وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الحاج لخضر * باتنة *
كلية الآداب و اللغات
قسم الأدب العربي

ملامح الحداثة في عيار الشعر لابن طباطبا

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في النقد الأدبي

إعداد الطالبة: آسيا دربالي

إشراف الدكتور: علي عالية

أعضاء لجنة المناقشة

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

السنة الجامعية: 1434/1433هـ
2013/2012م

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

النمل/19

مقدمة

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

مدخل

مفهوم الحداثة وإرهاصاتها في النقد العربي القديم

1- **مفهوم الحداثة:**

أ - لغة

ب - اصطلاحا

2- **مصطلح الحداثة عند الغربيين**

3- **إرهاصات الحداثة في النقد العربي القديم**

مفهوم الحداثة:

أ- لغة:

الحداثة من المصطلحات النقدية التي أثارت الجدل بين النقاد وهو مصطلح من الصعوبة بمكان تحديد ملامحه أو تعريفه تعريفا جامعا مانعا، حيث يعد من أكثر المفاهيم انتشارا في الساحة الأدبية والنقدية، ومن أكثرها تداولا لدى النقاد العرب والغربيين القدماء منهم والمحدثين.

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

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

ظعائنٌ يستحدثنَ في كلِّ موقفٍ رهينَا و ما يُحْسَنُ فكُّ الرهائنِ

واستحدث الأمير قرية وقناة، واستحدثوا منه خبرا؛ أي استفادوا منه خبرا جديدا».[2]

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

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

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

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

مُحدَث وحديث، وكذلك استحدثه[...] والحدوث كون شيء لم يكن، وأحدثه الله فحدث، ومحدثات الأمور ما ابتدعه أهل الأهواء من الأشياء كان السلف الصالح على غيرها، وفي الحديث: (إيِّاكم ومُحدَثات الأمور) جمع محدَثة بالفتح، وهي ما لم يكن معروفا في كتاب ولا سنة ولا إجماع[...] وأخذ الأمر بحدثانه وحداثته أي بأوله وابتدائه».[1]

لقد أطال ابن منظور شرح المادة واستفاض في معناها اللغوي، كما أنه استعمل المصطلح(حداثة) وهي تعني الجديد ضد القديم، وكل شيء مستحدث لم يكن موجودا من قبل، كما أنه أشار إلى معناها الديني الذي يعني المروق والخروج على الدين باستحداث الأمور؛ أي البدع.

ويكاد "الزبيدي" يتطابق مع ابن منظور في تعريفه لمادة "حدث"، يقول: « الحديث: نقيض القديم[...] والحدوث كون شيء لم يكن، وأحدثه الله فهو محدث وحديث، كذلك استحدثه[...] وحِدثان الأمر بالكسر: أوله وابتداؤه».[2]

من خلال التعاريف اللغوية يتضح أن معنى "حداثة"، "حدث"، "استحدث" كلها تصب في معنى واحد وهو: (الجدَّة) عكس القِدَم، والحديث: ما لم يكن معروفا، واستحدث فهو جديد في زمانه، أما قبلا فهو قديم، والحداثة تعني الجدة والابتكار والإتيان بالجديد.

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

ب–اصطلاحا:

يعرّف "جبور عبد النور" الحداثة بقوله : « هي جدَّة، إتيان بالشيء الذي لم يؤت بمثله من قبل و يتحرر من إسار المحاكاة، والنقل، والاقتباس واجترار القديم، و قد تتمثل

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

الحداثة هي ابتكار وخلق وإبداع، وهي ضد القديم لكنها لا تناقضه، بل تستمد منه أصالتها، تتوغله لتحوله، ولدراسة الحداثة لابد من « العودة إلى الأصول القيمية للتراث».[2] حيث يعتبر فهم التراث « حاجة ملحَّة دائما من أجل فهم المستقبل عبر الماضي فهما إنسانيا وأخلاقيا ومعرفيا»[3]، ومصطلح الحداثة لم يأخذ وجها ثابتا أومفهوما محددا خاصة عند الغربيين والكلمة عند العرب مشتقة من(حدث) الفعل، بينما "Modernité" مودرنتي الفرنسية فهي مشتقة من « Mouds التي تعني الشكل والطريقة والصيغة».[4]

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

اهتمت الحداثة الغربية بالشكل أكثر، أما عند العرب فارتبطت بالزمن بالحدوث، بالواقع المتكوّن، وليس بشكله.إنّ الحداثة عند العرب كانت عميقة تغلغلت إلى المضمون ولم تهتم بالشكل بمفرده، ولا بد علينا عند دراسة الحداثة ألا ننظر لها كنمط غربي بحت، بل علينا البحث في جذورها العربية الممتدة إلى الماضي حتى تبدو أكثر غنًى وأصالة و ثباتا.

1-مصطلح الحداثة عند الغربيين:

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

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

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

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

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

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

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

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

(4) المرجع نفسه، ص14.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

(1) محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها،(مساءلة الحداثة)، ص160.

(2) المرجع نفسه، ص161.

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

يعدُّ بودلير من مؤسسي الرمزية الفرنسية وممثلا لأخلاقيات الحداثة، واستطاع أن يجتثَّ مفهوما للحداثة من خلال مذهبه الرمزي، وعناصرها تتجلى في الثورة على الواقع، والعادة والروتين، وتدعو إلى الخلق والكشف، والتنبؤ، والغموض، والشعر عنده هو: « العابر والهارب».[2]

فالشعر سحر يصهر الفنان بإبداعه، يتخطَّى الواقع لينتقل إلى عالم الأحلام، يغيَّر الأشياء إلى الأفضل والأحسن دوما، يرسم ما لا يمكن أن يحدث عن طريق التخييل، والتحليق في عوالم الغيب.

الحداثة البودليرية حداثة لا تنقل الواقع أوتصوِّره، لأنها لا تبحث عن حقيقة ثابتة « لأن هم البحث عن الحقائق لم يعد مقصدا من مقاصد الحداثة الشعرية، والحقيقة التي تبحث عنها قصيدة الحداثة هي حقيقة فنية[...] عن طريق البحث في عوالم التجديد».[3]

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

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

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

(2) المرجع نفسه، ص2.

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

ولا تكوّنه، بل يمتزج هذا المذهب بطابع الحداثة وهو التمرد على المواصفات السائدة، والسعي إلى الزمن الأمامي، وإعلاء الإحساس بالذات، وقهر أيّ سلطة تتهدّد الفردية».[1]

وثاني مؤسس للحداثة الشاعر السريالي "رامبو" الذي اتَّبع خطى "بودلير" في بحثه عن الحداثة، وكانت تجربته قصيرة دامت حوالي أربع سنوات إلاّ أنّها غنية، ويرى "رامبو" أنه يجب علينا « أن نكون حداثيين بكيفية مطلقة ».[2] ويرفض الشاعر مظاهر الحضارة المعاصرة المزيفة ويدعو إلى الاهتمام بسحر الكلمة وفنيّتها، وتفاعلاتها الكيميائية فهو يشبه الكلمة بمحلول كيميائي قابل للتفاعل، وفي بحثه عن المجهول وقف معترفا بقصور الواقع، فأدى به ذلك إلى الصمت عن قول الشعر.

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

واهتمَّ بالحلم الذي يعد أحد روافد الرمزيين، حيث أن الحلم « يضرب بجذوره في هواجس وذكريات الطفولة للسمو إلى ما فوق الواقع، وهو عملية تأخذ طريقا معقدا يصل إلى مرتبة الهلوسة والهذيان، على نحو تتدمر فيه الدلالات».[3]

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

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

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

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

(3) بشير تاوريريت: رحيق الشعرية الحداثية ، ص80،81.

(4) المرجع نفسه، ص82،83.

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

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

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

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

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

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

(1) بشير تاوريريت: رحيق الشعرية الحداثية، ص87 و ما بعدها.

(2) المرجع نفسه، ص88.

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

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

3 - إ رهاصات الحداثة في النقد العربي القديم:

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

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

[1] محمد برادة: «اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة»، ص14.

الجرجاني(-392هـ) ليكمل الطريق المرزوقي(-421هـ) بنظريته التي خصّها للشعر التقليدي (عمود الشعر) واستخلصها من خلال اطلاعه على الجهود النقدية قبله.

فيما ألف عبد القاهر الجرجاني(-471هـ) كتابه "دلائل الإعجاز" ليثبت فكرة الإعجاز في القرآن الكريم، وقد عُرف "بنظرية النظم" التي كرّسها للغاية ذاتها. ويعد عبد القاهر أكبر متحدث عن الإعجاز ومثبت له بالأدلة والبراهين في القرن الخامس.[1]

أما حازم القرطاجني(-684هـ) فكان الذروة التي بلغها النقد العربي القديم بكتابه المتميز "منهاج البلغاء وسراج الأدباء" وهو ناقد جمع بين حسنيي الثقافتين العربية واليونانية.

وهؤلاء النقاد -وغيرهم كثير- أثروا الساحة النقدية العربية بملاحظات هامة وآراء قيِّمة من خلال العديد من القضايا " اللفظ والمعنى"، "القديم والجديد"، "الانتحال"، "تصنيف الشعراء إلى طبقات"، "البديع" ،"النظم"،... وأخرى كثيرة.

إن المطلَّع على كتاب "طبقات الشعراء" لابن سلام يظن أن ما بالكتاب شيئا ذال بال سوى أنه قسم الشعراء إلى طبقات، أوهو مجرد محاولة لجمع ما تفرق من آراء، إلاَّ أن الكتاب مكتنز بالنفحات النقدية الهامة.

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

---

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

معلوم أن الشكلانية نزعة تُعنى بدراسة النص كشكل لذاته ومن أجل ذاته مستقلا عن الظروف الخارجية(البيئة مثلا) أما ابن سلام فإنه اعتدّ بها في نقده.

وبعد ابن سلام يطالعنا "الجاحظ" بكتاباته المتميزة، وهو لم يكن ناقدا فحسب بل كان موسوعيا -إن صح التعبير- ألَّف في معظم العلوم، وعنده برزت العديد من الأفكار الحداثية؛ حيث ألفت انتباه الباحثين بكتابيه "البيان والتبيين" و"البخلاء" اللذين أسالا الكثير من الحبر في العديد من العلوم منها: "التداولية" (PRAGMATICS)، "الأسلوبية"(Stylistique)، "لسانيات النص"(Linguistique du texte)، و"التلقي" (Réception)، « ونظرية التوصيل كما عالجها في كتاب البيان والتبيين»[1]، من خلال حديثه عن البلاغة، وموافقة الكلام لحال المخاطبين، ويبدو في هذا متأثرا بالثقافة اليونانية « حتى ليبدو الشبه أكثر وضوحا بين ما قاله أرسطو عن تراسل المشاعر بين الجمهور والشخصيات الأدبية في المأساة، وما قرره الجاحظ في هذا المجال».[2]

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

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

(1)المرجع نفسه، ص20.

(2) محمود عباس عبد الواحد: قراءة النص و جماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة و تراثنا النقدي، دراسة مقارنة، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1،1996، ص5.

(3) إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص103.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

الفصل الأول

مرجعيات الفكر النقدي لابن طباطبا

I - حالة النقد في القرن الرابع الهجري

II - مفهوم الشعر و المرجعية التراثية :

1- الشعر كلام منظوم

2- أدوات الشعر

3- سنن العرب في الشعر

4- الصورة الفنية

5- الموسيقى (الوزن و القافية)

III - مفهوم الشعر و المرجعية الدينية :

1- الصدق

2- اللفظ و المعنى

VI- مفهوم الشعر (المرجعية الفلسفية):

1- مصطلح اللذة

2- وظيفة الشعر

3- وحدة القصيدة

4- التشبيه

I. حالة النقد في القرن الرابع الهجري:

تطور الخطاب النقدي في القرن الرابع تطورا ملحوظا، وذلك لما عرفه النقد في القرنين الثاني والثالث الهجريين من قضايا مهمة وأحكام قيِّمة اقتربت من الموضوعية اقترابا شديدا. واصطبغ بصبغة العلمية لما حاوله النقاد من علمنة النقد بوضع مصطلحات خاصة لم يعرفها من قبل، والتطور الواضح في الحركة النقدية لم يكن لينشأ من العدم بل حركته قوىً مثلتها شخصيتا الشاعرين العربيين "أبا تمام" و"المتنبي"، اللذين أحدثا حراكا نقديا كبيرا بدأه الأول وأكمله الثاني من خلال المميزات الشعرية الجديدة وغير المألوفة.

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

وتبقى الحركة التجديدية في الشعر من أهم العوامل المؤثرة في النقد وتطوره، والصراع النقدي الذي ظهر لم يكن ليظهر لولا حركة التجديد التي عرفها الشعر العربي في أواخر القرن الثاني الهجري و استمرت حتى القرن الثالث، وبرز من خلالها مصطلح "البديع" الذي يعني الخصائص الفنية التي تميَّز بها شعر المحدثين. [1]

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

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

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

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

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

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

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

« صيغة وصلت إلى درجة المصطلح المتميز الذي يشير إلى تزاوج المعارف التقليدية المتصلة بعلوم العرب اللغوية، والمعارف غير التقليدية المتصلة بالفلسفة».[1]

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

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

(1) جابر عصفور: مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي و البلاغي، مطبوعات فرح،(دب)،1990، ص18.

(2) عبد السلام محمد رشيد: لغة النقد العربي القديم بين المعيارية و الوصفية حتى نهاية القرن السابع الهجري، مؤسسة المختار،القاهرة، ط1، 2008، ص68.

I. مفهوم الشعر و المرجعية التراثية:

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

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

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

(1) ابن طباطبا: عيار الشعر، تح: محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الإسكندرية، (دت)، ص9.
(2) المصدر نفسه، ص11.
(3) ياقوت الحموي: معجم الأدباء، إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب، تح: عمر فاروق الطباع، مج6، مؤسسة المعارف، بيروت، لبنان، ط1، 1999، ص348.
(4) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص14.

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

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

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

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

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

(3) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص15.

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

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

والشعرية مصطلح حداثي غربي غير أننا حاولنا إسقاطه على المدونة بما أوتيت من إبداع خاص وجرأة نقدية متميزة أعلنها الناقد. والشعرية «la poéticité» هو المقابل الفرنسي لمصطلح الشعرية العربي الذي يعني الصورة أو الهيئة الفنية التي تتوفر في النص لتميزه عن غيره وخاصة النثر. [2] كما يمكن القول إن الشعرية قديما وحديثا تسعى للإجابة عن السؤال: ما الذي يجعل من النص نصا أدبيا؟ أو من رسالة لفظية أثرا فنيا؟ أو ما الذي يجعل رسالتين إحداهما شعرية و أخرى نثرية رغم أنهما تصفان حالة واحدة كما ذهب جاكسون(**Jakobson**).[3]

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

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

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

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

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

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

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

يمكن عدَّ الأسباب التي دفعته إلى هذه المحاولة بداية بتغيُّر العصر وتغيُّر ظروف الإبداع فيه، إذ صار الشاعر يعاني من محنة - كما سلف ذكره - لابد من محاولة الخروج منها، وذلك بعد ذيوع الشعر المحدث الذي حرَّك الحياة الأدبية و النقدية.

(1) أحمد يوسف علي: نظرية الشعر، رؤية لناقد قديم، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة،1999،المقدمة (ص ب).
(2) طراد الكبيسي: في الشعرية العربية، قراءة جديدة في نظرية قديمة، ص19،20.

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

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

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

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

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

1- الشعر كلام منظوم:

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

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

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

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

(1) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص41.

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

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

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

عندما يتطرق الدارس للنماذج التي قدَّمها الناقد كأمثلة تطبيقية مثلا قول الشاعر أبو ذؤيب الهذلي: [4]

أَمِنَ المَنُونِ و ريبِها تَتوجَّع والدَّهر ليس بمُعتبٍ مَن يجزعُ

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

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

(1) قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (دت)، ص61.
(2) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص41.
(3) طراد الكبيسي: في الشعرية العربية، قراءة جديدة في نظرية قديمة، ص20.
(4) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص90.
(5) طراد الكبيسي: في الشعرية العربية، قراءة جديدة في نظرية قديمة، ص21.
(6) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص41.

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

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

2- أدوات الشعر:

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

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

(1) عبد الملك بومنجل: في مهب التحول، جدل النقد العربي الحديث في مفهوم الشعر، ص13.
(2) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص41،42.

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

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

2- الرواية لفنون الآداب.

3- المعرفة بأيام الناس ومناقبهم ومثالبهم.

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

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

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

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

(1)ابن طباطبا: عيار الشعر، ص42.

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

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

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

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

ويمكن القول إن "ابن طباطبا" قسَّم الأدوات إلى ثلاثة أقسام: [5]

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

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

(3) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص 46، 47.

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

(5) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص 46،47.

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

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

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

وهذه المعايير أو الأدوات، هي معايير قدَّمها النقاد بعد ابن طباطبا في نظرية عمود الشعر، إذ سبق ابن طباطبا الناقد المصطلح بتخمُّر مفهومه في ذهنه.[1]

ولتمام هذه الأدوات لابد من توفر شرطين: [2]

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

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

(1) داود غطاشة الشوابكة، محمد أحمد الصوالحة: النقد العربي القديم حتى نهاية القرن الخامس الهجري، دار الفكر، عمان، الأردن، ط1، 2008، ص104.
(2) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص43.

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

فحفظ الأشعار القديمة، والحذق بمعانيها لدى الشعراء المبتدئين يُكوَّن لديهم رصيدًا ثقافيا ومعرفيا يمكِّنهم من إتقان صنعتهم و الإبداع فيها.

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

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

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

(1) الجاحظ: البيان والتبيين، تح: عبد السلام هارون، ج4، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط7، 1998، ص24.
(2) عبد القادر هني: نظرية الإبداع في النقد العربي القديم، ص130.

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

3- سنن العرب في الشعر:

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

يرتبط الوصف بالتشبيه والشاعر عند وصفه لطبيعة أو حالة أو هيئة يشبهها تشبيها واقعيا من خلال استعماله لحاسة الرؤية بالإضافة إلى استعمال الشاعر حسِّه النفسي، فيتطرق إلى طبائع العرب « وأنفسها من محمود الأخلاق ومذمومها، في رخائها وشدَّتها و رضاها وغضبها، وفرحها وغمِّها، وأمنها وخوفها، وصحتها وسقمها والحالات المتصرفة في خَلقها من حال الطفولة إلى حال الهرم، وفي حال الحياة إلى حال الموت...».[4]

(1) رانية محمد شريف صالح العرضاوي: مكونات الإبداع في الشعر العربي القديم، ص27.
(2) قاسم مومني: نقد الشعر في القرن الرابع الهجري، دار الثقافة، القاهرة، 1982، ص319.
(3) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص48.
(4) المصدر نفسه، ص48.

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

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

يا ليتَ أنَّ لِقلبِي مَنْ يُعلِّلُه أو ساقيًا فسقاهُ اليَّومَ سُلوانا

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

إذَا خَدِرَتْ رِجلي ذَكرتُكِ أَشْتَفِي بذِكرِكِ مِن خَدَرٍ بهَا فيهُونُ

(1) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص75.
(2) المصدر نفسه، ص75.
(3) المصدر نفسه، ص76.
(4) المصدر نفسه، ص76.

والأمثلة التي ذكرها الناقد عن سنن العرب واستعمالها في الشعر كثيرة توحي بواقعيته، وبمدى تأثير البيئة الاجتماعية من عادات وتقاليد ومعتقدات في الشعر، كونه معبَّرا صادقا عن الحياة حيث « لا يرى الشعر منفصلا عن البيئة والمثل الأخلاقية» [1]

وهذه المثل نجدها حسب رأيه خاصة في غرضي المدح والهجاء وتتعلق بالجانبين الخَلقي والخُلقي يقول: « وأما ما وجدته في أخلاقها ومدحت به سواها، وذمَّت من كان على ضدَّ حاله فيه فخلال مشهورة كثيرة؛ منها في الخَلق الجمال والبسطة، ومنها في الخُلُق السّخاء والشجاعة، والحِلم، والحزم والعزم والوفاء...». [2]

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

يضع الناقد قاعدة ومنهجا للشعراء وذلك بأن يتَّبعوا سنة من سبقوهم وأن يتخذوا من البيئة (الطبيعية والاجتماعية) مصدرا مهما، فالناقد يؤمن بأثرها في الشعرية العربية، وكأنه بذلك من النقاد الاجتماعيين.

(1) حميد آدم ثويني: منهج النقد الأدبي عند العرب، دار صفاء، الأردن، ط1، 2004، ص158.
(2) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص50.
(3) المصدر نفسه، ص51.

4- الصورة الفنّية:

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

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

4-1- التشبيه:

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

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

(2) المرجع نفسه، ص323.

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

ويمكن أن نذكر كمثال عن كلف الشعراء بالتشبيه الرواية التي نقلت عن "حسان بن ثابت" حينما أتاه ابنه "عبد الرحمن" باكيا – وكان صبيا– وهو يقول: « لسعني طائر! قال: فصفه لي يا بني! قال: كأنَّه ثوب حَبَرَة ! قال حسان: قال ابني الشعر وربَّ الكعبة! وكان الذي لسعه زنبورا».[2]

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

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

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

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

علمي، والشعر القريض المحدد بعلامات لا يجاوزها وسمي شعرا، لأن الشاعر يفطن له بما لا يفطن له غيره من معانيه».[1]

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

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

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

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

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

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

كما أن النقاد اهتموا بالتشبيه اهتماما كبيراً ومن هؤلاء ، "ابن سلاَّم" يقول: « أجاد امرؤ القيس في التشبيه وكان أحسن طبقته تشبيها، وأحسن الإسلاميين تشبيها ذو الرِّمة».[1]

وتحدث "الجاحظ" كذلك عن التشبيه حيث يقول: « وقد يشبِّه الشعراء والعلماء والبلغاء الإنسان بالقمر والشمس، والغيث، والبحر، وبالأسد والسيف، وبالحيَّة والنجم ولا يخرجونه بهذه المعاني إلى حدِّ الإنسان».[2]

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

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

(1) ابن سلام الجمحي: طبقات الشعراء، تمهيد: جوزف هل، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2001، ص42.
(2) الجاحظ: الحيوان، ج1، ص211.
(3) المبرد: الكامل في اللغة و الأدب، ج1، تعليق: محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ط1، 1997، ص221.
(4) المرجع نفسه، ج3، ص92.

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

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

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

ولتأكيد الناقد على واقعية الصورة - وخاصة التشبيه - يقول: « واعلم أن العرب أودعت أشعارها من الأوصاف والتشبيهات والحِكم ما حاطت به معرفتها وأدركه عيانها ومرَّت به تجاربها». [3]

(1) أحمد يوسف علي: نظرية الشعر، رؤية لناقد قديم ، ص59.

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

(3) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص48.

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

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

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

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

(1)ابن طباطبا: عيار الشعر ، ص 49.

(2) المصدر نفسه، ص 49.

والتشبيه عنده أشكال منها: [1]

1 - تشبيه الشيء بالشيء صورة و معنى

2 - تشبيه الشيء بالشيء صورة ومخالفته معنى

3 - تشبيه الشيء بالشيء معنى ومخالفته صورة

4 - تشبيه الشيء بالشيء تقريبا أو مجازا

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

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

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

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

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

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

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

(1) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص 49.

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

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

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

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

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

1/ تشبيه الشيء بالشيء صورة و هيئة، كقول امرئ القيس:[4]

كأنَّ قُلوبَ الطَّيرِ رَطبًا و يَابسًا لَدَى وَكرِها العُنَّابُ و الحَشَفُ البَالِي

(1) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص56.

(2) المصدر نفسه، ص 56.

(3) المصدر نفسه، ص 62.

(4)المصدر نفسه ، ص 56.

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

2/ تشبيه الشيء بالشيء لونا و صورة، كقول النابغة: [2]

يَجْلُو بِقَادِمَتَي حمامةِ أيْكَةٍ بَرَدًا أُسِفَّ لَثَاتُه بِالإِثمِدِ

كالأُقْحُوَانِ غَدَاةَ غِبَّ سَمَائِهِ جَفَّتْ أعَالِيهِ وأسْفلهُ نَدِي

إن الشاعر يصف الثغر فشبهه في لونه وصورته بالأقحوان، لأن ورق الأقحوان شكله كشكل الثغر[3]، و أوراق الأقحوان بيضاء و متناسقة كتناسق الأسنان.

3/ تشبيه الشيء بالشيء صورة و لونا و حركة و هيئة ، كقول ليلى الأخيلية:[4]

قَومٌ رباطُ الخيلِ وَسْطَ بُيوتِهم وأسِنَّةٌ زُرقٌ يُخَلْنَ نُجومَا

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

4/ تشبيه الشيء بالشيء حركة وهيئة، كقول حميد بن ثور: [5]

أَرِقْتُ لِبَرقٍ آخرَ اللَّيلِ يَلمـعُ سرَى دَائِبًا فيه يَهُبُّ و يَهجَعُ

(1) الجاحظ : الحيوان، ج 3، ص 52.
(2) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص 57.
(3) المصدر نفسه، ص 57.
(4) المصدر نفسه، ص 58.
(5)المصدر نفسه ، ص59.

دَنَا اللَّيلُ واسْتَنَّ استِنَانًا رفيفُهُ كما استن في الغابِ الحريقُ المُشيَّعُ

حيث شبه الشاعر صورة دنوّ الليل واقترابه، وانتشاره وبريقه، بصورة الحريق الذي انتشر في الغاب، وقرن بذلك بين هذه الصورة، وصورة اهتمامه[1] وأرقه آخر الليل.

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

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

كما قد يُذمُّ شخص بشخص التصق به الوصف المذموم، كقولهم : كباقل في العيّ وهَبَنَّقة في الحمق، و الكُسَعيَّ في الندامة.[5]

6/ تشبيه الشيء بالشيء حركة و بطء و سرعة، كقول امرئ القيس: [6]

مِكَرٍّ مفَرٍّ مقبِلٍ مُدبِرٍ معًا كجُلمُودِ صَخرٍ حَطَّهُ السَّيلُ من علِ

(1) الاهتمام : من الهمّ.
(2) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص60.
(3) المصدر نفسه، ص61.
(4) المصدر نفسه، ص61.
(5)المصدر نفسه ، ص61.
(6) المصدر نفسه، ص65.

أَصَاحِ تَرى بَرقاً أُرِيكَ وَميضهُ كَـلَمحِ اليدينِ في حَبِيٍّ مُكلَّلِ

شبّه الشاعر فرسه في كرِّه و فرِّه، وإقباله و إدباره بالصخرة العظيمة التي تندفع بقوة السيل من أعلى الجبل، كما شبه الوميض بصورة اليدين في السحاب الثقيل.

7/ تشبيه الشيء بالشيء لونا، كقول كعب بن زهير:[1]

وَلَيلَةٍ مُشْتَاقٍ كأنَّ نُجُومَهَا تفرَّقنَ منها في طَيَالِسَةٍ[2]خُضْر

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

8/ تشبيه الشيء بالشيء صوتا، كقول الشماخ : [3]

إذا أَنْبَضَ الرَّامُونَ عنها تَرَنَّمَت تَرَنُّم ثَكلى أوجَعَتهَا الجَنَائِزُ

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

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

(1)ابن طباطبا: عيار الشعر ، ص66.

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

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

(3) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص67.

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

وجَرِّ الرَّامِسَاتُ بها ذُيولا كأنَّ شَمَالَهَا بَعدَ الدَّبورِ[2]

رَمَادٌ بين أَظآرٍ ثـلاثٍ كَمَا وُشِمَ النَّواشِرُ بالنُؤُور[3]

فشبه الشمال و الدبور بالرماد.

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

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

ويقصد بها المجاز أو المبالغة، ومن أمثلة ذلك يقول النابغة: [5]

وإنَّك كاللَّيلِ الذي هو مُدْرِكِي وإن خِلتُ أنَّ المُنتأَى عنك واسِعُ

خَطَاطِيفُ حِجْنٍ في حِبال متِينةٍ تمدُّ بها أيدٍ إليك نـوازِعُ

(1) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص126.

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

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

(3) النؤور: دخان الشحم.

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

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

(5) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص87، 88.

ويعلق الناقد: « وإنما قال: كالليل الذي هو مدركي، ولم يقل كالصبح لأنه صفه في حال سخطه فشبهه بالليل وهوله، فهي كلمة جامعة لمعان كثيرة».[1]

لقد ربط بين المعنى الذي أراده الشاعر وبين حالته النفسية، إذ قوله "الليل" تعبير عن السخط الذي هو إحساس داخلي نفسي.

ويجعل المبرد المثال السابق للنابغة الذي يأتي من أعجب التشبيه. [2]

ومن أمثلة المبالغة أو التشبيه البعيد قول الفرزدق: [3]

لقد خِفتُ حتَّى لو أرى الموتَ مُقبلا لِيأخُذَني و الموتُ يُكرَهُ زَائرُه

لَكَان مِنَ الحجَّاجِ أهوَنَ روعـةً إذا هو أغفى و هو سَامٍ نواظِرُه

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

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

(1)ابن طباطبا: عيار الشعر ، ص88.

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

(3) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص88.

(4) المصدر نفسه، ص88.

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

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

4- 2- الاستعارة :

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

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

(2) جابر عصفور: الصورة الفنية، ص176.

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

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

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

إن مذهب الناقد في الصدق ضيق عليه النظر إلى الاستعارة، وذهب بعض النقاد إلى أن "ابن طباطبا" أساء الظن بالاستعارة و عدّها من قبيل الخطأ اللغوي.[1]

يؤكد ابن طباطبا على المقاربة إذ يقول: « و ينبغي للشاعر أن يجتنب الإشارات البعيدة، والحكايات الغلقة، والإيماء المشكل، و يتعمد ما خالف ذلك، ويستعمل من المجاز ما يقارب الحقيقة ولا يبعد عنها، ومن الاستعارات ما يليق بالمعاني التي يأتي بها».[2]

فيرفض الإشارات البعيدة عن الواقع، والحكايات الغلقة الغامضة، والإيماء المشكل، وهو الرمز، ويقبل أن يستعمل الشاعر من المجاز ما يقارب الحقيقة، وذهابه إلى التأكيد على وضوح الصورة اهتمام منه بالمتلقي بالدرجة الأولى حتى يفهم مضمون الشعر دون عناء وحتى تتوفر لديه اللذة الأخلاقية التي يريدها الناقد.

ويضرب مثالا عن الحكايات الغلقة و الإشارات البعيدة قول "المثقب العبدي" في وصف ناقته: [3]

(1) جابر عصفور: مفهوم الشعر، ص46.
(2) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص158.
(3)المصدر نفسه ، ص158.

تقولُ و قد دَرأتُ لها وَضِينِي أَهذا دِينُهُ أبدًا ودِينِي[1]

أَكلُّ الدَّهر حَلٌّ و ارتِحَالٌ أما يُبقي عليَّ و ما يَقِينِي

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

لقد أسقط الشاعر حالته النفسية على الناقة وجعلها تتأوه وتتكلم و تشكو تعبها، وعدم قبولها للوضع ورفضها له، و جعل من الناقة معادلا موضوعيا استعمله المبدع، وهو كذلك نوع من التشخيص أصبغه على ناقته، من خلال خياله الشعري الواسع، وله أن يستعمل ما يريد في التعبير عن مشاعره وليس من حق الناقد أن يحد خياله باسم الحقيقة والصدق لأنهما لا ينطبقان على الإبداع بل على الواقع. الحقيقة التي طلبها الناقد هي حقيقة أخلاقية، غير أن الشاعر صادق فنيا في نقل مشاعره من خلال ناقته، ألا يمكن للناقة أن تتعب ؟

وبدلا عن هذه الحكاية يعجبه قول "عنترة بن شداد" حيث يصف فرسه لأنه يقارب الحقيقة يقول: [2]

فازْورَّ عن وقعِ القَنَا بلَبانَه وَشَكَا إليَّ بعَبرةٍ و تَحَمحُمِ[3]

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

---

(1) تبدأ القصيدة بقوله: **إذا ما قُمتُ أَرحَلُها بليل تأوه آهةَ الرَجل الحَزين** . فحذف الناقد البيت الأول.

- الوضين : بطان عريض منسوج من سيور أوشعر.

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

(2) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص158.

(3) ازورَّ: مال.

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

و اللبان: بالفتح ماجرى عليه اللبب من الصدر.

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

ويورد مثالا آخر عن المجاز المقارب للحقيقة، يقول بشار: [1]

غَدَت عَانَةٌ تشكو بأبصَارِها الصَّدى إلى الجَأبِ إلاَّ أنَّها لا تُخَاطبُه[2]

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

ومازال الناقد لا يرضيه الإيماء والتعقيد المشكل، من ذلك قول الشاعر: [3]

أَومَت بِكَفَيْهَا مِنَ الهَودَجِ لولاَكَ هذا العامَ لم أحْجُجِ

أنتَ إلى مَكَّةَ أَخرجتَنِي خُبَيبًا و لولا أنتَ لم أخرُجِ[4]

يقول عنه: « فهذا من الكلام كله ليس مما يدل عليه إيماء ولا تعبر عنه إشارة».[5] ولا يمكن فهمه أبدا، إذ يركز الناقد على الوضوح ، كما يؤكد على مبدأ "اللياقة"، وهو أن تتخذ المعاني اللائقة للألفاظ، وأن تكون المدلولات تعبر عن الدوال تعبيرا حقيقيا أو قريبا من الحقيقة على الأقل.

(1) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص158.

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

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

(4) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص159.

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

الزبيدي: تاج العروس من جواهر القاموس، مج1، مادة (خبب)، ص450،449.

ومن الاستعارات المستقبحة عنده ، قول الحطيئة: [1]

قَرَوا جَارَكَ العميان لمَّا جَفَونَهُ و قَلَّصَ عن بَرْدِ الشَّرَابِ مَشَافِرُه

وأراد شفتيه.[2]

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

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

4-3- التعريض:

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

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

(1)ابن طباطبا: عيار الشعر، ص159.

(2) المصدر نفسه، ص141.

(3) جابر عصفور: مفهوم الشعر، ص48.

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

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

(المسلمُ من سَلِمَ المُسلمونَ من لِسانهِ و يَدِهِ)».[1]

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

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

فلو أنَّ قَومِي أَنطَقَتْنِي رِمَاحُهُم نَطَقتُ ولكنَّ الرِّمَاحَ أَجَرَّتِ

ويشرح قول الشاعر: « أي لو أن قومي اعتنوا في القتال، وصدقوا المصاف، وطعنوا أعداءهم برماحهم فأنطقتني بمديحهم، وذكر حسن بلائهم نطقت، ولن الرماح أجرّت أي شقت لسان الفصيل، يريد أسكتتني»[4]، ومعنى ذلك أن قومه جبناء، وهو عرّض بذلك ولم يصرّح، فذكر الرماح دليلا على ذلك. وأراد من وراء ذكره للرماح الإشارة إلى جبنهم، وقلة بلائهم في الحرب.

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

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

(3) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص69.

(4) المصدرنفسه، ص70.

ومثال آخر عن التعريض، قول الشاعر: [1]

بَنِي عَمِّنَا لا تذْكُرُوا الشِّعرَ بعدما دَفَنتُم بصحراءِ الغَميرِ القَوافِيَا

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

ومن التعريض، قول الشاعر: [2]

لَعَمْرِي لَنِعمَ الحيُّ حيُّ بني كَعبٍ إذا نَزَلَ الخُلخَالُ منزلةَ القَلبِ

« يقول: إذا ربعت صاحبة الخلخال فأبدت ساقها وشمرت للهرب. والقلب: السوار تبديه المرأة وتخفي الخلخال إذا لبستهن. وقد قيل في معنى هذا البيت أيضا أن المرأة إذا ربعت لبست الخلخال في يدها دهشا ».[3]

وربما أراد الشاعر بتعريضه هذا التغزل بالمحبوبة، ولم يصرح بذكرها، و كنى عنها بذكر"بني كعب" وهم أهلها، كما عرّض عن ذكر رجوع هؤلاء القوم بذكره: نزول الخلخال منزلة القلب، والعرب كانت تستعمل التعبير دلالة على الرجوع

وكقول حميد بن ثور:[4]

أرَى بَصَرِي قد رَابَنِي بعدَ صِحَّةٍ وحَسْبُك داءً أن تَصِحَّ و تسلمَا

فعرض عن ذكر العمى بذكر الصحة و السلامة.

(1) ابن طباطبا: عبار الشعر، ص70.
(2) المصدر نفسه، ص70.
(3) المصدر نفسه، ص70.
(4) المصدر نفسه ص70.

و كقول لبيد:[1]

تمنَّى ابنتَايَ أن يعيشَ أبوهُمَا وهل أنا إلاَّ مِن ربيعةَ أو مُضَر

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

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

5- الموسيقى(الوزن و القافية):

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

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

والوزن لا يعني مجرد تقاسم صوتية تزيد في جمال الشعر، بل تصدوا به الصفة التي تميز الشعر عن النثر.

(1) ابن طباطبا: عيال الشعر، ص70.

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

(3) الجاحظ: البيان والتبيين، ج1، ص75.

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

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

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

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

(1) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص41.
(2) المصدر نفسه، ص41.
(3) المصدر نفسه، ص43.
(4) مصطفى الجوزو: نظريات الشعر عند العرب (الجاهلية و العصور الإسلامية)،ج1، ص 19.
(5) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص43.

الصواب لفظا ومعنى و تركيبا اتَّسعت طرقه و لطفت موالجه، فقبله الفهم وارتاح له، وأنس به».[1]

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

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

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

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

(1) ابن طباطبا:عيار الشعر، ص52.

(2) المصدر نفسه، ص53.

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

وحسَّاب، وجوَّاب، أو على **مفْعَلٍ** مثل: مكتَبٍ، ومضرَب، ومركَب، أو على **فَعِيل** مثل: حَبِيب، وكَئِيب، وطَبِيب، أو على **فَعَلٍ** مثل: ذَهَبٍ، و حَسَبٍ، و طَرَبٍ، أو على **فَعْلٍ** مثل: ضَرْب، وقَلْب ، وقَطْب، أو على **فُعَيْل** مثل: كُلَيْب، و نُصَيْب، و عُذَيْب، على هذا حتى تأتي على الحروف الثمانية والعشرين ».[1]

هذا بالنسبة لحدود القوافي بحسب صيغها الصرفية، ومنها ما يُطلق و منها ما يُقيَّد بحسب موقعها من الشعر« ثم يضاف كل بناء منها إلى هاء المذكر أو المؤنث فنقول: كاتِبُهُأ و كاتِبُها، أو كُتَّابُهُ أو كُتَّابُهَا أو مَركَبُهُ أو مركَبُهَا أو حَبِيبُهُ أو حَبيبُهَا أو ذَهَبُهُ أو ذَهَبُهَا أو ضَربُهُ أو ضَربُهَا أو كُلَيْبُهُ أو كُلَيْبُهَا، و يتفق هذا في الرجز ».[2]

و يقصد بقوله " الرجز " أنَّ تفعيلته (مستفعلن) والقافية فيها (تفعلن)//0//0.

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

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

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

(2) المصدر نفسه، ص218.

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

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

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

وقد أَغْتَدِي قبل العُطَاسِ بهيكلٍ شَدِيدِ مَشَكِّ الجنْبِ فَعْمِ المُنَطقِ

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

II.*مفهوم الشعر و المرجعية الدينية*:

1/ الصدق :

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

(1) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص89.

(2) المصدر نفسه، ص140.

(3) المصدر نفسه، ص143.

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

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

1-1- الصدق عن ذات النفس :

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

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

رَأيتُ الدَّهرَ يأكُلُ كُلَّ حيٍّ كأَكلِ الأَرضِ سَاقِطَةَ الحديدِ

(1) حميد آدم ثويني: منهج النقد الأدبي عند العرب، ص59.
(2) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص43.
(3) المصدر نفسه، ص44.
(4) المصدر نفسه، ص55.

وما تَبغِي المنيَّةَ حين تغدُو سوى نفسَ ابن آدمَ من مزيدِ

وأَحْسَبُ أنَّها سَتَكُرُّ يومًا تُـوفِّي نذرَها بأبـي الوليدِ

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

ويقول "ابن طباطبا" معلقا على هذا الخبر: « فليجتنب الشاعر هذا و ما شاكله مما سبيله كسبيله ».[2]

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

1- 2- *صدق التجربة الإنسانية عامة:*

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

---

(1) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص163.

(2) المصدر نفسه، ص163.

(3)المصدر نفسه ، ص160.

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

1-3- *الصدق التاريخي :*

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

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

كُنْ كَالسَّمَوأَلِ إذْ طَافَ الهُمَامُ به في جحفلٍ كَزَهَاءِ اللَّيلِ جرَّارِ
بالأبلقِ الفردِ من تَيماءَ مَنزلُهُ حِصنٌ حَصينٌ و جارٌ غيرُ غدَّارِ
إذْ سَامَهُ خُطَّتَي خَسْفٍ، فقال له: أَعرِض على كذا أَسْمَعْهُمَا حَارِ
فقال: غَدرٌ و ثَكلٌ أنت بينهُمَا فاخْتَر و ما فِيهِما حظٌّ لِمُختارِ

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

(1)ابن طباطبا: عيار الشعر ، ص84.
(2) المصدر نفسه، ص84.
(3)المصدر نفسه ، ص84.

