الجمهوريـــــة الجزائريـــــة الديمقراطيـــة الشعبيـــة
وزارة التعليـــم العـــالي والبحث العلمي
جامعـة أبي بكر بلقايد. تلمسان
كلية الآداب واللغـات.
قسم اللغة العربية وآدابها

المعايير النقديّة للشعر العربي

من عهد الجاحظ إلى حازم القرطاجني.

أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في الدراسات الأدبية بين القديم والحديث

الطالب:
بوخال لخضر

إشراف:
أ.د. أحمد دكار

السنة الجامعية: 2016/2015

إهداء..

إلى كلّ الذين أحبّهم .. أهدي هذا الجهد العلمي المتواضع..

شكر..

أستاذي الفاضل أحمد دكّار شكرًا جزيلًا..

على سبيل التلخيص

استأثر الشعر العربي في تراثنا النقدي باهتمام النقاد والعلماء عبر العصور المختلفة في حركة تلقّياتية تراكميّة. وتعتبر القرون الخمسة الممتدّة من القرن الخامس إلى السابع للهجرة أخصب الفترات في مدوّنة النقد العربي القديم، من خلال مؤلّفات مثل: "البيان والتبيين" للجاحظ255هـ، "الشعر والشعراء" لابن قتيبة276هـ، "عيار الشعر" لابن طباطبا322هـ، "نقد الشعر" لقدامة بن جعفر337هـ، "الموازنة" للآمدي370هـ، "منهاج البلغاء" للقرطاجنّي684هـ.

ومن التساؤلات التي يمكن تسجيلها في هذا الإطار: ما هي المعايير النقدية التي أطّرت تلقّي الشعر خلال القرون المحدّدة في الغطاء الزمنيّ للبحث؟.. هل اتّسمت المعيارية النقدية بالثبات أم بالتغيّر، وحول أيّ مكوّنات الشعر انصبّ اهتمامها؟.. بم تميّزت تلك المعايير، بأحادية النظرة أم بثنائيتها؟.. ما هي أنواعها المهيمِنة (النصيّة/اللّانصيّة)؟.. كم مرّةً تمّت صياغة "عمود الشعر"، وما هي السياقات التي ورد فيها، وهل من جوانب تلقّياتية في ثناياه؟...

غير خفيٍّ انشغال ذلك النقد منذ أولى البدايات الشفويّة التي ترشح من قصصٍ "نقديّة" مثل حكومة المتلقّية العالمة بين امرئ القيس وعلقمة، ومِن أصداء الخيمة التي كانت تُنصب للنابغة الذبيانيّ ليتنافسَ تحت غطائها النقديّ التفاضليّ الشعراءُ. مرورًا بكتب الطبقات وبعدها التنظيراتِ الشعريّة، ثمّ كتبِ التطبيق والممارساتِ مع الموازنة حينًا والوساطة حينا آخر، وصولًا إلى كتب النقد البلاغيّ وبعده الفلسفيّ، بثنائية الجودة/الرّداءة. تلك التي طالما صُنّف النصّ الشعريّ في أحد حدّيها، أو فيما بينهما من نعوت تقترب من الأوّل مرتفعةً في الدّرجات، أو من الثاني نازلةً إلى الدركات.

وكان من الطبيعيّ أن ينتج عن هيمنة هذه الثنائية، فكرٌ نقديّ ثنائيّ بامتياز يتجاذبه دائمًا طرفان نقيضان، وكان لزامًا على أصحاب ذلك الفكر أن يختاروا الميلَ إلى هذا الجانب أو ذاك، وفق توجّهاتهم ومكوّنات آفاق توقّعهم. حتى إذا ترسّخَ الاعتقاد عندهم بصحّة الموقف النقديّ وجدوى الحجج والمعايير الموظّفة من أجل اتّخاذه، وصلابةِ المتّكأ الفنّي الذي بُني عليه، غدَا ما كان مجرّد مَيلٍ أو نزوعٍ تعصّبًا، ومن ثمّ أصبح قاعدةً قويّةَ الدعائمِ لقيام الخصومة النقدية.

هكذا خرجت من رحم تلك الثنائية الأم، ثنائياتٌ كثيرة ساهمت في تشعّب الرؤى واختلاف الأحكام، ومن أهمّها اللّفظ والمعنى، الطّبع والتكلّف، القديم والحديث، وهي الأطراف المشكّلة في مجملها

لأغلبية القضايا التي دار حولها النقاش في تراثنا النقديّ، حيث توزّع الشعراء، وفق مقتضيات التباين بين تلك الحدود.

ومن الطبيعيّ أيضًا أن تحمل ثنائية الجودة والرداءة أمثال هؤلاء المتبنّين لها، على اعتبار الشعر مجالا مفتوحًا لإصدار الحُكمِ، والاعتقاد الرّاسخ بالتالي في جدوى المعيار فيه، وكونه صالحًا للتطبيق مع كلّ النصوص دُون استثناء أو انتقاء، بل واعتباره الصّالح الأوحَد في تحقيق النقد الصحيح، وهو ما قد يؤدّي إلى ثبات النظرة وجمود الصورة في أشكال محدّدة لا تتعدّاها إلى غيرها، فلا تُفسَح الفرصُ تبعًا لذلك لأيّة احتمالات أو رؤى جديدة.

وعن صنف المتلقّين العالمين يدور الحديث والبحث عمومًا، قصد الكشف عن المعايير النقديّة للشعر العربيّ بدءًا من القرن الثالث وانتهاءً عند السابع للهجرة، وهو العمل الذي يندرج ضمن الشقّ النظريّ من الأطروحة، أما في الشقّ التطبيقيّ فيهمن السعي إلى استقصاء تلقّي المنجز الشعريّ لأحد الشعراء الذين انتحوا منحى التخييب، ورشح من تجربته تلك أنّه حاول التأسيس لقواعد جديدة في العملية التواصليّة الشعريّة بين أقطابها الثلاثة، تختلف عن الأفق السائد وتأخذه من ميدان اعتاد عليه حدّ الإدمان وهو "قول ما يُفهَم"، إلى مساحة مختلفة المعالم غامضة التصوّر، يعتريها الزئبقيّة والضبابية واللّايَقين بما يورد على الأذن التي تسمع، أو تقع عليه العين التي تتلمّس الكلمات فتقرأ، إنّه ميدان المحاولات الحثيثة قصد "فهمِ ما يُقال".

هذا، ومن خلال جولتنا عبر صفحات الكتب التي اتّفق اختيارُها لتمثّل مُجمَل جهود القرون الخمسة في التنظير لنقد الشعر وممارسته وفق معايير محدّدة، والتي ذكرنا عناوين منها في بداية هذا التلخيص. وكذا تتبّعنا لهذه الأخيرة في صور تلقّيات أبي تمام تزامنيًّا وتعاقبيًّا، تمكّنّا من أن نلاحظ في المقام الأوّل كثرةَ التركيز على المعايير المرتبطة بالنصّ والتي وسمناها بـ"المحايثة"، وتتعلّق بمجالاتٍ أربعة في العموم هي: **اللّفظ، المعنى، الوزن، وبنية النصّ**.

أما في المقام الثاني فتأتي المعايير الخارجيّة "اللّانصيّة"، وهي التي تبتعد عن متعلّقات النصّ الشعريّ المباشرة، لترتبط بمنشئِه أو متلقّيه أو بغيرهما، وهذا ما يسمح بأن نسِمها بالمعايير العامّة.

وفي صيغة **عمود الشعر** في كتاب "الموازنة" نقف على أصناف ثلاثة من المعايير النقدية، فمن حيث اللّفظُ نجد معيارا يتّسم بالاتّساع والشمول هو **العُرف الأدبيّ**، والمتجلّي في ضرورة اختيار الكلام وتوظيف

المستعمل المتداوَل منه. ومن حيث المعنى يحضر كالعادة **الوضوح ويُسر الفهم** في عبارة "حسن التأتّي وقرب المأخذ". وأمّا **المعيار البديعيّ** فتمثّله التوصيات الخاصّة بالاستعارات والتمثيلات، في ضرورة اتّسامها بالتلاؤم وعَدمِ المنافَرة بين طرفيّ المعادلة البيانية.

أمّا في كتاب "الوساطة" والذي حاول في صياغته لـ"عمود الشعر" أن يُلخّص الشعريّة القديمة المشكّلة لأفق التوقع آنذاك، قام بذكر المعايير التالية: بالنسبة للمعنى **الشّرف والصحّة**، وللّفظ **الجزالة والاستقامة**، وللوصف **إصابة الغاية منه** وهي تصوير الموصوف، وفي التشبيه **المقاربة بين طرفيه** في ربقةٍ من الصفات المشتركة، وفي المكانة الشعريّة ما تعلّق بـ**معيار الذّيوع الشعريّ**. وأمّا جماع كلّ ذلك فيعود إلى المعيار الرّئيس الذي ما انفكّ صاحب "الوساطة" يردّده في مصنّفه، وهو **عدم الاحتفال كثيرًا بالبديع والصّنعة** لأنّ النصّ بتوفيره للمعايير الأولى كفيل بالوصول إلى مرتبة الجودة، وحقيقٌ بالتالي أن يدّعي تمثيله لـ "عمود الشعر ونظام القريض".

وفي مقدّمة "شرح ديوان الحماسة" للمرزوقي421هـ وردت المعايير نفسها في "عمود الشعر" والتي يمكن استعراض بعضها وفق الترتيب التالي: في الدّرَجة الأولى معياران يتعلّقان بالأفكار المبثوثة في النصّ، والتي يجب أن تكون متّسمَةً بـ**الرفعة في المقام**، وبـ**السلامة من الخلل والاستحالة**. ثم ما يخصّ الشكل الحَرفيّ أي اللّفظ المتّصف بـ**الفخامة والقوّة**، والمتوسّط بين الكلام البدويّ المغرِب والعاميّ السخيف. وتدخل هذه المواصفات في معيار كبير هو **الجزالة** الذي يأتي موازيًا لمعيار **الشرف** في المعنى.

في الدّرَجة الثالثة يأتي الوصفُ كتقنية مهمّة في الشعر، ويؤسّس لها **معيار الإصابة فيه**. وفي الرابعة بابٌ من عمود الشعر لا يبتعد كثيرًا عن طبيعة سابقه، هو التشبيه. ويكمن المعيار ضمنه في **مُقارَبة أكبر قدر من النعوت بين طرفيه**، بحيث يكون مبدأ الاشتراك بينهما أكثر حضورًا من افتراقهما.

بعد التقنيتين الماضيتين نصادف بنيةَ النصّ، والتي يُحكّم فيها **معيارُ الانسجام** بين الاستهلال، والتخلّص، والخَتم، حتى تُصبح القصيدة بيتًا واحدا، والبيتُ كلمةً واحدة. ثم نصل إلى الدّرجة السادسة لنجد فيها الجانب الموسيقيّ، ويُشترَط فيما يتعلّق به معيارٌ يرتبط بالتلقّي السماعيّ للشعر، هو **مُتعة الالتذاذ** والذي لا يتحقّق إلّا بكون الوزن سليمًا من عيوب الشعر ومناسبًا للغرض.

بعد تلك المصنفات الثلاثة لا يكاد يشدّ انتباه الباحث سوى الخطاب النقديّ الفلسفيّ لحازم القرطاجنّي في "منهاج البلغاء"، ومن أسباب ذلك عدمُ اكتفائه في مفهوم الشعر بالوزن والقافية، بل نراه يضيف عنصرين مهمَّين جعلهما الأساس في تحديد ماهية الشعر هما **المحاكاة** و**التخييل**. كما ربط التواصل الأدبيّ بقصديّة منشئ النصّ، ليُصبح المتلقّي مسلوب الإرادة أثناء الاستجابة لما تتلقّاه نفسُه من أقاويل شعريّة.

وإلى التخييل يرجع أمر تلك الهيمنة على وجدان الذات المتلقّية، من خلال كونه عمليةَ إحداثٍ لفعل التصوّر. وقد عثر القرطاجنّي في هذا المفهوم على السبيل الأمثل للخروج من مشكلة ثنائية قديمة في النقد، حيث يؤكّد بأنّ علّة تحسين الكلام أو تقبيحه مرتبطة بمعيارٍ نقديّ رئيس هو التخييل، فهو "المعتَبَر في صناعة الشعر" وبالتالي لا علاقة في ذلك بصدقٍ أو بكذب.

أمّا المحاكاة فمعيار مهمّ آخر باعتبارها الوسيلة المحقّقة للتخييل. كما أنّها سبب الالتذاذ والنشاط الذين يحدثهما النصّ في نفس المتلقّي. ولما كان القصدُ من الشعر حَملَ المتلقّي دون "رويّةٍ وفكر"، إلى أن يُحبّ ما قصَد منشئ النصّ تحبيبَه فيه ليُقبل عليه، أو تكريهه له لينفرَ منه، أخرج القرطاجنّي من دائرة الشعر كلَّ نصٍّ لا يوفّر المعيارين الرئيسين السابقين وهما **التّخييل** و**المحاكاة**، حتى لو اشتمل على المعايير النقديّة المتعارف عليها وزنًا وقافية، وألفاظًا ومعانيَ وبنيةَ نصّ.

هذا، وعلى الرغم من بعد الكشوفات الخاصّة بهذا الناقد أو ذاك، وشيء من الإضافات التي حملتها مصنّفاتهم على اختلاف مشاربها الفكرية والنقدية، إلّا أن فكرة "**ثبات المعيار**" ظلّت الحاضر الأكبر في مدوّنة النقد العربي القديم للنص الشعري تنظيرًا وممارسة، إذ ما انفكّ الخطاب النقدي في ثناياها يدور حول الثنائيات نفسها وما يحكّم في قراءتها من معايير. وقد ألقت هذه السمة الجوهرية بظلالها على الشقّ التطبيقيّ، حيث هيمنت بشكل كبير على تلقّيات المنجَز الشعري لأبي تمام، سواء منه ما ارتبط بالمتلقّين المعاصرين له أي التلقّي التزامنيّ la réception synchronique، أو ما تعلّق بمن جاء بعده تواليًا حتى الخطاب النقدي لصاحب "المنهاج"، وهو ما اصطلحنا عليه التلقّي التعاقبيّ la reception diachronique .

ومن خلال ما سبقت دراستُه متعلّقًا بأشكال تلقّي نتاج أبي تمام شعرًا واختيارًا، يمكننا أن نلخّص أبرز آرائنا الخاصّة التي اقترحناها إجاباتٍ محتمَلة عن بعض التساؤلات التي رُفعت في البدايات لنطرحها للنقاش والإثراء، وليس كنتائج لا يأتيها الباطل من أيّ باب، في الآتي:

مستويات التلقّي les niveaux de réceptions

حيث انقسم المتلقّون من حيث نوع الاستجابة لشعر أبي تمام، إلى قسمين تأثّرا في ذلك بما يقابلانهما على مستوى صناعة النصّ هما: قِسم مُحافِظ على الشعريّة القديمة ممثّلةً في "عمود الشّعر". وقسمٌ وَلَجَ إلى المساحات المحظورة، وعَمد إلى خلخلة نظام المعايير النقدية للشعر العربي، وذلك حينما اختار معايير شعريّة ليست على طريقة العرَب.

القناع النقدي le masque critique

اختار الآمدي شخصيّة "صاحب البحتريّ" في تعريضِه بأصحاب أبي تمام، ليمنح كتاب "الموازنة" الحيادية والموضوعيّة، وليُبعد نفسه عن تهمة التحامل أو الولوج في الخصومة بين الشّاعرين، ويمكن أن نصطلح على هذه الطريقة "القناع النّقدي"، ونراها مشابهة لظاهرة "القناع الشعريّ" عند الشعراء المعاصرين.

توالي التلقّيات la succession des réceptions

سَبقُ الآمديّ في التفاتة بديعة لما سوف تبرزه جمالية التلقّي من منظور تأريخيّ، حينما أشار إلى فكرة "توالي التلقّيات"، وإلى انعكاس تغيّر زمن تلقّي النصّ على اختلاف ناتج التلقّيات، فقد تقرأ نصًّا أدبيًّا في ظرفٍ ما ولا يَجدُ عندك الاستجابة، بينما إن عدت إليه "على مرّ الأوقات"، أحدثَ في نفسك ناتجًا للتلقّي مغايرًا تمامًا.

التلقّي المقارِن la réception comparante

طرح القاضي الجرجانيّ باعتباره متلقّيًا وسيطًا récepteur médiateur فكرةً تتمثّل في اختلاف الحكم النقديّ حول النصّ المحدَث ذاته، وذلك إذا ما تمّ تلقّيه على حدة، أو مع نصوص أخرى قديمة. ففي حالة التلقّي المنفرد réception unique، يكون ناتج التلقّي اعتبارَ معيار اللّين – على سبيل المثال – في لفظه من أمارات الجودة. بينما في حالة التلقّي المقارِن، يتغيّر الحكم النقديّ من النّقيض إلى النّقيض فيغدو اللّين من مؤشّرات الرّداءة.

من قولِ ما يُفهَم إلى فهمِ ما يُقال

لقد كانت هيمنة معيار الوضوح جليّةً في احتجاج المتلقّي المعاصر le récepteur contemporain على أبي تمام بسؤاله "لمَ لا تقول ما يُفهَم؟"، ممّا يعكس ردّة فعله عند لقائه بنصٍّ مختلف عمّا رسّخته الألفة لديه. لكنّ أبا تمام لم يكن يرى المسألة من تلك الزاوية التوفيقيّة الخالصة، لذا رأيناه يذهب بعيدًا وهو يدعو المتلقّي المخاطَب – ومن خلاله الجمهور المتلقّي – إلى تغيير عاداته "التلقّياتيّة" واستبدال عاداتٍ جديدة بها تقوم على الاستعداد لفهم أيّ نصّ، وعدمِ الاطمئنان إلى كونه واضحًا في كلّ تجربة من تجارب التلقّي، أي إلى إيلاف حقيقة "فهمِ ما يُقال".

بين أفق الإبداع وأفق الاختيار

تبايَنت المعايير النقديّة المعتمدَة من قِبل أبي تمام الشاعر، وأبي تمام النّاقد صاحب الاختيار، ممّا استدعى تساؤلَ المتلقّي الآمر عن تلك الإشكالية. وقد استثارنا الإشكال والسؤال وبعدهما جواب المرزوقيّ في "شرح الحماسة"، فطرحنا بدورنا مجموعة من الأسئلة حاولنا مناقشتها.

فهل كان أبو تمام صاحبُ الاختيار يراقب في تأليفه المتلقّي القارئ، وكان أبو تمام الشاعر يسعى فعلًا إلى تأسيس أفق توقّع جديد؟.. أم أنّ تفسير الإشكال متعلّقٌ بعدم عثور الأوّل منهما على نصوصٍ تمثّل أفق توقع الثّاني بالشكل الكافي؟.. واحتمالٌ أيضا أن يكون السبيل إلى الخروج من الإشكال متضمّنًا في واحدٍ من الأسئلة السابقة، أو فيها مجتمعةً. أو لعلّ مردَّ الأمر كلّه إحجامُ الفنّان الرّاغب في التجديد والممارِس له إبداعًا، عن التنظير له كتابةً وتقعيدًا وهو أمرٌ عامّ بين الآداب العالمية.

اندماج الآفاق fusion d'horizon

يأتي إنشاء النصّ المحدَث بإيعازٍ ضمنيّ أو صريح من المتلقّي، من خلال الأسئلة الفنيّة التي يطرحها على الشاعر، والتي ينبري هذا الأخير للإجابة عنها فتتّحِد الرؤى وتندمج الآفاق fusion d'horizons في بوتقة واحدة. إذن لم يعمَد أبو تمام إلى الصّنعة والإغراب من تلقاء نفسه، وإنّما وجَد في البداية من الجمهور المتلقّي مَن يشجّعه ويُزجي خُطاه التخييبيّة إلى الآفاق أبعد في كلّ حين.

وهكذا تكون سيرورة التلقّي في هذه الحالة متوزعةً على المراحل التالية:

أوّلًا التخييب الجزئيّ للأفق السائد،

ثانيًا القبول المبدئيّ من قِبل الجمهور المتلقّي،

ثالثًا تكرار الإبداع على أساس المعايير الجديدة،

وأخيرًا مرحلة ترسيم الأفق أو السّنن l'officialisation des normes.

من الهامش إلى المعتمَد de la marge au canon

لاحظنا انتقال نصّ الطائيّ من التخييب إلى التوفيق بشكل معيّن، حيث تزحزح في ساحة الشعر من خانة الهامش غيرِ المعترف بها، إلى دائرة الرسميّ الموظّف في كتب النّقد. ومع التسليم بهذه الفكرة، استنتجنا أنّ المتلقّين العالمين المنضوين تحت صنف التلقّي بالقبول قد أفلحوا في: أوّلًا تبرئة ساحة أبي تمام من الخروج التامّ عن عمود الشعر. وثانيًا في إقناعِ الجمهور المتلقّي بأنّ التّفاوتَ في الشعر ليس خاصًّا بأبي تمام لوحده. وثالثًا في إبراز منزلته الأدبية عند المتلقّين العلماء الممثّلين للتلقّي التزامنيّ، والتأكيد على تأسيسِه لطريقةٍ جديدة في الشعر.

كما وُفّقوا أخيرًا في تبرير الاختلاف في تلك الطريقة بسنّة التطوّر وما يرتبط بها من عوامل فنيّة واجتماعية، حيث يكون التغيير قد فرض نفسه على الشاعر المحدَث، فجاء بما لم يعهده الجمهور المتلقّي في ماضي الشعر، وعليه تكون المشكلة في الألفة التلقّياتية l'habitude réceptive.

هكذا ساهم التلقّي بالقبول بنوعيه التّزامنيّ والتعاقبيّ في تحقيق نقلة مهمّة لشعر أبي تمام، ممّا سمح له بأن يندرج بشكل من الأشكال ضمن سيرورة التلقّي التي اصطلحنا عليها مشروع التّأسيس.

مقدّمة

"الشعر ديوان العرب، وعنوان الأدب" عبارة قد تلخّص إلى حدّ كبير منزلة هذا الفنّ في تراث العرب أدبًا وفكرا، فهو الوعاء التعبيريّ الذي حوى جوانب متشعّبة من تاريخهم السياسيّ والاجتماعي، الثقافيّ والعقَديّ، وكذا الوجدانيّ العاطفيّ، وبذلك كلِّه قدّم صورةً ذاتية عن حقيقة وجودهم وكُنه معارفهم.

وقد استأثر هذا الفنّ القوليّ باهتمام النقاد والعلماء، عبر العصور المختلفة في حركة تلقّياتية تراكميّة جيلًا بعد جيل. ويُعدّ القرن الثالث للهجرة فاتحةً هامّة لنقد الشعر خاصّةً أنّه جاء تاليًا من حيث الإضافة النقدية للقرن الثاني الذي شكّل نقطة انطلاق عصر التدوين النّقدي، فتعدّدت فيه المساهمات النقديّة في قراءة النص الشعريّ، وتنوّعت ما بين كتب طبقاتٍ ونقدٍ بديعيّ وتنظيرٍ للشعر وقواعده.

هذا وقد عرفت الحركة النقدية المواكبة للشعر العربي، في مسيرتها الطويلة القديمة تطوّرًا كبيرًا واختلافًا من مرحلة لأخرى؛ بدءًا بالانطباعية مع الأقاويل والأحكام المفردة، والتي كانت تصدر ارتجالًا ودون تعليل قائم على معايير ثابتة، مرورًا بمحاولات التطبيق والممارسة الحقيقية للفعل النقديّ، ولو من غير توضيح دقيق للقواعد والأصول، وصولًا إلى مرحلة التنظير والتقعيد من خلال تلاقح الأدبيّ والفلسفيّ. وعبر كلّ تلك المراحل وعلى أساسها، استغلظ "عمود الشعر" واستوى على سوقِه.

وتحاول صفحات هذا البحث الموسوم بـ"**المعايير النقدية للشعر العربي من عهد الجاحظ إلى حازم القرطاجني**"، - فيما تحاول -، رصدَ أهمّ تلك الجهود النقديّة سعيًا إلى تحديد "المعايير" التي اعتُمِدت في نقد الشعر، انطلاقا من عهد الجاحظ255هـ، أي القرن الثالث للهجرة، وصولا إلى القرن السابع مع تجربة حازم القرطاجنّي684هـ، أي عبر خمسة قرون هجريّة. كما تسعى إلى معاينة عمل تلك المعايير على أرض الواقع الشعريّ من خلال تجربة الشاعر حبيب بن أوس الطائيّ أبي تمام مع المتلقّين العالِمين (علماء

ونقّاد وشعراء) لنتاجه الأدبي ومُنجزه الشعريّ خلال القرون الخمسة ذاتها، وهو ما شكّل الجانب التطبيقيّ من البحث.

ومن نافلة القول التذكير بأنّ من الغايات المصبوّ إلى تحقيقها في مثل هذا المستوى من البحث، عدمَ تكرار ما قاله الآخرون وكفى، وترديد ما توصّلت إليه الدراسات السابقة في الموضوع ذاته، بقصد ملء الصفحات وتضخيم حجم البحث، وهو أمرٌ ميسور بطبيعة الحال، خاصّة أنّ ما صُنِّف في العصر الحديث حول النقد الأدبي القديم، والنقد الشعريّ منه على وجه الخصوص، تأريخًا ودراسةً، كثيرُ المادة غزير المذاهب. حتى أصبح لسان حال الباحث الجديد فيه يردّد قول الشاعر العربيّ القديم: هل غادَرَ الشّعراءُ مِن مُتَرَدَّمِ؟.. مُستحضرًا كلمة (النقّاد) بدلا من (الشعراء).

ولكن، على الرغم من ملاءمة الاستشهاد في هذا المقام إلى حدّ بعيد، من الأحرى عوضًا عن ذلك التمثّل بقول أبي تمام:

لَو كانَ يَفنَى الشِّعرُ أفنَاهُ مَا قَرَت حِياضُكَ منه في العُصور الذَّواهِبِ
وَلكنَّه صَوبُ العُقولِ إذا انجَلَت سَحائبُ مِنه أُعقِبَت بسَحَـــــائبِ.

فكذلك هو الحال في البحث العلميّ من بقاء أبوابه في أيّ موضوع مفتوحةً دائمًا، ولكن بشرط التجديد في الرؤية وفي آليات الدراسة. وهنا يفرض أمرُ مخالفةِ السّائد نفسَه بإلحاح، ولا سبيل إليه فيما نعتقد إلا بتغيير زاوية النظر ومنهاج البحث والتأريخ.

وقبل استعراض السبيل الذي اعتزمت هذه الدراسة المضيّ فيه لتحقيق ذلك، والآليات المنهجية التي حاولت أن تتسلَّح بها لبلوغ الغايات المرجوّة، ولأنّ البحث العلميّ الأكاديميّ يقوم على حركة تراكميّة في الأساس، نذكر على سبيل التمثيل للدراسات السابقة في الموضوع، والتي تُرتَّب في رفوف مكتبة النقد العربي القديم، ونعني بها المؤلّفات التي اشتغلت على التأريخ لذلك النقد وفق منظورات مختلفة، وكذا التي سَعت إلى وضعِه على طاولة الدراسة والتحليل فأبرزت اتّجاهاته وقضاياه وصنّفتها في أنواع

محدّدة، بل وسَار بعضها نحو تجديد الرؤية إليه ومراجعة بعض طروحاته ومعاييره. ونورد جملة من تلك المؤلّفات هنا بشكلٍ غير مرتّب بحسب كرونولوجيا التّأليف والإصدار، وإنّما ضمن صِنفين قد يفصلان بينها هما: أوّلًا كتب التأريخ النقديّ، وثانيًا كتب نقدِ النقد. مع العلم أنّ بعض المؤلّفات قد جمع بين الملمحين، وإن كانت الغلبة لأحدهما دون الآخر.

أ) في التأريخ الأدبيّ (القراءات الأفقية):

- **تاريخ النقد الأدبي عند العرب، من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري. لـ** طه أحمد إبراهيم. (التأريخ بحسب العصور الأدبية، والتوقّف عند العصر العباسي في القرن الرابع منه).

- **تاريخ النقد الأدبي والبلاغة حتى القرن الرابع الهجري. لـ** محمد زغلول سلام. (السمة التأريخيّة ذاتها وفق العصور).

- **النقد المنهجي عند العرب. لـ** محمد مندور. (التأريخ للنقد المنهجيّ فقط، من الجُمَحيّ إلى الآمِديّ، أي خلال القرنين الثالث والرابع)

- **تاريخ النقد الأدبي عند العرب. نقد الشعر. لـ** إحسان عباس. (مزجٌ بين التأريخ والوصف والتحليل، وإن غلب على منهجه الملمح الثاني أي التحليل. وقد شمل كتابه فترة كبيرة حيث امتدّ من القرن الثاني إلى الثامن، وهو من الكتب المرجعيّة في باب التأريخ للنقد القديم).

- **في النقد الأدبي القديم عند العرب. لـ** مصطفى عبد الرحمن إبراهيم. (التأريخ وفق العصور الأدبيّة).

ب) في نقد النّقد (القراءات العمودية):

- **أصول النقد الأدبيّ.** لـ أحمد الشايب. (تناولَ فيه قضايا وأسس النقد والأدب العربيّين).

- **أصول النقد العربي القديم.** لـ عصام قصبجي. (درس من خلاله التصوّر النقدي العربي للفنّ الشعري، في أصوله وأسسِه الكليّة).

- **قضايا النقد القديم.** لـ محمد صايل حمدان، عبد المعطي نمر موسى، معاذ سرطاوي. (قدّموا فيه صورة عن بعض القضايا الكبرى التي شغلت النقّاد القدامى).

- **اتّجاهات النقد الأدبي في القرن الرابع الهجري.** لـ أحمد مطلوب. (درس ضمنه النقد القديم في علاقته بمجالين هما البديع والإعجاز، وبشاعرين هما أبو تمام والمتنبّي)

- **النقد العربي. نحو نظرية ثانية.** لـ مصطفى ناصف. (تحليلٌ ونقدُ نقدٍ، واقتراح بدائل جديدة).

- **مفهوم الشعر. دراسة في التراث النقديّ.** لـ جابر عصفور. (قراءة عمودية بامتياز).

- **نظريات الشعر عند العرب.** لـ مصطفى الجوزو. (تناول قضايا النقد القديم مثل الوزن والقافية، والمحاكاة والتخييل).

_ إشكالية البحث:

تحاول هذه الدراسة من خلال شقّيها النظريّ والتطبيقيّ أن تقارب بعض الإجابات عن تساؤلات مثل:

- ما هي المعايير النقدية التي أطّرت تلقّي الشعر خلال القرون المحدّدة في الغطاء الزمنيّ للبحث؟

- هل اتّسمت المعيارية النقدية بالثبات أم بالتغيّر؟ وحول أيّ مكوّنات الشعر انصبّ اهتمامها؟

- بم تميّزت تلك المعايير، بأحادية النظرة أم بثنائيتها؟

- ما هي أنواعها المهيمِنة (النصيّة/اللّانصيّة)؟ وما سمة النقد القديم تبعًا لذلك؟

- كيف تمّت صياغة "عمود الشعر"، وما هي السياقات التي ورد فيها، وهل من جوانب تلقّياتية في ثناياه؟

- فيم تكمن المعايير النقدية المبشّرة بأفق جديد (مرحلة التخييب)؟

- وهل تستطيع دراسة تتّكئ على الجهاز المفهوميّ لنظرية جمالية التلقّي، أن تكون فاتحة طريق أمام مشروع إعادة كتابة تاريخٍ مغاير للشعر العربيّ، يقوم على رصد تلقّيات الجمهور جيلًا بعد جيل؟ وما هي المفاتيح المنهجية الممكنة لكتابة "تاريخ تلقّيات" خاصّ بالأدب العربيّ عمومًا؟

- كيف يمكن رسم مسيرة تلقّي المُنجز الشعريّ لأبي تمام عبر القرون الخمسة الشاملة للدراسة؟ وما هي مواصفات وخصوصيات ذلك التلقّي؟

- هل اتّسم بالتوفيق أم بالتخييب؟ وما الأسباب لناتج التلقّي الملاحَظ؟...

_ <u>مدوّنة النقد القديم وأسس الاختيار</u>:

تمثّلت أسس اختيار الكتب النقديّة القمينة بتمثيل القرون الخمسة المشكّلة للحيّز الزمنيّ الشامل للبحث عمومًا في المبادئ التالية:

أوّلًا، مبدإِ دلالة المعلوم على المجهول، حيث قامت عملية تحديد محطّات القراءة على أساس الاستقراء، إذ من غير الممكن عمليًّا رصدُ كلّ ما كتب في نقد الشعر خلال قرن ما، ثم إجراء تحليل لما اعتمِد في تلك المؤلفات من معايير نقديّة، سواء اندرجت في باب التنظير أو اتّكأت على مقتضياتِها الممارساتُ التطبيقيّة.

وثانيًا. سِمتَي التميّز والإضافة، وإن خالط ذلك التأثّر بالسابق واستلهام ما جاء في خطابه النقديّ، فليس هناك كتاب يقوم على العدم نظرًا لسُنّة التراكم المعرفيّ.

أمّا كتب الجمع والانتقاء والتلخيص، والتي ليس لأصحابها في الأغلب من الفضل إلّا التبويب وترتيب المادّة العلميّة التي يستقونها بشكل كامل من كتب غيرهم، فقد خرجت من حسابات هذه الأطروحة، على جلالة أصحابها وأهمية المادّة التي قاموا بجمعها والمحافظة عليها.

وعليه حاولت الدراسة فيما يخصّ القرن الثالث، رصدَ أكبر قدر من المصنّفات للقيام بعملية مسح للمعايير النقدية في هذا العصر، خاصّة أنّه قرن البدايات التأليفيّة الأولى، وكان طبيعيًّا أن يقوم النقاد خلاله بجمع المقاييس المعتمدة في الحكومة بين الشعراء، ولو بشكل غير مباشر وعلى نحوٍ ضمنيّ. فكانت الكتب المختارة: **طبقات فحول الشعراء** لابن سلّام الجمحي231هـ، **البيان والتبيين والحيوان** لأبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ255هـ، **الشعر والشعراء** لابن قتيبة الدّينوري276هـ، **قواعد الشعر** لأبي العباس ثعلب291هـ، **البديع وطبقات الشعراء لعبد** الله بن المعتزّ296هـ.

وفي القرن الرابع كان التركيز على أهمّ المؤلّفات النقدية، تلك التي تَميّز الخطاب النقديّ فيها بالإضافة وعدم الاكتفاء بالاجترار. فتمّ استقراء المعايير النقديّة في كتب التنظير الشعريّ مع **عيار الشعر** لابن طباطبا العلوي 322هـ، و**نقد الشعر** لقدامة بن جعفر 337هـ. حيث قدّم الأوّل توجيهات للشاعر المبتدئ ليعلّمه كيفية "صناعة الشعر"، وحاول الثاني تناول الشعر كعِلمٍ فحدَّد معايير الإجادة ومؤشرات الرّداءة، وكذا ما يأتي بينهما من وسائط.

ثم انتقلت رحلة البحث إلى مجال التطبيق في المقاربة الشعريّة فتمّ الوقوف مع كتابين جليلين، هما: **الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري** للآمدي370هـ، و**الوساطة**

بين المتنبي وخصومه، للقاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني392هـ، ويُعتبر النّاقدان على التوالي أوّل وثاني مَن حاول تحديد معايير (عمود الشعر) في النقد القديم.

واعتمادًا على الأسس المذكورة في البداية، لم يتمّ إيراد كتبٍ أخرى من نقدِ هذا القرن على كثرة التأليف فيه، ولو فُعِل ذلك لنُفِخ في حجم البحث من غير داعٍ معرفيّ صريح، إذ لم يكن الهمّ فيه الإلمامَ بكلّ مؤلّفات النقد القديم، ولا التأريخَ لها كما فعل مثلًا الناقد الكبير الدكتور إحسان عباس في كتابه المرجع "تاريخ النقد الأدبي عند العرب". فبحسب الغاية من البحث في هذه الأطروحة قد يكفي النموذج في بعض الأحيان للدلالة على ما يليه ويماثله. لكن في مقابل ذلك لا يمكن بأيّ حال إهمالُ الوقوف مع مصنّف متميّز من شأنه أن يكشف رؤية أخرى في النظر إلى المعيار النقديّ الموظّف في قراءة النص الشعريّ.

الأسُسُ ذاتها بُنيَ عليها الاكتفاءُ بكتابين فقط لتمثيل المعياريّة النقديّة في القرن الخامس، وكان ذلك في وَقفتين؛ الأولى مع **شرح ديوان الحماسة**، لأبي علي المرزوقي421هـ، وهو الكتاب الذي حمل خلاصة الطّرح النقديّ لنظرية عمود الشعر. والثانية مع كتابَي **دلائل الإعجاز** و**أسرار البلاغة**، لعبد القاهر الجرجانيّ471هـ، وما تضمّناه من حديث عن "جهة الاستحسان في الكلام"، والاستفاضة في شرح نظرية "النّظم" وما يرتبط بها من معايير. وهما الكتابان الممثّلان للنقد البلاغيّ المرتبط بفكرة الإعجاز في القرآن الكريم.

هذا، ولمّا أُريدَ استقصاءُ معايير نقد القرن السادس، توقّفت الدراسة في البداية مع **مقدّمة ديوان** ابن خفاجة الأندلسيّ533هـ، لِما حوَته من إشارات إلى الموضوع، وخاصّة مفهوم "التخييل". ثم خالفت نوعًا ما مبادئها الأولى باختيار كتاب **البديع في نقد الشعر**، لأسامة بن منقذ584هـ، لكونه يدخل في باب ما ارتأت عدم الوقوف عنده في القرون الثلاثة الأولى (الثالث، الرابع، والخامس)، حيث اكتفى صاحبه فيه بالجمع

والتلخيص. ويعود السبب في ذلك التحوّل في الموقف أساسًا إلى كون التأليف النقديّ في هذا العصر موسومًا بالتقليد والتكرار بشكل عام، فلم نجد مناصا من الوقوف مع بعض المقبوسات في واحد من نماذج ذلك النقد.

أمّا في القرن الهجريّ السابع فكان لزامًا حضور **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، لحازم القرطاجنّي684هـ، والذي جمع فيه بين نقد الشعر والفلسفة، فشكّل خلاصة نقديّة للشعر جديرةً بالتوقّف معها ومساءلتها عمّا حملته من معايير. وبـ(المنهاج) خُتِمت القراءة التي أُجريَت لتراثنا النقديّ من القرن الثالث إلى السابع للهجرة، في محاولةٍ لرصد المعايير النقدية للشعر العربي خلال تلك الفترة بطرقٍ مغايرة نوعًا ما قد تؤكّد على ما تمّ وضع اليد عليه من قِبل كتابات سابقة لعلّها أكثر قيمة من جهة، ولكنّها من جهة أخرى قد تكشف عن أشياء ربما لم يُنتبه إليها بعدُ بالشكل الكافي، ممّا يجعلها تثير نقاشًا علميًّا كفيلًا بأن يؤتي أكُلَه ولو بعد حين.

_ خطة البحث:

توزّعت الدراسة بالإضافة إلى المقدمة والخاتمة على الأجزاء التالية:

- **الباب الأوّل**: المعايير النقدية للشعر العربيّ من القرن الثالث إلى السابع للهجرة.

مدخل: في إشكالية المعيارية والحكم.

الفصل الأول: المعايير النقدية في القرن الثالث.

الفصل الثاني: المعايير النقدية في القرن الرابع.

الفصل الثالث: المعايير النقدية في القرن الخامس.

الفصل الرابع: المعايير النقدية في القرنين السادس والسابع.

- **الباب الثاني:** تجلّيات المعايير النقديّة في صور تلقّي المنجَز الشعريّ لأبي تمام.

مدخل: من أجل تأريخ للتلقيات.

