... ورغم تأثره الواضح بابن طباطبا إلاّ أنه لم يشر مطلقا إليه أو إلى كتابه رغم تبنّيه للكثير من المعايير والقواعد النقدية لابن طباطبا، واستشهاده بعشرات الشواهد الشعرية التي سبقه إليها ابن طباطبا"[2].

أ- صناعة الشعر:

ابن طباطبا	العسكري
قال ابن طباطبا: "فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخّض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثرا، وأعدّ 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 وترتيب لفنون القول فيه... فإذا كملت له المعاني، وكثرت الأبيات وفق بينها بأبيات تكون نظاما لها وسلكا جامعا لما تشتت منها... وأبطل ذلك البيت أو نقص بعضه وطلب لمعناه قافية تشاكله"[3]	قال العسكري: "وإذا أردت أن تعمل شعرا فأحضر المعاني التي تريد نظمها في فكرك وأخطرها على قلبك واطلب لها وزنا يتأتى فيه إيرادها وقافية يحتملها، فمن المعاني ما تتمكن من نظمه في قافية ولا تتمكن منه في أخرى أو تكون في هذه أقرب طريقا وأيسر كلفة من تلك... فإذا عملت قصيدة فهذبها ونقحها بإلقاء ما غث من أبياتها ورث ورذل، والاقتصار على ما حسن وفخم بإبدال حرف منها بآخر أجود منه، حتى تستوي أجزاؤها وتتضارع هواديها"[4]

نلاحظ في هذين النصين تناظرا كبيرا بين الناقدين، فما قاله ابن طباطبا هناك، قد كرّره أبو هلال هناك، وبنفس الترتيب، دون أن يشير إلى النص المنقول ولا إلى صاحبه من قريب أو بعيد مع تغيير بعض الألفاظ فقط.

[1]- عبد الرحمن الربيع: ابن طباطبا الناقد، ص84.
[2]- صالح الطامي: مجلة كلية الدراسات العربية، ص371.
[3]- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص11.
[4]- أبو هلال العسكري: الصناعتين، ص145.

ب- مطلع القصيدة:

ابن طباطبا	أبو هلال العسكري
قال ابن طباطبا: "وينبغي للشاعر أن يحترز في أشعاره ومفتتح أقواله مما يتطير منه، أو يستخفى من الكلام والمخاطبات كذكر البكاء، ووصف إقفار الديار وتشتت الآلاف، ونعي الشباب، وذم الزمان لا سيما في القصائد التي تتضمن المدائح أو التهاني، وتستعمل هذه المعاني في المراثي ووصف الخطوب الحادثة، فان الكلام اذا كان مؤسسا على هذا المثال تطير منه سامعه"	قال أبو هلال في الصناعتين: "وينبغي أن تتجنب إذا مدحت أو عاتبت المعاني التي يتطيّر ويستشنع سماعُها"[1]

ألا يشبه هذا الكلام بعضه؟ ألا يعيد العسكري كلام ابن طباطبا كما هو؟ أم أنّ حديث الرجلين يحكمها نفس الذوق ونفس العرف، وإن كان كذلك فلماذا استشهد العسكري بنفس الأبيات التي اعتمدها ابن طباطبا، كقول ابي نواسمن(الوافر):

رأيتُ الدّهْرَ يأكُلُ كــلَّ حــيٍّ ... كأكْلِ الأرضِ ســاقطة الحديــدِ

وما تبغي المنبّــه حــين تغْــدو ... سِوَى نفسِ ابنِ آدَمَ منْ مزيــدِ

وأحسبُ أنّها سَــــتَكُرُّ يومــاً ... تــوَفّيَ نــذْرَها بــأبي الوليــدِ

وقول الشاعر:

ولا تحسبنَّ الحُزْنَ يبقــى فإنّــهُ ... شِهابُ حريقٍ واقــدٌ ثمَّ خامــدُ

سآلف فقــدان الــذي فقدتُــهُ ... كإلفِكَ وجدانُ الذي أنت واجدُ[2]

ج- اقتصاص الأخبار والقصص في الشعر:

ابن طباطبا	أبو هلال العسكري
يقول ابن طباطبا: "والذي يحتمل فيه بعض هذا، إذا ورد في الشعر هو ما يضطر إليه الشاعر عند اقتصاص خبر أو حكاية كلام، إنْ أزيل عن جهته بم يَجُزْ، و لم يكن صدقًا، ولا يكون للشاعر معه اختيار، لأنّ الكلام يملكه حينئذ فيحتاج إلى إتباعه والإنقياد له، فأما ما يمكن الشاعر فيه من تصريف القول، وتهذيب الألفاظ واختصارها... وعلى أنّ الشاعر إذا احتاج إلى اقتصاص خبر من شعره دبّره تدبيرا يسلس له معه	أما أبو هلال فقال: "وإذا دعت الضرورة إلى سوق خبرٍ واقتصاص كلام فتحتاج إلى أنْ تتوخى فيه الصدق وتتحرى الحق فإن الكلام حينئذٍ يملكك ويُحْوَجُك إلى إتباعه والإنقياد له، وينبغي أن تأخذ في طريق تسهل عليك حكايته فيها وتركب قافية تطبعك في استيفائك له"[1]

[1]- أبو هلال العسكري: الصناعتين، ص125.

[2]- ينظر، أبو هلال العسكري: الصناعتين، ص145 وابن طباطبا: عيار الشعر، ص127-128.

[1]- أبو هلال العسكري: الصناعتين، ص153.

القول ويطرد فيه المعنى، فيبني شعره على وزن يحتمل أن يحشى بما يحتاج إلى اقتصاصه بزيادة من الحكم، يخلط به، أو نقص يحذف منه وتكون الزيادة والنقصان يسيرين غير مخدجين أو غير ناقصين، لما يستعان فيه بهما، وتكون الألفاظ المزيدة غير خارجة من جنس ما يقتضيه، بل تكون مؤيدة له وزائدة في رونقه وحسنه"[1]	

وعلى حسب علمنا فإن فكرة اقتصاص الأخبار واقتباس الشعراء لها من الحكماء والقصص فكرة جديدة، لم يلتفت إليها النقاد قبل ابن طباطبا، وفي هذا فاقتباس هذه الفكرة بعباراتها متقاربة بين الناقدين مع زيادة في التفصيل من الأول لتبسيط القول فقط، وبهذا فالملاحظة واضحة والتأثر لا يحتاج إلى توضيح أكثر.

د- وحدة القصيدة:

لقد طرق ابن طباطبا هذه القضية، ودعا من خلالها إلى ضرورة وضع الكلام كلٌّ في مكان، حتى يجانس المعنى الذي أريد له فقال: «وأحسنُ الشعر ما يوضع فيه كل كلمة مواضعها حتى تطابق المعنى الذي أريدتْ له ويكون شاهدها معها، لا تحتاج إلى تفسير من غير ذاتها، كقول جنُوبَ أخت عمرو ذي الكلب من (المتقارب):

فأقسمت يا عمرو لـو نبّهـاك ... إذا نبّهـا منـك داءً عضـالاَ
إذا نبّهـا ليـثَ عرّيسـةٍ ... مقيتًـا مميتًـا نفوسـا ومـالاَ
وخـرْقٍ تجـاوزت مجهولـه ... بوَجَناءَ حرفٍ تشـكَّى الكـلالاَ
فكنـتَ النـهار بـه شمسـه ... وكنتَ دُجى الليلِ فيه الهـلالاَ

فتأمل تنسيق هذا الكلام وحسنه، وقولها مقيتا مبيدا ثم فسرت ذلك فقالت نفوسا ومالا وصفته نهارا بالشمس، وليلا بالهلال، فعلى هذا المثال يجب أنْ ينسّق الكلامُ صدقا لا كذب فيه، وحقيقة لا مجازا معها فلسفياً كقول القائلمن (الطويل):

وفي أربع منّي حلت منك أربـع ... فما أنا دارٍ أيهـا هـاج لي كـربي
أوَجْهُكَ في عيني أم الريـق في فمـي ... أم النطق في سمعي أم الحـبُّ في قلـبي"[3]

---

[1]- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص145.

[3]- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص132.

احتذى أبو هلال هذه الفكرة فقال: "وينبغي أن تجعل كلامك مشتبها أوله بآخره، ومطابقا هاديه لعجزه، ولا تتخالف أطرافه ولا تتنافر أطواره، وتكون الكلمة منه موضوعة مع أختها، ومقرونة بلغتها، فإن تنافر الألفاظ من أكبر عيوب الكلام، ولا يكون ما بين ذلك حشو يستغني عنه، ويتمّ الكلام دونه ومثال ذلك من الكلام المتلائم الأجزاء غير المتنافر الأطوار قول أخت عمرو ذي الكلب:

وفي أربع منّي حلت منك أربــع   فما أنا دارٍ أيهــا هــاج لي كــربي

أوَجْهُكَ في عيني أم الريــق في فمــي   أم النطق في سمعي أم الحــبُّ في قلــبي"[1]

أما حسن التخلص؛ وهو عنصر من عناصر وحدة القصيدة كذلك فقال العلوي: "ومن الأبيات التي تخلص بها قائلوها إلى المعاني التي أرادوها من مديح أو هجاء أو افتخار أو غير ذلك، ولطّفوا في صلة ما بعدها بها فصارت غير منقطعة ما أبدعه المحدثون من الشعراء دون من تقدمهم لأن مذهب الأوائل في ذلك واحد، وهو قولهم عند وصف الفيافي وقطعها بسير النّوق وحكاية ما عانوا في أسفارهم: "إنّا تجشمنا ذلك إلى فلان"، يعنون الممدوح... أو يستأنف الكلام بعد انقضاء التشبيب ووصف الفيافي والنّوق وغيرها، فيقطع عما قبله، ويبدأ بمعنى المديح كقول زهير:

وأبيض فيّــاضٌ يــداه غمامــة   على معْتِفيــةٍ مــا تغيــب نوافلــه

أو يتوصل إلى المديح بعد شكوى الزمان، ووصف محنه وخطوبه فيستجير منه بالممدوح، أو يستأنف وصف السّحاب أو البحر أو الأسد أو الشمس أو القمر فيقول: فما عارض، أو فما مزبد، أو فما مخزر، أو فما الشمس والقمر والبدر بأجود أو بأشجع أو بأحسن من فلان يعنون الممدوح، فسلك المحدثون غير هذا السبيل، ولطفو القول في معنى التخلص إلى المعاني التي أرادوها كقول منصور النمريمن (الوافر):

إذا امتنع المقالُ عليك فامــدح   أمــير المــؤمنين تجــد مقــالاً

فتى ما إنْ تــزالُ بــه ركــابُ   وصفن مــدائحًا وحملــن مــالاً".[2]

---

[1]- أبو الهلال العسكري: الصناعتين، ص160.

[2]- نفسه: ص513-514-515.

وقد تبعه في هذا التخريج أبو هلال العسكري، مع الاختصار الشديد لإخفاء الاحتذاء فقال: "كانت العرب في أكثر شعرها تبتدئ بذكر الديار والبكاء عليها والوحدة بفراق ساكنيها، ثم إذا أرادت الخروج إلى معنى آخر قالت، فدعْ ذا وسل الهمَّ عنك... كما قال:

فدع ذا وسلِّ الهمَّ عنك ذهول إذا صام النهار وهجر

وربما تركوا المعنى الأول وقالوا: وعيسٍ أو هوجاء، وما أشبه ذلك... وربما تركوا المعنى الأول وأخذوا في الثاني من غير أن يستعملوا ما ذكرناه... فأما الخروج المتصل بما قبله فقليل في أشعارهم وأما المحدثون فقد أكثروا في هذا النوع"[1].

هـ- باب التشبيه:

لقد عقد ابن طباطبا بابا للتشبيه، تعرض من خلاله إلى وجوهه المختلفة ومثّل لكل نوع بمجموعة من الشواهد والأمثلة فقال: "والتشبيهات على ضروب مختلفة، فمنها تشبيه الشيء بالشيء صورة وهيئة ومنها تشبيهه معنى، ومنها تشبيهه به حركة وبطئاً وسرعة، منها تشبيهه به لونا، ومنها تشبيهه به صوتا، وربما امتزجت هذه المعاني بعضها ببعض، فإذا اتفق في الشيء المشبه بالشيء المشبه به معنيان أو ثلاثة معانٍ من هذه الأوصاف قوي التشبيه وتأكد الصدق فيه".[2]

أما أبو هلال فوجوه التشبيه عنده "التشبيه بعد ذلك في جميع الكلام يجرين على وجوه منها تشبيه الشيء بالشيء صورة ومنها تشبيه الشيء بالشيء لونا وحسنا، ومنها تشبيه الشيء بالشيء لونا وصورة، ومنها تشبيه ما تضمن معنى وللون وحده... ومنه ما شبه به حركة... ومنه ما شبه به معنى"[3].

هذا الكلام يشبه تماما قول ابن طباطبا في ضروب التشبيه، دون زيادة تذكر، وهو تأثر واضح لا غبار عليه.

ابن طباطبا	أبو هلال العسكري
قال ابن طباطبا: "وعيار الشعر أن يورد على الفهم الثاقب،	يقول صاحب الصناعتين: "كان الكلام قد جمع العذوبة،

[1]- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص115-116-117.

[2]- نفسه: ص23.

[3]- أبو هلال العسكري: الصناعتين، ص245-ص249.

فما قبله واصطفاه فهو وافٍ، وما مجه ونفاه فهو ناقص، والعلّة في قبول الفهم الناقد للشعر الحسن الذي يرد عليه، ونفيه للقبيح منه... إن كل حاسة من حواس البدن إنما تقبل ما يتصل بها مما طبعت له إذا كان وروده عليها ورددا لطيفا باعتدال لا جور فيه، وبموافقة لا مضادة معها، فالعين تألف المرأى الحسن وتقذى بالمرأى القبيح الكريه، والأنف يقبل المشم الطيب، ويتأتى بالمنتن الخبيث، والفم يلتذ بالمذاق الحلو، ويمجّ البشع المرّ، والأذن تتشوف للصوت الخفيض الساكن، وتتأذى بالجهير الهائل، واليد تنعم بالملمس اللين الناعم، وتتأذى بالخشن المؤذي، والفهم يأنس من الكلام بالعدل الصواب الحق، والجائز المعروف المألوف، ويتشوق إليه، ويتجلى له، ويستوحش من الكلام الجائر الباطل الخطأ، والمحال المجهول المنكر، وينفر منه، ويصدأ له".[1]	والجزالة والسهولة، والرصانة، مع السلامة والنصاعة، وورد على الفهم الثاقب قبله ولم يردّه، وعلى السمع المصيب استوعبه ولم يمجّه، والنفس تقبل اللّطيف وتنبؤ عن الغليظ، وتقلق من الجاسي البشع، وجميع جوارح البدن وحواسه تسكن إلى ما يوافقه، وتقفزه عما يضاده ويخالفه، والعين تألف الحسن، وتقذى بالقبيح، والأنف يرتاح للطيّب وينفر للمنتن، والفم يلتذ بالحلو، ويمج المرّ، والسمع يتشوق للصواب الرائع، ويتروي عن الجهير الهائل، واليد تنعم باللين، وتتأذى بالخشن، والفهم يأنس من الكلام بالمعروف، ويسكن إلى المألوف، ويصغي إلى الصواب، ويهرب من المحال، وينقبض عن الوخم، ويتأخر عن الجافي الغليظ، ولا يقبل الكلام المضطرب إلاّ الفهم المضطرب، والرؤية الفاسدة".[2]

وحين نقوم بعملية مقارنة بين النصين، نلاحظ أنّ العسكري وهو بصدد تأليف كتاب الصناعتين كان يستأنس بالعيار ويضعه أمامه، نظرا لتناظر النصين وتطابقهما:

الصناعتين	العيار
– وورد على الفهم الثاقب، قبله ولم يرده. – والعين تألف الحسن، وتفذى بالقبيح. – والأنف يرتاح للطيب، وينفر للمنتن. – السمع يشوّف للصواب الرائع، ويتروي عن الجهر الهائل. – واليد تنعم باللين، وتتأذى بالخشن. – والفهم يأنس من الكلام بالمعروف ويسكن إلى المألوف. – ويهرب من المحال، وينقبض عن الوخيم، ويتأخر عن الجافي الغليظ، ولا يقبل الكلام المضطرب إلا الفهم المضطرب والرؤية الفاسدة.	– أن يورد على الفهم الثاقب، فما قبله واصطفاه. – العين تألف المرأى الحسن وتقذى بالمرأى القبيح الكريه. – والأنف يقبل المشم الطيب، ويتأتى بالمنتن الخبيث. – والفم يلتذ بالمذاق الحلو، ويمجّ البشع المرّ. – والأذن تتشوف للصوت الخفيض الساكن، وتتأذى بالجهير الهائل. – واليد تنعم بالملمس اللين الناعم، وتتأذى بالخشن المؤذي. – والفهم يأنس من الكلام بالعدل الصواب الحق، والجائز المعروف المألوف . – ويستوحش من الكلام الجائر الباطل الخطأ، والمحال المجهول المنكر، وينفر منه، ويصدأ له

[1]– ابن طباطبا: عيار الشعر، ص20.

[2]– أبو هلال العسكري: الصناعتين، ص57.

وبعد كل هذه المقارنة، والمفاضلة بين "عيار الشعر" و"الصناعتين"، نقول أنّ عمل العسكري ما هو إلاّ تكرار لما قاله ابن طباطبا دون إشارة ولا تلميح لا من قريب ولا من بعيد من العسكري، سواءٌ أكان هذا النقل نقلا مباشرا أو عن طريق وسيط، فتأثير ابن طباطبا بالغ وواضح على تفكير العسكري الذي اعتمد كثيرا على الآراء النقدية التي جاء في العيار.

5- التلقي بين ابن طباطبا والمرزوقي(421هـ):

ورد في مقدمة الحماسة للمرزوقي بعض الآراء النقدية، خاصة فيما تعلّق بعمود الشعر، ولكن ما يهمنا في بحثنا هذا هي تلك النقاط التي تلاقي فيها المرزوقي مع ابن طباطبا نوردها في النقاط التالية

أ- علاقة اللفظ بالمعنى:

ابن طباطبا	المرزوقي
قال ابن طباطبا: "والشعر هو ما إنْ عرّي من معنى بديع لم يعرَّ من حسن الديباجة وما خالف هذا فليس بشعر"[1]	قال المرزوقي: "وقد قال أبو الحسن ابن طباطبا رحمه الله في الشعر هو ما إنْ عرّي من معنى بديع لم يعرَّ من حسن الديباجة وما خالف هذا فليس بشعر"[2]

فالمرزوقي لم يخف مرجعه، كما فعل من قبله أبو هلال العسكري وغيره من النقاد، بل أعطى ابن طباطبا حقّه، ونقل عنه نقلا مباشرا صريحا ومعترفا بذلك فهو مصدر من مصادر الحماسة.

ب- عمود الشعر:

عمود الشعر هو عبارة عن مجموعة من العادات والمبادئ والأسس الفنية المتوارثة عن القدامى، وسار عليها من جاء من بعدهم حتى صارت بمثابة الوثيقة المتعارف عليها، ظهرت هذه المعايير والأسس مع الأمدي وهو يوازن بين أبي تمام والبحتري، ثم صاغها المرزوقي صياغة محكمة في القرن الرابع الهجري، متحدثا وموضحا المراد منه، وقد حصرها في سبعة أبواب وجعل لكل باب معايير، وهي قريبة جدا من المعايير التي أشار إليها ابن طباطبا من قبله.

[1]- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص23.

[2]- المرزوقي: شرح الحماسة، ج1، ص7.

ابن طباطبا	المرزوقي
يقول ابن طباطبا: "والفهم يأنس من الكلام بالعدل الصواب الحق، والجائز المعروف المألوف، ويتشوق إليه، ويتجلى له، ويستوحش من الكلام الجائر والخطأ الباطل، والمحال المجهول المنكر، وينفر منه، ويصدأ له، فإن كان الكلام الوارد على الفهم منظوما مصفى من كدر العي، مقوما من أود الخطأ اللحن، سالما من جور التأليف، موزونا بميزان الصواب لفظا ومعنى وتركيبا، اتسعت طرقه، ولطفت مواجه، فقبله الفهم وارتاح له، وأنس به، وإذا ورد عليه ضد هذه الصفة وكان باطلا محالا مجهولا، انسدت طرقه ونقاه واستوحش عند حسه به، وصدئ له وتأذى به كتأذي سائر الحواس بما يخالفها... وللشعر 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 ومعقوله من الكدر، تم قبوله له واشتماله عليه".[1]	يقول المرزوقي: "من البلغاء من يقول فَقْرُ الألفاظ وغررها كجواهر العقود ودررها فإذا وسم إغفالها بتحسن منظومها وحلي أعطافها بتركيب شذوذها فَرَاقَ مسموعها ومضبوطها وزان مفهومها ومحفوظها، وجاء ما حرر منها مصفى من كدر العي والخطأ مقوما من أود الخطل سالما من حيف التأليف يموج في حواشيه رونق الصفاء لفظا وتركيبا قبله الفهم، والتذَّ به السمع، وإذا ورد على ضد هذه الصفة صدئ الفهم منه وتأذى السمع به كتأذي الحواس بما يخالفها".[2]

نلاحظ من القولين أن المعيار الذي استعمله الناقدان، هو معيار الجودة والرداءة، فعيار الشعر الجيد القبول، أما معيار الشعر الرديء فهو المجّ وعدم التقبّل، كما نلاحظ كذلك تناظرا في القولين وتقاربا من حيث المعاني والعبارات المستعملة حسبما نبينه في هذا الجدول:

ابن طباطبا	المرزوقي
– مقوما من أود الخطأ اللحن.	– مقوما من أود الخطل.
– سالما من جور التأليف.	– سالما من حيف التأليف.وهذا ما سنوضحه في هذا
– موزونا بميزان الصواب لفظا ومعنى وتركيبا.	– يموج في حواشيه رونق الصفاء لفظا وتركيبا.
– قبله الفهم وارتاح له.	– قبله الفهم، والتذَّ به السمع.
– وإذا ورد على ضد هذه الحالة صدئ له الفهم وتأذى به كتأذي سائر الحواس بما يخالفها.	– وإذا ورد على ضد هذه الصفة صدئ الفهم منه وتأذى السمع به كتأذي الحواس بما يخالفها.

[1]– ابن طباطبا: عيار الشعر، ص20.

[2]– المرزوقي: ديوان الحماسة، ص5-6.

فما قاله ابن طباطبا في "العيار" ردده المرزوقي في "شرح الحماسة" ولتزيد الأمر وضوحا ندعم رأينا بمزيد من الأقوال:

قال ابن طباطبا	قال المرزوقي
"وعيار الشعر أن يورد على الفهم الثاقب، فما قبله واصطفاه فهو وافٍ، وما مجه ونفاه فهو ناقص".[1]	"وعيار المعنى أن يعرض على العقل الصحيح، والفهم الثاقب، فإذا انعطفت عليه جنبتا القبول والاصطفاء، مستأنسا بقرائته، خرج وافيا، وإلاّ انتقص بمقدار شوبه ووحشته".[2]

أنّ مسالة تأثر المرزوقي بابن طباطبا، قد لاحظها النقاد وأشاروا إليها ومن بينهم الباحث البنداري الذي قال: "ويبدو أنّ المرزوقي قد أفاد من آراء النقاد السابقين في بناء النص وبخاصة ابن طباطبا العلوي لأنه عمد إلى تحديد فكرته في شكل نظرية محددة المعالم"[3].

كما تنبه إلى ذلك أحمد الطّامي الذي قال: "كما تأثر به أبو علي أحمد بن محمد الحسن المرزوقي، وكان تأثره به واضحا في وصفه العناصر السبعة لعمود الشعر"[4].

أما فيما يخص قضية الوحدة العضوية، فنظرة ابن طباطبا الثاقبة قد أثرت تأثيرا واضحا على فكر النقاد اللاحقين ومنهم المرزوقي الذي يقول في هذه القضية:

ابن طباطبا	المرزوقي
"وأحسن الشعر ما ينتظم القول فيه انتظاما يتسق به أوله مع آخره بل يجب أن تكون القصيدة كلّها ككلمة واحدة في اشتباه أوّلها بآخرها نسجا وحسنا وفصاحة وجزالة ألفاظ، ودقة معان وصواب تأليف"[5]	"وعيار التحام أجزاء النظم والتئامه على تخيّرٍ من لذيذ الوزن، والطبع واللسان فما لم يتغير الطبع بأبنيته وعقوده، ولم يتحبس اللسان في فصوله ووصوله بل استمرّ فيه واستسهلاه، بلا ملل ولا كلل، فذاك يوشك أن تكون القصيدة منه كالبيت، والبيت كالكلمة تسالما لأجزائه".[6]

1- المرزوقي، شرح الحماسة، ص20.

2- نفسه: ص9.

3- حسن البنداري: الصنعة الفنية، ص8.

4- أحمد الطّامي: مجلة كليات الدراسات العربية، ص371.

5- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص131.

6- المررزوقي: ديوان الحماسة، ص10.

فالمرزوقي من خلال كلامه هذا، فإنه يدعو إلى تلاحم أجزاء النظم جني تصير القصيدة كالكلمة الواحدة من حيث الدلالة والمعنى، وهذا ما ذهب إليه من قبله ابن طباطبا، وإن كان كلام المرزوقي مجملا، أما كلام سابقه–ابن طباطبا– فكان أكثر تفصيل ووضوح.

6– التلقي بين ابن طباطبا وابن رشيق (456هـ):

بداية نود أن نوضح أمرا، مفاده أن ابن رشيق في عمدته قد "ذكر قولا واردا في عيار الشعر ونسبه إلى ابن وكيع"*، قال "وقال ببعضهم وأظنه ابن وكيع، مثل المعنى بالصورة واللفظ بالكسوة فإن لم تقابل الصورة الحسناء بما يشاكلها ويليق بها من اللباس فقد بخست حقها وتضاءلت في عين مبصرها"[1]، وهذا يناظر تماما ابن طباطبا الذي يقول في عياره: "وللمعاني ألفاظ تشاكلها فتحسن فيها وتقبح في غيرها فهي لها كالمعرض للجارية الحسناء التي تزداد حسنا في بعض المعارض دون بعض"[2].

فالقول الذي نقله ابن رشيق في العمدة ونسبه إلى ابن وكيع التنسي، هو في حقيقة الأمر قول ابن طباطبا في العيار وهو يصف علاقة تشاكل الألفاظ بمعانيها، حيث شبهها بالمعرض للجارية الحسناء التي تزداد حسنا في بعض المعارض دون البعض الآخر.

ويبدو من خلال هذا كله أنّ ابن رشيق قد أفاد كثيرا من عيار الشعر، ولكنه لم يصرح به في عمدته، ونحن بدورنا لما تصفحنا هذا الكتاب، وجدنا تقاربا كبيرا بين آراء وأفكار الناقدين نجملها في ما يلي:

– العلاقة الإنسانية بين اللفظ والمعنى:

إنّ هذه القضية؛ أي قضية التشابه بين العمل الشعري والإنسان، من خلال اللفظ والمعنى، والروح والجسد، قد أشار إليها ابن طباطبا في عياره وقد رددها ابن رشيق من بعده، نتيجة تأثره به، رغم أنه لم يصرح بذلك.

---

*– هو أبو محمد بن الحسن بن علي بن وكيع التنيسي (393هـ بمصر) أشتهر بكتابه المنصف في السارق والمسروق في إظهار سرقات المتنبي.

[1]– ابن رشيق القيرواني: العمدة، ج1، ص127.

[2]– ابن طباطبا: عيار الشعر، ص145.

ابن طباطبا	ابن رشيق
قال ابن طباطبا: "والكلام الذي لا معنى لهن كالجسد الذي لا روح فيه، كما قال بعض الحكماء؛ للكلام جسد وروح، فجسده النطق وروحه معناه" ثم يفصل ابن طباطبا هذه العلاقة بين العمل الفني والإنسان فيقول: "والشعر على تحصيل جنسه ومعرفة اسمه، متشابهة الجملة، متفاوت التفصيل، مختلف كاختلاف الناس في صورهم...كذلك الأشعار هي متفاضلة في الحسن على تساويها في الجنس ومواقعها من اختيار لما يستحسنونه ولكل اختيار يؤثره، وهو يتبعه، وبغية لا يستبدل بها ولا يؤثر سواها" ثم واصل ابن طباطبا كلامه متصورا مهمة الشاعر ومكانته من هذا التصور الفلسفي الحكيم فيقول: "وإذا قالت الحكماء إن للكلام الواحد جسدا وروحا، فجسده النطق وروحه معناه فواجب على صانع الشعر أن يصنعه صنعة متقنة لطيفة مقبولة حسنة مختلفة لمحبة السامع له والناظر يعقله إليه، مستدعية لعنق المتأمل في محاسنه، والمتفرس في بدائعه فيحسنه جسما ويحقق روحا، أي يتقنه لفظه ويبدعه معنى"	يقول ابن رشيق: "اللفظ جسم وروحه المعنى وارتباطه به كارتباط الروح بالجسم، يضعف بضعفه، ويقوى بقوته، فإذا سلم المعنى واختل بعض اللفظ كان نقصا للشعر وهجنه عليه كما يعرض لبعض الأجسام من العرج والشلل والعور وما أشبه ذلك من غير أن تذهب الروح، وكذلك إن ضعف المعنى واختل بعضه كان للفظ من ذلك أوفر حظ كالذي يعرض للأجسام من المرض بمرض الأرواح، ولا تجد معنى يختل إلاّ من جهة، وجديه فيه على غير الواجب، قياسا على ما قدمت من أدواء الجسوم والأرواح، فإن اختل المعنى كله وفسد بقي اللفظ مواتا لا فائدة فيه، وإن كان حسن الطلاوة في السمع، كما أن الميت لم ينقص من شخصه شيء في العين، إلاّ أنه لا ينتفع به ولا يفيد فائدة، وكذلك إن اختل اللفظ جملة وتلاشى لم يصح له معنى؛ لأننا لا نجد روحا في غير جسم البتة"

يبدو أن ابن رشيق ليس أول من طرق باب علاقة الألفاظ بالمعاني والتي شبهها بالروح والجسد، بل سبقه إليها ابن طباطبا وبصورة أكثر تفصيل وهو يشرح هذه الفكرة، وتأثر ابن رشيق في هذه القضية بابن طباطبا يبدو واضحا رغم انه لم يصرح بذلك .

إنّ هذا الفكر الناضج المتطور من لدن ناقدنا قد وجدنا له صدى عند النقاد في عصرنا هذا، (فرولان بارت) يقول عن هذا الفكر المتقدم "يبدو أنّ البحاثة العرب يستعملون هذه العبارة الرائعة: الجسد الحقيقي لكن أي جسد؟ إنّ لنا عدة أجساد، جسد المشرحين، وعلماء وظائف الأعضاء، إنه الجسد الذي يراه العلم ويتحدث عنه: ذلك هو نص النحويين والنقاد والشراح وفقهاء اللغة، إنّه خلقة النص"[1].

[1]- رولان بارث: لذة النص، ص27

كما أشار إلى هذه العلاقة الإنسانية بين الألفاظ والمعاني الباحث (آروين أدمان) قائلا: "إنّ القصيدة هي الكلمة وقد صارت جسدا، وربما كان من الأفضل أن نقول إنها الجسد وقد صارت كلمة"[1].

إنّ هذه الأفكار النقدية المتطورة الثاقبة التي طرحها ابن طباطبا في القرن الرابع الهجري، قد وجد صداه في فكر النقاد الذين عاصروه والذين جاؤوا من بعده، واستمر هذا التأثير حتى عصرنا الحالي، وبذلك نقول أنّ هذا الناقد نال حظوة ومكانة مرموقة بين الأدباء والبلغاء فهو "شيخ من شيوخ الأدب" حسب عبارة كل من الآمدي والمزرباني[2] وهو "شاعر مفلق وحالم محقق شائع الشعر، نبيه الذكر حسب ياقوت الحموي"[3]، كما اعتبره طه أحمد إبراهيم "ناقد موضوعي يرى للجمال أسبابا يمكن التماسها ومعرفتها، وللقبح أسبابا كذلك"[4].

كما يرى الناشران لكتاب عيار الشعر طه الحاجري وزغلول سلام أنّ ابن طباطبا "لم يكن شاعرا يعتمد على الموهبة فحسب؛ ولكنه كان شاعرا عالما انصرف إلى درس الشعر وتأمله وقراءة ما كتبه العلماء السابقون فيه وخلّف في ذلك طائفة غير قليلة من الآثار التي يدل ما بقي منها على علم واسع غزير، وبصيرة قوية كما نرى ذلك في هذا الكتاب "عيار الشعر" الذي نقدمه إلى الشعراء".[5]

7- التلقي بين ابن طباطبا وعبد القاهر الجرجاني (471هـ):

عبد القاهر الجرجاني هو مؤلف كتابي "أسرار البلاغة" و"دلائل الإعجاز" قامة شامخة في تاريخ النقد والبلاغة العربيين، هذا الشموخ وهذه المكانة لم تمنعه من اقتفاء آثار السابقين، ففي موضوع ملاءمة الألفاظ للمعاني، لاحظ الباحث هذا التأثر وهذا الاقتفاء فقال: "واقتفى عبد القاهر الجرجاني خطى ابن طباطبا بدقة، في موضوع ملاءمة اللفظ للمعنى حتى أنّ استعمل

[1]- آروين إدمان: الفنون والإنسان، ص85.
[2]- المرزباني: معجم الشعراء، ص463.
[3]- الحموي: معجم الأدباء، ج17، ص143.
[4]- طه أحمد إبراهيم: تاريخ النقد الأدبي، ص145.
[5]- الحاجري وزغلول سلام: مقدمة عيار الشعر، ص17.

الشواهد نفسها المعتمدة في العيار، وعلّق عليها بعبارات مقاربة جدا لعبارته، دون أن يشير إليه ولو مجرد إشارة، ونتبين ذلك بالنظر إلى ما ورد في "أسرار البلاغة" وفي "عيار الشعر" من الآراء المتصلة بحسن المعاني، وهي آراء فضلا عن أنها متشابهة جدّا، فإنها مؤيدة بأمثلة هي نفسها في الكتابين ومنها قول جميلمن (الطويل):

فيا حسنها إذ يغسل الدمع كحلـــها وإذ هي تذري الدمع منها الأنامـــل

عشية قالـــت في العتـــاب قتلـــتني وقتلي بما قالـــت هنـــاك تحـــاول[1]

أ- نظم الشعر:

ابن طباطبا	عبد القادر الجرجاني
"فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخضّ المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكرة نثرا وأعدّ ما يلبسه إيّاه من الألفاظ التي تطابقه"[2]. وقال ابن طباطبا كذلك حينما شبّه الشاعر بالنقاش: "وكالنقاش الرقيق الذي يصبغ الأصباغ في أحسن تقاسيم نقشه، ويشبع كل صبغة منها، حتى يتضاعف حسّه في العيان"[3]	"وأما نظم الكلام فليس الأمر فيه كذلك، لأنك تقتضي في نظمها آثار المعاني، وترتبه على حسب ترتيب المعاني في النفس، فهو إذن نظم يعتبر فيه حال المنظوم بعضه مع بعض وليس هو النظم الذي معناه ضم الشيء إلى الشيء كيف حال واتفق، وكذلك عندهم نظيرا للنسج والتأليف والصياغة والبناء والوشي والتحبير... ليس الغرض نظم الكلام أنّ توالت ألفاظها في النطق، بل أن تناسقت دلالتها، وتلاقت معانيها على الوجه الذي اقتضاه العقل... وإنك إذا فرغت من ترتيب المعاني في نفسك لم تحتج إلى أن تستأنف فكرا في ترتيب الألفاظ، بل تجدها تترتب لك بحكم الألفاظ خدم للمعاني، وتابعة لها ولاحقة بها، وأن العلم بمواقع المعاني في النفس، علم بمواقع الألفاظ الدالة عليها في النطق"[4] ويقول كذلك عبد القادر الجرجاني: "والمعول على أن ها هنا نظما وترتيبا، وتأليفا وتركيبا وصياغة وتصويرا ونسجا وتحبيرا، وأن سبيل هذه المعاني في الكلام الذي هي مجاز فيه سبيلها في الأشياء عي حقيقة فيها"[5]

[1]- ينظر، توفيق حمدي: النظريات النقدية في عيار الشعر، ص278.

[2]- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص11.

[3]- ابن طباطبا:عيار الشعر ، ص11.

[4]- عبد القادر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص42-45.

[5]- نفسه: ص27.

لقد تكلم الجرجاني من خلاله استدلاله المنطقي على ترتيب المعاني في النفس وبين تركيب الألفاظ ونظمها، مستخدما في ذلك عدة مصطلحات منها النسج والتأليف والصياغة والبناء والوشي والتحبير وما أشبه ذلك، وهي نفس المصطلحات التي استخدمها من قبله ابن طباطبا في عياره، معتبرا في ذلك الشاعر نسّاجا والشعر نسيجا، وهو يعني بذلك قوة النظم والبناء وإحكامهما، كما استخدم مصطلحات قريبة جدا من مصطلح النظم؛ وهي الاستواء والتأليف والوشي والتحبير وغيرها، وهو ما يجعل من أفكار الناقدين قريبة جدّا من بعضها، وقد أشار الباحث سعيد أحمد جمعة الى هذه القضية معتبرا إن صحيفة بشر، وتراث الجاحظ، والمبرد وغيرهم كان المعين الذي استمد منه ابن طباطبا فكره البلاغي والنقدي، وهذا كله جمعه الإمام عبد القاهر وأودعه كتابيه (دلائل الإعجاز) و(أسرار البلاغة)، وجعل نظم الكلم هو ما يقتضي فيه آثار المعاني وترتيبها على حسب ترتيبها في النفس... فمفهوم النظم عند هؤلاء جميعا مفهوم واحد وبخاصة اتفاق الإمام عبد القاهر الجرجاني مع ابن طباطبا العلوي، وترى ذلك دون إخفاء في تشبيه النظم بالنسج والصياغة والبناء والوشي، وإنّ النظم لا يتعلق بالألفاظ دون المعاني وإنما يشملها جميعا، فابن طباطبا حلقة من حلقات البناء الفكري البلاغي الذي بدأ بأبي عبيدة معمر بن المثنى وكتابه (مجاز القرآن) حتى انتهى إلى عبد القاهر الجرجاني فهؤلاء هم الأباء الشرعيون لعلم البلاغة العربية[1].

ب- محنة الشعراء:

ابن طباطبا	عبد القاهر الجرجاني
قال ابن طباطبا: "والمحنة على شعراء زماننا في أشعارهم أشد منها على من كان قبلهم لأنهم قد سبقوا إلى كل معنى بديع ولفظ فصيح وحيلة لطيفة وخلابة ساحرة، فإن أتو بما يقصر عن معاني أولئك، ولا يربى عليها لم يتلق بالقبول".[2]	قال عبد القاهر الجرجاني: "ومتى أنصفت علمت أنّ أهل عصرنا ثمّ العصر الذي بعدنا أقرب فيه إلى المعذرة وأبعد عن المذمة لأن من تقدمنا قد استغرق المعاني وسبق إليها وأتى على معظمها".[3]

[1]- ينظر، سعيد أحمد جمعة: الفكر البلاغي والنقدي في كتاب عيار الشعر، ص30.

[2]- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص15.

[3]- عبد القاهر الجرجاني: الوساطة، ص223.

نلاحظ تناظرا كبيرا بين الناقدين من حيث الأفكار والألفاظ والعبارات وبذلك، فتأثير ابن طباطبا في الجرجاني واضح وبيّن، بالرغم من عدم ذكر اسمه، وبذلك فعيار الشعر يعد مرجعا لكثير من الدراسات النقدية والبلاغية التي جاءت من بعده نظرا لفكره السديد ونظرته الثاقبة.

إنّ نظرية النظم بدأت مع ابن طباطبا وتوسعت على يد عبد القاهر الجرجاني في الدلائل، واستفاد منها العالم السويسر "دوسوسير" مطلع القرن العشرين، وصارت بعد ذلك نظرية عالمية مرموقة يعود إليها كل باحث في مجال علم اللغة.

أما الدليل الواضح الذي لا لبس فيه، الذي يبدو فيه عبد القاهر الجرجاني متأثرا بفكر ابن طباطبا، هو تعليقه على بيت النابغة من (الطويل) :

وإنك كالليل الّذي هو مدركي وإن خلت أنّ المنتأى عنك واسع

"وإنما قال كالليل الذي هو مدركي ولم يقل؛ كالصبح، لأنه وصفه في حال سخطه، فشبهه بالليل وهوله، جامعة لمعان كثير"[1] .

ويقول عبد القاهر الجرجاني في تعليقه على البيت: "فاختصاصه الليل دليل على أنه قد روّى في نفسه، فلمّا علم أنّ حالة إدراكه وقد هرب منه حالة سخط، رأى التمثيل بالليل أولى"[2].

إنّ تعليق ابن طباطبا على البيت يقترب كثيرا من تعليق عبد القاهر الجرجاني عليه، وهذا التقارب والتأثر بين الناقدين واضح وبيّن لا مجال للصدفة في ذلك.

