الجمـــهوريـــة الجـــزائرية الديمـــقراطية الشـــعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعـــة العـــربي بن مهيـــدي

– أم البواقي–

كلية الآداب واللغات

و العلوم الاجتماعية و الإنسانية

معهد اللغة والأدب العربي

رقم التسجيـــل:2007/02

الرقم التسلسلي:2008/07

نظرية التلقي عند ابن طباطبا

في كتابه "عيار الشعر".

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير(شعبة: الأدب العربي القديم و نقده)

إعداد الطالب:

محمد القروي

إشراف:

د/ موسى شروانة

لجـــنة المناقـــشة

الاســـم واللقـــب	الدرجـــة العلميـــة	الجامعـــة الأصليـــة	الصفـــة
د. العلمي المكي	أستاذ محاضر "أ"	جامعة العربي بن مهيدي. أم البواقي	رئيســـا
د. موسى شروانة	أستاذ محاضر "أ"	جامعة منتوري. قسنطينة	مشرفـــا ومقررا
أ. د. رابح دوب	أستاذ التعليم العالي	جامعة الأمير عبد القادر الإسلامية	مناقشـــا
د. العلمي لراوي	أستاذ محاضر "أ"	جامعة العربي بن مهيدي. أم البواقي	مناقشـــا

السنة الجامعية :1432– 1433هـ/ 2011– 2012م

إهـــداء

إلى كل من علّمني...
عربون إخلاص... وتقدير... وعرفان

المقدمة

بســـــم الله الرحمـــن الرحيـــــــم

الحمد لله وكفى، والصلاة والسلام على النبيّ المصطفى، وعلى آله وصحبه ومن اهتدى بهديه إلى يوم الدين، أمّا بعد:

مازال التراث بكلّ صوره وأبعاده يشكّل إحدى الركائز الأساسية في بناء النهضة الحديثة، ومازال الاهتمام بدراسته ومحاولة فهمه، واستجلاء غوامضه بمناهج جديدة وأدوات متطورة، ورؤى معاصرة، يعدّ مطلبا ملحّا لتحقيق هذا الهدف، وذلك بالنظر إلى ما ينطوي عليه هذا التراث من قيم فنية، وثقافية ، وحضارية، وإنسانية مازالت قابلة للمراجعة والبحث والتجديد.

وانطلاقا من هذه الأهمية التي يكتسيها التراث في النهضة الحديثة، وفي إعادة تشكيل الوعي على أسس جديدة، فإنّ البحث الذي نقدّمه الآن يركّز على دراسة كتاب هام في النظرية النقدية للشعر العربي القديم، ألا وهو: "عيار الشعر" لصاحبه ابن طباطبا العلوي، أحد أعمدة النقد في بداية القرن الرابع الهجري.

لقد شكّل هذا الكتاب في زمنه محاولة جادة في رسم معالم النظرية الشعرية، وإرساء أسسها، وفق معطيات ثقافة عصره، ورؤاها الجمالية. وكان لهذا أثره في عملية الإبداع، ومن ثمّ في عملية التلقي، وتوجيه الدرس النقدي والبلاغي على وجه الإجمال.

ولما كان هذا الكتاب يكتسي كل هذه الأهمية في مجال الوعي النقدي، وتشكيل الرؤية الجمالية للشعر، فقد قُدّمت عنه مقاربات عديدة جاء بعضها في صورة مقالات، كما جاء بعضها الآخر في شكل دراسات ضمن كتب تعالج تاريخ الفكر النقدي والبلاغي، أو تهتمّ بمفهوم الشعر، وبوظيفته، وأدواته. غير أنّ جميع ما قُدّم كان يلامس نظرية التلقي بأبعادها، أو عناصرها التي تطرحها في هذا الكتاب. و لم يتعمّق في تحليلها وفق الرؤى والمناهج المعاصرة في القراءة والتلقي.

ومن هذا المنطلق جاءت الرغبة لدراسته، وإلقاء المزيد من الضوء عليه، بشكل يكشف عن أبعاد النظرية ويوضّح أسسها ومعالمها.

لقد سعى البحث إلى الإجابة عن سؤال مركزي مفاده: هل عرف ابن طباطبا العلوي من خلال كتابه "عيار الشعر" نظرية التلقي التي تمثّل تيّارا نقديا معاصرا، أم أنّه عرفها على نحو آخر؟

فإن كان ابن طباطبا قد عرف هذه النظرية ، فإنّ له فضل السبق إليها. وإذا كان قد عرف بعض أسسها فحسب، فما هي حدود هذه المعرفة؟ وما هي صورتها ومنطلقاتها؟ وما هي مصادرها؟

إنّ الإجابة عن هذه الأسئلة وغيرها، أو على الأقل محاولة الاقتراب منها من خلال تشريح للكتاب السابق الذكر، هي من بين الأهداف العلمية التي يتوخّاها هذا البحث. وما البحث في واقع الأمر سوى محاولة للإجابة عن أسئلة، أو طرح فرضيات في صورة أسئلة، ثم محاولة التأكد من مدى صحّتها.

فهذا البحث إذا يسعى– في ما يسعى إليه– إلى تحقيق الأهداف الآتية:

– التّأسيس من جديد لنظرية الشعر من خلال إعادة قراءة بعض آثاره النقدية الهامة مثل كتاب "عيار الشعر" في ضوء نظرية التلقي المعاصرة.

– تحديد أوجه التشابه والاختلاف بين هذه النظرية النقدية المعاصرة ونظرية ابن طباطبا.

– التعرّف على ما هو ثابت ومتحوّل في هذه النظرية النقدية القديمة من خلال البحث عن ثنائية القيمة والمعيار.

– الإجابة عن سؤال مهمّ مؤدّاه: هل كان ابن طباطبا مؤسسا أو موجّها لنظرية الشعر عند العرب في ضوء نظرية التلقي المعاصرة؟

بمعنى آخر هل استوحى قدامة بن جعفر (ت– 336هـ) في كتابه "نقد الشعر" نظريته في الشعر من كتاب ابن طباطبا؟ ثم هل كان لما طرحه في كتابه صدى عند الآمدي (ت– 372هـ) في كتابه "الموازنة بين أبي تمّام والبحتري)، ثم عند غيره من النقاد الذين جاءوا بعده.

لقد اعتمدت هذه الدراسة على منهجين هما: المنهج التاريخي والمنهج الوصفي؛ ففي المنهج التاريخي، ركّزنا على تتبّع منشإ النظرية عند الغربيين، ثم رصدناها في التراث النقدي الذي سبق تأليف الكتاب، وذلك لمعرفة مدى إسهام هذا التراث في تشكيل الوعي بالنظرية، قبل أن تتبلور في الكتاب.

أمّا في المنهج الوصفي، فقد وقفنا عند محتوى الكتاب، مركّزين على رصد أسس النظرية، وتحديد أبعادها، ثم القيام بتحديد عناصرها وتشكّلاتها المختلفة.

ولمزيد من الإيضاح نعرض خطّة البحث مفصلة كالآتي:

لقد خُصّص التمهيد للحديث عن الجانب النظري والتاريخي لنظرية التلقي، بحيث افتُتح الجزء الأول منه بعرض مفصّل عن دلالة المصطلح، ومفهوم النظرية. ثم تُنوول في جزئه الثاني الحديث عن ثلاثة اتّجاهات متباينة ضمن نظريات القراءة والتلقي في النقد الغربي المعاصر، وهي: نقد القارئ/ استجابة الذي تبنّاه روّاد ما بعد الحداثة من أمثال: نورمان هولاند، ديفيد بليخ، ستانلي فيش، وجوناثان كولّر. والاتجاه الخاص بتأويلية أمبرتو إيكو، ثم مدرسة كونسطانس الألمانية في جماليات التلقي عند كل من ياوس وآيزر.

وتعرض القسم الثالث من التمهيد إلى إرهاصات النظرية في نقدنا العربي قبل ابن طباطبا؛ بحيث أُشير في البداية إلى طبيعة تلقي الشعر في فترتي: الرواية والتدوين، خصوصا ما تعلّق منه بالتلقي المبدع (النقد)، مع التفصيل في أنواع المقاربات النقدية المعتمدة، قبل أن يعود التوازن- منهجيا- إلى الخريطة النقدية العربية على يد ابن طباطبا العلوي. وبعدها تم التطرق إلى إسهامات ثلاثة من روّاد النقد العربي القديم- في مرحلته التأسيسية- من أجل بلورة النظرية الشعرية وهم: ابن سلاّم الجمحي، والجاحظ، وابن قتيبة الدينوري. وقد وقع الاختيار عليهم انطلاقا من درجة الأهمية التي أولوها لمفهوم التلقي في مظان مصنّفاتهم، وقربهم زمنيا من صاحب "العيار"، مما يؤكد فرضية تأثره بهم.

وأمّا الفصل الأول من البحث، فقد تمّ الوقوف من خلاله على حجم النضج الذي ميّز كتاب العيار في تأصيله للشعر العربي، بحيث عثرنا فيه على مفهوم علمي للشعر تحدّدت من خلاله الماهية والوظيفة والأداة.

ولمّا كانت عملية التلقي في نقدنا العربي القديم ثلاثية الأقطاب، لا تتحقّق إلاّ باجتماع المبدع ونصّه مع المتلقي، فقد أفرد البحث لكل قطب فصلا مستقلاّ، بحيث كان التركيز في الفصل الثاني على مؤهلات المبدع ونصيب كتاب العيار منها، خارجية كانت أم باطنية، فطرية أو مكتسبة.

وفي الفصل الثالث أخذ النص المسموع والمقروء حقّه من تحليل ابن طباطبا، بحيث أشار إلى كل مقوّمات النص اللغوية والبلاغية والإيقاعية، التي تؤهله للوظيفتين: الدلالية والجمالية. وهذا من خلال صلته بصاحبه من ناحية، وبمتلقّيه ناقدا وجمهورا من الناحية الأخرى.

وللمتلقي جملة من القدرات الذهنية والنفسية والاجتماعية، هي في جوهرها لا تختلف عن مؤهّلات المبدع، انطلاقا من حقيقة أنّ المبدع نفسه كان متلقيا في يوم من الأيام قبل أن يتأهّل للنّتاج والإبداع. ومن هنا توقفنا في الفصل الرابع عند ملكات إدراك الجمال عند المتلقي كما تفطّن إليها ابن طباطبا، وهي: الحس والنفس والعقل، لنبين بعد ذلك مفهوم القارئ الضمني (الافتراضي) في نظرية ابن طباطبا، كونه ناقدا إتباعيا يعتمد على الموروث الشعري إبداعا وتلقيا، ويكرّسه كنموذج قرائي جاهز، يحل محل القارئ الحقيقي الذي غيبته ظروف العصر، ومقتضياته.

وفي الفصل الخامس والأخير خلص البحث إلى الحديث عن ثنائية القيمة والمعيار، من أجل معرفة العنصر الثابت في النظرية النقدية القديمة، مما جعلها تبدو متكاملة البناء والمنهج، قياسا بظروف العصر، ومختلف مؤثّراته.

وفي الأخير لا يسعني إلاّ أن أشكر جزيل الشكر مشرفي وموجّهي: الدكتور موسى شروانة الذي آزرني منذ انبثاق فكرة البحث إلى استوائها، وشدّ من أزري في فترات عصيبة، فكّرت فيها الانسحاب بشرف من الحلبة.. لكنه لم يتوان لحظة عن تشجيعي، وتنويري بأفكار كانت تعيدني كل مرّة إلى السّكّة من جديد. فهي توجيهات تنمّ عن نبل في الخلق، وحكمة وكفاءة وتبصّر في علاقاته العلمية والبيداغوجية.

كما أوجه شكري وامتناني إلى كل الأساتذة الذين أطّروني في قسم الدراسات العليا بجامعة العربي بن مهيدي بأمّ البواقي، دون نسيان الطاقم الإداري الذي سهر على إنجاح دفعتنا- وبكل المقاييس- في جميع المناحي المادية والمعنوية.

الشكر موصول كذلك إلى زملائي الطلبة الذين عشت معهم لحظات من العمر لا تنسى....

وما توفيقي إلاّ بالله..... والله من وراء القصد... والسّلام.

التمهيـــــــــد: المهاد النظري والتاريخي

أ)– دلالة المصطلح ومفهوم النظرية

ب)– أصول النظرية عند الغربيين.

–أهم الاتجاهات في نظرية القراءة: (الاتجاه المنوّع– تأويلية أمبرتو ايكو–نظرية التلقي)

ج)– إرهاصات النظرية في النقد العربي قبل ابن طباطبا

– المتلقي المبدع بين المقاربة النصية وخارج/ النصية

– 1- ابن سلام الجمحي، ذلكم المتلقي المبدع

2- أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: أوصلة البيان بالتلقي

3- ابن قتيبة ومفهوم التلقي

أ) – دلالة المصطلح:

نظرية التلقي– أو الاستقبال– مصطلح نقديّ معاصر مركب، أفرزته مرحلة ما بعد البنيوية، وكذلك الحركة النقدية الجديدة في ألمانيا، في سبعينيّات القرن الماضي. إذ ينطوي هذا المصطلح على ازدواجية لفظية ودلالية، يحيلنا الشّقّ الأوّل منه على السند الإبستيمولوجي لفعل التلقي الأدبي بكل ما يقتضيه من تأصيل وتنظير واستقصاء، بحيث يختصّ بالمفاهيم الفلسفية القريبة من نظرية المعرفة. أما الشّقّ الثاني فيتعلّق بفعل الفهم والقراءة الخاص بالمنتوج الأدبي.

وعليه، فالتركيب إذا مشكّل من: النظرية: والتي عرّفها المعجم الفلسفي على أنّها " **قضيّة تُثبت بالبرهان. وهي عند الفلاسفة تركيب عقلي، مؤلف من تصورات منسقة تهدف إلى ربط النتائج بالمبادئ**" (1).

وعرّف روزنطال النظرية بأنها " **نسق من المعرفة المعمّمة** " (2)، علما بأنّ خاصية التعميم هذه تجعلها ذات قابلية للتطبيق على الفنون جميعها.

وعرّفها آخرون على أنّها مجموعة من الافتراضات المنسجمة، القابلة للتقصّي، لأنّ " **الافتراض والانسجام والتقصّي مفاهيم أساسية تحدّد بعد النظرية**" (3).

أمّا فعل التلقي– أو الاستقبال– الذي أسند إلى النظرية، فقد أثار جدلا عند ترجمته من اللغة الألمانية إلى اللغتين: الانجليزية والفرنسية؛ بلفظ (Réception) ومنه: (réceptionist (e). أي: استقبال – ومُستقبِل. ذلك أنّ هذا المقابل اللفظي بجميع مشتقّاته، كثيرا ما يستعمل للدلالة على الاستقبال الفندقي للضيوف(4).

والحال نفسها تقريبا في لغتنا العربية إذا ما اكتفينا في الترجمة إليها باستعمال لفظ الاستقبال وفروعه، إذ أنّه لا يؤدي المعنى المقصود في لغته الأصلية. وهذا بعكس لفظة "التلقي" التي تحوز دلاليا على أكثر دقة إذا

---

(1) جميل صليبا: المعجم الفلسفي. ج2 . ص477

(2) روزنطال ويودين: الموسوعة الفلسفية. ص532

(3) سعيد علّوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة. ص219

(4) المورد– انجليزي عربي– طبعة 1992.ص764 وكذلك: Robert & Collins : Français/ Anglais .By beryl T.Alkins & Pierre Henri Cousin. Paris1984.p551

ما استعملناها مضافة إلى النص بجميع أنواعه (خبر، أو حديث، أو خطاب، أو شعر).

وحسبنا أن القرآن الكريم استعمل التلقي مكان استقبال الوحي إذ يقول تعالى مخاطبا نبيّه: " **وإنّك لتُلقّى القرآن من لدن حكيم عليم**" (1).

ومنه قوله: " **فتلقّى آدم من ربّه كلمات، فتاب عليه** "(2). وكذلك قوله: " **إذ يتلقّى المتلقّيان عن اليمين، وعن الشمال قعيد**" (3). وقوله تعالى: "**إذ تلقونه بألسنتكم**" (4).

فوجه الدقّة في الاستعمال القرآني لهذه المادة، يكمن في اشتمالها على معنى الفهم والفطنة، كما أنّها توحي بالتفاعل النفسي والذهني مع النص كما اتّفق على ذلك معظم المفسّرين(5).

وقديما، ميّز أدباؤنا ونقّادنا بين إلقاء نصّ أو رسالة، وبين تلقّيه أو استقباله، ففضلوا الإلقاء والتلقي، ونظروا إليهما كفنّ، خصوصا في المجال الخطابي (المسموع)، إذ كثيرا ما يفقد هذا النمط الأدبي قيمته الدلالية والجمالية بمجرّد قراءته أو كتابته. والدليل على ذلك ما وقع لشعرنا العربي في تحوّله من فنّ مسموع إلى فنّ مكتوب مقروء. بحيث فقد أثناء هذا التحول التفاعل العاطفي بين المُلقي والسامع. ثمّ إنّهم كثيرا ما عبّروا عن هذه الآفة بقولهم: "فلان لا يلقي بالا لما يقول".

وفي الحديث الشريف ارتبط الإلقاء بإحضار القلب لما تقول؛ يقول المصطفى- ص-: " **إنّ العبد ليتكلّم بالكلمة من سخط الله، لا يلقي لها بالا، يهوي بها في جهنّم** "(6).

فمصطلح الاستقبال إذا في غير لغتنا أحدث جدلا بين مختلف المدارس الغربية، نظرا لقصوره الدلالي، لأنّه يجرّد القارئ- في علاقته بالنص- من الاستجابة، كما يجرد النص من عنصر التأثير في القارئ(7).

وإذا كان الأمر كذلك على مستوى الاصطلاح، فإنّ محتوى النظرية قد أحدث أزمة عميقة جرّاء الصراع المذهبي والمنهجي الحاد بين روّاد الرمزية والبنيوية، والجمالية الماركسية، والشكلية الروسية. كلّ

---

(1) الآية 4، سورة النمل

(2) الآية 37، سورة البقرة

(3) الآية 17، سورة قاف

(4) الآية 15، سورة النور

(5) القرطبي: الجامع لأحكام القرآن. المجلد1. ص313.

(6) البخاري الجامع الصحيح المختصر. دار الفكر. بيروت 2005م ص1633

(7) روبرت هولب: نظرية التلقي. مقدمة نقدية. ترج عز الدين إسماعيل.المكتبة الأكاديمية. القاهرة. 2000م. ص25-26

ذلك بسبب تمرّد أقطاب نظرية التلقي على الجميع، وعلى النقد الماركسي تحديدا، كما سيتّضح في مظان هذا البحث.

– مفهوم النظرية:

شهدت أوروبا في النصف الثاني من القرن العشرين صراعا إيديولوجيا حادّا بين شرقها وغربها جراء الحرب الباردة بين المعسكرين. وانعكس هذا الصراع على المناحي الفكرية والأدبية بحيث أصبح من الصعب على الناقد الحيادي مثلا الفصل بين الفلسفة الماركسية وأدبها، والعلمانية ونماذجها الأدبية، أو حتى بين الوجودية وتوجهها النقدي.. وفي هذا الجو المشحون بالتوترات بين الألمانيتين تحديدا، ظهرت نظرية التلقي. وكان روّادها– من مدرسة كونسطانس– مناهضين للماركسية، بحيث حمّلوها تبعة الأزمة التي حلّت بعالم الأدب كما اتّهموها بالانحراف الفكري الذي وقع فيه القارئ في تعامله مع مختلف النصوص. وبالمقابل راح نقاد ألمانيا الشرقية يصفون نظرية التلقي، بمحاولة "برجوازية" مفلسة، كونها عجزت عن إيجاد البدائل للمعالجة الماركسية(1).

وتأسيسا على ذلك جاءت نظرية التلقي مناوئة للنظام الشيوعي، الذي صادر حرية القارئ وأحكم قبضته عليه، من خلال الأدب الموجّه الذي فرضته جبرية الطبقة، وسياسة الحزب. ولذلك وجدناها منذ البداية نظرية متفتّحة على التجارب والنماذج الأدبية الغربية الأخرى، على اختلاف أجناسها وألسنتها. بحيث كانت رؤيتها النقدية في استقبال النصوص قائمة على مفهوم شبيه بمنهج التفسير والتحليل البنيوي، الذي يعتمد على لغة النص، بمختلف دلالاتها ورموزها، وعلاقاتها المجازية(2). وهذا التقاطع هو الذي أهّلها لأن تكون امتدادا متطوّرا للنظام البنيوي الذي راج زمنا في كلّ من ألمانيا وفرنسا. بل– والأكثر من ذلك– استطاع روّاد هذه النظرية الإجابة عن كثير من قضاياه العالقة، والتي اعترضت طريق

---

(1) دائرة المعارف البريطانية– مفهوم البرجوازية الحديث. مجلد2. ط15. ص428

(2) روبرت هولب: المرجع السابق.ص 50

البنيوية الفرنسية تحديدا(1).

وبذلك صحّحت نظرية التلقي زوايا الانحراف الذي مس الفكر النقدي البنيوي، بعدما أعلنت الحركات النقدية المعاصرة الحرب على لغة النص ومعطياته التعبيرية، مستبدلة إياه بلغة الأسطورة، أو لغة التجارب الهاربة بأصحابها إلى اللاوعي الإنساني.

ومعنى هذا أنّها منهج نقدي بديل قد أعاد الاعتبار لقيمة النص وأهمية القارئ، بعدما تهدّمت الجسور بينهما بفعل الرمزية والماركسية. فلا غرو وقد أصبح التركيز في مفهوم التلقي قائما على محورين فقط هما: القارئ أولا، والنص ثانيا. أمّا العلاقة التي تربطهما، فأصبحت هي الأخرى حرّة غير مقيّدة بجبريّة طبقيّة (2)،كما كان الحال مع الماركسية، أو علاقة سلبية على شاكلة ما كان حاصلا مع الرمزية.

وإذا كانت نظرية التلقي قد تجاوزت المناهج السياقية، التي تهتم بالمؤلف ومحيطه، فإنّ اهتمامها كان منصبّا على علاقة النص بالمتلقي، ضمن منهج نصّاني تحوّلت بؤرة الاهتمام فيه من صاحب النتّاج إلى النص والقارئ (أو المنتوج والمستهلك)(3).

أمّا رؤيتها النقدية، فهي مستمدّة من مفهوم التلقي الذي يرتبط بالقارئ أكثر من ارتباطه بصاحب النتاج لأنّ فلسفتها قائمة بالأساس على إدراك الفنون؛ "**فالإدراك وليس الخلق...والتلقي وليس النتّاج هو العنصر المنشئ للفن**"(4). أمّا أصحاب هذا التوجّه، فيرون بأنّ تفاعل القارئ مع النص لا يتحقق بالصورة الكاملة إلاّ من خلال الدور الواسع الذي ينهض به القارئ أثناء عملية القراءة. عبر إجراءات ثلاث هي:
أ- حرّية القارئ ب- مشاركته في صنع المعنى ج- مهمّته في صنع المتعة الجمالية.

فلا ينبغي أن تفهم حريّة القارئ عند روّاد نظرية التلقي تجرّدا من الضوابط الفنية، ولا إفلاتا من المعايير التي تمرّد عليها الوجوديّون(5).فهم لا يطلبون من القارئ أن يكون رمزيا يعايش التجربة من غير

---

(1) روبرت شولز: البنيوية في الأدب- ترجمة حنّا عبّود. ص21، 162

(2) روبرت هولب: المرجع السابق. ص196- 197

(3) المرجع السابق. ص216-217

(4) المرجع السابق. ص51، 53

(5) محمّد قطب: مذاهب فكرية معاصرة. دار الشروق. ص492

فهم(1)، أو قارئا بنيويّا يكتفي بسطحية الدور الوصفي في مقاربة النص(2)، إنّما يرغبون في تحريره من الجبرية التي فرضها عليه النقد الماركسي، ومن العوائق الإيديولوية التي تعطّل نشاطه الذهني، وتحجّر المواهب الفردية التي لا تكون في خدمة المذهب أو الطبقة التي ينتمي إليها هذا القارئ(3). ولذلك وجدناهم يؤكّدون في أكثر من مقام على " **أنّ القارئ إذا لم يحاول التّغلب على التزامه الإيديولوجي، فإنّ القراءة الصحيحة للنص ستكون مستحيلة**"(4).

وبخصوص مشاركة القارئ في صنع المعنى، فهي في نظر رواد النظرية تتمّ خلال إجراءات تفاعله مع النص، متجاوزا بذلك التفسير التقليدي الخارج/ نصّي؛ إنّهم يركّزون على سلوك القراءة بدل موضوع النص. وهنا تتغير مرجعية العمل الفنّي لتصبح معتمدة على الموضوع وذاتية القارئ ملتحمين معا(5).

وقد ميّز أصحاب النظرية بين وظيفتين متتاليتين يقوم بها القارئ تجاه النص هما: وظيفة الإدراك المباشر، ووظيفة الإستذهان.

فالأولى لا تتعدّى تفهّم الهيكل الخارجي للنص؛ أي معطياته اللغوية والأسلوبية. بمعنى أنّها التفسير التقليدي للنص الذي يكون القارئ تحت سيطرة الإشارات، والرموز ومفاتيح النص، دون تفاعله بعد مع النص. وعن هذا المستوى الأول من القراءة يقولون: " **إنّ الإجراءات الطبيعية في تلقّي نص ما هي خبرة الأفق الجمالي الأول، وهي بالتأكيد سلسلة من التوفيقات الانطباعية الشخصية، دون أن تحمل أوامر محدّدة في إجراءات الإدراك المباشر، التي يمكن أن تُفهم استنادا لدوافعها البنائية، وإشاراتها المنطقية، والتي يمكن أيضا وصفها باللغويات النصية**"(6).

وانطلاقا من ذلك يعوّل القائلون بهذه النظرية على منهج التفسير التقليدي، كمرحلة أولى تساعد المتلقي (ناقدا أو قارئا) على التفاعل مع النص، وتدفعه إلى المرحلة التي بعدها، لكي يكون فيها مشاركا فعّالا

---

(1) محمود عباس عبد الواحد: الرّؤى الرمزية في الشعر العربي- حولية كلية اللغة العربية. عدد11. 1991. المنّوفية.ص65

(2) روبرت شولز: المرجع السابق. ص135

(3) هنري أرغون: الجمالية الماركسية- ترجمة جهاد نعمان. بيروت. 1975م.ص9. 91

(4) روبرت هولب: المرجع السابق. ص153

(5) المرجع السابق. ص135

(6) المرجع السابق. ص138- 139

في صنع المعنى.

أمّا الوظيفة الثانية، فهي التي تتشكل فيها ذاتية القارئ، من خلال إعمال ذهنه وخياله، في خطوة إلى اكتشاف العالم الداخلي. وتسمّى هذه الوظيفة "إستذهانا"، لأنها مرحلة أساسية من الخيال الخلاق المنتج للجمال(1). ولا يتحقق ذلك إلا من خلال المستوى الثاني من القراءة، وبالضبط حين يصطدم القارئ بفراغات، أو "غموض"، أو "بقع إبهام"، يجد نفسه مطالبا بملئها واستكمالها، لكي يكون مشاركا في صنع المعنى. وهذا هو هدف القراءة المتفاعلة مع النص.

ولا يفهم الغموض- حسبهم- بمعنى التعقيد اللغوي، كما أنّه مختلف تماما عن مفهومه عند الرمزيين، إنّما هو إستذهان فعّال يحرّك خيال القارئ لاستجلاء المعنى عن طريق "التجسيم" أو "التمثيل" كما بيّن ذلك أيزر، متأثرا في ذلك بـــإنجاردن، بحيث يقول هذا الأخير: " **ربّما تكون أهمّ فعالية القرّاء هي المتمثلّة في ملء فراغات الغموض بالتجسيم. (فهو) يعدّ جزءا هاما من إدراك العمل الفنّي للأدب. ودون التجسيم، فإنّ العمل الجمالي... لن ينطلق من إطار بنائه المخطّط له (أي البناء اللغوي). ولكن في التجسيم تكون للقراء فرصة لممارسة خيالهم. فملء الأماكن الغامضة يحتاج إلى إبداع**"(2).

ومن هنا يفرّقون بين المعنى المجسّم، وغير المجسّم؛ فالأول هو الذي يتحقّق عن طريق إستذهان القارئ، (أو التعيين) وملئه للفجوات قصد المشاركة في صنع المعنى وتحقيق المتعة. أمّا الثاني فلا متعة فيه كونه يفتقر إلى الإستذهان.

وللقارئ أيضا مهمّة أخرى حسب روّاد نظرية التلقي، تتمثّل في المشاركة في صنع المتعة الجمالية؛ ففي مرحلة أولى يكون فيها القارئ خاضعا لما يثيره الموضوع في نفسه من إعجاب أو نفور أو عواطف مختلفة أخرى. وهنا لا دخل له فيما يفرضه النص عليه. أمّا في المرحلة الثانية فإنّه يتّخذ موقفا تصبح من خلاله

---

(1) روبرت هولب: المرجع السابق. ص148

(2) المرجع السابق. ص64- 65

المتعة الجمالية وظيفة عملية توجّه إدراكه كمتلقّي، وعن هذا يقول النّاقد: " **والمتعة يجب أن لا تنفصل عن وظيفتها العملية الموجهة للإدراك**"(1).

وقد ميّز الرّواد بين ثلاثة تصنيفات للمتعة هي: – نتاج المتعة – استقبالها — واتّصالها.

فأمّا الأوّل فيتمثّل في صلة الموضوع بالأديب، بحيث كانت الخبرة الجمالية قائمة على فكرة النّتاج في العصرين: القديم والوسيط، لاعتمادها على معيار نظري قبلي. ثم تحوّلت هذه الفكرة عند ظهور التيّارات الأدبية الحديثة من تجاوز المحاكاة إلى الخلق، مما أعاد النظر في المعيار والمنهج معا(2). وقد تدخّلت نظرية التلقي لتركّز على علاقة النص بالمتلقي.

وبخصوص استقبال المتعة، فيقصدون بها عملية الإدراك، وكيف يتمّ استشعار الجمال عن طريق "الصناعة الثقافية"(3) على حدّ تعبيرهم، ويعنون بها الوظيفة اللغوية النقدية.

وأخيرا يتمثّل التصنيف الثالث للمتعة في الاتصال. وهنا يبدو جليّا تأثّر "ياوس" بفلسفة التلقي عند أرسطو، من خلال جملة المصطلحات الخاصة بالشعر المسرحي التي وظّفها، بحيث راح يتحدّث عن الأنماط التفاعلية في محاكاة البطل كما جاءت في المأساة، مشيرا إلى علاقة الممثّلين بالمشاهد، وكيف ينشأ التوحّد العاطفي بين الطرفين نتيجة الإعجاب القائم على محاكاة البطل كونه نموذجا اجتماعيا(4).

ويفهم من كلام "ياوس" أنّ المتعة التي يقدّمها النص ليست هدفا في ذاته بالنسبة للمتلقي، بقدر ما هي اجتماعية تواصلية حين تتحوّل إلى موقف يتبنّاه المتلقي.

ب) – أصول النظرية عند الغربيين:

نظرية التلقي في نشأتها و أصولها ألمانية صرفة [مدرسة كونسطانس النقدية]، و هي وليدة الأزمة التي عرفتها المناهج النقدية المعاصرة ، بداية من العقد السادس من القرن الماضي، حين راحت الدراسة تنحصر

---

(1) روبرت هولب: المرجع السابق. ص127

(2) المرجع السابق. ص128

(3) المرجع السابق. ص128

(4) المرجع السابق. ص131

عبثا في بحث البنية الهيكلية للنص، و تنتج نماذج مشوبة بالعمومية و الغموض.

فضعف المناهج النقدية البنيوية إذا هو الذي حول الاهتمام بسرعة من النص إلى القارئ، لأن الاستمرار في الاعتقاد أن الأنساق هي لحمة الأدب..وأنها تخص الأشكال الأدبية دون سواها.. هو في الحقيقة ادعاء باطل برأي الدكتور حسن مصطفى سحلول، حين أكد أن الدليل على إفلاس المنهج البنيوي هو سهولة تطبيقه على فنون خارج دائرة الأدب، كالسنما مثلا، وعلى أفلام جيمس بوند على وجه التحديد مثلما فعله رولان بارت(1).

لقد كانت النظرية الأدبية على مر العصور تركز اهتمامها على أحد عناصر العملية الفنية؛ إما على العمل الأدبي، أو مؤلفه، أو قارئه. وكان القارئ في كل هذه الفترات الزمنية يتنازل دوما عن دوره لصالح النص بجميع محتوياته و مضامينه، كما كان يتنازل أيضا لفائدة المؤلف رغبة في الاستفادة من عبقريته تارة، و الاستمتاع بنشاطه الفكري أخرى.. إلا أن تطورات النظرية الحديثة التي تلاحقت في شكل الألسنية، والبنيوية، والتفكيكية أبرزت دور القارئ كعنصر فعال بالنسبة للنص من خلال عمليات التحليل و التأويل و الإدراك والسرد.

ولكن الذي يجب إقراره هو أنّ النقد المعاصر عرف تحوّلات منهجية سريعة ومتباينة، تتلخّص في ثلاث لحظات حاسمة، تشكّل في مجموعها عمره المنهجي وهي: لحظة المؤلف، وتتمثّل في نقد القرن التاسع عشر بكلّ مناهجه السياقية (التاريخية والنفسية والاجتماعية). ثم لحظة النص التي جسّدها النقد البنائي في ستّينيّات القرن الماضي. وأخيرا لحظة القارئ أو المتلقي التي جاءت بها اتّجاهات ما بعد البنيوية، وتمثّلت في نظريات القراءة والتلقي.

والواقع أنّ المناهج النصّانية في مقاربتها للنص قد أقصت المؤلّف ومعه متلقي النص، بدافع تصحيح

---

(1) د/ حسن مصطفى سحلول- نظريات القراءة و التأويل الأدبي و قضاياه- دراسة منشورات اتحاد الكتاب العرب- دمشق 2001 ص03

ما وقعت فيه المناهج الخارج/نصية.وشغل تحليل النص في زمانها حيّزا كبيرا قوامه العلوم اللسانية والمنطقية.

ومن هنا كان لا بدّ من مقاربة جديدة تعيد النظر في خريطة النقد الأدبي الحديث بأبعادها الثلاثة: المؤلّف- النص- والقارئ ضمن آلية القراءة الحديثة. فمن الطبيعي أن ظهرت توجّهات حادة تردّ على الانغلاق النصّي أو الصنمية النصيّة، وموت المؤلّف، وإهمال حركة التاريخ، من باب إعادة التوازن بين عناصر هذه للخريطة، وإرساء النظرية الأدبية المعاصرة من خلال حوار جديد بين "الذات" و "الموضوع".

وتتلخّص هذه التوجّهات في أربع نظريّات نقدية، شكّلت مرحلة ما بعد البنيوية هي: - القراءة والتلقي - التفكيك - التأويل - والسيميولوجيا. الشيء الذي أضفى على النقد المعاصر حركيّة من الزاويتين: الإبستيمولوجية والتطبيقية، كما أوجد فائضا اصطلاحيّا، متّسما بالعمق والتنوع، واقترح بدائل إجرائيّة أبرزت دور القارئ في بناء المعنى وإنتاجه، وغذّت التحليل اللساني بمرجعيّات ذاتية، قائمة على فعل الفهم.

وممن اهتمّوا بالقراءة والقارئ نذكر: فيرجينيا وولف في دراساتها المبكّرة عن القارئ العادي، ودراسات نقد القارئ/ استجابة، ومحاولات البنيويّين المهتمّين بالقراءة من أمثال: تودوروف، وبارت، ثم دراسات السيميولوجيين وعلى رأسهم أمبرتو إيكو.

ويرى بعض الدارسين بأن مسألة التلقي قد أخذت حقها من الاهتمام بظهور مفهوم التداولية ضمن الدراسات الألسنية المتأخرة، حينما أضاف اللغويون قسما ثالثا إلى القسمين التقليديين الأساسيين :"النحو التركيبي" و "الدلالية"، بحيث يبحث الفرع الأول في علاقات العلامات اللغوية ببعضها، في حين يهتم الثاني بعلاقة العلامات اللغوية بالمعاني التي تدل عليها. وهما قسمان يهتمان بوصف عمل اللغة في الوقت الذي يهتم فرع التداولية الجديد بعلاقة العلامة اللغوية بمستخدميها.

و أول كتاب في مجال التداولية هو: " أسس نظرية العلامات اللغوية" foundations of the theory of signs ، للفيلسوف الأمريكي موريس C.Morris نشر سنة 1938، وفيه إشارة إلى أهمية دراسة ما يصنعه المتكلم عن طريق اللغة.

أما الكتابان الآخران اللذان أعطيا الانطلاقة الحقيقية لتطور الألسنيات، فقد ظهرا في العقد السادس من القرن الماضي وهما: " كيف نصنع أشياءً بالكلمات " how to do things with words للانجليزي أوستين J.I Austin 1962 .والآخر بعنوان: " القول و الفعل " 1984 للفرنسي دوكرو O.Ducrot.

وإذا كان الأول قد اكتشف بأن وظيفة اللغة لا تنحصر في بث معلومة، أو وصف حادثة، أو نقل خبر بين المرسل و المرسل إليه بقدر ما تنقل أفعالا إجرائية، ومعان منجزة بمجرد التلفظ بها

وقد سار الفرنسي دوكرو مقتفيا نهج سابقه الأنجليزي، ليؤكد بأن الكلام يتجه دائما إلى مرسل إليه بنية التأثير فيه سواء ظهر ذلك التأثير أو لم يظهر، لأن المحادثة هي دائما محاولة لجر الآخر إلى اتخاذ موقف ما .

وعليه، فان التداولية تهتم بعملية التأثير و التأثر في الخطاب اليومي، بحيث تتجاوز وظيفة الكلام عندها إخبار المتلقي إلى التأثير فيه، ومن ثمة يصعب فهم الخطاب إذا اكتفينا بإرجاعه إلى صاحبه وحده دون إغفال الدور الأساس للمتلقي، أو الاهتمام على الأقل بالطرفين معا: المرسل و المرسل إليه .

وإذا ما أسقطنا المفهوم الألسني للتداولية على النصوص الأدبية يكون مفعولها أكثر قوة و وضوحا، لأنه كثيرا ما يكون الكاتب أكثر وعيا، ودقة، وتنظيما إزاء أعماله الأدبية الموجهة، وفي هذه الحالة لا يمكن لأي كتاب أن يكون مقتصرا على الكشف عن بنيته الهيكلية العميقة، ولا على البحث عن الوشائج القائمة بينه وبين مؤلفه، ولكنه يدفعنا إلى تحليل علاقات التأثير و التأثر بين الكاتب و القارئ .

هذا، ويرى آخرون بأن نظرية التلقي إنما هي نتاج جهود متباينة،بذلت في إطار إرساء نظرية شاملة للقراءة، وأخرى خاصة بالتواصل. فأين تتجلى بصمات الفكر الألماني على النظريتين؟

من الثابت تاريخيا أن لنظرية التلقي علاقة وطيدة بنظرية الاتصال، فهي بالنسبة لكثير من متتبعيها امتداد لموجة بحث كبيرة قادها الفلاسفة الألمان (مفكرو مدرسة فرانكفورت)، انطلاقا من منتصف القرن العشرين، وشكل الاتصال فيها مادة جديرة بالاهتمام؛ كونه الوسيلة الأساسية للتفاعل بين الأفراد و الجماعات، بحيث أفلحوا في تأسيس نظرية فلسفية نقدية ساهمت بقدر كبير في تغذية الفكر الفلسفي المعاصر بالأفكار المتعلقة بالتواصل الاجتماعي.

لقد واجه " هابرماز " معطيات العقل الغربي في تلك الفترة بنقد غاية في الصرامة، ناعتا إياه بـــ: " العقل الأداتي " الذي لا يمكنه صنع الحداثة. (**1**) واقترح " العقل النقدي الاتصالي " بديلا عنه، اعتقادا منه بأن العقل وحده هو الكفيل بإخراج الفلسفة الغربية من بعدها الذاتي إلى أفقها الاجتماعي الواسع .

وإذا كان تأثير الشكلانيين الروس، وأقطاب مدرسة براغ واضحا في بلورة هذه النظرية، فإنها تبقى قريبة من نظرية الاتصال من حيث الإطار الذي تنتمي إليه، وقد أكد ذلك " ياوس " نفسه، معترفا بأن نظرية التلقي لا يمكن أن تبلغ مداها إلا في إطار نظرية أكثر شمولية في الاتصال. (**2**) تقديرا منه لوظائف الإنتاج الأدبي و التلقي و التفاعل، وما يتصل بذلك .

أما " آيزر " الذي اشتغل على البنية و الوظيفة و الاتصال، فانه يساند زميله من مدرسة "كونسطانس" الألمانية من خلال جهوده باتجاه تنظيم صيغة تفاعلية بين النص و القارئ . وهذه التفاعلية هي عين التواصل الأدبي الذي يرومه " آيزر "، بحيث يعرفه على أنه نشاط مشترك بين القارئ و النص و يؤثر أحدهما في الآخر تأثيرا تلقائيا منظما. (**3**)

(**1**) عبد الله إبراهيم- المركزية الغربية- (المركز الثقافي الغربي، بيروت 1997) ص 358

(**2**) روبرت هولب- نظرية التلقي. ص166-167

(**3**) المرجع السابق ص167-168

وعلى الإجمال، تشكل نظرية القراءة ملتقى تتقاطع فيه الكثير من التيارات النقدية المتباينة، قاسمها المشترك الوحيد هو اهتمامها بالقارئ، ولكن مفاهيمها، ومشاربها، ومساراتها مختلفة بشكل غريب؛ ذلك أنه كثيرا ما يختلط على الدارسين مفهوما التلقي و الفاعلية، مع أنهما يختلفان جذريا في دلالة الأول على القارئ، وارتباط الثاني بالعمل الأدبي. ومن هنا جاء الاختلاف بين تاريخ "التلقي" و تاريخ "الفاعلية"، وتميزت جماليات التلقي عن جماليات التأثير. (1)

كما ينبغي التفريق أيضا بين نظرية التلقي التي نشأت في ألمانيا، وبين النقد المتعلق بالقارئ/ استجابة التي اشتهرت بشكل كبير بين نقاد أمريكا و خارجها. مع العلم بأن أصحاب النظريتين لم يسبق لهم أن تواصلوا علميا ولو مرة في التاريخ. وما هذا التماثل في الواقع إلا من قبيل السطحية و التجريد. بل إن انتساب الجميع إلى هذا التوجه نابع بالأساس من اهتمامهم بالقارئ فقط، (2) كما سبق وأن أشرنا إليه .

وعلى هذا الأساس يمكن التمييز بين ثلاثة اتجاهات رئيسية في نظرية القراءة، نعرضها مفصلة كالآتي:

1– الاتجاه المنوع: أو نظريات القراءة البراجماتية:

يمثل هذا الاتجاه عدد متباين من النقاد الأمريكيين مثل: "نورمان هولان د"، و "ديفيد بليخ" و "ستانلي فيش" و "جوناثان كولر" . ويتموقع مسارهم بين الشكلانية وما بعد البنيوية ضمن نظرية القراءة. ويميز الدارسون بين هذا المسار وبين توجه أقطاب نظرية التلقي الألمانية، من خلال تسمية الأول بالنقد المتعلق بالقارئ/ استجابة، في حين يفضل البعض مصطلح "النقد البراجماتي"، انطلاقا من عدد من المفاهيم التي أوردها "تومبكينز" في مقدمتها، على لسان "جبسون"، في مقالة نقلتها عنه. تقول:

"يعتبر رأيه (أي جبسون) في الأدب مثل سائر النقاد القرائيين الذين أتوا بعده، مركزا على النص؛ فهو يؤكد على قيمة التكامل في الكلمات على الصفحة، وعلى أن يكون الناقد متسلحا بالخبرة لكي يتسنى

---

(1) روبرت هولب: المرجع السابق ص 25. 26. 27، أنظر: ميجان الرويلي، وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي– المركز الثقافي العربي– الدار البيضاء، ط2. 2000م ص282– 283

(2) المرجع السابق ص283

له استيعاب ما يستهدفه العمل الأدبي بصورة كاملة".(1)

ومثل هذا الرأي قريب من مفهوم الكفاءة، لأنه يطلب فيه من الناقد أن يتسم بالقدرة التي تؤهله ويعطي "جبسون" أهمية خاصة للقارئ الصوري، الذي يختلف حسب رأيه عن القارئ الحقيقي؛ فالأول يدفع المؤلف إلى محاورته، و إشراكه في تكوين الاستراتيجيات النصانية.

"**القارئ الصوري هو الذي يجسد تجربة القارئ، ويعطيها شكلها، بل و يجسد هذه التجربة لتصبح محل اهتمام الناقد، ولاشك أن مفهوم القارئ الصوري هو الذي يساعد الناقد كي يبلور الاتجاهات الاجتماعية المتضمنة في النص، عن طريق إعادة بناء أنواع الفهم التي يتشارك فيها المؤلفون و القراء الصوريون في الأعمال الأدبية".**(2)

إن الذي ينبغي فهمه من كل ما سبق، هو أن القارئ الصوري هو الذي تتحدد ملامحه من خلال خصائص النص وحدها، دون غيرها. و بالتالي لا يمكن أن يتشابه إطلاقا في هذه الحالة مع القارئ الحقيقي.كما أن الكتاب السيئ هو الذي يرفض أن نكون قراءه الصوريين. ولا تتضح عناصر هذه العملية إلا في سياق واحد هو: تحول مركز الاهتمام من النص إلى القارئ.

تقول "تومبكينز": "**بينما يتفق مقال "جبسون" في عدد من الافتراضات مع رواد النقد الجديد، فهو يستشرف في الوقت نفسه اتجاه النقد المتعلق بالقارئ/ استجابة؛ ذلك أنه يحول التركيز من النص إلى القارئ، مستخدما فكرة أن القارئ هو وسيلة يتم بها إحداث نوع جديد من التحليل النصاني وتقترح في الوقت نفسه، ضرورة رؤية النقد الأدبي على أنه جزء من عمليات كبيرة و مهمة، تستهدف تكوين الشخصية، و تحديد ملامحها**(3).

أما "جيرالد برنس" فانه يسعى إلى عقد علاقة متوازنة بين المؤلف و القارئ، محددا في ذلك ثلاثة أنواع

---

(1) يوسف نور عوض: نظرية النقد الأدبي الحديث– دار الأمين. القاهرة1994م ص57

(2) المرجع السابق ص57

(3) المرجع السابق ص58

من القراء:

الأول: القارئ الحقيقي، وهو الذي يمسك الكتاب بيده.

الثاني: القارئ العرفي، الذي يفترضه المؤلف، ويمتلك بعض الخصائص الذوقية، مع القدرة على قراءة النص

الثالث: القارئ المثالي، الذي يؤيد النص و يوافق على ما جاء فيه.

وبهذا التقسيم يكون الناقد قد سلح نفسه ببعض وسائل التحليل. وفي هذا الصدد تقول تومبكينز: **"يضع هذا التقسيم حدا أدنى– هو درجة الصفر– يكون عليها القارئ الذي يمتلك الخصائص الدنيا لعملية القراءة،مثل معرفة اللغة، ولكنه يعيش في الوقت نفسه في حالة فراغ ثقافي، بعيدا عن أي نظام قيمي يساعد على تكوين حكمه في الأعمال الأدبية. وترجع أهمية هذا القارئ إلى كونه يمثل إطارا مرجعيا، يمكن أن يقاس عليه القراء الحقيقيون، الذين تتحدد شخصياتهم، على أنهم نوع من الإنزياح عن هذا النمط الافتراضي، أي القارئ في درجة الصفر".** (1)

ويتقاطع في الرأي "مايكل ريفاتير" مع كل من "جبسون" و "برنس" حول أن المعنى هو نتاج لغة النص، وهو وظيفة استجابة القارئ للنص. وهذا التوجه مختلف عن طرح البنيويين، لأن "ريفاتير" يرى بأن البنى الفونولوجية، و النحوية، لا تسعف القارئ، ويمتنع تحريكها أثناء عملية إحياء المعنى. كما أن "ريفاتير" يتجاهل في الوقت نفسه فكرة المضمون المحدد، في حين يركز على فكرة الاستجابة التي يحدثها الخطاب. ومن هنا نستنتج طبيعة الاتجاه الذي ينتهجه "ريفاتير"؛ فهو: أسلوبي بالأساس.

تقول عنه تومبكينس: " **يركز اهتمام "ريفاتير" على الطريقة التي يتحقق بها المعنى الأدبي في اللحظة التي يتفاعل فيها القارئ مع النص، والمقصود باللحظة– التفاعلات التي تحدث عند القارئ في لحظات انكشاف النص. وبواسطة دلك يمكن استنباط طريقة جديدة للتحليل الأسلوبي الدقيق، ولكن هذا**

---

(1) يوسف نور عوض: المرجع السابق ص58

التحليل يظل مع ذلك مخلصا للافتراض بوجود موضوعية في النظر النصاني". (1)

وحتى لا يقضى على كل محاولة لإكساب استجابة القارئ أية قيمة في التفسير، فان "ريفاتير" يصر على أن المعنى هو نتاج اللغة ذاتها، وليس نتاج النشاط الذي يقوم به القارئ منعزلا عن اللغة. وبعيدا عن كل تناقض، يؤكد بأن استجابة القارئ هي النتيجة الحتمية لوجود المعنى الأدبي في لحظة معينة من لحظات انكشاف النص، إلا أن هذه اللحظة ليست هي التي تكون المعنى.

أما "ستانلي فيش" فيرى بأن تجربة القراءة هي التي تصنع مستخدمها الخاص، وذلك من خلال شحذها لوعينا بالعمليات العقلية، التي تدخل فيها ساعة تعاملنا مع اللغة(2).

تقول تومبكيتز: " **ما يميز فكر "فيش" عن الذين سبقوه هو وضوح آرائه فيما يعنيه من الناحية النظرية – اتخاذ موقف ما من الأدب– ذلك أن الرأي القائل بأن القراء يشاركون مشاركة فعالة في تكوين المعنى، يعنى بالنسبة إليه، إعادة تعريف المعنى و الأدب ذاته. ويبدو وفق هذا التصور، أن المعنى عند "فيش" ليس شيئا يمكن استخراجه من القصيدة، أو العمل الأدبي، مثلما نخرج اللوزة من غلافها، وإنما هو تجربة يمارسها الإنسان خلال عملية القراءة. ولا يعتبر الأدب كيانا محددا، وان ما تتابعا من الأحداث ينكشف في عقل القارئ خلال عملية القراءة. ويصبح دور النقد الأدبي في مثل هذا الحال، الوصف المخلص لعملية القراءة".** (3)

وبخصوص "جوناثان كولر" فانه ينطلق من نموذج لغوي خالص، لأنه يعتقد بأن فهمنا للغة نابع من امتلاكنا لقدرة لغوية خاصة فقط، تماما مثل القدرة الأدبية التي يستدعيها فهم الأدب؛ فهي قدرة مماثلة تمكننا من تفسير الأدب حسب قوانين القبول و المناسبة.(4)

تقول تومبكيتز: "**يركز "كولر" على النظم و القواعد المستنبطة، والتي تمكن الناس من فهم الأدب.**

---

(1) يوسف نور عوض: المرجع السابق ص59

(2) كريس بولديك: النقد والنظرية الأدبية منذ 1890م– ترجمة: خميسي بوغرارة، مخبر الترجمة جامعة منتوري– قسنطينة2004م. ص200

(3) نور يوسف عوض: المرجع السابق ص60

(4) كريس بولديك: المرجع السابق ص199

ويكون بذلك قد أكد على القواعد التي تنظم عملية التفسير الأدبي، ليس في عقل القارئ، وإنما في النظم التي تمكن القارئ من عملية القراءة. ويعنى ذلك أن طريقته، ترجع النص و القارئ كليهما، إلى الخلفية الأدبية دون القضاء عليهما. وذلك في الوقت الذي يركز فيه "كولر" نظره على نظرية الخطاب الأدبي التي تعمل من خلال مفهوم الاستبطان، الذي يعمل في سائر محاولات التفسير الأدبي".(1)

وبذلك يتموقع موقف "كولر" في منتصف الطريق،بين الرفض البنيوي للذات، و المنحنى الإنساني الذي يفهم النمو الأخلاقي و الثقافي على أنه عملية وعي مستمرة.(2)

تقول تومبكينز:"**بينما يعترف "كولر" بالادعاءات الأخلاقية للضمير الإنساني المفرد، فان "نورمان هولاند"، و "ديفيد بليخ" يتساءلان حول الهوية الشخصية و الوعي الذاتي، ويجعلان من ذلك مركزا لتنظيرها النقدي. ويبدو واضحا أن الاتجاه البنيوي يميل إلى عدم التركيز على الوعي الفردي، و يحبذ النظم التي تعمل من خلال الأفراد، و تشكل نقيضا للنماذج السيكولوجية في النقد، والتي يتبعها أمثال أولئك النقاد**".(3)

فالهدف عند هؤلاء النقاد إذا هو: تحقيق المعرفة بواسطة الذات في علاقاتها بالآخرين و العالم. و الأكثر من ذلك: المعرفة الإنسانية بصفة عامة. ومن هنا تتميز النزعة الأخلاقية لهذا التنظير النقدي.

أما عند "نورمان هولاند" يتجلى موقف القارئ من النص في كونه يشبه إلى حد كبير موقفه من الحياة عامة. و كذلك الحال بالنسبة لموقف الناقد من النص؛ فهو يتناوله انطلاقا من منظوره العام للحياة.

وبخصوص الشخصية التي ينادي بها، فهي التي تجسدها مختلف الحالات السلوكية التي يتخذها الإنسان. وعليه، يتحول التفسير الأدبي عنده إلى وظيفة الشخصية و نتاجها. أما الناقد عنده فانه يفسر العمل الأدبي انطلاقا من خبرته، ورؤيته الخاصة للعالم.

---

(1) كريس بولديك: المرجع السابق ص 111، أنظر بالتفصيل: جوناثان كولّر: نظرية الأدب- ترجمة: خميسي بوغرارة. ص62- 63

(2) كريس بولديك: المرجع السابق ص110- 111

(3) المرجع السابق ص115

ويميز "ديفيد يليخ" بين ثلاثة أمور هي: الأشياء، و الرموز، و الناس واضعا الأعمال الأدبية ضمن دائرة الرموز. تقول عنه تومبكينز: "**ويبدو بالنسبة إليه أن النص الأدبي شيء، من حيث أن له وجودا فيزيائيا، ولكن معناه يعتمد بالأساس على عملية الترميز التي تتم في عقل القارئ. وعملية الترميز الأساسية هي ما يسميها "بليخ" بالاستجابة بحيث يرى أن الجهد الذي يبذل من أجل فهم تلك الاستجابة، هو عملية إعادة لتشكيل الرمز، وهي التي يسميها بـــ: التفسير**".(1)

ويتضح من كل هذا، أن "بليخ" يفرق بين الاستجابة الفردية للأدب، وبين استجابة المفسرين للعمل الأدبي. وتتميز الثانية عن الأولى في كونها تستند الى نوع من المعرفة المتعلقة بالنقد الأدبي.

هذه إذا، بعض النظريات ذات الصلة بعلم القراءة؛ وهي نظريات براجماتية بالأساس، لأنها تركز على القارئ أو المخاطب بجميع سلوكياته، انطلاقا من النموذج الذي بينه "رومان جاكبسون"، بحيث يوضح فيه أن عملية الاتصال تنتهي في نهاية الأمر عند الهدف المخاطب.(2)

2- تأويلية أمبرتو ايكو:

ويمثل هذا التوجه ايكو(1975)، فهو قد عارض الاتجاه البنيوي الذي يتعامل مع العمل الأدبي على أنه شيء يتميز بجمود الكريستال حال وجوده، كما يعيب على النموذج الاتصالي السائد (مرسل ⟵ رسالة ⟵ مرسل إليه) عجزه على شرح تعقيدات العملية التواصلية،لأنه لا يستطيع أن يتعامل مع العناصر التي تعمل خارج الشفرات المعروفة من مثل:الشفرات الثانوية،والخلفيات الثقافية، و ظروف الإرسال الأخرى..