وصدق الحكاية فيه ووقوع كل كلمة موقعها الذي أريدت له، من غير حشو مجتلب ولا خلل شاذ ».[1]

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

1-4- الصدق الأخلاقي:

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

ويذكر الناقد أمثلة عن الصدق الأخلاقي من خلال " الأبيات التي زادت قريحة قائليها على عقولهم"، قول كثير: [5]

(1)ابن طباطبا: عيار الشعر ، ص84،85.

(2) المصدر نفسه، ص85.

(3)المصدر نفسه ، ص47.

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

(5) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص128.

فَإنَّ أميرَ المؤمنينَ برِفقِهِ غَزَا كامِنَاتَ الودِّ مِني فَنالَهَا

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

1-5- *الصدق التصويري أو صدق التشبيه:*

وهذا النوع من الصدق يختص بالصورة الفنية و عنصر من عناصرها وهو التشبيه، وعلى الشاعر أن « يتعمد الصدق و الوفق في تشبيهاته وحكاياته ».[1]

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

نَظَرتُ إليهَا والنُّجُومُ كأنَّها مصابِيحُ رُهبانٍ تُشَبُّ لِقُفَّالِ

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

(1) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص44.
(2) المصدر نفسه، ص49.
(3) المصدر نفسه، ص62.
(4) المصدر نفسه، ص62.

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

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

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

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

(1)ابن طباطبا: عيار الشعر ، ص62.

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

(3)ابن طباطبا: عيار الشعر ، ص47.

ويمكن عد الصدق عند الناقد نوعان:[1]

1- صدق فني.

2- صدق واقعي.

ويتشكل الصدق الفني من:

1- صدق التعبير عن النفس يكتشف الخلجات.

2- صدق التجربة الإنسانية لدى الشاعر.

3- صدق التصوير أو صدق التشبيه.

ويتشكل الصدق الواقعي من:

1- الصدق التاريخي.

2- الصدق الأخلاقي.

2) *اللفظ والمعنى :*

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

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

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

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

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

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

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

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

– أحمد شوقي العمرجي: المعتزلة في بغداد وأثرهم في الحياة الفكرية والسياسية من خلافة المأمون حتى وفاة المتوكل على الله من سنة (198–247هـ)،(813–561م)، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط1، 2000، ص20،21.

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

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

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

---

(1) **الآيات المتشابهات**: هي آيات كانت مدار خلاف وجدل، حيث وردت في القرآن آيات تدل على الجبر والإرغام، وأخرى على الكسب والاختيار، وأخرى دلت على أن الله متنزه عن صفات المخلوقات فيما نسبت إليه أخرى صفات المخلوقين: كالرؤية والكلام والمجيء والذهاب... وآيات تؤكد رؤيته عز وجل يوم القيامة، وأخرى تنفي رؤيته.

– وليد قصاب: التراث النقدي والبلاغي للمعتزلة حتى نهاية القرن السادس الهجري، دار الثقافة، الدوحة، قطر، 1985، ص11.

(2) عبد القادر هني: مفهوم الإبداع في النقد العربي القديم، ص40.

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

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

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

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

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

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

(1) صلاح رزق: أدبية النص ، محاولة لتأسسيس منهج نقدي عربي، دار غريب، القاهرة ،2002، ص86.
(2) حسن طبل: المعنى الشعري في التراث النقدي، دار الفكر العربي القاهرة، ط2، 1998، ص223.
(3) الجاحظ: الحيوان، ج3، ص131.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

حسنا أو رديئا، وعند ائتلاف هذه النعوت للألفاظ والمعاني بعضها مع بعض تتوفر في الشعر أربعة أضرب، يقول « تدبرت الشعر فوجدته أربعة أضرب ».[1]

والضرب الأول: ما حسن لفظه وجاد معناه؛ أي تكافؤ اللفظ والمعنى في الجودة، كقول أوس بن حجر:[2]

أيَّتُهَا النَّفسُ أَجمِلِي جَزَعَا إنَّ الذي تَحذَرينَ قد وَقَعَا

ويعلق على البيت بقوله :« لم يبتدئ أحد مرثية بأحسن من هذا ».[3] فالضرب الأول من الشعر هو الجامع للإجادة.

وأما **الضرب الثاني** فهو: ما حسُن لفظه وحلا، فإذا أنت فتشته لم تجد فائدة في المعنى، كقول القائل:[4]

ولَمَّا قَضَينَا مِنْ مِنًى كُلَّ حَاجَةٍ ومَسَّحَ بالأَركَانِ مَنْ هُو مَاسِحُ

وشُدَّت على حُدُب المَهَارِي رِحَالُنَا ولا يَنْظُر الغَادِي الذي هُو رَائِحُ

أَخَذنَا بأطرافِ الأَحَادِيثِ بيننَا وسَالتْ بأعناقِ المَطِيِّ الأباطحُ

ويقول عنها: « هذه الألفاظ كما ترى أحسن شيء مخارج ومطالع ومقاطع »[5]

فالألفاظ حسنة وحلوة، أما المعاني فليس بها فائدة، والفائدة تعني القيمة الأخلاقية التي يجب أن يحملها المعنى.

---

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

(2) المرجع نفسه، ص13.

(3) المرجع نفسه، ص13.

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

(5) المرجع نفسه، ص14.

و**الضرب الثالث** من الشعر هو: ما جاد معناه وقصرت ألفاظه عنه؛ أي عكس السابق. كقول لبيد بن ربيعة: [1]

ما عَاتَبَ المرْءَ الكريمَ كَنفسِهِ والمَرءُ يُصلحهُ الجليسُ الصَّالحُ

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

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

و**الضرب الرابع** والأخير من ضروب الشعر هو الذي يفتقد لصفتي الجودة من حيث المكونين: "اللفظ" و"المعنى"، فسماه الناقد بضرب"تأخرَ معناه وتأخرَ لفظه"، كقول الأعشى:[3]

وَقدْ غدوتُ إلى الحانوتِ يتبعُني شاوٍ مِشَلَّ شَلُولٌ شُلْشُلٌ شَوَلٌ

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

(1)ابن قتيبة: الشعر والشعراء أو طبقات الشعراء ، ص 15.
(2) المرجع نفسه، ص15.
(3)المرجع نفسه ، ص16،17.

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

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

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

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

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

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

(1) هويدا رأفت الجندي: ابن قتيبة وابن طباطبا والمنظورالثنائي في فهم النص الأدبي.
[http://www.althkra.net/pic/ep/32[2.gif/img :3e7c:] تاريخ:2012/01/15،الساعة:09:00.
(2) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص46.
(3)االمصدر نفسه ، ص46.

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

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

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

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

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

(1) الطاهر حليس: اتجاهات النقد العربي وقضاياه في القرن الرابع الهجري ومدى تأثرها بالقرآن، ص349.
(2) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص49.
(3) المصدر نفسه، ص161.
(4) الطاهر حليس: اتجاهات النقد العربي وقضاياه في القرن الرابع، ص351.

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

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

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

(1) إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص140.
(2) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص45.
(3)المصدر نفسه ، ص45.

إن الشعر الجيد هو الباقي على مرّ الدهور « كالقصور المشيدة، والأبنية الوثيقة» [1] عكس الشعر الضعيف الهل الذي يشبه « الخيام الموتدة التي تزعزها الرياح وتوهيها الأمطار، ويسرع إليها البلى ويخشى عليها التفوض».[2]

فالأشعار الحسنة هي التي تحفظ لنفسها البقاء عبر كل العصور، بما يجب أن تحمله من سمات تخص اللفظ والمعنى والبناء معا، ولا تختص بأحد العنصرين دون الآخر.

و**النوع الأول** من الأشعار "المحكمة المتقنة، المستوفاة المعاني، الحسنة الرصف، السلسلة الألفاظ التي قد خرجت خروج النثر سهولة وانتظاما، فلا استكراه في قوافيها، ولا تكلف في معانيها، ولا عيّ لأصحابها فيها"[3] يتفق فيه مع "ابن قتيبة" في الضرب الأول من الشعر الذي "جاد معناه وحسن لفظه" وعن ذلك يذكر أمثله كثيرة منها قول الفرزدق يرثي بنيه: [4]

وَلو كَانَ البُكَاءُ يَرُدُّ شَيئًا على البَاكِي بَكيتُ على صُقُورِي

بَنيَّ أصَابَهُم قَدر المَنَايَا ومَا مِنْهُنَّ مِن أَحدٍ مُجِيرِي

وَلو كَانوا بَنِي جَبَلٍ فَمَاتُوا أَمسَى وهُو مُخْتَشِعَ الصُّخُورِ

إذا حَنَّت نَوارُ تَهِيجُ مِنِّي حرارةٌ مثلَ مُلتهبَ السَّعيرِ

حَنينَ الوالِهينَ إذا ذَكَرنا فُؤَادَيْنَا اللّذَين مع القبورِ

كأنَّ تَسَرُّبَ العَبرَاتِ مِنها هَرَاقة شَنَّتَينِ على بعيرِ[5]

---

(1)ابن طباطبا: عيار الشعر ، ص45.

(2) المصدر نفسه، ص45.

(3) المصدر نفسه، ص45.

(4) المصدر نفسه، ص97.

(5) شنتين: والتشنين، والتشنان، قطرات الماء من الشّنة شيئا بعد شيء وشن الماء على شرابه يشنه شنا: صبه صبا وفرقه.

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

كأنَّ اللَّيلَ يَحبِسُهُ عَلَينا ضِرار أو يَكِرُّ إلى نُذورِ[1]

كأنَّ نجُومَهُ شَوْلٌ تَشَنَّى لأَدهَمَ في مَبارِكِهَا عَقيْرِ[2]

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

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

وتشبيه زاد المعنى وضوحا في قوله:

إذا حَنَّت نَوارُ تَهيجُ مِني حَرارةٌ مثلَ ملتهبِ السعيرِ

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

ويواصل التمثيل في تشبيهه لبكاء زوجته نوار وتسرب العبرات منها ببكاء الشنتين على بعير، وقال " تسرب العبرات" حيث اختار اللفظة من بين عشرات الألفاظ العارضة

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

- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص 97.

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

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

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

ويورد الناقد أمثلة أخرى، منها قول"المثقب العبدي":[1]

أَفَاطِمُ قبلَ بينِكِ متِّعينِي ومَنـعُك ما سَألتِ كأنْ تَبِينِي

فلا تَعِدِي مواعدَ كاذباتٍ تَمرُّ بها رياحُ الصَّيفِ دُونِي

فإنِّي لو تعانِدُنِي شَمَالي عِنَادَكِ ما وَصَلتُ بِها يمِينِي

إذًا لَقَطَعتُها ولَقُلتُ بِينِي كَذلك أَجتوِي مَن يَجْتوِينِي[2]

يطلب الشاعر من المحبوبة أن تمتّعه بالوصل قبل الرحيل، وتعدُّ له موعدا لذلك،ولا يكون كاذبا تمر به الرياح، وخصّ هنا رياح الصيف[3] التي يكثر غبارها وعجاجها دون أن تعود بمنفعة على الطبيعة، كرياح الربيع مثلا، ثم قال لها بأنها إذا أخلفت الموعد، فإنه فاعل كذلك.

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

(2) الاجتواء: الكراهة والاستثقال.

- المفضليات: ديوان العرب، مجموعات من عيون الشعر،ج1، تح: أحمد محمد شاكر،عبد السلام هارون، دار المعارف، القاهرة، ط6، (دت)، ص288.

(3)المرجع نفسه ، ص288.

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

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

و**النوع الثاني** الذي يتفق مع ابن قتيبة فيه هو"الشعر الحسن اللفظ الواهي المعنى"[2] ويلتقي مع الضرب الذي "حسن لفظه وحلا، فإذا أنت فتشته لم تجد فائدة في المعنى".

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

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

(1) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص104.
(2) المصدر نفسه، ص119.
(3)المصدر نفسه ، ص119.
(4) المصدر نفسه، ص 120.

ولمَّا قَضَينَا مِن مِنًى كلَّ حاجةٍ ومسَّح بالأركانِ مَن هُو مَاسِحُ

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

ولم يضف الناقد على ما قاله ابن قتيبة جديدا، إلا أنه شرح الأبيات ونثرها.

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

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

ومَا المرءُ إلاَّ كالشِّهَابِ وضَوؤُهُ يَحورُ رمادًا بعدَ إذْ هوَ سَاطعُ

وما المالُ والأهلونَ إلاَّ وديعةٌ ولابُدَّ يومًا أن تُرد الودائعُ»[3]

(1)ابن طباطبا: عيار الشعر ، ص 120.

(2) المصدر نفسه، ص 124.

(3)المصدر نفسه ، ص124.

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

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

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

بَانتْ سُعادُ وأمسى حَبلُها انْقَطَعَا واحتَلَّتِ الغَمرَ فالجَدَّينِ فالفَرَعَا »

هذا مطلعها، وتتكون القصيدة من ستة وسبعين بيتا،لم يسلم منها إلا ستة أبيات - حسب رأيه - لأنها خلت من التكلف.[2]

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

(1)ابن طباطبا: عيار الشعر ، ص105.
(2) المصدر نفسه ، ص110.

1.الأبيات المتفاوتة النسج ، منها قول عروة بن أذينة: [1]

واسْقِ العَدُوَّ بِكأسِهِ واعْلَم له بالغيبِ أنْ قَدْ كان قبلُ سَقَاكَهَا

واجْزِ الكرامةَ من تَرى أنْ لولهُ يـومًا بَذلتَ كرامةً لَجَزاكَهَا

فالمعنى بعيد أو غامض بعيد عن المتلقي ، والألفاظ غثة.

2.الأبيات التي أغرق قائلوها في معانيها، ومنها قول النابغة الجعدي: [2]

بَلغنَا السَّماءَ نجدةً وتَكَرُّمَا وإنَّا لَنَرجُو فوقَ ذلكَ مَظهرَا

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

3.المعنى البارع في المعرض الحسن، منها قول مسلم بن وليد الأنصاري: [3]

وإنِّي وإسماعيلُ بعدَ فِرَاقِـهِ لَكالْغِمدِ يومَ الرَّوعِ زَايَلَهُ النَّصلُ

فإنْ أغْشَ قومًا بعدَهُ أو أزُرْهُمْ فكَالوحشِ يُدنيهَا من الأُنسِ المحلُ

وهذا النوع يدخل ضمن النوع الأول في الأشعار المحكمة المتقنة المستوفاة المعاني، الحسنة الرصف، السلسة الألفاظ.

4.الأبيات التي زادت قريحة قائلها على عقولهم، ويقصد بها أن المعاني كانت أقوى من أن يُعبّر عنها بألفاظ مناسبة لها، منها قول الكميت: [4]

إليكَ يا خيرَ مَن تَضَمَّنَتِ الأرْ ضُ وإنْ عابَ قولِيَ العُيَّبُ

(1)ابن طباطبا: عيار الشعر ، ص81.

(2) المصدر نفسه، ص 86.

(3) المصدر نفسه، ص125.

(4)المصدر نفسه ، ص132.

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

5.الشعر الرديء النسج، ويشرح هذا النوع ويقصد بالرداءة رداءة المكونات التي تتألف منها القصيدة كبناء متكامل من: لفظ، ومعنى، ووزن ، وقافية.

و"النسج" - ومن خلال تتبع ورود المفردة في الكتاب- يقصد به ابن طباطبا النظم أو البناء أو الرصف (الأسلوب).

ومن أمثلة هذا الشعر، قول المتملس[2]:

مِنَ القاصِراتِ سُجوفُ الحِجَا لِ لم تَرَ شَمسًا ولا زمْهَرِيرَا

فكلمة "زمهريرا" أفسدت بناء البيت، وكان الأولى بالشاعر أن يقول: لم تر شمسا ولا قمرا ولم يصبها حرً ولا برد.[3]

6.قوافي الشعر المحكم النسج، وهذا النوع خاص بالقوافي الجيدة التي وقعت موقعها، يقول: « ومن القوافي الواقعة في مواضعها، المتمكنة من مواقعها،قول امريء القيس:

وقدْ أَغتدِي قبلَ العُطاسِ بهيكلِ شديدٍ مَشكَ الجنبِ فَعمٍ المُنَطَّق» [4]

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

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

(1)ابن طباطبا: عيار الشعر ص132.

(2) المصدر نفسه، ص142.

(3) المصدر نفسه، ص142.

(4)المصدر نفسه ، ص143.

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

IV. *مفهوم الشعر والمرجعية الفلسفية:*

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

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

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

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

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

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

(2) المرجع نفسه، ص148.

(3) المرجع نفسه، ص148.

(4) عصام قصبجي: أصول النقد العربي القديم، منشورات جامعة حلب، مديرية المطبوعات الجامعية، 1996، ص59.

1/ مصطلح اللذة:

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

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

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

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

(1) جابر عصفور: مفهوم الشعر، ص51.
(2) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص53.

2/ وظيفة الشـــعر:

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

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

(1)ابن طباطبا: عيار الشعر ، ص54.

(2) البخاري: صحيح البخاري، ص1051.

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

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

وواضح أن ابن طباطبا يربط بين أثر الشعر في النفس، وأثر السحر، وقد قُرن منذ القديم بين الشاعر والساحر، ولشدة وله العرب بالشعر شبه المشركون الرسول – صلى الله عليه وسلم– بالشاعر، يقول تعالى:(بَلۡ قَالُوٓاْ أَضۡغَٰثُ أَحۡلَٰمِۭ بَلِ ٱفۡتَرَىٰهُ بَلۡ هُوَ شَاعِرٞ فَلۡيَأۡتِنَا بِـَٔايَةٖ كَمَآ أُرۡسِلَ ٱلۡأَوَّلُونَ ۝٥) [1]

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

(وَعَجِبُوٓاْ أَن جَآءَهُم مُّنذِرٞ مِّنۡهُمۡۖ وَقَالَ ٱلۡكَٰفِرُونَ هَٰذَا سَٰحِرٞ كَذَّابٌ ۝٤) [2]، ويقول عز وجل:(أَكَانَ لِلنَّاسِ عَجَبًا أَنۡ أَوۡحَيۡنَآ إِلَىٰ رَجُلٖ مِّنۡهُمۡ أَنۡ أَنذِرِ ٱلنَّاسَ وَبَشِّرِ ٱلَّذِينَ ءَامَنُوٓاْ أَنَّ لَهُمۡ قَدَمَ صِدۡقٍ عِندَ رَبِّهِمۡۗ قَالَ ٱلۡكَٰفِرُونَ إِنَّ هَٰذَا لَسَٰحِرٞ مُّبِينٌ ۝٢) [3]

وعن تشبيه القرآن الكريم بالسحر يقول تعالى:(فَقَالَ إِنۡ هَٰذَآ إِلَّا سِحۡرٞ يُؤۡثَرُ ۝٢٤ إِنۡ هَٰذَآ إِلَّا قَوۡلُ ٱلۡبَشَرِ ۝٢٥) [4] ، وقد نفى الله سبحانه وتعالى أباطيل الكفار وتهمهم للرسول عليه الصلاة والسلام، وللقرآن الكريم، يقول عز وجل:(وَمَا عَلَّمۡنَٰهُ ٱلشِّعۡرَ وَمَا

(1) الأنبياء /5.
(2) ص /4.
(3) يونس/ 2.
(4) المدثر /24، 25.

يَنۢبَغِي لَهُۥٓ ۚ إِنۡ هُوَ إِلَّا ذِكۡرٞ وَقُرۡءَانٞ مُّبِينٞ ﴿٦٩﴾) [1] ويقول أيضا: قُل لَّئِنِ ٱجۡتَمَعَتِ ٱلۡإِنسُ وَٱلۡجِنُّ عَلَىٰٓ أَن يَأۡتُواْ بِمِثۡلِ هَٰذَا ٱلۡقُرۡءَانِ لَا يَأۡتُونَ بِمِثۡلِهِۦ وَلَوۡ كَانَ بَعۡضُهُمۡ لِبَعۡضٖ ظَهِيرٗا ﴿٨٨﴾ [2]

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

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

(1) يس/69.
(2) الإسراء/88.
(3) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص160.

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

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

3/ وحدة القصيـدة:

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

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

(1) أحمد يوسف علي: نظرية السعر، رؤية لناقد قديم، ص79.
(2) جابر عصفور: مفهوم الشعر، ص55.
(3) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص165.

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

4/ التشبيــه :

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

ويشبه ما ذهب إليه ابن طباطبا رأي أفلاطون في تأكيده على حيثية الصورة عندما رفض بعض الأشعار لأنها لا تتوافق مع الحقيقة، كرفضه لقول المثقب العبدي: [4]

تقولُ وقد درأتُ لها وَضِيني أَهذا دِينُه أبدا ودِينِي

أَكلُّ الدَّهر حِّل وارتِحـالٌ أما يُبقي عليَّ ولا يَقينِي

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

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

(2) المرجع نفسه، ص55.

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

(4) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص158.

إصرار النقاد على الطابع الحسي ناجم على نظرتهم إلى التشبيه وكأنه محاكاة لعناصر الطبيعة وتأليف بينها». [1]

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

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

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

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

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

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

(2) أرسطو: فن الشعر، ص56.

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

الفصل الثاني

النص وملامحه الأسلوبية في عيار الشعر

I – ملامح النص في عيار الشعر:

1- مفهوم النص

2- المصطلحات الدالة على المدلول:

2-1 النظم

2-2 النسيج

II – ملامح النص الأسلوبية في عيار الشعر:

1- المصطلحات الدالة على الأسلوب:

1-1 اللطف

1-2 المنهج /المذهب

2 – محددات الأسلوب عند ابن طباطبا:

2-1 الأسلوب اختيار

2-2 الأسلوب إضافة

2-3 الإنزياح (l'écart)

2-4 التناص :(l'intertextualité)

أولا – مفهوم التناص:

أ- لغة

ب- اصطلاحا

ج- التناص عند النقاد الغربيين

ثانيا – التناص في عيار الشعر

I. ملامح النص في عيار الشعر :

1 - مفهوم النص :

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

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

(1) إبراهيم صدقة : النص الأدبي في التراث النقدي والبلاغي، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2011، ص21.

القافية أوقع في المعنى الثاني منها في المعنى الأول، نقلها إلى المعنى المختار».[1]

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

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

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

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

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

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

(1) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص 43

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

(3) ابن منظور: لسان العرب، مج 6، مادة (مخض)، ص26.

(4) المرجع نفسه، ص26.

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

الكلمي الغريزي الماثل في الذهن، والخلقة هي الظاهرة الكلمية المحسوسة من خلال الكتابة[1].

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

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

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

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

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

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

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

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

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

(1) حامد صالح خلف الربيعي: مقاييس البلاغة بين الأدباء و العلماء، معهد البحوث العلمية و إحياء التراث الإسلامي، جامعة أم القرى، مكة المكرمة،1996، ص197.

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

(3) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص46.

(4) المصدر نفسه، ص53.

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

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

أولا- الثنائية التناسبية:

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

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

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

(1) رانية محمد شريف صالح العرضاوي: مكونات الإبداع في الشعر العربي القديم، ص311.
(2) المرجع نفسه، ص312.
(3) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص50،51.

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

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

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

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

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

(1) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص54.

(2) من التداول أي كثرة الاستعمال.

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

(4) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص54.

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

ثانيا- الثنائية اللاتناسبية:

وتحدث عندما لا يتحقق التناسب السابق، وتتضمن أربع جهات: [2]

1- لا تناسب تخييلي: و هو عكس التناسب العقلي، فالشاعر قد يستعمل التخييل ويغرق فيه، فيبتعد بذلك عن الصدق، و عن المعنى الأخلاقي الذي أكد عليه ابن طباطبا، و يظهر هذا اللاتناسب التخييلي في خمسة أشكال:

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

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

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

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

(3) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص86.

(4) المصدر نفسه، ص119.

1-3- عدم تناسب اللفظ مع المعنى:[1] والمقصود باللفظ الصورة التي لا تتناسب مع المعنى رغم جمال هذه الصورة مما يحدث خللا في الفهم.

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

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

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

(1) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص121.
(2) المصدر نفسه، ص124.
(3) المصدر نفسه، ص128.
(4) رانية محمد شريف صالح العرضاوي: مكونات الإبداع في الشعر العربي القديم، ص314.
(5) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص126.
(6) المصدر نفسه، ص158.

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

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

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

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

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

(1) رانية محمد شريف صالح العرضاوي : مكونات الإبداع في الشعر العربي القديم ، ص315.
(2) المرجع نفسه، ص315.
(3) المرجع نفسه، ص315.
(4) إبراهيم صدقة: النص الأدبي في التراث النقدي والبلاغي، ص237.

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

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

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

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

(1) ابن طباطبا:عيار الشعر، ص167.
(2) المصدر نفسه، ص167.
(3) عبد الجليل هنوش: ابن طباطبا العلوي و التصور التداولي للشعر، ص32.
(4) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص45.

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

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

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

(1) إبراهيم صدقة: النص الأدبي في التراث النقدي و البلاغي، ص239.

(2) رولان بارث: لذة النص، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، (دب)، ط2، 2002، ص10.

1-3- المبدع أول قارئ للنص:

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

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

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

2/ المصطلحات الدالة على المدلول النص:

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

(1) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص43.

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

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

2-1- النظم:

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

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

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

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

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

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

1- حسن الاختيار لأصوات الكلمة /الألفاظ.

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

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

4- مراعاة الموقعية(الجانب التركيبي).

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

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

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

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

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

(3) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص41.

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

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

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

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

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

(2) ابن طباطبا:عيار الشعر، ص41.

(3) المصدر نفسه، ص42.

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

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

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

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

(1) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص43.

(2) المصدر نفسه، ص47.

(3) المصدر نفسه، ص44.

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

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

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

تَقُولُ بِنتِي وقد قرَّبتُ مُرتَحِلاً يا ربِّ جنِّب أبي الأَتلافَ والوجَعَا

استبدل الشاعر (الوجعا) بالأوجاع، وكان الأولى به أن يشاكل بين الأتلاف والأوجاع، فيفرد الأتلاف فيقول: "التلف" و"الوجعا" أويجمع "الوجعا" فيقول: "الأتلاف"و"الأوجاع"، وبهذا يشاكل بينهما دلاليا وصرفيا؛ دلاليا من حيث العدد(مفرد+مفرد)أو(جمع+جمع)، وصرفيا من حيث تشاكل الصيغ الصرفية(الفعلَ) أو (الأفعالَ) (التلفَ والوجعَا) أو (الأتلاف والأوجاعا).

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

(1) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص89.

(2) المصدر نفسه، ص110.

(3) المصدر نفسه، ص110.

كما وردت في تحقيق محمد زغلول سلام- مصدرا للفعل(أتلف) وبذلك تكون كلمة (إتلاف) منسجمة مع كلمة (الوجع) التي هي مصدر أيضا، وهذا لا يعد عيبا لأن ذلك مذكور في القرآن الكريم، كما في سورة النحل[1]، يقول تعالى:(أَوَلَمۡ يَرَوۡاْ إِلَىٰ مَا خَلَقَ ٱللَّهُ مِن شَيۡءٖ يَتَفَيَّؤُاْ ظِلَٰلُهُۥ عَنِ ٱلۡيَمِينِ وَٱلشَّمَآئِلِ سُجَّدٗا لِّلَّهِ وَهُمۡ دَٰخِرُونَ ﴿٤٨﴾) [2].

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

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

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

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

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

(2) النحل/48.

(3) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص165.

(4) المصدر نفسه، ص167.

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

المعاني، وترتيبها على حسب ترتيب المعاني في النفس».[1]

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

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

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

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

2-2- النسيج:

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

(1) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص49.

(2) محمد عبد المطلب: قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، لونجمان، مصر، ط1،1995، ص88.

ويقرنه بالنظم والتنسيق، فالشاعر ناظم كناظم الجوهر، كما يقرنه بالصياغة ، فيشبه الشاعر بالنّساج «الحاذق الذي يفوِّف وشيه بأحسن التفويق، ويسديه وينيِّره ولا يهلهل شيئا منه فيشينه، وكالنقاش الرفيق الذي يضع الأصباغ في أحسن تقاسيم نقشه، ويشبع كل صبغ منها حتى يتضاعف حسنه في العيان، و كناظم الجوهر الذي يؤلف بين النفيس والثمين الرائق، ولا يشين عقوده بأن يفاوت بين جواهرها في نظمها وتنسيقها»[1].

فالشعر نسج والشاعر نسَّاج حاذق يفوق وشيه « والفوف ثياب رقاق من ثياب اليمن موشاة، وبرد مفوّف؛ أي رقيق، والفوف الزهر شبهه بالفوف من الثياب تنسجه الدّبور إذا مرَّت به».[2]

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

الشاعر إذا نسَّاج يفوّف وشيه، أي يزيّنه بأحسن الكلام، ويضم بعضه إلى بعض في حسن نظام وتأليف، ثم يسدّيه وينيّره ولا يهلهل شيئا منه، والسَّدى من الثوب خلاف اللحمة، وهو ما يمد طولا في النسيج ، الواحدة سداة[4]، أما النيَّر فهي الخيوط مع القصب[5]، ملفوفة عليه، ولا تسمى نيرا إلا وهي معه. ووظيفة النيَّر المحافظة على خيوط السدى لتبقى منتظمة متناسقة حتى يسهل النسيج عليها، وكذلك الشاعر الذي يحسن الجمع بين أجود الألفاظ والمعاني، فلا يهلهل بناء

(1) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص43،44.
(2) ابن منظور: لسان العرب، مج5، مادة (فوف)، ص171.
(3) المرجع نفسه، مج6، مادة (وشى)، ص447
(4) ابن منظور: لسان العرب، مج3، مادة (سدا)، ص268.
(5) المرجع نفسه، مج6، مادة (نير)، ص286.

الشعر كما لا يهلهل النساج ثوبه « إذا رقَّق نسجه وخفَّفه، وثوب هل وهلهل وهلهال وهلاهل مهلهل رقيق سخيف النسج».[1]

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

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

ويطلب من الشاعر أن يتَّبع أسلوبا واحدا في القول فهناك الأسلوب السهل والأسلوب الرصين الفخم، ومراتب الأسلوب تكون بحسب مراتب المخاطبين.[3]

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

(2) رولان بارث: لذة النص، ص104.

(3) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص44.

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

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

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

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

II. ملامح النص الأسلوبية في عيار الشعر:

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

(1)ابن طباطبا: عيار الشعر ، ص81

(2) المصدر نفسه، ص105.

(3) المصدر نفسه، ص140.

(4) المصدر نفسه، ص141.

(5) عبد القوي الأعلامي: مفهوم النسيج في كتاب عيار الشعر لابن طباطبا. http://alalamy.hooscs.com تاريخ: 2012/01/15. الساعة: 09:00.

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

1/ المصطلحات الدالة على الأسلوب:

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

1-1- اللطف:

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

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

(1) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص52.

(2) المصدر نفسه ، ص85.

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

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

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

اللطف والتلطف أسلوبان يتخذهما الشاعر إرضاءً للمتلقي، وبحثا عمَّا يمكن أن يكون أحسن في نظره.

1-2- المنهج/المذهب:

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

(1)ابن طباطبا: عيار الشعر ، ص160.

(2) المصدر نفسه ، ص42.

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

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

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

(1)ابن طباطبا: عيار الشعر ، ص42.

(2) المصدر نفسه، ص44.

(3)المصدر نفسه ، ص45.

(4) المصدر نفسه، ص45.

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

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

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

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

(1)ابن طباطبا: عيار الشعر ، ص47.

(2) المصدر نفسه، ص49.

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

أسلوب حضارة من الحضارات، وعن أسلوب عصر من العصور وعن أسلوب أمة من الأمم».[1]

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

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

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

2/محددات الأسلوب عند ابن طباطبا:

تتحدد سمات الأسلوب عند الناقد وفق أربعة مسارات:

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

(2) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص49.

2-1- الأسلوب اختيار:

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

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

الشاعر إنسان موهوب يختلف عن غيره، حيث إن الإنسان العادي من شأنه أن يستعمل اللغة العادية المألوفة في مخاطباته ومعاملاته، أما الشاعر فشأنه شأن الرَّسام الذي يرسم لوحة فنية رائعة الجمال ويختار من الألوان ما يعبر عن مشاعره، بحسن توظيفه اللغة، و بحسن الاختيار لكل ما يتعلق بالعملية الشعرية، وابن طباطبا تعرَّض لمفهوم الاختيار كمحدد أسلوبي حينما فصّل « خطوات عملية الإبداع الشعري، فهو وإن لم يسم الأسلوب مصطلحا إلاَّ أنَّ فكره كان مشغولا به».[2]

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

(1) محمد بن يحيى: محاضرات في الأسلوبية، مزوار، الوادي، الجزائر، ط1، 2010،ص79.
(2) المرجع نفسه ، ص82.

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

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

الاختيار خاص بالشاعر لا دخل للمتلقي فيه، غير أنَّه يؤثر في ردة فعله بما يثيره فيه من تأثير و إمتاع على حدٍّ السواء.

2-2- الأسلوب إضافة:

يعني أن المبدع يضيف من السمات و الخصائص الأسلوبية ما من شأنه أن يميِّز أسلوبه « وهذا يعني أن الأسلوب مجموعة من الخصائص أو السمات تزاد على لغة التواصل العادية» .[3]

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

(1) ابن طباطبا:عيار الشعر،ص43.

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

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

المعتدل الوزن مازج الروح، ولاءم الفهم، و كان أنفذ من نفث السحر وأخفى دبيبا من الرقى وأشد إطرابا من الغناء، فسلَّ السخائم، وحلَّل العقد»[1].

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

2-3- الانزياح(l'écart):

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

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

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

(1) ابن طباطبا: عيار الشعر،ص44.

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

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

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

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

والنقاد و العرب أدركوا دور اللغة الشعرية، وفرقوا بين الشعر والنثر، كما ميَّزوا الشاعر عن الخطيب، كون الشعر يمثل المستوى الإبداعي، فيما تمثل الخطابة المستوى العادي. [1]

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

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

(1) أحمد مبارك الخطيب: الانزياح الشعري عند المتنبي، قراءة في التراث النقدي عند العرب، دار الحوار، سورية، ط1،2009، ص44.

(2) المرجع نفسه، ص52.

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

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

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

وقد عرف مصطلح الانزياح مدًا وجزرًا نقديا، وإن كان يبدو من السهولة أن يعرَّف فهو من الصعوبة أن يقبض له على مسمًى واحد، أو مفهوم واحد كذلك. ويمكن الرجوع بالكلمة (écart) - كما يرى يوسف وغليسي[5]- في الفرنسية إلى القرن 12 م. وهي مشتقة من الفعل (écarter) ومعناه: الفسخ أو التقطيع، أو

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

(2) المرجع نفسه، ص50.

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

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

(5) المرجع نفسه، ص190.

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

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

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

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

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

- الانحراف عند سبيتزر (**Spitzer**).

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

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

- المخالفة (l'infraction) عند "تيري" (**Thiry**).

---

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

(2) المرجع نفسه، ص190.

(3) عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط5،2006، ص79،80.

- الشناعة (le scandale) عند بارث.

- الانتهاك (le viol) عند كوهين.

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

- العصيان(la transgression) عند آراقون(**aragon**).

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

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

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

(1) عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص81،82.
(2) المرجع نفسه، ص82.
(3) المرجع نفسه، ص84.
(4) المرجع نفسه، ص84.

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

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

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

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

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

- يوسف وغليسي: « مصطلح الانزياح بين ثابت اللغة المعيارية ومتغيرات الكلام الأسلوبي العربي»، ص204،203.

(2) المرجع نفسه، ص205.

(3) ابن طباطبا:عيار الشعر، ص41.

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

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

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

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

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

(2) بشير تاوريريت: رحيق الشعرية الحداثية،ص31.

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

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

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

أ-الانزياح التركيبي:

(1) ابن طباطبا:عيار الشعر، ص84.

(2) جون كوهن: النظرية الشعرية، ج2، ص272.

(3) أحمد محمد ويس: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، لبنان، ط1،2005، ص122.

(4) مسعود بودوخة: الأسلوبية وخصائص اللغة الشعرية، ص43.

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

أولا- التقديم و التأخير:

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

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

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

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

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

أما الجملة الاسمية فترتب كالآتي:[2]

- المبتدأ + الخبر (وقد يتقدم الخبر على المبتدأ في مواضع)، أو المسند إليه + المسند.

(1) نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب،ج1،ص193.

(2) المرجع نفسه ،ج1، ص193.

- الأوصاف: حيث تكون الصفة + الموصوف، أو تضاف الصفة إلى الموصوف في مواضع.

وقد قدَّم ابن طباطبا أمثلة معتبرة تتبَّع فيها الظاهرة (ظاهرة التقديم والتأخير).

1/ تقديم اللفظ على عامله:

يقول الأعشى[1]:

أَفَّي الطَّوف خفتَّ عليَّ الردى وكمٍ مَن ردَّ أهله لم يرُم

قدَّم الشاعر في الشطر الأول شبه الجملة الاستفهامية (أفي الطَّوف) على الفعل (خفت)، وقدَّم الجار والمجرور (عليَّ) على المفعول به(الردى).

أما حديثنا عن تقديم اللفظ على عامله فيتجلى في تقديم الشاعر للمفعول به (أهله) على الفعل (لم يرم).

البنية السطحية:

أهلَهُ → لم يرم

مفعول به مُقَدَّم ↓ ↓

+ مضاف إليه حرف + فعل

نفي و فاعل

البنية العميقة:

لم يَرُمْ ← أهلَهُ

↓ ↓ ↓

حرف +فعل مفعول به +

نفي وفاعل مضاف إليه

(1) ابن طباطبا:عيار الشعر، ص81.

وتقديم اللفظ على عامله يدخل في البنية السطحية، أما أصل الجملة أوإتباع قواعد اللغة الأصلية ينضوي تحت البنية العميقة« إذ إنّ تقديم لفظة ما على غيرها في التركيب يؤدي إلى حدوث مجموعة من التغييرات البنيوية، كما في نحو قولك:(في الدار صاحبُها)، هذا التركيب يمثل البنية السطحية(surfac structure) أو التركيب السطحي، أما البنية العميقة (Deep structure) له فهي (صاحبُ الدارِ في الدارِ)». [1]

يقول عروة بن أَذينة[2]:

واسْقِ العَدُوَّ بكأسِه و اعْلَمْ لَهُ بِالغَيْبِ أن قَدْ كَانَ قَبْلُ سَقَاكَهَا

واجْزَ الكرامَةَ مَن ترى أن لَوْلَه يَوْمًا بَذ لتَ كرامَةً لجَزَاكـهَا

ويعلِّق ابن طباطبا على البيتين بقوله: « فقوله في البيت الأول " واعلم له بالغيب" كلام غث، و" له" رديئة الموقع بشعة المسمع، والبيت الثاني كان مخرجه أن يقول: واجز الكرامة من ترى أن لو بذلت له يومًا كرامةً لجزاكها».[3]

حيث قدَّم الشاعر الجار والمجرور (له) والظرف(يوما) على الفعل (بذلت).

البنية السطحية:

له	يومًا	←	بذلتَ
↓	↓		↓
جار ومجرور	ظرف منصوب		فعل + فاعل

(1) إسماعيل حميد حمد أمين: التراكيب التوليدية التحويلية في شعر الراعي النميري، دار الراية، عمان، الأردن، ط1، 2010، ص53.

(2) ابن طباطبا:عيار الشعر، ص81.

(3) المصدر نفسه ، ص81.

البنية العميقة:

بذلت ← له يومًا
↓ ↓ ↓
فعل+فاعل جار و مجرور ظرف منصوب

2/ تقديم الفاعل على فعله:

يقول الراعي[1]:

فَلَمَّا أَتَاها حَبْتَرٌ بِسِلاَحِهِ مَضَى غير مبهورٍ و مَنْصَلُه انتضَى

يريد: وانتضى منصَلُهُ.[2] قَدَّم الشاعر الفاعل(منصَلُه) على الفعل (انتضى).

البنية السطحية:

منصلُه → انتضى
↓ ↓
مبتدأ مرفوع فعل + فاعل
+مضاف إليه (خبر)

البنية العميقة:

انتضى ← مَنْصَلُه
↓ ↓
فعل فاعل مرفوع+ مضاف إليه

« و يأتي تقديم الفاعل على فعله في مقدمة الظواهر التحويلية، إذ إنَّ الأصل في الفاعل أن يتأخر عن الفعل».[3]

والشاعر -على ما يبدو- قدَّم الفاعل لا على نيَّة تأخير الفعل لأنَّه قرنه بضمير يعود على الفعل و هو (الهاء).

(1)ابن طباطبا:عيار الشعر ، ص81.

(2) المصدر نفسه، ص81.

(3) إسماعيل حميد حمد أمين: التراكيب التوليدية التحويلية، ص58.