ولتزيد الأمر وضوحا، نقارن المعجم اللغوي الذي وظفه عبد القاهر الجرجاني في كتابيه "أسرار البلاغة"و "دلائل الإعجاز" لوجدناه غنيا جدا بألفاظ الجمال والتلقي التي استعملها ابن طباطبا في عياره وقد أشار الباحث محمد مشبال إلى هذه الألفاظ الدالة على التأثير الشعري عند عبد القاهر حيث قال: "إذا تتبعنا جدول الألفاظ الدالة على التأثير الشعري، نلاحظ وفرتها وعمق

[1]- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص53.

[2]- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص221.

بعضها، ويستحسن أن نقدمها للقارئ... وهي الأريحية، الارتياح، المعزة، الخفة، الإيناس، البهجة، الاهتزاز، التعجيب، الغرابة"[1].

وهي نفس الألفاظ والمصطلحات التي شغلت حيزا كبيرا من العيار وقد طرحها ابن طباطبا وهو يتحدث عن تأثير الشعر في النفوس وهي: الارتياح، الاهتزاز، العذوبة، الإنس، النفس، الطرب، الابتهاج، الاستقبال، الغرابة... إلخ .

8-مجالات التلقي بين ابن طباطبا وحازم القرطاجي:

لقد أسهم ابن طباطبا إسهاما واضحا في مجال التلقي، وقد استفاد من هذا الإسهام عدد كبير من النقاد العرب، ويأتي في مقدمتهم حازم القرطاجي بمصنفه "المنهاج".

إنّ المقارن بين المصنفين النقديين "العيار" و"المنهاج" يجد تشابها كبيرا في عدد غير قليل من القضايا النقدية، ولكننا سنقتصر على الأهم منها فقط، نظرا لضيق المجال، وإن متعنا الله بالصحة والعافية وطول العمر، سنخصص لهذا المجال بحثا مفصّلا أثناء مسيرتنا البحثية.

أ- المفاضلة بين الشعراء:

ابن طباطبا	حازم القرطاجي
"والشعر على تحصيل جنسه ومعرفة اسمه، متشابه الجملة، متفاوت التفصيل كاختلاف الناس في صورهم وأصواتهم وعقولهم، وحظوظهم وشمائلهم، وأخلاقهم فهم متفاضلون في هذه المعاني، وكذلك الأشعار هي متفاضلة في الحسن على تساويها في الجنس، ومواقفها من اختيار الناس إياها كمواقع الصور الحسنة عندهم واختيارهم لما يستحسنونه منها، ولكل اختيار يؤثره وهوى يتبعه، وبغية لا يستدل بها ولا يؤثر سواها".[2]	"إنّ المفاضلة بين الشعراء لا يمكن تحقيقها ولكن إنما يفاضل بينهم على سبيل التقريب ويكون حكم كل إنسان في ذلك بحسب ما يلائمه ويميل إليه طبعه، إذ الشعر يختلف في نفسه بحسب اختلافه أنماطه وطرقه، ويختلف حسب اختلاف الأزمان".[3]

[1]- محمد مشبال: الأثر الجمالي في النظرية البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني، مجلة دراسات أدبية إنسانية، ع6، 1992، ص130.

[2]- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص13.

[3]- حازم القرطاجي: المنهاج، ص129.

إنّ نظرة ابن طباطبا إلى هذه المفاضلة، تتوافق تماما إلى ما ذهب إليه حازم في منهاجه من اعتبار الشعر مختلف من حيث الحسن والقبح مثله مثل اختلاف الناس في صورهم وأصواتهم وعقولهم، والمتلقي يميل إلى ما يوافق هواه

ب- تأثير الشعر في النفوس:

ابن طباطبا	حازم القرطاجي
"والنفس تسكن إلى كل ما وافق هواها وتقلق مما يخالفها، ولها أحوال تتصرف بها، فإذا ورد عليها في حالة من حالاتها ما يوافقها اهتزت له وحدثت أريحية وطرب".[1]	"والذي تقبله النفس... ما كانت المآخذ فيه لطيفة... والمعين على ذلك أنْ يترع بالكلام إلى الجهة الملائمة لهوى النفس".[2]

نلاحظ توافقا كبيرا في الرؤية النقدية لتأثير الشعر في المتلقين، من قبل الناقدين من خلال تركيزها على البعد الجمالي للشعر، وكذلك استعمالها لنفس المصطلحات والعبارات الجمالية واللغوية التي جاءت في العيار: "دالّة على التلقي ومنتمية لحقله، كما أنّها شكلت ثروة هامة أرسى على أسسها حازم دعائم نظرية في التلقي، وهذه المواد المشتركة بين الناقدين؛ مثل الطبع، الذوق، العذوبة، الجزالة، الحسن، القبح، المواقع، الهوى، الفهم الثاقب، الارتياح، الاهتزاز، القبول، الأنس، النفس، الطرب، البلاغة، الفصاحة، اللطف، الملاءمة، الاستقبال، الألف، الابتهاج، الحيلة الإبداع"[3].

وبهذا فإن ابن طباطبا والقرطاجي قد أبانا حلى حس نقدي جمالي كبيرين من خلال استخدامهما لهذه الثروة من المصطلحات المعجمية الهائلة خاصة ما تعلق فيها بحقل التلقي.

1- حازم القرطاجي: المنهاج، ص21.

2- نفسه: ص365.

3- محمد بنلحسن بن التجاني: التلقي لدى حازم القرطاجي، ص422.

الفصل الرابع

جماليات التلقي النقدي بين ابن طباطبا ورواد نظرية التلقي

أولا: آليات التلقّي النّقدي في عيار الشّعر.

ثانيا: مظاهر التّلاقي بين ابن طباطبا وروّاد جمالية التّلقي الحديثة .

أولا- آليات التلقي النقدي في عيار الشعر:

توطئة:

إنّ المدوّنة الإبداعية على اختلاف أجناسها، ما وجدت إلا لتنشر وتذاع وسط القرّاء ليحكموا لها أو عليها، من خلال فهمها وتذوّقها ومن ذاك إصدار حكم عليها، فالمبدع لا يبدع لنفسه فحسب، بل يوجّه إبداعه لمتلقّ يفهم هذا الإبداع ويتواصل معه، وبذلك فدرجات التجاوب والتواصل متوقّفة على طبيعة النصّ ومضمونه الفكري والثقافي الذي ينعكس بدوره على فهم المتلقي فيتواصل معه "فلو حاولنا أن نتمثّل الوجود الأدبي لما لمسناه إلاّ في حالة التقاء القارئ بالنصّ... لكنّ النصّ وجوده مبهم كحلم معلّق لا يتحقّق هذا الوجود إلاّ بالقارئ، والقراءة منذ وجدت هي عملية تقرير مصيري بالنسبة للنصّ، ومصير النصّ يتحدّد بحسب استقبالنا له"[1]، فدور هذا النوع من المتلقي (المتلقي النقدي) لم يبق محصورا في تلقي الأعمال الإبداعية واستهلاكها فقط، بل صار وجوده يمثّل دورا رياديا مهما في عملية التلقي منذ القديم ولا يزال كذلك؛ لأنه يقوم بدور الوسيط في تفسير الأعمال الإبداعية والحكم عليها .

إنّ الاهتمام بالنصّ الأدبي كونه مصدرا لجماليات التعبير ومجالا لتذوقه لدى القارئ أو المتلقي أمر ليس جديدا، فالدراسات النقدية العربية القديمة اهتمّت به مع اختلاف في الآليات والنتائج؛ حيث تمّت دراسته من خلال ركائزه الثلاث (المبدع، النصّ، المتلقي) مع اختلاف في المصطلحات فقط، فالمبدع كان يسمى قائلا أو شاعرا أو ناظما، والنصّ هو القصيدة أو الكلام أو الخطاب أو الرسالة، والمتلقي هو السّامع أو المخاطَب، أو الجمهور المتلقي[2].

لعلّ المتمعّن في النصوص الإبداعية على مرّ الأزمنة والعصور، يتوصّل إلى بعدين هامّين للعمل الإبداعي، لا ينفصل أحدهما عن الآخر، يسيران جنبا إلى جنب، لا حدود فاصلة بينهما، يكمّل أحدهما الآخر، هما (المبدع والمتلقي)، "فلولا وجود المتلقي لما وجد أي إبداع فنّي، وهذا

---

[1]- عبد الله الغذامي: الخطيئة والتفكير، ص35.

[2]- ينظر، يوسف مي أحمد: النصّ القديم والتلقي الجديد -إحدى رسائل أبي العلاء المعري أنموذجا- مجلة جامعة دمشق، مج15 ع4، 1999، ص66.

الوجود وحده يمثّل دورا فاعلا في عملية التلقي"[1]؛ لأنّ قراءة أيّ نصّ تُظهر بعدا وغاية لما يقصده مبدع النصّ وما يتوخّاه، فغايته وهدفه أن يُقرأ نصّه ويذاع بين المتلقّين، فيحدث الإعجاب والامتاع، أو يكتنفه الغموض والإغراب، ومن هنا يأتي دور التفسير الذي يُعد" محاولة لتجاوز حالة من الاغتراب نستشعرها إزاء موضوع ما، كونه غير مفهوم بالنسبة إلينا، فلا نشعر بالألفة والتواصل معه، فيترتب عن ذلك نفورا وارتباكا في عملية التواصل .

لعل النظرية التي حقّقت مهمة التواصل بامتياز —حسب الدّارسين- دون سواها من النظريات؛ بما جاءت به من آليات ومفاهيم هي نظرية التلقي، وذلك من خلال الكشف عن دور المتلقي وديناميكيته في تفسير هذه الأعمال؛ فهي تقوم على العلاقة التي تجمع بين النصّ والمتلقي وتبحث في جدلية التفاعل بينهما، في ضوء عوامل عدّة تتكاتف فيما بينها، معتبرة في ذلك المتلقي أهمّ جوانب العملية القرائية على الإطلاق؛ لأنّ "القارئ ضمن هذا الثالوث -المتكوّن من المؤلّف والعمل الإبداعي والجمهور المتلقّي- ليس مجرّد عنصر سلبي يقتصر أثره على الانفعال بالأدب، بل يتعدّاه إلى تنمية طاقة تُسهم في صنع التاريخ، لذلك لا يعقل أن يحيا العمل الأدبي في التاريخ دون الإسهام الفعلي للذين يتوجّه إليهم"[2]؛ لذا تعتبر نظرية جمالية التلقي والتأثير من أحدث النظريات التي تبحث عن الجمالية التي يجب أن تتوفّر في أيّ نص إبداعي مقدّم لهذا القارئ؛ لأنّه الضامن الوحيد لاستمراره وبقائه عبر قراءات متعاقبة.

إن قراءة النصّ على هذا النّحو تقتضي بالأساس قارئا يمتلك آليات المقاربة الفنّية والتذوّقية والموضوعية، أو ما اصطلح عليه في الدراسات المعاصرة بالقراءة الجمالية وهي: "علم غرضه صياغة الأحكام التقديرية من حيث كونها قابلة للتمييز بين الجميل والقبيح"[3]؛ فهي تُعد منهجا قرائيا يبحث عن مكمن الجمال والقبح في النصّ الأدبي وبذلك فإن المتعة الفنية والجمالية في عملية التلقي

---

[1]- محمد ناجح محمد الحسن: الإبداع والتلقي في الشعر الجاهلي، جامعة النجاح الوطنية، نابلس، فلسطين، ط1، 2004، ص189.

[2]- ياوس هانز روبرت: جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، ترـــ عز الدين إسماعيل، ص40.

[3]- كريب رمضان: فلسفة الجمال في النقد الأدبي – مصطفى ناصف نموذجا- ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د.ط)، 2009، ص63.

تتحقّق بتضافر الجهود بين مبدع النص ومتلقّيه، فصاحب النصّ هو من يودع نصّه زبدة فكره وعصارة فهمه، أمّا المتلقي فهو الباحث عن مكنون هذا الجمال أو الجمالية في النصّ، متطلّعا في ذلك إلى كشف أسراره وكوامنه، وتلك مهمّة ليست بالهيّنة على متلقي النصّ؛ إذ على القارئ الحصيف أن يتسلّح بمفاتيح القراءة ليكتشف أغوار النصّ ويفكّ شفراته، وهو الهدف الذي تسموا إليه نظرية التلقي في أي نصّ إبداعي سواء أكان نصّا أدبيا أم نقديا أو ما بات يعرف في وقتنا الراهن (بنقد النّقد)، أو التلقي النقدي حسب اصطلاح الباحثين المشتغلين في حقل الدراسات المقارنة.

والسؤال الذي ينبغي أن يُطرح في هذا المقام: ما مفهوم التلقّي النقدي؟ وما علاقته بالتأثير والتأثّر؟ بل ما هي آلياته وإجراءاته التطبيقية في عيار الشّعر؟.

1- مفهوم التلقي النقدي Réception critique :

إنّ المقصود بالتلقّي النقدي: "هو ما يمارسه النقّاد من نشاطات تفسيرية وتأويلية للأعمال الأدبية، فالنّاقد كالمبدع والمتلقي العادي متلقٍّ، ولكنّه متلقٍّ من نوع خاصّ، إنّه لا يتلقّى العمل الأدبي بغرض الاستمتاع به، ولا بغرض الاستفادة منه إنتاجا؛ بل يتلقّاه ليقوم بعد ذلك بشرحه وتفسيره وتقديمه لمتلقّين آخرين"[1]، فالنّاقد يعمل على شرح وتفسير ما غمض وغرب من هذه النصوص، وهي مهمة تتطلّب ثقافة واسعة، وجهدا كبيرا؛ لأنّ هذا الأخير هو في نهاية الأمر بصدد إنتاج نصّ جديد على أعتاب النصّ الإبداعي الأوّل، و الّذي لا يقلّ أهمّية عنه، وبذلك فهذا النّوع من النقد بات في وقتنا الراهن ضرورة حتمية من أجل الحفاظ على "قيمة النّقد في حدّ ذاته وصيانته من الغثاء الذي يطغى على ما ينفع العقول ويحسّن الأذواق، ويتوسّط بين النصّ والقارئ خير التوسّط، فإذا انعدم وتُرك الأمر على حاله دون تقييم اختلطت المعايير النقدية، وأخذ الناس يستحسنون القبيح، ولعلّ غياب هذا النوع من النقد هو الذي جعل متذوّقي الأدب اليوم يقفون بين جمال الشكل وجمال الخلق في النصّ الأدبي الواحد، وينسبون بحقّ الإساءة إلى إحسان المحسن، وإلى المحسن إساءة المسيء، إنّ هذا النّقد من شأنه أن يُعين النقّادَ على الإدراك الجمالي لقواعد

[1]- عبّود عبده: الأدب المقارن والاتجاهات النقدية الحديثة، مجلّة عالم الفكر، الكويت، مج28، ع1، سبتمبر 1999، ص295

النقد، ويربّيهم على النظر الموضوعي إلى قواعده ومبادئه بوصفها وسائل تُعين على التحليل والتفسير"[1].

إنّ الكاتب المبدع لا يستطيع أن يبدع من فراغ، وإنّما ثمّة مرتكزات ومنطلقات وآليات يرتكز عليها، وقد أشار إلى بعضها ابن طباطبا ناصحا المبدعين السير عليها قائلا: "وللشّعر أدوات يجب إعدادها قبل مراسه وتكلّف نظمه، فمن تعصّت عليه أداة من أدواته لم يكتمل له ما يتكلّفه منه، وبان الخلل فيما ينظمه، ولحقته العيوب من كلّ جهة"[2]. ومن هذه الأدوات ذكر ابن طباطبا التوسّع في علم اللغة، والبراعة في فهم الإعراب، والرواية لفنون الآداب، والمعرفة بأيام النّاس وأنسابهم، وجماع هذه الأدوات كمال العقل التي تتميّز به الأضداد، ولزوم العدل وإيثار الحسن، واجتناب القبيح، ووضع الأشياء مواضعها.

لقد تنبه ابن طباطبا إلى مصطلح يشبه إلى حدّ كبير مصطلح التلقي في الدراسات الحديثة وهو مصطلح (الرواية) لقيمته وأهميته في العملية الإبداعية ؛ لأنّ الشاعر لا يمكنه قول الشّعر بالصدفة ومن فراغ من غير معرفة شعر الشعراء الذين سبقوه؛ لأنّ "من شروط تعلّم الشعر عند العرب أن يطلب من الشاعر-في مرحلة التلقي- أن يحفظ كثيرا من أشعار غيره، ثم ينساها في مرحلة العطاء الشعري، لتدخل محفوظاته هذه في نسيج عطائه، ولكن في شكل جديد، وهكذا يغذي اللاّوعيُ الوعيَ"[3].

إنّ تكرار الأشعار وحفظها بين الفينة والأخرى، بل وفي كلّ حين حتى تعلق في ذهن الشاعر وتنقش في ذاكرته، وبذلك "تنشأ في النّفس ملكة ينسج على منوالها"[4]، وقد اشترط ابن طباطبا على الشاعر أن يختار أجود الأشعار أثناء حفظه، انطلاقا من القاعدة البلاغية التي تقول:

---

[1]- أحمد بن عثمان رحماني: النقد التطبيقي الجمالي واللغوي في القرن الرابع الهجري، عالم الكتب الحديث، عمّان، الأردن، ط1، 2008، ص116.

[2]- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص10.

[3]- محمّد عزّام: النصّ الغائب وتجلّيات التناص في الشعر العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، دمشق، ط1، 2001، ص11.

[4]- ابن خلدون: المقدّمة، ص592.

"ليس الاقتداء بالمسيء وإنّما الاقتداء بالمحسن"[1]، والظاهر أنّ القاعدة البلاغية التي سنّها ابن طباطبا لا يختلف فيها اثنان؛ لأنّ كثرة المحفوظ وجودته يحفظ عملية نظم الشعر من الرداءة، ويرتقي بصاحبه إلى مصاف الشاعرية "فمن كان خاليا من المحفوظ فنظمه قاصر رديء، ولا يعطيه الرونق والحلاوة إلا كثرة المحفوظ، فمن قلّ حفظه أو عدم لم يكن له شعر، وإنّما هو نظم ساقط"[2] .

إنّ مصطلح الرواية الذي تكلّم عنه ابن طباطبا مرتبط بعملية التّأثير والتأثّر؛ لأنّ الشاعر أو الناقد وهو يتلقّى هذا الكمّ الهائل من الشّعر أو من المادة النقدية لا ينقلها -طبعا- كما تلقّاها، بل ينقلها بشيء من الزيادة أو النقصان أو التحوير بعد تخمّر ما حفظه في مراحل سابقة، وعليه فعملية التلقي سابقة لعملية التأثير؛ لأنّ " التأثير لا بدّ أن يسبقه تلقٍّ، وإلا فإنّ ذلك التأثير لا يتمّ، والتلقي عملية إيجابية تتمّ وفقا لحاجات هذا المتلقي، وبمبادرة منه، وفي ضوء أفق توقعاته، أمّا مفهوم التأثير الذي لا يرتبط بالتلقي، يسقط دوره، فهو يحوّل الطرف المتأثر إلى طرف سلبي"[3]، فالناقد من خلال تلقيه لهذه المادة الخام المتكوّنة من المفاهيم والنظريات والمصطلحات كمرحلة أولى، سيوظّفها في مرحلة تالية لشرح وتفسير ما غمض من هذه النصوص الإبداعية، وعلى هذا الأساس فإنّنا لا نتعدّى الحقيقة إن قلنا أنّ معظم الباحثين والدارسين يتلقون الأعمال الإبداعية من جهة أولى، ومن جهة ثانية يتلقون الأعمال النقدية، والتلقي النقدي عملية مسايرة وملازمة لعملية التلقي الإبداعي وكلاهما يخدم الآخر[4].

إنّ التلقي والتأثير اتجاهان مختلفان، فالتلقي شيء قائم في النص أما التأثير أو التجاوب فمكانه النفس البشرية (المتلقي)، وبذلك فالتفريق بينهما يبدو مستحيلا، "والتقاء النصّ والقارئ هو الذي يخرج العمل الأدبي إلى الوجود، وهذا التلاقي لا يمكن تحديده أبدا على وجه الدقّة"، فدلالة المعاني التي يشارك المتلقي في استخراجها، كانت تتم دائما بطريقة ديناميكية متبادلة بين هذين الطرفين بصورة تشاركيه وتفاعلية، وهذا "التفاعل بالضبط هو الذي منع جمالية التلقي أن

---

[1]- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص16.

[2]- ابن خلدون: المقدّمة، ص539.

[3]- عبود عبده: الأدب المقارن والاتجاهات النقدية الحديثة، ص293.

[4]- ينظر، عبد الناصر مباركية: إستراتيجية القارئ في البنية النصّية –الرواية أنموذجا- ص61.

تكون نظرية للتلقي الخالص، أو نظرية للتأثير الخالص، ومنعها من التركيز على النص وحده أو التركيز على المتلقي وحده، فكانت في الوقت نفسه تنطلق من النص ومن المتلقي، وتحاول الإمساك بالتفاعل القائم بينهما؛ أي بين التأثير والتلقي"[1]،ونعني بذلك إن جمالية التلقي تتعلق بالنص ،إما جمالية التأثير فهي شيء نفسي قائم في النفس،لذلك صعب التفريق بينهما ، وعليه فإنّ نظرية التلقي تقوم على مشروع متكامل يجمع بين مقولتي أفق الانتظار الذي أبدعه (ياوس)، والقارئ الضمني الذي جاء به (أيزر).

إنّ ديناميكية العمل الأدبي وإنتاج المعنى اللامتناهي مرهون بالذات القارئة، بوصفها ذاتا فاعلة تسهم في ديمومة الأثر وخلوده فيتشكّل المعنى نتيجة معاشرة القارئ للنصوص على حدّ تعبير (ياوس)، إذ من الطبيعي أن ترتبط ظاهرة التلقي بالعملية النقدية، ولنا في المصنّفات النقدية القديمة خير دليل على ذلك، حيث يكشف لنا ابن طباطبا عن تلك العلاقة التفاعلية بين النص الشعري والقارئ من خلال إشاراته الكثيرة والمتعددة والتي تصبّ في حقل التلقي كالفهم الثاقب، ابتهاج السامع، الالتذاذ، الاستحسان، العذوبة، الحسن، القبح، الهوى، الارتياح، الاهتزاز، القبول، الطرب، الغناء، الاستقبال... وكلّها مصطلحات تكشف عن لذة النصّ ومتعته الجمالية، فهي ذات أهمية بالغة لأنها تبحث عن القيمة الجمالية للنص الشعري[2].

لقد أعلت نظرية التلقي من شأن القارئ، وبوأته مكانة رفيعة، لأنه هو الذي يعطي النص وجوده وشرعيته والنص النقدي لا يختلف كثيرا عن النصوص الإبداعية الأخرى، إذ يعده الكثير من القراء، أنه نص إبداعي له آليات وإجراءات خاصة، تغوص في أعماق هذه النصوص لتكتشف دلالاتها ومعانيها العميقة، فهو إبداع على بقايا نصوص إبداعية أخرى"فكل قراءة هي اكتشاف جديد، لأنها قراءة تستكشف بعدا مجهولا من أبعاد النص... وبذلك تسهم القراءة في تجديد النص وتعمل على تحويله، والنص لا يتجدد ولا يتحول إلا لأنه يمتلك بذلك إمكانية التجدد والتحول،

[1]– عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة– دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة– الدار العربية للعلوم، بيروت، (د.ط)، 2007، ص149.

[2]– ينظر، مونية مكرسي: نظرية استجابة القارئ في عيار الشعر لابن طباطبا، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الحاج لخضر باتنة، ع10، جوان 2013.

لأن هناك تواصل وتحاور بين النص وقارئه"[1]،عن طريق عملية التأويل من طرف هذا المتلقي الذي يقرأ النص بعين أخرى تختلف عن مقصدية المبدع نفسه،والمبنية من دون شك على عملية فهمه لهذا النص، وغاية الأولى والأخيرة من عملية التأويل هذه.

لعل قراءة أي نص نقدي وفي أي عصر كان، هو محاولة الكشف عن القضايا والإشكالات التي يثيرها ثمّ اكتشاف الخصائص الجمالية والفنية التي ينطوي عليها هذا المقروء، مع محاولة تفسيرها وتبسيطها لجمهور القراء، لأن "القراءة الثانية لأي نص تراثي، توحي بحاجة النص إلى مثل هذه القراءة، لأن النص يتضمن قيما إنسانية وجمالية وفنية وفلسفية، ومادام الإنسان موجود إذن فالقيم الإنسانية مشروعة الاستمرار، وبتعدد القراءات يتولد لدى المتلقي الحس الجمالي من خلال ممارسته الفعلية للتجربة الجمالية، باعتباره المبدع الثاني للنص"[2]،خصوصا أن هذا المتلقي أصبح مسلحا بحصيلة قرائية تسمح له بممارسة عملية التأويل هذه.

إنّ تطور الوعي الثقافي للمتلقي في هذا العصر ، وهو العصر الذي عاش فيه ابن طباطبا قد قضى على كل الفر وقات الثقافية التي كانت موجودة بين المبدعين والمتلقين، حيث أصبح المستوى الثقافي للمتلقين يعادل أو يفوق المستوى الثقافي للمبدعين، وبذلك بات دور النقد "لا ينحصر على مجرد الفهم والتحليل والتفسير، بل أصبح جزءا من الأعمال الأدبية التي لا تكتمل إلا به، ولا يمكن أن يحقق وجوده إلا بها"[3]،وبذلك فان عملية التلقي أصبحت عملية تشاركية بين المتلقي النص .

[1]- علي حرب: قراءة ما لم يقرأ نقد القراءة، مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء القومي، بيروت، لبنان، ع60-61، 1989، ص43.

[2]- فهيمه لحلو حي: جمالية التلقي في رائية عبد السلام بن زعمان الحمصي، مجلة المخبر، وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، قسم الأدب العربي جامعة محمد خيضر، بسكرة، ع1، 2009، ص87.

[3]- عبد الرحيم وهابي: القراءة العربية لكتاب فن الشعر لأرسطو طاليس، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2011 ص21.

2- آليات التلقي النقدي:

إنّ أهم قضية تكلم عنها ابن طباطبا وبشكل مفصّل ولها علاقة بمتلقي الشعر، هي قضية عيار الشعر، وهو عبارة عن مجموعة من "الوسائل والمقاييس التي ينبني عليها الحكم النقدي"[1]، من طرف المتلقي الذي أكد عليه ابن طباطبا صراحة من خلال الثروة المصطلحية المستشهد بها والتي أشرنا إليها من قبل، والتي تصب جميعها في حقل التلقي، مع اشتراطه لعنصري الاعتدال والموافقة، حيث يقول: "والعلّة في قبول الفهم الناقد للشعر ونفيه للقبيح منه، واهتزازه لما يقبله...إنّ كلّ حاسة من حواس البدن إنّما تقبل ما يتّصل بها مما طبعت له إذا كان وردها عليها ورودا لطيفا لا جور فيه وبموافقة لا مضادة معه"[2]، فهذه الشروط التي نصّ عليها ابن طباطبا إضافة إلى الثروة المصطلحية التي حفّ بها عياره كافية لنقول إنّ ابن طباطبا " قد صاغ بوادر نظرية في التلقي تقوم على عملية الفهم"[3] .

كما علّق الدكتور إحسان عبّاس على نصّ ابن طباطبا السابق قائلا: " هاهنا موقف لابدّ من أن يستوقفنا في تاريخ النقد الأدبي، وهو الإلحاح على فكرة المتعة المترتّبة على الجمال في الشعر، وتعريف العلة الجمالية بأنّها الاعتدال حتى لقد نعدّ ابن طباطبا واحدا من النقاد الجماليين"[4].

وما دام الجمال قائم ومتعلّق بالمتلقي، فلا وجود للجمال خارج هذه الذات المتلقية، وحسبنا أن المتعة المترتبة عن ردود هذه الأشعار على الفهم الثاقب (المتلقي)، لينظر فيها وبعد ذلك يصدر حكمه إما بالقبول أو الرفض، وقضيّة المتعة هذه تقع في لبّ نظرية التلقي التي صاغها ابن طباطبا معتمدا في ذلك على مجموعة من الآليات والأسس "التي يقيس القول الشعري على وفقها،

---

[1]- جابر عصفور: مفهوم الشعر، ص19.

[2]- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص20.

[3]- عبد الجليل هنّوش: ابن طباطبا العلوي والتصوّر التداولي للشعر، حوليات كلية الآداب والعلوم الاجتماعية، جامعة الكويت 2001، ص23.

[4]- إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص146.

فعيار الشعر في جوهره يبحث عن القيمة الجمالية"[1] ،ومعياره في ذلك الاعتدال الذي ألح عليه كثيرا في مصنفه النقدي .

1.2- الآليات الجمالية Les tomatismes esthétiques :

يُعد ابن طباطبا العلوي (**322**ه) من أوائل النقاد في القرن الرابع الهجري بكتابه عيار الشعر، وهو الكتاب الذي حاول أن يكون فيه منظرا في فن الشعر وطرائق صناعته، أكثر من أن يكون ناقدا تطبيقيا لأحد الشعراء، مبتعدا عن الانغماس في قضايا النقد الأدبي. رغم أنه كان يقول رأيه في معظم تلك القضايا، مثل قضية السرقات واللفظ والمعنى، والطبع الصنعة، ولكن ما يميز هذه الآراء عند ناقدنا هو الدقة ومحاولة التدقيق، انطلاقا من تأكيده ضرورة الانسجام بين مكونات النص ليبلغ غايته الجمالية، وأنّ ما تجدر الإشارة إليه هو أن ابن طباطبا شاعر وناقد، وهذه ميزة يتميز بها عن غيره، كما امتاز بالمنهجية التي اختلف فيها عن غيره فهو شاعر مطبوع يقول الشعر ويمارسه، وليس كغيره من علماء اللغة الذين لا يعنيهم من الشعر غير صياغته اللغوية وقواعده النحوية، ولكنه كان يتلمس ويتتبع مواطن الجمال الفني والذوق الحسن في الشعر، حتى عدّه الباحث عيسى علي العاكوب، من بين النقاد الجماليين عندما يتحدث عن ملكة الحكم الجمالي[2].

من الملاحظ أن كتاب عيار الشعر يدور حول أركان العملية الإبداعية الثلاثة وهي: (الشاعر. إنتاج الشعر، ومتلقيه)، ولعل "درجة المشاركة والتفاعل بين المبدع والنص، والمتلقي تتحدد وفقا لاستعداد المتلقي من الناحية النفسية، والثقافية بهذا فالقارئ (أو الناقد) يتلقى هذا النص ويفهم دلالته على قدر استعداده"[3]، ويستخلص من ذلك أنّ اللذة الفنية والمتعة الجمالية التي تبهر المتلقي وتجذبه إلى هذا العمل تتفاوت درجتها من قارئ إلى أخر حسب الثقافة التي يتمتع بها كل واحد[4].

---

[1]- المبارك محمد: استقبال النص عند العرب، ص190.

[2]- علي عيسى العاكوب: التفكير النقدي عند العرب، دار الفكر المعاصر، بيروت،، لبنان، ط1، 1997، ص185، 186.

[3]- شكري عياد: دائرة الإبداع، دار إلياس العصرية . ط1، القاهرة .1986 ص58.

[4]- رولان بارث، لذة النص: ترجمة فؤاد صفا والحسين سحبان، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء، 1988، ص53.

يعلق الدكتور سويف عن هذه الثقافة التي يهتم بها نوع خاص من المتخصصين بقوله "وأمّا عن الثقافة الفنية فإنها تمد المرء بما يمكن أن يسمى إطارا يساعد على تنظيم التلقي للعمل الغني، وبذلك تزيد قدرتنا على التذوق، وكلما ازدادت ثروتنا الفنية ازددنا قدرة على تذوق الأعمال الفنية بكل ما في الكلمة من معنى دقيقً[1]، هذه الثقافة هي التي تساعد القارئ على سرعة الاستجابة للنص والتفاعل معه، وإدراك نواحي الجمال فيه.

إنّ منهج التلقي عند ابن طباطبا ينحرف عن المعتاد الذي يصف عمليات القراءة المتجهة من الملتقى إلى النص، إلى وصف عملية السطوة التي يمارسها النص على القارئ والوقع الذي يحدثه فيه، "فمنهج القراءة عند ابن طباطبا هو (لذة النص) انه المتعة الجمالية المحضة ا لناشئة عن وقوع العمل الأدبي على قارئه"[2]، وهو يجذبه إليه بمكوناته الجمالية، ويقاس مقدار هذا الجمال بالأثر الناتج عن ذلك الورود ووقعه على القارئ، "فعيار الشعر أن يورد على الفهم الثاقب، فما قبله واصطفاه فهو واف، وما مجه ونفاه فهو ناقص، والعلة في قبول الفهم الناقد للشعر الحسن الذي يرد عليه، ونفيه للقبيح منه واهتزازه لما يقبله، وتكرهه لما ينفيه وان كل حاسة من حواس البدن إنما تتقبل ما يتصل بها مما طبعت له، إذا كان وروده عليها ورودا لطيفا، باعتدال لا جور فيه، وبموافقة لا مضادة معها"[3].

إنّ النص الجميل هو الذي يقبله القارئ، فيبعث في نفسه متعة ولذّة "فيلتذ الفهم بحسن معانيه، كالتذاذ السمع بمونق لفظه"[4]؛ بمعنى أنه يأخذ بلب الملتقى ويؤثر فيه بالمعاني والألفاظ فيستفز القلب فيتأثر ويلتذ به، إنّه النص الذي كلما قراناه أثار فينا رغبة ولذة في الاستزادة، وحصلت لدينا متعة وإفادة ، إنه النص الذي يمارس سطوته على السامع، فيؤدي إلى التذاذه، أو النفور منه، "فإذا كان الكلام الوارد على الفهم منظوما مصفى من كدر العي، مقوما من أود الخطأ واللحن. سالما من جور التأليف موزونا بميزان الصواب لفظا ومعنى وتركيبا، اتسعت طرقه،

[1]- مصطفى سويف: الأسس النفسية للإبداع الفني، دار المعارف، القاهرة ط2، 1959، ص144.

[2]- مراد حسن فطوم: التلقي في النقد العربي، في ق 4هـ، الهيئة العامة السورية للكتاب، ط1، دمشق، 2014، ص52.

[3]- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص19، 20.

[4]- نفسه: ص21، 22.

ولطفت موالجه، فقبله الفهم وارتاح له وأنس به، وإذا ورد عليه على ضد هذه الصفة، وكان باطلا محالا مجهولا انسدت طرقه"[1].

إنّ هذا المنهج القرائي الذي استحدثه ابن طباطبا جعله يتجاوز نقاد عصره في هذا المجال ليؤكد من خلاله أن لذة النص هي ذلك الحوار القائم بينه وبين متلقيه، والأثر العقلي الجمالي الناتج عن هذا التفاعل هو الذي يدعم في نفس الوقت الحكم الجمالي عليه ، كما استخدم ابن طباطبا مصطلح اللذة كوظيفة أساسية للشعر، ليعبر من خلالها عن الإدراك الجمالي الذي يصاحب عملية التذوق، "وللأشعار الحسنة على اختلافها مواقع لطيفة عند الفهم لا تحد كيفيتها؛ وكمواقع الطعوم المركبة الخفيّة التركيب اللّذيذة المذاق، وكالملامس اللذيذة الشهية الحس، فهي تلائمه إذا وردت عليه أعني الأشعار الحسنة للفهم، فيلتذها ويقبلها"[2]، واللذة عند ابن طباطبا لذات منها الحسبة ومنها العقلية.

أ- اللذة الحسية: "وهذه اللذة متصلة بالمجال الإدراكي للحواس، وهو ورود النص الشعري على الملتقى واستقباله له، وذلك بادراك صور المحسوسات الواردة في النص بواسطة القوى الحسية الإدراكية، هو ما نسميه بالتلقي الحسي"[3]، فورود كلمات الشعر على سمع المتلقي يعني وقوعها على قواه الحسية الإدراكية الباطنية عبر قنوات الإدراك الحسية الخارجية أو الظاهرية (الحواس الخمس)، المتمثلة في المادة الشعرية المطروقة بما تتضمنه من تصوير حسي ينحصر في خمس صور هي:

1- الصورة البصرية.

2- الصورة السمعية.

3- الصورة الشمية.

4- الصورة اللمسية.

---

[1]- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص23، 24.

[2]- ينظر، رانية محمد شريف صالح العرضاوي: مكونات الإبداع في الشعر العربي القديم، عالم الكتب الحديث، أربد، لأردن، ط1، 2011، ص366.

[3]- نفسه: ص376 .

5- الصورة الذوقية.

إنّ اللذة الحسية متصلة بالمجال الإدراكي للحواس، فتلقى في نفس السامع من نفور أو إقبال، وهو ما أشار إليه ابن طباطبا في قوله: "إنّ كل حاسة من حواس البدن إنما تتقبل ما يتصل بها مما طبعت له، إن كان ورودها عليها، ورودا لطيفا باعتدال لا جور فيه، وبموافقة لا مضادة معها فا العين تألف المرأى الحسن وتتقذى بالمرأى القبيح الكريه، والأنف يقبل المشم الطيب ويتأذى بالمنتن الخبيث، والفم يلتذّ بالمذاق الحلو ويمج البشع المر، والإذن تتشوق للصوت الخفيض الساكن، وتتأذى بالجهر الهائل، واليد تنعم بالملمس اللين الناعم وتتأذى بالخشن المؤذي، والفهم يأنس من الكلام بالعدل الصواب الحق، والجائز العزوف المألوف[1]، ففي هذا النص يتصور كيفية تلقي الشعر المبنية على ضرورة فهمه، فلا يتأثر المتلقي بشيء لا يفهمه، وقبول الفهم عنده لا يختلف عن التذاذ الحواس الأخرى، إذ يقول ابن طباطبا أنّ "للأشعار الحسنة على اختلافها مواقع لطيفة عند الفهم لا تحد كيفيتها؛ كمواقع الطعوم المركبة الخفية التركيب اللذيذة المذاق،... وكالملامس اللذيذة الشهية الحس، فهي تلائمه إذا وردت عليه، أعني الأشعار الحسنة للفهم فيلتذها ويقبلها"[2]، ولعل أجمل فهم لهذه المسألة عند ابن طباطبا هو ربطه بين المجاز الشعري واللمحات الفنية التي تجبر القارئ أو المتلقي على الانجذاب والتفاعل مع الشعر، وتستفز ذهنه وأحاسيسه معا.

أ- اللذة الفنية عند ابن طباطبا Le plaisir artistique:

ذكر ابن طباطبا أن التعريض الخفي والإيحاءات البعيدة غير المباشرة هي أشد تأثيرا في المتلقي، حيث تحدث لديه لذة واستفزازا حينما يبحث وينقب عن سرّ جمالها الخفي "... والتعريض الخفي الذي يكون بخفائه أبلغ في معناه من التصريح الظاهر الذي لا ستر دونه"[3]، فهذا الغموض الناتج عن التعريض والكناية؛ ميزة أسلوبيه جمالية في النص إذ بواسطتها يعرف القارئ المثالي من القارئ المستهلك، وفي هذا يقول الباحث عبد السلام عبد العالي لقد "استحسن ابن طباطبا

[1]- ابن طباطبا، عيار الشعر، ص52 .

[2]- نفسه: ص52.

[3]- محمود دراسبة: التلقي والإبداع، قراءات في النقد العربي القديم، دار جرير للنشر والتوزيع، عمّان، ط1، 2010، ص95.

الغموض في موضعين اثنين من كتابه لا ثالث لهما أولا: التعريض الذي يكون بخفائه أبلغ من التصريح الذي لا ستر دونه ،وأما الموضع الثاني الذي استحسن فيه الغموض فليس يرجع الآخر فيه إلى الصياغة التعبيرية، بقدر ما يرجع إلى المضمون الفكري والمرتبط بالعادات التي اندثرت، ولعل هذا الخفاء الناشئ من التعريض والكناية، وبعض صور المجاز مع القرب من المشابه في بعضها أللآخر، من استعارة وتشبيه، قد يصنع عملا فنيا ممتازا إذن فذكر هذه الأمور الخفية التي يزداد الشعر فيها غموضا جائزا ولا عيب فيه علي المشاعر ما داما يشير إلى الأمور الغامضة التي تضمنها والتي يمكن أن تعرف ويعرف بها فضل قارئها"[1].

فابن طبطابا حسب رأي الباحث عبد السلام عبد الحفيظ عبد العال مع الغموض الجمالي، وليس مع الحكايات المغلقة والإشارات البعيدة المنال، فهو يدعو القارئ المثالي إلى التفتيش والتنقيب عن المعنى الخفي الغامض، ولكنه يشترط على صاحب النص ومبدعه أن يشير إليه وما على القارئ إلا متابعة الإشارات والإيماءات محاولا استنطاقها وفك مغاليقها ورموزها للكشف عن هذا المعنى.

ب- وظيفة الشعر وكفاية الملتقي:

تُعد الوظيفة الأساسية والرئيسية للشعر بوصفه فنا من الفنون الإنسانية الأخرى، مثل الموسيقى وضروب النثر الفني والرسم ، توصيل اللذة، لأن اللذة كما يقول رولان بإرث: "تشكل قوة هائلة وطاقة متجددة في العمل الفني"[2]، لذا فإن اللذة هي مهمة الشعر وغايته الأساسية إذ تمنحه خصوصيته كعمل فني جمالي حيث يتوجه الشاعر بعمله هذا إلى المتلقي القارئ أو المستمع، فينفعل له ويطرب ويتأثر ولعل مقدار هذه اللذة والنشوة وقيمتها الجمالية تتفاوت عند المتلقين بحسب قدراتهم الثقافية والمعرفية حيث يقول رولان بإرث "كلما ازداد حجم الثقافة كلما كبرت

[1]- عبد السلام عبد الحفيظ عبد العال: نقد الشعر بين ابن قتيبة وابن طباطبا، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ط1، 1987 ص393 . 394.