يقول أمبيرتو ايكو بخصوص اتجاهه: " **عندما ظهرت أدبيات العمل المفتوح بالفرنسية في عام 1965، وفي مناخ بنيوي عام، كان الفصل الأول من كتابي: "العمل المفتوح"، والذي ركزت فيه على فكرة الاهتمام بالمخاطب بمثابة هزة عنيفة في وجه الرأي السائد القائل بأن تحليل البنية السيميائية هو هدف**

---

(1) كريس بولديك: المرجع السابق ص55

(2) يوسف نور عوض: المرجع السابق ص62

يقصد لذاته، ومن أجل ذاته ".(1)

وفي معرض نقده للنموذج الاتصالي البنيوي يقول: " **وإضافة إلى ذلك، فان ما تسميه رسالة هو في الحقيقة نص، أي شبكة من الرسائل المختلفة تعتمد على شفرات مختلفة، و تعمل على مستويات متباينة من مستويات الدلالة".** (2)

ويرى امبيرتو ايكو بأنه ينبغي على المؤلف أن يجعل من رسالته تواصلية من خلال تصور الشفرات الأولية و الثانوية التي تجمعه بالقارئ المحتمل، و يكون ذلك ممكنا إذا قدم شفرات لغوية محددة، أو أسلوبا أدبيا مميزا، أو مؤشرا خصوصيا. فهناك بعض النصوص التي تحدد نوع القارئ المتوقع، كالقصص الموجهة للأطفال، أو الخاصة بالأصدقاء، أو فئة معينة من المواطنين. ومن هنا، يمكن للمؤلف أن يشرك القارئ في طريقة فهم النص. وهكذا لا يختلف اتجاه امبيرتو ايكو البتة عن الاتجاه البلاغي في نظرية القراءة.

ويتصور ايكو نوعين من النصوص: المغلقة و المفتوحة، كما يتصور أيضا قراء نموذجيين تتحدد من خلالهم أنواع هذه النصوص. ويرى بخصوص النوع المغلق أن كثيرا من المؤلفين لا يعيرون اهتماما للتأويلات الصادرة عن خلفية مختلفة من التي بني النص عليها.

يقول امبيرتو ايكو: " **يضع بعض المؤلفين تصورا خاطئا للقارئ المحتمل في سياق اجتماعي محدد، ولكن أحدا لا يستطيع أن يحدد ماذا يحدث عندما يكون القارئ الحقيقي مختلفا عن هذا القارئ المحتمل. ولا شك أن النصوص التي تستهدف إحداث استجابة محددة في القارئ، هي في الحقيقة نصوص مفتوحة لأي نوع من التفسير، وكل نص مفتوح للتفسير، هو في الحقيقة نص مغلق".**(3)

ويفهم من هذا بأن النص المفتوح في نظره هو الذي يتجه فيه المؤلف إلى القارئ المثالي، بحيث لا يترك مجالا لتفسير القارئ، بقدر ما يلزمه على تفسير النص على نحو معين سلفا.

---

(1) يوسف نور عوض: المرجع السابق ص52

(2) المرجع السابق ص52

(3) المرجع السابق ص53

ويواصل ايكو: "**يمكن للإنسان أن يكون على درجة كبيرة من الغباء، بحيث يعتقد أن رواية المحاكمة لـــ"كافكا" رواية حول جريمة؛ ولكن النص ينهار كلية عندما يقرأ على هذا النحو، أو يحترق كما يحترق المفصل ليحدث حالة ابتهاج خاصة. وفي النموذج نفسه لا يمكن للقارئ نفسه أن بكون يونانيا أو أميا، لأن الذي يحدده القارئ، هو المعطيات المعجمية والتركيبية للنص. فالنص إذا هو الإنتاج البراجماتي و المعنوي لنموذج قارئه**".(1)

وخلاصة ما يعتقده ايكو هي أن عملية القراءة محكومة بنوع النص، وأن القراء يتصرفون حسب معطيات النص؛ فإذا كان النص مغلقا انفتحت أمامهم آفاق رحبة للتفسير، وإذا كان مفتوحا فإنهم يتقيدون بما يحدده النص لهم من القراءة المطلوبة، ولا يسمح لهم بغيرها.

3- نظرية التلقي(الاستقبال):

هي نظرية ألمانية في نشأتها،كما سبق التعريف بها في البداية، لكن أصولها المعرفية متصلة بالفلسفة الظاهرتية؛ التي تنظر إلى عملية القراءة من زاوية إحساس القارئ بها. وقد طور هذه النظرية كل من "ولفانج آيزر" و "روبرت ياوس"، بحيث يتفق الأول مع النظرة الظاهرتية تجاه الفن حين " **تركز اهتمامها بصورة أساسية على أنه حين النظر في الأعمال الأدبية ينبغي على القارئ التركيز على شيء واحد هو أن النص الحقيقي ليس مدار الأمر**".(2) بقدر أفعال الاستجابة لذلك النص.

كما يتفق "آيزر" مع "رومان اينجاردن" في إمكانية إدراك موضوع النص،من خلال تشكيلة من الآراء المبرمجة التي يقدمها النص. ويرى بأنه لا يمكن تحقيق ذلك إلاّ من خلال عملية **التجسيد**. يقول:

"**وإذا كان الأمر كذلك فيمكن القول بأن لكل نص أدبي قطبان هما: القطب الفني أو الاستيطاطيقي، وقطب التحقق الذي يتم بواسطة القارئ. ويتضح من ذلك أن العمل الأدبي لا يمكن أن يكون مساويا**

---

(1) يوسف نور عوض: المرجع السابق ص53

(2) روبرت هولب: نظرية الاستقبال ص77

للنص، أو مساويا لتحققه و إدراكه، إذ هو يقع في منزلة بين المنزلتين".(1)

ويفهم من كل ذلك بأن العمل الأدبي أكثر من النص، لأن حياة النص مرتبطة بعملية القراءة التي يؤديها الأفراد، والتقاء النص مع القارئ هو الذي يعطي النص الحياة. فالعمل الأدبي في نظر "آيزر" ذو طبيعة ديناميكية، استمدها من كونه عرفيا بالضرورة، ولهذا فالقارئ هو الذي يمنح الحركة للآراء المبرمجة من جهة، كما أنه هو الكاشف عن الطبيعة الديناميكية أثناء هذه العملية من جهة أخرى.

"إن هذه العملية بالضرورة هيرميونيطيقية، ذلك أن النص يستدعي بعض التوقعات التي نضفيها عليه بطريقة تمكننا من تقليص إمكاناته الجمعية، إلى تفسير واحد يتوافق مع توقعاتنا. وهكذا تنتهي في آخر الأمر إلى معنى واحد من المعاني. وما يمكن قوله: إن الطبيعة التعددية للنص مع الوهم الذي يضفيه القارئ يشكلان في النهاية عنصرين متضادين؛ ذلك أنه إذا كان الوهم تاما فان الطبيعة التعددية للنص تختفي، وأما إذا كانت الطبيعة التعددية هي الأقوى، فان الوهم سيدمر بصورة كاملة.

وكل تلك الاحتمالا ت واردة، ولكننا بالنظر إلى النص الأدبي المفرد، فانا نحاول دائما إيجاد نوع من التوازن بين كلتي النزعتين المتضاربتين، ونخلص من ذلك إلى أن تكوين الوهم لا يمكن أن يكون تاما، وهذا النوع من القصور يعطيه قيمته المنتجة".(2)

وبحسب "آيزر" فإننا كثيرا ما نتعامل مع أكثر من مستوى خلال عملية القراءة، بحيث نجد أنفسنا أمام حقيقتين في آن واحد: تبني آراء شخص آخر هو المؤلف، و محاولة فرض شخصيتنا. وتكون عملية القراءة في النهاية هي المزاوجة بين الآخر و الأنا الحقيقي. والنتيجة هي أن القارئ يتحول إلى نوع من الجشتالت للنص الأدبي، من خلال عملية التوقعات و التفكير العكسي، يجمعها و يعدلها في الوقت نفسه، إلى أن تستنفذ كل التصورات، وتوضع في إطارها المتكامل.

---

(1) روبرت هولب: المرجع السابق ص88

(2) المرجع السابق ص81

هذا عن اتجاه "آيزر"، فماذا عن "هانس روبرت ياوس" ؟

يختلف مذهب "ياوس" بعض الشيء عما ذهب إليه زميله "آيزر" بخصوص تحليل الخبرة الأدبية للقارئ بحيث يقول: "**على القارئ أن يتجنب المزالق السيكولوجية، عندما يحاول وصف الاستجابة، أو الأثر الذي يحدثه العمل داخل الإطار المرجعي لتوقعات القارئ؛ ذلك أن الإطا ر المرجعي لكل عمل يتم تطويره في اللحظة التاريخية التي يظهر فيها هذا العمل، وفي إطار الفهم السابق لجنس العمل و نوع موضوعاته، بالإضافة للاختلاف القائم بين اللغة الأدبية و لغة الاتصال العادي**".(1)

ويفهم من هذا كله، بأن العمل الأدبي لا يعمل في حالة فراغ كاملة، لأنه يمد قارئه بنوع الاستقبال المتوقع منه. يقول "ياوس": "**العلاقة بين الأدب و الجمهور تستقطب أكثر من حقيقة؛ وأن كل عمل له جمهوره التاريخي المحدد، كما أن كل كاتب هو نتاج نظرة جيله، أو إيديولوجية قارئيه، وأن نجاح الأدب يستدعي كتابا يعبر عما يتوقعه الناس من الكاتب، أو كتابا يقدم الناس في صورة معينة**".(2)

---

(1) روبرت هولب: المرجع السابق ص83

(2) المرجع السابق ص87

ج)- إرهاصات النظرية في النقد العربي قبل ابن طباطبا:

لا يمكن الحديث عن عملية التلقي في المنظومة النقدية العربية بشقيها الملفوظ و المدون، دون الفهم الصحيح لطبيعة التراث الأدبي عند العرب، و الاطلاع على أهم مميزاته و مكوناته. و خصوصا منه ما تعلق بالتراث الشعري، الذي كان يشكل القسم الأكبر من ثقافة العرب و هويتهم..

لقد اهتم النقاد العرب بعنصر التلقي ضمن اهتمامهم بعناصر العملية التواصلية مجتمعة وهي: المرسل والرسالة و المرسل إليه، أو عناصر العملية الإبداعية من المبدع، النص و المتلقي. فهل فهم النقاد العرب مصطلح التلقي؟ وهل تطابق هذا الفهم مع المصطلح الحديث؟

لقد أخد مصطلح المتلقي في عصر الرواية الشعرية أسماء عديدة منها: السامع و الجمهور، ذلك لأن الشاعر لا ينفصل عن جمهوره من أبناء القبيلة.ومنزلة الشاعر بين أفراد قبيلته تفوق كثيرا منزلة الفارس، ذلك أن الاحتفال بولادة الأول أسبق عندهم من ولادة الثاني. (1) وبذلك تشكل القبيلة بالنسبة للشاعر أول حلقة من الجمهور، و المشجعين، و الرواة.

ويختلف نوع المرسل باختلاف نوع الرسالة التي يبثها؛ من شاعر إلى خطيب، ومتحدث، وقاص وغير ذلك من الوظائف و الصفات. كما يختلف هذا المرسل إذا كان شاعرا، باختلاف نوعية الشعر الذي يؤديه؛ فإذا كان في مقام الشعر الوجداني، انحصر مضمون الرسالة في التركيز على أموره الشخصية، رغبة في إفهام الآخرين بأنه موجود.. وعبقري.. وذو شأن كما هو الحال بالنسبة لشعراء الحماسة و الفخر، من أمثال المتنبي، الذي كثيرا ما اعتد بنفسه، وتغنى بعبقريته الشعرية:

أنا الذي نظر الأعمى إلى أدبي ••• وأسمعت كلماتي من به صمـــم(2)

---

(1) ابن رشيق- العمدة في صناعة الشعر و نقده- تح محمد محي الدين- بيروت 1981- 1/ 65

(2) المتنبي- الديوان- شرح العكبري. تصحيح مصطفى الآغا السقا و آخرون- طبعة الحلبي. مصر 1971- 3/ 367

وفي الشعر شبه الموضوعي كثيرا ما تتراجع شخصية الشاعر، أو تختفي تاركة المجال لبروز النص. ولنا من ذلك أمثلة شعرية تتضمن بعض عناصر الملحمة و القصة والدراما، من مثل ما جاء في شعر عنترة بن شداد متحدثا عن بطولات خصومه في ساحة المعركة، وكذلك قصة الكرم التي تنسب إلى الحطيئة، أو رائية عمر بن أبي ربيعة في "نعم"، والتي تزخر بالعناصر المسرحية؛ كالمفاجأة، و الحوار، و التشويق...الخ

أما النص، فهو في كل الأحوال رسالة موجهة من المؤلف إلى المتلقي، وقد يكون هذا النص شعرا أو نثرا، وقد يتفاوت في القيمة بحسب كل من المرسل و المرسل إليه. ومع ذلك يبقى ركنا أساسيا ثانيا في العملية الإبداعية، بعد المؤلف.

وينقسم النص قسمين حسب رأي النقاد المعاصرين- و خاصة منهم: التفكيكيين و السيميولوجيين و التأويليين، أمثال: "بارت" و "تودوروف" و "دريدا" و "ايكو". وهما النص المغلق، والنص المفتوح؛ فالأول نص فقير لا يحمل إلا وجها واحدا من وجوه الشرح، لأن الكاتب قد حدد فيه معناه سلفا، وأغلق على الآخرين باب التأويل . وهذا النوع من النصوص نجده ضمن المنظومات التاريخية، ومؤلفات العلماء، وفي الشعر التعليمي كألفية ابن مالك مثلا. أما القسم الثاني فهو النص المفتوح، الذي يحتمل أكثر من فهم وتأويل، كما يختلف القراء في معانيه. وفي هذا الصدد، ألم يشر المتنبي إلى اختلاف المتلقين في فهم معاني نصوصه الشعرية؟ بقوله: **أنام ملء جفوني عن شوا رده ••• ويسهر الخلق جراها ويختصم (1)**

وإذا كان النص إبداعيا على شاكلة الشعر الغنائي، فان علاقته بكل من المؤلف و المتلقي غاية في الحميمية و الألفة؛ وعلة ذلك، هي أن النص يشكل تجربة ذاتية بالنسبة لمؤلفه ذات صلة بالأحاسيس مثل: الحب و الكره، و الغضب و الرضا و غير ذلك من العواطف. ونفس الشيء تقريبا يصدق على علاقة النص بمتلقيه حينما يقرأه؛ فتثار أحاسيسه هو أيضا، ويدفعه ذلك إلى عالم من التخيلات والذكريات والأحلام.

---

(1) الديوان 3/ 367

وثالث عنصر في الإبداع هو المتلقي؛ إذ لا تتصور رسالة بدون عنوان توجه إليه، أو مرسل إليه، لأنه من أجل هذا المتلقي كانت قد تمت العملية الإبداعية. و المتلقي في العادة نوعان: عادي و منتج. ويكون على حسب تخصصه و طبيعة ما يكتب. ثم إن الذي يعنينا نحن منهما في هذا المقام، هو النوع الثاني، و المعروف بالمتلقي الناقد، فهو الذي ينتج نصا موازيا للإبداع الذي تلقاه، من أمثال "أرسطو" في كتابه: "فن الشعر". ولاشك أنه استلهم هذا الكتاب بعدما كان قد اطلع على مختلف المآسي، والملاحم اليونانية(1). فمن الطبيعي أن ما ينتجه القارئ المنتج، سيتلقاه مبدع آخر ضمن دائرة إبداعية لا متناهية، لإنتاج نص آخر، وهكذا دواليك..

و الأمر نفسه سيحدث مع المتلقي الشاعر عندما يسمع (يقرأ) لشاعر آخر، فينتج شعرا هو أيضا. ومن هنا تتجلى أهمية التلقي في التشابه و الاختلاف.

وإذا كان المتلقي العادي لا يعنينا في بحثنا هذا، كونه يستهلك النص ولا يستطيع إعادة إنتاجه، مهما كانت ثقافته، فإننا بالمقابل نهتم بالنوع الثاني، لماله من حضور في منظومتنا النقدية العربية، منذ العصر الجاهلي والى عصر القرن الرابع الهجري، عصر القراءة المنتجة، المتخصصة.

– المتلقي المبدع: بين المقاربة النصية، وخارج/ النصية:

يعارض بعض النقاد العرب المعاصرين تسمية النقد الجاهلي بالنقد الانطباعي، كونه إسهاما ثابتا في مجال التنظير النقدي، و يعتبرون مسألة غياب كتب في النقد النظري أو التطبيقي في هذا العصر أمرا لا يبرّر ندرة المادة النقدية(2)، بل بالعكس تشكل أحكام هذا العصر– صحيحة كانت أم ملفقة– مؤشرا ايجابيا يدل على نضج كبير في المنهج النظري. ويحضرنا في هذا المقام ما كان يقوم به الشاعر الفحل: النابغة الذبياني، عندما كانت تضرب له قبة حمراء من أدم في سوق عكاظ؛ فيأتيه الشعراء لعرض محاولاتهم الشعريـــــة

(1) ظافر بن عبد الله الشهري: من صور التلقي في النقد العربي القديم– المجلة العلمية– جامعة الملك فيصل، مجلد1، عدد1، مارس 2000م

(2) نور يوسف عوض: المرجع السابق ص117

على أسماعه.(1) مثل ما حدث في حكومته بين كلّ من الأعشى أبي البصير و حسان بن ثابت و الخنساء السلمية.. فظاهرة كهذه مهمة جدا من ناحية طبيعة الحكم الذي تضمنته، فهو يخضع لمنهجية هرميوناطقية؛ تقوم بالأساس على مبدإ الخبرة.(2). فالناقد الجاهلي إذن يصدر أحكامه مستندا إلى خبرته التي استقاها من التراث الشعري وهذا النوع من المبد إ النظري شبيه بمبد إ التلقي المؤسس على منهج الخبرة التاريخية التي سبقت الإشارة إليه في نظرية التلقي، في الفكر الألماني.

وتنسحب الملاحظة نفسها على نقد مرحلة ما بعد الإسلام، مع فرق وحيد وهو أن الخبرة هنا اكتسبت أبعادا إسلامية جديدة دون تغير في الأساس النظري الذي قام عليه النقد. وقد استمر الحال على هذا المنهج حتى ظهرت المصنفات النقدية في القرن الثالث الهجري.

إلاّ أنّ الذي ينبغي الوقوف عنده هو أنّ تراثنا العربي، بجميع ما يحتويه من شعر ونثر، وأحكام وموازنات، قد اهتم بعناصر الإبداع الثلاثة مجتمعة (المبدع- النص- والمتلقي)، منذ عصر الرواية. بحيث اعتنى كل من الرواة والنقاد بحياة الشاعر وترجمته، وكذلك فعلوا مع الكاتب، مركّزين على العوامل الداخلية من نبوغ وقوّة حافظة، وما إلى ذلك من الاستعدادات الفطرية الأخرى، التي تقف وراء تألّق المبدع. كما ركّزوا كذلك على العوامل الخارجية المتعلّقة بالتنشئة الاجتماعية والظروف البيئية التي تيسّر للمبدع من خلالها الإلمام بمعارف عصره و اكتساب المهارة والخبرة.

وما انشغالهم بقضية الإلهام الشعري ومصدره، إلاّ وجه من أوجه الاهتمام بالشاعر؛ إذ كان العرب يعتقدون- كما اعتقد هوميروس قبلهم- بأنّ لكلّ شاعر قوّة خارقة تلهمه. وسمّيت هذه القوة "شيطان الشاعر" مرّة و "ملاك الشعر" أخرى. وكرّس هذا الاعتقاد فريق من رواة الشعر، من أهل الطبع، الذين لا يؤمنون إلاّ بالسليقة والارتجال في قول الشعر، وينبذون منه المتكلّف المصنوع، على غرار الأصمعي الذي

---

(1) ابن قتيبة: الشعر والشعراء. تح مفيد قميحة. بيروت. 1981م. ص66- 67

(2) يوسف نور عوض: نظرية النقد الأدبي الحديث. ص117

وصف الحطيئة بأنّه عبدٌ لشعره(1)

ومن النقّاد من صرف اهتمامه في مصنّفه للحديث عن صفات الشاعر للوصول إلى توثيق النص، ومنهما إلى المتلقي؛ ونعني به ابن سلام الجمحي في كتابه "طبقات فحول الشعراء"، بحيث تحدّث فيه بإسهاب عن معيار الفحولة في الحكم على الشعر الجيد، مؤكدا حقيقة أن "للذات" تأثير بارز على "الموضوع" والمتلقي معا.

وبالمقابل انحاز أبو العباس ثعلب (ت 291هـ) إلى النص كما يدلّ على ذلك عنوان كتابه "قواعد الشعر" وذلك من خلال عودته إلى جملة القواعد والمصطلحات اللغوية والعروضية التي سبق وإن تناولها الأصمعي والخليل بن أحمد(2).كلّ ذلك تركيزا منه على المعطيات الفتية للنص ودورها في استمالة القارئ.

وهناك من النقاد من أمثال الجاحظ وابن طباطبا من أعاد التوازن إلى الخريطة النقدية. فقد اهتمّا بعناصرها الثلاثة، مع الدعوة إلى ضرورة الاحتكام إلى ذوق الصفوة من جمهور المتلقين- علماء كانوا أو ذوّاقة- لتقييم النص. يقول الجاحظ: " **فإذا أردت أن تتكلّف هذه الصناعة، وتنسب إلى هذا الأدب، فقرضت قصيدة، أو حبرت خطبة، أو ألّفت رسالة، فإياك أن تدعوك ثقتك بنفسك، أو يدعوك عُجبك بثمرة عقلك، إلى أن تنتحله وتدّعيه، ولكن اعرضه على العلماء في عرض رسائل أو أشعار أو خطب. فإن رأيت الأسماع تصغي له، والعيون تحدج إليه. ورأيت من يطلبه ويستحسنه، فانتحله. فإذا عاودت أمثال ذلك مرارا فوجدت الأسماع عنه منصرفة، والقلوب لاهية، فخذ في غير هذه الصناعة. واجعل رائدك الذي لا يكذّبك حرصهم عليه أو زُهدهم فيه**"(3).

ويفهم مما سبق أن المقاربة النقدية العربية قد شهدت بالتقريب نفس التحوّلات التي عرفها المنهج الغربي؛ بحيث كانت في البداية خارج/ نصية، لتصبح نصيّة، ثم لتنتقل بعد ذلك إلى المتلقي. مع فرق جوهري يكمن

---

(1) الجاحظ: البيان والتبيين. تح عبد السلام هارون. ج1. ص206

(2) إحسان عبّاس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب.دار الثقافة. بيروت- ط4. 1983م ص85

(3) الجاحظ: المصدر السابق. ج1/ 202

في حرص نقادنا على عدم تغييب عنصر من عناصر الإبداع الثلاثة، في كل المراحل التي اجتازها النقد العربي القديم، منذ عصر الرواية ووصولا إلى عصر التدوين.

فما هو حظ المتلقي من هذه المصنفات؟ وهي تصدر أحكاما نقدية على انجازات الشعراء، وكيف كانت تنظر إلى هذا المتلقي؟

وعلى العموم، سنكتفي بانتقاء ثلاثة من مصنفات القرن الثالث الهجري، لاعتبارين اثنين: يتعلّق الأول منهما بكونها قريبة من عصر ابن طباطبا، حيث لا نستبعد أن تكون قد أثّرت في الرجل فكرا وموقفا. وثانيهما هو درجة اهتمامها بعنصر التلقي، ومدى ما اتسم به المستوى النقدي فيها، من نضج على مستوى الطرح.

1- ابن سلام الجمحي، ذلكم المتلقي المبدع (231هـ):

كتاب طبقات فحول الشعراء حلقة أساسية في تاريخ منهج النقد العربي، ذلك أنه يشكّل مرحلة نقدية حاسمة أعطت للمبدع اهتماما بالغا (الشاعر الفحل). لتوثيق النص، ومن ثمة الحكم على جودته وتصنيفه (تلقّيه). وابن سلام الجمحي أيضا هو أول من نادى باستقلال النقد الأدبي وأشاد النقاد بفضله، في جمع الشعر و انتقائه و تصنيفه(1). بحيث "**دوّن المادة النقدية السابقة، وجمع شتاتها و طبعها في قالب تأليفي منظم، فبدأت الحقائق تتضح و تبرز،والأفكار النقدية تنتظم و تتجدد**"(2).

لقد أكد ابن سلام في مستهل كتابه أن للشعر "**صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم، و الصناعات**"(3)

ويكون بذلك قد صنع الأساس النظري لمنهجه، لأن فهم الشعر يحتاج إلى نظرية، و كل نظرية تحتاج إلى مبادئ يعرفها أهل العلم من خلال الإحاطة بهذا المجال، ومن هنا يبدو هذا القول "**نقلة نوعية في حقل**

---

(1) إحسان عباس: المرجع السابق ص78

(2) عباس أرجيله: الأثر الأرسطي في النقد والبلاغة العربيتين- مطبعة النجاح- الدار البيضاء. ط1/1999. ص301

(3) ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء- شرح محمود أحمد شاكر- دار المدني جدة- 1/ص3

نظرية النقد العربية"(1)

كما أطلق أول صيحة تتعلق بمجال التلقي الشعري، عندما نبّه إلى ما أصاب الشعر من انتحال وتلفيق، ذهب بجمال الشعر و بريقه، " **وفي الشعر مصنوع مفتعل، موضوع كثير لا خير فيه، ولا حجة في غريبه، ولا أدب يستفاد، ولا معنى يستخرج، ولا مثل يضرب، ولا مدح رائع، ولا هجاء مقذع، ولا فخر معجب، ولا نسيب مستظرف**".(2)

و الانتحال في واقع الأمر مرتبط بفكرة الطبقات التي اعتمدها هذا المتلقي المبدع، في تمييزه بين شعراء الجاهلية، و شعراء الإسلام، بحيث صنف الجاهليين ضمن عشر طبقات، والإسلاميين عشرا أيضا، وجعل فصيلا ثالثا مستقلا لشعراء القرى و المراثي، لأنهم يشكلون إطارا مختلفا. فأيّ المبادئ اعتمدها ابن سلام في هذا التصنيف ياترى؟

لا شك أنه كان يعي جوهر فكرة التناص، التي تعني بأن الإبداع الأدبي يستند على خلفية ثقافية، تتمثل في الخبرة الأدبية السابقة، بمعنى أن كل أدب جديد، إنما هو انزياح عن الأدب القديم. فالمبدأ المعتمد في تمييز شاعر عن آخر، وتقديمه ضمن طبقة معينة، هو مبدأ التجانس و الكثرة؛ أي أن الشاعر المكثر يتقدم في التصنيف على الشاعر المقل، لأنه أكثر خبرة منه.

فمفهوم الطبقات عنده يرتبط بكيفية تحقيق الإبداع عند الشاعر، وهذه الفكرة ذات صلة بفكرة الانتحال هي الأخرى. بمعنى أنه إذا كان الأساس الذي أقام عليه ابن سلام فكرة التناص هو الخبرة، فان التحقق من سلامة النصوص يصبح مطلبا أمام المتلقي المنتج(الناقد) لا مناص منه، بحيث يكون مجبرا على التحقق من صاحب النص وعصره.

وقد أبان لنا ابن سلام عن مقدرته العلمية بالشعر، و مستواه الفائق في تلقيه: "**و الناقد القديم لم يكن**

---

(1) يوسف نور عوض: المرجع السابق ص118

(2) ابن سلام الجمحي: المصدر السابق ص04

إلا حائزا على ميزتين هما: علمه بالشعر ثم قدرته الخاصة على تلقيه" (1)

كما كشف لنا عن عيوب التلقي إذا لم يكن من مصادر جيدة، " **وقد تداوله قوم من كتاب إلى كتاب، لم يأخذوه عن أهل البادية، ولم يعرضوه على العلماء"**.(2)

وحفاظا على جمال الشعر وروعته، أوعز ابن سلام للعلماء وحدهم نقله وبثه، سواء أكان جيدا أم رديئا. "**وليس لأحد– إذا أجمع أهل العلم والرواية الصحيحة على إبطال شيء منه– أن يقبل ولا يروي عن صحفي. وقد اختلف العلماء في بعض الشعر.. فأما ما اتفقوا عليه فليس لأحد أن يخرج منه"**. (3)

ونفهم من هذا الكلام أن ابن سلام يريد أن يحمي الشعر بسياج وقائي، موكلا المهمة لأصحابها، من أهل الشعر العالمين به، ولذلك نادى عموم المتلقين إلى ضرورة الالتزام بإجماع العلماء. ومن هنا راح يقنن لكيفية التلقي الجيد للشعر. فالعالم بالشعر في نظره هو متلق نموذجي؛ لأنه الوحيد القادر على تقويم الشعر، وفهم خباياه، خصوصا لما تتمنع اللغة الشعرية عن الإفصاح لقارئها بمكنوناتها في أكثر اللحظات. تلك هي طبيعة الشعر الجيد في العادة لأنه لا ينقاد إلا لناقد متبصر، و متمرس. فان " **جودة الشعر ... لا تظهر إلا للذين توفرت فيهم صفة الخبرة، و المعاينة و كثرة المدارسة، ومن هنا تصبح الأدبية أقل استعصا ء، لأنها صارت في متناول الناقد"**.(4)

ومجمل القول إذا هو أن الشعر إبداعا و تلقيا هو صناعة و ثقافة. يقول ابن سلام: " **و للشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم... من ذلك اللؤلؤ والياقوت؛ لا تعرفه بصفة، ولا وزن دون المعاينة ممن يبصره"**(5). "**وللشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم، ومن ذلك الجهبذة بالدينار و الدرهم، لا تعرف جودتهما بلون ولا وزن... ويعرفه الناقد عند المعاينة، فيعرف بهرجها و زائفها"**. (6)

---

(1) محمد المبارك– استقبال النص عند العرب– المؤسسة العربية للدراسات و النشر.بيروت.ط1 1999 ص110

(2) ابن سلام. المصدر السابق ص06

(3) المصدر السابق ص04

(4)توفيق الزيدي– مفهوم الأدبية في التراث النقدي إلى نهاية القرن الرابع.الدار البيضاء.ط2. 1987 ص25

(5) ابن سلام: المصدر السابق ص05

(6) المصدر السابق ص 06

2- أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: أو صلة البيان بالتلقي (255هـ):

أما الجاحظ فقد أعطى لعنصر التلقي حقه من العناية في كتابيه: "البيان والتبيين" و "الحيوان"، وعيا منه بأهمية هذا البعد الرئيس في العملية الإبداعية. و قد نالت مسألة التلقي مساحة كبرى من مصنفاته، بعكس ابن سلام الذي جعل منه جزءا من اهتمامه بالشع ر و الشعراء. إلا أن أبا عثمان جعل منه عنصرا حاسما في عملية تحقيق مقاصد البلاغة والفصاحة. ومن هنا ربط مصدر البيان- والذي هو جوهر نظريته-بالتلقي. فما حقيقة هذه العلاقة التي تجمع بين البيان والتلقي؟

أشاد الجاحظ في مصنفه: "البيان والتبيين" بمنزلة البيان في القرآن الكريم، كلام الله المقدس فقال: " **وقال موسى صلى الله عليه و سلم: (وأخي هارون هو أفصح مني لسانا، فأرسله معي ردّا يصدقني) وقال:(ويضيق صدري ولا ينطلق لساني) رغبة منه في غاية الإفصاح بالحجة.. لتكون الأعناق إليه أميل، والعقول عنه أفهم، والنفوس إليه أنزع**"(1).

فتفسير الجاحظ لكلام الله تبارك وتعالى يصب في خانة المتلقي، لأنه فهم معنى الآيات الكريمة، من خلال وعيه بالأثر الذي يمكن أن يحدثه سرد الأعضاء السريعة الاستجابة و التأثر، أمثال اللسان والصدر. وقال أيضا: "**وذكر الله تبارك وتعالى جميل بلائه في تعليم البيان، و عظيم نعمته في تقويم اللسان، فقال: (هذا بيان للناس)، وبجودة الإفهام، و حكمة الإبلاغ**". (2)

فهذا الإلحاح على أثر التلقي مرتبط عند الجاحظ بحديثه عن البيان القرآني. وفي تأكيده على منزلة البيان عند الله تعالى يقول الجاحظ: "**وقال الله تبارك وتعالى:(وما أرسلنا من رسول إلا بلسان قومه ليبين لهم)، لأن مدار الأمر على البيان و التبيين**".(3)

فكل الشواهد القرآنية التي مهد بها مصنفه، تؤكد أهمية البيان و التبيين (البلاغة) و أثرهما على المتلقي،

---

(1) الجاحظ- البيان و التبيين- تح عبد السلام هارون. ط 5 . 1985. 1/ص07 (والآيتان: 34من سورة القصص. 13 من سورة الشعراء)

(2) المصدر السابق: 08/1 (والآية: 137من سورة آل عمران،)

(3) المصدر السابق: 11/1 (والآية 4 من سورة إبراهيم)

بل تشيد بمفهوم البيان في صلته بمفهوم التلقي، لأن البيان يصب في التلقي.

ويفرق الجاحظ بين الملقي و المتلقي في تمهيده للبيان قبل تعريفه: " **قال بعض جهابذة الألفاظ، ونقاد المعاني: المعاني قائمة في صدور الناس، المتصورة في أذهانهم، والمتخيلة في نفوسهم.. مستورة خفية.. لا يعرف الإنسان ضمير صاحبه.. وإنما يحي تلك المعاني ذكرهم لها، وإخبارهم عنها، وعلى قدر وضوح الدلالة، يكون إظهار المعنى، وكلما كانت الدلالة أوضح و أفصح، كان أنفع و أنجع**". (1)

ويفهم من هذا القول أن الكلام والتحاور مع بني الجنس، هو الذي يكشف عما في الصدور من المكنونات، ولا يتأتى ذلك إلا بوجوب وضوح الدلالة.

ويعرّف الجاحظ البيان بقوله: " **و الدلالة الظاهرة على المعنى الخفي هو البيان، الذي سمعت الله عز وجل يمدحه، ويدعو إليه، ويحث عليه**". (2)

فالبيان إذا حسب هذا الفهم هو القدرة على التعبير عما في النفوس، وإخراج ما خفي من الأفكار بغرض تجليتها للسامع(3).

ويعتمد الجاحظ على سند القرآن الكريم في إشادته بالبيان. و يوضح البيان أكثر بقوله: " **و البيان اسم جامع لكل شيء، كشف لك قناع المعنى، حتى يفضي السامع إلى حقيقته، كائنا ما كان البيان، بأن مدار الأمر، و الغاية التي يجري القائل و السامع،إنما هو الفهم و الإفهام، فبأي شيء بلغت الإفهام، وأوضحت عن المعنى، فذلك هو البيان في ذلك الموضع**".(4)

وينتقل الجاحظ إلى تعريف الكلام على ضوء فهمه للبيان: " **وأحسن الكلام ما كان قليله يغنيك عن كثيره، ومعناه في ظاهر لفظه، وكأن الله عز و جل قد ألبسه من الجلالة، وغشاه من نور الحكمة حسب نية صاحبه، فإذا كان المعنى شريفا، واللفظ بليغا، وكان صحيح الطبع، بعيدا عن الاستكراه،**

---

(1) المصدر السابق 11/1

(2) المصدر السابق 11/1

(3) انظر بالتفصيل ناظم عودة خضر: الاستجابة في نظرية التّمكين. ضمن: الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ناظم عودة خضر ط1، 1997. دار الشروق، ص63 وما بعدها

(4) الجاحظ: البيان والتبيين 76/1

ومترها عن الاختلال، مصونا عن التكلف، صنع في القلوب صنيع الغيث في التربة الكريمة". (1)

ومن هنا نفهم مدى تأثير الكلام الحسن في المتلقي، وكيف يصب البيان في عملية التلقي عند الجاحظ. ويميز الجاحظ بين البيان والتبيين ذلك أن البيان يتوقف عند عملية التعبير، أما التبيين فهو التوصيل والتبليغ، لأن البيان "**لا يتضمن توصيلا بمعناه اللساني اليوم**" (2)، وإنما هو إفصاح عن مكنونات النفس، إفصاحا مجردا من قصدية الإقناع أو التأثير.

و "**الانتقال من مفهوم البيان إلى مفهوم التبيين لم يتم عند الجاحظ بصورة مفاجئة، لكن بالمرور بمرحلة وسطى، مرحة حسن البيان... و التجديد يتجلى في اهتمام المتكلم هذه المرة بالمخاطب**". (3)

ثم يتطرق الجاحظ في مصنفه أيضا إلى البلاغة، خصوصا لما أورد مقتطفات من صحيفة بشر بن المعتمر بحيث راح يعلق عليها، علما أن هذه الصحيفة أساسا وجهت إلى طبقة الخطباء، اثر الحادثة التي وقعت له مع إبراهيم بن جبلة بن مخرمة السكوني الخطيب، حين مر به بشر فوجده يعلم فتيانه الخطابة تعليما لم يعجبه. فقال لهم: " **أضربوا عما قال صفحا، واطووا عنه كشحا، ثم دفع إليهم صحيفة من تحبيره و تنميقه**".(4)

و تضمنت هذه الصحيفة ماهية البلاغة، ومبادئ التلقي خصوصا في إشارتها إلى مراعاة المقام، بحيث لا يمكن للخطباء أن يستغنوا عنها. يقول بشر:" **فكر على ثلاث منازل، فان أولى الثلاث أن يكون لفظك رشيقا عذبا، وفخما سهلا، ويكون معناك ظاهرا مكشوفا، وقريبا معروفا، وإنما مدار الشرف على الصواب، و إحراز المنفعة مع موافقة الحال، وما يجب لكل مقام من المقال.. فان أمكنك.. أن تفهم العامة معاني الخاصة.. فأنت البليغ التام**". (5)

وإذا كان الجاحظ قد أكد على خطورة الخطابة، في تأثيرها على الأفئدة و الألباب، فانه اعتنى كذلك

---

(1) المصدر السابق 1/ 76

(2) محمد الصغير بناني- النظريات اللسانية و البلاغية و الأدبية. ديوان المطبوعات. الجزائر1983 ص199

(3) المرجع السابق ص204

(4) الجاحظ: المصدر السابق 1/ 135

(5) المصدر السابق 1/ 136

ببيان أثر الشعر في نفوس العرب، خصوصا منه الهجاء. " **يبلغ من خوفهم من الهجاء، ومن شدة السب عليهم، وتخوفهم أن يبقى ذكر ذلك في الأعقاب، ويسب به الأحياء و الأموات، إنهم إذا أسروا الشاعر، أخذوا عليه المواثيق، وربما شدوا لسانه بنسعة**". (1)

وبهذا العرض السريع لأهم آراء الجاحظ، يمكنا الوقوف على حجم وعيه، و اهتمامه بالمتلقي، من خلال إشادته بالبيان من جهة، و التبيين الذي هو الإبلاغ و التوصيل للمتلقي/ السامع.

وإذا كان التأكيد على الخطابة أكثر، فلأنها أقوى الفنون النثرية استيعابا، و تمثيلا لمفهوم البلاغة عند الجاحظ؛ كونه معتزليا قبل كل شيء، والمعتزلة " **ينظرون إلى اللغة من زاوية نجاعته ا في المجادلة، و قدرتها على التأثير في المتلقي وإقناعه.. ومن هذا المنظور حدد الجاحظ مفهوم البلاغة، وضبط المقاييس الأسلوبية لفصاحة النص وبلاغته.. انطلاقا من فكرة التواصل، مما ولد في صلب نظريته العناية بالمتكلم و السامع و الكلام**". (2)

3) ابن قتيبة و مفهوم التلقي (276هـ):

مصنف "الشعر و الشعراء" قفزة نوعية في مجال ترسيخ الجودة الشعرية، كما يعد طفرة في مجال التأسيس النقدي؛ وذلك من خلال التصحيح الذي قام به ابن قتيبة الدينوري، على صعيد المعايير المعتمدة في تقويم الشعر الجيد في عصره. ويمثل هذا الكتاب مرحلة منهجية متميّزة في تاريخ النقد العربي، كونه اهتمّ بالنص والمبدع معا، كما يدل على ذلك العنوان: الشعر والشعراء،ولكن دون إهمال المتلقي. وبذلك يكون قد أعاد التوازن للعناصر المشكّلة للعملية الإبداعية، بعدما كان الانحياز واضحا للمبدع في مصنّف الطبقات لابن سلام،لأنّنا سنشهد فيما بعد تحوّلا منهجيّا آخر،جسّده كتاب "قواعد الشعر" لأبي العباس ثعلب الذي حوّل الاهتمام فيه للنص قبل كلّ من المؤلّف والمتلقي. وهذا تركيز منه على القواعد الفنية، واهتمام بالعيار الذي

---

(1) المصدر السابق 4/ ص45

(2) حمادي صمّود: التفكير البلاغي عند العرب- أسسه وتطوره إلى القرن السادس هـ.تونس1981. ص211

يسجّل له السبق فيه قبل ابن طباطبا.

وبالعودة إلى مصنّف ابن قتيبة، يتجلى موقفه الواضح من شعر المولّدين، الذين لم تنصفهم المعايير النقدية الجائرة من قبل، المنحازة إلى القديم.

لقد كان أنصار القديم يتحيزون إلى الفحول الأوائل على حساب الشعراء المتأخرين، بدعوى أن الإبداع عرف عصرا ذهبيا وحيدا، لا يمكن عودته. ومن هنا راح ابن قتيبة يفند هذا الادعاءات غير المؤسسة، و الأحكام المسبقة، خصوصا منها ما تعلق بمعيار الزمن " **الذي كان سيفا مسلطا على كثير من الشعراء، ذنبهم الوحيد أنهم تأخر بهم الزمن عن حلبة الفحول الأوائل**". (1)

وبهذا التوجه الموضوعي، أعاد ابن قتيبة الاعتبار للنص وصاحبه معا، وجعل من القراءة والتلقي وحدهما المعيار الذي يتحقق به الاستحسان و الاستهجا ن في الشعر؛ وكانت النتيجة أن فتحت أبواب التلقي على مصراعيه ا، بحيث أصبح الاهتمام من داخل دائرة النص بعدما كان خارجه. يقول الدينوري: "**ولم أسلك فيما ذكرته من شعر كل شاعر، مختارا له سبيل من قلد أو استحسن باستحسان غيره، ولأني ما نظرت إلى المتقدم منهم بعين الجلالة لتقدمه، و إلى المتأخر منهم بعين الاحتقار لتأخره، بل نظرت بعين العدل على الفريقين.. وأعطيت كلا حظه.. فاني رأيت من علمائنا من يستجيد الشعر السخيف لتقدم قائله.. و يرذل الشعر الرصين، ولا عيب عنده إلا أنه قيل في زمانه، أو أنه رأى قائله، ولم يقصر الله العلم و الشعر والبلاغة على زمن دون زمن، ولا خص به قوما دون قوم** ". (2)

وبإعادة الاعتبار إلى الشعر بغض النظر عن قائله وعصره، يكون ابن قتيبة قد حول مجال الاهتمام إلى أكثر العناصر تحريكا لعملية التلقي، وتأثيرا في نفوس المتلقين، ونعني به: عنصر النص.

كما أن اعتماده معيار الجودة بعيدا عن الزمن، يكون قد وسع من أبواب التلقي، جاعلا إياها مفتوحة

---

(1) محمد بنلحسن- التلقي في النقد العربي القديم ص3 (موسوعة دهشة.الموقع الإلكتروني www.dahsha.com/old/viewarticle.php?id=5363)

(2) ابن قتيبة- المصدر السابق ص10

لكل الأزمنة و الأمكنة، مؤيدا بذلك الجاحظ في نظريته التي تؤكد بأن جودة الشعر لا تقتصر على الزمن و المكان، بقدر ما تركز على الصناعة وحدها، ويبقى القارئ هو وحده الذي يتكفل باستشعارها من خلال القراءة أو الاستماع، وهو وحده الذي يستطيع التمييز بين الأضرب الأربعة التي فصلها ابن قتيبة (ضرب حسن لفظه ومعناه، وضرب حسن لفظه وساء معناه، وضرب جاد معناه وساء لفظه، وضرب تأخر لفظه ومعناه).

و نستشف من كل هذا " **أن ابن قتيبة يعطي للمرة الأولى دورا مهما للقارئ أو السامع.. وإذا كان لم يتوسع في ذلك بحيث يمكن أن نرصد له نظرية قرائية واضحة، ومع ذلك فان تركيزه على فكرة الديباجة، التي تبنى عليها القصيدة، و التوازن بين أجزاء هذه الديباجة، بالإضافة إلى حديثه عن المطبوع و المصنوع، يمكن أن يؤكد أنه كان ينتمي إلى الاتجاه الذي حاول أن يوجد أسسا نظرية لأدبوية الأدب**". (1)

وعن بناء القصيدة، وابتدائها بالمقدمات، وأثر ذلك في استمالة المتلقي و جذبه، يقول ابن قتيبة: " **قال أبو محمد: وسمعت بعض أهل الأدب يذكر أن مقصد القصيد، إنما ابتداء فيها بذكر الديار، و الدمن، و الآثار، فبكى وشكا، وخاطب الربع، واستوقف الرفيق ليجعل ذلك سببا لذكر أهلها الظاعنين (عنها)، ثم وصل ذلك بالنسيب، فشكا شدة الوجد، وألم الفراق، وفرط الصبابة و الشوق، ليميل نحوه القلوب، ويصرف إليه الوجوه، ويستدعي (به) إصغاء الأسماع (إليه)**".(2)

وبدلك يكون ابن قتيبة قد أزاح اللثام عن مساحة التلقي عند المبدع، خصوصا الشاعر المادح، الذي يقدم لقصيدته بمقدمات طللية، أو غزلية، رغبة منه في تحقيق مقصده: وهو الإغراء و المجاذبة، وتحضير المتلقي/ السامع للغرض الرئيس. فالمتلقي إذا مستحضر عند ابن قتيبة وقت تنظيره، لأن "**الوجود القبلي**

---

(1) يوسف نور عوض: المرجع السابق ص120

(2) ابن قتيبة: المصدر السابق ص16

للمتلقي المتخيل، ومحاولة التخمين لردة فعله، عنصران هامان من عناصر عملية الإبداع نفسها". (1)

أما فيما يخص أسباب نزوع الشاعر نحو وصف مشاعره تجاه المرأة، فأن ابن قتيبة يعلل ذلك بكونه أمرا طبيعيا لأن هذا النوع الخاص من المتلقين يفرض ميلا فطريا إلى هذا الغرض، ذلك أن " **النسيب قريب من النفوس، لائط بالقلوب، لما (قد) جعل الله في تركيب العباد من محبة الغزل، وألف النساء".** (2)

---

(1) فؤاد المرعي- في العلاقة بين المبدع و النص و المتلقي- عالم الفكر، عدد 41. 1994

(2) الشعر و الشعراء ص17

الفصل الأول:

– دور الماهية والوظيفة والأداة في تحديد عناصر النظرية–

– توطئـــــة

1– دور الماهية في تحديد عناصر النظرية

2– دور الوظيفة في تحديد عناصر النظرية

3– دور الأداة في تحديد عناصر النظرية

– توطئـــــــــــة –

شهد القرن الرابع الهجري نهضة عقلية، ورقيا ثقافيا لم يعرفهما القرن الثالث؛ مما انعكس بالإيجاب على الحركة الشعرية والنقدية معا (إنتاجا و تلقيا)، بحيث تأسست علائق جديدة بين الشاعر (الباث)، و الناقد (المتلقي المبدع)، وشهد البناء الشعري جملة من الاختلافات النصية ، مما انجرّ عنها تمايز في النتاج من جهة، وفي النقد الذي تلقاه من جهة أخرى. يقول د/شكري المبخوت في وصف هذا العصر: " **وبدأت أفانين العلم عند العرب تتفرع، وتتمايز– وان تشابكت داخل منظومة معرفية، نزعت منزع الاستقرار، منذ أواخر القرن الرابع الهجري، لتكتمل و تنغلق في القران الخامس هجريا**".(1)

ولعل الذي ميز الحركة الشعرية في هذا العصر، هو بروز أساليب جديدة محدثة في نظمه، لم يشهدها القرن الثالث. وقد واكبتها موجة جديدة من النقاد المتخصصين الذين جمعوا بين التنظير و التطبيق، من أمثال: ابن طباطبا العلوي في عيار الشعر، و الآمدي في الموازنة بين أبي تمام و البحتري، و القاضي الجرجاني في الوساطة بين المتنبي و خصومه.

ثم إن اللافت للانتباه في هذا العصر، هو بروز شخصية الناقد، بحيث استطاع أن يكشف عن التحولات الشعرية التي شهدها هذا القرن، عبر فعل التلقي، الذي أبرزته الكثير من النظريات النقدية. " **ولعل أبرز من تحلق النقد نحوه، في آراء وكتب و مواقف، ثلاثة شعراء، أو بالأحرى ثلاثة أساليب تمثل خطوط العصر الشعرية البارزة هم: البحتري، ويمثل الأسلوب المطبوع، الحريص على تتبع طرائق العرب في النظم و الصناعة الشعرية. وأبو تمام الداعية إلى التجديد، أو الكلاسيكي الجديد باللغة**

---

(1) شكري المبخوت– جمالية الألفة. (النص ومتقبّله في التراث النقدي) الحكمة– قرطاج. المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون.1993 ص58

النقدية الحديثة، إذ حاول أن يكسر حاجز المألوف في صياغاته الشعرية. و المتنبي الذي كان نسيج وحده، فهو ظاهرة لا تنصاع إلا لذاتها، وقد خلق حوله خصومتين: شخصية، وأخرى شعرية، تخضعان لمعيار التفرد". (1)

ومن أبرز نقاد هذا العصر ابن طباطبا العلوي (322هـ)، الناقد المتميز في مجال التنظير النقدي، من خلال كتابه: "عيار الشعر". وهو كتاب صغير الحجم، كبير الأهمية بالنسبة لنظرية الشعر وتاريخها عند العرب، إذ تفرّد بتأصيله للفن الشعري من خلال ما قدّمه من مفهوم شامل للشعر؛ قائم على تصورات نقدية متماسكة، حدّدت الماهية ، والوظيفة على حد سواء. وعليه، فهو أقرب إلى النقد النظري منه إلى التطبيق الذي يهتم بالموازنات، على غرار: "موازنة الآمدي" أو وساطة القاضي الجرجاني، أو حتى "أسرار البلاغة" أو "دلائل الإعجاز" لعبد القاهر.

فالكتاب غايته إذا: تحديد أصول الفن، وتوضيح قواعده، من خلال تأسيس معيار تقاس به القيمة نتاجا و قبولا. ومن هنا يتجلى مستوى النضج الفكري الذي بلغه نقد القرن الرابع الهجري، حين راح يتجاوز الأحكام الانطباعية إلى ممارسة التعليل و الإقناع، جامعا بين الثقافتين: النقلية والعقلية في تحديد المفاهيم.

هكذا فعل ابن طباطبا العلوي وهو يفسر الظاهرة الشعرية واصفا إياها بالعلم، مزاوجا بحذق و دراية بين المعارف التقليدية، وغير التقليدية ذات الصلة بالفلسفة.

و ربما أعانته تجربته كشاعر، على تفهم محنة معاصريه من الشعراء، كما أعانته ثقافته العقلية على تحديد الخصائص النوعية للفن الشعري، وتصنيفه، باعتباره فرعا من فروع المعرفة الإنسانية.

ومثل هذا الفهم يكشف عن مدى وعيه الكامل بحدود الأنشطة و التخصصات عموماـ و مشكلة الشعر على وجه الخصوص.

---

(1) بشرى موسى صالح- نظرية التلقي.. أصول و تطبيقات. المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء. المغرب. ط1. 2001 ص63- 64

إن دعوته إلى وضع علم خاص بالشعر في بداية كتابه، لهو مؤشر على هذا النضج الفكري والمنهجي في آن واحد؛ وإلا كيف يبدأ في وضع تعريف لهذا الفن ثم يحدد أدواته، وكيفية صناعته؟ انه لا يتوقف عند هذا دون مناقشة مبدأي: العلية في جودة الشعر، والغائية المتعلقة بأهمية الشعر، وأثره في نفوس المتلقين. ثم يذهب بعيدا عندما يلامس حدود جماليات التلقي وهو يعقد الصلة بين البناء الشعري و اللذة. وفي هذا دليل واضح على تأثر ابن طباطبا بالتيارات الفلسفية السائدة في عصره من جهة، و فهمه الدقيق لعلاقة الشعر بمختلف الفنون من جهة أخرى.

فابن طباطبا شاعر عالم، جمع بين النقل و العقل معا، وألم بالمعارف اللغوية للقرن الثالث الهجري مدعومة بالمعارف الفلسفية السائدة في عصره. وعلى هذا الأساس، حاول في كتابه: "عيار الشعر" أن يطرح قضيتين أساسيتين هما: أولا تحديد مفهوم للشعر من حيث ماهيته، و وظيفته، وأداته. وثانيا تحديد قيمة هذا الفن، من حيث المعيار الذي تقاس به هذه القيمة إنتاجا وتلقيا.

واللافت للانتباه أن موضوعات الكتاب، غاية في الترابط والترتيب، إذ خصص البداية لتعريف الشعر بما يخدم الماهية، بحيث تحدث العلوي فيها عن الشعر وأدواته، وكيفية صناعته، متطرقا لقضايا نقدية بالغة الخطورة، من مثل: "الألفاظ و المعاني". ه ذه القضية التي تكشف عن مستوى المعاناة التي كان الشاعر المحدث يتخبط فيها في مجال الصناعة، خصوصا عندما راح يقارنه بسابقيه، ويعرض إنتاجه على جملة من المعايير الفنية و الأخلاقية، كسنن الشعر القديمة، على غرار طريقة العرب في التشبيه، و مراعاة التقاليد والأعراف. وقدم له بعد ذلك نماذج شعرية لكي تساعده على الخروج من محنته.

وفي حديثه عن عيار الشعر، يبدأ ابن طباطبا المعالجة بالكليات؛ بحيث يتعرض إلى عيار القصيدة ككل، قبل أن يخوض في أضرب التشبيه و التعريض. وبعد تحديده لعيار الشعر، والقيمة المعتمدة لكيفية

صياغة شكله، يعرض العلوي أنواعا شعرية بما يوافق ه ذه القيمة؛ في ذكر أشعارا محكمة، وأخرى غثة، وبعضا من الأنواع التي تقع بين النقيضين. ثم يتعرض بعد ذلك إلى سنن العرب من خلال نما ذج شعرية تؤكد عنصر القيمة من خلالها. و في الأخير يقف ابن طباطبا موقفه المحدد لغايات الشعر، عبر مجموعة من الأحكام الخاصة ببناء لقصيدة، سوا ء تعلق الأمر بالأبيات في علاقتها فيما بينها، أو في توافقها مع غاية الشعر. كل ذلك ضمن تدرج منطقي، بدايته القصيدة، ونهايته القافية.

ومثل ه ذا الطرح الدقيق يؤكد حقيقة أن ه ذا الكتاب يمتلك خصائص التفرد و الجدة، لا لشيء سوى لأنه تجربة ذاتية تعالج أزمة الشعر، انطلاقا من وعي الشاعر نفسه، و لكنها في الوقت ذاته معاناة نظرية يعانيها المتلقي المبدع، ألا وهو: الناقد.

فالكتاب إذا مجموعة من التصورات المتكاملة، ذات الصلة بتقنية النظم، ومن هنا يختلف ه ذا النوع من الرسائل عن الكتابات السابقة، وان وجدنا أثره في كتب من جاءوا بعد ابن طباطبا أمثال: قدامة بن جعفر الذي تعمق أكثر في مجال الحكمة، والآمدي الذي ألف كتابا خصيصا للرد على العلوي.