يقول النابغة[1]:

يَثِرْنَ الثَّرَى حَتى يباشِرنَ برَدهُ إذَا الشَّمْسُ مَجَّت ريقَها بالكلاكِلِ

قَدَّم الشاعر الفاعل (الشمس) على الفعل(مجَّت) ويتضح ذلك من خلال (إذا) المذكورة قبل لفظ (الشمس)، إذ لابد أن تكون وراءها جملة فعلية - هذا في رأي الكوفيين- أما البصريون فيرون في هذه الحال أن الشمس: فاعل لفعل محذوف تقديره (مجَّت) التي جاءت بعدها، و بالتالي ينتفى التقديم، و نحن نأخذ برأي الكوفيين القائل بأن:" الشمس تكون فاعل مقدم لمجَّت المؤخرة".

كما يوجد بالبيت تقديم آخر، و هو تقديم الجملة (إذا الشمس مَجَّت ريقها) على شبه الجملة (بالكلاكل)، كما يقول ابن طباطبا، إذ الأصل عنده أن يقول الشاعر: يثرن الثرى حتى يباشرن بَرْدَه بالكلاكل.[2]

البنية السطحية:

إذا	الشمس	→	مجَّت	ريقهَا	بالكلاكِلِ.
↓	↓		↓	↓	↓
ظرف لما	فاعل مقدم		فعل	مفعول به	جار
يستقبل من الزمان	لمجَّت المؤخرة		+فاعل	+مضاف إليه	ومجرور

البنية العميقة:

إذا	مجَّت	الشمس	ريقهَا	←	بالكلاكِلِ.
↓	↓	↓	↓		↓
ظرف لما	فعل	فاعل	مفعول به		جار
يستقبل من الزمان			+مضاف إليه		ومجرور

(1) ابن طباطبا:عيار الشعر، ص82.

(2) المصدر نفسه ، ص82.

3/ تقديم الخبر على المبتدأ:

ومما يدخل في باب التقديم والتأخير الإسنادي، تقديم الخبر على المبتدأ، ومن ذلك قول امرئ القيس:[1]

لَهَا أَخَوَا في الحرب مَنْ لاَ أَخَا لَهُ إِذَا خَافَ يَوْمًا نبوةً و دَعَاهُمَا

قَدَّم الشاعر الخبر(لهَا) - و هو عبارة على جار و مجرور- على المبتدأ (أخوا)، كما قَدَّم الظرف (يومًا) على المفعول به(نبوة).

البنية السطحية:

لها → أخوا في الحرب من لا أخا له
↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓

مبتدأ حرف اسم اسم نافية اسم لا جارومجرور
ومجرور (مؤخر) جر مجرور موصول للجنس منصوب (خبر لا)
(خبر مقدم) مرفوع بالواو (صفة) بالألف لأنه
لأنه من الأسماء من الأسماء
الخمسة الخمسة

صلة الموصول لا محل لها من الإعراب

البنية العميقة:

أخوا لها ← في الحرب من لا أخا له
↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓

مبتدأ مرفوع بالواو جار ومجرور جار ومجرور اسم نافية اسم جار
لأنه من (خبر) (مضاف إليه) موصول للجنس "لا" ومجرور
الأسماء الخمسة (صفة) منصوب (خبر لا)

(1)ابن طباطبا: عيار الشعر ، ص83.

4/ تقديم تركيب فعلي على تركيب فعلي آخر:

يقول الشماخ[1]:

تَخَامَصُ عن بَرْدِ الوِشاحِ إذَا مَشَتْ تَخَامُصَ حافيَ الخيلِ في الأمعِز الوجيِّ

قَدَّم الشاعر جملة جواب الشرط(تخامص عن برد الوشاحِ) على جملة الشرط (إذا مشت).

البنية السطحية:

تخامصٌ عن برد ← الوشاح إذا مشت

↓ ↓ ↓ ↓ ↓

فعل حرف اسم مضاف ظرف فعل شرط

+فاعل جر مجرور إليه لما يستقبل +فاعل

وهو مضاف مجرور من الزمان

جملة جواب الشرط لا محل لها من الإعراب — جملة الشرط

البنية العميقة:

إذاَ مَشَتْ ← تخامَصُ عن بَرْدِ الوشَاحِ

↓ ↓ ↓ ↓ ↓

ظرف فعل فعل +فاعل حرف جر اسم مجرور مضاف

لما يستقبل + فاعل وهو مضاف إليه مجرور

من الزمان

جملة الشرط — جملة الجواب لا محل لها من الإعراب

(1) ابن طباطبا:عيار الشعر، ص82.

5/ الفصل بين المتلازمين:

وينتج من فصل المتلازمين، من فصل بين الفعل والمفعول به، أو المبتدأ وخبره، والصفة وموصوفها، تأخير لما حقة الذكر مباشرة. ومن أمثلة ذلك نجد:

5-1- الفصل بين الفعل والمفعول به: يقول عروة بن أدنية:[1]

وأعْمَلْتُ المطيَّة في التصَابي رَهيص[2] الخفِّ داميَّة الأظلِّ

أقُولُ لَهَا لَهَانَ عليَّ فيما أُحِبُّ فما اشتكاؤك؟ أن تَكَلِّي

يريد: أقول لهان علي فيما أحبُّ أن تكِلي فما اشتكاؤك؟.[3]

قدَّم الشاعر الجملة الاعتراضية - والاعتراض زيادة في التركيب، ويكون غرض الجملة الاعتراضية التوكيد أوبيان حال من الأحوال، أوتحسين الكلام وتسديده[4]- على المفعول به الذي جاء على صيغة مصدر مؤول (أن تكلِّي) ففصل بين (الفعل والفاعل) و(المفعول به) الذي حقه أن يأتي بعد الفاعل.

البنية السطحية:

أحبُّ	فما	اشتكاؤك	→	أن	تكَّلي
↓	↓			↓	↓
فعل	حرف استئناف+	خبر +		حرف مصدري	فعل مضارع
+فاعل	ما المصدرية	مضاف إليه		ونصب	+فاعل

في محل رفع مبتدأ

جملة اعتراضية لا محل لها من الإعراب

مصدر مؤول في محل نصب مفعول به

(1) ابن طباطبا:عيار الشعر، ص81.

(2) الرَّهص: أن يصيب الحجر حاجزا أو متسما فيذوي باطنه، تقول:رهصه الحجر و قد رهصت الدابة رهصًا.
- ابن منظور: لسان العرب، مادة(رهص)، مج3، ص133.

(3) ابن طباطبا:عيار الشعر، ص81.

(4) إسماعيل حميد حمد أمين: التراكيب التوليدية التحويلية، ص215.

البنية العميقة:

أحبُّ ← أن ← تكلي ← فما ← اشتكاؤك

↓ ↓ ↓ ↓ ↓

فعل+ فاعل حرف مصدري و نصب فعل مضارع +فاعل حرف استئناف ما المصدرية خبر + مضاف إليه

مصدر مؤول في محل نصب مفعول به (في محل رفع مبتدأ)

جملة اعتراضية لا محل لها من الإعراب

5-2- الفصل بين المبتدأ و الخبر:

يقول ذو الرَّمة[1]:

كَأَنَّ أصواتَ من إيغالهنَّ بنا أَوَاخِرَ المِيْسِ أصواتُ الفَرَارِيجِ

يريد: كأن أصوات أواخِرَ الميس أصواتُ الفراريج من ايغالهن بنا. [2]

قدَّم الشاعر شبه الجملة(من إيغالهن بنا) على خبر كأن (أصواتُ).

البنية السطحية:

كأن ← أصوات ← من ← إيغالهن ← بنا ← أواخِرَ ← المِيسِ ← أصواتُ ← الفراريج ↓

↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓

حرف اسم مجرور جار مضاف إليه مضاف إليه خبر مضاف مشبه حرف اسم

جر +مضاف إليه ومجرور مجرور مجرور كأن إليه

بالفعل منصوب

بالفتحة لأنه ممنوع من الصرف و هو مضاف

مرفوع وهو مضاف

مجرور

(1) ابن طباطبا:عيار الشعر، ص82.

(2) المصدر نفسه، ص82.

البنية العميقة:

كأنَّ أصواتَ أواخرَ الميس أصواتُ الفراريج ← من إيغالهن بنا
↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓
حرف اسم مضاف إليه مضاف إليه خبر كأن مضاف إليه حرف اسم جار
مشبه كأن مجرور مجرور مرفوع مجرور جر مجرور ومجرور
بالفعل منصوب بالفتحة وهو مضاف +مضاف
إليه

يقول ذو الرَّمة[1]:

نَضَا البُرْدَ عنهُ وَهُوَ مَنْ ذُو جُنونِهِ أَجَارِيٌّ تسهَاكٍ و صوتُ صلاصِل [2]

يريد: و هو من جنونه ذُو أجاريٌّ[3].قدَم الشاعر المضاف والمضاف إليه (جنونه) على الخبر (أجاريٌّ) وفصل بينه وبين مبتدئه (ذو).

البنية السطحية:

وَهُوَ مَنْ ذو جنونه → أجاريٌّ
↓ ↓ ↓ ↓ ↓
ضمير اسم اسم مضاف+ خبر المبتدأ
شأن موصول إشارة مضاف إليه الثاني
[مبتدأ أول] [خبر] [مبتدأ ثان]

البنية العميقة:

وَهُوَ مَنْ جنونِهِ ← ذو أجاريٌّ
↓ ↓ ↓ ↓ ↓
ضمير اسم مضاف مبتدأ خبر
شأن موصول ومضاف إليه
[مبتدأ] [خبر]

---

(1) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص82.

(2) التسهاك: العدو الشديد، و ريح سهوك، والصلاصل: صوت شديد، و فرس ذو أجاري؛ أي ذو فنون في الجري.

- المرزباني: الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، ص221.

(3) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص82.

5-3- الفصل بين الصفة والموصوف:

يقول الشماخ: [1]

تَخَامَصُ عن بَرَدِ الوشاحِ إذَا مَشَتْ تَخَامُصَ حافي الخيلِ في الأمعُزِ الوجيِّ[2]

يريد: تَخَامّص حافي الخيل الوجيِّ في الأمعز. قَدَّم الشاعر المضاف والمضاف إليه (حافي الخيل) وشبه الجملة(في الأمعز) على الصفة (الوجيِّ) فباعد بين الصفة وموصوفها (الخيل).

البنية السطحية:

تَخَامُص	حافي	الخيل	→	في	الأمعزِ	الوجيِّ.
↓	↓	↓		↓	↓	↓
مفعول مطلق	مضاف إليه	مضاف		حرف	اسم	صفة
منصوب و هو مضاف	وهو مضاف	إليه		جر	مجرور	(مؤخرة)

البنية العميقة:

تَخَامُص	حافي	الخيل	الوجيِّ	→	في	الأمعزِ
↓	↓	↓	↓		↓	↓
مفعول مطلق	مضاف إليه	مضاف	صفة		حرف	اسم
منصوب و هو مضاف	وهو مضاف	إليه	مجرورة		جر	مجرور

يقول النابغة:[3]

يُصَاحِبْنَهُمْ حتَّى يَغَرْنَ مَغَارَهُمْ مِنَ الضَّارِيَاتِ بالدِّماءِ الذَّوارِبِ

يريد: من الضاريات الذوارب بالدماء.[4]

قَدَّم الشاعر شبه الجملة(بالدماء) على الذوارب التي هي صفة (للضَّاريات).

---

(1) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص82.

(2) تخامص؛ أي تتخامص :تتجافى عن المشي، و الأمعز:الأرض الغليظة ذات الحجارة، و الوجيّ: الحافي.
- المزرباني: الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، ص88.

(3) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص81.

(4) المصدر نفسه، ص82.

البنية السطحية:

من الضَّاريات بالدِماءِ → الذَّوَارِبِ
↓ ↓ ↓ ↓
حرف جر اسم مجرور جار و مجرور صفة مؤخرة

البنية العميقة:

من الضَّاريات الذَّوَارِبِ → بالدِماءِ.
↓ ↓ ↓ ↓
حرف جر اسم مجرور صفة مجرورة جار و مجرور

يقول النابغة الجعدي:[1]

وَشَمُولِ قَهْوَةٍ بَاكَرْتُهَا فِي التباشيرِ من الصُّبْحِ الأَوَّلِ

يريد: في التباشِيرِ الأَوَّلِ من الصبح.[2] قَدَّم الشاعر شبه الجملة (من الصبح) على الصفة (الأول) وهي صفة (للتباشير).

البنية السطحية:

في التباشير من الصُّبْحِ → الأَوَّلِ
↓ ↓ ↓ ↓ ↓
حرف جر اسم مجرور حرف جر اسم مجرور صفة مؤخرة

البنية العميقة:

في التباشير الأَوَّلِ ← من الصُّبْحِ
↓ ↓ ↓ ↓
حرف جر اسم مجرور صفة مجرورة جار ومجرور

5-4- الفصل بين المتضايفين:

يقول أبو حيَّة النميري:[3]

كَمَا خُطَّ الكتابُ بكفٍّ يومًا يَهُودِيٍّ يقَارِبُ أَوْ يُزيلُ

(1) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص82.
(2) المصدر نفسه، ص82.
(3)المصدر نفسه ، ص83.

فصل الشاعر بين المتضايفين؛ المضاف (بكفِّ) والمضاف إليه (يهودي) بالظرف (يوما).

البنية السطحية:

كما خُطَّ الكتابُ بِكفِّ يومًا ← يهوديٍّ ↓

↓ ↓ ↓ ↓ ↓

حرف تشبيه فعل مبني نائب جار ظرف مضاف إليه

+ما المصدرية للمجهول فاعل مرفوع ومجرور منصوب

(لا محل لها من الإعراب)

البنية العميقة:

كما خُطَّ الكتابُ بِكفِّ يهوديٍّ ← يومًا

↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓

حرف تشبيه فعل مبني نائب جار و مجرور مضاف إليه ظرف

+ما المصدرية للمجهول فاعل مرفوع وهو مضاف مجرور منصوب

(لا محل لها من الإعراب)

وهذا النوع من الأشعار التي حدث فيها الانزياح التركيبي(التقديم والتأخير) هي "الأشعار المتفاوتة النَّسج" والناقد -على ما يبدو- لم يكن يعجب كثيراً بالتقديم والتأخير خاصة في مواضع، أين يبتعد الشاعر بالمعنى، ويغرق فيه فلا يتمكن من استغلال هذه الظاهرة اللغوية الجمالية استغلالا حسنا، والتقديم والتأخير هو ضرورة من الضرورات التي كان اللغويون والنقاد لا يحبذونها كثيرًا لأنها تخرج على نظام اللغة العربية المعروف، والمتفق عليه في ترتيب عناصر الجملة، لكنهم قبلوا بعض الأساليب النحوية لشيوعها، حيث أصبح تقديم المفعول به على الفاعل مقبولا « وذلك أن المفعول قد شاع واطَّرد من مذاهبهم كثرة تقدمه على الفاعل حتى دعا

ذاك أبا علي إلى أن قال: إنَّ تقدم المفعول على الفاعل قسم قائم برأسه، كما أن تقدم الفاعل قسم أيضا قائم برأسه، وإن كان تقديم الفاعل أكثر، وقد جاء به الاستعمال مجيئا واسعا، نحو قول الله عزَّ وجلَّ: (وَمِنَ ٱلنَّاسِ وَٱلدَّوَآبِّ وَٱلۡأَنۡعَٰمِ مُخۡتَلِفٌ أَلۡوَٰنُهُۥ كَذَٰلِكَۗ إِنَّمَا يَخۡشَى ٱللَّهَ مِنۡ عِبَادِهِ ٱلۡعُلَمَٰٓؤُاْۗ إِنَّ ٱللَّهَ عَزِيزٌ غَفُورٞ ٢٨)[1]».[2]

والتقديم و التأخير في القرآن كثير جدًا، وبذلك فإن علماء اللغة والنحو وإن استكرهوه، فهم لم يستكرهوا استعماله كأسلوب، بل استكرهوا رداءة الاستعمال التي تخرج بالمعنى عن الفهم، كما هو الحال عند ابن طباطبا.

ثانيا- الحذف:

الظاهرة الأسلوبية الثانية التي التفت إليها الناقد - وإن لم يتوسع فيها توسعه في التقديم والتأخير- ظاهرة الحذف، وهو من الظواهر اللغوية الأسلوبية المهمة التي عني بها النحاة والبلاغيون، والحذف - كما يرى عبد القاهر الجرجاني- « باب دقيق المسلك لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسحر، فإنَّك ترى ترك الذكر أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة أزيد في الإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق وأتم ما يكون بيانا إذا لم تُبِن».[3]

ولظاهرة الحذف شعرية خاصة عند الشعراء، وكذلك عند القراء « وما يحملونه من تجارب متباينة ومرجعيات مختلفة إذ تتضافر فاعلية الحذف بوصفه ظاهرة لغوية أسلوبية في القصيدة، وهذا ما يمنحنا هامشا من التعرية والكشف المفضوح،

(1) فاطر/28.

(2) ابن جني: الخصائص، تح: محمد علي النجار،ج1، المكتبة العلمية، دار الكتب المصرية،(دب)،(دت)، ص295.

(3) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص146.

ليكون للقارئ في هاته الحالة دور بارز في عملية الفهم و الإفهام من خلال الحذف».[1]

وابن طباطبا واحد من القراء الذين اهتموا بالحذف في حديثه عن قصيدة الأعشى التي لم يخف إعجابه بها، في قوله: « وتأمَّل لطف الأعشى فيما حكاه واختصره في قوله: « أَأَقْتُلُ ابنك صبرًا أو تجيء بها» فأضمر ضمير الهاء. في قوله: « واختار أَدْرَاعَهُ أنْ لا يُسَبَّ 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».[2]

والحذف واقع في البيتين، كما يقول الشاعر:[3]

أَأَقْتُلْ ابْنَكَ صَبْرًا أَوْ تَجِيءَ بِهَا طَوْعًا؟ فَأَنكَرَ هَذَا أَيَّ إِنْكارِ

ويقول:

واختارَ أَدْرَاعَهُ أَنْ لاَ يُسَبَّ بهَا وَلَمْ يَكُنْ عَهْدُهُ فِيهَا بِخَتَّارِ

حذف الشاعر في البيت الأول المفعول به (الوديعة) على سبيل التأويل وأضمرها "بالهاء" (أو تجيء بها)، وحذف بالبيت الثاني الكلمة ذاتها في قوله: (أَنْ لاَ يُسَبَّ بها)، والهاء في البيتين تعود على "الوديعة" فتلافى تكرار الكلمة في موضعين تجنبا لركاكة الأسلوب، ودرءًا لملل السامع، والتأويل يكون كالآتي:

أَأَقْتُلْ ابْنَكَ صَبْرًا، أَوْ تَجِيءَ (بالوديعة) بدل (بها).

واختارَ أَدْرَاعَهُ أَنْ لاَ يُسَبَّ (بالوديعة) بدل (بها).

(1) صالح لحلوحي: « الظواهر الأسلوبية في شعر نزار»، مجلة كلية الآداب و اللغات، جامعة محمد خيضر بسكرة ،ع8 ،جانفي،2001، ص77.

(2) ابن طباطبا:عيار الشعر، ص85.

(3) المصدر نفسه، ص85.

فالحذف أبلغ من الذكر والتعويض بالضمير أبلغ من ذكر الكلمة، وحتى يستوي الوزن ولفتا لانتباه القارئ الذي يجب عليه أن يقف قليلا عند الأبيات حتى يفهم على أيَّ لفظة يعود الضمير، ويبحث عن الكلمة التي تعوضه وفي هذا نوع من التنشيط لفهم المتلقي، ودفع للرتابة.

ب-الانزياح الاستبدالي:

يتضح الانزياح الاستبدالي في الاستعارة، كونها أهم عناصر الصورة الفنية(الشعرية) عند العرب، إذ تعتبر « الصورة البلاغية هي الوحدة اللسانية التي تكون انزياحا».[1]

ومخالفة العرف في إسناد الفعل إلى غير فاعله الحقيقي يعد انزياحا استبداليا، وكذلك استبدال الصفات، أو استعارة صفة إنسانية لحيوان، أو حيوانية لإنسان، ومن الانزياحات الاستبدالية (أو الاستعارة) كما وردت عند ابن طباطبا - و إن لم يذكر مصطلح الاستعارة- تعليقه على بيت للشاعر (القطامي)[2] في وصف النوق:[3]

يَمْشِيْنَ زَهْوًا فَلاَ الأعجازُ خَاذِلَةٌ وَلاَ الصُّدُورُ على الأعجازِ تَتَّكِلُ

يقول الناقد: « لو جعل هذا الوصف للنساء دون النوق كان أحسن»[4]، حيث استعار الشاعر صفة إنسانية تخصُّ النساء (وهو الزَّهو في المشي) للنوق، فاستبدل صفة حيوانية بصفة إنسانية.

---

(1) هنريش بليث: البلاغة والأسلوبية، نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، تر: محمد العمري، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب،بيروت، لبنان،1999، ص66.

(2) القطامي (-130ه): هو عمير بن شبيم بن عمرو بن عباد التغلبي، الملقب بالقطامي، شاعر غزل فحل، جعله ابن سلام في الطبقة الثانية من الإسلاميين.

- المرزباني: الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، ص180.

(3) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص121.

(4) المصدر نفسه، ص121.

ومن الإنزياحات الاستبدالية كذلك (وتنطوي تحت استبدال الصفات) تعليق ابن طباطبا على بيت كثيِّر:[1]

أَسِيئِي بِنَا أوْ أَحْسِنِي لاَ مَلُومةً إلينا ولا مَقْلِيَّةً إذَا تَقَلَّتِ

قائلا: « قالت العلماء: لو قال البيت في وصف الدنيا لكان أشعر الناس»[2]، وقد قال الشاعر بيته تغزلا بالمحبوبة، فأبدل صفة من صفات الدنيا(الإحسان والإساءة) لمحبوبته التي رغم ما تفعله فإنَّه لا يبغضها، ولن يبغضها، وإن تقدَّم ذلك منها، لكن هذه الصفة هي من صفات الإنسان المؤمن الذي يؤمن بالقضاء والقدر خيره وشره.

ومن أمثلة الانزياح، قول كثيِّر، أيضا يخاطب عبد الملك[3]:

وَما زَالَتْ رُقَاكَ تَسُلُّ ضِغْني و تُخْرِجُ مِنْ مكامِنها ضِبَابِي[4]

وَيَرْقِينِي لَكَ الحاوون[5] حتَّى أجَابَتْ حَيَّةٌ تَحْتَ الحِجَابِ

والانزياح واقع في قوله (أجابت حيَّة تحت الحجاب).

ونمثل للبيت بالرسم التالي:[6]

(1) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص121.

(2) المصدر نفسه، ص121.

(3) المصدر نفسه، ص128.

(4) ضِبابِي: الأحقاد الكامنة في الصدر.

- المرزباني: الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، ص176.

(5) يذكر المرزباني(الراقون).

- المرزباني: الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، ص176.

(6) الرسم مقتبس من كتاب:يوسف أبو العدوس:الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، الأبعاد المعرفية والجمالية، الأهلية، المملكة الأردنية الهاشمية، عمان،ط1،1997، ص27.

اللفظ الدال (أجابت)

↓

التعيين – المدلول الأول: ردَّت، قالت، تكلمت...

↓

التضمين المدلول الثاني (حيَّة تحت الحجاب)– السياق(يخاطب الشاعر عبد الملك بن مروان أو عبدا لعزيز بن مروان). [1]

هناك إسناد صفة إنسانية (الإجابة) لحيوان (الحيَّة)، كما أن الصورة الفنية هي كناية عن موصوف (وهم آل مروان) حيث كنَّى عنهم بالحيَّة، ويفهم ذلك عندما نعود للسياق الذي قيل فيه البيت، ويذكر المرزباني أن:محمد بن علي سأل كثيِّر قائلا: « تزعم أنك من شيعتنا، و تمدح آل مروان؟ قال: إنما أسخر منهم و أجعلهم حيَّات وعقارب، وآخذ أموالهم».[2]

ذكر الناقد البيتين السابقين ضمن "الأبيات التي زادت قريحة قائليها على عقولهم"[3]- المعاني التي تدخل في إطار التخييل - و لم يعلق على البيت بل ذكره ضمن الأبيات.

وتحدث ابن طباطبا عمَّا يسمى "الحكايات الغلقة" و"الإشارات البعيدة" وذكر بيت المثقَّب العبدي الذي يصف فيه ناقته:[4]

تَقولُ وَقَدْ دَرَأَتُ لها وضيني أَهَذَا دينُـهُ أبدًا ودِينِـي

أَكُلُّ الدَّهر حِلٌّ و ارتحَـالٌ أَمَا يُبْقِي عَلَيَّ ولاَ يَقِينِي

وتدخل في الانزياح لأن الشاعر استعار صفة إنسانية (المخَاطبة) إذ تخاطبه ناقته، لحيوان (الناقة) وبهذا يكون قد استبدل الصفات، مازجا بين المألوف وغير

(1) البيتان قالهما كثير في عبد العزيز بن مروان، إلا أن محقق عيار الشعر ذكرهما للشاعر في عبد الملك بن مروان.

- المرزباني: الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، ص177.

(2) المرجع نفسه، ص177،178.

(3) ابن طباطبا:عيار الشعر، ص128.

(4) المصدر نفسه، ص158.

المألوف، فالمألوف هو (درء الوضين)، وغير المألوف(حديث الناقة)، « ومن هذا التمازج نحصل على عنصري التجلية والإدهاش، التجلية تستقى من الأداء اللغوي، والإدهاش ينبثق من تقديم لذة ذهنية نحصل عليها من إدراك المشابهة».[1]

الانزياح الاستبدالي(الدلالي) إذًا هو استعمال لعناصر الصورة الفنية، التي أشرنا إلى أهمها (الاستعارة)، كما لا يخفى ما للتشبيه من دلالة قوية، إذا أحسن الشاعر توظيفه، وابن طباطبا اهتم به، وهو من أكثر أنواع الصورة ذكرًا عنده.

هذا بالنسبة للانزياح بنوعيه التركيبي والاستبدالي، وخصَّ ابن طباطبا حديثه عن الانزياح التركيبي في التقديم والتأخير، أما الحذف فلم يتحدث عنه كثيرًا إلا في موضع، وبالنسبة للانزياح الاستبدالي فتجلى في حديثه غير الصريح والمتردد عن الاستعارة، والتشبيه الذي كان أهم أنواع الصورة عنده.

2-4- التناص(l'intertesctualité):

التناص مصطلح حداثي ظهر في الستينيات، والتناص كنظرية حداثية تدعمت أصوله في الدَّرس الأدبي والنقدي بعد ظهور البنيوية، فالأسلوبية، وكوننا نتحدث عن التناص من وجهة نظر أسلوبية، يمكن أن نقول عنه إنَّه من الظواهر الأسلوبية الفذَّة التي يظهر من خلالها إبداع الشاعر، كون التناص أسلوبا من الأساليب، وهو كأية ظاهرة حداثية يمكن أن نجد له جذورًا أو ملامحاً تراثية نقدية عربية، وكمعادل للمصطلح الغربي التناص نجد "السرقات الشعرية" من أهم القضايا التي دار الحديث عنها في النقد العربي القديم. وإن كانت لفظة سرقة لفظة مستهجنة عند بعض النقاد، وفاعلها خارج عن إطار الإبداع، فإنها بالمقابل لم تعن كذلك عند البعض الآخر، ومن بينهم ابن طباطبا.

(1) يوسف أبو العدوس: الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، ص56.

وقد يتساءل النقاد العرب الحداثيون والذائبون في الحداثة الغربية عن جدوى المقارنة بين ناقد قديم(أو نقاد قدماء) والنقاد الغربيين الحداثيين، إذ لابد أن هذه المقارنة ستكون فاشلة. لكن يوجد من النقاد العرب الحداثيين من يتمتع بروح المزج بين التراث والحداثة، ويرى أن المقارنة تجدي نفعا بل من واجبنا كنقاد عرب حداثيين النبش في أعماق التراث ومحاولة استنطاقه والبحث عن أصول الإبداع فيه، ومن هؤلاء نجد الناقد "عبد الملك مرتاض" الذي يرى أن « الفكر النقدي العربي القديم حافل بالنظريات والإجراءات التطبيقية، ومن العقوق أن نضرب صفحا عن الكشف عمَّا قد يكون فيه من أصول لنظريات نقدية غربية تبدو لنا في ثوب مبهرج بالحداثة، فننبهر أمامها، وهي في حقيقتها لا تعدم أصولا لها في تراثنا النقدي مع اختلاف في المصطلح والمنهج والإجراء بطبيعة الحال».[1]

وفي هذه الدراسة سنحاول البحث في الفكر النقدي العربي من خلال ابن طباطبا عمَّا يمثل مقابلا عنده لمصطلح التناص الغربي.

أولا- مفهوم التناص:

أ-**لغة:** التناص في اللغة مأخوذ من الجذر اللغوي (نصص) « النصُّ: رفعك الشيء، نصَّ الحديث ينصُّه نصا، رفعه، وكل ما أظهر فقد نُصَّ، وقال عمرو بن دينار: ما رأيت رجلا أنصُّ للحديث من الزُهري؛ أي أرفع وأسند [...] ونصَّ المتاع نصا: جعل بعضه على بعض [...] وأصل النصَّ أقصى الشيء وغايته، ثم سمي به ضرب من السير سريع، ابن الأعرابي: النصَّ الإسناد الرئيسي الأكبر، والنصُّ التوقيف، والنصّ: التعيين على شيء ما، ونصُّ الأمر شدَّته».[2]

(1) عبد الملك مرتاض: نظرية النص الأدبي، دار هومة، الجزائر،2007، ص188.

(2) ابن منظور: لسان العرب، مج6، مادة (نصص)، ص196.

ويمكن إرجاع الدلالات المذكورة في النصّ إلى: الارتفاع، أي رفع الشيء وإظهاره، والإسناد؛ أي إسناد الحديث إلى قائله، والسرعة؛ أي السَّير الشديد، وأصل الشيء ومنبته.

وهي معانٍ تقترب نوعا ما من الفهم الحداثي، إذ أنَّ النص هو مجموعة نصوص يمكن إسنادها إلى أصحابها أو إظهار تأثر الشاعر بها من خلال المقاربة النصيَّة.

ب- اصطلاحا:

حظي مصطلح التناص بالعديد من الدراسات في اللغتين الفرنسية والإنجليزية، ويعني التناص في اللغة الفرنسية (l'intertesctualité) « مجموعة العلاقات التي تربط نصا أدبيا -بصفة خاصة- بنص آخر أو نصوص أخرى في مستوى إبداعه (من خلال الاقتباس، الانتحال، والتلميح، والمعارضة...) وفي مستوى قراءته وفهمه بفضل الربط الذي يقوم به القارئ».[1]

فالتناص مقتصر على العلاقات القائمة بين نص أدبي وآخر، أو مجموعة نصوص، لكن هذه العلاقات لا تكون عامة بل تقتصر على جانب الإبداع، فيقتبس المتناص، أو ينتحل، أو يلمّح أو يعارض، بحسب التقنية التي يستعملها، والتناص لا يقتصر على المبدع بقدر ما يكون اكتشافه من طرف القارئ الذي يحسن الربط والقراءة العميقة للنصوص.

ويعني التناص في تعريف آخر« شبكة من الأفكار والخطابات والموضوعات الثقافية التي تدخل في تفاعل مع أثر أدبي ما».[2]

(1) يحي بن مخلوف: التناص، مقاربة معرفية في ماهيته وأنواعه وأنماطه، حسان بن ثابت نموذجا، قانة، باتنة، الجزائر،2008، ص14.

(2) المرجع نفسه، ص14.

فالتناص قد يظهر من خلال الأفكار (أي المعاني)، أو الخطابات (الألفاظ) أوهما معا (الموضوعات الثقافية مثلا) فتتفاعل العديد من المكونات في تشكيل النَّص.

أما في اللغة الانجليزية فمصطلح التناص(l'intertesctuality) يعني: « تحويل النظام الإحالي إلى نظام إحالي آخر، أو أنظمة إحالية أخرى، ولكن رغم ارتباط النصوص بعضها ببعض إلا أنَّه لا ينفي تفرُّد النص الجديد».[1]

النص يحيل إلى نص آخر، أو إلى مجموعة نصوص، وذلك النص، أو تلك النصوص بدورها تحيل إلى نصوص أخرى بحيث يجب أن تكون في النَّص الجديد جوانب من التفرد والإبداع، وبذلك يصبح التناص عبارة عن « تحويل وامتصاص لنصوص معينة»[2]. فالمبدع يمتص؛ أي (يقرأ/يروي) عدَّة نصوص، ويفهمها، وتختبئ لديه في اللاشعور، وأثناء الكتابة يحولها إلى نص معين، بطريقة جديدة، وإبداع متميز؛ أي أنَّه يحوِّر ويبدع في نصِّه الجديد.

ج- التناص عند النقاد الغربيين:

يعود الفضل في الاهتمام بالتناص وعدَّه ظاهرة أدبية ونقدية مهمة إلى جوليا كرستيفا (**Julia kristiva**)، رغم أن ميخائيل باختين (**M.Bkhtine**) قد سبقها بالحديث عنه، من خلال حديثه عن المبدأ الحواري أو الحوارية (Dailogisme)، والتعدد الصوتي أو البوليفونية (Polyphonique) في نهاية العشرينيات من القرن العشرين (1928-1929). [3]

(1) يحي بن مخلوف: التناص، مقاربة معرفية في ماهيته وأنواعه وأنماطه ، ص15.

(2) المرجع نفسه، ص15.

(3) يوسف وغليسي: « التناص والتناصية في الخطاب النقدي العربي المعاصر»، الآداب، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب و اللغات، جامعة منتوري، قسنطينة،ع9، 2008، ص179.

إن مصطلح التناص لم يعرف استقراره إلا مع جوليا كرستيفا في نهاية الستينيات من خلال عدّة أبحاث لها ما بين سنتي (1966-1967) وقد صدرت في مجلتي "تيل كيل"(Telquel)، و"كريتيك" (Critique)، ثم أعيد نشر أبحاثها في كتابيها "نص الرواية" (Texte du Roman)، و"سيميوتيك" (Sémiotike) سنة 1969. و في مقدمة كتاب "شعرية ديستويفسكي" **(Dostouiski)** لباختين.[1]

المتناص في نظر جوليا كرستيفا لا يعيد النص عن طريق تحريفه بل يتفاعل معه فينتج نصا جديدا، لأن التناص يُعبِّر عن « سيرورة غير محددة»[2] من النصوص، كما يعبِّر عن « فعالية نصِّية »[3]، من خلال تفاعل النصوص، لأن النص ليس نقلا مباشرًا لنص آخر، ولا محاكاة تامة له، إنه يحمل إشارات تظهر وتختفي وتدل على تقاطع فكر المبدع مع أفكار غيره من المبدعين، لكن هذا التقاطع لن ينقل ولن يدوَّن بعينه بل تستبدل معالمه بأخرى، عن طريق الإبدال(Transposition) « فالتناص هو إبدال لنسق من العلامات أوأكثر بآخر».[4]

مفهوم جوليا كرستيفا عن النص هو الذي حدَّد فهمها للتناص، فالنص لم يعد مغلقا، ولا محدود الدلالة، إنَّه نص مفتوح تحكمه "ممارسة دالة" و"إنتاجية" و"تدليل" و"نص ظاهر" و"نص مولَّد" و"تناص"، وإن عملت كرستيفا على التنظير للنص وعنصر التناص، فإن البعض يرى أنها لم تأت بجديد بخصوص التناص لأنه ظهر

(1) عبد الكريم شرفي: « مفهوم التناص من حوارية باختين إلى أطراس جيرار جينات» دراسات أدبية، دار الخلدونية، الجزائر، ع2، جانفي2009، ص64.

(2) ناتالي بييقي-غروس: مدخل إلى التناص، تر:عبد الحميد، دار نينوى للدراسات، (دب)، ط1، 2012، ص12.

(3) المرجع نفسه، ص12.

(4) المرجع نفسه، ص12.

لأول مرة مع الشكلانيين الروس باسم الحوارية[1]، كما استفادت من آراء دي سوسير عندما « أشار إلى ما يعرف بالكلمات تحت الكلمات»[2]؛ أي أن هناك ظلال للكلام ولا وجود لكلام بدون ظل أو مرجع، أو حتى عدَّة مراجع سواء ظاهرة أو خفيَّة، بقصد أو عن غير قصد. وظهرت عند كرستيفا عدة مصطلحات مثل: "عبر النصوص"(Transtesctualité)، والتصحيفية[3] (paraguramma-tisme) ، والامتصاص(Absorption).

أما جيرارجينت **(Gérard Genette)**، فإنه اقترح مصطلحا بديلا للتناص، وذلك عام 1982 أسماه "المتعاليات النَّصية" (Transtesctualité) وتعني « كل ما يضع نصا في علاقة صريحة أو خفية بنصوص أخرى».[4]

والمتعاليات النصية خمسة أنواع[5]، جعل جينت التناص واحدًا منها.

وإن كان التناص قد نُظر إليه من وجهة النص، فإن ريفاتير كان من المهتمين به من جهة المتلقي، وتحدث عمَّا أسماه بإرهاب المرجعية (le terrorisme de la

(1) يحي بن مخلوف: التناص، مقاربة معرفية في ماهيته وأنواعه وأنماطه، ص18.

(2) عبد الكريم ريوقي: « مقاربات بين النقد الغربي الحديث والنقد العربي القديم (التناص نموذجا)»، دراسات أدبية، دار الخلدونية، الجزائر،ع2، جانفي 2009.

(3)* التصحيفية: امتصاص نصوص (معاني) متعددة داخل الرسالة الشعرية وتصحيفات سوسير دراسات تركها و نشرت بعد وفاته. و يتعرض فيها لدراسة النص الأدبي.

- جوليا كرستيفا:علم النص،تر:فريد الزاهي، دار توبقال، (دب)،(دت)،ص78.

(4) ناتالي بييقي-غروس:مدخل إلى التناص،ص13.

(5)*الجامعية النصية(l'architesctualité): و تتمثل في العلاقة التي يقيمها نص مع جنسه.

*المناص أو المحيطية النصية (Paratesctualité):تتمثل في علاقة النص مع محيطه مثل:العناوين الفرعية، التذييلات، المداخل، الرسوم...

*الميتانصية(métatesctualité):وتتمثل في علاقة التعليق، النقد،التفسير التي يقيمها نص مع آخر.

*التناص(l'intertesctialité):وتتمثل في علاقة الحضور المشترك بين نصين أو أكثر.

*التعلق النصي(hypertesctualité): و تتمثل في العلاقة التي تجمع "نص لاحق"(hypertescte) و نص سابق(hypotescte).

- عبد الكريم شرفي:«مفهوم التناص من حوارية باختين إلى أطراس جيرار جينات»،65، 66.

référence)، فالتناص يُكتشف بفعل القراءة التي لا تتم بسهولة، حيث تحولت بفعل التناص إلى مسار شديد التقييد، إذ يمارس المبدع (الشاعر) على القارئ نوعا من الإرهاب بعدما لم يعد هذا القارئ يجد ما يتلقاه بكل حرِّية، وفي المقابل عليه اكتشاف كل ما خفي، فيقع في قلق وإرهاب المرجعية (النصوص المكوِّنة للنص)، وإرهاب التلقي(تفكيك التناص)[1]، ويعرَّف ريفاتير التناص بأنَّه تلقي «عن طريق القارئ للعلاقة بين عمل وأعمال أخرى التي سبقته أو تلته».[2]

ومصطلح التناص - كغيره من المصطلحات الحداثية - عرف اختلافا كبيرًا بين النقاد، وتعددت مفاهيمه وأنواعه وأنماطه، لكن ما يعنينا هو بدايته، ومعناه المشترك عند أغلب النقاد، وهو التأثير والتأثر، تأثير مبدع في آخر، وتأثر الأخير بالأول أو اللاحق بالسابق.

ثانيا- التناص في عيار الشعر:

يبدو من الغرابة وضع عنوان التناص كعنوان في النقد القديم لكن لو حاولنا الوقوف عند أقوال ابن طباطبا بدقة فيما يخص قضية "السرقات" أو"المعاني المشتركة" كما يسميها سنجده يقترب كثيرًا من فكرة التناص رغم اختلاف المصطلحات، ورغم ما عُرف من تهجين لقضية السرقات عند نقادنا العرب، فإن ابن طباطبا لم يذكر مصطلح السرقة إلا مرة واحدة[3]. وأورد مصطلحات تدل على عدم تعصبه حول القضية، مما جعل عبد الملك مرتاض يجعله من مؤسسي نظرية التناص، كما أنَّه من المعالجين للمسألة من كل أطرافها، وذهب فيها إلى أبعد

(1) ناتالي بييقي–غروس: مدخل إلى التناص، ص15.

(2) المرجع نفسه، ص16.

(3) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص48.