[2]- رولان بارث: لذة النص، ترجمة خير البقاعي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 1998، ص6.

اللذة وتنوعت"[1]. ويضيف في موقع آخر أنّ "نص اللذة هو الذي يقنع، ويفعم، ويمنح الغبطة، هو الذي يأتي من الثقافة ولا ينفصل عنها، وهو الذي يرتبط بممارسة مريحة للقراءة "وما يستنتج من كلام بإرث أنه يعول كثيرا على عنصر الثقافة ويعتبره عنصرا مهما ولا غبار عليه في مثل هذه النصوص، ولتحقيق هذه اللذة يضع ثلاثة شروط هي:

– أن يكون النص من الثقافة نفسها لكل من المبدع والمتلقي، ولا ينفصل عنهما بأي حال من الأحوال.

– أن يربط هذا النص المتداول بنوع من الراحة أثناء عملية القراءة، فلا يرهقه بألفاظ أو مفاهيم تحجب عنه فهم مضمون النص.

– أن لا يميل إلى مخالفة الذائقة الثقافية التي ينتمي إليها كلا من القارئ والمبدع"[2]، من هنا تبدو ملامح المستقبل للشعر واضحة من خلال علامات تظهر على محياه في صور تعبر عن الغضب أو الفرح نتيجة تسرب هذه المعاني والصور إلى مخيلته ومشاعره فيعبر عن تلذذه ونشوته تجاه هذا العمل الفني "فالشعر موجه إلى الإنسان والى روحه ومخيلته ومشاعره من خلال الكلمة والصور والإيقاع"[3]

وبواسطة هذه الطرق والصور والإشارات تتحقق هذه اللذة وعليه "فوظيفة الشعر ومهمته بل وقيمته أيضا تكمن في قدرته على إتاحة مثل هذه اللذة الجمالية للمتلقي، فالشعر يحقق اللذة لقارئه ومتلقيه ويبين في الوقت نفسه القيمة الشاملة لها"[4].

ويستخلص من القول السابق أنّ اللذة هي جوهر النص الأدبي ورسالته، وهي التي تفتح النص وتقدمه للقارئ والمتلقي، أو كما عبر عن ذلك رولان بإرث" الحقيقة الوحيدة التي تضمن حقيقة النص الأدبي"[5]، كما التفت ابن طباطبا إلى ما يتسم به الشعر من قوة التأثير حتى كأنه

---

[1]– رولان بارث: لذة النص، ص53.

[2]– ينظر، نفسه: ص25.

[3]– المعطي عبد الجبار: مواقف في النقد والأدب، دار الرشيد للنشر، بغداد، ط1، 1980 ص160.

[4]– أوغان عمو: مدخل لدراسة النص السلطة، إفريقيا الشرقية، ط1، الدار البيضاء، 1991، ص109-110.

[5]– رولان بارث: لذة النص، ص54.

السحر أو أشد وقد عبر عن ذلك أحسن تعبير حين قال "فإذا ورد عليك الشعر اللطيف المعنى، الحلو اللفظ، التام البيان، المعتدل الوزن، مازج الروح ولاءم الفهم وكأنه أنفذ من نفث السحر وأخف دبيبا من الرقى وأشد إطرابا من الغناء فسل السخائم، وحلل العقد وسخا الشحيح وشجع الجبان وكأنه كالخمر في لطف دبيبه وهزة إثارته"[1].

كما ينبه على أن تحقيق الإمتاع لا يكفي وحده كي يتحقق المراد من الشعر بل لابد من أن يتوافر إلى جانب الإمتاع صواب المعنى وعلى ذلك يكون حال الشعر كمثل "الغناء المطرب الذي يتضاعف له طرب مستمعه المتفهم لمعناه ولفظه من طيب ألحانه"[2].

يشرح ابن طباطبا في نصه هذا تصوره لكيفية تلقي الشعر المبنية على ضرورة فهمه إذ لا يتفاعل الإنسان ويتأثر بشيء لا يفهمه، كما يدرك أن اللذة الناتجة عن سماع الشعر ليست لذة عابرة كلذة الجسد إنما هي لذة باقية فالشعر كالحكمة "غذاء الروح"[3]، وهو يقارن بين ما يحدثه الاستمتاع بالملاذ الحسية وما يحدثه الشعر عند وروده على الفهم وأثره على النفس وهو التلذذ والإمتاع. وذهب محمد زغلول سلام إلى أن فهم ابن طباطبا لتأثير الشعر في النفس يقرب من فهم أرسطو لدور المأساة في النفس "إذ يرى إنها تطهر النفس عن طريق تخليصها من الأحاسيس والانفعالات الضارة"[4]، فالتطهير الذي ارتآه أرسطو للمأساة قريب من سل السخائم الذي ارتضاه ابن طبا طبا، ووقوفه عند تأثير الشعر في السامع، ووجوب أن يوجه الشاعر عمله إليه على نحو يستطيع أن يكون مؤثرا فيه، بل رأى أن من الواجب على "صانع الشعر أن يصنعه صنعة متقنة لطيفة مقبولة حسنة مجتلبة لمحبة السامع له، والناظر إليه بعقله مستدعية لعشق المتأمل في محاسنه"[5].

---

[1]- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص15.

[2]- نفسه: ص21.

[3]- إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الشروق، ط1، 1993، ص141.

[4]- محمود زغلول سلام: تاريخ النقد الأدبي، دار المعارف، ط1، القاهرة، ص149.

[5]- شريف راغب علاونة: قضايا النقد الأدبي والبلاغة في كتاب عيار الشعر في ضوء النقد الحديث، دار المناهج للنشر والتوزيع، 2003، عمان، الأردن، ص113.

و لم يقف عند حدود أثر الشعر في النفس، وإنما تجاوز ذلك بجعل شعور النفس وإحساسها حكما يلجأ إليه ويعول عليه في بيان قوة الأثر الأدبي، فالمعنى الذي لا يؤثر في نفس القارئ ولا يستطيع إثارتها يصفه ابن طباطبا بالمعنى البارد وقد مثل له بقصيدة الأعشى التي مطلعها:

"بانت سعاد وأمس حبلها انقطعا واحتلت الغمر فالجدين فالفزعا"

وعقّب على القصيدة بقوله: "والقصيدة ستة وسبعون بيتا التكلف ظاهر فيها إلا في ستة أبيات"[1].

التي لا تكتمل إلا به، ولا يمكن أن يحقق وجوده إلا بها"[2].

2.2- الآليات المقامية Mécanismes constructifs:

أ-لكل مقام مقال:

إن فلسفة التلقي عند العرب قريبة جدا من القاعدة البلاغية اليونانية القائلة "بمطابقة الكلام لمقتضى الحال"، وهي القاعدة التي استوحى منها أرسطو نظريته في العلاقات المسرحية "فكرة التطهير"، حيث جعل من النص المسرحي نصا ملتزما يخدم الجمهور فكريا وثقافيا بما يثيره من عواطف وإحساسات لدى الإنسان، والتي يكون من نتائجها الرحمة والخوف[3]، ويبدو أن النقاد والبلاغيين العرب قد ساروا في نفس الاتجاه الذي رسمه أرسطو، فقد ربطوا مثلا منزلة المتخاطبين ومكانتهم الاجتماعية، وقد أشار إلى ذلك الجاحظ في قوله: "لا تكلم سيد الأمة بكلام الأمة، ولا الملوك بكلام السوقة، ويكون في قوله فضل التصرف في كل طبقة ... ومدار الأمر على إفهام كل قوم بمقدار طاقتهم"[4]، وقد نحا نحوه الناقد ابن طباطبا عندما ربط مستوى المتلقين وحالاتهم الاجتماعية والنفسية بمحتوى النصوص الشعرية قائلا: "ولحسن الشعر، وقبول الفهم إياه علة أخرى، وهي موافقته للحال التي يُعد معناه لها، كالمديح في حالة المفاخرة وحضور من يكبت

[1]- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص76.

[2]- عبد الرحيم وهابي: القراءة العربية لكتاب فن الشعر لأرسطو طاليس، عالم الكتب الحديث، إربد الأردن، ط1، 2011، ص21.

[3]- ينظر، غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار العودة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1986، ص76-77.

[4]- الجاحظ: البيان والتبيين، ج1، ص92-93.

بإنشاده من الأعداء، ومن يسرّ به من الأولياء، وكالهجاء في حال مباراة المهجو، والحطّ منه، وتذكر مناقب المفقود عند تأبينه، والتعزية عنه، وكالاعتذار والتنصل من الذنب عند سلّ سخيمة المجني عليه، المعتذر إليه وكالتحريض على القتال عند التقاء الأقران، وطلب المبالغة، وكالغزل والنسيب عند شكوى العاشق، واهتياج شوقه وحنينه إلى من يهواه"[1].

لقد تعرض ابن طباطبا في هذه الفقرة، إلى معظم الإغراض الشعرية والمقامات التي تليق بها، فالمفاخرة تستدعي المدح والحط من قيمة المتلقي تتطلب الهجاء، والرثاء يكون عند فقدان الأعزاء والأحبة، والاعتذار يكون عند الاعتراف بالذنب والخطيئة، والغزل والنسيب يكون عند الاشتياق للمحبوب، فمراعاة الحالة الاجتماعية والنفسية للمتلقي من لدن الشاعر الحاذق، من الموضوعات التي شغلت النقاد قديما وحديثا، ومن بينهم ابن طباطبا الذي تكلم عن لزوم موافقة الكلام لمقتضى الحال، فموافقة المقام تؤدي إلى اكتمال الصورة الجمالية للشاعر، وتقبل الفهم له، ولعل الربط بين النص الشعري والمقام من أهم الأمور التي نبه إليها ابن طباطبا[2]، ثمّ واصل ابن طباطبا حديثه عن هذه القضية (المقام والحال)، وطلب من الشاعر المحدث أن "يحضر لبه عند كل مخاطبة ووصف، فيخاطب الملوك بما يستحقونه من جليل المخاطبات، ويتوقى حطها عن مراتبها، وأن لا يخلطها بالعامة، كما يتوقى العامة من درجة الملوك، ويعد لكل معلم ما يليق به، ولكل طبقة ما يشاكلها حتى تكون الاستفادة من قوله في وصف الكلام مواصفة، أكثر من الاستفادة من قوله في نسجه وإبداع نظمه"[3]، وكأنّ ابن طباطبا في هذا القول يراعي مقام المتلقين ويفضله على حساب المضمون نظرا للآثار السلبية الناتجة عن ردود أفعالهم، نتيجة عدم مطابقة هذه الأشعار لأحوالهم، إدراكا منه لقيمة السياق ومراعاة للمقام الاجتماعي لمثل هذه الظروف.

ب- الاعتدال

[1]- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص22.

[2]- ينظر، عبد الجليل هنوش: ابن طباطبا والتصور التداولي للشعر، ص28.

[3]- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص44.

إنّ الشعر الذي يحمل هذه المواصفات، ويكون موافقا لهذه الحالات التي نصّ عليها ابن طباطبا، يحقق تأثيره في المتلقي، خصوصا إذا كان يتميز بالاعتدال؛ لأن "علّة كل حسن مقبول الاعتدال، كما أن علة كل قبيح منفي الاضطراب، والنفس تسكن كل ما وافق هواها، وتقلق مما يخالفها، ولها أحوال تتصرف بها، فإذا ورد عليها في حالة من حالاتها ما يوافقها اهتزت له وحدثت لها أريحية وطرب، وإذا ورد عليها ما يخالفها قلقت واستوحشت"[1]، وبذلك فابن طباطبا قد عدّ الاعتدال مصدرا للذة؛ وهو يعني بذلك توافق النص مع الحالة النفسية للقارئ ومدركاته الحسية ومن ثمّ العقلية، فالاعتدال أمر قائم في الحالتين معا من حيث تكامل عناصر النص وهي نظمه وصحة معناه وعذوبة ألفاظه وجمالها، خصوصا إذا توافقت مع فهم المتلقي، فحتما سيؤدي هذا الاعتدال إلى اللذة المنشودة[2].

يبدو إنّ الاعتدال الذي كثر الكلام عنه في عيار الشعر وبإلحاح شديد لا لشيء، إلا لقيمته عند الرجل، إذا اعتبره معيارا جماليا يميز به جيد الشعر من رديئه، إضافة إلى عناصر أخرى والتي لا تقل أهمية عن الاعتدال، كصحة الوزن وصحة المعنى وعذوبة اللفظ، فإذا تمّ له ذلك قبله الفهم، ويكون مقدار تأثير هذا الشعر، بمقدار تكامل هذه الأجزاء "كاعتدال الوزن وصواب المعنى، وحسن الألفاظ، وكان إنكار الفهم إياه على قدر نقصان أجزائه"[3]، وتكلم بعد ذلك على معيار آخر ولا يقل أهمية عن الأول، وهو الصدق في التشبيهات، داعيا من وراء ذلك الشعراء إلى الالتزام به وببعض القواعد الفنية الأخرى، حتى يصل تأثير الشعر إلى قلوب المتلقين "ويقف على مراتب القول، والوصف في فن بعد فن، ويتعمد الصدق والوفق في التشبيهات وحكاياته، ويحضر لبه عند كل مخاطبة ووصف... ويعد لكل معنى ما يليق به، ولكل طبقة ما يشاكلها"[4].

---

[1]- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص21.

[2]- ينظر، محمد سلامة: اللذة والمتعة في التراث النقدي العربي، ص124-125.

[3]- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص28.

[4]- نفسه: ص28.

3.2- الآليات الموضوعية Mécanismes thématiques :

أ- مفهوم الموضوعية

تعني الموضوعية "كل مذهب يقرر أن الذهن يستطيع أن يصل إلى إدراك حقيقة واقعية قائمة بذاتها، مستقلة عن النفس المدركة[1]، واعتبارا لهذا الطرح فقد انتقد ياوس h.r.jauss الموضوعية التي دعا إليها ويليك wellek، حينما جعل مهمة الباحث الأدبي شبيهة بمهمة العالم القائمة على عزل الظاهرة المدروسة عن أحكامنا الخاصة[2]، فالموضوعية التي دعا إليها ويليك wellek تظل شبه مستحيلة نظرا لاختلاف وضعية النص أثناء إنتاجه، ووضعية المتلقي زمن تلقيه لهذا النص، وعلى هذا الاختلاف يقول ياوس h.r.jauss أنّ: "مشكلة موضوعية التفسير والتذوق لدى القارئ المتفرد، أو لدى مختلف أنواع القراء، لا يمكن أن توضع بشكل مناسب إلا حينما نعيد بناء أفق انتظار التجربة الجمالية"[3]، لكن إعادة هذه التجربة الجمالية بنوع من الموضوعية تبدو بعيدة المنال، نظرا لتدخل التجربة الذاتية للمتلقي، ف "السؤال الذي يعاد بناؤه لا يمكن وضعه في أفقه الأصلي، لأنّ هذا الأخير ينصهر في أفقنا الحاضر"[4].

وعلى ضوء هذه الآراء، نتساءل عن مدى تحقق هذه الموضوعية في عيار الشعر لأبن طباطبا، خصوصا وأن الناقد قد اعتمد اعتمادا كبيرا وهو يصدر أحكامه على النصوص الشعرية إلى العقل والحواس قائلا: "وجماع هذه الأدوات كمال العقل الذي تعرف به الأضداد"[5]، وأضاف في موضع آخر "وعيار الشعر أن يورد على الفهم الثاقب، فما قبله واصطفاه فهو واف وما مجّه ونفاه فهو ناقص"[6]، فالشعر عند ابن طباطبا يتم تمييزه بواسطة الفهم الثاقب – وهو المتلقي الخبير العالم العارف – بأسرار الشعر وخفاياه، والعملية النقدية عنده" تقوم على أساس علاقة معرفية بين الناقد وبين الشاعر الناشئ، فالأول متمكن عارف، يبث معرفته لناشئ ناقص، فالناقد كامل وقدير

---

[1]- جميل صليبا: المعجم الفلسفي، ج2، ص449.

2- Pour une esthétique de la reception. P 66

3- ibid, p65.

4- ibid, p66.

[5]- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص25

[6]- نفسه: ص15.

مارس مسائل الشعر وأدرك أسراره وخفاياه، والشاعر الناشئ رغم نقصه فهو متمسك بحب المعرفة، يطلبها من الناقد فلا يرى هذا بُدا من إنجاده والأخذ بيده، فالنقد عنده ينحو نحو المنهج التعليمي التوجيهي أكثر منه إلى المنهج الوصفي والتحليلي كما هو الشأن عند النقاد الآخرين[1].

لقد استخدم ابن طباطبا مجموعة من المعايير النقدية، العقلية، البعيدة عن الانطباعية التي يميز من خلالها الإشعار الجيدة من عدمها، كالفهم الثاقب والاعتدال والموضوعية في اختيار الإشعار، واحتكم في ذلك على العقل الذي تتميز به الأشياء والغرض من وراء ذلك كله تدريب الشعراء صنعة الشعر حتى يقوى ساعهدم ويشتد عضدهم.

ب – الموضوعية في اختيار الشواهد الشعرية بين القدامى والمحدثين:

يعدّ النقد عند ابن طباطبا عملية عسرة مضنية متعبة، وليس أمرا هينا كما يظن الكثير من النقاد، لذلك بات من الضروري أن يمتلك ناقد الشعر حسا ذوقيا وتكوينا عقليا يؤهلانه إلى تحمل مسؤولية مزدوجة، هي النظر في النصوص وتمييز الحسن من السيئ من جهة، وتعليم الناشئة ما يجب أن يتعلموه من جهة ثانية، لكن الشيء الملفت للانتباه في نظرية ابن طباطبا هو تجاوزها مستوى الفصل والحكم، إلى مستوى التعليم والتلقين، بل إن هم ابن طباطبا الكبير قد وظفه في سبيل تعليم الشعراء الناشئين وتوجيههم الوجهة الصحيحة، بكل تفوق واقتدار من طرف الناقد، وعلى هذا فالنقد عنده هو ممارسة تربوية موجهة ممن اشتد ساعده وثبتت خطاه، إلى من لا يزال غظا يتحسس طريقه بخطى متعثرة.[2]

لقد أورد ابن طباطبا في عيار الشعر الكثير من نصوص الشعر العربي، مادة لاستشهاده حيث "بلغ ما مثل به من أبيات شعرية سبعمائة وسبعين بيتا،... وهي تشكل ما يزيد على ثلثي مادة الكتاب"[3]، وقد استشهد بشعراء من العصر الجاهلي وشعراء من العصر الإسلامي، كما

[1]– ينظر، توفيق حمدي: النظريات النقدية في عيار الشعر لابن طباطبا العلوي، ص264.

[2]– نفسه: 165.

[3]– شريف راغب علاونة: قضايا النقد الأدبي والبلاغة في كتاب عيار الشعر في ضوء النقد الحديث، ص19.

استشهد بعدد من الشواهد والتي لا يستهان بها دون إشارة إلى أسماء قائليها، وقد بلغ عددهم خمسة وأربعون بيتا وكان يقول في كثير من الأحيان .

قال قائلهم: ـــــــــ بيت واحد في الصفحة **39** من عيار الشعر.

قال أحدهم: ـــــــــ بيت واحد في الصفحة **43** من عيار الشعر.

قال شاعرهم: ـــــــــ بيت واحد في الصفحة **39** من عيار الشعر.

قال رجل من عذرة ـــــــــــ الصفحة **38**. من عيار الشعر.

قال بعض من أدرك الإسلام ـــــــــــ الصفحة **39** من عيار الشعر.

قالت امرأة من بني بكر بن كلاب ـــــــــ الصفحة **40** من عيار الشعر.

قيل في هذا المعنى ـــــــــــ الصفحة **37** من عيار الشعر.

قال القائل = سبعة عشر بيتا الصفحات **39، 40، 73، 91، 128، 132**

قال آخر = ثمانية عشر بيتا ـــــ الصفحات **27، 30، 31، 33، 34، 35، 36، 39، 52، 90، 91، 92، 95، 105، 124**

إن هذا التوزيع الخاص من الناقد يخدم من دون شك نظريته المبنية على الموضوعية فيما يخص رواية الشعر، حيث بنى حكمه على القيمة الجمالية الفنية الموجودة في النص الشعري، دون اعطاء أدنى اعتبار لقائل هذه الأبيات ولا الزمن الذي قيلت فيه، فنظرته الناقد كانت متجهة إلى الشكل الشعري ومضمونه والى الشعرية الموجودة فيه، دون اعتبارات أخرى ، وهذا ما يجعلنا نحكم على ابن طباطبا بالناقد الشكلي البنيوي الذي سبق عصره بما ضمن مصنفه من أحكام موضوعية علمية.

أنّ المنهج الذي سلكه ابن طباطبا منهج علمي تعليمي، اعتمد فيه اعتمادا كليا على جودة المادة الشعرية، متخذا منها معيارا فنيا لا زمنيا، دون تأثر بالمعارك الأدبية والنقدية التي كانت سائدة في عصره، بين أنصار القديم وأنصار الحديث، فابن طباطبا اعتمد كليا على بنية النص الداخلية دون إعطاء أدنى اهتمام للظروف والملابسات الخارجية لقول الشعر، وقد ضرب لنا أمثلة على ذلك قائلا: "فمثلا النابغة الذبياني الوارد ذكره في الطبقة الأولى من كتب الطبقات، أخطأ في

موضعين من ثلاثة عشر موضعا، وأخطأ أبو العتاهية من المحدثين، كما أخطأ الأعشى كثيرا، بل أن امرئ القيس أخطأ في خمسة مواضع من جملة عشرين موضع، في حين لم يخطأ عبدا لملك بن عبدا لرحيم الذي كان قد يكون نكرة، و لم يخطأ علي بن حبله الذي لا يكاد يعرف له شعرا[1].

ج- تحكيم العقل:

لقد اعتمد ابن طباطبا وهو يصدر أحكامه على هذه الأشعار على أسس وآليات فنية، وأخرى ثقافية، إضافة إلى الآليات العقلية الموضوعية، التي كانت لها حصة الأسد، وبذلك نستطيع القول أن المنهج الذي سلكه ابن طباطبا في ذلك العصر هو المنهج العقلي المبني على الأدلة والبراهين العقلية،تجعل من نظرة الرجل يتجاوز بها نقاد عصره ، حيث لو وجد من يحسن التعامل مع هذا الثراء الفكري العميق لاستطاع هذا الناقد الفذ أن يؤسس نظرية نقدية بنائية بامتياز، وبذلك نستطيع أن نظم صوتنا إلى صوت النقاد الذين عدوا ابن طباطبا من المؤسسين لعلم الجمال العربي بما وضعه من معايير وآليات في هذا المجال سبق بها عصره ؛ لأن نظرته إلى النقد تختلف عن نظرة النقاد الآخرين الذين عدوا الشعر وليد الطبع والموهبة فحسب، عكس ما جاء به ابن طباطبا الذي اعتبر نظم الشعر عملية عقلية، لأن الشاعر يفكر بعقله عند نظمه لأي قصيدة ؛لأن" التأثير الواقع من الشعر على الناس تأثير عقلي، مادام هذا الشعر ينطلق من الفكر أو العقل، وأنّه يخاطب العقل، فكان هذا الشعر نتاج الإرادة المطلقة أو الوعي المطلق في نظر ابن طباطبا"[2]، ومن هذا المنطلق نقول أن ابن طباطبا قد اعتمد اعتمادا كبيرا على العقل الناقد، معتبرا إياه الركيزة الأساسية في قبول الشعر أو رفضه ،ورغم ذلك فابن طباطبا قد نسي أمرا مهما في قول الشعر والذي لا يقل أهمية عن العقل وهو عنصر التخييل.

إنّ تحكيم العقل يعني "جماع أدلة الشعر التي تتميز به الأضداد، ولزوم العدل، وإيثار الحسن واجتناب القبح، ووضع الأشياء في مواضعها"[3]، فالاعتدال مطلب جمالي ذوقي اعتمده ابن طباطبا

[1]- ينظر، توفيق حمدي: النظريات النقدية في عيار الشعر، ص253.

[2]- عطية نايف عبد الله الغول: ابن طباطبا وكتابه عيار الشعر، ص187.

[3]- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص10، 11.

لتقريب الشعر من المتعلمين ؛ لأن الشعر في نظره يخاطب الفهم الثاقب الذي لا يقبل إلا المعتدل الصواب من الشعر"وعلة كل حسن مقبول الاعتدال كما أن علة كل قبيح منفي الاضطراب"[1]، فالاعتدال يؤدي إلى الفهم الذي يقبله الذوق، ويتفاعل معه، وينفر من الشعر القبيح ويتجنبه، وهذه كلها آليات موضوعية اعتمدها ابن طباطبا بذوقه الفني الرفيع المثقف في حكمه على حسن الأشعار أو رداءتها، وقد برر ذلك ببعض البراهين العقلية ليقنع الناس بما ذهب إليه، حين اعتبر أن وقوع الشعر يكون في البداية على الحواس"فكل حاسة من حواس البدن إنما تتقبل ما يتصل بها مما طبعت عليه إذا كان وروده عليها ورودا لطيفا باعتدال لا جور فيه، وبموافقة لا مضادة معها، فالعين تألف المرأى الحسن وتتقذى بالمرأى القبيح الكريه، والأنف يقبل الشم الطيب ويتأذى بالمنتن الخبيث... والفهم يأنس من الكلام بالعدل الصواب الحق الجائر المعروف المألوف ويتشوف إليه، ويتجلى له ويستوحش من الكلام الجائر، والخطأ الباطل والمحال المجهول المنكر، وينفر منه ويصدأ له".[2]

إن الحواس في نظر ابن طباطبا تتفاعل مع الجميل وتستجيب له وتنفر من القبيح ولا تتقبله، فالنص الشعر عند الناقد يجب أن يخضع إلى معايير جمالية موضوعية كالاعتدال والفهم والقبول"لكن الذوق والقبول عنصران حسيان قد تبرز فيهما العاطفة، أما الاعتدال فهو عنصر عقلي، وابن طباطبا حين يحلل الشعر إلى أدق عناصره الحسية والعقلية، إنما يؤكد أهمية وعيه بالقواعد النظرية للشعر العربي، لكنه يميل إلى الصبغة العقلية في تحليل الشعر لأنه يهدف إلى تعليم ناشئة الشعر قول الشعر، فيرسم لهم الطريق ويوضح لهم السبيل إليه ويدعوهم إلى استخدام هذه الآليات وتطبيقها في أشعارهم للإفادة منها، وهو اتجاه تعليمي يهدف إلى صياغة القوالب الجاهزة التي تؤدي غرضها التعليمي.[3]

---

[1]- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص21.

[2]- نفسه: ص 20.

[3]- ينظر، سهلة صباح محمد حيدر العدوانين: الذوق الفني لدى نقاد القرن 4هـ، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2018، ص63.

لعل هذه النظرة العقلية الخالصة التي تسلح بها ابن طباطبا، ربما كانت نتيجة تأثره بالفكر الاعتزالي الذي شاع في عصره لكننا لا نملك الدليل على أنه كان معتزليا، ورغم ذلك فإننا إذا أمعنا النظر جيدا لوجدنا أن الحجج والبراهين التي دافع بها ابن طباطبا على أفكاره النقدية المبثوثة في عياره، لدليل واضح وحجة دامغة تجعلنا نقترب من وجهة نظره ونحكم حكما قاطعا على أن عقلانية ابن طباطبا الخالصة تصله وصلا وثيقا بالمعتزلة.[1]

د- تدريب الشعراء وإبراز العيوب:

من الآليات النقدية في عيار الشعر ما سجله ابن طباطبا من عيوب ومآخذ على الشعراء، تتعلق بالنحو واللغة وبأشياء أخرى، وهدفه من ذلك كله تعليم الناشئة من الشعراء قول الشعر حتى لا يقعوا في بعض المزالق والهنات، التي وقع فيها غيرهم من الشعراء، ويضرب لنا مثالا عن امرئ القيس (من المتقارب) في عدم إلمامه بصفات الجيد من الخيل والأصيل منها

وأركب في الـــروع* خيفانـــة* كسا وجههـــا ســـعف منتشـــر

لقد عاب ابن طباطبا هذا البيت، لأن الشاعر شبه ناصية الفرس بسعف النخيل لطولها وإذا غطى الشعر العين لم يكن الفرس كريما[2]

وكقول طرفة ابن العبد (من الطويل):

كأن جناحي مضرحي* تكنفـــا* حفافيه شكا في العسيب بمسرد*

وعقب ابن طباطبا على هذا البيت بقوله: إنما توصف النخائب بدقة شعر الذنب وخفته وجعله هذا كثيفا طويلا عريضا[3]

---

[1]- ينظر، إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي، ص19.

*- الروع: القرع.

*- الخيفانة: الفرس السريعة.

[2]- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص102.

*- المضرحي: النسر الأحمر الذي يضرب إلى بياض

*- تكنفا: أحاط بالذئب بيمينه وشماله

*- العسيب بمسرد: النخلة التي أضر بها العطش

[3]- ينظر، ابن طباطبا: عيار الشعر، ص101.

وكقول الحطيئة من (الطويل):

قروا* جارك العيمان* لما جفوته وقلص عن برد الشراب* مشافره[1]

وهي أخطاء متعلقة بالمعارف العامة وتدخل ضمن ثقافة الشاعر والذوق الاجتماعي العام.

وقول المتلمس (من المتقارب):

من القاصرات سجوف الحجال* لم تر شمسا ولا زمهريرا[2]

تعليق: أراد بهذا البيت أن سجوف الحجال لم تر شمسا ولا قمرا، ولم يصبها حر ولا برد لبقائها قابعات في البيوت.

وقول النابغة (من الرمل):

لو يقوم الفيل أو فيّاله* زلّ عن مثل مقام وزحل*[3]

علق ابن طباطبا عن هذا البيت قائلا: "وليس للفيّال مثل أيدي الفيل فيذكره"[4].

ويقول عن بيت كثّير (من الطويل) :

فقلت لها ياعزُّ كُلَّ مصيبة إذا وطنت يوما لها النفس ذُلَّت

ثم يأتي ابن طباطبا بقول العلماء تعليقا على هذا البيت فيقول: "قالت العلماء لو أن كثيرا قال هذا البيت في وصف الحرب لكان أشعر الناس[5]

---

* – قروا: سقوا

* – العيمان: المشتهي اللبن

* – قلص عن برد الشراب: كره الماء من شهوة اللبن

[1] – نفسه: ص106.

* – سجوف الحجال: أي الفتيات المنعمات القابعات في البيوت

[2] – نفسه: ص107.

* – الفيال: من يصرف الفيل ويوجهه

* – زحل عن مقامه: زل عن مكانه

[3] – نفسه: ص102.

[4] – نفسه: ص 102.

[5] – ابن طباطبا: عيار الشعر، ص88، وهذا البيت أوردة المرزباني في الموشح ونسبه إلى الخليفة الأموي عبد الملك ابن مروان، الموشح، ص133.

كما قال على بيت الأعشى (من البسيط):

قالت هريرة لما جئـــت زائرهـــا ويلي عليك وويلي منك يا رجل

فويلي الأولى تهديد، وويلي الثانية استكانة، ثم يعلم بعد ذلك أن المستحسن في هذه الأبيات حقائق معانيها لأصحابها الواصفين لها، دون صنعة الشعر وأحكامه"[1].

كما نبّه الشعراء وحذّرهم من الغلو في التشبيه، ونبههم إلى مواطن الخلل في الصورة، فهذا مثلا خفّاف بن ندبة من الكامل، يصف ناقته قائلا (من الكامل):

أبقى لها التعـــداء مـــن عتـــدائها ومتونهـــا كخيوطـــه الكتـــان

ويعلق على هذا البيت قائلا:

والعتدات القوائم: أراد أن قوائمها دقت حتى عادت كأنها الخيوط، وأراد ضلوعها فقال متونها[2]

ومن الشواهد التي نبه على الخلل فيها، فيما يتعلق بكراهة الألفاظ في قول أبي العيال الهذلي من (المجزوء الوافر): *

ذكـــرت أخـــي فعـــاودني صـــداع الـــرأس والوصـــب

علّق ابن طباطبا على هذا البيت قائلا:

فذكر الرأس مع الصداع فضل كما أن الصداع لا يكون إلا في الرأس[3]

كما نبه ابن طباطبا الشعراء عن الأخطاء الواقعة من حيث المعاني، مسجلا عددا من مآخذ النقاد وعلماء اللغة والنحو على الشعراء كقول النابغة الجعدي (من الرمل) *:

---

[1]- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص87.

[2]- ينظر، نفسه: ص93.

*- أبو العيال الهذلي: (ت**41**هـ) بن أبي عنترة بن خفاجة بن سعد بن هذيل، وقيل بن أبي عنترة، شاعر فصيح مقدم من شعراء هذيل وهو مخضرم، أسلم في من أسلم من هذيل وعمر إلى خلافة معاوية وله شعر مطبوع في ديوان الهذليين.

[3]- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص46.

*- النابغة الجعدي: شاعر فارسي أدرك الإسلام فأسلم، أنظر: ترجمة مفصلة في الأغاني للأصفهاني، ج5، ص283.

وشمـــول* قهـــوة بكارتهـــا في التباشير من الصـــبح* الأول

يريد: في التباشير الأول من الصبح[1]

إن ابن طباطبا قد عرض في عياره مجموعة هائلة من الأشعار، رغم صغر حجم المدونة، فقد اشتمل على ما يقارب أو يزيد عن ثمان مائة شاهد شعري لأكثر من مائة وعشرين شاعرا وهذا ما يبرز نقد ابن طباطبا التطبيقي الذي يأخذ الصبغة التعليمية، مع إلحاحه الشديد على إبراز العيوب والمزالق وذكر الإجادة أو الإخفاق في كل المواطن"فهو لم يسرف إسراف غيره في التقييم والتبويب، ثم إنه لم يكن يأتي بتعريفات وتحديدات، بل كان يأخذ بضرب الأمثلة دون ما تعليق، وهو ينم عن نقد نظري وإذا علق على بعضها جاء تعليقه في جمل قصيرة مركزة، لذلك كان الجانب النظري في نقده ثانويا جدا إذا ما قيست مادته النظرية بمادة الجانب التطبيقي"[2].

إن هذا الحشد الكبير للأشعار ومن مختلف العصور لغاية في نفس ابن طباطبا وهي ؛ ترسيخ القاعدة البلاغية النقدية (ليس الاقتداء بالمسيء ولكن الاقتداء بالمحسن) في نفوس الناشئة من الشعراء، وهو منهج اعتمده ابن طباطبا من أول كتابه يريد من ورائه تربية الذائقة وتقويم الألسنة وتعليم الناشئة قول الشعر، وقد برر هذا الاتجاه ابن رشيق في عمدته: "كل ما أكثرت من الشواهد في باب فإنما أريد بذلك تأنيس المتعلم وتحبيره على الأشياء الذائعة ولأريه كيف تصرّف الناس في ذلك الفن وقلّبوا تلك المعاني والألفاظ"[3]، ولعل ابن طباطبا بذكره لهذه الشواهد والإكثار منها ليؤكد فكرته وقاعدته ويرتقي بذوق هؤلاء الشعراء، لأن "تذوق اللغة والقدرة على تلقي خوافي أسرار الشعر والأدب، لا بد أن يكون في مستوى القدرة على اصطناعها والإبانة عن المعاني، لأن من يحسن اختيار ألفاظه وتراكيبه وصوره لا بد له من ذوق يعينه عل ذلك، ومن هنا كان أعرف

---

* – شمول: الخمرة.

* – تباشير الصبح: أوله.

[1] – ابن طباطبا: عيار الشعر، ص47.

[2] – راغب علاونة: قضايا النقد الأدبي والبلاغة في كتاب عيار الشعر، ص123.

[3] – ابن رشيق المسيلي: العمدة في محاسن الشعر، ص129.

الناس بطبقات الكلام أقدرهم على صوغه، أو من دفع في مضايقه" [1] لأن الشعر حسب رأي ابن طباطبا مهارة وقدرة تهدف إلى إحداث فعل القبول من قبل هذا المتلقي الذواق ،المبنية على فهمه الثاقب الذي يميز به الأشعار الجيدة من الرديئة .

ثانيا– مظاهر التلقي بين ابن طباطبا وجمالية التلقي الحديثة.

يقول أيزر (ayzar) المنظر الثاني لجمالية التلقي "أن الشيء الأساسي في قراءة كل عمل أدبي، هو التفاعل بين بنيته ومتلقيه... ومن هنا يمكن أن نستخلص أن للعمل الأدبي قطبين، قد نسميهما القطب الفني والقطب الجمالي، فالأول هو النص المؤلف، والثاني هو التحقق الذي ينجزه القارئ"[2]، فالنص لا قيمة له في ذاته، وإنما تتحقق قيمته بمقدار تأثيره والاستجابة له من طرف هذا المتلقي، وهو ما لمح إليه ابن طباطبا عندما وضع "معادلة الشعر في جانب، والمتلقي في جانب آخر"[3]، جاعلا من وراء ذلك القبول وتلك الاستجابة غاية وهدف كل نص إبداعي يمتلك هذا القارئ ويستحوذ عليه"فواجب على صانع الشعر أن يصنعه صنعة متقنة، لطيفة مقبولة حسنة، مجتلبة لمحبة السامع له، والناظر بعقله إليه، مستدعية لعشق المتأمل في محاسنه"[4].

إن هذا الطرح الذي ارتآه بن طباطبا يقترب كثيرا من وجهة نظر أيزر الذي يقول: "إن على من يدرس عملا أدبيا ألاّ يعنى بالنص الفعلي فحسب، بل عليه أن يعنى أيضا وبدرجة مساوية للأفعال التي تتضمنها الاستجابة لذلك النص"[5]، فتجاوب المتلقي مع هذا النص، يكون بحسب ما يوفره من رغبات وميولات تتطابق مع أفق توقعاته، وتوجهاته النفسية والثقافية والفنية، وحتى الإيديولوجية"فالنفس تسكن إلى كل ما وافق هواها، وتقلق مما يخالفه، ولها أحوال تتصرف بها، فإذا ورد عليها في حالة من حالاتها ما يوافقها اهتزّت له، وحدثت لها أريحية وطرب، وإذا ورد عليها ما يخالفها قلقت واستوحشت"[6]، فالنص الذي يقبله المتلقي ويتجاوب معه، لا بد أن يتوفر

---

[1]– محمد أبو موسى: الإعجاز البلاغي–دراسة تحليلية–، وهبة للنشر والتوزيع، القاهرة، ط2، 1984، ص16.

[2]– فولفغانغ آيزر: فعل القراءة، ص12.

[3]– محمد المبارك: استقبال النص عند العرب، ص155.

[4]– ابن طباطبا: عيار الشعر، ص126.

[5]– إيزر: فعل القراءة، ص113.

[6]– ابن طباطبا: عيار الشعر، ص21.

على مجموعة من الشروط وقد ذكر منها ابن طباطبا الانسجام بين مكونات النص، وتشاكل ألفاظه مع معانيه، وكذلك حسن استعمال الشاعر لمطالع قصائده، إضافة إلى صدق التشبيه والابتعاد عن المعاني الغامضة، وكلها مجتمعة تدخل في إطار النص المثالي، الذي يمتلك عقول مستمعيه ونفوسهم، ويحقق لهم المتعة التي ينشدونها، وفي هذا يقول ابن طباطبا"إذا ورد عليك الشعر اللطيف المعنى، الحلو اللفظ، التام البيان، المعتدل الوزن، مازج الروح ولاءم الفهم، وكان أنفذ من نفث السحر، وأخفى دبيبا من الرقى، وأشد إطرابا من الغنى، فسل السخائم، وحلل العقد، وسخا الشحيح، وشجّع الجبان، وكان كالخمر في لطف دبيبه وإلهائه، وهزّه وإثارته".[1]

لقد حشد ابن طباطبا كما هائلا من المصطلحات، التي تدل على استجابة المتلقي لهذه النصوص الشعرية، وتقترب كثيرا من المصطلحات التي وظفها المشتغلون في حقل هذه النظرية النقدية (جمالية التلقي)، وقد ذكر ابن طباطبا منها الكثير في عياره، كمصطلح الاستجابة، والجمهور المتلقي، والالتذاذ، والتلقي، والمتلقي، والاستحسان، استفزاز المعاني للقرّاء، الحلاوة، الاستقبال... كما استعمل رواد نظرية التلقي بعض المصطلحات القريبة جدا مما ذكرناه سابقا، كالذّات القارئة، الذّات المستهلكة، الجمهور، السامع، المتلقي، المرسل، المرسل إليه، المخاطب، القارئ، الاستجابة، المسافة الجمالية.