الفصل الأوّل: التلقّي التزامنيّ réception synchronique

الفصل الثاني: التلقّي التعاقبيّ réception diachronique

_ منهجيّة البحث:

واضحٌ هيمنة الطبيعة النظريّة على مشمولات الباب الأوّل من هذه الأطروحة، وبيّنٌ كون أرض البحث فيه صعبةَ المسالك. ولا يرجع ذلك لقلّة التصنيف في موضوع النقد القديم، وإنّما السبب خلاف ذلك تماما. والسؤال هنا: كيف يمكن أن يكتب باحثٌ في موضوعٍ هذه طبيعته مع ضمان شيءٍ من الجدّة والنأي عن الترديد الصّرف لما قاله الآخرون وأعادَه البعض، وكرّر ذكرَه مرّات ومرّات غير هؤلاء وأولئك؟ فمن السهل الميسور - كما ذُكر سابقا - الرجوع إلى تلك المراجع الكثيرة والمصادر الجليلة، والقيام بتسويد صفحات البحث بمادتها الغزيرة، ومن ثمّ إيهام القارئ الفاضل بعد الفراغ من ذلك أنّه قد تمّ تأليف شيء ذي قيمة وإضافة، وما هو في الحقيقة إلّا "سرقة أدبيّة" مقنّعة.

ولكن عوضًا عن تلك السهولة الظاهرة، تمّ انتحاء سبيل التغيير في منهج البحث عبر الجمع بين النظريّ والتطبيقيّ وِفق مبادئ بحثٍ محدّدة، فلعلّ ذلك أن يكون من السّبل الكفيلة بأن تحقّق التجديد والاختلاف ولو بشكل نسبيّ.

أ) طبيعة المنهج في الشقّ النظريّ:

تمّ الاعتماد على المنهج الاستقرائيّ في هذا الجزء من خلال قراءة بعض أهمّ الكتب المشكّلة لتراث العرب النقديّ، بأنواعه ومنازعه المختلفة، سواء منها كتب الطبقات أو التنظير والبلاغة، أو تصانيف النقاد الفلاسفة، أو تطبيقات وموازنات النقّاد الممارسين. وقد أُجريَت تلك القراءات وفق تسلسل كرونولوجيّ، اتّباعا لسنن التأريخ من جهة، والتماسا لرصد تطور حركة النقد الشعريّ من جهة أخرى، وهي السمة التي

فرضتها منذ البداية حروف الجرّ في عتبة البحث (مِن/إلى)، وإن كان الغرض منها الحصر لا التأريخ المحض.

وكان الحرص شديدًا في هذا القسم الأوّل على إيراد النصوص المقبوسة كاملةً غيرَ منقوصة، لما للصورة الكاملة - فيما نعتقد - من دور هامّ في تحديد المعاني وتوجيه الفهوم. كما وُظّف **السّياق** تبعًا لذلك في الخلوص إلى الدِّلالات الصحيحة على الأرجح، فلِما قَبل المقبوس وما بعده تأثير مباشر على حصر تلك الدلالات ومن ثمّ دراستها. وبالإضافة إلى هذا وذاك تمّت الاستعانة بالنظريات الحديثة في قراءة النصّ التراثيّ مثل (جمالية التلقّي)، وفي هذا الشأن تمّ اقتراح بضعة مصطلحاتٍ جديدة خاصّة بهذا البحث مثل: المتلقّي الآمر أو السيّد récepteur ordonnateur ou maitre، مماثلة التلقّي simulation de réception وغيرها، وتمّ شرحها في الهوامش أو حتى داخل المتن.

هذا، ولدعم تلك القراءات للنصوص النقدية الأصيلة، أي للمصادر، لم يكن أمامنا من سبيل غير الاستعانة في المقام الثاني بالدراسات الحديثة، أي المراجع، تلك التي اهتمّت بالنقد العربي القديم، والتي توزّعت في عموم انشغالها بذلك التراث على صنفين كبيرين: أوّلهما الدراسات المشتغلة على التأريخ للحركة النقدية العربيّة. وثانيهما الدراسات التي تدخل ضمن ما يعرف بنقد النقد، أو ما يمكن أن نصِفه بأنّه كلامٌ عن كلامٍ عن كلام، إذا جاز لنا اقتباس عبارة صاحب "الإمتاع والمؤانسة" والتصرّف فيها.

ومن خلال تلك القراءات عمدنا إلى تصنيف المادة النقديّة القديمة، في بعض المرّات، بحسب تعلّقها ومنظورها لأحد أقطاب العمليّة الإبداعيّة (الشاعر / النصّ / المتلقّي)، حينما اخترنا توزيعها عبر عمودين اثنين في جدول النقد هما: المعايير الداخليّة النصيّة (النسقيّة)، والمعايير الخارجيّة اللّانصيّة (السياقية\التلقّياتية).

وقد حرص البحث على أن يعتمد في تلقّيه للتراث النقديّ، على سماع الكلام من صاحب الكلام مباشرة، لذا استَقلَّ الوسطاءَ خاصّة في المرحلة الأولى، ففي تلقّي

الخطاب النقديّ من فمِ صاحبه ميزاتٌ لا يمكن توفّرها في غير تلك الحالة، على الرغم ممّا يتطلّبه ذلك من جهد وإنعام نظر. كما اتّكأ بالإضافة إلى المبادئ السابقة قدر المستطاع على ما يلي:

- الدقّة والتركيز، وذلك بالاعتماد على التلخيص وحذف التكرار.
- المزاوجة بين التأريخ والتحليل، مع غلبة هذا الأخير بحسب طبيعة المقام.
- تلخيص المعايير النقديّة للشعر حسب المنظورات (نص/ شاعر/ متلقّ).
- رصد جانبٍ من تطوّر تلك المعايير وحركيّتها عبر الغطاء الزمني للبحث.
- اقتراح نظراتٍ خاصّة حول بعض قضايا النقد القديم، لتكون موضوع نقاش وإثراء. وإبرازها أمام القارئ الفاضل من خلال كتابتها بخطّ أكبر حجمًا، ليسهلَ لمحُها وتحديدها.

ب) <u>طبيعة المنهج في الشقّ التطبيقيّ</u>:

فيما يتعلّق بالباب التطبيقيّ، وقع الاختيار على التجربة الشعريّة "التلقّياتية" لشاعرٍ ملأَ دنيا الأدب، وشغل النقّاد والجمهور المتلقّي حيًّا وميّتًا. كما شكّل شعره جانبًا من المدوّنة الأساس التي قامت نظرية (عمود الشعر) على نقدها. ولكن من زاوية خاصّة هذه المرّة، ربّما تخالف بعض المنظورات التي تناولت تلك التجربة سابقًا. حيث حاولت الدراسة رصدَ ما كان فيها متعلّقًا بالمتلقّي. وفي ذلك الإطار تمّ السّعي إلى كتابة تاريخٍ لتلقّي المُنجَز الأدبي لأبي تمام، خلال فترة محدّدةٍ هي نفسها الغطاء الزمنيّ للأطروحة، أي الحقبة الممتدّة من القرن الثالث للهجرة حتى القرن السابع.

وزيادة في المغايرة للتواريخ الأدبية القديمة، على تحسّبٍ من الوقوع في مزلّة الخطإ الذي قد لا يشفعُ له إلّا انتحاء سبيل الاجتهاد، ارتكز البحث على نظريّة من نظريات النقد في العصر الحديث، هي جمالية التلقّي في جانبها الخاصّ بأطروحات هانس روبرت ياوس H.R.Jauss، حول ما اصطلح عليه "تاريخ التلقّيات" l'histoire des

réceptions. وعلى أساس جهازها المفهوميّ تمّ الاجتهاد في كتابة تاريخٍ لتلقّيات المنجَز الأدبي لأبي تمام (الشعر والاختيار)، أو على الأقلّ فتحِ الباب واسعًا لمشروع كبير هو: كتابةُ تاريخٍ لتلقّياتِ الشّعرِ العَربي، لعلّه ظلّ مُوارَبًا منذ ظهور النظرية الغربية في جامعة كونستانس بألمانيا أواخر ستينيّات القرن العشرين، وتفاعُلِ النقد العربي المعاصر معها فيما بعد.

وكانت الغايةُ التي حدَتنا من هذا الاستئناس النقديّ إصابةَ أهداف كثيرة برمية واحدة، منها التمكّن مِن:

1- استيضاح تجلّيات المعايير النقديّة على أرض الواقع والممارسة.

2- التأريخ لفترة من تراثنا النقديّ بشكل جديد.

3- تجريب مدى نجاعة جمالية التلقّي في التأريخ الأدبيّ.

4- الخروج من دائرة نقل الثقافة النقديّة الوافدة وطابعها النظريّ، إلى شيءٍ من التطبيق والإنتاج.

5- محاولة رصدِ دور المتلقّي على وجه الخصوص في الحركة الشعريّة والنقديّة القديمة.

6- الوقوف على حقيقة التجربة "التخييبيّة" لأبي تمام، ومعاييرها العامّة.

ويُضاف إلى كلّ هذا وغيره، تلافي التّكرار والاجترار ما استُطيع إلى ذلك سبيلٌ، ولعلّه من الركائز المنهجيّة الرئيسة لهذا البحث.

Introduction

"Poetry is the Arabs supreme book and the emblem of their literature", This expression resume the high place reserved to this art in the Arab heritage, it is the expressive reef where we find the major tendencies in their history, politic and religious life, and more especially the esthetic and sentimental taste, this allows us to present a very personal Image of their existence and knowledge.

Poetry as an oral art had a very strong influence on both critics and linguists, through many decades in the receptive movement, and we consider the third century of the Hegira as the real start in the poetry criticism.

First, the critic program of the Arab poetry knew a great progress, in his long ancient path, starting with the impression of individual judgments, to the state of theory making by a double, philosophical and literal paternity.

The study entitled "The critical standards of the Arab poetry, from ElJahiz to Hazim ElQartajenni" try to find the most important efforts for making the criterions used in the poetry criticism beginning with ElJahiz(255 H) Until the seventh century, with the experience of Hazim el Qartajenni(684 H), which means five centuries. We try also to watch the concrete work of the criterions through the experience of the poet Abu Temmam, with his work great interpreters, in the same five centuries, and that is the practical part of the study.

It is Important to remember that one of the main targets in this study is precisely to not repeat what was already said. For it is easy to make big works that lacks real content, especially that our period is full of this kind of studies, who stops at repeating the ancient without doing real efforts to enlighten new perspectives.

In addition, before going further, it is essential to show that the academic research proceed by massive gathering acts, we have to mention the greatest works in the field, ancient works, which belongs to two main categories, the History critic books, and the critic of the critic books :

In the literature Historicism (Horizontal Readings):

1. History of the literary criticism according to the Arabs, from the Jahiliya to the fourth century, Taha Ahmed Ibrahim.

2. History of the literary criticism and rhetoric until the the fourth century, Mohammed Zeghloul Selam.

3. The methodic criticism for the Arabs, Mohammed Mendour.

4. History of the literary criticism according to the Arabs, critic of the poetry, Ihssan Abbas.

5. in the ancient literature criticism by the Arabs, Mustapha Abdurahmen Ibrahim.

In the criticism critic (Vertical Readings):

1. Origins of the literary criticism, Ahmed Echaib.

2. Origins of the ancient literary criticism, Issam Qassabji.

3. Directions of the literary criticin the fourth century, Ahmed Matloub.

4. The Arabic criticism, to a definitivtheory, Mustapha Nassif.

5. The concept of the poetry, Djaber Osfour.

6. Theories of poetry, Mustapha Eljouzou.

Problematic of the study :

This research try to give approximate answers to the following questions:

1. What are the critical standards in the reception of poetry in the period covered by the research?

2. What was the quality of the standards, fix or changing permanently?

3. Were the standards univocal or multidimensional?

4. What are the dominating kinds?

5. How the {poetry pillar} was created?

6. How can we draw the receptive path of the poetry of Abu Temmam?

7. Did the reception succeeded or failed?

The corpus of the ancient criticism and the rules of choices:

The laws of the choices for critical books insisted on covering the five centuries of the research, based on the following measures:

First, the principle consisting on the signification of the known that indicates the unknown, especially by the commentary technique.

Second, the addition and the brightness qualities.

So this research attempt to find the maximum of works in the third century, mainly because it is the beginning of the first writings.

In the fourth century we concentrated on the important critic works, those who made critical speeches, additionning new forms, so we made commentaries on the masterpiece " Iyar echir " by Ibn Tabatiba (322 H) and 'the poetry criticism' by Qodama Ibn Jaafar (337 H).

Based on the former rules, we would not invocate other books, although the century had a great writing movement, but it was mainly a repeating action, so the samples were heavily satisfying, for our goal is not the only historical side of the question.

That's why when we wanted to clear the research from the sixth century standards, we chose only the " Moqademat Eddiwan " of Ibn Khafaja (533 H), because it contains many signs of our subject.

In the seventh century, we had to make a major place for the huge "Minhaj Elbulaghae wa Siraj Elouabae" by Hazim ElQartajenni (684 H), who assembled up both poetry and philosophical critic, so it was an enormous summary to all the precedent efforts from the third to the seventh century, and it was nevertheless an original and unique work.

Plan of the research:

This study was constructed as followed:

The first Section: the critical standards of the Arabic poetry from the third to the seventh century of the Hegira.

- Prologue: in the problematic of standards and judgment .

- First chapter: Critical standards in the third century.

- Second chapter: critical standards in the fourth century.

- Third chapter: critical standards in the fifth century.

- Fourth chapter: critical standards in the sixth and seventh century.

The second Section: The critical standards as viewed in the reception of the poetry of Abu Temmam .

- Prologue: for a receptions historicism.

- First chapter: The synchronic reception.

- Second chapter: Diachronic reception.

The study's methodology:

It is clear that the theorist aspect is dominating in the first section of the study, because the question here is: How can a researcher be innovative in a non-innovation field, since we didn't want to give the illusion of a well-build work that's in reality only repetitive and redundant.

That's why we choose to pull together the theorist and practical aspects:

1. Nature of the methodology in the theory side:

In this part, we tried to use a commentary technique, consisting in reading samples of the corpus and generalize them after.

So we insisted to use full and complete texts that are eligible to give many senses to interpretation.

2. Nature of the methodology in the practical side:

We aimed in this part to use the "esthetic of the reception" theory, invented by Hans Robert Jauss in his book: "For an esthetic of the reception" and more particularly "the History of receptions" to apply it in Abu Temmam's poetry,

and the method that result from it: diachronic reception and synchronic reception.

الباب الأوّل:

المعايير النقدية للشعر العربي من القرن الثالث إلى القرن السابع للهجرة

مدخل

في إشكالية المعياريّة والحكم

شُغِل النقد العربيّ منذ أولى البدايات التي ترشح من قصصٍ "نقديّة" مثل حكومة المرأة بين امرئ القيس وعلقمة، ومِن أصداء الخيمة التي كانت تُنصب للنابغة الذبيانيّ ليتنافسَ تحت غطائها النقديّ ذي المسحةِ التفاضليّة الشعراءُ. مرورًا بكتب الطبقات وبعدها التنظيراتِ الشعريّة، ثمّ كتبِ التطبيق والممارساتِ مع الموازنة حينًا والوساطة حينا آخر، وصولًا إلى كتب النقد البلاغيّ وبعده الفلسفيّ جرّاء تلاقحِ الثقافات شرقيّها وغربيّها، بثنائية **الجودة/الرّداءة**. تلك التي طالما صُنّف النصّ الشعريّ في أحد حدّيها، أو فيما بينهما من نعوت تقترب من الأوّل مرتفعةً في الدّرجات، أو من الثاني نازلةً إلى الدركات، وهي المراتب التي سوف تُعرف في وقتٍ لاحق بمصطلح "الوسائط"[1].

وبقيت تلك الثنائية تتحكّم في النصّ الأدبيّ لقرونٍ من الزمان، يهمّنا منها في مقام بحثنا الخمسة الممتدّة من الثاني إلى السابع للهجرة. هذا إن لم تكن تلك الثنائية الجوهريّة في النقد القديم ما زالت تلقي بظلالها على التلقّي الشعريّ حتى في عصرنا الحاضر، على الرغم من التطوّر الذي شمل النقد الأدبيّ من خلال التثاقف مع الآخر، ممّا سمح بدخول المناهج الحديثة (سياقية ونسقية وتلقّياتية وما بعد بنيوية) إلى حظيرة النقد العربيّ.

وكان من الطبيعيّ أن ينتج عن هيمنة هذه الثنائية، فكرٌ نقديّ ثنائيّ بامتياز يتجاذبه دائمًا طرفان نقيضان، وكان لزامًا على أصحاب ذلك الفكر أن يختاروا الميلَ إلى هذا الجانب أو ذاك، وفق توجّهاتهم ومكوّنات آفاق توقّعهم. حتى إذا ترسّخَ الاعتقاد عندهم بصحّة الموقف النقديّ وجدوى الحجج والمعايير الموظّفة من أجل اتّخاذه، وصلابةِ المتّكأ الفنّي الذي بُني عليه، غدَا ما كان مجرّد مَيلٍ أو نزوعٍ تعصّبًا، ومن ثمّ أصبح قاعدةً قويّةَ الدعائمِ لقيام الخصومة والصّراع.

[1]- سوف نقف على هذا المصطلح في طرح قدامة بن جعفر من خلال كتابه "نقد الشعر". (انظر: الفصل الثاني من هذا الباب الأوّل، وقد قصرنا فيه الحديث عن المعايير النقديّة في القرن الرّابع)

هكذا خرجت من رحم تلك الثنائية الأم، ثنائياتٌ كثيرة ساهمت في تشعّب الرؤى واختلاف الأحكام، ومن أهمّها اللّفظ/المعنى، الطّبع/التكلّف، القديم/المحدَث، وهي الأطراف المشكّلة في مجملها لأغلبية القضايا التي دار حولها النقاش في تراثنا النقديّ، حيث توزّع الشعراء، أو وُزِّعوا، وفق مقتضيات التناقض بين تلك الأطراف.

ومن الطبيعيّ أيضًا أن تحمل ثنائية الجودة/الرداءة أمثال هؤلاء المتبنّين لها، على اعتبار الشعر مجالا مفتوحًا لإصدار **الحُكمِ**، والاعتقاد الرّاسخ بالتالي في جدوى **المعيار** فيه، وكونه صالحًا للتطبيق مع كلّ النصوص دُون استثناء أو انتقاء، بل واعتباره الصّالح الأوحَد في تحقيق النقد الصحيح، وهو ما قد يؤدّي إلى ثبات النظرة وجمود الصورة في أشكال محدّدة لا تتعدّاها إلى غيرها، فلا تُفسَح الفرصُ تبعًا لذلك لأيّة احتمالات قد تفضي إليها.

هكذا كاد النصّ الشعريّ في تراثنا القديم أن يبقى "رهين المحبسين" (الجودة والرداءة)، حينما سعى النقّاد في إصرارٍ منهم، ربّما يحدوه شيءٌ من اللّاشعور بمجانبة عملهم لخصوصية الشعر وكونه فنًّا إنسانيًّا تحكمه الجمالية لا المعياريّة[1]، ويصلُح في معالجته الرّأي القابل للنقاش لا الحكم المطلق الذي لا استئناف له، إلى الإجابة عن أسئلةٍ لعلّ صيغَها في الأساس كان ينقصها الكثير من الدقّة في التعامل مع النصّ، وهي من قبيل: ما هي معايير الإجادة الشعريّة من حيث اللّفظ والمعنى، والوزن وبنية القصيدة؟ وما مدى توفير النصّ لتلك المعايير الثابتة؟.. أي أين أصاب النصّ وصاحبه فأجادا؟ وأين أخطآ فلحقتهما معرّة الرداءة؟..

[1]- أفرَد أحد النقّاد المعاصرين فصلًا كاملًا للحديث عن قضيّة "المعيار والحكم" وانعكاساتها على تطوّر النقد العربي القديم، حتّى أنّه صرّح بأنّها كانت المسؤولة عن تأخّر النّظر من قِبل المشتغلين به إلى النصّ الشعريّ في حدّ ذاته. (انظر: السيّد فضل، تراثنا النقديّ في كتاب الوساطة للقاضي الجرجاني، منشأة المعارف، الإسكندريّة، الفصل الرابع، صص105-110)

بينما كان من الأحرى نظرًا للطبيعة المتميّزة للظاهرة الشعريّة، أن يدور السؤال النقديّ حول نقاط أخرى مغايرة للسائد المشهور بين نقَدة الشعر، وحينها كانت ربما ستُفتح أبواب من الفهوم النقديّة كان بإمكانها، لو توفّرت لها الظروف، أن تسبق العصر الحديث بمسافات بعيدة.

هذا، ومن سلبيّات الفكر الثنائيّ كذلك الاعتقاد في حتميّة إلغاء أحد الحدّين فيه، على الرغم من الإيهام مرّات بقبوله والانفتاح عليه. وهو أمرٌ طبيعيّ لا تحامل فيه من جهة الحدوث والنشأة لأنّه سبب لا مسبَّب، وإنّما المشكلة في دخوله جناح التطبيق والممارسة. يضاف إلى ذلك عدم احتمال وجودِ سبيل ثالث للمسألة المتخاصَم حولها، ممّا يضيّق مجالات الحركة الإبداعيّة أمام الشاعر في الكثير من الأحيان، فيغدو وهو ينشئ نصّه مشغولًا حدّ الهوَس بتوفير المعيار، بل واتّباع التوجيهات النقديّة "حَذوَ القُذَّة بالقُذّة"، في كلّ مرحلة من مراحل "صناعة القصيدة" كما كان يُطلق على العملية الشعرية في تراثنا، وذلك حتى يستطيع ذلك الشاعر توفيق أفق توقّع الجمهور المتلقّي على اختلاف أنواعه.

أمّا إذا غلب عليه طبعُه واستفزّته حُمّى السعي للتميّز وبَذّ الآخرين، كما فعل أبو تمام والمتنبّي وغيرهما قليلٌ في الشعر القديم، حينما اختاروا بدلَ التوفيق والوقوع بالتالي فيما كانوا يرونه ربما نوعًا من الاجترار والجمود، أن يخيّبوا ذلك الأفق ويزعزعوا دعامات عمود الشعر، فخالفوا "ما عليه الناس" وجاءوا بعادة مغايرة لـ"عادة العرب"، وساروا في طريق هو غير "طريق القدامى الأوائل"، فلقوا من سهام النقد ما صيّر نصوصهم الشعريّة في "غشاءٍ من نبالِ" الحكم والمعيارية.

في الإطار ذاته، تُعتبر المفاضلة بين الشعراء من إفرازات الفكر الثنائيّ كذلك، حيث اشتهرت أحكامٌ جاهزة غيرُ معلّلة مثل قولهم "هذا أجود بيت" في واحدٍ من أغراض الشعر، حتّى في أوج ازدهار الكتابة النقديّة خلال القرنين الثالث والرابع. وكان لزامًا لذلك

التوجّه أن تظهر كتب الموازنات والوساطات، والتي أساسها هي الأخرى في العموم الثنائية القائمة، بين (أبي تمام/البحتريّ) أو (المتنبي/خصومه).

ولا بدّ في ميدان المفاضلة من حضور **سلطة الحكم** أوّلًا، فصاحب النصّ المنتصَر له والذي يَصدر الحكم لصالحه، يُصنّف في خانة الجودة في جدولٍ ليس فيه إلّا خانتان، ويُعلَّل الحكمُ حينها بالاتّكاء على سلطة أخرى لا تقلّ قوّة وهيمنة على العمل النقديّ، هي **سلطة المعيار**. هكذا تصبح السلطتان متلازمتيّ الحضور؛ الأولى منهما تفترض حتمًا وجود الثانية وبالتالي لا تُرَيان إلّا معًا، وكأنّهما من هذا المنظور وجهان لصفحة واحدة، وعليه يصبح الحكم والمعيار مشكّلين لثنائية هما كذلك، لكنّها مختلفة عن الثنائيات السابقة سواء كانت الأم أو بناتها - إن تجوّزنا في التعبير-، باعتبار تلك قائمةً على التضادّ، بينما تقوم ثنائية **الحكم\المعيار** على مبدأيّ التلازم والتكامل.

هذا عن **هيمنة سلطتيّ الحكم والمعيار**، والثنائيات التي حُكم على عمل الناقد القديم أن لا يدور إلّا داخل حدودها، أمّا إذا نقلنا محور الحديث إلى الناحية الاصطلاحية، وأردنا أن نقارب مصطلح "المعيار" لغة واصطلاحًا وقفنا على المعاني التالية:

المعيار اسم آلة للتعيير، والتعيير: تحقيق الوزن أو الكيل على ميزان أو مكيالٍ محقّق المقدار، يُقال: "عيّر الدّينار" إذا وزنَه بدينارٍ محقَّق الوزن. ويقالُ لما به الوزن والكيلُ "معيارٌ" و"عيارٌ" كذلك.[1] أمّا اصطلاحًا فيُحيل إلى مجموع المقاييس التي ينبني عليها الحكم النقديّ على فنّ معيّن، مثلما هو الحال مع الشعر في سياق بحثنا الذي نفضّ صفحاته الأولى في هذا المدخل الاستشرافيّ. وقد ظهر هذا المفهوم بشكل اصطلاحيّ بارز خلال القرن الرابع مع ابن طباطبا 322هـ، حينما وسَم به مؤلّفه الشهير "عيار الشعر".

[1]- انظر: محمد الطاهر بن عاشور، شرح المقدّمة الأدبية لشرح المرزوقي على ديوان الحماسة لأبي تمام. تحقيق: ياسر بن حامد المطيري، دار المناهج، الرياض، المملكة العربية السعودية، 1431هـ، ط1، ص131.

وقد يعني (العيار) ما هو في مماسّ مع ما سبق، حيث يُشير اللّفظ ذاته إلى ما نستطيع أن نطلق عليه "الآلة المائزة"، تلك التي تمكّن الشاعر أثناء إنشاء النصّ، والمشتغل بالنقد، أو من كان يسمى قديما "العارف بجواهر الكلام"، أثناء دراسته ونقده، من إصدار حكمٍ بالجودة أو الرداءة على النص. وهي الدلالة التي نقف عليها مع ناقد آخر في القرن الخامس هذه المرة.

فعندما كان المرزوقي421هـ بصدد التحدّث عن مفهوم **عمود الشعر** واستعراض أبوابه، أردف كلامه بعد الانتهاء منها بقوله: «**ولكلّ باب منها معيار**»، وهو ما يأخذ الظنّ إلى كونه يقصد المعنى الأوّل (المقياس). ولكن عندما أخذ في شرح تلك "المعايير"، قرأنا عبارات مثل "**عيار الإصابة في الوصف الذكاء**" و"**عيار المقاربة في التشبيه الفطنة وحسن التقدير**"[1]، وأشياء مثل الذكاء والفطنة وغيرهما قدرات فطرية أو مكتسبة، تُعتبرُ وسائل لوضع اليد على المعايير وليست هي المعايير في حدّ ذاتها.

والدلالة الثانية هذه لكلمة (عِيار) نصادفها في نصٍّ للجاحظ255هـ[2]، يتحدّث فيه عمّن كان يطلق عليهم في النقد القديم "عبيد الشعر"، مثل زهير بن أبي سلمى والحطيئة وغيرهما من الشعراء الذين كانوا يستبْقون النص عندهم بعد إنشائه، ويقومون بعملية "مُماثَلة للتلَقّي" simulation de réception، وهو مصطلح ربما يكون مناسبا لهذه العمليّة التي كان يقوم بها أمثال أولئك الشعراء أصحاب "الحوليّات". فكأنّ الشاعر هنا يقوم بلعب دور المتلقّي من قبيل المماثلة، قصد اختبار النصّ مسبّقا وفق معايير الجودة المتعارف عليها والقيام بالتالي بنقد ذاتيّ لشعره، ومن ثمّ يخرج به إلى الجمهور ليحكم عليه بدوره. وتكتسي تلك العمليّة أهميتها من كونها تسمح لمنشئ النصّ، أو ما يمكن أن

[1]- انظر: المرزوقي: شرح ديوان الحماسة، نشر: أحمد أمين وعبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، 1991، ط1، صص11/9.

[2]- انظر: الجاحظ: البيان والتبيين، تحقيق: درويش الجويدي، المكتبة العصرية، صيدا-بيروت، ط1، ج2، ص241

نشير إليه بـ"المتلقّي المبدئيّ" le récepteur initial من الوقوف على جميع خصائص نصّه، والتأكّد تماما من بلوغه مرتبة الجودة لفظا ومعنى وموسيقى وبنية نصّ.

فالرأي هنا هو (العيار) والمقصود به وسيلة القياس والميْز التي تساعد الشاعر في القيام بإجراءاتٍ يسبر بها أغوار قصيدته، فيتمكّن بذلك من ضبط معايير الإجادة الشعرية فيها حتّى تصبح جاهزةً لإذاعتها بين الجمهور المتلقّي بأنواعه المختلفة.

وتتمثّل تلك الأنواع من الذين قد يورد عليهم الشعر، فيتلقّونه بالاستجابة والقبول، أو بالرّفض والنفور، على العموم في:

- المتلقّي العامّ le récepteur général أي جميع الناس الذين قد يتلقون النصّ ويسمعونه في مكان عامّ مثل الساحات والأسواق، وهذا النوع مهمّ في الذيوع الشعريّ والدّفع بحركة النصّ في المجتمع، وهو ما من شأنه أن يطيل حياته الفنيّة أعمارًا كثيرة. ولكنّنا نلاحظ أن أفق توقّعه محكومٌ مَقودٌ بأفق النوع الذي يليه (المتلقّي العالِم)، حيث لا يتصرّف في قبالة النصّ وهو يواجه مكوّناته الشكليّة والمضمونيّة بتلقائيّة مطلقة، بل تهيمن على ذائقته الشعريّة المعاييرُ التي يحدّدها نَقَدَة الشعر سلَفًا.

- المتلقّي العالِم أو الخاصّ le récepteur savant/spécial، وهو الناقد (أو حتى الشاعر) العالم بجواهر الكلام والشعر. وأفق توقّعه هو المهيمن على الآفاق الأخرى، لذا يشكّل إرضاؤه وتوفيقه الشُّغلَ الشاغل لمنشئ النصّ، لأنّه إن أخفق في تلك المهمّة "التلقّياتية" لم يسلم من النّقود التي تتشاكل فيما بينها، حيث يكفي في الغالب حكمٌ واحدٌ من متلقٍّ عالمٍ مَشهودٍ له بعلم الشعر، ليصبح حكمُه غيرَ قابلٍ للنقاش والنقض بأيّ حالٍ من الأحوال.

- المتلقّي السيّد أو الآمر le récepteur maitre/ordonnateur وهو سيّد الموقف التواصليّ في الشعر، حيث يكون في الأغلب ذا مقامٍ سنيّ (فهو خليفة، أو أمير، أو وزير...)، وبالتالي يمثّل الطرف المقابل للشاعر وهو ينشد نصّه، فيتحكّم في مجريات

وضعيّة وجه لوجه face to face، ويحرّكها نحو الاستمرار إذا حدث في نفسه الوقع الحسن والأثر الطيّب المرجوّ، أو على العكس إذ قد يوقف التدفّق الشعريّ إن لم يتفاعل إيجابًا مع النصّ الذي يورد عليه.

هؤلاء الثلاثة على اختلاف وزنهم في عمليّة التلقّي، ومقدار تشكيلهم لقوّة دافعة أو كابحة لجماح الشعراء في الإبداع، هم الممسكون بمقاليد سلطة الحكم والمعيار في الشعريّة العربية القديمة، لذا كان حضورهم - كما سوف نرى - صارخًا في كتب نقد الشعر على تنوّع اتّجاهات أصحابها، وتعدّد مناهج التأليف فيها. وهؤلاء تحديدًا هم الذين يصادفهم القارئ والباحث في مدوّنة النقد القديم تحت عبارات يكثر في ثنايا تلك المدوّنة ترددها، فهم من يمثّل في صفحاتها (طريقة القدامى) و(عادة العرب) و(ما عليه الناس) وغير ذلك ممّا كان يشير إلى المعايير الشعريّة آنذاك.

وهؤلاء أنفسهم الذين سوف ينضوون تحت مظلّة اصطلاحية كبيرة فيما بعد، سوف تتجلّى بشكل اصطلاحيّ بارز في القرن الرابع للهجرة على وجه التحديد، ومن ثمّ ذاعت شهرتها حتى وقتنا الحاضر، وهي (عمود الشعر) التي سوف يضع حجر الأساس لها أبو القاسم الحسن بن بشر **الآمديّ** 370هـ في موازنته، ويواصل على منواله البناءَ القاضي عليّ بن عبد العزيز **الجرجانيّ** 392هـ في وساطته، ثم يختم العمل وينهي تشييد الصّرح النقديّ العربيّ القديم للشّعرِ أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن **المرزوقي** 421هـ في مقدّمته لشرح حماسة أبي تمّام.

وعن صنف المتلقّين العالمين سوف يدور الحديث والبحث عمومًا، في الفصول الأربعة التي ارتأينا تقسيم المادة النقديّة وفقها في هذا الباب الأوّل، والذي نحاول من خلاله الكشف عن المعايير النقديّة للشعر العربيّ بدءًا من القرن الثالث وانتهاءً عند السابع للهجرة، وهو العمل الذي يندرج ضمن الشقّ النظريّ من الأطروحة، على أن يتبعه شقٌّ تطبيقيّ سوف نسعى إلى الاعتناء فيه بتلقّي النتاج الأدبيّ لأحد الشعراء الذين

انتحوا منحى التخييب، ورشح من تجربته تلك أنّه حاول التأسيس لقواعد جديدة في العملية التواصليّة الشعريّة بين أقطابها الثلاثة (الشاعر، النصّ، المتلقّي)، تختلف عن الأفق السائد وتأخذه من ميدان اعتاد عليه حدّ الإدمان وهو "قول ما يُفهَم"، إلى مساحة مختلفة المعالم غامضة التصوّر، يعتريها الزئبقيّة والضبابية واللّايَقين بما يورد على الأذن التي تسمع، أو تقع عليه العين التي تتلمّس الكلمات فتقرأ، إنّه ميدان المحاولات الحثيثة قصد "**فهمِ ما يُقال**"..

الفصل الأوّل

المعايير النقديّة في القرن الثالث

نقد القرن الثالث. اتّسم نقد الشعر في هذا القرن بنصيبٍ غيرِ قليل من التنوّع في التأليف، وكان فاتحةً لما سوف يأتي بعده في القرن الرابع. فمن كتب الطبقات والاختيار مع ابن سلام الجمحيّ231هـ وابن قتيبة276هـ، وكذا عبد الله بن المعتزّ296هـ، إلى المصنّفات النقدية والبلاغيّة مع الجاحظ255هـ، إلى شيء من التخصّص في نقد الشعر مع أبي العباس ثعلب291هـ من خلال إيحاءات عنوان مؤلَّفه على الأقلّ. وهي العيّنة التي سوف نسعى من خلال قراءتها إلى تبيّن المعايير النقديّة للشعر في هذا القرن.

وجديرٌ أن ننوّه في هذا الفصل الأوّل من هذا الباب، أنّه بالإمكان تصنيف تلك المعايير التي كانت تحتكم إليها مدوّنة النقد العربي القديم في عمومها، والتي سوف نعتمدها طلبًا لشيء من المنهجيّة في التناول والطّرح، إلى نوعين كبيرين:

أ) المعايير الداخليّة، أي الخاصة بالنصّ الشعريّ في حدّ ذاته، دون النظر إلى صاحبه أو ظروف إنشائه أو حتى ملابسات تلقّيه، إذ كان لها الأثر الذي لا يمكن أن يُغفل في تحديد المعيار وصياغته، كما سوف نرى في صفحات قادمة. ونستطيع أن نصطلح على هذا النوع الأوّل اتّكاءً على الجهاز المفهومي للنقد الحديث، (المعايير النصيّة المحايثة) أو (النسقيّة). وتدخل تحت هذا الاسم كلّ المقاييس البلاغية والفنيّة سواء تعلّقت باللّفظ أو بالمعنى، بالموسيقى وبنية النصّ وغير ذلك.

ب) المعايير الخارجيّة، وتقابل القسم السابق، حيث يُعنى فيها بالمعايير الأخلاقية، العُرفيّة، الزمنيّة وغيرها، وكذا ما يرتبط بالذات المنشئة للنصّ، أو بتلك التي يورد عليها أي المتلقّي. وكلّ ذلك يمكن أن يندرج ضمن مصطلح (المعايير اللّانصيّة) أو (السياقية).

وسوف تدور القراءات المرجوّ إجراؤها لاستخلاص المعايير النقديّة للقرن الثالث، على المدوّنة النقديّة المكوَّنة من الكتب التالية:

طبقات فحول الشعراء لـ ابن سلّام الجمحيّ.

البيان والتبيين والحيوان لـ الجاحظ.

الشعر والشعراء لـ ابن قتيبة.

قواعد الشعر لـ أبي العباس ثعلب.

البديع، وطبقات **الشعراء** لـ ابن المعتزّ.

الجمحيّ 231هـ من رجالات أواخر القرن الثاني وأوائل الثالث للهجرة، وواحدٌ من العلماء الإخباريّين والرّواة، ومن جملة أهل النحو واللّغة، كما أنّه معدود مع كبار نقدَة الشعر. أمّا مصنّفه "طبقات فحول الشعراء" فيُعتبر من أقدم الدراسات التي ألّفت في النقد، وسارت على منهج معيّن واضح، هذا إن لم يكن أقدمَها جميعًا.[1] إذ يُعتبر أوّلَ مَن نَصّ على استقلال النقد الأدبي، فقام بإفراد ناقد الشعر بمهمّة خاصّة.[2]

وقد اخترنا للأسباب السابقة أن تكون وقفتنا الأولى في هذا القرن الثالث معه، على الرغم من أنّه فيما يخصّ موضوع بحثنا بالتّحديد، أي المعايير النقديّة للشعر العربي، نلاحظ كون الجمحيّ يكفي ذلك "العالِم بالشعر" المشتغِلَ بنقده - في مقدّمة كتابه - مُؤنةَ تعليل أحكامه بذكر ما اعتمده من مقاييس في تبيين الرّداءة أو التنويه بالجودة*، مشبّها إيّاه في ذلك بأصحاب الصناعات مثل "الصرّاف" العارف بأنواع الدّراهم المعروضة أمامه، و"النخّاس" الخبير بمواصفات الجمال في الجواري اللّواتي يعرضهنّ أمام (المتلقّي المشاهد)، وهو ذاته (مشروع المتلقّي المشتري) عبر أروقة السوق في العصور الماضية.

وممّا نستخلصه من تلك المقدّمة كما ألمحنا إليه، تقديمُه المتلقّي العالم في المعرفة بصناعة الشعر، في معرض حديثه عن "المنتحَل" الموضوعِ من الشعر، فينزع عنه كلّ فضلٍ وفائدة قد يجنيها السامع من تلقّيه، مهما كان نوع الغرض الذي تمّ انتحاله فيه، فهو نصٌّ «**لا خيرَ فيه، ولا حجّة في عربيّته، ولا أدب يُستفاد، ولا معنى يُستخرج، ولا مثلٌ**

---

[1]- محمد زغلول سلام: تاريخ النقد الأدبيّ والبلاغة حتى القرن الرابع الهجريّ، منشأة المعارف بالإسكندريّة، ص98.

[2]- انظر: إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب. دار الشروق، رام الله، فلسطين، 2012، ط1، ص66.