وإذا كانت الغاية التعليمية هي التي حدت بالعلوي إلى تبيين "علم الشعر" وطريقة نظمه، استجابة لرغبة أبي القاسم بن عبد الرحمن كما صرح بذلك في مفتتح كتابه: "**فهمتُ– حاطك الله– ما سألت أن أصفه لك من علم الشعر، و السبب الذي يتوصل به إلى نظمه، وتقريب ذلك على فهمك، و التأتي لتيسير ما عسر منه عليك**" .(1) قلت إذا كان الدافع كذلك، فانه ليس سببا رئيسا وراء تحديد عيار لقياس الشعر، لأن القضية– فيما يبدو– أعمق من ذلك و أخطر؛ فابن طباطبا مدرك لواقع الشعر في زمانه، ومقتنع بأنه يمر بأزمة حقيقية على مستوى النتاج و التلقي، بحيث ضاق الأفق أمام الشعراء المحدثين، فلم يجدوا ما يقولونه. "**و المحنة على شعراء زماننا في أشعارهم أشدّ منها على كل من كان قبلهم، لأنهم سُبقوا إلى كل**

---

(1) ابن طباطبا العلوي– عيار الشعر– تح طه الحاجري، ومحمد زغلول سلام مكتبة تجارية 1956 القاهرة. ص03

معنى بديع، ولفظ فصيح، وصلة لطيفة، وخلابة ساحرة". (1)

وبخصوص أزمة التلقي، يعي ابن طباطبا جيدا الوظيفة الاجتماعية التي أصبح عليها الشاعر المحدث، و كيف حدّت من حرية الإبداع في الأغراض الموجهة للسلطة من مثل: المدح و الهجاء و الرثاء. هذه الأغراض التي كان الشعراء الجاهليون، وشعراء صدر الإسلام يبدعون فيها بحرية كبيرة، انطلاقا من قناعاتهم الخاصة، وليس قناعة المتلقين؛ فجاءت الأشعار في هذين العصرين صادقة، لأنهم كانوا " **يؤسسون أشعارهم في المعاني التي ركبوها، على القصد للصدق فيها، مديحا، وهجاء، وافتخارا، ووصفا، وترغيبا وترهيبا، إلا ما قد احتمل الكذب فيه في حكم الشعر من: الإغراق في الوصف، والإفرا ط في التشبيه. وكان مجرى ما يوردونه منه مجرى القصص الحق و المخاطبات بالصدق، فيُحابون بما يُثابون، أو يُثابون بما يُحابون".**(2)

فالعلاقة في زمن ناقدنا قد تغيرت بين الشاعر و المتلقي، خصوصا إذا كان هذا المتلقي من الطراز الرسمي في ثوب السلطة الحاكمة؛ فهي لا تقبل بكل شيء إذا لم يصدر عن قناعتها هي، بما يضمن مصالحها الخاصة. وهنا، تضيع الحرية، و معها القصد، اللذان يشكلان بالنسبة للمنتج أساس العملية الإبداعية، وينجرّ عن كل هذا فقدان الثقة بين الشاعر المحدث وجمهور المتلقين، و المتذوقين، لأنهم أصبحوا يشترطون على الشاعر تقديم مدح طريف، جديد، خارج عن المألوف.

كأن يطالبوه مثلا أن يبتعد عن المقدمات الطللية، " **ووصف أقفار الديار.. ونعي الشباب، وذم الزمان".**(3) كما كان ينصح بذلك ابن قتيبة من قبل، في القرن الثالث الهجري، لما في ذلك عصرئذ من آثار ايجابية على نفسية المتلقي.(4)

إذا كان الأمر قد أمسى كذلك على الشاعر المحدث، فانه وجد نفسه مضطرا إلى نوع من "التمويه

---

(1) ابن طباطبا: المصدر السابق ص 8– 9

(2) المصدر السابق ص 9

(3) المصدر السابق ص122

(4) ابن قتيبة: المصدر السابق ص16

الاحترافي"، رغبة منه في إرضاء متلقيه، وعندئذ تحول الصدق إلى محاباة كما يؤكد ذلك ابن طباطبا. **"والشعراء في عصرنا، إنما يُحابون على ما يستحسن من لطيف ما يوردونه من أشعارهم، وبديع ما يُغربونه من معانيهم، وبليغ ما ينظمونه من ألفاظهم و مضحك ما يوردونه من نوادرهم، وأنيق ما ينسجونه من وشيّ قولهم، دون حقائق ما يشتمل عليه من المدح، و الهجاء، و سائر الفنون التي يصرفون القول فيها، فإذا كان المديح ناقصا، عن الصفة التي ذكرناها، كان سببا لحرمان قائله، و المتوسل به، وإذا كان الهجاء كذلك أيضا، كان سببا لاستهانة المهجو به".** (1)

كان بإمكان ابن طباطبا معالجة هذه الأزمة من خلال إعطاء بديل عن وظيفة الشعر الاجتماعية، كأن يقترح مثلا علاقة جديدة بين المادح و الممدوح، بين الشاعر و السلطة، بين المنتج و المتلقي.. ولكن في مثل هذا التوجه مجازفة كبيرة، تمس بسلم القيم الاجتماعية السائد، علما بأنه من الذين يحبذون احترامه، و الانصياع له، انطلاقا من عقيدته العلوية. وعلى هذا الأساس، يفضل منحى بشر بن المعتمر، في ضرورة مراعاة المقام الاجتماعي أو "مقتضى الحال". وفي هذا الموقف عناية صريحة بمتطلبات المتلقي؛ بحيث ينبغي على الشاعر " **أن يحضر لبه عند كل مخاطبة، ووصف، فيخاطب الملوك بما يستحقونه من جليل المخاطبات، ويتوقى حطها عن مراتبها، وأن يخلطها بالعامة، كما يتوقى أن يرفع العامة إلى درجات الملوك، ويُعد لكل معنى ما يليق به، ولكل طبقة ما يشاكلها حتى تكون الاستفادة من قوله في وضعه الكلام مواضعه أكثر، من الاستفادة من قوله في تحسين نسجه، وإبداع نظمه".** (2)

فالعلاج المقترح إذًا من لدن العلوي هو في المنتوج نفسه، بحيث يقدم للشاعر المحدث وسائل تقنية، تحافظ على الموروث الاجتماعي، وتحترم أصول التلقي معا، ولكنها تضمن للمنتوج جدّة، وتميزا.

وهنا أعاد ابن طباطبا النظر بالفعل في صنعة الشعر كما أعاد تأصيل هذه الصنعة، بما يمكن شعراء

---

(1) ابن طباطبا: المصدر السابق ص9

(2) المصدر السابق ص6

عصره تجاوز أزمتهم، بأسلوب تعليمي التقت فيه خبرته كشاعر ملمّ بقواعد الإنتاج، وثقافته النقدية كمتلق مبدع. ولهذا راح يقنن لمفهوم متكامل خاص بصناعة الشعر. وقد تجلى توجهه التعليمي في قوله: " **وقد جمعنا ما اخترناه من أشعار الشعراء، في كتاب سميناه: "تهذيب الطبع" يرتاض من تعاطى قول الشعر بالنظر فيه، ويسلك المنهاج الذي سلكه الشعراء، وتناول المعاني اللطيفة، كتناولهم إياها. فيحتذي على تلك الأمثلة في الفنون التي طرّقوا أقوالهم فيها، واقتصرنا على ما اخترناه من غير نفي لما تركناه، بل لاستحسان له خصصناه به دون ما سواه، "أو" فلا يجعل هذا حجة، وليجتنب ما أشبهه، "أو" هذه الأشعار وما شاكلها.. تجب روايتها و التكثر لحفظها**"(1).

ومن هنا، يفهم الشعر عند العلوي على أن صنعة تستدعي ثقافة نقدية، تلم بقواعد التلقي و أصولها، ولكنها بالمقابل تستدعي استعدادا نفسيا، و موهبة أصيلة. فما مفهوم الشعر في تصور العلوي ياترى؟

1- دور الماهية في تحديد عناصر النظرية:

عرف ابن طباطبا الشعر في مستهل كتابه بهدف تحديد ماهيته، مؤكدا بالأساس على إيقاعاته، وما يمكن أن ينفذ إلى أذن السامع، أو المتلقي. ومن الطبيعي جدا أن يتم التركيز في التعريف على الشكل، لما فيه من جمال أخاذ يميز بنيته اللغوية المنتظمة. فالشعر عنده: " **كلام منظوم، بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم، بما خص به من النظم، الذي إذا عدل من جهته، مجته الأسماع، وفسد على الذوق، ونظمه معلوم محدود، فمن صح نظمه وطبعه، لم يحتج إلى الاستعانة على نظم الشعر بالعروض، التي هي ميزانه، ومن اضطرب عليه الذوق، لم يستغن من تصحيحه وتقويمه، بمعرفة العروض و الحذق به، حتى تعتبر معرفته المستفادة، كالطبع الذي لا تكلف معه**". (2)

وإذا كان التعريف لم يشر صراحة إلى القافية، فلا نشُك بأن العلوي قد أهمل دورها وأثرها؛ وإنما هي

---

(1) ابن طباطبا: المصدر السابق ص7..123

(2) المصدر السابق ص 3- 4

متضمنة ضمن حديثه عن العروض بصفة عامة، فالذي تم التركيز عليه، هو علاقة الشعر بصحة الطبع والذوق. وتصدق هذه الحقيقة على الشاعر و المتلقي معا، لأن التعلم وحده لا يصنع شاعرا، ولا متذوقا للشعر، إذا افتقر الطرفان إلى جملة من الاستعدادات النفسية لنظمه أولا، ثم تذوقه بعد ذلك. ثم إن مصطلح "النظم" نفسه ينم عن معان عميقة، مرتبطة بالإعجاز القرآني، وكيفية تفسيره؛ بحيث لا يمكن فصل بلاغته عن الذوق، كما يؤكد ذلك الدكتور جابر عصفور.(1)

فإذا ما اضطرب الذوق- وهو استعداد فطري- لا يمكن للمعرفة العروضية وحدها أن تصنع شاعرا أو سميعا.

ومن هنا، يفهم الشعر عند العلوي على أنه صنعة لها قواعدها، وأدواتها، ولكنها بحاجة إلى استعداد خاص قبل كل شيء؛ فهي مهارة نوعية تهدف إلى التأثير في جمهور المتلقين، لكنها تنشأ بمعية طبع يؤصلها. ومعنى هذا أن الشعر يحتاج إلى موهبة ودربة في آن واحد، وممارسة تستدعي الإلمام بقواعد محددة، مستنبطة من تجارب أهل الصنعة، من الشعراء المرموقين. وعليه، فلا تعارض بين الطبع و الصنعة، مادامت هذه الأخيرة توجب اتقانا للأدوات.. ومادام الإتقان سليل الطبع.

وتبقى الأداة واسطة بين الشاعر و المتلقي، في حدوث أثر الأول في نفسية الثاني. ولذلك شُبّه الطبع بالنار الكامنة في الزناد، كما شبهت الأدوات بالحرّاق و الحديدة التي يقدح بها الزناد، " **ألا ترى أنه إذا لم يكن في الزناد نار، لم يفد ذلك الحرّاق، ولا تلك الحديدة شيئا**" (2)

هذا عن المفهوم، فماذا عن الأداة؟ يقول ابن طباطبا: " **للشعر أدوات يجب اعدادها قبل مراسه، وتكلف نظمه. فمن تعصت عليه أداة من أدواته، لم يكمل له ما يتكلفه منه، وبان الخلل فيما ينظمه، ولحقته العيوب من كل جهة**". (3)

---

(1) جابر عصفور- مفهوم الشعر: دراسة في التراث النقدي- مطبوعات فرح. قبرص ط4. 1990 ص24

(2) ابن الأثير: الجامع الكبير. تح مصطفى جواد، وجميل سعيد. المجمع العلمي العراقي1995.ص374

(3) ابن طباطبا: المصدر السابق ص4

ومن هنا يتضح سبب استعصاء الأداة، لكونه يعود أساسا إلى استعصاء الطبع. وأما الأداة فتشمل: "**التوسع في علم اللغة، و البراعة في فهم الإعراب، والرواية لفنون الآداب، والمعرفة بأيام الناس، وأنسابهم، ومناقبهم، ومثالبهم**". بالإضافة إلى: " **الوقوف على مذاهب العرب في تأسيس الشعر، والتصرف في معانيه في كل فن قالته العرب فيه، وسلوك مناهجها.. وإيفاء كل معنى حظه من العبارة، وإلباسه ما يشاكله من الألفاظ، حتى يبرز في أحسن زي، وأبهى صورة، واجتناب ما يشينه.. حتى لا يكون متفاوتا مرقوعا، بل يكون كالسبيكة، والوشي المنمنم، و العقد المنظم، واللباس الرائق**".(1)

ويفهم من هذا الكلام، أهمية الوظيفة التواصلية التي تؤديها الأداة في هذا المقام بين المبدع و المتلقي، لأنها هي التي تتكفل بإيصال المعنى الشعري، بأيسر السبل وأكملها. وإلا، لا تفعل الصنعة فعلتها في المتلقي سمعا، وإدراكا، و لذة. ومن هنا، يتضح الترابط الموجود بين إتقان الأداة، وقواعد الصنعة، كما يتجلى دور "كمال العقل" في حسن التوصيل بينهما؛ بحيث يحدد مجالات الأداة من جهة، ويبين الجانب الغائي من الصنعة من جهة أخرى، علما بأن هذا الأخير يتمثل في "لزوم العدل"، و التوسط، ووضع الأشياء في مواضعها، بالإضافة إلى إيثار الحسن، واجتناب القبيح.

وإذا كان دور الأدوات واضحا داخل عملية الصنعة، فانه يبدو منفصلا عن الغاية التي حددها كمال العقل. وعليه، يفهم بأن العلوي يلتقي مع الجاحظ في قضية انفصال الشكل عن المضمون، و المبنى عن المعنى في فكرة: (المعاني مطروحة في الطريق)، و في أن الإبداع يكمن في الصياغة و براعة التشكيل.

ويبقى العلوي متميزا عن الجاحظ برأي الدكتور جابر عصفور **"في أمرين، أولهما أنه يدرك تفاوت المعاني من حيث قيمتها،بحيث لا يساوي بينهما كما فعل الجاحظ في عبارته المشهورة، وثانيهما أنه يفهم العلاقة بين المعاني و الألفاظ فهما أرحب، يسوي من خلاله بين المعنى و المحتوى، وكذلك بين الشكل**

---

(1) ابن طباطبا: المصدر السابق ص4

والألفاظ". (1)

ومرد ذلك يعود إلى الثقافة الفلسفية العميقة التي يلم بها أبن طباطبا عن علاقة المادة بالصورة..

و في "العيار" نصوص كثيرة، تؤكد انفصال المعاني عن الألفاظ ومنها قوله: " **للمعاني ألفاظ تشاكلها، فتحسن فيها، وتقبح في غيرها، فهي لها كالمعرض للجارية الحسناء، التي تزداد حسنا في بعض المعارض دون بعض، وكم معنى حسن قد شين بمعرضه الذي أبرز فيه، وكم معرض حسن قد ابتذل على معنى قبيح ألبسه".** (2)

ومنها كذلك قوله أن الشعر "**هو ما عُرّي من معنى بديع، لم يُعرّ من حسن الديباجة، وما خالف هذا فليس بشعر".** (3)

وقوله كذلك في مقام حديثه عن الأشعار المحكمة، المتقنة، الحكيمة المعاني، و العجيبة التأليف، " **اذا نُقضت، وجُعلت نثرا، لم تبطل جودة معانيها، ولم تفقد جزالة ألفاظها".** (4)

وكل هذه النصوص إذا تؤكد فهمه السابق، على أنه يفصل بين المعنى و المبنى. و مع ذلك، فهو يقر بارتباطهما اللصيق، مؤكدا حقيقة لها علاقة بجماليات التلقي، مفادها: أن حسن الشعر معنى وتذوقا يعود إلى انتظام عناصره. "**و الكلام الذي لا معنى له، كالجسد الذي لا روح فيه، كما قال بعض الحكماء: للكلام جسد و روح، فجسده النطق، وروحه معناه".** (5)

ونفهم من كل ما سبق أن ناقدنا يهتم بالصياغة المؤثرة في المتلقي، مهما كان مصدر المعاني؛ أكان من أشعار السابقين، أم من الأجناس النثرية، أو حتى مما يتداوله عامة الناس. المهم عنده هو: انتقاء معنى بارع، وإخراجه في معرض حسن.

ونستنتج من هذا الفهم بأن العلوي يؤمن بتفاوت المعاني، تبعا لشكل صياغتها، كما يُسلم بأهمية

---

(1) جابر عصفور: المرجع السابق. ص25

(2) ابن طباطبا: المصدر السابق ص7

(3) المصدر السابق ص17

(4) المصدر السابق ص7

(5) المصدر السابق ص11

الصياغة في صناعة الشعر من جهة، وفي درجة التأثير في المتلقي من جهة أخرى. وهي صياغة مستقلة بكيانها، تُوَشى بها المعاني كما يُوَشى الثوب بالتطريز، وتلبسها الأفكار، كما تلبس الجارية في أحسن معرض.

ومن هنا تمر العملية الإبداعية عند ابن طباطبا على مراحل متوالية؛ تبدأ بالتفكير، وتنتهي بالصياغة. "**فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة، محض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثرا، وأعد ّله ما يُلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه، و القوافي التي توافقه، و الوزن الذي يسلس له القول عليه، فإذا اتفق له بيتا يشاكل المعنى الذي يرومه، أثبته، وأعمل فكره في شغل القوافي بما تقتضيه من المعاني، على غير تنسيق للشعر، وترتيب لفنون القول فيه، بل يعلق كل بيت يتفق له نظمه، على تفاوت ما بينه وبين ما قبله. فإذا كملت له المعاني، وكثرت الأبيات، وفق بينها بأبيات تكون نظاما لها، وسلكا جامعا لما تشتت منها، ثم يتأمل ما قد أد ّاه إليه طبعه ونتجته فكرته، فيستقصي انتقاده، و يرم ما وهى منه. يبدل بكل لفظة مستكرهة بلفظة سهلة نقية، وان اتفقت له قافية قد شغلها في معنى من المعاني، واتفق له معنى مضاد للمعنى الأول، نقلها الى المعنى المختار الذي هو أحسن، وأبطل ذلك البيت، أو نقض بعضه، وطلب لمعناه قافية تشاكله**". (1)

ويلاحظ على هذه العملية الإبداعية الممنهجة، أنها تستوفي شروط الصنعة، كما أنها تعتمد التصميم أولا ثم الانجاز؛ ففي المرحلة الأولى يمخض الشاعر المعنى في فكره نثرا، مقدما الغاية على الأداة، لأنه يتصور النتيجة مسبقا، ثم يضع هذا المعنى موضع الصياغة الشعرية، متصرفا في الأداة كيفما أراد، ومعد ّلا في قوافيه، حتى يستوي المعنى الجهود في نصه.

ويفهم من هذا أن جوهر المعنى عند ابن طباطبا، ثابت لا يتغير، إنما يتبدل الشكل الذي يلبسه على

---

(1) ابن طباطبا: المصدر السابق ص5

حسب رغبة المبدع إلى ما لا نهاية...

وإذا كان الفكر هو المحرك الأساس في المرحلة الأولى، فان الطبع هو محرك المرحلة الثانية، في رأي الدكتور جابر عصفور؛ وذلك من خلال الإشارة التي تحملها عبارة ابن طباطبا، بخصوص تأمل الشاعر لما "قد أدّاه إليه طبعه، نتجته فكرته". ويبقى المتحكم في المرحلتين هو: "كمال العقل الذي تتميز به الأضداد "، كما يتميز به الحسن عن القبيح.

وإذا كان المهم في كل هذه العملية هو الاهتمام بالمعنى و الصياغة، فان ابن طباطبا لم يهمل أثرهما في المتلقي، كما صرح بذلك في أكثر من مقام. فعلى الشاعر أن " **يتأمل تأليف شعره، وتنسيق أبياته، ويقف على حسب تجاورهما، أو قبحه فيلائم بينهما لتنتظم له معانيهما، ويتصل كلامه فيها، ولا يجعل بين ما قد ابتدأ وصفه، أو بين تمامه، فصلا من حشو ليس من جنس ما هو فيه، فينسى السامع المعنى الذي يسوق القول إليه، كما أنه يحترز من ذلك في كل بيت، فلا يباعد كلمة عن أختها، ولا يحجز بينها، وبين تمامها بحشو يشينها**". (1)

وانظر هنا إلى شروط القبول و التلقي أثناء عملية الصياغة في قوله: " **فواجب على صانع الشعر، أن يصنعه صنعة متقنة، لطيفة مقبولة حسنة، مجتلبة لمحبة السامع له، والناظر بعقله إليه، مستدعية لعشق المتأمل في محاسنه، والمتفرس في بدائعه، فيحسه جسما، ويحققه روحا؛ أي يتيقنه لفظا، ويبدعه معنى. ويجتنب إخراجه على ضدّ الصفة، فيكسوه قبحا، ويبرزه مسخا، بل يسوي أعضاءه وزنا، ويعدل أجزاءه تأليفا، ويحسن صورته إصابة، ويكثر رونقه اختصارا، ويكرم عنصره صدقا. ويفيده القبول رقة، ويحصنه جزالة، ويدنيه سلاسة، وينأى به إعجازا، ويعلم أنه نتيجة عقله، وثمرة لبه، وصورة علمه، والحاكم عليه أو له**". (2)

---

(1) ابن طباطبا: المصدر السابق ص124

(2) المصدر السابق ص121– 122

واللافت للانتباه في هذا القول، اهتمام ابن طباطبا بعملية التلقي في صياغة الشعر، وقد شملت كل حواس المتلقي؛ من: سمعه، ونظره، وعقله، وقلبه. وهي مراكز حساسة، تستحسن الحسن فتقبله، وتستقبح القبيح فترفضه ولا تبالي.

وإذا كان العلوي لا يؤمن بالحدود النوعية في فهمه للصنعة، فان النقاد المعاصرين، يفرقون بين الأجناس الشعرية و النثرية، ويميزون الخاصية النوعية لكل فن؛ بل و يرون أن الإدراك الجمالي لكل فن ، تحدده خواصه النوعية.

أما ناقدنا هنا فانه لا يرى فرقا بين القصيدة و الرسالة تقريبا خصوصا فيما تعلق بمجال المعاني؛ إذ يراها مشتركة بين الجنسين، بحيث لا تميزهما إلا مقتضيات النظم في الجنس الأول فقط.

ويرى بالمقابل أنه بإمكان الشاعر صياغة معاني الرسالة شعرا، تماما مثل البليغ الذي باستطاعته نثر معاني القصيدة. "**قيل للعقابي: بماذا قدرت على البلاغة؟ فقال: بحل معقود الكلام؛فالشعر رسائل معقودة، والرسائل شعر محلول**". (1)

وقدم ابن طباطبا أدلة تؤيد صحة رأيه في هذا المجال،من مثل رسالة أبي صيفي الثقفي إلى يزيد بن معاوية، مباركا له بالخلافة، ومعزيا له في وفاة أبيه، وكيف نقلت معانيها، وصيغت شعرا من لدن أبي دلامة في مناسبة أخرى، وهي: رثاء المنصور ومدح المهدي. ونفس معاني النصين السابقين، أعاد صياغتها الشاعر أبو الشيص في رثاء الرشيد، وتهنئة الأمين. (2)

وعلى العموم، فالمعاني في نظر العلوي شبيهة بالمادة الخام، التي تبقى هي نفسها و لو غير الشاعر صياغتها بفعل الصنعة التي يمارسها، مثله في ذلك مثل " **الصائغ الذي يذيب الذهب و الفضة المصوغين، فيعيد صياغتهما بأحسن مما كانا عليه، وكالصباغ الذي يصبغ الثوب على ما رأى من الأصباغ**

---

(1) ابن طباطبا: المصدر السابق ص72

(2) المصدر السابق: التفصيل في ص78– 79

الحسنة. فإذا أبرز الصائغ ما صاغه في غير الهيئة التي عُهد عليها، وأظهر الصباغ ما صبغ على غير اللون الذي عهد عليه قبل، التبس الأمر في المصوغ و المصبوغ على رائيهما. فكذلك المعاني وأخذها، واستعمالها في الأشعار، على اختلاف فنون القول فيها". (1)

وإذا كانت عملية الصنعة تتم بإيعاز من "كمال العقل الذي تتميز به الأضداد"، فما هي قواعدها، ومن يحددها يا ترى؟

يرى ابن طباطبا بأن "كمال العقل"، هو محدد قواعد الصنعة أيضا؛ وهي مجموعة من المواصفات التي كان الشعراء القدامى يلتزمون بها في قصائدهم، حتى وصلوا إلى مستوى من التفرد نتاجا و تلقيا. فان أراد الشعراء المحدثون الخروج بصدق من أزمة ضيق المعاني، فما عليهم إلا استيعاب هذه المواصفات، وتحويلها إلى قواعد يلزمون أنفسهم بها، من باب إحكام الصنعة الذي يقترحه العلوي. وهذا لا يتأتى إلا بحفظ الجيد من الشعر القديم، ثم إعادة صوغه و تشكيله من جديد وبذلك تتجدد المعاني، وينفتح مجال الضيق فيها. وعندئذ يحسب للشاعر فضل الصياغة في تعامله مع معاني القدامى، كما تحسب له اللمسة التي يضيفها و الاستجابة التي يحدثها أثناء عملية التشكيل و الصناعة. فإذا " **أبرزها في أحسن من الكسوة التي عليها، لم يُعب، بل وجب له فضل لطفه وإحسانه فيه".** (2)

وهذا الحل الذي اقترحه العلوي على الشعراء المحدثين، يضعه في خانة النقاد الاتباعيين، أمثال: بشر بن المعتمر، وابن قتيبة، والجاحظ، و باقي أقطاب التشكيل، والصنعة الشعرية، الذين يدعون " **إلى إحكام صنعتهم من خلال الامتثال لسلطة الرقيب اللغوية، والمعرفية، والجمالية.. بغية امتلاك الأداء الشعري الجيدة، المجارية لسنن الأقدمين".** (3)

أما قضية نفاد المعاني، التي تحدث عنها العلوي فإنها كرست مبدأ المحافظة على سنن الأقدمين في قرض

---

(1) ابن طباطبا: المصدر السابق ص78

(2) المصدر السابق ص76

(3) بشرى موسى صالح: المرجع السابق ص66

الشعر و تلقيه، لأنه يعتقد بأن قانون النتاج، محكوم بوسائط عامة متفق عليها. و الحال نفسه بالنسبة لقانون القبول. ومن هنا، يتحد في فهمه فعلا نتاج الشعر و تلقيه، " **لأن الأقاويل مصنوعة على عيني سامعها ولأجله**". (1)

ومثل هذا الفهم قريب من مفهوم "القارئ الضمني" الذي أقرته نظرية القراءة الحديثة، من خلال ما يحدث لقارئ النص من استجابات فنية، في شكل قوانين عامة لكل الأجناس الأدبية، بجميع خصوصياتها الفنية.(2) وعليه، يتحقق الإبداع (أو درجة الشعرية) من خلال مدى اقترابه، أو ابتعاده من سلطة القارئ الضمني الذي يمثل القانون.

ولكن كيف يمكن للشاعر الصانع أن يضيف هذه اللمسة، ويحدث من خلالها هزة في المتلقي؟ وكيف يمكنه تجديد معاني غيره، ممن سبقوه؟

يقترح ابن طباطبا تقنية تغيير مجال الاستخدام؛ بحيث إذا استحسن معنى في تشبيه، أو غزل وظفه في المديح، "**وان وجده في المديح، استعمله في الهجاء، وان وجده في وصف ناقة أو فرس، استعمله في وصف الإنسان، وان وجده في وصف إنسان، استعمله في وصف بهيمة. فان عكس المعاني على اختلاف وجوهها، غير متعذر على من أحسن عكسها، واستعمالها في الأبواب التي يحتاج إليها**".(3)

كما يقترح حيلة إعادة سبك العناصر القديمة من خلال التركيز على ما خفي منها عند المتلقين. " **وكم من زبر للمعاني في حشو الأشعار لا يحسن أن يطبعها غير العلماء بها.. وكم من حكمة غريبة قد ازدريت لرثاثة كسوتها، ولو جليت في غير لباسها ذلك، لكثر المشيرون إليها. وكم من سقيم من الشعر، قد يئس طبيبه من برئه، عولج سقمه فعاودته سلامته،وكم من صحيح حني عليه، فأرداه حينه، وليس يخلو ما أودعناه اختيارنا المسمى: تهذيب الطبع، من بناء، إن لم يصلح لأن تسكن الأفهام في**

---

(1) شكري المبخوت: المرجع السابق ص144

(2) المرجع السابق: ص29

(3) ابن طباطبا: المصدر السابق ص 77– 87

ظله، لم تبطل أن يُنتفع بنقضه، فبعض البناء يحتاج إليه. وستعثر في أشعار المولدين بعجائب استفادوه ا ممن تقدمهم، ولطفوا في تناول أصولها منهم، ولبسوها على من بعدهم، وتكثروا بإيداعها، فسلمت لهم عند ادّعائها، للطيف سحرهم فيها، وزخرفتهم لمعانيها". (1)

وهذا النوع من المهارة، في اصطياد ما خفي من البديع في معاني الأقدمين، يستلزم ثلاثة شروط هي: الإكثار من المحفوظ، وفهم ما يحفظ، وانتقاء المشهور من الشعر المختار. وقد قدم ابن طباطبا للشاعر المحدث باقة من الأشعار، يعتقد أنها قد استوفت الشروط المذكورة، وطلب منه أن يتأمل فيها، " **بل يديم النظر في الأشعار التي اخترناها، لتلصق معانيها بفهمه، وترسخ أصولها في قلبه، وتصير موادا لطبعه، ويذوب لسانه بألفاظها، فإذا جاش فكره بالشعر، أدى إليه نتائج ما استفاده من نظر فيه من تلك الأشعار، فكانت النتيجة كسبيكة مفرغة، من جميع الأصناف التي تخرجها المعادن، وكما قد اغترف من واد، قد مدته سيول جارية، من شعاب مختلفة، وكطيب تركب من أخلاط من الطيب كثيرة، فيستغرب عيانه، و يغمض مستبطنه، ويذهب في ذلك إلى ما يحكى عن خالد بن عبد الله القسري، فانه قال: "حفظني أبي ألف خطبة ثم قال لي: تناسها، فتناسيتها، فلم أرد بعد ذلك شيئا من الكلام، إلا سهل علي". فكان حفظه لتلك الخطب رياضة لفهمه، وتهذيبا لطبعه، وتلقيحا لذهنه، ومادة لفصاحته، وسببا لبلاغته ولسنه وخطابته".** (2)

وبخصوص الشرط الثاني، فعلى الشاعر المحدث أن يفهم ما يحفظه من الشعر القديم، مع ضرورة البحث عن السنن الخفية، التي جعلته مستغلقا عويصا، فربما يعود ذلك إلى تشبيه، أو حكاية غريبة، متصلتين ببيئتهم. ولذلك وجب التنقيب عن موطن البديع في معناها. وهنا وجهه العلوي قائلا: " **فانك لا تعدم أن تجد تحته خبيئة، إذا أثرتها، عرفت فضل القوم بها، وعلمت أنهم أدق طبعا من أن يلفظوا بكلام لا معنى**

---

(1) ابن طباطبا: المصدر السابق ص8

(2) المصدر السابق ص10

تحته، وربما خفي عليك مذهبهم، 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". (1)

وهنا يورد ابن طباطبا طائفة مما أُثر من عقائد القدماء وسننهم، وهي جملة من التقاليد، والتصورات الخاصة بهم منها:

- إمساك العرب عن بكاء قتلاها حتى تدرك ثأرها، فإذا أدركته جاز لها بكاء قتلاها.
- إذا انتشر الجرب في الجمال، تكوي العرب الجمل السليم، ليذهب الجرب عن المصاب.
- كانوا يفقؤون عين (الفحل) من الجمال، حين تبلغ ابل الواحد منهم ألفا، معتقدين أن ذلك يدفع عن القطيع الغارة و العين.
- كانوا يزعمون أن المرأة التي لا يعيش لها أبناء، سيعيش بنوها إذا تزوجت شريفا.

وهذا بعض من كثير المعتقدات التي اكتفينا منها بهذه الطائفة، لنؤكد حقيقة أن فهم معانيها لا يتم إلا سماعا، وباستشارة الضالعين بالأعراف و التقاليد.

وثالث الشروط، أن يحفظ الشاعر المحدث من شعر الأقدمين الحسن المشهور، مبتعدا عن الشاذ الذي لا يقاس عليه لأنه لا مجال عند ابن طباطبا لمبدأ: "الضرورات الشعرية"، الذي يسيء برأيه إلى الصنعة " **فينبغي للشاعر في عصرنا أن لا يظهر شعرا، إلا بعد ثقته بجودته وحسنه و سلامته من العيوب التي نُبه عليها، وأُمر بالتحرز منها، ونُهي عن استعمال نظائرها، ولا يضع في نفسه أن الشعر موضع اضطرار، وانه يسلك سبيل من كان قبله، ويحتج بالأبيات التي عيبت على قائلها، فليس يُقتدى بالمسيء، وإنما الاقتداء بالمحسن، وكل واثق فيه مجل له، إلا القليل".** (2)

---

(1) ابن طباطبا: المصدر السابق ص11

(2) المصدر السابق ص09- 10

هذه إذا الشروط الثلاثة التي اقترحها العلوي على الشاعر المحدث للخروج من أزمة ضيق مجال المعاني. وهي في مجملها تمثل تقنية تتماشى وتوجهه الاتباعي؛ فمن "كمال العقل" وجوب التقيد بجذور الصنعة نتاجا و تلقيا، و بمثل هذه الحيل الفنية في مجاراة الأقدمين، يتجلى مفهوم الصنعة لديه، وتتحدد ماهية الشعر عنده.

2- دور الوظيفة في تحديد عناصر النظرية:

اهتدى ابن طباطبا إلى هذا المفهوم من الصنعة الشعرية، نتيجة وعيه بجذور الأزمة التي يتخبط فيها الشاعر المحدث، واستوحى هذا العلاج التقني، من خلال فهمه العميق للوظيفة الاجتماعية للشاعر، مادحا كان، أم هاجيا. فهو يعتقد بأن الالتزام بقواعد الصنعة كفيل وحده، بإسعاف الشاعر على مستوى النتاج من جهة، وإعادة مصداقيته الاجتماعية التي بدأت تهتز من ناحية التلقي، من جهة أخرى.

وإذا كان قد تصور بأن النماذج الشعرية التي اقترحها، هي التي ستحدد فهما جديدا لماهية الشعر نتاجا وتلقيا، فانه يعتقد بأنها قادرة أيضا على إعادة بلورة مهمة جديدة للشاعر المحدث، بحيث تمكنه من كسب ثقة الجمهور من جديد، خصوصا إذا كانت هذه المهمة قائمة على الجودة و الأصالة.

ويفهم من كل هذا أن العلوي يريد إعادة المعايير الأخلاقية القديمة، لتحقيق هذه المهمة؛ ومنها على وجه الدقة: التزام الصدق في نقل الحقائق إلى جمهور المتلقين.

لقد كان الشعر القديم يصور حياة العرب المادية و المعنوية، وينقلها بصدق، لا يتعارض مع العادات و التقاليد العربية. وقد صور الشعر القديم قيم العرب و" **ما في طبائعها وأنفسها من محمود الأخلاقي ومذمومها، في رخائها و شدتها، ورضاها و غضبها، وفرحها وغمها، وأمها وخوفها، وصحتها وسقمها**". (1) كما صور الجوانب الحسية، أي "**أن العرب أودعت أشعارها من الأوصاف**

---

(1) ابن طباطبا: المصدر السابق ص11

والتشبيهات، و الحكم، ما أحاطت به معرفتها، و أدركه عيانها، ومرت به تجاربها، وهم أهل وبر، صحونهم البوادي، وسقوفهم السماء، فليس تعدو أوصافهم ما رأوه منها وفيها، وفي كل واحدة منهما، في فصول الزمان على اختلافها.. فتضمنت أشعارها من التشبيهات، ما أدركه من ذلك عيانها، وحسها". (1)

وفي وصفه للشعر، ترددت في كلام ابن طباطبا عبارة: "ديوان العرب" أكثر من مرة وفي ذلك إشارة إلى حياتهم بشقيها: خلُقا وخلْقا. " **في خلُقها وخلْقها، من حال الطفولة إلى حال الهرم، ومن حال الحياة إلى حال الموت".**(2)

وإذا كان في كل مرة أيضا يؤكد على عنصر الصدق في تصوير شعرائهم للواقع بشقيه: المادي والمعنوي، إنما يريد أن يركز على الجانب الغائي للشعر القديم، وعلى المثل الأخلاقية العربية بالتحديد؛ لأن شعر العرب قد تضمن خصالا ممدوحة من مآثر العرب، وخصالا مذمومة من مثالبهم، و لم يحد البتة عن هذين المجالين المتناقضين في الأخلاق.

فمن القسم الأول نوهت العرب بخصال في الخلْق منها: الجمال والبسطة، و " **منها في الخُلق السخاء والشجاعة، والحلم والحزم والعزم، والوفاء، والعفاف، والبر، والعقل، والأمانة، والقناعة، والغيرة، والصدق، والصبر، والفزع، والشكر، والمداراة، والعفو، والعدل، والإحسان، وصلة الرحم، وكتم السر، والمواساة، وأصالة الرأي، والأنفة، والدهاء، وعلو الهمة، والتواضع، والبيان، والبشر، الجلد، والتجارب، والنقض، والإبرام، وما يتفرع من هذه الخلال التي ذكرناها من قرى الأضياف.. واجتلاب لمحبة، والتنزه عن الكذب، والاستكثار من الصدق، والقيام بالحجة".** (3)

ومن الخصال المذمومة كل ما يناقض هذه الخلال الكريمة على الترتيب، إلا أن تصوير هذه الخصال في

---

(1) ابن طباطبا: المصدر السابق ص10 –11

(2) المصدر السابق ص 11

(3) المصدر السابق ص12

أشعار العرب جاء مؤكدا للقيم بكل تفاريعه ا وتفاصيلها، في حين لم تعط الأوصاف الخلْقية أهمية ، عدا الجمال و البسطة.

وتزداد الإشادة بهذه الخصال عند الشعراء القدامى، كلما ازداد التمسك بها في الخير، وفي المقابل يكبر ذمهم لها حين يزداد التمسك بها في الشر. "**كالجود في حال العسر، موقعه فوق موقعه في حال الجدة، وفي حال الصحو، أحمد منه في حال السكر، كما أن البخل من الواجد القادر، أشنع منه من المضطر العاجز، والعفو في حال المقدرة، أجل موقعا منه في حال العجز، والشجاعة في حال مبارزة الأقران، أحمد منه في حال الإحراج ووقوع الضرورة. وعلى هذا التمثيل جميع الخصال التي ذكرناها، فاستعملت العرب هذه الخلال و أضدادها، ووصفت بها في حالي المدح و الهجاء، مع وصف ما يُستعد به لها، ويُتهيأ لاستعماله فيها، وشعبت منها فنونا من القول، وضروبا من الأمثال**". (1)

ومن هنا نستشف المسعى الخير للشعر من خلال غرضي المدح والهجاء؛ بحيث لا يعد الشعر جيدا إذا حاد عن هذا السبيل. فالمحتوى الأخلاقي في نظر ابن طباطبا مؤشر على الجودة، بعكس نقاد القرن الثالث الهجري، من أمثال الأصمعي، الذين يقرنون الجودة بمدى تحرر الشعر من الروابط الأخلاقية والدينية. وربما يكون ذلك من قبيل تبرير ضعف شعر حسان فنيا بعد إسلامه، مقارنة بمستواه في الجاهلية. وهذا الرأي للدكتور جابر عصفور. (2)

وقد شهد القرن الرابع الهجري مواقف مختلفة إزاء الأخلاق، أولها: مذهب أمثال العلوي، الذين يقرنون جودة الصناعة بأعلى درجات الأخلاق حسنا وجمالا. وثانيها: مذهب المتحفظين من بعض الأغراض الشعرية التي تثير الريبة الأخلاقية مثل الغزل وما يشاكله. أما المذهب الثالث فهو الذي يوصي صراحة بضرورة فصل الفنون عن الأخلاق والدين، لحاجة الإبداع إلى الحرية." **والدين بمعزل عن الأخلاق** "(3)

(1) ابن طباطبا: المصدر السابق ص13

(2) جابر عصفور: المرجع السابق. التفصيل في ص34-35

(3) القاضي الجرجاني: الوساطة بين المتنبّي وخصومه. تح محمد أبو الفضل ابراهيم وعلي محمد البجاوي.دار إحياء الكتب العربية. ط1. القاهرة1945. ص 62

فابن طباطبا إذا من أصحاب الموقف الأول، الذين يربطون الجيد من الشعر، بمدى تصويره للمثل الأخلاقية،التي استحسنتها العرب، وثبتها الإسلام بعد ذلك. وأجلّ قيمة أخلاقية إسلامية، هو الصدق؛ إذ **"يعني الصحة،والاستقامة في القول والفعل، كما يعني مطابقة القول للواقع، والإخبار عما كان"**. (1)

هذه القيمة الأخلاقية، قد احتلت حيزا كبيرا من كتاب ابن طباطبا، باعتبارها خاصية أساسية من خصائص الشعر القديم، وهي في اعتقاده صفة للشعر الجيد، وعيارا يقاس به. فهو يؤمن بأن هذه القيمة العربية الإسلامية الراسخة، بإمكانها أن تكون دعامة لصياغة فنية ناجحة، سواء في صلتها بالمبدع، أو المتلقي، أو العالم. كما يمكن في نظره الاعتماد عليها في تحديد غاية الشعر ومهمته (الصدق الفني).

ألم يصف القرآن الكريم رسوله، والأصفياء من خلقه بهذه الصفة؟ ألم يصدر عنه صلى الله عليه وسلم: **"ما خرج من القلب وقع في القلب، وما خرج من اللسان لم يتعدّ الآذان"**. (2)

ألم يترسخ ذلك في شعر حسان بن ثابت- شاعر الدعوة- حين قال:(3)

وإنّ أشعر بيت أنت قائلـــه بيت يقال، إذا أنشدته صدقا

ومن هذا المنطلق الراسخ، كان ابن طباطبا يعتقد بصدق شعر القدامى، حتى عندما يغرقون في الوصف، ويفرطون في التشبيه، بحيث كان شعرهم دائما يجري " **مجرى القصص الحق، والمخاطبات الصدق**". (4)

أما حياة الشاعر منهم فقد كانت تقوم على " **التنزه عن الكذب.. والاستكثار من الصدق، والقيام بالحجة**". (5)

وبالعودة إلى درجات الصدق الثلاث التي عددها ناقدنا آنفا، يفصّل ابن طباطبا القول فيها، مؤكدا على توافق التجربة الشعرية عند الشاعر مع سريرته الصادقة، وتوافق القول عنده مع جملة الاستعدادات الباطنية

---

(1) جابر عصفور: المرجع السابق ص36

(2) ابن طباطبا: المصدر السابق ص 16

(3) الديوان ص 174- شرح عيد أمهنا- دار الكتب العلمية- بيروت 1986

(4) ابن طباطبا: المصدر السابق ص9

(5) المصدر السابق ص12

التي يحوزها، "**بما يجلب القلوب من الصدق عن ذات النفس، بكشف المعاني المختلجة فيها، والتصريح بما كان يُكتم منها**". (1) وانطلاقا من ذلك ينبغي للأشعار أن تكون خالية " **من أن يُقتص فيها أشياء هي قائمة في النفوس والعقول، فبحسن العبارة عنها، وإظهار ما يكمن في الضمائر منها، يبتهج السامع لما يرد عليه مما قد عرفه طبعه، وقبله فهمه، فيثار بذلك ما كان دفينا، ويبرز به ما كان مكنونا، فينكشف للفهم غطاؤه، فيتمكن من وجدانه، بعد العناء في تشدانه**". (2)

أما بخصوص المتلقي فينبغي- حسبه- أن يكون صدق المبدع موافقا لما في نفسه من معاني وحقائق، لكي يكون تأثيره فيه قويا، وينعكس ذلك عليه راحة وقبولا.

وفيما يخص العالم، اشترط ناقدنا أن تكون الصياغة الشعرية للمبدع، متماشية مع الواقع المعيش للناس، ومع تاريخهم، وحوادثهم، وأخبارهم؛ بحيث تكون الألفاظ من السلاسة ما تجعل هذه الحقائق ذات رونق وجمال.

ونفهم من ذلك، أن المعيار الأخلاقي عند ابن طباطبا، يتطابق مع المنطق، وكلما تحقق هذا التطابق، ساهم في تحقيق عملية الفهم بالنسبة للمتلقي، والعكس صحيح. فكلما كان الكلام صائبا، صحيحا في لفظه و معناه، ارتاح له المتلقي، وقبله بسهولة، وإلا لا يمكن للشعر أن يحقق غايته.

ومن النماذج الشعرية القديمة، التي استوفت عنصر الصدق بدرجاته الثلاث، ما انتقاه ابن طباطبا " **من الأشعار المحكمة، المتقنة المستوفاة المعاني.. قول زهير**(3):

سئمت تكاليف الحياة ومن يعــش ثمانين حولا لا أبا لك يســـــأم

رأيت المنايا خبط عشواء من تصب تمته، ومن تخطئ يعمر فيهـــــرم

ومن لا يصانع في أمور كثيـــــرة يضرس بأنياب، ويوطأ بمنســـــم

---

(1) ابن طباطبا: المصدر السابق ص16- 17

(2) المصدر السابق ص120

(3) المصدر السابق ص49- 50 (وأنظر ديوان زهير- شرح ثعلب ص31)

وأعلم ما في اليوم و الأمس قبلـــه ولكنني عن علم ما في غد عـــم

ويتجاوب هذا المعنى الحكمي مع بيتي أبي ذؤيب:(1)

وإذا المنيـــة أنشبت أظفارها ألفيت كل تميمة لا تنفـــع

والنفس راغبة إذا رغبتهـــا وإذا ترد إلى قليل تقنـــع

كما يتجاوب مع قول النمر بن تولب: (2)

يود الفتى طول السلامة جاهدا فكيف ترى طول السلامة يفعل

وكل هذه الحكم ثابتة، صادقة، يتجاوب معها كل متلق فكريا، وأخلاقيا.

ومن الأبيات التي تعكس حسن التربية والأخلاق في نفس صاحبها، قول المغيرة بن حبناء: (3)

و إني لأستحيي إذا كنت معسرا صديقي والخلان أن يعلموا عسري

وأهجر خلاني وما خان عهدهم حياء وإكرامـــا وما بي من كبر

وأكرم نفسي أن ترى بي حاجة إلى أحد دوني و إن كان ذا وفر

والمهم بالنسبة لابن طباطبا أن مثل هذه الأبيات قد حققت مهمتها تجاه المتلقي؛ والمتمثلة في تقويم سلوكه نحو الأفضل. مع العلم أن لبراعة الشاعر فيها بالغ الأثر في تحقيق هذه الغاية النبيلة، ذلك أن الشعر الذي يحتوي على الغرائب المستحسنة، والعجائب البديعة المستطرفة، والصفات التي أُلف من أجلها، فهو شعر "**يدفع به العظائم، ويسل به السخائم، وتجلب به العقول، وتسحر به الألباب، لما يشتمل عليه من دقيق اللفظ، ولطيف المعنى**". (4)

ويبدو أن العلوي بتحديده لهذه المهمة، يكون قد تأثر بفلاسفة القرن الرابع الهجري، ومن قبلهم من أمثال الفارابي، والكندي، والسرخسي، كما أقر بذلك الدكتور جابر عصفور (5)، بحيث لا يرون فرقا

---

(1) ابن قتيبة: المصدر السابق ص635

(2) أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين، الكتابة والشعر. تح مفيد قميحة ط1. بيروت1981م. ص167

(3) هي أبيات مغمورة ومنسوبة إلى المغيرة (العيار ص57)

(4) ابن طباطبا: المصدر السابق ص16

(5) جابر عصفور: المرجع السابق التفصيل ص38

بين آثار كل من الشعر، والغناء والموسيقى، على نفسية المتلقي وسلوكه. وهذا التأثير حسب رأيه لا يخرج عن ثلاثية: (إدراك- نزوع- سلوك).

ومن هنا، نستشف مدى ما يمكن للأخلاق أن تضيف إلى الشعر من وظيفة نفسية؛ بحيث يمازج الشعر روح المتلقي، ويعدل من حالاته النفسية: فيسل السخائم، ويحل العقد، ويشجع الجبان، ويسحر الألباب، ويدفع العظائم.

وإذا كان للعامل الثقافي- عن طريق الشعر- كل هذا الإسهام في التربية الأخلاقية للفرد المتلقي، فان ابن طباطبا قد تفطن بذلك للمهمة المعرفية التي يمكن للقصيدة أن تؤديها؛ فهو يراها قادرة على كشف نفسية صاحبها من جهة، كما أنها بمقدورها الكشف عن أنفس المتلقيين.

ومن هنا، بإمكان الشعر الصادق أن يقتنص الأشياء الكامنة في النفوس، والعقول، والمخفية في الضمائر، ناهيك عن الابتهاج الذي يمكن أن يحدثه ذلك الانتقال من المخفي إلى المعلوم، على مستوى النفس المبدعة، والمتلقية معا. وهذا شريطة أن يتضمن الشعر "**صفات صادقة، وتشبيهات موافقة، وأمثال مطابقة، تصاب حقائقها، ويلطف في تقريب البعيد منها، فيؤنس النافر الوحشي، حتى يعود مألوفا محبوبا، ويبعد المألوف المأنوس به، حتى يصير وحشيا غريبا، فان السمع إذا ورد عليه ما قد مله من المعاني المكرورة، والصفات المشهورة التي قد كثر ورودها عليه، مجه وثقل عليه وعيه، فإذا لطف الشاعر لشوب ذلك، بما يلبسه عليه، فقرب منه بعيدا، أو بعد منه قريبا، أو جلل لطيفا، أو لطف جليلا، أصغى إليه ودعاه، واستحسنه السامع و اجتباه**". (1)

فعملية النظم إذا، حسب العلوي هي في تفاعل النفس مع الأخلاق، أو هي إشادة بفعل الأخلاق في النفس المبدعة والمتلقية. وعلى هذا الأساس تصبح هذه الصياغة مجلبة للبهجة، والمتعة بالنسبة للمبدع، لأنها

---

(1) ابن طباطبا: المصدر السابق ص120- 121

تحرر فيه ما كان دفينا. ونفس الفعل بالنسبة للمتلقي حينما تزيد من رصيده المعرفي. ومردّ كل هذه المهمة يعود إلى الصدق، لأن صدق المبدع مع ذاته يمد المتلقين متعة ومعرفة في آن واحد.

وهنا، نستحضر الفعل التعبيري للشعر، في صلته بالمنتج والمستقبل معا، عند الفلاسفة القدامى والمحدثين؛ الذين سلموا بحقيقة أن الكلمة –شعرا كانت أم غناء– لا تطرب فحسب، بل تولد معرفة عند متلقيها، "**ومن هذه الزاوية كان الحكماء يقولون أن الغناء فضلة في المنطق، أشكلت على النفس، فأخرجتها ألحانا، وأن الشاعر البارع يمكن أن يتيح للنفس ما لم تكن تعرفه**". (1)

وقد شبه أبو حيان التوحيدي(ت 365هـ) الشاعر في مهمته، بالنحات للتماثيل "**فإذا صنع.. تمثالا في مادة موافقة، فقبلت منه الصورة الطبيعية تامة صحيحة، فرح.. وسر ّ وأعجب، وافتخر، لصدق أثره، وخروج ما في قوته إلى الفعل، موافقا لما في نفسه، ولما عند الطبيعة**". (2)

و شبه ابن مسكويه ت(421هـ) تلذّذ الشاعر بفعله بتلذذ البناء والصانع والموسيقي، " **ولا تظهر لذة السعيد إلا بإبراز فضائله، وإظهار حكمته، وضعها لغائبة في مواضعها، وكذلك البناء الحاذق، والصانع اللطيف، والموسيقايّ المحسن. وبالجملة كل صانع حاذق، فاضل في صناعته، ينسر بإظهار فضائله، وإذاعتها بين أهلها ومستحقيها**". (3)

وعن الأثر المعرفي للشعر، وانعكاساته على سلوك المتلقين، يقول العلوي: " **إذا ورد عليك الشعر اللطيف المعنى، الحلو اللفظ، التام البيان، المعتدل الوزن، مازج الروح ولاءم الفهم، وكان أنفذ من نفث السحر، وأخفى دبيبا من الرقي، وأشد إطرابا من الغناء، فسل ّ السخائم، وحلل العقد، وسخى الشحيح، وشجع الجبان، وكان كالخمر في لطف دبيبه وإلهائه، وهزّه وإثاره، وقد قال النبي صلى الله عليه وسلم: إن من البيان لسحر**". (4)

---

(1) جابر عصفور: المرجع السابق ص39

(2) أبو حيان التوحيدي: الهوامل والشوامل. ص142 (تحق: أحمد أمين والسيد صقر– القاهرة1951م)

(3) ابن مسكويه: تهذيب الأخلاق. ص74– 75 (مطبعة الترقي– القاهرة1317هـ)

(4) ابن طباطبا: المصدر السابق ص16، والحديث النبوي في الجامع الصحيح المختصر للبخاري ص1555

فالشعر إذا في نظر ابن طباطبا لا يختلف عن باقي الفنون والصناعات من حيث مهمته، لأن أثر كل منها محكوم بدرجة التلقي والاستجابة، أي بحسب ميل المتلقي واستجابته. وان كان تأثير الشعر عند ناقدنا، هو الأقوى، كونه شاعرا ومتلقيا مبدعا قبل كل شيء.

3- دور الأداة في تحديد عناصر النظرية:

إذا كانت غاية الشعر —حسب فهم العلوي- هي التأثير في سلوك المتلقي ايجابيا، وجعله ينبهر أمام الحقيقة المقدمة، فإن سرّ هذا التأثر والانبهار يكمن بالأساس، في براعة الصناعة، وفي فن التمويه الذي يمارسه الشاعر المبدع، حسب مصطلح الدكتور جابر عصفور (1)، ممارسةً تنمّ عن حذق كبير، وحنكة واسعة، في تعامله مع الأدوات الشعرية. وإلا، كيف يمكن أن يتأثر المتلقي بهذه الحقيقة المموهة؟ فتخلب لبه، وتسحر عقله، وتثير فيه الشوق والفضول! ..

إن الشاعر المقتدر -في نظر العلوي- هو الذي يستعمل أسلوبين فنيين هما: الأسلوب القريب من المباشر، والأسلوب غير المباشر. بمعنى آخر: توظيف الإيحاء اللفظي، والمجاز اللغوي، في عرض المعاني والحقائق، القائمة على "التشبيهات الموافقة" و " الأمثال المطابقة". وهي الطريقة الفنية التي سماها: "التلطف"، لأنها —حسبه- من أنجع السبل وأبلغها في توصيل المعاني إلى المتلقي.

فالتلطف -في نظر العلوي- إذا، هو فن التمويه الذي يقرب المعنى الى عقل السامع، دون المساس بصدق الموقف؛ كأن يقرب البعيد من المعاني، "**فيؤنس النافر الوحشي حتى يعود مألوفا محبوبا**". (2) أو يتلطف في تمويه المألوف، حتى يصير طريفا، كأن " **يبعد المألوف المأنوس به حتى يصير وحشيا غريبا**".(3)

وعلة هذا التلطف متعلقة أساسا، بالعامل النفسي للمتلقي، الذي "**إذا ورد عليه ما قد مله من المعاني**

---

(1) جابر عصفور: المرجع السابق. التفصيل ص40- 41

(2) ابن طباطبا: المصدر السابق ص121

(3) المصدر السابق ص121

المكرورة، والصفات المشهورة، التي قد كثر ورودها عليه، مجه وثقل عليه وعيه. فإذا لطف الشاعر لشوب ذلك، بما يلبسه عليه، فقرب منه بعيدا، أو بعد منه قريبا، أو جلل لطيفا، ولطف جليلا، أصغى إليه (السمع)، ودعاه، واستحسنه السامع واجتباه". (1)

ومن مظاهر هذا التلطف، حسب ناقدنا، استفزاز المتلقي، وإشراكه في بناء الخبر؛ كأن يعلمه الشاعر بشيء يعرفه، ثم يدخل معه بعد ذلك في تفصيل المعاني التي يجهلها. " **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 توسّط العبارة عنه".** (2)

ويضرب ابن طباطبا مثالا عن ذلك من شعر النابغة حين قال:

إذا ما غزو بالجيش حلق فوقهم عصائب طير تهتدي بعصائب

"فقدم في هذا البيت معنى ما تحلق الطير من أجله ثم أوضحه بقوله" (3)

يصاحبنهم حتى يغرن مغارهم من الضاربات بالدماء الذوائب

تراهن خلف القوم زورا كأنها جلوس شيوخ في مسوك الأرانب

جوانح قد أيقن أن قبيلـــه إذا ما التقى الجمعان أول غالب

لهن عليهم عادة قد عرفنهـــا إذا عرضوا الخطي فوق الكواثب

ثم إن هناك وسيلة ثانية للتلطف، أوردها ابن طباطبا، وتتمثل في: " **التعريض الخفي الذي يكون بخفائه أبلغ في معناه، من التصريح الظاهر، الذي لا ستر دونه".** (4) كقول عمرو بن معدي كرب:

فلو أن قومي أنطقتني رماحهم نطقت، ولكنّ الرّماح أجـــرّتِ

"أي لو أن قومي اعتنوا في القتال، وصدقوا المصاع وطعنوا أعداءهم برماحهم، فأنطقتني بمدحهم

---

(1) ابن طباطبا: المصدر السابق ص121

(2) المصدر السابق ص17

(3) المصدر السابق ص28– 29 (البيت للنابغة بالديوان ص43)

(4) المصدر السابق ص17(البيت في الخزانة للبغدادي ج/2، ص193)

وحسن بلائهم، نطقت. ولكن الرماح أجرت، أي شقت لساني كما يُجر الفصيل. يريد: أسكتتني". (1)

وقد جمع هذا الشاعر بين التعريض والاختصار، فجاء المعنى كثيفا، يشبه إلى حد بعيد قول النابغة:

وإنك كالليل الذي هو مدركي وإن خلت أن المنتأى عنك واسع

"وإنما قال كالليل الذي هو مدركي، ولم يقل كالصبح، لأن وصفه في حال سخطه، فشبهه بالليل وهوله، فهي كلمة جامعة لمعان كثيرة". (2)

ونفهم من كل هذه الشواهد، التي ساقها ابن طباطبا جملة من الوسائل التعبيرية الشعرية، التي يوظفها الشاعر القديم بغرض التوصيل، وكيف يمكن للصياغة الشعرية من الوصول إلى نفس المتلقي، عبر تراكيب تجمع بين النغمة الصوتية، والدلالة المجازية.