إنّ هذه المصطلحات والمفاهيم والإشارات التي ضمّنها ابن طباطبا (عيار الشعر) "جعلته من النقاد السّابقين لعصره، فمنهج القراءة عنده، هو منهج لذّة النص، وهي فكرة جديدة تقوم على امتلاك النص جماليا، والالتذاذ والاستمتاع به"[2]، فهذا الحس الجمالي والتفكير النقدي من لدن ناقدنا، قد بوّأه مكانا ساميا بين النقاد خصوصا ما تعلق بنظرته الخاصة لتأثير الشعر على متلقيه، وبذلك يحق له أن يكون من السباقين الذين وضعوا أسسا لنظرية التلقي الحديثة "فابن طباطبا يعتبر من الأوائل الذين قالوا بها، وذلك هو الأساس الذي أقام عليه عياره"[3] وهي تنم عن حس نقدي رفيع المستوى صادرة عن شاعر ناقد خبر الشعر ودفع إلى مضايقيه.

---

[1]- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص22.

[2]- مراد حسن فطوم: التلقي في النقد العربي في القرن الرابع هجري، ص53.

[3]- يوسف نور عوض: نظرية النقد الأدبي الجديد، دار الأمين للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1994، ص126.

1- أفق التوقع: lhorizon d'attente

يدرك القارئ لجماليات التلقي عند روبيرت ياوس، أن أفق الانتظار كان حجر الزاوية ومفهوما مركزيا في نظريته، وقوة فاعلة في توضيح النص للمتلقي، نظرا لما يتوفر عليه من نتاج فكري، تتداخل فيه العديد من الاتجاهات الفكرية والفلسفية، فهو مفهوم قدمه ياوس وكان يعني به"الفضاء الذي تتم من خلاله عملية بناء المعنى، ورسم الخطوات المركزية للتحليل، ودور القارئ في إنتاج المعني، عن طريق التأويل الأدبي"[1].

لقد ذهب ياوس أبعد من ذلك، حينما رأى أن كل نوع أدبي يخلق بالضرورة أثرا، وكل أثر يفترض بالضرورة أفق توقع، والذي يتوقف بدوره على حسب خبرات وقدرات المتلقي الذاتية، التي ينطلق منها، وهو يحلل نصه الأدبي، فإذا تطابق أفق توقع المتلقي، مع أفق توقع النص، حدثت أريحية واستجابة، وإذا جاء أفق توقع النص على عكس ذلك، حدثت له ما يسميها ياوس بخيبة التوقع.

إنّ هذا الأفق متوقف على القارئ وعلى ردود أفعاله اتجاه النص الأدبي لحظة ظهوره إلى الوجود، وقد سماه ياوس بالنسق المرجعي الذي بنى عليه مشروعه النقدي، وجعل منه مقياسا"لوصف المعايير والمقاييس التي يستعملها القراء، للحكم على النصوص الأدبية، فيقررون هل هي ملحمة، قصيدة رعوية، ثم هل هو نص شعري أم عادي أو لا أدبي، فأفق الانتظار وحده يخبرنا كيف كان العمل يفهم ويؤول حين ظهر، لكنه لا يؤسس معناه في الأخير، فالتلقي تاريخي من خلال آفاق الانتظار التي يمتلكه كل المتلقين عبر الزمن لعمل أدبي معين"[2]

كما ربط ياوس أفق توقع الأجيال اللاحقة، انطلاقا من سياق التجربة الجمالية للأجيال السابقة، ويرى أنّ: إعادة تشكيل أفق الجمهور الأول، بغية تلقي العمل، والأثر الذي يحدثه كفيلة بتخليص التجربة الأدبية للقارئ من النزعة النفسانية التي تهدده، فقصد بأفق التوقع نسق الإحالات القابل للتحديد الموضوعي الذي ينتج بالنسبة لأي عمل في اللحظة التاريخية التي ظهر فيها، عن

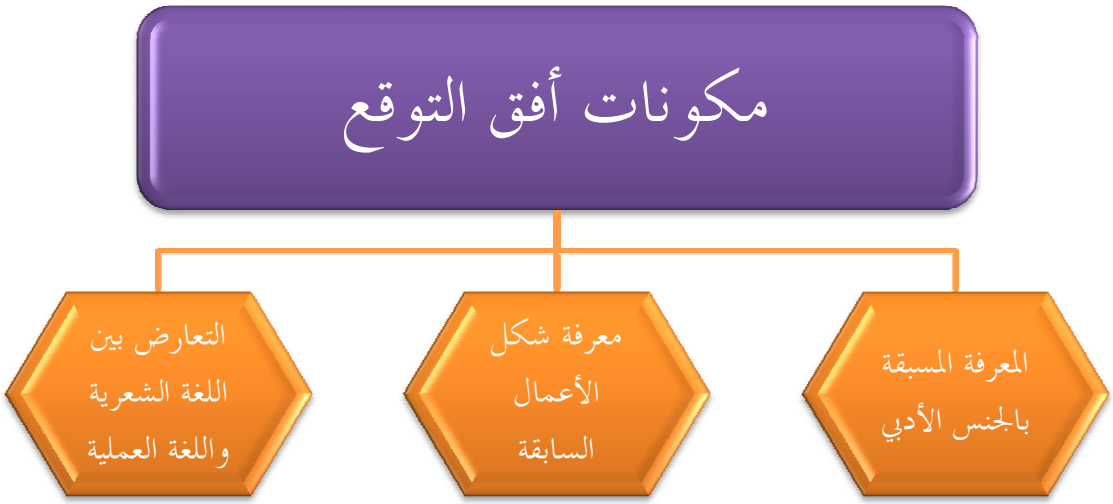
[1]- بشرى موسى صالح: نظرية التلقي، ص45.

[2]- رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، تر، سعيد الغانمي، دار الفارس، عمان، الأردن، ط، 1999، ص168.

ثلاثة عوامل أساسية: تمرس الجمهور السابق بالجنس الأدبي الذي ينتمي إليه هذا العمل، ثم أشكال وموضوعات أعمال ماضية تفترض معرفتها في العمل، وأخيرا التعارض بين اللغة الشعرية واللغة العملية، بين العالم الخيالي والعالم اليومي[1].

ولكي يكون هذا المتلقي على تواصل جيد مع هذه النصوص والأجناس الأدبية، "لا بد أن يكون مزودا ببنية معرفية يستخدمها كشفرة لتحليل النصوص"[2]، ومعرفة أنواعها وأشكالها، وقد تصل العلاقة التي تربط مبدع الشعر بمتلقيه قمتها عندما يصبح هذا المتلقي شريكا في إنتاج النص وقد أشار إلى ذلك ابن طباطبا قائلا: "فإذا كان الشعر على هذا المثال، سبق السّامع إلى قوافيه، قبل أن ينتهي إليه راويه، وقد سبق إلى إتمام مصراع منه، احترازا يوجبه تأسيس الشعر كقول البحتري: فليس الذي حلّلته بمحلّل

يقتضي أن يكون تمامه: وليس الذي حرّمته بحرام"[3]



[1]- هانز روبيرت ياوس: جمالية التلقي، من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، ص44.

[2]- اليمين بن التومي: القراءة وضوابطها المصطلحية، مجلة قراءات، كلية الآداب واللغات، جامعة بسكرة، ع1، 2009، ص34.

[3]- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص132.

ولا نجزم أن ابن طباطبا قد تحدّث عن هذه (المكونات) كما جاء بها ياوس، إلاّ أنّ نظرته النقدية تقترب كثيرا منها ، وبذلك نقول أن فكر ابن طباطبا فكرا سابقا لعصره، وسنقوم بتحليل وإسقاطات ومقارنات بين فكره وتنظيرات رواد نظرية التلقي لنحدد من خلالها نقاط التشابه والاختلاف .

أ- **المعرفة المسبقة بالجنس الأدبي** Connaissances avancées:

تتوقف هذه الركيزة على القارئ، فالقارئ عندما يتوجه إلى النص، لا ينطلق من فراغه، إذ لابد له من تراكم معرفي وثقافي وفني، حتى يتمكن من تحديد نوع الجنس الأدبي الذي هو بصدد تلقيه، فالمتلقي إذا لم يكن لديه ذخيرة معرفية كافية لهذا الجنس الأدبي، فتلقيه لا محالة سيكون ناقصا، ودرجة التجاوب بينه وبين هذا النص تكون كذلك ناقصة، لذلك صار لزاما"على كل قارئ وهو بصدد تلقيه لأي عمل أدبي أن يكون ملما بالجنس الأدبي الذي ينتمي إليه هذا العمل (معرفة القارئ بشعرية النص)، أي أن يكون واعيا بتقاليد كل جنس أدبي، وما استقر له من مواصفات جمالية"[1].

لقد جعل ياوس هذا المصطلح (أفق التوقع)، ركيزة أساسية لنظريته؛ وهو عبارة عن مجموعة التراكمات السابقة، التي تبلورت في ذهن القارئ، ومع مرور الزمن وبفضل معاشرته لتلك النصوص، صار يفرق من خلالها بين كل جنس أدبي، وابن طباطبا قد افتتح مصنفه -عيار الشعر - بهذه الخاصية، مفرقا من خلالها بين الجنس الشعري والجنس النثري قائلا: "فهمت- حاطك الله - ما سألت أن أصفه لك من علم الشعر، والسبب الذي يتوصل به إلى نظمه"[2]، فالشعر في هذا العصر قد تطور كثيرا، وصار علما له ضوابطه وقوانينه، حيث أصبح نوعا أدبيا له خصائص جمالية متفردة، تميزه عن باقي الأجناس الأدبية الأخرى (كالمسرحية، القصة، الخطابة...): "وعلى أي

[1]- مصطفى العمراني: مناهج الدراسات السردية وإشكالية التلقي رواية كنعاني غسان نموذجا، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2011، ص87.

[2]- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص09.

قارئ وهو بصدد تلقيه للعمل الأدبي، أن يكون واعيا بتقاليد كل جنس أدبي، وما استقر له من مواصفات جمالية"[1].

إنّ هذه الثقافة الفنية والأجناسية قد أشار إليها الجاحظ، فأوصى المبدع بتنويعها وأخذها من منابعها الصافية قائلا: "فإن أردت أن تتكلف هذه الصناعة، وتنتسب إلى هذا الأدب، فقرّضت قصيدة، أو حبّرت خطبة، أو ألّفت رسالة، فإيّاك أن تدعوك ثقتك بنفسك، أو يدعوك عجبك بثمرة عقلك إلاّ أن تنتحله وتدّعيه، ولكن أعرضه على العلماء في عرض رسائل أو أشعار أو خطب، فإن رأيت الأسماع تصغي له والعيون تحدق إليه، ورأيت من يطلبه ويستحسنه فانتحله"[2]، لذلك صار لزاما على المبدع وهو يبدع نصه أن يراعي أثناء إبداعه ذوق المتلقي ورغباته وميولاته، ويعي جيدا أهميته وقيمته في تحقيق الهدف الذي يبدع من أجله هذا الفن، لذلك كان المبدع قديما يلجأ إلى عملية التنقيح والتهذيب، ليكون إبداعه الفني له تأثير في المتلقي.

ب- **معرفة شكل الأعمال السابقة:**

إنّ الأشعار العالية الجودة هي التي تعرض "على الفهم الثاقب فما قبله واصطفاه فهو وافن وما مجّه ونفاه فهو ناقص"[3]، فابن طباطبا يشير في هذا القول إلى نوع خاص من القراء، وهو القارئ الخبير العالم، الذي يستطيع أن يميز بين أنواع النصوص المعروضة عليه، كما يستطيع معرفة الجيد منها والرديء، كقول المرزوقي: "وعيار المعنى أن يعرض على العقل الصحيح، والفهم الثّاقب فإذا انعطفت عليه جنّبتا القَبول والاصطفاء، مستأنسا بقرائنه، خرج وافيا وإلاّ انتقص بمقدار شوبه ووحشته"[4].

فالمتلقي يجب أن يكون على ثقافة واسعة حتى يتمكن من سبر أغوار هذه النصوص واستخراج دررها الثمينة، ولا يتمكن من ذلك إلاّ بمعرفته القبلية بالجنس الأدبي الذي ينتمي إليه

---

[1]- مصطفى العمراني: مناهج الدراسات السردية وإشكالية التلقي، رواية كنعاني غسان نموذجا، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2011، ص87.

[2]- الجاحظ: البيان والتبيين، ج1، ص203.

[3]- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص20.

[4]- المرزوقي: شرح ديوان الحماسة، ج1، ص09.

النّص "والبحث في التراث يمدنا بأمثلة متعددة ومتناثرة عن طبيعة آفاق انتظار القرّاء المتعاقبين، على الأعمال الأدبية السّابقة، احتكاما إلى معرفتهم القبلية عن الأشكال والموضوعات التي خبروها، وهذا ما يؤكده ابن طباطبا العلوي"[1]، من خلال دعوة الشاعر وحثّه على كثرة الإطّلاع وحفظ ما أمكنه من أشعار فحول الشّعراء، وذلك"بإدامة النظر في الأشعار، لتلتصق معانيها بفهمه، وترسخ أصولها في قلبه، وتصير مواد لطبعه، ويذوب لسانه بألفاظها، فإذا جاش فكره بالشعر أدّى إليه نتائج ما استفاده، ممّا نظر فيه من تلك الأشعار"[2]، وبذلك فكل نص لا يأتي من فراغ، بل لا بدّ له من مرجعيات فكرية وفلسفية، وأصول معرفية وثقافية ودينية، وكل نص جديد بني على بقايا نصوص قد سبقته، ويعد السياق الثقافي والمعرفي أهم الرّوافد التي تعين المتلقي على التواصل مع هذه النصوص المتعاقبة، وتفسيرها باعتبار أنّ الكثير من المكوّنات الأدبية والثقافية المتنوعة، هي التي كوّنت النّص الماثل من النّص الغائب[3] وبهذا فإنّ فكر ابن طباطبا يقترب كثيرا من مصطلح التّناص في الفكر الحداثي، الذي يقوم من خلال تلك التّعانقات، بين نص أدبي وآخر أو مجموعة نصوص قد عرفها الشّاعر، فالتّناص يعني: "مجموعة العلاقات التي تربط نصّا أدبيّا، بصفة خاصّة بنصّ آخر أو نصوص أخرى في مستوى إبداعه، (من خلال الاقتباس، الانتحال، التّلميح، المعارضة...)، وفي مستوى قراءته وفهمه بفضل الرّبط الذي يقوم به القارئ"[4].

وابن طباطبا قد استعمل مجموعة من المصطلحات تصبّ في نفس الرّافد لمصطلح التّناص، وأولها مصطلح الإدّعاء حسب قوله: "وستعثر في أشعار المولّدين بعجائب قد استفاد وها ممن تقدّمهم، ولطّفوا في تناول أصولها منهم... وتكثّروا بإبداعها فسلمت لهم عند ادّعائها، للطيف

[1]- مصطفى العمراني: مناهج الدراسات السردية وإشكالية التلقي، ص89.

[2]- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص48

[3]- ينظر، ربى عبد الرضا عبد الرزاق التميمي: حركية الشعر الجاهلي من أفق التوقع إلى بنية الاستقطاب- زهير والحطيئة نموذجا-، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2019، ص47

[4]- يحيى بن مخلوف: التّناص -مقاربة معرفية في ماهيته وأنواعه وأنماطه-، حسّان بن ثابت نموذجا، باتنة، الجزائر، 2008، ص11.

سحرهم فيها، وزخرفتهم لمعانيها"[1]، فالمتأخّرون من الشعراء أخذوا معاني السّابقين ولطّفوها بأساليبهم الخاصّة، وزخرفوها بجميل الحلي والصّياغة، من أجل التّأثير في المتلقيّ وجلب انتباهه، لأنّه مطبوع إلى الميل إلى كل ما هو حلو لطيف، وقد مثّل ابن طباطبا لذلك بقول دعبل:

أحبّ الشّيب لّما قيل ضيف كحبّي للضّيوف النّازلينا

الذي أخذه من قول الأحوص (من البسيط):

فبان منّي شـــبابي بعـــد لذّتـــه كأنّما كان طيفا نـــازلا رحـــلا[2]

كما أورد ابن طباطبا مصطلحا آخرا، أثناء حديثه عن سنن العرب في أشعارهم، ويصبّ في معنى التّناص، وهو مصطلح الاحتذاء قائلا: "فتسلك في ذلك مناهجهم، وتحتذي على مثالبهم إن شاء الله"[3].

ج- التّعارض بين اللّغة الشّعريّة واللّغة العاديّة:

إنّ التّعارض بين اللّغة الأدبيّة واللّغة المتّداولة العاديّة، مظهر ثالث من مظاهر الإسهام في تحديد أفق الانتظار، لذلك بات من الضّروري أن يتجاوز القارئ، المعنى الظّاهر إلى المعنى الخفيّ، أو ما يعرف بمعنى المعنى "الذي يحجبه النّص، ومهمّة القارئ أو النّاقد هي كشف المستور من معنى النّص وإزاحة الأستار والحجب عنه"[4]، وهذه المسألة متوقفة على ثقافة المتلقّي واجتهاداته، لأنّ النّص الشعري لا ينقل الواقع كما هو، ولكنّه يتراح عن المعنى المتعارف عليه في اللّغة العاديّة، إلى معنى مشبّع بلغة إبداعية شعرية، وهو بذلك يحتاج إلى فهم ثاقب ليكشف هذا المستور، وكل معنى من هذه المعاني "له وجهان: أحدهما ظاهر يشترك في معرفته ويقلّ التّفاضل في علمه، والآخر غامض يوصل إلى بعضه بالرّواية ويوقف على بعضه الآخر بالدّربة، ويحتاج في كثير إلى دقّة الفطنة، وصفاء القريحة، ولطف الفكر وبعد الغوص، وملاّك ذلك كله وتمامه الجامع له صحّة الطّبع، وإدمان الرّياضة، فإنّهما أمران ما اجتمعا في شخص فقصّر في إيصال صاحبهما عن غايته

[1]- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص46.

[2]- ينظر، ابن طباطبا: عيار الشعر، ص112.

[3]- نفسه: ص112.

[4]- عبد العزيز حمودة: الخروج من التيه -دراسة في سلطة النص-، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط2، 2003، ص115.

ورضي له بدون نهايته"[1]، فالمعنى الظّاهر السطحي يستطيع أن يتمكّن منه كلّ القرّاء، أمّا المعنى الخفي أو ما يعرف بمعنى المعنى، لا يصل إليه إلاّ القارئ الخبير العالم بفنون الشّعر الّذي يمتلك"القدرة الثّقافية والنّفسية التي تكفل له التّواصل مع النّص"[2]، ولذلك أوصى ابن طباطبا الشّعراء الّذين أخذوا معاني غيرهم إلى"إلطاف الحيلة وتدقيق النّظر في تناول المعاني واستعاراتها حتى تخفى على نقّادها والبصراء بها".[3]

2- المسافة الجماليّة La distance esthétique :

ويعني بها ياوس "ذلك البعد القائم بين ظهور الأدب نفسه وأفق انتظاره، ويمكن الحصول على هذه المسافة من استقراء ردود الأفعال على الأثر؛ أي من تلك الأحكام النقدية التي يطلقونها عليه"[4]، وهذه المسافة الجمالية، أو مسافة التّوتّر كما يسمّيها النّاقد كمال أبو ديب، هي انزياح جمالي، حيث تقاس بحسب ردود أفعال الجمهور المتلقي"فكلما كانت هذه المسافة قصيرة، دلّ ذلك على أنّ العمل يستجيب لمقتضيات أفق التّوقّع المشيّد سلفا، ولا يفرض عليه أيّ إرغام نحو تعديل آلياته، أو تغيير شروطه"[5] .

ومن هذا المنطلق يبدوا أنّ النّص الذي أبدعه الشّاعر وتلقاه جمهوره، إمّا أن يوافق ردود أفعالهم وأفق انتظارهم ورغباتهم، وإمّا أن يخيّب ضنّهم من خلال انزياح الكاتب عن الأسلوب الّذي عوّد عليه قرّائه، فالنّص في نهاية الأمر ماهر إلاّ "نظام من العلاقات المتشابكة، تفضي إلى إرباك المسلّمات التلقائيّة في ما بين المقروء والقارئ"[6].

---

[1]- علي بن محمّد عبدا لعزيز الجرجاني: الوساطة بين المتنبّي وخصومه، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمّد البجاوي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ص413.

[2]- محمّد المبارك: استقبال النّص عند العرب، ص153.

[3]- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص44.

[4]- حسين الواد: من قراءة النشأة إلى قراءة التقبّل، مجلّة فصول، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، مج5، ع1، سبتمبر، أكتوبر 1984، ص118.

[5]- محمّد إقبال علوي: مفاهيم هيكلية في نظرية التّلقّي، مجلّة عالم الفكر، المجلس الوطني للثّقافة والفنون والآداب، الكويت، ع3، م37، 2009، ص47 .

[6]- عبدا لله الغذامي: المشاكلة والاختلاف، قراءة في النظرية النقدية، العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994، ص98.

أ- **أفق التّطابق** Horizon correspondant :

وهو عبارة عن "حالة من الارتياح والإشباع النفسي التي تغمر القارئ أثناء تلقّيه لعمل أدبي معيّن، من خلال الاستجابة التي يوفّرها النّص له"[1]، فهذا الارتياح والإشباع النفسي يتحقق من خلال استجابة المتلقي لما يرد عليه من الأشعار التي تتوافق مع ميولا ته وتوجهاته، وقد أشار ابن طباطبا إلى هذه الحالة قائلا: "والنفس تسكن إلى كل ما وافق هواها، وتقلق بما يخالفه ولها أحوال تتصرّف بها، فإذا ورد عليها في حالة من حالاتها ما يوافقها اهتزّت له، وحدثت لها أريحية وطرب، وإذا ورد عليها ما يخالفها قلقت واستوحشت"[2]، وتحقيق هذا السكون مرده إلى الاعتدال الحاصل من تقبل الأشعار الواردة على هذه النفس بعد حالة الاضطراب التي كانت تعاني منها.

لعل توافق أفق انتظار المتلقي، مع أفق انتظار النّص، خصوصا عند إظهار ما كان مخفيا مستورا بعد عناء شديد في نشدانه، سيجعل لا محال المتلقي في قمّة السّعادة والمتعة والانشراح "فيبتهج السّامع لما يرد عليه ممّا قد عرفه طبعه وقبله فهمه، فيثار ما كان دفينا ويبرز ما كان مكنونا فيتكشف للفهم غطائه فيتمكن من وجدانه بعد العناء في نشدانه"[3]، فالتوافق بين هذه الأشعار وبين توجهات وميولات المتلقي، هو ما يحدث في النهاية علاقة الرضا والتطابق، بين أفق انتظار المتلقي وأفق انتظار النّص، وتكون غايتها اللّذة التي تكون مصحوبة بالرضا والاقتناع، وقد تصل في بعض الحالات حتى مشاركة المتلقّي في صنع المعنى، وقد أدرك ابن طباطبا هذه اللّذة فاعتبرها أساس الإدراك، وبها يحكم على النّص أو العمل الأدبي، إمّا بالجودة أو الرّداءة ومن ثمة القَبول أو الرفض، فالإدراك يحدث لذّة عند المتلقي حينما يفهم هذا الشعر ويتذوّقه"لأنّ للأشعار الحسنة على اختلافها مواقع لطيفة عند الفهم لا تحدّ كيفيّتها، كمواقع الطّعوم المركّبة الخفيّة التركيب اللّذيذة المذاق، وكالأراييح الفائحة المختلفة الطّيب والنّسيم، وكالنّقوش الملوّنة التقاسيم والأصباغ، وكالإيقاع

[1]- مصطفى العمراني: مناهج الدراسات السردية وإشكالية التلقي، ص: 94

[2]- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص90.

[3]- نفسه: ص23.

المطرب المختلف التأليف... فهي تلا ئمه إذا وردت عليه؛أعني الأشعار الحسنة للفهم، فيلتذّها ويقبلها"[1].

إنّ الشّعر الجيّد الذي يؤثر في النفس فيحدث فيها لذّة، هو السّبيل الوحيد الذي ينفذ من خلاله النّاقد إلى النّص الشعري، قصد تقويمه والبحث عن أسرار الجمال فيه متّخذا من هذه اللّذة الجمالية، غاية ووظيفة أساسية للشّعر ليبرز من خلالها الإدراك الجمالي الذي يصاحب عملية التذوق عند المتلقي، وقيمة هذا النص تتحدد بمقدار التأثير الذي يحدثه في نفس القارئ.

ب- علاقة التّخييب (خيبة الانتظار) Déception d'attente:

في هذه العلاقة يخيب ظن المتلقي، نتيجة عدم مطابقة أفق توقعاته لأفق توقع النص الجديد "من خلال فعل الصدمة التي يحدثها النص الأدبي في أفق القارئ، إثر انزياح هذا النص عمّا تعوّده أفق القارئ وانتظره"[2]، فتكون النتيجة عكس توقعات المتلقي لأنّ النص جاء بأشياء لم يكن يتوقعها، وبذلك يكون مدعاة لرفضه وعدم تقبله، فتحصل خيبة الانتظار مثلا"من خلال صدمة الحداثة التي يحدثها النص الأدبي في أفق انتظار القارئ"[3]، ففي الشّعر المعاصر نجد أنه خير من يمثّل خيبة الانتظار هذه، تحوّلات شعر نزار قبّاني؛لأنّ القارئ قد بنى أفق انتظاره على ما اعتاد عليه القرّاء من شعر نزار قبل النّكسة (**1967** أو قبلها بقليل)، وهو شعر الغزل والمرأة في كلّ الدّواوين التي أصدرها طيلة هذه المدة، فتولّد لدى القارئ تطابقا واستجابة لكن في المرحلة التّالية أي بعد **1967**، خيّب أفق انتظار قرّائه نتيجة توجّهه إلى الشعر السّياسي، فولّد لدى قرّائه خيبة انتظار، أمّا في عصر ابن طباطبا والذي أصبح يعرف بعصر التجديد، فخير من مثّل خيبة الانتظار هذه، ما أصبح يعرف بالشّعراء المجدّدين، ويأتي في مقدّمتهم أبو نواس وأبو تمّام والمتنبّي، الذين خرجوا على مقومات الشّعر العربي، فاستحدث أبو نواس مثلا ما بات يعرف بالمقدّمة الخمريّة، وتمادى المتنبّي في الإغراق والفلسفة، وقد أشار ابن طباطبا إلى ذلك من خلال تعرّض بعض النّصوص إلى النّقد

[1]- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص21.

2 مصطفى العمراني: مناهج الدراسات الّسردية وإشكاليّة التّلقي، ص94.

3 نفسه: ص93.

نتيجة عدم توافقها مع أفق انتظار المتلقي فينفيها ولا يتقبّلها، وربما تعرّض صاحبها إلى سبّ وشتم وإلحاق الأذى به، كقول جرير بن عطيّة(من الكامل):

هذا ابن عمّي في دمشق خليفـــة لو شئت ساقكم إليّـــا قطينـــا*

فقيل له: يا أبا حزرة لم تصنع شيئا، أعجزت أن تفخر بقومك حتى تعدّيت إلى ذكر الخلفاء؟، وقال له عمر بن عبدا لعزيز: جعلتني شرطيّا لك، أما لو قلت: لو شاء ساقكم إليّا قطينا، لسقتهم إليك عن آخرهم"[1]، فنحن في هذه الأبيات أمام حالة إبداعية جاءت على عكس ما كان يتوقّع المتلقّي، فخيّبت أفق انتظاره، لانّ المتلقّي كان ينتظر مديحا أو شعرا يطرب به فيقبله ويتجاوب معه، وإذا به يأتي عكس ذلك فرفضه تماما، فبدلا أن يقول (لو شاء) أي الممدوح وهو هنا (الخليفة عمر بن عبد العزيز)، قال: لو شئت؛ وكان يعني نفسه، وهذا ما استنكره و لم يتقبّله الخليفة مسبّبا له خيبة انتظار.

ونفس الموقف تعرّض له الخليفة عبد الملك ابن مروان، حيث يروى أنّ ذو الرّمّة دخل عليه وأنشده "ما بال عينك منها الماء ينسكب"[2]، وكان في عين عبدا لملك ريشة، فهي تدمع أبدا فتوهّم أنّه خاطبه أو عرّض به، فقال: وما سؤالك عن هذا يا جاهل ؟ ومقته وأمر بإخراجه، لذلك طلب الناقد ابن رشيق من المبدع أن يكون حذرا وهو يخاطب متلقّيه قائلا: والفطن الحاذق يختار للأوقات ما شاكلها، وينظر في أحوال المخاطبين فيقصد محابّهم، وإن خالفت شهوته، ويتفقّد ما يكرهون سماعه فيتجنّب ذكره[3] .

كما تكلّم ابن طباطبا عن التّكرار المخل في الشّعر، الذي يدفع المتلقّي على الملل، وبالتّالي تخييب أفق انتظاره، فيكون ثقيلا على النّفس من كثرة ما اعتادت عليه فقال: "فإنّ السّمع إذا ما ورد عليه ما قد ملّه من المعاني المكررة والصّفات المشهورة التي قد كثر ورودها عليه، مجّه وثقل عليه، فإذا لطّف الشاعر نشوب ذلك بما يلبسه عليه، فقرّب منه بعيدا أو بعّد منه قريبا، أو جلّل

---

* – قطينا: عبيدا.

[1] – ابن طباطبا: عيار الشعر، ص44.

[2] – ذو الرّمّة: الديوان، تحقيق عبد القدّوس أبو صالح، مؤسسة الإيمان، بيروت، 1982، ج1، ص09.

[3] – ينظر، ابن رشيق: العمدة، ج1، ص395.

لطيفا، أو لطّف جليلا، أصغى إليه ووعّاه واستحسنه السّامع واجتباه... فيكون فيها غرائب مستحسنة وعجائب بديعة مستطرفة"[1].

إنّ ابن طباطبا يستحضر المتلقي دائما من خلال دعوته المتواصلة إلى مراعاة حالاته واستمالته عن طريق التجديد في الصياغة والأسلوب، والإتيان بالمعاني والصّور المبتكرة التي تكسر هذه الرتابة فيقبل عليها ويستحسنها عند استقباله لها، فيجعله أكثر انجذابا واهتماما بالنّص، وفي هذا يتوافق مع ما ذهب إليه ياوس الذي رأى أن الآثار الأدبية الجيّدة هي التي تمني انتظار الجمهور بالخيبة، فالاكثار من هذا النوع تطور المتلقي وتطور وسائل العمل الأدبي، وبهذا يمكن القول أنّ ابن طباطبا قد تحدّث عن تخييب أفق التوقّع انطلاقا من اعترافه أنّ مهمة النّص الشّعري هي: "مساعدة القارئ على تشكيل حسّه الجمالي، الذي يفرض عليه أن يكون محاورا جيّدا للنّص"[2] .

يبدوا أن ابن طباطبا قد سار في نفس الاتجاه قائلا: "فإذا اتّفق لك في الأشعار التي يحتج بها تشبيه لا تتلقّاه بالقبول، أو حكاية تستغربها فابحث عنه ونقّر عن معناه، فإنّك لا تعدم أن تجد تحته خبيئة إذا أثرتها عرفت فضل القوم بها، وعلمت أنهم أدقّ طبعا من أن يلفظوا بكلام لا معنى تحته، وربّما خفي عليك مذهبهم في سنن يستعملونها بينهم في حالات يصفونها في أشعارهم، فلا يمكنك استنباط ما تحت حكاياتهم، ولا تفهم مثلها إلاّ سماعا، فإذا وقفت على ما أرادوه لطّف موقع ما تسمعه من ذلك عند فهمك"[3] .

إنّ نص ابن طباطبا يقترب كثيرا من المفهوم الذي تبنّاه (جادمير) في كتابه الحقيقة والمنهج، والمعروف بمنطق السؤال والجواب، الفاصل بين القارئ والنص خلال المسيرة التاريخية العميقة، حيث يجب على المتلقي أن يأخذ بعين الاعتبار أثناء تعامله مع هذه النصوص بكل ملابساتها وسياقاتها المختلفة حتى يحصل معها نوع من التواصل والتجاوب واندماج الآفاق، "فالقارئ الذي يعنيه منظور التلقي، هو القارئ المثقّف الذي ينطلق في تفسيره للنّص من وعيه بأفقه وأفق

[1]- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص125.

[2]- عبد الباسط الزيود: المتوقّع واللاّمتوقّع في شعر محمود درويش -دراسة في جماليات التلقي- مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها، مج18، ع37، جمادي الثانية1427هـ، ص434 .

[3]- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص78.

الآخرين"[1]، فغاية الشّعر في الأخير هي التّأثير في المتلقّي بكل الطرق والأساليب، ولعلّ أفضلها حسب رأي ابن طباطبا؛ هي ما أطلق عليه مصطلح التّلطّف، وهو "فنّ التّمويه الذي يقرّب المعنى لعقل السّامع، دون المساس بصدق الموقف؛كأن يقرّب البعيد من المعاني، فيؤنس النّافر الوحشي، حتى يعود مألوفا محبوبا"[2]، أو يتلطّف في تمويه المألوف حتى يصير طريفا كأن "يبعد المألوف المأنوس به حتى يصير وحشيا غريبا"[3] .

لقد دافع ابن طباطبا من خلال هذا التّلطّف، إلى المحافظة على العلاقة الدقيقة بين التّلازم الفكري والثّقافي، وتجنب التّكرار الممل مرضاة للحالة النفسية للمتلقي الذي "إذا ورد عليه ما قد ملّه من المعاني المكرّرة، والصّفات المشهورة التي قد كثر ورودها عليه، مجّه وثقل عليه وعيه، فإذا لطّف الشّاعر لشوب ذلك بما يلبسه عليه، فقرّب منه بعيدا، أو بعّد منه قريبا، أو جلّل لطيفا، ولطّف جليلا، أصغى إليه السّمع، ودعاه واستحسنه السّامع واجتباه"[4]، ولذلك شبّه ابن طباطبا الأشعار الشديدة التأثير بالسّحر والخمر، وقد خصّها ببعض الصّفات الشديدة الخصوصية، والتي لا تتوفّر في غيرها من الأشعار، لمقدرتها العالية على التأثير في المتلقي، فقال معلّقا على ذلك: "فإذا ورد عليك الشعر اللّطيف المعنى، الحلو اللّفظ، التّام البيان، المعتدل الوزن، مازج الرّوح ولاءم الفهم، وكان أنفذ من نفث السّحر، وأخفى دبيبا من الرّقي، وأشدّ إطرابا من الغناء، فسلّ السّخائم وحلّل العقد، وسخى الشّحيح، وشجّع الجبان، وكان كالخمر في دبيبه وإلهائه، وهزّه وإثارته"[5]، كما جعل ابن طباطبا لهذا النوع من الشعر، عوامل تسهم في تأثيره ذلك التأثير البائن القوي، وهو أن يكون ملائما لحالة المتلقي وهو يستقبل هذه الأشعار.

---

[1]- عبد العزيز حمودة: المرايا المحدّبة، ص282.

[2]- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص20.

[3]- نفسه: ص32.

[4]- نفسه: ص23.

[5]- نفسه: ص33.

3- مفهوم الفجوات Le concept de lacunes :

تبنى أيزر مفهوم "الفجوات" الذي طرحه (أنغار دن) والذي يشير إلا أن هذه الفجوات؛ هي التي تسمح بالتمييز بين النص وعملية تحقيقه، انطلاقا من القيم الجمالية التي يحتوي عليها، ليمارس المتلقي من خلالها عملية ملء الفراغات بكل تلقائية "إلا أن(أيزر) أدخل عليه تعديلاً بعدما رفض رأي (أنغار دن)، الذي كان يؤمن بأن مساهمة المتلقي في ملأ هذه المواقع وتحديدها يكون بتلقائية، غير أن (آزر) قام باستبعاد هذه النمطية؛ إذ يرى بأنها تجعل عملية بناء المعنى تسير بصورة أفقية من النص إلى المتلقي، في حين أنها تندرج في إطار تفاعلي"[1] .

إن ما قام به (أيزر) هو تعميق العلاقة بين القارئ والنص، من خلال عملية التأثير المتبادلة بينهما، أثناء سيرورة القراءة حسب اعتقاد أيزر الذي يرى أن هذه البياضات (Blancs) هي "تلك المساحات الذي يحدث فيها التفاعل بين المتلقي والنص"[2]، التي يتركها المبدع متعمداً لإثارة المتلقي ودفعه لمحاولة تسويدها "فإذا كان المبدع يركز عل الجانب الفني، فإن القارئ لابد أن يظهر الجانب الجمالي للنص، وذلك من خلال ملء الفراغات الموجودة في النص، وعندما يملأ القارئ هذه الفراغات، فإنه يحقق التواصل بينه وبين العمل الفني"[3].

أما الباحثة فاطمة البريكي فقد عرفتها قائلة: "هي تفاوتٌ في مقدار المعلومات بين المتكلم والمخاطب أو بين المبدع والمتلقي، بحيث يعرف أحدهما ما لا يعرفه الآخر، وينتج هذا التفاوت ثغرة معرفية، بين الطرفين تعد إحدى العناصر الضرورية للتواصل؛ أي لتأدية الوظيفة التواصلية للغة"[4]، نتيجة عدم التوافق في المعايير الاجتماعية والقيم والأعراف والمستويات الثقافية، وبذلك تخلق هذه الضبابية في التواصل، فيحصل بين الطرفين ما يسمى بالتصادم، أو ما يطلق عليه (آيزر) بالنفي.

---

[1]- عبد الناصر حسن محمد: نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، المكتب المصري للمطبوعات، القاهرة، د.ط، 1999، ص130.

[2]- فولفغانغ آيزر: فعل القراءة، ص33.

[3]- ربابعة موسى: جماليات الأسلوب والتلقي –دراسات تطبيقية– دار جرير، عمان، الأردن، ط1، 2011، ص186.

[4]- فاطمة البريكي: مدخل إلى الأدب التفاعلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2006، ص153.

إن غياب التواصل بين المتلقي والنص، هو ما يثير القارئ ويدفعه لإشباع رغباته عن طريق "عملية ملء الفراغات على المستوى التعاقبي، فيكسب القارئ منظوراً تبدو معه المعايير التي كانت مقبولة من قبل عتيقة وغير صالحة، وعندما يحدث هذا يقع "السلب"، وينشأ فراغ حيوي على المحور التزامني لعملية القراءة"[1]، ولكي يفهم القارئ لغة النص المقروء أو الفعل التخاطبي، فلابد أن يكون هنالك تماثل بين الطرفين (القارئ والنص المقروء)، إذْ أن "لغة الأدب تماثل الفعل الكلامي في أسلوب عمله، ولكن لها وظيفة مختلفة؛ فنجاح النشاط اللغوي يعتمد على كشف جوانب الإبهام عن طريق المواضعات والإجراءات وضمانات الصدق، التي تشكل مجتمعه الإطار المرجعي الذي يمكن لفعل الكلام أن يتحول من خلاله إلى سياق الفعل"[2]، وبذلك فنظرية القراءة تتجه إلى القارئ المبدع، الذي يستطيع أن يشارك في عملية إنتاج المعنى، ليتحقق وجود النص، عن طريق ملء فراغاته، وتلوين بياضا ته، إنه القارئ الذي بإمكانه إضافة شيء ما إلى النص، متخذاً من وراء ذلك مجتمعه كإطار مرجعي يستمد منه قوته، إضافة إلى خبرته ورؤيته الطويلة التي اكتسبها من خلال معاشرته لمختلف النصوص.

إن أغلب قراءات القارئ الأول هي قراءة معجمية تقليدية، يقتصر اهتمامها على تتبع المعنى الحرفي اللغوي للنصوص، معتمداً في ذلك على فقه اللغة لمحاولة رفع الغموض واللبس عن هذه النصوص، أما القراءات المعاصرة فإنها لا تقوم على إقصاء المعنى المعجمي، وإنما تنطلق منه، بوصفه الخطوة الأولى والأساسية لهذه القراءة ثم الغوص في عملية التفسير والتأويل للبحث عن معانيه الخفية، بوصفها خطوة ثانية عن طريق عملية الفهم، محاولة من وراء ذلك ملء ما يوجد في النص من تشققات وفجوات، وبذلك فعملية التأويل، تتم على مرحلتين حسب قول (شيلر ماخر) الذي قال "أن هناك في كل فهم لحظتان: فهم للحديث بوصفه شيئاً مستمداً من اللغة، وفهم بوصفه واقعة في تفكير المتحدث"[3].

---

[1]- روبيرت هولب: نظرية القراءة، ص222 .

[2]- نفسه، ص207.

[3]- عادل مصطفى: مدخل إلى الهيرمونيوطيقا، نظرية التأويل من أفلاطون إلى الآن، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط16، 2003، ص70.

لعل كل نشاط قرائي، نابع من مغامرة تأويلية جديدة، وكل نص أدبي يحمل بين سطوره بعض الخفاء والتجلي نتيجة حيلٍ بلاغية مدسوسة في داخله، كالمجاز والاستعارة والكناية وغيرها، وهدف القراءة التأويلية الكشف عن هذا المخبوء الدفين وراء السطور، عن طريق خبرة هذا القارئ، من خلال عملية التفسير والتأويل التي يمارسها أثناء عملية القراءة، لأن النص لا يقول الأشياء بحرفيتها وبشكلها الساذج... بل يلجأ إلى الكناية والاستعارة، ويتوسل التلويح دون التصريح، والتعريض دون الإفصاح، والإبهام دون الإيضاح، وهذه الطاقة على الإيحاء التي يمتلكها المجاز، هي التي تشكل الفسحة التي تتقوم بها اللغة الشعرية والأدبية عامة، فالمجاز يقيم فجوة بين الكلمات والأشياء، ويمنع تطابق الدال والمدلول، وبذلك نجد أنفسنا أمام حالة دائمة من دال إلى مدلول، ومن مدلول إلى آخر، فيتحول الكلام إلى استعارات لا تتوقف وبالاستعارات يتحدد القول وينجلي المعنى، فتتحول الكلمات إلى رموز وإشارات[1].