*- ليس الجمحي الوحيد الذي يطرح هذه الفكرة، فمِن بين الذين يشيرون إليها كذلك الشاعر دِعبِل الخُزاعي في مؤلّفه (كتاب الشعراء)، يقول: «**ألا ترى أنّه قد يكون فَرَسان سليمين من كلّ عيب، موجود فيهما سائر علامات العتق والجودة والنجابة، ويكون أحدهما أفضل من الآخر بفرق لا يعلمه إلّا أهل الخبرة [...]، فإن قيل له: [...] من أين فضّلت أنت هذه الفرس على أختها؟ لم يقدر على عبارة توضّح الفرق بينهما. [...] فكذلك الشعر، قد يتقارب البيتان الجيّدان النّادران، فيعلم أهل العلم بصناعة الشعر أيّهما أجود عن كان معناهما واحدًا.**» (أورده: محمد زغلول سلام، تاريخ النقد الأدبي والبلاغة، م س، ص114.)

يُضرب، ولا مديح رائع، ولا هجاء مقذع، ولا فخر معجِب، ولا نسيبٌ مستطرَف.»[1] أما السبب في انتشاره فهو أنّ قومًا قد تداولوه «**من كتاب إلى كتاب، لم يأخذوه عن أهل البادية، ولم يعرضوه على العلماء**». ولا مجال بالنسبة لصاحب "الطبقات" على الإطلاق لاستئناف هذا الحكم، إذ «**ليس لأحد إذا أجمع أهل العلم والرواية الصحيحة على إبطال شيء منه، أن يقبل من صحيفة، ولا يروى عن صحفيّ.**»

فأهل العلم والرواية هم مِن بين الجمهور المتلقّي، الأَولى بتذوّق الشعر وتبيّن جيّده من رديئه. والواحد منهم عند الجمحيّ بمثابة ذاك الذي يعرف قيمة الدّرهم إذا ما عُرض عليه، من دون أن يقدّم أيّ تبرير أو تفسير.[2] إذ «**للشعر صناعةٌ وثقافة يعرفها أهل العلم، كسائر أصناف العلم والصناعات.**»[3] وهنا نلاحظ تصنيف الشعر ضمن الصناعات من جهة، وهو ما سوف يتداوله النقّاد على طول صفحات بحثنا، وضمن العلوم من جهة أخرى، وهو ما سوف نصادفه مع أمثال قدامة بن جعفر337هـ لاحقًا. كما نقف في التصنيف الأوّل على استعمال لفظة (صناعة) بمعنيين متلازمين هما: طريقة الأداء، والحرفة.

بعد المقدّمة النقدية حول ظاهرة الوضع في الشعر، وتقديم لمحةٍ عن أوَّليّته وتاريخه عند العرب، والتأكيد على تفرّد العلماء بالشعر في معرفته دون غيرهم، ينتقل الجمحيّ إلى جوهر كتابه، فيستعرض مختلف الطبقات ومَن صنّفهم فيها من الشعراء. وأوّل ما يبدأ به هو تعليل تقديم شعراء الطبقة الأولى، فيتحدّث عن أسباب تصنيف كلٍّ من امرئ القيس، وزهير بن أبي سلمى، والنابغة الذّبياني، والأعشى ضمنها. وهي الأسباب التي نستطيع أن نتناولها باعتبارها معايير نقديّة للظاهرة الشعريّة بحسب توجّهه، حيث قد تعكس المسألة بشكل جليّ.

---

[1]- الجمحي، محمد بن سلام: طبقات فحول الشعراء، قراءة وشرح: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدّة، ص4.

[2]- انظر: م ن، ص7.

[3]- م ن، ص ن.

يُرجع الكاتب مع غيره من العارفين بالشعر أسباب تقديمهم لامرئ القيس وهو الشاعر الأوّل في التصنيف، إلى أنّه «**سَبقَ العرب إلى أشياء ابتدعها، واستحسنتها العرب، واتّبعته فيها الشعراء: استيقاف صَحبِه، والتِّبكاء في الدّيار، ورقّة النّسيب، وقربُ المأخذ، وشبَّه النساء بالظباء والبيض، وشبّه الخيل بالعقبان والعصيّ، وقيّد الأوابد، وأجاد التشبيه، وفصل بين النسيب والمعنى.**»[1] أي أنّ امرأ القيس قد أسّس شعره على المعايير التالية:

(السّبقِ والابتداع) في اختراع جملة من المعاني الشعريّة، مثل "استيقاف الصحب، وطرقِ تشبيه النساء والخيل".

(رقّةِ النسيب)، بتوظيف العذب من اللّفظ في شعر الغزل.

(قربِ المأخذ) أي سهولة تناول المتلقّي لمعاني النصّ، بمعنى الوضوح ويُسر الفهم.

و(إجادةِ التشبيه)، بعقد المقاربة السليمة بين المشبّه والمشبّه به.

وبالنسبة للنابغة الذّبياني يوضّح الجمحيّ بأنّه كان أحسن الشعراء القدامى «**ديباجة شعر، وأكثرَهم رونق كلام، وأجزلهم بيتًا، كأنّ شعره كلام ليس فيه تكلّف. [...] وإنّما نبغ بالشعر بعدما أسنّ واحتنَك.**»[2] ونستنتج من هذا الكلام أنّ هذا الشاعر الثاني في الترتيب، قد بلغ عنده المرتبة السامقة في الشعر بفضل توفيره لمعايير:

(حُسنِ الديباجة) أي إتقان نسج الشعر ونظم أبياته.

(رونقِ الكلام)، جماله وبهائه.

(جزالةِ الأبيات) بمعنى قوّتها ومتانتها.

هذا بالإضافة إلى شيء خاصٍّ بالنابغة دون غيره، وهو النبوغ المتأخّر في قول الشعر. وذلك على الرغم من صعوبة نظمه مقارنة بالنثر، باعتبار الأوّل منهما محكوما

[1]- الجمحي: طبقات فحول الشعراء، ص55.

[2]- م ن، ص56.

بالمعيار العروضيّ، إذ «**المنطق على المتكلّم أوسع منه على الشاعر، والشعر يحتاج إلى البناء والعروض والقوافي، والمتكلّم مطلَق يتخيّر الكلام.**»[1]

وفيما يخصّ زهير بن أبي سلمى فبالإمكان بحسب ما يعرضه الجمحيّ، تبيّن المعايير في شعره من خلال قول عمر بن الخطّاب بأنّه «**كان لا يعاظل بين الكلام، ولا يتبع وحشيّه، ولا يمدح الرجل إلّا بما فيه.**»[2] ممّا يعني خلوّ شعره من مؤشّرات الرّداءة التالية: (المعاظلة بين الكلام) أي تراكم بعضه فوق بعض من غير تنسيق ولا نظام ممّا يصِمه بالتّعقيد، و(اللّفظِ الوحشيّ) أي البدويّ المستغلَق على فهم المتلقّي، و(الكذب) بذكر صفاتٍ غير حقيقية في الممدوح. وإذا قلبنا الصورة اتّضحت لنا معايير الجودة التالية: حُسن التأليف، سهولة اللّفظ، الصدقُ في التعبير بموافقة الكلام للحقيقة والواقع.

أمّا غير الفاروق من المتلقّين العلماء و"أهل النظر" في الشعر، فيرون في نصوص زهير معايير جمالية أخرى سمحت له بالتقدّم على الشعراء، حيث كان «**أحصَفهم شعرًا، وأبعدَهم من سُخفٍ، وأجمعَهم لكثير من المعنى في قليل من المنطق، وأشدّهم مبالغةً في المدح، وأكثرهم أمثالًا في شعره.**»[3] أي أنّ فيه:

(حصافةَ الشعر) بفضل الحِكم وصواب المعنى.

(رفعةَ الكلام) ببُعده عن السّخف وسفساف اللّفظ.

(البلاغةَ) بإيجاز القول وتكثيف المعاني.

(المبالغةَ في المدح) أي إتقانَه بنَسبِ الصفات المثلى للممدوح شكلا ومعنى.

(كثرة الأمثال) أي شوارد الأبيات التي يتداولها المتلقّون، وهو ما يساهم في الذيوع الشعريّ، وبالتالي في الحظوة عند العامّة والخاصّة على السواء.

---

[1]- الجمحي: طبقات فحول الشعراء، ص56.

[2]- م ن، ص63.

[3]- م ن، ص64.

أمّا فيما يتعلّق بالشاعر الرابع في ترتيب هذه الطبقة الأولى التي اكتفينا بالوقوف معها عملًا بقياس المجهول على المعلوم، وهو الأعشى فنرى الكاتب يستشهد بمناصريه أي "أصحاب الأعشى" في تبيين أسباب تفضيلهم وإيّاه لشعره، حيث قالوا بأنّه «**أكثرهم** [الشعراء الأوائل] **عروضًا، وأذهبهم في فنون الشعر، وأكثرهم طويلة جيّدة، وأكثرهم مدحًا وهجاء وفخرًا ووصفًا.**»[1] ونستخلص من هذا الكلام توفّر ما يلي:

(العروض) أي كثرة الأوزان المنظومة واختلافها.

(غزارة الإبداع والنظم) ومن ذلك تنويعه في فنون الشعر وأغراضه وطرق نظمه، وكثرة القصائد الطّوال، وهو ما يَشي بالمقدرة الشعريّة الكبيرة.

[1]- الجمحي: طبقات فحول الشعراء، ص65.

الجاحظ 255هـ مساهمات الجاحظ في البحوث البلاغية والنقدية تعتبر فاتحة للكثير من المؤلّفين والنقاد ممّن عاصروه أو جاؤوا بعده، وكتاباه الشهيران "البيان والتبيين" و"الحيوان" خيرا دليل على ذلك. فالجاحظ بفضلهما - على وجه الخصوص - يعدّ بحقّ من مؤسّسي علم البلاغة العربية التي يقوم النقد العربي على كثير من أصولها، إذ يعتبر من أوائل الأدباء الذين توسّعوا في هذا العلم، وأولوه الكثير من النشاط الفكريّ التحليليّ.[1]

وقد اهتمّ الجاحظ بـ"صناعة الشعر"، وحاول دراسة خصائصه الفنية والأسلوبية. وما نريد تبيينه في الصفحات التالية يتعلّق بالمعايير الشعرية في خطابه النقديّ، والتي سنتناولها من الجانبين الموضّحين سالفًا (الداخلية/الخارجيّة).

اللّفظ/المعنى اهتمّ الجاحظ بتبيان خصائص الشعر، ومن بين ما شغله أثناء ذلك ثنائية اللّفظ والمعنى، فعبّر عن موقفه منها معدّدا شروط الإجادة الشعرية، والتي تتعلّق بالنصّ على وجه الخصوص. ومن مساهماته في الموضوع قوله: «**...والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجميّ والعربيّ [...]، وإنّما الشأن في إقامة الوزن، وتخيّر اللّفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحّة الطبع وجودة السبك. فإنّما الشعر صناعة، وضرب من النسج، وجنس من التصوير.**»[2]

وربما لن نجاوز الصواب إذا قلنا أنّ العبارات السابقة تشكّل في مجموعها أحد أشهر النصّوص النقديّة التي تحدّث فيها الجاحظ عن الشعر، فبيّن ماهيته من خلال الفصل في ثنائية اللّفظ/المعنى، ومن ثمّ عدّد معايير الإجادة فيه. كما يمكن اعتباره تلخيصا لـ "عمود الشعر" في خطابه النقديّ، وإن لم يكن قد اصطلح عليه بذلك الشكل الاصطلاحيّ بعد.

---

[1]- انظر: عبد العزيز عتيق، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، 2010، ص325.

[2]- الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر: كتاب الحيوان، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، 1965، ط2، ج3، ص131-132.

وبالفعل نلاحظ سعي صاحب "البيان والتبيين" لشيء من التلخيص والتقعيد، ومن ذلك استعانتُه بأسلوب القصر الذي يحصر المعنى ويقوم بتخصيصه، من خلال توظيف أداة (إنما) مرّتين في السياق؛ فبفضل الأولى قصر الشعر على جانبه الشكليّ الأسلوبيّ، وبالثانية علّل ذلك عن طريق توصيف فنّ الشعر وجعله صناعة مثل بقيّة الصناعات "الحرفية"، وهو المعنى الذي مرّ بنا مع الجمحيّ في طبقاته.

ولكي نستوضح مضمون النصّ، يمكن أن نواصل المغامرة على خطرٍ من المزلّة ومجاوزة الصواب فعلًا هذه المرة، حيث نرى أن نبدأ من حيث انتهى الجاحظ لنصوغ الفقرة على الشكل التالي، وهو ما نعتقد أنّه ربما كان قمينًا بتوضيح مراده فيها:

(باعتبار الشعر نوعًا من الصناعات مثل النسيج، حيث يقوم الشاعر بغزل الأبيات والربط بينها لتغدو شكلًا متّسقًا جميلًا، كأنّه البساط الموشّى. ولأنّه فنّ قوليّ يعتمد على التصوير، فجوهره الصورة الفنيّة التي يتمثّلها المتلقّي.

وباعتبار شروط تحقّقه والإجادة فيه متعلّقةً بالأسلوب، في لزوم كون الألفاظ متخيَّرة بعناية للتعبير عن المعاني، فلا تكون متوقّفةً دونها مُقصِرة عنها. وكونها فصيحة سهلة سلسةً على اللسان جمالا ورونقًا. وكونِ النصّ القطعة الواحدة من المعدن التي أذيبت فانصهرت أقسامها.

على أساس كلّ تلك الخصائص، وبالمقارنة معها، تصبح المعاني ثانويّةً من حيث التفضيل، أي تحتلّ المنزلة الثانية بعد الألفاظ مباشرة.)

ولعلّ هذا المعنى الأخير تحديدًا قد غيّبته فهوم الكثيرين لنصّ الجاحظ، حتى أصبحت مقولته "أيقونة" ازدراء المعاني والاحتفاء بالألفاظ دونها في المناقشات النقدية. فكلّما دار الحديث في تراثنا القديم حول ثنائية اللّفظ والمعنى، اعتقد بعضنا أنّ جوهر المسألة متعلّقٌ بنفي واحدٍ من حَدَّي المعادلة للسّماح للآخر بأن يتملّك الأمرَ كلّه، وكأنّ التعايش - بلغة السياسيين - احتمالٌ غير وارد. بينما قد يكون جوهر المسألة كامنًا في مبدأ التفضيل، وهو ما يشكّل أساسًا آخر للنقاش هنا. بمعنى أيُّ الحدّين يحتلّ المرتبة الأولى، وأيّهما سوف يكون تبَعًا لسلّم التدرّج في الثانية، فالنفي والإلغاء لا مكان لهما بحسب منطق الأشياء وطبيعتها.

وممّا لا يخفى كونُ ثنائية اللّفظ/المعنى إحدى أهمّ الثنائيّات التي أُثير حولها النقاش في تراثنا البلاغيّ والنقديّ القديم، حتى أنه تحوّل في بعض الأحيان إلى صراع وخصومة. وربما كان منشأ كلّ ذلك، على الأغلب، محاولة الإجابة عن سؤال جوهريّ، أو كان يُظنّ أنّه كذلك، فحواه "أيُّهما الأهمُّ والأساس في الكلام؟ أو بمَ يفضُل قولٌ قولًا؛ بلفظه أم بمعناه؟". فظنّ المتخاصمون، وكثيرٌ من المتابعين وقرّاء العربيّة في تلك العصور وبعدها، أنّه لا سبيل للعثور على الإجابة الصحيحة إلا سبيلَ لفظٍ، أو سبيلَ معنى، ولا ثالث. واستقرّ في الأذهان حكمٌ مطلق بإلغاءٍ حتميّ لأحد السبيلين كحلّ للمسألة، وكأنّه أمرٌ منطقيّ بديهيّ؛ فإمّا... وإمّا...

ولعلّنا إن أنعمنا النظر في الموضوع تكشّف لنا على غير تلك الصورة، إذ يُعتبر حضور اللّفظ والمعنى معًا، وفي حديث يدور حول اللغة والشعر وألوان البيان أمرًا طبيعيّا لا يستطيع عقلٌ أن يدفعه. فلا يمكن بأيّ حال أن تكون قضيّة الخلاف بين طرفيّ تلك الثنائيّة مبنيّةً على أساسٍ من الإلغاء والنفي، ولكنّ مدار الخصومة كان، بلا شكّ وفي العديد من المرّات، حول الذي يحقّ له أن يحتلّ من بينهما المرتبة الأولى فيكون بالتالي متبوعًا، والذي يتأخّر إلى الثانية فلا يكون إلا تابعًا. ولكنّ طبيعة الجدال كانت تفرض دائمًا منطق التطرّف والمغالاة وكأن لا وسط، وهنا يبدأ الصراع.

فمن مجانبة الصواب أن نحسب الجاحظ، الذي يستشهد المنافِحون عن اللّفظ بمقولته المشهورة السابق إيرادها، كان يقصد إلى إلغاء المعاني كليّة، والحطّ من قدرها ومنزلتها في صناعة الشعر، بجعلها مشاعًا بين الناس على اختلاف ألسنتهم وتباين مستوياتهم.[*]

فما السّبب الذي دفع به إذن إلى مثل ذلك الكلام "الشديد"، فاعتبر نُصرَة المعنى على اللّفظ عيبًا، وقام بالحطّ من قيمة المعنى في الشعر؟..

[*] - مِن بين مَن راجعوا المسألة الدكتور إحسان عباس، حيث وقف مع عبارة الجاحظ السابقة "المعاني مطروحة في الطريق"، وحاول استبيان مقاربة عبد القاهر الجرجاني لها، ومن ثمّ توضيح موقف الجرجاني من المنحازين إلى المعاني دون الألفاظ. ومن خلال ذلك يُخرج الجاحظَ من تلك الدائرة التي أُدخل فيها بسبب الخطأ في فهم ما يطرحه، عن طريق تحديد مدلول كلمة (معنى) بالنسبة للجاحظ، حيث يرى أنّها تعني (الأدوات الأوّليّة) لذلك يقارن صاحب (الحيوان) بين الكلام ومادّة الصائغ. وإن كانت مقاربتنا هنا مختلفة عنه. (انظر: إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، م س، ص430-431.)

قد نقارب الإجابة إذا استمعنا لأحد النقاد والبلاغيّين الكبار في القرن الخامس الهجريّ، حيث يقول معلِّقًا على مثل ذلك الموقف: «...**بل عابوه** [تقديم الشعر بمعناه] **من حيث كان مِنْ حُكم مَن قضى في جنسٍ من الأجناس بفضلٍ أو نقص، أن لا يعتبرَ في قضيّته تلك إلاّ أوصافَ ذلك الجنس** [وهو المعنى هنا][1] **وترجع إلى حقيقته، وأن لا ينظر فيها إلى جنس آخر** [أي اللّفظ]، **وإن كان من الأوّل بسبيل، أو متّصلًا به اتّصال ما لا ينفكّ عنه.**»[2]

المسألة أعمق ممّا كان متصوّرا إذن، حيث تتعلّق بقاعدة فكرية منطقية محضة، يريد عبد القاهر الجرجانيّ إقرارها ومن ثمّ اتّخاذها متّكأً لبناء نظريته في النظم، وهو ما سوف نتوقّف معه في موضع متقدّم. ويمكن هنا أن نستعين بكلامه السابق فنصوغ تلك القاعدة بالشكل التالي: (لكلّ شيءٍ جانبان يشكّلان وحدتَه وكينونته، وتبعًا لذلك لا يُمكن بأيّ حال من الأحوال الفصلُ بينهما، لأنّ في مثل ذلك الفعل إخلالًا بجوهر الشيء، ونفيًا لوجوده بطريقة إلغائيّة. فالشعر- مثلا - لفظٌ ومعنى، ومن الخطأ أن يُحكم بجودة نصٍّ ما بالنظر إلى المعايير المتعلّقة بالمعنى فقط، والعكس بالعكس.)

هذا، ومما قد يدعم الرأي حول موقف الجاحظ من الثنائية، ويبيّن أنّه لا يريد في حقيقة الأمر إقصاءَ حدّ المعنى من المعادلة الشعرية، وأنّه في النص السابق في موقف الردّ وليس الهجوم، كما فُهم، بدايةُ ذلك النص في حدّ ذاته، والذي يُغفَل إيرادُه بل ويُحذَف حتى حرف (الواو) من مستهلّه، وهو ما من شأنه أن يغيّر المعنى المفهوم بشكل نراه كبيرًا، حيث نقرأ: «**وذهب الشيخ** [أبو عمرو الشيباني]* **إلى استحسان المعاني، والمعاني**

---

[1]- ارتأيت أن أضع بعض التعليقات ضمن المقبوسات، وحصرتها بين قوسين معقوفين لفصلها عن النصوص الأصلية. وكان غرضي من ذلك التوضيح بواسطة الاستعانة بكلام صاحب النص ذاته، حيث لا يمكن عرض النصوص بشكل كامل وإلا لقُمتُ بنسخ صفحات طويلة جدّا، وخرجت بذلك الفعل عن غايات البحث.

[2]- الجرجاني، عبد القاهر: دلائل الإعجاز. تحقيق: عبد الحميد الهنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت،2001، ط1، ص 168.

*- هو أبو عمرو إسحاق بن مرّار الشيباني بالولاء، لغويّ أديب مشهور من أهل العلم والرواية، ت213هـ، له: كتاب النوادر، وكتاب اللّغات. (انظر: ابن خلّكان، أبو العباس شمس الدّين: وفِيَات الأعيان وأنباء أبناء الزّمان، تحقيق: الدكتور إحسان عباس، دار صادر، بيروت، 1978. ص201-202)

مطروحةٌ [...]» أي اعتبر هذا الرّاويةُ النّاقدُ للشعر، أن المعنى هو أساس الحكم بالجودة في الشعر، وذلك على حساب اللّفظ بطبيعة الحال، فكأنّه قد أخلّ بفعله ذاك بالقاعدة التي استوضحنا معالمها في مقبوس "دلائل الإعجاز"، وإخلالُه في حدّ ذاته من الأسباب التي استدعت كلّ ذلك الردّ من صاحب كتاب "الحيوان".

هذا، ولعلّ ممّا يؤكّد هذا الطرح كذلك النص التالي، والذي يستحضر فيه الجاحظ الحدّ الذي أقصاه، أو ظُنّ أنّه كذلك، ويجعله من معايير الجودة هذه المرة، حيث يقول: «**وأحسنُ الكلام ما كان قليلُه يُغنيك عن كثيره، ومعناهُ في ظاهرِ لفظه. فإذا كان المعنى شريفًا واللّفظ بليغًا، صحيحَ الطبع، بعيدا عن الاستكراه، صنَع في القلوب صُنع الغيث في التربة الكريمة.**»[1]

وبالإضافة إلى كونه يعضد ما ذهبنا إليه، نقف في هذا النصّ على بعضٍ من المعايير النقدية الخاصّة بصناعة الشعر؛ اثنان منها يتعلّقان بالمعنى، والأُخَر الباقيات خاصّة باللّفظ، وذلك على النحو التالي:

- ما تعلّق بالمعنى وهو (الوضوح)، وهو من أهمّ ما يحدّد جودة الكلام. ويقابل هنا العمق وليس الصعوبة، حيث يشترط الجاحظ كون المعنى جليًّا ظاهرًا في اللّفظ. و(الشّرف)، أي أن يكون المعنى المعبّر عنه في النص رفيعا ذا قيمة، فلا يكون مبتذلا وضيعًا مثلما تتخاطب به السوقة، وهو ما من شأنه الحطّ من قيمة النص بأكمله.

- ما تعلّق باللّفظ، وهي (البلاغة)، أي أن يكون اللّفظ معبّرا عن المعنى من أقرب سبيل، وأن تكون العبارة موجزة مختصرة، بالإضافة إلى اتّسامه بالجمال البيانيّ. و(صحّة الطبع)، أي صفاؤه وسلامته. والطبع معيار للإجادة يقابل (التكلّف) في جانب الرداءة. والمقصود بهذا الشرط أن يكون مصدر اللّفظ تلقائيا طبيعيا، أي نابعا من موهبة الشاعر وسليقته.

[1]- الجاحظ: البيان والتبيين. تحقيق: درويش الجويدي، المكتبة العصرية، صيدا- بيروت، ط1، ج1، صص59-60.

وكذا (البعد عن الاستكراه)، وهو معيار ملازم للسابق، فكون الشعر مطبوعا يجعله بطبيعة الحال بعيدا عن الاستكراه. فلا يجب أن يستجلب الشاعر لفظا غريبا عن السياق، ويقوم باستعماله بطريقةٍ "تعسّفية" في موضع لا يليق به بشكل طبيعيّ. فالمقصود بالاستكراه: الإتيان بألفاظ ثقيلة تفسد المعنى العام.[1]

ونلمَس في نصّ الجاحظ أيضا حديثًا عن التلقّي، حيث جعل تلك المعايير الخمسة من شروط الاستقبال الإيجابيّ، أي القبول والاستجابة وحسنِ الوقع، وهو ما نستشفّه من خلال التشبيه. فالغيث (الشعر الجيّد المستوفي للمعايير المعنوية واللّفظية)، تستقبله التربة الكريمة (نفس المتلقّي العارفة بجوهر الكلام والمُحبّة للشعر)، فينتج عن كيمياء التقاء الماء بالتراب (فعل التلقي)، النباتُ الطيّب الكريم (الاستجابة والأثر). وهو تصويرٌ تمثيليّ توضيحيّ للتواصل الفني بين النص والمتلقّي.

هذا، وعَودًا على بدء، واستكمالا للحديث عن النص "الجاحظيّ" الأوّل، نحاول استعراض المعايير الشعرية فيه، لنرسم تصوّرا كاملا لخصائص الشعر عنده، والتي نجدها تتوزّع على الجوانب الشكليّة التالية:

(إقامة الوزن) وهو معيار عروضي يتعلّق بموسيقى النص. ويشترط الجاحظ من خلاله الاعتدال واستيفاء العناصر المشكلة له مثل: القافية وحرف الرويّ. ويقابل هذا المصطلحَ مفهومُ (الإيقاع) في الدراسات الحديثة، وينسحب بالتالي على جانبين إذ قد يعني الموسيقى الخارجية أو الداخليّة في القصيدة.

(تخيّر اللّفظ) أي انتقاؤه بعناية للتعبير عن المعاني، ويستلزم ذلك توفّر شروط الجودة فيه مثل الفصاحة والبلاغة، والجزالة والرصانة، والجمال والرونق. و(سهولة المخرج) أن تسمح مواصفات اللّفظ بإمكانية تحدّث الشاعر به بطلاقة بحيث لا يتكلّف

[1]- انظر: أحمد مطلوب، معجم مصطلحات النقد العربي القديم، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، 2001، ط1، ص73.

أو يتوقّف[1]. (كثرة الماء) ويراد بها ما في اللّفظ من رونق وجمال.[2] (صحّة الطبع) أي صفاء الموهبة الشعريّة وسلامتها. (جودة السبك) بأن يُجيد الشاعر بناء قصيدته، فيؤلّف بين أبياتها بحيث يجعل من النص وحدة متكاملة لا يمكن الفصل بين أجزائها، وهو معيار متعلّق ببنية القصيدة من حيث الاتساق والانسجام.

معيار الانسجام هو شرط يتعلّق ببنية النص، ويتّصل بالجانب المعنوي منه، والذي يقابله الاتّساق في الشكل. ويتّسم الجانبان بالتلازم حيث يفضي الثاني منهما المتعلّق بالأسلوب إلى الأول الخاص بالمضمون. ويستعمل الجاحظ في المقبوس التالي صيغة التفضيل، على عادة النقد القديم، لإبراز هذا المعيار فيقول: «**وأجود الشعر ما رأيته متلاحِم الأجزاء، سهلَ المخارج. فتعلم بذلك أنّه قد أُفرِغ إفراغا واحدا، وسُبك سبكا واحدا، فهو يجري على اللّسان كما يجري الدّهان.**»[3]

نفهم من هذا أنّ النص الشعري يبلغ أوج الجودة الفنيّة، بعد اكتمال المعايير المشترَطة لفظًا ومعنى، وكذا إذا توفّر فيه الانسجام بين أجزائه، ومنها المقدمة والتخلّص والختام. وهو حين ذاك التحقّق يغدو شبيها بالقطعة من المعدن التي سُبكت فأفرغت وهي ذائبةٌ في قالَب، فأخذت شكلًا واحدا لا يمكن الفصل بين أجزائه. ولأنّ الشعر فنٌّ قوليّ يصبح مثلُ ذلك النص سلِسًا على اللّسان، لا يتعثّر مَن يُنشده أثناء ترديده أو قراءته، وإنما يكون الأمر بطلاقةٍ فلا تكلّف أو توقّف، وهو المقصود بسهولة المخرج.

وباعتبار أنّ لكلّ معيار جودةٍ ما يقابله في جانب الرداءة، ولنصطلح عليه (مؤشّر الرداءة)، سيكون هذا الأخير في هذه الحالة تنافر أجزاء القصيدة وعدم انسجامها؛ فلا الاستهلال تمهيدا وإنباءً بما سيورد على المتلقي من موضوع، ولا التخلّص طبيعيّا لا تعسّف فيه، ولا الختم ملائما للأجزاء السابقة.

---

[1]- انظر: أحمد مطلوب، معجم المصطلحات، ص255.

[2]- انظر: م ن، ص331.

[3]- الجاحظ: البيان والتبيين، ج1، ص67.

من خلال ما سبق نقف على هيمنة النظرة الشكلية على الخطاب النقديّ عند الجاحظ، وهو ما نلاحظه من خلال المعايير النقدية التي نظّر بها للظاهرة الشعريّة، حيث كانت تدور في الأغلب الأعمّ حول اللّفظ. وليس ذلك حكرا على الجاحظ وحده، بل هو عامّ حاضر في مدوّنة النقد العربي القديم، الأمر الذي سوف نستجليه على طول صفحات هذا الباب النظريّ الأوّل. ذلك أنّ امتزاج البلاغيّ بالنقديّ كان له الأثر البالغ في انتحاء النقد القديم منحى منطقيًّا في معالجة الشعر، ممّا أدّى إلى بروز وطغيان التحليل الشكليّ الخارجيّ، على حساب المضمون والمعنى.[1]

الاحتكام إلى ذوق المتلقّي لم يغفل الجاحظ الطرف الثالث في العملية الأدبية، حيث تحدّث كثيرًا عن المتلقي (السامع)، ومن ذلك تنبيهه الشاعر إلى ضرورة تنشيطه ومراعاة حالته النفسيّة. حيث وجّه له دعوة صريحة للاهتمام بذاك الذي يورد عليه النصّ الشعري فيقوم باستقباله، حتى يتمكّن من تحقيق الاستجابة والوقع لديه. وتتمثّل الوسيلة المثلى هنا في تنويع ما يورده عليه عن طريق إخراجه من موضوع لآخر، فلا تكون القصيدة على منوال واحد، وإن كانت أبياتها "أمثالًا" يحسُن إن قلَّت أن تُعتبر نوعًا من "النّوادر". فالتنويع في المواضيع والأفكار جدير بشدّ الانتباه وإحداث الغاية من التواصل الأدبيّ وهو الوقعُ الحسن.[2]

ومما يدخل ضمن اهتمامه بالمتلقي كذلك مخاطبته مَن يرغب في أن يصبح شاعرًا (أو خطيبا، أو مترسّلًا) باعتبار أنّ ما يتأهّبون للولوج فيه عملٌ شاقّ، فميدان الأدب "صَنعةٌ" لها قوانينها الصارمة وأدواتها الخالصة، لذلك يجب على من ينتوي"احترافَها" الوعيُ بثقل المهمة المنوطة به. وأمّا الطّريق التي على هذا النوع من المتأدّبين السير فيها، والتي من شأنها أن تكفل لهم الوصول إلى مبتغاهم، فهي واضحة

[1]- في تفصيل هذه الفكرة ينظر على سبيل المثال: محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، دار النهضة العربية، بيروت، 1979، ط1، ص269.

[2]- انظر: البيان والتبيين، ج1، ص128.

المعالم، وتختصّ بكونها تمرّ عبر قناة التلقّي، إذ إلى الذات المستقبلة يعود أمر تحديد معيار الجودة في المحاولة التي يقوم بها الشاعر، الخطيب أو المترسّل. حيث أنّ مؤشّر التوفيق الذي سيدفع هؤلاء المبدعين "المبتدئين" إلى مواصلة الإبداع في صناعة الشعر أو غيره، أو يصرفهم عن الأدب بشكلٍ نهائيّ، يتجسّد في مدى وقع المحاولة في قلب السّامع. وفي هذه الحالة يغدو ذلك المتلقّي "رائد" العمليّة الإبداعيّة، به تستمرّ إذا طلَب واستحسن، وبه كذلك تتوقّف إن كان منه انصرافٌ في السمع وانشغال في القلب.[1]

احترام المقام ويدخل في باب الاهتمام بأمر المتلقّي أيضا، ما يرتبط بواجب احترام المقام، وهو ما يعتبر من أهمّ معايير الإجادة الشعريّة في النقد القديم، فـ«مدار **الشّرف على الصواب وإحراز المنفعة، مع موافقة الحال وما يجب لكلّ مقام من مقال.**»[2]

وهذا النص من صحيفة بشر بن المعتمر، ويندرج في الأساس ضمن فن الخطابة، ولكنّه قد يغطي الفنون القولية الأخرى، وما يعنينا فيه على وجه الخصوص العبارة الثانية منه، والتي نرى في إيراد الجاحظ لها إيمانا منه بكونها من معايير الجودة. فكون التلقّي في ذلك النقد العربي القديم محكومًا بالطبيعة الشفهيّة، جعل من صيغة "لكلّ مقامٍ مقال" مقولةً ذائعة التداول، حتى أصبحت معيارًا هامّا وشرطا يُوصَى منشئ النص بالحرص عليه، باعتباره مفتاحًا للوصول إلى الذّيوع والانتشار.[3]

ولفظة (المقام) التي انتشرت في المصنّفات العربيّة القديمة، خاصّة تلك التي تتناول الأدب والبلاغة وما يتّصل بهما أو يتقاطع معهما، مثل كتاب "البيان والتبيين"، تتعدّد مفاهيمها حيث قد تعني أشياء متفاوتة، مثل قواعد التعبير ومعاييره التي ينبني عليها نظامه الكامل. كما تدلّ على ما يطلبه المتلقّون السّامعون، ويتوقّعون استقباله في

[1]- انظر: البيان والتبيين، ج1، 127.

[2]- م ن، ج1، ص91.

[3]- انظر: بشرى موسى صالح: نظرية التلقّي. أصول وتطبيقات. المركز الثقافي العربي، بيروت، 2001، ط1، ص59-60.

هذا الوضع أو ذاك. وهذه المعاني ذاتها التي يمكن الوقوف عليها بالعودة إلى (صحيفة بشر بن المعتمر)، مثل حديثه عن "الأقدار" و"الحالات" وغيرها ممّا يدخل في معنى كلمة (المقام).[1]

ومن جهتها تؤكّد لفظة (مقال) الطابع الشفهيّ المهيمن على الخطاب النقديّ القديم، حيث تعني القول وليس الكتابة، ممّا يحصر عمليّة التواصل الأدبيّ فيما يُلقى بشكل مباشر على المتلقّي، ويؤدّي وفق ذلك إلى تحكّم شروط تلقٍّ خاصّة بالمشافهة والسّماع، مثل: السهولة والوضوح، ويُسر الفهم.

ويوضّح المشتغلون بميدان الأدب والشعر أن مبدأ (مطابقة الكلام لمقتضى الحال)، هو في الحقيقة أصلٌ من الأصول البلاغية المقرّرة، وأنّه كان ولا يزال في نظر البلاغيين والنقاد معيارا من معايير الإجادة الكلامية شعرا ونثرا، وبمقدار تحقّقه في النص يكون حظّه من البلاغة والإصابة. ويعتبر الجاحظ في هذا الإطار من أوائل من انتبهوا لذلك الأصل كقيمة بلاغية نقدية.[2]

القديم/الحديث يتصدّى الجاحظ لهذه الثنائية الإشكال في النقد الأدبيّ، ويعبّر عن موقفه فيها دون خوف من استجلابٍ لخصومة، وهو أمرٌ وارد الحدوث بسبب ما أثاره الخلاف حولها من صراع. ويُعرب في إثبات موقفه ذاك عن شيئين: أوّلهما تفضيله الشعراء العرب على المولّدين، وثانيهما - وهو الذي يعنينا بشكل أكبر في هذا العنصر - تأكيده على أنّ المعيار الحقيقي للمفاضلة بين النصوص لا يتعلّق لا بصاحب النصّ، ولا بالزمان الذي أنشئ فيه. وفي ذلك يقول: «**والقضيّة التي لا أحتشم منها، ولا أهاب الخصومة فيها، أنّ عامة العرب والأعراب والبدو والحضر من سائر العرب، أشعر من عامة شعراء الأمصار والقرى من المولّدة والنابتة. وليس ذلك بواجبٍ لهم في كلّ ما قالوه. وقد رأيت**

[1]- انظر: النصّ الكامل لـ(صحيفة بشر بن المعتمر) في: البيان والتبيين، ج1، ص 91-92.

[2]- انظر: عبد العزيز عتيق، تاريخ النقد الأدبي، م س، ص329.

ناسًا منهم يُهرجون أشعار المولّدين، ويستسقطون من رواها، ولم أر ذلك قطّ إلا في راويةٍ للشعر غيرِ بصير بجوهر ما يُروى. ولو كان له بصَرٌ لعَرف موضع الجيّد ممّن كان، وفي أيّ زمان كان.»[1]

ونبدأ النصّ من آخر عبارة فيه، والتي يبيّن الجاحظ من خلالها استغناءه عن (المعيار الزمنيّ) في الاستجادة الشعريّة. فالبصر بجوهر الشعر، أي المعرفة الحقيقية لخصائصه الفنيّة ومواطن الجودة فيه، لا علاقة له مطلقًا بمقاربة السؤال عن مَن قال؟ أو متى قيل؟..

وترتبط المسألة مباشرة بالخلاف القائم بين الذين يميلون إلى الشعراء القدامى وطريقتهم، وأولئك الذين ينزعون إلى المحدثين المولّدين. فالفريق الأوّل قد يتجاوز الحدّ في الخصومة وبالتالي في المفاضلة، وهو ما يدفع به إلى "بهرجة" أي الحكم برداءة نصوصِ شعراء الفريق الآخر، لا لسبب ظاهر غير كونهم من المحدَثين المعاصرين. وهذا الموقف من الجاحظ يأتي على الرغم من كونه من الفريق الأوّل، حيث يؤكّد في بداية النص أنّه لا يخشى في اتّخاذه إيّاه الخصومة مع أحد، ممّا يشير إلى حدّة الخلاف الذي أذكته ثنائية القديم/الحديث في أيّام الجاحظ. هذا وإن كان ظاهر الكلام في البداية قد يأخذنا إلى اعتقاد آخر، حول كون موقف الجاحظ يدخل بالإضافة إلى ما سبق فهمه، فيما يمكن أن نصطلح عليه (المعيار العنصريّ)، مع شيء من التجوّز في التعبير ربما، من خلال تفضيله للشعراء العرب الأقحاح، وهم أهل الاحتجاج عند علماء اللّغة والبيان، على المولّدين "الأعاجم" الذين لا يملكون مثل ذلك الحقّ والفضل.

[1]- الجاحظ: الحيوان، ج3، ص130.

ابن قتيبة 276هـ يُعدّ من أوائل الذين توسّعوا في دراسة الأدب بروح علميّة، فقد «حاول الارتقاء بالنقد الأدبي إلى طور جديد يكون فيه علمًا أو كالعلم، له قواعد وأصول عامة محدّدة، يعرفها الناقد ويلتزم بها عند تصدّيه لنقد العمل الأدبيّ والحكم عليه»[1]، وتلك القواعد والأصول هي على وجه التحديد المعايير التي سنحاول استيضاحها في الآتي من أوراق هذا العنصر.

فمنذ الصفحات الأولى من كتاب "الشعر والشعراء"، وفي الشقّ الأوّل منه والذي يُسمّيه صاحبه (الجزء الأول)، وقبل أن يستعرض الشعراءَ الذين وقع عليهم اختياره وفقًا لشروط ومعايير محدّدة، يقوم بتمهيدٍ يقدّم فيه مواصفات منهجه في التأليف والاختيار.