وتحيلنا هذه النقطة بالضبط إلى عنصر الإيقاع في البنية اللغوية، حين تنتظم الصياغة موسيقيا. وقد أشار ابن طباطبا في مستهل كتابه إلى الوزن المنتظم في القصيدة، عندما كان بصدد تعريف الشاعر. ونحن نعلم بأن الانتظام الإيقاعي ينتج آليا عن الانفعال؛ بحيث أن اللغة بمستوياتها: الدلالية ، والنحوية تنتج إيقاعها الصوتي. فالوزن إذا ليس قالبا يفرضه الشاعر المنتج، بقدر ما هو نتاج التجربة الشعورية. فهو بالتالي تحصيل حاصل التآلف اللفظي بين الكلمات صوتيا، ودلاليا، ونحويا. وعليه، فان القصيدة تصنع إيقاعها انطلاقا من مادتها، أي من اللغة. " **ومن ثمة يمكن القول – مع أحد النقاد المحدثين– إن الوزن الشعري هو إحدى الوسائل المرهفة، التي تمتلكها اللغة لاستخراج ما تعجز عنه دلالة الألفاظ في ذاتها، عن استخراجه من النفس البشرية".** (3)

ويتصور ابن طباطبا الوزن بعكس ما فصلناه سابقا، بحيث يعتبره مجرد إطار خارجي،لا علاقة له بالمعنى

---

(1) ابن طباطبا: المصدر السابق ص29

(2) المصدر السابق ص48 (البيت في الديوان ص41– 42)

(3) جابر عصفور: المرجع السابق ص42

ولا باللفظ، لأنه يفهم الشعر على أنه "رسائل معقودة"، والرسائل عنده "شعر محلول"، تماما كتحويل الشعر إلى نثر دون الإخلال بجودة المعنى فيه، ولا بجزالة ألفاظه.

فالمهم عند ناقدنا هو الوصول إلى إطراب الفهم (المتلقي)، وليس عن طريق الوزن فحسب، ولكن عبر صواب المعنى، وحسن الألفاظ. " **للشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه، وما يرد عليه من حسن تركيبه، واعتدال أجزائه**". (1)

ومعنى هذا أن الإيقاع الذي يطرب المتلقي، ما هو إلا جزء منفصل، مضاف إلى جزأين آخرين ضمن عملية التأثير، هما: صواب المعنى، وحسن الألفاظ.

وفي حديثه عن القافية، يرى ابن طباطبا بأن علاقتها بالمعنى، علاقة شكلية بدليل ذكره لها، في سياق حديثه العام عن قصيدة، دون إغفال دورها على مستوى تشكيل البيت الشعري. ويتجلى ذلك من خلال النماذج الشعرية التي ساقها، للدلالة على حسن اختيار القافية فيها، من مثل قول زهير بن أبي سلمى:

وأعلم ما في اليوم والأمس قبله ولكنني عن علم ما في غد عم

وقول النابغة:

كالأقحوان غداة غبَّ سمائه جفت أعاليه و أسفله ندي

وقول أبي عيينة:

دومي أدم لك بالوفاء على الصفا إني بعهدك واثق فثق بـــــي

وكان تعليقه على هذه الأبيات الثلاثة، بالاستحسان كما هو باد على الترتيب: " **واقعة موقعا حسنا**"، "**تقع موقعا عميقا**"، أو "**لطيفة جدا، يستدل بها على حدق قائلها بنسيج الشعر**". (2)

ونفس الموقف تقريبا سجلناه له مع الأداة الفنية الأخرى وهي: الصورة الشعرية. فهو يفضل منها

---

(1) ابن طباطبا: المصدر السابق ص 15(البيت في الديوان ص 96. بيت النابغة: الديوان ص 67. بيت أبي عيينة: الأغاني: 23/18، وكذلك الصناعتين: ص446)

(2) المصدر السابق ص106، 109، 111

التشبيه على الاستعارة والمجاز، لا لشيء سوى لأن ناقدنا إتباعي التوجه، يسير على خطى العرب، التي كانت تشبه الشيء بمثله "**تشبيها صادقا على ما ذهبت إليه، في معانيها التي أرادتها**". (1)

فالمهم بالنسبة إليه هو اعتماد الصدق في نقل المعنى إلى المتلقي. فأحسن التشبيهات عنده " **ما إذا عُكس لم ينتقض، بل يكون كل شبه بصاحبه مثل صاحبه، ويكون صاحبه مثله، مشتبها به صورة ومعنى**".(2)

ومهما تنوعت التشبيهات فان أحسنها عند ابن طباطبا ما حقق الصدق وتوافقت أوصافه " **إذا اتفق في الشيء المشبه بالشيء، معنيان، أو ثلاث معان، من هذه الأوصاف، قوي التشبيه، وتأكد الصدق**".(3)

ويمكن تمييز التشبيه الصادق –حسبه– من بين باقي التشبيهات " **فما كان من التشبيه صادقا قلت في وصفه: كأنه، أو قلت: ككذا. وما قارب الصدق، قلت فيه: تراه، تخاله، أو يكاد. فمن التشبيه الصادق قول امرئ القيس:**

نظرت إليها والنجوم كأنها مصابيح رهبان تشبّ لقفّال

فشبه النجوم بمصابيح رهبان لفرط ضيائها، وتعهد الرهبان لمصابيحهم، وقيامهم عليها لتزهر إلى الصبح، فكذلك النجوم زاهرة طوال الليل، وتتضاءل للصباح كتضاؤل المصابيح له". (4)

ومن الأبيات التي احتوت على التشبيه غير الصادق قول خفاف بن ندية:

أبقى لها التعداء من عتداها ومتونها كخيوطة الكتان

وغياب الصدق فيه مردّه إلى كون الشاعر " **أراد أن قوائمها دقت حتى عادت كأنها الخيوط، وأراد ضلوعها، فقال: متونها**". (5)

---

(1) ابن طباطبا: المصدر السابق ص11

(2) المصدر السابق ص11

(3) المصدر السابق ص17

(4) المصدر السابق ص23 (بيت امرئ القيس: شرح الديوان ص57)

(5) المصدر السابق ص90 (بيت خفاف: الصناعتين ص257)

ويفهم من كل هذا، ميل ابن طباطبا إلى التشبيه المفصل، كما يفضل حصر أوجه الشبه بين طرفي التشبيه، وهذا النوع من التروع كفيل بتوريطه، وإسقاطه في مزالق عظيمة كما يزعم الدكتور جابر عصفور. إلا أن الذي ينبغي فهمه هو أن حرص ابن طباطبا نابع من قناعته الأخلاقية، بحيث يخضع معايره الفنية للصدق، ولذلك هو يفضل من التشبيهات النوع الذي يجمع عدة صفات، لكي تخلق ائتلافا بين طرفي التشبيه، من مثل قول امرئ القيس: (1)

جمعت ردينا كأن سنانه سنا لهب لم يتصل بدخان

ومثل التشبيه المشهور: **والشمس كالمرآة في كف الأشل**

فالتشبيهان يحتويان على توافق في الشكل و اللون والشكل والحركة والهيئة. وهذا النوع في نظره هو الأقدر على تجسيد الصدق، والصدق الخارجي فقط (الحسي).

وإذا كان يعاب على ناقدنا هذا التوجه الذي يقصي الخيال، ويقلل من شأن الاستعارة (2) التي تبتعد عن الحقيقة، فانه يحرص على الوضوح الذي يبتغيه المتلقي، وان كان ذلك على حساب فاعلية الخيال، وحركته. المهم عنده هو نقل الواقع الحرفي، واحترام الحقيقة الفعلية، التي تشكل الأصل الذي يقاس عليه.

وأخيرا يطالب ابن طباطبا الشاعر المحدث بالتزام التناسب اللغوي بين الكلمات، ولو كان خارجيا. ويعني به ذلك الذي توضع فيه كل كلمة موضعها الذي يقتضيه العقل. وبذلك يتحقق التطابق مع المعنى، وينتفي التفسير وتعدد الدلالة بالنسبة للمتلقي.

ومن مظاهر التناسب اللغوي، التزام الشاعر بالكلام البدوي، وعدم خلطه بالحضري المولد. " **وإذا أتى بلفظة غريبة أتبعها أخواتها، وكذلك إذا سهل ألفاظه، لم يخلط بها الألفاظ الوحشية النافرة، الصعبة القيادة**". (3)

---

(1) ابن طباطبا: المصدر السابق ص 20 (البيت ينسب في الأغاني لامرئ القيس، ج/ 1، ص 247 وهو ليس في الديوان)

(2) المصدر السابق ص128

(3) المصدر السابق ص6

ومن ذلك قول الشاعرة:

فأقسمت يا عمرو لو نبّهاك إذا نبّها منك داء عضـــالا

إذا نبّها ليث عرّيســـة مقيتا مفيدا نفوسا و مـــالا

وخرق تجاوزت مجهولـــة بوجناء حرف تشكّي الكلالا

فكنت النهار به شمســـه وكنت دجى الليل فيه الهلالا

وهذه الأبيات بالنسبة إلى ناقدنا هي مثال جيد تحققت من خلاله المشاكلة المنطقية بين الدلالات، ضمن تجانس لغوي عام، اقترب من مفهوم الصدق الممزوج بالحقيقة. وكان التعقيب عليه " **فتأمل تنسيق هذا الكلام وحسنه. وقولها: مقيتا مفيدا، ثم فسرت ذلك فقالت: نفوسا ومالا، ووصفته نهارا بالشمس، وليلا بالهلال. فعلى هذا المثال يجب أن ينسق الكلام صدقا لا كذب فيه، وحقيقة لا مجاز معها فلسفيا**". (1)

وعلى العموم يرى ابن طباطبا بأن الوسائل التعبيرية التي يوظفها الشاعر، ترتكز على العقل الذي تتميز به الأضداد، وتتحقق به مقتضيات الصنعة بجميع وظائفها. وبذلك تكتمل القصيدة جماليا، وتؤدّي وظيفتها التبليغية، وتجعل من هذه الأدوات وسائط فعّالة بين النص والجمهور.

---

(1) ابن طباطبا: المصدر السابق ص127– 128

الفصل الثاني:

– المبـــدع و مؤهلاتـــه –

1– المؤهلات الفطريـــة: أ)– الإدراك الخارجي بين الإبداع والتلقي

ب)– قوى الإدراك الداخلي بين الإبداع والتلقي: (قوة الحس المشترك– قوة المصورة– قوة المخيّلة– قوة الوهم– قوة الحافظة)

ج)– العقل بين الإبداع والتلقي

د)– الطبع

2– المؤهلات المكتسبـــة: أ)– التحصيل المعرفي

ب)– الممارسة والتمرّن

1- المؤهلات الفطرية:

أ) – الإدراك الخارجي بين الإبداع والتلقي:

ينظر النقد العربي القديم إلى الشاعر على أنه ظاهرة تتميز بالفطنة، وقوة الحس، وفي هذا التمييز إقرار بمؤهلاته الإبداعية.

وإذا كان الإبداع نشاطا إنسانيا معقدا، فقد أسهمت في خلقه ثلاثة أقطاب مشتركة هي: القوى الإدراكية للمبدع، والعوامل الخارجية- المادية أو المعنوية- الموجودة في محيطه، ثم الجمهور الذي يستقبل الإبداع.

ويفهم من هذا أن الإبداع ليس نقلا حرفيا للواقع، كما أنه ليس تسجيلا آليا تقوم به قوى الحس، إنما هو نتاج تفاعل ذات المبدع مع المحيط الذي يعيش فيه. انه امتزاج هذا بذاك.. امتزاج الذات المبدعة مع ما تنقله الحواس بايجابية، بحيث يذيب خلاله المبدع ما التقطه من محيطه، ويحطمه ليعيد خلقه من جديد (1).

إن المبدع ليس وسيطا سلبيا بين الواقع والجمهور، بل هو فنان يستقي مادته الأولية من محيطه ليصنع منها موضوعا فنيا . ومكمن العبقرية فيه أنه لا يكرر الأعمال الفنية لغيره، بقدر ما يهتم بإعادة تشكيل معطيات واقعه كما يراها من زاويته، انطلاقا من إحساسه الخاص. لذلك تتعدد صورة المادة الخام بتعدد ذوات المبدعين.

"العمل الأدبي ليس من إبداع الفرد وحده، ولا من إبداع العوامل الخارجية والاقتصادية والاجتماعية والسياسية والروحية وحدها، ولا إبداع الجمهور وحده، وإنما تسهم هذه العوامل بطريقة أو بأخرى في نشوئه. وان كان ميلاده يتم على مستوى ذات المبدع، المتفاعل مع مجمل الظروف المحيطة بهذا المبدع".(2)

---

(1) – Hans Robert jaus : pour une esthétique de la réception- jaus- Gallimard.1978. P.38

(2)– رينيه ويليك، وأوستين وارين: نظرية الأدب. ترجمة محي الدين صبحي. بيروت1983م. ص20

ومن سر الإبداع، أن المبدعين في البيئة الواحدة، والعصر الواحد، كثيرا ما يتأثرون بعوامل خارجية واحدة، ويتلقون من واقعهم مادة خاما واحدة، إلا أنهم يصورونها في أعمالهم الفنية تصويرا موضوعيا مختلفا. ذلك أن لحواسهم الخارجية تأثير رئيس في انفعالهم بالعالم الحسي، ومنها في مختلف إبداعاتهم بعد ذلك. وعليه، تبرز علاقة العمل الأدبي بمحيط المبدع الخارجي وبحياته. فما قيمة هذه العلاقة في مدونتنا النقدية ؟ وفي كتاب "عيار الشعر" تحديدا ؟

من المعلوم أن الشاعر يتميز عن بقية الناس بقوته الإدراكية (الفطنة)، كما يتميز عنهم بإبداعه الذي يعتبر نوعا من الإدراك المتميز للواقع. وعليه تتميز الوظيفة المعرفية للحواس عند الإنسان عموما، وعند المبدع على الوجه الخاص بمجموعة من الخواص، التي فصل القول فيها كثير من فلاسفتنا، ونقادنا القدامى .

فقد فرق إخوان الصفاء بين ثلاثة طرق معرفية: " **إحداها طريق الحواس، والأخرى طريق البرهان، والأخيرة طريق الفكر والروية**" .(1)

ومن هنا فهم يؤكدون حقيقة أن المعرفة العقلية تحصل عن طريق الحواس، " **فإذا أردت... أن تبلغ... إلى أفضل المطلوبات، وأشرف الغايات التي هي الأمور العقلية، فاجتهد في الأمور المحسوسة، فانك بذلك تنال الأمور المعقولة، ثم اعلم أن معرفة الأمور المعقولة الروحانية هي غناها ونعيمها ، وذلك أن النفس في معرفة الأمور الجسمانية محتاجة إلى الجسد، وحواسها وآلاتها لتدرك بتوسطها الأمور الجسمانية. وأما إدراكها الأمور الروحانية، فيكفيها ذاتها و جوهرها بعدما تأخذها من الحواس بتوسط الجسد. وإذا حصل لها ذلك، فقد استغنت عن الجسد، وعن التعليم بالجسم بعد ذلك**". (2)

وعليه تكون كل معرفة فنية جزءًا مما سبق، وليست مركوزة في النفس قبل اتصالها بالعالم الخارجي. كما إنها لا تأتي البتة من قوى خارقة. إن المعرفة الفنية هي نتاج الاتصال بالواقع الخارجي بواسطة الحواس،

---

(1)- رسائل إخوان الصفاء-1/ 277 (دار بيروت للطباعة والنشر.1957م)

(2)- المصدر السابق- 3/ 227 ، وكذلك: فخر الدين الرّازي: نهاية الإيجاز- عمان1985م. ص93

كما أن عملية التخيل مرتبطة هي أيضا بمدركات الحس الخارجي "**فلو لم يكن للإنسان الحواس، لما أمكنه أن يعلم شيئا؛ لا المبرهنات، ولا المعقولات، ولا المحسوسات البتة، والدليل على صحة ما قلنا أن كل مالا تدركه الحواس بوجه من الوجوه، لا تتخيله الأوهام، وما لا تتخيله الأوهام، لا تتصوره العقول**".(1)

أما عملية التخيل، فهي تستند أيضا إلى مدركات الحس الخارجي، لأن صور المحسوسات ما هي إلا المادة التي تتعامل معها المخيلة بواسطة الحواس.

يقول حازم: " **إن الأشياء منها ما يدرك بالحس، ومنها ما ليس إدراكه بالحس؛ والذي يدركه الإنسان بالحس فهو الذي تتخيله نفسه، لأن التخيل تابع للحس، وكل ما أدركته بغير الحس، فإنما يرام تخيله بما يكون دليلا على حاله من هيئات الأحوال المطيفة به، واللازمة له، حيث تكون تلك الأحوال مما يحس و يشاهد فيكون تخييل الشيء من جهة ما يستبينه الحس من آثاره، والأحوال اللازمة له حال وجوده، والهيئات المشاهدة لما التبس به، ووجد عنده. وكل ما لم يحدد من الأمور الغير محسوسة بشيء من هذه الأشياء، ولا خصص بمحاكاة حال من هذه الأحوال، بل اقتصر على إفهامه بالاسم الدال عليه. فليس يجب أن يعتقد في ذلك الإفهام أنه تخييل شعري أصلا، لأن الكلام كله كاد أن يكون تخييلا بهذا الاعتبار**". (2)

فلا يمكن للإنسان إذا في حال افتقاره إلى حاسة من الحواس أن يتخيل المحسوسات الواقعة ضمن المجال الإدراكي لتلك الحاسة المفقودة. ومما تتميز به المخيلة: " **أنها تعجز عن تخيل شيء لم تؤد إليه حاسة من الحواس، وذلك أن كل حيوان لا بصر له، فهو لا يتخيل الألوان، وما لا سمع له، فلا يتخيل الأصوات ولا يتوهمها، لأن التخيل– أبدا– في تصوره للأشياء تبع للإدراك الحسي**".(3)

---

(1) رسائل إخوان الصفاء: المصدر السابق 3/ 223 ، وكذلك: ابن رشد– كتاب النفس– ص75

(2) حازم القرطاجنّي: منهاج البلغاء– بيروت. ط2/ 1981م. ص98–99

(3) رسائل إخوان الصفاء: المصدر السابق– 3/ 417 — 418

ونستنتج من كل ما سبق أن الوظيفة الإبداعية ترتكز على الحواس الخارجية، كونها أولى القوى الإدراكية انفعالا بالعالم الحسي. بل إن إدراك المحسوسات يستدعي دوما حضور هذه الحواس ذاتها. كما يؤكد ذلك ابن سينا: " **موضوع الحواس الظاهرة هو صورة المحسوس غير مجردة عن المادة تجريدا تاما، بل يشترك في إدراكها حضور مادة المحسوس عند الحواس**".(1)

ومن هنا فإن المبدع لا يحتاج الى تجديد خبرته بالعودة دائما الى العالم الخارجي، عن طريق الاتصال المباشر، لأن هناك قوى إدراكية أخرى تسعفه في استعادة خبرته الماضية، التي اكتسبها عند اتصاله بعالم الحس، بوساطة قوى الحس الظاهر كما وضح ذلك الدكتور جابر عصفور (2)

وتتفاوت قوى الحس الظاهر في الأهمية أثناء كل عملية إدراكية؛ فالبصر عند إخوان الصفاء هو: "**أشرف الحواس تحقيقا لمدركاته، كما يقال: ليس الخبرة كالمعاينة، وبين الحق والباطل أربع أصابع، يعني بين العين والأذن**".(3)

وان كانت قيمة المعرفة الحسية- بما فيها المتأتية عن طريق البصر-كلها محل ريبة عند الفلاسفة المسلمين، لأنها في اعتقادهم لا ترقى إلى مستوى المعرفة العقلية. والسبب برأيهم أن ما يأتي عن طريق الحس معرض للخطإ، خصوصا إذا ما تعلق الأمر بإدراك معطيات العالم الخارجي كما اعترف بذلك إخوان الصفاء. (4) ومع ذلك تعتبر المحاكاة هي جوهر الشعر، كونها تجسيدا (تمثيلا) لصور العالم في مخيلة الشاعر. (5)، وهذه الحقيقة تؤكد صلة الشعر ببيئة صاحبه (العالم المحسوس)؛ لأن الحس الظاهر هو منفذ الشاعر إلى العالم الخارجي الذي يحيط به. وعليه فان أهمية محاكاة الأشياء والذوات لا تقصي أهمية أفعال الإنسان و انفعالاته، أي: لا تعارض بين المحاكاة بالحس ومحاكاة المعنويات. ومن هنا تبرز أهمية المحاكاة الحسية في علاقتها بالإبداع.

---

(1) عثمان نجاتي: الإدراك الحسي عند ابن سينا- بيروت1980م. ص136

(2) جابر عصفور: الصورة الفنية - دار المعارف (د.ت) ص29

(3) رسائل إخوان الصفاء: المصدر السابق- 3/ 410

(4) المصدر السابق 3/ 410

(5) ثامر سلوم: نظرية اللغة والجمال في النقد العربي- سورية ط1/ 1983م. ص78

ولمبدإ الحسية صلة وطيدة بنظرية التوصيل في نقدنا العربي القديم، ذلك أنه استطاع أن يبرز حجم الاهتمام بالمتلقي أكثر من المبدع. فقد احتفى التراث النقدي كثيرا بفكرة التقديم الحسي للصورة مركزا على ما له من فاعلية وتأثير في المتلقي. بسبب إدراكه اليسير، خصوصا إذا ما تعلق الأمر بالإدراك عن طريق حاسة البصر. وفي هذا الاحتفاء تأكيد على علاقة الشعر ببيئة المبدع.

لقد تفطن نقادنا- ومنهم ابن طباطبا- لأثر القوى الإدراكية لدى الشاعر المبدع في عمليتي: الإبداع والتوصيل معا، اذ كثيرا من انتبهوا إلى انشغالات الشاعر في بحثه عن الكيفية التي تحدث كبير الأثر في المخاطب، ودفعه إلى الاعتقاد فيما يقول.

فقد أشار ابن طباطبا إلى هذا الارتباط الحاصل بين العرب و بيئتهم (وهو من الحس الظاهر)، بين إبداعهم الشعري وواقعهم، بحيث يقول: " **إن العرب أودعت أشعارها من الأوصاف و التشبيهات والحكم ما أحاطت به معرفتها، وأدركها عيانها... فليست تعدو أوصافهم ما رأوه منها وفيها، وفي كل منها في فصول الزمان على اختلافها، من شتاء، وربيع، وصيف، وخريف، من ماء، وهواء، ونار، وجبل، ونبات، وحيوان، وجماد، وناطق، وصامت، ومتحرك، وساكن، وكل متولد من وقت نشوئه، وفي حال نموه إلى حال انتهائه، فتضمنت أشعارها من التشبيهات ما أدركه من ذلك عيانها، وحسها، إلى ما في طبائعها، وأنفسها من محمود الأخلاق، ومذمومها، في رخائها وشدتها**". (1)

إن هذا الارتباط بين الشاعر و البيئة المرئية يبرز وظيفة الحواس الخارجية في العملية الإبداعية نتاجا واستقبالا. ثم انه يؤكد جانبا أخلاقيا مرتبطا بالمبدع وهو: مدى صدقه وأمانته في نقل هذا الواقع؛ بحيث يتأكد ذلك في حديث ناقدنا عن طرق العرب في التشبيه بقوله: " **فشبهت الشيء بمثله تشبيها صادقا... فأحسن التشبيهات ما إذا عكس لم ينتقض، بل يكون كل شبه بصاحبه مثل صاحبه، ويكون صاحبه منه**

---

(1) ابن طباطبا: المصدر السابق ص10- 11

مشتبها به صورة ومعنى". (1)

وقد نحا بعده هذا المنحى، ودعا إليه ابن رشيق القيرواني، الذي أعاب على الشعراء المحدثين تشويه الواقع، ويخص منهم أبا نواس حين وصف عيني الأسد بارزتين، في حين هما في الواقع غائرتان قائلا: " **ألا ترى إلى أبي نواس– وهو مقدم في المحدثين– لما وصف الأسد وليس من معارفه، ولعله ما شاهده قط إلا مرة في العمر – إن كان شاهده– دخل عليه الوهم فجعل عينيه بارزتين، وشبههما بعيون المخنوق، وقام عنده أن هذا أشنع وأشبه بشتامة وجه الأسد**". (2)

إن التقديم الحسي للصورة من طرف المبدع يحدث الأثر المطلوب في المتلقي، لا لشيء سوى لأنها صورة عينية، تتلقفها الحواس بيسر، يقول عبد القاهر: إن " **أنس النفوس موقوف على أن تخرجها من خفي إلى جلي، وتأتيها بصريح بعد مكني، وان تردها في الشيء تعلمها إياه إلى شيء آخر هي بشأنه أعلم، وثقتها به في المعرفة، فهو أن تنقلها عن العقل إلى الإحساس، وعما يعلم بالفكر إلى ما يعلم بالاضطرار في الطبع، لأن العلم المستفاد عن طريق الحواس، أو المركوز فيها من جهة الطبع وعلى حد الضرورة، يفضل المستفاد من جهة النظر والفكر في القوة والاستحكام، وبلوغ الفقه في غاية التمام... ومعلوم أن العلم الأول أتى النفس أولا عن طريق الحواس والطباع، ثم من جهة النظر والروية، فهو أذا أمس بها رحما، وأقوى لديها ذمما، وأقدم لها صحبة، وأكد عندها حرمة، وإذا نقلتها في الشيء بمثل ه عن المدرك بالعقل المحض، وبالفكرة في القلب، إلى ما يدرك بالحواس أو يعلم بالطبع، وعلى حد الضرورة، فأنت كمن يتوسل إليها للغريب بالحميم، وللجديد الصحبة بالحبيب القديم، فأنت إذا مع الشاعر وغير الشاعر، إذا وقع المعنى في نفسك غير ممثل ثم مثلته، كمن يخبر عن الشيء من وراء حجاب،ثم يكشف عنه الحجاب، ويقول: هاهو ذا، فأبصره، تجده على ما وصفت**". (2)

---

(1) ابن طباطبا: المصدر السابق ص11

(2) ابن رشيق: المصدر السابق 240/2

(3) عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة. بيروت1981م. ص102– 103

ويفهم من هذا القول بأن المبدع على علم بنفس المتلقي، وأنها تأنس كثيرا بما هو محسوس، فعملية التلقي إذا سيكولوجية بالأساس، لأنها تقتضي الاعتماد على مدركات الحواس لكي تحدث الفاعلية المطلوبة.

سأل أبو حيان التوحيدي (ت- 421 هـ) ابن مسكويه: " **ما السبب في طلب الإنسان فيما يسمعه ويقوله ويفعله ويرثيه ويروي فيه الأمثال؟ وما فائدة المثل؟ وما غناؤه من مأتاه؟ وعلى ماذا قراره؟ فان في المثل و المماثلة والتمثيل كلاما رائقا، وغاية شريفة** ". فأجابه ابن مسكويه : " **بأنها تضرب فيما لا تدركه الحواس مما تدركه، والسبب في ذلك أنسنا بالحواس، وإلفنا لها منذ أول كوننا، ولأنها مبادئ علومنا، ومنها نرتقي، فإذا أخبر الإنسان بما لم يدركه، أو حدث بما لم يشاهده، وكان غريبا عنده، طلب له مثلا من الحس. فإذا أعطي ذلك أنس به، وقد يعرض في المحسوسات أيضا هذا العارض... فان أنسانا لو كلف أن يتوهم حيوانا لم يشاهد مثله، لسأل عن مثله، وكلف من يخبره أن يصوره له مثل (عنقاء مغرب)، فان هذا الحيوان وان لم يكن موجودا، فلا بد لمتوهمه أن يتوهمه بصورة مركبة من حيوانات قد شاهدها. فأما المعقولات فلما كانت صورها ألطف من أن تقع تحت الحس، وأبعد من أن تمثل بمثال الحس إلا على جهة التقريب، صارت أحرى أن تكون غريبة غير مألوفة، والنفس تسكن إلى مثل، وان لم يكن مثلا لتأنس به وحشة الغربة**". (1)

لقد اتفق الفلاسفة و النقاد على ضرورة إفساح مجال واسع لمدركات الحواس الخارجية في العمل الأدبي، تيسيرا لعملية التلقي. كما اشترطوا في بناء الصورة استخدام العناصر المثيرة لحواس المتلقي، خصوصا منها حاسة البصر، أتعلق الأمر بالمادي أو المعنوي المجرد.

إن جودة الصورة عندهم في العمل الفني تكمن في إخراج الأغمض الى الأظهر، وإخراج مالا تقع عليه الحاسة إلى ما تقع عليه الحاسة، وإخراج مالا قوة له في الصفة إلى ماله قوة في الصفة، وإخراج مالا يرى إلى

---

(1) جابر عصفور: الصورة الفنية ص300- 301

ما يرى، والتعبير عما لا يشاهد بما هو مشاهد. (الرماني) (1) (ت386هـ). وهنا نستحضر أنواع التشبيه كما فصلها ابن طباطبا معتبرا المماثلة جوهر الشعر و لبه (2).

فهناك تشبيه الشيء بالشيء صورة وهيئة كقول امرئ القيس:

- كأن عيون الوحش حول خبائنا و أرحلنا الجزع الذي لم يثقـــب (3)

وهناك تشبيه الشيء بالشيء صورة ولونا كقول امرئ القيس في تشبيهه الثغر بالأقحوان.

وهناك تشبيه الشيء بالشيء صورة ولونا وحركة وهيئة كقول ابن الشماخ:

- صبٌّ عليه قانص لما غفل والشمس كالمرآة في كفِّ الأشل (4)

وهناك تشبيه الشيء بالشيء حركة وهيئة كقول الأعشى:

- كأن مشيتها من بيت جارتها مرّ السحابة لا ريث ولا عجل (5)

وهناك تشبيه الشيء بالشيء معنى لا صورة كتشبيه الجواد بالبحر، والشجاع بالأسد.

وهناك تشبيه الشيء بالشيء حركة وبطءا وسرعة كقول امرئ القيس:

- مكرٍّ مفرٍّ مقبل مدبـــــــر كجلمود صخر حطه السيل من علِ(6)

وهناك تشبيه الشيء بالشيء صوتا كتشبيه صوت النبل في الحروب بنواح الثكالى.

وأكد ابن الرشيق فيما بعد وظيفة التشبيه والاستعارة بقوله أنهما " **يخرجان الأغمض إلى الأوضح، ويقربان البعيد كما فصل الرماني في كتابه**". (7)

أما ابن سينا وابن رشد فإنهما يقسمان المحاكاة نوعين: محاكاة المحسوس بالمحسوس، ومحاكاة غير المحسوس بالمحسوس. (8) مع إلحاحهما فيها على العناصر التي يدركها البصر،

---

(1) الخطّابي- الرمّاني- عبد القاهر: النكت في إعجاز القرآن ضمن ثلاث رسائل.مصر1968م. ص80- 81 ، 84- 85

(2) ابن طباطبا: المصدر السابق ص114

(3) المصدر السابق ص18(شرح الديوان ص88)

(4) المصدر السابق ص20 (مشارق الأقاويز لخيار بن جزء أخي الشماخ ص24)

(5) المصدر السابق ص21 (الديوان رقم6 ص.55)

(6) المصدر السابق ص26

(7) ابن رشيق: المصدر السابق 1/ 287

(8) ابن رشد: تلخيص الشعر ضمن فن الشعر- القاهرة1971م. ص222- 223

كتقديم الشيء للعين وكأنها تراه. " **وإجادة القصص الشعري والبلوغ به الى غاية التمام، إنما يكون متى بلغ الشاعر من وصف الشيء، أو القصة الواقعة التي يصفها مبلغا يُري السامعين له كأنه محسوس، ومنظور إليه**". (1)

ونفس المنحى وجدناه عند قدامة وابن رشيق في بناء الصورة تشبيها واستعارة.

وخلاصة القول إن عملية نقل الصورة الحسية إلى مخيلة المتلقي عمل دقيق يستدعي من المبدع عناية خاصة فيما ينقله له من معطيات الواقع الخارجي، عن طريق قواه الحسية الظاهرة. علما بأنه يخزنها أولا في قوته الحافظة للصور، ثم يستخرجها متى أقبل على بناء صوره. وكلما كانت هذه الصور ذات طبيعة حسية برأي الفلاسفة والنقاد، كان تأثيرها أعمق في المتلقي.

ب) – قوى الإدراك الداخلي بين الإبداع والتلقي:

يجمع الدارسون على أن قوى الحس الباطني رغم أهميتها في العملية الإبداعية لم تنل حقها من البحث في مدونتنا النقدية، بحيث اقتصر حديث نقادنا على قوة نفسية واحدة هي الخيال حين تطرقوا إلى مزالق الشعر، وابتعاد الشاعر عن الحقيقة. وربما يكون هذا الإحجام مبررا بسبب الظروف الموضوعية التي حالت دون البحث فيه. بحيث تجنبوا الحديث عن ذات المبدع في سياق دراستهم للنص القرآني كما تجنبوا الكلام عن كيفية تشكله، صارفين جهودهم في بحث خصائصه الأسلوبية وما لها من تأثير على المتلقي (التمكين). (2)

فمن المؤكد الثابت أن القوى الظاهرية للحس وحدها، محدودة الفاعلية في عملية الإبداع والتبليغ عند الشاعر، وان كانت ضرورية في نقل الصور الخارجية. ولكن محدوديتها تتجلى في ارتباط نشاطها بحضور المحسوسات، بحيث يتعطل هذا النشاط مباشرة حال غياب الأشياء

---

(1) تلخيص الشعر ضمن فن الشعر ص229

(2) عبد القادر هنّي: نظرية الإبداع في النقد العربي القديم– الجزائر ط2/ 1999م. ص82

المحسوسة. ويؤكد هذه الحقيقة ابن سينا بقوله: " **الحس يأخذ الصورة عن المادة مع هذه اللواحق، ومع وقوع نسبة بينه وبين المادة، إذا زالت تلك النسبة بطل الأخذ. وذلك لأنه لا ينزع الصورة عن المادة مع جميع لواحقها، ولا يمكنه أن يستثبت تلك الصورة إذا غابت المادة، فيكون كأنه لم ينزع الصورة عن المادة نزعا محكما، بل يحتاج إلى وجود المادة أيضا في أن تكون تلك الصورة موجودة له**". (1)

وإذا كان إدراك المحسوسات الخارجية يمثل بالنسبة للعمل الأدبي مادته الخام، فانه يحتاج الى قوى نفسية أخرى تكمل له قصوره حالة انقطاع هذه المحسوسات وانتفائها.

ثم إن لكل حاسة مجالها من المحسوسات الخاصة بها، فلا يمكن للحاسة الواحدة أن تميز بين ما يخصها هي، وما يخص غيرها من الحواس. فالعين مثلا قاصرة عن التمييز بين الألوان والأصوات، لأن هذه الأخيرة من اختصاص السمع. وكذلك الحال بالنسبة لبقية الحواس. ومن هنا يتعين على قوى الإدراك الحسي الداخلي أن تتدخل لكي يتم تحصيل المعرفة، واكتساب التجربة. وهو مستوى آخر أرقى، يكمل الإدراك الحسي الخارجي. يقول الدكتور جابر عصفور: " **فإذا كانت الحواس الظاهرة تنفعل عن مؤثرات خارجية، ولا تدرك صور المحسوسات إلا عند حضور المحسوسات ذاتها، فان الحواس أو القوى الباطنة، تنفعل عن مؤثرات داخلية، وتدرك صور المحسوسات حتى لو كانت المحسوسات ذاتها غائبة، لأن صور المحسوسات تكون مخزونة عندها، ومن ثمة فلا تحتاج إلى حضورها**". (2)

وإذا كان فلاسفة الإسلام قد اختلفوا في ترتيب القوى الداخلية للإدراك الحسي، وفي عددها، ونسبوا وظائف بعضها إلى البعض الآخر(3)، فان النقاد القدامى قد أهملوها تقريبا،

---

(1) محمد عثمان نجّاتي: المرجع السابق ص51(الشفاء– 1/ 296).

(2) جابر عصفور: الصورة الفنية ص28– 29

(3) عبد القادر هنّي: المرجع السابق ص81

و لم يتطرقوا إلى طريقة عملها في إنشاء الصور، وإعادة تشكيل الواقع المحسوس. فالفارابي(1) جعلها خمسة هي: الحس المشترك، والمصورة (الخيال)، والمتخيلة، والوهم، والحافظة. في حين اعتبر ابن سينا(2) كلا من الحس المشترك والمصورة قوة باطنية واحدة.

أما إخوان الصفاء(3) فقد أعادوا النظر في الترتيب وجعلوا من المخيلة هي الأولى، ثم المفكرة، فالحافظة، فالناطقة وأخيرا الصانعة.

وبخصوص النقاد القدامى، فقد اكتفى بعض منهم فقط بالإشارة إلى الخيال، في معرض الحديث عن ابتعاد الشاعر عن الحقيقة، كما سبق وأن ذكرناه. في حين اكتفى البعض منهم بالتطرق إلى قوة نفسية أخرى هي الحافظة، مركزين على أهميتها في حفظ المخزون الشعري الجيد، لأجل تجويد الصنعة الشعرية نتاجا وتلقيا، كما سنبينه مع ناقدنا ابن طباطبا فيما بعد.

يقول حازم: "**يكون النظر في صناعة البلاغة من جهة ما يكون عليه اللفظ الدال على الصور الذهنية في نفسه، ومن جهة ما يكون عليه بالنسبة إلى موقعه من النفس من جهة هيآته ودلالته، ومن جهة ما تكون تلك الصور الذهنية في أنفسها، ومن جهة مواقعها من النفوس، من جهة هيآتها ودلالتها على ما خارج الذهن، من جهة ما تكون عليه في أنفسها التي تلك المعاني الذهنية صور لها، وأمثلة دالة عليها، ومن جهة مواقع تلك الأشياء في النفوس**". (4)

وبذلك يكون هذا الألمعي قد فهم جيدا مكونات العملية الإبداعية بجميع عناصرها: (العالم الخارجي- الأديب المبدع- العمل الأدبي- المتلقي)، كما يؤكد ذلك الدكتور جابر عصفور: "**العالم الخارجي باعتباره الأصل والمصدر، والأديب باعتبار ما يشكله في ذهنه من صور لعناصر ذلك العالم، والعمل الأدبي من حيث كونه ألفاظا تنقل ما في ذهن الأديب من ناحية،**

---

(1) محمد عثمان نجاتي: المرجع السابق ص126-127 (فصوص الحكم ص152، 155)

(2) المرجع السابق ص126-127 (الشفاء 334/1)

(3) رسائل إخوان الصفاء: المصدر السابق 414/2، 471

(4) حازم القرطاجنّي: المصدر السابق ص 17

وتحاكي العالم الخارجي من جهة أخرى. وأخيرا المتلقي وما يحدث في نفسه من استجابة وجدانية، أو تأثر بكلمات العمل الأدبي". (1)

وقد ذكر حازم ثلاث قوى باطنية ثم جزأها إلى عشر ثانوية، يقول: " **ولا يكمل لشاعر قول على الوجه المختار إلا بأن تكون له قوة حافظة، وقوة مائزة، وقوة صانعة**". (2)

1- **قوة الحس المشترك** :

وإذا فصلنا القول في هذه القوى الباطنية، ودورها في إنشاء النص، نستحضر أولا دور الحس المشترك في عملية الربط بين المحسوسات الظاهرة والباطنة؛ فهو القوة الوحيدة التي تستطيع تصوير المدركات الحسية في حال غياب صورها.

وحسب تقدير بعض الفلاسفة، يمكن لهذه القوة الداخلية أن تقوم بوظائف أخرى غاية في الأهمية بالنسبة للإنسان والحيوان معا منها: التمييز بين الاحساسات من رؤية، ولمس، وذوق، وشم، ناهيك عن مقدرة استحضار الصور السابقة بوساطة المصورة، وإدراك الاحساسات عن طريق الإيعاز؛ كادراك الحرارة بمجرد رؤية النار وإدراك الحلاوة بمجرد رؤية العسل. وهلم جرا. (3)

ويعزى لهذه القوة النفسية إدراك الاحساسات المشتركة بين الحواس، سواء أكانت مجتمعة (كالحركة والعدد)، أو في شكل ثنائيات (كالشكل والمقدار)، المدركين بحاستي: البصر واللمس.(4)

ويبرز فعلها في عملية الإبداع بشكل أكبر نتاجا وتلقيا من خلال القدرة على استعادة صور المحسوسات الغائبة وكذلك الجمع بين كل المحسوسات ضمن مجموعات متآلفة، وفق نظام

---

(1) جابر عصفور:الصورة الفنية ص62- مفهوم الشعر ص198- 199

(2) حازم القرطاجنّي: المصدر السابق ص42

(3) محمد عثمان نجاتي: المرجع السابق ص123-124، 163، 165-166-167

(4) إلفت كمال الرّوبي: المرجع السابق ص25

خاص من العلاقات يحكمها قانون التداعي. (1)

كما تتجلى فعاليتها على مستوى الإبداع الأدبي مع بقية القوى الباطنية الأخرى.

أما إدراكها للإحساسات بالإيعاز، فإنها تمكن المبدع من معرفة المحسوسات بخلفياتها وأبعادها، بدلا من إدراكها جامدة، مما يساهم في بناء الصور بكل جزئياتها وظلالها. كما تمكن بالجهة المقابلة المتلقي من إدراك ثراء الصور التي يقدما العمل الأدبي، مصحوبة بحرارة وإثارة جزئياتها.

2- قوة المصورة (الخيال):

هي ثاني القوى بالنسبة للإدراك الباطني عند كل من المبدع والمتلقي معا. أما وظيفتها فهي الحفظ والتخزين (2)، بحيث لا يمكنها مثلا القيام بوظيفتي: تجريد الصور المحسوسة والحكم عليها (3)، لأنهما من اختصاص قوة الحس المشترك. كما أنها لا تتصرف في المحفوظ جمعا وتفريقا وتركيبا و ابتكارا، لأنها لو كانت كذلك، لأدت وظيفة الخيال كما يصطلح عليه الآن في نقدنا المعاصر. فالنقد- كما نعلم- قد منح الخيال وظيفة الابتكار، من خلال إعادة تشكيل العناصر، وإخراجها إخراجا جديدا (4).

وتشترك قوة المصورة مع قوة الحس المشترك في العملية الإبداعية من خلال إمداد المبدع بالمادة الأولية، قبل شروعه في عملية التشكيل والصياغة؛ ذلك أن القوة الأولى تقوم بتجريد الصور المحسوسة، في حين تقوم القوة الثانية بحفظها بمعية ما اختزنته من الداخل.

يقول ابن سينا: "**فالحس المشترك يؤدي إلى القوة المصورة على سبيل استخزان ما تؤديه إليه الحواس، فتخزنه. وقد تخزن القوة المصورة أشياء ليست من المأخوذات عن الحس. فإن**

---

(1) جابر عصفور: الصورة الفنية ص29

(2) ابن سينا: عيون الحكمة. تح عبد الرحمن بدوي. المعهد العلمي الفرنسي. القاهرة 1954 ص42

(3) ابن سينا: المصدرالسابق ص38

(4) ديفيد ريتش: مناهج النقد الأدبي- ترجمة محمد يوسف نجم- بيروت 1967م. ص168- 169 .

القوة المفكرة قد تتصرف على الصور التي في القوة المصورة بالتركيب والتحليل، لأنها موضوعات لها. فإذا ركبت صورة منها أو فصلتها، أمكن أن تستحفظها فيها". (1)

واللافت للانتباه في هذا المقام، أن مصطلح الخيال الذي استعمله كثير من النقاد لم يقصدوا به المصورة كما حددها الفلاسفة، أي المركز الخاص بحفظ الصور الآتية من الخارج والباطن بغية عرضها على الحس المشترك، إنما الذي كانوا يعنونه بالخيال هو ما اصطلح عليه الفلاسفة بالمخيلة، أو المتخيلة. وهي القوة الباطنية الثالثة التي تقوم بوظيفة التركيب والابتكار.

فالنقاد إذا كثيرا ما قصدوا بالخيال تلك القوة التي تمكن الشاعر من إثارة عاطفتي: الإعجاب والتقزز في نفس المتلقي في حالة تصوير الحسن أو القبح. وهي نفسها التي يستعين بها الشاعر عند تجسيد المعنويات في صورة ملموسة بقصد التأثير في المخاطب.

وهذا النوع من الخيال هو الذي جعل بعضهم ينعت الشعر تارة بالسحر (2)، وأخرى بالكذب، والباطل، والوهم، لأنه حسبهم، يحيد بصاحبه عن جادة الحقيقة العينية(3). فالخيال بهذا الاستعمال النقدي لم يخرج عن الدلالة على ما تفعله الصور البلاغية من تأثير في المخاطب.

3- قوة المخيلة (المفكرة):

وتصنف هذه القوة الإدراكية في المرتبة الثالثة من الحس الباطني؛ بحيث عرفها الفلاسفة على أنها ذات طبيعة ابتكارية في تعاملها مع الصور المحفوظة في المصورة. فهي تركب الصور تركيبا عجيبا بعكس الحس المشترك الذي ينقل الواقع كما هو. يقول الكندي مقارنا بين وظيفتي القوتين: "**إنها (المتخيلة) تجد مالا تجد الحواس البتة، فإنها تقدر أن تركب الصور، فأما الحس فلا يركب الصور، لأنه لا يقدر أن يمزج الطين ولا أفعالها، فان البصر لا يقدر على أن**

---

(1) ابن سينا: كتاب الشفاء ص151

(2) ابن رشيق: المصدر السابق 1/ 27

(3) ابن حزم: التقريب لحد المنطق. تح إحسان عباس- بيروت1959م. ص178

يوجد إنسانا له قرن أو ريش أو غير ذلك من مما ليس للإنسان في الطبع ولا حيوانا من غير الناطق ناطقا، فانه لا يقدر على ذلك، إذ ليس هو موجودا في طينة من المحسوسة بتاتا، التي له أن يجد الصور بها. فأما فكرنا فليس بممتنع عليه أن يوهم الإنسان طائرا أو ذا ريش، وأن لم يكن ذا ريش، والسبع ناطقا".(1)

ويقول ابن سينا: "**نعلم يقينا أن في طبيعتنا أن نركب المحسوسات بعضها إلى بعض، وأن نفصل بعضها عن بعض، لا على الصورة التي وجدناها عليها من الخارج، ولا مع تصديق بوجود شيء منها أولا، فيجب أن تكون فينا قوة نفعل ذلك بها، وهذه هي إذا استعملها العقل تسمى مفكرة، وإذا استعملتها قوة حيوانية تسمى متخيلة**". (2)

ونفهم مما سبق أن هذه القوة الباطنية تتجاوز الواقع ولا تنسخه؛ فهي لا تعرض علينا الصور كما هي محفوظة في خزائنها، بل تحورها إلى درجة تجعلها بعيدة عن الحقيقة.

ومن الخواص العجيبة لهذه القوة أنها تتصرف في صور الواقع بحرية مطلقة، ما يؤهلها إلى اختصار المسافات، وإلغاء حدود الزمان والمكان أثناء عملية التصوير، بل لها مقدرة جمع مالا يمكن جمعه في الواقع الحسي، حتى بين المتباعدات والمتنافرات. بحيث تمكن الإنسان " **في ساعة واحدة أن يجول في المشرق والمغرب، والبر والبحر، والسهل والجبل، وفضائل الأفلاك، وسعة السماوات، وينظر إلى خارج العالم ويتخيل هناك فضاء بلا نهاية، وربما يتخيل فناء العالم ويرفع من الوجود أصلا، وما شاكل هذه الأشياء مما له حقيقة، وما لا حقيقة له**". (3)

وإذا كانت وظيفتها الابتكارية كذلك عند الإنسان، برأي الفلاسفة، فما رأيهم فيها لدى المبدعين؟ .

---

(1) من رسائل الكندي (رسالة في ماهية النوم والرؤيا)- دار الفكر العربي 1950م. 1/ 299-300

(2) محمد عثمان نجاتي: المرجع السابق ص194 (كتاب الشفاء 1/ 333)

(3) رسائل إخوان الصفاء: المصدر السابق 3/ 420

لا يوجد عن ذلك عندهم كلام صريح، إنما يمكن استنتاج بعض الأفكار من خلال العلاقة التي تفطن إليها إخوان الصفاء وهم يقارنون بين عمل المتخيلة وبين عمل المصورين والنقاشين (1).

فقد اعتبروا النشاط الابتكاري للمخيلة المعتمد الأساس في كل الصناعات، بما فيها الشعر، باعتباره نشاطا تخييليا(2) ، كما أجمع على ذلك الفلاسفة والنقاد.

وتتجلى أهمية المتخيلة عند الشاعر في مقدرتها على إثارة عواطف المتلقي، بما تضفيه على الصورة الواقعية من مسحة سحرية، تستثير المخاطب وتستفزه، وتحقق عنده الطرفة والغرابة. يقول الدكتور جابر عصفور معللا: " **لأن المخيلة هي القوة الإدراكية التي تجمع بين الصور، وتؤلف ما بينها، بل تعيد تشكيل معطياتها في علاقات جديدة، تضفي على المحاكاة ما فيها من استطراف، أو استغراب، أو تعجب**". (3)

ومع هذا، حذر الفلاسفة والنقاد معا من خطورة هذه القوة الباطنية المتحررة، في تعاطيها مع الحقيقة والواقع، وراحوا يقدمون عليها القوة العقلية في المجال المعرفي(4)، بل نصحوا بضرورة لجم جموحها، عن طريق الوصاية العقلية، صونا لصاحبها من الوقوع في الخطإ والتلفيق، والكذب المنافي للحق والصدق (5).

وهكذا تقرر فرض رقابة عقلية على نشاط المخيلة، وبرز في المدونة النقدية- بما فيها العيار- إلحاح على ضرورة إلحاق التخيل الشعري بالعقل، إجماعا منهم على قصورها المعرفي، وخطورتها على الأخلاق(6).

فقد أكد ابن طباطبا- كما سبق أن أشرنا في الفصل الأول- على وجوب تجنب الغلو والمبالغة في التشبيه إلا إذا كان المقام يستدعي ذلك(7)، لأن الشعر عنده قائم على مبدأ الجواز

---

(1) رسائل إخوان الصفاء: المصدر السابق 3/ 416

(2) ابن سينا: فن الشعر من كتاب الشفاء ص161 (ضمن كتاب فن الشعر)

(3) جابر عصفور: مفهوم الشعر ص201- 202

(4) إلفت كمال الروبي: المرجع السابق ص89

(5) ابن سينا: (رسالة حي بن يقضان)، ضمن رسائل الشيخ الرئيس 1/ 4- بغداد1967م

(6) إلفت كمال الرّوبي: المرجع السابق ص66

(7) ابن طباطبا: المصدر السابق ص9

والسمع وإلا كيف يبيح للشاعر المحدث استعمال " **"كاد" وما جرى في معناها، ليكون الكلام أقرب إلى حيز الصحة**"(1).

ومثل هذا الموقف يؤكد قانون الاعتدال الذي اشترطه ابن طباطبا في صناعة الشعر، بحيث يجيز للشاعر إعادة صياغة عناصر الواقع، دون الإفراط في البعد عنه، لأنه لا يرغب في طمس العلاقة الموجودة بين الحقيقة الخارجية، وصورتها الفنية.

وكذلك فعل من بعده ابن سنان، وأبو طاهر البغدادي، وعبد القاهر وغيره، عندما ارتابوا من نشاط قوة المخيلة، معترفين لها في الوقت نفسه بطبيعتها الابتكارية، التي يتجلى أثرها في الاستعارة والتمثيل، وفي المجاز كذلك. ولكن " **حريتها اللا محدودة تتنافى مع ما تقتضيه عملية التلقي، من إبانة ووضوح، ونبذ الغموض الناجم عن الإسراف في البعد عن الواقع، والاجتراء على الحدود الموجودة بين الأشياء، وليس أدلّ على موقفهم من المتخيلة التي تعمل دون ضابط، من الشروط التي وضعوها للصورة البلاغية، كاشتراط القرب من المستعار والمستعار إليه، والمقاربة في التشبيه، ومعاملة الاستعارة معاملة التشبيه، فضلا عن موقفهم من المبالغة والغلو والكذب في الشعر**" (2)

ومعنى هذا أن ابن طباطبا ومن جاء بعده من النقاد، أكدوا دائما على الوضوح، وربطوا بين قضية الفهم والإفهام في عملية التوصيل، كما ألحوا على وجوب الابتعاد عن المستحيل الذي تعافه النفس وتنفر منه. يقول ابن طباطبا: " **والفهم يأنس من الكلام بالعدل الصواب الحق...ويستوحش من الكلام الجائر**". (3)

كل هذا دفعا للآثار السلبية التي تنعكس على عملية التلقي من جراء ما يترتب عن حرية

---

(1) ابن طباطبا: المصدر السابق ص 23. وابن سنان الخفّاجي: سر الفصاحة- بيروت 1982م. ص272

(2) عبد القادر هنّي:المرجع السابق ص93

(3) ابن طباطبا: المصدر السابق ص14

المتخيلة، وحفاظا على الحقائق كما هي في الوقت نفسه، تماشيا مع مفهوم الشعر السائد، وما تقتضيه آليات الصنعة .

4- قوة الوهـــم:

فهمنا مما سبق بأن قوة المخيلة، الخطيرة إبداعيا، تهتم بالمدركات الحسية وغير الحسية، فمن يمونها بالصور غير الحسية يا ترى؟ إنها القوة الباطنية الرابعة وتسمى الوهم. وتهتم بالمعاني الجزئية غير المحسوسة، والموجودة في المحسوسات الجزئية(1). وهذا النوع من المعاني ليس من اختصاص قوة الحس الظاهر للإدراك، إنما تتكفل بها القوة الباطنية الرابعة المذكورة. وهي القوة " **التي تدرك من المحسوس ما لا يحس مثل القوة التي في الشاة، إذا تشبحت صورة الذئب في حاسة الشاة، تشبحت عداوته ورداءته فيها إذا كانت الحاسة لا تدرك ذلك**"(2).

وتتميز هذه القوة بقدرتها على التجريد الجزئي الذي لا يرقى إلى مستوى القوة التجريدية للعقل. أما حكمها فيتسم بالجزئية والحسية.

وبخصوص علاقتها بالمخيلة فهي شبيهة بعلاقة الرئيس بالمرؤوس، لأن الوهم يشرف على كل قوى النفس(3) ، وبالتالي فهو الذي يمد المتخيلة بالمدركات الجزئية غير المحسوسة.

وتأسيسا على ذلك يبرز دور الوهم في عمليتي: الإبداع والتلقي، كون وظيفته تتقاطع مع الوظيفة الابتكارية للمخيلة. ففضل الوهم إذا كبير على المخيلة، لأنه مركز للإدارة والأوامر، وباعث على الفعل والحركة.

ومن هنا يتجلى تأثير الوهم على المتلقي؛ الذي لا يستجيب ولا ينفعل لما تصوره له المخيلة، بالإقبال أو النفور منه، إلاّ بتدخل هذه القوة المحركة كما يؤكد ذلك ابن سينا: "**لا تتحرك إلا**

---

(1) محمد عثمان نجاتي: المرجع السابق ص199

(2) جابر عصفور: الصورة الفنية ص31

(3) محمد عثمان نجاتي: المرجع السابق ص176. (الشفاء 296/1)

عند إشارة حازمة من القوة الوهمية باستخدام المتخيلة"(1).

5- **قوة الحافظـــة (الذاكرة)**:

إن مهمة هذه القوة الداخلية الخامسة هي حفظ ما أدركته القوة الوهمية من المعاني الجزئية غير المحسوسة، الموجودة في المحسوسات. ويمدها كل من الوهم والمخيلة، بالتعاون مع الحس المشترك بوظيفة أخرى هي: التذكر والاستعادة(2).