غاياتها الممكنة فقدم بذلك -حسب رأيه- مشروعا متكاملا جعله على رأس الذين تناولوا نظرية التناص.[1]

والمصطلحات التي أوردها ابن طباطبا ثلاثة: أولها "**الإدّعاء**"، يقول: « وسنعثر في أشعار المولدين بعجائب استفادوها ممن تقدَّمهم، ولطفوا في تناول أصولها منهم، ولبَّسوها من بعدهم، وتكثَّروا بإبداعها فسلمت لهم عند إدعائها، للطيف سحرهم فيها، وزخرفتهم لمعانيها».[2]

الشعراء المولدون استفادوا ممن تقدمهم في بناء أشعارهم، والقارئ يجد عندهم عجائب، وإن أخذوها ممَّن تقدمهم فإنَّهم ألطفوا في تناولها، وإلباس المعاني ألفاظ مبدعة لطيفة، وبذلك لا يمكن لأحد أن ينازعهم المعاني عند إدعائها؛ أي سرقتها، وهو على ما يبدو يتعالى عن وصف المبدع (الشاعر) بالسارق، والإبداع بالسرقة، حيث نظر للقضية نظرة فنية لا نظرة أخلاقية.

كما استعمل مصطلح "**الإغارة**" في قوله: « ولا يغير على معاني الشعر فيودعها شعره»[3]وهو لا يقف ضد الإغارة – وتعني« أن يصنع الشاعر بيتا أو يخترع معنًى مليحا، فيتناوله من هو أعظم منه ذكرًا وأبعد صوتا، فيروى له دون قائله»[4]– وهو على ما يبدو لم يقصد الإغارة المعروفة بعده، وعنى به السرقة، ويطلب ابن طباطبا من الشاعر أن « يديم النظر في الأشعار»[5] ويقصد بها الأشعار التي اختارها ووضعها في كتاب (تهذيب الطبع)، وكان الغرض من وضعه تزويد الشعراء بمرجع يمكِّنهم من تهذيب أذواقهم وتكوين ثقافة، وقراءة أحسن الأشعار التي يحسن الاقتداء بها، فيكون هذا الاقتداء تأثرا لا يجبر الشعراء على

(1) عبد الملك مرتاض: نظرية النص الأدبي، ص226.

(2) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص46.

(3) المصدر نفسه، ص47.

(4) ابن رشيق: العمدة،ج2، ص220.

(5) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص48.

اللجوء إلى طرق قد تكشف سرقتهم، منها: مخالفة وزن الأشعار المأخوذة أو تغير الألفاظ،... ويتوهمون أن مثل هذا قد يستر سرقتهم.

يبدو الناقد غير متعصب على الشعراء المحدثين، كما أنَّه لا ينظر للسرقة بمنظار الاستهجان و ينظر إليها بمنظار الفن لا أكثر، وحاول أن يقدَّم أفضل الطرق التي من شأنها أن تدعم التناص وبذلك يخرج هؤلاء الشعراء من المحنة التي وقعوا فيها، وهي "سبق الأقدمين لهم في المعاني"، حيث من الصعب الإتيان بشعر جديد، أو حتى كلام جديد على الإطلاق، وقد سبق علي بن أبي طالب- رضي الله عنه- ابن طباطبا حينما قال: « لولا أن الكلام يعاد لنفد».[1]

والمصطلح الثالث الذي استعمله ابن طباطبا مصطلح "**الاحتذاء**" وأورده في حديثه عن سنن العرب ومثلها التي جمعها في كتابه "تهذيب الطبع" ليحتذيها من أراد نظم الشعر، وبعد انتهائه من تعداد المثل الأخلاقية عند العرب يقول: « وعلى هذا التمثيل جميع الخصال التي ذكرناها فاستعملت العرب هذه الخصال وأضدادها، ووصفت بها في حالي المدح والهجاء، مع وصف ما يستعُّد به لها، ويُتهيَّأ لاستعماله فيها، وشعَّبت منها فنونا من القول[...] ستجدها على تفنيها واختلاف وجوهها - في الاختيار الذي جمعناه - فتسلك في ذلك مناهجهم، وتحتذي على مثالهم إن شاء الله تعالى»[2].

فالإدِّعاد، والإغارة والاحتذاء كلها مصطلحات تدل على السرقة والفرق بينها يكمن في أن الإدِّعاء هو سرقة خفيَّة دون الإشارة إلى الشاعر المأخوذ منه، والإغارة هي أخذ بالغصب، أما الاحتذاء فهو تأثر وأخذ متعمد تظهر ملامحه من خلال النص سواء كان هذا الاحتذاء في الأسلوب، أوفي المعنى، أوفيهما معا.

(1) بدوي طبانة: السرقات الأدبية، دراسة في ابتكار الأعمال الأدبية وتقليدها، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط3،1984، ص42.

(2) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص51.

والمحنة التي تحدث عنها ابن طباطبا حينما قال: « والمحنة على شعراء زماننا في أشعارهم أشد منها على من كان قبلهم، لأنهم قد سبقوا إلى كل معنى بديع ولفظ فصيح وحيلة لطيفة وخلابة ساحرة، فإن أتوا بما يقصر عن معاني أولئك ولا يربى عليها لم يتلق بالقبول وكان كالمطَّرح المملول».[1] تشبه نظرية الناقد الأمريكي "هارولد بلوم" **(H.Bloom)** المسماة (هاجس التأثر)[2]، وفحواها أن الشعراء يعانون من صراع داخلي يشبه الصراع الذي يعانيه الأطفال تحت سلطة الآباء، وبالمقابل فالشاعر المتأخر يعاني من آلام وصوله متأخرا وذلك خوفا من سبق المتقدمين الذين لم يتركوا متسعا للمتأخرين[3]. وفي هذا المقام الذي يظهر فيه إبداع نقادنا القدامى لا يسعنا إلا أن نقول كما قال "يوسف وغليسي" أنه من « الطريف أن يكون الفكر العربي القديم قد يحسُّ قلق الشاعر المتأخر زمنيا قبل بلوم بأكثر من عشرة قرون؛ حيث عاج عنترة بن شداد على فكرة الشعراء الذين لم يغادروا من متردم، ثم جاء ابن طباطبا العلوي ليتحدث بهذه النبرة الحزينة واضعا يده على محنة شعراء زمانه في سياق حديثه عن أشعار المولدين».[4]

يرى ابن طباطبا أن الشعراء المحدثين يعانون محنة أوقلقا إبداعيا لا يمكن الخروج منه إلا بالاعتماد على أشعار الأوائل، واعتماد طرقهم (أساليبهم)، لكن لابد من الإبداع والاختراع للخروج من دائرة التكرار والسرقة يقول: « ويحتاج من سلك هذه السبيل إلى إلطاف الحيلة وتدقيق النظر في تناول المعاني واستعارتها حتى تخفى على نقادها والبصراء بها وينفرد بشهرتها، كأنه غير مسبوق إليها».[5] وبهذا

(1) ابن طباطبا:عيار الشعر، ص46،47.

(2) يوسف وغليسي: « التناص والتناصية في الخطاب النقدي العربي المعاصر»، ص183

(3) كريس بولديك: النقد والنظرية النقدية منذ 1890، تر: خميسي بوغرارة، منشورات مخبر الترجمة في الأدب واللسانيات، جامعة قسنطينة، الجمهورية الجزائرية، 2004، ص207.

(4) يوسف وغليسي: « التناص والتناصية في الخطاب النقدي العربي المعاصر»، ص184.

(5) ابن طباطبا:عيار الشعر، ص113.

يكون له فضل الإبداع والإضافة ويتأتى له ذلك بعد خبرة طويلة، ومدارسة للأشعار الجيدة، وبعد أن تلتصق معانيها بفهمه، وتترسّخ أصولها في قلبه وتصير موادًا لطبعه[1]لا شعوريا، فإذا حاول نظم الشعر كانت استفادته من تلك الأشعار نافعة له، لينتهي شعره « كسبيكة مفرغة من جميع الأصناف التي تخرجها المعادن».[2]

1/- يشبه الشعر بالسبيكة الواحدة التي تختلط بها معادن عدة، فكذلك القصيدة الواحدة التي هي عبارة عن فسيفساء من قصائد متعددة قرأها الشاعر وتأثر بها، فالجسم الواحد بحسب تعبير الفيزيائيين يتركب من أجسام متعددة، وهو ما أطلقت عليه جوليا كرستيفا "الاستبدال"(Parmutation) في الحقل التناصي، ويعني استبدال نصوص كثيرة (المقروءة) بنص واحد (المكتوب).

وهذا من أعجب الحداثات -حسب تعبير مرتاض- التي عرفها التراث ومثَّلها ابن طباطبا.[3]

2/- ثم يشبه القصيدة بالوادي الذي يغترف من « سيول جارية من شعاب مختلفة»[4]. فالقصيدة في تكونها تشبه الوادي الذي تمدَّه السيول المختلفة، وكذلك الشاعر الذي يأخذ عن عدة قصائد.

3/- ويشبِّه القصيدة التي تتداخل فيها النصوص بالطيب الذي يتركب « من أخلاط من الطيب كثيرة فيستغرب عيانه ويغمض مستبطنه»[5] والمتلقي يحسُّ بتداخل النصوص، إلا أنَّه يقع في تشويش أو "إرهاب مرجعية" كما أسماه ريفاتير إذ لا يستطيع بسهولة فك شفرة القصيدة و إيجاد مرجعياتها.

(1)ابن طباطبا:عيار الشعر ، ص48.

(2) المصدر نفسه، ص48.

(3) عبد الملك مرتاض: نظرية النص الأدبي، ص227.

(4) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص48.

(5) المصدر نفسه، ص48.

وذكر ابن طباطبا مثالا عن الحفظ وتناول الأشعار السابقة (الثقافة) تجربة "عبد الله القسري" الذي حفَّظه والده ألف خطبة ثم قال له تناسها، فتناساها، وما كان ليقول شيئاً من الخطابة إلا سهل عليه قوله[1]، لما امتلكه من ثقافة وتشبُّع وكان « حفظه لتلك الخطب رياضة لفهمه، وتهذيبا لطبعه، وتنقيحا لذهنه، ومادة لفصاحته، وسببا لبلاغته ولسنه وخطابته».[2]

فالتناص ليس محصورًا على الشعر، إنه مفتوح على النثر أيضا، والخطابة جنس نثري خصَّه ابن طباطبا بالحديث كما تحدث عن "عكس المعاني"، وذلك إذا وجد الشاعر مثلا « معنى لطيفا في تشبيب أو غزل استعمله في المديح، وإن وجده في المديح استعمله في الهجاء، وإن وجده في وصف ناقة أو فرس استعمله في وصف الإنسان، وإن وجده في وصف إنسان استعمله في وصف بهيمة، فإن عكس المعاني على اختلاف وجوهها غير متعذِّر على من أحسن عكسها».[3]

يبدو الناقد أكثر حداثة وانفتاحا، وبفضل ذوقه النقدي الخاص وحسِّه المرهف استطاع أن يوسِّع الدائرة الإبداعية، ويفتح المجال واسعا للشعراء حتى يبدعوا ويخرجوا من دائرة التقليد الأعمى للسابقين، فيظهرون بشكل مرضي ويتجاوزون بذلك أزمة الإبداع. وقلب المدح إلى هجاء، أو الغزل إلى مدح، أوالوصف الإنساني إلى وصف الحيوان (عكس المعاني) يشبه نوعا ما حديث جيرار جينت عن المحاكاة الساخرة (la parodié) التي تعني تحويل نص بتغيير موضوعه تماما مع المحافظة على الأسلوب[4] فالجنس واحد(شعر) غير أن القلب يكون في المعنى أو الموضوع (الأغراض الشعرية عند ابن طباطبا).هذا على سبيل

(1) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص48.

(2) المصدر نفسه، ص48.

(3) المصدر نفسه، ص 113.

(4) ناتالي بييقي–غروس: مدخل إلى التناص، ص47.

التقريب، وحسب ما يبدو من خلال فهمنا لمعنى المحاكاة الساخرة عند جيرارجينت، وعكس المعاني عند ابن طباطبا.

إضافة إلى عكس المعاني (القلب) هناك أخذ المعاني النثرية (الخطب/ الرسائل) ووضعها في الشعر، أو أخذ المعاني الشعرية ووضعها في النثر، بحل المعقود، وعقد المحلول (الحل/العقد)، « فالشعر رسائل معقودة، والرسائل شعر محلول».[1]

وبفضل حسن العقد والحل، يصبح الشاعر الحاذق « كالصائغ الذي يذيب الذهب والفضة المصوغين فيعيد صياغتهما بأحسن مما كانا عليه، وكالصَّباغ الذي يصبغ الثوب على ما رأى من الأصباغ».[2]

يشترط ابن طباطبا (الحذق)؛ أي المهارة، فليس كل أخذ جيِّد، وليس كل شاعر هو شاعر جيِّد، فليس كل من أخذ معانٍ شعرية وقلبها نثرًا، أو العكس يسمى مبدعًا، بل لابد له من التميز بإظهار تلك المعاني بأحسن مما كانت عليه، وذلك بالتوليد وإخفاء الأخذ، والهروب بالمعاني عن القارئ حتى لا يكتشفها (لا يكشف سرقته).

والتناص نوعان: **قريب سهل**، و**بعيد صعب**، الذي لا يكتشف بسهولة، يقول ابن طباطبا عنه فإذا « فتشت أشعار الشعراء كلَّها وجدتها متناسبة تناسبا قريبا أو بعيدًا، وتجدها مناسبة لكلام الخطباء، وخطب البلغاء، فِقَر الحكماء».[3]

وقد أدرك الناقد أنماط التناص، فقد تحدث عن التناص الخارجي، الذي يحدث عندما يقرأ الشاعر إبداع غيره فيتفاعل معه، ويعيده في شعره بطرق ظاهرة أو خفية،

(1) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص114.

(2) المصدر نفسه، ص114.

(3) المصدر نفسه، ص114.

ويضرب لذلك عدة أمثلة يتخذها شواهد إجرائية على آرائه النظرية ومن ذلك قول أبي نواس:[1]

وَإِنْ جَرَتْ الألفاظُ منَّا بِمدْحةٍ لغيرِك إِنْسَانًا فأنتَ الذي نَعْنِي

الذي أخذه من الأحوص حيث يقول: [2]

مَتَى مَا أَقُلْ في آخِرِ الدَّهرِ مِدْحَةٌ فما هيَ إلاَّ لابن لَيْلَى المُكَرَّمِ

وقول دعبل:[3]

أُحِبُّ الشَّيب لَمَّا قِيْلَ ضَيْفٌ كَحبِّي للضيوف النَازِلِيْنَا

الذي أخذه من قول الأحوص:[4]

فَبَانَ مِنِّي شَبَابِي بَعْدَ لذَّتِه كَأَنَّمَا كَانَ ضَيْفًا نازِلاً رَحَلاَ

وقول دعبل أيضا:

لاَ تَعْجَبِي يَا سَلَمُ من رَجلٍ ضَحِكَ المشيبُ بِرَأسِهِ فَبَكَى

أخذه من قول الحسين بن مطير[5]، حيث يقول:[6]

كُلُّ يومٍ بأقحوانٍ جديدٍ تَضْحَكُ الأرضُ من بُكاءِ السَّماءِ

وكقول أبي نواس:[7]

تَدُورُ عَلَيْنَا الرَّاحُ في عَسْجديَّةٍ حَبَتْها بأنواع التصاويرِ فارِسُ

قَرَارَتُهَا كِسْرى و في جَنَبَاتِها مَهًا تُذَّرِيْهَا بالقِسِيِّ الفوارِسُ

---

(1) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص112.

(2) المصدر نفسه، ص112.

(3) المصدر نفسه، ص112.

(4) المصدر نفسه، ص112.

(5) - هو الحسين بن مطير(–169هـ) بن مكمل الأسدي، شاعر متقدِّم في القصيد والرجز، كان زيَّه وكلامه كزيّ أهل البادية و كلامهم، من مخضرمي الدولتين الأموية والعباسية.

- المرزباني: الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، ص268.

(6) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص112.

(7) المصدر نفسه، ص113.

فلِلْخَمْرِ مَا زُرَّتْ عليه جُيُوبُهَا وللمَاءِ مَا حازت عَليه القَلانِسُ

أخذه أبو الحسين محمد بن أحمد بن يحيى[1] [الهمذاني] الكاتب فقال:[2]

وَمَدَامةٍ لا يبتغي من ربِّـهِ أحدٌ حباه بها لديـه مزيـدًا

في كأسها صورٌ تُظَنُّ لِحُسْنِها عُرُبًا بَرَزْنَ من الجِنَانِ وَغِيدَا

قَدْ صُفَّ في كاسَاتِهَا صُوَرٌ حَلَتْ للشارِبِيْنَ بِهَا كوَاعِبَ رُودًا

فَكَأَنَّهُنَّ لبسْنَ ذَاكَ مَجَاسِدَا و جَعَلْنَ ذَا لِنُحورِهِنَّ عُقُودًا

ويعلق ابن طباطبا على الأبيات قائلا:« فهذا من أروع ما قيل في هذا المعنى وأحسنه».[3]

أعجب الناقد "بحسن الأخذ"، وبالمعنى الجديد الذي أضفاه الشاعر على القصيدة. ولم يقصر ابن طباطبا حديثه على التناص الشعري (أوتناص الشعر مع الشعر) بل وسَّع دائرة الحديث على التناص مع النثر؛ و هو أن يتناص الشاعر مع مقولة أو مَثَل « من ذلك أن عطاء بن أبي صيفي دخل على يزيد بن معاوية فعزَّاه عن موت أبيه و هنَّأه بالخلافة، وهو أول من عزَّى وهنَّأ في مقام واحد، فقال: « أصبحت رُزيت خليفة الله، وأعطيت خلافة الله وقد قضى معاوية نحبه. فيغفر الله ذنبه، ووليت الرياسة، وكنت أحق بالسياسة، فاشكر الله على عظيم عطيَّة واحتسب عند الله جليل الرزيَّة، وأعْظم الله في معاوية أجرك، وأجزل على الخلافة عونك».[4]

(1) شاعر مغمور، و يذكر محقق كتاب عيار الشعر عبد العزيز بن ناصر المانع أنَّه لم يجد له ترجمة في المصادر، كما أن محمد زغلول سلام لم يترجم له.

- ابن طباطبا: عيار الشعر، تح: عبد العزيز بن ناصر المانع، ص125.

(2) ابن طباطبا: عيار الشعر، تح: محمد زغلول سلام، ص113.

(3) المصدر نفسه، ص113.

(4) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص114.

فأخذ هذا "المعنى النثري" أبو دلامة[1]، ومدح من خلاله المهدي ورثا المنصور قائلاً: [2]

عَيْنَايَ وَاحِدَةٌ تُرَى مَسْرُورةً بِإِمَامِهَا جَذْلَى وأُخْرَى تـذرفُ
تَبْكِي و تَضحَكُ فَيَسُوؤهَا مَا أَنْكَرَتْ، ويَسرُّهَا ما تـعْرِفُ
ما أن سمعتُ ولاَ رَأَيْتُ كما أَرَى شِعْرًا أُرَجِّلِهُ وآخَرَ أَنْتـفُ
هَلَكَ الخَليفةُ يَالَ أمَّةَ أَحْمَدٍ وأَتَـاكُمْ مِنْ بَعْدِه من يَـخْلُفُ
أَهْدَى لِهَذَا اللهُ فضلَ خِلَافَة ولِذَاكَ جَنَّـاتُ النَّعِيـم وزُخرُفُ
فابكوا لِمَصْرَع خيركُمْ وَوَلِيَّكُمْ واستبشروا بِقِيَامِ ذَا وَتَشرَّفُوا

والأمثلة عن هذا النوع من التناص كثيرة قدَّمها ابن طباطبا، اقتصصنا منها القليل تمثيلا.

وتحدث الناقد عن التناص الداخلي؛ حيث يكرر الشاعر ذاته، أو يتناص مع نفسه، يقول: « وربما أحسن الشاعر في معنى يبدعه فيكرره في شعره على عبارات مختلفة، وإذا انقلبت الحالة التي يصف، قلب ذلك المعنى ولم يخرج عن حد الإصابة فيه».[3]

ومن أمثلة التناص الداخلي يذكر من شعر النمر بن تولب[4]، يقول:[5]

---

(1) اسمه زند بن الجون بالنون، و قال بعضهم، زيد بالياء، و قد غُلِّظ، كان أبو دلامة مطبوعاً مغلقا ظريفا كثير النوادر في الشعر، و كان صاحب بديهة يداخل الشعراء و يزاحمهم في جميع فنونهم، و ينفرد في وصف الشراب والرياحين، وغير ذلك، بما لا يجرون معه، وكان مداحا للخلفاء.

- ابن المعتز: طبقات فحول الشعر، تح: عبد الستار أحمد فراج، دار المعارف، مصر،2009، ص54.

(2) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص114،115.

(3) المصدر نفسه، ص117.

(4) النمر بن تولب (-14هـ) بن زهير بن أفيش العكلي، شاعر مخضرم، عاش عمراً طويلا في الجاهلية وأدرك الإسلام فأسلم، كان من ذي النعمة والوجاهة، لم يمدح أحداً ولا هجا، سماه أبو عمرو بن العلاء بـ"الكيِّس" لحسن شعره.

- المرزباني: موشح في مآخذ العلماء على الشعراء، ص97.

(5) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص116.

كَانَتْ قَنَاتِي لا تَلِيْنُ لِغَامِزٍ فَألاَنَهَا الإصباحُ و الإمْسَاءُ

ودعوتُ رَبِّي بالسَلاَمَةِ جاهِداً لِيُصِحَّنِي فإذَا السَّلامَةُ دَاءُ

وحيث يقول أيضا:[1]

يَوَدُّ الفَتَى طُولَ السَّلاَمَةِ جَاهِدَا فَكَيْفَ تُرَى طُولُ السلامَةِ يفعَلُ

وقول عبد الصمد بن المعدَّل[2] في مدح سعيد بن سلم الباهلي[3]:

أَلاَ قُلْ لِسَارِي اللَّيْلِ لاَ تَخْشَنَ ضَلَّةً سَعِيدُ بن سلمٍ ضَوْءُ كلِّ بلادِ

فلما ماتَ رثَاه فقال[4]:

يَا سارِياً حَيَّرَهُ ضَـلاَلُه ضوءُ البلادِ قد خَبَا ذُبالُه

والأمثلة التي قدَّمها الناقد كثيرة اكتفيا بذكر هذه.

وبهذا يكون ابن طباطبا قد أنهى حديثه عن قضية السرقات (المعاني المشتركة)- وإن لم يسم القضية بالسرقات- كما لم يكن من المتعصبين، بل كان ذا فكر حداثي درس القضية من الناحية الفنية دون أن يتطرق إلى تهجين الظاهرة الأدبية - ولو كان من أصحاب الرؤية الأخلاقية للقضية لفعل ذلك - وقد تعددت مصطلحاتها لديه من "أخذ" و"احتذاء" و"إغارة" و"سرقة"، وتحدث عن أخذ المعاني الشعرية من النثر، والعكس، والأخذ نوعان: أخذ عام يكون من خلال أخذ الشاعر من أشعار غيره (تناص خارجي)، وخاص ويتم من خلال أخذ الشاعر لمعانيه

(1)ابن طباطبا:عيار الشعر ، ص116.

(2) عبد الصمد بن المعدَّل(–260هـ)، هجَاءً شديد العارضة، لكنَّه كان سكيراً خمِّيرا.

- المرزباني: الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، ص385.

(3) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص117.

(4) المصدر نفسه، ص117.

الشعرية وتكرارها (تناص داخلي)، ولم يكتف في دراسة قضية(المعاني المشتركة) بالنظرية بل أثبت آراءه إجرائيا من خلال اختياره للعديد من الأشعار وإن لم يبد آراءه في كثيرها فإنه أبداها في بعضها.

وإن لم يسم الناقد مصطلح السرقات (المعاني المشتركة) بالتناص - وهذا أمر طبيعي- إلا أنَّ نظرته للقضية نظرة متميزة جعلته يقترب من الفكر الحداثي، ويعدُّ من النقاد الأوائل القائلين بمفهوم التناص الغربي، وإن كان للغربيين فضل الاصطلاح والتنظير، فلابن طباطبا - والعديد من النقاد العرب القدماء- فضل السبق المفهومي لبعض المصطلحات الحداثية من مثل (النص/ الانزياح/ التناص) وغيرها من المصطلحات، كمصطلح التلقي وما انضوى تحته من مفاهيم سنحاول الكشف عنها في الفصل الثالث عندما نخضع المدونة -عيار الشعر- للتشريح ومحاولة البحث عن مفاهيم التلقي عند الناقد ابن طباطبا.

الفصل الثالث

ملامح التلقي في عيار الشعر

I – جمالية التلقي في النقد الحديث :

1– إشكالية مصطح التلقي

2– إشكاليات حول النظرية

3– مرجعيات جمالية التلقي

4– مفهوم جمالية التلقي

II – مكونات التلقي الجيد عند ابن طباطبا:

1– القارئ الضمني (Iecteure implicite)

2– عملية الفهم (عيار الشعر)

3– أفق الانتظار (Horizon D'attente)

4– المسافة الجمالية (distance Esthétique)

5– التوصيل (شروط التأدية الأدبية)

III– ابن طباطبا المتلقي / الناقد

I- جمالية التلقي في النقد الحديث:

تعتبر جمالية التلقي من أحدث النظريات المتجهة نحو القارئ والاهتمام به، كونه ثالث عنصر من عناصر العملية الإبداعية العملية الإبداعية المكونة من: مبدع، نص، ومتلقي.

1- إشكالية مصطلح التلقي:

مصطلح التلقي(Réception) من المصطلحات التي أثارت اختلافا كبيراً بين النقاد، من حيث عدم اتفاقهم على مصطلح واحد، كما أن المنظرين للتلقي- وإن كانت آراؤهم تصب في مصبٍّ واحد- اختلفوا اختلاف دقيقا بينهم، كما هو الحال بالنسبة لياوس(**Hans Robert Jauss**)، الذي يمثل اتجاها خاصا بجمالية التلقي (Receptionasthetik)، و وولفغانغ ايزر(**Wolfgang Iser**) كونه يمثل اتجاها خاصا بنظرية التأثير الجمالي(Théorie de l'effet esthétique)، إلا أنهما اتجاهان يكملان بعضهما في إطار نظرية التلقي أو الاستقبال.

فالدارس للتلقي يجد إشكاليتين: إشكالية تخص المصطلح وتعدداته –بتعدد الترجمات والمشارب– وإشكالية تخص النظرية في حدِّ ذاتها، فيما إذا كانت نظريات مختلفة لمصطلح واحد، أو اصطلاحات عديدة لنظرية واحدة.[1]، وقد اصطلح عن التلقي بمصطلحات منها: "الاستجابة"، و"الاستقبال"، و"التلقي"، و"التأثير"، و"القراءة"، و"التقبّل".

(1) فاطمة البريكي: قضية التلقي في النقد العربي القديم، دار الشروق، عمان الأردن، دار العالم العربي، الإمارات العربية المتحدة، دبي، ط1،2006، ص41.

وكلها تنطوي تحت مصطلح واحد هو التلقي[1]، وهي مصطلحات يصعب الفصل بينها.[2]

وإذا حاولنا أن نضع مفهوما للاستجابة والاستقبال نجد أن مفهوم الاستجابة « ذو أصول منحدرة من نظريات علم النفس، وقد كانت الاستجابة إحدى الإجراءات الأساسية في المدرسة السلوكية، وعلى الرغم من عناية "ايزر" بهذا المفهوم إلا أنَّه يعد - بالنسبة لنظريته - جزءًا من كل، وهو يستعمله بعد أن يفرِّغه تماما من محموله النفساني».[3]

أما مصطلح (الاستقبال) فهو الآخر يعاني من إشكال « في ثلاث لغات أوروبية هي: الألمانية والفرنسية والانكليزية، على النحو الذي أشار إليه "ياوس"، حين وجد أن المصطلح في الفرنسية والانكليزية يتضمن معنى الاستقبال الفندقي، في حين أنَّه ينفرد بإشارة «جمالية» في اللغة الألمانية ».[4]

ويمكن القول إن (الاستجابة) هي حالة تصحب المتلقي بعد الاستقبال(أو التلقي) من خلال ردود الأفعال التي يصدرها، أما الاستقبال فهو فعل يرتبط بالقارئ وفعل العمل الأدبي فيه.

أما الفرق بين (التأثير) و(التلقي) فيكمن في كون التأثير يرتبط بالنص، أما التلقي فيرتبط بالقارئ أو المتلقي أو المرسل إليه أو المتقبِّل كما ذهب إلى ذلك "ياوس".[5] والتأثير من طرف النص يكون من خلال بنية اللغوية وبنيته التاريخية معا.

(1) فاطمة البريكي: قضية التلقي في النقد العربي القديم ، ص45.

(2) محمد المبارك: استقبال النص عند العرب، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ط1،1999، ص27.

(3) ناظم عودة خضر: الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق، عمان، الأردن، ط1،1997، ص15.

(4) المرجع نفسه، ص15.

(5) محمد المبارك: استقبال النص عند العرب، ص38.

أما مصطلح (القراءة) الذي ينضوي تحت التلقي فهو الآخر اختُلف في تحديده كونه من أكثر المصطلحات رسوخا وتداولا وغموضا وافتقارًا للدِّقة، ذلك أن القراءة عملية معقدة وشائكة تشبه عملية الإبداع ذاتها. إضافة إلى امتداد مصطلح القراءة إلى حقول معرفية أخرى - كغيره من المصطلحات- خاصة الفلسفة، إذ إن قراءة النص تشبه قراءة الفيلسوف للوجود، كون القراءة ليست قراءة واحدة، ولا ثابتة، إنها قراءة متعددة ومفتوحة قابلة للتطور والتغيُّر[1]. وبهذا تكون القراءة فعلا لا عاديا إنها « مشاركة وتفاعل، بل هي إضافة [...] هذه الإضافة هي ما يمكن أن نسميه بالمتعة التي يشعر بها القارئ أثناء القراءة».[2]

وقد أنتجت الساحة العربية مصطلحا يدل على التلقي وهو مصطلح (التقبَّل) الذي اقترحه الناقد "شكري المبخوت" في كتابه "جمالية الألفة" وتابعه في ذلك الناقد "حاتم الصكر"، إلا أن مصطلح التقبَّل يحمل مدلولا "قيميا" يدل على إصدار الأحكام الذاتية التي تخضع لقبليات الفهم، وهذا ما يتنافى مع دعوة كل من "ياوس" و "ايزر"- التي تتفق مع رؤية هوسرل (**Husserl**)- إلى تهشيم هذه القبلية، والاعتماد على "الفهم" (understanding) كبنية عقلية.[3]

وبما أن عملية التلقي اختلفت تسمياتها، فإن القائم بالعملية (المتلقي) تعددت تسمياته كذلك في النقد الغربي من متلقٍ إلى مرسَل إليه إلى قارئ -بأنواعه- وهذا الاختلاف وُجد قبل ذلك عند النقاد العرب بقرون، إذ كانت ترد في نصوصهم ألفاظٌ تدل على المتلقي من مثل لفظة (النفس).[4] ويشير هذا اللفظ إلى الإنسان وما يعتمل بداخله من مشاعر، وكأن الخطاب الأدبي موَّجه بذلك إلى جوهره (أعماقه)، لا إلى

(1) محمد المبارك: استقبال النص عند العرب، ص28،29.

(2) المرجع نفسه، ص31.

(3) ناظم عودة خضر: الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص15.

(4) المرجع نفسه، ص33.

السطح أو الظاهر، إلا أن اللفظة الأكثر استعمالا والتي تدل دلالة واضحة على المتلقي هي لفظة السامع.[1] سواء أكان سامعا حقيقيا أم افتراضيا(ضمنيا).

إن مصطلحات مثل: "الاستقبال" و"الاستجابة"، و"التأثير" و"القراءة" هي مصطلحات دقيقة يحمل كل منها معناه المرتبط دوما بالقارئ، غير أن المصطلح المتداول هو مصطلح (التلقي)[2] كونه « النظرية الأدبية التي تضم العناصر الأخرى في رباط قوي[...] هذا بالإضافة إلى أن مصطلح التلقي أكثر شيوعا واستقراراً في الأوساط النقدية، وهذا يرجِّح كفته أكثر من المصطلحات الأخرى».[3]

ونحن سنعتمد مصطلح "التلقي" لأنه مصطلح له حضوره في العربية مرادفا لمصطلح الاستقبال. وفي الانجليزية (Réception) تعني تلقٍ أواستقبال، وكذا في الفرنسية، والكلمة لا تستعمل إلا في لغة الصناعة الفندقية، إلا أن التداول للمصطلح أضفى عليه معنىً جماليا.[4]

وفي العربية لا ينزاح المفهوم عن هذا المعنى « تلقاه؛ أي استقبله والتلقي هو الاستقبال كما حكاه الأزهري، و فلان يتلقى فلان؛ أي يستقبله».[5]

والغالب في الاستعمال العربي هو استخدام لفظة التلقي مضافة إلى النص،سواء أكان خبراً أو حديثا أو خطابا، أو شعراً، والقرآن الكريم لم يستخدم لفظة استقبال،بل استخدم لفظة التلقي[6]. يقول عزَّ وجل: ﴿وَإِنَّكَ لَتُلَقَّى ٱلْقُرْءَانَ مِن لَّدُنْ حَكِيمٍ

(1) ناظم عودة خضر: الأصول المعرفية لنظرية التلقي ، ص33.

(2) « التلقي بمفهومه الجمالي، ينطوي على بعدين: منفعل و فاعل في آن واحد، إنه عملية ذات وجهين أحدهما الأثر الذي ينتجه العمل في القارئ، و الآخر كيفية استقبال القارئ لهذا العمل أو استجابته له».

- هانس روبيرت ياوس: جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، تر: رشيد بنحدو، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1،2004، ص101.

(3) فاطمة البريكي: قضية التلقي في النقد العربي القديم، ص45.

(4) هانس روبيرت ياوس: جمالية التلقي، ص101.

(5) ابن منظور: لسان العرب، مج5، مادة(لقا)، ص517.

(6) محمود عباس عبد الواحد: قراءة النص و جماليات التلقي، ص13.

عَلِيمٍ﴾ [1] وقوله عزَّ وجل: ﴿فَتَلَقَّىٰٓ ءَادَمُ مِن رَّبِّهِۦ كَلِمَٰتٍ فَتَابَ عَلَيۡهِۚ إِنَّهُۥ هُوَ ٱلتَّوَّابُ ٱلرَّحِيمُ﴾ [2]، ويقول أيضا: ﴿إِذ يَتَلَقَّى ٱلۡمُتَلَقِّيَانِ عَنِ ٱلۡيَمِينِ وَعَنِ ٱلشِّمَالِ قَعِيدٞ﴾ .[3]

فالقرآن الكريم هو أعظم ما يمكن أن يستشهد به في استعمال المواد اللغوية، والتلقي هو إحدى المواد التي استعملها القرآن في عدة مواضع، ويدل لفظ التلقي على معنى الفهم والفطنة [4]، كما يدل دلالة واضحة على التفاعل النفسي والذهني مع النص.

ومَيَّز النقاد العرب القدامى بين إلقاء النص وإرساله، وتلقيه، أواستقباله، فآثروا الإلقاء والتلقي وعدُّوهما فنا خاصة فيما يتعلق بفن الخطابة، وبالتالي فإن النص يفقد جماله وقيمته إذا كتب، كون التأثير من جانب الملقي شفاهة يكون أكثر، لوجود تفاعل نفسي بينه وبين المتلقي/السامع. لذلك كانوا يقولون: (فلان لا يُلقي بالا لما يُقال)، يعنون أن المتلقي لم يتفاعل نفسيا مع ما يقوله المُلْقي، فكان الإلقاء لديهم مرتبط بإحضار القلب، وبذلك اهتموا بالتلقي.[5]

هذا بالنسبة للنقاد العرب واهتمامهم بالجذر اللغوي للفظة التلقي ودلالاتها، أما غير الناطقين بالعربية فإنهم لا يهتمون بمسألة التمايز في الدلالات اللغوية بين المصطلحات،

(1) النمل/6.
(2) البقرة/37.
(3) ق/17.
(4) محمود عباس عبد الواحد: قراءة النص وجماليات التلقي، ص14.
(5) المرجع نفسه، ص14

وإنما يهمهم استخدام المصطلحات بحسب الإلف والعادة، ولذلك فإن مصطلح (الاستقبال) كان غريبا على أداء الناطقين بالإنجليزية.[1]

وإن أثيرت إشكاليات حول المصطلح في نظرية التلقي وتعددت المصطلحات، فإن التمايز بينها دقيق جداً ويرتبط كل مصطلح فيها بفعل قد يخص المتلقي أو النص، أوهما معا. ونحن سنختار مصطلح التلقي كما اعتمده أغلب الدارسين، وكذا لشيوعه في الاستعمال العربي.

2- إشكاليات حول النظرية:

إذا كان المصطلح هو المؤسس للنظرية، فما نال المصطلح من إشكاليات نال النظرية كذلك، ونظرية التلقي عرفت عدة تسميات وأهم هذه التسميات هي: "نظرية الاستقبال والتلقي"، و"نقد استجابة القارئ"، فهل هي تسميات لنظرية واحدة، أو أن كل واحدة منها يمثل نظرية خاصة بذاتها تختلف في مبادئها وأسسها وروادها عن النظرية الأخرى؟.

الفرق بين"نظرية التلقي والاستقبال"، و"نقد استجابة القارئ"، يكمن في أن نظرية التلقي مثلت اتجاها موحدا في المدرسة الألمانية بقطبيها المعروفين: "ياوس" و "ايزر"، أما نقد استجابة القارئ فيعد اتجاها مثله عدة نقاد موزعين في أنحاء العالم لا تجمعهم نظرية،

وهذا ما جعل آراءهم باهتة وغير مدونة ولا منظمة، بل هي عبارة على مقالات منشورة في الصحف تعبر كل منها على ذاتية صاحبها ورأيه الفردي.[2]

ونظرية التلقي أو الاستقبال هي نظرية عبِّر عنها بمصطلحين:

(1) محمود عباس عبد الواحد: قراءة النص وجماليات التلقي، ص14.

(2) بشرى موسى صالح: نظرية التلقي أصول وتطبيقات، المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1،2001، ص8 و ما بعدها.

-(**Réception Théory**) نظرية الاستقبال والتلقي أوالتقبل.

-(Reader response criticism)، نقد استجابة القارئ أو القراءة أو التأثير.[1]

وإن عبِّر عن نظرية التلقي بهذين المصطلحين في الانجليزية، ففي اللغة الفرنسية يعبر عنها على التوالي بـ:

-(**Théorie de réception**) نظرية التلقي أو الاستقبال.

-(**l'acte de lecture**) استجابة القارئ.

-(**Théorie de l'esthétique**) نظرية التأثير الجمالي.

وإن عبِّر عن هذه النظرية بمصطلحين أو ثلاثة في اللغات الأجنبية (الانجليزية والفرنسية) فإن الترجمات العربية عبَّرت عنها بستة مصطلحات وهي السابق ذكرها: التلقي، والاستقبال، والاستجابة، والقراءة، والتأثير والتقبّل.

3- مرجعيات جمالية التلقي:

لكل نظرية من النظريات مرجعيات، ونظرية التلقي سبقتها العديد من الدراسات النقدية والفلسفية التي اهتمت بالمتلقي، وكان تأثيرها فيها كبيرا - رغم ما جاءت به جمالية التلقي من إضافات - والاهتمام بالمتلقي كان منذ عصور ما قبل الميلاد، فقد ظهر هذا الاهتمام عند السفسطائيين من خلال اهتمامهم بالاستجابة.[2] وكذلك اهتم

(1) فاطمة البريكي: قضية التلقي في النقد العربي القديم، ص44.

(2) عبد الرحمان تبرماسين وآخرون: نظرية القراءة، المفهوم والإجراء، منشورات مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة و مناهجها، جامعة بسكرة، الجزائر، ط1،2009، ص15.

أرسطو بالمتلقي بحديثه عن التطهير (catharsis) الذي يحدث لهذا الأخير من خلال المأساة و ما تثيره من مشاعر الخوف والرحمة.[1]

أما في العصر الحديث فقد اهتم العديد من النقاد والفلاسفة بالتأثير وبالمتلقي - وكان لكل اتجاه بصمته الخاصة- بداية من "فرويد" (**Freud**) الذي اهتم بسيكولوجية القارئ، مروراً بـ"روبير اسكاربيت"(**Robert Escarpit**) الذي اهتم هو الآخر بالقارئ من الناحية السوسيولوجية.[2]

ومن الفلاسفة الذين أفاد منهم رواد نظرية التلقي نجد "هوسرل"، و "رومان انغاردن" (**Roman Ingarden**) في الظاهراتية (phenomenology)، و"هانز جورج غادامير" (**H.G.Gadamer**) في التأويلية أو الهرمنيوطيقا (Hermeneutique).[3]

قال كل من "هوسرل" و"انغاردن" بالمتعالي(Transcendentel)، والقصدية (Intentionality)، ويعني المتعالي « أن المعنى الموضوعي– أي الخالي من المعطيات المسبقة– ينشأ بعد أن تكون الظاهرة معنًى مخصَّصًا في الشعور، فمعنى الظاهرة مرتبط بنحو أساسي بعمليات الفهم؛ أي أن المعنى هو خلاصة الفهم الفردي الخالص».[4] أما القصدية فهي « على تماس بالقصد (أي عنى بالشيء) والوعي والشعور الخالص»،[5] إنها تعد « مرتكزا أساسيا لعملية التفاعل الأدبي في اتجاه جمالية التلقي، فقد اعتبر هذا الاتجاه النص ظاهرة لا نتبيَّن قيمتها الحقيقية إلا من

(1)عبد الرحمان تبرماسين وآخرون: نظرية القراءة، المفهوم والإجراء ، ص16.