ونستشفّ من كلامه أنّ اختياره لم يتأسّس على ما قام به سابقوه، حيث يستبعد عن نفسه صفة التقليد، فطريقته ليست طريقة من «**قَلَّد أو استحسَن باستحسان غيره**»[2]، أي أنّ تقييمه للشاعر ليس تكرارًا ومحاكاة لأحكام الآخرين، وهو أمرٌ اعتمده بعض النقاد قبله على ما يبدو، حيث كان يكفي أن يحكم أحد السابقين الكبار على شعرٍ أو شاعر، ليغدو ذاك الحكم سلطةً يأتمر بها الجميع دون تدقيق أو تمحيص في الأسباب والمعايير، فالشّبه يحرّك الجمهور وأمّا الاختلاف فله أناس متفرّدون. وتصريح ابن قتيبة هذا يعني أنّنا يمكن أن ندرجه ضمن هذا الصنف الثاني، وأنّ له معايير خاصّة به سوف يعتمد عليها في مؤلّفه.

كما ينفي (المعيار الزمنيّ) ولا يُدخله في حساباته مطلقًا، حيث يراه بلا قيمة أو فائدة في المعيارية والحكومة، ذاك أنّ اعتماد الزمن وحدَه كعيار للجودة والرداءة، فيه من الإجحاف في حقّ الشعر وأصحابه الشيءُ الكثير. ونفهم هذا التوجّه "الجديد" من ابن قتيبة في تقييم الشعراء واختيارهم، من خلال كلامه التالي: «**ولا نظرت إلى المتقدّم منهم**

[1]- عبد العزيز عتيق، تاريخ النقد الأدبي، ص379.

[2]- ابن قتيبة: الشعر والشعراء. تقديم: الشيخ حسن تميم، مراجعة: الشيخ عبد المنعم العريان، دار إحياء العلوم، بيروت، 1987، ط3، ص23.

[الشعراء] بعين الجلالة لتقدّمه، وإلى المتأخّر منهم بعين الاحتقار لتأخّره. بل نظرت بعين العدل على الفريقين [...]»[1]

وباعتبار هذا الكلام الأخير قد جاء معطوفًا على الأوّل المتعلّق بعدم التقليد، يمكن أن نستنتج أنّ المسألتين مترابطتان، ويصبح المعيار الزمنيّ الذي يقضي بجودة القديم ورداءة الجديد الحديث، وكونه أمرًا لازمًا حتميّا، هو في حدّ ذاته التقليد الذي يتبرّأ منه ابن قتيبة في مستهلّ توضيحه لآلياته في النقد. ذلك أنّه لا يتحدّث من فراغ، وإنّما بنى توجّهه على معاينة الظاهرة التي وقف على بعدها عن الصواب، إذ أنّه بالفعل رأى من العلماء «**من يستجيد الشعر السخيف لتقدّم قائلِه**»، وفي مقابل ذلك لا يستسيغ الشعر الرصين ويراه بلا قيمة، لمجرّد أنّه «**قيل في زمانه، أو أنّه رأى قائله***.»[2]

ولهذا لا نرى من جهتنا تناقضًا بيّنًا بين هذا الطرح، وما سوف يأتي لاحقًا في كلام ابن قتيبة من "حجْرٍ" على حريّة الشاعر المحدَث، وفرضٍ لبنية ثابتة للنصّ الشعريّ عليه، هي البنية التي أَلِفها الشعراء القدامى، والتي لا يُسمح له بأن يحيد عنها بأيّ حال من الأحوال.

ذلك أنّ رفض ابن قتيبة التقليد القائم على تمجيد النص القديم، واستجادتَه تبعًا لذلك المعيار الزمنيّ لوحده، لا يعني انسلاخه من طريقة الأوائل في الاستهلال والتخلّص وغيرها من تقنيات بنية القصيد. فالموقف الأوّل من صاحب "الشعر والشعراء" يدخل ربما ضمن الرغبة في تبيين الفرادة في التأليف والاختيار مقارَنةً مع من سَبقه من النقّاد، للإعلاء من قيمة

---

[1]- ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ص23.

*- تشدّنا هذه العبارة التي تدخل في تحديد ابن قتيبة للعيوب المفترضة في شعر المحدثين، والتي يمكن اعتبارها "ملامح الرداءة" في هذا السياق. فنجد في البداية حداثة الشعر ومعاصرته للناقد (العالم)، ونقف بعد ذلك على علّة رؤية القائل، فالناقد لم يستحسن النصّ بسبب كونِه "قد رأى قائله". وهي ملاحظة جديرة بالاهتمام قصد محاولة تبيّن كنهها. فكأنّك كمتلقّي عندما تسمع بالمعيديّ (الشاعر) "خيرٌ من أن تراه" بشكل من الأشكال. ذلك أنّ الوهم والسحر قد انتفيا من التجربة التلقّياتية، والتي لها نصيب كبير من وقع النصّ في نفسيتك، واستحواذه على إعجابك. وهكذا يصبح الوهم من أسباب زيادة تمكين النص في قلب المتلقّي.

[2]- ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ص23.

الكتاب أمام المتلقّي الآمر* le récepteur ordonnateur، بينما يأتي الموقف الثاني ضمن إطار آخر، بعيد عن التأليف والاختيار، فهو جزء من مقوّمات الشعرية العربية القديمة، وإن كان في تشديد التحذير فيها الكثير من التصلّب والجمود. وعن تلك المقوّمات الشعريّة سيكون الحديث في العنصر الموالي.

المعايير النقديّة من كلام ابن قتيبة عن أقسام الشعر وغيرها من المسائل التي حرص على طرحها في الجزء الأوّل من كتابه، والذي خصّ الكلام فيه عن الشعر، نستطيع أن نستخلص بعضًا من الأسس والمعايير النقدية عنده، والتي تدور على العموم حول: (إلغاء المعيار الزمنيّ) المتعلّق بثنائية القِدم/الحداثة. و(التكامل بين اللّفظ والمعنى) المؤدّي إلى بلوغ المرتبة العليا في جودة القول الشعريّ، حيث يفترض ابن قتيبة أن يكون النصّ متكامل الجودة، يؤازر أسلوبُه مضمونَه وفكرته. فعدم الانسجام بينهما والاضطراب الذي قد يلاحظه المتلقّي، بحيث يكون الأسلوب جميلًا حلوًا يروق للسامع، ولكنّ هذا الأخير إن بحث عن الفائدة منه، أي المعنى المراد إيصاله إليه عبر هذه القناة الشعريّة، لم يجد هناك فائدة في المعنى يحسن السكوت عنها.

لذلك وجب أن يتّسم اللّفظ بالجودة، ولها معياران: ما يتعلّق بماهية اللّفظ، وهو أن يتّصف بالماء والرونق، أي بالحسن والجمال. وما يتعلّق بمهمّته ووظيفته، وتتمثّل في التمكّن من إبانة المعنى، أي القدرة على الدلالة عليه ونقله كاملًا إلى المتلقّي.

---

* - (المتلقّي الآمر)، مصطلح ارتأيناه مناسبًا للإشارة إلى نوعٍ خاصّ من المتلقّين، ويمكن تصنيفه ضمن المتلقّين العالمين بالشعر والأدب. وهو كثير الحضور في مجال التأليف قديما، حيث كان هو مَن يطلب التصنيف والكتابة في باب من أبواب العلم والأدب، فيمتثل مؤلف المصنّف لطلبه. وقد فرض وجوده امتهان الشعراء لحرفة الشعر واقتياتهم منها، والحاجة الماسة إلى تمويل مشاريعهم التأليفيّة، إذ لا يخفى عدم توفر مؤسسات الطبع ودور النشر في العصور الماضية، والتي تتكفّل بتلك المسائل مثلما هو الحال في العصر الحديث. هذا المتلقّي الذي اخترنا أن نسمه "المتلقّي الآمر (بالتأليف)" تمثّلًا بمصطلحات العمل الإداري في هياكل الدولة، مثل "الآمر بالصرف". والهدف من التسمية إبراز دوره في تحديد نوع النصّ ومضامينه، لأنّه متلقٍّ يفرض دفتر شروطه منذ البداية، وهو ما سيكون له انعكاسٌ مباشر على الكتاب بطبيعة الحال. كما يمكن أن ندعوه كذلك "المتلقّي السيّد" le récepteur maitre.

وهذا المعيار الأخير نفهمه من القسم الثالث من أقسام الشعر بحسب التقسيمات التي اعتمدها ابن قتيبة في مؤلّفه[1]، وهو القسم الذي يأتي في المرتبة ما قبل الأخيرة ضمن تلك التقسيمات، وقد ارتأى أن يصطلح عليه عبارةً تشي بعجز الأسلوب عن قيامه بدوره في التعبير عن المعنى، وإن كان هذا الأخير يكتسي حُلَل الجودة في الأصل، ولكن حصل التقصير عن تحقيق التواصل الأدبيّ الذي هو مناط كلّ شيء. والعبارة هي «**ما جاد معناه وقصرت ألفاظه عنه**»[2]، وهذا ما وصَم الشعر بكامله بالضعف، إذ لا يكفي في مثل هذه الحالة أن يكون المعنى جيّدا، أو أن تكون الألفاظ حسنة المخارج والمقاطع والمطالع، وإن كانت من معايير الإجادة، لأنّها متعلّقةٌ بالجانب الصوتي فقط.

وأوّل مثال يسوقه الكاتب عن هذا الضرب الوسَط في أقسام الشعر، وإن كان يقترب من حدّ الرداءة أكثر، حيث يرتّبه في الصفّ الثالث مباشرة قبل الضرب الأخير الممثّل لقِمّة الرداءة ليقابل به القسم الأوّل الخاص بقمّة الجودة، هو القول المنسوب لكثيّر عزّة:

ولمّا قَضَينَا مِن مِنَى كُلَّ حَاجــةٍ ومَسّحَ بالأركَان مَن هُو مَاسِـحُ
وشُدَّت على حُدبِ المَهاري رحَالُنا ولا يَنظرُ الغَادي الذي هُو رَائح
أَخذنا بأطرافِ الحديثِ بَيننـــَا وسَالت بأعنَاق المَطِيّ الأبَـاطحُ[3]

حيث يرى فيه تقريرًا لأحوال معيّنة فقط، وإن كان بتوظيف ألفاظ ذات وقع جيّد قويّ، إذ كان في اعتقاده أنّه من الأحرى حملها لمعاني أجودَ وأشرف من تلك التي يقف عليها المتلقّي. وهذه الأبيات من النصوص "الإشكالية" التي اختلف النقاد القدامى

[1]- والتقسيمات هي كما يلي: 1- ما حسن لفظه وجاد معناه، 2- ما حسن لفظه ولا فائدة فيه، 3- ما جاد معناه وقصرت ألفاظه، 4- ما تأخّر معناه وتأخّر لفظه. (انظر: ابن قتيبة، الشعر والشعراء، صص33/24)

[2]- م ن، ص26.

[3]- وردت الأبيات في الديوان تحت عنصر "أبيات منسوبة لكثير". (انظر: كثيّر عزّة، ديوانه. جمع وشرح: إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، لبنان، 1971، ص525)

في نقدها، فأصبحت تمثّل مستويات مختلفة من التلقّي، إذ يذكرها البعض ممثّلة للرداءة، بينما يشيد آخرون بها مبرزين مواطن الجمال فيها.[1]

المعيار الموسيقيّ الشعر في النقد القديم مرتبطٌ بشكل وثيق بعنصريّ (الوزن والقافية)، وهما ما يشكّل جانبًا أساسًا في حقيقته، وما يجعله يختلف عن صنوه في الأدب العربيّ (النثر). ولذلكما المكوّنين معايير تحكمهما، يشترطهما النّقد ويستوجب توفيرَهما من قِبل الشاعر. في هذا المقام يستغرب ابن قتيبة اختيارَ واستحسان ناقدٍ آخر عالمٍ بالشعر هو "الأصمعيّ" لنصٍّ شعريّ هو عنده من أمثلة الضرب الأخير الممثّل للدّرك الأدنى من الرداءة، إذ أنّه ممّا «**تأخّر معناه وتأخّر لفظه**»، وهو ما يُحيلنا مرّةً أخرى على مسألة الاختلاف في الحكم والتقدير، وأنّ مردّها إلى أسسٍ ذاتية في التذوّق الفنيّ في بعض الأحيان، أكثر منها إلى معايير ثابتة يطبّقها الجميع، وإلّا لكان هناك اتّفاق أو تقارب في الرأي هنا. والنصّ مدار الحديث للشاعر المرقّش ويتمثّل في القصيدة التي مطلعها قوله: هل بالدّيـــار أن تُجيبَ صَمَمْ لَو أَنَّ حيًّـــا ناطقًـــــا كلَّمْ

يأبى الشّبَـــــابُ الأقوَرين ولا تغبِطْ أخاكَ أنْ يُقـالَ حَكَم.[2]

ولتعليل استغرابه ذاك يورِد صاحب "الشعر والشعراء" بعض المعايير النقديّة، والتي يجعلها من قواعد الإجادة الشعريّة، ومن بينها حدّان هما مناط اهتمامنا هنا، يندرجان ضمن الجانب العروضي وهما (صحّة الوزن) و(حُسن حرف الرويّ). ويحضر المعيار العروضي الموسيقيّ كذلك في مواضع أخرى من الكتاب، ومنها حديث الكاتب عن "عيوب الشعر" حيث يورد أخطاء شعريّة تتّصل بهذا الجانب، مثل: الإقواء والإيطاء.[3]

---

[1]- ومن هؤلاء وأولئك: ابن طباطبا، وابن جنيّ، وابن رشد. (انظر: جابر عصفور، مفهوم الشعر. دراسة في التراث النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1995، ط5، صص85/83.)

[2]- انظر: ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ص29. والبيتان مطلع قصيدة في الرثاء للمرقِّش الأكبر عمرو بن سعد. (انظر: المرقِّشيْن الأكبر والأصغر، ديوانهما. تحقيق: كارين صادر. دار صادر، بيروت، 1998، ط1، ص67)

[3]- انظر: الشعر والشعراء، صص46/45.

بنية النصّ الشعريّ يتحدّث ابن قتيبة بشكل مفصّل عن أجزاء النص الشعريّ، فيبيّن من أين يبدأ وعلى أيّ المراحل يمرّ، ثم كيف ينتهي. وبعد أن يستوفي الكلام في ذلك يتوجّه بخطابه لـ"متأخِّر الشعراء"، أي للشاعر الجديد المعاصر له، فيحدّد له معالم الطريق التي يجب أن يسير فيها، ويحذّره بشدّة من مغبّة الحيد عنها، ويؤكّد أمامه أنّ بلوغ الإجادة مرهونٌ بتوفير الشروط (المعايير) التالية:

- اتّباع الطريقة الموضّحة حول أقسام القصيدة وبنيتها.
- التعديل بين أقسام النصّ الشعريّ، فتكون على قدر المقام والحاجة، فلا تأتي المقدّمة - مثلًا - أطول من الغرض الرئيس.
- الاهتمام بأمر المتلقّي في عدم الإطالة أو الإيجاز.[1]

هذا، ويستدرك ابن قتيبة بعد ذكره للمعايير السابقة، حتى يذكر غيرها ممّا يمكن اعتباره ثانويًّا بالمقارنة مع معياريّ جودة اللّفظ والمعنى، وهو الشرط الرئيس للحصول على مرتبة الفضل والمزيّة في الكلام، فعلى الرغم من كون ذَينِك المعيارين كذلك إلّا أنّ النصّ قد يُختار ويُحفظ في كتب الاختيار بشكل خاصّ، فيتمّ بالتالي تداوله بين الناس، لتمكّنه من توفير شروط أخرى[2]، منها ما يتعلّق بالنصّ من خلال مجالات ثلاثة: البلاغة، أو البديع كما كان يعرف في مرحلة ما، ويتمثّل في شرط (الإصابة في التشبيه). الموسيقى، وهو شرط (خفّة حرف الرويّ)، بحيث يُطرب المتلقّي ويسهل عليه حفظ وترديد النص الذي بُني على نغمته. والمعنى، بحيث يكون جديدًا مبتكَرًا غريبًا.

ومنها ما يتعلّق بصاحب النصّ، بأن يكون قليلَ الشعر، أو أنّه لم ينتج إلّا نصّا واحدا، وهو ما يجعل هذا الأخير ذا قيمة من حيث ذلك. فنُدرة النظم ترفع من قيمته الفنية عند المتلقّي. وكذا منزلته ونُبل مقامه في الناس، كأن يكون خليفة أو أميرًا، ممّا ينعكس على الأبيات ويعلي من قدرها.

---

[1]- انظر: الشعر والشعراء، صص31-32.

[2]- انظر تلك الشروط مفصّلة في: م ن، صص39/37.

مؤشرات الرداءة كلّ الكلام السابق يندرج ضمن حدّ الجودة، سواء تعلّق بالنصّ أو بصاحبه، أو حتى ما كانت له صلة بالمتلقّي، ولكن هناك معايير تقابل ذلك، وتمثّل حدّ الرداءة، وهي التي يذكرها ابن قتيبة في المحاذير التي على الشاعر تجنّبها. كما نجده يضعها تحت غطاء كبير هو (التكلّف)، ومن المعلوم أنّ ما يقابله هو (الطبع)، ويمثّلان معًا إحدى الثنائيات الشهيرة في تراثنا النقديّ. والتكلّف في قول الشعر وصناعته تنجرّ عنه الأخطاء التالية بحسب صاحب "الشعر والشعراء":

- كثرة الضرورات، أي اللّجوء إلى ما يعرف بالجوازات الشعريّة، مثل قَصر الاسم الممدود، وتنوين الممنوع من الصّرف، وغير ذلك ممّا لا يدخل ضمن الأخطاء النحويّة.

- الحذف والزيادة، حيث يضطرّ الشاعر إلى التخلّي عن بعض المعاني المهمّة لأنّ البيت لا يسعها. أو العكس، كأن يضيف أخرى النصُّ في غنًى عنها، فالفكرة تامّة ولا تأتيها الزيادة في مثل هذه الحالة إلّا بالفساد.

- عدم تجاور الأبيات المتكاملة المعنى، فالتكلّف يظهر عندما يَقرن صاحب النص بين «**البيت وابن عمّه**»[1]، أي البيت الشعريّ مع ما لا يتناسب معه في سياق واحد، فيختلّ بذلك بناء القصيد. وتضاف إلى ما سبق معايير نقدية أخرى مرتبطة بالشاعر، مثل السماحة بالشعر، الاقتدار على القوافي، عدم التلعثم أثناء الامتحان، وهذه المواصفات كلّها تدلّ على المقدرة الشعريّة وصحّة الطّبع.

كانت هذه بعضٌ من أهمّ المعايير النقدية التي تطرّق إليها ابن قتيبة في كتابه "الشعر والشعراء"، وكما رأينا فهي تتوزّع بين حدّين كبيرين هما: الجودة/الرداءة. وتندرج تحت شروط ثنائيات شهيرة في تراثنا النقديّ هي: ثنائية (القديم/الحديث). ثنائية (اللّفظ/المعنى). ثنائية (الطبع/التكلّف). ولكلّ ثنائية منها خطوط متوازية وأخرى تظهر بحسب البيئة الثقافية.

[1]- ابن قتيبة: الشعر والشعراء، صص39-40.

ثعلب291هـ قد يكون المؤلَّف الذي ننوي مساءلته في الصفحات التالية عن المعايير النقديّة فيه، غيرَ معدود في الكتب النقديّة المهمّة في المدوّنة القديمة إذا ما قورن مع غيره من المصنّفات في المجال ذاته. كما أنّ صاحبه ليس في مقام الصّيت النقديّ، الذي بلغه مَن مرّ بنا الوقوف معهم في العناصر الماضية من هذا الفصل، وإن كان إمامًا من أئمّة مدرسة الكوفة في النحو واللّغة. ولكن قد نجد في النّهر ما لا نجد في البحر، كما يقال، خاصّة أنّ عتبة الكتاب تغري بالبحث فيه، حيث وسَمه صاحبه بـ"قواعد الشعر".

هذا وإن عدّه بعض الدّارسين من المحاولات المهمّة لدراسة الشعر في القرن الثالث، بعد كتاب "الشعر والشعراء" لابن قتيبة، من حيث انتهاج صاحبه منهجًا ابتدأه قبل غيره، وتأثّر في مضمونه بسابقيه مثل ابن سلام الجمحيّ والجاحظ، مستخلصًا لآرائهم مرتّبًا إيّاها على شكل قواعد وتعريفات موجزة.[1]

ويلاحظ القارئ من تلقّيه للصفحات الأولى تميّز الطّرح في الكتاب بالطّابع المدرسيّ، وهو أمر عامّ عند أبي العباس ثعلب[2]، وقد هيمن على التصنيف عنده بفعل توجّهه النحويّ واللّغويّ. وتتجلّى هذه المسحة التعليميّة في أقسام الكتاب، وفي طريقة عرض موادّه ومشمولاته، من حيث المنهجيّة والإيجاز. وقصد استنباط الأسس التي يُبنى عليها الشعر من وجهة نظر صاحب هذا الكتاب، سوف نقوم باستعراض بعضٍ من المادّة النقديّة التي اشتمل عليها، ومن ثمّ نعلّق بشيء من الشرح والتوضيح، متى ما تطلّب الأمر ذلك.

قواعد الشعر أوّل ما يتأسّس عليه الشعر بالنسبة لثعلب، والذي يسمّيه تارة "قواعد الشعر" وتارة أخرى "الأصول"، يمكن أن ندرجه تحت غطاء (علم المعاني)، حيث نجد الأساليب الإنشائيّة (الأمر، النهي، الاستخبار [الاستفهام])، والأسلوب الخبريّ.[3]

---

[1]- انظر: محمد زغلول سلام، تاريخ النقد الأدبي والبلاغة، م س، ص147.

[2]- هذا ما يوضّحه محقّق الكتاب. (انظر: ثعلب، أبو العباس: قواعد الشعر. تحقيق: رمضان عبد التواب، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1995، ط2، ص16)

[3]- انظر: ثعلب، قواعد الشعر، صص33/31. حيث يقوم بالتمثيل لكلّ نوع من تلك القواعد.

فالشعر بالنسبة إليه لا يخرج عن مجال هذه الأساليب، وهو الطّرح الذي يعكس التوجّه اللّغوي للمؤلِّف.

هذه الأصول تتفرّع إلى أغراض شعريّة، وإن كانت لا ترد بهذا المصطلح في الكتاب. وتتمثّل تلك الفروع في: «مدح، وهجاء، ومراثٍ، واعتذار، وتشبيب» والتي يردف لها في السياق ذاته "التشبيه، واقتصاص الأخبار".[1] حتى هنا نلاحظ كلامًا عامّا عن الشعر من قِبل الكاتب، وهو ما لا نلمح فيه ما يمكن أن نعتبره إشارة منه إلى المعايير النّقدية، تلك التي تطبّق على النص الشعريّ فترتفع به إلى درجة الجودة، أو تنحدر بسببه إلى درك الرّداءة.

لكنّنا نقرأ بعد الطّرح العامّ اللّغويّ السابق، ما يتعلّق بالإجادة الشعريّة بنحوٍ من الأنحاء، حيث يخصّ الكاتب (التشبيه) بالكلام، فيذكر النوع الأحسن منه وهو "الخارج عن التعدّي والتقصير"، ومن أمثلته قول امرئ القيس في معلّقته:

كأنّ دماءَ الهاديـــــَاتِ بنَحرِه عُصـــارةُ حِنّاءٍ بشَيبٍ مُرَجَّلِ

إذا مَا الثُّريّا في السَّماء تعرَّضَت تعرُّض أثنَاء الوِشاحِ المُفصَّلِ.[2]

فكأنّه يدلّ القارئ (الشاعر) عليه، ليتمثّل طريقته فيما ينظم من أبيات شعريّة في قصائده. ثم في السياق ذاته يَعرض للمبالغة الشعريّة والتي يسمّيها "نهاية وصف الخلق"، وبعدها للنوع الأقصى منها والذي يسِمه بعبارة "الإفراط في الإغراق"، ولا يُغفل في هذا السياق من التحليل أن يورد الشواهد الشعريّة المناسبة لتوضيح المراد من كلّ

[1]- انظر: م ن، صص36/33.

[2]- م ن، ص36. والبيتان من معلّقة امرئ القيس، ولكنّهما وفق ترتيب مخالف لما وردا عليه في الرسالة، حيث أنّ قوله "كأنّ دماء..." هو البيت التاسع والسبعون من المعلقة، ويأتي في معرض وصف رحلة الصيد. بينما قوله "إذا ما الثريّا.." هو البيت الثالث والثلاثون، ضمن سردِه لمغامرته الغرامية. (انظر: امرأ القيس، ديوانه. ضبط وتصحيح: مصطفى عبد الشافي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2004، ط5، ص121/114).

نوع منهما، حيث يمثّل للنوع الأوّل بأمثلة متعدّدة من بينها قول زهير بن أبي سلمى في إحدى قصائده:

عَلى مُكثِريهِم حَقُّ مَن يَعتَريهِم وعِند المُقِلّين السّماحَة والبَذلُ.[1]

وللثاني بمثل قول امرئ القيس:

وَقدْ أغتَدي والطّيرُ في وُكنَاتها بِمُنجَردٍ قَيدِ الأوابِد هَيكَلِ.[2]

معايير الجودة يذكر ثعلب منها معيارَ (لطافة المعاني)، ويتمثّل في«**الدّلالة بالتّعريض على التصريح** [... أي] **الإيماء الذي يقوم مقام التصريح، لمن يُحسِنُ فهمَه واستنباطه.** [...] **كقول عروة بن الورد:**

أُقسِّمُ جِسمي في جُسومٍ كثيرَة وأحسُو قَراحَ الماءِ والماءُ باردُ.[3]

يُريد أُوثِرُ أضيافي بِزادِي.»[4]

وبعد لطافة المعاني يتحدّث عن معيار (البديع) الحاضر ضمن "قواعد الشعر" لديه، وإن كان مذكورًا في فروعه الصغرى وغيرَ مصرَّحٍ به كمصطلح، وإنما وقفنا عليه من خلال ذكره للاستعارة وتعريفها بأنّها تتمثّل في «**أن يُستعار للشيء اسمُ غيره، أو معنَى سِواه.**»[5] ثم كلامه عن "مجاورة الأضداد" أي الطّباق، وهو «**ذكر الشيء مع ما يعدِم وجودَه**»، كبيت زهير في المدح:

---

[1]- في هذا البيت يمدح زهير قومًا بالجود والكرم سواء منهم الأغنياء أو الفقراء. وهو البيت السادس والثلاثون من قصيدة له مطلعها: **صَحَا القلبُ عن سلمَى وقد كادَ لا يَسلُو وأقفرَ من سلمى التّعانيقُ فالثّقلُ.**

(انظر: زهير بن أبي سلمى، ديوانه. شرح وتقديم: علي حسن فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1988، ط1، ص83)

[2]- انظر: ثعلب، قواعد الشعر، صص46/42.

[3]- يقصد الشاعر أنّه يقسّم قوته على المحتاجين والضيوف للدلالة على كرمه. والبيت هو الثالث والأخير من مقطوعة للشاعر، مطلعها:

إنّي امرؤٌ عَافَى إنائِيَ شِركةٌ وَأنتَ امرُؤٌ عَافى إنَاؤكَ وَاحدُ. (انظر: عروة بن الورد، ديوانه. دراسة وشرح وتحقيق: أسماء أبو بكر محمد، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1998، ص61)

[4]- قواعد الشعر، ص49-50.

[5]- م ن، ص53.

هنيئًا لنِعمَ السَيّدَان وُجِدتُما على كلِّ حَالٍ مِن سَحِيلٍ ومُبرَمِ.[1]

وأخيرًا تعرّضه لـ"المطابق" ويقصد به الجناس، وهو «**تكرير اللّفظة بمعنيين مختلفين**»، ومن الأمثلة التي يسوقها بيتُ طرَفة:

كَريمٌ يُروّي نفسَه في حياتِـه سَتعلمُ إنْ مِتنَا صَدًى أيَّنا الصَّدِي.[2]

ومعيار (حُسن الخروج)، الذي يكون بسلاسة الانتقال من «**بكاء الطّلل، ووصف الإبل، وتحمّل الأضغان، وفراق الجيران، بغير "دَعْ ذَا" و "عَدِّ عَنْ ذَا" و"اذكرْ كذَا"، بل من صدرٍ إلى عجز لا يتعدّاه إلى سواه، ولا يقرنه بغيره.**»[3] ومن اللّافت للنظر هنا أنّ الكاتب يعني به ما كان في بيتٍ واحد، أي أن يحتوي هذا الأخير على الغرض السابق واللّاحق معًا. ومن أمثلته خروج حسّان بن ثابت من النسيب إلى الهجاء بقوله:

إنْ كُنتِ كاذبةَ الذي حَدّثتِني فَنجَوتِ مَنجَى الحارثِ بنِ هِشامِ.[4]

ثمّ معيار (جزالة الألفاظ)، وهو من الشعر «**ما لم يكن بالمُغرِب المُستغلَق البدويّ، ولا السّفسَاف العاميّ، ولكنْ ما اشتَدّ أَسرُه، وسَهُل لفظُه، ونَأى واستصعبَ على غير المطبوعين مرامُه، وتُوهِّم إمكانُه.**»[5] فهو إذن المطبوع غير المصنوع أو المتكلّف، وما كانت ألفاظه سهلةً، سهلةً، وفي الحدّ الوسَط بين الوحشيّ من الكلام وعامّيّه، وما استطاع بفضل كلّ ذلك أن يحدث الوقع الحسن عند المتلقّي. وهذه المعايير الأربعة (التوسّط، السهولة، الطّبع،

---

[1]- البيت مشهورٌ في مدح كلٍّ من هَرِم بنِ سِنان والحَارِث بنِ عَوف، وهما اللّذان سعيَا للصّلح بين قبيلتيْ عَبس وذُبيَانَ بعد حربِ "داحِس والغبراء"، واحتملا لأجل ذلك ديّات القتلى من الفريقين. وقد ورد في ديوانه بكلمة "يمينًا" بدلًا من "هنيئًا" هنا. (انظر: زهير بن أبي سلمى، ديوانه. م س، ص105).

[2]- انظر: قواعد الشعر، صص60-61. والبيت من معلّقة الشاعر. انظر: طرفة بن العبد، ديوانه. شرح وتقديم: مهدي محمد ناصر الدّين، دار الكتب العلمية، بيروت، 2002، ط3، ص26.

[3]- قواعد الشعر، ص56.

[4]- م ن، ص ن. وبيتُ حسّانَ من قصيدةٍ له يفتخر فيها بيوم بَدر ويُعيّرُ الحارث بن هشام بفِرارِه عن أخيه أبي جهل، وقد حسُن إسلام الحارث فيما بعد واستشهد رضي الله عنه. ومطلع القصيدة:

تَبَلت فؤادَكَ في المنام خريدةٌ تسقي الضّجيعَ ببارِدٍ بسّامِ. (انظر: حسان بن ثابت، ديوانه. شرح: عبد الرحمن البرقوقي، المطبعة الرحمانية بمصر، 1929، صص362-363)

[5]- قواعد الشعر، ص63.

شدّة الوقع) يدرجها الكاتب مجتمعةً تحت غطاء (الجزالة الشعريّة). وهذا النوع من الشعر لا يجيده إلّا أصحاب الطّبع الصحيح من الشعراء، وإن كانت شروطه بسيطة، إذ يصنّفه صاحب (القواعد) ضمن ما يمكن تسميته بـ"السهل الممتنع".

ومعيار (اتّساق النّظم) الذي يتمثّل في «**مَا طابَ قريضُه، وسلُم من السِّناد والإقواء والإكفاء والإجازة والإيطاء، وغير ذلك من عيوب الشعر، وما قد سهّل العلماء إجازتَه من قصرِ ممدود ومدّ مقصور، وضروب أخرى كثيرة، وإن كان ذلك قد فعله القدماء وجاء عن فحول الشعراء.**»[1]

معلومٌ أنّ القريض هو الشعر، وما طاب منه أي ما استمتع السامع بتلقّيه. ولا يُحكم على النصّ بتوفّره على معيار الاتّساق إلّا إذا كان كذلك، ثم إذا سلِم من عيوب الشعر والجوازات، على الرغم من وقوع الجوازات الشعريّة في أشعار الأوائل.

مراتب الإجادة الشعريّة بعد استعراض المعايير السابقة، وحديثه عن عيوب الشعر[2]، يتطرّق إلى ما يسمّيه "طبقات الاختيار" والتي يوردها بحسب الترتيب التالي:

تأتي في المرتبة الأولى (الأبيات المعدَّلة)، وهي من النصوص ما اعتدل شطرا البيت فيها، «**وتكافأت حاشيتاه، وتمّ بأيّهما وُقِف على معناه، [...] فهو أقرب الأشعار من البلاغة، وأحمَدها عند أهل الرواية، وأشبهها بالأمثال السّائرة.**»[3] ومن أمثلتها قول طرفة بن العبد في معلّقته: ستُبدي لك الأيّام ما كنت جاهلًا ويأتيك بالأخبـار مَن لم تُزوّد.[4]

وفي المرتبة الثانية (الأبيات الغُرّ)، وتتمثّل فيما «**نجم من صدر البيت بتمام معناه، دون عجُزه. وكان لو طُرح آخره لأغنى أوّله بوضوح دلالته.**» وهذه الأبيات التي يصفها صاحب

---

[1]- قواعد الشعر، ص63.

[2]- م ن، صص66/64.

[3]- انظر تفصيل الكلام في هذا النوع من الأشعار: م ن، صص69/66.

[4]- البيت حكمةٌ متداولةٌ لطرفة، وهو البيت ما قبل الأخير من المعلّقة حيث يأتي بعده مباشرة قوله:

ويأتيك بالأخبار مَن لم تبعْ له بتاتًا، ولم تَضربْ له وقتَ مَوعدِ.

(انظر: طرفة بن العبد، ديوانه، ص29)

"القواعد" في موضع آخر من الكتاب بـ (المُصلِيَة) أي التالِية للسابقة، ملائمةٌ لها في «**اتّفاق أوائلها، وإن افترق أواخرها.**»[1] حيث تختلف عنها في وضوح الصّدر منها، حتى ليُمكن الاكتفاء به دون العجز، إذ نستطيع اعتبار هذا الأخير بمثابة الحشو، ومثالُه قول الخنساء:

وإنَّ صَخرًا لتأتَمُّ الهُداةُ بهِ كأنّه عَلَمٌ في رَأسِـــه نارُ.[2]

فالشطر الثاني الذي يحمل صورة التشبيه في هذا النصّ، يُعتبرُ زيادةً في توضيح المعنى الواضح أصلًا من الصّدر، وإنما ساهم في تقويته وتمكينه من نفس المتلقّي. وقصد تقريب هذا النوع الثاني من طبقات الأبيات، يتحدّث الكاتب عن عملية التواصل الأدبيّ بين قطبيها (منشئ النص/المتلقّي)، فيقول معلّلًا: «**سبيلُ المتكلِّم الإفهام، وبُغية المكلَّم الاستفهام، فأخفّ الكلام على الناطق مُؤنةً، وأسهلُه على السّامع مَحمَلًا، مَا فُهم عن ابتدائِه مُرادُ قائلِه، وأبَان قليلُه، ووَضُح دليلُه.**»[3] وبهذا يحصر تلقّي الشعر في ثنائية (الفهم/الإفهام) على عادة اللّغويّين، ولا يتعدّى بها إلى الاستجابة والتأثير. كما أنّه يؤسّس لمعيارٍ للجودة يرتاح له الطّرفان معًا، وهو (وضوح المعنى من الشطر الأوّل) أي من بداية الكلام، ففي ذلك بلاغةٌ وإيجاز من الشاعر، وبالتالي توفيرُ الراحةَ للسامع المتلقّي.

هذا، وفي المرتبة الثالثة تأتي (الأبيات المُحجَّلة)، وهي «**ما نتج قافية البيت عن عروضه، وأبان عجُزه بغيةَ قائله، وكان كتحجيل الخيل، والنّور بعقب اللّيل.**»[4] أي أنّها من الأبيات التي لا يتمّ معناها، ولا تتجلّى للمتلقّي دِلالتها، إلّا بعد وصوله إلى الشطر الثاني منها، وإلّا لبقيت تلك المعاني معمّاة تحتاج إلى توضيح.

---

[1]- قواعد الشعر، ص72.

[2]- انظر: م ن، ص ن. وبيتُ الخنساء في رثاء أخيها صخرٍ من قصيدة مطلعها:

مَا هاجَ حُزنَكِ أم بالعين عُوّارُ أم ذرّفَت أم خلَت من أهلها الدّارُ.

وقد ورد الصّدر فيها على غير ما بُدئَ به في كتاب "قواعد الشعر"، أي بعبارة: (أغرُّ أبلجُ) عِوض (وإنّ صخرًا). انظر: الخنساء، ديوانها. شرح: أبي العباس ثعلب، تحقيق: أنور أبو سويلم، دار عمّار، عمّان، الأردن، 1988، ط1، ص386.

[3]- قواعد الشعر، ص72.

[4]- قواعد الشعر، ص77.

ويعلّل الكاتب ترتيبه هذا النوع في هذه الطبقة من حيث الجودة، بكونها شبيهة بالسابقة (المصلّية)، ويطرح احتمالين للتأليف بين أشطر الطبقتين، فيقول: «**إذا أُلِّف بين أوائل الطبقة الثانية، وأواخر الرتبة الثالثة، خلصت أجزاؤها سليمة معتدلة. فإذا وُصل بين أعجاز الأبيات المصلّية، وأوائل شطور الطبقة الثالثة، حصلت بهما مظنّة على جودة أعجازها، وحسن مقاطيعها في الاستقلال، كالألقاب المفردة المغنية بشهرتها عن الإيغال، [...] قال امرؤ القيس:**

مِـن ذِكر ليـلَى وأينَ ليـلَى وخيرُ مـا رُمتَ لا يُنـالُ.»[1]

ونلمح هنا دقّة كبيرة في الطّرح من قبل أبي العباس ثعلب، ولعلّنا نفهم من الالتفاتة البديعة تلك أنّنا إن جمَعنا في التأليف الافتراضيّ الأوّل، بين شطر بيتٍ في مستوى ومواصفات صدرٍ من الأبيات "المصلّية"، وهي من الأشطر الجيّدة المستقلّة بمعناها فلا تحتاج إلى العجز. وشطرٍ آخر في قيمة عجزٍ من الأبيات "المحجّلة"، وهو أيضا صاحب الفضل في البيت، إذ به يتوضّح المعنى ومن دونه يسود شيءٌ من الغموض. كان ناتجَ التأليف الحصولُ على أبياتٍ معتدلة في مستوى الطبقة الأولى، وهي التي تساوَى فيها الشطران في الفضل والوضوح والاستقلال كما مرّ بنا.

أمّا في التأليف الافتراضيّ الثانيّ، فسيكون ناتجُ الجمع بين شطرٍ بمواصفات صدرٍ من الأبيات "المحجّلة"، غير واضح الدلالة بدون العجز، بحيث لا يملك استقلالية عنه في المعنى تسمح له بالاستغناء، وآخرَ شبيهٍ بعجزٍ من الأبيات "المصلّية"، لم يبلغ مرتبة الصدر في الوضوح والاستقلال، إيقاعَ المتلقّي في وهم جودة ذلك العجز واستقلاله، فيغدو مثلَ الألقاب الموجَزة التي تحمل غزارةً في المعاني.