وتتجلى أهميتها إبداعا من خلال حفظ الصور والمعاني التي تتم في المصورة الحافظة، ثم استعادتها في شكل تجارب، ومعارف متنوعة تزود بها المتخيلة ذاكرة المبدع.

وقد خصّ النقاد المعاصرون هذه القوة الباطنية أهمية بالغة، في حديثهم عن فضائلها على المبدعين من الشعراء، يقول ستيفن سبيندر: " **فالذاكرة أذا مارسها الشاعر بطريقة معينة، هي الموهبة الطبيعية للنبوغ الشعري؛ إذ أن الشاعر فوق كل شخص، لا ينسى أبدا بعض الانطباعات النفسية التي خبرها، والتي يمكن أن يعيشها مرارا وتكرارا، وهي محتفظة بنظرتها الأصلية. إن الشعراء جميعا يمتلكون ذاكرة حساسة، نامية جدا، وهم عادة يعون تجارب حدثت لهم منذ وقت مبكر، تجارب تحافظ غلى أهميتها طوال حياتهم**" (3).

لقد حظيت الذاكرة باهتمام خاص عند نقادنا القدامى، وان لم يصرحوا بذلك غالبا، إنما وجدناهم يلحون على ضرورة الاستزادة بالتجارب الفنية السابقة. وهنا،نستحضر توجيهات ابن طباطبا الخاصة بضرورة الرواية وحفظ الجيد من الشعر الجاهلي لتهذيب الطبع، وتجويد الصنعة. فقد نصح الشاعر المحدث بأن" **يديم النظر في الأشعار التي اخترناها، لتلصق معانيها بفهمه، وترسخ أصولها في قلبه، وتصير مواد لطبعه، ويذوب لسانه بألفاظها**" (4).

---

(1) محمد عثمان نجاتي: المرجع السابق ص186، 189

(2) المرجع السابق 186، 189

(3) عبد القادر هنّي: المرجع السابق ص96- 97

(4) ابن طباطبا: المصدر السابق ص10

وقبله قال الأصمعي: "**لا يصير الشاعر في قريض الشعر فحلا حتى يروي أشعار العرب، ويسمع الأخبار، ويعرف المعاني، وتدور في مسامعه الألفاظ**" (1).

وانطلاقا من كون الشعر صناعة، فمن الحذق أن يستعين الشاعر الصانع بالمحفوظ لتحصين ذاكرته، يستدعيها وقت الحاجة ليولد منها معاني جديدة، بكسوة جديدة، كما نصح ابن طباطبا في قوله: "**فإذا جاش فكره بالشعر، أدى إليه نتائج ما استفاده مما نظر فيه من تلك الأشعار، فكانت النتيجة كسبيكة مفرغة...** " (2). تماما كالصائغ الذي يذيب الذهب أو الفضة ليصنع منه خاتما أو سوارا(3).

وتوكدت الحاجة أكثر إلى الذاكرة حين ما اصطدم الشعراء المحدثون بأزمة الشعر التي واجهتهم، فلم يجدوا سبيلا إلى المعاني الطريفة إلا من خلال ما اقترحه أمثال ابن طباطبا في إعادة التصرف في نتاج الأقدمين، شريطة تكوين رصيد ثقافي منوع ونموذجي." **وللشعر أدوات يجب إعدادها قبل مراسه،وتكلف نظمه.منها...الرواية لفنون الآداب...والوقوف على مذاهب العرب في تأسيس الشعر،والتصرف في معانيه في كل ما قالته العرب فيه...وإيفاء كل معنى حظه من العبارة، وإلباسه ما يشاكله من الألفاظ حتى يبرز في أحسن زيّ وأبهى صورة**"(4).

ج)– العقل بين الإبداع والتلقي:

يتفق النقاد مع الفلاسفة في أن الإبداع فن يجمع بين الموهبة والوعي، وأن العنصر الثاني فيه أساسي لا غنى للمبدع عنه في عملية الإبداع. فنظم الشعر عملية واعية تخضع لضوابط موضوعية، قابلة للاكتساب والتلقين، شأنها في ذلك، شأن كل صناعة تقوم على الخبرة والتحصين. وإذا كنا لا ننفي جانب التلقائية فيه (الموهبة)، فلا شك أن للإرادة، والمشاركة

---

(1) ابن رشيق: المصدر السابق 1/ 197

(2) ابن طباطبا: المصدر السابق ص10

(3) القاضي الجرجاني: المصدر السابق ص14–15

(4) ابن طباطبا: المصدر السابق ص04

العقلية كبير الأثر في بنائه، وإخراجه إلى الوجود.

واتفقوا كذلك على أن عمل العقل متوقف على قوى الإدراك الأخرى، فهو مثلا لا يستغني عن قوة المخيلة في التموين بالصور الحسية (1)، لكن الذي يميزه عنها هو قوته التمييزية، وقدرته على إدراك المعاني المجردة كليا من المادة ولواحقها، ناهيك عن أحكامه الصائبة.

ومن هنا، أجمعوا على أن الاستعانة بهذه القوة ضرورية، لأنسنة الإبداع الشعري، وحمايته من جموح المخيلة، المعروفة بقصورها المعرفي، وانحرافها الأخلاقي كما بينا سابقا. فمن الطبيعي إذا، أن يعزى لهذا المركز مهمة الرقابة والتوجيه لمسار التخييل الشعري. ومن هذا المنطلق وضع الشعر في آخر مراتب السلم المنطقي، كما تعارف على ذلك الفلاسفة(2).

يقول الفارابي: العقل هو القوة " **التي بها يعقل الإنسان، وبها تكون الروية، وبها يقتني العلوم والصناعات، وبها يميز بين الجميل والقبيح من الأفعال**"(3).

وفي علاقة العقل بالإبداع الشعري، يرى الفارابي أن الشعر صناعة قياسية تقوم على الروية، ولها قوانينها التي لا ينبغي أن يجهلها الشعراء، فهم مطالبون بالجمع بين صحة الطبع وجودة الصنعة، لأن الموهبة وحدها لا تصنع الشعراء(4). وهذا الرأي قريب من تعريف ابن طباطبا للشعر كما أوردناه سابقا: " **الشعر... كلام منظوم... ونظمه معلوم محدود؛ فمن صح طبعه وذوقه لم يحتج إلى الاستعانة على نظم الشعر بالعروض التي هي ميزانه...**"(5).

وقد قيد الفلاسفة والنقاد المحاكاة عقليا، واشترطوا فيها عدم الخروج عن إطار الموجود، أو الممكن الموجود(6)،كما ألزموا الشعراء بأن يعتمدوا في محاكاة الواقع على الأمثال والقصص والأشياء المخترعة، واجتناب قصص"كليلة ودمنة"،وحكايات السمر الممتنعة الوقوع(7).

---

(1) إلفت كمال الرّوبي: المرجع السابق ص53

(2) رسائل الكندي- القاهرة 1950م. 1/ 365 ، 368

(3) الفارابي: فصول المدني- طبعة كامبريدج 1961م. ص107 (ينظر كتاب: آراء أهل المدينة الفاضلة- بيروت 1959م ص71)

(4) كتاب فن الشعر (في قوانين صناعة الشعراء) ص159-160

(5) ابن طباطبا: المصدر السابق ص 01

(6) فن الشعر (من كتاب الشفاء ضمن كتاب فن الشعر) ص183 (7) نفسه ص 183

والسبب الرئيس في هذا التقيد الصارم بالعقل أثناء عملية الإبداع بلا شك، هو ارتباط هذه الأخيرة بعملية التلقي التي تتطلب الفهم والإفهام(1).

فالشاعر الحاذق في رأي ابن طباطبا هو صانع ماهر " **يذيب الذهب والفضة المصوغين، فيعيد صياغتهما بأحسن مما كانا عليه** "(2). وهو كالصباغ "**الذي يصبغ الثوب على ما رأى من الأصباغ الحسنة**"(3).

وإذا كان الشاعر في تقدير العلوي بهذا الملمح، فان العمل الأدبي يحتاج إلى مادة أولية (عيون الشعر القديم) وأدوات تمكنه من استغلال هذه المادة من جهة، وتساعده على حسن صياغتها من جهة أخرى، لتكون في النهاية " **كالسبيكة المفرغة، والوشي المنمنم، والعقد المنظم، واللباس الرائق**"(4).

وعمدة هذه الأدوات جميعا عند ابن طباطبا هو العقل بحيث يقول: " **وجماع هذه الأدوات كمال العقل الذي به تتميز الأضداد**"(5).

فبالعقل يتميز الحسن من القبح، ويأنس فهم المتلقي، وتتحقق به جودة الكلام، اعتدالا وتناغما، وينفى به الخطأ والاضطراب، وتوضع الأشياء في مواضعها. وهي كلها صفات الإبداع الذي يكون تحت وصاية العقل(6).

لقد نصح ابن طباطبا الشاعر عند تأليف الشعر أن " **يتأمل تأليف شعره، وتنسيق أبياته، ويقف على حسن تجاورهما أو قبحه،فيلائم بينها لتنتظم له معانيها،ويتصل كلامه فيها،ولا يجعل بين ما قد ابتدأ وصفه أو بين تمامه،فصلا من حشو ليس من جنس ما هو فيه،فينسى السامع المعنى الذي يسوق القول إليه،كما أنه يحترز من ذلك في كل بيت، فلا يباعد كلمة**

---

(1) فن الشعر (من كتاب الشفاء ضمن كتاب فن الشعر) ص183-184

(2) ابن طباطبا: المصدر السابق ص78

(3) المصدر السابق ص78

(4) المصدر السابق ص04

(5) المصدر السابق ص05

(6) المصدر السابق ص14

عن أختها، ولا يحجز بينها وبين تمامها بحشو يشينها..."(1).

فالإبداع في تقدير ناقدنا يتم على هذا النحو المنظم، والمنهجية الدقيقة، القائمة على الوعي والتروي؛ كل خطوة منها موزونة بميزان العقل الصارم ليخرج العمل في النهاية كاملا، بعيدا عن القبح المشين، والنسج المهلهل المضطرب. قوامه: عناصر منتقاة وأفكار مرتبة وصور رائقة.

إن إشراف العقل على تنظيم العناصر في العمل الأدبي له أهمية كبري كذلك في التلقي برأي ابن طباطبا؛ فالكلام الوارد على الفهم إذا كان " **منظوما، مصفى من كدر العي، مقوما من أودي الخطإ واللحن، سالما من جور التأليف، موزونا بميزان الصواب لفظا ومعنى وتركيبا، اتسعت طرقه، ولطفت موالجه، فقبله الفهم، وارتاح له وأنس به، وإذا ورد عليه على ضد هذه الصفة... عند حسه به صدئ له وتأذي به، كتأذي سائر الحواس بما يخالفها**"(2).

وتبقى العملية الإبداعية في نظر ابن طباطبا مزيجا من الموهبة والعقل؛ بحيث لا ينبغي أن يفهم من كلامه بأن الإبداع نتاج العقل وحده دون صحة الطبع . فهو يضيف في مقام آخر: "**ثم يتأمل – أي الشاعر– ما قد أداه إليه طبعه، ونتجته فكرته**"(3).

فالطبع إذا هو الذي يلهم الشاعر، والعقل هو الذي يراقب ويشكل. ونفهم من هذا التصور بأن الإبداع يبقى بمفهوم ناقدنا عملية واعية. بعكس ابن قتيبة الذي كان يعتقد بأن الشعر الهام لا مجال لتدخل العقل فيه، لأن الشاعر المطبوع في نظره يقول الشعر سماحة واقتدارا، فإذا امتحنته أجابك دون تلعثم أو عناء أو جهد (4). بخلاف الشاعر المتكلف الذي يقوم شعره بالثقاف، وينقحه بطول التفتيش وإعادة النظر بعد النظر (5).

ويبدو أن صاحب العيار باعتداله هذا قد أثر في من جاء بعده من النقاد تأثيرا متفاوتا؛ فقدامة

---

(1) ابن طباطبا: المصدر السابق ص124

(2) المصدر السابق ص14– 15

(3) المصدر السابق ص05

(4) ابن قتيبة: المصدر السابق ص41

(5) المصدر السابق ص33

مثلا يمنح العقل مساحة كبرى في عملية الإبداع(1). لأن المبدع عنده يفكر أكثر مما يحس، انطلاقا من حسن انتقائه لعناصر الشعر وجودة التأليف بينها(2).

أما المرزوقي فهو أقل تشددا في موقفه حيال العقل بحيث لا ينفي الطبع بل يجعله ضمن القاعدة الثانية في عمود الشعر (3). ويعطى بعد ذلك للعقل مهمة الإشراف على انتقاء العناصر المناسبة للموضوع، وكذلك التنظيم حتى لا يكون العمل خليطا مضطربا. وبهذا الموقف يقترب من تصور ابن طباطبا للعملية الإبداعية نتاجا وتلقيا؛ إذ عيار المعنى عنده " **أن يعرض على العقل الصحيح، والفهم الثاقب، فإذا انعطف عليه جنبتا القبول والاصطفاء، مستأنسا بقرائنه، خرج وافيا، وإلا انتقص بمقدار شوبه ووحشيته**"(4).

ونفس الموقف تقريبا تبناه ابن المعتز(296هـ) وهو يقوّم أبياتا قالها أبو نواس، وهو في حالة سكر(5)؛ بحيث نعتها بالضعف لأنها قيلت في غياب الوعي، وضعف سلطان العقل الذي يؤلف بين شتات العمل الأدبي، ويقيم أوده، وينفي عنه الاضطراب.فالقول بعد الفكر يؤمن زيغه(6).

والاتجاه نفسه نحاه عبد القاهر حين عزا النظم إلى سلطة العقل، الذي يقوم بعملية التنسيق بين الدلالات والتقريب بين المعاني إذ لا تعد عنده عملية نظم الكلم في " **أن توالت ألفاظها في النطق، بل أن تناسقت دلالاتها وتلاقت معانيها على الوجه الذي اقتضاه العقل** "(7). وإن بدا صاحب نظرية النظم أكثر فهما للوظيفة العقلية في عملية الإبداع، لأنها تتجاوز الإشراف على التنسيق بين المدلولات، إلى الإسهام في الكشف عن المعاني الدقيقة نتاجا وتلقيا(8)

د) – الطبـــــع (الموهبة) :

فهم النقاد العرب الطبع على أنه عمود العملية الإبداعية لأنه القوة المنتجة للأدب، وان كان

---

(1) عبد القادر هنّي: المرجع السابق ص107

(2) قدامة: نقد الشعر– تح محمد عبد المنعم خفّاجي.ط1. القاهرة1971م ص153

(3) المرزوقي: مقدمة شرح ديوان الحماسة تح. أحمد أمين وعبد السلام هارون. القاهرة. ط1. 1951م.9/1

(4) المصدر السابق 9/1

(5) رسائل ابن المعتز. شرح عبد المنعم خفّاجي. ط1– مصر1946م. ص32

(6) عبد الرؤوف مخلوف: ابن رشيق الناقد والشاعر. القاهرة 1965م. ص135

(7) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز.تص محمد رشيد رضا. بيروت1981م. ص40–41

(8) عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة. تص محمد رشيد رضا. بيروت1981 ص130–131

بعضهم قد أضاف لهذه الملكة قوى فطرية أخرى تعضدها مثل الذكاء، وحدة القريحة،والفطنة.. ولكن المؤكد أنهم يتفقون على أن الإبداع مرهون بوجودها؛ إذ لا يمكن للخبرات المكتسبة أن تصنع شاعرا بمفردها، بل تفيد المبدع الموهوب حين تعينه على صقل طبعه وتجويده. وهنا نستحضر الحل الذي تقدم به ابن طباطبا إلى الشعراء المحدثين، لما اقترح عليهم جملة من القواعد الخاصة بصناعة الشعر، مشترطا عليهم مبدئيا صحة الطبع والذوق " **فمن صح طبعه وذوقه لم يحتج إلى الاستعانة على نظم الشعر بالعروض التي هي ميزانه، ومن اضطرب عليه الذوق لم يستغن من تصحيحه وتقويمه بمعرفة العروض والحذق به، حتى تعتبر معرفته المستفادة كالطبع الذي لا تكلف فيه**"(1).

ولا يفهم البتة من كلام العلوي بأن الطبع يمكن اكتسابه، وأن في تراكم الخبرة من القابلية ما يمكن تحويلها إلى ما يشبه الطبع، لأن حديثه يخص اضطراب الذوق عند الشاعر الموهوب، وكيفية تصحيح هذا الاضطراب لا غير. أما فاقد الطبع في نظره فلا يفيده في شيء إتقانه للأدوات المشروطة.

وهنا جعل النقاد – من أمثال ابن طباطبا- الطبع أساس الإبداع الأدبي، مميزين بينه وبين الخبرات المكتسبة، واشترطوا في الوقت نفسه صقله وتهذيبه بالدربة والتحصيل.

والملاحظ في هذا المقام أن موقف النقاد مخالف لرأي الفلاسفة، لأنهم لم يربطوا بين هذه القوة النفسية الفطرية وبين باقي قوى الإدراك الباطنية، والتي سبق وأن بينا كيف أنها تتضافر فيما بينها لتشكيل العناصر المحسوسة، القادمة إليها من الخارج عبر الحس الظاهر. لكنهم فهموا قيمتها المساوية لجميع قوى الإدراك الإنساني عند بلوغها درجة الكمال، وتجاوزها مستوى

---

(1) ابن طباطبا: المصدر السابق ص3-4

عامة الناس(1).

وبالعودة إلى كلام ابن طباطبا، نستنتج حقيقة أن تقديمه للطبع قبل الثقافة في الحكم على الشاعرية، لا يعني إطلاقا الاستغناء عن الثقافة، لأن الشرط الأول معيار للتمييز بين الشاعر وغير الشاعر، أما الأدوات المكتسبة فهي معيار للتمييز بين من تساوت حظوظهم في الطبع.

وقد تأكدت هذه الحقيقة فيما بعد عند الفلاسفة من أمثال ابن حزم (ت 456هـ)، حين أقر بعدم جدوى الطبع "**مع عدم التوسع في العلوم**"(2)

ومن هنا تبرز أهمية التحصيل في تجويد الإبداع، وإعانة المبدع على بلوغ مقاصده التوصيلية.

ونفس الرأي تقريبا تبناه أبو حيان التوحيدي حين تصور بأن " **البيان والحصر إنما يتبعان المزاج، ويزيد فيهما وينقص الجهد والتواني، والطلب والقصور**"(3).

أما الفارابي فانه يشيد بالشعراء "المسلجسين"(4) الذين يجمعون بين جودة الطبع، ومعرفة قواعد الصناعة الشعرية، ويقدمهم على الشعراء الذين يعتمدون على جودة الطبع وحدها.

ونفس الرأي نجده عند حازم القرطاجني الذي أكد بأن الشاعر إذا كان " **مطبوعا لا علم له ولا رواية، ضل واهتدى من حيث لا يعلم وربما طلب المعنى فلم يصل إليه ، وهو ماثل بين يديه لضعف آلته، كالمقعد الذي يجد في نفسه القوة على النهوض، فلا تعينه الآلة**"(5).

ولعل تقسيم النقاد القدامى للشعر- قبل ابن طباطبا وبعده- إلى مطبوع ومتكلف لهو تفطن منهم لما في الطبع من أثر على العملية التوصيلية؛ فالمطبوع يولد في المتلقي استجابة أكثر من المتكلف. يقول القاضي الجرجاني: "**وفي مفارقة الطبع قلة الحلاوة، وذهاب الرونق، وإخلاف الديباجة،وربما كان ذلك سببا لطمس المحاسن الذي نجده كثيرا في شعر أبي تمام**"(6).

---

(1) عبد القادر هنّي: المرجع السابق ص114

(2) التقريب لحد المنطق ص205

(3) أبو حيان التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة 155/1- تح أحمد أمين. بيروت (د.ت)

(4) مقالة في قواعد صناعة الشعر (ضمن كتاب فن الشعر) ص155

(5) ابن رشيق: المصدر السابق 197/1

(6) القاضي الجرجاني: المصدر السابق ص18

وقبل ابن طباطبا قال ابن قتيبة: " **التكلف في الشعر أيضا بأن ترى البيت فيه مقرونا بغير جاره، ومضموما إلى غير لفقه ولذلك قال عمرو بن لجأ لبعض الشعراء: أنا أشعر منك، قال: ولم؟ قال: لأني أقول البيت وأخاه، و لأنك تقول البيت وابن عمه**"(1).

(1) ابن قتيبة: المصدر السابق ص40– 41

2- المؤهلات المكتسبـــة:

أ) – التحصيل المعرفـــي:

رأينا فيما سبق كيف أنّ ابن طباطبا اشترط على الشعراء المحدثين- حين ضاقت بهم دائرة الإبداع- بأن يحفظوا الجيد من شعر الأقدمين، ثم يعيدوا صياغته وفق تقنيات وقواعد تقتضيها الصنعة مع وجود الطبع؛ يقول العلوي عن الثقافة: " **فإذا جاش فكره بالشعر، أدى إليه نتائج ما استفاده مما نظر فيه من تلك الأشعار** "(1). والفائدة من كل هذا المحفوظ الجيد هو تحقيق عمليتي "الرسخ" و "الإلصاق" على مستوى الطبع واللسان معا.

و ينطوي مثل هذا الفهم الدقيق على استيعاب لعملية التحصيل لدى الشاعر، ولعملية التلقي بالنسبة المتعلم الراوي؛ فقد كان العلوي واعيا بقوة أثر الرواية في المرحلة الأولى من الحياة الفنية للمبدع كمتلقي.. أين يشحذ فيها طبعه، ويصقل فيها ذوقه، ويهذب فيها لسانه قبل الدخول إلى حلبة الإبداع. كما أنه كان على وعي كبير بظروف الشاعر المحدث، وكيف أثّرت العوامل الحضارية الجديدة على نتاجه، إبداعا وتلقيا. ولذلك راح يلح عليه وجوب حفظ الأشعار كمًّا ونوعا، مع ضرورة تنويع ما يحفظ " **لتلتصق معانيها بفهمه، وترسخ أصولها في قلبه، وتصير مواد لطبعه، ويذوب لسانه بألفاظها. فإذا جاش فكره بالشعر أدى إليه نتائج ما استفاده، مما نظر فيه من تلك الأشعر، فكانت تلك النتيجة كسبيكة مفرغة من جميع الأصناف التي تخرجها المعادن، وكمن اغترف من واد قد مدته السيول جارية من شعاب مختلفة، وكالطيب تركب من أخلاط من الطيب كثيرة، فيستغرب عيانه ويغمض مستنبطه، ويذهب في ذلك إلى ما يحكى عن خالد بن عبد الله القسري، فانه قال: "حفظني أبي ألف خطبة، ثم قال لي:**

---

(1) ابن طباطبا: المصدر السابق ص10

تناسها، فتناسيتها، فلم أرد بعد ذلك شيئا من الكلام إلا سهل عليَّ"، فكان حفظه لتلك الخطب رياضة لفهمه، وتهذيبا لطبعه، وتلقيحا لذهنه، ومادة لفصاحته، وسببا لبلاغته، ولسنه، وخطابته"(1).

ويفهم من هذا أن ثقافة الشاعر في تصور ابن طباطبا لا تتوقف عند رواية الشعر فحسب، بل تتعداها إلى رواية الأخبار، والخطب، وأجناس أدبية وغير أدبية؛ مما يوسع المدارك ويوفر المادة الشعرية. هذه الثقافة التي أصبحت حاجة ماسة بالنسبة للشاعر المحدث بالخصوص، عندما اشتدت عليه الأزمة، فراح يشتكي من ضيق دائرة المعاني تارة، ونفاذها أخرى.

فالثقافة إذا أمست ضرورة ملحة للشاعر والخطيب معا(2). بل أصبحت إلزامية بالنسبة للمبتدئين الذين بات اطلاعهم على التراث الشعري القديم سبيلا تعلّميا، يتمرسون على الجيد منه، حتى إذا ما اشتد عودهم إبداعا، أنتجوا شعرا يستجيب لمتطلبات جمهورهم فهما وذوقا.

والحق أن ابن طباطبا فهم أن الشعراء المحدثين- بحكم التطور الاجتماعي والثقافي والحضاري الذي عرفه المجتمع الإسلامي عصرئذ- بحاجة إلى ثقافة موسوعية تعوض لهم ما ضاع من السليقة العربية وهم يختلطون بالأمم الأخرى. ثقافة متنوعة.. تجمع بين القديم والحديث معا، **"فإلى جانب السير والأخبار والأسمار والنوادر،وأنساب الناس، ومناقبهم ومثالبهم، والوقائع والأيام، وملوك العرب ومنازل القمر، وأمثال العرب، ومعرفة الأحكام السلطانية في الإمامة والإمارة والقضاء، وحفظ القرآن الكريم، والممارسة لغرائبه، والأخبار الواردة عن رسول الله "ص"، ومعرفة النجوم والأنواء، وتعقل الآثار العلوية، والحوادث الأرضية والمعرفة بالتاريخ..."**(3).

---

(1) ابن طباطبا: المصدر السابق ص10

(2) ابن عبد ربّه: العقد الفريد.تح أحمد أمين،إبراهيم الأبياري،أحمد الزين. القاهرة 1949م 175/4

(3) عبد القادر هنّي: المرجع السابق ص131

كما أكد ابن طباطبا على وجوب معرفة عادات العرب، ومعتقداتهم لكي يستطيع الشاعر المحدث فهم المحفوظ من شعرهم " **كضربهم الثور إذا امتنعت البقرة عن الماء، وكإيقادهم – خلف المسافر الذي لا يحبون رجوعه– نارا**"(1)، وغير ذلك من المعتقدات الشعبية الجاهلية.

ثم أن الجمهور نفسه في هذا العصر أمسى متنوع المشارب الثقافية والاجتماعية. ولذلك، راح ابن طباطبا ينصحه بتنويع أساليب الخطاب، ومحتوياته، انسجاما مع مستويات المتلقين.

"**وليست تخلو الأشعار من أن يقتص فيها أشياء، هي قائمة في النفوس والعقول، فيحسن العبارة عنها وإظهار ما يكمن في الضمائر منها، فيبتهج السامع لما يرد عليه مما قد عرفه طبعه، وقبله فهمه، فيثار بذلك ما كان دفينا، ويبرز به ما كان مكنونا، فينكشف للفهم غطاؤه، فيتمكن من وجدانه**"(2).

وتبرز هنا مع ابن طباطبا قضية الحال والمقام، لتأخذ مكانها الحقيقي في نقدنا العربي ضمن نظرية التلقي، بحيث أصبح مبدأ مراعاة أحوال المخاطبين ذائعا في كتب الكثير من نقاد عصره، وان كان الجاحظ هو أول من نادى به، معتمدا في ذلك على كلام بشر بن المعتمر (ت–210هـ)(3) . وتجاوز هذا المبدأ الخطابة إلى الشعر، إذ "**مما ينبغي للشاعر أن يلزمه فيما يقوله من الشعر؛ أن لا يخرج في وصف أحد ممن يرغب إليه، أو يرهب منه، أو يهجوه، أو يمدحه، أو يغازله، عن المعنى الذي يليق به ويشاكله، فلا يمدح الكاتب بالشجاعة، ولا الفقيه بالكتابة، ولا الأمير بحسن السياسة، ولا يخاطب النساء بغير مخاطبتهن، ولكن يمدح كل أحد بصناعته، وبما فيه من فضيلة، ويهجوه برذيلته، ومذموم خليقته، ويغازل النساء بما يحسن من وصفهن ومداعبتهن، والشكوى إليهن، فان مفارقة هذا السبيل التي نهجناها، وسلوكه**

---

(1) ابن طباطبا: المصدر السابق ص32...40

(2) المصدر السابق ص120

(3) الجاحظ: المصدر السابق 1/ 138–139

غير هذا الطريق وضعا للأشياء في غير مواضعها، وإذا وضعت الأشياء في غير مواضعها، قصرت عن بلوغ أقصى مواقعها"(1).

وإذا كان ابن طباطبا ومعاصروه، قد ألحوا على الشعراء وجوب احترام هذا المبدإ في مخاطباتهم، لمختلف شرائح المجتمع، فلأنهم كانوا شديدي الحرص على تجاوب النص مع المتلقي. وهنا يصبح الإبداع عملية مشروطة(2)، لا تختلف عما تنادي به الدراسات النقدية المعاصرة، والتي تشترط في الخطاب أن يتوفر على مبدإ الإفهام، وأن يحدث الاستجابة المنتظرة على مستوييه: المعرفي والجمالي. ولذلك راحت تطالب المبدع بأن يكون واعيا بالمستوى الثقافي عند مخاطبيه. "**إن طبيعة المتلقي حاضرة حضورا بينا في العملية الإبداعية، وهذا راجع بلا شك إلى أن المبدع يحاول بقدر ما أوتي من مقدرة بيانية أن ينقل المتلقي إلى الحالة التي يعيشها هو، أو بمعنى آخر، يحاول أن ينقله إلى نفس التجربة التي تبعثه إلى الإبداع**"(3).

ومن هذا المنطلق سيجد المبدع نفسه مدفوعا إلى تكييف خطابه أو رسالته، بحسب مختلف المتلقين الذين يتوجه إليهم(4) .

ولا تختلف نظرة النقاد المعاصرين- وهم ينادون المبدع بعدم الإخلال بالعلاقة الموجودة بين الإبداع (الرسالة) وبين مختلف المتلقين (مستويات التلقي)- مع أمثال ابن طباطبا الذين سبقوهم إلى هذا المبدا حين أكدوا على المبدع ألاّ يتجاوز القدرات اللغوية، والمعرفية، والأسلوبية لمخاطبيه، لأن في ذلك استحالة التأثير فيهم، وقطع مبكر لحبل الصلة بهم "**فمتى تخاطبت بغير ما يشاكله، فقد أجريت الكلام على غير مجراه**"(5).

إن نجاح عملية التلقي مرهون إذا بمراعاة منزلة السامع الثقافية والاجتماعية. وهي مشاكلة

---

(1) ابن سينا: البرهان من كتاب الشفاء. تح عبد الرحمن بدوي. القاهرة1960م. ص181

(2) - H.Taine : philosophie de l'art. Paris Hachette. 1865 p.11

(3) محمد عبد المطّلب: البلاغة والأسلوبية- مصر1984م. ص170

(4) محي الدين صبحي: نظرية النقد العربي 2/198- تونس1984م

(5) محمد كرد علي: الرسالة العذراء ضمن رسائل البلغاء- القاهرة ط3/ 1946م. ص230

أكد عليها ابن طباطبا حين طالب الشاعر بثقافة عميقة شاملة، تحيط بالمستويات المعرفية للجمهور، لكي يكون في شعره بصمات هؤلاء المتلقين من الجمهور، وان كان في حقيقة الأمر لا يقصد جمهورا بعينه بقدر ما يذكره افتراضيا، وعلى سبيل القارئ الضمني فقط.

ب) – الممارسة والتمرن:

هي من المؤهلات المكتسبة التي لا غنى للمبدع عنها، كاتبا كان أم شاعرا، متى توفرت عنده الملكة والإطار الثقافي.

لقد فهم نقادنا القدامى الإبداع على أنه نشاط إنساني خاضع للممارسة والتعلم، ولا يمكن أن تكون له صلة بالخوارق، والهام الشياطين. وتيقّنوا من حقيقة أن المبدع لا يولد كاملا، إنما يحتاج إلى مرحلة تكوينية، يروض فيها أدواته لإكسابها مزيدا من الفاعلية، بحيث يتمرن على تجارب غيره بالحفظ والتقليد، حتى تنضج ملكته الإبداعية، ويقوى حسه الفني، وينمو ذوقه. عندها، تصبح القدرة مهارة، والمهارة كفاءة، وتتحول الكفاءة إلى نتاج.

وقد انتبه الجاحظ – قبل ابن طباطبا– لفعل الدربة في كسب المهارة البلاغية، حين اعترف بمشقة الكتابة قبل استجابة المعاني، وتمكن الألفاظ، والوصول إلى لقب البليغ(1).

أما ابن طباطبا فقد أشار إلى هذه المرحلة وهو ينقل لنا حكاية خالد بن عبد الله القسري حين حفظه أبوه ألف خطبة معلقا: " **فكان حفظه لتلك الخطب رياضة لفهمه، وتهذيبا لطبعه، وتلقيحا لذهنه، ومادة لفصاحته، وسبيلا لبلاغته،ولسنه وخطابته**"(2).

وكتاب "عيار الشعر" نفسه، تعليمي بالأساس، ألف للناشئة والمبتدئين لكي يتمرنوا من خلاله على أدوات صناعة الشعر وتقنياتها. وكذلك الحال بالنسبة لكتاب آخر يذكره ابن

---

(1) حمّادي صمود.المرجع السابق ص26– 27

(2) ابن طباطبا: المصدر السابق ص10

طباطبا ملحا على المتعلمين اعتماده " **وقد جمعنا ما اخترناه من أشعار الشعراء في كتاب سميناه: "تهذيب الطبع" يرتاض من تعاطى قول الشعر بالنظر فيه، ويسلك المنهاج الذي سلكه الشعراء... فيحتذي على تلك الأمثلة في الفنون التي طرقوا أقوالهم فيها.."**(1).

وفوق هذا كان ابن طباطبا يشترط التمرن على المأثور الجيد، والاقتداء بالفحول. " **فليس يقتدى بالمسيء، وإنما الاقتداء بالمحسن**"(2).

"**فالناشئ من المبدعين على هذا، لا يمكن أن تثبت له قدم في حلبة الإبداع، ويصيب نجاحا في أعماله، مهما أوتي من ثقافة إلا بعد التمرن على الإبداع، بمحاكاة الأعمال الفنية العالية ومعارضها، ومحاولة النسج على منوالها حتى ينفذ منها إلى اتجاهه الفني الذي تستبين فيه ملامح شخصيته المتميزة، ومقدرته الإبداعية**"(3).

وليس التدريب والتقليد إبداعا في نظر العلوي بقدر ما هو مرحلة ترويض ضرورية لبلوغه، وطريق طويل إليه. كما أنه ليس صناعة جوفاء، إنما هو مسلك يؤدي إلى الاستقلالية والتفرد.

ونفس التصور تقريبا وجدناه عند ابن الأثير " **وإذا مَرِنَتْ نفسه –أي الكاتب– وتدرب خاطره، ارتفع عن هذه الدرجة –درجة نثر الشعر– وصار يأخذ المعنى، ويكسوه عبارة من عنده، ثم يرتفع عن ذلك حتى يكسوه ضروبا من العبارات المختلفة، وحينئذ يحصل لخاطره، بمباشرة المعاني، لقاح؛ فيستنتج منها معاني غير تلك المعاني، وسبيله أن يكثر الإدمان ليلا ونهارا، ولا يزال على ذلك مدة طويلة، حتى يصير له ملكة**"(4).

وهده التجربة الإبداعية، التي تكتسب عن طريق إعادة الصياغة والتأليف، سبق لابن طباطبا أن تناولها ضمن حديثه المفصل عن أدوات الصنعة كما أشرنا إلى ذلك سلفا.

---

(1) ابن طباطبا: المصدر السابق ص07

(2) المصدر السابق ص07

(3) عبد القاهر هنّي: المرجع السابق ص136

(4) ابن الأثير: المثل السائر. تح أحمد الحوفي، بدوي طبانة– مصر ط1960/1م. 1/136–137

الفصل الثالث:

– النـــص وشروطـــه–

1– اختيار الموضوع

2– جودة المحتوى

3– انتقاء المعجم اللغوي

4– ضبط الإيقاع وعلاقته بالمتلقي: أ)– إيقاع السياق

ب)– إيقاع (الوزن– القافية)

1- اختيار الموضوع:

موضوع الشعر عند ابن طباطبا مستلهم من تجربة الشاعر الفنية في علاقتها بالبيئة والحياة؛ بحيث وجدناه لا يحدد للشعر أغراضا بعينها،وإنما هو من الذين يوسعون من مجالات القول فيه، حتى يشمل جميع مظاهر الحياة المادية والمعنوية.وقد يبدو مثل هذا الموقف متناقضا مع مهمة الشعر،وغايته الأخلاقية،لأنه من الذين يؤمنون بأن للشعر رسالة أخلاقية، غايته السامية هي: تنشئة الإنسان على الخير والحق والفضيلة.

لقد تأمل ابن طباطبا مليا في الشعر القديم، فوجده مرآة تعكس طبيعة الإنسان العربي بخيرها وشرها، كما وجده مرتبطا بحياته المادية والمعنوية.فهو يرى: " **إن العرب أودعت أشعارها من الأوصاف والتشبيهات والحكم ما أحاطت به معرفتها، وأدركه عيانها، ومرت به تجاربها، وهم أهل وبر، صحونهم البوادي، وسقوفهم السماء، فليست تعدو أوصافهم ما رأوه عنها ومنها وفيها، وفي كل واحدة منها، في فصول الزمان على اختلافها من شتاء،وربيع، وصيف، وخريف، من ماء، وهواء، ونار، وجبل، ونبات، وحيوان، وجماد، وناطق، وصامت، ومتحرك، ومتحرك،وساكن، وكل متولد من وقت نشوئه، وفي مجال نموه إلى انتهائه، فتضمنت أشعارها من التشبيهات ما أدركه من ذلك عيانها، وحسها، إلى ما في طبائعها، وأنفاسها من محمود الأخلاق ومذمومها، في رخائها وشدتها، ورضاها وغضبها ، وفرحها وغمها، وأمنها وخوفها، وصحتها وسقمها، والحالات المتصرفة في خِلْقها وخُلقها، من حال الطفولة إلى حال الهرم، ومن حال الحياة إلى حال الموت**" (1).

وإذا كان الشعر القديم على هذه الصورة فلم لا يكون شعر المحدثين بهذه السعة كذلك؟

إن العلوي وهو ينقل هذه الفسحة التي كان يتمتع بها الشاعر الجاهلي، كان بلا شك يريد للشاعر المحدث نفس المساحة في اختياره لموضوعاته. شريطة ألاّ يحيد عن مهمته في نشر الأخلاق والتعبير عن المشاعر الإنسانية على اختلافها وتنوعها، تماما مثلما فعل القدامى "**خصال ممدوحة تمدحت بها العرب ومدحت بها، وخصال مذمومة نفرت منها العرب، وذمت من**

(1) ابن طباطبا: المصدر السابق ص10

كان عليها، أما الخصال الممدوحة فمنها: في الخلْق الجمال والبسطة،ومنها في الخُلُق السخاء والشجاعة، والحلم والحزم والعزم، والوفاء، والعفاف، والبر، والعقل، والأمانة، والقناعة، والغيرة، والصدق، والصبر، والورع، والشكر، والمداراة، والعفو، والعدل والإحسان، وصلة الرحم، وكتم السر، والمؤاتاة، وأصالة الرأي، والأنفة، والدهاء، وعلو الهمة، والتواضع، والبيان، والبشر، والجلد، والتجارب، والنقض والإبرام، وما يتفرع من هذه الخلال التي ذكرناها من قرى الأضياف وإعطاء العفاة، وحمل المغارم، وقمع الأعداء... . كما أن لأضدادها أيضا حالات تزيد في الحطّ ممن وسم بشيء منها..."(1).

والملاحظ في كل ما ذكر أن ابن طباطبا لم يتحفظ من ذكر الخصال المذمومة، بل وجدناه ينصح الشاعر بضرورة التعرض إليها، لكي يبين للناس مظاهرها السلبية(2)، ويحذرهم من عواقبها، "**وفي ذلك ترسيخ للخير وتوكيده، ونبذ للشر والحط من شأنه**"(3).

ويتجلى هذا التوجه الأخلاقي أيضا من خلال النماذج الشعرية التي اختارها، وهو يبدي إعجابه بمحتواها الحكمي والأخلاقي، داعيا الناشئة إلى حفظها بكثرة، " **فهذه الأشعار وما شاكلها من أشعار القدماء والمحدثين، أصحاب البدائع والمعاني اللطيفة الدقيقة، تجب روايتها والتكثر لحفظها**"(4).

وإذا كان هذا المبدأ نابعا من عقيدة العلوي وتربيته، فإننا نجد فيه اعتدالا مستوحى من المنطق الفلسفي الذي رضعه، لأننا نعتقد بأنه لا يختلف في قضية انتقاء الموضوع عن تصور الفلاسفة المسلمين، أمثال الفارابي وابن سينا وابن رشد، الذين أنكروا الأشعار التي تخاطب الانفعالات والغرائز الدنيئة عند الإنسان، بحيث نادوا الشعراء بضرورة الالتزام بما يخدم الجانب

---

(1) ابن طباطبا: المصدر السابق ص12-13

(2) جابر عصفور: مفهوم الشعر ص38

(3) ابن طباطبا: المصدر السابق ص41-42

(4) المصدر السابق ص67

الأخلاقي، ويدعو إلى الخير والحق. والواقع أنهم، في الوقت نفسه لم يضيقوا على الشعراء مجال الإبداع، بالدعوة إلى إلغاء الموضوعات التي تنافي الأخلاق، لأنهم يعتقدون بأن الموضوع ليس هو مصدر التأثير بالنسبة للمتلقي، إنما هي المحاكاة التي قد يقصد بها التحسين، وقد يقصد بها التقبيح(1). كما يعتقون بأن الأفعال الإنسانية التي تحاكى في العادة نوعان:فضائل أو رذائل. وأن الحث كثيرا ما ارتبط بجميل الأفعال أما الردع فيرتبط بالقبيح منها(2).

ومن هنا تكون للمبدع الحرية في ارتياد أي مجال من الحياة البشرية، مادام الشعر في وظيفته الأخلاقية لا يخرج عن المحاكاة التي يهدف الشاعر من خلالها إلى تحسين الأفعال وتقويم السلوكات لاستمالة المتلقي، وتقبيح الرذائل بجميع أصنافها لتنفيره منها.

يقول الفارابي (ت 339هـ): " **إن موضوعات الأقاويل الشعرية هي بوجه ما جميع الموجودات الممكنة أن يقع بها علم إنسان. وهذه الموجودات منها ما حالها أبدا حال واحدة، ومنها ليس أبدا حالها حال واحدة، ومن هذه خاصية ما إلينا فعلها، وهي التي تسمى "الأشياء اللا إرادية"، ومنها ما ليس إلينا فعلها، لها معولة ما الينا فعلها، فهذه منها ما هو تمهيد لها، أو حافظ لها أو دلائل عليها. وهذه كلها تعد مع التي الينا فعلها، والأشياء الإرادية والتي تعد معها، منها هيئات وأخلاق وعادات، ومنها أفعال وانفعالات، ومنها الهيئات النفسانية التي بها يكون التمييز، ومنها أحوال الأبدان، ومنها الأشياء الخارجة عن هذين. وبجملة فإنها هي التي يقال أنها خيرات أو شرور في الإنسان أوله، فمنها ما ينسب إلى النفس ومنها ما ينسب إلى البدن، ومنها ماهي خارجة عن هذين، أخصُّ الموضوعات للأقاويل الشعرية، هذه الأشياء دون تلك الأخرى**"(3).

---

(1) فن الشعر من كتاب الشفاء ضمن فن الشعر ص170

(2) إلفت كمال الروبي: المرجع السابق ص142

(3) الفارابي: الحروف- بيروت 1969م. ص148، وابن سينا: البرهان ص 7، 17 (من كتاب الشفاء لابن سينا)- القاهرة1966م

وإذا كان الفارابي قد ألغى محاكاة الأشياء والذوات، فان ابن سينا وابن رشد قد جعلا من المحاكاة الشعرية شاملة لكل الأفعال الإنسانية الممكنة، خيرا كانت أم شرا، شريطة أن تبقى غاية الشعر فيها هي: توجيه الأفعال الإنسانية أخلاقيا، على أن يكون امتداد الشعر فيها ما بين الحقيقة وبين ما يقدّر وجوده، وعلى أن يكون ما يقدر وجوده ممكن الحدوث، ليتحقق الإقناع الشعري؛ لأن محاكاة المستحيل مما تنفر منه النفس، ولا فائدة أخلاقية فيها. فالمهمة الأخلاقية للشعر إذا حسبهما هي: حث على محبب مرغوب فيه، أو ردع عن شيء آخر مكروه(1).

وقد يكون لابن طباطبا السبق فيما تبنّاه حازم القرطاجني لاحقا، الذي يؤمن هو أيضا بالوظيفة الأخلاقية للشعر، وتوجيه المتلقي عن طريق المحاكاة (التخييل) إلى " **استجلاب المنافع واستدفاع المضار، ببسطها النفوس إلى ما يراد من ذلك، وقبضها عما يراد بما يخيل لها فيه من خير وشر**"(2).

وهناك توجه نقدي متطرف يقابل الاتجاه الأخلاقي الذي تبناه ابن طباطبا وفريقه، هذا التوجه الذي لا يعترف إلاّ بالوظيفة الفنية للأدب، ويرفض ما عداها؛ بحيث يرى أصحابه من أمثال قدامة بن جعفر،والقاضي الجرجاني،وأبي بكر الصولي وغيرهم،بأن المبدع مطالب بأن يمتع المتلقي ويطربه بفنه، وليس مسؤولا بعد ذلك عن مدى موافقة عمله مع الدين والأخلاق(3). كل هذا انطلاقا من مبدإ فصلهم للأدب عن الدين والأخلاق، " **والدين بمعزل عن الشعر**"(4)، وربطهم الشعر بالمتعة الفنية لا غير.

ولكن الذي يجب تأكيده هو أن معظم نقادنا القدامى تقريبا، يتّفقون حول فكرة أن الشاعر متى أتيحت له مساحة أكبر من مجالات القول، فانه سيبدع أكثر في الموضوع الذي يتوافق

---

(1) جابر عصفور: الصورة الفنية ص313، 315

(2) حازم القرطاجنّي: المصدر السابق ص337

(3) قدامة: المصدر السابق ص66، القاضي الجرجاني: المصدر السابق ص62

(4) القاضي الجرجاني: المصدر السابق ص62

مع طبعه. فان جاوزه إلى غيره، خانته موهبته(1). ثم إن معالجته موضوعا ما يخضع في المقام الأول لدرجة إلمامه بعناصره، ثم لحجم المادة المتوفرة لديه.

2- جودة المحتـــوى:

تصور نقادنا الأقدمون مضمون العمل الأدبي بقدر الغاية التي حددوها للأدب، وهم في ذلك -كما سبقت الإشارة إليهم- فريقان: فريق يهدف من خلال المحتوى إلى الإمتاع الجمالي، ولا يرى من غاية الشعر إلا الطرب، وإثارة المتعة الفنية. وهذا التوجه يمثله قدامة والصولي والقاضي الجرجاني؛ بحيث ينفون عن الشعر غايته التربوية الأخلاقية. يقول ابن وكيع- وهو واحد منهم- في معرض حديثه عن شعر المحدثين: "**لا يراد منها استفادة علم، وإنما تروى لعذوبة ألفاظها ورقتها، وحلاوة معانيها، وقرب مأخذها... وإنما تكتب أشعارهم لقربها من الأفهام، وأن الخواص في معرفتها كالعوام،فقد صار صاحبها بمنزلة صاحب الصوت المطرب، يستميل أمة من الناس لاستماعه، وإن جهل الألحان ، وكسّر الأوزان**"(2).

أما الفريق الآخر فيمثله ابن طباطبا بامتياز، وميزته الاعتدال في نظرته إلى غاية الشعر، ذلك أن هذا التوجه يؤمن بتحقيق الشعر للمتعة والجمال من جهة، وتوجيه المتلقي إلى السلوك القويم من جهة أخرى، مع ميل إلى الغاية الثانية، لأن العلوي يتصور بأن الجمال من الوسائل التربوية. ولا يتأتّى ذلك إلا إذا تحقق الاعتدال بين العناصر، وتوفر التأليف الحسن بينها.

فالشعر عندهم يقوم على شرطين اثنين هما: محتوى أخلاقي مع صياغة جيدة والنتيجة هي: تغلغل إلى نفس المتلقي وإحداث تغيير على سلوكه نحو الأفضل. يقول ابن طباطبا: " **فإذا ورد عليك الشعر اللطيف المعنى، الحلو اللفظ، التام البيان ، المعتدل الوزن، مازج الروح، ولاءم**

---

(1) ابن قتيبة: المصدر السابق ص43-44

(2) ابن وكيع: المنصف. تح محمد رضوان الداية- دمشق1982م. ص174

الفهم، وكان أنفذ من نفث السحر، وأخفى دبيبا من الرقى، وأشدّ إطرابا من الغناء... فسلّ السخائم وحلل العقد، وسخّى الشحيح، وشجّع الجبان، وكان كالخمر في لطف دبيبه، وإلهائه، وهزّه وإيثاره"(1).

فالتوافق إذا بين المحتوى التربوي، والصياغة الجيدة، يسهم في البناء الأخلاقي للفرد. أمّا في حالة عدم التوافق بينهما،ة فان ابن طباطبا من الذين يشترطون مضمونا أخلاقيا، ولو كانت صياغته ضعيفة(2).

وربما يكون ناقدنا قد استلهم هذا التوجه من تصور الفلاسفة المسلمين للوظيفة الفنية للشعر؛ أمثال الفارابي وابن سينا وابن رشد الذين يتصورون المتعة التي يجنيها المتلقي من العمل الفني ثانوية إذا ما قيست بالغاية الأساس وهي: دفع المتلقي إلى الإقدام على فعل شيء، أو طلبه، أو اعتقاده، بما يخيل له فيه من حسن أو قبح، وجلالة أو خسّة(3).

يقول الفارابي: " **فأصناف اللعب إنما يقصد بها أمور الجد، فليس يطلب إذا لذاته، وإنما يطلب لينال به بعض الأشياء التي توصل إلى السعادة القصوى، فبهذه الجهة يمكن أن نجعل لأصناف اللعب مدخلا في الإنسانية**"(4).

ويفهم من هذا الكلام، أن الغاية الفنية بهذا الشكل لا يمكن لها أن تكون لهوا، أو لعبا جزافيا، بقدر ما هي وسيلة المبدع في نفاذه الى ذات المتلقي. فالفارابي في تعريفه للتراجيديا، أو "صناعة المديح" كما يسميها، يزاوج بين المتعة الفنية والغاية التربوية(5).

أما ابن سينا فيؤكد نفس الفكرة، وهو في معرض الحديث عن المحاكاة: " **فإما أن يقصد بها التحسين، وإما أن يقصد بها التقبيح، فان الشيء إنما يحاكى ليحسن أو يقبح**"(6).

---

(1) ابن طباطبا: المصدر السابق ص16

(2) جابر عصفور: مفهوم الشعر ص42

(3) حازم القرطاجنّي: المصدر السابق ص106

(4) الفارابي: الموسيقي الكبير– القاهرة1967م. ص1184–1185

(5) مقالة في قواعد صناعة الشعراء ضمن فن الشعر ص183

(6) فن الشعر من كتاب الشفاء ضمن كتاب فن الشعر ص16

ونفس التصور تقريبا نجده عند ابن رشد في قوله: " **إن كل تشبيه وحكاية إنما يقصد بها التحسين والتقبيح**"(1).

ومؤدى هذا التوجه في الفكر الفلسفي يهدف في الحقيقة إلى جعل المحتوى خادما للأخلاق، مع تقديمه في شكل فني جذاب، من أجل دفع المتلقي إلى الإقبال على الشيء المحاكى في حال التحسين، والنفور منه في حال التقبيح. ومن هنا، تتضح الغاية من التشكيل الفني في علاقته بالمحتوى من أجل تحقيق المهمة التربوية، المنوطة بالعمل الأدبي.

وانطلاقا من الوظيفة التربوية للأدب ركز نقادنا القدامى- وقبلهم الفلاسفة- على طبيعة المحتوى، بحيث أكدوا على ضرورة انتقاء المبدعين للموضوعات ذات المضامين الجادة، والابتعاد عن السخافة والشذوذ. وهو حكم قبلي على المضمون قبل انجاز المبدع لعمله الأدبي، وتحديد موقفه منه. ومن المحتويات الأخلاقية التي اقترحوها: المواعظ والحكم والأمثال، وما جرى هذا المجرى مما يليق بتربية النشء على الفضيلة(2).

وهنا نستحضر ما اقترحه ابن طباطبا من محتويات حكمية وأخلاقية، متوافقة مع الغاية التعليمية التي رسمها سلفا، يقول: " **فهذه الأشعار وما شاكلها من أشعار القدماء والمحدثين، أصحاب البدائع والمعني اللطيفة الدقيقة، تجب روايتها، والتكثر لحفظها**"(3).

وعلى العموم، تبقى الصياغة الفنية هي الأساس في نظر ناقدنا، مهما كانت طبيعة هذا المحتوى، لأن الذي يخلق التجاوب بين النص والمتلقي هو البناء الفني. لذلك وجدنا ابن طباطبا يلحُّ على قيمة الشكل الفنِّي في عملية التبليغ، على الرغم من ميله للمضامين الأخلاقية. وإذا كان قد تساهل في قبول المضمون الجيد بصياغة ضعيفة- كما سبق وأن أشرنا إليه- فانه كان

---

(1) تلخيص الشعر ضمن كتاب فن الشعر ص204

(2) رسائل ابن حزم . تح إحسان عبّاس. بيروت1983م. 68/4، 164/3

(3) ابن طباطبا: المصدر السابق ص67

صريحا وواضحا إلى أبعد الحدود حين انحاز إلى الصياغة الجيدة مع المضمون الأخلاقي. والمعلوم أنه لم يتساهل إلاّ مع بعض الأشعار التي يعبر فيها صاحبها عن نوازعه الذاتية، لا لشيء سوى لأنها صيغت بشكل فني جميل، إقرارا منه بجودة صياغتها لا أكثر(1).

وقد كان ابن طباطبا واعيا بالعلاقة الموجودة بين الصياغة الفنية للمحتوى الجيد، وعملية التلقي، وهنا تبرز قضية أخرى تتمثل في نوعية الصفات التي ينبغي أن تتوفر في المحتوى، لكي يؤدي التجاوب المنتظر بين المخاطب والنص. وبمعنى آخر، ما هي الأساليب التي يعتمدها المبدع لتكييف خطابه بحسب أصناف الناس الذين يخاطبهم؟وهل يكون هذا التكييف إراديا أم عفويا؟

والحق أن استجابة المتلقي للعمل الأدبي كثيرا ما تتم نتيجة "الفهم" الذي ما فتئ يؤكد عليه ابن طباطبا، ومن حذا حذوه بخصوص عملية التبليغ، أو الإفهام بمصطلح الجاحظ." **والغاية التي إليها يجري القائل والسامع إنما هو الفهم والإفهام**"(2).

فالفهم يستدعي في العادة تناسبا بين البنية الدلالية، والبنية اللغوية للنص؛ أي: مراعاة فهوم الناس ومستوياتهم لتحقيق الإفهام. وهنا نعود مرة أخرى إلى قضية مراعاة الحال والمقام التي ألح عليها ناقدنا ابن طباطبا من خلال قوله بضرورة تصنيف المحتويات بحسب أصناف المخاطبين.

"**وليست تخلو الأشعار من أن يقتنص فيها أشياء هي قائمة في النفوس والعقول، فيحسن العبارة فيها، وإظهار ما تكمن في الضمائر منها، فيبتهج السامع لما يرد عليه مما قد عرفه طبعه، وقلبه، وفهمه، فيثار بذلك ما كان دفينا، ويبرز ما كان مكنونا، فينكشف للفهم غطاؤه، فيتمكن من وجدانه**"(3).

---

(1) جابر عصفور: مفهوم الشعر ص42

(2) الحصري: زهر الآداب– بيروت1972م. 149/1، وكذلك العمدة 244/1 ، 246

(3) ابن طباطبا: المصدر السابق ص 120

كما أنّ العلاقة بين المحتوى والمتلقي هي التي شكلت المنطلق الذي اعتمده النقاد- ومنهم ابن طباطبا- في التقنين لموضوعات الشعر والنثر، لأنهم تيقنوا من أن كل إخلال بهذه العلاقة، ينعكس سلبا على عملية التبليغ. ولذلك ألزموا المبدع بانتقاء المعاني (المحتويات) التي تصلح للطبقة التي يخاطبها.

ففي مجال التقعيد لموضوع المدح مثلا، اشترط قدامة بن جعفر مراعاة ثلاث طبقات من الممدوحين: (الملوك- الطبقة التي تخدمهم- السوقة)، وضرورة الالتزام بالمعاني الخاصة بمدح كل طبقة(1). واشترط كل من ابن رشيق وحازم في تنظيرهما لموضوع المدح اعتماد جملة من الصفات، ولو كان ذلك على سبيل المبالغة(2).