(2) المصطفى عمراني: مناهج الدراسات السردية و إشكالية التلقي، روايات غسان كنفاني نموذجا، عالم الكتب الحديث،إربد، الأردن، ط1،2011، ص33 وما بعدها.

(3) ناظم عودة خصر: الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص75 و ما بعدها.

(4)المرجع نفسه ، ص75.

(5) المرجع نفسه، ص79.

خلال التوجه القصدي؛ أي أنَّ الممارسة النقدية غايتها إظهار المعنى الموضوعي الذي دوّنه التوجه القصدي للمتلقي».[1]

وفرَّق "هوسرل" بين المعنى والفهم بحيث يكون المعنى نتاجا للفهم[2]، ويعني ذلك أن الفهم يكون سابقا لتكوُّن المعنى.

وبدا "انغاردن" أكثر موضوعية من أستاذه "هوسرل" الذي كان مثاليا في طرحه للتعالي والقصدية، وافترق انغاردن عن أستاذه بالقول إن الموضوع القصدي هو موضوع ينطبق على الأعمال الفنية، وليس له وجود واقعي، وحوَّل انغاردن مفهوم القصدية من طابعه المثالي المجرد إلى حقيقة يمكن تحديدها و إدراكها من خلال تأمل طبقات العمل الفني المكونة لبنيته من خلال (الإدراك) أو (الفهم)، مشكلا بذلك إستراتيجية جديدة للفهم تحمل الطابع الظاهراتي للجمالية، إن طبقات العمل الفني أو بنياته ترتبط بعلاقات فيما بينها، كما ترتبط بمدرك العمل (أو المتلقي).[3] « ويبدو أن انغاردن أراد أن يؤسس جمالية خاصة للعمل الأدبي من خلال معرفة تامة بمكوناته».[4]

وإن كان هوسرل هو الأستاذ، فإن "انغاردن" طوَّر أفكاره من خلال تركيزه على العمل الفني وربط القصدية به، أما "هوسرل" فقد ربطها بالموضوعات الواقعية و لم يربطها بالعمل الفني، وكون انغاردن جماليا فقد ركز على بنية العمل الفني إذ أن « قراءة (فهم) نص ما إنما هي قراءة تراعي مستويات كثيرة بعضها تابع للعمل بوصفه بنية «مادية» متجسدة في بنائه اللغوي، وبعضها ينتمي إلى عملية الفهم (القراءة)،

(1)عبد الرحمان تبرماسين وآخرون: نظرية القراءة، المفهوم والإجراء ، ص80.

(2) بشرى موسى صالح: نظرية التلقي، أصول و تطبيقات، ص35.

(3) المرجع نفسه، ص37.

(4) ناظم عودة خضر: الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص92.

ومستوى آخر يقع بين الاثنين؛ أي أنه بنية كان يدعوها بالقيمة الفنية[...] إنها بنية أسلوبية وظيفية لأنها تؤدي دوراً مهما على مستوى تلقي العمل الأدبي».[1]

وقد أفاد أصحاب نظرية التلقي من "هانز جورج غادامير"، الذي أفاد بدوره من الفيلسوف "دلثاي" (**Delthey**)، والصلة المشتركة بين هذا الثلاثي- رواد التلقي، غادامير، دلثاي- هو أن تشخيص وتعيين فهم الآخر (المؤلف) يكون من خلال فهمنا، إذ أن فهم الآخر للموضوعات يتجسَّد من خلال جملة تعبيرات (Escpressions) تنقل إلينا عن طريق التأثير الذي تمارسه إشاراتهم وأصواتهم وأفعالهم، وهذا التأثير يكون أول ما يكون على حواسنا.[2]

وفهم التعبيرات عند "دلثاي" يكون على طريقتين هما: الصور الأولية البسيطة للفهم (Elementary)، والصور العليا للفهم (Higher)، والفهم الأوَّلي يتم عن طريق تفسير التعبيرات تفسيراً عقليا دون الرجوع إلى ربطها بالحياة الكلية. أما الصور العليا للفهم فتتم من خلال ربط الفهم بفهم الآخرين من خلال عملية التركيب وربط هذا الفهم بالحياة المشتركة وما تحمله من تجارب.[3]

لما رأى "غادامير" أن "دلثاي" يجعل التأويل جزءا من الفهم أراد أن يفسِّر الفهم تفسيرا عمليا فجعل اللغة هي الوسيط التي ينتقل الفهم عبرها، ووحَّد بين الفهم والتفسير والتطبيق.

فالفهم هو عملية عقلية مجردة تمتزج بالتفسير عبر تَدَخّل الظروف المحيطة، (وكذلك فهم الآخرين للعمل)، ليتجسد الفهم في الأخير عبر التطبيق من خلال اللغة.

(1) ناظم عودة خضر: الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص93.

(2) المرجع نفسه، ص97،98.

(3) المرجع نفسه، ص98.

وهذه العناصر الثلاث: الفهم والتفسير والتطبيق، كانت ذات أهمية بالنسبة "لياوس" الذي ركَّز على فعل الفهم وجعله جزءًا أساسيا من المعنى.[1]

وربط "غادامير" الفهم بالتاريخ، فتفسير التاريخ يتم من خلال ما أسماه "بالأفق التاريخي" « بوصفه مدونة تضم الإدراكات السابقة وأصوات الخبرات فلا يمتلك الفهم إمكاناته الحقيقية الشاملة إذا ما استبعد هذه الخبرات».[2]

فالفهم يرتبط بالتاريخ أو ما أسماه ياوس (أفق الانتظار). ولم يكن الفلاسفة وحدهم المؤثرين في أصحاب جمالية التلقي، بل كانت المدارس النقدية السابقة من البنيوية وما بعدها، اهتمت بالقارئ وأولته عناية، غير أن نظرة كل مدرسة أخذت الطابع الذي اهتمت به من خلال دراستها للنصوص الأدبية.

وأولها الشكلانية الروسية التي اغترفت منها نظرية التلقي مفهوم "الشكل" وعلاقته بالإدراك الجمالي حيث إن « الاستعمال المتميّز للأشكال الأدبية هو الذي يشكّل الفن».[3]

ولم يهتم الشكلانيون بالأشكال العادية بل بالأشكال الفنية والغير مألوفة والتي تحمل غرابة، هذه الغرابة هي التي تحقق تأثيراً في المتلقي، وبالتالي تحدث استجابة « وكلما كان العمل الفني غريبا بحيث يعلق فيه إدراك المتلقي ويصعب فيه فهمه، ويخرج من كل الأشكال المعتادة المألوفة، كان هذا العمل ناجحا وحقّق تأثيره المرجو لديه»[4] وهذا التأثير يكون عن طريق إحداث المتعة الجمالية، حيث إن هذه المتعة تتحقق من خلال

(1) ناظم عودة خضر: الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص99.
(2) بشرى موسى صالح: نظرية التلقي، أصول وتطبيقات، ص40.
(3) عبد الرحمان تبرماسين وآخرون: نظرية القراءة المفهوم والإجراء، ص70.
(4)المرجع نفسه ، ص70،71.

الإدراك الجمالي، والإدراك لا يكون من خلال الأشكال العادية المألوفة، بل من خلال الأشكال الغريبة التي تثير فهم المتلقي.

أما بنيوية براغ فركزت على ما يسمى بالتغريب(Défamiliarisation) والإدراك (perception) والتغريب « أداة رئيسية لإزاحة إدراك المتلقي عن وضعه العادي والمألوف»[1]، أما الإدراك فيقصد به « فعل التحقق من العمل؛ أي أن الشخص المدرك هو من يقرر الخاصية الفنية للعمل».[2]

وكانت التفكيكية من المدارس التي اهتمت بالتلقي، إذ نادى روادها بموت المؤلف وأعلنوا بذلك ميلاد القارئ، وكان على رأس هؤلاء "رولان بارث" في مقاله الذي نشره سنة (1968)، حيث انتقل القارئ في النقد التفكيكي- و عند رولان بارث على وجه الخصوص- « من دور التبعيَّة إلى الاستقلال ليعيش [...] لحظات العشق والجمال بعيداً عن كل إكراه، وتحرر من كل قيد ليبني عالمه الخاص به من خلال ما يبوح به النص له».[3]

لقد أصبحت السلطة سلطة القارئ، والمعنى هو الذي يوجده القارئ بما أوتي من خبرات ومعارف. وأُزيح بذلك المؤلف عن السلطة التي كان يمارسها مع المناهج السابقة - كما لم يعد الاهتمام منصبا على ما أراده المؤلف أو ما عناه، ولا بالبحث عن عقده وبيئته، ولا تاريخ كتابته، بل أصبح الاهتمام ينحصر في النص الذي يفجّر كل طاقات القارئ ومعارفه، وبذلك تصبح القراءة التفكيكية إبداعا ثانيا، بما يضفيه القارئ على النص من فن وذوق.

(1) المصطفى عمراني: مناهج الدراسات السردية و إشكالية التلقي، ص45.

(2) المرجع نفسه، ص45.

(3) بشير تاوريريت: التفكيكية في الخطاب النقدي المعاصر، دراسة في الأصول و الملامح و الإشكالات النظرية والتطبيقية ، دار الفجر، قسنطينة، الجزائر، ط1،2006، ص47.

والقارئ في النقد التفكيكي لم يعد يهتم بالمعنى المباشر أوالمدلول، إذ يؤكد "دريدا" (**Jaques Derrida**) على مقولتي الاختلاف والتأجيل[1] (Trace et Différance) « حيث إن المدلول التفكيكي في حالة مراوغة دائمة للدوال، ويتم توليد الدلالات والمعاني الجديدة من خلال المراوغة والتأجيل الدائمة. وما دام أن اللغة جملة من الدوال فكل دلالة تحيل على مدلول يراوغها ويشير هو الآخر إلى مدلول ثان، فيتحول بذلك إلى دال و هكذا دواليك».[2]

فالنص واحد إلاَّ أن المعنى غير ثابت ومؤجل، والقارئ مبدع ثانٍ، والقراءة تختلف باختلاف القراء و مستوياتهم مما يجعل التلقي في النقد التفكيكي منفتحا على لا نهائية المعاني من خلال اللعب الحر الذي يمارَسه القارئ على النص.

4- مفهوم جمالية التلقي:

إن جمالية التلقي أو مدرسة كونستانس الألمانية تعتبر جامعة لكل المناهج والمدارس الداعية إلى الاهتمام بالمتلقي أو القارئ بفضل جهود روادها العاملين على نشر أفكارهم ومبادئهم النظرية والتطبيقية ويمثل "هانز روبرت ياوس" و"وولفغانغ ايزر" اتجاهين مختلفين مؤتلفين مكونين لجمالية التلقي المنقسمة إلى اتجاهين: اتجاه "ياوس" في **نظرية التلقي** أو **الاستقبال**، واتجاه "ايزر" في **نظريته التأثير**، حيث إن « مفهوم "جمالية التلقي" لا يحيل على نظرية موحدة بل تتدرج ضمنه نظريتان مختلفتان يمكن التمييز بينهما

(1) يعني الاختلاف أن الكلمة إذا كانت تحمل في جوهرها جملة من الاختلافات الدلالية فإن المعنى يختلف كذلك، و الاختلاف يحقق التعدد، و في التعدد نفي للمحدود و إثبات للمطلق البعيد المرجأ، و من هنا كان نقض المركزية و نقض المرجعية التي رفضها التفكيكيون في تحصيل معنى النص، الذي يمثل جملة كتابات متناصة و مختلفة في نسق خاص بكاتبها تنشد اللامحدود من الدلالة، من التفاسير، و تطلع إلى البعيد الغائب من المعاني.
- بشير تاوريريت: التفكيكية في الخطاب النقدي المعاصر، ص55.

(2) عبد الرحمان تبرماسين و آخرون: نظرية القراءة المفهوم و الإجراء، ص46.

بوضوح رغم تداخلهما و تكاملهما هما "نظرية التلقي" و "نظرية التأثير"»[1] و يتضح الافتراق بينهما من خلال التسمية والرواد، أما الائتلاف فيكمن من خلال أن « وضع تصورات معينة بشأن التلقيات المتنوعة و المتتالية للنص يتطلب تحليل بنيات النص التأثيرية التي تستدعي استجابة معينة».[2]

وإن كان التلقي والتأثير اتجاهين مختلفين، فإنه من المستحيل الفصل بينهما إذ أن التأثير يخص النص، والتلقي يخص القارئ، والتلقي يخص المتلقي« والتقاء النص والقارئ هو الذي يخرج العمل الأدبي إلى الوجود، وهذا التلاقي لا يمكن تحديده أبداً على وجه الدقة».[3]

ولا يمكن تجميع المعنى الذي يشترك القارئ في تكوينه إلا من خلال تفاعل هذا القارئ مع دلالات النص المفتوحة والمتعددة. فيكون الاتجاه من القارئ إلى النص ومن النص إلى القارئ في إطار عملية التفاعل « وهذا التفاعل بالضبط هو الذي منع جمالية التلقي أن تكون نظرية للتلقي الخالص أو نظرية للتأثير الخالص، ومنعها من التركيز على النص وحده، أو التركيز على المتلقي وحده، فكانت في الوقت نفسه تنطلق من النص ومن المتلقي وتحاول الإمساك بالتفاعل القائم بينهما؛ أي بين التأثير والتلقي».[4]

وتمثل كونستانس الألمانية بزعامة ياوس بداية الإعلان عن هذا الاتجاه عام (1967) تحت عنوان (لم تتم دراسة تاريخ الأدب)، وتضمّنت مقاله الشهير عام(1970) بعنوان: "تاريخ الأدب بوصفه تحديداً لنظرية الأدب" (L’histoire de la littérature

(1) عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة، الدار العربية للعلوم، بيروت، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط1،2007، ص143.

(2) المرجع نفسه، ص144.

(3) نبيلة إبراهيم:« القارئ في النص: نظرية التأثير و الاتصال»، فصول، مجلة النقد الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مج5،ع1،أكتوبر، يونيو، سبتمبر،1984، ص106.

(4) عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، ص149.

(comme déterminant de la théorie de la littérature. [1]، ويمثل "ايزر" الجانب المكمل لجمالية التلقي من خلال مقولاته النظرية.

ويمكن القول إن مقولتي أفق الانتظار(Horizon d'attente) التي وضعها ياوس. والقارئ الضمني(lecteur implicite) التي أبدعها ايزر هي أهم المقولات التي يمكن استنباطها بطريقة حداثية من المدونة التقليدية "عيار الشعر" و ذلك اعتماداً على مبدأ التقريب أو الإسقاط.

لكن لن نكتف بهاتين المقولتين، بل أضفنا ما رأيناه يصب - بطريقة أو بأخرى- في جمالية التلقي من خلال التركيز على مقولة "الفهم" التي أولاها ياوس عناية خاصة. وكذلك التأثير الذي يمارسه النص على القارئ من خلال الإدراك الجمالي الذي يسبقه إدراك حسِّي وانفعال جمالي. وما حديث ابن طباطبا على اللذتين الحسِّية و الجمالية إلا اهتمام منه بالنص وتأثيره على القارئ، وما تقريب المفاهيم إلا دأب منا للكشف عن بعض الملامح النقدية الحداثية في تراثنا النقدي.

II- مكونات التلقي الجيِّد عند ابن طباطبا:

لم يكن الاهتمام بالتلقي والمتلقي حديثا، إذ نجد في تراثنا النقدي والبلاغي تركيزا كبيرا على العملية الإبداعية ومكوناتها من مبدع (الشاعر/الخطيب...) ونص (شعر/خطابة)، ومتلقٍ (مستمع/ أو قارئ)، وابن طباطبا ركَّز على النص (قبل تكوُّنه) من خلال حثِّه على الثقافة التي يجب أن يكونها الشاعر (الذخيرة)، و(أثناء تكوُّنه) بحديثه عن مراحل بناء النصَّ، و(بعد تكوُّنه) من خلال حديثه عن عملية التنقيح،

(1) عبد الرحمان تبرماسين و آخرون: نظرية القراءة المفهوم والإجراء، ص30.

ويمكن القول إن عيار الشعر يعد « وثيقة نقدية تتَّحِد فيها أعراف النظم الشعري بأعراف تلقيه [...] فعيار الشعر ليس عياراً لإنتاجه حسب، بل هو عيار لتلقيه من جهة أخرى».[1]

وربما يبدو حديثنا عن التلقي - كنظرية حداثية - في مدونة نقدية قديمة ضربا من المستحيل أومحاولة فاشلة، و لكن بنظرة متأنية نجد أن « المتلقي واحد من العناصر القارة في جوهر العملية الأدبية على نحو مطلق لا يختص به التصور النقدي الحديث».[2]

ويمكن أن تخضع المدونة لمجهر التلقي وفق المسارات التالية:

1- **القارئ الضمني**(Lecteur Implicite):

استقى ايزر مفهوم القارئ الضمني من جهود الناقد الأمريكي "واين بوث" (**Wayne C. Booth**) حول المؤلف[3] الضمني(Auteur Implicite) سنة 1961.بعد أن حطَّت التفسيرات النقدية من قيمة المؤلف الحقيقي[4]، وبالمقابل أراد ايزر أن يسلط الضوء على وجود القارئ دون الحاجة إلى التعامل مع قارئ حقيقي أوتجريبي، أومجرَّد مفترض وجوده مسبقا كما عند ريفاتير ما يسمى بـ"القارئ المتفوق"، و"القارئ المبلّغ" عند "ستانلي فيش" (**Stanley Fish**)[5]، والقارئ الضمني (أو الظاهراتي) عند "ايزر" وهو « بناء نصِّي يأمل

(1) بشرى موسى صالح: نظرية التلقي، أصول و تطبيقات، ص65.

(2) المرجع نفسه، ص58.

(3) المؤلف الضمني:« هو بناء نصِّي (Tescteual construct) يخلقه المؤلف الحقيقي، ليكون صورته (...) وإن آراءه ووجهة نظره بوصفه سارداً ربما تتزامن أو لا تتزامن مع آراء ووجهة نظر المؤلف».
- ناظم عودة خضر: الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص113.

(4)المرجع نفسه ، ص112.

(5) روبرت سي هول: نظرية الاستقبال، مقدمة نظرية، تر:عبد الجليل جواد، دار الحوار، اللاذقية، سورية، ط1 1992،ص103.

من خلاله حضور المستقبل دون الضرورة لتحديده»[1]، فالقارئ الضمني يختلف عن القارئ الحقيقي، إنه متجذّر في النص منذ لحظة تكوّنه فكرة في ذهن مؤلفه.

وابن طباطبا يوجّه حديثه منذ البداية لقارئ ضمني، حيث يقول: « فهمت -حاطك الله- ما سألت أن أصفه لك من علم الشعر، والسبب الذي يُتَوصَّل به إلى نظمه، وتقريب ذلك إلى فهمك، والتأنّي لتسيير ما عَسُرَ منه عليك، وأنا مبيِّن ما سألت عنه، وفاتح ما يستغلق عليك منه إن شاء الله تعالى».[2]

ويبدو أن غاية الناقد تعليمية، إذ أن الكتاب أُلِّف ليجيب عن سؤال لم يذكر ابن طباطبا سائله، وبالتالي فهو مُوَجَّه لقارئ (افتراضي) يوضِّح له فيه عيار إبداع الشعر وعيار تلقيه.[3]

وتتواصل الصيغة التعليمية للناقد في توجُّهه لقارئ ضمني من خلال تعريفه للشعر حيث يقول: « الشعر - أسعدك الله - كلام منظوم»[4]. ويمكن التفصيل في مقولة القارئ الضمني - كمفهوم - عند ابن طباطبا من خلال قضيَّتي: "بناء القصيدة (عملية التنقيح خاصة)، و"عيار الشعر".

(1)روبرت سي هول: نظرية الاستقبال، مقدمة نظرية ، ص104.

(2) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص51.

(3) حسن مزدور: « قراءة في التراث النقدي، نظرية تلقي الشعر عند ابن طباطبا من خلال كتابه عيار الشعر»، مجلة كلية الآداب و العلوم الإنسانية و الاجتماعية جامعة محمد خيضر، بسكرة، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، ع5، جوان2009، ص217.

(4) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص41.

1-1- بناء القصيدة:

يعتبر الناقد من أهم النقاد الذين تحدَّثوا عن بناء القصيدة بطريقة عقلية ميكانيكية، إذ لم يوجد « ناقد وصف العملية الشعرية وصفا مفصَّلا كابن طباطبا».[1]

رغم أنَّه سُبِق بمحاولات النقاد في الحديث عما يصاحب العملية الإبداعية من ظروف تعين الشاعر على قول الشعر، ومن هؤلاء ابن قتيبة الذي تحدَّث عن دواعي الشعر وبواعثه التي « تَحُثُّ البطيء وتبعث المتكلف، منها الطبع، ومنها الشوق، ومنها الشراب، ومنها الغضب».[2]

كما أن هناك تارات تبعث على قول الشعر، وتحضر عند حضور البديهة إلا إذا اعترض عارض على الشاعر، فأشعر الشعراء قد يتوقف على قول الشعر لأن غريزته أبت وقد كان الفرزدق يقول: « أنا أشعر تميم (عند تميم) وربَّما أتت عليَّ ساعة ونزع ضرس أسهل عليَّ من قول بيت»[3]. فالشعر صعب مراسه وعرٌ مسلكه حتى عند الضليعين به، ففيها أوقات يسهل فيها الشعر منها « أول الليل قبل تغشِّي الكرى، و منها صدرالنهار قبل الغداء، ومنها يوم شرب الدواء، ومنها الخلوة في الحبس والمسير».[4]

وهذا رأي يحفظ لابن قتيبة ولا يمكن القول بصحَّته في جميع الحالات، إذ قد تصلح هذه الأوقات لقول الشعر عند شاعر ولا تصلح لشاعر آخر وعلى أيَّة حال، فإن ابن طباطبا لم يعتدَّ كثيراً بالحالات النفسية، ولا بالأوقات التي يمكن قول الشعر فيها لأنها

(1) عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي القديم، عرض و تفسير و مقارنة، دار الفكر العربي، القاهرة،2006، ص185.

(2) ابن قتيبة: الشعر و الشعراء أو طبقات الشعراء، ص22.

(3) المرجع نفسه، ص24.

(4)المرجع نفسه ، ص24.

حالات سابقة لعملية الإبداع أوهي حالات خاصة بكل مبدع - ولا يمكن تحديدها مهما بلغ الاجتهاد - بل ذهب إلى الحديث عن عملية الإبداع ذاتها حسب وجهة نظر خاصة حيث يقول: « فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخَّض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثراً، وأعدَّ له ما يلبسه إيَّاه من الألفاظ التي تطابقه والقوافي التي توافقه، والوزن الذي يسلس له القول عليه».[1]

استخدم الناقد (إذا)، وهي ظرف لما يستقبل من الزمان، مما يوحي بعدم اهتمامه بالحديث عن مراحل الشعر، لكنَّه كان مهتما أكثر بالحديث عن نسق معين من الشعر (أو طريقة خاصة به) يقدمها لمن أراد نظم الشعر، وقد بنى على ظرف الزمان(إذا) ثلاث عمليات متتالية وهي: (إذا أراد الشاعر بناء قصيدة - مخضَّ المعنى- أعدَّ له ما يلبسه...)، مما يعني أنَّه يقصد إبداعا محتملا في المستقبل وتمثل الأفعال الثلاثة(أراد، مخَّض، أعدَّ) المرحلة الأولى من مراحل الإبداع وهي مرحلة الإعداد. ويدل الفعل الأول على أن العملية الشعرية عملية إرادية يتدخل فيها العقل على خلاف من كان يعدُّ العملية بأنها إلهام، أوهي فيض خاطر، ثم يتدخل الفعل الثاني (مخَّض) الذي يبيّن أن الشاعر يفكِّر في معنى قصيدته ويتأمل فيه قبل النظم، بعد ذلك يتدخل الفعل الثالث، (أعدّ) أين يعد الشاعر الأداة التي يخرج بها تجربته إلى الوجود.[2]

وبعد أن يتخمَّر المعنى في ذهن الشاعر، لابد عليه من وضع ألفاظ تكون مناسبة لذاك المعنى، فهناك ألفاظ خاصة تستعمل في معانيها، ثم يجتهد المبدع بوضع القافية والوزن الملائمين، وهذه المرحلة هي المرحلة الثانية « فإذا اتفق له بيت يشاكل المعنى الذي يرومه، أثبته، وأعمل فكره في شغل القوافي بما تقتضيه من المعاني على غير

(1) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص43.

(2) حسن مزدور:« قراءة في التراث النقدي»،ص221.

تنسيق للشعر، أوترتيب لفنون القول فيه، بل يُعَلِّق كل بيت يتفق له نظمه على تفاوت بينه وبين ما قبله».[1]

وبعد أن يختار الألفاظ والوزن والقافية يؤلف بينها في أبيات يصنعها كما مرَّت بخاطره على غير نظام وتنسيق، وبعد أن يكتمل المعنى ويتوقف الشاعر عن النظم (التي هي مرحلة ثالثة) يذهب إلى المرحلة الرابعة والأخيرة بتأمُّل الشاعر إلى ما « أدّاه إليه طبعه و نتيجة فكرته، فيستقصي انتقاده، ويَرُمَّ ما وَهيَ منه، ويبدَّل بكل لفظة مستكرهة لفظة سهلة نقية، وإن اتفقت له قافية قد شغلها في معنى من المعاني واتفق له معنى آخر مضاد للمعنى الأول وكانت تلك القافية أوقع في المعنى الثاني منها في المعنى الأول نقلها إلى المعنى المختار الذي هو أحسن، وأبطل ذلك البيت أونقض بعضه، وطلب لمعناه قافية تشاكه».[2]

هذه المرحلة الأخيرة من مراحل بناء القصيدة يوفق فيها الشاعر بين الأبيات ويربط بينها ربطا منطقيا، بحيث تبدو القصيدة ككلمة واحدة، ويتدخل الطبع في التنسيق والترتيب « وهنا نلاحظ فارقا مهما بين ابن طباطبا الذي ينظر إلى العملية الإبداعية على أنها عملية واعية تتم تحت رقابة العقل، وبين ابن قتيبة».[3] الذي يرى أن العملية الإبداعية الجيدة تتم من خلال الطبع، حيث إن الشاعر المطبوع في رأيه من « سمح بالشعر واقتدر على القوافي وأراك في صدر بيته عجزه، وفي فاتحته قافيته وتبينت على شعره رونق الطبع ووشي الغريزة، وإذا امتحن لم يتلعثم ولم يَتَزَحَّر».[4]

الشاعر عند ابن طباطبا يحتاج إلى الطبع كما يحتاج إلى العقل الذي يصقل هذا الطبع وحتى يقوِّم شعره من العيوب، على عكس ابن قتيبة الذي يجعل من الطبع أساسا

(1) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص43.

(2) المصدر نفسه، ص43.

(3) عبد القادر هني: نظرية الإبداع في النقد العربي القديم، ص117.

(4) ابن قتيبة: الشعر والشعراء أو طبقات الشعراء ، ص39.

لنظم الشعر، ولا يشير إلى دور العقل في توجيه الشاعر، بل إن الشاعر في نظر هذا الأخير تنثال عليه المعاني انثيالا، وكأنه ملهم. أما المصنوع من الشعراء فليس في درجة المطبوع لأنه يقوّم شعره وينقّحه ويعيد فيه النظر بعد النظر.[1]

التنقيح لا يعد عيبا من عيوب الإبداع، بل هو ركيزة أساسية لدى ابن طباطبا، وهو آخر مرحلة في بناء القصيدة و عنصر فعال في تجويد الشعر وإضافة ما يحتاجه من العناصر الضرورية حتى ينال الدرجة الكاملة من القبول.

ويمكن تلخيص مراحل بناء القصيدة عند ابن طباطبا في:

1- كون الفكرة الشعرية نثرا في ذهن الشاعر قبل النظم.

2- إعداد الألفاظ المناسبة التي تطابق هذه الفكرة و كذا القوافي والأوزان.

3- تشكيل الأبيات الشعرية في غير تنسيق أو ترتيب.

4- عملية التنقيح و التهذيب و الترتيب لتلك الأبيات.

ويرى بعض النقاد [2] أن حديث ابن طباطبا لم يخرج في تصوره للعملية الإبداعية عما تصوره النقاد المحدثون من خطوات أو مراحل فهو قريب إلى حد ما مما ذهب إليه هلمهولتز (**HelmhoLetz**) الذي يقسم الإبداع إلى ثلاث مراحل:

1- مرحلة التحضير.

2- مرحلة التخمر أو الحضانة: ويتم فيها تحضير الفكرة لا شعوريا.

3- مرحلة الإشراق: وتتجلى من خلال الفكرة (السعيدة) جنبا إلى جنب مع الحالات النفسية لدى المبدع، فينظم القصيدة.

والناقد هلمهولتز يوافق بطرحه هذا ما ذهب إليه الناقدان"هنري بوانكاريه"(**Henri Poincaré**)، و"جراهام والاس" (**Graham Wallas**) اللذان أضافا مرحلة رابعة وهي مرحلة التحقيق (النظم) والتعديل (التنقيح).

---

(1)ابن قتيبة: الشعر والشعراء أو طبقات الشعراء ، ص21.

(2) عبد القادر هني: نظرية الإبداع في النقد العربي القديم، ص340.

أما كاترين باتريك (**Catherine Patrrek**) فترى أن الإبداع يتم من خلال أربع مراحل وهي:

1- مرحلة الاستعداد أو التأهب، وتمس الحالة النفسية للمبدع.

2- مرحلة الإفراخ: وهي بروز الفكرة العامة التي تكرر نفسها لا شعوريا.

3- مرحلة تبلور الفكرة (أوظهورها للشعور).

4- مرحلة نسج الفكرة وتفصيلها. [1]

ومن مضيف لفكرة (مرحلة التنقيح)، وغير مهتم بها يكون ابن طباطبا من الذين أبدعوا حقا في الحديث عن مراحل بناء القصيدة، وجعل من المرحلة الرابعة مرحلة مهمة في الإبداع، وتأكيده على التنقيح اهتمام منه بالمتلقي فعملية التنقيح « أمر طبيعي يمارسه كل الشعراء. بحيث لا يعرضون قصائدهم فور نظمهم لها، بل يجب أن تمر في طور التهذيب والتنقيح قبل أن تلقى على مسامع المتلقي».[2]

وقضية التنقيح قضية قديمة وجدت في العصر الجاهلي عند الشعراء(عبيد الشعر) الذين كانوا ينقحون أشعارهم قبل عرضها على المتلقين.

ويتحدث ابن طباطبا عن قضية التنقيح كمرحلة من مراحل الإبداع تخص بناء القصيدة. وإن لم يستعمل لفظة "التنقيح" لكنه قصدها عندما رأى أنَّه ينبغي للشاعر[3] « أن لا يُظهر شعره إلا بعد ثقته بجودته وحسنه وسلامته من العيوب التي أُمِر بالتحرُّز منها، ونُهي عن استعمال نظائرها».[4]

لكن لماذا يا ترى أَمَرَ ابن طباطبا الشاعر أن ينقِّح شعره، و أن لا يظهره إلا بعد سلامته من العيوب والأخطاء؟!.

---

(1)عبد القادر هني: نظرية الإبداع في النقد العربي القديم ، ص340.

(2) فاطمة البريكي: قضية التلقي في النقد العربي القديم، ص67.

(3) المرجع نفسه، ص67.

(4) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص47.

لابد أن الناقد يضع المتلقي في ذهنه كما هو الحال عند الشعراء الذين لا يخرجون قصائدهم إلا بعد مرور زمن على نظمها. وهؤلاء الشعراء هل كانوا يضعون متلقيا معينا في أذهانهم أم أنَّهم يقصدون المتلقي العام؟![1]

عند البحث في القضية نجد أنها تحمل بعدين هامين حيث إنها « من جهة ذات علاقة بالتلقي السلبي الذي يغتصب المُلقي حقَّه في المشاركة وإنتاج معناه، كما نجدها من جهة أخرى مرتبطة بفكرة القارئ الضمني التي طرحها "ايزر" لأن المبدع يستحضر المتلقي من خلال إنشائه لنصِّه، مما يوحي (أويوهم) بقوة حضور المتلقي وسلطته على المبدع ونصِّه في مرحلة الإنشاء».[2]

وابن طباطبا بدوره ركَّز على التنقيح فدخل بذلك في دائرة التلقي السلبي، الذي يعني أن المتلقي لا يشارك في إنتاج الدلالة وإنما عليه أن يستقبل ويفهم المعنى كما طُرح له من قِبل الشاعر أوالباث، وفي الوقت نفسه أشار إلى ضرورة انتباه القارئ أوالمتلقي ووضعه في حسبانه أثناء إنشاء القصيدة.

وإن كان حديث ابن طباطبا عن مرحلة التنقيح يدخل في اهتمامه بالقارئ الضمني الذي يضعه المبدع في ذهنه عند التأليف، فإنه كذلك أشار إلى قضية مهمة وهي أن المبدع هو أول ناقد للعمل حيث (يَرُمُّ ما وهي منه) أي ينقد عمله ويحاول تقديم المزيد والأفضل دوماً.

ربما يكون ابن طباطبا بحديثه عن مراحل بناء القصيدة و صناعتها أول ناقد أورد تلك المراحل بالتفصيل، وبذلك الترتيب والإتقان، رغم أن الجاحظ تحدث عن صناعة الشعر إلا أنَّه لم يُقسِّم العملية الإبداعية إلى مراحل، وكان ابن طباطبا في حديثه عن تلك المراحل أشبه بالنقاد المحدثين - كما سبقت الإشارة - كما أنَّه أثَّر في العديد من النقاد « في محاولته هذه لتحليل خطوات خلق القصيدة ونظمها، مما يدل على أن الالتفات إلى

(1) فاطمة البريكي: قضية التلقي في النقد العربي القديم، ص67.

(2) المرجع نفسه، ص68.

هذا الجانب من أسرار الإبداع الشعري أمر شغل بال الشعراء الذين عانوا فعلا[...] وقد تابعه أبو هلال العسكري، و هو ناقد و شاعر أيضا».[1]

وعن هذا يقول "أبو هلال": « وإذا أردت أن تعمل شعراً فأحضر المعاني التي تريد نظمها في فكرك وأخطِرها على قلبك واطلب لها وزنا يتأتى فيه إرادها وقافية يحتملها، فمن المعاني ما تتمكن من نظمه في قافية ولا تتمكن منه أخرى، أوتكون هذه أقرب طريقا وأيسر كلفة منه في تلك [...] فإذا أعملت القصيدة فهذِّبها ونقِّحها بإلقاء ما غثَّ من أبياتها، ورثَّ ورَذُلَ، والاقتصار على ما حَسُنَ وفَخُمَ، بإبدال حرف منها بآخر أجود منه حتى تستوي أجزاؤها وتتضارع هواديها وأعجازها».[2]

وكأن (أبا هلال) يعيد نص ابن طباطبا عن مراحل الإبداع، وهذا دليل على تأثره المباشر بالناقد وإعادة عباراته، من إعداد المعاني في الفكر، ثم إقامة الأوزان والقوافي المناسبة لها، ووضع الأبيات لهذه الأفكار ثم تنظيمها وترتيبها في الأخير، ثم تنقيحها وتهذيبها.

ولئن كان ابن طباطبا أجاد في شرح عملية الإبداع، فإن هناك من النقاد من يعتبر أنه بعمله هذا وخاصة المرحلة الأخيرة - مرحلة التنقيح والتهذيب - يكون قد أهمل أولئك الشعراء « المطبوعين الذين يصدرون في أشعارهم عن سليقة قويمة، وطبع أصيل، متخطين في نظم قصائدهم كل المراحل التي أشار إليها ابن طباطبا أوأكدها. والقصيدة لديهم تبدو متكاملة، وتخلق عفو خواطرهم، دون تحكيم لعقولهم، أو إراداتهم ».[3]

ويكون ابن طباطبا قد نفى عنصر الإلهام في الشعر الذي قال به شعراء الجاهلية، وأكدوا عنه، كما أنَّه مثَّل لجيل من الشعراء عرفوا بشعراء الصنعة والذين كانوا لا

(1) ابتسام مرهون الصفار، ناصر حلاوي: محاضرات في تاريخ النقد عند العرب، دار جهينة، عمان، الأردن،2006، ص260.

(2) أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين، ص139.

(3) ابتسام مرهون الصفار، ناصر حلاوي: محاضرات في تاريخ النقد عند العرب، ص263.

يصدرون قصائدهم إلا بعد تأكدهم من صحتها وسلامتها إرضاءً للمتلقي، وهؤلاء الشعراء هم الشعراء المحدثون الذين ظهروا في العصر العباسي، وكان ابن طباطبا واحداً منهم فنقل تجربتهم من خلال تجربته كشاعر عانى ظروف الصنعة، وظروف مجتمع جديد.

ورغم ذلك فإنه من الإجحاف بأن نتهم الناقد بإهماله فكرة الإلهام في الشعر أو الموهبة « لأنه قد تحدث عنها بشكل أو بآخر في تعريفه للشعر، وحديثه عن أدواته».[1]

وما حديث ابن طباطبا وتأكيده على عنصر العقل إلا إثراء للعملية الشعرية، فبدون عقل تظل القصيدة منقطعة الأوصال مبعثرة، فهو يعمل دور المنظم للأفكار، ومهما كان الشاعر ملهما لابد له من عقل واعٍ ينظم ذلك الإلهام ويثبته من خلال نظم القصيدة، إذ أكَّدت العديد من الدراسات أن « الإلهام قد ينقطع بعد السطور الأولى من القصيدة، وفي كل حال، لأن عقل الشاعر لا يمكن أن يُسَخر لنقد نتاجه الملهم فحسب بل يكون وسيلة فعلية للنظم والتأليف، فيتحرك عقله بالسرعة نفسها التي يتحرك بها حاستا النظر والسمع عنده».[2]

ابن طباطبا لم يؤكد على دور العقل صدفة بل إنه واعٍ بما يقول تمام الوعي؛ فالشعر بالنسبة له (علمٌ) لابد له من وعي تام (عقل) لتتم لهذا العلم جودته و أبرز الداعين إلى الخيال في الشعر كولوريدج (**Coleridge**) ينقل عن أستاذه أن « للشعر منطقا خاصاً به لا يقل صراحة عن منطق العلم، بل قد يفوته صعوبة، لأنه أدقَّ وأكثر تعقّداً، ولأنَّه يرتكز على عوامل سريعة الانزلاق».[3]

إن حديث ابن طباطبا عن بناء القصيدة من البداية إلى النهاية جعله ينفرد بالإبداع والإجادة في هذه القضية، وهي خطة رسمها « لإنتاج النص الشعري، وربما لا يزيد النقاد

(1) ابتسام مرهون الصفار، ناصر حلاوي: محاضرات في تاريخ النقد عند العرب، ص264.

(2) المرجع نفسه، ص251.

(3) المرجع نفسه، ص251.

المحدثون عن هذه الخطة شيئاً»[1] وهي خطَّة وضعها للقارئ الضمني الذي يصنعه في ذهنه أثناء الكتابة.

2-1- عمود الشعر:

وثاني قضية ترتبط بالقارئ الضمني في النقد العربي القديم - بصفة عامة- وعند ابن طباطبا بصفة خاصة هي قضية "عمود الشعر"، و يعد الناقد من الأوائل الذي انتبهوا للقضية، وإن لم يذكر المصطلح.

وعمود الشعر مصطلح يدل على الطريقة التي يجب أن يتَّبعها الشاعر في بناء شعره ضمن أسس ومعايير كتابية لم تتضح بدقة و تفصيل إلا مع المرزوقي[2]. ويعني عمود الشعر بشكل خاص « قضية التجديدات الأسلوبية التي طرأت على الشعر في القرنين الثالث والرابع الهجريين».[3] وهذه التجديدات مثَّلها طبقة من الشعراء المحدثين ابتداءً من "بشار بن برد" مروراً بـ"أبي تمام"، و"المتنبي".