أما في المقام الرابع فنجد (الأبيات الموضَّحة)، وهي «**ما استقلّت أجزاؤها، وتعاضدت وصولها، وكثرت فقرها، واعتدلت فصولها، فهي كالخيل الموضَّحة، والفصوص المجزَّعة، والبرود المحبّرة، ليس يحتاج واصفها إلى "لو كان فيها سوى ما فيها"** [...كقول زهير]:

---

[1]- م ن، ص ن. وبيت امرئ القيس هو الثالث ترتيبًا في قصيدةٍ أوّلها:

عينـاكَ دمعُهمَـا سِجالُ كأنّ شأنيْـهما أَوشَـالُ. (انظر: امرأ القيس، ديوانه، ص142)

وفي الحِلم إدهانٌ وفي العَفو دُربةٌ وفي الصِّدق مَنجاةٌ من الشرّ فَاصدُقِ.»[1]

وفي الخامس والأخير من مراتب الجودة تحضر (الأبيات المرجَّلة)، وهي التي «**يكمل معنى كلّ بيت منها بتمامه، ولا ينفصل الكلام منه ببعضٍ يحسن الوقوف عليه غير قافيته، فهو أبعدها [الطبقات] من عمود البلاغة، وأذمّها عند أهل الرواية، إذ كان فهمُ الابتداء مقرونًا بآخره، وصدره منوطًا بعجزه، فلو طُرحت قافية البيت لوجَبت استحالته، ونُسب إلى التّخليط قائلُه؛ كما قال الطائيّ:**

عَذَلًا شبيهًا بالجنون كأنّما قرأَت به الوَرهَاءُ شطرَ كتابِ.»[2]

ومن الجدير بالملاحظة في هذا النصّ الأخير أنّنا نصادف فيه مصطلح (العمود)، في إشارة الكاتب إلى "عمود البلاغة"، ولعلّه يقصد به - كما يدلّ عليه السياق - المعيار العامّ أو القواعد الأساس التي تحتكم لها البلاغة. وربّما كان هذا من أصول استعمال المصطلح للدلالة على المعياريّة الشعريّة القديمة فيما بعد مع الآمدي والقاضي الجرجاني في القرن الرابع، وبعدهما المرزوقي خلال القرن الهجريّ الخامس.

كانت هذه مراتب الإجادة الشعريّة الخمس في كتاب "قواعد الشعر"، ونستنتج من طريقة عرضها فيه، تركيز أبي العباس ثعلب على مبدإٍ أساس يعكس توجّهه النقديّ، وأفقَ توقّعه كمتلقّ عالم، وهو (استقلالية البيت) بمعناه، بل أكثر من ذلك على (استقلالية كلّ شطر بدلالته)، فكلّما كان الصّدر أو العجز مستوفيًا المعنى معبّرًا عنه، مستغنيًا بنفسه عمّا بعده أو قبله، بلغ المرتبة الأعلى في الجودة.

---

[1]- انظر: قواعد الشعر، ص83/81. والبيت من قصيدة له مطلعها:

ويومَ تلافَيتُ الصِّبَا أن يفوتَني برَحبِ الفُروجِ، ذي مَحالٍ، مُوَثَّقِ.

(زهير بن أبي سلمى، ديوانه، صص70-72)

[2]- قواعد الشعر، ص84-85. وبيت أبي تمام من قصيدةٍ في المدح، طالعها:

لَو أنَّ دَهرًا رَدَّ رَجعَ جَوابِ أو كَفَّ مِن شَأوَيهِ طُولَ عِتابِ.

وقول أبي تمام هنا ليس مثالًا لـ (الأبيات المرجّلة)، مثلما هو الحال مع الاستشهادات السابقة، وإنّما هو توصيفٌ لذلك الصنف، حيث يعضد الكاتب شرحَ ما يطرحه ببيت الشاعر. فـ"الورهاءُ" المرأة الحمقاء، و"شطر الكتاب" نصفُه. و«المعنى أنّ الكتاب إذا قُطع شطرُه، ثمّ قُرئ لم يُفِد معنًى، وكان لفظُه كالهذيان.» **(انظر: أبا تمام، ديوانه. شرح: الخطيب التبريزيّ، تحقيق: محمد عبده عزّام، دار المعارف، ط5، ج1، ص78.)**

ونستنتج أنه لا يحتكم إلى النقاد العالمين بالشعر في تقسيماته تلك، وإنما إلى أهل البلاغة والرّواة، ممّا يعكس خلفيته الفكريّة والنقديّة. كما نقف على ذوقِه «اللّغويّ وأفقِه المحدود في تأويل الشعر وفهم مراميه البيانية، وجوانبه الجمالية. كما أنّه لم يناقش في الكتاب، كابن قتيبة وابن سلّام، مشكلات عامّة في الشعر والصنعة الشعريّة، كالقديم والمحدث، والطّبع والصنعة، وبناء القصيدة، أو الموازنة بين الشعراء، بل اكتفى بالحديث عن جوانب فرعيّة في التعبير الشعريّ، واستغرقته كثرة الحدود.»[1]

[1]- محمد زغلول سلام، تاريخ النقد الأدبي والبلاغة، م س، ص147.

ابن المعتزّ 296هـ من المتلقّين العالمين بالشعر، حيث قام بنظمه وساهم في التنظير له خاصّة من خلال كتابيه (البديع) و(طبقات الشعراء)، وذلك عبر المجال النقديّ الذي يندرج ضمنه كلّ كتاب منهما. فقد رغب في أن يكون صاحب سبق في مجال التأليف النقديّ المتعلّق بالشعر، سواء ما كان منه فنيّا يخصّ الظواهر الأسلوبيّة، أو ما ارتبط بنقد الطبقات الذي شاع في عهده، وهو ما سوف نقف عليه من خلال قراءتنا لبعض ما ورد في المؤلّفين.

هذا التنوّع في التكوين الأدبيّ، والمزيج النفسيّ والعقليّ المستخلَص من تضافر الموهبة الشعريّة مع الحسّ النقديّ الرّفيع، هو ما سمح لابن المعتزّ بأن يُصدر أحكامه في النقد أو الاختيار، وفق معايير الجودة وما يقابلها من مؤشّرات الرّداءة في اللّفظ والمعنى. وهذا الذي يهمّنا هنا إذ نسعى إلى أن نستقرئ المعايير النقديّة في ذلكما المصنّفين.

من كتاب "البديع" يكتسي هذا الكتاب عند المشتغلين بالتأريخ لتراثنا النقديّ «أهمية بالغة في النقد العربيّ وتطوّره، لأنّ [صاحبه] في رأيهم أوّل من شقّ هذا الطريق في التأليف، وهو جمعُ الفنون الأسلوبيّة التي اعتاد الشعراء والبلغاء استخدامها.»[1] وبذلك وضع الأسس الأولى للمعيار البديعيّ في النقد، عبر تفصيل القول فيه وإفراده بالدراسة والتبيين دون غيره من المعايير الشعريّة الأخرى، وإن مثّل لألوان البديع مثل: الاستعارة، والتجنيس، والطباق، وحسن الخروج، والمذهب الكلامي، وغيرها في مؤلّفه، بآي القرآن وأحاديث الرسول صلى الله عليه وسلم وكلام الصحابة وغيرهم، بالإضافة إلى الشواهد الشعريّة الكثيرة.

وكانت الغاية الكبرى من التأليف، بحسب ما يذكره ابن المعتزّ نفسه، بل وما يؤكّد عليه في الصفحتين الأوليين من كتابه، «**تعريف الناس أنّ المحدَثين لم يسبقوا المتقدّمين إلى شيء من أبواب البديع.**»[2]

---

[1]- محمد زغلول سلام، تاريخ النقد الأدبي والبلاغة، ص152.

[2]- ابن المعتزّ، عبد الله: كتاب البديع. نشر وتعليق: أغناطوس كراتشكوفسكي، دار المسيرة، بيروت، 1982، ط3، ص2.

ولذلك الغرض يقوم باستهلال الحديث عن ظاهرة البديع في الشعر، فيقول أنّ المحدَثين هم من أطلق التسمية ورسّم المصطلح، ولكنّهم لا يملكون قصب السّبق في الاستعمال، بل يكمن تميّزهم في الموضوع فقط بشيوعه في أشعارهم، وذيوع صيته في زمانهم بالمقارنة مع زمن الشعراء المتقدّمين، أولئك الذين كان يقول الشاعر من بينهم «**مِن هذا الفن البيت والبيتين في القصيدة، وربما قُرِئت من شعر أحدهم قصائدُ من غير أن يوجد فيها بيتٌ بديع. وكان يُستحسنُ ذلك منهم إذا أتى نادرًا، ويزداد حِظوة بين الكلام المرسَل.**»[1]

وكأنّه بهذا الطرح يستعرض أفق توقّع النصّ الشعريّ القديم في المسألة، حيث اعتاد المتلقّي معه على الكلام المرسَل (المحرّر) من البديع في الشعر، إلّا في مرّات قليلة بل وحتى نادرة، تكفل له الجديد غير المدهش، وهو ما كان يوفّر لذلك النصِّ الاستحسان والقبول والمكانة في النفوس.

ويقابِل هذا كثرةُ التوظيف في النصّ المُحدَث، مع بلوغ حدّ الإفراط والمبالغة عند بعض الشعراء مثل أبي تمام، وهو ما يؤدّي إلى نفور الجمهور المتلقّي الذي يتّكئ في تلقّيه على الأفق السابق. وإن كان ابن المعتزّ لا يصرّح بهذا الناتج المعاكس، وإنّما نفهمه من سياق الكلام بدلالته عليه.

وربما يحقّ لنا أن نتساءل هنا عن دواعي تأكيد ابن المعتزّ على فكرة سبق القدامى في استعمال البديع، وتبيان الفرق في ذلك بينهم وبين المتأخّرين من الشعراء، وستكون تساؤلاتنا من قبيل:

- هل كان يريد أن ينتصر للأوائل فقام بالولوج في صراع ثنائية (القديم/المحدَث)؟

- وهل يُمكن أن نتصوّر أنّه ينزع فضلَ السّبق عن المحدَثين وهو معدودٌ منهم؟

- أم تراه لا يبتغي لا هذا ولا ذاك، وإنّما يسعى بطريقة غير مباشرة، إلى تبرئة ساحة المحدَثين بدفع "تهمة" اختراع البديع عنهم؟ والتقليل من تبعاتها عليهم بذكر إفراط بعضهم فيها فقط؟

- أو ما هو في هذا الموقف إلّا في مقام التوصيف الموضوعيّ دون مَيلٍ أو نزوع؟..

[1]- ابن المعتزّ: البديع، ص1.

ولعلّنا لا نجانب الصواب كثيرًا، ونحن نقوم بعمليّة تخمين لمقاربة إجاباتٍ محتملة على تلك التساؤلات، تقوم في الأساس على السياق الأدبيّ الذي جاءت فيه هذه المقدّمة من كتاب (البديع)، وهي الخصومة بين القدامى وأنصارهم، والمحدَثين ومن يتقيّلهم، بحسب تعبير ابن المعتزّ. وعلى وجه التحديد التنازع في مسألة المعيار البديعيّ في الشعر بين هؤلاء وأولئك. هذا من جهة، ومن جهة أخرى "تخندق" ابن المعتزّ مع المحدَثين في مجريات تلك الخصومة.

وعليه نميل من جهتنا إلى فكرة الدفاع من قبل ابن المعتزّ عن الشعر المحدَث، بتلك الطريقة التي اختار أن تكون غير مباشرة، وأن تتّسم بقدر كبير من الموضوعيّة، رجاء أن تؤتي أكلها بطبيعة القصد.

من كتاب (طبقات الشعراء) في الكتاب الثاني، والذي وسمَه ابن المعتزّ (طبقات الشعراء المتكلّمين، من الأدباء المتقدّمين)، وهو العنوان الذي قد يوهم القارئ بأنّ موضوعه الرئيس يدور حول الشعراء الأوائل، على طريقة من سَبقه من المؤلّفين مثل الجمحيّ أو ابن قتيبة، لكن قراءة فقرةٍ مثل التي يقول فيها بأنّه سوف يخصّ فيه بالذكر «**ما وَضعَته الشعراء من الأشعار، في مدح الخلفاء والوزراء والأمراء من بني العباس، ليكون مذكورًا عند الناس.**»[1] كفيلةٌ بأن تصحّح ذلك الفهم الأوّل، وتُحيلَ فكر المتلقّي القارئ إلى كون المعنيّين بالتصنيف في طبقات ابن المعتزّ هم الشعراء المحدَثون دون غيرهم.

وبالفعل نقف على غاية ابن المعتزّ من تأليف الكتاب، في معرض تبيينه لمنهجه فيه، وهو ما يسمّيه "شرط الكتاب" فيقول: «**...ولكنّا لا نخرج من شرط الكتاب، لئلّا يملَّه القارئ إذا طال عليه الفنّ الواحد، وليحفظ هذه النكت والنوادر والمَلَح، وليستريح من أخبار المتقدّمين وأشعارهم، فإنّ هذا شيءٌ قد كثرت رواية الناس له فملّوه، وقد قيل: لكلّ جديد لذّة. والذي يُستعمل في زماننا إنما هو أشعار المحدَثين وأخبارهم، فمن هنا أخذنا من كلّ خبر عينَه، ومن كلّ قلادة حبّتَها.**»[2] إذن، الشعراء مناط التأليف والترتيب هم المتأخرون المحدثون،

[1]- ابن المعتز: طبقات الشعراء، تحقيق: عبد الستار أحمد فراج، دار المعارف، مصر، ص18.

[2]- م ن، ص78.

والطريقة المعتمدة هي التنويع والإيجاز في الأشعار والأخبار، طلبًا لانتباه القارئ ورغبةً في الترويح عنه وعدم إملاله بالحديث عن الشعراء القدامى.

فهل في تلك الأخبار ما يعكس مواصفات الخطاب النقديّ عند ابن المعتزّ، وينمّ عن المعايير التي وظّفها في تلقّيه للنصوص المختارة في مصنّفه؟..

هذا ما سوف نحاول تحديد إجابة عنه، عبر ملاحظة ناتج تلقّي المؤلّف نفسِه، كونَه من المتلقّين الخاصّين لبعضٍ من النصوص في كتابه، وذلك على سبيل التمثيل لا الحصر، فالشاهد منها قد ينوب عن الغائب ويُستدلّ به عليه.

في تلقّي شعر بشار بن برد أوّلُ حكمٍ نقف عليه متعلّقًا بشعره، يتمحور حول ثنائية (الطّبع/التكلّف)، حيث يرى ابن المعتزّ أنّه كان شاعرًا «**مطبوعًا جدًّا لا يتكلّف، وهو أستاذ المحدَثين وسيّدهم.**»[1]، واحتكامه إلى معيار (الطّبع) هنا ليس أمرًا خاصًّا بهذا الشاعر دون غيره، بل نلاحظ تكرار اتّكائه عليه في التسليم بالجودة في الشعر، وبالعلوّ والتقدّم في منزلة الشاعر، مع آخرين كُثر في كتاب "الطبقات".*

وممّا يستحسنه من شعر بشّار قصيدته التي منها البيت الشهير في التشبيه التمثيليّ، وهو قوله: كأنّ مُثارَ النَّقع فوقَ رؤوسِنا وأَسيافَنـــا ليلٌ تهَاوَى كَواكِبُه.[2]

باعتباره يشتمل على معيارين للإجادة الشعريّة هما:

---

[1]- ابن المعتز، طبقات الشعراء، ص24.

*- وقصد التمثيل لعموم ذلك الحكم، نذكر قوله في السيّد الحميريّ بأنّه «كان شاعرا ظريفًا حسَن النمط مطبوعًا جدًّا، مُحكم الشعر مع ذلك.»، وعن سُديف: «كان سديف شاعرا مفلقًا ... وكان مطبوع الشعر حسنه.»، وعن أبي دلامة: «كان أبو دلامة مطبوعًا مفلقًا ظريفا كثير النوادر في الشعر.»، وعن إبراهيم بن سيّابة: «كان أحد المطبوعين، وكان مِحجاجًا منطيقا.» (انظر: م ن، صص 32-37-54-93.)

[2]- القصيدة في مدح مروان بن محمد آخر خلفاء بني أميّة، وأوّلها:

جَفَا ودُّهُ فازوَرَّ أو مَلَّ صاحبُه وأزرَى به أن لا يَزالَ يُعاتِبُه.

(انظر: بشار بن برد، ديوانه. جمع وتحقيق وشرح: العلّامة الطاهر بن عاشور، وزارة الثقافة، الجزائر، 2007، ص325، ص335)

- (إحكام الرّصف)، والمقصود به أن «توضع الألفاظ في مواضعها، وتمكَّن من أماكنها، ولا يُستعمَل فيها التقديم والتأخير، والحذف والزيادة إلّا حذفًا لا يفسد الكلام ولا يعمّي المعنى، و[أن] تُضمّ كلّ لفظة منها إلى شكلها، وتُضاف إلى لِفقها.»[1]

- (جودة الوصف)، بأن يُحسن الشاعر تصوير الشيء الموصوف، فيمثّله في خيال المتلقّي وكأنّه يراه عيانًا، ويكون الوصف أفضلَ كلّما كانت معاني ذلك الشيء مستوفاةً في النصّ من حيث الأحوال والهيئات.[2]

هذا، ونجد بالإضافة إلى المعايير السابقة (الطبعِ، الرّصفِ، الوَصفِ)، معيارَ (السّبق) بابتداع معانٍ لم تُتلقّ في نصّ قبله، مثل قوله:

لمْ يَطُلْ لَيلِي ولكنْ لَم أَنَمْ ونَفَى عنّي الكَرى طَيفٌ ألَمْ.[3]

ومعيارَ (الدّيباجة) باستواء نسج القصيدة وإجادة نظم أبياتها، أو ما يعرف بالاتّساق في الشكل والانسجام في المضمون. وهو ما لاحظ أحد المتلقّين العالِمين توفّرَه في نصٍّ لبشار بن برد، حينما وُفِّق في الإجابة عن سؤال نقديّ حول "ديباجِ الشعر الذي لا يتفَاوتُ نمَطُه"، ومنه:

جَفَت عَينِي عن التَّغمِيضِ حتّى كأنَّ جفونَهـا عنهـَـا قِصارُ.[4]

هذا، وليست تلك المعايير التي بيّن ابن المعتزّ حضورها في مثل النصوص الشعرية السابقة، وهي على التوالي: (جودُة الوصفِ، وإحكامُ الرّصف، وحُسن الدّيباجَة) حِكرًا

---

[1]- معجم المصطلحات، مادّة (رصف).

[2]- انظر: م ن، مادة (وصف).

[3]- انظر: ابن المعتزّ، طبقات الشعراء، ص30. والبيت مطلعُ مقطوعة غزليّة لبشّار. (انظر: ديوان بشار بن برد، نشر وتقديم وشرح: العلامة محمد الطاهر بن عاشور، مراجعة: محمد شوقي أمين، مطبع لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1957، ج4، ص166)

[4]- انظر: ابن المعتز، طبقات الشعراء، ص30. والبيتُ من قصيدة لبشّار في الافتخار بمُضَر وانتصارهم لبني أميّة، وهي أختُ القصيدة التي طالعُها: **جَفَا وِدُّهُ أو فازوَرَّ صاحبُه**. وقد مرّت بنا الإشارة إليها في هامش الصفحة الماضية. أما هذه القصيدة فأوّلها قوله:

أأحزَنكَ الأُلَى ظعَنُوا فَسَارُوا أجل فالنّومُ بعدهُمُ غِرارُ. (انظر: بشار بن برد، ديوانه، م س، ج3، صص247-249)

على شعرِ بشار بن برد، بل نراها ترشح من تلقّي صاحب "طبقات الشعراء" لنصوص كثيرة أخرى.*

في تلقّي شعر مسلم بن الوليد يشير ابن المعتزّ إلى (المعيار البديعيّ) في شعر "صريع الغواني"، فهو بالنسبة إليه أوّلُ من توسّع في توظيف الاستعارة والمطابقة والتجنيس وغيرها من ألوان البديع، بعد أن كان قد أسّس لها بشّار بن برد. وقد احتذى خطواته بعد ذلك أبو نواس، ثم أبو تمام الذي بالغ فيه وأفرط في استعماله، ممّا أفضى به إلى تجاوز المقدار.[1]

كما يقف على معيار (الديباجة) معه هو أيضا، وذلك عند استحسانِه لشعره حيث استدرك معلّقًا بعد أن حكَم بالجودة على بيتين له هما:

وإنّي وإسماعيلَ يومَ ودَاعِـــــه لَكالغِمد يومَ الرَّوعِ زَايَــلَه النَّصلُ
فإنْ أَغشَ يومًا بعدَهم أو أزُرهُمُ فكالوَحشِ يُدنِيها مِن الأَنَس المَحْلُ.[2]

فقال: «**على أنّ شعرَه كلَّه ديباجٌ حسَن، لا يدفعُه عن ذلك أحَد.**» ثمّ بيّن سبْقَه إلى معناه وتفرّده فيه باعتباره من نوع المعاني التي لا يتّفق للشاعر أن يأتي بمثلها على امتداد ألف سنة.[3]

---

*- ومن ذلك تعليقُه على نصّ للشاعر الحُسين بنِ مَطير، حيث يقول: «فهذا كما ترى شعرٌ كأنّه الديباج، بل نظمُ الدرّ في حُسن وصفٍ وإحكامِ رصف.» وكذا في تلقّي نصّ للشاعر أبي الخطّاب البَهدَلي، إذ يوضّح منزلة الشاعر بقوله: «فهذا كما ترى، مُقتدِرٌ على الكلام مُجيدٌ الوصفَ حَسَن الرَّصف، قد جمع إلى قوّة الكلام محاسنَ المولَّدين ومعاني المتقدّمين.» (لتلقّي النصّين ومعاينة التعليقين الكاملين، انظر: ابن المعتز، طبقات الشعراء، صص114/116، وص134.)

[1]- ابن المعتز، طبقات الشعراء، ص235. وهذه الفكرة ذاتها التي يستهلّ بها كتاب "البديع". (انظر: ابن المعتز، البديع، م س، ص3).

[2]- البيتان من قصيدةٍ لصريع الغواني مسلم بن الوليد في المدح، وقد وردا في ديوانه بغير هذا الترتيب، حيث لا يَلِي الثاني الأوّل الذي هو طالِعُ القصيدة مباشرة، وإنّما تفصل بينهما مجموعة من الأبيات. (انظر: صريع الغواني مسلمَ بن الوليد، ديوانه. تحقيق وتعليق: سامي الدهان، دار المعارف، القاهرة، 1985، ط3، ص332-333.)

[3]- انظر: ابن المعتز، طبقات الشعراء، ص236.

في تلقّي شعر أبي نواس ونلاحظ من خلال ناتج تلقّي ابن المعتزّ لشعره، معاييرَ جودة متنوّعة لا تخرج في عمومها عمّا سبق إيراده، وفي مقابل ذلك مؤشّرًا واحدا للرّداءة سنُرجئ الحديث عنه إلى آخر هذا العنصر. فأمّا الصنف الأوّل ففي مقدّمته معيار (الطّبع)، وهو متداول في جلّ مَن اختارهم صاحب "الطبقات" في مصنّفه، حيث كان أبو نواس عنده وعند غيره شاعرًا «**مطبوعًا لا يُستقصَى ولا يُحلّل شعرُه.**»[1]

وتمتّع باحتفاءٍ كبير من قِبل الجمهور المتلقّي، فقد تناقل شعرَه الرّواة، وتداوله الجلساءُ وأهل السّمر في مختلف المناسبات والمجالس، ويُعزي ابن المعتزّ الأمر إلى كونه قد توفّر على معيارين رئيسين في حدّ الجودة هما (سهولة المعنى) و(جودة اللّفظ)، حيث يُقِرّ بأنه إنّما نفقَ «**على الناس لسهولته وحسنِ ألفاظه، وهو مع ذلك كثير البدائع، والذي يراد من الشعر هذان.**»[2]

وكلام ابن المعتز هنا يدخل في المعيار الذي يُصطلح عليه (الذيوع الشعريّ)، وليس خاصًّا مثله مثل المعايير السابقة بشاعر دون آخر، إذ يمكن أن يتوفّر عند غير أبي نواس من الشعراء. وعن هؤلاء نلاحظ إشارة ابن المعتزّ إلى حضور هذا المعيار في نصوصهم بعبارات مختلفة في كتابه، حيث يكرّر نسبته إلى مجموعة من الشعراء، ومن ذلك قوله على سبيل المثال عن أحد الشعراء بأنّه: «**من المشهورين الذين يوجد شعرهم في كلّ مكان.**» وعن آخَر: «**وممّا يُختارُ من شِعره كلمتُه التي طارت في الآفاق.**» وعن غيرهما: «**وممّا سار له في الآفاق وسار مثلًا**»، وعنه أيضا «**وممّا يُستملح له ويروى بكلّ أرض.**»[3]

ونقف في تلك الأحكام النقدية على عبارات "في كلّ مكان"، "طارت في الآفاق"، "سار مثلًا"، "بكلّ أرض" والتي توحي كلّها بالانتشار والتداول، وهو الشيء الذي لم يكن

---

[1]- ابن المعتز، طبقات الشعراء، ص195.

[2]- م ن، ص204.

[3]- لمعاينة النصوص ومعرفة أصحابها وقراءة تعليقات ابن المعتز عليها، يُنظر: م ن، الصفحات التالية تباعًا 150-155-159-165.

ليتحقّق لهؤلاء الشعراء، ولأبي نواس كذلك، لولا توفّر نصوصهم على معايير الحسن والجمال في صناعة الشعر.

هذا عن بعض معايير الإجادة في شعر أبي نواس، أمّا عن مؤشّر الرّداءة الذي أرجأنا الحديث عنه إلى آخر هذه الوقفة فهو "التفاوت"، يقول: «**ويقوله [الشعر] على السّكر كثيرًا، فشِعره متفاوتٌ، لذلك يوجد فيه ما هو في الثريّا جودةً وحسنًا وقوّة، وما هو في الحضيض ضعفا وركاكةً.**»[1]

إذن، يُرجع ابن المعتزّ تلك النقيصة إلى نظم أبي نواس الشعر أثناء حالة السّكر، ممّا خلق نوعين من النصوص لا تتّفق في المستوى الفنيّ، فبينما يصل الأول إلى درجاتٍ عالية في الجودة والقوّة، ينزل النوع الثاني منها إلى دركات من الضعف والرّكاكة. وهو أمرٌ غريب لعلّ ابن المعتزّ لم يجد له تفسيرًا إلّا في تأثير تعاطي الخمر على الشاعر.

[1]- ابن المعتز: طبقات الشعراء، ص195.

الفصل الثاني

المعايير النقديّة في القرن الرابع

نقد القرن الرابع ربّما كان القرن الرابع أهمّ العصور النقديّة في تراثنا، حيث شكّل النقد الأدبيّ خلاله حوصلةً لجهود القرون الثلاثة الأولى وما ساد قبلها في الجاهليّة، سواء منها الشفهيّ في البدايات الارتجاليّة المتّسمة بالانطباعيّة المطلقة، أو ما دخل إلى "مؤسّسة الكتابة" فيما بعد محاولًا الاتّشاح بطابع العلميّة والتعليل، كلّ ذلك في حركة تراكمية فكرية دؤوبة جيلًا من بعد جيل. وقد وسَمت الخصوبة والثراء الكبيران نقد هذا القرن، نظرا لاتّساع رقعة التأليف المتخصّصة في نقد الشعر، وهكذا امتدّت آفاقه وتنوّعت نظرات أصحابه إلى المادة التي يدرسون خصائصها ومعاييرها، واعتُمد في ذلك كلّه على أذواق فنيّة سليمة من أولئك المؤلّفين النقّاد العالمين بالظاهرة الشعريّة.

كما ائتنس نقد هذا القرن بمناحي العلم في الصورة والشكل على الأقلّ، فجاءت التحليلات والأحكام معلَّلة بمنطق شديد، ووردت الأفكار مستوفاةَ العرض غيرَ منقوصةٍ ولا مبتورة في الأغلب. ولم تكن هذه الخصائص المنهجيّة بطبيعة الحال بدعًا خاصّا بهذا القرن مصدرها العدَم، وإنما جاءت امتدادًا للمؤلفات التي جرت على الأصول العربيّة في القرن الثالث، حيث اعتُبرت تطوّرا طبيعيّا لها.[1]

ويهمّنا في سياق البحث عن المعايير الشعريّة في نقد القرن الرابع، ما يلاحظ منها بشكل جليّ واضح، أو ما يرشح من ثنايا التحليل وإصدار الأحكام، في الخطاب النقدي لأربعة من النقاد العالمين بجوهر الشعر وخصائص العربية، وهم على الترتيب الزمنيّ:

ابن طباطبا العلويّ 322هـ في كتابه "**عيار الشعر**"،
قدامة بن جعفر337هـ ومؤلّفه "**نقد الشعر**"،
الحسن بن بشر الآمدي 370هـ من خلال مصنّفه "**الموازنة**"،
وختامًا القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني 392هـ عبر صفحات "**الوساطة**".

[1]- انظر: طه أحمد إبراهيم، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري، ص134.

ابن طباطبا 322هـ يُعتبرُ كتابُه "عيار الشعر" في تراثنا النقديّ من الكتب الأولى التي يمكن أن تصنّف ضمن خانة النقد النظريّ من منظور يقابل سمة التطبيق فيما سواه، حيث يهتمّ هذا المصنَّف بتحديد أصول "صناعة" الشعر، ويقوم بمحاولة توضيح قواعده ومعاييره الجمالية، قصدَ تمييز جيّده من رَديّه، وهو ما يجعله من هذا المنظور (التنظيريّ) في تقاطع مع كتاب "نقد الشعر" لقدامة بن جعفر وهو من معاصريه في القرن الرابع، أو مع كتاب "منهاج البلغاء وسراج الأدباء" لحازم القرطاجنّي في القرن السابع للهجرة[1].*

وهذا النوع من التأليف يهتمّ في المقام الأوّل بالتّأصيل والتقعيد، وبالتالي لا يولي انتباها كبيرًا للتطبيق الموضعيّ على النصوص والأبيات. ويرجع ذلك لكونه من النوع "التشريعيّ" أو "التعليميّ" وهو رافد جديد ظهر في هذا القرن يقوم على التوجيه النقديّ الذي يرسم طرائق الإبداع.[2] ويوظّف في عمله التحليل المنطقيّ العقليّ أكثر من الاستناد على الأحكام الانطباعيّة، التي كانت تتّسم بالارتجال والشمولية في بدايات النقد الأدبيّ عند العرب.

وقد اتّكأ ابن طباطبا في تأليف كتابه على دراسات السابقين من علماء الشعر ورجالات البلاغة، وكذا على خبرته الخاصّة في قرض الشعر، وهو «الجانب الأصيل الجدير بالتنبيه في هذه الدراسة، لأنّه يسجّل تجربة خاصّة للشاعر الذي عانى صنعة الشعر، فيقيّد كلّ ما مرّ به في اللّحظات الأولى في الخاطر، إلى أن تتمّ القصيدة مستوية على الورق.»[3]

---

[1]- ينظر: جابر عصفور، مفهوم الشعر. دراسة في التراث النقدي، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، 1995، ط5، ص30.

*- هناك من يعارض فكرة التقاطع هذه، ويجزم بتفرّد كتاب "عيار الشعر" مقارنة بما سبقه أو ما عاصره من مؤلّفات في موضوعه (نقد الشعر). انظر في ذلك: محمد زغلول سلام، تاريخ النقد الأدبي والبلاغة، ص167.

[2]- عبد السلام محمد رشيد: لغة النقد العربي القديم بين المعيارية والوصفية. مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، 2008، ط1، ص51.

[3]- محمد زغلول سلام: تاريخ النقد الأدبي والبلاغة، ص165.

في مفهوم المعيار المعيار كمقياس نقديّ يُحتكم إليه للاهتداء إلى تمييز الشعر وتصنيفه، يشاكل عند ابن طباطبا العلويّ مصطلح "الأداة"، وهي الواسطة بين الطبع والصنعة، أي بين "الملكة النفسانية" أو "قوّة النفس الفاعلة" كما كانت تعرف على عهده، والتي تصدر عنها الأفعال والأعمال الاختيارية صدورا تلقائيًّا[1] من جهة، وبين "كيفية العمل" في صناعة النص الشعري من جهة أخرى. فلهذا الفن القوليّ «أدواتٌ يجب **إعدادها قبل مِراسه وتكلّفِ نظمه.**»[2]

وتعتبر هذه الأدوات في "عيار الشعر" مجموعة من التوجيهات الفنيّة والعملية، يقدّمها ابن طباطبا (الناقد والشاعر) لمن يرغب في "تكلّف صنعة الشعر". وبالتالي نجده هنا بعيدا عن المعيارية المتعلّقة بإصدار الأحكام النقديّة، وإن كان ما يقدّمه قابلا لأن يحوّر من منظور مغاير، فيصبح مادّة "تقنيّة" للتطبيق.

تتمثّل الأدوات، أو المعايير، التي يركّز عليها الخطاب النقدي عند ابن طباطبا، بالإضافة إلى الجانب المعرفيّ من روايةِ شعرٍ وعلوم لغة وبلاغة، وأخبارِ تاريخ، في نحو: احترامِ العُرف الأدبيّ، وتوفيرِ شروط الجمال التقليدية في اللّفظ والمعنى، والعمل على انسجام بِنية النصّ، واحترامِ المقام، والتعبيرِ بصدق، وإتقان حُسنِ التخلّص من معنًى لآخر، وكأساسٍ لذلك وغيره، الحرصِ على حضور مبدإ الاعتدال.

وفيما يلي تفصيلٌ لأهمّ تلك المعايير، وقد قسمناها مثلما فعلنا في غير هذا الموضع قسمين: داخليّة نصيّة محايثة، وخارجيّة لا نصيّة تتعلّق بالسياق. ونبدأ بالصنف الأوّل ونقف فيه على نحو:

شرط الاعتدال من بين ما يستهلّ به ابن طباطبا حديثَه عن المعايير الفنيّة، التي يستوجب على منشئ النصّ الشعريّ الحرصُ على توفيرها حتى تكفلَ له التلقّي

[1]- ينظر: مفهوم الشعر. م س، ص30.

[2]- ابن طباطبا العلويّ: عيار الشعر. شرح وتعليق: عباس عبد الساتر، مراجعة: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1972، ط1، ص8.

الحسَن عند مَن سيورِد عليهم ذلك النصّ، كلامٌ عن وسيلة النّقد والقياس، وكذا عن الفهم والإدراك الحسيّ، فيبيّن أنّ «**عِيار الشعر أن يُورَد على الفهم الثاقب، فما قبِله واصطفاه فهو وَافٍ، وما مَجَّه ونفاه فهو ناقص. والعلّة في قبول الفهم الناقد للشعر الحسَن الذي يرِد عليه، ونفيِه القبيحَ منه، واهتزازِه لما يقبَله، وتكرُّهِه لما ينفيه، أنّ كلَّ حاسّةٍ من حواسّ البدن إنّما تتقبّل ما يتّصل بها ممّا طُبعت له، إذا كان وُرُودُه عليها ورودا لطيفا باعتدال لا جَوْر فيه، وبموافقةٍ لا مضادَّة فيها.**»[1]

وأوّل ما يشدّ انتباهنا في النص كلمة (عيار) والمقصود منها في هذا السياق "الآلة المائزة"، أو وسيلة القياس، وهو معنى تمّت الإشارة إليه في بداية استعراضنا لمفهوم هذا المصطلح وأصنافه. وبواسطة استعمال تلك الوسيلة يجعل ابن طباطبا أمرَ نقد النصوص الشعرية منوطًا بالفهم الجيّد عند المتلقّي العالم. وباعتباره صاحب "الفهم الثاقب" والقائم على أمر الحكم الفنيّ، فإنّه يستقبل بشكل إيجابيّ النصَّ الذي استوفى معايير الجودة، فيتلقّاه بالقبول والاصطفاء، ويتأثّر به إلى درجة الاهتزاز.

والاهتزاز ردَّة فعلٍ من المتلقّي وهي عبارة عن حركة جسمانيّة توحي بشدّة التأثر والطّرب، حيث يقوم المتلقّي السامع بإمالة جانبيه يمينًا وشمالًا، تعبيرًا عن مدى استجابته لما يورد عليه من كلام. أمّا القبول فهو أمرٌ داخليّ متعلّق بالقلب والعقل، ولا يكون إلّا بعد الرّضا بما تمّ سماعُه وتلقّيه. وقد جمع ابن طباطبا هنا بين المعنيين لأنّهما شيئان متلازمان؛ فالثاني (القَبول) سببٌ لحدوث الأوّل (الاهتزاز). كما أنّ هذا الأخير مؤشّرٌ على الآخر باعتباره هو المرئيّ، لأنّ القبول لا يعلمه إلّا المتلقّي، ممّا يجعل هذه الحركة الجسدية مهمّة جدّا في نظر الشاعر، حيث يستطيع بها معرفة ناتج التلقّي ومداه، فيواصل على المنوال نفسه في القول الشعريّ، وفي كيفية أدائه أيضًا، أو يغيّر في هذا وذاك بحسب ما يصِله من ذبذبات التأثّر على مُحيّا السامع وهيئته.

[1]- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص20.

أما في توضيحه لأسباب اختلاف نوع التلقّي، فيربط الكاتب بين الفهم، تلك الملكة التي يمارسها عقل المتلقّي العالم بجوهر الشعر من خلال توظيف الآليات المنطقيّة المناسبة، وبين الحواسّ الخمس المحقّقة لمختلف أنواع الإدراك. ويجعل القبول العقليّ ملازمًا لتلقّي الحواس للأشياء الخارجيّة. كما يبيّن أنّ مجموعةً من الشروط تتحكّم في تلك العمليّة، على رأسها شرط "الاعتدال".

ولغرض استيفاء الشرح يفصِّل الحديث عن تلك الحواسّ وكيفية قبولها للحسن "المعتدل"، ونفورها من الشنيع الجائر عن الصواب، ويأتي على ذكر كلّ حاسة بما يناسبها.[1] ممّا يؤكّد فكرته في اشتراك الفهم مع الإدراك الحسيّ في تعلّق نوع التلقّي بشروط ثابتة، إن غُيّبت كانت النتيجة مغايرة تمامًا للغاية المرجوّة من قبل منشئ النص الشعريّ، وهو ما نقف عليه في هذا الاستنتاج الذي يقول فيه:

«فإذا كان الكلام الوارد على الفهم منظومًا، مُصفًّى من كدَر العَيّ، مقومًا من أود الخطأ واللّحن، سالمًا مِن جور التأليف، موزونا بميزان الصواب لفظا ومعنى وتركيبا [...] قبِله الفهم وارتاح له، وأنِس به. وإذا ورد عليه على ضدّ هذه الصفة، وكان باطلا مُحالا مجهولا، انسدّت طرُقه ونفاهُ واستوحش عند حسِّه به، وصدِئَ له وتأذّى به كتأذّي سائر الحواسّ بما يُخالفها على ما شرحناه.»[2]

فالشرط الأساس في التلقّي الإيجابي للنصّ في هذا السياق، بعد النظم الموسيقيّ طبعًا، هو دائما (الاعتدال). فالابتعاد عن مؤشرات الرداءة ممثّلةً في: العيّ (العجز وعدم إحكام الكلام)، اللّحْن (الخطأ في القول)، وجور التأليف (وضع اللّفظ في غير موضعه)[3]. وفي مقابل ذلك توفير الاتّزان في النصّ لفظا ومعنى وتركيبا، يندرج في مجمله تحت مفهوم الاعتدال عند ابن طباطبا. فاستجابة السامع ترجع بالدرجة الأولى إليه، وهي

[1]- انظر: عيار الشعر، ص 20.

[2]- م ن، ص ن.

[3]- انظر: معجم المصطلحات، مادة (سوء التأليف)، ص256.