أما ابن طباطبا فهو من الذين يرون بأن توظيف المحتوى الواحد لأكثر من غرض ممكن وجائز، بل يصلح للشعر والنثر معا. ويرجع هذا التصور بالأساس إلى اعتبار المحتوى مادة جاهزة، بإمكان المبدع استغلالها على حسب ما يستدعيه المقام، مع إحداث تغييرات طفيفة إذا اقتضى الأمر ذلك،يقول:" **فمن الأشعار...إذا نقضت وجعلت نثرا لم تبطل جودة معانيها**"(3).

وإذا كان يؤخذ على أصحاب هذا الاتجاه إساءتهم إلى التجربة الإبداعية، لأنها تقوم في الأصل على الاختلاف والتميز، وليس على التكرار والتشابه، فربما يكون الدافع إلى هذا الموقف الأزمة التي شهدها العصر، والتي ألزمت ناقدنا على اقتراح مثل هذه التقنية في انتقاء المضامين.

3- انتقاء المعجم اللغــوي:

تعددت مواقف النقاد القدامى، وتصوراتهم بشأن اللغة الأدبية، لتعدد مشاربهم الفكرية،

---

(1) قدامة: المصدر السابق ص42

(2) إبن رشيق: المصدر السابق 2/ 129 ، منهاج البلغاء ص337

(3) ابن طباطبا: المصدر السابق ص7

بحيث نظر بعضهم إليها ككيان مستقل عن سياق النص، تتميز عناصره بخصوصياتها الجمالية، في حين وقف منها آخرون موقفا شموليا، معتبرين إياها لغة واحدة في جميع المجالات، إنما الاختلاف الحاصل بين مجال وآخر، يكمن فقط في طريقة توظيفها واستخدامها.

فقد ذهب ابن جزم مثلا إلى أن أهل كل علم، وكل صناعة لهم ألفاظ يتميزون بها، للتعبير عن مراداتهم، وليختصروا بها معاني كثيرة(1).

ولذلك ألحوا على أهل الأدب ضرورة احترام الحدود اللغوية، التي تفصل بين مختلف الميادين المعرفية، وحذروهم من استخدام الألفاظ، الأجنبية عن مجال تخصصهم. وقبل ابن طباطبا رأى الجاحظ أن البلاغة تقتضي ألاّ يكون لفظ النص عاميا، ولا ساقطا سوقيا أو غريبا وحشيا(2)، خصوصا إذا كان الخطاب مع غير الوحشي من الناس وسوقتهم(3).

وهنا يشترط الجاحظ معجما جيدا للنص الجيد، كما أن جودة المعجم اللغوي تكون بحسب المقام الذي أنتج من أجله النص.

أمّا بعد العلوي، فقد ذهب ابن الأثير إلى أن " **أرباب الخطابة والشعر نظروا إلى الألفاظ، نقّبوا عنها، ثم عدلوا إلى الأحسن منها فاستعملوه، وتركوا ما سواه، وهو أيضا يتفاوت في درجات حسنه**"(4).

وتأسيسا على ذلك يكون الاختيار الجمالي للفظ قبليا برأي أصحاب هذا التوجه، أي سابقا عن النص والسياق معا، زاعمين بأن ذلك يجعل من العمل الأدبي أرفع من الخطاب العادي، ويكون الحسن بذلك هو أساس الاختيار الجمالي للفظ، بناء على جملة من الخصائص والهيئات والعلامات، إذا توفرت فيه، عُلم حسنه من قبحه(5).

---

(1) ابن سنان الخفّاجي: سر الفصاحة. بيروت1982. ص166

(2) الجاحظ:المصدر السابق 1/ 144

(3) المصدر السابق 144/1

(4) ابن الأثير:المصدر السابق 228/1

(5) المصدر السابق 222/1

وعلى العموم، تبقى المعايير المعتمدة في الحكم على حسن اللفظ نوعان: موضوعية وذاتية؛ فأما المعيار الموضوعي فهو الاعتدال، والاقتران، والتلاؤم بين الوحدات الصغرى وبين الوحدات الصغرى التي تتألف منها الكلمة.

ولذلك وجدنا ابن طباطبا يؤكد على الاعتدال في التأليف بين أحرف الكلمة، لتحقيق الإيقاع الذي تستعذبه أذن المتلقي، وتستلطفه نفسه. انطلاقا من حقيقة أنّ " **كل حاسة من حواس البدن، إنما تتقبل ما يتصل بها مما طبعت له، إذا كان وروده عليها ورودا لطيفا، باعتدال لا جور فيه، وبموافقة لا مضادة معها**"(1).

وهذه المزية التي تتصف بها الوحدات الصغرى الدالة في اللغة، ترجع بالأساس إلى تأليفها من أحرف متباعدة، كما فسرها ابن جنّي؛ لأن حروف الهجاء حسب تصوره " **كلما تباعدت في التأليف كانت أحسن، وإذا تقارب الحرفان في مخرجيهما قبح اجتماعهما، ولا سيما حروف الحلق، ألا ترى إلى قلتها بحيث يكثر غيرها**"(2).

وهناك من تبنى المعيار الذاتي في إدراك الحروف النغمية الدقيقة، في الألفاظ المؤلفة باعتماد السمع، وهو إدراك يختلف من شخص إلى آخر، كابن الأثير الذي يعدّ من الذين جعلوا من السمع معيارا رئيسا للمفاضلة بين الألفاظ، وتمييز حسنها من قبحها، ذلك أن حاسة السمع عنده "**هي الحاكمة في هذا المقام بحسن ما يحسن من الألفاظ، وقبح ما يقبح... فحسن الألفاظ إذا ليس معلوما من تباعد المخارج، وإنما علم قبل العلم بتباعدها**"(3).

وإذا كان حسن اللفظة أو قبحها لا يستند إلى علة موضوعية عند ابن الأثير، فانه يسلّم في الأخير بالمقياس الموضوعي، الذي اعتمده ابن جنّي حين يعترف بحقيقة أن "**الحسن من الألفاظ**

---

(1) ابن طباطبا: المصدر السابق ص14

(2) ابن جنّي: الخصائص- بيروت. ط2. (د ت). 2/227- 228

(3) ابن الأثير: المصدر السابق 1/ 224

يكون متباعد المخارج"، وأن النفس إذا " **استحسنت لفظا أو استقبحته، وجد ما تستحسنه متباعد المخارج، وما تستقبحه متقارب المخارج** "، غير أن " **استحسانها واستقباحها إنما هو قبل اعتبار المخارج لا بعده**"(1).

هذا واعتمد ابن سنان بدوره المعيار الذاتي، عندما اعتبر السمع أساس المفاضلة بين الألفاظ هو أيضا، ذلك أن هناك لفظة تتميز في تقديره بتأليفها المخصوص، الذي لا يدرك إلا بالسمع(2).

وربما يكون الكثير ممن ذكرنا قد تأثروا بأبي حيّان التوحيدي(3)، الذي يعود إليه الفضل في ربط حسن اللفظ بطبيعة الجرس الخاص بكل أحرف من أحرف هذا اللفظ(4).

إلا أن ابن الأثير أضاف حقيقة أخرى متعلقة بتوالي الحركات في اللفظة، وتأثير ذلك على السمع ثقلا وخفّة، بحيث يؤكد أن " **من أوصاف الكلمة أن تكون مبنية من حركات خفيفة، ليخف النطق بها، وهذا الوصف يترتب على ما قبله من تأليف الكلمة، ولهذا إذا توالى حركتان خفيفتان في كلمة واحدة لم تستثقل، وبخلاف ذلك، الحركات الثقيلة، فإذا توالى منها حركتان في كلمة واحدة استُثقلت، ومن أجل ذلك استُثقلت الضمة على الواو، والكسر على الياء، لأن الضمة من جنس الواو، والكسرة من جنس الياء، فتكون عند ذلك كأنها حركتان ثقيلتان**"(5).

وإذا كان ابن الأثير قد حكّم معيار السمع في التمييز بين الخفّة والثقل، فان التعليل الذي اعتمده كان موضوعيا إلى حدّ كبير، وان كان هذا التعليل لا يصدق على جميع الألفاظ، مثلما استدرك من بعد، وأقر بذلك، وهو يستشهد بألفاظ من سورة القمر.

والحقيقة هي أن مردّ هذه الظاهرة الإيقاعية هو في الأصل يعود إلى درجة انسجام حروف

---

(1) ابن الأثير: المصدر السابق 224/1

(2) ابن سنان الخفّاجي: المصدر السابق ص64-65

(3) عبد القادر هنّي: المرجع السابق ص199

(4) الهوامل والشوامل ص23

(5) ابن الأثير: المصدر السابق 268/1

الكلمة مع نغمات حركاتها، والى الاعتدال الذي أشار إليه ابن طباطبا حول ضرورة التأليف بين أحرف الكلمة لتحقيق الإيقاع الرائق، لا أكثر ولا أقل. وهذا تأكيد منه على قيمة الجانب الإيقاعي في اللغة الشعرية، وأهميته في عملية استقباله؛ على أساس أن هناك ألفاظ نابية الإيقاع، تصرف السامع عن متابعة النص، فيستوحشه وينفر منه، ويصدأ له، لأنه ليس " **موزونا بميزان الصواب لفظا**"(1).

ومن أوجه التأثير اللغوي على المتلقين علاقة إيقاع اللفظة بالدلالة الإيحائية، بحيث ينبغي على المبدع انتقاء اللفظة التي تجمع بين الخفّة والدلالة معا، أي أن تطرب هذه اللفظة وتفهم معا، مع اجتناب الوحشي المستغلق، " **فإذا اجتمع للفهم مع صحة وزن الشعر، صحة المعنى، وعذوبة اللفظة، فصفا مسموعه ومعقوله من الكدر، تم قبوله له**"(2).

فاجتماع الخصائص الصوتية والدلالية معا في الكلمة الواحدة إذا ضروري لتحقيق الإثارة والفهم أثناء عملية التبليغ، شريطة أن يكون بينها وبين الألفاظ الأخرى رصف وانسجام، لكي يجتمع جمال اللفظة في ذاتها، مع جمالها في السياق الذي اختير لها.

وإذا كان رواد النظم- وعلى رأسهم عبد القاهر- لا يعترفون بجمال اللفظة إلا من خلال السياق الذي توضع فيه، فان النظرة إلى الكلام تنقلب تماما، ويصبح السياق هو الموجه لعملية انتقاء الألفاظ فيه.

وإن كان ابن طباطبا لم يفصّل في كيفية تناغم الحروف أثناء عملية انتقاء المعجم اللغوي عند الشاعر المحدث، إلا أننا وجدناه يشير إلى قضية التأليف اللفظي ضمن حديثه عن التأليف العام بين الألفاظ (حسن التركيب)، إدراكا منه لأهميتها دلاليا وجماليا، خصوصا وهو من رواد

---

(1) ابن طباطبا: المصدر السابق ص14

(2) المصدر السابق ص15

الصنعة والتشكيل الذين يلحون على أن تكون القصيدة " **كالسبيكة المفرغة والوشم المنمنم، والعقد المنظم، واللباس الرائق، فيلتذّ الفهم بحسن معانيه كالتذاذ السمع بمونق لفظه**"(1).

فاللفظة إذا لم توضع في موضعها الصحيح، الخاص بها دون مثيلتها من الألفاظ، لا يمكنها النهوض بوظيفتها بمفردها في عملية التبليغ. فالشاعر الحاذق عند ابن طباطبا هو الذي ينتقي موضع اللفظة من الكلام، بحيث " **يبدل بكل لفظة مستكرهة لفظة سهلة نقية...ويكون كالنساج الحاذق الذي يفوّف وشيه بأحسن التفويف، ويسدّه، وينيّره، ولا يهلهل شيئا منه فيشينه، وكالنقاش الرفيق الذي يضع الأصباغ في أحسن تقاسيم نقشه... وكناظم الجوهر الذي يؤلف بين النفيس منها، والثمين الرائق، ولا يشين عقوده بأن يفاوت بين جواهرها في نظمها وتنسيقها**"(2).

وهو التوجه نفسه الذي تبناه القرطاجني من بعده حين قال: " **ولا يزال ذو المعرفة بتصاريف الكلام، والدربة بتأليف النظام، يضع اللفظة موضع اللفظة، ويبدّل صيغة مكان صيغة، حتى يتأتى له مراد، وينال من كمال المعنى بغيته**"(3).

وبهذا الفهم يكون ابن طباطبا قريبا جدا من الحقائق التي وصل إليها عبد القاهر، في وقت لاحق من خلال نظرية النظم. هذه النظرية التي لا تعترف بمزية اللفظة وإيقاعها ودلالتها إلا ضمن السياق الذي وضعت فيه.فالسياق هو الذي يفجر الطاقة اللغوية عن طريق الاستعمالات المتعددة للفظة الواحدة، وهو الذي يثري الدال بالمدلولات المتنوعة في رحلته من سياق إلى آخر. (في تجاوز المعنى المتواضع عليه إلى الاستعمال المجازي الجديد)، فسقوط اللغة في الابتذال أمر غير وارد عند عبد القاهر؛ لأن إمكانات التجديد المستمر للسياق، يقيها على الدوام منه، مادامت

---

(1) ابن طباطبا: المصدر السابق ص4-5

(2) المصدر السابق ص5

(3) حازم القرطاجنّي: المصدر السابق ص178

قيمة اللفظة محفوظة في التركيب. " **فانك تجد متى شئت الرجلين قد استعملا كلما بأعيانها، ثم ترى هذا قد فرع السماك، وترى ذاك قد لصق بالحضيض، فلو كانت الكلمة إذا حسنت، حسنت من حيث هي لفظ، وإذا استحقت المزية والشرف، استحقت ذلك في ذاتها وعلى انفرادها دون أن يكون السبب في ذلك حال لها مع أخواتها المجاورة لها في النظم، لما اختلف بها الحال، ولكانت إما أن تحسن أبدا، أو لا تحسن أبدا**"(1).

ومن هنا قضى عبد القاهر على مشكلتين لغويّتين هما: تجاوز الابتذال اللغوي، ورفع الحواجز بين لغة الأدب ولغة الخطاب العادي،بحيث أصبح الرصيد اللغوي متاحا لكل أهل التخصصات، ينتقون منه العناصر التي يقتضيها السياق. هذا السياق الذي تتحدد من خلاله هو وحده، قيمة هذه الوحدات اللغوية الدّالة.

هذه إذا مواقف نقادنا القدامى بخصوص اللغة الأدبية واختلافهم حولها، بما فيهم ناقدنا ابن طباطبا. فهو لم يختلف معهم إطلاقا حول قضية التبليغ في صلتها بالمعجم اللغوي للنص. لا لشيء سوى لأنهم يؤمنون بحقيقة أن مهمة المبدع لا تنحصر في اختيار الدّوال، التي تجسد معنى المرغوب فحسب، بل تتعداها إلى استمالة المتلقي والتأثير فيه. وتصبح بذلك غاية المبدع هي توظيف كافة عناصر النص لكسب مودة المتلقي، وجعله يقبل على العمل الموجه إليه. وهنا تبرز أهمية التناسب بين لغة النص والمخاطب مرة أخرى، أو مقتضى الحال والمقام. وهي نظرية جاءت كرد فعل للظروف الاجتماعية، والحضارية التي عرفها القرن الرابع هجري، بحيث أمسى المجتمع غير متجانس لغويا، جراء التعدد الطبقي الذي شهده من خاصة، وعامة، وبدو، وحضر... . وهذا الواقع الذي فرض على المبدع، حذا به إلى ضرورة

---

(1) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز ص39-40

المواءمة بين البنية اللغوية لخطابه، وأصناف المخاطبين.

لذلك أكد ابن طباطبا على الشاعر المحدث أن " **يحضر لبّه عند كل مخاطبة ووصف، فيخاطب الملوك بما يستحقونه من جليل المخاطبات، ويتوقّى حطّها عن مراتبها، وأن يخلطها بالعامة، كما يتوقّى أن يرفع العامة إلى درجات الملوك، ويُعدّ لكل معنى ما يليق به، ولكل طبقة ما يشاكلها، حتى تكون الاستفادة من قوله في تحسين نسجه، وإبداء نظمه**"(1).

وبدخول المتلقي دائرة اهتمام المبدع، تحدّدت لغة النص، وأصبح النقاد يقرّون بسنة التطور التي خضعت لها أذواق الناس من عصر إلى آخر، وأمسى يترتب على ذلك ضرورة اجتناب وحشي الكلام مع أهل الحضر، هذا الوحشي الذي كان – في يوم ما– طبعا عند العرب، وهو في حقيقته من خصائص البداوة.

وفي هذا الموضوع يلح ابن طباطبا على "**الشاعر إذا أسس شعره على ألاّ يأتي فيه بالبدوي الفصيح، ثم يخلط به الحضري المولد، وإذا أتى بلفظة غريبة، أتبعها أخواتها، وكذلك إذا سهل ألفاظه، لم يخلط بها الألفاظ الوحشية النافرة، الصعبة القيادة**"(2).

وقد كان وحشي الكلام قديما خليقة في المتقدمين، يوردونه في أحاديثهم وأشعارهم(3).

ولذلك ينبغي مراعاة مقام المتلقين، واختيار ما يناسبهم من خطاب. فان كانت هناك ضرورة للإغراب، وجب على المبدع انتقاء الموضع الأنسب له في كلامه. يقول الآمدي: " **فمن شأن الشاعر الحضري أن يأتي في شعره بالألفاظ الغريبة المستعملة في كلام الحاضرة، فان اختار أن يأتي بما لا يستعمله أهل الحضر فمن سبيله أن يجعله من المستعمل في كلام البدو دون الوحشي الذي يقل استعماله إياه، وأن يجعله متفرقا في تضاعيف ألفاظه، ويضعه**

---

(1) ابن طباطبا: المصدر السابق ص6

(2) المصدر السابق ص6

(3) القاضي الجرجاني: المصدر السابق ص18، (الشعر والشعراء ص 49، الجامع الكبير ص42، 46)

في مواضعه"(1).

وهو كلام متطابق مع توجيهات ابن طباطبا للشعراء المحدثين، بل السبق فيه للعلوي. وربما يكون الرجلان قد تأثرا فيه مع أبي هلال العسكري مما تردّد من أفكار بشر بن المعتمر والجاحظ في قضية الحال والمقام، "**وإذا كان موضوع الكلام على الإفهام، فالواجب أن تقسم طبقات الكلام على طبقات الناس، فيخاطب السوقي بكلام السوقي، والبدوي بكلام البدوي**"(2). وأن يخاطب المتكلمين بألفاظ المتكلمين لأنهم " **لتلك العبارات أفهم، والى تلك الألفاظ أميل واليها أحنّ،وبها أشفق**"(3)،لأن المنفعة "**على موافقة الحال وما يجب لكل مقام من مقال**"(4).

وإذا كان المتلقي هو الذي يفرض على المبدع طبيعة الخطاب ونوعه، فان الموضوع كذلك (أو المحتوى) يفرض لغته. لأن اختلاف الموضوع يستدعي بالضرورة اختلاف المعجم اللغوي، ولو كان ذلك مع جمهور واحد يقول ابن طباطبا: ينبغي على الشاعر أن " **يقف على مراتب القول والوصف، في فن بعد فن**"(5).

فاستعمال الألفاظ إذا لا يعود إلى ما فيها من خصائص جمالية فردية، بقدر ما يعود إلى السياق الذي توضع فيه، والموقف الذي ستوظف فيه، والمعنى العام الذي تشارك فيه، ثم إن ابن طباطبا لا يفرق بين لغة المنظوم والمنثور، فهي واحدة أثناء عملية التشكيل والصياغة. ولذلك رأيناه يلح على الشاعر أن " **يسلك منهاج أصحاب الرسائل في بلاغاتهم، وتصرفهم في مكاتباتهم، فان للشعر فصولا كفصول الرسائل**"(6).

ويقول عن صناعة الشعر: " **فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة، مخّض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثرا**"(7).

---

(1) الآمدي: الموازنة بين شعر أبي تمّام والبحتري. تح أحمد صقر- مصر1961م. 1/ 443- 444

(2) أبو هلال العسكري: المصدر السابق ص39

(3) المصدر السابق ص153، (والبيان والتبيين 1/139)

(4) المصدر السابق، (والبيان والتبيين 1/138-139)

(5) ابن طباطبا: المصدر السابق ص6

(6) المصدر السابق ص6

(7) المصدر السابق ص5

والمعلوم أن هناك من الفلاسفة المسلمين من وضعوا حدودا بين لغة النظم ولغة النثر، بحيث وصفوا الأولى بغير المباشرة لأنها تخاطب الوجدان وتقوم على المحاكاة والتخييل، أم الثانية فهي مباشرة ويقصد بها الإقناع فقط. يقول ابن سينا: " **استعمال الاستعارات والمجاز في الأقوال الموزونة أليق من استعمالها في الأقوال المنثورة، ومناسبتها للكلام النثري المرسل، أقل من مناسبتها للشعر...فالخطابة معدة للإقناع، والشعر ليس للإقناع، ولكن للتخييل**"(1).

وربما أثر ابن طباطبا في صاحب نظرية النظم عندما انتبه قبله إلى أن لغة الشعر هي نفسها لغة النثر، وأن لا حدود تفصل بينهما، والفرق الوحيد بينهما يكمن في الاستخدام. وقد أكد عبد القاهر بعد ذلك بأنها لغة واحدة، ذلك أن صناعة الشعر تعتمد على الإيحاء وتعتمد صناعة النثر على الإخبار، إذ يقول: " **الكلام على ضربين، ضرب أن تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده، وذلك إذا قصدت أن تخبر عن زيد مثلا، بالخروج على الحقيقة، فقلت: خرج زيد، وبالانطلاق عن عمرو، فقلت: عمرو منطلق، وعلى هذا القياس.**

وضرب أنت لا تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده، ولكن يدُلك اللفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللغة، ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية، تصل بها إلى الغرض، ومدار الأمر على الكناية والاستعارة والتمثيل"(2).

4- **ضبط الإيقاع وعلاقته بالمتلقي**: أ- إيقاع السياق:

عرف ابن طباطبا الشعر بقوله: " **كلام منظوم، بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم، بما خص به من النظم، الذي إن عدل عن جهته مجّته الأسماع، وفسد على الذوق، ونظمه معلوم محدود**"(3).

---

(1) ابن سينا: الخطابة من كتاب الشفاء. تح محمد سليم سالم- القاهرة1954م. ص203

(2) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز ص202

(3) ابن طباطبا: المصدر السابق ص3

ومعنى هذا أن الشعر يختلف عن أضرب الكلام الأخرى بوزنه وقافيته، مما يؤكد قيمته النوعية. كما يتميز عن المنثور بخصائصه الإيقاعية المكثفة، الشيء الذي يجعل منه قوة جمالية مؤثرة، وهي قيمة جمالية تضاف إلى القيمة الأولى.

وعلى هذا الأساس تفطن ابن طباطبا لما في الشعر من بنية إيقاعية تساهم- إلى جانب أدوات أخرى- في وظيفته التبليغية؛ إذ كثيرا ما ينفعل المتلقي بموسيقاه فينجذب إلى القصيدة، وينخرط في سياقها، عندئذ يحدث بينهما نوع من الامتزاج الروحي على حد قول ناقدنا: "**فإذا ورد عليك الشعر اللطيف المعنى، الحلو اللفظ، التام البيان، المعتدل الوزن، مازج الروح ولاءم الفهم، وكان أنفذ من نفث السحر، وأخفى دبيبا من الرقى، وأشدّ إطرابا من الغناء، فسلّ السخائم، وحلّل العقد، وسخّى الشحيح، وشجّع الجبان، وكان كالخمر في لطف دبيبه، وإلهائه، وهزّه، وإيثاره**"(1).

وتأسيسا على ذلك، جاءت أفضلية الشعر على النثر، انطلاقا مما يتفرد به من كثافة إيقاعية، وقدرة تبليغية، وتأثير جمالي...

والإيقاع في الشعر قد يكون سياقيّا، متعلقا بعذوبة اللفظ، وحسن التركيب، واعتدال الأجزاء. وهي عناصر إيقاعية لا تقل تأثيرا عن الوزن والقافية في عملية التوصيل، يقول ابن طباطبا: "**وللشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه، وما يرد عليه من حسن تركيبه، واعتدال أجزائه، فإذا اجتمع للفهم مع صحة وزن الشعر صحّة المعنى، وعذوبة اللفظ، فصفا مسموعه ومعقوله من الكدر، تمّ قبوله، واشتماله عليه**"(2).

وقد أفرد النقاد القدامى أحاديث كثيرة عن الوظيفة التبليغية للإيقاع في الشعر، وكيف يمكن

---

(1) ابن طباطبا: المصدر السابق ص16

(2) المصدر السابق ص15

الوصول إلى نفس المتلقي، وإثارة انفعالها، ذلك أن لحسن الألفاظ وقع على السمع يؤدي إلى الطرب، والطرب تجاوب وانفعال. لكن الوظيفة التبليغية تقتضي تأثيرا صوتيا مصحوبا بصحة المعنى، لكي يحدث الفهم. (وظيفة تبليغية – دلالية جمالية).

ب- إيقاع الوزن:

أما الفلاسفة المسلمون فقد أكدوا علاقة الوزن بالإثارة، واعترفوا بما للشعر من تأثير إيقاعي يحمله التخييل، لأن الكلمات الشعرية هي التي تولد في ذهن المتلقي فعلها التخييلي، وكذلك يفعل الوزن والإيقاع، "**بمعنى أن وزن الشعر يساعد على تحقيق فعل التخييل عن طريق إيقاعاته، التي تساعد بدورها في تأكيد الحالة الانفعالية، التي تولدها دلالات الكلمات أو صور الشعر في ذهن المتلقي**"(1).

يقول ابن سينا: " **والأمور التي تجعل القول مخيلا: منها أمور تتعلق بزمان القول، وعدد زمانه وهو الوزن**"(2).وأن الشعر "**لا يتم شعرا إلا بمقدمات مخيلة،ووزن ذي إيقاع متناسب، ليكون أسرع تأثيرا في النفوس، لميل النفوس إلى الموزونات والمنتظمات في التركيب**"(3).

وهذه الحقيقة أدركها ابن طباطبا في حديثه السابق عن لغة الشعر ووزنه، وأثرهما في عملية التبليغ، مؤكدا على خطورة البنية الإيقاعية في الشعر إذا ما اتّحدت مع النسيج الدلالي في تبليغ المعنى. ويكون بذلك قد فهم طبيعة العلاقة التي تربط الإيقاع بالدلالة في اللفظة – مفردة كانت أو مؤتلفة– بحيث لا تقف حدّ التأثير الصوتي، بل تتجاوزه إلى الوظيفة الدلالية من إفهام للمتلقي. وهذا الفهم منطبق تماما مع نظرية ابن جنّي الاصطلاحية حين يؤكد حقيقة أن العرب خصوا المعنى القوي بالفظ القوي، وأنهم كثيرا ما يجعلون أصوات الحروف على سمت الأحداث

---

(1) جابر عصفور: الصورة الفنية ص165–166

(2) فن الشعر من كتاب الشفاء ضمن كتاب فن الشعر ص163

(3) ابن سينا: كتاب المجموع. تح محمد سليم سالم– القاهرة1969م. ص20

المعبّر عنها(1). لأنهم كانوا كثيرا ما ينظرون إلى اللفظة من زاوية الكثافة الصوتية، وما تحدثه في المتلقي من إبهار، وان كان ذلك في كثير من الأحيان على حساب الإقناع والإفهام.

يقول ابن الأثير: " **الألفاظ الجزلة تتخيل في السمع كأشخاص عليها مهابة ووقار، والألفاظ الرقيقة كأشخاص ذوي دماثة، ولين أخلاق، ولطافة مزاج**"(2).

ويستنتج من هذا التصور أنه ينبغي على الأديب أن لا يهمل المعنى المقصود حين يختار عناصر الإيقاع في نصه، وأن يحرص على تحقيق التناسب بين لغة الأدب من حيث جزالتها ورقتها، وبين معاني الموضوع الذي يعالجه(3).

وفي حديثه عن تأثير الإيقاع من وزن وتركيب في دلالة النص الشعري يقول ابن سينا: "**والشعر من جملة ما يخيل ويحاكى بأشياء ثلاثة: باللحن الذي يتنغم به؛ فان اللحن يؤثر في النفس تأثيرا لا يرتاب به، ولكل غرض لحن يليق به، بحسب جزالته أو لينه أو توسطه، وبذلك التأثير تصير النفس محاكية في نفسها لحزن أو غضب أو غير ذلك، وبالكلام نفسه إذا كان مخيلا محاكيا، وبالوزن؛ فان من الأوزان ما يطيش، ومنها ما يوقر، وربما اجتمعت هذه كلها، وربما انفرد الوزن والكلام المخيل**"(4).

ونفس الرأي تقريبا يقاسمه فيه ابن رشد في حديثه عن وسائل المحاكاة(5).

فالوزن في رأي ابن طباطبا، على أهميته لا يصنع شاعرا، إذا افتقر إلى صحة الطبع وسلامة الذوق، ولو حذق بمعرفة العروض. ولكنه إذا حاز الاستعداد والموهبة، بإمكان هذا الشاعر أن يقوّم نقصه بالدربة والممارسة، والاستعانة بالعروض، لما للثقافة من أثر كبير في صقل المواهب. "**فمن صح طبعه وذوقه، لم يحتج إلى الاستعانة على نظم الشعر بالعروض التي هي ميزانه،**

---

(1) ابن جنّي: المصدر السابق 1/64-65، 2/ 146

(2) ابن الأثير: المصدر السابق 1/ 252

(3) المصدر السابق 1/240، 242

(4) فن الشعر من الشفاء ضمن كتاب فن الشعر ص168

(5) تلخيص الشعر ضمن كتاب فن الشعر ص203، 214

ومن اضطرب عليه الذوق، لم يستغن من تصحيحه وتقويمه بمعرفة العروض، والحذق به، حتى تعتبر معرفته المستفادة كالطبع الذي لا تكلف فيه"(1).

ونفس التوجه تقريبا استلهمه قدامة بن جعفر من بعده في موقفه من تعلم العروض: " **من يعلمه، ومن لا يعلمه، ليس يعول في شعر إذا أراد قوله إلا على ذوقه دون الرجوع إليه ، فلا يتوكد عند الذي يعلمه صحة ذوق ما تزاحف منه بأن يعرض عليه، فكان هذا العلم بما يقال فيه إن الجهل به فيه ضائر، ومن كانت هذه حاله، فليست تدعو إليه ضرورة**"(2).

أما ابن رشيق فقد اعتبر المعرفة العروضية ضرورية لمن كان طبعه ضعيفا، وأما المطبوع فهو ليس بحاجة إلى الأوزان، وأسمائها، وعللها "**لنبو ذوقه عن المزاحف والمستكره**"(3).

وما إجماع أصحاب هذا التوجه على ضرورة الاستعانة بالعروض قصد تصحيح الطبع، في الواقع إلا كلام موجه بالتحديد إلى الشاعر المحدث الذي نبا ذوقه،وضعف طبعه نتيجة الظروف الموضوعية التي ألمت بعصره. فهو في نظر هؤلاء بحاجة ماسة إلى ثقافة تكمل نقصه، كما يؤكد ذلك ابن سنان: "**ويحتاج الشاعر خاصة إلى معرفة الخمس عشرة بحرا التي ذكرها الخليل بن أحمد، وما يجوز فيها من الزحاف. وليست أوجب عليه المعرفة بها لينظم بعلمه، فان النظم مبنيّ على الذوق. ولو نظم بتقطيع الأفاعيل، جاء شعره متكلفا غير مُرضي، وإنما أريد له معرفة ما ذكرته من العروض، لأن الذوق ينبو عن بعض الزحافات، وهو جائز في العروض، وقد ورد للعرب مثله،فلولا علم العروض،لم يفرق بين ما يجوز من ذلك وبين ما لا يجوز** (4).

فالطبع إذا مشروط في الحالتين؛ في التمكن والضعف معا، فهو مثل النار الكامنة في الزناد، ومثل الأدوات الأخرى،كمثل الحرّاق والحديدة التي تقدح بها الزناد،"**ألا ترى أنه إذا لم يكن في**

---

(1) ابن طباطبا: المصدر السابق ص3-4

(2) قدامة: المصدر السابق ص 63

(3) ابن رشيق: المصدر السابق 134/1

(4) ابن سنان الخفّاجي: المصدر السابق ص289

الزناد نار، لا يفيد ذلك الحرّاق وتلك الحديدة شيئا"(1).

ويبقى اللجوء إلى المعرفة العروضية اختيارا واعيا يعدّه الشاعر ضمن العناصر الفنية المختارة ليلبس به معناه، كما سبق لابن طباطبا تأكيده(2).

بمعنى أن اختيار الشاعر للوزن يخضع لما تقتضيه طبيعة الموضوع المطروق، ذلك أن ابن طباطبا من الذين أعاروا اهتماما لصلة الوزن بالموضوع، ولكنه لم يفصل في الأمر مثلما فعل حازم القرطاجنّي من بعده، أو على النحو الذي دقّق فيه الفلاسفة. وكل ما في الأمر أنه اكتفى بالإشارة إلى هذه القضية في سياق حديثه عن علاقة الوزن بباقي أدوات الصنعة. ونحن لا نشك في انه فهم صلة الإيقاعات والألحان بالانفعالات، وألوان المشاعر التي يستثيرها، على نحو ما يلاحظ على الشعر اليوناني، الذي يختص فيه كل نوع من المعاني الشعرية بوزن معلوم(3)، ولكن العلوي في إدراكه لهذه الصلة، لم يبحث عن الخصائص الإيقاعية في علاقتها بالغرض الشعري، كما فعل الفلاسفة المسلمون، أو حازم على وجه الاستثناء.

– إيقاع القافية:

وبخصوص القافية لم يفصل ناقدنا كذلك في طريقة اختيارها، أو في خصائصها الصوتية، وإنما اكتفى بالإشارة إلى أهميتها في إعداد النص الشعري كعنصر ضروري يخضع لاختيار واعٍ، شبيه باختيار الوزن. بمعنى أنّ القافية من الأمور التي تعدّ مسبقا قبل الشروع في العمل(4).

والواقع أن ابن طباطبا في حديثه عن القوافي خصص في كتابه مبحثين عنهما، يتعلق الأول منهما بالقوافي القلقة، أما الثاني، فقد تحدث فيه عن القوافي المتمكنة في مواقعها. على أنه عاد في نهاية كتابه إلى مبحث ثالث خصصه لحدود القوافي،بحيث يعتبره سابقة لم يتطرق إليها قبله أحد،

---

(1) ابن الأثير: الجامع الكبير. تح مصطفى جوّاد وجميل سعيد. العراق1995م. ص374

(2) ابن طباطبا: المصدر السابق ص49–50

(3) فن الشعر من كتاب الشفاء ص165–166–167، المنهاج ص245

(4) ابن طباطبا: المصدر السابق ص5

"**فهذه حدود القوافي التي لم يذكرها أحد ممن تقدم**"(1).

والمتأمل في المبحثين: الأول والثاني، يجدهما خاصين بالبناء السياقي للقصيدة، بحيث ركز الحديث فيهما عن التناسب بين المعاني والألفاظ، ضمن الوحدة النفسية والعضوية للقصيدة، مؤكدا على أنه لا مكان فيها للاضطراب أو التكلف، اللّذين يخلاّن بالوظيفتين: الدلالية والجمالية. وقد عرض علينا بعض النماذج الشعرية المختارة، والخاصة بالصنفين من القوافي؛ بحيث مثّل للقافية القلقة بقول الأعشى: (2)

فرميت غفلة عينه عن شاته * فأصبت حبّة قلبها وطحالهـــا**

وقد علق على قافية هذا البيت ابن سنان الخفّاجي، معتبرا إياها من أقبح الحشو، (3) لأن الطحال ليس مكانا للحب، وما كان ليذكره الشاعر بعد القلب.

ومن القوافي القلقة التي أوردها للأعشى قوله: (4)

استأثر الله بالوفاء وبالـــ * عدل، وأولى الملامةَ الرّجُـــلا**

فالقافية هنا نافرة غريبة عن معنى البيت، لأن الشاعر يقصد بالرجل الإنسان بوجه عام.

ومن القوافي المتمكنة في مواقعها، يذكر ناقدنا قول زهير بن أبي سلمى:

وأعلم ما في اليوم والأمس قبله * ولكنّني عن علم ما في غدٍ عمِ**

وعلق على لفظة "عم" بقوله: "**واقعة موقعا جسنا**"(5).

والحال نفسه، وهو يمثل بقول الحُطيئة:

دع المكارم لا ترحل لبغيتها * واقعد، فأنت الطّاعم الكاسي**

بحيث استحسن قافيتها حين قال: "**الكاسي**" **عجيبة الموقع**" (6).

---

(1) ابن طباطبا: المصدر السابق ص118

(2) ديوان الأعشى- مصر1950م. (عن العيار ص103)

(3) ابن سنان الخفاجي: المصدر السابق ص147، 149

(4) ابن طباطبا: المصدر السابق ص103

(5) المصدر السابق ص106

(6) المصدر السابق ص110

أما في مبحثه الثالث، فقد تطرق العلوي إلى أوزان القوافي وصيغها، بحيث لاحظ أنها لا تتعدى السبعة وهي: فاعل- فعّال- مفعل- فعيل- فعّل- فعْل- فُعيل. ويتفرع عن كل واحدة منها مُذكرها ومؤنثها بإضافة حرف الهاء.

وإذا كان المبحثان: الأول والثاني من صميم النقد، لأنهما قريبان من قضية اللفظ والمعنى، فان المبحث الثالث خاص بعلم العروض والقوافي. وقد اكتفى فيه بالتأكيد على حسن اختيار القافية، حرصا منه على الوظيفة الدلالية والجمالية للبيت، ورغبة في تحقيق الفهم والإمتاع معا، ذلك أن القافية المؤتلفة مع المعنى في تصور ابن طباطبا، مرآة لسلامة ذوق الشاعر، وطبعه المدرّب(1). بحيث يقول: " **فمن صح طبعه وذوقه، لم يحتج إلى الاستعانة على نظم الشعر بالعروض التي هي ميزانه، ومن اضطرب عليه الذوق، لم يستغن عن تصحيحه وتقويمه بمعرفة العروض، والحذق بها حتى تصير معرفته المستفادة، كالطبع الذي لا تكلّف معه**"(2).

وبخصوص تأكيده على مشاكلة القوافي لسياق البيت والقصيدة ككل، يقول: "**وتكون قوافيه كالقوالب لمعانيه، وتكون قواعد للبناء يتركب عليها، ويعلو فوقها، ويكون ما قبلها مسبوقا إليها، ولا تكون مسبوقة إليه، فتقلق في مواضعها، ولا توافق ما يتّصل بها، وتكون الألفاظ منقادة لما تُراد إليه، غير مستكرهة ولا متعبة**"(3).

ويحضرنا في هذا المقام، ما كان قد اقترحه ابن طباطبا على الشاعر المحدث من تقنيات خاصة بصناعة الشعر، وبناء القوافي، بحيث يقول : "**وان اتّفقت له- أي الشاعر- قافية قد شغلها في معنى من المعاني، واتّفق له معنى مضاد للمعنى الأول، وكانت تلك القافية أوقع في المعنى الثاني منها في المعنى الأول، نقلها إلى المعنى المختار الذي هو أحسن**"(4).

---

(1) فخر الدين عامر: أسس النقد في عيار الشعر- القاهرة2000م. ص87.

(2) ابن طباطبا: المصدر السابق ص3- 4

(3) المصدر السابق ص5

(4) المصدر السابق ص5

ويدلّ هذا الكلام كلّه على مدى وعيه بطبيعة ما يقتضيه العصر، من نتاج فنيّ رائق من جهة، كما يؤكد عامل الخبرة التي يتمتع بها هذا الناقد الشاعر، كمتلقي مبدع (القارئ النموذجي)، وهو يواجه أزمة الشعر التي اشتكى منها شعراء عصره، من جهة أخرى.

الفصل الرابع:

– المتلقي وقدراته –

1– القدرات النفسية والذهنية والاجتماعية

2– ملكات إدراك الجمال عند المتلقي (الحس– العقل– النفس)

3– القارئ الضمني (الافتراضي) في تصور ابن طباطبا

4– الذوق الجمالي، والخبرة، وخطورة الرواسب النفسية

1- القدرات النفسية والذهنية والاجتماعية:

وإذا ما عدنا إلى تأصيل فلسفة التلقي عند العرب، وجدناها قريبة من القاعدة البلاغية اليونانية المعروفة: مطابقة الكلام لمقتضى الحال؛ بحيث كانت منطلقا لتقريب العلاقة بين النص وخبرة المتلقي، وذوقه الجمالي. إنها المصدر الذي استوحى منه أرسطو نظريته في العلاقات المسرحية (التطهير)، بحيث جعل من النص المسرحي نصا ملتزما، يخدم الجمهور فكريا وثقافيا بما يثيره فيه من عواطف مثل الرحمة والخوف(1).

فهو إذا أول من أقام تراسلا عاطفيا بين النص والممثل والجمهور، مفوّضا بذلك الجمهور لمهمة الحكم على النص والكاتب معا. ومع ذلك نعترف- بكل إنصاف- للفكر النقدي والبلاغي العربي اهتمامه الكبير بالمخاطب، وهو يتعامل مع ضروب الكلام، تأكيدا منه على نوعية العلاقة التي تربط النص بأحوال المتلقين وظروفهم. وخير دليل على ذلك أضرب الخبر البلاغية، التي يراعى فيها ذهن المتلقي وأحواله النّفسية؛ فلا يلقى إليه الخبر مؤكدا،وهو خالي الذهن، ولا خاليا من التوكيد إذا كان منكرا لما يسمع، بحيث تكون درجة التوكيد في الخطاب مساوية لدرجة الإنكار عند المخاطب.

و لم يهمل الفكر البلاغي العربي منزلة المخاطبين وأقدارهم الاجتماعية خصوصا في النص الخطابي. يقول الجاحظ: "**لا تكلم سيد الأمة بكلام الأمة، ولا الملوك بكلام السوقة، ويكون في قواه فضل التصرف في كل طبقة.. ومدار الأمر على إفهام كل قوم بمقدار طاقتهم، والحمل عليهم على أقدار منازلهم**"(2).

وهو قول اعتمده ابن طباطبا في عياره انطلاقا من تساوي الأنواع الأدبية عنده- شعرها

---

(1) غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث- دار العودة1986م. ص76- 77

(2) الجاحظ: المصدر السابق 1/ 92- 93

ونثرها – من حيث المضمون والغاية التبليغية، كما سبقت الإشارة إلى ذلك، فقد ألحّ على الشاعر المحدث بأن " **يحضر لبّه عند كل مخاطبة ووصف، فيخاطب الملوك بما يستحقونه من جليل المخاطبات، ويتوقّى حطّها عن مراتبها، وان يخلطها بالعامة، كما يتوقّى أن يرفع العامة إلى درجة الملوك، ويعدّ لكل معنى ما يليق به، ولكل طبقة ما يشاكلها، حتى تكون الاستفادة من قوله في وضعه الكلام مواضعه، أكثر من الاستفادة من قوله في تحسين نسجه وإبداع نظمه**"(1).

فمراعاة الحالة النفسية والاجتماعية للمتلقي (الحال والمقام) أَولى بالنسبة لصانع الشعر من الصياغة والتشكيل في فهم ابن طباطبا، وإن كان للشكل أثره دلالة وذوقا. ولما كانت مراعاة الشاعر للتفاوت الاجتماعي والبيئي للجمهور، كان حريّا به أن يهتم بجانبين تجاه المتلقي هما:

أ– اختيار المسلك الفني المعوّل عليه والملائم لكل طبقة اجتماعية. وهي مهمّة بلاغية متعلّقة بفنون الكلام وقواعد الصنعة. فعلى الشاعر برأي ابن طباطبا " **إذا أسس شعره، على أن يأتي فيه بالكلام البدوي الفصيح، لم يخلط به الحضري المولّد.. وكذلك إذا سهّل ألفاظه، لم يخلط بها الألفاظ الوحشية النافرة**"(2).

ب– الاعتناء بالهيئة واللباس، لما لهما من تأثير على نفسية المتلقي، ودرجة تقبّله للخطاب.

لقد كان الاهتمام في كتاب العيار منصبّا على المهمّة الأولى في أكثر من موضع كما بيّنّا، ولكن لا يوجد كلام صريح عن لباس الشاعر وهيئته، مع العلم أن العلوي من روّاد التشكيل والجمال، بل من أصحاب الاعتقاد الراسخ بأنّ للجمال الأخّاذ سطوة على المتلقي نفسيا وذهنيا. يقول: "**فالعين تألف المرأى الحسن، وتقذى بالمرأى القبيح الكريه.. والنفس تسكن**

---

(1) ابن طباطبا: المصدر السابق ص6

(2) المصدر السابق ص6

إلى كلّ ما وافق هواها، وتقلق بما يخالفه"(1).

إلاّ أنّ المتأمل في المعجم اللغوي لكتاب العيار، يجد ما يدلّ على حبّ العلوي للأناقة والزينة، من خلال مجموعة من الألفاظ من مثل: اللباس، الكسوة، المعرض، الديباجة.. وغيرها كثير. فهو يقول: "**وإلباسه (أي المعنى) ما يشاكله من الألفاظ حتى يبرز في أحسن زيّ وأبهى صورة**"(2). "**وللمعاني ألفاظ تشاكلها، فتحسن فيها وتقبح في غيرها، فهي لها كالمعرض للجارية الحسناء، التي تزداد حسنا في بعض المعارض دون بعض.. وكم من حكمة غريبة قد ازدريت لرثاثة كسوتها، ولو جُلّيت في غير لباسها ذلك لكثر المشيرون إليها** "(3). "**والشعر هو ما إن عُرّي من معنى بديع، لم يُعرّ من حسن الديباجة** "(4). "**وأما المعنى الصحيح البارع الحسن، الذي قد أُبرز في أحسن معرض وأبهى كسوة**"(5).

فللبيئة الاجتماعية إذا، وواقع الحياة الثقافية كذلك كبير الأثر في تحديد مثل هذه المعايير الاجتماعية التي يعتمدها المتلقي- جمهورا ونقّادا- في إصدار أحكامه على النص. ويحضرنا في هذا المقام ما نقله خطيب العربية سهل بن هارون، متحدّثا عن أنموذج من التلقي، خاص ببيئته إذ يقول: "**لو أنّ رجلين خطبا، أو تحدّثا، أو احتجّا، أو وصفا. وكان أحدها جميلا جليلا بهيا، ولبّاسا نبيلا، وذا حسب شريف. وكان الآخر قليلا قمّيئا، وباذ الهيئة ذميما، وخامل الذكر مجهولا. ثم كان كلامهما في مقدار واحد من البلاغة، وفي وزن واحد من الصواب، لتصدّع عنهم الجمع. وعامتهم تقضي للقليل الذميم على النبيل الجسيم، وللباذ الهيئة على ذي الهيئة، ولشغلهم التقرّب منه عن مساواة صاحبهم به، ولصار التعجّب منهم شيئا للعجب به، ولصار الإكثار من شأنه علّة للإكثار في مدحه. لأن النفوس كانت له أحقر، ومن بيانه**

---

(1) ابن طباطبا: المصدر السابق ص14- 15

(2) المصدر السابق ص4

(3) المصدر السابق ص8

(4) المصدر السابق ص17

(5) المصدر السابق ص89

أيأس، ومن حسده أبعد. فإذا هجموا منه على ما لم يكونوا يحتسبوا به وظهر منه خلاف ما قدّروه تضاعف حسن كلامه في صدورهم، وكبر في عيونهم، لأنّ الشيء من غير معدنه أغرب، وكلما كان أغرب كان أبعد في الوهم، وكلّما كان أبعد في الوهم كان أطرف، وكلّما كان أطرف كان أعجب"(1).

وإذا كان لهندام الشاعر أو الخطيب أو المتحدّث تأثير في المتلقي، فإنّ هذا النوع من المتلقي من العوام في بيئته الاجتماعية، بحيث لا يمكن تعميمها بأي حال من الأحوال على غير زمانه ومكانه، لأنّ هناك عوامل أخرى تسهم في تحديد موقف الجمهور من الهندام ، كالمستوى الفكري والأخلاقي والحضاري الخاص بكل متلقي. وهنا ينبغي مطالبة كل مبدع بمراعاة حال ومقام جمهوره وطبيعة تفكيره كما سبق وأن أشار إلى ذلك أفلاطون في إحدى محاوراته، وهو يتحدث عن مهمة المتكلم تجاه المستمعين: " **فعلى المرء أن يعرف ما للنفوس من أنواع، وعلى قدر هذه الأنواع تكون الصفات، وهو ما يختلف به الناس في أخلاقهم.. ولكل حالة نفسية نوع خاص من الخطاب.. فعليّ إذا كي أُولّد نوعا من الإقناع، أن أطابق بين كلامي وطبيعتهم، وإذا توافرت للمرء هذه المبادئ، عرف متى يجب أن يتكلم، ومتى يجب عليه أن يمتنع عن الكلام، ومتى يليق أن يكون موجزا، أو مطيلا، أو مبالغا. أما الوقوف على هذه المبادئ، فلا وسيلة له إلى التعرف على ذلك**"(2).

ونفهم من كل ذلك إن مراعاة المتكلم لأحوال المخاطب النفسية هي من مقتضيات الحديث الهادف والمفيد. لأنه من أهم المعايير المؤثرة في عملية التلقي كما أقر بذلك فلاسفة اليونان وحكماؤهم. فقد رأينا كيف أن أفلاطون لا يدعو إلى المطابقة بين الكلام وطبيعة المتكلم إليه

---

(1) الجاحظ: المصدر السابق 89/1

(2) غنيمي هلال: المرجع السابق ص38

فحسب بل ينصح بضرورة اختيار الوقت المناسب، وأسلوب الخطاب الناجع، الخالي من الإطالة والمبالغة، والموسوم بالاعتدال. ولعل ابن طباطبا مستلهم لهذا المعنى حين قال " **وليست تخلو الأشعار من إن يُقتصّ فيها أشياء هي قائمة في النفوس، والعقول**"(1).

ونفس المعنى وجدناه في تعليقه على أبيات الأعشى التي يحكي فيها أخبار السموأ ل: "**فانظر إلى استواء هذا الكلام، وسهولة مخرجه، وتمام معانيه، وصدق الحكاية فيه.. وتأمل لطف الأعشى فيما حكاه واختصره.. فاستغنى سامع هذه الأبيات عن استماع القصة فيها لاشتمالها على الخبر كله بأوجز كلام، وأبلغ حكاية، وأحسن تأليف، وألطف إيماءة**"(2).

وأما أرسطو فقد ربط بين الموضوع ومؤلفه والجمهور؛ بحيث خصص لكل جمهور موضوعا مناسبا، لا يتعارض والحالة النفسية للمتكلم(3). ويكون بذلك قد تناول بالتحليل الحالة النفسية لكل من المتكلم والمخاطب معا. أي: أخلاق المتكلم وشخصيته من جهة، وعواطف المستمعين وانفعالاتهم من جهة أخرى.

فقد عدّد للمتكلم ثلاث صفات: الفطنة والفضيلة، والتلطف في مخاطبة السامع كسبا لثقته؛ وقد يفتقر هذا المتكلم إلى الفطنة مما يعرض أفكاره للخطإ على اعتبار أن البلادة رذيلة تعمي المرء عن الصواب. وقد يحوز الفطنة ولكن خبثه يمنعه من عرض الأفكار الصحيحة، لأن الفضيلة جميلة تؤدي إلى النفع العام، وتقي صاحبها من الأثرة. وقد يكون فطنا شريفا ولكنه لا يحمل ودا لمن يخاطب، فيبخل عليه بالنصيحة والخير، لأن التلطف أو الودّ عاطفة تقرب بين المتكلم والسامع(4).

ويبقى تأكيد أرسطو على الجانب الأخلاقي للمخاطب شيئا مبررا في عصره نظرا لما واجهه

---

(1) ابن طباطبا: المصدر السابق ص120

(2) المصدر السابق ص45

(3) غنيمي هلال: المرجع السابق ص97

(4) المرجع السابق ص100- 101

من جدل سفسطائي، أساسه التمويه القائم على الأساليب البلاغية المضللة، وصولا إلى إقناع الحاضرين بالباطل. تماما مثل ما يجري في أدبنا العربي عند أصحاب البديع والصنعة اللفظية.

وهنا نستحضر المعنى الذي ورد في العيار في مجال صناعة الشعر، بحيث ألح العلوي على الشاعر المحدث بأن يصدق القول مع المتلقي، وهو ينقل حقائق الواقع، إلا ما احتمل المبالغة، جريا على ما كان يلتزم به الأوائل من شعراء العرب. فقد " **كانوا يؤسسون أشعارهم في المعاني التي ركبوها على القصد للصدق فيها مدحا وهجاء، وافتخارا ووصفا، وترغيبا وترهيبا، إلا ما قد احتمل الكذب فيه في حكم الشعر**"(1).

فالشعر بمفهوم ابن طباطبا هادف، أما الشاعر فهو صاحب رسالة تربوية. بحيث تبقى الأشعار التي تتضمن الحكمة هي الأحسن في نظره على الإطلاق، " **لأن الحكمة غذاء الروح، فأنجع الأغذية ألطفها، وقد قال النبي"ص": "إنّ من الشعر حكمة"** "(2).

ونعود إلى حديث أرسطو عن أحوال السامعين وعلاقتهم بالموضوع والمتكلم ، لنلاحظ بأنه أفرد لهم محورين يتعلق الأول منهما بما يمكن أن يثار فيهم من عواطف؛ كالغضب والخوف والرحمة. وفي المقابل تحدث في المحور الثاني عن أحوالهم النفسية الأخرى، كالتفاوت في الأعمار، والمنازل الاجتماعية، وحظوظ الحياة. وهنا يَشترط على المتكلم التزامه بثلاثة شروط:

– معرفته لكل الاستعدادات النفسية التي تحمل المرء على الغضب والخوف والرحمة وغيرها من العواطف.

– معرفته للأشخاص الذين تُثار عندهم مثل هذه العواطف.

– إعداد الوسائل التي تثير مثل هذه العواطف (الأدوات البلاغية).

---

(1) ابن طباطبا: المصدر السابق ص9

(2) المصدر السابق ص 15 (الحديث الشريف في صحيح البخاري ص 1555. أنظر الجامع المختصر. تخريج صدقي جميل العطّار– دار الفكر. بيروت2005م)

وبوجود هذه الشروط الثلاثة مجتمعة يمكن للمتكلم الوصول إلى نفوس السامعين(1).

أنّ مثل هذه الحالات النفسية التي أوردها أرسطو مفصلة، وألزم بها المتكلم للتأثير في سامعيه، هي في الواقع موجودة في مدونتنا النقدية، نتيجة اهتمام خاص بجماليات التلقي لدى نقادنا من جهة، واحتكاكهم بالفكر اليوناني من جهة أخرى. فقد ذكروا جملة من الاستعدادات النفسية والذهنية للمتلقي منها: الفهم الثاقب، قبول الاعتدال، النفور من الاضطراب، التلذذ بالجميل، التقزز من القبيح، الاهتزاز للإيقاع المطرب، التأذّي من الأصوات النشاز.. الخ، وهذا في حديثهم عن جودة المسموع والمقروء. يقول ابن طباطبا في هذا السياق: "**وعيار الشعر أن يورد على الفهم الثاقب، فما قبله واصطفاه فهو واف، وما مجّه ونفاه فهو ناقص. والعلة في قبول الفهم الناقد للشعر، الحُسنُ الذي يرد عليه، ونفيه للقبيح منه، واهتزازه لما يقبله وتكرّهه لما ينفيه. إنّ كل حاسة من حواس البدن أنما تتقبل ما يتصل بها مما طبعت له، إذا كان ورودها عليها ورودا لطيفا، باعتدال لا جور فيه، وبموافقة لا مضادة معها.. والفهم يأنس من الكلام بالعدل الصواب الحق، والجائز المعروف المألوف، ويتشوق إليه ويتجلى له. ويستوحش من الكلام الجائر، والخطإ الباطل، والمحال المجهول المنكر، وينفر منه**"(2).

أما بخصوص ما يميز الكلام ويستدعيه من شروط بلاغية تساعد على تحقيق المتعة والإثارة والانفعال، فقد عدد بعضها ابن طباطبا بقوله: " **فإذا كان الكلام الوارد على الفهم منظوما، مصفّى من كدر العيّ، مقوّما من أود الخطإ واللحن، سالما من جور التأليف، موزونا بميزان الصواب لفظا ومعنى وتركيبا، اتسعت طرقه، ولطفت موالجه، فقبله الفهم وارتاح له،**

---

(1) غنيمي هلال: المرجع السابق ص101– 102

(2) ابن طباطبا: المصدر السابق ص14

وانس به. وإذا ورد عليه على ضدّ هذه الصفة– وكان باطلا محالا مجهولا– انسدت طرقه ونفاه واستوحش عند حسّه به، وصدئ له وتأذّى به، كتأذّي سائر الحواس بما يخالفها"(1).