واعتناء ابن طباطبا بمواصفات النص الأسلوبية، وحديثه عن مصطلحات خاصة كالنسج والنظم والصياغة... دليل مهم على اهتمام الناقد بالأسلوب الذي يمثل الطريقة الخاصة بكتابة القصيدة. ولم ينتبه النقاد إلى الرَّبط بين العمودية التي عنت لديهم المشاكلة القائمة بين أجزاء النص من لفظ ومعنى وصورة (النظام الكلي للقصيدة)، وبين الأسلوب الذي كان ماثلا في أذهانهم لكنه لم يصغ صياغة نظرية واضحة.

لقد مثَّل عمود الشعر المذهب الأدبي، والأسلوب واحد من مكوناته، وإن لم يكن للأسلوب مكان ضمن عمود الشعر، فإن قضاياه كانت مطروحة منها: حديث النقاد عن القدماء والمحدثين، وطريقة كل فريق في الشعر، وتباين أسلوب القدماء والمحدثين

(1) أحمد أحمد بدوي: أسس النقد الأدبي عند العرب، (دد)، (دب)،1986، ص100.

(2) سامي محمود عبابنة: التفكير الأسلوبي رؤية معاصرة في التراث النقدي والبلاغي في ضوء علم الأسلوب الحديث، ص106 .

(3) المرجع نفسه، ص106.

لتباين مذهبهم الشعري. وكانت البداية الفعلية لهذه القضية مع الآمدي الذي فرَّق بين أسلوبي أبي تمام والبحتري.[1]

وإن كان ابن طباطبا لم يورد مصطلح "العمود" فإننا « نستطيع القول إن (عمود الشعر) هو المصطلح القديم للقارئ الضمني حيث يتفق المفهومان في كونهما يمثلان الأعراف أوالاستجابات الفنية التي تتخذ سمة القوانين العامة للأجناس والأشكال الأدبية».[2]

ومفهوم العمود ماثل في ذهن الناقد، وعمود الشعر « هو أعراف الكتابة و (القراءة) الشعريتين في آن، لأنَّه يتطابق مع مفهوم القارئ الضمني [...] إذ أن أيَّ تغيير في الصَّوغ الشعري يستلزم تعبيرا في نظام قراءته».[3]

وبما أن أعراف الكتابة قد تغيرت في العصر العباسي فأعراف القراءة كذلك قد تغيَّرت. وابن طباطبا واحد من القراء الذين حاولوا تقديم قراءة نقدية جديدة، حيث يقول:- وبصيغته التعليمية دوما- « فواجب على صانع الشعر أن يصنعه صنعة لطيفة مقبولة حسنة مجتلبة لمحبة السامع له والناظر بعقله إليه، مستدعية لعشق المتأمل في محاسنه والمتفرِّس في بدائعه، فيحسنه جسما، ويحققه روحا؛ أي يتقنه لفظا ويبدعه معنىً، وتجتنب إخراجه على ضد هذه الصفة، فيكسوه قبحا ويبرزه مسخا، بل يُسَوِّي أعضاءه وزنا، ويعدِّل أجزاءه تأليفا، ويحسن صورته إصابة، ورونقه اختصاراً، ويكرم عنصره صدقا، ويهذّب القول رقَّة، ويحصنه جزالة ويدنيه سلاسة وينأى به إعجازا».[4]

(1) سامي محمود عبابنة: التفكير الأسلوبي رؤية معاصرة في التراث النقدي والبلاغي في ضوء علم الأسلوب الحديث، ص106 و ما بعدها.

(2) بشرى موسى صالح: نظرية التلقي أصول و تطبيقات، ص71، 72.

(3) المرجع نفسه، ص75.

(4) ابن طباطبا: عيار الشعر،ص161.

ومن خلال هذا القول للناقد يمكن التوصل وبوضوح إلى أن ابن طباطبا يعتبر « أول ناقد في القرن الرابع أشار إلى مقومات عمود الشعر، ولم يذكر المصطلح مباشرة».[1]

وهذه المعايير التي ذكرها من اتِّساق بين الأوزان والمعاني والألفاظ، وكذلك: الجزالة والسلاسة والإعجاز، هي معايير مجتلبة لمحبة السامع أو المتلقي الذي يستسيغ تذوق الشعر بما يوفره له من متعة نفسية و جمالية على حدِّ السواء.

2- عملية الفهم (عيار الشِّعر):

أهم قضية تحدث عنها ابن طباطبا وبرز من خلالها اهتمامه بالمتلقي وبالتلقي، قضية "عيار الشِّعر" التي تعد أهم مبحث في الكتاب، وهي التي عُنوِن هذا الأخير بها، فماذا يعني ابن طباطبا بالعيار أولا؟؟.

العيار في اللغة هو: ما عايرت به المكاييل، و العيار هو المكيال.[2]

فعيار الشعر إذا هو ميزانه الذي به يوزن الشعر، وتُقاس به جودته من رداءته، وهو السمات التي يجب توفرها حتى يكتسب الشعر شروط التأدية المطلوبة. كما يعني كذلك « الوسائل والمقاييس التي ينبني عليها الحكم النقدي»[3] ؛ أي فعل التلقي أوحكم المتلقي على الشعر.

وبإمعان النظر في قضية عيار الشعر عند الناقد، نجد أن هذا الأخير « قد صاغ بوادر نظرية في التلقي تقوم على عملية الفهم».[4]

إن عيار الشعر هو عملية الفهم، وعملية الفهم تخص المتلقي. والفهم مقولة نظرية قال بها رواد جمالية التلقي، خاصة "ياوس" وبدون فهم لا يمكن أن يحدث التلقي، فكيف

(1) رحمن غركان: مقومات عمود الشعر الأسلوبية في النظرية و التطبيق، ص77.

(2) ابن منظور: لسان العرب، مج4، مادة (عير)، ص1990.

(3) جابر عصفور: مفهوم الشعر،ص19.

(4) عبد الجليل هنوش: ابن طباطبا العلوي و التصور التداولي للشعر، ص23.

كان حديث ابن طباطبا عن هذا المصطلح، وكيف يرتبط لديه بالتلقي الجيّد أو- إن أردنا تبسيط المصطلحات- التذوق؟.

حديث الناقد عن عيار الشعر، هو بحث في الوسائل التي تميّز الشعر من اللاشعر، وبحث في المعايير التي تحفظ للشعر تقبّله في أحسن صورة، كما تحفظ له الاستمرار والتعاقب، وهذا الالتفات إلى تأسيس عيار للشعر يعد مهما وجديدا في تاريخ النظرية الشعرية العربية.[1]

يقول ابن طباطبا في مستهل حديثه عن القضية: « وعيار الشعر أن يورد على الفهم الثاقب فما قبله و اصطفاه فهو وافٍ وما مجَّه ونفاه فهو ناقص».[2]

وتبرز من خلال هذا القول عدة مصطلحات وهي: "الورود"، و"الفهم[3] الثاقب"، و"الاصطفاء"، و"المجُّ"، و"النفي" وهي من أفعال المتلقي (أو ردود الأفعال) أثناء القراءة. ويبقى مركز الحكم على الشعر « هو (الفهم) أي فهم المتلقي، وقد سمى عملية التلقي بعملية الورود، أي أن الأشعار ترد على الفهم فينظر فيها و يصدر حكمه بقبولها أو نفيها»[4].

ولم يكتفِ الناقد بذكر الفهم بل أضاف إليه صفة جوهرية وضرورية وهي "الثقابة" « ومن المجاز: كوكب ثاقب و دُرِّي شديد الإضاءة والتلألؤ كأنَّه يثقب الظلمة فينفذ فيها

(1) طراد الكبيسي: في الشعرية العربية، قراءة جديدة في نظرية قديمة، ص19.

(2) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص52.

(3) الفعل الهيرمينوطيقي (التأويلي) يتم من خلال الوحدات الثلاث (الفهم، التأويل و التطبيق) و هي أفعال خاصة بالمتلقي، وهذه الأفعال تنسجم مع البنية الثلاثية لأفق القراءة كما حدَّدها ياوس بصورة يمتلك كل فعل زمنه الخاص وهي: - أفق القراءة الأولى: و يتحدد بموجبه زمن الإدراك الجمالي (الفهم).
- أفق القراءة الثانية: و يتحدد بموجبه التأويل الاسترجاعي (التأويل).
- أفق القراءة الثالثة و يتحدد بموجبه زمن التأويل التاريخي (التطبيق).
- المصطفى عمراني: مناهج الدراسات السردية و إشكالية التلقي، ص110 (الهامش).

(4) عبد الجليل هنوش: ابن طباطبا العلوي والتصور التداولي للشعر، ص23.

و يدرؤها... ورجل ثاقب الرأي إذا كان جزلا نظَّاراً».[1] وفي لسان العرب:
« والثاقب أيضا: الذي ارتفع على النجوم، والعرب تقول للطائر إذا لحق ببطن السماء فقد ثقب».[2]

وكأن الفهم في نظر ابن طباطبا لابد أن يبلغ أسمى درجاته عند المتلقي الذي لابد أنَّه يمتلك من الخبرات والمدركات ما يؤهله لإصدار الأحكام الجمالية الصائبة على الشعر بعد فهمه له. وقد اهتم رواد التلقي بالفهم واعتبروه الأساس الأول للقراءة الصحيحة حيث « أقصيت حالات الانتقاد اللاواعية للنص المتمثلة بقراءات الحدس من خلال إشراك فعل الفهم وهو مقدرة عقلية واعية تستثمر مرجعيات لا عدَّ لها ولا حصر في التفاعل مع بنية النص».[3]

وقد ذكر ابن طباطبا مصطلح "الفهم" عشر مرات[4] تقريبا في حديثه عن عيار الشعر- وهذا دليل على اهتمامه به - وبإيلاء فعل التلقي أهمية، ويربط الناقد الفهم بعلتين إحداهما جمالية ربطها بالحواس وتقبُّلها، والثانية مقامية:

2-1- العلة الجمالية:

وهي طريق اللذة أو الطرب عند المتلقي، وهذه اللذة لا تكتمل إلا بتوفر الجمال في الشعر، لكن هذا الجمال يُحدده عاملان وهما: العامل الحسِّي (الحواس) والعامل العقلي (الفهم)، واللذة لصيقة بالشعر من خلال ما يحدثه في نفس المتلقي من اهتزاز وطرب وتغيير في السلوك، وليستكمل الناقد حديثه عن عيار الشعر يربطه بالحواس، يقول:
« والعلة في قبول الفهم الناقد للشعر الحسن الذي يرد عليه ونفيه للقبيح منه، واهتزازه لما

(1) الزمخشري: أساس البلاغة،ج1، مادة(ثقب)، ص110.
(2) ابن منظور: لسان العرب، مج1، مادة (ثقب)، ص340.
(3) بشرى موسى صالح: نظرية التلقي أصول و تطبيقات، ص52،53.
(4) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص52،53.

يقبله، وتَكَرُّهه لما ينفيه أنَّ كل حاسَة من حواس البدن إنما تَتَقَبَّل ما يتصل بها مما طبعت له إذا كان وروده عليها ورودًا لطيفا باعتدال لا جوْرَ فيه وبموافقة لا مضادة معها ».[1]

تَقَبُّل النفس للأشياء(ومنها الشعر) يكون من خلال الحواس، لكن بتوفر شرطين وهما: "الاعتدال" و"الموافقة". فماذا عنَى ابن طباطبا بحديثه هذا؟!.

يعني ابن طباطبا بذلك أن تقوم القراءة على الاعتدال، وذلك بالبحث عن عناصر الجمال المكونة للنص « فعيار الشعر في جوهره بحث عن القيمة الجمالية إذ أن هذه القيمة لا توجد وتكتمل إلا من خلال المتلقي، فالمتلقي هو العنصر القار في كشف النص ومعرفة أبعاده ودلالاته».[2]

والقيمة الجمالية للنص تكمن في الاعتدال أو التناسب بين الحس والعقل، يقول ابن طباطبا واصفا الشعر الجيد: « فيلتذ الفهم بحس معانيه كالتذاذ السمع بمونق لفظه».[3]

وهذا تأكيد على التناسب والترابط بين اللفظ والمعنى وبالمقابل بين العقل والحس، وقد شبَّه ارتباط اللفظ والمعنى بارتباط الجسد والروح[4]، في حديثه عن الثنائية، وجعل اللفظ (الكسوة) شبيه الجسد،، والمعنى(أو المضمون) شبيه الروح، ولا معنىً لأحدهما دون وجود الآخر.

وبهذا يكون كل من الحس والعقل والنفس عناصر متفاعلة من أجل التلقي الجيد، إلا أنَّ أهمها العقل (الذي به تتميز الأضداد).[5]

والعقل هو الذي يدرك التناسب بين الألفاظ والمعاني قبل الحسَّ. الذي يأتي دوره فيما بعد، يقول: « فإذا كان الكلام الوارد الفهم منظومًا مصفًّى من كدر العيِّ مقوما من أود

(1) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص52.
(2) محمد المبارك: استقبال النص عند العرب، ص190.
(3) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص42.
(4) المصدر نفسه، ص49.
(5) المصدر نفسه، ص43.

الخطأ واللحن، سالما من جور التأليف وموزونا بميزان الصواب لفظا ومعنى وتركيبا [...] فقبله الفهم وارتاح له وأنس به...». [1]

الفهم هو العقل عند ابن طباطبا ويكتمل له الإدراك من خلال الحواس التي يكتمل بها المعنى, والفهم هو الذي يقبل أو يرفض من خلال التمييز، وعلى الشاعر أن يسير وفق نظام لغوي وشعري متداول ومقبول حتى ينال شعره الاستحسان، كما على الشاعر أن لا يأتي إلا بما ينسجم مع ما يوافق عقل المتلقي من خلال إيراده لما هو "معقول" و"ممكن". [2]

وشأن الحواس في تقبُّل الشعر لا يقل عن العقل « فالعين تألف المرأى الحسن وتقذى بالمرأى القبيح الكريه، والأنف يقبل المشم الطيب ويتأذى بالمنتن الخبيث، والفم يلتذ بالمذاق الحلو ويمجُّ البشع المرَّ، والأذن تتشوَّف للصوت الخفيض الساكن، وتتأذى بالجهير الهائل، واليد تنعم بالملمس اللَّين الناعم وتتأذى بالخشن المؤذي، والفهم يأنس من الكلام بالعدل الصواب الحق، والجائز المألوف، ويتشوَّف إليه، ويتجلىَّ له، ويستوحش من الكلام الجائر، والخطأ، والباطل، والمحال، والمجهول المنكر، وينفر منه، ويصدأ له»[3]

يربط الناقد بين الحسي والعقلي من خلال قرنه الحديث عن الفهم بالحديث عن الحواس وتقبُّلها, فالحسِّي طريق إلى العقلي، وربط ابن طباطبا بين الفهم (العقل) والحواس إشارة منه إلي الإدراك الحسي، الذي يؤدي إلى الإدراك الجمالي، ومن ثم الانفعال الجمالي تحت ما يسمى بمقولة الفهم. والإدراك الحسِّي هو طريق للتلقي الحسي، ويحدث هذا الإدراك عندما يلقى النص على المتلقي فيستقبله بادراك صور المحسوسات الموجودة به بواسطة قواه الحسِّية الإدراكية الباطنية عبر قنوات الإدراك الخارجية (أو الحواس

(1) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص52.

(2) محمد المبارك: استقبال النص عند العرب، ص191.

(3) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص52.

الخمسة) المتمثلة بالمادة الشعرية وما تتضمَّنه من تصور حسِّي ينحصر في خمس صور:

1- الصور البصرية

2 - الصور السَّمعية

3- الصور الشَّمية

4- الصور اللمسية

5- الصور الذوقية

والمتلقي يستقبل هذه الصور فتلقى في نفسه أثرا يتجلى بالنفور أوالإقبال.[1]وهذا استدعاء للجانب النفسي الذي يوفره النَّص الجيِّد للمتلقي « ولعل هذا التأكيد على الجانب النفسي في عملية الفهم يقصد به ابن طباطبا أن يبيِّن أن عملية الفهم في حقيقتها عملية معقدة تتداخل فيها الجوانب النفسية بالجوانب العقلية، وأنّ عملية قبول الشعر أونفيه ليست عملا نفسيا صرفا ولا عملا عقليا محضا، وإنما هي مزيج منهما، فلابد من الاعتدال وهو شرط جمالي عقلي مع الموافقة وهي شرط نفسي».[2]

فالاعتدال والموافقة اللتان أكَّد عليهما ابن طباطبا شرطان متكاملان أحدهما يوفر التقبَّل العقلي (الاعتدال). والآخر يوفر الارتياح النفسي (الموافقة). فالفهم عملية يقوم بها المتلقي بعد أن تجتمع له آلاته من عقل ونفس « وهو لذلك عمل معقَّد وحسَّاس فلابد للفهم أن يكون ناقداً، وللنفس أن تكون مثقَّفة ثقافة شعرية وفنية تجعل موافقتها مبنية على أساس الخبرة».[3]

(1) رانية محمد الشريف صالح العرضاوي: مكونات الإبداع في الشعر العربي القديم، ص366،367.

(2) عبد الجليل هنوش: ابن طباطبا العلوي والتصور التداولي للشعر، ص25.

(3) المرجع نفسه، ص25.

والفهم الناقد[1] هو الخبرة التي يملكها الناقد من خلال قراءاته المتعددة وأفق القراءات التي يكونها.

2-2- العلة المقامية:

بعد أن ربط ابن طباطبا الفهم بالحواس وتقبُّلها، وتفاعل الحسَّ والعقل في إدراك عناصر الجمال في الشعر، تحدث عن علة أخرى تدخل في إطار عملية الفهم وهي"العلة المقامية" يقول: « ولحسن الشعر وقبول الفهم إيَّاه علة أخرى، وهي موافقته للحال التي يُعدّ معناه لها، كالمدح في حال المفاخرة، وحضور من يُكبت بإنشاده من الأعداء، ومن يُسَّر به من الأولياء، وكالهجاء في حال مباراة المهجو، والحطّ منه، وتذكر مناقب المفقود عند تأبينه، والتعزية عنه، وكالاعتذار والتنصُّل من الذنب عند سلّ سخيمة المجني عليه، المعتذر إليه، وكالتحريض على القتال عند التقاء الأقران، وطلب المغالبة، وكالغزل والنسيب عند شكوى العاشق، واهتياج شوقه وحنينه إلى من يهواه».[2]

لكل غرض من الأغراض مقامات تنتجها، فالمدح يكون عند المفاخرة، والهجاء يكون عند الحطّ من المهجو، والرثاء يكون عند الجزع والفقد والتعزيَّة والتأبين، والاعتذار يكون عند التنصّل من الذنب والغزل والنسيب يكونان عند الشكوى من العشق والشوق إلى المحبوب. إن لكل غرض حالة نفسية توافقه، أو مقامه النفسي الخاص.

لقد تحدث ابن طباطبا عن "المقام" و"موافقة الكلام لمقتضى الحال" التي يعيشها الشاعر، وموافقة المقام تؤدي إلى اكتمال الصورة الجمالية للشعر، وتَقَبُّل الفهم له « ولعل هذا الرّبط بين النَّص الشعري وبين المقام أن يكون من أهم الأفكار التي نبَّه إليها ابن طباطبا».[3]

---

(1) الفهم الناقد (أو الثاقب) « التذوق الذي يختزن التجارب الاجتماعية بكل تفصيلاتها و انعكاساتها الواقعية والنفسية ويتصل اتصالا حيا بعملية الحكم على الشعر، فهو أشبه بالإحساس الجمالي الذي تزداد رهافته مع ثراء التجارب».
- رشاد أبو نوفل: أبو علي الحاتمي، أفكاره النقدية و تطبيقاته منشأة المعارف، الإسكندرية، (دت)، ص110.

(2) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص54.

(3) عبد الجليل هنوش: ابن طباطبا العلوي و التصور التداولي للشعر، ص28.

ويكمل الناقد حديثه عن المقام، حيث يقول: « فإذا وافقت هذه المعاني هذه الحالات تضاعف حسن موقعها عند مستمعها، لا سيَّما إذا أُيِّدت بما يجذب القلوب من الصِّدق عن ذات النفس بكشف المعاني المختلجة فيها، والتصريح بما كان يُكتم منها، والاعتراف بالحق في جميعها»[1]، وموافقة المقام للحالات تؤيده خاصتان تجذبان قلب المستمع وعقله وهما:

أ- الصدق عن ذات النفس (الصدق الفني).

ب- الحق.

ويمكن أن تستخرج من النص السابق العناصر الآتية:[2]

1- موافقة المعاني لمقاماتها سبب في قوة التأثير في المتلقي.

2- تأييد الموافقة بالصدق عن ذات النفس (الصدق الفني).

3- التعبير عن ذات النفس يكون بكشف ما يختلج فيها من معانٍ، والتصريح بما يُكتم فيها من أفكار مع لزوم الحق والصدق.

وهذه العناصر التي أدرجها الناقد من "مقام" و"صدق" و"حق" تكشف لنا « التصور التفاعلي بين النص الشعري ومقامه، وبين النص وقائله، ذلك أن حسن التأثير في السامع لا يتم بصورته إلا إذا تمت الملاءمة والموافقة بين المعاني وبين مقاماتها».[3]

إن التأثير في السامع يكون بذكر ما يجذب انتباهه(قلبه)، ويتم ذلك من خلال كشف الشاعر عن أحاسيسه وانفعالاته بصدق فني، ومتى توفر هذا النوع من الصدق ازدادت قوة التأثير في المتلقي.

(1) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص55.

(2) عبد الجليل هنوش: ابن طباطبا العلوي و التصور التداولي للشعر، ص28.

(3) المرجع نفسه، ص28.

يربط ابن طباطبا بين "المقام" و"الشعر" و"الشاعر" و"المتلقي"، وهي عناصر يتفاعل بعضها مع بعض، فالمقام يفرض على الشاعر نصاً معينا وبإتباع عناصر جمالية تؤثر في المتلقي يحدث التمازج بين ما هو مقامي وما هو جمالي نفسي.

ويذكر الناقد فكرة المقام في موضع آخر، إذ يرى أنه على الشاعر أن يخاطب « الملوك بما يستحقونه من جليل المخاطبات، ويتوقّى حطّها عن مراتبها، أو أن يخلطها بالعامة، كما يتوقَّى أن يرفع العامة إلى درجات الملوك، ويُعَدُّ لكل معنى ما يليق به، ولكل طبقة ما يشاكلها، حتى تكون الاستفادة من قوله في وضع الكلام مواضعه أكثر من الاستفادة من قوله في تحسين نسجه، وإبداع نظمه».[1]

يظهر من خلال هذا القول الاهتمام بالمتلقي وبطبقات المتلقين، (ملوك، عامة)، ولكل طبقة من هؤلاء معانٍ تليق بها، وعلى الشاعر أن يخاطب كل قوم من هؤلاء بمقدار ما يفهمونه، إذ أن وضع الكلام في مواضعه أفضل من تحسين النسج وإبداع النظم دون ذلك، فالموافقة تكون أولا وقبل النظم، وتتم الموافقة من خلال مخاطبة الممدوح بما يفهم، وبما يقع في نفسه من المعاني، فإذا وقع الشاعر على ما يوافق نفسه استجاب له المتلقي (الممدوح خاصة) وأما إذا لم يقع على ما في نفسه(بعدم الموافقة) لم تحدث الاستجابة.

وما حديث الناقد على موافقة الكلام لمقتضى الحال، إلا اهتمام منه بـ"السيَّاق" أو "المقام الاجتماعي"، ومقام المُخاطب أوالمستمع ما هو إلا جزء من ثقافته (المُخاطب) التي كونته، وإذا وافق الشاعر هذه الثقافة يكون قد وقع على ما يوافق نفسه، إذ تعد ثقافة المتلقي جزءًا من المقام. [2]

ولم يكن ابن طباطبا أول القائلين بفكرة "المقام"، إذ لا يخفى أن "بشر بن المعتمر[3]" هو أول من قال بالقضية، وقد أورد الجاحظ صحيفته المشهورة في كتابه "البيان والتبيين"،

(1) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص44.

(2) عبد القادر هني: نظرية الإبداع في النقد العربي القديم، ص133.

(3) فاطمة البريكي: قضية التلقي في النقد العربي القديم، ص80.

وفيها حديث عن المقام، يقول: « ينبغي للمتكلم أن يعرف أقدار المعاني، ويوازن بينها وبين أقدار المستمعين وبين أقدار الحالات، فيجعل لكل طبقة من ذلك كلاما، ولكل حالة من ذلك مقاما».[1]

يبدو أن ابن طباطبا متأثر ببشر في فكرة المقام ويعتبر « ربط ابن طباطبا بينها وبين الحكم على الشعر بالحُسن والقبول، يعد أمراً بالغ الأهمية».[2]

فالفهم الذي يحدث للمتلقي يتم عبر مسارين أو علتين، **علة جمالية** يكون قوامها اجتماع قبول النفس (الحواس) و العقل للشعر، ومن خلال توفّر عنصري الاعتدال والموافقة، و**علة مقامية** تحدث من خلال استعمال المعاني في مقاماتها (سياقاتها) وبذلك تتحقق استجابة المتلقي بتأثير الشعر فيه.

***3- أفق الانتظار* (Horizon d'attente):**

يرى "ياوس" أن « إعادة تشكيل أفق الجمهور الأول - بغية تلقي العمل والأثر الذي يحدثه- كفيلة بتخليص التجربة الأدبية للقارئ من النزعة النفسانية التي تهدِّده، ونقصد بأفق التوقع نسق الإحالات القابل للتحديد الموضوعي الذي ينتج وبالنسبة لأي عمل في اللحظة التاريخية التي ظهر فيها، عن ثلاثة عوامل أساسية: تَمرُّس الجمهور السابق بالجنس الأدبي الذي ينتمي إليه هذا العمل، ثم أشكال وموضوعات أعمال ماضية تفترض معرفتها في العمل، وأخيراً التعارض بين اللغة الشعرية واللغة العملية، بين العالم الخيالي والعالم اليومي».[3]

فأفق الانتظار (التوقع) يتموضع عند "ياوس" في ثلاث نقاط[4]:

أ- المعرفة المسبقة بالجنس الأدبي.

---

(1) الجاحظ: البيان و التبيين،ج1، ص138 ،139.

(2) عبد الجليل هنوش: ابن طباطبا العلوي و التصور التداولي للشعر، ص28.

(3) هانس روبيرت ياوس: جمالية التلقي، ص44.

(4) المصطفى عمراني: مناهج الدراسات السردية و إشكالية التلقي، ص87 و ما بعدها.

ب- معرفة شكل و تيمة الأعمال السابقة (القدرة التناصية).

ج- التعارض بين اللغة الشعرية و اللغة العملية (اليومية).

ولا يمكن القول إن ابن طباطبا قد تحدث عن هذه الأشكال المكونَّة للأفق بهذا التحديد الدقيق، إلا أنه يمكن أن تجعل من كلام ناقدنا إرهاصا حداثيا لما يُسمى عند ياوس بأفق الانتظار.

أ- المعرفة المسبقة بالجنس الأدبي:

أكَّد ابن طباطبا ومنذ الصفحة الأولى للكتاب على التفريق بين الشعر والنثر، وحدَّ الشعر منذ البداية ليُعَرِّف المتلقي (القارئ الضمني) بالجنس الأدبي (الشعر)، والمتلقي إذا لم يعرف هذا الجنس فإنَّه حتما لن يتمكن من تلقيه تلقيا جيِّدا، ولا بد على القارئ أن يكوِّن آفاقا خاصة بالشعر « وعلى أيِّ قارئ وهو بصدد تلقيه لعمل أدبي أن يكون ملما بالجنس الأدبي الذي ينتمي إليه هذا العمل (معرفة القارئ بشعرية النصَّ) أي يكون واعيا بتقاليد كل جنس أدبي وما استقر له من مواصفات جمالية».[1]

ويقول ابن طباطبا: « فهمت - حاطك الله - ما سألت أن أصفه لك من علم الشعر، والسبب الذي يُتَّوصل به إلى نظمه».[2]

فالشعر أصبح علما أو جنسا أدبيا متفرداً بخصائصه الجمالية في عصر الناقد، وعلى المتلقي(أيا كان نوعه: ضمني، افتراضي، مقصود...) أن يُلمَّ بعناصره الجمالية، ويعرف معرفة تامة ما يفرقه عن الأجناس الأخرى خاصة النثر (الخطابة والرسالة مثلا)، لذلك يعرِّف الشعر بداية بوضع فارق موضوعي بين الشعر والنثر ثم يشرع تبعا في تبيين السمات و الخصائص الجمالية التي لابد أن يكوّنها من أراد تلقي الشعر.

وأول خصائص الشعر (النظم) الذي يعني الوزن، كما يعني الخصائص الأسلوبية الخاصة بفن الشعر من مشاكلة وانسجام و اتِّساق.

---

(1)المصطفى عمراني: مناهج الدراسات السردية و إشكالية التلقي ، ص87.

(2) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص41.

وبهذا يكون ابن طباطبا قد صنف الشعر ضمن السلسلة الأدبية التي ينتمي إليها، ويرصد آفاق انتظاره منذ العصر الجاهلي حتى عصره، يقول: « والمحنة على الشعراء زماننا في أشعارهم أشدُّ منها على من كان قبلهم لأنَّهم قد سبقوا إلى كل معنى بديع ولفظ فصيح وحيلة لطيفة وخلابة ساحرة، فإن أتوا بما يقصر عن معاني أولئك ولا يُربى عليها لم يُتَلَقَ بالقبول، وكان كالمطَّرح الممول، ومع هذا فإن من كان قبلنا في الجاهلية الجهلاء، و في صدر الإسلام من الشعراء كانوا يؤسسون أشعارهم في المعاني التي ركبوها على القصد للصدق فيها مديحا وهجاءً وافتخاراً و وصفا وترغيبا وترهيبا، إلا ما قد احتمل الكذب فيه في حكم الشعر من الإغراق في الوصف، والإفراط في التشبيه».[1]

يقدم ابن طباطبا سيرورة تاريخية لضبط تطور الشعر، ومدى استجابة القراء المتعاقبين إليه من خلال "الصدق في المعاني الشعرية" من مدح، وهجاء وافتخار ووصف وترغيب وترهيب، وإمكانية الخروج عَّن هذا الصدق في حالات - لم تبطل عملية الاستجابة - منها "الإغراق في الوصف"، و"الإفراط في التشبيه"، اللذان يحتملان الكذب أو التخييل.

لابد على الشاعر المحدث أن يكوِّن آفاق انتظار من خلال قراءته لأشعار الشعراء السابقين (الجاهلية و صدر الإسلام) حتى لا يخرج على هذا الأفق المكون. وهذا العنصر يقودنا إلى العنصر الموالي وهو:

ب- معرفة شكل وتيمة الأعمال السابقة (القدرة التناصية):

المعرفة المسبقة بالجنس الأدبي تقود ضرورة إلى معرفة الأعمال التي سبقته والتي تدخل ضمن الجنس نفسه (وهو الشعر)، وقد سبق لنا الحديث عن التناص عند ابن طباطبا، في النص الثاني، ويذهب بعض الدارسين إلى القول بأن البحث في التراث يمدنا بأمثلة « متعددة ومتناثرة عن طبيعة آفاق انتظار القراء المتعاقبين على الأعمال الأدبية

(1) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص46، 47.

السابقة احتكاما إلى معرفتهم القبلية عن الأشكال و الموضوعات التي خبروها [...] وهذا يؤكده ابن طباطبا العلوي»[1] من خلال حديثه على ضرورة معرفة الشاعر المسبقة بالأعمال السابقة عليه وتكوين قدرة تناصية، إذ عليه أن « يديم النظر في الأشعار [...] لتلصق معانيها بفهمه، وترسخ أصولها في قلبه وتصير موادَ لطبعه، ويذوب لسانه بألفاظها فإذا جاش فكره بالشعر أدى إليه نتائج ما استفاده مما نظر فيه من تلك الأشعار»[2].

فالنص هو مجموعة نصوص قرأها الشاعر وتعاقبت عليه وتكوَّنت لديه كأفق، وبالمقابل المتلقي لابد عليه معرفة هذا كون « عملية الكتابة تفترض عملية القراءة باعتبارها ملازمة جدَليًا لها(...) فاتحاد الكتاب والقارئ هو الذي يمنح الحياة للنَّص بما هو موضوع واقعي ومتخيَّل أنتجه العقل».[3]

ج- التعارض بين اللغة الشعرية و اللغة العملية (العادية):

قصد "ياوس" بهذا العنصر - وهو مظهر ثالث يسهم في تحديد أفق الانتظار- « معرفة القارئ القبلية بانتماء النص إلى عالم التخييل، وليس عالم الحقيقة (الواقع)، وهي معرفة تسهم في بلورة ردود فعل القارئ اتجاه العمل الأدبي، "فعمود الشعر" مثلا كما ورد عند المرزوقي يعتبر معياراً أساسيا لتحديد التعارض أوالفرق الموجود بين اللغة الشعرية واللغة الملية من منظور أفق انتظار المحافظين بشكل خاص».[4]

ويمثل التعارض بين المعايير الفنِّية و الجمالية التي اتفق عليها و التي يمكن عدّ الشعر من خلالها شعراً جيداً، فالشعر نابع من الواقع لكنَّه لا يحاكيه و لا ينقله بحذافيره، إنَّه الفن الذي يسمو عن هذا الواقع ويحاول تقديم واقع ممكن يتجسَّد في خيال الشاعر،

(1) المصطفى عمراني: مناهج الدراسات السردية و إشكالية التلقي، ص89.

(2) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص48.

(3) هانس روبيرت ياوس: جمالية التلقي، ص88.

(4) المصطفى عمراني: مناهج الدراسات السردية و إشكالية التلقي، ص90.

وينتقل عبره إلى خيال المتلقي. وإن كان ابن طباطبا لم يول الاستعارة أهمية كبيرة، فإنَّه تحدث عن التشبيه كونه صورة فنية تنقل الشعر إلى درجة الشعرية، بما يضفيه الشاعر من خلاله على النَّص من لغة شعرية متميزة وينأى به عن اللغة العادية المستهلكة.

ولذا حرص ابن طباطبا على أن يقدم للشاعر- خاصة المحدث - توجيهات ونظرية شعرية تمكِّنه من ولوج عالم الشعر من بابه الواسع، وتسمه بسمه التفرّد، حيث لا يحقّ للشاعر أن يظهر شعره « إلا بعد ثقته بجودته وحسنه وسلامته من العيوب التي نُبِّه عليها، و أُمِرَ بالتحرُّر منها، ونُهي عن استعمال نظائرها، ولا يقع في نفسه أن الشعر موضع اضطرار، وأنَّه يسلك سبيل من كان قبله ويحتج بالأبيات التي عيبت على قائلها ، فليس يقتدي بالمسيء وإنما الإقتداء بالمحسن، وكل واثق فيه مجل" له إلا القليل"».[1]

للشعر لغة خاصة، إنها لغة من نوع خاص، والشعر الجيد هو الشعر الخالي من الأخطاء التي نبه عليها الشعراء، وأمروا بالتخلص منها، من خلال تجويد الشعر وتنقيحه، والزيادة فيه، وبذلك قد يضيف الشاعر ما قد خفي على الشعراء السابقين، فيدخل في دائرة الإبداع والخروج عن المألوف.

4- المسافة الجمالية (Distance Esthétique):

قدم ياوس مفهوم المسافة الجمالية كمحاولة لأن « يهذب به نظرية تهذيبا حسننا، ويعني به ذلك البعد القائم بين ظهور الأثر الأدبي نفسه وأفق انتظاره. ويمكن الحصول على هذه المسافة من استقراء ردود الأفعال على الأثر؛ أي من تلك الأحكام النقدية التي يطلقونها عليه». [2]

(2) ابن طباطبا : عيار الشعر، ص 47

(1) حسين الواد: « من قراءة النشأة إلى قراءة التقبل» فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مج5،ع1، أكتوبر، يونيو، سبتمبر، 1984، ص118.

والنص الذي يطرحه الشاعر للمتلقي إما أن يوافق أفق انتظاره من خلال علاقة التطابق والرضا (satis faction)، أو ينحرف أفق انتظار القارئ على أفق انتظار النص من خلال علاقة التخييب (déception)، أو يغير النص أفق انتظار القارئ من خلال علاقة التغيير(changement)[1]. ويرى ياوس أن الآثار الأدبية الجيدة هي التي تصيب انتظار جمهورها بالخيبة، إن الآثار التي تلبي آفاق انتظار الجمهور فهي آفاق عادية. [2]

4-1- علاقة التطابق ولذة الاكتشاف :

تحدث لذة القراءة من خلال علاقة تطابق أفق انتظار القارئ، وأفق انتظار النص، وعلاقة التطابق أو اللذة التي تصحب القراءة « هي حالة الارتياح والإشباع النفسي التي تغمر القارئ أثناء تلقيه لعمل أدبي معين»[3] من خلال الاستجابة التي يوفرها النص له.

وابن طباطبا اهتم باللذة وحدودها عند المتلقي من خلال حديثه عن الإدراك الجمالي (الذي يحدث من خلال الانفعال الحسي والجمالي)، فالإدراك يحدث اللذة عند المتلقي بإشباعه لعمليه الفهم /التذوق. وقائد هذه العملية هو العقل ومكملها النفس حيث «إن للأشعار الحسنة على اختلافها مواقع لطيفة عند الفهم لا تحد كيفيتها كمواقع العلوم المركبة الخفية التركيب اللذيذة المذاق. وكالأراييج الفائحة المختلفة الطيب والنسيم، وكالنقوش الملونة والأصباغ، والإيقاع المطرب، فهي تلائمه إذا وردت عليه - أعني الأشعار الحسنة للفهم- فيلتذها ويقبلها ويرتشفها كارتشاف الصديان البارد الزلال، فأنجع الأغذية ألطفها».[4]

(2) المصطفى عمراني: مناهج الدراسات السردية و إشكالية التلقي، ص 93 .

(3) حسين الواد: « من قراءة النشأة إلى قراءة التقبل»، ص 118.

(1) المصطفى عمراني : مناهج الدراسات السردية و إشكالية التلقي، ص 93.

(2) ابن طباطبا : عيار الشعر، ص 53.

الشعر الحسن يؤثر في النفس ويحدث بها لذة تشبه لذة المذاق الحلو، والروائح الطيبة المشم، والصور الجميلة والملابس اللذيذة الناعمة إنها اللذة الحسية، التي تشبه اللذة العقلية التي يوفرها الشعر من خلال الفهم. واللذة ترتقي إلى الطرب الذي يصاحب المتلقي، وهي نوعان لذة حسية ناتجة عن الإحساس الأصلي الفزيولوجي وتسمى بالأحاسيس التي ترافق الأحاسيس الجسدية، ولذة جمالية تنتج عن اللذة الجسدية الأصلية، فتصبح الأولى فرعية والثانية أصلية.

واللذة الجمالية هي لذة خاصة كالإحساس باللغة والجمال، وهي أحاسيس حماية تطور الأحاسيس الجسدية، وبالتالي فاللذة الناتجة عن تذوق الشعر هي لذة جمالية ارتقت بالذات الإنسانية ورفعتها ولذلك ربط ابن طباطبا الالتذاذ المادي (الحواس) بالالتذاذ النفسي (الفهم / التذوق)، فاللذة الجمالية هي إحساس بالاكتفاء النفسي الذي يحدثه النص فيغدو كالغذاء بالنسبة للروح وكعملية حيوية لأغنى عنها، وهذا إن دل فإنما يدل على أن للشعر تأثيرا خاصا ودورا فعالا في الرحيل بفكر المتلقي والارتقاء به على الماديات والرحيل به إلى عوالم أكثر إنسانية، وإضفاء الروحانية على المجتمع. [1]

ورغم تركيز ابن طباطبا على العقل - دوما- و دوره في نظم الشعر وتلقيه إلا انه بحديثه عن اللذة التي تصاحب الشعر يكون قد قلل من نزعته العقلية و « تحول بالمتلقي إلى الحدس أكثر منه إلى العقل الذي عده أول مراتب التلقي وركنها الجمالي الأساس، فكون اللذة هي الهدف الذي يرمي المبدع لإحداثه في المتلقي، فستكون الحدسية والذوقية أقرب من العقل والفهم خاصة مع إنزال الحاجة إلى الشعر منزلة الحاجة إلى الشراب

(1) رانية محمد شريف صالح العرضاوي: مكونات الإبداع في الشعر العربي القديم ، ص 381 .

العذب على الظمأ، والحكم بعذوبة الماء وبمقدار لذة الطعام أمر قد لا يعرف المتلقي تفسيره بغير التذوق[1]».[2]

لقد ذكر ابن طباطبا اللذة لكنه لم يفسر أسباب حدوثها، ولابد أنه كان يعي تمام الوعي بأن الحديث عنها سيدخله في متاهة (الذوق) والابتعاد بذلك عن (العقل) الذي جعله الأساس الأول والأخير في العملية الإبداعية من نظم وتلق.