وبعد هذا الطرح كله يتضح لنا جلياً اهتمام ابن طباطبا ببعض هذه الحيل البلاغية من خلال إشارته إلى "التعريض" الذي ينوب عن "التصريح" أو التصحيح والخفاء، رغم أنه لم يعّرف التعريض إلا أنه مثل له بمعناه الاصطلاحي، وخير شاهد على ذلك قول عمرو بن معدي كرب.

فلو أنّ قومي أنطقتني رماحهم نطقت ولكن الرماح أجرتِ؟[2]

ثم .. ابن طباطبا على هذا البيت ليوضح مراد الشاعر لقوله هذا " أي لو أنّ قومي إعتنو في القتال، وصدقوا المصاع، وطعوا أعدائهم برماحهم فأطقتني بمدحهم وذكر حسن بلائهم نطقت ولكن الرماح أجرتِ أي شقّت لساني كما فجّر الفصيل، يريد أسكتتني"[3].

وكقول الآخر(من الطويل) :

بني عمنا لا تذكروا الشعر بعدما دفنتم بصحراء الغمير القوافيا

ينظر، على حرب: التأويل والحقيقة، –قراءة تأويلية في الثقافة العربية –، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 2007، ص28.

[2] ابن طباطبا: عيار الشعر، ص34 .

المصاع: من مصع، كما صمعوا في الحرب تعالجوا وماصعوا قاتلو وجادلوا.

[3] نفسه: ص34.

فالشاعر هنا يعرض ليسوا أهلاً للمفاخر وبذكرهم يهز جمتهم أمام قومه، الذين قتلوا ساداتهم ودفنوهم في صحراء الغمير، فقوله في البيت (لا تذكروا الشعر) أي لا تفخروا ولا تقول الشعر، لأن المفاخر أحد المسببات للشعر، وإطلاقه عليها مجاز مرسل، علاقته السببية، وقوله (القوافي) مجز أراد به الأشعار وهو مجاز علاقته الجزئية والقافية همي الجزء المهم في البيت الشعري، والقوافي معنى حسي لا ترقى، وإنما يرقى من قيلت فيهم وكانوا أهلا لها، وغرضه من دفن القوافي في صحراء الغمير هو دفن الأبطال والسادة من بني عمه وبما أنهم قد هزموا ودفنوا، فهو تعريض على أنهم ليسوا أهلاَ للمفاخر .

فهو يرى أنّ التلميح وما يحمله من تصريح وخفاء واظمار وإيجاز ، الفائدة منه تحفيز المتلقي ودفعه إلى الإثارة والتفاعل حيث يقول: "ومن أحسن المعاني والحكايات في الشعر وأشدها استفزازاً لمن يسمعها التعريض الخفي، الذي يكون بخفائه أبلغ في معناه، من التصريح الظاهر الذي لا ستر دونه، فموقع هذا عند الفهم كموقع البشرى عند صاحبها؛ "[1].

إنّ هذه الآليات البلاغية، يعتبرها ابن طباطبا أشد تأثيراً في المتلقي، لكونها مثيرات أسلوبية فنية إيجابية فالغموض مثلا " له دلالتان، دلالة جمالية يكون الغموض بموجبها فناً، ودلالة لغوية يكون فيها إيهاماً وتعمية"[2]، فابن طباطبا مع الغموض الفني الجمالي، وليس مع الغموض اللغوي الذي يكون بعيداً عن خيال المتلقي، وقد مثل له بقول الفرزدق(من الطويل):

وما مثله في النـــاس إلاّ مملكـــاً أبو أمـــه حـــيٌ أبـــوه يقاربـــه

وعلق على البيت قائلاً "فهذا هو الكلام المستنكر الغلق، وكذلك ما نقدمه، فلا تجعلنّ هذا حجة ولتجتب ما أشبهه"[3]، وقد اعتبرها ابن طباطبا من الأشعار المستكرهة، والمباعدة للحقيقة، العبارة والبعيدة المنال وطلب من الشاعر أنْ يتجنبها قدر المستطاع، في حين يحبذ الغموض الفني الجمالي الذي يكون بخفائه أبلغ في معناه من التصريح الظاهر، وفي هذا يلتقي ابن طباطبا مع ما

[1]- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص23.

[2]- محمود درابسة: ظاهرة الغموض بين عبد القاهر الجرجاني والسجلماسي، مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية آدابها، مج 13، ع22، 2001، ص17.

[3]- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص47.

ذهب إليه أيزر في قوله "أن النص لا يقدم نفسه كاملاً، وإذا ما قدم نفسه بهذا الطريقة فإن أي فاعلية للقارئ ستعد ضربا من الوهم"[1].

كما أشار ابن طباطبا إلى النص المفتوح، الذي يحتمل عدة قراءات، التي تتوقف على التعددية اللغوية والدلالية للقارئ "لأن كل قارئ سوف يملأ الفجوات بطريقته الخاصة، مستثنياً بذلك الاحتمالات الأخرى المختلفة، وعندما يقرأ؛ سوف يصنع قراره الخاص بكيفية سد الفراغات"[2] .

ومن النصوص الشعرية والتي اختلف المفسرون في تأويلها، نظراً للقيم الجمالية والدلالية التي تكمن في معانيها، حتى أفرزت ما يشبه السِجَالُ النقدي بينهم، رغم إجماعهم على جمالها، لكن مصدر هذا الاختلاف يكمن في الدوافع النفسية والحضارية والثقافية والفنية، التي وجهت هذا المتلقي، وهو يستقبل هذه النصوص الشعرية، ولعل من الأبيات الشهيرة التي استشهد بها علماء البلاغة والنقد، وهي أبياتٌ اختلف المؤرخون في نسبها إلى قائلها الحقيقي فمن النقاد من نسبها إلى كثير عزة، ومنهم من نسبها إلى غيره وهي:

و لما قضينا من مـــنىً كـــلّ حاجـــة ومسّح بالأركان من هو ماسِـــحُ

وشُدت على حُدْبِ المهاري* رحالنـــا ولا ينظر الغادي الذي هو رائحٌ

أخذنا بـــأطراف الأحاديـــث بيننـــا وسالتْ بأعناقِ المطِيِّ الأبـــاطِحُ

أ- قراءة ابن قتيبة:

تعرض ابن قتيبة لهذه الأبيات، من خلال مصنفه (الشعر والشعراء)، عندما قسم الشعر إلى أربعة أضربٍ فقال: "وضرب منه حسن لفظه وحلا، فإذا أنت فتشته لم تجد هناك فائدة في المعنى كقول القائل:

و لما قضينا من مـــنىً كـــلّ حاجـــة ومسّح بالأركان من هو ماسِـــحُ

وشُدت على حُدْبِ المهاري رحالنـــا ولا ينظر الغادي الذي هو رائحٌ

---

[1]- أيزر: فعل القراءة، ص73.

[2]- نفسه: ص248.

*- حدب المهاري: الإبل التي تحمل المتاع.

أخذنا بـــأطراف الأحاديـــث بيننـــا وسالتْ بأعناقِ المطِيِّ الأباطِحُ*[1]

ثم علّق على هذه الأبيات قائلاً: "... هذه الألفاظ كما ترى أحسن شيء مخارج ومطالع ومقاطع، وإن نظرت إلى ما تحتها من المعنى وجدته: ولما قطعنا أيام مِنٍ، واستلمنا الأركان، وعالينا إبلنا الأنضاء، ومضى الناس لا ينتظر الغادي الرائح، ابتدأنا في الحديث وسارت المطيُّ في الأبطح، وهذا في الشعر كثير"[2].

لقد علق ابن قتيبة على هذه الأبيات ونظر إليها من زاويتين مختلفتين ومنفصلتين عن بعضهما البعض، فالزاوية الأولى تتعلق بالألفاظ وما تحمله من محاسنٍ ومخارجٍ ومطالعٍ ومقاطعٍ، والتي يستعذبها المتلقي عند سماعها، أما زاوية النظر الثانية فردها ابن قتيبة إلى مستوى المعاني، والتي يبدو أنها ليست في مستوى الألفاظ، واعتبرها غير ملائمة لها، وهي كما تبدو نظرة شكلية نابعة من رجلٍ فقيه، يرى جمال الشعر في ألفاظه دون معانيه، وهو حكمٌ يظهر فيه تغليب روح الفقيه على روح الناقد الحصيف الذي خَبِر الشعر وعرف مكامن الجودة والرداءة فيه، وبهذا فالشاعر لم يأتِ بجديد يذكر .

ب- قراءة أبن طباطبا:

لقد ضّم ابن طباطبا هذه الأبيات إلى الشعر الحسن اللفظ الواهي المعنى، فقال: " فإن فائدة هذا الشعر هو استشعار قائله لفرحة قفوله إلى بلده، وسروره بالحاجة التي وصفها، من قضاء حِجِه وأنسه برفقائه ومحادثتهم، ووصفه سيل الأباطح بأعناق المطيِّ كما تسيل المياه، فهو معنى مستوفى على قدر مراد الشاعر"[3]، كان ابن طباطبا أكثر رفقاً بالشعر من ابن قتيبة، وأبعد نظر منه، وأكثر توفيق من سابقه (ابن قتيبة)، حيث توصل بواسطة حسه الشاعري وذوقه النقدي الرهيف، إلى جمال هذه الألفاظ، التي كانت على قدر معانيها، وهو موقف جريء من الناقد، عبر من خلاله على صدق التعبير من قبل الشاعر وهو يصف رحلته، وهي نظرة جديدة متقدمة نابعةٌ من ناقد

* - الأباطح: الإبطح: مسيل واسعٌ فيه ذقاق الحصى

[1] - ابن طباطبا: عيار الشعر، ص82.

[2] - ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ج1، ص11 .

[3] - ابن طباطبا: عيار الشعر، ص88.

عالم بخبايا الشعر ومواطن الجمال فيه، معبراً من خلالها على أن الأشعار الجميلة تأتي من تلاحم ألفاظها مع معانيها دون الفصل بينهما، وبذلك فإن ابن طباطبا قد فتح آفاق جديدة لقراءة هذه الأبيات، وهو ما جاء به النقاد من بعده .

ج- قراءة ابن جني:

لقد بنى ابن جني قراءته، على قراءة ابن طباطبا، الذي أقر بأن جمال الشعر، يأتي من تشاكل ألفاظه مع معانيه، فقال ابن جني بعد أن أورد بيتين فقط "فقد ترى إلى علو هذا اللفظ ومائه، وصقاله وتلاقح أنحائه، ومعناه مع هذا ما تُحسه وتراه: إنما هو: لما فرغنا من الحِج، ركبنا الطريق راجعين، وتحدثنا على ظهور الإبل، ولهذا نظائر كثيرة، شريفة الألفاظ رفيعتها، مشروفة المعاني خفيضتها"[1].

لقد نظر ابن جني إلى هذه الأشعار، نظرة ذوقية جمالية، تتمثل في الربط بين ألفاظها ومعانيها، حيث غاص في أعماقها ليكتشف دلالاتها، بكل براعة وفطنة، وبطريقة تأوله لها، ثم أردف كلامه السابق بقوله "قيل: هذا الموضوع قد سبق إلى التعلق به من لم ينعم النظر فيه، ولا رأى مما رآه القوم منه، وإنما ذلك راجع لجفاء طبع الناظر، وخفاء غرض الناطق، وذلك أنّ في قوله "كل حاجة" ما يفيد منه أهل النسيب والرقة، وذوو الأهواء المقية، ما لا يفيد غيرهم، ولا يشاركهم فيه من ليس منهم، ألا ترى أنّ من حوائج "منً" أشياء كثيرة، غير ما الظاهر عليه، والمعتاذ فيه سواها؛ لأن منها (التلاقي) ومنها (التشاكي)، ومنها (التخلي)، إلى غير ذلك مما هو تالٍ له، ومعقود الكون به، وكأنه صانعٌ عن هذا الموضع الذي أومأ إليه، وعقد غرضه عليه، بقوله في آخر البيت: "ومسّحَ بالأركان من هو ماسحٌ، أي إنما كانت حوائجنا التي قضيناها، وآرابنا التي أمضيناها من هذا النحو الذي هو مسح بالأركان وماهو لاحق به، وجارٍ في القربة من الله مجراه، أي لم يتعد هذا القدر المذكور إلى ما يحتمله أول البيت من التعرض الجاري التصريح"[2].

[1]- ابن جني: الخصائص، ج1، ص218 .

[2]- ابن جني: الخصائص، ص218 -219.

نفهم من قول ابن جني وهو يعقب على هذه الأشعار، وكأنه يشكك في كل القراءات السابقة، خاصة قراءة إبن قتيبة، حيث أرجع ذلك إلى (جفاء طبع الناظر) فيها ؛أي إلى عيب وقصور في المتلقي وليس في النص، فإنما نلحظ (خفاء غرض الشاعر) فيها، أو لنقل خفاء المعنى الشعري، فالأبيات ليست تافهة ولا خالية من المعنى، ولا يمكن أن تكون صياغتها اللغوية التي ظفرت بالإجماع على حسنها، مجانية على حسن المعنى، وإنما اقتضى الأمر شيئا من التأمل فيها، وقراءتها في الأفق المعنوي الذي تنتمي إليه، حيث تتكشف عندئذ الدلالات النسقية المجاورة للمدلول الحرفي للكلمات، على نحو ما استنبطها ابن جني، وعند ذلك نتأكد أن الصياغة الشعرية، لم تكن منفصلة مطلقاً عن أبعاد النص الدلالية، وهي رؤية نابعة من رجل عالم باللغة، ذو بصيرة نافذة عالية، استطاع بفضلها أن يغوص إلى بنية هذه الأشعار ويدرك معانيها المخبوءة تحتها، ولا يتمكن منها إلا المتلقي الخاص، ذو الثقافة العالية حتى يتمكن من فك شفرات النص، والانتقال من المعاني السطحية إلى المعاني العميقة، "وقد استعمل ابن جني كلمة (صانع) وهي كلمة غاية في الحذق والدلالة الدقيقة على القصد الشعري. إذ بعد أن ادخل ما ادخله من الحيل وبعد ما صار متلقيه جاهرا بغرضه عندما قال ((ومسح بالأركان من هو ماسح))، وكلمة صانع توحي باللعبة الأسلوبية التي يقصدها المنشئ قصداً لكسب المتلقي وإثارة التعجيب فيه... وهي إشارة من ابن جني إلى العقد الضمني المبرم بين الشاعر والقارئ، حيث يضع الشاعر إشارات دالة، يهتدي بها القارئ كي لايضيع وسط هذه المتاهات والمسالك.[1]

إن هذا "الميثاق الضمني" كما تصوره النقاد في النقد القديم، هو بمثابة البوصلة التي توجه السائح أو الجيوغرافي، أما في مجال النقد والأدب، فهو يقوم بضمان دورة التخاطب المنعقدة "بين الكاتب والقائل، وما يدعو إلى هذا الميثاق هو ضرورة توضيح المسالك الممكنة لفهم المعنى وإبراز الجهات المانعة من انغلاق المقول على المخاطب، لهذا تقوم داخل النص أدلة وأمارات مصطلح

[1]- ينظر، محمد المبارك: استقبال النص عند العرب، ص177.

عليها يقتضي العرف الأدبي من الكاتب احترامها والتصرف فيها، في حدود معلومة وتقتضي من القارئ – إذا رام الفهم – تعقبها عند تفكيكه لعلامات النص"[1] .

إن عمق وجمال معاني هذه الأشعار، وعذوبة ألفاضها، جعلت منها بؤرة وفجوة دار حولها نقاش وسجال نقدي كبير، من طرف كبار نقادنا وعلمائنا، حيث تباينت قراءاتهم لها، وتضاربت واختلفت بحسب ثقافة وخبرة وتخصص كل قارئ، ونحن بدورنا ركزنا على قراءة بعض أساطين الفكر النقدي والبلاغي العربي القديم، متمثلة في قراءة الفقيه (ابن قتيبة)، والعالم اللغوي (ابن جني) والشاعر الناقد (ابن طباطبا العلوي)، محاولين من خلال ذلك إبراز أوجه التعالق والاختلاف بين هذه الآراء، والتي كانت متباينة إلى حدٍ ما "ولهذا السبب قد يفهم نص ما بطرق عدة، وليس هناك قراءة يمكنها استنفاذ الإمكان الكامل، لأن كل قارئ سوف يملأ الفجوات بطريقته الخاصة، مستثنياً بذلك الاحتمالات الأخرى المختلفة، وعندما يقرأ ؛ سوف يصنع قراره الخاص بكيفية سد الفراغات"[2].

إن القراءة التي ظلت مفهوماً أدبيا غير قابل للتعريف الدقيق عملية معقدة ومتشعبة، لذلك تتعدد قراءات النص الواحد، نظراً لتعدد أذواق القراء ووجهات نظرهم، وهو ما يفتح أمامهم آفاقاً جديدةً لفهم معاني النصوص، والتي تنبع من ثقافتهم وقدرتهم الفنية والموضوعية، ومن هنا اكتسبت القراءات شرعيتها وتأثيرها.[3]

4- القارئ الضمني Lecteur implicite :

إن مصطلح القارئ الضمني، هو عنواناً لكتاب أصدره آيزر سنة **1972**، والذي يعتبر من أهم المفاهيم الإجرائية لنظرية التلقي، حيث استقاه من جهود الناقد الأمريكي وين بوث (wyne Booth)، ليوضّح من خلاله ارتباط القراء بالمضمون الداخلي للنص، وكيفية توجيه النص لهؤلاء القراء أثناء محاولتهم بناء المعنى الجمالي للنص، ولكي نفهم هذا "النوع من القراء"، لابد أن نعرف

[1]- شكري المبخوت: جمالية الألفة، ص23.

[2]- أيزر: فعل القراءة، ص348.

[3]- ينظر، محمد المبارك: استقبال النص عند العرب، ص181 .

القارئ الذي تعنيه نظرية التلقي بصفة عامة و"أيزر" بصفة خاصة، فهو يعني "ذلك الشخص أو تلك الفعالية التي تعمل على فك شفرات النص وتحقيق نوع من التواصل الجمالي، أو السيكولوجي أو المعرفي معه، أو استثمار معطياته وممكناته وإعادة بنائه وإنتاجه"[1]، فالقارئ الذي يعنيه ويقصده أيزر ويجعله نقطة الارتكاز لبنيان هرم النص والذي "يسهم في فرض البنية التي يجب أن يكون عليها القول، ويندس في الخطاب اندساسا يمسي بمقتضاه معياراً من معايير الجودة، وبلوغ المحل الأسمى من الأدبية، إنه متقبل ضمني اعتباري متصور، تَرْسُمُ هياكل النص الموضوعية ملامحه، وتنحت كيانه من حبرٍ وورق، أو من أصوات وأخيلة بحكم مقامي الكتابة أو المشافهة"[2].

لقد رأى أيزر أن هذا القارئ يحتل قمة الهرم في عملية التلقي، وبناء المعنى، وقد طالب النقاد في مختلف العصور بأنواع من القراء، ورغم ذلك فهي لا تستجيب لرؤيته كونها تعبر عن وظائف جزئية ومحدودة، فالقارئ الجامع " يصلح لتحديد الواقع الأسلوبي على وفق كثافة النص"[3] أما القارئ المخبر (أو العارف) فهو "مفهوم تربوي يهدف بوساطة الانتباه الذاتي لردود الأفعال التي يولدها النص إلى تحسين الأخبار، ومنه إلى تحسين قدرة القارئ"[4].

لذلك اشترط "فيش" في هذا الصنف من القراء بعض الشروط التي يجب إن يتصف بها، ولعل أهمها:

- يجب أن يكون القارئ العارف ملماً بكفاءة باللغة التي يبني بها النص.
- يجب أن يكون متمكناً من المعرفة الدلالية كتلك التي يستحضرها المستمع الناضج عند مهمة الفهم، وهذا يشتمل على المعرفة (أي الخبرة بالأنظمة النحوية وفهم اللهجات ...)

---

[1]- محمد خرماش: مفهوم القارئ وفعل القراءة في النقد الأدبي المعاصر، مجلة أقلام المغربية، ع5، السنة 34، أيلول، 1999، ص20.

[2]- شكري المبخوت: جمالية الألفة، ص159 .

[3]- فولفغانغ أيزر: فعل القراءة –نظرية الوقع الجمالي– تر أحمد المديني، مجلة آفاق المغربية، إتحاد كتاب المغرب، الرباط، ع6، 1986، ص30.

[4]- نفسه، ص30 .

– يجب أن يحوز على كفاءة أدبية فعّالة.[1]

أما القارئ المثالي، الذي فهم النص فهماً تاماً، وتذوق كل الكتابة بحسب هولب، و(القارئ البريء) حسب بارث، هو الذي يحمل عدد من النصوص والإشارات، ورغم ذلك فهي لا تستجيب لطروحات وطموحات أيزر، الذي وجد "أن العمل الأدبي ينطوي في بنياته الأساسية على متلقي قد افترضه المؤلف بصورة لا شعورية، وهو متضمن في النص، في شكله، وتوجهاته، وأسلوبه، إنه مفهوم القارئ الضمني، والذي يشبه تماماً مفهوم اللغة عند "دي سوسير"، فهو تجريد يوجه العمل الأدبي بصورة مقصودة أو غير مقصودة، وجهة تحقق وظيفته المتواصلة"[2]، إنه القارئ الضمني الذي قدمه أيزر أثناء وصفه للتفاعل الحاصل بينه وبين النص، والذي يختلف عن أنواع القراء التي طالب بها النقاد على مختلف العصور، لأنه مرتبطاً أساساً بعملية الفهم ومشاركته في كشف المستور وما غمض في النص أي "اكتشاف ما لم يقله النص من خلال ما قاله"[3].

إن مصطلح القارئ الضمني حسب"أيزر"، هو مفهوم مسجل في النص ذاته وليس له وجود حقيقي، فهو "ليس شخصاً خياليا مدرجاً داخل النص، ولكنه مكتوب في كل نص ويستطيع كل قارئ أن يتحمله بصورة تلقائية وجزئية وشرطية، ولكن هذه الشرطية ذات أهمية قصوى لتلقي العمل، بل هو أيضاً عبارة عن بنية مسجلة ضمن النص... وهذا يعني أن القارئ الضمني ليس له وجود حقيقي، فهو يجسد مجموع التوجهات الداخلية للنص... وتبعاً لذلك، فإن القارئ الضمني ليس معروفاً في جوهر اختبار ما، بل هو مسجل في النص بذاته[4].

ويفهم من ذلك كله، أن القارئ الضمني هو مفهوم افتراضي يضعه المبدع قبل مباشرة عمله الإبداعي، ومعتبراً إياه نقطة الارتكاز لبناء المعنى من خلال فعل الفهم والإفهام، بين المبدع والمتلقي، فقديماً عرف العسكري البلاغة قائلاً: " هي كل ما تبلغ به المعنى قلب السامع فتمكنه في

---

[1]- Wolfgang iser, The Act of Reading, A theory of Aesthetic response, (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1978) , P 145.

[2]– ينظر، محمد مفتاح: التلقي والتأويل –مقاربة نسقية– المركز الثقافي العربي، ط1، 1994، ص39 .

[3]– ناظم عودة خضر: الأصولية المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1971، ص148.

[4]– ينظر، روبرت هولب: نظرية التلقي مقدمة نقدية، ص30.

نفسه كتمكنه في نفسك، مع صورة مقبولة، ومعرض حسن"[1]، وكأن العسكري يجعل مسؤولية التلقي، مناصفة بين (المبدع والمتلقي)، حيث يتحمل المتلقي نصفاً، والشاعر يتحمل النصف الباقي، وبذلك فالعملية الإبداعية، هي عملية تشاركية بين الاثنين مع انحياز طفيف يتحمله الشاعر، لكي يكون عمله الأدبي سليماً مقبولا من طرف هذا القارئ الضمني، الذي يتحكم في العملية ويوجه مساراتها، من خلال ذلك الحوار والتفاعل المتبادل بين النص والقارئ، للحصول على فهم معين للنص، فهو بذلك" يمثل بنية نصية تتطلع إلى حضور قارئ لتقيم جسراً بينه وبين النص"[2].

أما مصطلح "القارئ الضمني" كما تصوره ابن طباطبا فهو موجود عبر صفحات مصنفه "عيار الشعر"، ولكن ليس بالمفهوم الذي فهمه أيزر ورغم ذلك فابن طباطبا قد وجه خطابه، منذ الصفحة الأولى إلى قارئ افتراضي، لم يذكر اسمه قائلا "فهمت –حاطك الله– ما سألت أن أصفه لك من علم الشعر، والسبب الذي يتوصل به إلى نظمه، وتقريب ذلك إلى فهمك، والتأني لتيسير ما عسر منه عليك، وأنا مبينٌ ما سألت عنه، وفاتح ما يستغلق عليك منه، إنْ شاء الله تعالى"[3]، فالغاية والهدف من تأليف عيار الشعر، هي غاية تعليمية، وظيفتها توجيه الشعراء وتعليمهم أفضل طرق نظم الشعر، حيث وقف منها ابن طباطبا، موقف المعلم وهو يوجه الشعراء الناشئين الذين وقعوا في محنة قول الشعر، وبالتالي فهو موجه إلى قارئ افتراضي غير معروف، ولم يذكر اسمه، ولكنه تنبأ بردود أفعاله، طالبا من شعراء زمانه، أن لا يظهروا أشعارهم إلا بعد مراجعتها وتنقيحها خوفاً من رقابة المتلقي، فقال " فينبغي للشاعر في عصرنا، أن لا يظهر شعره إلا بعد ثقته بجودته وحسنه، وسلامته من العيوب التي تنبّه عليها، وأمر بالتحرز منها، ونهي عن استعمال نظائرها"[4]، حتى ترضي المستمعين وتحوز رضاهم، لذلك بات لزاماً على الشعراء وضع نصب أعينهم، ردود فعل المتلقين ورقابتهم الصارمة، خصوصاً وأن مستواهم الثقافي في هذا العصر قد ارتقى، وربما فاق مستوى الشعراء أنفسهم، ولكي يظفر الشاعر برضاهم يجب عليه مراعاة هذه الحالات وهذه

[1]– أبو هلال العسكري: الصناعتين، ص19 .

[2]– روبرت هولب: نظرية التلقي مقدمة نقدية، ص19.

[3]– ابن طباطبا: عيار الشعر، ص9.

[4]– نفسه: ص15 .

المواقف، وهو يعد قصيدته، لذلك حث ابن طباطبا الشعراء على احترام هذا القارئ الضمني قائلا "ولحسن الشعر وقبول الفهم إياه علة أخرى، وهي موافقته للحال التي يعد معناه لها، فإذا وافقت هذه الحالات، تضاعف حسن موقعها عند مستمعها، لاسيما إذا أيدت بما يجذب القلوب من الصدق عن ذات النفس بكشف المعاني المختلجة فيها، والتصريح بما كان يكتم منها، والاعتراف بالحق في جميعها"[1].

إن موافقة الأشعار لحالة المتلقي النفسية والمقامية، يجب أن يضعها الشاعر في حسبانه، وهو بصدد إخراج قصيدته، فإذا كانت في غرض المديح مثلا، فيجب أن تكون موافقة لمقام هذا الممدوح وحالته النفسية، وإذا كانت في غرض الهجاء، فيجب أن تكون بحسب هذه الحالة، وهذا معناه بكل بساطة استحضار هذا المتلقي الضمني من قبل الشاعر أثناء نظمه لهذه القصيدة، وبذلك فإن عملية تخريج الشعر حسب ابن طباطبا، هي عملية واعية تتم تحت رقابة كل من العقل والمتلقي، ولكي تلقى هذه الأشعار الاستجابة والقبول والرضا على الدوام، يجب أن يكون هذا المتلقي الافتراضي، في وعي المبدع أثناء إخراج كل عمل إبداعي، وخاضعاً لسلطته ورقابته على الدوام، وحتى يسلم الشاعر من هذه الرقابة المضروبة عليه، يجب أن يكون على يقظة دائمة "وللأشعار الحسنة على اختلافها مواقع لطيفة عند الفهم، لا تحد كيفيتها كمواقع الطعوم المركبة، الخفية التركيب، اللذيذة المذاق، وكالإيقاع الطرب المختلف التأليف، وكالملامس اللذيذة الشهية"[2].

وواضح من هذا الكلام أن جماليات الإبداع، مرتبطة ارتباطا وثيقاً بجماليات تلقيه، حسب تعبير الباحثة بشرى موسى صالح، التي اعتبرت "أن عيار الشعر يعد وثيقة نقدية تتحد فيها أعراف النظم الشعري بأعراف تلقيه... فعيار الشعر ليس عياراً لإنتاجه فحسب، بل هو عيارا لتلقيه من جهة أخرى"[3].

---

[1]- ابن طباطبا، عيار الشعر، ص22.

[2]- نفسه: ص21.

[3]- بشرى موسى صالح: نظرية التلقي أصول وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2001، ص55.

ولعل من أبرز القضايا التي أشار إليها ابن طباطبا، ولها علاقة بالقارئ الضمني في النقد العربي القديم بصفة عامة، وعيار الشعر بصفة خاصة، قضية "عمود الشعر"، إذْ يعتبر ابن طباطبا من النقاد الأوائل، الذين انتبهوا إليها، رغم أنه لم يذكر مصطلح "عمود الشعر"، بلفظه كما جاء ذكره من طرف المرزوقي، لكنه أشار إليه حينما نبه الشعراء إلى إتباع هذه الأسس وهم ينظمون أشعارهم، وبذلك نستطيع القول، أن عمود الشعر "هو المصطلح القديم للقارئ الضمني، حيث يتفق المفهومان في كونهما يمثلان الأعراف أو الاستجابات الفنية، التي تتخذ سمة القوانين العامة للأجناس والأشكال الأدبية"[1] ،المتوارثة جيل بعد جيل مذ وجود هذا الإبداع الأدبي ،فعمود الشعر هو قوام الشعر ؛ أي التقاليد المتوارثة، والمبادئ التي سبق لها الشعراء الأوائل، واقتفاها من جاء بعدهم، حتى صارت سنة متبعة، وعرفاً متوارثاً.

لقد دعا ابن طباطبا إلى هذه القوانين والسنن المتبعة وأقام عليها مصنفه الذي ضمنه كل العناصر التي جاء بها المرزوقي في ديوان الحماسة، وأولها الفهم الثاقب"فما قبله واصطفاه فهو وافي وما مجه ونفاه فهو ناقص"[2]، وهي إشارة من قبل ابن طباطبا إلى قراء عصره وشعرائهم، كي يلتزم الأعراف العربية المتفق عليها في عمود الشعر، وتوجيهاً للشعراء كي يحترموا أعراف الكتابة، حتى يرقى شعرهم إلى مستوى المتلقين، فحاول تقديم قراءة نقدية جديدة من خلال ما استقر عليه فكره، فقال "فواجب على صانع الشعر أن يصنعه صنعة لطيفة مقبولة حسنة مجتلبة لمحبة السامع له، والناظر بعقله إليه، مستدعية لعشق المتأمل في محاسنه، والمتفرس في بدائعه، فيحسنه جسماً، ويحققه روحاً، أي يتقنه لفظاً ويبدعه معنى، ويتجنب إخراجه على ضد هذه الصفة، فيكسوه قبحاً، ويبرزه مسخاً، بل يسوي أعضاءه وزناً، ويعدل أجزاءه تأليفاً، ويحسّن صورته إصابة، ورونقه اختصارا، ويكرم عنصره صدقاً، ويهذب القول رقة، ويحصنه جزالة، ويدنيه سلاسة، وينأى به إعجازاً"[3].

---

[1]- بشرى موسى صالح: نظرية التلقي أصول وتطبيقات ، ص71.

[2]- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص80.

[3]- نفسه: ص126.

إن الفهم الثاقب الذي جعله ابن طباطبا عياراً للشعر، وفصله في هذه الفقرة، قد عده المرزوقي الأساس الذي أقام عليه ديوان الحماسة، ولكنه بشيء يبدو أكثر تفصيلاً، فما جاء عند ابن طباطبا مجملاً، قد ورد ذكره في ديوان الحماسة مفصلاً، عنصراً عنصراً، وبذلك يمكن القول أن ابن طباطبا هو "أول ناقد عربي في القرن الرابع الهجري يشير إلى مقومات عمود الشعر، رغم عدم ذكره للمصطلح مباشرة"[1]، وبهذا نستطيع القول أن ابن طباطبا يعتبر أحسن من مثل العملية الإبداعية، أحسن تمثيل وبكل أركانها (المبدع– النص الإبداعي– المتلقي)، فكان نعم القارئ ونعم المتلقي، فهو أفضل من مثل "أعراف الكتابة والقراءة الشعريتين في آن واحد، لأنه يتطابق مع مفهوم القارئ الضمني، إذْ أي تعبير في الصوغ الشعري يستلزم تغييراً في نظام قراءته"[2].

وبهذا نستطيع القول أن القارئ الضمني هو مفهوم تجريدي يضعه المبدع في ذهنه، فهو بمثابة النموذج المتعال الذي يبين لنا الكيفية التي يتم بها بناء النص، لذلك يمكن أن نعده بمثابة المرجعية، التي يتخذها القارئ المبدع، كقارب يبحر من خلاله ويغوص داخل بنية النص ليستخرج معانيه ودلالاته، من خلال عملية التفاعل الحاصلة بينهما .

5– التأويل D'interprétation :

أ– مفهوم التأويل لغة واصطلاحا

أثناء بحثنا في مفهوم التأويل لغة، وجدنا أنّ المعاجم اللغوية القديمة تكاد تجمع على أنه بمعنى التفسير والبيان والرجوع والمصير والمعنى.

يقول ابن منظور: "التأويل من أوّل، أي رجع وعاد، ونقل أيضا: إنّ التأويل والمعنى والتفسير واحد... والمصير مأخوذ من آل يؤول إلى كذا: أي صار إليه، وأولته صيّرته إليه".[3]

ويقول الفيروز أبادي: "أوّل الكلام تأويلا، وتأوّله: دبره وقدره وفسره"[4].

---

[1]– عبد الرحمان غركان: مقومات عمود الشعر الأسلوبية في النظرية والتطبيق، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2004، ص77.

[2]– بشرى موسى صالح: نظرية التلقي، ص71.

[3]– ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط3، 1994، مادة، أوّل .

[4]– الفيروز آبادي، القاموس المحيط، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط8، 2005، مادة آل، 52/3.

- **أما مفهومه اصطلاحا.**

فنجد الآمدي يصرح بأنه" حمل اللفظ على غير مدلوله الظاهر منه، مع احتماله له.[1]

أما حجية التأويل فواردة في القران الكريم من خلال عديد الآيات التي تدعو إلى التدبر والتعقل والاستنباط كقوله تعالى: ﴿أَفَلَا يَتَدَبَّرُونَ ٱلْقُرْءَانَ أَمْ عَلَىٰ قُلُوبٍ أَقْفَالُهَآ﴾[2] .

وقوله تعالى: ﴿فَإِن تَنَٰزَعْتُمْ فِى شَىْءٍ فَرُدُّوهُ إِلَى ٱللَّهِ وَٱلرَّسُولِ إِن كُنتُمْ تُؤْمِنُونَ بِٱللَّهِ وَٱلْيَوْمِ ٱلْءَاخِرِ ۚ ذَٰلِكَ خَيْرٌ وَأَحْسَنُ تَأْوِيلًا﴾[3] .

وقال أيضا: ﴿ يَٰٓأَبَتِ هَٰذَا تَأْوِيلُ رُءْيَىَ﴾[4]

ب- أصول التأويل العربي الإسلامي:

هناك من يرد كلمة التأويل إلى العهد الإسلامي، وبعضهم يشير إلى أنّ الكلمة قد ذكرت قبل الإسلام بأكثر من مئة عام حسب ما جاء في السيرة لابن هشام: أن ربيعة بن نصر ملك اليمن رأى رؤيا هالته فدعا الكهنة وقال لهم: "إني رأيت رؤيا هالتني فأخبروني بتأويلها..."[5]، ولكن المتفق عليه أنّ الكلمة قد وجدت رواجا كبيرا في العصر الإسلامي، لأن الإسلام "قد وفر كافة الشروط الضرورية لقيام حركة فكرية، قوامها رجاحة العقل وممارسته الوظائف العقلية، وفي الشرع الإسلامي شواهد لا حصر لها توضح مدى اهتمام القرآن بالطاقة الفكرية، ووضعها في مكانة لا حدّ لها، إلا في حال إصدار أمور لا علم للإنسان بها امتثالاً لقوله تعالى: ﴿وَلَا تَقْفُ مَا لَيْسَ لَكَ بِهِۦ عِلْمٌ﴾[6]، أما فيما عدا ذلك فالإنسان مدعو إلى الملاحظة والمشاهدة بوصفهما وسيلتين من وسائل التدبر والتفكير في حقائق المعرفة التي لا تتعارض مع المشرع".[7]

---

[1]- الآمدي أبو الحسن، الإحكام في أصول الأحكام، تح، عبد الرزاق عفيفي، دار الصميعي، الرياض، ط1، 2003، 59/3.

[2]- من الآية 24: من سورة محمد.

[3]- الآية 59: من سورة النساء .

[4]- من الآية 100: من سورة يوسف.

[5]- ابن هشام: السيرة النبوية، تحقيق محمد فهمي السرجاني، المكتبة الوقفية، القاهرة، (د.ت)، ص18.

[6]- من الآية 36: من سورة الإسراء .

[7]- عبد القادر فيدوح: التأويل وتحصيل البرهان في الفكر الإسلامي، ضمن كتاب التأويل والهيرمونيوطيقا، دراسات في آليات القراءة والتفسير لمجموعة من المؤلفين، مركز الحضارة لتنمية الفكر الإسلامي، بيروت، لبنان، ط1، 2011، ص65.

ويبدو أن المقصد الأول والأخير من التأويل في وعي علماء الإسلام هو إظهار وكشف المراد من الشيء المشكل، ويبدوا أن الطائفة المعتزلية هي التي اشتغلت كثيراً على موضوع التأويل بسبب توجهاتها العقلية والفلسفية، وتبعتهم بعد ذلك الطائفة الصوفية التي فتحت للتأويل آفاق وفضاءات أوسع خاصة في مقاربتهم لموضوع الوجود والعلاقة الجدلية القائمة بين الظاهر والباطن.

لقد كان التأويل منذ القدم محطة اهتمام جميع الحضارات البشرية المتلاحقة، وهو يعكس بوضوح ما ينغرس في كل حضارة من أعراف اجتماعية وطقوس دينية، وهو مع ذلك" يختلف من أمة إلى أمة ومن فرد إلى فرد داخل الأمة نفسها، بل قد يختلف أحيانا جزئيا أو كليا لدى الفرد الواحد، لأنّ التأويل عملية تاريخية وتاريخا نية؛ بمعنى أنه خاضع لإكراهات التاريخ ومستجيب لها، وأنه صانع للتاريخ وثوراته، ومن يستعرض تاريخ التأويل القديم بتياراته المختلفة... والتأويل الحديث بمنظوراته المتعددة يتبين له صحة هذه البديهية".[1]

وعلى الرغم من الاختلاف البين في الأنساق التأويلية لكل أمة من الأمم، فإن مرده إلى مقولتين، "أولاهما غرابة المعنى عن القيم السائدة، الثقافية والسياسية والفكرية، وثانيتهما بث قيم جديدة بتأويل جديد؛ أي إرجاع الغرابة إلى الألفة، ودس الغرابة في الألفة"[2].

أما التأويل في النقد الحديث، فقد اعتمد على ما جاءت به اللسانيات الحديثة، عن طريق العالم اللغوي دوسوسير، والتي كان من نتائجها ظهور علم الإشارة، مروراً بالمنهج البنيوي ثم تفكيكية جاك دير يدا، وصولاً إلى جماليات التلقي المعاصرة، التي جعلت من النقد الأدبي يتجه إلى مضمون النصوص، وإلى جانبه الجمالي بصفة خاصة، متخذة من ذلك التأويل كآلية لإعادة قراءة هذه النصوص.

إنّ التأويل في أبسط معانيه هو قراءة عميقة للنص أو مقاربة له، أما في معناه الواسع فهو تعبير غير مباشر عن فكرة بواسطة استعارة أو حكاية بينها وبين الفكرة مناسبة، وعلى هذا فإن التأويل يكمن في التشبيه والاستعارات والكنايات، استعمله الشعراء قديما ليبرزوا قيمة الفكرة

[1]- محمد مفتاح: التلقي والتأويل، مقاربة نسقيه، مركز ثقافي عربي، الدار البيضاء، ط3، 1999، ص217-218.
[2]- نفسه: ص217-218.

بواسطة هذه الصور البيانية أو ليخفوه، كما هو الشأن عند ابن طباطبا عندما أوصى الشاعر أثناء تشبيهاته أنْ "يلطف في تقريب البعيد منها، فيؤنس النافر الوحش حتى يعود مألوفا محبوباً، ويبعد المألوف المأنوس به حتى يصير وحشياً غريباً، فإن السمع إذا ورد عليه ما قد ملّه من المعاني المكررة والصفات المشهورة التي قد كثر ورودها عليه مجه وثقل عليه وعيه"[1].