وعن اجتماع الوظيفتين: الدلالية والجمالية في الشعر، وعلاقتهما بإثارة اللذّة لدى المتلقي، يقول العلوي: "**فإذا اجتمع للفهم مع صحة وزن الشعر، صحّة المعنى، وعذوبة اللفظ؛ فصفا مسموعه ومعقوله من الكدر تمّ قبوله واشتماله عليه. وان نقص جزء من أجزائه التي يعمل بها وهي: اعتدال الوزن، وصواب المعنى، وحسن الألفاظ، كان إنكار الفهم إيّاه على قدر نقصان أجزائه**"(2).

ولا شكّ أنّ في هذا الكلام ما يجعلنا نستحضر حديث الجاحظ المستفيض عن البيان وعلاقته بالتلقي، والذي تطرقنا إليه في أول بحثنا، حيث أشار إلى الكيفية التي يمكن للمتكلم أن يحقق من خلالها استجابة كاملة لدى مستمعيه، لأنه قد يحقق إعجابا مؤقتا، لا ينفكّ أن يزول مباشرة بعد انتهاء الكلام، وهذا تبعا لدرجة الصدق في الخطاب الذي يعتمده. فالجاحظ وأمثاله يميّزون بين ما يبلغ الآذان، وبين ما يجاوزها إلى النفس والقلب لينعكس ذلك على سلوك المتلقي. فقد روى أبو عثمان منسوبا إلى أحد التابعين قوله في عبارة مشهورة: " **الكلمة إذا خرجت من القلب وقعت في القلب، وإذا خرجت من اللسان لم تجاوز الآذان** "(3). وهي نفسها التي أوردها ابن طباطبا منسوبة إلى الرسول "ص"(4)، في سياق تأكيده على ارتباط الصدق النفسي لدى المتكلم، بتلقائية الأثر الناتج لدى السامعين. والقاعدة في كل ذلك هي: " **والنفس تسكن إلى كل ما وافق هواها، وتعلق بما يخالفه،ولها أحوال تتصرف بها، فإذا ورد عليها في حالة من حالاتها ما يوافقها، اهتزت له وحدثت لها أريحية وطرب. فإذا ورد عليها ما يخالفها، قلقت**

---

(1) ابن طباطبا: المصدر السابق ص14– 15

(2) المصدر السابق ص15

(3) الجاحظ: المصدر السابق 1/ 73– 74، (والعيار ص16)

(4) ابن طباطبا: المصدر السابق ص16

واستوحشت"(1).

والواقع أن الوصول إلى مثل هذا المستوى من التوافق النفسي والذهني بين المتكلم والمستمع، هو أمر صعب التحقيق لأنه يستدعي استحضار القلب والعقل لدى الطرفين بنفس الدرجة؛ فهو تراسل يتجاوز التأثيرات الخارجية كالخبرة وقوة البيان. ونحن لا نجده إلاّ في نوع واحد من التراسل هو: الخطابة الوعظية الإسلامية(2)، لكون الرابط بين المتراسلين هو الولاء المطلق لقضايا الدعوة، واليقين الثابت بوزن الموضوع ومصداقيته.

وكثيرا ما تعسّر الوصول إلى مثل هذا التوافق النفسي والعقلي بين المتكلم والمستمع قديما أو حديثا، لوجود الحواجز الحزبية والإيديولوجية بينهما، مما ينعكس سلبا على طبيعة التلقي. ولنا عن ذلك أمثلة كثيرة منها اختلاف المشارب الثقافية والتيّارات الأدبية بين المتراسلين. ألم يتهكّم الجمهور الليبرالي من الخطاب الاشتراكي طيلة القرن الماضي؟ والعكس صحيح؛ بحيث كان مثل هذا التصادم في الواقع بين مفكري الألمانيتين: الشرقية الغربية سببا في ظهور نظرية التلقي ضمن إطارها التواصلي العام.

وقديما- قبل ابن طباطبا- نقل لنا الجاحظ عن سهل بن هارون قوله: " **إذا كان الخليفة بليغا، والسيد خطيبا، فانك تجد جمهور الناس، وأكثر الخاصة فيهما على أمرين: إما رجلا يعطي كلاهما من التعظيم والتفضيل والإكبار والتبجيل على قدر حالهما في نفسه، وموقعهما من قلبه. وإما رجلا تعرض له التهمة لنفسه فيهما، والخوف من أن يكون تعظيمه لهما يوهمه من صواب قولهما، وبلاغة كلامهما ما ليس عندهما، حتى يفرّط في الإشفاق، ويسرف في التهمة. فالأول يزيد في حقّه للذي له في نفسه، والآخر ينقصه من حقه لتهمته لنفسه،**

---

(1) ابن طباطبا: المصدر السابق ص15

(2) محمود عباس عبد الواحد: قراءة النص وجماليات التلقي- دار الفكر العربي. القاهرة 1996م. ص124

ولإشفاقه من أن يكون مخدوعا في أمره. فإذا كان الحب يعمي عن المساوئ، فالبغض يعمي عن المحاسن"(1).

والمعروف عن سائر الناس أنهم في حال التلقي، يحتكمون إلى أحوالهم النفسية دون الالتزام بالإنصاف والموضوعية ، بسبب صعوبة التملص من المشاعر تجاه المتكلم. وقد أكد شيخ الخطباء سهل بن هارون ذلك مستثنيا المتلقين المبدعين ذوي العلم والخبرة والمنهج. " **وليس يعرف حقائق مقادير المعاني، ومحصول حدود لطائف الأمور إلاّ عالم حكيم، ومعتدل الأخلاط عليم. وإلاّ القويّ المنّة، الوثيق العقدة، والذي لا يميل مع ما يستميل الجمهور الأعظم والسواد الأكبر**"(2).

ومع ذلك تبقى هذه المسألة ظاهرة خاصة بكل متلقي، ولا يصح تعميمها على السلوك البشري، ولو تعلق الأمر بالصفوة والنخب، لأن اختلاف المنازع يؤثر لا محالة على رجال الفلسفة والفكر الأدب في كل أمة من الأمم، سواء كان ذلك في مجال التذوق، أو الدراسة والتقويم، أو التأويل والتفسير وغير ذلك.

ولكن الذي يجب الإشادة به أنّ رواد البيان العربي، في تقصيهم للموضوعية بالنسبة لعملية التلقي، بجميع مستوياتها قد أعطوا من حرصهم، واجتهادهم ما يفوق جهود الأمم الأخرى، خصوصا بالنسبة لفنون التخاطب التي ازدهرت في العصور الإسلامية الزاهية. إنهم تيقنوا بأن شرف الموضوع، وصواب فكرة المبدع لا يغنيان المتكلم أو الخطيب عن مراعاة أحوال المخاطبين، ولذلك رفضوا مثلا من خطبائهم الإطالة المملة التي يستثقلها المتلقي، ووضعوا لها قواعد وضوابط. يقول الجاحظ: "**للكلام غاية ولنشاط السامعين نهاية، وما فضل عن قدر**

---

(1) الجاحظ: المصدر السابق 1/ 90

(2) المصدر السابق 1/ 90

الاحتمال، ودعا إلى الاستثقال والملال، فذلك الفاضل هو الهذر، وهو الخطل، وهو الإسهاب الذي سمعت الحكماء يعيبونه"(1).

وهذا القول قريب في معناه مما جاء في العيار عن بناء التشبيهات وفق ما جاء في الموروث الفني دون سلخ وتكرار ممل. " **فالشاعر الحاذق يمزج بين هذه المعاني في التشبيهات لتكثر شواهدها، ويتأكد حسنها، ويتوقى الاقتصار على ذكر المعاني التي يغير عليها دون الإبداع فيها والتلطيف لها، لئلا يكون كالشيء المعاد المملول**"(2).

وقد قال في مقام آخر وهو يتحدث عن بناء الشعر ككل: " **يحسِّن صورته إصابةً، ويكثر رونقه اختصارا**"(3).

فكل هذه التوجيهات الدقيقة تنمّ عن معرفة تامة، وإدراك كامل بالحالات النفسية والذهنية للمتلقي (المتلقي المبدع بالخصوص).

2- ملكات إدراك الجمال عند المتلقي (الحس- العقل- النفس):

لقد تطرق ابن طباطبا في أول كتابه لمفهوم الشعر من وجهة نظر الشاعر، حينما تناول بالدراسة قضية الخلق الشعري وصناعته. ثم ألفيناه يعود ليطرح مفهوما آخر للشعر، ولكنه من وجهة نظر المتلقي هذه المرة، ذواقة كان أم ناقدا. وهنا راح يحدثنا عن علاقة الشعر بالفهم، والنفس، والحس، لأن هذه العناصر الثلاثة ملكات مدركة للجمال، يشترك فيها المبدع والمتلقي معا. فكل ملكة فيها لها نصيب في الشعر، تثار بالمقدار المتوافر فيه من الكمال والنقص، والقوة والضعف. يقول العلوي عن ذلك: " **والعلة في قبول الفهم الناقد للشعر، الحُسن الذي يرد عليه، ونفيه للقبيح منه واهتزازه لما يقبله، وتكرّهه لما ينفيه؛ إنّ كل حاسة من حواس البدن**

---

(1) الجاحظ: المصدر السابق 1/ 99

(2) ابن طباطبا: المصدر السابق ص23

(3) المصدر السابق ص14

إنما تتقبل ما يتّصل بها مما طبعت له، إذا كان ورودها عليها ورودا لطيفا باعتدال.. فالعين تألف المرأى الحسن وتقذى بالمرأى القبيح الكريه، والأنف يقبل المشم الطيب ويتأذي بالمنتن الخبيث، والفم يلتذ بالمذاق الحلو ويمجّ البشع المر، والأذن تتشوف للصوت الخفيض الساكن وتتأذي بالجهير الهائل، واليد تنعم بالملمس اللين الناعم وتتأذي بالخشن المؤذي، والفهم يأنس من الكلام بالعدل الصواب الحق.. ويستوحش من الكلام الجائر"(1).

فالفهم عند المتلقي في نظر ابن طباطبا قرين الرضى والقبول، ومؤشر على تكامل عناصر النص، والعكس صحيح إذا ما التبس معنى في ذهن السامع، ومجّه ورفضه، فهذا مؤشر على نقص أصاب هذا النص. والمقياس في كل هذا هو حصول فهم الشعر لدى متلقيه بتوافر عناصر العدل والصواب والحق، ونفوره من الجور والخطإ والمحال.

وتأسيسا على ذلك لا يمكن أن يتأتى الفهم لمتلقي الشعر إلا إذا اتصفت المعاني الشعرية بمجموعة من الأوصاف هي: استقامة القول، وبعده عن الالتواء والإطالة للوصول إلى الغاية،وسلامته من الخطإ المعنوي واللغوي واللحن، لأن كل هذه السقطات تشينه، وتخرجه عن مواضعه.

ولتقبل الفهم ممهدات ومداخل هي: حسن الوقع في الأذن، وعذوبة اللفظ؛ فالأول منهما يفضي بالسامع إلى الطرب الذي هو تجاوب وانفعال. وأما الثاني فيسهم في توضيح المعنى لديه. ومن ذلك تشبيه ابن طباطبا للشعر بالغناء المطرب انطلاقا من لفظه ومعناه ولحنه الرائق. فلو غاب عن الشعر عنصر من هذه العناصر، بدا نقصه وعيب على مستوى تقبله. " **إنّ نقص جزء من أجزائه التي يعمل بها وهي: اعتدال الوزن، وصواب المعنى، وحسن الألفاظ، كان إنكار**

---

(1) ابن طباطبا: المصدر السابق ص14– 15

الفهم إياه على قدر نقصان أجزائه، مثال ذلك الغناء المطرب الذي يتضاعف له طرب مستمعه المتفهم لمعناه ولفظه مع طرب ألحانه، فأما المقتصر على طلب اللحن منه دون ما سواه، فناقص الطرب. وهذه حال الفهم فيما يرد عليه من الشعر"(1).

ثم ينتقل ابن طباطبا بالحديث عن علاقة الشعر باللذة الحسية، فيوائم بينه وبين ما يُلتذّ بالسمع كالغناء، وبالمذاق كالطعوم المركبة الخفية التركيب اللذيذة، وبحاسة الشمّ كالأراييح الزكية العطرة،وبحاسة العين كالنقوش الملونة والأصباغ،وأخيرا بحاسة اللمس كالملامس الناعمة.

وهي نظرة مادية إلى الشعر تسوي بينه وبين المثيرات الحسية للذة والإمتاع. وقد تكون مستلهمة من محيط ناقدنا الذي شاعت في عصره بعض التقاليد؛ كأن يُتغنى بالشعر، وتُطرّز به الثياب، وتُوشّى به أكمام الغواني وملابس الجواري، وكذلك أنواع البسط وألوان الفرش(2).

وتبقى لذة الشعر في نظر العلوي أكثر دواما وأصالة، لكونها تهزّ الجسم والنفس معا، بل تتسلل عبر الجسم، فتجاوزه إلى الروح، تماما كالحكمة التي تدخل في تغذية الروح، مثلما أكد هذه الحقيقة الحكماء والفلاسفة قديما بقولهم: "(**إنّ للنفس كلمات روحانية من جنس ذاتها**)، **وجعلوا ذلك على نفع الرّقى**"(3).

فللشعر تأثير يضاهي فعل السحر والرقى والطرب؛ فهو يسل السخائم، ويحلل العقد، ويسخّي الشحيح، ويشجع الجبان. ومثل هذا الفعل النفسي- وبهذا الحجم- كفيل بإعادة طرحه على علماء النفس المعاصرين قصد الوقوف على صحته وفاعليته سريريا. علما بأن أرسطو قديما منح المأساة وظيفة مشابهة وهي التطهير النفسي، وتخليص المشاهد من أمراضه.

ومن هنا قد يكون ابن طباطبا مستلهما لنفس المهمة بالنسبة للشعر في علاقته بالسلوك

---

(1) ابن طباطبا: المصدر السابق ص15

(2) محمد زغلول سلام: تاريخ النقد الأدبي- دار المعرفة الجامعية- القاهرة (د ت). ص147

(3) ابن طباطبا: المصدر السابق ص16

والتربية (سل السخائم).

ثم إننا نسجل له فضل تدعيم رأيه بجملة من الأمثلة التطبيقية، ضمّنها نماذج شعرية من اختياره (محكمة وتامة الصفات)، هي في تقديره من عيون الشعر العربي القديم لما فيها من تأثير جمالي وأخلاقي. وإن كانت في الحقيقة من المأثور الجاهز، الذي يقع من نفس المبدع موقع القارئ الضمني أو النموذجي، كما فصل ذلك أقطاب نظرية القراءة المعاصرة.

3- القارئ الضمني (الافتراضي) في تصور ابن طباطبا:

إنّ القارئ الضمني (الافتراضي) كما تصوّره ابن طباطبا ذو ملمح إتباعي، يتمثّل في مجموع المواصفات النصية التي دعا الشعراء المحدثين إلى ضرورة مراعاتها. إنّها جملة من القواعد القارة التي تشكّل أساس الصنعة الشعرية، وهي أعراف متّفق عليها سلفا، تسبق ميلاد النص، وتمثّل الأنموذج الكتابي/ القرائي الذي يفترض تحقّقه عند كل تواصل يحدث بين الشاعر وجمهوره، وأثناء التفاعل بين بنية النص التخييلية وبين هؤلاء المتلقين، بكل ما يتضمّنه النص الشعري من مظاهر تخطيطية (مبرمجة) حسب مفهوم إنجاردن(1) أو إحالات نصية تشكّل مرجعيته الخاصة. فانظر إلى الأنموذج الشعري الذي اقترحه العلوي: " **وللشعر أدوات يجب إعدادها قبل مراسه وتكلّف نظمه.. فمنها: التوسّع في علم اللغة، والبراعة في فهم الإعراب، والرواية، والمعرفة بأيّام الناس وأنسابهم، ومناقبهم ومثالبهم، والوقوف على مذاهب العرب في تأسيس الشعر، والتصرف في معانيه، في كل فن قالته العرب فيه، وسلوك مناهجها في صفاتها، ومخاطباتها، وحكاياتها، وأمثالها، والسنن المستدلّة منها، وتعريضها وتصريحها، وأطنابها وتقصيرها، وإطالتها وإيجازها، ولطفها وخلابتها، وعذوبة ألفاظها، وجزالة معانيها، وحسن**

---

(1) عبد العزيز طليمات: (الوقع الجمالي وآليات انتاج الوقع عند فولفغانغ آيزر) مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية. عدد8. 1992م. ص56

مباديها وحلاوة مقاطعها"(1).

والواقع أنّ هذه القواعد هي نفسها العمود الشعري الذي تحدّث عنه المرزوقي بعد ابن طباطبا بغرض حماية النص الشعري من طغيان الفردانية، وإلزام كل شاعر بالانصياع إلى الذوق العام المتعارف عليه. فهي إذا بنية نصّية افتراضية تسبق ميلاد النص، وتمثّل المتلقي المحتمل. يقول شكري المبخوت عن هذه البنية الوهمية: " **فالعدول (عنها) حق شعري لإثبات مهارة الصوغ، ولكنه (أي الشاعر) مذعن في المدونة الشعرية الكلاسيكية لشروط الولائية المرسومة في العمود، أبوابا ومعايير**"(2).

وهذه القواعد ذات طبيعة مزدوجة؛ منها ما هو نصي، مرتبط بعلوم اللغة صرفا ونحوا وبلاغة، بالإضافة إلى الخبرة المشكلة من التراكمات النصية الحاصلة عن طريق الحفظ والرواية (التناص). ومنها ما هو خارج النص، يتعلّق بمذاهب العرب وتقاليدهم وعاداتهم. وكلتاهما تشكّلان السجل النصي، أو السياق المرجعي للقصيدة لحظة عرضها على الجمهور.

إنّ المتلقي (المحتمل) الذي يسكن ذهن الشاعر المحدث -كما تصوره ابن طباطبا- لحظة التشكيل الشعري هو متلقي مبدع، يتمثّل المعاني الشعرية ويجسّدها، بل ويشارك في صنعها من خلال ما يتضمّنه النص من إحالات نصية، وإجراءات الاستبعاد والاسترجاع. فلا غرو وقد أشار ابن طباطبا إلى مثل هذه الإحالات بقوله: " **فإنّ للشعر فصولا كفصول الرسائل؛ فيحتاج الشاعر إلى أن يصل كلامه- على تصرّفه في فنونه- صلة لطيفة؛ فيتخلّص من الغزل إلى المديح، ومن المديح إلى الشكوى، ومن الشكوى إلى الاستماحة، ومن وصف الديار والآثار إلى وصف الفيافي والنوق..**"(3).

---

(1) ابن طباطبا: المصدر السابق ص4

(2) شكري المبخوت: المرجع السابق ص71

(3) ابن طباطبا: المصدر السابق ص6

فهذا التدرج في القواعد هو مجموع الإحالات النصية التي توجه القارئ ذهنيا إلى إدراك المعنى النصي، وهي نفسها الاحتمالات التي ينتظرها القارئ الافتراضي لحظة القراءة وأثناء المشاركة في بناء المعنى، انطلاقا من تساوي التصوّرات التي يفرضها المنهج الاتباعي نتاجا وتلقيا.

ومن التقنيات التي اقترحها هذا المنهج، ودعا إليها ابن طباطبا تحديدا، تقنية اعتماد المضامين الجاهزة، القابلة للنقض والتغيير، كأن تنقل من الشعر إلى النثر دون أن تختلّ معنا ولفظا. " **وقد جمعنا ما اخترناه من أشعار الشعراء.. يرتاض من تعاطى قول الشعر بالنظر فيه، ويسلك المنهاج الذي سلكه الشعراء.. فمن الأشعار أشعار محكمة متقنة، أنيقة الألفاظ، حكيمة المعاني عجيبة التأليف، إذا نُقضت وشُكّلت نثرا لم تبطل جودة معانيها، ولم تفقد جزالة ألفاظها**"(1).

فالشاعر المحدث محكوم عليه في مرحلة التعلم (وهو متلقي مبدع) أن يعيد تشكيل المادة التراثية ثم يصنع المعنى الجديد وفق استراتيجية نصّية معلومة، توفر له شروط التواصل الضرورية وتحقق التفاعل المنتظر، وتمكنه من الإستذهان (أو ملء الفجوات) التي تصاحب عملية الفهم حسب منهج القراءة والتلقي. وهذه العملية قريبة جدا مما اقترحه ابن طباطبا قائلا: " **بل يديم النظر في الأشعار التي اخترناها لتلصق معانيها بفهمه، وترسخ أصولها في قلبه، وتصير مواد لطبعه، ويذوب لسانه بألفاظها، فإذا جاش فكره بالشعر أدّى إليه نتائج ما استفاده من نظر فيه من تلك الأشعار، فكانت تلك المنيجة كسبيكة مفرغة من جميع الأصناف التي تخرجها المعادن**"(2).

أليست هذه النتائج دليل تفاعل وتجاوب بين البنية النصية والمتلقي؟ ألا تدل على إدراك

---

(1) ابن طباطبا: المصدر السابق ص7

(2) المصدر السابق ص10

وفهم أساسهما الإستذهان، (أو ملء البياضات)أو قل كسر الأفق بمصطلح "ياوس" ؟

إن إجراءات الاستبعاد والاسترجاع التي يقوم بها القارئ أثناء مشاركته في صنع المعنى لا تختلف البتة عما حكاه ابن طباطبا عن خالد بن عبد الله القسري مع أبيه، حين حفّظه ألف خطبة ثم نصحه بتناسيها، فتناساها(1). إنها عملية انتقائية تتم عن طريق الإدراك الجمالي كما أقرّته الظاهراتية، وأكّده "آيزر" بقوله: " **إن تناول العمل الأدبي يجب أن يهتم ليس بالنص الفعلي فقط بل كذلك– وبنفس الدرجة– بالأفعال المرتبطة بالتجاوب مع ذلك النص**"(2).

والمعلوم أن التناسي هنا هو شكل من أشكال الاستبعاد، بحيث عقّب ابن طباطبا على حكاية خالد بن عبد الله، مُعدّدا النتائج الإجابية المتحصل عليها جراء هذا الحفظ بقوله: " **فكان حفظه لتلك الخطب رياضة لفهمه، وتهذيبا لطبعه، وتلقيحا لذهنه، ومادة لفصاحته، وسببا لبلاغته ولسنه وخطابته**"(3). دلالة على الفهم والتحصيل القائم على الاستبعاد والاسترجاع.

ثم إنّ ابن طباطبا المعلم قد لقّن الشاعر المحدث كيفية تجاوز البياضات (أو المساحات الغامضة) في الموروث الشعري بقوله: "**فإذا اتفق لك في أشعار العرب التي يُحتجّ بها، تشبيه لا تتلقاه بالقبول، أو حكاية تستغربها، فابحث عنه ونقّر عن معناه، فإنّك لا تعدم أن تجد تحته خبيئة– إذا آثرتها– عرفت فضل القوم بها، وعلمت أنهم أدق طبعا من أن يلفظوا بكلام لا معنى تحته. وربّما خفي عليك مذهبهم في سنن يستعملونها بينهم في حالات يصفونها في أشعارهم. فلا يمكنك استنباط ما تحت حكاياتهم، ولا تفهم مثلها إلاّ سماعا. فإذا وقفت على ما أرادوه، لطف موقع ما تسمعه من ذلك عند فهمك**"(4).

فهذه العملية في حقيقتها تنم عن منظومة شعرية جاهزة تشكل تعاقدا قبليا بين المبدع

---

(1) ابن طباطبا: المصدر السابق ص11

(2) آيزر: التفاعل بين النص والقارئ. ترجمة الجيلالي الكدية– مجلة دراسات سيميائية.. عدد 7 1992م ص6

(3) ابن طباطبا: المصدر السابق ص10

(4) المصدر السابق ص11

والقارئ، كما تمثّل ملمحا واضح المعالم للقارئ الضمني الذي يفترضه ابن طباطبا كخيار إتاعي، لمعاجة الأزمة الشعرية الطارئة على المستويين: النتاج والاستهلاك.

وعلى العموم، فمهما تعددت الدوال في نقدنا القديم أو في مناهج القراءة والتلقي المعاصرة (معيار- عمود- قارئ- أفق)، فالمدلول واحد هو النموذج الشعري الإتباعي، وهو الأفق القرائي المنتظر حسب مصطلح "ياوس" .

4- الذوق الجمالي، والخبرة، وخطورة الرواسب النفسية:

فطن رواد النقد العربي القديم- منذ الإرهاصات النقدية الأولى- إلى أهمية الموقف النفسي وخطورته على الأحكام التي يصدرها المتلقي في حق النص وصاحبه ناقدا كان أو مستمعا. وهو موقف شبيه إلى حدّ كبير بالحالات الشعورية والمزاجية التي تنتاب المبدع، لحظة تعاطيه مع العمل الأدبي، شعرا كان أو خطبة أو رسالة.

ولنا في تراثنا النقدي من الأمثلة ما يؤكد بعض الحقائق المؤسفة والتي غاب فيها الحكم التزيه نتيجة وقوع المتلقي حبيس رواسبه النفسية، والحزبية، والاجتماعية.

وهنا نستحضر على سبيل المثال، ما أورده صاحب الأغاني بخصوص الخليفة الأموي عبد الملك بن مروان، الذي عرف بغزارة علمه وأدبه، وكيف ثارت ثائرته في وجه الشاعر ابن الرقيّات، لا لشيء سوى لأنه مدحه مدحا حسيا، جريا على ما يمدح به ملوك الأعاجم بقوله:

يَعتدلُ التّاجُ فوق مِفرقِه على جبينٍ كأنّه الذّهبُ (1).

ونحن من موقعنا كدارسين (متلقين)، لا نحسب الشاعر قد قصّر في حق ممدوحه، وهو يصف تاجه بهذا الوصف، على اعتبار أنّ من يضع تاجا محلّى بالذهب، مرصّعا بالجواهر، وله

(1) أبو الفرج الأصفهاني: الأغاني- ج4. طبعة بيروت (د ت). ص157

بريق يخطف الأبصار، هو الملك العظيم، صاحب المهابة والسلطان.. ولكن الذي لم يعجب الخليفة كان من خارج نص المدح. إنّه حقد دفين يكنّه لهذا الشاعر يوم كان لسان حال الزبيريين، خصوم بني أمية...

إنّ الممدوح هنا بحجم الخليفة الأموي نموذج للمتلقي النوعي، ولكنه لم يستطع رغم ذلك أن يتخلص من عوالقه النفسية والحزبية، لإصدار حكم نقدي موضوعي.

وعلى هذا الأساس وجدنا رواد الحركة النقدية يضعون ضوابط ومعايير، تضمن للنصوص المسموعة والمقروءة هامشا من الموضوعية، تبعدها عن الخلفيات السياسية والاجتماعية، التي تحول بين المتلقي، وبين معطيات النص وأسراره.

فليس اعتباطا إذا أن خضعت عملية التلقي في مدونتنا النقدية لأبعاد ثلاثة، لا مجال فيها لطغيان واحد منها على الآخر؛ كأن تسيطر فيها مثلا علاقة النص بالمتلقي على ذاتية الكاتب أو الشاعر، كما هو الأمر بالنسبة للمدارس النقدية الغربية الحديثة، من مثل، البنيوية والأسلوبية، والسيميائية أو نظرية التلقي.. (1) بل تخضع هذه العملية عندنا لاجتماع العناصر الثلاثة: – تجربة صاحب النص– دلالات النص اللغوية وإيحاءاتها– والذوق الجمالي للدّارس وخبرته.

لقد فهم الناقد العربي القديم (المتلقي المبدع) طبيعة العلاقة التي تربط بين هذه المحاور الثلاثة، وصوّرها في ذهنه على شكل هرم: قمّته النص بلغته وكل معطياته ، وقاعدتاه هما المبدع والمتلقي. كما تأكد من حقيقة أنّ الدارس في الكثير من أحواله، يعجز عن فهم أسرار النص، رغم استعانته بالذوق والخبرة، واستنجاده بالمعاجم للتذليل الصعوبات اللغوية. والسبب هو: غياب المعطيات خارج النصية، المحيطة بالمؤلف.

---

(1) محمود عباس عبد الواحد: قراءة النص وجمالية التلقي. ص95

وفهم أيضا بأنه لا يكفيه توفر عنصر الخبرة وترجمة المؤلف، إذا أراد الولوج إلى عوالم النص، وكانت لغته رمزية غامضة. بل تيقّن في الأخير من أنّ الواقع الأدبي كثيرا ما يكشف لنا عن درر مغمورة لم يتسنّ لها ولأصحابها البروز، وبقيت في الظل دهورا طويلة، لا لشيء سوى لأنها لم تجد من النّقاد (المتلقين المبدعين) من يثمّنها، ويخرجها إلى أفق الذيوع والانتشار.

فالمنهج النقدي العربي- ولا فخر- كان وما زال متكاملا في نظرته إلى جمالية التلقي، القائمة على اجتماع المحاور الثلاثة. وكل منهج يتعمّد تغييب محور منها، يتحفظ منه نقّادنا على غرار موقفهم من الرمزية التي تبالغ في اهتمامها بالأديب وحده، وتقصي كلاّ من النص والمتلقي، أو الماركسية التي تهتم بالنتاج دون القارئ الذي لا يتمذهب بمذهبها(1).

وقد سجلنا بعض تحفّظاتهم من نظريات القراءة المعاصرة، ونظرية التلقي على وجه التحديد، لأنها أهملت دور المؤلف أو الكاتب، وراحت تبالغ في الاهتمام بالمتلقي، مانحة إياه حرية مطلقة، ودورا أوحدا في إنشاء المعنى الجديد، الذي هو حاصل القراءة.

ويعود هذا التمايز بين المنهجين: العربي والغربي في حقيقته إلى تمايز طبيعة النصين: العربي والغربي، مما أفرز تبعا لذلك نموذجين مختلفين من القراء؛ فالغربيون كثيرا ما يعاملون النص المقروء معاملتهم للنص المسرحي المشاهد، ما يستلزم اختفاء المؤلف أو الكاتب تلقائيا من فوق خشبة المسرح، بل يقربون الجمهور من الممثلين إلى حدّ التحاور والنقاش(2). في حين يتميّز النص العربي بقوة العلاقة التي تربط مؤلّفه بمتلقيه.

وقد يكون هذا المتلقي عاديا من عامة المتذوّقين، عدّته في مواجهة النص هي ذوقه الخاص. وقد يكون من أهل العلم والاختصاص وعندها تتجاوز مهمته الاستحسان والاستهجان، إلى

---

(1) هنري آرغون: المرجع السابق ص9

(2) محمود عباس عبد الواحد: قراءة النص وجماليات التلقي ص45

التقويم القائم على الذوق الجمالي، والخبرة الفنية وما يتطلبانه من أقْيسة ومعايير.

إنّ التفاوت في إصدار الحكم على النص وصاحبه معا، هو الذي يحدد نوعية التلقي ومستوياته، مثلما أشار إلى ذلك ابن طباطبا في خضمّ حديثه عن صياغة الشعر: " **وكذلك الأشعار فهي متفاضلة في الحسن على تساويها في الجنس. ومواقعها من اختيار الناس إيّاها كمواقع الصوَر الحسنة عندهم، واختيارهم لما يستحسنونه منها. ولكلٍّ اختيارٌ يؤثره، وهوى يتبعه، وبغية لا يستبدل بها ويؤثر سواها**"(1).

وإذا كان كلّ من الذوق الجمالي والخبرة يتفاوتان من متلقي إلى آخر، فالحكم الصادر بالاعتماد عليهما يكون بالضرورة متفاوتا، وإن تعلّق الأمر بالاستحسان وحده. يقول ابن طباطبا- وهو إتّباعي المذهب- عن اعتماد النموذج الشعري الجاهز: "**وقد جمعنا ما اخترناه من أشعار الشعراء.. يرتاض من تعاطى قول الشعر بالنظر فيه، ويسلك المنهاج الذي سلكه الشعراء**"(2). وقال في موقع آخر مشيدا بنوعية الموروث الشعري: " **فاستعملت العرب هذه الخلال وأضدادها، ووُصفت بها في حالي المدح والهجاء، مع وصف ما يُستعدّ به لها، ويُتهيأ لاستعماله فيها، وشعّبت منها فنونا من القول، وضروبا منم الأمثال، وصنوفا من التشبيهات، ستجدها على تفنّنها، واختلاف وجوهها في الاختيار الذي جمعناه، فتسلك في ذلك مناهجهم، وتحتذي على مثالهم**"(3).

وقد فهم ناقدنا الذوق على أنه سليل الطبع، والخبرة على أنّها رصيد من المعرفة المطعّمة بالممارسة. وتيقّن من أنهما لا تختلفان في شيء عن طبع وخبرة المبدع من حيث الطبيعة والوظيفة، كون المبدع متلقي في الأصل قبل أن يهذّب طبعه بالرواية والمثاقفة، وينظمّ إلى قافلة

---

(1) ابن طباطبا: المصدر السابق ص7

(2) المصدر السابق ص7

(3) المصدر السابق ص7- 8

المتلقين المنتجين. وقد أشار إلى ذلك العلوي وهو يعرّف الشعر: " **والشعر.. بما خصّ به من النّظم الذي إن عدل عن جهته مجّته الأسماع، وفسد على الذوق.. ومن اضطرب عليه الذوق، لم يستغن من تصحيحه وتقويمه بمعرفة العروض والحذق به، حتى تعتبر معرفته المستفادة كالطبع الذي لا تكلّف فيه**"(1).

فلفظة "الذوق" الأولى تعني الذوق العام (ذوق المتلقين)، أما الثانية فيقصد بها ذوق المبدع.

---

(1) المصدر السابق ص3– 4

الفصل الخامس:

– القيمة والمعيار في ضوء النظرية–

1– معيار نقدي، وعلّتان : (واحدة موضوعية وأخرى ذاتية)

2– الثابت في النظرية من خلال تحديد القيمة والمعيار

3– عناصر الموروث: قيم ثابتة في النتاج والتلقي

4– الفهم، الجمال والصدق: قيم ثابتة بمعايير كذلك

1- معيار نقدي، وعلّتان : (واحدة موضوعية وأخرى ذاتية)

العيار في اللغة هو الوزن، وقد جاء في كلام العرب: " **عيّر الدنانير وعايرها بمعنى: وزنها واحدا بعد واحد..** "، والعيار عندهم أيضا: " **ما يضاف إلى الدنانير والدراهم من ذهب أو فضة..**"(1).

أمّا اصطلاحا فيقصد به ابن طباطبا معيار نقد الشعر،وسمّاه: الفهم الناقد (أو الفهم الثاقب). وعلّة فهم هذا الشعر: الاعتدال، أما علّة استحسانه فهي: موافقته لمقتضى الحال.

لقد اجتهد العلوي في وضع معيار تقاس به مواطن الجودة في الشعر، وتعرف من خلاله السّبلُ المؤدية إليها. واعتمد "الفهم الثاقب" أداة نقدية لتمييز الحسن من القبيح. " **وعيار الشعر أن يورد على الفهم الثاقب، فما قبله واصطفاه فهو واف، وما مجّه ونفاه فهو ناقص**"(1).

وللتأكيد على أهمية الفهم الثاقب، ساق لنا ناقدنا علّتين اثنتين لقبول الفهم واستحسان الشعر. الأولى منهما موضوعية: وهي الاعتدال لفظا ومعنى ووزنا وقافية وصياغة. ثم راح يشرح لنا الآثار المترتّبة على هذا الاعتدال بالنسبة للمتلقي. وكذلك فعل مع آثار الاضطراب عليه ذهنيا ونفسيا.

وهنا توقف للحديث عن ضوابط الاعتدال والاضطراب في علاقتهما بدرجة الفهم، تأكيدا منه على دور العقل في عملية التلقي. كما تحدّث عن الطرب أو القلق في علاقتهما بالنفس إلحاحا منه على دور الأحوال النفسية في درجة الاستحسان ونوعية التلقي.

فالاعتدال يكون- أول ما يكون- في البناء العام للقصيدة؛ بحيث ينبغي أن لا تكون مجزّأة، متباعدة العناصر والمكوّنات، كأن يطرأ عليها اختلال بين لفظها ومعناها، إيقاعها ودلالتها.

---

(1) أنظر مادة "عير" في اللسان والصحاح ومجمل اللغة وأساس البلاغة.

(2) ابن طباطبا: المصدر السابق ص14

"والنفس تسكن إلى ما يوافق هواها، وتقلق إلى ما يخالفه.. وللشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه، وما يرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه، فإذا اجتمع للفهم– مع صحة وزن الشعر– صحة وزن المعنى، وعذوبة اللفظ، فصفا مسموعه ومعقوله من الكدر، تمّ قبوله له واشتماله عليه. وإن نقص جزء من أجزائه التي يكمل بها– وهي اعتدال الوزن، وصواب المعنى، وحسن الألفاظ– كان إنكار الفهم إيّاه على قدر نقصان أجزائه. ومثال ذلك الغناء المطرب الذي يتضاعف له طرب مستمعه المتفهم لمعناه، ولفظه، مع طيب ألحانه. فأمّا المقتصر على طيب اللحن منه دون ما سواه، فناقص الطرب"(1).

ومن هنا نستشّف العلّة الموضوعية وعيارها،الذي هو الفهم الثاقب (الناقد)، القائم على الإدراك المدرّب الواعي.

أما العلّة النفسية التي يحسن بها الشعر فهي: " **موافقته للحال التي يعدّ معناه لها، كالمدح في حال المفاخرة، وحضور من يُكبَتُ بإنشاده من الأعداء، ومن يُسَرُّ به من الأولياء، كالهجاء في حالة مباراة المُهاجي، والحطّ منه حيث ينكى فيه استماعه له، وكالمراثي في حال جزع المصاب، وتذكّر مناقب المفقود عند تأبينه والتّعزية عنه.. فإذا وافقت هذه المعاني هذه الحالات، تضاعف حسن موقعها عند مستمعها، لا سيما إذا أيّدت ما يجلب القلوب من الصدق عن ذات النفس بكشف المعاني المختلجة فيها، والتصريح بما كان يكتم منها، والاعتراف بالحق في جميعها**"(2).

وتكمن أهمية هذه العلة النفسية في درجة تحفيز المتلقي على قوة استحسانه لمضمون الشعر، بحيث يقع الكلام مطابقا لمقتضى الحال فيه، فيزداد أثره في نفسه ويقوى موقعه عند مستمعه.

---

(1) ابن طباطبا: المصدر السابق ص15

(2) المصدر السابق ص16– 17

وهنا يضيف ابن طباطبا عاملا أخلاقيا يسرّع من وتيرة التأثير في عملية التلقي وهو الصدق النفسي، الذي يساعد على كشف المعاني المختلفة التي كانت خفية في نفس المتلقي دونما تزييف أو كذب.

2- الثابت في النظرية من خلال تحديد القيمة والمعيار:

لقد فهم ابن طباطبا الشعر- على غرار ما تعارف عليه فلاسفة ونقاد عصره- أنه صنعة ذات أثر ايجابي. وفهم الصنعة على أنها التزام فني وأخلاقي بقواعد الموروث وأصوله، من شأنه أنه يحقق للنتاج الشعري فعله في جمهور المتلقين؛ بحيث يعيد للشعر من خلاله بريقه وقيمته التي بدأت في الاهتزاز، ويضمن للشاعر العودة إلى تقمّص الوظيفة الطبيعية في السلم الاجتماعي.

ولذلك وجدناه يقترح على الشعراء المحدثين حلا تقنيا، يتجاوزون به معضلة نفاد المعاني، مقترحا عليهم أدوات وآليات ذكية يلتزم بها الشاعر في مجال التشكيل والصياغة، تقوم على العقل الذي تتميز به الأضداد. وذلك باعتبار الصنعة الشعرية نشاطا عقليا لا يختلف عن باقي الصنائع والعلوم السائدة في عصره.

ومن هذا المنظور الذي يربط الفنون بالمنفعة راح ابن طباطبا يطرح إشكالية براجماتية مفادها: متى يتسنى للشعر أن يحقق فعله التأثيري؟ والى أي مدى يمكن للصنعة المحكمة أن تخلب لبّ الفهم، وتجعل المنتوج الشعري ذا قيمة بالنسبة للمتلقين؟

لقد جعل العلوي من العقل منطلقا لتحديد عنصر القيمة، كونه الأصل في عملية الإعجاب أو النفور، القبول أو الرفض. وإليه وحده تستند عمليتا: الحكم والتقييم أي: تحديد عيار الشعر وقيمته معا. ومن هنا كان العيار والقيمة كلاهما في نظره وجهان لعملة واحدة، إذ جعل الأول

منهما قاعدة نقدية ثابتة تصلح لقياس كل أنواع الشعر. ثم استنبط العنصر الثاني وحدده انطلاقا من عملية التلقي، ومدى تقبل الفهم لهذا الشعر.

لقد رأى ابن طباطبا بأنّ قبول الفهم يرجع بالأساس إلى توفر شرطين إثنين في النص الشعري هما: انسجام القصيدة داخليا من خلال تجانس أجزائها، واستواء بنائها. ثم انسجامها خارجيا بحيث تتوافق والموقف الذي نظمت من أجله، أي: موافقتها للحال والمقام.

فالانسجام الأول يستدعي تجانس العناصر الثلاثة الآتية:- اعتدال الوزن- وصواب المعنى- وحسن الألفاظ. ويتحقق هذا الانسجام الداخلي بتحقق الوجه الأول من وجهي القيمة الجمالية وهو: إثارة اللذة والانفعال لدى المتلقي.

وإذا كان مصطلح اللذة قد نال حظه في كتابات الفلاسفة منذ القرن الثالث الهجري، فإنه تردد في أكثر من مقام في كتاب العيار. وهو مصطلح يدل على الإدراك الجمالي الذي يصاحب عملية الذوق حين تنسجم أجزاء الشيء الجميل وتعتدل.

وقد قسّم الفلاسفة اللذة أقساما ثلاثة هي: اللذة الحسية، والعقلية، والروحانية. وهذه الأخيرة خاصة بمستوى عالي من السعادة بتعبير الدكتور جابر عصفور(1). إلا أنّ ابن طباطبا اهتم بالنوعين الأولين فقط كونهما يشتركان في مثير واحد هو: الاعتدال الكامل بين عناصر الشيء المدرك، لأن اللذة الحسية كثيرا ما ترتبط بالمجال الإدراكي للحواس، وتختص بنوع خاص من المدركات الموافقة لطبيعتها. والحال نفسه يصدق على اللذة العقلية التي لا تتحقق إلاّ عبر مثير الاعتدال، المشابه لاعتدالها.

لقد أكد إخوان الصفاء حقيقة أنّ لذة النفس بالنظر والشم والسمع واللمس، إنما تحدث

---

(1) جابر عصفور: مفهوم الشعر ص51

بحسب توافق مزاج المتلقي مع اعتدال الموجودات، والنغمات والروائح الطيبة، والملموسات، اعتقادا منهم بأنّ " **كل محسوس يخرج مزاج الحاس من الاعتدال، فإنّ الحاسة تتألم منه وتكرهه. وكل محسوس يرد الحاس إلى الاعتدال والمزاج الطبيعي، فأن الحاسة تلتذّ به وتحبّه**"(1).

والفكرة نفسها عند ابن طباطبا بالتقريب في قوله " **أن كل حاسة من حواس البدن، إنما تتقبل ما يتصل بها مما طُبعت له، إذا كان وروده عليها ورودا لطيفا باعتدال لا جور فيه، وبموافقة لا مصادرة معها؛ فالعين تألف المرأى الحسن وتقذى بالمرأى القبيح الكريه، والأنف يقبل المشم الطيب ويتأذى بالمنتن الخبيث، والفم يلتذّ بالمذاق بالحلو ويمجّ البشع المر، والأذن تتشوّف للصوت الخفيض الساكن وتتأذى بالجهير الهائل، واليد تنعم بالملمس اللين الناعم وتتأذى بالخشن المؤذي**"(2).

واللذة العقلية (الفهم) صنو اللذة النفسية، ومُؤشراها هما: الرضى والاستيعاب، ذلك أن مثيراهما مشتركة في حال الرفض و القبول. فإذا كان النص الشعري منسجم العناصر اهتزت له النفس وقبله الفهم، وإذا لم يكن كذلك تقزّزت منه واضطرب العقل. يقول ابن طباطبا:" **علة كل حس مقبول الاعتدال، كما أنّ علة كل قبيح الاضطراب، والنفس تسكن إلى ما وافق هواها، وتقلق مما يخالفه، ولها أحوال تتصرف بها، فإذا ورد عليها في حالاتها ما يوافقها، اهتزت له وحدثت لها أريحية وطرب، وإذا ورد عليها ما يخالفها قلقت واستوحشت**"(3).

فكل إدراك عقلي يكون المدرِك فيه متجاوبا مع مدرَكه بلطف واعتدال، تصاحبه لذّة بالضرورة. كذلك الفهم، فإنه لا يأنس من الكلام ألاّ ما هو صواب وحقّ وعدل. وبالمقابل،

---

(1) إخوان الصفاء: المصدر السابق 109/3

(2) ابن طباطبا: المصدر السابق ص14

(3) المصدر السابق ص15

فإنه يستوحش من الخطإ الباطل، والمحال المجهول، بل يصدأ له. وخلاصة الأمر هي أنّ أنس الفهم مرادف اللذّة ، وقرين الاعتدال. وصدأه مرتبط بالألم وقرين الاضطراب. " **فإذا كان الكلام الوارد على الفهم منظوما، مصفّى من كدر الغيّ، مقوّم من أود الخطإ واللحن، سالما من جور التأليف، موزونا بميزان الصواب لفظا ومعنى وتركيبا، اتّسعت طرقه، ولطفت موالجه، فقبله الفهم وارتاح له وأنس به. وإذا ورد عليه على ضدّ هذه الصفة، وكان باطلا محالا مجهولا، انسدّت طرقه، ونفاه (الفهم)، واستوحش عند حسّه به، وصدئ له وتأذّى به، كتأذّي سائر الحواس**"(1).

وأما بخصوص الشعر فقد سبق لابن طباطبا أن أكد حقيقة مفادها: إنّ قبول الفهم للشعر يتحقق بانسجام عناصره الثلاثة: اعتدال الوزن، وصواب المعنى، وحسن الألفاظ. وإذا كان الأمر كذلك فنحن نتساءل عن طبيعة الأثر الذي يمكن أن يحدثه في متلقيه. أهو أثر حسي؟ أم عقلي؟ أم هما معا؟ يقول العلوي: "**يلتذّ الفهم بحسن معانيه، كالتذاذ الفهم بمونق لفظه**"(2).

ومعنى هذا أنّ المتلقي يتأثر عقليا بمعاني الشعر، كما يتأثر حسيا بانسجام الألفاظ واعتدال الوزن والموسيقى. وعليه فإنّ هذه الإثارة ذات مستويين متداخلين ومتلازمين معا؛ بحيث لا يمكن لأحدهما أن يحدث دون الآخر، وإلاّ فُقد الاعتدال المؤدي إلى اللذّة، جرّاء الاضطراب الذي يلحق بعنصر من العناصر المؤدية إليها. وهذا التلازم حسب ابن طباطبا، يجسده الإيقاع المطرب الدّال، الذي لا يصل إلى الأذن أجوفا مجرّدا كأنغام الموسيقى، وإنما تتّحد فيه اللّذّتان الحسية والعقلية معا.

والأمر نفسه بالنسبة للذّة الفهم الشعري، فهي في تقديره لا تتحقق باعتدال الوزن وحده

---

(1) ابن طباطبا: المصدر السابق ص14– 15

(2) المصدر السابق ص4–5

دون صواب المعنى، ولا بصواب المعنى منفردا دون حسن الألفاظ.

فالقيمة الجمالية إذا مرتبطة بالانسجام والتوازن المتوفر بين الوزن والمعنى واللفظ عنصرا عنصرا. وبين العناصر الثلاثة مجتمعة فيما بينها. وهذه القيمة لا تنطبق على الشعر وحده، ولكنها ظاهرة تصدق على كل الفنون بما فيها الغناء المطرب " **الذي يتضاعف له طرب مستمعه، المستفهم لمعناه ولفظه مع طيب ألحاه. فأما المقتصر على طيب اللحن منه دون ما سواه، فناقص الطرب وهذه حال الفهم فيما يرد عليه من الشعر الموزون مفهوما أو مجهولا**"(1).

ومن هنا تتحدّد القيمة الجمالية للشعر حسب ابن طباطبا بمقدار مكوّنات اللذّة والإثارة الموجودة في ثنايا النص، وتبعا لدرجة الوقع الذي تحدثه على مستوى عملية التلقي. ثم إنّ هناك حقيقة أخرى قد أقرّها السرخسي (ت- 283هـ) واستلهمها ابن طباطبا حسب الدكتور جابر عصفور(2)، وهي: أنّ العالم بقواعد الغناء أقلّ طربا من الجاهل بها، والعكس صحيح، "**فأقلّ الناس علما بالغناء أسرعهم طربا على كل مسموع، وأكثر الناس علما به، وأشدّهم تقدّما في معرفته، أبعدهم طربا عليه، وأقلهم رضى بما يُسمع منه.. لأنّ العالم يحتاج أن تجتمع له أسباب الطرب حتى يُطرب بالتمام، وإلاّ نغّصه عليه النقصان، ومنعه الخلل من الالتذاذ**"(3).

ونفس الشيء ينطبق على فن الشعر في علاقته بنوعية المتلقي ومستوى ذوقه، لأنّ لذّة فهمه مرهونة باعتدال مكوناته، وانسجامها فيما بينها من: اعتدال الوزن، وصحة المعنى، وعذوبة اللفظ. وبذلك يلتذّ المتلقي ويتأثر، ويكون للشعر عليه "**مواقع لطيفة عند الفهم لا تحدّ**

---

(1) ابن طباطبا: المصدر السابق ص15

(2) جابر عصفور: مفهوم الشعر ص52- 53

(3) المصدر السابق ص53

كيفيتها، كمواقع الطعوم المركبة الخفية التركيب، اللذيذة المذاق، وكالأراييح الفائحة المختلفة الطيب والنسيم، وكالنقوش الملونة التقاسيم والأصباغ، وكالإيقاع المطرب المختلف التأليف، وكالملامس اللذيذة الشهية الحس"(1).

وقيمة الإثارة والتأثر تتعدد من نص إلى آخر، وتتفاوت بحسب نوع المتلقي برأي ابن طباطبا؛ ذلك أنّ لذّة الشعر تتعدّد وتتفاوت بحسب اللذّة التي تنتجها الحواس تماما كاللذّة التي تحدثها الرسوم والأدوات وبنفس الكيفية. وقياسا على ذلك يؤثّر الشعر في السامع حسب الحالة النفسية التي يكون عليها هذا الأخير ودرجة استجابة حواسه، لأنّ الشعر بطبيعته " **متشابه الجملة، ومتفاوت التفصيل، مختلف كاختلاف الناس في صورهم وأصواتهم وعقولهم وحظوظهم وشمائلهم وأخلاقهم. فهم متفاضلون في هذه المعاني. وكذلك الأشعار هي متفاضلة في الحسن، على تساويها في الجنس. ومواقعها في اختيار الناس إيّاها، كمواقع الصور عندهم، واختيارهم لما يستحسنونه فيها، ولكلّ اختياره، ومعنى يُؤثره، وهوى يتبعه، وبغية لا يستبدل بها، ولا يُؤثر سواها**"(2).

ويفهم من كل ما سبق، أنّ الاعتدال الذي اشترطه بين عناصر النص كمبدإ واحد لإثارة اللذّة عند المتلقي لا يتناقض مع تفاوت الذّوق الفردي ومستواه ونوعه، لأن المتلقي- وهو يصقل ذوقه- في تطوّر مستمر، والحال نفسها بالنسبة للشاعر ومنتوجه.

وتأسيسا على ذلك يكون ابن طباطبا قد أعطى المتلقي أهمية كبرى في تحديد عنصري: القيمة والمعيار، لأنّ هذا المتلقي وهو يشكل غاية الشعر، يعدّ الوجه الثاني للقيمة الجمالية على اعتبار أنّه يحقّق فعل القبول بفهمه للشعر. ولذلك رأينا ناقدنا يكنّي عن عملية التلقي بـــ:

---

(1) ابن طباطبا: المصدر السابق ص15

(2) المصدر السابق ص7

موافقة الشعر للحال التي يعد معناه لها، " **كالمدح في حال المفاخرة، وحضور من يكبت إنشاده من الأعداء، ومن يسرّ به من الأولياء. وكالهجاء في حال مباراة المهاجي، والحط منه حيث ينكى فيه استماعه له. وكالمراثي في حال جزع المصاب، وتذكر مناقب المفقود عند تأبينه، والتعزية غنه. وكالاعتذار والتنصل من الذنب عند سلّ سخيمة المجني عليه، والمعتذر إليه. وكالتحريض على القتال عند التقاء الأقران وطلب المغالبة. والغزل والنسيب عند شكوى العاشق، واهتياج شوقه وحنينه إلى من يهواه. فإذا وافقت هذه المعاني هذه الحالات، تضاعف موقعها عند مستمعها، لاسيما إذا أتيت بما يجلب القلوب من الصدق**"(1).

فوجها القيمة الجمالية للشعر هما: اعتداله من جهة، وموافقته لحال المتلقي من جهة أخرى. فإذا تحققت قيمته بوجهيها، يتحدّد عندئذ معيار الجودة، وقبول الفهم، فيلتذّ المتلقي بالأشعار، "**ويرتشفها كارتشاف الصديان للبارد الزلال، لأنّ الحكمة غذاء الروح، فأنجع الأغذية ألطفها**"(2).

فالعيار إذا مرتبط بتقبل الفهم الثاقب للمنظوم الجيد، الذي يتوافر فيه وجها الجمال: من انسجام داخلي فيه، وانسجامه مع الغرض والحال. إذ أنّ الحديث عن الوجه الأول من القيمة، أي: الانسجام الداخلي، يدفع بنا إلى استحضار مبدإ الوحدة في القصيدة. أمّا الوجه الثاني، فإنّه يحيلنا على مهمة الشعر وغايته. والوجهان معا يرتكزان على كمال العقل الذي تتميز به الأضداد.. .

ومن هنا يتصور ابن طباطبا وحدة القصيدة عملية منطقية تقوم على تصورات عقلية دقيقة، ذات صلة بعلم الجمال؛ بحيث يتحقق الجميل انطلاقا من تجانس عناصره الثابتة. تماما مثل

---

(1) ابن طباطبا: المصدر السابق ص16

(2) المصدر السابق ص15

تجانس حبّات العقد وانتظامها خارجيا، مشكّلةً "سلكا جامعا". وهذا التجانس يظهر على مستوى التدرج بين الأبيات والأغراض، كأن ينتقل الشاعر من الغزل إلى المديح، ومن المديح إلى الشكوى، ومن الشكوى إلى الاستماحة وهكذا.. حتى تنتهي القصيدة.

أما النوع الثاني من التجانس الخارجي فيسميه الدكتور جابر عصفور "اتصال التجاور وليس اتصال التفاعل"(1) فإنّه يضل أسير عناصر ثابتة غير متفاعلة. ولذلك رأينا العلوي يقارن وحدة القصيدة بوحدة الرسالة في قوله: " **وأحسن الشعر ما ينتظم القول فيه انتظاما ينسّق به أوله مع آخره على ما ينسّقه قائله، فإن قُدّم بيت على بيت دخله الخلل، كما يدخل الرسائل والخطب إذا نقض تأليفها، فإنّ الشعر إذا أُسّس تأسيس فصول الرسائل القائمة بأنفسها، وكلمات الحكمة المستقلة بذاتها والأمثال السائرة الموسومة باختصارها، لم يحسن نظمه، بل يجب أن تكون القصيدة كلها ككلمة واحدة في اشتباه أولها بآخرها نسجا، وحسنا، وفصاحة، وجزالة ألفاظ، ودقة معان، وصواب تأليف. ويكون خروج الشاعر من كل معنى يضعه إلى غيره من المعنى خروجا لطيفا.. حتى تخرج القصيدة كأنّها مفرغة إفراغا.. لا تناقض في معانيها، ولا وهي في مبانيها، ولا تكلف في نسجها، تقتضي كل كلمة ما بعدها، ويكون ما بعدها متعلقا بها، مفتقرا إليها. فإذا كان الشعر على هذا المثيل، سبق السامع إلى قوافيه قبل أن ينتهي إليها راويه**"(2).