القاعدة التي يتمّ تلخيصها في الكتاب بعد الشروح السابقة، والتي تقضي بأنّ: «**علّة كلّ حسَن مَقبولٍ الاعتدالُ، كما أنّ علّة كلّ قبيح مَنفيّ الاضطراب.**»[1]

انسجام النص من حيث أجزاؤه وتلاؤم المعاني فيه مع ما يشاكلها من ألفاظ، فيأتي تبعا لذلك وكأنّه "السّبيكة المفرغة" المنصهرة أجزاؤها في وحدة متكاملة، فيلاحظ المتلقّي من خلالها مسابقةَ المعاني للألفاظ، ممّا يجعل الفهم يلتذّ بحُسنها كالتذاذ السمع بما يتلقّاه من رائق التعبير فيها.[2]

لذا يجب على الشـــاعر الحريصِ على توفير الإجادة في نصوصه أن يركّز انتباهه على هذا الجانب، لما يكتسيه من أهمية في بناء القصيدة، فيتأمّل «**تأليفَ شعره وتنسيقَ أبياته، ويقف على حسن تجاورها أو قبحه، فيلائم بينها لتنتظم له معانيها، ويتّصل كلامُه فيها. ولا يجعل بين ما قد بدأ وصفَه، وبين تمامه فضلًا من حَشوٍ ليس من جنس ما هو فيه، فيُنسِي السامعَ المعنى الذي يسوق القول إليه... [لأنّ] أحسنَ الشّعر ما ينتظم فيه القول انتظامًا، يتّسق به أوّله مع آخره على ما ينسّقه قائلُه [...] فإذا كان الشعر على هذا المثال، سبق السّامعُ إلى قوافيه قبل أن ينتهي إلى رويّه، وربما سبق إلى إتمام مصراعٍ منه إصرارا يوجبُه تأسيسُ الشعر.**»[3]

ونقف في عبارة "سبق السامع إلى قوافيه" على التفاتة من ابن طباطبا إلى المتلقّي السامع، ولكن ليس بالطريقة المعتادة في النقد العربي القديم، حيث تتمّ التوجيهات بواجب الاعتناء به والحرص على راحته ووصول المعنى إليه ليحصل عنده الفهم والأثر، وذلك باعتباره من يوجَّه إليه النصّ بشكل مباشر، وأنّ المقام في الشعر هو في الأغلب مقام المشافهة. بل لأنّنا هنا مع خطاب مغاير إذ يدخل المتلقّي في عملية "صناعة النصّ" بنحوٍ من الأنحاء، حيث نشعر بمنشئ القصيدة وكأنّه يسلّم له مقاليد القيادة في مرحلة مهمّة هي آخر محطّة في بناء البيت، فيقوم هو بإتمامه "مُتكهّنًا" بالقافية قبل سماعها.

---

[1]- عيار الشعر، ص21.

[2]- انظر: م ن، ص10.

[3]- م ن، صص129-131.

وهو ما يعرف في النقد القديم بمصطلح "التوشيح"، وهو أن يكون أوّل البيت شاهدًا بقافيته ومعناه.[1]

الموسيقى واللّفظ/المعنى إن شرط (الاعتدال) بحسب المفهوم الذي يعرضه ابن طباطبا في خطابه، يتّسم بالعموم والشمولية، وبالتالي لا يكفي لوحده في رسم صورة كاملة عن المعايير النقدية التي يحتكم إليها صاحب (العيار) في تحديد مكامن الجودة في الشعر. لذا يردِفه في مواطن عديدة بمعايير نصيّة فنيّة تلتصق بجوهر الشعر كفنّ قوليّ، وترجع في الأغلب إلى محاور ثلاثة: أوّلها الجانب الموسيقيّ المحدِّد لماهية الشعر، الذي هو عنده «**كلامٌ منظومٌ بائنٌ عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم، بما خُصّ به من النّظم**».[2] وثانيها يتعلّق بالمعنى، أما الثالث فيرتبط بصنوه في الثنائية وهو اللّفظ.

وفي الفقرة التالية توضيح لتلك المعايير، والتي يربط فيها كما سبق استجلاؤه، بين توضيح مكامن الجودة من خلال خصائص الشعر، ومسألة التلقّي واستجابة الذات المستقبلة للنصّ المستوفي لهذه وتلك. فللشعر الصحيح الوزن، أي الذي حَسُن تركيبُه واعتدلت أجزاؤه الموسيقية «**إيقاعٌ يَطرب الفهمُ لصوابه، ويرِدُ عليه من حُسن تركيبه واعتدال أجزائه. فإذا اجتمع للفهم مع صحّة وزن الشعر،صحّةُ المعنى وعذوبة اللّفظ، فصَفَا مسموعُه ومعقولُه من الكدَر، تمّ قبولُه واشتمالُه عليه. وإن نقص جزءٌ من أجزائه التي يعمل بها وهي: اعتدال الوزن، وصواب المعنى، وحسن الألفاظ، كان إنكار الفهم إيّاه على قدر نقصان أجزائه.**»[3]

ولكي يبرز ابن طباطبا قيمة تلك المعايير، يبيّن تأثير النص المشتمل عليها في نفس المتلقّي، حيث تبلغ من درجة الوقع فيه أنّها تستطيع التغيير من طبيعته وسلوكه بشكل جذريّ، فتحوّله من النقيض إلى النقيض عن طريق ما يمكن أن يُصطلح عليه عملية

[1]- انظر: قدامة بن جعفر، نقد الشعر. تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، ص167.
[2]- عيار الشعر، ص9.
[3]- عيار الشعر، ص21.

تطهير سيكولوجي. إذ أنّ السامع إذا استقبل النصّ الشعريّ الذي اشتمل على معايير: لطافة المعنى (خَفائه من خلال الإشارة والتعريض)، حلاوة اللّفظ وعذوبتُه، تمام البيان، اعتدالِ الوزن، كان وقعُه في نفس المتلقّي شديدا «**فسلّ السّخائم** [الأحقاد] **وحلّل العقد، وسخّى الشحيح، وشجّع الجبان.**»[1]

التكامل بين اللّفظ والمعنى لا يسير الخطاب النقديّ في كتاب "العيار" على أساس من الإلغاء والنفي، بين حدّي معادلة اللّفظ/المعنى، وإنما يحاول ابن طباطبا المساواة بينهما إلى حدّ ما، فالشعر الجيّد عنده ما تمّت تأدية المعنى اللّطيف فيه بأسلوب جميل، وهو ما يشير إليه بـ"الثوب الحسن" الذي يزيد الجمال الأصليّ في المعنى بهاءً ورونقا. وهو ما يؤكّده بتبيينه أنّ لكلّ معنى لفظًا يشاكله وهو أليَق به، فيحسُن فيه ويقبح في غيره، فهو له «**كالمعرض للجارية الحسناء**»[2] وهذا الطرح يوضّح أهمية اللّفظ في خطابه النقدي، فقد جعله أساس زيادة الجمال في المعنى اللّطيف، أو الحطّ منه والإنقاص من حسنه الأصيل فيه.

لكنّه على الرغم من موقفه في إبراز دور اللّفظ في الشعر، لا ينقص بالضرورة من قدر المعنى، لاعتقاده أنّ «**الكلام الذي لا معنى له كالجسد الذي لا روح فيه.**»[3] ممّا يجعلنا نقف عنده على فكرة تُقاربُ التكامل بين حدّي الثنائية.

حسن الابتداء والتعريض هذان معياران يذكرهما ابن طباطبا معًا؛ الأوّل منهما يطلق عليه كذلك مصطلح "براعة الاستهلال"، والمقصود به ضرورةُ أن يستهلّ الشاعر نصّه بما يناسب الغرض الشعريّ الذي سوف يسوق الكلام فيه[4]، فلا يبدأ بذكر الموت مثلًا وهو مُقبل على مدح أو غزل. وإنّما عليه أن يمهّد بالملائم من المعاني التي من

---

[1]- م ن، ص 22.

[2]- م ن، ص14.

[3]- عيار الشعر، ص17.

[4]- انظر: معجم المصطلحات، موادّ (الاستهلال، الابتداء، براعة الاستهلال).

شأنها شدّ انتباه المتلقّي، لأنّ تلك البداية هي أوّل ما يقرع سمعه ويصل إلى فهمه، وبالتالي تكتسي أهميةً بالغة في تحقيق التواصل الأدبيّ ونجاحه.

لهذا يقرّ الكاتب هذا المعيار الشعريّ، ويوصي الشاعر الجديد المقبل على احتراف الصنعة بأنّ «**من أحسن المعاني والحكايات في الشعر وأشدِّها استفزازا لمن يسمعها، الابتداءُ بذكر ما يعلم السّامع له إلى أيّ معنى يُساق القول فيه قبل استتمامه، وقبل توسّط العبارة عنه.**»[1]

ثم يضيف المعيار الثاني والمتمثّل في تفضيل الإشارة والتلميح في الشعر، على المباشرة والتصريح، فحريّ بإخفاء المعنى بواسطة تقنية "التعريض" أن يجعله عزيزًا عند السامع، فيتشوّف له ويكون موقعه لديه «**كموقع البُشرى عند صاحبها لثقة الفهم بحلاوة ما يرد عليه.**»[2] وهو هنا لا ينقض مبدأ الوضوح، وإنّما يسير معه بشكل من الأشكال.

حُسن التخلّص وممّا يُطلق عليها كذلك (الخروج)، وهي تقنية شعريّة تمكّن الشاعر من الانتقال بين أجزاء القصيدة بسلاسة ولطف، وتكفل له وَصلَ الكلام فيها. فهو محتاج في بناء النص إلى «**أن يصل كلامه على تصرّفه في فنونه صلةً لطيفة، فيتخلّص من الغزل إلى المدح، ومن المديح إلى الشكوى [...] بألطف تخلّص وأحسن حكاية، بلا انفصال للمعنى الثاني عما قبله، بل يكون متّصلا به ممتزجا معه.**»[3] وقد يقوم منشئ النص في هذا الصّدد بنقل المتلقّي من الاستهلال إلى الغرض الذي يليه، أو يكون الأمر في ثنايا القصيدة بعد ذلك.

هذا فيما يتعلّق بالمعايير الداخليّة النصيّة، أمّا بالنسبة للصنف الثاني أي للمعايير الخارجيّة، فنذكر منها:

---

[1]- عيار الشعر، ص23.

[2]- م ن، ص ن.

[3]- عيار الشعر، ص12.

اتّباع العرف الأدبيّ ويعدّ قاعدة عامّة يجب على الشاعر احترامُها، ويكون تحقّقها عن طريق الوقوف على مذاهب العرب في تأسيس الشعر، وسلوكِ الشاعر "المتأخّر" لمناهجها في القول الشعريّ. فليس له أن يبتكر طريقة في الشعر، أو أن يجتهد في إحداث منهج جديد في النظم، لأنّه إن فعل سوف يُتلقّى بالرّفض والنفور من قبل جمهور المتلقّين، حتى وإن أتى في نصوصه الشعرية بالمعاني اللّطيفة والاستعارات الجميلة، لأنّ عليه أن يتمثّل "السّنن المستدلّة" في ذلك.[1]

تبعًا لهذا يرى صاحب "العيار" أنّه ينبغي على منشئ النصّ ألّا يحتذي فيما ينظم من قصائد، إلّا الجيّد الذي تمّ انتخابه والإجماع عليه لدى السّابقين الأوائل، أما ما خالف طريقتهم وكان من "الشاذّ" الذي تتعلّق به القلّة، فهو مثالٌ للرداءة ويجب الابتعاد عنه.[2]

احترام المقام حيث على الشاعر أن يوجّه خطابه إلى كلّ طبقة من الجمهور المتلقّي بما يليق ويناسب مقامها، ويدخل هذا المعيار في المقصود بالعبارة الواردة بكثرة في التراث النقديّ، وهي "لكلّ مقام مقال"[*]، وبالتالي من الواجب على منشئ النصّ الحرص على أن «**يُعدّ لكلّ معنى ما يليق به، ولكلّ طبقة ما يشاكلُها، حتى تكون الاستفادة من قوله في وضعه الكلام مواضعَه أكثر من الاستفادة من قوله في تحسين نسجِه وإبداع نظمِه.**»[3]

---

[1]- انظر: م ن، ص8.

[2]- يمثّل ابن طباطبا لذلك القليل "الشاذ" عن المشهور المتداول المجمع عليه، بشعر أبي تمام. ومن الغريب أنّ أحد الباحثين وهو الناقد جابر عصفور يؤكّد بأنّ القارئ لا يصادف هذا الشاعر في صفحات "العيار" إلّا مرّتين؛ الأولى في الاستشهاد على استعارة معيبة خرجت عن المعهود، والثاني في التمثيل لتخلّص متابِع للسّنن. (انظر: جابر عصفور، مفهوم الشعر، م س، ص43.)، بينما قراءة كتاب ابن طباطبا تثبت غير ذلك، حيث يتعدّد حضور أبي تمام ونصوصِه سواء في موضع استجادة أو ذمّ. (انظر مثلا: عيار الشعر، صص8، 118، 121، 122).

[*]- انظر: الجاحظ، الحيوان، ج1، ص201. ومن النصوص التي وردت المقولة فيه بيتٌ للحطيئة حيث يقول:

تَحنَّنْ عَليَّ هَدَاكَ المليكُ فإنَّ لِكلِّ مَقــامٍ مَقـَالَا.

(انظر: الحطيئة، ديوانه. شرح: حمدو طماس، دار المعرفة، بيروت، 2005، ط2، ص109.)

[3]- عيار الشعر، ص8.

ونلاحظ هنا أنّ هذا المعيار قد بلغ من الأهمية عند ابن طباطبا بأن جعله فوق المعايير الداخليّة مثل تحسين النسج، أو ما يعرف بالديباجة، والإبداع في موسيقى النص ونظمه. وممّا يعضُد هذا الطرح كذلك، تحديده لمبدأ (موافقة مقتضى الحال) كعلّة من علل القبول والاستجابة لدى المتلقّي، حيث يؤكّد بأنّه لبلوغ الشعر مرتبة الحُسن، وتمكّنه من تحقيق الغاية عند المتلقّي، علّةٌ وجيهة هي:«**موافقته للحال التي يُعدّ معناه لها، كالمدح في حال المنافرة [...]، وكالغزل والنسيب عند شكوى العاشق [...]، فإذا وافقت هذه الحالات، تضاعف حسن موقعها عند مستمعها.**»[1]

التجديد والإدهاش من دواعي الإصغاء والاستحسان والاجتباء لدى المتلقّي للنص الوارد عليه كذلك التجديدُ في المعاني، وذلك بواسطة التقنيات التالية: تقريب المعنى البعيد، أو تبعيد المعنى القريب عن طريق الإشارة والتلميح. وتجلية المعنى اللّطيف وتعظيمه أمام السامع، أو العكس. والسبب في مثل هذا أنّ متلقّي الشعر«**إذا ورد عليه ما قد ملّه من المعاني المكرَّرة، والصفات المشهورة التي قد كثُر ورودُها عليه، مَجَّه وثقُل عليه رعيُه.**»[2] وهو ما لا يريده منشئ النص بأيّ حال.

الصّدق من المعايير الجوهريّة عند ابن طباطبا، والتي لا تتعلّق بدواخل النص وخصائصه التعبيرية فقط، بل بمتعلّقات أخرى مثل الذات المنشئة للنصّ والعالم الخارجيّ، معيارُ "الصدق في الكلام"، أي موافقة المعاني للحقّ والصواب. وهو مفهوم متعدّد الأوجه، حيث نجد منه ما يمكن أن نسِمه بالمصطلح الحديث (الصدق الفنّي) و(الصدق التاريخيّ) و(الصّدق الأخلاقيّ). وكذا (الصّدق التصويريّ)[3] في عَقد صور التشبيه، حيث على الشاعر في ما يُجريه من تشبيهات أن «**يتعمّد الصّدق والوِفق**»[4] في

---

[1]- م ن، ص22.

[2]- م ن، ص 125.

[3]- انظر: إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، م س، صص130-132. (ويُرجِعُ الكاتب اعتمادَ ابن طباطبا هذا المعيار إلى اعتباره الشعرَ عمليّةً عقليّة، الفهمُ منبعُها ومَصَبُّها في آن.)

[4]- عيار الشعر، ص12.

بنائها، إذ أنّ ورود الكلام المنظوم الصادق على السامع حريٌّ بإثلاج صدره، وإشعاره بالطمأنينة والراحة.[1]

وهنا يفسّر ابن طباطبا مرّة أخرى سبب توجيه الشاعر "المبتدئ" إلى هذا المعيار، أو غيره، بواسطة ملابسات التلقّي وأهميّة الذات التي تُورد عليها الصورة الفنيّة، وذلك من خلال شرح أثرها في نفسها وكيفية استجابتها لها.

السرقات الشعريّة ليست عند ابن طباطبا من المعايير النقديّة، ولا يتناولها في مؤلّفه باعتبارها "عيبًا"، وإنّما يدرج الحديث عنها ضمن توجيهاته للرّاغب في تكلّف صناعة الشعر. وربما فكّر فيها بسبب "محنة الشعراء في زمانه" وضيق مجالات النظم أمامهم، فأراد أن يسعفهم بتقديم مجموعة من "الحِيَل" أثناء الاستعانة بنصوص الآخرين، والاغتراف من مَعين أشعارهم.

ولعلّ أوّل دليل على وجهة نظر صاحب العيار حول (السرقات)، هو ما نستشفّه من التسمية التي اختارها كمصطلح لها وهي "المعاني المشتركة"، التي لا حَرَج في أخذ الشاعر منها، على أنّه يشترط لذلك أمرين اثنين؛ الأوّل يتمثّل في ضرورة الإضافة لتلك المعاني ما يزينها من تعابير وألفاظ جميلة. والثاني في إلطافها عن طريق تَورِيَتها بالحيل الشعريّة، كاستعمال المعاني المأخوذة في غير الغرض الشعريّ الذي كانت فيه في الأصل، أو حتى إخراجها عند الضرورة من النثر إلى الشعر. والغاية من اتّباع مثل تلك السّبُل طمسُ معالم الأخذ أمام المتلقّين العلماء "البصراء بالشعر".[2]

[1]- انظر: م ن، ص21.

[2]- انظر: عيار الشعر، صص85/79.

ويوحي هذا النوع من التوصيات تحديدًا بشعور ابن طباطبا، أنّه يتناول مؤشّرا من مؤشّرات الرداءة عند النقّاد، بالإضافة إلى نفيه مذمّة العيب عنها في قوله: «**إذا تناول الشاعر المعاني التي قد سُبق إليها، فأبرزَها في أحسنَ من الكسوة التي عليها، لم يُعَب...**»[1]

هذا، ويمكننا ختامًا أن نجمل القول حول سمةٍ كبيرة في نقد ابن طباطبا، تتمثّل في اتّكاء طرحه على ما يتّصل بملابسات التلقّي الشعريّ، حيث لاحظنا بجلاء أنّه يولي اهتمامًا بالغًا للذّات المستقبلة للنصّ أي المتلقّي السامع، وذلك حين قيامه بتبرير ما يقدّمه للشاعر المبتدئ في إطار منهجه التعليميّ، بما يرتبط بالوقع والاستجابة من خلال جهاز مفهوميّ وثيق العلاقة بالجانب السيكولوجيّ لدى المتلقّي، سواء تعلّق الأمر بتوجيهه إيّاه إلى معايير الجودة التي يكلّفه عناء الاهتمام بها، والعمل على توفيرها أثناء صناعة النصّ الشعريّ وإنشائه، أو بما يقابل ذلك من تحذيراتٍ له من الوقوع في مؤشرات الرّداءة، تلك التي عليه أن يتجنّبها نائيًا بنفسه ونصّه عنها.

[1]- م ن، ص79.

قدامة بن جعفر337هـ اعتبرَ أحدُ الدّارسين كتابه "نقد الشعر" أوّل أثر نقديّ علميّ مشهور في الأدب العربيّ، وذلك بسبب عدّه إيّاه علامةً فارقة في التأليف النقديّ المتخصّص في "صناعة الشعر".[1] وقد بيّن قدامةُ موضوع كتابه منذ البداية، حيث جعله في "عِلمِ جَيّد الشعر مِن رَديئِه"، أما سبب اختيار الموضوع فهو أنّه من المواضيع البكر التي لم يطرقها أحد قبله.[2] وهو ما يُستشفّ منه عدم اطّلاعه على كتاب "عيار الشعر".*

لهذا نحن مع قدامة بن جعفر وكتابِه هذا في مستوًى آخر من الدراسة والتأليف، مقارنةً بما مرّ بنا وقرأناه لحدّ الآن. حتى لكأنّنا في قرن آخر غير قرن ابن طباطبا وهو المعاصر له، إذ أن هذا الأخير قد يُلحَق بالقرن الثالث وجهود الكتّاب والبلاغيّين فيه، على الرّغم من رصانة الطّرح النقديّ وجهد التأليف، بينما نلاحظ في طروحات قدامة وطريقة عرضه الشيء الجديد، وذلك من حيث اتّكاؤه الصريح على الفلسفة والمنطق، وجرأته العلميّة في التعبير عن بعض المواقف التي تخالف السائد النقديّ إلى عهده، وإن كان ذلك لا يعني مطلقًا خروجه عن العرف النقديّ بالجملة، فمازال للشعر عنده - على سبيل التمثيل - صناعةٌ مثل سائر الصناعات، وهو ما وقفنا عليه منذ التقينا بالجاحظ في الصفحات الأولى من هذا الباب.

وحقيقة الأمر هنا أنّ الجاحظ أو قدامة لم يكونا وحدَهما من اعتبرا أنّ الشعر "صناعة"، وإنما هي فكرة مسلّم بها في النقد القديم، فابن سلام الجمحي مثلًا كان قد صرّح قبلهما بأنّ «**للشعر صناعةٌ وثقافة يعرفها أهل العلم، كسائر أصناف العلم والصناعات.**»[3] وقد لمَحنا في قراءة سابقة معنى الصناعة في الشعر كذلك من خلال

---

[1]- هو الدكتور محمد عبد المنعم خفاجة وهو محقِّق الكتاب كذلك. (انظر: قدامة بن جعفر، نقد الشعر، م س، ص3.)

[2]- انظر: م ن، ص61-62.

*- هذا ما يذهبُ إليه الدكتور إحسان عباس، على سبيل المثال. (انظر: إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب. ص178.)

[3]- ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، ص5.

تشبيهات ابن طباطبا للشاعر بـ"النسَّاج الحاذِق" و"النقّاش" و"ناظِم الجوهَر" وهم من أصحاب الحِرف والصناعات.[1]

وجديرٌ بالتنويه في هذا المقام أنّ الجُمَحيّ وقُدَامَة يستعملان لامَ الجَرّ في الصياغة، حيث يقولان "للشعر صناعة" أي أنّ الشعر له خصائص في الإنجاز تشبه الصناعة في الحِرف. بمعنى: له طريقةٌ وكيفيّة خاصّة بطبيعته، أي "ضربٌ من النسج وجنس من التصوير" في نصّ الجاحظ من كتاب "الحيوان".[2] وهكذا يمكن أن نتابع التحليل، فنستنتج أنّ: للشعر طريقة في البناء والحبك بين عناصره التكوينيّة، ومنها اللّفظ والمعنى، كما له كيفية في التصوير والتشكيل. ولعلّه يختلف ولو قليلًا عمّا كان يُفهم من تعريف الجاحظ، بأنّ الشعر هو في حدّ ذاته وماهيته ضرب من النسج، وجنس من التصوير.

هذا، وسوف نرى في الصفحات الموالية بأنّ الخطاب النقديّ عند قدامة تبعا للمفهوم السابق (الصناعة)، ينمّ عن تبئيره الجهد النقديّ على الجانب "الشكليّ"، أي ما يتعلّق بتشكيل النص وصناعته أكثر من المضمون. وذلك يرجع إلى كونه «يردّ علّة الجمال في الشعر إلى ما ينطوي عليه من تجانس بين العناصر والأجزاء، وهو يحاول بالتركيز على الصياغة تبرير قيمة الشعر، تلك القيمة التي ترتدّ إلى صورة القصيدة.»[3]

وتنقسم المعايير النقدية في خطابه إلى حدّين: غاية الجودة/غاية الرداءة، ويجعل بينهما ما يسمّيه "الوسائط" التي قد تتمركز فيما بين الحدّين من مساحة، فتميل إلى أحدهما دون الآخر، وبذلك تُحدَّد قيمة النص الشعريّ ببؤرة تمركزه.[4] ويُطلق قُدامة على معايير الجودة مصطلح "النعوت" أو "الصفات"، وعلى مؤشرات الرداءة "العيوب".

---

[1]- انظر: ابن طباطبا، عيار الشعر، ص11.

[2]- انظر: الجاحظ، الحيوان، ج2، صص131-132.

[3]- جابر عصفور: مفهوم الشعر، ص101.

[4]- ينظر: قدامة بن جعفر، نقد الشعر، صص70-71. وهذا التّقسيم مُشَابِهٌ لما مرّ بنا مع أضرُب الشعر في كتاب "الشعر والشعراء" لابن قتيبة، وإن لم يفصّل قدامة الحديث في ذلك على الطريقة ذاتها. (انظر: الفصل الأوّل الخاص بنقد القرن الثالث من هذا الباب.)

وتخصيص قدامة حديثه في "نقد الشعر" على أحد علوم الشعر، والقائم على ثنائية الجودة/الرداءة، نستشف منه حضور قضية المعيار والحكم بقوّة في ثنايا خطابه النقديّ. وهي ميزة عامة في تراثنا النقديّ حيث أنّه «آمن بفكرة الجيّد والرديء والحكم والمعيار.»[1]

عدم اشتراط شرف المعنى قد يكون أوّلَ ما يلفت انتباه الباحث في متن الكتاب، بعد التعريف الشهير الذي حدّ به الكاتب فن الشعر، حديثٌ له عن المعاني التي يكون الشعر منها. ذلك أنّه بعد أن بيّن في البداية بأنّ الشعر «**قولٌ موزونٌ مُقفّى يدلّ على معنى**»[2]، فدلّ على مكوّناته "البسيطة" وهي: اللّفظ، الوزن، القافية، المعنى، والتي بوساطة تقنية التّأليف التي تُعطي طرحه النقديّ إحدى أكبر سماته وهي (الائتلاف)، سيستنتج المكوّنات "المركّبة" بطريقة فلسفيّة، قام بشرح كلّ جزء على حدة وفق الترتيب، وهو ما سوف نسعى لأن نقف عليه في موضع متقدّم من هذه الصفحات الخاصّة بالمعايير النقدية في كتاب "نقد الشعر".

وتلك المعاني المشار إليها هي التي تعتبر مادّةَ الصّناعة الشعرية، حيث لا يشترط قدامة أن يكون المعنى شريفًا في ذاته كمعيار للجودة، وإنما يفتح المجال واسعا أمام الشاعر ليطرق أيّ موضوع يشاء، بشرط توفير الإجادة في الصنعة، وهو ما نلاحظه في قوله بأنّ «**المعاني كلّها مَعرضةٌ للشاعر، وله أن يتكلّم منها فيما أحبّ وآثر.**»[3]

وهو بقوله أنّ المعاني "معرضة" للشاعر، ربما لا يتطابق مع الجاحظ كما يُمكن أن نظنّ من ظاهر الكلام، في إشاعة المعاني بين الناس على اختلاف أجناسهم وطبقاتهم، بل لعلّه يؤسّس لفكرة أخرى تماما مفادها عدم تضييق مجالات الإبداع أمام الشاعر، وبالتالي فسحُ طريق النظم له في جانب الموضوعات على وجه التحديد.

---

[1]- السيد فضل: تراثنا النقدي. دراسة في كتاب الوساطة للقاضي الجرجاني، منشأة المعارف، الإسكندرية، ص107.

[2]- قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص64.

[3]- م ن، ص65.

إجادة الصنعة باعتباره ناقدا "شكليّا" بالطرح السابق، وكونه منفتحا يبسط المجال أمام الإبداع الشعريّ، حيث لا يعلّق الإجادة الفنية بنوع محدّد من المعاني، نرى قدامة يربط تلك المرتبة ببلوغ الشاعر في صناعة الشعر وتجويد القول فيه إلى الغاية المطلوبة.[1]

وبالاستناد إلى المبدإ ذاته والمتمثل في تجويد الصنعة كأساس لبناء الشعر، نجد أنه يعارض الموقف القاضي بوضع (مناقضة الشاعر لنفسه في نصّ شعريّ) ضمن عيوب الشعر. بل على العكس من ذلك تماما إذ يعدّه من العلامات الدالّة على المقدرة الشعريّة[2]، وبالتالي يجعله من معايير الجودة في المعنى.

اللّفظ ويجب عنده أن يكون «**سمحًا، سهل مخارج الحروف، عليه رونقُ الفصاحة، مع الخلوّ من البشاعة.**»[3] ومن هنا نستنتج أن المعايير المتعلّقة باللّفظ الموظّف في الشعر لا جديد فيها، حيث نصادف مرة أخرى مصطلحات "سهولة المخرج، الرونق، والفصاحة". أما "السماحة" فالمقصود بها اللّفظ المستقيم الذي لا عقدة فيه، ويقابل في الرداءة اللّفظ العصيّ المستكره.[4]

الوَزن وتقاس جودتُه في الشعر بسهولة العروض، أي كون النصّ سليمَ الوزن والموسيقى الشعرية. ومن زيادة الحسن فيه أن يشتمل مع ذلك على بعض (الترصيع) وهو «**أن يُتوخّى فيه تصيير مقاطع الأجزاء في البيت على سجع أو شبيه به، أو من جنس واحد في التصريف.**»[5] لكن مع ضرورة الاحتراز من المبالغة في إيراده، لأنّ الإكثار من هذا المعيار الموسيقي قد يدلّ على تعمّد وتكلّف، وهو أمرٌ تمجّه الذائقة الشعرية.

---

[1]- انظر: قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص66.

[2]- انظر: م ن، ص ن.

[3]- م ن، ص74.

[4]- انظر: معجم المصطلحات، صص253-254.

[5]- قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ص80.

القوافي يبلغ هذا الجزء الرئيس في العروض مرتبة الجودة، إذا كانت الحروف الموظفة فيه عذبةً سلسة المخارج. ويدخل في هذا الباب أيضا الحرص على توظيف (التصريع) ويسمى أيضا التّصريم، ويعني «**تصييرَ مقطع المصراع الأول في البيت الأول من القصيدة مثل قافيتها.**»[1]، وهو مذهب الشعراء المُجيدين أصحاب الطبع، لأنّ بنية النص الشعريّ وطبيعته الخاصّة تتأسّس على التسجيع والتقفية، فكلّما كان النص قريبا منها كان أدخل في باب الشعر وأبعد عن النثر.[2]

المعاني المقصود بالمعاني هنا الأغراض الشعرية. ويطلق عليها قدامة "المعاني الدالّ عليها الشعر" أو "الأعلام من أغراض الشعراء في المعاني"[3]، ويخصّ حديثه بالأربعة التالية: المديح، الهجاء، المراثي والنسيب، لأنّها الأكثر شيوعا عند الشعراء، وعليها يتمّ القياس. ويقوم بتبيين نعوتها أي معايير الجودة فيها على الترتيب، وإن كان تأسيسه للكلام على غرض المديح دون سواه.

ولكنه قبل كلّ ذلك يؤكّد على واجب توفير معيار عامّ جامعٍ لكلّ النعوت، إن انتفى ذهبت معه، وإن تأكّد حضوره فهي له تبع، يقول: «**وجماع الوصف لذلك أن يكون المعنى مواجهًا للغرض المقصود، غير عادل عن الأمر المطلوب.**»[4] وعليه يمكن أن نصوغ هذا المعيار بـ(التوافق بين المعنى والغاية من النصّ)، ومن ذلك مدح الشخص بما يناسبه ولا ينافر حقيقته، وعدم الانصراف إلى شيء آخر حتى لو كان قريبا منه أو شبيها به.

الغلوّ في المعاني أو "الكذب في الشعر"، ويقصد به المبالغة في المعنى وهو ما نفهمه من الاستشهاد، حيث يفضّل قدامة هذا المذهب في الشعر على فكرة "الاقتصار على الحدّ الوسط"، ويستعرض لمناقشة الأمر وتوضيحه حكم النابغة الذّبياني على نصّ

---

[1]- قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ص86.

[2]- م ن، ص ن.

[3]- م ن، ص95.

[4]- م ن، ص91. ويعود للتأكيد على المبدأ ذاته، مما يدلّ على مدى أهميته عنده. (انظر: م ن، ص94.)

لحسان بن ثابت، وهو من النصوص المشهورة في مؤلفات النقد القديم[1]. ثمّ يصرّح بموقفه قائلًا: «**إنّ الغلوّ عندي أجود المذهبين** [الغلوّ/الاقتصار]، **وهو ما ذهب إليه أهل الفهم بالشعر والشعراء قديمًا.**»[2] ويستشهد بمقولةٍ لبعض "أهل الفهم" هؤلاء، تُعدّ من بين أشهر الأحكام في النقد الشعري القديم، ومفادها أنّ "أحسنَ الشعر أكذبُه"، ويجعلها عامّة في الشعر حيث لا يقصرها على العرب، بل ينسبها إلى اليونان كذلك.[3]

ولكنّه يؤكّد أنّ الغلوّ والمبالغة في الشعر، لا يعني مطلقا الخروج عن الموجود والدخول في باب المعدوم، وإنما هو سبيل يراد به المثَل والوصول إلى الغاية في الوصف.[4] أي عدم اتّخاذ تلك الطريقة سبيلًا للحديث عن أشياء مستحيلة في الواقع.

المعيار الأخلاقيّ يَصِل قدامة بين معاني الشعر و"الفضائل الإنسانية"، والتي يجملها في: العقل والشجاعة والعدل والعفّة، ويقول أنّ كلّ الصفات والأخلاق الحميدة الأخرى ما هي في الحقيقة إلّا نابعة منها ومتفرّعة عنها.[5] ثم يبني على تلك الفضائل الأغراض الثلاثة الأولى؛ فالإجادة في المديح تتمّ بمدى استحضارها في النصّ، والعكس في الهجاء حيث يكون التحديد بمقدار تغييبها، وذكر أضدادها من صفات. أما الرثاء فأمره

---

[1]- النصّ مثارُ الخلاف هو قول حسّان بن ثابت في الافتخار:

لنَا الجَفنَاتُ الغُرُّ يَلمَعن بالضّحى وأسيَافُنا يقطُرن مِن نَجدةٍ دَمَا. (انظر: نقد الشعر، ص92.)

والبيت من قصيدة للشاعر مطلعُها: أ **لَمْ تَسأَل الرّبعَ الجديدَ التكلُّمَا بمَدفَعِ أشداخٍ فبُرقَةِ أظلَمَا.**

(انظر: حسان بن ثابت، ديوانه. م س، ص366-371.)

ومن بين الذين أوردوا قصّة الحكومة الشعريّة، المرزباني384هـ في كتابه "الموشّح". ويشيدُ فيه بموقف النابغة الذّبياني وطريقةِ حُكمه على نص حسّان، ويرى أنّه صاحبُ نقدٍ جليل يدلّ عليه نقاءُ كلامه، وحُسن ديباجة شعره. (انظر: المرزباني محمد بن عمران: الموشّح في مآخذ العلماء على الشعراء. تحقيق: محمد حسين شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، 1995، ط1، صص77/75.)

[2]- نقد الشعر، ص94.

[3]- انظر: م ن، ص ن.

[4]- م ن، ص ن.

[5]- انظر: م ن، صص99/96.

"بسيط"* إذ يكفي أن يشير الشاعر إلى أنّه يتحدّث عن شخص مَيّت وبذلك يتمّ فهم معنى التأبين، إذ «**ليس بين المرثية والمدحة فصل، إلّا أن يذكر في اللّفظ ما يدلّ على أنّه** [المعنيَّ بالكلام] **هالِكٌ**.»[1] وينفرد قدامة بهذا بالطّرح الخاصّ بهذا المعيار، أي بقصر معاني المدح على "الفضائل الإنسانية"، لأنه بذلك قد خالف العُرف الأدبيّ السائد في عهده.**

هذا، ومن **معايير التشبيه والوصف**، أن يُعقَد الأوّلُ بين شيئين اشتراكهما في الصفات أكثر من انفرادهما، مما يمكّن من الاقتراب بهما إلى حال الاتّحاد. وأن يتمّ الثاني عن طريق الإتيان في الشعر بأكثر المعاني التي يتميّز بها الموصوف، وذلك لتقديم صورة شاملة عنه.[2]

المعيار البديعيّ بعد استيفاء الحديث عن المعايير الخاصة بالأغراض الشعرية، والتي اعتبرها أجزاءً من جملة ما يمكن لقارئ كتاب "نقد الشعر" أن يقيس الغائب عنها بالحاضر، انتقل قدامة إلى ذكر النعوت التي من شأنها أن تعمّ جميع المعاني، وهي ما يندرج ضمن نطاق البديع، بمعنى البلاغة عموما بما فيها من ألوان بيانية

---

* - يلفتُ انتباهَ الباحثِ هذا "التّبسيطُ" في التفريق بين غرضين من أغراض الشعر قائمين بذاتيهما، وهما المدح والرثاء، فلا يكون الفرق بينهما إلّا في ذكر فضائل حيّ/ميّت. وهو ما لاحظه محقّق كتاب "نقد الشعر"، واعتبره خطأً من قدامة لأنّ التجربة الشعرية في الرثاء هي غيرها في المدح بطبيعة الحال. (انظر: نقد الشعر، هامش ص118.)

[1] - م ن، ص117.

** - ممّن عابوه في ذلك الآمدي370هـ في كتاب "الموازنة"، حيث رأى أنّه بحصرِه المدح في موضوع الفضائل الإنسانية دون غيرها، قد خرج عن "طريقة العرب". (انظر: الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، تحقيق: السيد أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة، ط34، صص368-369.) والموقف نفسُه نجده عند ناقدٍ كبير من القرن الخامس هو ابن رشيق القيرواني456هـ في كتاب "العمدة"، فالمدحُ بالفضائل النّفسية بالنسبة إليه أشرفُ وأصحّ، ولكنّ إنكار ما سواها كرّةً واحدة أمرٌ يرى ألّا أحدَ يُوافِق قُدامةَ عليه. (انظر: ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، مصر، 1981، ط5، ج2، ص135).

وقد أشار إلى ذلك الاعتراض من صاحب كتاب "العمدة" من الدارسين المعاصرين الدكتور محمد عبد المطلب، وإن كان قد تصرّف قليلًا في العبارة الأخيرة وهو يستشهد بكلام ابن رشيق. (انظر كتابه: جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم، الشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة، 1995، ط1، ص250.)

[2] - نقد الشعر، صص124/130.

ومحسنات بديعية، سواء الجزء المعنويّ أو اللّفظيّ منها، وهي على التوالي: التقسيم، المقابلة، التفسير، التتميم، المبالغة، التكافؤ (الطباق)، المساواة، الإشارة، الإرداف (الكناية)، التمثيل، الجناس.

ويقوم باستعراض مقاييس الصحّة فيها، ممّا يزيد في التجويد والتصوير، وهو ما يمكن أن يُصطلَح عليه التوصيل الفنيّ للمعاني. حيث يتمّ عبر تلك الآليات البديعية والبيانية، التي تعرض العام بشكل خاصٍّ ملموس، وهو ما من شأنه شدّ انتباه المتلقّي وجعله يتشوّف إلى استبطان المعنى، ممّا يحقّق في نفسه التمكين والوقع.

إلغاء معيار الطرافة يرفض قدامة اعتبار "طرافة المعاني" من معايير الجودة الشعرية، فكون المعنى الوارد في النص ممّا لم يُسبَق إليه، ليس داخلا عنده في نعوت المعاني. ذلك أنّه يعلّق الجودة بالمعنى في حدّ ذاته، وليس بأنّه قيل أم لم يُقل، أي بصفتيّ الغرابة والطرافة. هكذا يمكن أن نجد مَعنًى طريفًا لكنّه ليس بالضرورة جيّدًا، والعكس بالعكس، إذ من المعاني الجيّدة الكثيرُ ممّا ليس طريفًا أو مبتكرًا.