إن هذه الفكرة التي أوردها ابن طباطبا في عيار الشعر، تقترب كثيراً من وجهة نظر أيزر، التي تكلم عنها في مقاله الشهير (لعبة النص)، وهي رؤية خاصة وصف من خلالها النص من مستويات مختلفة حيث يقول "يمكن أن يوصف على ثلاثة مستويات مختلفة، بوصفه ملعباً بين المؤلف والقارئ، وهي المستوى البنيوي والمستوى الوظيفي والمستوى التفسيري، حيث يهدف المستوى البنيوي، إلى رسم الملعب، ويحاول الوصف الوظيفي أن يبين الهدف، وسوف يتساءل الوصف التفسيري عن سبب لعبنا وسبب حاجتنا إليه، وإن إجابة ما عن هذا التساؤل الأخير يمكن أن تكون تفسيرية فقط، طالما أن اللعب مبني –بصورة جلية– على بنيتنا الانثروبولوجية... وربما يساعدنا على إدراك ماهيتنا"[2]، وهي نظرة تشير إلى إحكام الصلة بين أقطاب العملية التواصلية وعلاقتها بمستويات التلقي الثلاثة (البنائية، الوظيفية، التفسيرية)، فالشاعر ملزم على أن يقدم صفات وتشبيهات صادقة وموافقة لمواصفات المتلقي، عن طريق بناء النص وصياغته الفنية التي يريد أنّ يشيدها داخل النص، دافعاً من وراء ذلك المتلقي إلى الابتهاج، عن طريق ما يرد عليه من ألفاظ، خصوصاً إذا توصل إلى فهم معاني النص الدفينة داخل أغواره، نظراً لاتساع طرق الكلام وتشعبانه حسب قول ابن طباطبا "فإذا كان الكلام الوارد على الفهم منظوماً، مصفى من كدر العي، مقوماً من أود الخطأ واللحن، سالماً من جور التأليف، موزوناً بميزان الصواب لفظاً ومعنى وتركيباً؛ اتسعت طرقه"[3].

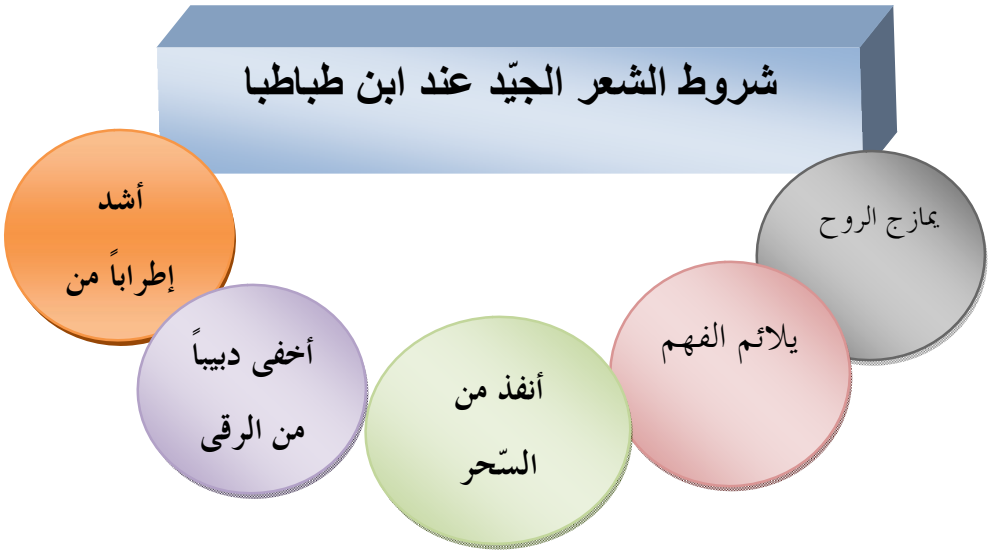
يبدوا أنّ لفظة (اتسعت) التي جاءت أثناء حديث ابن طباطبا، عن طرق قول الشعر، توحي بعدة قراءات وتأويلات، وقد "تعني الكلام الذي تذهب النفس فيه كل مذهب، وتعني أيضاً تعدد

[1]– ابن طباطبا: عيار الشعر، ص125

[2]– Wolfgang iser , The Act of Reading , P 327.

[3]– ابن طباطبا: عيار الشعر، ص20.

القراءات للنص الواحد، على أساس من الشعور بقيمة تعدد منحى فهم النص... وأن هذه النصوص هي طرق متعددة، رائدها الوصول إلى المعنى الصحيح، الأقرب احتمالا، وليس المعنى المعين الثابت والمحدد إذ لا معنى نهائي للنص، وهذا الاتساع في الطرق لا يأتي تعسفاً أو كراهة، فالشعر الجيد الذي حدد ابن طباطبا بعض صفاته هو الذي يوسع دائرة الاحتمال"[1]، ولكي يؤثر الشعر في متلقيه يجب أن تتوفر فيه بعض الشروط، والتي حددها ابن طباطبا على النحو التالي:



إن هذه الصفات، إذا توفرت في أي نص شعري، فسيكون-حسب ابن طباطبا- على درجة عالية من الجودة، وبالتالي فهو قادر على أن "يتحول إلى شبكة لاقتناص ضحيته وهو المستمع، فعوض أن تُظْهِرُ الكلمات ما يدور بخلد المتكلم، فإنها تصير حجاباً يعسر خرقه، أو تصير بمثابة الحَبِّ المنثور على شرك الصياد... يحدث ذلك عندما يكون المتكلم عاجزاً عن نيل مراده بالقوة، فيعمد إلى الحيلة والمراوغة... وقد يكون المستمع على علمٍ بالطبيعة الخادعة للكلام، فيكون حينئذٍ على أهبةٍ واستعداد لتلقي الخطاب بكامل الوعي والتحرز، أي أنه يفترض أن مخاطبه يحاول خداعه، فلا يتقبل أقواله بدون أنّ ينتقدها، ويفحص الزيف الذي قد تشتمل عليه"[2].

[1]- محمد المبارك: استقبال النص عند العرب، ص154.

[2]- عبد الفتاح كليطو: الحكاية والتأويل –دراسات في السرد العربي-، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988، ص40.

إن التأويل بمعناه العام والواسع، هو تعبير غير مباشر عن فكرة بواسطة استعارة أو كناية أو مجاز أو حكاية بينها وبين الفكرة مناسبة، وعلى هذا فإن التأويل يكمن في التشبيهات والاستعارات والكنايات، استعمله الشعراء قديما ليبرزوا قيمة الفكرة بواسطة هذه الصور البيانية، أو ليخفوه كما هو الشأن حسب تعبير الطوسي "الرمز معنى باطن مخزون تحت كلام ظاهر، لا يظفر به إلا أهله".

وعليه فالتأويل في الخطاب النقدي هو عبارة عن بنية مركبة على نحو جمالي وأداة "بتفجير كل المعاني المترسبة في الشعور، واللاشعور، عن طريق الوجدان، أو تكثيف الانفعال الذي يعمل فكر المتلقي على محاولة إدراكه، فقد يعبر الشاعر عن المعنى ببعض الظلال، أو يلجأ إلى أطراف المعاني، وعلى القارئ أن يتلمس من وراء ذلك كله دلالات، يدرك من إيماءاتها ما لم يدركه الشاعر نفسه".

وقد أشار ابن طباطبا إلى واحدة من هذه الآليات ودورها في تعدد القراءات والتأويلات للنص الواحد وهو –المجاز– أثناء تعرضه لكلمة (الليل) في بيت النابغة الذي يقول فيه:

وإنَّكَ كَاللّيْلِ الّذِيْ هُوَ مُــدّرِكَيْ وإِنْ خِلْتُ أَنَّ الْمُنْتَأَي عَنْكَ وَاسِعُ

خَطَاطِيفُ حُجْنٍ فِي جبَالِ مَتِينَــةٍ تَمُدُّ بِهَــاْ أَيْــدٍ إِلَيْــكَ نَــوَازِعَ

وإنما قال: "كاللّيل الذي هو مدركي" ولم يقل: "كالصبح لأنه وصفه في حال سخطه، فشبهه بالليل وهو له، فهي كلمة جامعة لمعان كثيرة".[1]

فكلمة "الليل" في هذا البيت تمثل بؤرة توتر حسب تعبير كمال أبو ديب، لحمولتها المعنوية وأبعادها الدلالية، وتعدد قراءاتها، وهي هنا تعبر عن حالة السخط والغضب من طرف الملك الغاضب لذلك شبه ابن طباطبا الليل بالهول وشدة الظلام، وهو تعبير عن الحالة النفسية التي يكون عليها الملك، كما يمكن أن تؤدي معنى دلالي آخر كالسكينة والهدوء، نظراً لقلة الحركة وسكون الناس إلى بيوتهم وبقائهم فيها، وعلى ذلك فالتأويل في نهاية الأمر هو "فعالية أدبية وفكرية، ينهض بها المتلقي القارئ للنص، والباحث عن مدلولاته الجمالية، وإيحاءاته الفكرية، لذلك يمكن القول بأن

[1]– ابن طباطبا: عيار الشعر، ص53.

التأويل هو القراءة الدقيقة للنص، وما يمنح التأويل دفقاً حيوياً فاعلاً ومؤثراً في مجمل عملية التلقي الأدبي هو المجاز"[1].

كما أشار ابن طباطبا إلى آلية أخرى من آليات التأويل، وهي "التعريض الذي ينوب عن التصريح، والاختصار الذي ينوب عن الإطالة، كقول عمرو بن معدي كرب(من الطويل) :

فلو أنّ قومي أنطقتني رمـــاحهم نطقت، ولكن الرماح أجـــرّتِ

أي لو أن قومي اعتنوا في القتال، وصدقوا المصاع، وطعنوا أعداءهم برماحهم فأنطقتني بمدحهم وذكر حسن بلائهم نطقت، ولكن الرماح أجرتي، أي شقت لساني كما يجر لسان الفيصل، يريد أسكتتني"[2]، فجملة (أجرت الرماح) هي من المجاز، والمراد بها لو أن قومي شددوا القتال على أعدائهم، وتوغلت رماحهم في أجساد الأعداء لا سالت بالدماء، وهو ما يؤدي إلى إطلاق لساني مادحاً قومي على بلائهم وشدة قتالهم، لكنها بقيت ساكنة في مكانها، فسكت لساني عن القول .

وللتأويل أهمية كبيرة في عملية هدم النصوص وإعادة بنائها، من خلال عملية القراءة التي يمارسها القارئ لاستخراج الدلالات والمعاني المتناقضة داخل النص الواحد، وعلى هذا الأساس فإن تأويلات النص وتعدد قراءاته متوقفة أساساً على ثقافة القارئ ومؤهلاته الفنية والإيديولوجية، المترسبة في عمق الوعي واللاوعي .

[1]- محمد المبارك: استقبال النص عند العرب، ص220 .

[2]- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص34 .

الخاتمة

إنّ الباحث يدرك تمام الإدراك أنّ ما توصل إليه من نتائج قد يحتمل الإصابة وقد يحتمل التقصير، لكن الشيء المؤكد الذي توصلنا إليه هو ثراء وخصب الحقل النقدي العربي القديم بمادته النقدية، على الرغم من كثرة الدراسات التي تناولته من مختلف النواحي والجوانب، وما توصلنا إليه من نتائج وحقائق لا يزال خزاناً للحقائق والمعارف التي لا تنضب، وعلى الرغم من إقرارنا بهذه الحقيقة لا مناص من وضع نقطة الختام وإدراج الآتية:

1- بنى ابن طباطبا تفكيره النقدي انطلاقا من فهمه المتقدم للشعر؛ إذ اعتبره رحلة من نفس مبدعة خلاّقة إلى نفس متلقية ذوّاقة ؛ وبهذا فهو لم يحصر الشعر في حدوده الشكلية الظاهرية، التي وقف عندها مفهوم الشعر حتّى عصر الرجل، وإنما تجاوز هذه الرؤية الضّيقة واقترب كثيراً من رؤية النظريات الحديثة التي نظرت إليه من مستواه التأثيري الجمالي، وما استعماله لمصطلح اللّذة والمتعة والجمال والعذوبة...إلاّ دليل على احتفائه بالجمالية التي تتوفر في بعض النصوص دون بعضها الآخر.

2- إنّ ابن طباطبا يرى جمال القصيدة في اجتماع أجزائها متكاملة، من ألفاظ ومعانٍ ومقاطع وأوزان وقوافٍ، فهو يعتبرها هيكلا متكامل الأجزاء. مقتربا في ذلك من رؤية النقاد في عصرنا في حديثهم عن الوحدة العضوية، رافعا من وراء ذلك الضبابية التي كانت قائمة حول وجود هذه الوحدة من عدمها في النقد القديم، وهو ما يفتح الباب على مصراعيه لبحوث جادة في هذه القضية .

3- مزج ابن طباطبا، في عيار الشعر بين النقد النظري والنقد التطبيقي، فكان كلما أقّر قضية أو برّر موقفا، أردفه بوابل من الشواهد الشعرية لتثبيت الحقائق وترسيخ القواعد في عقول الناشئة من الشعراء، انطلاقا من مهمته التعليمية كناقد، مثّل دور المعلم أحسن تمثيل.

4- لقد دعا ابن طباطبا الشّعراء والنقاد في عصره إلى ضرورة امتلاكهم لثقافة موسوعية طالبا منهم، -قبل ممارسة قول الشعر- أنّ يتعلموا مجموعة من الأدوات اللغوية والفنية والثقافية والاجتماعية، ليكون شعرهم مقبولا وغير مردود، خصوصا وأنّ الجمهور المتلقي في ذلك العصر كان على درجة عالية من الثقافة، وما الشعر في نهاية الأمر إلاّ إقرار لقضايا اجتماعية، فحريٌّ بالشاعر والناقد على السّواء، مسايرة هذه الإفرازات الاجتماعية .

5- كما أكد ابن طباطبا على العلاقة التآلفية التي تربط الألفاظ بمعانيها، فهي علاقة عضوية تفاعلية بين عناصر الشعر مجتمعة ممتزجة فيما بينها، متجاوزاً من وراء ذلك الفصل بين اللفظ والمعنى التي أقرّ بها النقّاد من قبله، وبذلك حُقّ لنا أن نعتبر ابن طباطبا أول ناقد عربي استطاع أن يتجاوز هذه النظرة القاصرة التي فصلت بين اللفظ والمعنى، وهو بذلك يقترب كثيرا في نظرته هذه إلى النقد الحديث الذي نظر إلى اللفظ والمعنى نظرة عقلية جُملية تتم في وقت واحد .

6- لقد أثبتنا في بحثنا نظرة ابن طباطبا الفريدة من نوعها إلى إبداعية القصيدة، ناصحا الشعراء المحدثين بإتباعها حتى يخرجوا من المحنة التي وقعوا فيها، وهي على أربعة مراحل.

أ- **المرحلة الأولى:** وهي مرحلة ما قبل الإبداع الشعري، متمثلة في إعداد الأدوات اللازمة، والتي منها الأدوات الفنية والأدوات الثقافية الاجتماعية وكذلك الأدوات الموضوعية العقلية...

ب- **المرحلة الثانية:** وهي مرحلة تمخيض المعنى الذي يريد الشاعر بناء الشعر عليه قبل إدخاله في مرحلة النظم.

ج-**المرحلة الثالثة:** اختيار القوالب التي يبني عليها المعنى الشعري،من خلال إلباسه الألفاظ التي تطابقه والقوافي التي توافقه والوزن الذي يليق به، وهو عبارة عن أسلوب معين يختاره الشاعر ينسجم مع أجزاء الشعر مجتمعة وغير منفصلة، وهو ما يسمى (بمرحلة النظم) .

د-**المرحلة الرابعة:** وهي مرحلة النقد والتنقيح التي يمارسها الشاعر على شعره، وذلك باستبدال لفظ مكان لفظ، أو قافية مكان أخرى بحسب وقعها بالنسبة للمتلقي،مراعيا في ذلك أقدار المستمعين ومقاماتهم الاجتماعية فلا يخاطب الملوك بكلمات العامة ولا العامة بكلام الخاصة، والغرض من وراء ذلك كله تحقيق الجانب الغائي من هذا الشعر.

7- كما وقف ابن طباطبا ملياً على الحالة النفسية التي يكون عليها المتلقي لحظة تلقيه هذه الأشعار، فإذا وردت هذه الأشعار وانسجمت مع هذه الحالات، قبلها المستمع وتفاعل معها، وإذا جاءت على عكس ذلك استوحش ونفر منها، وقد أكد ما ذهب إليه ببعض الأمثلة، كافتتاح قصائد المديح بذكر البكاء ووصف إقفار الديار، وتشتت الآلاف ونعى الشباب ..إلخ، كما تكلم

عن خواتيم القصائد وأقفالها وكانت رؤيته تنمّ عن ذوق رفيع صادرة من شاعر ناقد مبدع، داعيا من وراء ذلك إلى ضرورة مناسبة المقام للمقال، وموضّحاً ذلك بكثير من الشواهد الشعرية .

8- أسّس ابن طباطبا لفكره النقدي انطلاقا من القضايا النقدية التي كانت مطروحة في عصرة بطريقة حسية موضوعية، متبعا في ذلك منهجا عقليا أردفه بمجموعة من الأدلة والبراهين ليثبت ما ذهب إليه، متأثّرا في ذلك بالتيارات الفلسفية التي كانت سائدة في عصره كتيار المعتزلة وعلماء الكلام ...

9- إنّ ابن طباطبا امتلك رؤية متكاملة حول عناصر العملية الإبداعية، إذ يعتبر من النقاد الأوائل الذين انتبهوا إلى دور المتلقي في هذه العملية، كما دفعته رؤيته الخاصة وحسّه النقدي، إلى الإحاطة بمواصفات النص الجميل الذي يؤثر في هذا المتلقي.

10- لقد دار معظم مصنفه حول التلقي، وحول الآليات والأدوات الضرورية من أجل تثمين هذه الرؤية، وحشد كماً هائلاً من المصطلحات التي تدور كلها في فلك التلقي، وبذلك حق له تحقيق هذا التعالق وهذا التلاقي مع الكثير من النظريات الحديثة، خاصة نظرية جماليات التلقي والتأثير المتداولة في عصرنا الحالي وهو ما اشرنا إليه في أطروحتنا.

قائمة

المصادروالمراجع

- مصحف المدينة المنورة للنشر الحاسوبي: مجمع الملك فهد لطباعة المصحف الشريف، 1436ه

أولا: مدوّنة الأطروحة

1. ابن طباطبا العلوي: عيار الشعر، شرح وتحقيق عباس عبد الستار، مراجعة نعيم زرزور، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 2005.

2. ابن طباطبا العلوي: عيار الشعر، شرح وتحقيق محمد زغلول سلام، منشأة المعارف بالاسكندرية، مطبعة التقدم بالاسكندرية، رقم الإيداع5807 _ 84 .

ثانيا: المصادر والمراجع

1. ابتسام الصفار وناصر حلاوي: محاضرات في تاريخ النقد عند العرب، دار الحكمة للطباعة والنشر، 1990.

2. إبراهيم سلامة: بلاغة أرسطو بين العرب واليونان، مكتبة الأنجلو المصرية، ط2، 1952.

3. إبراهيم سلامة: تيارات أدبية بين الشرق والغرب، مكتبة الأنجلو المصرية، ط1، 1952.

4. إبراهيم عبد الرحمن محمد: الشعر الجاهلي -قضاياه الفنية والموضوعية-، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1880.

5. إبراهيم محمد سرهيد الشعباني: الشعر العباسي بين دوافع الإبداع وسلطة التلقي، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2017.

6. ابن الأثير المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تح، محمد محي الدين عبد الحميد، القاهرة، 1939، ج395/2.

7. ابن القوطية أبو بكر محمد: كتاب الأفعال، تح، علي فوده، مكتبة الخفاجي، القاهرة، ط1، 1993.

8. ابن القيم الجوزية: مفتاح دار السعادة، تح، عبد الرحمن حسن بن القائد، ط 1، ج3، 1432ه.

9. ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وأدابه ونقده، قدمه وشرحه وفهرسه صلاح الدين الهواري وهدى عودة، مكتبة الهلال، بيروت، لبنان، ط1، ج1، 1996 .

10. ابن سنان الخفاجي: سر الفصاحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1، 1982.

11. ابن عبد ربه: العقد الفريد، تح، مكتب التراث، دار إحياء التراث العربي، ط1، ج5، 1996 .

12. ابن قتيبة: الشعر والشعراء، تح محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، 1974.

13. ابن كثير: تفسير القرآن العظيم، ضبط ومراجعة مكتب الدراسات والبحوث العربية والإسلامية، بإشراف الشيخ محمد رمضان، دار مكتبة الهلال، بيروت لبنان، ط1، 1990.

14. ابن هشام: السيرة النبوية، تحقيق، محمد فهمي السر جاني، المكتبة الوقفية، القاهرة، د – ت.

15. أبو العتاهية: الديوان، دار بير وت، 2008(د،ت)، (د،ط)

16. أبو الفرج الأصفهاني: الأغاني، المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة والنشر، نسخة مصورة من دار الكتب المصرية، القاهرة .

17. احسان عباس تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الشروق، ط1، 1993.

18. إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب(من ق 2ه إلى ق 8ه)، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1986.

19. أحمد الوردني، نظرية المعنى، مركز النشر الجامعي، تونس، ط1، 2007.

20. أحمد بن عثمان رحماني: النقد التطبيقي الجمالي واللغوي في القرن الرابع الهجري، عالم الكتب الحديث، عمّان، الأردن، ط1، 2008.

21. أحمد حسن الزيات: دفاع عن البلاغة، عالم الكتب، القاهرة، ط2، 1967.

22. اسماعيل صيفي: المحاكاة مرآة الطبيعة والفن، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ط1، 1989.

23. إسماعيل عز الدين، جماليات التلقي والتأويل، أعمال المؤتمر الدولي الأوّل للنقد الأدبي سنة 1977، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط1، 2000.

24. الأعشى ميمون بن قيس: ديوان الأعشى، تح، محمد حسين، (د ـــــ ط)، (د ـــــــ ت).

25. الألوسي محمد شكري: بلوغ الأدب في معرفة أحوال العرب، تح، محمد بهجة الأثري، دار الكتاب المصري، (د.ط)، (د.ت) .

26. الإمام القرطبي: المفهم لما أشكل من تلخيص كتاب مسلم، تح، أحمد محمد السيد وآخرون، دار الكلم الطيب، بيروت، ط 1، 1996 .

27. الآمدي أبو الحسن، الإحكام في أصول الأحكام، تح، عبد الرزاق عفيفي، دار الصميعي، ط1، 2003.

28. الآمدي: الموازنة بين أبي تمام والبحتري، تح محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة العلمية، بيروت، طبعة حجازي، 1994.

29. بدوي طبانة: دراسات في نقد الأدب العربي من الجاهلية إلى نهاية القرن الثالث، مكتبة الأنجلو المصرية، ط7، 2007.

30. بدوي طبانة: قضايا النقد الأدبي، دار المريخ للنشر، الرياض، ط1، 1984.

31. بشرى موسى صالح، نظرية التلقي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2001.

32. جابر عصفور: كيفية تلقي الشعر في التراث العربي، دار الإصلاح، المملكة العربية السعودية، الدمام.

33. جابر عصفور: مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، مكتبة الأسرة، مصر، ط5، 1995.

34. الجاحظ: البيان والتبيين، تح، عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت، (د.ط) ج1.

35. الجاحظ: رسائل الجاحظ، تحقيق وشرح، عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت، ط1، ج1، 1991.

36. الجاحظ: كتاب الحيوان، تح، عبد السلام هارون، طبعة الكتاب العربي، بيروت، ج1.

37. جلال الدين القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، دار إحياء العلوم، بيروت، ط4، 1998.

38. الجمحي محمد سلام: طبقات فحول الشعراء، تح محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، المؤسسة السعودية بمصر، دت.

39. حاتم الصقر: ترويض النص، دراسة للتحليل النصي في النقد المعاصر، إجراءات ومنهجيات، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 1998.

40. الحاتمي أبو علي محمد بن الحسن:الرسالة الموضحة في ذكر سرقات أبي الطيب المتنبي وتساقط شعره، تح محمد يوسف نجم، بيروت، 1965.

41. حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الأندلسي، بيروت، لبنان، ط3، 1986.

42. حسان بن ثابت: الديوان، تح د.سيد حنفي حسنين، دار المعارف، القاهرة، 1973.

43. حسن أحمد عيسى: الإبداع في الفن والعلم، مجلة عالم المعرفة، محرم/صفر1400ه، كانون الأول1979م.

44. حسن البنداري: الصنعة الفنّية في التراث النقدي، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط1، 2000.

45. حسين الحاج حسين، النقد الأدبي في آثار أعلامه، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1996.

46. حسين الواد، في مناهج الدراسات الأدبية، منشورات الجامعة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1985.

47. حمد بن عبد الرحمن الربيع: ابن طباطبا الناقد، النادي الأدبي، المملكة العربية، الرياض، 1979.

48. حميد بن ثور الهلالي: ديوان، صنعه الأستاذ عبد العزيز الميمني، طبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، 1951.

49. حنفي محمد شرف: النقد الأدبي عند العرب، أصوله قضاياه وتأريخه، مصر، القاهرة، مكتبة الشباب، ط2، 1970 .

50. خالد الجبر: غواية سيدورى، قراءات في سفر محمود درويش، دار جير للنشر، عمان، ط1، 2009.

51. خضر ناظم عودة: الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق، عمان، الأردن، ط1، 1977.

52. خليفي بناصر ومختار لزعر، اللسانيات منطلقاتها النظرية وتعميقاتها المنهجية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 2009.

53. داود سلام، تاريخ النقد العربي من الجاهلية غلى نهاية ق 3 ه، مطبعة الإيمان، بغداد، 1966.

54. دوني كوش، مفهوم الثقافة في العلوم الاجتماعية، ترجمة الدكتور قاسم المقداد، إتحاد كتاب العرب، دمشق، 2002.

55. ذو الرّمّة: الديوان، تحقيق عبد القدّوس أبو صالح، مؤسسة الإيمان، بيروت، 1982، .

56. رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، تر، سعيد الغانمي، دار الفارس، عمان، الأردن، ط1، 1999.

57. رانية محمد شريف العرضاوي:مكونات الإبداع في الشعر العربي القديم، ابن طباطبا نموذجا، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، جدار للكتاب العالمي، عمان، الأردن ط1، 2011.

58. رانية محمد شريف صالح العرضاوي . مكونات الإبداع في الشعر العربي القديم . عالم الكتب الحديث أربد، ط، 1 الأردن، 2011.

59. ربابعة موسى: جماليات الأسلوب والتلقي – دراسات تطبيقية – دار جرير، عمان، الأردن، ط 1، 2011.

60. رُبى عبدالرضا عبدالرزاق التميمي، حركية الشعر الجاهلي من أفق التوقع إلى بنية الاستقطاب ــ زهير والحطيئة نموذجا، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2019.

61. رمضان الصباغ: في نقد الشعر العربي المعاصر، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، ط1، 2002.

62. الزمخشري محمود بن عمر: أساس البلاغة، دار الفكر، بيروت، ط1، 1989.

63. زهوان حامد عبد السلام هارون: الصحّة النفسية والعلاج النفسي، عالم الكتب الحديث، القاهرة، ط4.

64. ستانلي هايمن، النقد الأدبي ومدارسها الحديثة، د، إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، ط1، 1998 .

65. سعيد أحمد جمعة: الفكر البلاغي والنقدي في عيار الشعر، شبين الكوم، كلية اللغة العربية، فرع جامعة الأزهر، (د.ط)، 2009.

66. سعيد بكور: الإبداع الشعري عند العرب(من التأسيس إلى الإخراج)، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2012.

67. السكاكي: مفتاح العلوم، تحقيق نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1987.

68. سليمان البستاني:مقدمة الإلياذة، مطبعة الهلال، القاهرة، 1904.

69. سهلة صباح محمد، حيدر العدوانين: الذوق الفني لدى نقاد القرن الرابع الهجري، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2018 .

70. الشاهد البوشيخي: دراسات مصطلحية، دار السلام، القاهرة، مصر، ط1، 2012.

71. الشاهد البوشيخي: مصطلحات بلاغية ونقدية في البيان والتبيين، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط1، 1982.

72. شرح المعلقات العشر وأخبار شعرائها، في جمعه وتصحيحه أحمد بن أمين الشنقيطي، قدم له د / فايز ترحيني، دار الكتاب العربي، بيروت، 1988.

73. شريف راغب علاونة. قضايا النقد الأدبي والبلاغة في كتاب عيار الشعر في ضوء النقد الحديث. دار المناهج للنشر والتوزيع، 2003.

74. شريف راغب علاونة: قضايا النقد الأدبي والبلاغة في كتاب عيار الشعر في ضوء النقد الحديث، دار المناهج للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2003 .

75. شعبان عبد الكريم محمد: نظرية التلقي في تراثنا النقدي والبلاغي، العلم والبيان للنشر والتوزيع، كفر الشيخ، ط1، 2009.

76. شكري المبخوت: جمالية الألفة، بيت الحكمة، قرطاج، المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون، (د.ط)، 1993.

77. شكري عياد، دائرة الإبداع، دار إلياس العصرية، ط1، القاهرة، 1986.

78. شوقي ضيف: البلاغة تطور وتاريخ .دار المعارف (د ت)، القاهرة، ط9 .

79. صلاح فضل: علم الأسلوب "مبادئه وإجراءاته، " مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة، 1992.

80. ضياء خضير: ثنائيات مقارنة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2004.

81. الطاهر حليس:اتجاهات النقد العربي وقضاياه في القرن الرابع الهجري ومدى تأثرها بالقرآن، منشورات جامعة باتنة، الجزائر 1986 .

82. طراد الكبيسي: في الشعرية العربية، قراءة جديدة في نظرية قديمة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2004 .

83. طه إبراهيم: تاريخ النقد الأدبي عند العرب (من الشعر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري)، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1985.

84. طه حسين: في الأدب الجاهلي، دار المعارف، ط18، (د.ت).

85. طه حسين:من حديث الشعر والنثر، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مدينة مصر، القاهرة، 2014.

86. طه فرج عبد القادر: موسوعة علم النفس والتحليل النفسي، دار سعاد الصباح، الكويت، ط1، 1993.

87. عادل مصطفى: مدخل إلى الهيرمونيوطيقا، نظرية التأويل من أفلاطون إلى الآن، دار النهضة العربية، ط 16، 2003.

88. عايدة عبد الحفيظ محمد يعقوب: المتلقي والنص الآخر بين التراث والمعاصرة، جمعية حماة اللغة العربية، الإمارات، ط1، 2002.

89. عباس رحيلة: الأثر الأرسطي في النقد والبلاغة العربيين، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1، 1999.

90. عباس عبد الستار: ديوان النابغة الذبياني، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط3، 1997.

91. عبد الحليم محمد السيّد: الإبداع والشخصية، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1971.

92. عبد الحمان غركان: مقومات عمود الشعر الأسلوبية في النظرية والتطبيق، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 2004.

93. عبد الحي دياب: فصول في النقد الأدبي الحديث، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، 1965.

94. عبد الرحمن ابن خلدون: المقدمة، دار الفكر، بيروت، ط1، 2003.

95. عبد الرحمن الزجاجي: الأمالي، تحقيق عبد إسلام هارون، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط2، 1987.

96. عبد الرحيم وهابي: القراءة العربية لكتاب فن الشعر لأرسطو طاليس، عالم الكتب الحديث، إربد الأردن، ط1، 2011.

97. عبد السلام عبد الحفيظ عبد العال: نقد الشعر بين ابن قتيبة وابن طباطبا، دار الفكر العربي، مطبعة دار القرآن، ط 1، 1987 .

98. عبد العزيز حمودة:الخروج من التيه، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط2، 2003.

99. عبد العزيز عتيق: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار النهضة العربية، لبنان، ط 2، 1967.

100. عبد الفتاح كيليطو: الحكاية والتأويل، دراسات في السرد العربي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988 .

101. عبد القادر بن عمر البغدادي: خزانة الأدب، تحقيق وشرح عبد السلام هارون ج2،، 1979.

102. عبد القادر فيدوح: التأويل وتحصيل البرهان في الفكر الإسلامي، ضمن كتاب التأويل والهيرمونيوطيقا، دراسات في آليات القراءة والتفسير لمجموعة من المؤلفين، مركز الحضارة لتنمية الفكر الاسلامي، بيروت، لبنان، ط1، 2011.

103. عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تحقيق محمود محمد شاكر، مطبعة المدني بالقاهرة، دار المدني بجدة، ط1، 1991.

104. عبد القاهر الجرجاني:دلائل الإعجاز، تح محمد محمود شاكر، ط3، 1992.

105. عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، الدار العربية للعلوم، بيروت، (د.ط)، 2007.

106. عبد الله إبراهيم:التلقي والسياقات الثقافية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط2، 2005.

107. عبد الله الغذامي: المشاكلة والاختلاف، قراءة في النظرية النقدية، العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994.

108. عبد الله القدامي: الخطيئة والتكفير (من البنيوية إلى التشريحية) مكتبة الأحرث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2000.

109. عبد الله بن عودة العطوي: تلقي المعلقات –ودراسة في الاستقبال التعاقبي، عالم الكتب الحديث، ط1، الأردن، 2013.

110. عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط1، 1985.

111. عبد الله محمد بن عمر المزرباني: الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، تح، علي محمد البجاوي، دار النهضة، مصر، 1995.

112. عبد المالك مرتاض: نظرية النص الأدبي، دار هومة، الجزائر، 2007.

113. عبد الناصر حسن محمد: نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، المكتب المصري للمطبوعات، القاهرة، د ط، 1999.

114. عثمان مواطي: الخصومة بين القدماء والمحدثين في النقد العربي القديم، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ط 2، 1984.

115. عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، القاهرة، 1962.

116. العسكري أبو الهلال: الفروق الغوية، تحقيق، محمد ابراهيم سليم، دار العلم والثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، (د.ط)، (د.ت)،

117. العسكري أبو هلال: الصناعتين، تح علي البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، 1986.

118. عطية نايف عبد الله الغول:ابن طباطبا وكتابه عيار الشعر، دراسة نقدية، الجنان للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2010.

119. على حرب،: التأويل والحقيقة، -قراءة تأويلية في الثقافة العربية -، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 2007.

120. على عبد العزيز الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه، تح، محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، منشورات المكتبة العصرية، د ت.

121. علي جواد الطاهر: مقدمة في النقد الأدبي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، 1979.

122. علي شلق: العقل في التراث الجمالي عند العرب، دار المدى، بيروت، لبنان، طبعة دار نعمة، ط1، 1985.

123. عن زكريا إبراهيم: مشكلة الفن، دار مصر للطباعة، القاهرة، د.ط، 1976.

124. غنيمة كولوقلي: نظرية التلقي، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2013.

125. غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار العودة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1986.

126. فاطمة البريكي: مدخل إلى الأدب التفاعلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 2006.

127. فاطمة البريكي، قضية التلقي في النقد العربي القديم، دار الشروق، عمان، الأردن، ط 1، 2006.

128. فتحي أحمد عامر: من قضايا التراث العربي، دراسة نصية نقدية تحليلية مقارنة-النقد والناقد- منشأة دار المعارف بالإسكندرية، رقم الإبداع85/4458.

129. فخر الدين عامر: أسس النقد الأدبي في عيار الشعر، عالم الكتب، القاهرة، ط2، 2000.

130. القاضي عبد العزيز الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه، تح محمد أبو الفضل إبراهيم ومحمد علي البجاوي، منشورات المكتبة العصرية، صيدا، بيروت.

131. قدامة بن جعفر:نقد الشعر، تح كمال مصطفى، مكتبة الخفاجي، القاهرة، ط3، 1978.

132. كريب رمضان: فلسفة الجمال في النقد الأدبي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د.ط)، 2009.

133. الكفوي أيوب بن موسى: الكلّيات، تعليق، عدنان درويش، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط3، 1992.

134. مبارك الميلي: استقبال النص عند العرب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1999.

135. المبارك بن محمد الجزري ابن الأثير: النهاية في غريب الحديث والأثر، تح، طاهر أحمد الزاوي، محمود محمد الطناحي، ط1، ج3، 1963 .

136. مجان الرويلي، سعد البازغي، دليل الناقد الادبي، إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا ومعاصرا، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط4، 2005.

137. محزي صالح: آفاق النظرية الأدبية المعاصرة، بنيوية أم بنيويات، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2007.

138. محمد أبو موسى: الإعجاز البلاغي ــ دراسة تحليلية، وهبة للنشر والتوزيع، القاهرة، ط2، 1984.

139. محمد أبو موسى: خصائص التراكيب، دراسة تحليلية لمسائل علم المعاني، مكتبة وهبة، القاهرة، ط2، 1984.

140. محمد الربيع: ابن طباطبا الناقد، النادي الأدبي بالرياض، المملكة العربية السعودية، 1979.

141. محمد القعود: في الابداع والتلقي، الشعر بخاصة.

142. محمد المبارك: إستقبال النص عند العرب .

143. محمد بن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، قرأه وشرحه محمود شاكر، دار المدني، مصر، 1974.

144. محمد بن لحسن التجاني: التلقي لدى حازم القرطاجني من خلال منهاج البلغاء وسراج الأدباء، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، ط1، أربد، الأردن، 2001.

145. محمد زغلول سلام: تاريخ الأدب والبلاغة في ق 4 ه، دط، منشأة المعارف، الإسكندرية، د ت.

146. محمد زغلول سلام: تاريخ النقد الأدبي والبلاغة في ق 4 ه.

147. محمد زكي العشماوي: قضايا النقد الأدبي القديم والحديث، دار النهضة العربية، بيروت.

148. محمد عبد المنعم خفاجي: مدارس النقد الأدبي الحديث، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1، 1995.

149. محمد عزام: المصطلح النقدي في التراث العربي، دار الشرق العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2010.

150. محمّد عزّام: النصّ الغائب وتجلّيات التناص في الشعر العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، دمشق، 2001.

151. محمد علي أبو حمدة: أبو قاسم الأمدي وكتابة الموازنة، الدار العربية للطباعة والنشر، بيروت 1979.

152. محمد علي أبو ريان: فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، ط1، د.ت.

153. محمد علي سلامة: تاريخ النقد الأدبي القديم، مكتبة الآداب، ط1، 2001.

154. محمد مصطفى هدارة: مشكلة السرقات في النقد العربي، المكتب الإسلامي، ط 3، 1981.

155. محمد مفتاح: التلقي والتأويل، مقاربة نسقيه، مركز ثقافي عربي، الدار البيضاء، ط3، 1999.

156. محمد مندور: النقد والنقاد المعاصرون، دار نهضة، مصر، 2004.

157. محمد مندور: في الأدب والنقد، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1949.

158. محمد مندور: في الميزان الجديد، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ط1، 1949.

159. محمد ناجح محمد الحسن: الإبداع والتلقي في الشعر الجاهلي، جامعة النجاح الوطنية، نابلس، فلسطين، ط1، 2004.

160. محمدأحمد بويري: الأسلوبية والتقاليد الشعرية (دراسة في شعر الهذليين)، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط1، 1990.

161. محمود السمرة: القاضي الجرجاني الأديب الناقد، المكتب التجاري، بيروت، ط1، 1966.

162. محمود درابسة: التلقي والإبداع، قراءات في النقد العربي القديم، دار جرير للنشر والتوزيع، ط1، 2010.

163. محمود زغلول سلام: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1993.

164. محمود عباس عبد الواحد: قراءة النص وجماليات التلقي، دار الفكر الوالي، مصر، ط1، 1996.

165. مراد حسن فطوم: التلقي في النقد العربي في القرن الرابع الهجري، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ط1، 2013.

166. المرزباني محمد بن عمران: معجم الشعراء، حققه عبد الستار فراج، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، 1970.

167. المرزباني: الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، تحقيق علي محمد البجاوي، دار الفكر العربي، القاهرة.

168. مصطفى الجوزو:نظريات الشعر عند العرب (الجاهلية والعصور الإسلامية)، دار الطبعة، بيروت، لبنان، ط1، 1971.

169. مصطفى العمراني:مناهج الدراسات السردية وإشكالية التلقي رواية كنعاني غسان نموذجا، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2011.

170. مصطفى سويف: الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، منشورات جامعة علم النفس التكاملي، دار المعارف بمصر، ط2، 1979

171. مصطفى ناصف: نظرية التأويل، النادي الثقافي بجدة، كتاب رقم11، جدة، 2000.

172. المعطي عبد الجبار، مواقف في النقد والأدب، دار الرشيد للنشر، ط1، بغداد، 1980 .

173. منصور عبد الرحمن: اتجاهات النقد الأدبي في القرن الخامس الهجري، دار العلم للطباعة، مكتبة الأنجلو المصرية، 1977.

174. نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، ط14، 2007.

175. ناظم عودة خضر: الأصولية المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1971.

176. الناقوري إدريس: المصطلح النقدي في نقد الشعر، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، المغرب، (د.ط)، 1982.

177. نصر حامد أبو زيد: إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب.