وإذا كان هذا التصور لوحدة القصيدة بهذه الدرجة من النضج، فإنّ التأكيد على عامل الانتظام بين العناصر، فيه جانب كبير من الصواب، خصوصا منه ما يتعلق بإثارة المتلقي العادي (السامع)، والمتلقي المبدع (الراوي أو الناقد). والمأخذ الوحيد الذي يسجّل على ابن طباطبا هو

---

(1) جابر عصفور: مفهوم الشعر ص54

(2) ابن طباطبا: المصدر السابق ص126– 127

ربما في مقارنته الشعر بالرسالة، وهما جنسان متباينان في الخصائص والعواطف.

إلاّ أنّ العلوي يكون ربّما قد قصد البناء الخارجي لكليهما، والذي يقوم على انتظام عناصره الثابتة. ولهذا السبب وجدناه يطالب الشاعر بمراعاة التنسيق بين معانيه إلى حدّ المشاكلة والانسجام التام. "**وينبغي للشاعر أن يتأمل تأليف شعره، وتنسيق أبياته، ويقف على حسن تجاورهما أو قبحه، فيلائم بينهما لتنتظم له معانيهما، ويتّصل كلامه فيها،ولا يجعل بين ما قد ابتدأ وصفه، أو بين تمامه فصلا من حشو، ليس من جنس ما هو فيه، فينسى السامع المعنى الذي يسوق القول إليه، كما أنه يتحرّز من ذلك في كل بيت، فلا يباعد كلمة عن أختها، ولا يحجز بينهما وبين تمامها بحشو يشينها، ويتفقد كل مصراع، هل يشاكل ما قبله؟ فربما اتفق للشاعر بيتان، يضع مصراع كل واحد منهما في موضع الآخر، فلا يتنبّه على ذلك إلاّ من دقّ نظره، ولطف فهمه**"(1).

ولعلّ مراعاة السامع أو المتلقي من لدُن ناقدنا في عملية التنسيق هو عين التقييم الذي ينادي به (إعطاء القيمة)، إذ تفرض المشاكلة مراعاة الترتيب بين المعاني في كل مصراع. ولذلك رأيناه يعيب على امرئ القيس ترتيب الأشطر على نحو ما في البيتين(2):

كأنّي لم أركب جوادا للـــذّة ولم أتبطّن كاعبا ذات خلخال

ولم أسبأ الزّق الرّوي ولم أقل لخيلي كرّي كرّة بعد إجفـــال

ويقترح إعادة ترتيب الأشطر على النحو التالي(3):

كأنّي لم أركب جوادا ولم أقل لخيلي كرّي كرّةً بعد إجفـــال

ولم أسبأ الزّقّ الرّوي للـــذّة و لم أتبطّن كاعبا ذات خلخال

---

(1) ابن طباطبا: المصدر السابق ص124

(2) المصدر السابق ص124– 125

(3) البيتان في كتاب العمدة لابن رشيق. 1/ 72

ولا يعدو أن يكون هذا الاقتراح هو مجرد ترتيب عضوي فقط، لأنّ التناغم الحقيقي بين عناصر القصيدة، كثيرا ما يتحقق من خلال التفاعل الداخلي الذي يتجاوز المنطق. وهو الذي يكون تأثيره في المتلقي تأثيرا روحيا قبل أن يكون عقليا.

3- عناصر الموروث: قيم ثابتة في النتاج والتلقي:

إذا سلّمنا جدلا بأنّ ابن طباطبا ناقد إتباعي؛ يجعل من "السنّة" أو الموروث معتمده النقدي، فإنّ هذا الموروث- في تصوّره- هو المرجعية الثابتة المشكّلة للتركيبة النصية المبرمجة من جهة، والرصيد الجاهز والضروري الذي لا غنى للذات المدركة من فهمه وتحصيله من جهة أخرى.

فهو يعتقد بأنّ شعر العرب لم ينفصل يوما عن بيئتهم، ولا عن مثلهم الأخلاقية، والتي هي في مجموعها قيم قارّة لم تتغير. ولهذا وجدنا عندهم طريقة خاصة في التشبيه، مستلهمة من هذه البيئة، لأنّ " **صحونهم البوادي وسقوفهم السماء، فليست تعدو أوصافهم ما رأوا منها وفيها**"(1).

وإذا حدث وإن التبس على الشاعر المحدث شيء من هذه التشبيهات، عليه أن يعلم بأنّ الخلل لا يكمن فيها (كمعطيات نصية)، وإنّما يكمن في كيفية قراءته لها (عملية الإستذهان وملء البياضات). وهنا يوصي العلوي بضرورة التقصي والتفتيش عن المعنى، لأنّ (الثابت) عنهم "**أنّهم أدق طبعا من أن يلفظوا بكلام لا معنى تحته** "(2). فإذا استوعب ذلك، استلطف موقعه.

كما أنّ للعرب مثل عليا، ثابتة هي الأخرى في السُلّمين: الاجتماعي والأخلاقي، يتّكئون عليها في إنشاء المدح والهجاء؛ "**منها في الخلْق: الجمال والبسطة، ومنها في الخلُق: السخاء**

---

(1) ابن طباطبا: المصدر السابق ص10

(2) المصدر السابق ص11

والشجاعة، والحلم والحزم، والوفاء والعفاف، والبر والعقل والأمانة.."(1).

هذا في مجال المدح المتعارف عليه أخلاقيا واجتماعيا، أما أضداد هذه الصفات فإنّها تصلح موضوعات للهجاء.

ومن الثابت عندهم أيضا أنّ هناك حالات تؤكد هذه المُثل؛ كالجود في حال العسر أهم عندهم من مجرد الجود، والبخل من الواجد القانع، أشنع. وهكذا دواليك.. إذ كلّما تفاوتت هذه المُثل وتشعّبت، كلما أنتجت فنونا من القول، وضروبا متنوّعة من التشبيهات. فالبيئة العربية إذا هي التي أمدّتهم بهذه القيم، وهذه المعاني، وهذه الأساليب، ثم أمدّتهم كذلك بأدوات قياسها. كل ذلك على السواء في النتاج والتلقي.

وهناك سنن من المعتقدات القارّة التي لا يمكن لقارئ الشعر العربي القديم- بما فيهم الشاعر المبتدئ- أن يفهم معانيها، ما لم يثقفها ويحصّلها. ومنها: سقيهم للعاشق الماء على خرزة تسمى السلوان. وضربهم الثور، إذا امتنعت البقر عن الماء (2). وغير ذلك كثيرة.

"فالسنّة" الكبرى تقتضي فهم هذه الروافد الغنية، التي تصلح مادة خاما، بإمكان الشعراء المبتدئين إعادة تشكيلها، وإخراجها في صياغات جديدة، كما هو الحال في الصناعات الأخرى كالنسيج، وتركيب الجوهر، والنقش والصباغة. يقول العلوي عن ذلك: " **كالنقاش الذي يضع الأصباغ في أحسن تقاسيم نقشه، ويشبع كل صبغ منها حتى يتضاعف حسنه في العيان، أو كناظم الجوهر الذي يؤلف بين النفيس منها والثمين الرائق، ولا يشين عقوده ، بأن يفاوت بين جواهرها في نظمها وتنسيقها**"(3).

ونفهم مما تقدّم أن استثمار الشاعر المبتدئ للتراث بغية صنع أشكال شعرية جديدة أمرٌ

---

(1) ابن طباطبا: المصدر السابق ص12

(2) المصدر السابق ص32..40

(3) المصدر السابق ص5-6

ضروري وممكن التطبيق، لأنّ صناعة الشعر حسب ناقدنا لا تعترف بالحدود النوعية؛ فالمضامين النثرية تصلح للشعر، دون أن تفقد جودة معانيها وجزالة ألفاظها. والعكس صحيح. وذلك نابع من مفهوم الشعر عند هذا الناقد الذي ينظر إلى المضمون كعنصر قار بإمكان الشاعر تشكيله كيفما شاء. " **الشعر رسائل معقودة، والرسائل شعر محلول** "(1). "**إنّ للشعر فصولا كفصول الرسائل**.."(2). وربّما يقصد بكلامه هذا نوعا خاصا من الرسائل، التي تتعدّد موضوعاتها على غرار الشعر. لذلك وجدناه يلحّ على وحدة البناء، القائمة على حسن التدرّج، وحسن الانتقال بين الأجزاء بما يضمن وحدتها والانسجام الجمالي، الذي يحقق بدوره الفهم والمتعة. فالصنعة بهذا المنحى، عمل عقلي واعي دفعته إليه أزمة ضيق المعاني التي عرفها عصره فكان لابد من إيجاد قانون قارّ (نظرية)، يبيح الأخذ والسرقة كما سماها إحسان عباس(3). إلاّ أنّها تبقى سرقة فنّية مشروعة، أو "تناص" بمفهوم روّاد النصانية المعاصرين(4)، كونها عنصرا مشكلا للرصيد المعرفي للمبدع. أو باعتبارها بنية نصية مبرمجة بمفهوم رواد القراءة والتلقي(5).

يقول ابن طباطبا: " **وإذا تناول الشاعر المعاني التي سبق إليها، فأبرزها في أحسن من الكسوة التي عليها، لمن يعب، بل وجب له فضل لطفه وإحسانه فيه**"(6).

وعن كيفية التحصيل والتصرّف في هذا الموروث الجاهز والقارّ، فإنّ ثمّة تقنية خاصة يقترحها العلوي وهي اعتماد التمويه والإخفاء بحيث عليه أن يستعمل "**المعاني المأخوذة في غير الجنس الذي تناولها منه، فإن وجد 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 إنسان، وإن وجده في وصف الإنسان استعمله في وصف بهيمة. فإن عكس المعاني على**

---

(1) ابن طباطبا: المصدر السابق ص78 (4) ناظم عودة خضر: المرجع السابق ص154

(2) المصدر السابق ص6 (5) محمود عباس عبد الواحد:المرجع السابق ص24

(3) إحسان عباس: المرجع السابق ص139 (6) ابن طباطبا: المصدر السابق ص76

اختلاف وجوهها غير متعذّر على من أحسن عكسها واستعمالها في الأبواب التي يحتاج إليها. وإن وجد المعنى اللطيف في المنثور من الكلام، أو في الخطب والرسائل، فتناوله وجعله نثرا، كان أخفى وأحسن"(1).

وهنا، نستحضر مرّة أخرى صنعة الصبّاغ وصنعة الصائغ " **فإذا أبرز الصائغ ما صاغه في غير الهيئة التي عهد عليها، وأظهر الصبّاغ ما صبغه على غير الذي عهد قبل، التبس الأمر في المصوغ والمصبوغ**"(2).

4- الفهم، الجمال والصدق: قيم ثابتة بمعايير كذلك:

وبخصوص التأثير الجمالي للشعر في متلقيه، فقد سبق وأن أشرنا إلى تصور ابن طباطبا لعملية الفهم الذي يتحقق عن طريق المتعة، شأنه في ذلك شأن الغناء " **ومثال ذلك الغناء المطرب الذي يتضاعف له طرب مستمعه، المتفهم لمعناه ولفظه مع طيّب ألحانه. فأما المقتصر على طيّب اللحن منه، دون ما سواه، فناقص الطرب** "(3). ومثل هذا الموقف في الحقيقة سابقة في علم الجمال، يحسب الفضل فيها لناقدنا في تاريخ النقد العربي. فهو يجعل من نظم الشعر وتأثيره عملا عقليا خالصا، لأنه مقصود بمخاطبة الفهم وتحصيله. أما الوسيلة إلى ذلك فهي الجمال. وسر الجمال عنده مشروط بتوفر الانسجام بين عناصر النص الشعري، ومكوّناته الثلاثة: صحّة الوزن- صحّة المعنى- وعذوبة اللفظ. فالاعتدال إذا عنصر قارّ بالنسبة للجمال، لأنه علّته الضرورية، كما أن الاضطراب بين هذه المكونات الثلاث هو علّة قارّة كذلك بالنسبة للمستكره الممقوت.

واللافت للانتباه في هذه الفلسفة الجمالية هو ربطه بين غايتي الشعر: الدلالية والجمالية

---

(1) ابن طباطبا: المصدر السابق ص77- 78

(2) المصدر السابق ص16

(3) المصدر السابق ص15

والغاية الأخلاقية؛ إذ يعتبر اللذة وسيلة أخلاقية لأنّها في رأيه ليست مجرّد متعة تيسّر الفهم فحسب، ولكنها تسلّ السخائم وتسخّي الشحّيح، وتشجع الجبان(1).

فالفهم والجمال إذا قيمتان ثابتتان من قيم الصنعة الشعرية عند العلوي، ومعاييرهما ثابتة كذلك، ناهيك عن طبيعة الشروط التي تقتضيها هذه المعايير وهي لا تعدو أن تكون هي الأخرى عناصر قارة للجمال متّفق عليها.

وإذا كان الانسجام الجمالي بين عناصر الشعر قيمة ثابتة في عملية الفهم، فإنّ الصدق هو الآخر قيمة قارة، لا تقل أهمية وتأثيرا- حسب العلوي- في نتاج الشعر وتلقيه دلاليا وجماليا وأخلاقيا. ولذلك وجدنا هذه القيمة مذكورة بأنواعها الخمسة وهي: الصدق النفسي (الفني) أو الإخلاص، وصدق التجربة الإنسانية، والصدق التاريخي، والصدق الأخلاقي، والصدق التصويري(2).

ويبقى الصدق في نظر العلوي صنوا للاعتدال الجمالي، لأنه يهيئ الفهم لقبول محتويات الشعر مع التجربة الفنية. وهو بلا شك عنصر قارّ وضروري لتحقيق غايات الشعر كما تقتضيه "السنّة" أو أفق انتظار القارئ بمصطلح "ياوس".

---

(1) ابن طباطبا: المصدر السابق ص16

(2) إحسان عباس: المرجع السابق ص142..146

الخاتمة

وعلى الإجمال، يبقى كتاب "عيار الشعر" لابن طباطبا العلوي حلقة قيّمة في تاريخ النقد العربي عموما، ونظرية الشعر على وجه التحديد. بل هو نقلة نوعية في مجال الاهتمام بالمتلقي كمحور قارّ في البنية النقدية العربية، ضمن المحاور الثلاثة المشكلة لها وهي: المبدع/ الباث، والنص/ الرسالة، والمتلقي/ المرسل إلية. وهنا يحق لنا الإقرار بحقيقة هي: أنّ هذا الكتاب على صغر حجمه، كبير الأهمية من حيث التأصيل النظري للشعر في العمليتين: الإبداع والتلقي.

وهذا يرشّحه لأن يكون على رأس أهمّ المحاولات النقدية التوجيهية في القرن الرابع الهجري من مثل: "نقد الشعر" لقدامة بن جعفر، و"منهاج البلغاء وسراج الأدباء" لحازم القرطاجني.

ولا نبالغ البتة إذا أجزمنا بأنّ عملية التلقي بأقطابها الثلاثة قد حازت فيه من التحليل والتعليل- وبجميع عناصرها- درجة من النضج والتكامل ما تؤهّله لأن يشكّل نظرية في التلقي، وافية العناصر والمرامي.

فهذا الرجل الألمعي، لم يكتف بتحديد مفهوم للشعر، يستند إلى ماهية، ووظيفة، وأداة، بل تناول كل مؤهّلات المبدع الفطرية والمكتسبة، وبين أثرها في عمليتي الإبداع والتلقي معا. كما نال النص الشعري في كتابه- كصنعة وتشكيل- من الاستيفاء ما جعل الدراسة فيه تشمل المضامين والمعاني، والألفاظ والمباني، والأوزان والقوافي، دون إهمال لأثر التصوير في إظهار هذه المكونات جميعها، والتمكين لها في أنفس المتلقين.

أما المتلقي بنوعيه- جمهورا ونقادا- فقد برز في "العيار" كعنصر لافت جعل من صاحبه- وبلا منازع- أحد النقاد الجماليين، الذين وطّدوا صلة الشعر بالمتعة. وهو سابقة تحسب له، وتنم عن سعة إلمامه وغزارة ثقافته. كما تكشف عن مدى استيعابه لجماليات التلقي.

والمؤكد في "العيار" أنه يحتوي على أول فهم واضح لعلاقة الشعر بالفنون الأخرى، كالموسيقى، والرسم، وعلم الجمال. وفيه أيضا أقام العلوي من فهم الشعر (تلقيه) عيارا تقاس به قيمته، كما أقام للقوافي حدودا توزن بها. كل ذلك يدل على ذوق أدبي راق، وروح علمية عالية، وموضوعية في الطرح، وتمكّن من المنهج. كيف لا؟ وهو الشاعر والناقد والمعلّم معا.

وعلى ذكر المنهج، تتجلى لنا طبيعة المقاربة النقدية التي اعتمدها ابن طباطبا في نظريته، بحيث أنّه- وعلى غرار نقدة عصره- لم يهمل عنصرا من العناصر الثلاثة المشكّلة للإبداع والتلقي من حيث درجة الاهتمام، وإن كان تركيزه باديا على غايات الشعر الثلاث: الدلالية والجمالية، والأخلاقية.

وبهذا المنحى يكون قد أعاد التوازن بين عناصر البنية النقدية، بعدما اختلّت لأكثر من مرّة، سواء في عهد رواية الشعر، أو في عهد تدوينه. ذلك أنّ الأصمعي مثلا في كتابه: "فحولة الشعراء" قد جعل من مقاربته النقدية خارج/ النصية؛ بحيث أكد فيها على صفات الشاعر الفحل للوصول إلى القصيدة، ومنها إلى الجمهور. ونفس التوجّه تقريبا وجدناه في مصنّف "طبقات فحول الشعراء"لابن سلام الجمحي، أين كان الاهتمام في المقام الأول منصبا على شروط الفحولة ومؤهّلات الشاعر الفحل، من أجل توثيق النص ومعرفة صحيحه من منحوله، لأجل تصنيفه وإصدار الحكم عليه.

وقد استعادت المقاربة توازنها بعد ذلك بظهور مصنّف "الشعر والشعراء" لابن قتيبة الدينوري، أين أعطى لكل من النص والشاعر حقهما من الاهتمام قبل أيّ تصنيف أو تقييم.

ولا نبرح القرن الثالث الهجري دون الإشارة إلى عودة الاختلال من جديد بين عناصر البنية

النقدية عصرئذ، حين قدّم أبو عباس ثعلب (ت291هـ) النص في الاهتمام على كل من الشاعر والمتلقي كما يدل على ذلك عنوان مصنّفه "قواعد الشعر".

وللوقوف على أهم الإضافات التي حوتها مضان "عيار الشعر" لابن طباطبا العلوي- والتي تشكل الأرضية التي بنى عليها نظريته في التلقي- يمكن حصرها في الملاحظات الآتية:

1- الملاحظة الأولى: يفهم من خلال عنوان كتاب بن طباطبا بأن العيار الذي قصده، إنما هو في الحقيقة عيار لنتاج الشعر، ولتلقيه معا. وذلك انطلاقا من رؤية الناقد الاتباعية الصناعية، لأنه يؤمن بأعراف الموروث في عملية نظم الشعر، ويسوّيها بأعراف تلقيه. فالعلوي ناقد محافظ لا يختلف عن الجاحظ في اعتبار الشعر تشكيلا وصناعة، إلاّ في الإضافة المتعلقة بتجاوزه للخصائص النوعية للجنس الأدبي، بحيث يقول: " **فإذا أراد الشاعر بناء قصيدته، مخّض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثرا، وأعدّ له ما يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه، والقوافي التي توافقه، والوزن الذي يسلس له القول عليه..**"(1).

2- الملاحظة الثانية: إنّ العلوي شاعر، وناقد ومثقف. والموقف الاتباعي عنده اختيار ينبع من هذه الأزواد الثلاثة؛ إذ أوتي حسّا جماليا، وخبرة واسعة بفنون القول حفظا وممارسة ونقدا، ناهيك عمّا يحوزه من علوم عقلية، أكسبته إلماما بخبايا النفس في تعاملها مع الأشياء. كل هذا ساهم في بلورة عناصر النظرية عنده، وزاد من تكاملها.

فتفتحه على الثقافات العقلية لا يتناقض مع موقفه الاتباعي، بل بالعكس من ذلك، فقد رأيناه يؤسس لمفهوم علمي للشعر، معتبرا القريض من فروع المعرفة الإنسانية، بحيث له أصول وأسس قابلة للتلقين والقياس. فهو "**نتيجة عقل الشاعر، وثمرة لبّه، وصورة علمه، والحاكم له**

---

(1) ابن طباطبا: المصدر السابق ص5

أو عليه"(1). بل راح ينادي بعلم موحّد ينظم عملية نتاجه، ثم يناقش بعد ذلك مبدأ العلّية المتعلق بجماله، ليخلص إلى مبدإ الغائية لإبراز صلة الشعر بعملية التلقي.

ومن هنا يفهم مصدر هذه الإحاطة الواسعة بالمنهج والأداة في صياغة نظريته، لأنه يكون قد تأثر بفلاسفة عصره أمثال: الفارابي والخوارزمي وغيرهما، اللذين اشتهرا بإحصاء العلوم وتصنيفها. والتصنيف قرين التخصص. فلا غرو والشعر عند ابن طباطبا فرع من علوم اللسان من جهة لغته، وتخصص يدخل في دائرة العلوم العقلية، شأن الأخلاق والمنطق والسياسة، من حيث غاياته.

3– الملاحظة الثالثة: إذا انطلقنا في دراستنا لكتاب العيار من مقصدية تأليفه، فإننا نعتبره مؤلفا تعليميا وُضع بالأساس لتعليم المبتدئين أصول الصنعة الشعرية. وعليه، فهو إذا تجربة ذاتية في خدمة الشعر نتاجا وتلقيا، وظّفت عنصر الخبرة بكل تراكماتها ، وقراءاتها، كمعيار لإبداع الشعر ونقده. وتأسيسا على ذلك يصبح الإبداع نتاجا للقراءة والتلقي، أو تناصّا يتقاطع فيه الموروث الأدبي مع الثقافة المستحدثة، وفق جماليات التلقي عند "ياوس" في صلتها بالتاريخ.

4– الملاحظة الرابعة: إنّ العلوي بدعوته الشعراء المبتدئين إلى إحكام صنعتهم، إنما يلحّ عليهم بضرورة الامتثال لسلطة الرقيب اللغوية والمعرفية والجمالية، كي يمتلكوا أداءً شعريا يجاري الأقدمين في سننهم. ولا يتحقق هذا الامتثال إلا " **بالتوسع في علم اللغة، والبراعة في فهم الإعراب، والرواية لفنون الآداب، والمعرفة بأيام الناس، وأنسابهم، ومناقبهم، ومثالبهم، والوقوف على مذاهب العرب في تأسيس الشعر والتصرف في معانيه.. وسلوك مناهجها في صفاتها، ومخاطباتها، وحكاياتها، والسنن المستدلة**"(1).

---

(1) ابن طباطبا: المصدر السابق ص4

وكان بإمكان العلوي أن يعتمد على ذوقه كشاعر في بلورة منهجه النقدي، بمراعاة تيار التجديد الذي وجده في عصره ممثلا بالمتنبي، وقبله كان أبو تمام وأبو نواس، إلاّ أنه فضل الالتزام بالقانون العام الذي طبقه القدماء نتاجا واستهلاكا. ومن هنا كان ناقدنا إتّباعيا، مردّدا لآراء سابقيه كبشر بن المعتمر، وابن قتيبة، والجاحظ في: اللفظ والمعنى، وبناء القصيدة العربية وتقسيم الشعر إلى وحدات منطقية كقوله: "**فمن الأشعار أشعار محكمة، متقنة، أنيقة الألفاظ، حكيمة المعاني، عجيبة التأليف.. ومنها أشعار مموّهة، مزخرفة، عذبة، تروق الأسماع والأفهام**"(1).

فالاتباعية إذا كرّست مبدأ التكرار نتاجا وتلقيا، ودمجت فعلا النتاج والتلقي معا، فجاء النتاج بالضرورة خاضعا لوسائط عامة تحكمه حكم القانون. وجاء التلقي كذلك مثله خاضعا لقانون القبول، "**لأنّ الأقاويل مصنوعة على عيني سامعها، ولأجله**"(2).

فالمنهج الاتّباعي كثيرا ما يقترب من مفهوم القارئ الضمني، ويُخضع فعلي النتاج والتلقي لاستجابات فنية جاهزة، هي في حقيقتها قوانين مشتركة تتحكم في التشكيل الشعري، وفي كيفيته بل حتى في جنسه الأدبي(3).

وعلى هذا الأساس، كان نقد القرن الرابع الهجري في منهجه خاضعا لسلطة هذا القارئ، جراء الظروف الموضوعية التي عرفها هذا العصر؛ من انتقاله من المشافهة إلى الكتابة، مما غيّب القارئ الحقيقي، وأحلّ محلّه النموذج القرائي التّراكمي الجاهز، تماشيا مع مقتضى الحال.

وفي هذه الحالة تتطابق الكتابة مع القراءة، وتتساوى خصوصية المبدع في النص مع السياق الذي تمثل الاتباعية إطاره الإبداعي العام. وهنا، تصبح درجة الشعرية محكومة بدرجة الاقتراب من سلطة القارئ الضمني الذي له سطوة القانون. والحكم نفسه يجري على درجة التلقي.

5- الملاحظة الخامسة: إنّ أول ما يسجل لابن طباطبا من سبق في نظريته هو: نظرته إلى القصيدة بوصفها كلاّ موحّدا، من خلال إلحاحه على الوحدة بين أجزائها من جهة المبنى والمعنى

---

(1) ابن طباطبا: المصدر السابق ص7

(2) شكري المبخوت: جمالية الألفة ص144

(3) فاضل ثامر: الصوت الآخر- دار الشروق الثقافية ط 1. بغداد1992. ص130 وما بعدها، كذلك جمالية الألفة ص29 وما بعدها

معا، حتى تكون " **كلمة واحدة في اشتباه أولها بآخرها نسجا، وحسنا، وفصاحة، وجزالة ألفاظ، ودقة معان، وصواب تأليف**"(1).

ثم إنّه يؤكد على الشاعر بضرورة وصل معاني القصيدة بعضها ببعض، من خلال إتقان لطف الانتقال من غرض إلى آخر، إذ أنّ " **للشعر فصولا كفصول الرسائل، فيحتاج الشاعر إلى أن يصل كلامه– على تصرّفه في فنونه– صلة لطيفة، فيخلص من الغزل إلى المديح، ومن المديح إلى الشكوى، ومن الشكوى إلى الاستماحة..**"(2).

وهذه النظرة شبيهة بما عرف عند "آيزر" بالإستراتيجية النصية، التي يحتل فيها المخطط النصي أو البرنامج، أهمية قصوى في توجيه القارئ، ومساعدته على المشاركة في صنع المعنى، سواء عن طريق الإستذهان، أو ملء الفراغات. ولهذا رأينا ابن طباطبا يطالب الشاعر بصياغة محكمة لعناصر القصيدة وتركيب قوي لأجزائها، مما يتيح للمتلقي أن يكتشف قافية البيت أو الشطر الثاني منه قبل الاستماع إليها. وفي ذلك دعوة إلى التراسل النفسي والذهني بين المتلقي والنص عن طريق الإدراك من جهة، وتوجيه الشاعر إلى ضرورة استحضار المتلقي أثناء عملية الصنعة على طريقة القارئ الافتراضي من جهة أخرى.

6– الملاحظة السادسة: إنّ في كتاب العيار اهتمام واضح من صاحبه بجماليات التلقي في الفن الشعري، بحيث قدّم رؤية متقدّمة جدّا عن معاصريه في مجال إدراك الجمالي الحسي على وجه التحديد، ركّز فيها على صلة "الموضوع" بـــ "الذّات" المدرِكة. فهو يرى بأنّ عملية الإدراك الحسي للجمال عند الإنسان تتمّ وفق ما ركّب الله فيه من حواس مجهّزة بما يمكّنها من استشعار مدركاتها حين ترد عليها منسجمة معتدلة: "**فالعين تألف المرأى الحسن وتقذى بالمرأى القبيح،**

---

(1) ابن طباطبا: المصدر السابق ص126

(2) المصدر السابق ص6

والأنف يقبل المشمّ الطيّب ويتأذي بالمنتن الخبيث، والفم.."(1).

أمّا الشعر عنده، فقد جهّز الله المتلقي بحاسة إدراك جماله وسمّاها: الفهم الثاقب (الناقد)، الذي يؤثر الحسن من الشعر، ويكره القبيح منه، وفق معادلة بسيطة مفادها: " **كل حاسة من حواس البدن، إنما تتقبل ما يتّصل بها مما طبعت له، إذا كان وروده عليها ورودا لطيفا باعتدال، لا جور فيه، وبموافقة لا مضادة معها.."**(2).

فأساس الجمال إذا هو: "الاعتدال في المدرَك" (أي: النص المنسجم)، والموافقة لما ركّبت عليه الحاسة في الذات المدرِكة. وربّما لهذا الاعتدال صلة بالوسطية التي نادى بها ديننا الحنيف. أو قل هي القسطية التي كثيرا ما يؤثرها المتلقي المسلم في حياته الروحية والاجتماعية والاقتصادية، ويجعلها أساس كل توازن بين حاجاته العقلية والوجدانية، النفسية والبدنية.

ومن هنا، تتجلى شروط التفاعل بين الرسالة والمرسل إليه انطلاقا من: " **علّة كل حسن مقبول الاعتدال، كما أنّ علّة كل قبيح منفي الاضطراب**"(3).

هذا من جهة، ومن جهة أخرى يكون ابن طباطبا قد تنبّه إلى حقيقة سيكولوجية في الذات المدركة للجمال، وهي أنّها لا تثبت على حال واحدة أثناء عملية التلقي، بل تخضع لأحوال تتصرّف فيها. بمعنى أنّ السامع للشعر لا يتذوّقه إلاّ بالمقدار الذي تتوافق فيه درجة الجمال مع نفسه، فإنّ "**النفس تسكن إلى كل ما وافق هواها، وتقلق مما يخالفه، ولها أحوال تتصرّف بها؛ فإذا ورد عليها في حالة من حالاتها ما يوافقها، اهتزّت له، وحدثت لها أريحية وطرب. وإذا ورد عليها ما يخالفها، قلقت واستوحشت**"(4).

ويستنتج مما سبق أنّ الإثارة في كل عمل أدبي ذات مستويين: موضوعية وذاتية. ففي

---

(1) ابن طباطبا: المصدر السابق ص14

(2) المصدر السابق ص14

(3) المصدر السابق ص15

(4) المصدر السابق ص15

المستوى الأول تخضع لتقنيات فنية متعلقة بقواعد علمية تقتضيها الصنعة الشعرية (النص المبرمج). وفي المستوى الثاني، لها صلة بأصالة الطبع، أوملكات الإدراك والتفاعل عند المتلقي.

7– الملاحظة السابعة: شكّل مفهوم التلقي وجمالياته إحدى القضايا التي شغلت النقدين: اليوناني والعربي. وكان أرسطو– بحكم الأسبقية الزمنية– أول ما أثارها ضمن فلسفته النقدية حول فنّ الشعر. ثم جاء الإسهام النقدي العربي ليشتغل هو الآخر على هذا المفهوم، بجهود روّاده أمثال: الجاحظ وابن قتيبة وابن طباطبا وقدامة وعبد القاهر وغيرهم كثيرون، باذلين في ذلك جهودا معتبرة، ولكنها كانت متفاوتة القيمة من عصر إلى عصر، ومن ناقد إلى آخر.

ولكن الذي يجب تسجيله في هذا المجال، هو أنّ النقدين رغم اختلاف المنازع الفكرية، كانا متقاربين من حيث تركيزهما على أهمية العلاقة بين النص وحياة صاحبه من ناحية، وبينهما وبين المتلقي– ناقدا وجمهورا– من ناحية أخرى. فما قاله أرسطو تقريبا حول تراسل المشاعر بين الجمهور والشخصيات الأدبية في التراجيديا(1)، هو مشابه لما قاله الجاحظ وابن طباطبا بشأن الخطابة والشعر(2). وإن كان التمايز واقعا بين الطرفين في تركيز النقد الأول على الطبيعة المختلفة للفنّ المسرحي في علاقته بجمهوره، واعتماد النقد الثاني على طبيعة العلاقة بين النص الغنائي في لغته ومعطياته الفنية، وبين المتلقي، المعتمد على الذوق الأدبي والحس الجمالي اللذين تقتضيهما البلاغة العربية.

ومن هنا اعتمد كلّ من المنهجين النقديين على دراسة محيط المؤلّف لكشف معطيات النص وأسراره، من أجل تحديد درجة التفاعل الموجودة بين هذا النص والمتلقي. وهذا قاسم مشترك جدير بالملاحظة، لأنّ البيئة بحدودها اللغوية والفكرية، وتيّاراتها النفسية والاجتماعية كانت

---

(1) محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث. ص76

(2) البيان والتبيين 1/ 89، والعيار ص6

قديما هي الرافد الأساس بالنسبة للمتلقي- ناقدا أو قارئا- في كشفه لغوامض النص وأسراره.

ولكن العصر الحديث جاء بمناهج نقدية مغايرة، همّشت المؤلف، وأقصت العوامل التاريخية والبيئية في الدراسة النصية، تحت مبرّرات من مثل: "إنسانية الأدب" وعالميته. وهي في الواقع قد أخلّت بالتوازن الموجود بين عناصر البنية النقدية، بحيث توزّع إثرَها الفكرُ النقدي العالمي- في نظرته إلى المتلقي- اتّجاهين اثنين: اتّجاه يمثله النقد الماركسي، والرمزية الفرنسية، وفيه يكاد يقصى دور القارئ في عملية التلقي. واتّجاه وجودي- بنيوي- بالغ في إبراز دور القارئ.

وربّما كان الاتّجاه الثاني المبالغ في الاهتمام بالقارئ هو الأكثر تأثيرا في أندية النقد الغربي المعاصر، خصوصا منها مدرسة كونسطانس الألمانية التي خرجت علينا بجماليات جديدة للتلقي ضمن نظريات القراءة والتلقي، وكان ذلك في سبعينيات القرن الماضي على يدي رائديها: ياوس، وآيزر. هذه المدرسة التي تخاصمت مع النقد الماركسي في خضم الصراع الإيديولوجي بين الألمانيتين إبّان الحرب الباردة، وراحت تتمرّد على المناهج النقدية الغربية، مقترحة مفهوما جديدا للتلقي يقوم على ربط الأدب بالتاريخ، لكي يتسنى للقارئ فهم خبايا النص من خلال الاستعانة بقراءات سابقيه(1)، خصوصا إذا كان هذا النص تراثيا.

ومن هنا يبدو تأثر "ياوس" واضحا بمفهوم التلقي عند اليونان وعند العرب على السواء، ولكنه لم يصرّح بذلك. بل كان يستغلّ خصومته مع النقد الماركسي ليشهّر بأعلامه بشراسة كبيرة، دون أن يكون نزيها مع أصحاب المذاهب التي تأثّر بها، أو تقاطع مع أفكارها برأي الدكتور محمود عباس عبد الواحد(2)، وهي مشارب كثيرة ومتشعّبة، تبدأ من أرسطو وتمرّ بالقامات العالية في نقدنا العربي أمثال ابن طباطبا، وتنتهي بالشكلية الروسية وأقطاب الوجودية

---

(1) محمود عباس عبد الواحد: المرجع السابق ص28

(2) المرجع السابق ص9

وغيرهم. وهذا الباب جدير بالاستقصاء والإثراء ضمن بحث أكاديمي للوقوف على مدى صحّته. إنصافا لأهل الحق فيه، وخدمة للحقيقة العلمية.

قائمة المصادر والمراجع

أ- المصـــــادر:

- القرآن الكريم
- الحديث النبوي الشريف: اعتماد الجامع الصحيح المختصر (أبو عبد الله محمد بن إسماعيل.. البخاري)
  تخريج: صبحي جميل العطار- دار الفكر- بيروت2005م.
- الآمدي: (أبو القاسم الحسن بن بشر) ★ الموازنة بين شعر أبي تمّام والبحتري.
  تح السيد أحمد صقر دار المعارف ج1. 1961م
- ابن الأثير الجزري: (ضياء الدين)★ الجامع الكبير في صناعة المنظوم من الكلام والمنثور.
  تح. د/ مصطفى جواد. ود/ جميل سعيد. مطبعة المجمع العلمي العراقي1995م
  ★ المثل السائر في أدب الكتاب والشاعر
  تح. د/ أحمد الحوفي، ود/ بدوي طبانة. ط1- مطبعة النهضة- مصر1960م
- ابن جني: (أبو الفتح عثمان)★ الخصائص.
  تح. محمد على النجار- ط2- دار الهدى للطباعة والنشر- بيروت (د.ت)
- ابن حزم الأندلسي: ★ التقريب لحد المنطق والمدخل اليه.
  تح. د/ إحسان عباس- دار الحياة. بيروت1959م
  ★ الرسائل (أربعة أجزاء).
  تح. د/ إحسان عباس- المؤسسة العربية للدراسات والنشر- بيروت1983م
- ابن رشد: (أبو الوليد)★ تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر.
  تح. محمود سليم سالم- المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية- لجنة إحياء التراث الإسلامي القاهرة 1971م
- ابن رشيق القيرواني: (أبو الحسن)★ العمدة في محاسن الشعر وأدبه ونقده.
  تح. محمد محي الدين- ط5- دار الجيل- بيروت1981م
- ابن سلام الجمحي: (أبو عبد الله محمد)★ طبقات فحول الشعراء.
  شرح محمود احمد شاكر- دار المدني- جدّة

- ابن سنان الخفاجي: (أبو محمد عبد الله بن محمد بن سعيد)★ سر الفصاحة.
  دار الكتب العلمية- بيروت1982م
- ابن سينا الشيخ الرئيس: (أبو علي)★ البرهان من كتاب الشفاء.
  تح. عبد الرحمان بدوي- دار النهضة العربية القاهرة1960م
  ★ الخطابة من كتاب الشفاء.
  تح. محمد سليم سالم- مركز تحقيق التراث ونشره- القاهرة1969م
  ★ رسائل الشيخ الرئيس (9رسائل في الحكمة والطبيعيات) ط1. مطبعة الجوائب- القسطنطينية1880م
  ★ عيون الحكمة
  تح. عبد الرحمن بدوي- المعهد العلمي الفرنسي- القاهرة1954م
  ★ في أسرار الحكمة المشرقية. بغداد1967م
  ★ فن الشعر من كتاب الشفاء (ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو)
  تح. عبد الرحمن بدوي. ط2. دار الثقافة. بيروت1973م
  ★ كتاب المجموع (أو الحكمة العروضية في كتاب معاني الشعر)
  تح. محمد سليم سالم- مركز تحقيق التراث ونشره- القاهرة1969م
- ابن طباطبا العلوي: (محمد بن أحمد)★ عيار الشعر.
  تح. د/ طه الحاجري، ود/ محمد زغلول سلام- المكتبة التجارية الكبرى- القاهرة1956م
- ابن عبد ربه الأندلسي: (أبو عمر أحمد بن محمد)★ العقد الفريد.
  تح. أحمد أمين، وإبراهيم الأبياري، أحمد الزين- مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر- القاهرة1949م
- ابن قتيبة الدينوري: (أبو محمد عبد الله بن مسلم) ★ الشعر والشعراء أو طبقات الشعراء.
  تح. د/ مفيد قميحة- دار الكتب العلمية- بيروت. ط1- 1971م
- ابن مسكويه: ★ تهذيب الأخلاق.

مطبعة الترقي- القاهرة1317هـ

- ابن المعتز: ★ رسائل في النقد والأدب والاجتماع.

جمع وشرح وتعليق: أ/ عبد المنعم خفاجي- ط1- البابي الحلمي1946م

- ابن وكيع التنيسي: (محمد الحسن بن على)★ المنصف في نقد الشعر وبيان سرقات المتنبي ومشكل شعره.

تح. د/ محمد رضوان الداية- دار قتيبة- دمشق1982م

- أبو حيان التوحيدي: ★ الإمتاع والمؤانسة.

تح. أحمد أمين، وأحمد الزين- بيروت (د.ت)

★ الهوامل والشوامل.

تح. أحمد أمين، والسيد صقر- القاهرة1951م

- أبو الفرج الأصفهاني: ★ الأغاني. ج4.طبعة بيروت (د.ت)
- أبو هلال العسكري: (الحسن بن عبد الله بن سهل) ★ كتاب الصناعتين، الكتابة والشعر.

تح. د/ مفيد قميحة- ط1- دار الكتب العلمية- بيروت1981م

- إخوان الصفاء وخلاّن الوفاء: ★ الرسائل.

دار صادر للطباعة والنشر- دار بيروت للطباعة والنشر1957م

- أرسطو طاليس: ★ فن الشعر.

ترجمة وشرح وتحقيق: د/ عبد الرحمن بدوي- مكتبة النهضة المصرية1953م

- امرؤ القيس: ★ الديوان. طبعة الرحمانية1930م
- البغدادي: (عبد القادر) ★ خزانة الأدب. طبعة بولاق1299هـ
- الجاحظ: (أبو عثمان عمرو بن بحر) ★ البيان والتبيين.

تح. عبد السلام محمد هارون- ط5- مطبعة المدني- جدة1985م

- الجرجاني: (عبد القاهر) ★ أسرار البلاغة.

تصحيح السيد محمد رشيد رضا- دار المعارف- بيروت1981م

★ دلائل الاعجاز.

تصحيح السيد محمد رشيد رضا- دار المعرفة للطباعة والنشر- بيروت1981م

- الجرجاني القاضي: (على بن عبد العزيز) ★ الوساطة بين المتنبي وخصومه.
تح. محمد أبو الفضل إبراهيم، وعلى محمد البجاوي- دار إحياء الكتب العربية- ط1- القاهرة1945م
- حازم القرطاجنّي: ★ منهاج البلغاء وسراج الأدباء.
تح. محمد الحبيب بن الخوجة- ط2- دار الغرب الإسلامي- بيروت1981م
- حسان بن ثابت الأنصاري : ★ الديوان. شرح عيد أمهنا- دار الكتب العلمية- بيروت1986م
- الخطيب التبريزي: ★ شرح ديوان الحماسة. الطبعة القديمة (د.ت).
- الخطّابي- الرمّاني- الجرجاني عبد القاهر: ★ ثلاث رسائل في إعجاز القرآن الكريم.
تح. محمد خلف الله، ومحمد زغلول سلام- ط2- دار المعارف- مصر1968م
- الرازي: (فخر الدين) ★ نهاية الإيجاز في دراسة الإعجاز.
تح. إبراهيم السمرّائي، ومحمد بركات حمدي- دار الفكر للنشر والتوزيع- عمان1985م
- الفارابي: (أبو نصر): ★ آراء لأهل المدينة الفاضلة.
تح. ألبير نصري نادر- المطبعة الكاثوليكية- بيروت1959م
★ كتاب الحروف.
تح. محسن مهدي. دار المشرق. بيروت1970م
★ كتاب الموسيقي الكبير
تح. غطّاس عبد الملك خشبة. دار الكتاب العربي. القاهرة(د.ت)
★ فصول المدني. طبعة جامعة كمبريدج1951م
- قدامة بن جعفر: (أبو الفرج) ★ نقد الشعر.
تح. محمد عبد المنعم خفاجي- ط1- مطبعة الكليات الأزهرية- القاهرة1971م
- القرطبي: (أبو عبد الله محمد بن أحمد الأنصاري) ★ الجامع لأحكام القرآن- مجلد1.
تح. عماد زكي البارودي وخيري سعيد. المكتبة التوفيقية- مصر (د.ت)
- الكندي: ★ الرسائل (أربعة أجزاء).

تح. محمد عبد الهادي أبو ريدة- دار الفكر العربي- القاهرة1950م

- المتنبي: (أبو الطيب أحمد بن الحسين) ★ الديوان. ج3

شرح العكبري- تصحيح مصطفى الآغا السقا وآخرون- طبعة الحلبي- مصر 1971م

- المرزوقي: (أبو على أحمد بن الحسن) ★ مقدمة شرح ديوان الحماسة.

تح. أحمد أمين، وعبد السلام محمد هارون- ط1- مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر- القاهرة1951م

- النابغة الذبياني: ★ الديوان. تح. أبو الفضل إبراهيم- ط2- دار المعارف (د.ت)

ب- المراجـــــــع:

- إحسان عباس: ★ تاريخ النقد الأدبي عند العرب.

دار الثقافة بيروت- ط4- 1992م

- ألفت كمال الروبي: ★ نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين.

دار التنوير- بيروت- ط1- 1983م

- بشرى موسى صالح: ★ نظرية التلقي.. أصول وتطبيقات.

المركز الثقافي العربي- الدار البيضاء- ط1- 2001م

- توفيق الزيدي: ★ مفهوم الأدبية في التراث النقدي إلى نهاية القرن الرابع الهجري- دار البيضاء.ط2. 1987م.

- ثامر سلّوم: ★ نظرية اللغة والجمال في النقد العربي.

دار الحوار- ط3- سورية1983م

- جابر أحمد عصفور: ★ الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي.

دار المعارف (د.ت)

★ مفهوم الشعر. دراسة في التراث النقدي.

مطبوعات فرح- قبرص- ط4- 1990م

- جوناثان كولّر: ★ مدخل وجيز إلى نظرية الأدب.

ترجمة خميسي بوغرارة- مخبر الترجمة- جامعة قسنطينة2007م

- حسن مصطفى سحلول: ⋆ نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياه.
  دراسة منشورات إتّحاد الكتّاب العرب- دمشق2001م
- حمّادي صمود: ⋆ التفكير البلاغي عند العرب: أسسه وتطوره إلى القرن الخامس الهجري.
  منشورات الجامعة التونسية1981م
- ديفيد ريتش: ⋆ مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق.
  ترجمة د/ محمد يوسف نجم- مراجعة د/ إحسان عباس- دار صادر- بيروت1967م
- رينيه ويليك، و أوستين وارين: ⋆ نظرية الأدب.
  ترجمة محي الدين صبحي- مراجعة كمال الروبي-ط1- دار التنوير بيروت1983م
- روبرت شولز: ⋆ البنيوية في الأدب- ترجمة حنّا عبّود
- روبرت هولب: ⋆ نظرية التلقي.. مقدمة نقدية.
  ترجمة د/ عزّ الدين إسماعيل- المكتبة الأكاديمية- القاهرة2000م
- شكري المبخوت: ⋆ جمالية الألفة (النص ومتلقيه في التراث النقدي) بيت الحكمة- قرطاج- المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون. 1993م.
- عباس أرجيلة: ⋆ الأثر الأرسطي في النقد والبلاغة العربيين.
  مطبعة النجاح- ط2- الدار البيضاء1999م
- عبد الرؤوف مخلوف: ⋆ ابن رشيق الناقد والشاعر.
  المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر1965م
- عبد الله إبراهيم: ⋆ المركزية الغربية.
  المركز الثقافي العربي- بيروت1997م
  ⋆ التلقي والسياقات الثقافية.
  منشورات الاختلاف- الجزائر2005م
- عيسى علي العاكوب: ⋆ التفكير النقدي عند العرب. (مدخل إلى نظرية الأدب العربي).
  جامعة حلب دار الفكر المعاصر بيروت- دار الفكر دمشق- ط1- 1997م
- فضل ثامر: ⋆ الصوت الآخر. دار الشروق الثقافية- ط1- بغداد1992م

- كريس بولديك: * النقد والنظرية الأدبية منذ1890م.

ترجمة خميسي بوغرارة- مخبر الترجمة- جامعة منتوري- قسنطينة2004م

- محمد الصغير بنّاني: * النظريات اللسانية والبلاغية والأدبية.

ديوان المطبوعات الجامعية- الجزائر1983م

د/ محمد غنيمي هلال: * النقد الأدبي الحديث. دار العودة- ط1- بيروت1982م

- محمد كرد علي: * رسائل البلغاء.

(اختيار وتصنيف)- ط3- مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر- القاهرة1946م

- محمد المبارك: * استقبال النص عند العرب.

المؤسسة العربية للدراسات والنشر- بيروت- ط1- 1991م

- محمد قطب: * مذاهب فكرية معاصرة دار الشروق. الأردن (د.ت)
- محمود زغلول سلام: * تاريخ النقد العربي إلى القرن الرابع الهجري. ج1

دار المعرفة الجامعية- القاهرة (د.ت)

- محمود عباس عبد الواحد: * قراءة النص وجماليات التلقي. بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي.

(دراسة مقارنة)- دار الفكر العربي- القاهرة1996م

- محي الدين صبحي: * نظرية النقد العربي وتطورها إلى عصرنا. ج2

الدار العربية للكتاب- تونس1984م

- ميجان الرويلي وسعد البازعي: * دليل الناقد العربي.

المركز الثقافي العربي- الدار البيضاء- ط3- 2000م

- ناظم عودة خضر: * الأصول المعرفية لنظرية التلقي. دار الشروق- الأردن- ط1- 1997م
- هنري أرغون: * الجمالية الماركسية. ترجمة جهاد نعمان- بيروت1975م
- هنّي عبد القادر: * نظرية الإبداع في النقد العربي القديم.

ديوان المطبوعات الجامعية- ط2- الجزائر1999م

- يوسف نور عوض: * نظرية النقد الأدبي الحديث.

دار الأمين- ط1- القاهرة1994م

الدوريات

- آيزر فولفانغ: ★ التفاعل بين النص والقارئ- ترجمة الجيلالي الكدية- مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية- عدد 7. المغرب. 1992م
- ظافر بن عبد الله الشهري: ★ من صور التلقي في النقد العربي القديم المجلة العلمية- جامعة الملك فيصل- مجلد1- عدد1- مارس2000م
- عبد العزيز طليمات: ★ الوقع الجمالي وآليات إنتاج الوقع عند فولفانغ آيزر- مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية- عدد6. 1992م
- فؤاد مرعي: ★ في العلاقة بين المبدع والنص والمتلقي. عالم الفكر- عدد41- 1994م
- محمد سيد الدسوقي: ★ الشعرية العربية بين النقد العربي ورواد الشعر العربي الحداثي. مجلس النشر العلمي- عدد30- الكويت- سبتمبر2009م.
- محمود عباس عبد الواحد: ★ الرؤى الرمزية في الشعر العربي- حولية كلية اللغة العربية. عدد 11. المنّوفية. مصر1991م

الموسوعات والمعاجم اللغوية

- دائرة المعارف البريطانية: مجلد2. ط15- 1990م
- روزنطال ويودين: ★ الموسوعة الفلسفية- لجنة من العلماء والأكاديميين السوفيات. ترجمة سمر كرم. ط6. دار الطليعة بيروت. 1987م.
- محمد بنلحسن: ★ التلقي في النقد العربي القديم- موسوعة دهشة الموقع الإلكتروني www.dahsha.com/old/viewarticle.php?id=5363

- ابن فارس: (أبو الحسين أحمد) ★ مجمل اللغة.

تح. هادي حسن حمودي- معهد المخطزطات العربية- ط1- الكويت1975م

- ابن منظور: (أبو الفضل جمال الدين محمد) ⋆ لسان العرب.

ط2- دار صادر، ودار بيروت- بيروت1968م

- جميل صليبا: ⋆ المعجم الفلسفي- دار الكتاب اللبناني. 1978م.
- الجوهري: (إسماعيل بن حمّاد) ⋆ الصحاح.

تح. أحمد عبد الغفور عطّار- دار الملايين- ط4- بيروت1987م

- سعيد علوش: ⋆ معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة- ط1. دار الكتاب اللبناني1985م
- الزمخشري: (محمود بن عمر) ⋆ أساس البلاغة. تح. عبد الرحمن محمود- دار المعرفة- بيروت1979م

مراجع باللغة اللغة الأجنبية:

- H. Taine : Philosophie de l'art. Paris Hachette, 1865.
- Hans Robert Jaus : Pour une esthétique de la réception. Traduit de L'Allemand. Par Claude Maillard. Gallimard, 1978.
- Robert & Collins : Français/ anglais. By Beryl T.Alkins & Pierre Henri Cousin. Paris1984.

فهرس المحتويات

الموضوعـــــات: الصفحـــــات:

- ✓ مقدمة: ص2
- ✓ التمهيد: المهاد النظري والتاريخي.....ص7

أ/ دلالة المصطلح ومفهوم النظرية:.....ص8

ب/أصول النظرية عند الغربيين وأهم الاتجاهات في نظرية القراءة:.....ص14

1- الاتجاه المنوع (نظريات القراءة البراجماتية).....ص19

2- تأويلية أمبرتو إيكو.....ص24

3- نظرية التلقي (الاستقبال).....ص26

ج/ إرهاصات النظرية في النقد العربي قبل ابن طباطبا.....ص29

* المتلقي (المبدع) بين المقاربة النصية، وخارج/ النصية.....ص31

1- ابن سلاّم الجمحي، ذلكم المتلقي المبدع.....ص34

2- أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: أو صلة البيان بالتلقي.....ص37

3- ابن قتيبة ومفهوم التلقي.....ص40

- ✓ الفصل الأول: دور الماهية والوظيفة والأداة في تحديد عناصر النظرية.....ص44

* توطئـــــة.....ص45

1- دور الماهية في تحديد عناصر النظرية.....ص51

2- دور الوظيفة في تحديد عناصر النظرية.....ص62

3- دور الأداة في تحديد عناصر النظرية.....ص70

- ✓ الفصل الثاني: المبدع ومؤهلاته.....ص77

1- المؤهلات الفطرية

أ- الإدراك الخارجي بين الإبداع والتلقي.....ص78

ب– قوى الإدراك الداخلي بين الإبداع والتلقي.....ص86

١– قوة الحس المشترك.....ص89

٢– قوة المصورة (الخيال).....ص90

٣– قوة المخيلة (المفكرة).....ص91

٤– قوة الوهم.....ص95

٥– قوة الحافظة (الذاكرة).....ص96

ج– العقل بين الإبداع والتلقي.....ص97

د– الطبع (الموهبة).....ص101

2– المؤهلات المكتسبة

أ– التحصيل المعرفي.....ص105

ب– الممارسة والتمرن.....ص109

✓ الفصل الثالث: النص وشروطه.....ص111

1– اختيار الموضوع.....ص112

2– جودة المحتوى.....ص116

3– انتقاء المعجم اللغوي.....ص120

4– ضبط الإيقاع وعلاقته بالمتلقي

أ– إيقاع السياق.....ص129

ب– إيقاع الوزن والقافية: ص131

✓ الفصل الرابع: المتلقي وقدراته.....ص138

1– القدرات النفسية والذهنية والاجتماعية.....ص139

2– ملكات إدراك الجمال عند المتلقي(الحس. العقل. النفس).....ص141

3- القارئ الضمني (الافتراضي) في نظر ابن طباطبا.....ص152

4- الذوق الجمالي والخبرة، وخطورة الرواسب النفسية.....ص156

✓ الفصل الخامس: القيمة والمعيار في ضوء النظرية.....ص161

1- معيار نقدي، وعلتان:(واحدة موضوعية وأخرى ذاتية).....ص162

2- الثابت في النظرية من خلال تحديد القيمة والمعيار.....ص164

3- عناصر الموروث الشعري: قيم ثابتة في النتاج والتلقي.....ص173

4- الفهم، الجمال والصدق: قيم ثابتة بمعايير قارّة.....ص176

✓ الخاتمة:.....ص178

✓ فهرس المصادر:.....ص188

✓ المراجع:.....ص192

✓ فهرس المحتويات:.....ص197

Abstract:

This dissertation, entitled "Ibn Tabatiba's Theory of Reception as expounded in his *The Criteria of Poetry"*, is an attempt to re-read our critical heritage in the light of new and recent critical theories in the field of reader reception, be it those coming from leading postmodernists or those of the theorists of the German "Constance" school, such as Hans Robert Jauss and Wolfgang Iser in particular. This is no easy undertaking because of the differences in time, nature, and method between Arabic and Western criticism, yet the assumption is that both criticisms are indebted to the same source, notably Greek criticism, and both allow for the importance of the receiver in the creative process.

The Criteria of Poetry was in its day a serious attempt to draw the contours and set the foundations of poetic theory within the context of the aesthetic views of the fourth century Hegira. As such it contributed equally to the teaching of literature and to the processes of artistic creation and the reception of its products, hence the inclination to study the book in search of aspects of reception theory and the elucidation of its foundations and manifestations.

The approach in this dissertation is historical and descriptive: the first to explore the formation of the theory in the West and its manifestations in Arabic critical heritage before Ibn Tabatiba, and the second to examine the book in terms of origin, dimension, and construction of Ibn Tabatiba's reception theory.

The dissertation consists of an introduction, five chapters and a conclusion. The major idea is that western reception theory concentrated on the receiver alone while Ibn Tabatiba thought of it as a trinity: text, producer, and receiver.