واللذة أمر مرتبط بالحدس أكثر من العقل، ويسببها عنصر"المفاجأة" فكلما اتصل المتلقي بالنص أدرك لأن هناك أشياء مباغتة لا تربطها علاقة ظاهرة ولا يمكن أن تفسر سوى بالتذاذ المتلقي، وهذه المباغتة لا تحدث إلا من خلال أدوات النص اللغوية، والابتعاد عن المألوف المأنوس، والبحث عما هو غريب ومفاجئ، ومثير ومدهش، وكلما توفرت هذه العناصر في النص حقق لذته المرجوة.[3]

وإن كان ابن طباطبا لم يفسر حدوث اللذة (عدا الأسباب الفنية) فانه كان يعي أسباب حدوثها، وإن لم يذكر (الإدهاش) و(المفاجأة) فإنه ذكر (إظهار المكنون)، و(العناء في نشدان المعنى) بقوله: « فيبتهج السامع لما يرد عليه مما قد عرفه طبعه وقَبله فهمه، فيثار بذلك ما كان دفينا ويبرز بهم ماكان مكنونا فينكشف للفهم غطاؤه فيتمكن من وجدانه بعد العناء في نشدانه».[4]

(1) التذوق (Teste) : مصطلح عرف في انجلترا مع الناقد الكندي نورثروب فراي (N. Frye) وقد استعير المصطلح من مجال الأطعمة والمشروبات إلى مجال السلوك الفني من أجل التعبير عن ملكة العقل التي تقوم بتمييز كل الأخطاء الظاهرة وكل مظاهر الاكتمال الدقيقة في عمليات الكتابة.

- شاكر عبد الحميد: التفضيل الجمالي ، دراسة في سيكولوجية التذوق الفني، عالم المعرفة ، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت، مارس، 2001، ص30 .

(2) رانية محمد شريف العرضاوي، مكونات الإبداع في الشعر العربي القديم، ص 381.

(3) المرجع نفسه ، ص382.

(4) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص 160.

وتمكن المعنى من الوجدان الذي طالما بحث عنه المتلقي ولم يجده ، حتما سيجد في نفسه توافقا رسمه بعد أن حدد أفق انتظار تطابق مع أفق انتظار النص فيثير ما كان دفينا ويبرز ما كان مخبوء، « وربما هذا التوافق بين الأشعار وبين نفسية المتلقي هو ما يحدث علاقة التطابق بين أفقين: أفق انتظار النص وأفق انتظار المتلقي فيحدث اللذة التي تكون مصحوبة عند ابن طباطبا "بالعناء في نشدانه"، نشدان المعنى وتقصِّي المرمى، وبالتالي فالإغراب والتعجيب في ذلك التشكيل الجديد لمعنى مكنون في نفس المتلقي هو بداية مشاركة المتلقي في صنع المعنى ».[1]

والتوافق الذي يحدث بين المتلقي والنص عبر عنه ابن طباطبا بقول بعض الفلاسفة « أن للنفس كلمات روحانية من جنس ذاتها»[2]، وشبَّه وقع الكلمة وتأثيرها على النفس بتأثير الرقى على مستعملها. [3]

ولم يقتصر الالتذاذ عند الناقد على مستوى معين من النص، بل إنه يشمل جميع مستوياته، وهذا الكل المؤثر المثير والساحر، شبهه بالسحر والخمر[4]، فالخمر من شأنه أن يذهب عقل صاحبه فينقله إلى عوالم الخيال وينأى به عن الواقع، وبالتالي فالشعر له تأثير كبير في نفس المتلقي وفي سلوكه أيضا، وحديث ابن طباطبا عن سحر الشعر وخمر الشعر يخرجه من المعيارية التي طغت على عياره ويدخله إلى عوالم الذوقية، ويخرجه من الدائرة العقلانية التي طغت على فكره.[5]

(1) رانية محمد شريف صالح العرضاوي: مكونات الإبداع في الشعر العربي القديم، ص 383.

(2) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص 44.

(3) المصدر نفسه، ص 44.

(4) المصدر نفسه، ص 54.

(5) رانية محمد شريف صالح العرضاوي : مكونات الإبداع في الشعر العربي القديم، ص 388.

وربما تشبيه الشعر بالسحر أمر لاحرج فيه، إذ الشعر يسحر القلوب ويصيب العواطف ويُغيِّر الآراء. وقد استند ابن طباطبا في ذلك إلى قول الرسول –صلى الله عليه وسلم–: «**إنَّ مِن البيانِ لَسحرًا**»[1]، وعلى ما يبدو أن السحر المذكور يحمل معنى الخير، واستعمال هذا البيان فيما فيه خير وصلاح للمسلمين، ولطالما أكد ابن طباطبا على نزعته الأخلاقية.

أما ذكره الخمر(خمر الشعر) فهو مناف لما انتهجه في عياره من دعوته الأخلاقية و أن ذكر الخمر دعوة منه إلى "لذة" لا دخل للعقل فيها، حيث إن الخمر تخمر عقل صاحبها وتحجب عنه أنوار الفهم ، فهل الشعر كذلك؟؟.

كما أن إضافة لفظة "دبيب" أضاف معنى جديدا للخمر، وهو السرى والتسرُّب، والدبيب تعني المشي الهين، ودبّ الشراب في الجسم والإناء والإنسان يدب دبيبا.[2] وهذا يعني أن الالتذاذ بالشعر لا يتم دفعة واحدة، بل عبر مراحل، إذ الخمر لا يسكر صاحبه منذ أول وهلة، بل إن اسكاره يسري في جسمه شيئا فشيئا، وحديث ابن طباطبا عن الخمر هو إسقاط منه للمعيارية والدخول بالمتلقي إلى عوالم « جمالية التذوق والالتذاذ بما يخفي سببه وعلته إلا في عذوبة وحلاوة غير معلومة المصدر والسبب، وهذا منافٍ لمعظم ما دعا إليه وذكره في رؤيته لعملية التلقي، ويبقى للامتاعية والالتذاذ السطوة الأخيرة ».[3]

ويقرن ابن طباطبا الالتذاذ أو اللذة بفعل آخر من أفعال الاستجابة وهو "الطرب"، حيث عندما تبلغ اللذة مداها يصاحبها طرب، وطرب المتلقي بسماع الشعر يكون كسماع الغناء المطرب الذي يزداد طرب مستمعه له بتفهم معانيه وألفاظه بالإضافة إلى طيب الألحان، أما المقتصر على طيب اللحن فناقص الطرب، وكذلك الفهم في ورود الشعر

(1) البخاري: صحيح البخاري، ص 1051.

(2) الزبيدي: تاج العروس، مج1، مادة(دبب)، ص477.

(3) رانية محمد شريف صالح العرضاوي: مكونات الإبداع في الشعر العربي القديم، ص 383.

عليه المعتدل الوزن، الصائب المعنى، الحسن اللفظ ، هذه أجزاء الشعر التي ترد على السمع، أساسها الإيقاع الذي يسبب الطرب بالدرجة الأولى، ثم يكتمل هذا الطرب باكتمال الأجزاء المكونة للشعر، وبذلك يتم للمتلقي السمع فالفهم ثم التقبل. [1]

وإن شبه ابن طباطبا الشعر في إطرابه بالغناء، إلا أنه يجعله أشد إطرابا منه[2]، إذا مازج الروح ولاءم الفهم (أي إذا اجتمعت له لذتان: لذة نفسية تحصل لنفس المتلقي الذي يرتاح، ولذة عقلية بفهمه للنص الوارد عليه). والنفس الإنسانية في تلقيها للأشياء الخارجية تمكن إلى كل ما يوافق هواها، حيث إن الموافقة شرط من شروط التذوق فإذا تم لها ذلك اهتزت و « حدثت لها أريحية وطرب»[3] و"الاهتزاز" و"الأريحية" و"الطرب" هي معبرات عن الاستجابة بحصول الالتذاذ، أما إذا ورد على النفس ما يخالفها « قلقت واستوحشت».[4]

وإشارة الناقد في حديثه عن الطرب إلى الأريحية هو اهتمام منه بغرض المديح[5]، الذي اهتم به ابن طباطبا لما شاع في عصره من مديح تكسبي، فالطرب والأريحية هي معبرات عن النص الرجعي، أورجع الصدى، فالاستجابة من خلال "الطرب" و"الأريحية" أوحتى "الصمت" هي ردود أفعال تعمل على إكمال السيرورة الإبداعية بالعودة إلى المبدع، حتى ينتج نصا آخر يكون من خلال استفزاز المتلقي له[6]. وبهذا تكون السيرورة الإبداعية كما تمثلت في ذهن ابن طباطبا تتكون من ثلاثة أطراف:

مبدع ← نص ← متلقي، متلقي ← نص ← استجابة (ردة فعل) ← مبدع.

(1) ابن طباطبا : عيار الشعر، ص 53.
(2) المصدر نفسه ، ص 54
(3) المصدر نفسه، ص 53.
(4) المصدر نفسه، ص 53.
(5) رانية محمد شريف صالح العرضاوي: نظرية الإبداع في الشعر العربي القديم، ص 344.
(6) المرجع نفسه، ص 394.

وردة فعل المتلقي هي الأساس أو المعيار الذي يبنى عليه المبدع نصا جديدا، أو يضيف أشياء غابت عن ذهنه اكتشفها المتلقي من خلال تفاعله مع نصه.

فلذة الاكتشاف هي لذة تصاحب أفق انتظار المتلقي - الذي تكوّن من خلال قراءاته المتعددة وثقافته ومدارسته للأشعار- الذي يتطابق مع أفق انتظار النص بما فيه من تجارب تتوافق وتجارب المتلقي.

2-4 علاقة التخييب (صدمة الحداثة):

تحدث علاقة التخييب « من خلال صدمة الحداثة التي يحدثها النص الأدبي في أفق القارئ، وذلك إثر انزياح هذا النص عما تعوده أفق القارئ و انتظره».[1]

ويمثل الشعراء المحدثون كأبي نواس وأبي تمام والمتنبي هذه العلاقة في تاريخ النقد الغربي إذ خرجوا على مألوف الشعر العربي.

وأشار ابن طباطبا إلى هذه العلاقة من خلال حديثه عن "الأبيات التي زادت قريحة قائليها على عقولهم" [2]، ويسرد العديد من الأبيات، ومثالا عن ذلك نذكر مما أورده، قول "جرير بن عطية":[3]

هذا ابنُ عمِّي في دمشقَ خليفةً لو شئتُ ساقَكُم إليَّ قَطينَا

« فقيل له: يا أبا خزرة لم تصنع شيئا، أعجزت أن تفخر بقومك حتى تعديت إلى ذكر الخلفاء؟؟وقال له عمر بن عبد العزيز: جعلتني شرطيا لك، أما لو قلت: لو شاء ساقكم إلي قطينا، لسقتهم إليك عن آخرهم».[4]

(1) المصطفى عمراني : مناهج الدراسات السردية و إشكالية التلقي، ص 94.
(2) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص 128.
(3) المصدر نفسه ، ص 129.
(4) المصدر نفسه ، ص 129.

وقع الشاعر في علاقة تخييب للمتلقي، حيث كسر أفق انتظار الممدوح و لم يصل إلى درجة القبول المرجوة من خلال أفق انتظار النص المدحي الذي يرجو تقديم أبرز الفضائل النفسية[1] في الممدوح، ويبدو أن الشاعر أراد مدح نفسه ولم يمدح الممدوح، وبدل أن يقول: (لو شاء) أي الممدوح (عمر بن عبد العزيز) فقال (لو شئت)؛ أي الشاعر، وهذا ما أباه الممدوح واستنكره لعدم توافق أفق انتظاره مع أفق انتظار النص.

4-3- علاقة التغيير و فعل الإبداع:

تعني علاقة التغيير أن يقع المتلقي في النص على أفق جديد لم يكن قد كوّنه، وتعارض بذلك مع أفقه، فيحدث الإبداع في النص والتغيير في أفق المتلقي بالبحث عن أفق جديد يتوافق مع أفق النص الجديد « بمعنى أن العمل الأدبي يعمد إلى الانزياح عن الأشكال الفنية والمعايير الجمالية المترسخة والمترسبة في وعي القراء، فيعمل على تغيير أفق انتظارهم وتشييد منعطفات جديدة في مسيرة التلقي الأدبي».[2]

وقد حصل الإبداع في عصر ابن طباطبا عند الشعراء المحدثين الذين هم أحسن تخلصا من القدماء « لأن مذهب الأوائل في ذلك واحد»[3]

وقد تلقى الناقد أشعار هؤلاء المحدثين وتذوقها وقارنها بغيرها من أشعار القدماء الذين كانوا يقولون « عند وصف الفيافي وقطعها بسير النوق وحكاية ما عانوا في أسفارهم : إنا تجشمنا ذلك إلى فلان يعنون الممدوح».[4]

(1) قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ص97.

(2) المصطفى عمراني: مناهج الدراسات السردية و إشكالية التلقي، ص 96.

(3) ابن طباطبا : عيار الشعر، ص 149.

(4) المصدر نفسه، ص 149.

ومن أمثلة ذلك قول الأعشى: [1]

فَعَلى مثلها أزورُ بَني قيس إذا شطّ بالحبيب الفراق

كما كان القدماء يستأنفون الكلام بعد انقضاء التشبيب، ووصف الفيافي والنوق وغيرها، فيقطع كما قبله، و يبدأ بمعنى المديح، كقول زهير: [2]

وأبيضَ فياض يداهُ غمامةً على مُعتفَيه ما تغيبُ نوافلُه

وكان القدماء يتوصلون إلى المديح « بعد شكوى الزمان ووصف محنه وخطوبه فيستجير منه بالممدوح أو يُستأنف بوصف السحاب أو البحر أو الأسد أو الشمس أو القمر، فيقول: "عارض" أو "فما مزيد" أو " فما محذر" أو فما الشمس والقمر أو البدور بأجود أو بأشجع أو بأحسن من فلان ، يعنون الممدوح».[3]

هذه الأساليب التي اتبعها القدماء في تخلصهم، أما المحدثون فقد سلكوا غير هذه السبيل ولطفوا القول في معنى التخلص إلى المعاني التي أرادوها [4]

ومن أمثلة ذلك، قول دعبل: [5]

قالتْ و قد ذَكرتُها عهدَ الصبَا باليأس تُقطع عادةُ المعتاد

إلاَّ الإمامَ فإنّ عادةَ جوده موصولةٌ بزيادة المُزداد

وقول البحتري: [6]

شقائقَ يحملنَ النّدى فكأنّه دموعُ التصَابي في خدود الخرائد

(5) المصدر نفسه، ص 149.

(1) ابن طباطبا : عيار الشعر، ص 150.

(2) المصدر نفسه، ص 150.

(3) المصدر نفسه، ص150.

(4) المصدر نفسه، ص 152.

(5) المصدر نفسه، ص 153.

كأنّ يدَ الفتحَ بن خاقانَ أقبلتْ تَليها بتلكَ البـارقات الرّواعد

والأمثلة التي قدموها للمحدثين كثيرة، وتجدر الإشارة إلى أن ابن طباطبا يعجب -على ما يبدو- بشعر البحتري لأنه أكثر من ذكره.

وبهذا يمكن القول إن ابن طباطبا قد تحدث عن أفق الانتظار الذي يتكون من خلال المعرفة المسبقة بالجنس الأدبي وهو الشعر، ومعرفة الأشكال الشعرية السابقة (القدرة التناصية) أو ما يسمى بالثقافة ثم التعارض بين اللغة العادية (لغة الكلام العادي) واللغة الشعرية (اللغة الخاصة/لغة الإبداع) التي تعمل على التأثير فالإقناع، ثم مدى استجابة أفق النص لأفق المتلقي من خلال ثلاث علاقات (علاقة التطابق) بحديث ابن طباطبا عن اللذة و الطرب، وعلاقة التخييب بحديثه عن "الأشعار التي زادت قريحة قائليها على عقولهم" أو ما يدخل في الانزياح بتعارض أفق الشاعر مع أفق المتلقي (ومثّله بالممدوح)، حيث كان يركز الناقد حديثه على شعر المدح، ثم علاقة (التعبير أو الإبداع)، وحديثه عن تخلص المحدثين وإبداعهم فيه وتغيير أفق المتلقي في العصر العباسي.

5- التوصيل (شروط التأدية الأدبية):

تقوم عملية التواصل على ثلاثة أطراف لابد أن يكون كل واحد منها في أحسن صورة وهي: المخاطب(الشاعر) الذي يكتب نصا من خلال اللغة (الخطاب، الرسالة /الشعر) يكون موجها إلى مرسَل أو مخاطَب (متلقي)، وكل خطاب/نص يعني تواصلا بين مبدع ومتلق.

والقناة الواصلة التي تربط المبدع بالمتلقي هي النص، وإن كان موضوع التواصل، أو الرسالة - كما توضح عند جاكسون- هو موضوع حداثي اهتم به رواد التلقي، فإن الطرح موجود منذ القدم، حيث كان الباث يهتم بخطابه ويحاول أن يبرزه في أحسن حال

وصورة حتى ينال رضا المتلقي ويؤثر فيه بالدرجة الأولى، وفي نقدنا القديم نجد جذور الاهتمام بهذه العناصر مبثوثة في المدونات النقدية، ومن هؤلاء نجد ابن طباطبا الذي اهتم هو الآخر بفعل التلقي وما يحوطه من أركان في كتابه عيار الشعر، والمتلقي الذي قصده الناقد هو ذلك الذي يمتلك من القدرات الثقافية والنفسية ما يؤهله لإحداث التواصل الجيد مع النص، فهو لم يهتم بالمتلقي السلبي الذي لا يهتز بكلمات النص وذلك حين اهتم "بالقراءة " التي تتحول لديه من صورة رمزية بصرية إلى صور ذهنية، فعلى الشاعر أن يدرك متطلبات الكتابة الناجحة، فكل "وعي في الكتابة" يستلزم وعيا في القراءة كذلك، وبذلك فالعلاقة بين المتلقي والشاعر هي التي تحقق عيار الشعر. [1]

وحتى يتقبل "الفهم" الشعر لابد أن تتوفر في هذا الأخير صفات فنية منها « أن يكون مصفّى من كدر العي، مقوما من أود الخطأ واللحن سالما من جور التأليف، وموزونا بميزان الصواب لفظا ومعنى وتركيبا».[2]

فصفات من مثل: العي والخطأ واللحن هي صفات تنفر السامع، وعلم الشاعر أن يتجنبها ويتوقى إخراج شعره في أحسن صفات الجودة التي يجب أن تشمل اللفظ والمعنى والتركيب والوزن، أو يصفه عامة تشمل كل ما يحيط بعملية النظم، وإن اجتمعت هذه الصفات في الشعر« اتسعت طرقه ولطفت موالجه»[3]. واتساع "الطرق" و"الموالج" يعني أن النفس تذهب فيه كل مذهب أو ما يسمى "بتعدد القراءات" للنص الواحد، وعدم خضوع هذا الأخير لقراءة واحدة، فالنص مفتوح وبذلك فمناحي فهمه متعددة. وإن تعددت القراءات، فإن الجامع بينها هو الوصول إلى المعنى الأقرب

(1) محمد المبارك: استقبال النص عند العرب، ص 153، 154.

(2) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص 52.

(3) محمد المبارك: استقبال النص عند العرب، ص 154.

احتمالا[1]. واختلاف القراءات وتعددها لا يتم إلا بحضور نص جيد يمتلك المتلقي أو المتلقين، حيث أن الشعر اللطيف، الحلو اللفظ والتام البيان، والمعتدل الوزن إذا ورد على الفهم لاءمه ومازج روح المتلقي، وكان في تأثيره فيه أنفذ من نفث السحر وأخفى دبيبا من الرقى و أشد إطرابا من الغناء.[2]

إذ لا يكتفي الشعر الجيد بإحداث اللذة العقلية، بل يذهب إلى تغيير السلوك. وبعد الهز والإثارة يسل السخائم ويحلل العقد ويسخي الشحيح ويشجع الجبان.[3]

لقد اجتمعت في ذهن ابن طباطبا صفتان تخصان الشعر الجيد وهما من مقولات التلقي: "الانفعال" و"التأثير"، الانفعال يحدث من خلال الانفعال الحسي والانفعال الجمالي الذي يتبعه إدراك جمالي و يتم هذا من خلال عملية الفهم، ثم التأثير الذي يتم من خلال بعدين « بعد فني يختص بالنص وصنعته اللغوية فوق كل شيء، وبعد جمالي يختص بنشاط عملية القراءة(...) وكلا البعدين يذوب في الآخر من خلال عملية التأثير».[4]

يتداخل النص مع المتلقي من خلال نظرية التأثير (ايزر)، حيث ينظر لكليهما في بوتقة واحدة فالتأثير لا يتم إلا باجتماع "النص والقراءة"، ولابد أن يكون هذا النص يتوفر على عناصر فنية، والقراءة لابد أن تكون جمالية لا تكتفي بما هو ظاهر بل تبحث في ما وراء السطور.

وابن طباطبا وضع معادلة (الشعر في جانب والقراءة في الجانب الآخر)، وكليهما يستمد وجوده من الآخر، حيث لم يهتم الناقد بعنصر معين على حساب الأخر بل أورد

(1) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص 54.

(2) محمد المبارك: استقبال النص عند العرب، ص 79.

(3) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص 54.

(4) نبيلة إبراهيم: « القارئ في النص: نظرية التأثير و الاتصال»، ص 102.

الثالوث النقدي في درجة واحدة من الاهتمام، ونعني به : الشاعر والنص والمتلقي.[1] والتأثير يكون من جهة الأسلوب الذي يتبعه الشاعر أيضا ومن الأساليب التي تحدث عنها النقاد العرب، حسن الابتداء والتخلص والانتهاء « ووضحوا أن هذه المواضع ترتبط ارتباطا وثيقا بتقبل المتلقي لما يسمعه، فإن كان وروده عليه من مسلك ثقيل قبيح ردّه وأعرض عنه».[2]

ومن أكثر المواقع تأثيرا في المتلقي "المطلع" يقول ابن رشيق: « حسن الافتتاح داعية الانشراح ومطية النجاح، ولطافة الخروج إلى المديح سبب ارتياح الممدوح، وخاتمة الكلام أبقى في السمع وألصق بالنفس لقرب العهد بها، فإن حسنت حسن، وإن قبحت قبح».[3]

ويلخص ابن رشيق في قوله السابق أهم مواقع التأثير في القصيدة وهي "المطلع"، "الخروج"(حسن التخلص) و"الاختتام" وتدخل جميعها فيما يسمى بوحدة القصيدة، يقول ابن طباطبا: « ومن أحسن المعاني والحكايات في الشعر، 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 لا يستر دونه، فموقع هذين عند الفهم كموقع البشرى عند صاحبها لثقة الفهم بحلاوة ما يرد عليه من معناهما».[4]

يتحدث ابن طباطبا عن "حسن الابتداء" والشاعر الجيد هو الذي يحسن ابتداء قصائده بعبارات سلسة منسابة مقبولة في إذن السامع وذهنه، ثم يقرن حديثه عن "حسن

(1) محمد المبارك: استقبال النص عند العرب، ص 156.
(2) فاطمة البريكي: قضية التلقي في النقد العربي القديم، ص 219.
(3) ابن رشيق: العمدة، ج 1 ، ص 224، 225 .
(4) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص 55.

الابتداء" بحديثه عن أسلوبين آخرين هما: "التصريح الظاهر" و"التعريض الخفي"، حيث يطالب الشاعر بالمزج بين الوضوح أو الغموض في النص، وإذا حاولنا إخضاع هذا الفهم من طرف الناقد لمفاهيم نظرية الاستقبال واستجابة القارئ، نقول إنه يتفق في هذا مع ريفاتير في قوله « بتشفير النص».[1]

ويواصل ابن طباطبا حديثه عن حسن الابتداء، بلغته التعليمية قائلا: « وينبغي لشاعر أن يحترز في أشعاره ومفتتح أقواله مما يتطير به أو يستجفى من الكلام والمخاطبات، كذكر البكاء ووصف إقفار الديار وتشتت الآلاف، ونعي الشباب، وذم الزمان، لاسيما في القصائد التي تتضمن المدائح أو التهاني، وتستعمل هذه المعاني في المراثي، ووصف الخطوب الحادثة، فإن الكلام إذا كان مؤسسا على هذا المثال تطير منه سامعه وإن كان يعلم أن الشاعر إنما يخاطب نفسه دون الممدوح ».[2]

يطالب ابن طباطبا الشاعر أن يختار من الألفاظ والمعاني ما من شأنه أن يريح نفس السامع/المتلقي، فلا يفتتح أشعاره ولا يبينها على ما يتطير به من الكلام من مثل: البكاء والوقوف على الأطلال، وذكر الفراق ونعي الشباب، وذم الزمان، خاصة في غرضي" المدح " و" التهاني"، فالمدح إبهاج لأذن الممدوح، والتهاني تذكير بلحظات السعيدة التي يعيشها فلا يجوز للشاعر أن يخلط الأساليب أو يستعمل العبارات في غير مقاماتها، وهذا حفاظا منه على إحداث التواصل الجيد وتحقيق التأدية المطلوبة.

ولم يكتف الناقد بالحديث عن "حسن الابتداء" بل أضاف إليه "حسن التخلص"، وكل ما من شأنه أن يجعل القصيدة متناسقة موحدة متسلسلة الأفكار، يأخذ أبياتها بعضها برقاب بعض، إذ أكد على ضرورة تماسك الأجزاء في إطار ما يسمى بالوحدة، يقول:

(1) محمد المبارك: استقبال النص عند العرب، ص 71.

(2) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص 162.

« وينبغي للشاعر أن يتأمل تأليف شعره وتنسيق أبياته، ويقف على حسن تجاورها أو قبحه فيلاءم بينها لتنتظم له معانيها، ويتصل كلامه فيها ».[1]

فالتنظيم والتنسيق والموائمة بين الأبيات هي شروط ضرورية لكي تتحقق الوحدة، حيث أن أحسن الشعر « ما ينتظم فيه القول انتظاما يتسق فيه أوله مع آخره على ما ينسقه قائله، وإن قدّم بيتا على بيت داخله الخلل كما يدخل الرسائل والخطب إذا نقض تأليفها».[2]

ويقارب هنا ابن طباطبا بين الشعر والرسائل والخطب لأنه شبه في البداية الشعر بالرسائل في تأليفها واتصال أجزائها، وبعد أن أنهى الناقد حديثه - في القول السابق- عن الوحدة الكلية، انتقل للحديث عن "حسن التخلص"، حيث يجب على الشاعر أن « يصل كلامه على تصرفه في فنونه صلة لطيفة، فيتخلص من الغزل إلى المديح، ومن المديح إلى الشكوى ومن الشكوى إلى الاستماحة، ومن وصف الديار والآثار إلى وصف الفيافي والنوق [...] بألطف تخلص وأحسن حكاية، بلا انفصال للمعنى الثاني عما قبله، بل يكون متصلا به وممتزجا معه».[3]

إن حسن الانتقال من غرض إلى غرض دون أن يحس المتلقي بذلك من شأنه أن يحافظ على سير عملية التلقي على أكمل وجه، أما إذا لم يحسن الشاعر الانتقال فإن ذلك سيؤثر على أذن السامع ومن ثم فهمه ويعيق بالتالي عملية التلقي.

واهتمام ابن طباطبا بتقنية "التخلص" هو اهتمام بالمتلقي ودعوى صريحة منه إلى المبدع بأن يجعل ذلك في حسبانه، فيحسن الانتقال من غرض إلى غرض آخر بألطف

(1) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص 165.
(2) المصدر نفسه، ص 167.
(3) المصدر نفسه، ص 44 .

تخلص وأحسن حكاية وكأن الشاعر في إطار سرد يعتمد على التسلسل المنطقي للأحداث.

ولم يكن حديث الناقد عن أجزاء القصيدة - خاصة الابتداء والتخلص - إلا حديث عن البناء الكلي للقصيدة التي يعتبرها كلا متكاملا إلا أن هذا الكل لا يتم اكتماله إلا من خلال الأجزاء المكونة له وحسن ربط الشاعر بينها، فابن طباطبا لم يعتن بالتخلص ولا بالابتداء بل اعتنى بالوحدة الفنية للقصيدة، وإن أولى هيكل القصيدة عناية فبالمثل اهتم ببنيتها اللغوية والفنية.

إن الوحدة التي أرادها ابن طباطبا هي وحدة منطقية، بحيث تصبح القصيدة كالكائن البشري، إذا نقص منه عضو من الأعضاء صار ناقصا وكذلك القصيدة لا يمكن الفصل فيها بين بيت وآخر في إطار الوحدة العضوية، وتعني « انصهار جميع عناصر العمل الفني في بوتقة واحدة (...) يلتحم فيها الفكر بالإحساس، والصورة بالموقف ».[1]

وهذا الالتحام يكون من خلال انصهار عناصر العمل الفني من لفظ، ومعنى، ووزن، وقافية. لكن ما هو نوع الوحدة التي أرادها ابن طباطبا؟.

إن نوع الوحدة التي أرادها ابن طباطبا هي الوحدة العضوية أو تقترب منها، وكلامه في هذا الموضوع هو أشبه بحديث العقاد عنها.[2] يقول العقاد: « إن القصيدة ينبغي أن تكون عملا فنيا تاما، يكمل فيها تصوير خاطر أو خواطر تصويرا متجانسا، كما يكمل التمثال بأعضائه، وصورة بأجزائها، واللحن الموسيقي بأنغامه بحيث إذا اختلف الوضع أو

(1) نور الدين السد: الشعرية العربية، دراسة في التطور الفني للقصيدة العربية حتى العصر العباسي، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر،1995، ص 47.

(2) بدوي طبانة: قضايا النقد الأدبي، دار المريخ، الرياض، 1984، ص 98 .

تغيرت النسبة أخلّ ذلك بوحدة الصنعة وأفسدها».[1]

ورغم أن هناك من النقاد من يرى اقتراب ابن طباطبا في كلامه في بناء القصيدة من مفهوم الوحدة العضوية، فهناك من يرى أن حديثه عنها « لم يتجاوز به حدود العلاقة الخارجية المبنية على التجاور، ولم ينظر إلى اتصال الأجزاء اتصال التواصل والتفاعل والتجاوب».[2]

وربما يتضح هذا جليا في نقده التطبيقي، وعندما تحدث عن" التخلص" عند امرئ القيس في بيتيه الشعريين:[3]

كأنّي لم أَركب جودًا للـذَة ولم أتبَطَّن كاعبًا ذاتَ خُلخَال

ولم أسْبأ الزّقَ الرَّويَ ولم أقُل لِخيلي كُرّي كَرَّةً بعدَ إجفال

يقول: « وهما بيتان حسنان، ولو وضع مصراع كل واحد منهما موضع الآخر كان أشكل، وأدخل في استواء النسج ، فكان يروى:

كأني لم أركب جوادا ولم أقل لخيلي كرّي كرّة بعد إجـفال

ولم أسبأ الزق الـرّوي للذة ولم أتبطن كاعبا ذات خلخال»[4]

لقد حكم الناقد على البيتين بالحسن، لكنه رأى أنه لو قلب مصراع كل واحد منهما مكان الآخر . كان أحسن لاستواء البناء وإحكام الصياغة. لكن هل ما ذهب إليه الناقد صحيح ؟ وهل امرأ القيس لا يعرف ما ذهب إليه الناقد؟.

(1) عباس محمود العقاد، إبراهيم عبد القادر المازني : الديوان، ج 2 ، دار الشعب، القاهرة، ط 4، (د ت)، ص 130.
(2) نور الدين السد: الشعرية العربية، ص 49.
(3) ابن طباطبا : عيار الشعر، ص 165.
(4) المصدر نفسه، ص 165.

لقد اتكأ ابن طباطبا في قراءته للأبيات على ما هو سائد ومعروف و أراد أن يقرن الشاعر حديثه عن الخمر للمرأة لأنهما معا يمثلان مصدر اللذة، وهي لذة متشابهة، لذة شرب الخمر التي تنعش صاحبها، ولذة البقاء مع المرأة التي تذهب أحزان الشاعر وكلاهما يشترك في النتيجة التي أرادها، لكن بعمله هذا-استبدال مصراعي البيتين - هتك البنية التقاطعية للبيتين، وانحرف عن إرادة الشاعر، محاولا المحافظة على النظم الذي يدعو إليه. والمحافظة على حسن التخلص. فما الذي أراده الشاعر؟.

إن امرأ القيس على تمام العلم بما يقول، وهو سيد الشعراء الجاهليين وقائدهم الأول، ولاشك بأن يكون قد غاب عن باله شيء كالذي أراده ابن طباطبا.

ربما أراد الشاعر أن يحقق عنصر اللذة في البيتين، ولا يقصرها على بيت واحد، فعنصر اللذة يوفره الجواد من خلال إسراعه إلى مركز اللذة الآخر وهو "المرأة" ثم تتواصل اللذة ومسببها الجواد دائما من خلال كرها وفرها بعد إجفالها، وإسراعها بعد بطئها ، قاصدة مركز اللذة الآخر وهو الخمارة، أين يؤوي الشاعر فيصبح الفرص هو عامل اللذة الدائم والجامع بين لذتين: لذة المرأة ولذة شرب الخمر، فحافظ بذلك على مبتغاه ووفر الدلالة المركزية في البيتين.

ويواصل ابن طباطبا نبرته التعليمية واعتناءا منه بالمتلقي، يرى ضرورة أن يزاوج الشاعر بين فنون الكلام، فلا يتبع أسلوبا واحدا فيتسبب في ملل المتلقي وكراهته لما يسمع « فإن السمع إذا ورد عليه ما قد مله منا من المعاني المكررة وصفات المشهورة التي كثر ورودها عليه مجه وتقل عليه وعيه، فإذا لطف الشاعر لثوب ذلك ما يلبسه عليه، فقرب منه بعيدا، أو بعد منه قريبا، أو جلل لطيفا، أو لطف جليلا، أصغى إليه فوعاه فأستحسنه السامع واجتباه».[1]

(1) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص 160.

الحديث الموجه لسامع حيث ذكر الناقد حاسته السمع التي تمل المعاني المكررة ويسبق دائما بأن يسمع ما هو جديد، ويتم ذلك إذا نزع الشاعر في أساليبه إلى المزاوجة بينها فيقرب البعيد ويبعد القريب، وتجلل اللطيف ويلطف الجليل. وهذا نوع من اللعب"لعبة النص" الذي يتبعه الشاعر لفت الانتباه كالمتلقي والتأثير فيه.

وتعددت تسميات المتلقي عند ابن طباطبا من " سامع" و ناظر" و" متأمل "و "متفرس" يقول: « فواجب على صانع الشعر أن يصنعه صنعة لطيفة مقبولة حسنة، مجتلبة لمحبة السامع له، والناظر إليه مستدعيه لعشق متأمل في محاسنه، ومتفرس في بدائعه ».[1]

تعدد مسميات المتلقي التي ذكرها الناقد تدل دلالة واضحة على أن الشاعر -حتما- يضع ذلك في حسابه، إذ « لا يقول كلاما في الهواء كما يدعي أصحاب نظرية الفن للفن، بل هو يبدع عرائسه تعرض في معارض الحسن، وهناك غيرها من الحسان، والنقاد كثر، والناظرون لا حد لهم والشاعر يعرف كل هذا قبل وبعد وأثناء إبداعه ».[2]

لذلك فهو يحاول دوما تقديم الجيد ولا يخرج إبداعه إلا بعد تأكده من سلامته « فالنص الجيد يجبر السامع على الإصغاء ويدفعه للتفاعل (معه) والجبر هنا ليس قيدا، بل هو حرية في الاختيار».[3]

ولطالما أكد ابن طباطبا على العناصر التي تجعل من الشعر شعرا جيدا ليحفظ لنفسه درجة التلقي المناسبة، ويخرج بذلك الشاعر في عصره من محنة الإبداع التي وقع فيها وبالمقابل سيخرج المتلقي من محنة أخرى وهي محنة التلقي، ومن أسمى الدوافع التي تؤدي إلى تقبل الشعر عند ابن طباطبا والتي تؤثر في نفسية المتلقي بالدرجة الأولى:

(1) ابن طباطبا: عيار الشعر ، ص 161.

(2) سعيد أحمد جمعة: الفكر البلاغي و النقدي في كتاب عيار الشعر ، كلية اللغة العربية ، جامعة الأزهر الشريف، القاهرة، 2009، ص 23.

(3) محمد المبارك: استقبال النص عند العرب، ص 110.

الصدق والاعتدال والموافقة بالإضافة إلى المكونات الأخرى من لفظ ومعنى و وزن وصورة ، والعديد من الأمور التي تكون العملية الإبداعية، حيث حاول الناقد أن يؤسس نظرية شعرية تصلح لعلم الشعر وتخرجه من الأزمة التي يعانيها في العصر العباسي.

3 - ابن طباطبا المتلقي الناقد :

إن حديث ابن طباطبا على المتلقي واهتمامه بالمتلقي جعل منه ناقدا، ومتلقيا من نوع خاص، وقد امتزجت بكتابه العديد من المناهج التي اعتمدها في تلقيه للنصوص الشعرية وفي تنظيره للقضايا النقدية الكبرى، فما هي أهم هذه المناهج، وأيها طغى على فكره النقدي ؟!.

ما هو متداول في الساحة النقدية أن النقد العربي القديم - وحتى المعاصر- لم يعرف رواج منهج - إن صح التعبير بكلمة منهج على النقد القديم - واحد، بل إن الناقد الواحد تتعدد لديه المناهج، وإن كان تفادنا القدامى لم يعرفوا مصطلح المنهج، بل عرفوا ما يسمى بالنهج أو السبيل وتنمو به الأسلوب، ونحنو نستعبّر عن طريقة الناقد ابن طباطبا وتلقيه النصوص يعلمه المنهج تسهيلا للدراسة.

إن المنهج الذي طغى على الكتاب عيار الشعر هو المنهج "الذوقي الفني" بالدرجة الأولى، إن كان يرجح ابن طباطبا ذوقه كشاعر حيث كان يحكم على بعض الأشعار بالجودة أو الرداءة دون أن يعلل سبب استحسانه أو استهجانه، كما هو ناقد جمال يرجع علة الجمال إلى ما سماه "الاعتدال في الفهم"، وهذا الاعتدال يوفر لذة هي تلك تجدها الحواس، ويمكن أن نعتبره ناقدا أخلاقيا على الصدف وتأكيده عليه، والدعوة إلى الحق والعدل.

كما اعتمد الناقد "المنهج الفني " في حديثه عن"التشبيه" بإسهاب وإبداع ، و"حسن التخلص"، و"وحدة القصيدة "، و"موافقة الكلام لمقتضى الحال"...، ويمكن اعتبار المنهج

النفسي حاضرا حين رأى أن النفس تسكن كل ما يوافق هواها وتقلق مما يخالفه فإذا ورد عليها الكلام في حالة تخالفها قلقت واستوحشت.[1] وجعل النفس محور الإعجاب بالشعر، كما تحدث عن أثر حسن المطالع في نفس المتلقي.

ولا يخفى احتفاء ابن طباطبا "بالمنهج التاريخي" في حديثه عن سنن العرب وعاداتها وتقاليدها، والحكم والأوصاف والتشبيهات وموافقة العرف وهنا يتداخل "المنهج الاجتماعي بـ"المنهج التاريخي" في إيراده لسنن العرب في المدح والهجاء وسائر الأغراض.

وبهذا فالمناهج تعددت في عيار الشعر، وتنوعت، فجعلت منه كالطيب تركب من أخلاط من الطيب، إلا أن من الدارسين من يجعل منه ناقدا انفعاليا ذوقيا « بالدرجة الأولى حرص في كتابه على إيراد عيار الشعر، وميزان تقاس به بلاغة، وهو دراسة موضوعية فنية تهدف إلى الوصول إلى معرفة كل من الجيد والرديء في فن الشعر».[2]

ويظهر في هذا الحديث تناقض من طرف الناقدة "نجوى صابر" فمرة تقول إنه ناقد انفعالي، وأخرى تقول أن الكتاب عبارة عن دراسة موضوعية، وفي قولها "ناقد انفعالي ذوقي" بعض الإضطراب، فما هو الانفعال، وما هو الذوق ؟.!

إن الانفعال حالة نفسية مصاحبة للإنسان في حالتي الإعجاب أو النفور، وكان هذا الانفعال مصاحبا لتلك الإشارات النقدية في العصور الجاهلية خاصة، أما الذوق فإنه حاسة جمالية بالدرجة الأولى، وهو أرقى من الانفعال، والذوق نوعان: مصقول بالدربة

(1) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص53.

(2) نجوى صابر: الذوق الأدبي و تطوره عند النقاد العرب حتى نهاية القرن الخامس الهجري، دار الوفاء، الإسكندرية، ط 1 ، 2006، ص 144.

والممارسة، وهو ما نجده عند النقاد و « الذي مرده إلى أصالة الحاسة الفنية، وإلى الدربة والمران والتثقيف».[1]

أما النوع الآخر للذوق، فهو الذي يملكه عامة الناس، ويحتفلون فيه كل حسب طبيعته « فالذوق في مجال الحكم على الآثار الفنية أمر لابد من قيامه على أن يكون الذوق الذي تربى وقويت أسانيده».[2]

وناقدنا ليس ناقدا انفعاليا بالدرجة الأولى بل هو ناقد ذوقي وذوقه يستند إلى حاسته الجمالية الفنية، وهذا الذوق قاده إلى ما يسمى بالقراءة الأدبية الجمالية، التي « لا تذهب خارج النص وتفسره في حد ذاته، فتعلق النص جملة من الضوابط والمعايير النقدية الجمالية»[3] بل يهتم الناقد الجمالي بما هو موجود في النص من شعرية خاصة به، سواء كان شعريا أو نثريا، إنها بحث في جماليات النص[4] والكشف عن أسرار هذا الجمال.