ويَنسِب هذا الاعتقاد الخاطئ المشار إليه على وجه الخصوص إلى بعض الشعراء المحدثين، ويقول أنّهم أكثروا من اعتماده وإيراده في ثنايا نصوصهم، فأوغلوا فيه وبالغوا، وهم يظنّون أنّه من معايير تجويد الشعر.[1]

المعيار الموسيقيّ يتحدّث صاحب "نقد الشعر" في الجزء الخاص بـ"المركّبات" من أجناس الشعر، عن نعوت ائتلاف اللّفظ والمعنى مع كلٍّ من الوزن والقافية، وهو ما يجعلها ضمن الشقّ الموسيقي من صناعة النصّ. ونستطيع أن نلمّ بخصائص هذا المعيار، الذي يمكن من خلاله أن نحكم على الجودة، في النقاط التالية:

- الاحترازِ من اللّجوء إلى الضرورات الموسيقيّة التي تفرضها الرغبة الملحّة في "إقامة الوزن"، ممّا قد يُجبر الشاعر من حيث اللّفظ على إنقاص بنية كلمة أو الزيادة

[1]- انظر: نقد الشعر، ص152.

فيها، أو تقديم ما حقّه التأخير منها في السياق، والعكس. ومن حيث المعنى الاضطرار إلى حذف بعض المعاني التي يحقّق حضورُها الاستيفاء والتمام، أو إضافة ما يكون منها غير ضروريّ لذلك، من قبيل الزيادة فقط. ففي الجانبين (اللّفظ/المعنى) يجب الحرص على الاعتدال، فلا يفضي الاهتمام بموسيقى النصّ إلى المحظورين (الإنقاص/الزيادة).

- ارتباطِ القافية، أي الألفاظ المشكّلة لها، ببقيّة أجزاء البيت من حيث المعنى،* فتكون متعلّقة به تعلّق نظم له، وملائمة لما مرّ من معناه.[1]

مؤشرات الرداءة يمكن إجمال ما يورده قدامة عن حدّ الرداءة، والمؤشرات الدالّة عليه، في مناقضة النعوت المبيّنة لحدّ الجودة. ونذكر كأمثلة عنها:

- من حيث اللّفظ: اللّحن، الحوشيّ من الكلام، المعاظلة ويسمّيها قدامة "فاحش الاستعارة".

- من حيث الوزن: الخروج عن معايير العروض، بكثرة الزحافات المفسدة لصحّة الوزن.

- من حيث القافية: التّجميع، الإقوَاء، الإيطاء، السِّنَاد.

- من حيث المعاني: المؤشّر الأساس لرداءتها العُدولُ عن ذكر الفضائل الإنسانية.

---

* - ممّا يذكره قدامة بن جعفر كآلية لتحقيق ذلك، ما يسمّيه "التوشيح"، وبه يستطيع المتلقّي السامع أن يتكهّن بالقافية من صدر البيت. (انظر: نقد الشعر، ص167.)، وقد ورد الحديث عن مثل هذه المشاركة من المتلقّي في صناعة النصّ في "عيار الشعر"، وقد أشرنا إليها في مكانه. كما أشار نقّاد آخرون مثل ابن قتيبة إلى الفكرة ذاتها، عند حديثه عن الشاعر المطبوع الذي «سمح بالشعر واقتدر على القوافي، **فأراك في صدر بيته عجزه، وفي فتحته قافيته.**» (انظر: ابن قتيبة، الشعر والشعراء، م س، ص41.)

[1] - انظر: نقد الشعر، ص167.

الآمديّ 370هـ اتّسع نطاق التأليف المتخصّص في قضايا الشعر على المستوى النقدي، وهو ما أشرنا إليه في بداية قراءتنا لصفحاتٍ من نقد القرن الرابع للهجرة. وبدأت مواجهة النص تقدّم معطياتٍ متميّزة على مستوى الرؤية النقدية والمعالجة، فشهدنا محاولات جادّة في ذلك المجال. هكذا عرف البحث النقديّ والتطبيقيّ منه على وجه الخصوص، سيرا على طريق الاكتمال والنضج[1]، ومن بين المؤلفات الكبرى التي تمثّله كتاب "الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري". هذا وإن تابع "العلم بالشعر" تأسّسه منهجيّا على الثنائية القديمة (الجودة/الرداءة) الداعمة لفكرة المعيارية والحكم، ممّا يمدّد من زمن غياب رؤيةٍ للشعر يحكمها الخيال والجمال في المقام الأول.

وقد أخذ أبو القاسِم الحسنُ بنُ بِشر الآمدي ممّن سبقه بطبيعة سنة التراكم المعرفيّ، الذي يفترض استلهام اللّاحق من جهود السابق، كما تأثّر بطروحات الفلسفة ولغتها، شأنه في ذلك شأن قدامة بن جعفر صاحب "نقد الشعر" وغيره، وهكذا ساهم بموازنته بين النتاج الفنيّ لقُطبين من أقطاب الشعر القديم هما أبو تمام*والبحتري، بقسط وافر في إثراء مدوّنة النقد العربي القديم، من خلال طريقته في الموازنة النقدية، والمعايير الشعرية التي تبنّاها فيها، وإن لم يخرج في مجملها عن سابقيه، وكذا بفضل تأسيسه لنظرية "عمود الشعر".

وقد ذكر الآمدي هذا المفهوم بعبارته الكاملة في مواضع ثلاثة من كتابه، والنصوص هي: - «**إنّ البحتريّ أعرابيُّ الشعر مطبوعٌ، وعلى مذهب الأوائل، وما فارق عمود الشعر المعروف.**»

- «**سُئل البحتري عن نفسه وعن أبي تمام، فقال: كان أغوص على المعاني منّي، وأنا أقوم بعمود الشعر منه.**»

[1]- انظر: عبد السلام محمد رشيد، لغة النقد العربي القديم، م س، ص67.

*- سوف نحاول ونحن نبحث عن المعايير الشعرية عند الآمدي، أن نتفادى قدر الإمكان الخوض في كيفية تلقّيه لشعر أبي تمام، وهو ما أرجأناه للفصل التطبيقي من هذا البحث. أما هنا فنركّز على تجربته مع البحتري وكلامه النقديّ العام. وأقول قدر الإمكان لأنّ الأمر من الصعوبة بحيث لا يمكن الفصل بين الجانبين ونحن في كتاب أساسه الموازنة !..

- «وحصل للبحتري أنّه ما فارق **عمود الشعر** وطريقته المعهودة.»[1]

ويُغطّي "عمود الشعر" القواعد الفنية القديمة للشعر العربي، تلك التي يطالَب الشاعر دائما بأن يأخذ بها لبلوغ مرتبة الإجادة والسبق، الأمر الذي جعله "حقيبةَ المعايير النقدية" - إن جازَ لنا التشبيه -، تلك التي يُحكم بها للنصوص الشعرية فتصنّف بمقتضاها لتعتلي درجات الجودة، أو عليها في حالة الغياب فتنحدر نحو دركات الرداءة.

ويمكن تلخيص هذا المفهوم في كونه «يشمل كلّ ما يتّصل بالشعر من معانٍ ولغة وبلاغة، وصور وأغراض شعرية وعروض، فضلًا عما يتّصل بالشاعر من طبع وعفويّة وبداوة.»[2]

هذا، وحريّ بالتذكير أنه لم يكن لنظرية عمود الشعر اتّجاهٌ واحد، بل اتّجاهان: الأوّل منحاز إلى البداوة والبحتريّ، والآخر منحاز إلى التفلسف وضمنًا إلى أبي تمام، وإن كان أفق التوقع - بلغة جمالية التلقّي - مهيمَنا عليه من قبل الاتّجاه الأوّل. ويوشك أن يكون الاتّجاهان صورة للمعركة حول هذين الشاعرين، وحسبنا دليلا على ذلك أنّ الكلام عن عمود الشعر بشكل مفصّل دقيق، لم يرد إلا أثناء الكلام عنهما.[3]

ونستطيع أن نتبيّن معالم الاتّجاهين من كلام الآمدي نفسه، وتحديدًا في استعراضه للخصائص الفنية لدى الشاعرين موضع الموازنة في مؤلّفه، ومن خلال ذلك نلخّص المعايير النقدية للشعر في خطابه النقديّ.

الطبع/التكلّف نقف في معايير الشعر المطبوع، وهي مقاييس حدّ الجودة، وطريقة العرب الأوائل في قول الشعر، والتي تمثّلها بالنسبة للآمدي نصوص البحتريّ، على أشياء لا تخرج عمّا مرّ بنا سابقًا، حيث نجد معايير مثل: سهولة الكلام وقربِه،

[1]- الآمدي: الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، صص: 4، 12، 18.

[2]- مصطفى الجوزو: نظريات الشعر عند العرب. دار الطليعة، بيروت، 2002، ط1، ج2، ص60.

[3]- م ن، ص60. (وإن كان من "عمود الشعر" ما جاء ضمن الحديث عن المتنبّي مع القاضي الجرجاني وكتابه "الوساطة بين المتنبّي وخصومه"، كما سوف نرى في الجزء الرابع من هذا الفصل)

وصحّة السّبك، وحلاوة اللّفظ، وكثرة الماء والرّونق. وطبيعيّ أن تتشاكل هذه المعايير مع ما وقفنا عليه منذ لقائنا بالجاحظ، لأنّها في مجملها صورةٌ للنّقد القديم و"عمود الشعر" فيه.

وفيما يخصّ معايير الشعر المصنوع (المتكلّف)، وهي مؤشرات الرداءة بالنسبة لأنصار القديم، وهم من يمثّل القاعدة و"العمود"، على الرغم من اعتبار تلك المؤشرات مقاييسَ للجودة عند دعاة الجديد والبديع في الشعر بطبيعة الحال وواقع الخصومة بين المذهبين، يمكن أن نجمعها في حدّين كبيرين هما: الاهتمامُ بالصنعة بالإيغال في البديع، ولطافةُ المعاني ودقّتها.[1]

هكذا نستنتج أنّ الشعر المطبوع هو ما سهل على المتلقي السامع فهمُه، ولم يُصدَم فيه بطريقة جديدة في نظمه شكلًا ومضمونًا. وهما العاملان اللّذان يكفلان تحقيق الوقع والاستجابة لدى ذلك الطرف الأثير في الدارة الأدبية من منظور النقد القديم، باعتباره من يورَد عليه النص الشعريّ، والذّات التي يسعى منشئُه لطلب ودّها ورضاها إن جاز لنا التعبير، مما يفضي إلى تحريك سلوكها بالأريحيّة أي الإسراع إلى الجود في الكثير من الأحيان.

والقاعدة الأساس هنا هي "مطابقة الكلام لمقتضى الحال"، فالمقام في الشعر القديم هو دائما مقام المشافهة والسماع، ممّا يفرض قوانين خاصّة في التواصل الأدبي بين صاحب النص ومستقبله. فوضعيّة "وجهٍ لوجه" بين قطبيّ العملية الأدبية، تستلزم خاصية في الشعر مهمّة في تراثنا النقدي، لطالما نوّه النقاد بها وأوصوا الشعراء بالحرص عليها وهم ينظمون قصائدهم، وهي "قرب المأخذ" أي (الوضوح).

لكنّ مواصفات هذه العملية بين الشاعر والمتلقّي، تتعارض مع ما يقوم به المحدَثون وعلى رأسهم أبو تمام، حيث يعمدون إلى التعمية والتعقيد؛ في جانب الشكل

[1]- لمعاينة كلام الآمدي عن معايير المذهبين، انظر: الموازنة، ج1،صص5/3. وكذا صص424/420.

باستكراه الألفاظ واستعمال الحوشيّ الغريب منها، وفي جانب المضمون باستدعاء الاستعارات البعيدة، والمعاني الفلسفية العميقة. وهو ما من شأنه أن "يُتعب" المتلقّي المباشر، والذي غالبًا، حتى لا نقول دائما، ما يكون صاحبَ مقام سياسي أو اجتماعيّ أو فكريّ. وهو الخطأ الذي ما بعده خطأ، والرداءة التي ليس تحتها في دركات سوء القول الشعري رداءة، عند أنصار القديم والطبعِ وعادةِ العرب.

وتركيزُنا هنا على إبراز مقتضيات مقام المشافهة والسماع، وما كان له من انعكاس على مستوى تشكيل الخطاب النقدي، والتأسيس للمعايير المعتمدة في الحكم على النص الشعريّ، ينبع من اعتقادنا أنّه لو تغيّر ذاك المقام إلى حالٍ أخرى هي الكتابة، ودخل النص إلى مؤسسة القراءة بشكل أوسع، لتحوّلت الرؤية من المتلقّي (السامع) إلى المتلقّي (القارئ)، مع ما يستوجبه ذلك من جديد في شروط التواصل الأدبيّ، حيث يحتمل ألّا يشكّل "الغموض" بالمعنى الذي كان مفهوما آنذاك، هذا القدر من الإعاقة عن الفهم والاستجابة. ففي مقام القراءة يصبح للمتلقّي الوقتُ الكافي للتعامل مع النص وإنعام النظر فيه، وإعادة تلقّيه وقراءته وفق شروط أفضل في كلّ مرة، وهو ما يفتح أمامه آفاقا كثيرة للفهم والإدراك، وبالتالي لقابليّة التأثّر والاستجابة.

أبو تمام/البحتري في أواخر الأجزاء الأولى من "الموازنة"، وقُبيل بدء الآمدي بإجرائها، يستعرض "أعدلَ كلامٍ" لأنصار الشعر المطبوع في خصائص أبي تمام، حيث قالوا أنّه اختصّ في شعره بـ«**لطيف المعاني ودقيقها، والإبداع والإغراب فيها، والاهتمامِ بالمعاني أكثر من تقويم اللّفظ، على شدة الولع بالطباق والتجنيس والمماثلة، وأنّه إذا لاح له [المعنى] أخرجه بأيّ لفظ استوى من ضعيف أو قويّ [...]**»[1] ثمّ أقرّ بأنّ هؤلاء المتلقّين قد سلّموا لأبي تمام "ضالّة الشعراء" وهي خاصية (لطيف المعاني).[2] واللّطيف من الكلام ما غمُض معناه وخفي، كما يعني الدلالة بالتعريض على التصريح.[3]

[1]- الموازنة، ج1، ص420.

[2]- انظر: الموازنة، ج1، ص420.

[3]- انظر: معجم المصطلحات، ص337. وكذا: كتاب "قواعد الشعر" لـ ثعلب، ص49.

ثم ينتقل إلى البحتريّ، ليؤسّس لـ "عمود الشعر"، فيستهلّ حديثه عن طريقته بذكر رأي " أصحاب أبي تمام" من متلقّين عالمين فيه، حيث حكموا لشعره بتوفير معايير الجودة التالية: حلاوة اللّفظ، وجودة الرّصف، وحسن الديباجة، وكثرة الماء، وقرب المأخذ.[1] ثمّ يقوم الآمديّ بتوظيف أسلوب القصر للحصر والتخصيص، وتلخيص معياريّة الشعر العربيّ، فيقرّر بأن «**ليس الشعر عند أهل العلم إلّا: حسنَ التأتّي، وقربَ المأخذ، واختيار الكلام، ووضعَ الألفاظ في مواضعها، وأن يورَد المعنى باللّفظ المعتاد فيه المستعمَل في مثله، وأن تكون الاستعارات والتمثيلات لائقةً بما استُعيرَت له وغيرَ منافرة لمعناه.**»[2] ومن ثَمّ ينسب كلّ ذلك للبحتريّ.[3]

ومن خلال التأمل في هذا النص، نستطيع تصنيف المقاييس الواردة فيه تحت غطاء **المعايير النصيّة**، ومنها ما يختص بثنائية اللّفظ/المعنى، ونقف فيها على "حسن التأتّي" أي التعبير، و"قرب المأخذ" بمعنى سهولة الفهم، ثم "وضع الألفاظ في مواضعها" من حيث السياق والتعبير عن المعاني، وهو المعروف بمعيار (حسن التأليف). واستعمال الألفاظ المتداولة، أي اتّباع (العرف الأدبي) في طرُق التعبير. ومنها ما يختصّ في الأساس بالبديع، مثل ضرورة كون التمثيلات مناسبة ملائمة، والاستعارات قريبة فلا يتنافر فيها المعنى المستعار والمستعار له.

هذا، ولأنّ العقلية الناقدة القديمة مبنية أساسا على الثنائيات، وخاصة منها ثنائية الجودة/الرداءة التي انبثقت منها فكرة المعيارية والحكومة في الشعر، نستشف من كلام الآمدي رغبة منه في مناقضة خصائص الشعر المصنوع أو المحدَث، والتي تمثّل مؤشرات الرداءة بالنسبة إليه. فحينما يتحدّث عن البحتريّ هنا ربما هو يفكّر بالدرجة

[1]- انظر: الموازنة، ج1، ص423.

[2]- م ن، ص ن.

[3]- انظر: م ن، ص ن.

الأولى في أبي تمام*، وبفضل معاكسة خصائص شعر هذا الأخير، يستطيع أن يسلم للأوّل مرتبة الجودة.

وهكذا يمكن أن نلاحظ أنّه في نصّه السابق، يعمد إلى عكس المفاهيم والمعايير، ولا ينطلق من فكرة التأسيس من معاينة نصّ البحتريّ فقط. وإذا ما سرنا في طريق معاكسة لما نفترض جدلًا أنّه قام به، نستطيع أن نتكهّن بالمقابل الذي بنى عليه، وهو "اللّامقول" في النص النقديّ هنا، ونستخلص بالتالي مؤشرات الرداءة في شعر أبي تمام عند الآمدي، لتكون وفق:

- ما يتعلّق به كشاعر: التكلّف، أي نظم الشعر بعد كدّ الخاطر وإتعابه.
- ما يتعلّق بنصّه: سوء التأليف، واستعمال الألفاظ الغريبة. والإتيان بالاستعارات والتمثيلات غير المناسبة والتي تتنافر فيها المعاني.
- ما يتعلّق بالمتلقّي: إتعابُه في فهم المعنى بسبب الغموض والتعقيد، وصدمُه فنيًّا بسبب سوء التأليف واستعمال الحوشيّ الغريب.

المعايير الجامعة يحاول الآمدي أن يجمل الكلام في شروط النظم الشعريّ، ويختم استعراضه لمعايير الإجادة فيه، فيقول: «**صناعة الشعر، وغيرها من سائر الصناعات، لا تجود وتستحكم إلا بأربعة أشياء: جودة الآلة، وإصابة الغرض المقصود، وصحّة التأليف، والانتهاء إلى تمام الصنعة.**»[1]

ونقف في هذا النص الجامع على أساسيات صناعة الشعر بالنسبة لصاحب الموازنة، وهي:

---

* - هذا تمامًا ما نقف عليه في كتاب "الموازنة" بعد الفقرة السابقة (انظر: الصفحتين 424-425)، حيث يعرّض الآمديّ بطريقة أبي تمام في الشعر، بل ويخرجه من دائرة الشعراء. وهو ما نرجئ الحديث بالتفصيل عنه إلى الباب الثاني من هذا البحث.

[1] - الموازنة، ج1، ص426.

1- جودة الآلة: والمقصود بالآلة (المادة) التي تعتمد عليها الصناعة، ويقع عليها فعل التصوير والتشكيل، مثل "الخشب" في النجارة و"الفضة" في صياغة الجواهر. وكنا ننتظر من صاحب "الموازنة" - بحسب فهمنا - أن يذكر بأنّها تماثل (المعاني) في صناعة الشعر، على غرار سابقيه.* لكنّنا وجدناه يتحدّث عن (الألفاظ) باعتبارها هي "الآلة" والمادة الشعريّة، وكأنّه بذلك ينفي المعاني ويعتدّ بصورها الحرفية دونها، وهو ما نستشفّه في تشبيهه - في السياق ذاته - ألفاظَ "الشاعر والخطيب" بقطع "الآجُر" بالنسبة للمشتغِل بحِرفة البناء.

هكذا لم يجعل المادة متعلّقة بالتراب أو الطين في هذه الصناعة، بل اعتبر الآلة فيها ما يتشكّل في الأصل من تينك المادتين وغيرهما وهو الآجُر، والذي يتمكّن الصانع البنّاء بواسطة استعماله من تشكيل الجدار أو البيت، أو ما يشاء في صناعته. وفي هذا المعنى تحديدًا يتشاكل مصطلح الآجر مع الألفاظ أكثر من تشاكله مع المعاني، ولعلّ ذلك سبب اختيار الآمدي له منذ البداية.

2- إصابة الغرض المقصود: والغرض هو الهدف من نظم الشاعر لنصّه، والغرض الشعريّ الذي يسوق فيه الكلام. وتعتبر إصابته وعدم العدول عنه من أسس صناعة الشعر عند الآمدي.

3- صحّة التأليف: في الشعر بوضع الألفاظ في مواضعها. وهو المعيار الذي يكفل للنص الخلوّ من الخلل والاضطراب.

4- الانتهاء إلى تمام الصنعة: ولا تتحقّق إلّا باستكمال جميع عناصر صناعة النصّ، فلا يعتريه نقصان ولا زيادة. ومن الجدير بالملاحظة أنّه في موضعٍ من كتاب "الموازنة" ليس ببعيد، يُدمج الآمدي المعيارين الثالثَ والرابع معًا، فيجعل (إتمام الصنعة) ضمن (صحّة التأليف)، حيث يقول: «**وبقيت الخُلّتان الأُخرَيان وهما واجبتان في**

* - هذا ما رأيناه على سبيل المثال مع قدامة بن جعفر. (انظر: نقد الشعر، صص65-66.)

شعر كل شاعر، وذلك: أن يُحسن تأليفه، ولا يزيد فيه شيئا على قدر حاجته، فصحّة التأليف في الشعر، وفي كل صناعة هي أقوى دعائمه بعد صحّة المعنى.»[1] وهكذا جعل "إحسان التأليف" و"عدم الزيادة على القدر" ضمن مصطلح واحد هو "صحّة التأليف في الشعر".

ولنا أن نتساءل هنا عن سبب كلّ هذا الكلام، وغيره ممّا يدخل في الطرح النقديّ الفلسفيّ أكثر منه في النّقد الصّرف من خلال التجزيء والتفصيل، ولكنّ استغرابَنا يزول حينما نقف على قول الآمدي في الختام، وكأنّه يستخلص الحكم ويؤكّد على المعيار: «**... فكلّ من كان أصحّ تأليفًا** [كالبحتريّ] **كان أقوم بتلك الصناعة، ممّن اضطرب في تأليفه** [كأبي تمام]...»[2]

هكذا نجد أنّ أهمّ معيار في الإجادة الشعريّة، في نظر صاحب "الموازنة"، يعود إلى تقنية متعلّقة ببناء النصّ الشعريّ، وهي "حسن التأليف"، أو "جودة الرّصف والسّبك"، أو غيرها من الأسماء التي تدلّ على المسمّى ذاته. وقد قام الآمدي بحشد كلّ الاستشهادات والتحليلات السابقة الذّكر، للوصول إلى استنتاجه الأخير وبالتالي التأكيد على المعيار الرّئيس في نظم الشعر وصناعته، وبالتالي في نقده والحكم عليه.

ويُضاف إلى هذا المعيار الأثيرِ عند الآمديّ، معيارٌ نقديّ آخرُ لعلّه أكبر مقارنةً به إذ يحتويه ويشتمل عليه وهو (العرف الشعريّ)، على أساس كونه عيارًا للذمّ والانتقاص مع أبي تمام، ومطيّة للمدح والاستجادة مع البحتريّ. ويرِد هو الآخر بعبارات كثيرة مثل: "مذهب الشعراء، طريقة الأوائل، طريقة العرب ومذاهبهم، المنهج المستقيم..."، وهناك من نقّاد العصر الحديث من اختار أن يصطلح عليه "عمود الذّوق".[3]

---

[1]- الموازنة، ج1، ص428.

[2]- م ن، صص428-429.

[3]- انظر: إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، صص154 وما بعدها. حيث يعتبرُه مُرتكَزًا آخرَ للنقد إلى جانب "عمود الشعر".

السرقات الشعريّة يبدأ الآمدي في الجزء الأوّل من مصنّفه حديثا عن السرقات الشعرية، فيستعرض أمثلة عنها في شعر أبي تمام، تبعًا للخطّة التي وضعها لمشمولات مؤلّفه، بعد أن مهّد لها بـ"اقتراح" تبرير لظاهرة "كثرة السرقات" في شعره، حيث يرجعها إلى كون أبي تمام «**مستهتَرًا** [مولعًا] **بالشعر، مشغوفا به، مشغولا مدّة عمره بتبحّره ودراسته، وله كتب اختيارات مؤلّفة فيه مشهورة معروفة.**»[1]

وبهذه الحجّة حاول أن يثبّت "تهمة" السرقة على أبي تمام، بكونه واسع الحفظ والاطّلاع على شعر غيره، ممّا يشكّل عنده ما يشبه "بَنكًا" من المعاني والألفاظ والصور، يأخذ منها كيفما يشاء وبالقدر الذي يريد. وبذلك يكون صاحب "الموازنة" قد حاول أن يحرِم أبا تمام حتّى من القسم الذي حكَم عليه خصومُه، ومَن لا يرجعون إلى أفقِ توقّعِ نصوصه، بكونِه من الشعر "الجيّد". حيث عزا هذا الأخير إلى (السرقات الشعريّة).*

ونلاحظ في حديث الآمدي عن "سرقات أبي تمام" تعليقَه على بعض الشواهد الشعرية محلِّ النقد، بالاستحسان تارةً كأن يقول: "أخذَه وأحسنَ الزيادة"، أو "أخذَه فقالَ وألطَف المعنَى وأحسَن اللّفظ". وبالاستهجان تاراتٍ أخرى كثيرة في مثل قوله: "أخذه وقالَ فأسَاء"، أو "أخَذه فقال وقَصَّر عنه"، أو "وقول أبي تمام يحتاج إلى تفسيرٍ، مع سرقتِه المعنى"، جامعًا على أبي تمام بذلك الحكمِ مؤشّرين للرّداءة في النقد القديم هما (السرقة والغموض).

---

[1]- الموازنة، ج1، ص58.

*- نقف على دليلٍ، - يُضاف إلى تكرار الحديث عن انشغال أبي تمام بالشعر وحفظه -، لما نذهب إليه هنا من خلال (دفاع الآمدي عن التلقّي بالرّفض)، وهي فكرةٌ سوف نحاول إعطاءها حقّها من التحليل في الفصل الثاني من الباب التطبيقيّ. حيث نجده يجتهد تحت قناع "صاحب البحتريّ" في التماس العذر لأحد المتلقّين الخصوم (وهو ابن الأعرابي)، دافعًا عنه تُهمَةَ الظّلم والتعصّب، يقول: «**وابن الأعرابي في أبي تمام أعذَرُ [...] لأنّ أبا تمام كان مغرَمًا مشغوفًا بالشعر، وانفرَد به وجعله وُكدَه، وألّف فيه كتبًا، واقتصر من كلّ علمٍ عليه، فإذا أورد المعنى المستغرَب، لم يكن ذلك منه ببِدع، لأنّه يأخذ المعاني ويحتذيها [السرقة]، فليست لها في النفوس حلاوةُ ما يُورِده الأعرابيُّ القحُّ.**» (الموازنة، ج1، صص24-25.)

ومن العجيب كشفُ الآمدي للغاية التي قصدها من تناوله لنقد سرقات أبي تمام، بالشكل المستفيض الذي يقف عليه قارئ "الموازنة"، ويدعوه إلى التساؤل خاصّة إذا ما قارنه بصنوه في نقد البحتريّ من حيث الحجم وطريقة التعليق.* ففي مستهلّ حديثه عن سرقات البحتريّ، والتي لم يتطرّق إليها مباشرة كما فعل مع أبي تمام، يُعرِب عن ندمه الذي لا ندري سببًا لغيابه منذ البداية، للولوج في موضوع السرقات الشعريّة أصلًا، لأنّ مَن أدركَهم مِن «**أهل العلم بالشعر لم يكونوا يرون سرقات المعاني من كبير مساوي الشعراء وخاصّة المتأخّرين، إذ كان هذا بابًا ما تعَرّى منه متقدّم أو متأخّر.**»[1] وهنا يذكر سبب تركيزه على سرقات أبي تمام، والمتمثّل في نزع صفة الاختراع عنه، وإنزاله من مرتبة السبق، وأنّ أصحابه هم من جرّ عليه كلّ ذلك حينما «**ادّعوا أنّه أوّلٌ وسابق، وأنّه أصل في الابتداع والاختراع، فوجب إخراج ما استعاره من معاني الناس.**»[2] لتغيير تلك الفكرة وإلغاء ذلك الاعتقاد.

هذا عن المقارنة بين بعض تفاصيل الموازنة في نقد السرقات في جانبها التطبيقيّ، أمّا في الجانب التنظيريّ فمن بين النصوص التي تستوقفنا نصّان هامّان؛ أحدهما يبيّن المجال الخاصّ بالسرقات الشعرية ويخرج ما ليس منها، والآخر يضيف إلى ذلك تحديد كيفيّتها وما يفترض أن يتوخّى أثناء إجرائها، وكذا الطبقات الثلاث للنقّاد في تنوالها.

- النص الأوّل (للآمدي):

«**السّرقة إنما هي في البديع المخترَع الذي يختصّ به الشاعر، لا في المعاني المشترَكة بين الناس، التي هي جارية في عاداتهم ومستعمَلة في أمثالهم ومحاوراتهم، ممّا ترتفع الظنّة فيه عن الذي يورده أن يقال: إنّه أخذه من غيره.**»[3]

---

* - استغرق نقد سرقات أبي تمام ما يزيد بقليل عن ستّين صفحة. (انظر: الموازنة، ج1، صص123/59) بينما توقفت صفحات البحتري عند قرابة الأربعين. (انظر: م ن، صص345/312.)

[1] - الموازنة، ج1، ص311.

[2] - م ن، ص312.

[3] - الموازنة، ج1، 346.

ومن هذه الفقرة يمكننا أن نستنتج مواصفات المعنى الممكن أن يُنعت آخذه بمقترف "السرقة الشعريّة"، حيث نفهم من التحديد الدقيق للمسألة من قبل صاحب (الموازنة)، بفضل توظيفه لأسلوب القصر بـ "إنّما"، أنّه لا تسمّى السرقة سرقةً إلّا إذا كان المعنى المأخوذ من طرف الشاعر اللّاحق أو المتأخّر، أو حتى المعاصر، من المعاني المبتدعة المخترعة التي حاز صاحبها الأصليّ قصب السبق فيها، فكأنّها قد سُجّلت باسمه بشكل حصريّ. وبالتالي لا تدخل في حكم مؤشّر الرداءةِ هذا المعاني المشتركة بين الناس، والتي ترشح من كلامهم وأمثالهم، لأنّها أصبحت في حكم المشاع المشهور.

- النص الثاني (لأبي الضّياء)* ويقول فيه: «**ينبغي لمن نظر في هذا الكتاب** ["سرقات البحتري من أبي تمام"] **أن لا يعجل بأن يقول: هذا مأخوذ من هذا، حتى يتأمّل المعنى دون اللّفظ، ويُعمل الفكر فيما خفي. وإنّما المسروق في الشعر ما نُقل معناه دون لفظه، وأبعد آخذه في أخذه. قال: ومن الناس من يبعد ذهنه إلّا عن مثل امرئ القيس وطرفة، حين لم يختلفا إلا في القافية** [تجمّلِ/تجلّدِ] **... قال: ففي الناس طبقة أخرى** [من النقاد] **يحتاجون إلى دليل من اللّفظ مع المعنى، وطبقة يكون الغامض عندهم بمنزلة اللّفظ الظاهر، وهم قليل.**»[1]

تشتمل هذه الفقرة الثانية على شقّين متّصلين بمسألة (السرقة الشعريّة)، حيث نلاحظ في البداية توجيها من صاحبِ الكلام العالمِ بالشعر الخبيرِ بحدّ السرقة، إلى كلّ النقّاد المشتغلين بالظاهرة الشعرية، حيث يوصيهم بالتأنّي في إصدار الحكم بالسرقة، وأن لا يكون ذلك إلّا بعد رويّة واتّكاء على شروط موضوعيّة تتمثّل أساسًا في التركيز على المعنى وليس على اللّفظ، لأنّ السرقة إذا كانت في اللّفظ كانت جليّة واضحة لا يختلف عليها اثنان، ومثاله ما قام به طرفة بن العبد في معلّقته، حينما كرّر بيت امرئ القيس مع تغيير بسيط في القافية، حيث استبدل فعل الأمر "تجلّدِ" بمثيلِه في الزمان "تجمّلِ" في

* - هو (أبو الضياء بن بشر بن تميم) كاتب تناول سرقات البحتري من أشعار أبي تمام، في كتاب وسمه "سرقات البحتريّ من أبي تمام"، ويقوم الآمدي بعد الفقرة التي أوردناها بنقده والردّ عليه. (انظر: الموازنة، ج1، ص324).

[1] - م ن، ص345.

النص الأول. أمّا ما يكون من سرقة في المعاني فهو مَكمَن التأمّل، وهو ما لا يُحسنه إلّا القلّة من النقّاد نظرًا لخفاء الأمر ودقّته.

وهنا نفهم من صاحب النص أنّ الجمهور المتلقّي طبقاتٌ ثلاث في وقوفهم قبالة موضوع السرقة؛ طبقةٌ لا تستطيع أن تنتبه إلى السرقة إلّا إذا كانت مشابهة لما فعله طرفَة، وطبقةٌ أفضل منها في العلم وإنعام النظر والمقارنة بين النصوص الشعريّة، مع افتقارها إلى دليل من اللّفظ يعضُد ما تمّت ملاحظته في المعنى. أمّا الطبقة الأخيرة - ذكرًا وإيرادًا، والأولى منزلةً وعلما بالشعر - فهي التي لا تحتاج لقرائن لغويّة لتستدلّ على وجود السرقة، وإنّما يُسعِفها في ذلك مجرّدُ فهمها ومعرفتها بالشعر.

هذا، وفي ختام وقفتنا مع الآمدي وكتابه "الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري"، وعلى الرغم من كلّ المعايير النقدية التي بثّها في مصنّفه، وسعى إلى تطبيقها على نصوص الشاعرَين أساس الموازنة، إلّا أنّه من خلال اعتماده على فكرةٍ طرحها متلقّون علماء قبله، لا يبتعد كثيرًا عمّا قام به من هؤلاء ابن سلام الجمحيّ في كتابه "طبقات فحول الشعراء"، أو الشاعر دعبل الخزاعي246هـ في مؤلّفه "كتاب الشعراء"[*]، حيث أعليا من قيمة نقَدَة الشعر الممثِّلين لنوع التلقّي العالِم la réception savante، وكفَيَا هؤلاء جميعًا مُؤنة تعليل أحكامهم النقديّة بذكر مبرّراتهم ومعاييرهم التي اتّكأوا عليها، فهُم أهلُ الخبرة بصناعة الشعر، وباعتبارهم كذلك حالُهم حالُ كلّ أصحاب الصناعات الأخرى، كصناعة الوَرِق (النقود) والخيل والسّلاح والرّقيق وغيرِها، حَسبُهم إصدارُ الحكم على النصّ الموجود بين أيديهم، أي مَحلّ الحكم وتطبيق العيار، ووضعِه وفق ذلك في حدّ من حدود الثنائية الأساس الجودة/الرّداءة، وما على المتلقّي العاديّ الممثِّل لنوع التلقّي العامّ la réception générale، بعد صدور الحكم الذي لا استئناف فيه ولا نقض إلّا القَبول والتسليم، فأفق توقّعه لأفق أولئك تبَع.

وهذه الفكرة ذاتها التي يتبنّاها الآمدي في كتابه، سوف ترِد بشكل آخر مع أمثال القاضي الجرجانيّ392هـ، حينما يطرح ما سنقرأه في صفحات مقبلة تحت مصطلحٍ معاصر (ما فوق التعليل والتفسير)، وسوف يتكرّر في ثنايا كتابٍ جامع لجهود مَن قبله مثل "العمدة في محاسن

[*] - انظر: الموازنة، ج1، صص410/416. حيث أشار الآمدي صراحةً إلى مصدر فكرته تلك.

الشعر وآدابه ونقده" لابن رشيق456هـ، الذي اتّكأ بدوره على فكرة الجمحيّ، ومن بين ما قاله مستشهدًا ببعض "حذّاق الشعر"، وهو المصطلح الذي يشير به إلى المتلقّين العلماء في ثنايا مصنَّفه، حيث أجمعوا أنّه «ليس لجودة الشعر صِفة، [و] إنّما هو شيءٌ يقَع في النّفس عند المميِّز، كالفِرَند في السّيف والملاحَة في الوجه.»[1]

وإذا كان فهمنا لهذه العبارة النافية "ليس لجودة الشعر صفةٌ" ومثيلاتها صحيحًا، ربما لنا أن نتساءل عن فائدة التأسيس لعمود الشعر، وقيام النقّاد منذ عهد الجاحظ، بداية فترة بحثنا، وصولًا إلى حازم القرطاجنّي، نهاية الرحلة والمطاف، كما سوف نرى في الفصول اللّاحقة، بإضافة كلّ واحدٍ منهم لمسَته الخاصّة - بحسب تكوينه وتوجّهه الفكريّ والنقديّ - مع العملِ ضمنًا أو صراحةً على تأكيد فكرة الثبات والمعياريّة في النقد العربي القديم، إذا كانَ هؤلاء جميعًا (الجمحيّ، دعبل، الآمديّ، القاضي الجرجاني، ابن رشيق...) يتّجهون إلى ما يُمكن أن يفسَّر بعمليّة إلغاء المعيار l'annulation du critère؟..

ذلك أنّه عن طريق منحِ ناقد الشعر صلاحيات واسعة، وإطلاقِ يده في الحكم على جودة النصّ أو رداءته، دون مساءلته عن التبرير والتعليل، تتأسّس سلطة المعياريّة والحكومة في النقد القديم، ويُقنَّن لهيمَنتها المطلقة على أذواق الناس، وبذلك هي مَن ستتكفّل بتشييد أفق التوقّع الذي يحكم تلقّياتهم الشعريّة، وينعكس بالتالي على منشئ النصّ، إذ يصبح لزامًا عليه توفيق ذلك الأفق السيّد، عن طريق النظم وفق المعايير المشكّلة لـ"عمود الشعر".

كما قد تؤكّد تلك الطروحات كون الخطاب النقديّ في مدوّنة النقد العربي القديم موجّهًا، بالدّرجة الأولى، ولعلّها الوحيدة في أغلب الأحيان، إلى منشئ النصّ وليس إلى ناقده. فالجميع يخاطب الشاعر ويدعوه بإلحاح إلى احترام معايير الإجادة الشعريّة، أي إلى توفيق أفق الجمهور المتلقّي. وهكذا تصبح كتب النقد معينًا للشعراء ينهلون منه مبادئ قول الشعر، وشروط نظمه المتنوّعة والتي تشكّل في مجملها "طريقة العرب وما عليه الناس".

---

[1]- ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة، مصر، 1981، ط5، ص119.

ومع التأكيد والتنظير، وضرب محاولات الخروج عن ذلك "العرف الشعريّ"، بسياطٍ من النقد اللّاذع، مثلما فعل الآمدي مع أبي تمام وهو ما سوف نقف عليه في الباب التطبيقيّ من هذا البحث، يَغدُو ذلك العمودُ قانونًا صارمًا يؤدّي إلى طريقين، جيئة وذهابًا، من المتلقّي إلى الشاعر، ومن هذا الأخير إلى ذاك. وإن كان في الأصل لا يُراوِح مكانَه البتّة، فهو من المتلقّي العالِم وإليه، وهي الحقيقة التي تؤكّد ثباتَ المعيار la stabilité du critère، وكأنّ الشعر العربيّ في دائرة مُحكَمة الإغلاق، لا سبيل لحلّها أو خلخلة اتّزان معاييرها، ولو كانت تلك المحاولة من شاعرٍ بقيمة أبي تمام.