178. يحي بن مخلوف: التّناص، مقاربة معرفية في ماهيته وأنواعه وأنماطه، حسّان بن ثابت نموذجا، باتنة، الجزائر، 2008 .

179. يوسف حسين بكار: بناء القصيدة العربية، دار الثقافة، القاهرة، 1976.

180. يوسف نور عوض:نظرية النقد الأدبي الجديد، دار الأمين للنشر والتوزيع، القاهرة، 1994.

ثالثا: المعاجم العربية

1. ابن سيدة، علي بن إسماعيل: المحكم والمحيط الأعظم، تح، عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (د.ط)، 2000 .

2. ابن منظور: (أبو الفضل جمال الدين، محمد بن مكرم)، لسان العرب، طبعة دار صادر، بيروت، ط1، 2000 .

3. أحمد بن فارس: مقاييس اللغة، تح، عبد السلام هارون، (د.ط)، دار الفكر، بيروت، 1969.

4. أحمد مطلوب: معجم مصطلحات النقد العربي القديم، مكتبة ناشرون، لبنان، ط1، 2001.

5. الأزهري محمد بن أحمد: تهذيب اللغة، تح، محمد عوض، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط1، 2001.

6. التهانوي: كشاف إصطلاحات الفنون والعلوم، تح، رفيق العجم وعلي دحروج، مكتبة البيان، ط1، 1996.

7. الراغب الإصفهاني: مفردات ألفاظ القرآن، تح، نديم موعشلي، دار الفكر، بيروت.

8. الزبيدي محمد مرتضي: تاج العروس، مادة (ن ف س)، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت .

9. سمير سعيد حجازي، قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، دار الآفاق العربية، مدينة نصر، ط1، 2001.

10. عبده حلو: معجم المصطلحات الفلسفية، مكتبة لبنان، بيروت، ط1، 1994.

11. الفيروز آبادي، القاموس المحيط، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط8، 2005.

12. الفيومي المقري: المصباح المنير في غريب الشرح الكبير، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، مادة (أثر).

خامسا: المراجع المترجمة

1. آبر كرومي، لاسل:قواعد النقد الأدبي، ترجمة، محمد عوض محمد، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1954.

2. أرسطو طاليس: فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1952..

3. اروين إدمان: الفنون والإنسان، تر، مصطفى حبيب، مكتبة الأسرة، مصر، 2001.

4. أفلاطون: جمهورية أفلاطون، ترجمة حنا خباز، دار القلم، بيروت، ط1، 1969.

5. إليوت توماس: فائدة الشعر وفائدة النقد، ترجمة وتقديم، يوسف نور عوض، دار القلم، بيروت، ط 2، 1982.

6. جمال الدين بن الشيخ: الشعرية العربية، ترجمة مبارك حنون وآخرون، دار توبقال للنشر، ط2، 2008.

7. جورج سنتانا: الإحساس بالجمال، تر، مصطفى بدوي، مكتبة الأسرة، القاهرة، 2001.

8. خوسيه ماريا بوثويلو ايفانكوس: نظرية اللغة الأدبية، ترجمة حامد أبو أحمد، دار غريب للطباعة، القاهرة، ط2، 1992.

9. ديتشس دافيد: مناهج النقد الأدبي، ترجمة محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت، 1967.

10. رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر، ط1، القاهرة، 1998.

11. رتشاردز:مبادئ النقد الأدبي، ترجمة مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1973.

12. روبرت سي هولب، نظرية الاستقبال، تر، عبد الجليل جواد، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 1992.

13. روبرت شولز: اللغة والخطاب الأدبي، تر، سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1993.

14. رولان بارت:لذة النص:ترجمة فؤاد سحيان، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1.

15. رينيه ويلك: النظرية الأدبية والاستطيقا عند مدرسة براغ، ترجمة محمد عصفور، مجلة الثقافة الأجنبية، ع1، بغداد، 1988.

16. سامح الرواشدة: إشكالية التلقي والتأويل، دراسة في الشعر العربي الحديث، منشورات أمانة عمان الكبرى، ط1، 2007.

17. غاستون باتول: تاريخ السوسيولوجيا، ترجمة ممدوح حقي، منشرات عويدات، ط2، بيروت، 1984.

18. فرانك شوير فيجن وآخرون: بحوث في القراءة والتلقي (نظرية التلقي)، ترجمة الدكتور محمد خير البقاعي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، 1998.

19. فولفغانغ آيزر: فعل القراءة، نظرية التجاوب في الأدب، تر، حميد الحمداني، والجيلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، فأس، د ط، 1994.

20. فولفغانغ آيزر: وضعية التأويل، الفن الجزئي والتأويل الكلي، ترجمة، أحمد بوحسن، دار الأمان، الرباط، ط1، 2004.

21. كولردج، صموئيل:سيرة أدب، النظرية الرومانطيقية في الشعر، ترجمة عبد الحليم حسان، دار المعارف، مصر، 1971.

22. هانز روبرت ياوس: نظرية الأدب، القراءة والفهم والتأويل، ترجمة أحمد بوحسن، دار الأمان، ط1، الرباط، 2000.

23. هانز روبيرت ياوس:جمالية التلقي، من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، تر، رشيد بن جدو، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1 2004.

24. هنري باجو: الأدب المقارن العام، ترجمة غسان السيد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 1983.

25. هوراس: فن الشعر، ترجمة لويس عوض، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1947،.

سادسا: مذكرات الماجيستير وأطروحات الدكتوراه

1. أحمد الإدريسي: المصطلحات النقدية في كتاب منهاج البلغاء، رسالة جامعية لنيل دبلوم الدراسات العليا، ظهر المهراز، فاس، المغرب، 1992.

2. بوخال لخضر: المتلقي بين التجلي والغياب، رسالة ماجيستير، الجزائر، جامعة أبي بكر بلقايد، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، 2012.

3. بوعلام بوعامر: شعرية المطالع في القصيدة العباسية، رسالة دكتوراه، جامعة الحاج لخضر باتنة، 2012-2013.

4. توفيق حمدي: النظريات النقدية في عيار الشعر، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الجامعة التونسية،، 1984، 1985.

5. محمد ناجح محمد الحسن: الإبداع والتلقي في الشعر الجاهلي، رسالة ماجيستير، جامعة النجاح الوطنية، كلية الدراسات العليا، نابلس، فلسطين.

6. وهاب خالد، جمالية التلقي والتأثير في ثلاثية أحلام مستغانمي، رسالة دكتوراه مخطوطة بجامعة محمد بوضياف، المسيلة، 2016/2015.

رابعا: المجلات والدوريات

1. إبراهيم بادي: دلالة العنوان وأبعاده في موتة الرجل الأخير، مجلة المدى، ع26، 1999، سوريا.

2. أحمد زياد محبك: قضايا الإبداع في صحيفة بشر بن المعتمر، مقال بمجلة الموقف الأدبي، العدد182/181، 1986.

3. تبرماسين عبد الرحمان وآخرون، نظرية القراءة المفهوم والإجراء، منشورات مخبر وحدة التكوين والبحث، جامعة محمد خيضر، بسكرة، ط1، 2009.

4. جان ستاروبانسكي: جمالية التلقي، ضمن كتاب جماعي (في نظرية الأدب مقالات ودراسات)، ترجمة محمد العمري، كتاب الرياض، ع38، فبراير، 1997.

5. حافيظ اسماعيل العلوي: مدخل الى نظرية التلقي، "نظرية التلقي والنقد العربي الحديث"، مجلة علامات، ع34، مج19، ديسمبر 1999.

6. حامد أبو أحمد: كتاب الخطاب والقارئ، نظرية التلقي وتحليل الخطاب وما بعد الحداثة، مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض، ع30، 1996، ص77

7. حسين الواد: من قراءة النشأة إلى قراءة التقبّل، مجلّة فصول، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، مج5، ع1، سبتمبر، أكتوبر 1984.

8. روحي البعلبكي ومنير البعلبكي: مجلة المورد، دار العلم للملايين، بيروت، ط2، 1977.

9. الزهراني صالح بن سعيد: إشكالية الاحتذاء في المعنى الشعري عند عبد القاهر الجرجاني، مقال، ضمن مجلة جامعة أم القرى للبحوث العلمية المحكمة، العدد 15، 1997.

10. –صالح بن سعيد الزهراني: إشكالية الاحتذاء في المعنى الشعري عند عبد القاهر الجرجاني، مجلة جامعة أم القرى للبحوث العلمية المحكمة، ع15، 1997.

11. طارق ثابت: الفعالية النقدية في الوصول إلى مكونات النص: مجلة الأثر، العدد14، الجزائر، جويلية2012.

12. طراد الكبيسي: قراءة جديدة لعيار الشعر لابن طباطبا، مجلة المورد، ع1، مج19، 1990.

13. عباس أرحيلة، الأثر الأرسطي في النقد والبلاغة العربيين إلى حدود ق 5 ه، منشورات كلية الأدب والعلوم الإنسانية، الرياض، ط1، 1999.

14. عبد الباسط الزيود: المتوقّع واللاّمتوقّع في شعر محمود درويش، دراسة في جماليات التلقي، مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها، مج18، ع37، جمادي الثانية1427هـ .

15. عبد الجليل هنّوش: ابن طباطبا العلوي والتصوّر التداولي للشعر، حوليات كلية الآداب والعلوم الاجتماعية، جامعة الكويت، 2001.

16. عبد الحميد محمد العبيسي: ابن طباطبا في نقده الإبداعي، مقال لمجلة الأزهر، العدد6، 1982.

17. عبد الرحمان بن محمد القعود:في الإبداع والتلقي، الشعر بخاصة، مجلة عالم الفكر، الكويت، م 25، ع 4، 1997.

18. عبد العزيز المقالح:الشعر هذا اللغز الجميل، مجلة الرافد، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ع7، يوليو، 2010.

19. عبد الله بن أحمد الفيقي: قراءة في دلائل الإعجاز في ضوء النقد الحديث، مجلة جذور، القاهرة، ع4، مج 2، 2000.

20. عبّود عبده: الأدب المقارن والاتجاهات النقدية الحديثة، مجلّة عالم الفكر، الكويت، مج28، ع 1، سبتمبر 1999.

21. علي جعفر العلاق: الشعر وضغوط التلقي، مقال بمجلة فصول، المجلد 10، العدد الثاني، صيف 1997.

22. علي حرب: قراءة ما لم يقرأ نقد القراءة والفكر العربي المعاصر، مركز الانماء القومي، بيروت، لبنان، ع60، 1989.

23. فهيمة لحلوحي: جمالية التلقي في رائية عبد السلام بن زغمان الحمصي، مجلة المخبر، وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، قسم الأدب العربي جامعة محمد خيضر، بسكرة، ع1، 2009.

24. محمّد إقبال علوي: مفاهيم هيكلية في نظرية التّلقّي، مجلّة عالم الفكر، المجلس الوطني للثّقافة والفنون والآداب، الكويت، ع3، م37، 2009.

25. محمد خرماش: مفهوم القارىء وفعل القراءة في النقد الأدبي المعاصر، مجلة أقلام، ع 5،

26. محمد خير البقاعي، تقلى "رولان بارث" في الخطاب العربي النقدي واللساني والترجمي، كتابه «لذة النص» نموذجا، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويتية، المجلد 27، ع1، سبتمبر 1998.

27. محمد سلامة: المتعة واللذة في التراث النقدي، المجلة العلمية، كلية الآداب، جامعة المنيا، مج31، ج3.

28. محمد علي شمس الدين: القارئ الميت، مقال بمجلة العربي، العدد501، أغسطس، 2000.

29. محمد مشبال: الأثر الجمالي في النظرية البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني، مجلة دراسات أدبية إنسانية، المغرب، ع6، 1992

30. محمد مشبال: البلاغة ومقولة الجنس الأدبي، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مج30، ع73، 2001.

31. محمود درابسة: ظاهرة الغموض بين عبد القاهر الجرجاني والسجلماسي، مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية آدابها، مج 13، ع 22، 2001.

32. مونية مكرسي، نظرية استجابة القارئ في عيار الشعر لابن طباطبا، مجلة الاداب والعلوم الإنسانية، جامعة الحاج لخضر باتنة، ع10، جوان 2013.

33. نبيلة إبراهيم: القارئ في النصّ، نظرية التأثير والاتصال، مجلة فصول، القاهرة، مج5، ع1، سبتمبر، 1984.

34. هند حسين طه: النظرية النقدية عن العرب، دار الرشيد، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، الجمهورية العراقية، 1981م.

35. وولف ديتيير ستيمبل: المظاهر النوعية للتلقي، ترجمة انفي محمد وسعيد بنكراد، مجلة العرب والفكر العالمي، ع3، بيروت، 1988.

36. اليمين بن التومي: القراءة وضوابطها المصطلحية، مجلة قراءات، كلية الآداب واللغات، جامعة بسكرة، ع1، 2009.

37. يوسف مي أحمد: النصّ القديم والتلقي الجديد، إحدى رسائل أبي العلاء المعري أنموذجا، مجلة جامعة دمشق، مج 15، ع 4، 1999.

سابعا: قائمة المراجع باللغة الأجنبية

1-Paul Robert: Le petit Robert ،Paris 1987 .

2-Jauss (H.R) ،pour une esthétique de la réception.

3-Leo.H.Hock: la marque de titre dispositif simiotique d'un pratique textuelle ، mautoned la haye ،paris Newyork ،1981.

4-Wolfgang iser ،The Act of Reading ،A theory of Aesthetic response ،(Baltimore: Johns Hopkins University Press ،1978.

الملاحق

الرقم	المفردة بالعربية	الترجمة بالإنجليزية
01	أثّر، إثارة ، الأثر	Effect
02	- أنس- الأنس	Friendliness
03	ناسٌ ــ الناسُ	People
04	بَرَد ــ البرودة ــ المستبردة	Coldness
05	البشاعة	Horror
06	بلغ ــ البلاغة	Eloquent
07	بهج الابتهاج	Delight
08	البيان	Rhetoric
09	تأمّل ، التأمّل، يتأمّل	Contemplate
10	جاد- الجودة	Quality
11	جمل- الجمال	Esthetics
12	حسن- أحسن- استحسن- الحُسن	Loveliness - Beauty
13	الحال	Situation
14	ذاق- ذوقا- الذوق	Liking
15	راح - الراحة	Serenity
16	رهب- الترهيب- الرهب	Fear - Fright
17	سحر- السحر	Magic - Charm
18	سكن- السكون	Calmness
19	السّمع – السّامع	Receptor - audience
20	طبع - الطبع	Refinement
21	الطرب	Musicality
22	الطيرة	To apprehend
23	عذب – العذوبة	Enchantment - delight
24	عقل – العقل	Sense - reason
25	الغثاثة	Gourdiness
26	الغمّ	Soreness
27	الاستفزاز	Provocation

28	فهم- الفهم الثاقب	Comprehension
29	قبح – القبيح	Hideous
30	القبول	Acceptability
31	القلق	Stress
32	لاءم الملاءمة	Adaptation
33	اللطيف- اللطافة- اللطف	Kind- nice - gracious
34	لذّ- اللذّة	pleasure
35	لقي- التلقي	Reception
36	ملّ - الملل	Boring
37	نفر -ينفر -النفور	Repugnancy
38	نفس- النفس	Soul
39	نقد – النقد	Critics
40	وحش- الوحشة	Foreignasation
41	هزّ- الهزّ	Shake
42	الهوى	Fancy
43	ورد - ورود	Rose

الشّاهد الشّعري	قائله	وزنه العروضي (بحر)	ترجمة الشّاعر
وإنّما الشّعر لبُّ المرءِ يعرضهُ على المجالسِ إن كَيسا وإن حُمقَا وأنّ الشّعر بيت أنت قائلهُ بيت يقال إذا أنشدته صدقَا	حسان بن ثابت(ت54ه)	البسيط	هو حسان بن ثابت بن المنذر بن حرام بن عمرو بن زيد بن مناة بن عدي بن عمرو،ويكنى بابي الوليد
تغنَّ بالشّعر إنْ كنتَ قائلهُ إنّ الغناء لهذا الشّعر مضمارُ	حسان بن ثابت	البسيط	عاش مائة وعشرين سنة،ستين في الجاهلية وستين في الإسلام،مات في خلافة معاوية،وهو من أهل الخزرج من أهل المدينة،جعله ابن سلام من شعراء القرى العربية ،اشتهر في الجاهلية بمدح ملوك غسان وملوك الحيرة،وبعد الإسلام اشتغل بمدح الرّسول(صلعم)،ينظر: طبقات فحول الشّعراءج1،ص215،216،الشعر والشعراء،ص192
كليني لهم يا أميمة ناصب وليلٍ أقاسيه بطيء الكواكب	النابغة الذبياني ت(604م)	الطويل	هو زياد بن معاوية بن ضباب بن جابر بن يربوع بن غيض بن مرة بن عوف بن سعد بن ذبيان، ويكنى أبا أمامة وهو من الطبقة الأولى عند ابن سلام ، وقال عنه أبو عبيدة :" من فضّل النابغة على جميع الشعراء لأنّه أوضحهم كلاما وأقلهم سقطا وحشوا وأجودهم مقاطع وأحسنهم مطالع ولشعره ديباجة (ينظر طبقات فحول الشعراء لابن سلام، ج1، ص51.
طحَا بكَ قلبٌ في الحِسانِ طَرُوبُ بُعيدَ شباب عصر حان مشيبُ	علقمة بن عبده	الطويل	
لله درّ عِصَابة نَادمتهُمْ يوما بجلّقَ في الزّمانِ الأوّلِ يَسْقُون مِنْ وَرَدَ البَريص عليهم خمرا تُصفّق بالرّحيق السّلسلِ يغشون حتّى ما تهرُّ كلابُهُمْ لا يسألونَ عنِ السَّواد المقبلِ أوْلادُ جَفْنَةَ حَوْلَ قبرِ أبيهم قبْرِ ابنِ ماريةَ الْكَرِيمِ المفضَّلِ	حسان بن ثابت	الكامل	تمت ترجمته

هلا سألت بني نبهان ماحسبي عندَ الطعانِ إذا ما احمرت الحدقُ وجاءت الخيل محمرا بوادرهَا بالماء يسفح عن لبائها العلقُ والخيل تعلم أني كنت فارسهَا يوم الأكسِ به من نجدة روقُ والجار يعلم أني لست خاذلهُ إن تاب دهر لعظم الجار معترفُ هذا الثّناء فإن ترضي فراضية أو تسخطي فإلى من تعطف العنقُ	زيد الخيل	البسيط	زيد الخير أو زيد الخيل: هو زيد بن مهلهل أبو مكف الطائي النبهاني المعروف بزيد الخيل في الجاهلية، ثم سماه النبي محمد صلى الله عليه وسلم بزيد الخير. كان هذا الصحابي الجليل علما من أعلام الجاهلية، وكان من أجمل الرجال ،وأتمهم خِلقة، وأطولهم قامة، حتى إنه كان يركب الفرس فتمس رجلاه الأرض، وكان فارساً عظيماً ورامٍ من الطراز الأول. ويعدّ "زيد الخيل" من مشاهير فرسان العرب كذلك، واسمه "زيد بن مهلهل بن زيد بن منهب الطائي". وهو من سادات "طيء" ومن الشعراء ، أصابته الحمى، حمى يثرب الشهيرة المكناة عندهم بـــ"أم ملدم"، فمات بها.ينظر: خير الدين الزركلي، الأعلام، ط7،ص105.
إلى أوس بن حارثة بن لأمَ ليقضي حاجتي فيمن قضاهَا فما وطئُ الحصى مثل ابن سعدي ولا لَبِسَ النِعَالُ ولا احتذاها	أوس بن حارثة	الوافر	أوْسُ بن حَارِثة بن لأمِ)أو لام) بن عمرو بن ثُمَامَة بن عَمْرو بن طَريف الطّائِيّ كان سيد قبيلة طيء قبل الإسلام، وكان شاعرًا، وقد كان من المعمرين، فقيل أنه عاش مائتين عام وكان ينافس حاتم الطائي في الكرم. ينظر: خير الدين الزركلي، الأعلام،ط7، 1997، ص52.
فإنْ تنْكحي ما وية الخير حاتمًا فما مثله فينا ولا في الأعاجمِ فتى لا يزال الدّهر أكبر هَمِّهُ فكّاكَ أسيرٌ أو معونة غارمِ وإنْ تنْكحي زيدا ففارس قومهِ إذا الحرب يومًا أقعدت كل قائمِ وصاحبُ نبهان الذي يُتَقىَ بهِ شذا الأمرُ عند المعظم المتفاقمِ وإنْ تنْكحيني تنْكحي غير فاجرٍ ولا جارف جرف العشيرة هادمِ	أوس بن حارثة	الطويل	تمت ترجمته في الأبيات السابقة

ولا متّق يوماً إذا الحرب شمّرت بأنفسها نفسي كفعل الأشائم وإنَّ طارق الأظياف لاذ برحلهِ وجدت ابن سعدي للقري غير عاتمِ فأي فتى أهدى لك الله فاقبلي فإنّا كرامُ من رؤوس الأكارمِ			
أماويَّ قدْ طالَ التّجنبُ والهجرُ وقدْ عذرتني في طلابكم العذرُ أماويَّ إما مانع فمبّين وإما عطاء لا ينهنهه الزجرُ أماويّ ما يغني الثّراء عن الفتى إذا حشرجت يومًا وضاق بها الصدرُ وقد علم الأقوامُ لو أنّ حاتمًا أرادَ ثراءَ المال كان له وافرُ	حاتم الطائي ت(46 ق ه)	الطويل	هو حاتم بن عبد الله بن سعد بن الحشرج الطائي القحطاني أبو عدي فارس وشاعر جواد جاهلي، يضرب المثل بجوده ، كان من أهل نجد وزار الشام فتزوج ماوية بنت حجر الغسانية ومات في عوارض ، أرّخ لسنة وفاته بالسنة الثامنة بعد وفاة النبي (ص). ينظر : ابن قتيبة ، الشعر والشعراء، ص70، وينظر خزانة البغدادي، ج1، ص 494 .
من مبلغ الحيّين أنّ مهلهلًا أمسى قتيلا في الفلاة مجندلًا لله درّكما ودرّ أبيكمَا لا يبرحُ العبدانِ حتّى يُقْتلا	المهلهل(ت94ق ه.)	الكامل	هو عديّ بن ربيعة بن الحارثالتغلبي، من بني بجشم، من تغلب، أبوليلى، المهلهل: شاعر، من أبطال العرب في الجاهلية. من أهل نجد .وهو خال امرؤ القيس الشاعر. قيل: لقب مهلهلا، لأنه أول من هلهل نسج الشعر. ينظر الزركلي
وإنَّ صخرا لتأتّم العُدَاةُ به كأنّهُ علمٌ في رأْسِهِ نارُ وإنّ صخراً لمولانا وسيّدنَا وأنّ صخراً إذا نشتُو لنحّارُ	الخنساء ت(646 م)	البسيط	هي الخنساء بنت عمرو بن الحارثة بن الشريد بن رياح بن يقظة بن عصية بن خفاف بن امرؤ القيس بنت بهتة واسمها تماضر والخنساء لقب وقع عليها وهي من شاعرات الجاهلية والإسلام وقد جعلها ابن سلام في طبقة أصحاب ى المراثي...شهدت حرب القادسية وحرضت أولادها على الثبات في القتال فقتلوا عن آخرهم ، وقالت قولتها المشهورة " الحمد لله الذي شرفني بقتلهم".ينظر طبقات فحول الشعراء، ج1، ص203.
لَنَاَ الْجَفَنَاتُ الغُرُّ يلمعنَ بالضُّحَى وأسْيَافُنَا يقْطُرْنَ مِنْ نّجْدَةٍ دَمَاَ ولَدُنَا بني العنقاء وابني محرق	حسان بن ثابت	الطويل	تمت ترجمته

فأكرمْ بنَا خالًا وأكرمْ ابنما			
إلاّ سليمان إذْ قال الإلهُ لهُ قمْ في الّبرية فاحْددها عن الفند وخير الجن أني قد أذنت لهم يبنون تدمرْ بالصِّفاح والعمدِ	النابغة الذبياني (ت604م)	البسيط	تمت ترجمته
أتيْتُكَ عاريًا خلقاً ثيابي على خوفٍ تظنُ بي الظُّنونُ	النابغة الذبياني	الوافر	تمت ترجمته
حلفتُ فلمْ أتركْ لنفسكَ ريبةً وليْسَ وراء الله للمرء مذْهبُ لئنْ كنْتَ قد بلّغتَ عنّي خيانةً لمبلّغكَ الواشي أغشُ وأكذب ولست بمستبق أخًا لا تلمهُ على شعثٍ أيُّ الرِّجال المهذّب	النابغة الذبياني	الطويل	تمت ترجمته
أرى الموتَ بين النّطعِ والسيفِ كامناً يلاحظني منْ حيْثُ ما أتلفتُ	تميم بن جميل	الطويل	
أتْتهُ الخلافةُ منْقَادةً إليْه تجرْجرُ أذْيَالها و لم تكُ تصْلحُ إلّا لهُ و لم يكُ يصْلح إلّا لها ولو رامها أحدٌ غيرهُ لزلّزلَتِ الأرضُ زلْزالها	أبو العتاهية	متقارب	ابو العتاهية (130 ،211) اسمه إسماعيل بن القاسم بن سويد بن كيسان مولى عترة ،وكنيته أبو اسحاق،ولدفي الكوفة ونشأ بها،قال الشعر فبرع فيه ،ويقال:أطبع الناس بشار والسيد-يعني السيد الحميري-وأبوالعتاهية،وكان غزير البحر،،سهل الألفاظ الألفاظ،قليل التكلف، إلا أنّه كثير الساقط المرذول وكان أكثر شعره في الزهد ،ينظر:الأغاني،ج4 ، ص3
واسقِ العدوَ بكأسهِ واعلمْ لهُ بالغيبِ أن قد كان قبل سقاكها واجز الكرامة من ترى أنْ لوْ لهُ يوماً بذلت كرامة لجزا كها	عروة بن أذينة	الكامل	

وإن جرتِ الألفاظُ منّا بمدحة لغيرك إنسانا فأنت الذي نعني	أبو نواس	الطويل	تمت ترجمته
مَتَى ما أُقُل فِي آخِرِ الدَّهرِ مدحةً فماهي إلا لابن ليلى المُكرَّم	الأحوص	الطويل	هو عبد الله بن عاصم بن ثابت بن قيس(105 ه) لقب بالأحوص لحوص كان في عينيه،جعله ابن سلام في الطبقة السادسة كان ميالا إلى هجاء الناس ينظر: ابن سلام ، 648
كنْ كالسموأل إذ طاف الهمام به في جحفلٍ كزهاء اللّيل جرّار بالأبلقِ الفرد من تيماء منزله حصنٌ حصينٌ وجارٌ غير غدّار إذ سامه خطتي خسف فقال له قل ما تقله، فإني سامع حار فقال: غدر وثكل أنت بينهما فاختر وما فيها حظ لمختار فشك غير طويل، ثم قال هل أأقتل أسيرك إني مانع جاري	الأعشى	البسيط	تمت ترجمته سلبقا
رأيتُ الدّهر يأكل كلّ حيٍّ كأكل الأرض ساقطة الحديد وما تبغي المنيّة حين تغدو سوى نفس ابن آدم من مزيد وأحسب أنّها ستكرّ يوما توفي نذرها بأبي الوليـــــد	أرطأة بن سهية	الوافر	هو أرطأة بن زفر بن عبد الله بن مالك بن شداد بن عقفان بن أبي حارثة بن مرة بن نشبه بن غيظ بن مرة بن عوف بن سعد بن ذبيان،وسهية أمّه،وهو شاعر أموي فصيح شريف جواد عاش في العصر الأموي،ينظر: الشّعر والشّعراء لابن قتيبة،ص354،و عيار الشعر،تح ،نعيم زرزور،ص127.
وما مثْله في النّاس إلاّ مملّكا أبو أمّه حيٌّ أبوه يقاربه	الفرزدق ت(110 ه)	الطويل	هو همام بن غالب بن صعصعة بن ناجية بن عقال بن محمد بن سفيان بن مجاشع بن دارم بن مالك بن حنضلة بن مالك بن زيد من مناة ولد بالبصرة وأقام ببابديتها وقد أظهر شعره وهو غلام، عرف بالهجاء ، جعله ابن سلام في الطبقة الأولى من شعراء الإسلام.ينظر الطبقات لابن سلام ،ج2، ص299.
بانت سعاد وأمْسَى حبلها انقطعا واحتلت الغمر فالجدين فالفرعا	الأعشى(ت 629م)	البسيط	هو ميمون بن قيس بن جندل بن شرا حيل بن عوف بن سعد بن ضبيعة بن قيس بن ثعلبة

			،ويكنى أبا بصير وقد جعله ابن سلام في الطبقة الأولى من فحول الجاهلية،أدرك الإسلام في آخر عمره،سمي بصنّاجة العرب لأنّه أوّل من ذكر هذه الكلمة في شعره،ينظر: الأغاني ج9 ، 104
سآلف فقدان الّذي قد فقدتهُ كإلفك وجدان الذي أنت واجدُ	غير معروف	الطويل	
إذا ما غزوا بالجيش حلّق فوقهم عصائب طير تهتدي بعصائب	النابغة الذبياني	الطويل	تمت ترجمته
وإنَّ أصدقَ بيتٍ أنتَ قائلهُ بيتٌ يقالُ إذَا أنشدتهُ صدقاَ وإنّماَ الشعرُ لبُّ المرءِ يعرضهُ على المجالسِ إنْ كيّساً وإنْ حُمقاَ	حسان بن ثابت	البسيط	تمت ترجمته
إنّما الشّعر ما تناسب في النّظم وأن كان في الصفات فنونا فأتى بعضه يشاكل بعضا قد أقامت له الصدور المتونا فتناهى عن البيان إلى أن كاد حسنا يبين للناظرينا فإنّ الألفاظ فيه وجوه والمعاني ركبّن فيه عيونا	الناشئ الأكبر	الخفيف	هو عبد الله بن محمد الناشئ الأكبر الأنباري،أبو العباس ،شاعر مجيد،يعدّفي طبقة ابن الرومي والبحري،أقام ببغداد مدة طويلة،ثم خرج إلى مصر وتوفي بها،ينظر الأعلام للزر كلي، ج4 ،ص 118.
ومن لا يصانع في أمور كثيرة يضرس بأنياب ويوطأ بمنسم وأعلم مافي اليوم والأمس قبله ولكنني عن علم ما في غد عمِ ومن يجعل المعروف من دون عرضه يفره، ومن لا يتقي الشتم يشتمِ ومن يك ذا فضل فيبخل بفضله على قومه يستغن عنه ويذممِ	زهير بن أبي سلمى(ت615 م)	الطويل	هو ربيعة بن رباح بن قرط بن الحارث بن مازن بن ثعلبة بن ثور بن هزمة بن لاطم بن عثمان بن مزينة،وهو أحد الشّعراء الثلاثة المقدمين على سائر الشعراء وهم(امرؤ القيس وزهير والنّابغة الذبياني،ينظر ابن سلام الجمحي ،الطبقات، ط 1،1986،ص42 والشعر والشعراء ،لابن قتيبة،ص73.

ولو كان البكاءُ يردُّ شيئا على الباكي بكيتُ على صقوري بنيَّ أصابهم قدرُ المنايا وما منهن من أحد مجيري ولو كانوا بني جبل فماتوا لأمسى وهو مختشعُ الصُّخور إذا حنّت نوارُ تهيجُ منيّ حرارة مثل ملتهب السَّعيرِ حنين الواهين إذا ذكرنا فؤادينا اللذين مع القبور كأنّ تشرُّبُ العبراتِ منها هراقةُ شنّتين على بعيرِ كانَّ الليل يحبسه علينا ضرار أو يَكُرُّ إلى نذورِ كأنَّ نجومهُ شول تُثنَّى لأدهم في مباركها عقير	الفرزدق	الوافر	تمت ترجمته
من كان مسروراً بمقتل مالكِ فليأت نسوتنا بوجه نهار يجد النّساء حواسرا يندبنهُ يلطمنَ أوجههن بالأسحار قد كنَّ يُكنَنَّ الوجوه تستّرا فالآن حين برزن للنّظّار	الربيع بن زياد	الكامل	هو الربيع بن زياد بن عبد الله بن سفيان بن قارب العبسي،ينظر :التهميش ،عيار الشعر ،تحقيق نعيم زرزور،ص37.
أتاك بقول هلهل النسج كاذب و لم يأت بالحق، الذي هو ناصع	النابغة الذبياني	الطويل	تمت ترجمته
سَلَبُوا البِيضَ بَزَّهَا فَأَقَامُوا بِظُبَاهَا التَّأْوِيَا والتَّنْزِيلاَ فإذا حَارَبُوا أذَلّوا عَزِيزا وإذا سَالَمُوا أعَزّوا ذَليلا		الخفيف	هو الوليد بن عبيد بن يحيى بن عبيد بن سملال بن جابر بن سلمى بن مسهر بن الحارث بن جشم بن أبي حارثة بن جد ى بن بدول بن يحتر بن عتود بن غمير،ويكنى أبا عبادة شاعر فاضل

			فصيح ،نقي الكلام،مطبوع، يختمون به الشعراء المحدثين ،لنظر الأغاني للأصفهاني ج21،ص39.
على نحرها لون من الموت الأحمر وفي شفرة الجزار آخر أزرق	مردم بك	الطويل	هو خليل مردم بيك، شاعر دمشقي، ووزير سوري سابق من عائلة مردم بيك الثرية والعريقة الممتدة إلى جد عثماني هو لالا مصطفى باشا فاتح قبرص وهو أحد رجال دمشق الوطنيين ومؤلف النشيد الوطني السوري (حماة الديار عليكم سلام) كان وزير للخارجية ، واشتغل آخر أيامه رئيسا لمجمع اللغة العربية بدمشق.ينظر: يوسف جميل نعيسة ، مجتمع مدينة دمشق، ج2، ص477.
عيناي واحدةٌ تُرى مسرورةٌ بإمامها جذلى، وأخرى تذرفُ تبكي وتضحك تارة ويسوؤها ما أنكرت ويسرُّها ما نعرفُ فيسوءها موت الخليفة أولاً ويسرُّها أن قام هذا الأرأفُ ما إن سمعتُ ولا رأيتُ كما أرى شعرا أرجله وآخر أنتف هلك الخليفة يال أمَّة أحمد وأتاكُم من بعده من يخلفُ أهدى لهذا الله فضل خلافة ولذاك حبات النعيم وزخرف فأبكوا لمصرع خيركم ووليكم واستبشروا بقيام ذا وتشرفوا	أبو دلامه	الكامل	هو الزند بن الجون ، بالنون، وقال بعضهم زيد بالياء وقد غلّط هكذا رواة العلماء بالنون، وكان أبو دلامة مطبوعا مفلقا ظريفا كثير النوادر في الشعر، وكان صاحب بديهة يداخل الشعراء ويزاحمهم في جميع فنونهم، ينفرد في وصف الشراب والرياض وغير ذلك .بما لا يجرون معه، وكان مداحا للخلفاء .ينظر : عبد الله بن المعتز، طبقات الشعراء، تح، عبد الستار أحمد فراج، دار المعارف، مصر، ط3، (دت)، ص54.
جرت جوارٍ بالسعد والنحس فنحن في وحشة وفي أُنس فالعين تبكي والسِّنُ ضاحكة فنحن في مأتم وفي عرس يضحكنا القائم الأمين	أبو الشيص الخزاعي	المنسرح	**أبو الشيص الخزاعي** 196 - 130) هـ / 747 - 811 م) هو محمد بن علي بن عبد الله بن رزين بن سليمان بن تميم الخزاعي وهو ابن عم دعبل الخزاعي. شاعر من أهل الكوفة غلبه على الشهرة معاصراه صريع الغواني وأبو نواس.