كما كان ابن طباطبا في كل هذا معياريا يحاول أن يبني آرائه النقدية من خلال ما توفر في بيئته النقد، وكان يحاول دوما - تطبيق السنة النقدية المتوارثة والحكم على النصوص بالجودة والرداءة - وإن بدا في بعض القضايا معياريا فإنه أضاف أشياء جديدة مكنه منها ذوقه المميز كمثل حديثه عن الصدق، والسرقات الشعرية، واللفظ والمعنى، في (إطار النظم)، فهي وإن كانت متداولة واتكأ فيها الناقد على آراء السابقين، إلا أن الجدة بدت في العديد منها، ولا نبالغ إن ذهبنا مذهب بعض الدارسين حين اعتبر ابن طباطبا ناقدا ثقافيا - وان كان معياريا - « بما قرره من لزوم معرفة المراجع الثقافية للنص والوعي بمبدعه ومتلقيه أو تبادل الوعي بين أطرافه (...)، ودور المتلقي بتأويل النص، واكتشاف

(1) محمد زكي العشماوي : قضايا النقد الأدبي بين القديم و الحديث، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، (د ت)، ص 384.

(2) المرجع نفسه، ص 385.

(3) رانية محمد شريف صالح العرضاوي: مكونات الإبداع في الشعر العربي القديم ، ص 405.

(4) المرجع نفسه، ص 405.

أسراره المخبأة تحته، وبذلك رغم تصنيفه في أصحاب القراءة الجمالية المعيارية، تظل له محاولات جادة تنصف فيها القراءة الثقافية أحيانا كثيرة ».[1]

وإن اختلفت المناهج فإن المنهج الغالب هو "المنهج الذوقي الفني البلاغي" - كون النقد مختلط بالبلاغة في ذاك العصر- الذي قاده للحديث عن قضايا مهمة لا يمكن عدها نقدية بحتة ولا بلاغية بحتة، وكان لحديثه نتائج جيدة غذت النقد - وخاصة الحداثي- بالعديد من الرؤى الهامة ولا يمكننا أن نحاكم الناقد بقوانين عصرنا، وبذلك يكون ابن طباطبا ناقدا متلقيا جيدا في مناقشة لكبريات القضايا النقدية، وفي مساءلته للنصوص الشعرية المختارة.

(1) رانية محمد شريف صالح العرضاوي: مكونات الإبداع في الشعر العربي القديم، ص 405.

الفهرس

بعد انجازنا لهذا البحث توصلنا إلى النتائج الآتية :

1 . يعتبر مصطلح الحداثة من المفاهيم التي عرفتها المعاجم العربية منذ القرن الثاني الهجري - الخليل ابن أحمد الفراهيدي- وقد اتفق معظمها على معنى: الجدة والابتكار والإتيان بشيء لم يكن معروفا من قبل.

2 - عُرفت الحداثة كمصطلح عند الغرب وقد اختلفت الكتب في سنة ظهورها، كما اختلفت في وضع تعريف محدد لها، غير أنها ارتبطت بالنهضة الأوربية وما أحدثته من تغييرات على جميع مناحي الحياة، ومنها الحياة الأدبية، وقد ظهرت بدقة في أعمال الرمزيين الفرنسيين: "**بودلير**"، "**رامبو**" و"**ملارميه**"، وارتبطت عندهم بالغموض والسحر والتخييل والشعوذات، وكل ما من شأنه أن ينأى بالإنسان عن عالم الواقع الذي يسوده الخوف والقلق والانحطاط، انحطاط الحضارة الغربية.

3 . لا ترتبط الحداثة بزمن معين ولا بمكان معين، إنها مطلقة مرتبطة بكل الأزمان وموجودة بكل الأماكن، وقد وجدت إرهاصاتها في النقد العربي القديم لما عرفه الشعر من تطور هو الآخر، حين نادى رواد الشعر المحدث: "**بشار**"، "**أبو نواس**"، "**أبو تمام**"، والمتنبي بالحرية الشعرية ومحاولة الخروج عن أعراف القصيدة العربية التقليدية، وبما أن الشعر تطور في ذاك العصر(العصر العباسي) فإن النقد تطور وعرف قضايا مهمة لم يعرفها من قبل، وبدأت ملامح النقد تتضح أكثر بداية من القرن الرابع، حيث وُجد كتاب عيار الشعر.

4 . حاول ابن طباطبا من خلال كتابه عيار الشعر أن يؤسس **نظرية** للشعر تصلح في عصره، وفي العصور اللاحقة، وهو شاعر عرف محنة الشعراء المحدثين فحاول تقديم حل بوضعه معايير نقدية قد تكون ناجحة في الخروج بالشاعر إلى عالم شعري أكثر اتساعا ورحابة.

5 . اشتركت في تكوين الفكر النقدي لابن طباطبا عدة مرجعيات منها ما هو تراثي اتكأ فيه على نقاد سابقين ومعاصرين كـ"**ابن سلام**"، و"**الجاحظ**"، و"**الناشئ الأكبر**"، و"**ابن قتيبة**"

و"**المبرد**"، ومرجعيات دينية تكونت لديه من خلال ثقافته الدينية كونه سيدا من أسياد العلوية، ومرجعيات فلسفية تكونت لديه باتصاله المباشر بالجو الاعتزالي السائد في عصره، أو من خلال تأثره بنقاد تأثروا بدورهم بالاعتزال كالجاحظ.

6 . عرَّف ابن طباطبا الشعر من خلال ربطه له بـ**النظم**، وقد جعل منه سمته الجوهرية حيث لم يأت ناقد أو فيلسوف بعده إلا واتكأ في تعريفه له على النظم الذي يعني الوزن والقافية، كما يعني السمات الأسلوبية التي تميز فن الشعر.

7. تحدث ابن طباطبا على ما يسمى بـ**الثقافة**، وهي ضرورية للشاعر حتى يخرج شعره في أحسن صورة، كما تحدث عن السنة العربية في الشعر، من خلال الأوصاف والتشبيهات، حيث إن القارئ يجد بها ما يعكس حياة العرب وعاداتهم وتقاليدهم وأعرافهم ...

8 . أولى الناقد **الصورة الفنية** عناية خاصة **التشبيه** الذي جعله من الأركان المهمة في بناء الشعر، ورغم أن النقاد قبله تحدثوا كثيرا عن الشبيه كالمبرد، إلا أن ابن طباطبا أبدع فيه من خلال ذكر أنواعه المختلفة وأدواته وقرن ذلك بالأمثلة التطبيقية.

9 . في حديث الناقد عن **الصدق** لم يكن كغيره من النقاد الأخلاقيين، حيث لم يركز على نوع واحد منه، بل يمكن أن نجد عنده: **الصدق التاريخي**، و**الصدق الأخلاقي**، و**الصدق الفني** و**الصدق التصويري**، ويدخل حديث الناقد عن الصدق ضمن مرجعيته الدينية.

10 . لم يهمل ابن طباطبا الحديث عن **الموسيقى** (الوزن والقافية) وتأثير الموسيقى على أذن السامع وطربه، و قسم القافية إلى أقسام ووضع لها صيغا صرفية.

11. شبَّه الناقد العلاقة بين **اللفظ** و **المعنى** بعلاقة الجسد بالروح، حيث لا يمكن أن ينفصل أحدهما عن الآخر، وقد قسم الشعر بحسب الثنائية إلى عدة أقسام، لكنه لم يفرق بين الثنائية لأنه عدهما متكاملين في تأسيس بنية الشعر القائمة على الانسجام والاتساق من خلال النظم وفي هذه القضية كان متأثرا بابن قتيبة وتقسيمه الرباعي لثنائية اللفظ والمعنى، غير أنه لم يكتف

بالأربعة أضرب، بل أضاف أخرى من إبداعه الخاص، كما أنه متأثر بالجاحظ و بالجو الاعتزالي الذي ينظر إلى إعجاز القرآن من خلال ثنائية اللفظ والمعنى، إذ يرى فريق أن إعجاز القرآن يرجع إلى ألفاظه والآخر يرى أنه يرجع إلى معانيه. فيما قال النظام أستاذ الجاحظ **بالصرفة** والتي تعني أن إعجاز القرآن لا يكمن في ألفاظه ولا في معانيه، بل إن الله سبحانه و تعالى صرف الناس على الإتيان بمثل.

12. يبدو الناقد في حديثه عن بعض القضايا متأثرا بالتيارات الفلسفية التي عرفها عصره من مثل مصطلح **اللذة** الذي كان شائعا في الكتابات الفلسفية في القرن الثالث هجري وارتبط بالاعتدال، وكذا حديثه عن وظيفة الشعر وتأثيره في النفوس يقرب من حديث **أرسطو** عن **التطهير**(catharcis) الذي يعد من سمات العمل الفني الجيد، والذي يطهر النفوس من المشاعر السلبية، وحديثه عن الوحدة في القصيدة قريب من حديث **أفلاطون** وأرسطو، الذي شبه وحدة الكلام بالوحدة العضوية في الأحياء والتشبيه هو بديل عن المحاكاة اليونانية التي تأثر بها أغلب النقاد العرب القدامى، خاصة الفلاسفة من أمثال: "**ابن سينا**"، "**الفارابي**"، و"**الكندي**".

13. يظهر من خلال فهمه للنظم أنه ناقد حداثي يقول بـ"**النص**" ومكوناته، وقد ظهرت لدى ابن طباطبا مصطلحات تدل على تخمر مفهوم النص في ذهنه وهي: النظم، النسيج، الصياغة والرصف، وهو في تشبيهه للنص بالنسيج يقترب من تعريف رولان بارث للنص بأنه نسيج يشبه نسيج العنكبوت، كما فرق ابن طباطبا بين النصوص الآنية (البيوت التي يصيبها البلى والتقوُّض)، والنصوص الخالدة (القصور المشيدة الباقية على مرّ الدهر)، والنصوص الآنية هي نصوص اللذة عند بارث التي يزول تأثيرها بعد إنهاء قراءتها، أما النصوص الخالدة، فهي نصوص المتعة التي لا يزول تأثيرها مهما ابتعد بنا زمن قراءتها.

14. ابن طباطبا من المهتمين بـ**الأسلوب**، والسمات الأسلوبية للنصوص الأدبية التي يميزها عن النصوص العادية من خلال الشعرية، وللأسلوب مصطلحات استعملها الناقد توحي بفهمه المبكر وهي: المنهج والمذهب والسبيل والمسلك واللطف، وتعني جميعها الطريقة التي يتبعها

الشاعر في بناء قصيدته، ومن ثمة فالأسلوب يتحدد من خلال **الاختيار**، بحيث يختار الشاعر من الألفاظ ما يناسب معناه الذي يتخمر في ذهنه ومخضه، إذ لا يكتفي الشاعر بالبحث عن المعنى، بل لابد أن يختار لهذا المعنى ما يناسبه من لفظ ووزن وقافية تجتمع كلها لتخرج القصيدة من خلال التأليف بين مكوناتها، كما يتحدد الأسلوب عند الناقد من خلال **الإضافة**، وتعني أن يستعمل الشاعر من الإمكانات ما يميزه عن غيره.

15. أولى ابن **طباطبا الانزياح** . الذي يعني الصورةالفنية عند القدماء . عناية كبيرة وتحدث عن نوعيه: **الانزياح الاستبدالي** الذي يدخل ضمن الانزياح التصويري، وهو الجمع بين صفات غير متناسبة، كإرجاع صفة إنسانية لحيوان أو حيوانية لإنسان، أومادية لجماد، ويتم هذا النوع ويتضح من خلال الاستعارة، ورغم أن الناقد لم يول الاستعارة عناية كبيرة إلا أنه قصدها بقوله بـ"الأبيات التي زادت قريحة قائليها على عقولهم" و"الشعر البعيد الغلق" و لو أنه لم يكن معجبا بهذا النوع من الشعر إلا أنه أورده وعلق عليه. والنوع الثاني من الانزياح هو **الانزياح التركيبي** ويظهر عنده من خلال حديثه عن "الأبيات المتفاوتة النسج" واعتنائه بالتقديم والتأخير، وكان يبين موقع التقديم، ثم يقدم الأصل بإبرازه البنية السطحية في الأبيات، ثم الأصل من خلال إبرازه للبنية العميقة، وهذا إن دل فإنما يدل على خبرته الواسعة في مجال اللغة؛ وهو لم يكتف بالتقديم والتأخير بل أورد حديثا . بسيطا . حول الحذف كظاهرة لغوية.

16. **التناص** جمالية من الجماليات التي يستعملها الناقد الأسلوبي في تحليله للنصوص . وإن اشتركت في ظاهرة التناص كل المدارس النصانية . وابن طباطبا اقترب من مفهومه بحديثه المميز حول قضية " **المعاني المشتركة**" أوالسرقات، حيث لم يكن متعصبا ولا نظر للقضية نظرة أخلاقية بل عالجها كظاهرة فنية موجودة في الشعر، وإن أحسن الشاعر استخدامها سيكون له فضل إبداعه، والتناص ضروري ولا يمكن للشاعر مهما أوتي من طاقات فنية التنصل منه، واستعمل الناقد مصطلح السرقة مرة واحدة ، وثلاث مصطلحات تدخل ضمنها وهي: الإدعاء، الإغارة، والاحتذاء، كما تحدث على نوعين من التناص/السرقة (تناص داخلي)، من خلال

إعادة الشاعر لإبداعه و(تناص خارجي) من خلال إعادة الشاعر لإبداع غيره، ويستطيع هذا الأخير أن يأخذ من النثر فيحوله شعرا (حكمة، أومثل) والعكس صحيح.

17 . **جمالية التلقي** من أكثر النظريات الحداثية تعقيدا كونها استمدت وجودها من فلسفات ظاهراتية (**هوسرل** و**انغاردن**)، وتأويلية (**جادامير**)، وجهود نقدية سابقة من شكلانية وتفكيكية ...وغيرها من المرجعيات التي كونت وجودها، والباحث العربي سيجد صعوبة في فهمها كون النظرية ذاتها تعاني إشكاليات حول ما إذا كانت نظرية واحدة لمصطلحات متعددة أو أنها نظريات متعددة لمصطلح واحد، وإذا أردنا التسهيل نقول إنها عبارة عن اتجاهين يمثلان جمالية التلقي: **نظرية التلقي** بزعامة "**ياوس**"، و**التأثير** بزعامة " **ايزر**" وهما اتجاهان متكاملان لا يمكن الفصل بينهما كون التأثير يمارسه النص ببنيتيه: اللغوية والجمالية، أما التلقي فهو فعل القارئ على النص من خلال الفهم.

18. لم يهمل ابن طباطبا **المتلقي** بل أولاه عناية خاصة من بداية الكتاب، ومقولة **القارئ الضمني** من المفاهيم الموجودة في فكر الناقد، حيث يعرّف الشعر ويخص به قارئا ضمنيا أومحتملا ويتمظهر بشكل جلي في حديثه عن **تنقيح القصيدة** فلا يمكن للشاعر أن يخرج قصيدته إلا بعد ثقته بسلامتها من العيوب والأخطاء، كما يظهر اهتمامه بالقارئ بحديثه عن **عمود الشعر**، وإن لم يذكر المصطلح فإنه يعد أول من تحدث عن المفهوم، وعمود الشعر يعني الأعراف الكتابية التي تقابلها أعراف للقراءة في ذلك العصر وهذه الأعراف مقدمة للمبدع والمتلقي (أوالقارئ الضمني) على السواء.

19. أورد الناقد مصطلح **الفهم** و ركز عليه كثيرا . والفهم من مقولات التلقي الأساسية عند "ياوس" . ويتم هذا الفهم من خلال **عيار الشعر**، وعيار الشعر هو أن يورد على العقل الصحيح و الفهم الثاقب وما قبله فهو مقبول وما نفاه فهو منفي، ولتمام هذا الفهم لابد من توفر علتين: **العلة الجمالية** المتعلقة بالنص ومكوناته وتقبل الحواس لها، و**العلة**

المقامية وتتعلق بمطابقة الكلام لمقتضى الحال أوالموافقة بين ماهو مقامي (مقام الممدوح) وما هو فني (شعر المدح) حتى ترتاح النفس وتتقبل ما يعرض عليها.

20. يتم **أفق الانتظار** من خلال التوافق بين أفق انتظار النص وأفق القارئ أوالمتلقي وذلك بمعرفة المتلقي المسبقة بالجنس الأدبي، وتحدث ابن طباطبا على ضرورة معرفة جنس الشعر والسمات المميزة له، ثم لابد على المتلقي أن يعرف شكل و تيمة الأعمال الفنية السابقة (القدرة التناصية) وتحدَّث ابن طباطبا على التناص، ثم التفريق بين اللغة العادية واللغة الشعرية، وما حديث الناقد على الصورة (الانزياح) إلا تركيز منه على جماليات النص.

21. **المسافة الجمالية** مصطلح مكمل لأفق الانتظار عند ياوس، وتعني المسافة بين أفق القارئ وأفق النص، فإن حدث التطابق بينهما حدثت اللذة التي ركز عنها ابن طباطبا من خلال موافقة الأشعار للنفس وحدوث الأريحية والطرب، وإن وقع انحراف أفق القارئ عن أفق النص حدثت علاقة التخييب، وركز فيها الناقد على الممدوح الذي لا يتوافق أفق انتظاره مع أفق انتظار النص المدحي. أما إذا تغير أفق القارئ بسبب النص حصلت علاقة التغيير وهي أفضل العلاقات عند ياوس، وكلما غير النص أفق القارئ دخل دائرة الإبداع، وتمثلت هذه العلاقة عند ابن طباطبا في شعر المحدثين الذين هم أحسن تخلصا من القدماء واستطاعوا بفضل ذلك أن ينالوا إعجاب الممدوحين.

22. استعان ابن طباطبا في إيراده لمختلف المفاهيم والمصطلحات بعدة مناهج وضّحت أفكاره كا**لمنهج التاريخي** و**الاجتماعي**، و**المنهج الذوقي**، و**القراءة الجمالية**، و**الثقافية**، وكان متلقيا جيدا بتوظيفه الأشعار التي خدمت آراءه النظرية، فوفّق بين الجانبين النظري والتطبيقي غير أن أهم منهج طغى على المدونة هو المنهج **الفني الذوقي البلاغي**، الذي أبرز ذوقه كشاعر عرف ظروف الصناعة، وخبرته كناقد فاستطاع أن يكون في مواضع كثيرة ناقدا حداثيا سواء بمقارنته بنقاد عصره أوبمقارنته بالنقاد الحداثيين.

وإن وُفق ابن طباطبا في مواضع كثيرة فإن الذوق خانه في مواضع من خلال أحكامه التأثرية، وعدم ترتيبه لأفكاره فجاء كتابه أشبه بمقالة استطرادية، ويبقى رغم ذلك من النقاد المتميزيين، حيث كان لجهوده المبكرة تأثير محمود على النقاد اللاحقين ك**قدامة بن جعفر** و**القاضي الجرجاني**، و**عبد القاهر الجرجاني**، **وأبو هلال العسكري**، و**المرزوقي**، وهل من كان تأثيره كبيرا لا يستحق عناية الدرس النقدي، و من كانت لديه إرهاصات لقضايا حداثية . كالتي ذكرناها. لايمكن البحث في مدونته عن قضايا نقدية حداثية أخرى أغفلنا ذكرها.

قائمة المصادر والمراجع

- القرآن الكريم.

أولا- قائمة المصادر:

- البخاري: صحيح البخاري، مراجعة وضبط وفهرسة: محمد علي القطب، هشام البخاري، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، 2005.

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

2- ابن طباطبا: عيار الشعر، تح: محمد بن ناصر المانع، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2008.

ثانيا- قائمة المراجع :

1- المراجع العربية:

3- ابتسام مرهون الصفار، ناصر حلاوي: محاضرات في تاريخ النقد عند العرب، دار جهينة، عمان، الأردن، 2006.

4- إبراهيم صدقة: النص الأدبي في التراث النقدي والبلاغي، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2011.

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

6- أحمد أحمد بدوي: أسس النقد الأدبي عند العرب، (دد)، (دت)، 1986.

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

8- أحمد بن عثمان رحماني: النقد التطبيقي الجمالي واللغوي في القرن الرابع الهجري، عالم الكتب الحديث، جدارا للكتاب العالمي، إربد، لبنان، ط1، 2008.

9- أحمد مبارك الخطيب: الانزياح الشعري عند المتنبي، قراءة في التراث النقدي و البلاغي عند العرب، دار الحوار، اللاذقية، سورية، ط1، 2009.

10- أحمد محمد ويس: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، لبنان، ط1، 2005.

11- أحمد مطلوب: اتجاهات النقد الأدبي في القرن الرابع الهجري، وكالة المطبوعات، الكويت، بيروت، ط1، 1973.

12- أحمد يوسف علي: نظرية الشعر، رؤية لناقد قديم، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1999.

13- إسماعيل حميد حمد أمين: التراكيب التوليدية التحويلية في شعر الراعي النميري، دار الراية، عمان، الأردن، ط1، 2010.

14- بدوي طبانة: البيان العربي، دراسة في تطور الفكرة البلاغية عند العرب، مناهجها ومصادرها الكبرى، مكتبة الرسالة، ط3، 1982.

15- قضايا النقد الأدبي الأدبي، دار المريخ، الرياض، 1984.

16- السرقات الأدبية، دراسة في ابتكار الأعمال الأدبية وتقليدها، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط3، 1984.

17- بشرى موسى صالح: نظرية التلقي، أصول وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 2001.

18- بشير تاوريريت: رحيق الشعرية الحداثية في كتابات النقاد المحترفين والشعراء النقاد المعاصرين، قسم الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 2006.

19- التفكيكية في الخطاب النقدي المعاصر، دراسة في الأصول والملامح والإشكالات النظرية والتطبيقية، دار الفجر، قسنطينة، الجزائر، ط1، 2006.

20- جابر عصفور: مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي والبلاغي، مطبوعات فرح، (دب)، 1990.

21- الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط3، 1992.

22- الجاحظ : الحيوان، تح: عبد السلام هارون، شركة ومكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، ط2، 1965.

23- البيان والتبيين، تح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط7، 1998.

24- جمال شحيد، وليد قصاب: خطاب الحداثة في الأدب، الأصول والمرجعية، دار الفكر، دمشق، سورية، ط1، 2005.

25- حامد خلف الربيعي: مقاييس البلاغة بين الأدباء والعلماء، معهد البحوث العلمية وإحياء التراث الإسلامي، جامعة أم القرى، مكة المكرمة،1996.

26- حسن طبل: المعنى الشعري في التراث النقدي، دار الفكر العربي، القاهرة، ط2، 1998.

27- حميد آدم ثويني: منهج النقد الأدبي عند العرب، دار صفاء، الأردن، ط1، 2004.

28- داود غطاشة الشوابكة، محمد أحمد الصوالحة: النقد العربي القديم حتى نهاية القرن الخامس الهجري، دار الفكر، عمان، الأردن، ط1، 2008.

29- رانية محمد شريف صالح العرضاوي: مكونات الإبداع في الشعر العربي القديم، ابن طباطبا نموذجا، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، جدارا للكتاب العالمي، عمان، الأردن، ط1، 2011.

30- رحمن غركان: مقومات عمود الشعر الأسلوبية في النظرية والتطبيق، دراسة، منشورات إتحاد كتاب العرب، دمشق، 2004.

31- ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تح: محمد عبد القادر أحمد عطا، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2001.

32- سامي محمد عبابنة: التفكير الأسلوبي، رؤية معاصرة في التراث النقدي و البلاغي في ضوء علم الأسلوب الحديث، إربد، لبنان، ط1، 2006.

33- شاكر عبد الحميد: التفضيل الجمالي، دراسة في سيكولوجية التذوق الفني، عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مارس، 2001.

34- صلاح رزق: أدبية النص، محاولة لتأسيس منهج نقدي عربي، دار غريب، القاهرة، 2002.

35- الطاهر حليس: اتجاهات النقد العربي وقضاياه في القرن الرابع الهجري ومدى تأثرها بالقرآن، منشورات جامعة باتنة، الجزائر، 1986.

36- طراد الكبيسي: في الشعرية العربية، قراءة جديدة في نظرية قديمة، دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2004.

37- عباس أرحيلة: الأثر الأرسطي في النقد و البلاغة العربيين إلى حدود القرن الخامس الهجري، منشورات كلية الآداب و العلوم الإنسانية بالرباط، ط1، 1999.

38- عباس محمود العقاد، إبراهيم عبد القادر المازني: الديوان، دار الشعب، القاهرة، ط4، (دت).

39- عبد الرحمان تبرماسين وآخرون: نظرية القراءة، المفهوم والإجراء، منشورات مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، جامعة بسكرة، الجزائر، ط1، 2006.

40- عبد الرزاق عبد الرحمان السعدي: تنبيه الوسنان إلى علم البيان، دار الانبان، (دب)، 1997.

41- عبد السلام محمد رشيد: لغة النقد العربي القديم بين المعيارية والوصفية حتى نهاية القرن السابع الهجري، مؤسسة المختار، القاهرة، ط1، 2008.

42- عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط5، 2006.

43- عبد القادر هني: نظرية الإبداع في النقد العربي القديم، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، 1999.

44- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، قراءة وتعليق: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، دار المدني، جدة،(دت).

45- دلائل الإعجاز، تح: أبو فهر، محمود محمد شاكر، دار المدني، مطبعة المدني، مصر، القاهرة، ط3، 1992.

46- عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، دراسة تحليلية، نقدية في النظريات الغربية الحديثة، الدار العربية للعلوم، بيروت، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط1، 2007.

47- عبد الملك بومنجل: في مهب التحول، جدل النقد العربي الحديث في مفهوم الشعر، عالم الكتب الحديث، إربد، عمان، ط1، 2010.

48- عبد الملك مرتاض: في نظرية النقد، متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة و رصد لنظرياتها، دار هومة، بوزريعة، الجزائر، 2002.

49- نظرية النص الأدبي، دار هومة، الجزائر، 2007.

50- عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي القديم، عرض و تفسير و مقارنة، دار الفكر العربي، القاهرة، 2006.

51- عيسى علي العاكوب: التفكير النقدي عند العرب، مدخل إلى نظرية الأدب العربي، دار الفكر، سورية، دمشق، ط1، 2000.

52- فاطمة البريكي: قضية التلقي في النقد العربي القديم، دار الشروق، عمان، الأردن، دار العالم العربي، الإمارات العربية المتحدة، دبي، ط1، 2006.

53- قاسم مومني: نقد الشعر في القرن الرابع الهجري، دار الثقافة، القاهرة، 1982.

54- القاضي الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه، تح : محمد أبو الفضل إبراهيم، محمد علي البجاوي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، 2006.

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

56- ابن قتيبة: الشعر والشعراء أوطبقات الشعراء، تح: مفيد قميحة، محمد أمين الضناوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 2005.

57- كاميليا عبد الفتاح: القصيدة العربية المعاصرة، دراسة تحليلية في البنية الفكرية و الفنية، ديوان المطبوعات الجامعية، الإسكندرية، 2006.

58- المبرد: الكامل في اللغة والأدب، تعليق: محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ط1، 1997.

59- محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، مساءلة الحداثة، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001.

60- محمد خير البقاعي: دراسات في النص والتناصية، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، 1998.

61- محمد زكي العشماوي: قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، (دت).

62- محمد زغلول سلام: تاريخ النقد الأدبي والبلاغة حتى القرن الرابع، منشأة المعارف، الإسكندرية، (دت).

63- محمد عبد المطلب: قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، لونجمان، مصر، ط1، 1995.

64- محمدغنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر، القاهرة، 1997.

65- محمد مصطفى أبو شوارب: إشكالية الحداثة، قراءة في نقد القرن الرابع الهجري، دار الوفاء، الإسكندرية، ط1، 2003.

66- محمود عباس عبد الواحد: قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي، دراسة مقارنة، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، 1996.

67- المرزباني: الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، تح: محمد حسين شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1995.

68- مسعود بودوخة: الأسلوبية وخصائص اللغة الشعرية، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2011.

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

70- مصطفى الجوزو: نظريات الشعر عند العرب، الجاهلية والعصور الإسلامية، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط1، 1981.

71- المصطفى عمراني: مناهج الدراسات السردية وإشكالية التلقي، روايات غسان كنفاني نموذجا، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2011.

72- ابن المعتز: طبقات الشعراء، تح: عبد الستار أحمد فراح، دار المعارف، مصر، 2009.

73- منير الحافظ : التراث في العقل الحداثي، بحوث في فلسفة القيم الجمالية، دار الفرقد، دمشق، ط1، 2001.

74- منير سلطان: ابن سلام وطبقات الشعراء، منشأة المعارف، الإسكندرية، (دب).

75- موسى ربابعة: جماليات الأسلوب والتلقي، دراسات تطبيقية، دار جرير، عمان، الأردن، ط1، 2008.

76- ناظم عودة خضر: الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق، عمان، الأردن، ط1، 1997.

77- نجوى صابر: الذوق الأدبي وتطوره عند النقاد العرب حتى نهاية القرن الخامس الهجري، دار الوفاء، الإسكندرية، ط1،2006.

78- نور الدين السد: الشعرية العربية، دراسة في التطور الفني للقصيدة العربية حتى العصر العباسي، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، 1995.

79- الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة، الجزائر، 2010.

80- أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين، الكتابة والشعر، تح: علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، 1986.

81- وليد قصاب: التراث النقدي والبلاغي للمعتزلة حتى نهاية القرن السادس الهجري، دار الثقافة، الدوحة، قطر، 1985.

82- يحيى بن مخلوف: التناص، مقاربة معرفية في ماهيته وأنواعه وأنماطه، حسان بن ثابت نموذجا، قانة، باتنة، الجزائر، 2008.

83- يوسف أبو العدوس: الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، الأبعاد المعرفية والجمالية، الأهلية، المملكة الأردنية الهاشمية، عمان، ط1،1997.

2- المراجع المترجمة:

84- أرسطو: فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، (دب)، (دت).

85- جوليا كرستيفا: علم النص، تر: فريد الزاهي، دار توبقال، (دب)، (دت).

86- جون كوهن: النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر، اللغة العليا، تر: أحمد درويش، دار غريب، القاهرة،2000.

87- روبرت سي هول: نظرية الاستقبال، مقدمة نظرية، تر: عبد الجليل جواد، دار الحوار، اللاذقية، سورية، ط1، 1992.

88- رولان بارث: لذة النص، تر:منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، (دب)، ط2، 2002.

89- كربس بولديك: النقد والنظرية الأدبية منذ 1890، تر: خميسي بوغرارة، منشورات مخبر الترجمة في الأدب واللغة واللسانيات، جامعة منتوري، قسنطينة، الجمهورية الجزائرية، 2004.

90- ناتالي بييقي– غروس: مدخل إلى التناص، تر: عبد الحميد بورايو، دار نينوى للدراسات، (دب)، ط1، 2012.

91- هانس روبيرت ياوس: جمالية التلقي، من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، تر: رشيد بنحدو، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2004.

92- هنريش بليث: البلاغة والأسلوبية، نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، تر: محمد العمري، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، 1999.

3- المعاجم و القواميس:

93- أبوبكر الرازي: مختار الصحاح، تح: محمد ديب البغا، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، ط4، 1990.

94- ابن منظور: لسان العرب، دار، صادر، بيروت، لبنان، ط1، 1997.

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

96- الفراهيدي: كتاب العين، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2003.

97- الزبيدي: تاج العروس من جواهر القاموس، تح: علي شيري، دار الفكر، بيروت، لبنان، 1994.

98- الزمخشري: أساس البلاغة، تح: باسل العيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1998.

99- سهيل إدريس: AL MANHAL، المنهل، قاموس فرنسي عربي، دار الآداب، بيروت، ط22، 1999.

100- عبد النور جبور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1979.

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

102- محمد بوزواوي: قاموس مصطلحات الأدب، دار مدني، الجزائر، 2003.

103- مراد وهبة: المعجم الفلسفي، معجم المصطلحات الفلسفية، دار قباء الحديثة، القاهرة، 2007.

104- ابن النديم: الفهرست، تح: ناهد عباس عثمان، دار قطري بن الفجاءة، ط1، 1985.

105- ياقوت الحموي: معجم الأدباء، إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب، تح: عمر فاروق الطباع، مؤسسة المعارف، بيروت، لبنان، ط1، 1999.

4- الدواوين الشعرية:

106- عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، شعر، دار هومة، الجزائر، ط3، 2002.

107- المفضليات: ديوان العرب، مجموعات من عيون الشعر، تح: أحمد محمد شاكر، عبد السلام هارون، دار المعارف، القاهرة، ط6، (دت).

5- المذكرات والرسائل:

108- سعيد أحمد جمعة: الفكر البلاغي والنقدي في كتاب عيار الشعر، كلية اللغة العربية، جامعة الأزهر الشريف، القاهرة، 2009.

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

6- المجلات و الدوريات:

110- بونة: مجلة دورية محكمة تعنى بالبحوث والدراسات التراثية والأدبية واللغوية، عنابة، الجزائر، العددان 7، 8، جانفي، ديسمبر، 2007.

111- ثقافات: مجلة تصدرها كلية الآداب بجامعة البحرين، ع4، خريف 2002.

112- حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية: دورية علمية محكمة، جامعة الكويت، الحولية 21، 2000، 2001.

113- دراسات أدبية: دار الخلدونية، الجزائر،ع2، جانفي، 2009.

114- الرافد: كتاب يصدر مع مجلة الرافد، الشارقة، ع7، يوليو، 2010.

115- علامات: النادي الأدبي الثقافي بجدة، ع4، ج64، مج6، فبراير،2008.

116- فصول: مجلة النقد الأدبي، القاهرة، مج5، ع1، أكتوبر، يونيو، ديسمبر، 1984.

117- ج2، مج4، ع3، أفريل، 1984.

118- ج2، مج4، ع4، يوليو، 1984.

119- الكلمة: مجلة ثقافية تصدر عن منتدى الكلمة للدراسات والأبحاث، بيروت، لبنان، ع15، 1997.

120- مجلة كلية الآداب واللغات، جامعة منتوري، قسنطينة، ع9،2008.

121- مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، ع5، جوان 2009.

122- مجلة كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، ع8، جانفي، 2011.

7- المواقع الإلكترونية:

http://www.althkra.net **-123**

http://alalamy.hooscs.com **-124**

الفهرس

الموضوع **الصفحة**

مقدمة 4-9

مدخل : مفهوم الحداثة وإرهاصاتها في النقد العربي القديم.....10-27

1- مفهوم الحداثة:.....11

أ - لغة.....11

ب - اصطلاحا.....13

2- مصطلح الحداثة عند الغربيين 15

3- إرهاصات الحداثة في النقد العربي القديم.....22

الفصل الأول: مرجعيات الفكر النقدي لابن طباطبا.....28-105

I -حالة النقد في القرن الرابع الهجري.....29

II - مفهوم الشعر و المرجعية التراثية :.....32

1- الشعر كلام منظوم.....37

2- أدوات الشعر.....40

3- سنن العرب في الشعر.....45

4- الصورة الفنية.....47

5- الموسيقى (الوزن و القافية).....67

III - مفهوم الشعر و المرجعية الدينية :.....72

1-الصدق.....72

2-اللفظ و المعنى.....79

VI- مفهوم الشعر (المرجعية الفلسفية):.....96

1- مصطلح اللذة 98

2- وظيفة الشعر.....99

3- وحدة القصيدة.....103

4- التشبيه.....103

الفصل الثاني: النص وملامحه الأسلوبية في عيار الشعر.....106

I – ملامح النص في عيار الشعر:.....107

1- مفهوم النص.....107

2- المصطلحات الدالة على المدلول:.....118

2-1 النظم 119

2-2 النسيج 126

II – ملامح النص الأسلوبية في عيار الشعر:.....129

1- المصطلحات الدالة على الأسلوب:.....129

1- 1 اللطف.....129

1- 2 المنهج /المذهب.....130

2 – محددات الأسلوب عند ابن طباطبا:.....134

2- 1 الأسلوب اختيار 134

2- 2 الأسلوب إضافة.....136

2-3 الإنزياح (l'écart).....137

2-4 التناص :(l'intertextualité).....164

أولا – مفهوم التناص:.....165

أ- لغة.....165

ب-اصطلاحا.....166

ج- التناص عند النقاد الغربيين.....167

ثانيا – التناص في عيار الشعر 170

الفصل الثالث: ملامح التلقي في عيار الشعر.....182-248

I – جمالية التلقي في النقد الحديث :.....183

1- إشكالية مصطح التلقي.....183

2- إشكاليات حول النظرية.....188

3- مرجعيات جمالية التلقي.....189

4- مفهوم جمالية التلقي 196

II – مكونات التلقي الجيد عند ابن طباطبا:.....198

1- القارئ الضمني (Iecteure implicite) 198

2- عملية الفهم (عيار الشعر).....211

3- أفق الانتظار (Horizon D'attente).....220

4- المسافة الجمالية (distance Esthétique).....225

5- التوصيل (شروط التأدية الأدبية).....235

III- ابن طباطبا المتلقي / الناقد.....245

خاتمة 250-256

قائمة المصادر و المراجع.....258-271

الفهرس.....273-275

ملخص البحث

تعتبر هذه الدراسة "***ملامح الحداثة في عيار الشعر لابن طباطبا***" دراسة نقدية تراثية حداثية، تجمع بين القديم - القرن الرابع الهجري، القرن الذي عرف في مطلعه ابن طباطبا الناقد والشاعر- وبين الحداثي الوافد، وذلك بتسليط الضوء على أهم النظريات الحداثية التي كانت المدونة "عيار الشعر" أرضا لها، ونحن لم نطبق المناهج الحداثية على الكتاب، بل حاولنا أن نستنطق المدونة بالبحث عما هو موجود، وذلك بتقريب المفاهيم والمصطلحات من بعضها البعض، فقد يكون ماهو قديم - كمفهوم - الإرهاص الحقيقي للمصطلح النقدي الموجود عند الغرب، وحسب قراءتنا وفهمنا للموضوع وجدنا أن بأفكار ابن طباطبا ملامح لقضايا حداثية منها: مفهوم النص كأساس ومكون فعلي للدراسات النصانية، ومن وجهة نظر أسلوبية على وجه التحديد اهتم الناقد بمصطلحات تدخل في فهمه للنص منها: النظم، والنسيج، كما اهتم بمصطلحات توحي بفهمه المبكر للأسلوب، من مثل: اللطف، المنهج، المذهب، والسبيل، كما وجدنا بالمدونة فهما خاصا لمحددات الأسلوب الهامة من اختيار، إضافة، انزياح، وتناص، وإن اهتم ابن طباطبا بالنص، فإنه لم يهمل المتلقي وظروف التلقي ومكوناته، وطبقنا على مدونته مقولات التلقي التي ظهرت لديه كمفاهيم منها: القارئ الضمني، الفهم كبنية أساسية للتلقي عند ياوس، أفق الانتظار، المسافة الجمالية، وشروط التأدية الأدبية، وفي الأخير توصلنا إلى أن فكر الناقد يعد ملمحا مهما من ملامح الحداثة في التراث النقدي العربي القديم، جمع بين التيارات النقدية والفكرية المتوفرة في عصر الناقد، وبين إبداعه الذي يمكن عدّه فهما حداثيا. فكان بذلك من الموفقين في المؤالفة بين الأصالة والمعاصرة.

Abstract

This study "features of modernity in caliber of poetry for " IBN Tabataba" is consedredas a traditional critical study, combining the old in the heritage of the fourth century BC, who knew at his beginning the critic and poet IBN Tabataba and the raising modernism . It hightights the most important modernist theories, which concider the caliber of poetry as a basis . Thouyhout rthis study , we didn't apply the moderrist ways but we tried to look for what is fourd thuroughout bringing up concepts and terminology to each other we found that old concepts may by the real term for the critical concept in the west, and by reading and understanding the topic we found that Ibn Tabataba ideas have some features of modernist issues like : text comprehenssion as a bassis and component to contextual studies .

Moreover and from a stylistic point of vieu we was intereoted in some terms as: systems, fabric, also he was interested in terms that suggest his early understanding the style,such as : kindness, curriculum, doctrine, and the way, we Though he was interested in text, he did not neglect the receiver and conditions of receining and its components, and we applied on his blog components that appeared to have some concepts including: tacit reading understanding as a essential structure to receive for "Yawas", aesthetic distance, and conditions for stylistic performance .At the end we concluded that the book is actually an important feature of modernity in the old crhtical heritage of combining crhtical and intellectual current available in the critical era, and creativity that can be considered as an understanding of modernity. So he succeeded concilating tradition and modernity.