وتبكينا وفاة الإمام بالأمس بدران، هذا أمسى ببغداد في الخلد وهذا بطرس في رمس			ينظر:ابن قتيبة ،الشعر والشعراء ،ص577.
وينادونه وقد صم عنهُمُ ثم قالوا وللنّساء نحيبُ من الّذي عاق أنْ تردَّ جوابًا أيها المقولُ الألدُّ الخطيبُ إنْ تكنْ لا تطيقُ رجعَ جوابٍ فيما قد تَّرى وأنتَ خطيبُ ذو عظات وما وعظت بشئ مثل وعظِ السُّكوتِ إذ لا تُجيبُ	صالح بن عبد القدوس ت(167 هـــــ)	الخفيف	هو شاعر عباسي توفي سنة 167للهجرة كان حكيما أديبا فاضلا شاعرا مجيدا اتهم بالزندقة فقتله المهدي بيده وعلّق جثّته لعدة أيام ، أكثر أشعاره في الحكم الفلسفية .ينظر معجم الأدباء لياقوت الحموي، ج12، ص6.
وكانت في حياتك لي عظاتٌ فأنت اليوم أوعظُ منك حيا	أبو العتاهية	الوافر	تمت ترجمته
كأنّي لم أركبْ جواداً للذّةٍ و لم أتبطّنْ كاعبًا ذات خلخالٍ و لم أسبأ الزّقَ الروي و لم أ قل لخيلي كُرِّي كرةً بعدَ إجفالٍ	امرؤ القيس،توفي مابين (530 – 540)	الطويل	هو امرؤ القيس بن حُجْر بن الحارث بن عمرو بن حجر آكل المرار بن عمرو بن معاوية بن الحارث بن يعرب ابن ثور بن مرتّع بن معاوية بن كندة ،وقد جعله ابن سلام في الطبقة الأولى من فحول الجاهلية،ينظرابن سلام ، الطبقات،ص41
أغرُّ أبيض يستسقي الغمام به لو قارع النَّاس عنْ أحسابهم قرعا	الأعشى	البسيط	تمت ترجمته
فرميت غفلة عينه عن شاته فأصبتُ حبة قلبها وطحالها	الأعشى	الكامل	تمت ترجمته
استأثر الله بالوفاء وبال عدل، وأولى الملامة الرجلا	الأعشى	المنسرح	تمت ترجمته
وأعلم ما في اليوم والأمس قبله ولكنني عن علم ما في غد عم	زهير بن أبي سلمى	الطويل	تمت ترجمته
دع المكارم لا ترحل لبغيتها	الحطيئة	البسيط	هذا الشاعر حار الناس في نسبه ومولده وسيرته ووفاته، بيد أنّه يعد من فحول عصره ،

وأقعد، فأنت الطاعم الكاسي			اسمه جرول وولد لأمة اسمها الضراء، كانت عند أوس بن مالك ، أخفت عليه أمه نسبه لأوس حتى وفاة هذا الأخير.وكانت قد نسبته للأفقم العبسي خوفا من أوس.شاعر مخضرم عمر طويلا توفي في ستين للهجرة .ينظر : حمدو طماس، ديوان الحطيئة، دار المعرفة ، بيروت، لبنان، ط1، 2003، ص5.
دنيا دعوتكِ مسمعاً فأجيبي وبما اصطفيتكِ للهوى فأثيبي دومي أدمْ لك بالوفاء على الصَّفا إنِّي بعهدك واثقٌ فثقي بي	أبو عيينة المهلبي	الكامل	أقدم من ذكر لنا ترجمة لشاعرنا ابن قتيبة من خلال ترجمته لأخيه قال: عبد الله بن محمد بن أبي عيينة هو ابن المهلب بن أبي صفرة،وكنيته أبو المنهال الشّاعر البصري الّذي عاش في العصر العباسي الأول،ينظر:ابن قتيبة الشعر والشعراء،ج2،ص872، وفيات الأعيان،ج2، ص64 ،ص65
لعمرك ما النّاس أثنو عليك ولا مدحوك ولا عظموا ولو أنهم وجدوا مسلكا إلى أن يعيبوك ما أحجموا	غير معروف	المتقارب	
وأبيض فياض يداه غمامة على معتفيه ما تغبُّ نوافله	زهير بن أبي سلمى	الطويل	تمت ترجمته
إذا امتنع المقال عليك فامدح أمير المؤمنين تجدْ مقالا فتى ما إنْ تزال به ركابُ وضعن مدائحا وحملن مالا	منصور النمري	الوافر	تمت ترجمته
لعمري وما دهري بتأبين هالك ولا جرحٍ مما أصاب وأوجعا	متمم بن نويرة(ت30ه)	الطويل	هو متمم بن نويرة بن حمزة بن شدّاد اليربوعي التميمي ،شاعر عربي مخضرم وأحد أشراف قومه،فارس مشهود له قدم إلى المدينة واسلم وحسن إسلامه،برز في شعر المراثي بعد موت أخيه مالك،وتعدّ قصيدته العينية من عيون

			شعره ،ينظر :المفضليات،تح،عمر فاروق الطباع،دار الأرقم بيروت،ط1 1989،ص38-254
ستبدي لك الأيامُ ما كنت جاهلاً ويأتيك بالأخبار من لم يزودِ	طرفة بن العبد(ت500م)	الطويل	هو طرفة بن العبد بن سفيان بن سعد بن مالك بن ضبيعة ين قيس بن ثعلبة ،عدّه ابن سلام في الطبقة الرابعة من فحول الجاهلية ،قتل وهو ابن العشرين سنة،قال شعرا في أخت عمرو بن هند،فحقد عليه حقدا شديدا ،قتله الربيع بن حوثرة عاملة على البحرين . ينظر: الطبقات ،ص137،والشعر والشعراء لابن قتيبة،ص108 .
أنا الّذي نظر الأعمى إلى أدبي وأسمعت كلماتي من به صممُ أنام ملء جفوني عن شوا ردها ويسهر الخلّق جراها ويختصمُ	المتنبي(ت354ه)	البسيط	هو أبو الطيب أحمد بن الحسين الملقب بالمتنبي،أصله من اليمن ، ولد بالكوفة وتعلّم بها ،ثم خرج إلى البادية وخالط فصحا ئها،ثم اتصل بسيف الدولة ومدحه بقصائد بقيت خالدة ،ينظر: أبو البقاء العكبري،شرح ديوان أبي الطيب المتنبي،ص أ، ص د
سئمتُ تكاليف الحياة ومن يعشْ ثمانين حولاً لا أبالك يسأمِ رأيت المنايا خبط عشواء من تصبْ تمته ومن تخطىء يعمّر فيهرمِ ومن لا يصانع في أمور كثيرة يضرَّ س بأبيات ويوطأ بمنسمِ	زهير بن أبي سلمى	الطويل	تمت ترجمته
وكأسً شربتُ على لذةٍ وأخرى تداويت منها بهَا لكي يعلم النّاس أنّي أمرؤ أتيت الفُتوةَ من بابِها	الأعشى	المتقارب	تمت ترجمته
دع عنك لومي فإنّ اللّوم إغراء وداوني بالّتي كانت هي الدّاءُ	أبو نواس	البسيط	تمت ترجمته
و إن جرتِ الألفاظُ منّا بمدحةٍ لغيرك إنساناً فأنت الّذي نعني	أبو نواس	الطويل	تمت ترجمته

متى ما أقلْ في آخرِ الدّهرِ مدحةً فما هي إلا لابنِ ليلى المكرَّم	الأحوص	الطويل	تمت ترجمته
أحبّ ُالشيبَ لما قبل ضيفٌ كحبّي للضيوف النازلينا	دعبل الخزاعي	الوافر	تمت ترجمته
فبان مني شبابي بعد لذّتهِ كأنما كان ضيفاً نازلاً رحلا	الأحوص	البسيط	تمت ترجمته في الأبيات السابقة
قف بالديار وقوف حابس وتأي أنك غير آيس	امرؤ القيس	مجزوء الكامل	تمت ترجمته
قف بالديار وقوف زائر وتأتي أنك غير صادر	الكميت(60ه-126ه)	مجزوء الكامل	هو الكميت بن زيد بن خنيس بن مجالد بن ذؤيبة بن قيس بن عمر بن سبيع بن مالك بن سعد بن ثعلبة بن دوران بن أسد بن خزيمة بن مدركة بن الياس بن بصر بن نزار بن سعد بن عدنان،وكنيته (بن المستهل) نسبة إلى ابنه الأكبر،سكن الكوفة واشتهر بالتشيع وقصائده في ذلك المسماة بالهاشميات ،ينظر،محمد نبيل طريفي،ديوان الكميت بن زيد الأسدي ،دار صادر،بيروت،ط1 ،2000،ص7 ،ص8
لا تعجبني يا سلم من رجل ضحك المشيبُ برأسهِ فبكى	دعبل الخزاعي		تمت ترجمته
كل يوم بأقحوان جديد تضحك الأرض من بكاء السّماءِ	الحسين بن مطير	الخفيف	اسمه الحسين بن مطير بن مكمِّل مولى لبني أسد بن خزيمة،ثم لبني سعد بن مالك بن ثعلبة بن دودان بن أسد،عاش في الدولتين الأموية والعباسية،راجز فصيح :ينظر الأغاني ج15،ص331 .
قالوا حُبسْتَ فقلتُ ليس بضائري حبس دايٌّ مهندٍ لا يغْمَدُ أو ما رأيْتَ الليث بألف غيْلَهُ كبراً وأوباشُ السباعِ تردُّ	ابن الجهم(ت188ه -294ه)	الكامل	هو علي بن الجهم بن بدر بن سعود بن أسيد بن أذنية بن كرار بن يكعب بن مالك بن عتبة بن جابر بن الحارث بن عبد البيت بن الحارث بن سامة بن لؤي بن غالب بن فهر بن مالك بن النضر بن كنانة وكنيته ابو الحسن مولود ببغداد وأصله من خرسان،ينظر المرزباني،معجم الشعراء،ص92

أرى بصري قد خانني بعد صحةٍ وحسْبُك داءٌ أنْ تصِحَّ وتسْلَماَ	حميد بن ثور(ت70ه)	الطويل	هو حميد بن ثور بن عبد الله بن عامر بن أبي ربيعة بن نُهيك بن هلال بن عامر بن صعصعة بن معاوية بن بكر بن هوازن بن منصور بن عكرمة بن قيس بن عيلان بن مضر بن نزار ،ويقال :أنه أحد بن عمرو بن عبد مناف بن هلال بن عامر بنصعصعة.ينظر: الأغاني للأصفهاني ،ج4،ص256،وينظر كذلك أبن الأثير،أسد الغابةـ ،2ج ،ص54
و دعوتُ ربي بالسلامة جاهداَ ليصحني فإذا السلامة داءٌ	النمر بن ثولب	الكامل	هو النمر بن تولب أحد بني عُديّ بن عوف بن عبد مناة بن أد وهو عُكْل، ،ويكنّى بأبي ليلى وبأبي ربيعة،شاعر مقلّ مخضرم أدرك الجاهلية واسلم وهو شيخ كبير ،ويقال أنّه عاش حوالي200 سنة ،ينظر الطبقات،ص67،وينظر كذلك الأغاني للأصفهاني،ج19،ص57. .
و ينادونه وقد صُمَّ عنهم ثمّ قالوا وللنساء نحيبُ ما الذي عاق أنْ تَرُدَّ جواباً أيها المقول الألدُّ الخطيبُ إنْ تكنْ لا تطيق رجْعَ جوابٍ مثلَ وعظ السكوتِ إذ لا تجيبُ	صالح بن عبد القدوس	الخفيف	تمت ترجمته
و كانتْ في حياتك لي عظاتٌ فأنت اليومَ أوعظ منك حياً	أبو العتاهية	الوافر	تمت ترجمته
أيا سكنًا فات الفرق بأنسه وحال التعادي دونه والتنزيل بكرهي رضا العذال عنّي وأنّه مضى زمن قد كنت فيه أعذل فلا تعجبا إن لم ينل جسمي وإن لم يخْترم نفسي الحمام فمن قبل الفتح عني مودعا وفارقني شفعا له المتوكل فما بلغ الدمع الذي منت أرتجي	البحتري	الطويل	تمت ترجمته

ولا فعل الوجد الذي خلت يفعل وما كل نيران الجوى تحرق ولا كل أدواء الصبابة تقتل			
أَرَبْعَ البلى إنّ الخُشوع لبادي عليك وإني لم أخُنْكَ ودادي	أبو نواس	الطويل	تمت ترجمته
وما تبغي المنية حين تغدو سوى نفس ابن آدم من مزيد وأحسب أنها سَتَكرُّ يوما توفّى نذرها بأبي الوليد	أرطأة بن سُهَية	الوافر	تمت ترجمته
رأيتُ الدّهْرَ يأكُلُ كلَّ حيٍّ كأكْلِ الأرضِ ساقطة الحديدِ وما تبغي المنبّه حين تغْدو سِوَى نفسِ ابنِ آدَمَ منْ مزيدِ وأحسبُ أنّها سَــتَكُرُّ يوماً توَفّيَ نذْرَها بأبي الوليدِ ولا تحسبنَّ الحُزْنَ يبقى فإنّهُ شِهابُ حريقٍ واقدٌ ثمَّ خامد	أبو نواس (ت 198 هـــ)	الوافر	هو الحسن بن هانئ مولى الحكم بن سعد من اليمن، ولد في الأهواز في خلافة أبي جعفر المنصور، يعد من الشعراء المطبوعين ، أول من توسع في وصف الخمر والتغزل بالغلمان، وقد انغمس في اللهو .ينظر الشعر والشعراء لابن قتيبة ،ص543.
فأقسمت يا عمرو لو نبهاك إذا نبّها منك داءً عضالاَ إذا نبّها ليثَ عرِّيسةٍ مقيتًا مبيدًا نفوسصا ومالاَ وخرْق تجاوزت مجهوله بوَجَناءَ حرفٍ تشكّى الكلالاَ فكنتَ النهار به شمسه وكنتَ دُجى الليلِ فيه الهلالاَ	جنُوبَ أخت عمرو ذي الكلب	المتقارب	من شاعرات هذيل لها ثلاث قصائد في ديوان الهذليين كلها في رثاء أخيها عمرو. وأخوها هو" عمرو بن العجلان بن عامر بن برد بن منبه أحد بني كاهل بن لحيان بن هذيل، وسمي بذي الكلب لأن له كلبا لا يفارقه أبدا، كان دائم الغزو لبني فهم، نام ليلة في بعض غزواته فوثب عليه نمران فأكلاه ، فادّعت أخته أن قبيلة فهم قد قتلته. ينظر شرح أشعار الهذليين، لأبي سعيد الحسن بن الحسين السكري، ج2، ص579، 584. وينظر كذلك الأغاني للأصفهاني ، ج22 ، ص387.
وفي أربع منّي حلت منك أربع فما أنا دارٍ أيها هاج لي كربي أوَجْهُكَ في عيني أم الريق في فمي أم النطق في سمعي أم الحبُّ في قلبي	غير معروف	الطويل	

إذا امتنع المقالُ عليك فامدح أمير المؤمنين تجد مقالاً فتى ما إنْ تزالُ به دكابُ وصفن مدائحًا وحملن مالاً	منصور النمري	الوافر	هو منصور بن سلمة بن الزبرقان بن النمر بن قاصد، وكان شاعر من شعراء الدولة العباسية وهو تلميذ عمروا بن كلثوم العتابي وراويته، وعنه أخذ الشعر، وكان مقربا من الرشيد . ينظر الشعر والشعراء، ص590، وكذلك الأغاني، ج13، ص140
فيا حسنها إذ يغسل الدمعُ كحلَها وإذ هي تذري الدمعَ منها الأنامِلُ عشيةً قالت في العتاب قَتلْتني وقتلي بما قالت هناك تحاولُ	جميل بن يعمر(ت 82 هـ/ 701م	الطويل	**جميل بن معمر** هو جميل بن عبد الله بن مَعْمَر العُذْري القُضاعي"ويُكنّى أبا عمرو، شاعر ومن عشاق العرب المشهورين. كان فصيحًا مقدمًا جامعًا للشعر والرواية. وكان في أول أمره راويا لشعر هدبة بن خشرم، كما كان كثير عزة راوية جميل فيما بعد. لقب بجميل بثينة لحبه الشديد لها. ينظر:الشعر والشعراء لابن قتيبة.
وإنّك كاللّيل الّذي هو مدْركي وإن خلت أنّ المنتأى عنك واسع	النابغة الذبياني	الطويل	تمت ترجمته
وأركب في الروعِ خيفانةٌ كسا وجهها سعفٌ منتشرْ	امرؤ القيس	المتقارب	تمت ترجمته
كأن جناحي مضرحي تكنفا حفافيه شكا في العسيب بمسرد	طرفة بن العبد	الطويل	تمت ترجمته
قروا جارك العيمان لما جفوته وقلص عن برد الشراب مشافره	الحطيئة	الطويل	
من القاصرات سجوفُ الحِجالِ لم تر شمساً ولا زمهريرا	المتلمس	المتقارب	هو جرير بن عبد المسيح بن عبد الله بن دوفن بن حرب بن وهب بن جُلي بن أحمس بن ضبيعة بن ربيعة بن نزار ،وهو خال طرفة بن العبد، صنفه ابن سلام في الطبقة السابعة ، ينظر الطبقات،ص155 ،الأغاني ج 23،ص524
لو يقوم الفيل أو فيّاله زلّ عن مثل مقام وزحل	النابغة	الرمَل	تمت ترجمته
فقلت لها ياعزُّ كُلُّ مصيبةٍ إذا وُطِّنتْ يوما لها النفس ذُلَّت	كثير عزة (105هـ)	الطويل	هو كثير بن عبد الرحمان الخزاعي وهو ابن أبي جمعة ، كنيته أبو صخر ، وكان كثير شاعر أهل

			الحجاز وهو شاعر فحل، كان ابن أبي إسحاق يقول: كان كثير أشعر أهل الإسلام، ويعرف بكثير عزة نسبة إلى عشيقته التي كان يشبب بها. ينظر الطبقات لابن سلام ، ج2 ص534. والشعر والشعراء لابن قتيبة ص340.
قالت هريرةُ لما جئت زائرُها ويلي عليك وويلي مِنْكَ يا رجُلُ	الأعشى	البسيط	تمت ترجمته
أبقى لها التعداء من عتداها ومتونها كخيوطه الكتان	خفّاف بن ندبة السلمي	الكامل	هو أبو خراشة بن عمير بن الحارث بن الشريد السلمي،من مصر ،شاعر وفارس من أغربة العرب أسود اللون، (أخذ السواد من أمه ندبة)،عاش زمنا في الجاهلية ،وله أخبار مع العباس بن مرداس ود ريد بن الصّمة ،أدرك الإسلام واسلم وشهد فتح مكة وكان معه لواء بن سليم ،كما شهد حنين والطائف،ثبت على إسلامه أيام الرّدة وعاش حتى حكم عمر،أكثر شعره مناقضا ت مع ابن مرداس ،ينظر شرح حفاف بن ندبة ،تح،محمد طريفي دار الفكر العربي ،ط1،2002
ذكرتُ أخي فعاودني صداع الرأسِ والوصبُ	أبو العيال الهذلي	مجزوء الوافر	هو أبو العيال بن أبي عنتر،وقال :ابو عمرو الشيباني لم أجد له نسبا يتجاوز هذا في شيء من الروايات،شاعر مخضرم ،اسلم وعمر الى خلافة معاوية ،ينظر الاغاني،ج23 ،ص395
وشمولٍ قهوةٍ باكارتُها في التّباشيرِ منَ الصبحِ الأُوَلْ	النابغة الجعدي	الرمل	هو عبد الله بن قيس من جعدة بن كعب بن ربيعة بن عامر بن صعصعة جاهلي أدرك الإسلام ويكنى أبا ليلى ، ولقبه النبي(ص) وأنشده. ويقال أنه عمّر كثيرا وعاش حتى لقي عبد الله بن الزبير ونازع الأخطل في الشعر، مات بأصبهان وعمره 220 سنة ، جعله صاحب الطبقات في الطبقة الثالثة من فحول الجاهلية . ينظر الطبقات ،ج1، ص123.
أحبّ الشّيب لما قيل ضيف كحبّي للضّيوف النّازلينا	دعبل الخزاعي(ت	الوافر	هو دعبل بن علي بن رزين من خزاعة ويكنى أبا علي،شاعر مطبوع هجاء خبيث اللسان،لم

	246ه)		يسلم منه احد من الخلفاء،كان من الشيعة المشهورين بالميل إلى علي كرم الله وجهه،كانت مدائحه كلها في أهل البيت،ينظر ابن قتيبة ،الشعر والشعراء ،ص282،وكذلك الأغاني،ج 20ص ،68
فبان منّي شبابي بعد لذّته كأنّما كان طيفا نازلا رحلا	الأحوص	البسيط	تمت ترجمته في الأبيات السابقة
هذا ابن عمّي في دمشق خليفة لو شئت ساقكم إليّا قطينا	جرير بن عطيّة(ت 111ه)	الكامل	اسمه حذيفة بن بدر بن سلمة بن عوف بن كليب بن يربوع بن حنظله بن مالك بن زيد مناة بن تميم يكنى أبا حزرة وكان من اشد الناس هجاء
فلو أنّ قومي أنطقتني رماحهم نطقتُ ولكنَّ الرِّماح أجَرّتِ ؟	عمرو بن معدى كرب(ت643م)	الطويل	هو عمرو بن معد يكرب بن عبد الله بن عمرو بم عصم بن عمرو بن زبيد،ويكنى أبا ثور وهوْ بن خال الزبر قان بن بدر التميمي ،وكان عمرو من الفرسان المشهورين بالشجاعة والبأس في الجاهلية ،أدرك الإسلام واسلم على يد الرّسول صلى الله عليه وسلم ،ثمّ ارتدّ بعد وفاته،هاجر إلى العراق ثم اسلم مرة ثانية وشهد معركة القادسية ،كما حضر فتح نهاوند وقتل بها،ينظر الأغاني للأصفهاني،ج15،ص162.
بني عمّنَا لا تذكرُوا الشّعر بعدما دفنتم بصحراء الغمير القوافيا	غير معروف	الطويل	غير معروف
وما مثله في الناس إلاّ مملكاً أبو أمه حيٌّ أبوه يقاربه	الفرزدق	الطويل	تمت ترجمته في الأبيات السابقة
و لما قضينا من منىً كلّ حاجةٍ ومسّح بالأركانِ من هو ماسِحُ و شُدَّت على حُدْبِ المهاري رحالُنا ولا ينظر الغادي الذي هو رائحٌ أخذنا بأطرافِ الأحاديث بيننا وسالتْ بأعناقِ المطِيِّ الأباطِحُ	غير معروف	الطويل	تنسب الأبيات إلى أكثر من قائل

فهرس
الآيات القرآنية

الآية	السورة	رقم الآية	الصفحة
﴿فَتَلَقَّىٰٓ ءَادَمُ مِن رَّبِّهِۦ كَلِمَٰتٍ فَتَابَ عَلَيۡهِۚ﴾	البقرة	37	09
﴿ أَتَأۡمُرُونَ ٱلنَّاسَ بِٱلۡبِرِّ وَتَنسَوۡنَ أَنفُسَكُمۡ وَأَنتُمۡ تَتۡلُونَ ٱلۡكِتَٰبَۚ أَفَلَا تَعۡقِلُونَ ﴾	البقرة	44	86
﴿أَفَتَطۡمَعُونَ أَن يُؤۡمِنُواْ لَكُمۡ وَقَدۡ كَانَ فَرِيقٞ مِّنۡهُمۡ يَسۡمَعُونَ كَلَٰمَ ٱللَّهِ ثُمَّ يُحَرِّفُونَهُۥ مِنۢ بَعۡدِ مَا عَقَلُوهُ وَهُمۡ يَعۡلَمُونَ ﴾	البقرة	75	86
﴿بَدِيعُ ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلۡأَرۡضِ﴾	البقرة	117	61
﴿كُتِبَ عَلَيۡكُمُ ٱلۡقِتَالُ وَهُوَ كُرۡهٞ لَّكُمۡۖ وَعَسَىٰٓ أَن تَكۡرَهُواْ شَيۡـٔٗا وَهُوَ خَيۡرٞ لَّكُمۡۖ وَعَسَىٰٓ أَن تُحِبُّواْ شَيۡـٔٗا وَهُوَ شَرّٞ لَّكُمۡۚ وَٱللَّهُ يَعۡلَمُ وَأَنتُمۡ لَا تَعۡلَمُونَ﴾	البقرة	216	98
﴿وَٱذۡكُرُواْ نِعۡمَتَ ٱللَّهِ عَلَيۡكُمۡ إِذۡ كُنتُمۡ أَعۡدَآءٗ فَأَلَّفَ بَيۡنَ قُلُوبِكُمۡ فَأَصۡبَحۡتُم بِنِعۡمَتِهِۦٓ إِخۡوَٰنٗا﴾	آل عمران	103	57
﴿ ثُمَّ أَنزَلَ عَلَيۡكُم مِّنۢ بَعۡدِ ٱلۡغَمِّ أَمَنَةٗ نُّعَاسٗا يَغۡشَىٰ طَآئِفَةٗ مِّنكُمۡ﴾	آل عمران	154	89
﴿ إِنَّ فِي خَلۡقِ ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلۡأَرۡضِ وَٱخۡتِلَٰفِ ٱلَّيۡلِ وَٱلنَّهَارِ لَأٓيَٰتٖ لِّأُوْلِي ٱلۡأَلۡبَٰبِ﴾	أل عمران	190	73
﴿ فَإِنۡ ءَانَسۡتُم مِّنۡهُمۡ رُشۡدٗا﴾	النساء	06	58
﴿ قُلۡ أَنَدۡعُواْ مِن دُونِ ٱللَّهِ مَا لَا يَنفَعُنَا وَلَا يَضُرُّنَا وَنُرَدُّ عَلَىٰٓ أَعۡقَٰبِنَا بَعۡدَ إِذۡ هَدَىٰنَا ٱللَّهُ كَٱلَّذِي ٱسۡتَهۡوَتۡهُ ٱلشَّيَٰطِينُ فِي ٱلۡأَرۡضِ حَيۡرَانَ لَهُۥٓ أَصۡحَٰبٞ يَدۡعُونَهُۥٓ إِلَى ٱلۡهُدَى ٱئۡتِنَاۗ قُلۡ إِنَّ هُدَى ٱللَّهِ هُوَ ٱلۡهُدَىٰۖ وَأُمِرۡنَا لِنُسۡلِمَ لِرَبِّ ٱلۡعَٰلَمِينَ ﴾	الأنعام	71	111
﴿ قَالَ ٱلۡمَلَأُ مِن قَوۡمِ فِرۡعَوۡنَ إِنَّ هَٰذَا لَسَٰحِرٌ عَلِيمٞ ﴾	الأعراف	109	78
﴿ وَمِن قَوۡمِ مُوسَىٰٓ أُمَّةٞ يَهۡدُونَ بِٱلۡحَقِّ وَبِهِۦ يَعۡدِلُونَ ﴾	الأعراف	154	77
﴿ وَأَعِدُّواْ لَهُم مَّا ٱسۡتَطَعۡتُم مِّن قُوَّةٖ وَمِن رِّبَاطِ ٱلۡخَيۡلِ تُرۡهِبُونَ بِهِۦ عَدُوَّ ٱللَّهِ وَعَدُوَّكُمۡ﴾	الأنفال	60	77
﴿وَلَوۡ أَنَّهُمۡ رَضُواْ مَآ ءَاتَىٰهُمُ ٱللَّهُ وَرَسُولُهُۥ وَقَالُواْ حَسۡبُنَا ٱللَّهُ سَيُؤۡتِينَا ٱللَّهُ مِن	التوبة	59	76

فَضْلِهِۦ وَرَسُولُهُۥٓ إِنَّآ إِلَى ٱللَّهِ رَٰغِبُونَ ﴾			
﴿ إِنَّ ٱلَّذِينَ لَا يَرْجُونَ لِقَآءَنَا وَرَضُوا۟ بِٱلْحَيَوٰةِ ٱلدُّنْيَا وَٱطْمَأَنُّوا۟ بِهَا وَٱلَّذِينَ هُمْ عَنْ ءَايَٰتِنَا غَٰفِلُونَ ﴾	يونس	07	103
﴿هُوَ ٱلَّذِى جَعَلَ لَكُمُ ٱلَّيْلَ لِتَسْكُنُوا۟ فِيهِ وَٱلنَّهَارَ مُبْصِرًا ۚ إِنَّ فِى ذَٰلِكَ لَءَايَٰتٍ لِّقَوْمٍ يَسْمَعُونَ ﴾	يونس	67	79
﴿ يَقْدُمُ قَوْمَهُۥ يَوْمَ ٱلْقِيَٰمَةِ فَأَوْرَدَهُمُ ٱلنَّارَ ۖ وَبِئْسَ ٱلْوِرْدُ ٱلْمَوْرُودُ ﴾	هود	98	112
﴿ هَٰذَا بَلَٰغٌ لِّلنَّاسِ وَلِيُنذَرُوا۟ بِهِۦ وَلِيَعْلَمُوٓا۟ أَنَّمَا هُوَ إِلَٰهٌ وَٰحِدٌ وَلِيَذَّكَّرَ أُو۟لُوا۟ ٱلْأَلْبَٰبِ ﴾	إبراهيم	15	64
﴿إِلَّا مَنْ أُكْرِهَ وَقَلْبُهُۥ مُطْمَئِنٌّۢ بِٱلْإِيمَٰنِ﴾	النحل	106	98
﴿إِنِّىٓ ءَانَسْتُ نَارًا﴾	طه	10	58
﴿فَنَجَّيْنَٰكَ مِنَ ٱلْغَمِّ وَفَتَنَّٰكَ فُتُونًا ۚ ﴾	طه	40	88
﴿ قَالَ بَلْ أَلْقُوا۟ ۖ فَإِذَا حِبَالُهُمْ وَعِصِيُّهُمْ يُخَيَّلُ إِلَيْهِ مِن سِحْرِهِمْ أَنَّهَا تَسْعَىٰ ﴾	طه	66	78
﴿ فَفَهَّمْنَٰهَا سُلَيْمَٰنَ ۚ وَكُلًّا ءَاتَيْنَا حُكْمًا وَعِلْمًا ۚ وَسَخَّرْنَا مَعَ دَاوُۥدَ ٱلْجِبَالَ يُسَبِّحْنَ وَٱلطَّيْرَ ۚ وَكُنَّا فَٰعِلِينَ ﴾	الأنبياء	79	93
﴿ وَذَا ٱلنُّونِ إِذ ذَّهَبَ مُغَٰضِبًا فَظَنَّ أَن لَّن نَّقْدِرَ عَلَيْهِ فَنَادَىٰ فِى ٱلظُّلُمَٰتِ أَن لَّآ إِلَٰهَ إِلَّآ أَنتَ سُبْحَٰنَكَ إِنِّى كُنتُ مِنَ ٱلظَّٰلِمِينَ ﴾	الأنبياء	87	88
﴿فَٱسْتَجَبْنَا لَهُۥ وَنَجَّيْنَٰهُ مِنَ ٱلْغَمِّ ۚ وَكَذَٰلِكَ نُنجِى ٱلْمُؤْمِنِينَ ﴾	الأنبياء	88	88
﴿ إِنَّهُمْ كَانُوا۟ يُسَٰرِعُونَ فِى ٱلْخَيْرَٰتِ وَيَدْعُونَنَا رَغَبًا وَرَهَبًا ۖ وَكَانُوا۟ لَنَا خَٰشِعِينَ ﴾	الأنبياء	90	76
﴿ إِنَّ فِى هَٰذَا لَبَلَٰغًا لِّقَوْمٍ عَٰبِدِينَ ﴾	الأنبياء	106	64
﴿ قَالُوا۟ ٱطَّيَّرْنَا بِكَ وَبِمَن مَّعَكَ ۚ قَالَ طَٰٓئِرُكُمْ عِندَ ٱللَّهِ ۖ بَلْ أَنتُمْ قَوْمٌ تُفْتَنُونَ ﴾	النمل	47	84
﴿ أَمَّنْ خَلَقَ ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلْأَرْضَ وَأَنزَلَ لَكُم مِّنَ ٱلسَّمَآءِ مَآءً فَأَنۢبَتْنَا بِهِۦ حَدَآئِقَ ذَاتَ بَهْجَةٍ ﴾	النمل	60	65
﴿ وَلَمَّا وَرَدَ مَآءَ مَدْيَنَ وَجَدَ عَلَيْهِ أُمَّةً مِّنَ ٱلنَّاسِ يَسْقُونَ وَوَجَدَ مِن	القصص	23	112

دُونِهِمُ ٱمۡرَأَتَيۡنِ تَذُودَانِۖ قَالَ مَا خَطۡبُكُمَاۖ قَالَتَا لَا نَسۡقِي حَتَّىٰ يُصۡدِرَ ٱلرِّعَآءُۖ وَأَبُونَا شَيۡخٞ كَبِيرٞ ﴾			
﴿ وَأَتۡبَعۡنَٰهُمۡ فِي هَٰذِهِ ٱلدُّنۡيَا لَعۡنَةٗۖ وَيَوۡمَ ٱلۡقِيَٰمَةِ هُم مِّنَ ٱلۡمَقۡبُوحِينَ ﴾	القصص	42	95
﴿ وَتِلۡكَ ٱلۡأَمۡثَالُ نَضۡرِبُهَا لِلنَّاسِۖ وَمَا يَعۡقِلُهَآ إِلَّا ٱلۡعَٰلِمُونَ ﴾	العنكبوت	43	87
﴿ وَمِنۡ ءَايَٰتِهِۦٓ أَنۡ خَلَقَ لَكُم مِّنۡ أَنفُسِكُمۡ أَزۡوَٰجٗا لِّتَسۡكُنُوٓاْ إِلَيۡهَا وَجَعَلَ بَيۡنَكُم مَّوَدَّةٗ وَرَحۡمَةً إِنَّ فِي ذَٰلِكَ لَأٓيَٰتٖ لِّقَوۡمٖ يَتَفَكَّرُونَ ﴾	الروم	21	79
﴿ وَإِن كَادُواْ لَيَسۡتَفِزُّونَكَ مِنَ ٱلۡأَرۡضِ لِيُخۡرِجُوكَ مِنۡهَاۖ وَإِذٗا لَّا يَلۡبَثُونَ خِلَٰفَكَ إِلَّا قَلِيلٗا ﴾.	المؤمنون	89	78
﴿إِذۡ تَلَقَّوۡنَهُۥ بِأَلۡسِنَتِكُمۡ ﴾	النور	15	09
﴿حَتَّىٰ تَسۡتَأۡنِسُواْ﴾	النور	27	58
﴿هَٰذَا عَذۡبٞ فُرَاتٞ وَهَٰذَا مِلۡحٌ أُجَاجٞ ﴾	الفرقان	53	85
﴿وَأَقۡسَمُواْ بِٱللَّهِ جَهۡدَ أَيۡمَٰنِهِمۡ لَئِن جَآءَهُمۡ نَذِيرٞ لَّيَكُونُنَّ أَهۡدَىٰ مِنۡ إِحۡدَى ٱلۡأُمَمِۖ فَلَمَّا جَآءَهُمۡ نَذِيرٞ مَّا زَادَهُمۡ إِلَّا نُفُورٗا﴾	فاطر	42	105
﴿ قَالُواْ طَٰٓئِرُكُم مَّعَكُمۡ أَئِن ذُكِّرۡتُمۚ بَلۡ أَنتُمۡ قَوۡمٞ مُّسۡرِفُونَ ﴾	يس	19	84
﴿ وَشَدَدۡنَا مُلۡكَهُۥ وَءَاتَيۡنَٰهُ ٱلۡحِكۡمَةَ وَفَصۡلَ ٱلۡخِطَابِ ﴾	ص	20	73
﴿فَيَنظُرُواْ كَيۡفَ كَانَ عَٰقِبَةُ ٱلَّذِينَ كَانُواْ مِن قَبۡلِهِمۡۚ كَانُواْ هُمۡ أَشَدَّ مِنۡهُمۡ قُوَّةٗ وَءَاثَارٗا فِي ٱلۡأَرۡضِ﴾	غافر	21	56
﴿وَمَا يُلَقَّىٰهَآ إِلَّا ٱلَّذِينَ صَبَرُواْ وَمَا يُلَقَّىٰهَآ إِلَّا ذُو حَظٍّ عَظِيمٖ﴾	فصلت	35	112
﴿ يُطَافُ عَلَيۡهِم بِصِحَافٖ مِّن ذَهَبٖ وَأَكۡوَابٖۖ وَفِيهَا مَا تَشۡتَهِيهِ ٱلۡأَنفُسُ وَتَلَذُّ ٱلۡأَعۡيُنُۖ وَأَنتُمۡ فِيهَا خَٰلِدُونَ ﴾	الزخرف	71	101
﴿حَتَّىٰٓ إِذَا بَلَغَ أَشُدَّهُۥ وَبَلَغَ أَرۡبَعِينَ سَنَةٗ ﴾	الأحقاف	15	64

﴿وَجَعَلْنَا لَهُمْ سَمْعًا وَأَبْصَارًا وَأَفْـِٔدَةً فَمَآ أَغْنَىٰ عَنْهُمْ سَمْعُهُمْ وَلَآ أَبْصَٰرُهُمْ﴾	الأحقاف	26	80
﴿وَأَنْهَٰرٌ مِّنْ خَمْرٍ لَّذَّةٍ لِّلشَّٰرِبِينَ وَأَنْهَٰرٌ مِّنْ عَسَلٍ مُّصَفًّى ﴾	محمد	15	101
﴿أُو۟لَٰٓئِكَ ٱلَّذِينَ طَبَعَ ٱللَّهُ عَلَىٰ قُلُوبِهِمْ وَٱتَّبَعُوٓا۟ أَهْوَآءَهُمْ﴾	محمد	16	111
﴿ وَٱلْأَرْضَ مَدَدْنَٰهَا وَأَلْقَيْنَا فِيهَا رَوَٰسِىَ وَأَنۢبَتْنَا فِيهَا مِن كُلِّ زَوْجٍۭ بَهِيجٍ﴾	ق	07	65
﴿ وَلَقَدْ خَلَقْنَا ٱلْإِنسَٰنَ وَنَعْلَمُ مَا تُوَسْوِسُ بِهِۦ نَفْسُهُۥ ۖ وَنَحْنُ أَقْرَبُ إِلَيْهِ مِنْ حَبْلِ ٱلْوَرِيدِ ﴾	ق	16	112
﴿إِذْ يَتَلَقَّى ٱلْمُتَلَقِّيَانِ عَنِ ٱلْيَمِينِ وَعَنِ ٱلشِّمَالِ قَعِيدٌ﴾	ق	17	09
﴿ ثُمَّ قَفَّيْنَا عَلَىٰٓ ءَاثَٰرِهِم بِرُسُلِنَا وَقَفَّيْنَا بِعِيسَى ٱبْنِ مَرْيَمَ وَءَاتَيْنَٰهُ ٱلْإِنجِيلَ﴾	الحديد	27	56
﴿ يُرِيدُونَ لِيُطْفِـُٔوا۟ نُورَ ٱللَّهِ بِأَفْوَٰهِهِمْ وَٱللَّهُ مُتِمُّ نُورِهِۦ وَلَوْ كَرِهَ ٱلْكَٰفِرُونَ ﴾	الصف	08	98
﴿ قُلْ إِنَّ ٱلْمَوْتَ ٱلَّذِى تَفِرُّونَ مِنْهُ فَإِنَّهُۥ مُلَٰقِيكُمْ ۖ ثُمَّ تُرَدُّونَ إِلَىٰ عَٰلِمِ ٱلْغَيْبِ وَٱلشَّهَٰدَةِ فَيُنَبِّئُكُم بِمَا كُنتُمْ تَعْمَلُونَ﴾	الجمعة	08	103
﴿ وَقَالُوا۟ لَوْ كُنَّا نَسْمَعُ أَوْ نَعْقِلُ مَا كُنَّا فِىٓ أَصْحَٰبِ ٱلسَّعِيرِ﴾	الملك	10	80

ملخص البحث

ملخص البحث

يحاول موضوع بحثنا الموسوم بالتلقي النقدي لدى ابن طباطبا من خلال كتابه عيار الشعر –دراسة نقدية في الآليات والحدود والتجاوز – محاولة إبراز أهم القضايا والمفاهيم المهمة ، في هذه المدونة التراثية في ضوء الدراسات النقدية الحديثة، وبحثنا هذا كان من منطلق إيماننا بأنّ تراثنا النقدي العربي، لم يكن نقدا عاديا، بل كان نقدا متميزا، ورجوعنا إليه لا يعني أننا نقدسه ونرتمي في أحضانه، بقدر ما نعتبره تواصلا مع ماضينا التليد، ليزيدنا تركيزا ويكثف مادة البحث لدينا، محاولين من وراء ذلك ، قراءة فكر ابن طباطبا الذي ضمنه كتابه، نظرا لما تحمله هذه المدونة من نظرة جمالية ورؤية نقدية استشرافية، تجاوزت عصر الرجل، حتى عجز نقاد عصره عن مسايرتها، خصوصا فيما تعلق بقضية اللفظ والمعنى، وكذلك الوحدة التآلفية، إضافة إلى اعتنائه بعناصر العملية الإبداعية بصفة عامة والمتلقي بصفة خاصة فوجدت صداها عند النقاد المعاصرين، فَحُقَّ لها أن تكون إرهاصا ومنطلقا لبعض النظريات المعاصرة، خصوصا نظرية التلقي التي نعتبرها جزء رئيس من هذه المدونة.

Résumé

Notre recherche intitulée « La réception critique chez Ibn Tabatiba à travers son œuvre Iyar Echiar – Etude critique des mécanismes, des limites et du dépassement » tente de mettre en évidence les concepts les plus importants existant dans ce patrimoine à la lumière des récentes études critiques. Notre recherche trouve son origine dans notre conviction que le patrimoine arabe dans la critique était hors du commun, que le fait de le consulter reflète sa sacralisation aussi bien qu'un attachement à notre passé glorieux, qui va renforcer nos efforts et proliférer la matière d'étude, tout en essayant à posteriori de lire la pensée d'Ibn Tabatiba dans son livre, compte tenu de la richesse de ce corpus en matière de vision esthétique et critique prospectives dépassant le temps de l'auteur dont les critiques étaient incapables de s'y aligner, notamment en ce qui concerne la dualité du mot et du sens, ainsi que l'harmonie de l'unité, en plus de l'attention qu'il a alloué aux éléments du processus créatif en général et le récepteur en particulier. Son travail a ainsi trouvé de l'écho chez les critiques contemporains, et a eu le mérite donc d'être un précurseur et un point de départ pour certaines théories contemporaines, en particulier la théorie de la réception qui représente une partie majeure de ce corpus.

فهرس

المحتويات

شكر وعرفان

مقدمة: **7.1**

مدخل

نظرية التلقي في الفكرالغربي وفي التراث العربي

أولا– نظرية التلقي في الفكر الغربي **08**

1– مفهوم النظرية ودلالة المصطلح..... **08**

2– الأصول المعرفية والفلسفية لنظرية التلقي **16**

3– الأصول النقدية لنظرية التلقي..... **24**

4– المفاهيم والآليات الإجرائية لدى رواد نظرية التلقي **28**

ثانيا– معالم نظرية التلقي في التراث العربي **32**

1– معايير التلقي في التراث العربي **33**

2– التلقي المنتج وأفق التوقع **45**

3– الإبانة والإبلاغ ومراعاة مقتضى الحال..... **48**

الفصل الأول

مصطلحات التلقي وألفاظه في عيار الشعر

تمهيد **52**

مصطلحات التلقي وألفاظه في عيار الشعر **55**

الفصل الثاني

هندسة صناعة القصيدة في عيار الشعر بين الحدود والتجاوز

أولا– ماهية الشعر وأدوات الإبداع الشعري..... **114**

1 – وقفة مع العنوان **114**

2– مفهوم الشعر عند القدماء والمحدثين..... **117**

3- مفهوم الشعر عند ابن طباطبا 121

ثانيا- معمارية القصيدة في عيار الشعر 126

1- مظاهر الإبداع الشعري عند الشعراء والنقاد 126

2- رؤية ابن طباطبا لمعمارية القصيدة 128

ثالثا: وحدة القصيدة العربية بين الإقرار والنفي 158

1- رؤية النقاد لوحدة القصيدة العربية 159

2- الوحدة التآلفية في عيار الشعر 167

الفصل الثالث
ابن طباطبا بين التأثر والتأثير

أولا- الروافد الفلسفية لابن طباطبا: 184

1- ما نقله ابن طباطبا عن الجاحظ وله علاقة بالفلسفة اليونانية..... 186

2- مصطلح اللّذة: 188

3- فكرة التّطهير..... 189

4- المحاكاة والتقليد: 191

ثانيا- الروافد النقدية العربية الخالصة: 194

1- التلقي بين الأصمعي وابن طباطبا: 195

2- تعريف الشعر بين الناشئ الأكبر (ت293هـ) وابن طباطبا: 196

3- التلقي بين ابن سلام الجمحي وابن طباطبا: 197

4- التلقي بين الجاحظ وابن طباطبا: 199

5- التلقي بين ابن قتيبة وابن طباطبا 215

ثالثا- تأثيرات عيار الشعر في الدراسات النقدية اللاحقة:..... 230

1- التلقي بين ابن طباطبا والحسن بن بشير الآمدي 230

2- التلقي بين ابن طباطبا والمرزباني 232

3- التلقي بين ابن طباطبا والحاتمي : 238

4 – التلقي بين ابن طباطبا وأبو هلال العسكري : 240

5- التلقي بين ابن طباطبا والمرزوقي : 247

6- التلقي بين ابن طباطبا وابن رشيق : 250

7-التلقي بين ابن طباطبا وعبد القاهر الجرجاني :..... 252

8-مجالات التلقي بين ابن طباطبا وحازم القرطاجي:..... 256

الفصل الرابع
جماليات التلقي النقدي بين ابن طباطبا ورواد نظرية التلقي

أولا- آليات التلقي النقدي في عيار الشعر: 259

1- مفهوم التلقي النقدي Recevoir de l'argent : 261

2- آليات التلقي النقدي: 266

ثالثا- مظاهر التلاقي بين ابن طباطبا وجمالية التلقي الحديثة..... 286

1- أفق التوقع: lhorizon d'attente..... 288

2- المسافة الجماليّة La distance esthétique : 294

3- مفهوم الفجوات Le concept de lacunes : 300

4- القارئ الضمني Lecteur implicite : 309

5- التأويل D'interprétation : 314

الخاتمة 322

قائمة المصادر والمراجع 326

الملاحق 346

فهرس الآيات القرآنية 366

فهرس المحتويات 371

ملخص البحث

تم بحمد الله