القاضي الجرجاني 392هـ كان عليّ بن عبد العزيز بن الحسن الجرجاني قاضيا على (الريّ) في أيّام الصّاحب بن عبّاد[1]. ولعلّ طبيعة مهنته قد ألهمته فكرة الوساطة "الشعريّة". ترك ديوانا من الشعر، ممّا يجعله قريبا من ميدان البحث في "الوساطة بين المتنبّي وخصومه"، ذاك الكتاب الذي ذاع صيته فاشتهر به، لأنّه ظلّ محورَ الدراسات النقديّة التي كانت، ولا تزال تُعقَد حول المتنبّي وشاعريته.[2]

وبالفعل اقترن اسم القاضي الجرجاني بالمتنبّي، كما اقترن اسم الآمدي قبله بكلّ من أبي تمام والبحتري. ولذلك كان من الطبيعيّ أن يتأثّر بكتاب بحجم ومنزلة "الموازنة"، وبغيره من المؤلفات النقدية الأخرى قبله أو المعاصرة له.[3] ولذلك اعتبر من خلال مصنّفه مدار الحديث في هذا العنصر من بحثنا خيرَ من تصدّى لنقد شعر المتنبّي.

وعن ملابسات تأليفه إيّاه نقرأ أنّ الصاحب بن عبّاد كان قد تتبّع عيوب المتنبّي التي ظنّها في شعره، وتحرّى عنها في مصنّفه (الكشف عن مساوئ المتنبّي). فكان ذلك ممّا حفّز القاضي الجرجاني لينظر في شعر أبي الطيّب بعَين "العدل". ولهذا يقول صاحب "يتيمة الدّهر": «**ولما عمل الصّاحب رسالته المعروفة في إظهار مساوئ المتنبّي، عمل القاضي أبو الحسن كتاب الوساطة بين المتنبّي وخصومه في شعره، فأحسن وأبدع، وأطال وأطاب، وأصاب شاكلة الصواب، واستولى على الأمد في فصل الخطاب، وأعرب عن تبحّره في الأدب وعلم العرب، وتمكّنه من جودة الحفظ، وقوّة النقد، فسار الكتاب مسير الرياح، وطار في البلاد**

---

[1]- الصاحب بن عبّاد، إسماعيل بن أبي الحسن، أديب ولغوي من كبار وزراء الدولة البُوَيهيّة. قرّب الأدباء والشعراء. امتازت رسائله بالسّجع والإيجاز. تعلّم على يدي ابن العميد الكاتب الشهير، وابن فارس اللّغوي. توفّي بالريّ. من كتبه: "المحيط" وهو معجم لغوي في سبعة أجزاء. وكتاب "الكشف عن مساوئ المتنبّي"، وكتاب "جوهرة الجمهرة". كما له شعرٌ رقيق عذب. (ينظر: ابن خلّكان، وفِيَات الأعيان، ج1، صص233/228.)

[2]- ينظر: قصي الحسين: النقد الأدبي عند العرب واليونان. معالمه وأعلامه، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، لبنان، 2003، ط1، ص425.

[3]- للاطلاع على الذين أخذ منهم القاضي الجرجاني آراء وتصوّرات نقديّة، يمكن الرجوع إلى: سامي علي جبار: مصادر القاضي الجرجاني في كتاب الوساطة، مقال في مجلة "الذخائر"، ع10، السنة الثالثة، 2002، صص62/21.

بغير جناح.»[1] ويبدو من خلال عنوان الكتاب، أنّ صاحبه أراد أن يتوسط فيه بين المتنبّي والمناوئين له، على قاعدة من القضاء العادل النّزيه.[2]

المعيار في "الوساطة" ربما يكون عنوان هذا العنصر غيرَ سليم من حيث التركيب بالشكل الذي ارتأيناه هنا، فافتراض وجود معيار نقدي عند القاضي الجرجاني، قد يتناقض مع إجراء الوساطة، لأنّه لو كان مشغولا بفكرة المعيارية وما تستلزمه من حكومة لاختار ربما القيام بموازنة بين شعر المتنبي وغيره، ومن ثم الانتصار له والحكم له بالسبق والفضل.

ويعضد هذا الرأي اعتقاد بعض الدارسين أنّ القاضي «لم يكن له معيار يحتكم إليه، ولا هو سعى إلى مثل هذا المعيار يضع له القوانين ويحدّد له القواعد، [فقد] فعل ذلك سابقوه ولاحقوه»[3]. ومن خلال أوّل نص يتحدّث فيه صاحب الوساطة عن الشعر بشكل نظريّ، نلاحظ ملامح هذا الطرح، حيث نقف على تركيزه على "أسباب" علم الشعر عند العرب، وليس على المعايير التي يُنقد بواسطتها، إذ يقول: «**إنّ الشعر علمٌ من علوم العرب، يشترك فيه الطبع والرواية والذكاء، ثم تكون الدُّربة مادةً له وقوّة لكلّ سبب من أسبابه.**»[4] ويقصد بالأسباب العوامل المشترَكة في تكوين الملكة الشعرية، وتنقسم إلى مواهب ذاتية (الطبع والذكاء)، ومكتسباتٍ من خلال الممارسة (الرواية والدربة).

وهناك تكامل بين الجانبين، إذ من شأن النشاطين الأخيرين تقوية الخُلّتين السابقتين، فبكثرة الحفظ والرواية للأشعار، ثم التدرّب على قول الشعر ونظمه،

---

[1]- الثّعالبي، أبو منصور عبد الملك: يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، تحقيق: مفيد محمد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، 1983، ط1، ج4، ص4-5.

[2]- انظر: قصيّ الحسين، النقد الأدبي عند العرب واليونان. ص425.

[3]- السيّد فضل: تراثنا النقدي، م س، ص105.

[4]- القاضي الجرجاني، علي بن عبد العزيز: الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق وشرح: محمد أبو الفضل إبراهيم، وعلي محمد البجاوي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، 2006، ط1، ص23.

يستطيع الشخص الذي يملك في الأصل موهبة شعرية، وقدرة عقلية مثل الذكاء، أن يصل إلى مرتبة "الشاعر المحسن المبرّز".[1]

عند هذه النقطة توقّف القاضي الجرجاني، بينما لم يكتف غيرُه بالطرح النظريّ من المنظور السابق، أي الوقوف عند حدود افتراض وجودِ تلك العوامل عند الشاعر، وإنما استلهم الفكرة وصاغ منها ما أمكنه من مواصلة بناء القواعد وإقامة (المعيار)، وهو ما أفضى في نهاية المطاف إلى مرحلة تحوّل النقد الأدبي إلى بلاغة.[2]

لكن رغم هذا الطرح حول احتمال عدم احتفال القاضي بمسألة المعيارية النقدية، سنحاول استخلاص أهمّ المقاييس التي يمكن أن تُبرز قيمة النص الشعري عنده، فلا يجب أن ننسى أنّه أحد النقاد الذين ساهموا في صياغة عمود الشعر ووضع قواعده في تراثنا النقدي، كما سوف نرى بشكل أوضح لاحقًا.

القديم/المحدث يبيّن القاضي موقفه من هذه الثنائية منذ الصفحات الأولى من مصنّفه، والذي خصّه بمقدمة بثّ فيها مجموعة من الآراء النقدية، قبل أن يلج إلى الوساطة بين المتنبي وخصومه. ولا غرابة ربما أن يتمثّل موقفه في عدم تفضيل القديم على المحدَث، باعتبار المعيار الزمنيّ فقط، بل يرى أنّ من يفعل ذلك من "حفّاظ اللغة والرواة" على سبيل المثال متعصّب للقديم، يأبى الإقرار بالفضل للجديد بأيّ حال. وقد يصل به الأمر إلى مناقضة حكمٍ أصدره على نصّ محدَث قام باستحسانه واستجادته في البداية، بعد أن أُخبِر بزمن قائله.*

---

[1]- انظر: القاضي الجرجاني، الوساطة، ص23.

[2]- انظر: السيد فاضل، تراثنا النقدي، ص105.

*- انظر: الوساطة، ص54. ويتشاكل هذا الكلام في معناه العام، أي التعصّب للشعر القديم على حساب الجديد المحدَث، مع ما أشار إليه ابن قتيبة، من أنّ البعض قد يعجبه النص الشعريّ "السخيف" لكون قائله من القدامى، بينما يفعل العكس، أي أنّه ينظر بعين الازدراء للنص "الرصين" لمجرّد كون صاحبه من المعاصرين له. (انظر: ابن قتيبة، الشعر والشعراء، م س، ص23.)

هذا، وتأسيسًا لموقفه استعرض القاضي بعضًا من "الأخطاء" الشعرية في نصوص المتقدّمين، كما أدخلهم في دائرة الحديث عن الشعر وأسبابه التكوينية في الفقرة التي اقتبسناها سابقا، والمتأخّرِين على حدّ السواء، وأرجع السبب إلى أنّ تلك العواملَ «أُمورٌ **عامّة في جنس البشر لا تخصيصَ لها بالأعصار، ولا يتّصف بها دهرٌ دون دهر.**»[1]

الطبع/التكلّف القاضي الجرجاني شديد الحرص على ذمّ الشعر المصنوع المتكلّف، لأنّ نفس المتلقي تنفر منه ولا تستجيب له. حيث يرى أنّ من جرائر الابتعاد عن الطبع قلّةَ الحلاوة وذهابَ الرّونق، وإصابةَ الكلام بإخلاقِ الدّيباجة وطمسِ المحاسن التي قد يشتمل النص على بعضها.[2]

لهذا نجد أنّ أجودَ الشعر عنده ما كان من حيث الإبداعُ والإنشاء، عفوَ الخاطر سمحًا دون تكلّف. وما اتّسم من جهة المعنى باللّطافة، ومن جهة اللّفظ بالرّشاقة والجمال. وما كان من حيث المقامُ في الوسط بين السوقيّ الساقط، والبدويّ الوحشيّ.

وحتى يؤكّد على اختياره لهذا النوع من الشعر، يبيّن فضل توفير معيار (اللّفظ الرشيق)، في استجابة المتلقي والتأثير فيه، فيدعو المخاطَب في "الوساطة" إلى قراءة شعر جريرٍ وذي الرمّة في القدماء، والبحتريّ في المتأخّرين، وتتبُّعِ نَسيب المتيَّمين والمتغزّلين، ثم القيامِ بقياس نِتاجهم ذاك بمَن هم أجودُ منهم شعرًا، وأفصحُ لفظًا وسَبكًا من الشعراء المتقدّمين، والخلوصِ بعد ذلك إلى الإنصاف في الحكم بينهم، ليقف القارئ بنفسه على دور ذلك المعيار في تحسين الشعر وإغنائه.

وبعد هذه الرحلة الاستكشافية التي يصطحب فيها متلقّي الكتاب، ليصل إلى الحكم النقديّ بنفسه من خلال الاستقصاء والمقارنة والتنعّم في النصوص الشعريّة عبر زمنين قديمٍ وحديث، يعود القاضي إلى تأكيد رفضِه للتكلّف، حين يبيّن أنّ «**ملاكَ الأمر في**

[1]- الوساطة، ص23.

[2]- انظر: م ن، ص26/25.

هذا الباب خاصّةً، تركُ التكلّف ورفضُ التعمّل، والاسترسال للطبع وتجنّب الحمل عليه والعنف به.»[1] ويقصِد بالطبع هنا "المهذَّب" الذي صقلته العوامل التكوينية التي أشار إليها منذ بداية حديثه عن الشعر.[2]

ويمضي في الطريق نفسه مبرزًا دور الألفاظ الرشيقة في تحسين الشعر، وكونها معيارا للحكم عليه بالجودة، وأنّها ممّا يحقّق الوقع والقبول لدى المتلقّي، الذي يسرع قلبُه إلى مثله فيحدُث عنده ارتياحُ النفس و"سَورةُ الطّرب". ونقف في هذا المقام على استشهاد القاضي بمجموعة من النصوص المشترَكُ بينها، بالإضافة إلى رشاقة الألفاظ، الخلوُّ من الصّنعة والبعدُ عن البديع، إلا ما اتّفق وكان عفوًا قليلًا. مع سهولة المأخذ وقربِ التناول، أي وضوحِ المعنى ويُسرِ فهمه.[3]

عمود الشعر وفي هذا **السياق** الذي يُشيد فيه بالمعايير السابقة في نقد الشعر، والتي يُمكن أن نجملها في: رشاقة الألفاظ، وضوح المعاني، قلّة البديع. يورِد نصَّه الشهير في (عمود الشعر)، فيقول: «**...وكانت العرب إنما تفاضل بين الشعراء في الجودة والحُسن، بشرَف المعنى وصحّته، وجزالة اللّفظ واستقامته. وتُسلِم السّبق فيه لمن وَصَف فأصاب، وشبَّه فقارَب، وبدَه فأغزر، ولمن كثرت سوائرُ أمثالِه وشوارد أبياته. ولم تكن تعبأ بالتجنيس والمطابقة، ولا تحفل بالإبداع والاستعارة، إذا حصل لها عمود الشعر ونظام القريض.**»[4]

ويمكن أن نتناول النص بحسب فهمنا له بتقسيمه أقساما ثلاثة، وذلك على النحو التالي:

---

[1]- الوساطة، ص26.

[2]- م ن، ص36.

[3]- انظر: م ن، صص36-37.

[4]- م ن، ص38.

أ) المعايير الأساسية يعرض القاضي في نصّه أساسَ المفاضلة بين الشعراء، ومعاييرَ الحكم بالجودة على النص الشعريّ عند القدامى، وهم المقصودون بلفظة "العرب" في السياق. وتتوزّع تلك المعايير عبر ثنائية (اللّفظ/المعنى) الشهيرة في تراثنا النقديّ. وهنا نقف على ما مرّ بنا لحدّ الآن ونحن نستقرئ الخطابات النقدية لمجموعة من أعلام ذلك التراث. فمن حيث المعنى، يحضر معيارا (الشّرف والصحّة). ومن حيث اللّفظ، نجد معياريّ (الجزالة والاستقامة).

هذا، وقد سبق لصاحب الوساطة أن أشار لبعض تلك المعايير، عندما بيّن "طريقة العرب" في قول الشعر في معرض حديثه عن التطوّر الذي لحقه، وكيف انتقل من مرحلة "الفخامة والبداوة" ليصل إلى "الرشاقة والحضارة" في لمحة تأريخيّة نقدية للشعريّة العربية.[1]

ب) المعايير الثانوية بعد ذلك ينتقل القاضي إلى ما يُمكن أن نعدَّه معايير "ثانوية"، وذلك إذا ما قُورنت بطبيعة الطّرح مع ما تمّ استخلاصه في القسم الأول من أسس للمفاضلة والاستجادة. فبحسب فهمِنا نرى أنّه لا يواصل الحديث عن الجزئية نفسها في عمود الشعر، وإلّا لكان استعمل حرف عطف مثل (الواو) فيوحي للقارئ بذلك أنّه مستمرٌّ في تعديد المعايير "الأساس"، لكنّه اختار عوضًا عن ذلك أن يتحرّك قليلا ناقلًا الحديث إلى جزئية أخرى. ونفهم من كلامه في شأنها أنّ الأوائل كانوا يُسلّمون السّبق لمن وفّر في شعره، بعد بنائه لنصّه الشعريّ على المعايير السابقة في المعنى واللّفظ، معاييرَ بلاغيةً وأخرَى تتّصل بمنشئ النص.

فأمّا ما يتعلّق بالبلاغة فيتمثّل في معيار (الإصابة أثناء الوصف)، أي تحقيق الغاية منه عند المتلقّي بحيث تُقرَّب له صورة الموصوف. وممّا يوظّف في تلك العملية لونٌ بيانيّ أثير في النقد القديم، إنّه (التشبيه) الذي يشكّل المعيار البلاغي الآخر.

[1]- انظر: الوساطة، صص24/25.

وأما ما يخصّ صاحب النص فـ (مقدِرتُه على تلقائية الإبداع والنظم)، وردَّة فعلِه أمام ما يستثير القريحة من أحداثٍ ومواقف، ثم (مدى تحقيقه للذيوع الشعري) بين جمهور المتلقّين، وذلك بأن يكون له أبياتٌ "شوارد" سائرة بين الناس. وكأنّنا بالقاضي بهذا المعيار (كثرة سوائر الأمثال وشوارد الأبيات) يُومئ إلى المتنبّي من طرف خفيّ وهو الذي ملأ الدنيا وشغَل الناس.

وممّا يساندنا فيما نذهب إليه هنا، أي كونِ المعايير المشار إليها تتّسم بأنّها ثانويةٌ مقارنةً مع السابقة لها، وإن تعلّقت الملاحظة ربما بجزئية بسيطة وليس بجوهر الكلام، ما أشرنا إليه آنفا حول ما قاله القاضي منذ البداية عن "طريقة العرب"، حيث خصّ الحديث حينذاك عن خصائص اللّفظ في شعرية القدامى، فقال: «**كانت العربُ ومَن تبعها من السّلف، تجري على عادة تفخيم اللّفظ وجمال المنطق لم تألَف غيرَه ولا أنِسَها سواه، وكان الشعر أحدَ أقسام منطقِها، ومِن حقّه أن يختصّ بفضلِ تهذيبٍ ويُفرَد بزيادةِ عِناية، فإذا اجتمعت تلك العادةُ والطبيعة، وانضاف إليها التعمُّلُ والصّنعة، خرَج كما تراه فخمًا جَزلًا قويًّا مَتينًا.**»[1]

ولعلّ هذا الكلام واضحٌ في ردّ أسباب تشكّل النص الشعري القديم، إلى عوامل أربعة؛ يمكن وَسمُ اثنين منها بـ"الفطريّة" - إن جاز لنا التعبير -، وهي (العادة والطبيعة)، والأخرى بـ"المكتسَبة" والمتمثّلة في (التعمّل والصّنعة). كما يحمل تفسيرا لمجيء ذلك النص الشعريّ من حيث اللّفظ بمواصفاتِ (الفخَامة والجزالَة)، ومن حيث المعنى بصفة (القُوّة)، ومن جهة النسج والبناء بنعت (المتانَة)، وكلُّها معايير للإجادة الشعريّة في تراثنا النقديّ.

ج) عدم الاحتفال بالبديع يُمكن اعتبار هذا القسم الثالث أهمّ جزء في كلام القاضي بالنظر إلى السّياق الذي جاء فيه، حيث لم يورد فقرة عمود الشعر إلّا بعد أن بيّن "موقع اللّفظ الرشيق من القلب، وعِظم غنائه في تحسين الشعر"، وأشار إلى أنّ

[1]- الوساطة، ص25.

الناقد يتأثّر بذلك حتى قبل أن يتّخذ منه موقفًا، لأنّ "روعة اللّفظ تسبق به إلى الحكم". ثم أكّد على ضرورة "ترك التكلّف" في نظم الشعر، وبالمقابل أشاد بواجب "الاسترسال للطبع المهذّب المصقول"، واستشهَد لما ينتج عن التزام كلّ تلك المعايير من شعرٍ "مطبوع، سَمحٍ، مُنقَاد" بمجموعة من النصوص لشاعر محدَث هو البحتريّ، وآخرَ قديم هو جرير.* وفي إطار عرضِه لنماذج من شعر الأوّل منهما، قام في التفاتةٍ بديعة بشرح مُجريات عملية تلقّي بعضِ أبياته في النّسيب، والتي منها:

أجِـــدَّك مَـــا يَنفَـــكُّ يَســـرِي لزَينَبَـــا

خَيَـــــالٌ إذا آبَ الظّـــــلَامُ تَأوَّبَـــــا

سَـــرَى مِـــن أعَـــالي الشّـــامِ يَجلُبُـــه الكَـــرَى

هُبـــوبَ نَســـيمِ الـــرّوض تَجلُبُـــه الصَّـــبَا.[1]

وقدَّم وصفًا لكيفية وقعها في نفس المتلقي، فسأله أن يتأمّل وجدانه أثناء سماعه ذلك النصّ، وأن يتفقّد ما يشعر به من ارتياح وما يحرّكه فيه من طَرب. كما طلب منه أن يستحضر كأثر عميق لذلك التلقّي "صبوةً" له، أي قصّة حبٍّ ربما عاشها في سنّ الشباب، لتتمثّل أمام ناظره وضميره.[2]

وتجدرُ الإشارة هنا إلى أنّ سبب التركيز على وَصفِ أثر سمَاع النص السابق، يرجعُ بالدّرجة الأولى إلى أنه يتمتّع بالمعايير التي يريد القاضي إبرازَها والتأكيد عليها في الفقرة

---

* - للاطلاع على تلك النصوص التي تتوزّع بين النسيب والمديح، وإن كان أكثرها من الغرض الأول، يرجع لكتاب: الوساطة، صص31/36.

[1] - انظر: الوساطة، ص32-33. والبيتان من قصيدة للبحتري يمدح فيها الوزير الفتح بن خاقان، وقد استهلّها بالنسيب على عادة الشعراء قديما. (انظر: البحتري، ديوانه. تحقيق وتعليق: حسن كامل الصّيرفي، دار المعارف، القاهرة، ج1، ص196.)

[2] - انظر: الوساطة، ص33.

الخاصّة بعمود الشعر، وهي كونه خُلوًا من: المعاني المبتذَلة والألفاظ المستعمَلة، ومِن الصّنعة والإبداع والتدقيقِ والإغراب.[1] ونستنتج من هذا أنّ معايير الجودة فيه بشكل عام هي: المعاني الشريفة، والألفاظ الرّشيقة، وكذا البُعد عن التكلّف وألوانِ البديع.

هذا، وإصرارا من القاضي على تأكيد ما يذهب إليه، نراه لا يتوقّف عند هذا الحدّ في توضيح رؤيته الشعريّة، والتي يريد التمهيد بها للوساطة بين المتنبي وخصومه، بل يستعرض مجموعة من النصوص الأخرى، ويحدوه في ذلك - فيما نرى - قصدٌ واحدٌ أساس، هو رغبةُ التأكيد على بُعد الشعرية القديمة عن البديع والصنعة. فيذكر في بداية هذا الجزء بيتين لشاعرين يمثلان الشعرية القديمة؛ أحدهما جاهليّ والآخر من صدر الإسلام، هما امرؤ القيس، والبيت قوله:

تَصدُّ وتُبدي عَن أَسيلٍ وتَتّقِي بِناظرةٍ مِن وَحشِ وَجرَةَ مُطفِلِ.[2]

وعديُّ بن الرقاع في قوله:

وكَأنّها بين النّساءِ أعَارَها عَينيهِ أحوَرُ مِن جَآذرِ جَاسِمِ.[3]

ثمّ يكشف في السّياق ذاته عن موقعهما الحسن في نفس المتلقّي، حيث يسرع قلبُه إليهما مدفوعًا بشدّة الإعجاب، وذلك "على الرغم" من فراغهما من (الصّنعة)، وبُعدِهما عن (البديع) إلّا «**مَا حَسُن مِن الاستعارة اللّطيفَة التي كسَته البهجَة**». ولا يغفل القاضي التركيز في الحكم مرّة أخرى على معايير "الخلوّ من الصنعة، والبُعد عن البديع".[4]

---

[1]- انظر: م ن، ص ن.

[2]- البيت من معلّقة امرئ القيس. (انظر: امرأ القيس، ديوانه، ص115.)

[3]- عَدِيّ بن الرّقاع العامِليّ شاعرٌ أمويّ، من مُجايليّ الفرزدق وجرير وقد كان له مع هذا الأخير وغيرِه مُهاجاة. وهو من الشعراء المغمورين حيث لا تُعرف عنه الكثير من الأخبار، وكانت وفاته سنة95هـ. (انظر سيرته في: عَديّ بنِ الرّقاع العامليّ، ديوانه. جمع وشرح ودراسة: حسن محمد نور الدّين، دار الكتب العلمية، بيروت، 1990، ط1، صص15/11) والبيت هو الثاني ترتيبًا في نصٍّ له عَدَّه النقّاد - كما يذهب إليه شارح الديوان - أفضَلَ ما قيلَ في وصف عينيّ امرأة. والمطلعُ قولُه:

لولا الحياءُ وأنّ رأسيَ قد عَثَا فيهِ المشيبُ لزُرتُ أمَّ القاسمِ (انظر: م ن، ص99)

[4]- انظر: الوساطة، ص36.

أما في الجزء الثاني من تلك النصوص فيُجري مقارَنةً في التلقّي بين نصّ لأبي تمّام وآخر للشاعر الصِمَّة بنِ عبدِ اللّه القُشيرِي، فيقوم أوّلا بالإشادة بنصّ أبي تمام الذي أوّله:

دَعْني وشُربَ الهَوى يَا شَاربَ الكَاسِ فإنَّـني للّذِي حُسِّيتُهُ حَـــاسِي.[1]

مبيّنًا ما حفَل به من بديع، حيث «**لم يخلُ بيتٌ منها [الأبيات] من معنًى بديع وصنعَةٍ لطيفة؛ [حيث] طابَق وجانس، واستعار فأحسَن، [...] ثم فيها من المتانة والقوّة** »[2] ما يلاحظه المتلقّي. ثمّ يَستدرِك، وكأنّه يُريد أن يَمحُوَ حكمَه السّابق بالجودة، عندما يعرِض الأبيات الأخرى، وأوّلها قول القشيريّ:

أَقُولُ لِصَاحِبِي وَالعِيسُ تَهوِي بِنـَا بَينَ المُنيفَةِ والضِّمَارِ.[3]

ويقوم بإبرازِ مدى التّبايُن بين النصّين من حيث الأثرُ في المتلقّي، من خلال إثبات ما يقع في نفسه من "سَورة طرَب وارتياح" في الحالة الثانية، ونفيٍ لذلك الإحساس في الحالة الأولى. ويعزو القاضي سببَ الاختلاف الملاحَظ إلى أنّ النص الثاني «**بعيدٌ عن الصّنعة، فارغُ الألفاظ، سهلُ المأخَذ، قريبُ التناوُل**»[4] فيعود إلى تكرار المعيار ذاته هذه المرّة أيضا، وهو "البعد عن الصنعة" وخلوّ الألفاظ منها، وإن أضاف إليه هنا ما هو ناتِجه الطبيعيّ، حيث يذكر معيار (الوضوح)، ذلك أنّ من "جرائر" التصنّع والإغراق في الإبداع توعيرُ اللّفظ وتعمية المعنى.

---

[1]- هذا البيت الأول من مقطوعة له في الغزل. (انظر: أبا تمام، ديوانه، ج4، ص216)

[2]- الوساطة، ص37.

[3]- الصِمّة بن عبد الله القُشيريّ شاعرٌ إسلاميّ مقلٌّ من شعراء الدّولة الأموية، اشتهر بحبّ ابنة عمّه "رَيَّا". والبيتُ مطلعُ مقطوعة له من بحر الوافر. (انظر كتاب: الصمّة بن عبد الله القشيري. حياته وشعره. جمع وتحقيق وشرح: خالد عبد الرؤوف الجبر، دار المناهج، عمّان - الأردن، 2003، ص94) وللاطّلاع على سيرته كما يوردها صاحب الكتاب، ينظر: م ن، صص39/27.

[4]- الوساطة، ص38.

هكذا، وبعدَ أن استعرَض القاضي نماذجَ شعريّة متنوعَة، وأكّدَ من خلال الحكم النقديّ عليها فكرتَه حول بُعد النصّ الجيّد عن الصّنعة والبديع، واتّكاءَه في تبيين ذلك على مجريات التلقّي السماعيّ وما يُساوِر الذّات التي يورَد عليها النص الخالي من مؤشّرات الرداءة تلك، من راحةِ نفسٍ وإسراعِ قلبٍ وشدّةِ طرَب، يَخلُص إلى مُجمَلٍ للقول يختم به الكلام في هذا المقام، فيأتي بنصّ (عمود الشعر) الذي مرّ بنا، عن طريق الاستئناف بحرف العطف، فيقول: «وكانت العرب»، إلى أن يصل إلى الجزء الأخير الأهمّ في نظرنا، وربما في نظره، وهو الخاصّ بعدَم احتفال القدامى بالصنعة والبديع، أو لنقل بالصنعة البديعيّة لأنّهما متلازمان.

هذا، وبعد الفقرة السابقة حول عمود الشعر، وفي إطار تتمّة حديثه عن الصنعة والبديع، يبيّن القاضي أنّ توظيف نماذج من البديع لم يكن غائبا عن نصوص القدامى بشكل مطلَق، بل «**كان ذلك يقع في خلال قصائدها، ويتّفق لها في البيت بعد البيت على غير تعمّد وقصد.**»[1] وهذا الحكم الخاص بندرة المعيار البديعيّ في الشعر القديم ليس سبقًا من طرح القاضي، بل أشار إليه سابقوه من نقدَة الشعر، ووقفنا عليه في موضعه من نقد القرن الثالث.[*]

ثم يربط المبالغة في التوظيف الشعريّ للبديع بالشعراء المحدَثين، إذ لمّا لاحظ هؤلاء «**مواقعَ تلك الأبيات** [البديعية القديمة] **من الغرابة والحسن، وتميّزها عن أخواتها في الرشاقة واللّطف، تكلّفوا الاحتذاء عليها فسمّوه البديع**»[2] فانقسموا في ذلك إلى مُحسِنٍ محمود ومُسيء مَذموم، بسبب اختلافهم بين طريقتيّ القَصد والإفراط.

---

[1]- الوساطة، ص39.

[*]- هذا تماما ما أشار إليه عبد الله بن المعتزّ صاحب كتاب "البديع"، حيث نقرأ في الصفحة الأولى من مؤلّفه قوله: «**وإنما كان يقول الشاعر من هذا الفنّ** [البديع] **البيت أو البيتين، وربما قُرِئت من شعر أحدهم قصائد من غير أن يوجد فيها بيت بديع، وكان يستحسن ذلك منهم إذا أتى نادرا، ويزداد حظوة بين الكلام المرسل**» أي الكلام المحرّر من استخدام الجناس والطباق والاستعارة وغيرها. (انظر: ابن المعتزّ، البديع، م س، ص1)

[2]- الوساطة، ص39.

تقنيات بناء النصّ في ختام التوطئة المنهجية التي استهلّ بها القاضي مؤلّفه، وبعد الانتهاء من الحديث عن طريقة القدامى في قول الشعر، وعن التكلّف والبديع عند المحدَثين وما يتّصل بذلك من آثار وخصائص، وغيره ممّا وقفنا على مجمله في الفقرات الماضية، يخصّ بالكلام أقسام النص الشعريّ وتقنيات بنائه، وهي (الاستهلال، والتخلّص، والخاتمة) ولا يخرج في ذلك عن المقارنة بين القدامى والمحدَثين وهو الخطّ الرفيع الرابط بين كلّ ما قيل وما يقال في الوساطة، حيث لا ينفكّ يذكر هذا الطرف وذاك تباعا مع كلّ معيار من المعايير التي تحكم الشعر عنده.

ونقرأ في هذا الإطار أنّ «**الشاعر الحاذق يجتهد في تحسين الاستهلال والتخلّص وبعدها الخاتمة**»[1] ويذكّرنا التوصيف المستعمل لنعت الشاعر هنا، بما مرّ بنا مع ابن طباطبا لمّا تحدّث عن صناعة الشعر، وهو من المفاهيم الجوهرية في خطابه النقدي كما تبيّن لنا في الجزء الخاص به من هذا الفصل الثاني المتعلّق بنقد القرن الرابع، إذ شبّه في إحدى تلك السياقات الشاعر بـ"النسّاج **الحاذق**"، ثم وجّهه إلى الاعتناء بتلك التقنيات وبشكل خاص "حسن الابتداء، وبراعة التخلّص".[2]

لكن ليس هذا التشاكل بين الخطابين في هذه الجزئية هو مثار اهتمامنا، بل ما نلاحظه من خلال قراءة الفقرتين التاليتين من "عيار الشعر" و"الوساطة"، ولنبدأ بالثانية حتى نستعرض تأثّر اللّاحق بالسّابق، ثم نرجع إلى الأولى لنعاين السّبب فيه، أو لعلّ الموضوع لا علاقة له بالتأثير مطلقا، وإنما هو توارد أفكار فقط.

ونصّ "الوساطة" تتمّة لحديث صاحبه عن تقنيات بناء القصيدة، حيث يقول: «...**فإنها** [الاستهلال، التخلّص، الخاتمة] **المواقف التي تَستعطِف أسماعَ الحضور، وتستميلهم إلى الإصغاء. ولم تكن الأوائل تخصّها بفضل مراعاة، وقد احتذى البحتريّ على مثالهم إلّا في**

[1]- الوساطة، ص51.

[2]- انظر: ابن طباطبا، عيار الشعر، صص11-12-23.

الاستهلال، فإنه عُني به فاتّفقت له فيه محاسِنُ. فأما أبو تمام والمتنبّي فقد ذهبا في التخلّص كلّ مذهب، واهتمّا به كلّ اهتمام.»[1]

وأما نص "العيار" فقول ابن طباطبا: «**من الأبيات التي تخلَّص بها قائلوها إلى المعاني التي أرادوها، من مديح أو هجاء أو افتخار أو غير ذلك، ولطّفوا في صِلة ما بعدها فصارت غيرَ منقطعة عنها، مَا أبدعَه المحدَثون من الشّعراء دونَ مَن تقدّمهم، لأنّ مذهب الأوائل في ذلك واحد، وهو قولُهم عند وصف الفيافي وقطعِها بسَير النّوق [...] إنّا تجشّمنا ذلك إلى فلان يَعنون الممدوح. [...] أو يُتوصّل إلى المديح بعد شكوى الزمان ومِحنه وخطوبه، فيُستجار منه بالممدوح [...] فسلَك المحدَثون غير هذه السبيل، ولطّفوا القول في معنى التخلّص إلى المعاني التي أرادوها [...] كقول البحتريّ:**

شَـــــقائِقُ يَحمِلـــــنَ النّـــــدَى فكأنّـــــهُ

دُمـــوعُ التّصـــابِي فـــي خُـــدُود الخَرائـــدِ

كـــأنَّ يـــدَ الفَـــتحِ بـــنِ خَاقَـــانَ أَقبلَـــتْ

تَليهَـــــا بِتلـــــكَ البَارِقَـــــاتِ الرّواعِـــــدِ.[2]

[...و] كقوله [أبي تمام]:

يَـــا صَـــاحِبَيَّ تَقصَّـــيَا نَظرَيكُمَـــا تَريَـــا وُجـــوهَ الأرض كَيـــفَ تَصـــوَّرُ

تَريَـــا نَهـــارًا مُشـــرِقًا قـــد شَـــابَه زَهـــرُ الرُّبَـــا فكأنّمـــا هُـــو مُقمِـــرُ

---

[1]- الوساطة، ص51.

[2]- البيتان من قصيدة له في مدح الفتح بن خاقان، وأوّلها قوله:

مِثالُكَ من طيفِ الخيَال المُعَاوِدِ ألمَّ بنَا من أفقِهِ المُتبَـاعِدِ. (انظر: البحتري، ديوانه، ص622-623)

خَلــقٌ أطــلَّ مِــن الرّبيــع كأنّــه خُلُــقُ الإمَــام وهَديُــه المُتيَسِّــرُ.[1] »[2]

ولن ننشغل في هذا السياق بتحليل كلّ مشمولات نصّ "الوساطة"، على الرّغم مما فيه من اتّكاءٍ ظاهر على التلقّي مرّة أخرى في تفسير وتبرير ما تكتسيه التّقنيات المشار إليها من أهمية، وهو ما يندرج ضمن المنظور الذي اخترنا أن نقرأ به بعض فصول مدوّنة النقد القديم. وكذا ما يحتويه من إشارة إلى خصائص شعر البحتريّ وكونه ممّن اقتفوا آثار الشعراء القدامى، وساروا على طريقتهم في النظم، وهو الأمر الذي وقفنا على جانب كبير منه في لقائنا مع كتاب "الموازنة" في صفحاتٍ مضَت.

بل يهمّنا التقاطع الجليّ بين الفقرتين النقديّتين، في تبيين بُعد "الأوائل" عن الاهتمام بتقنية (التخلّص)، وكونِ ذلك خاصًّا بالشعراء المحدَثين دونهم، وقيامِ كلٍّ من القاضي الجرجاني ومِن قبلِه ابن طباطبا بالتنويه بتلك الخصّيصة في شعرهم، مع شيءٍ غير قليل من "الإطراء"، خاصّة في كلام صاحب "العيار"، ممّا يعكس صفةَ الإنصاف وعدم التعصّب لقديمٍ على حساب الحديث عند كليهما.

محنة الشعراء المحدَثين نستعير هنا لفظة "المحنة" من خطاب ابن طباطبا، حينما أشار إلى المعضلة التي أصبح يعيشها هؤلاء الشعراء بسبب زمنهم المتأخّر، الذي أنضب منابع الشعر وأغار ماءَها دونهم. وهاهو القاضي يعرض لنا بدوره تلك الحالة الصعبة التي يعانيها أولئك، والتي تتعلّق بضيق مجالات الإبداع أمامهم بسبب وجودهم محصورين بين خيارات قليلة لعلّ أحلاها أن يكون مُرًّا.

---

[1]- الأبيات في مدح المعتصم، ومطلع القصيدة قوله:

رقَّتْ حَواشي الدّهرِ فهيَ تَمَرمَرُ وغَدَا الثّرَى في حَليِهِ يتَكسَّرُ.

(انظر: أبا تمام، ديوانَه، ج2، صص191/197)

[2]- ابن طباطبا: عيار الشعر، صص115/122.

هكذا أصبح مَن يُريد نظم الشعر في ذلك العصر المتأخّر في واقعه "الفنيّ" بين **«لفظٍ قد ضُيّق مجالُه وحُذِف أكثرُه [...]، ومعانٍ قد أُخذ عفوُها وسُبق إلى جيّدِها، فأفكارُه تنبثّ في كلّ وجه، وخواطره تستفتحُ كلّ باب؛ فإن وافق بعضَ ما قيل، أو اجتاز منه ببعض طرَف، قيل: سرَق بيتَ فلان، وأغارَ على قول فلان. [...] وإن افترَع معنى بكرًا، أو افتتح طريقا مبهما، لم يُرض منه إلّا بأعذب لفظ وأقربه من القلب، وألذّه في السمع. فإن دعاه حبّ الإغراب وشهوة التنوّق [الابتعاد] ، إلى تزيين شعره وتحسين كلامه، فوشّحه بشيء من البديع وحلّاه ببعض الاستعارة، قيل: هذا ظاهر التكلّف بَيِّن التعسّف [...]. وإن قال ما سمَحت به النفس ورضيَ به الهاجس، قيل: لفظٌ فارغ وكلامٌ غَسيل. فإحسانُه يُتأوّل، وعيوبُه تُتمحَّل، وزَلّته تتضاعف، وعذرُه يُكذّب.»**[1]

فالشاعر المتأخّر أمام طُرقٍ ضيّقة المسَالك في النّظم، وَعرَة السُّبُل في صناعة النصّ، فهي تُفضي به مجتمعةً أو مفترّقة إلى الاتّهام والانتقاص من قِبل النقّاد المتحاملين صراحةً على أيّ شعرٍ مُحدَث، إذ أنّ صاحبَه عندهم إمّا سارقٌ مُعتدٍ على نصوص غيره، أو مُتصنّع متكلّف غارقٌ في الإبداع، أو خاليُّ الشعر من المحاسِن والجمال. ومردّ تلك الأحكام كلّها التعصّب للقديم وعدمُ الإنصاف في النقد، وهو تمامًا ما يدعو القاضي الجرجاني نقَدة الشعر إلى التخلّص منه وهو يحثّ على "نزع رداء العصبيّة".[2]

ما فوق التعليل والتعبير في بعض الأحيان يُعجبنا نصٌّ أدبيّ ما، ثم لا ندري لذلك الأثر الذي خلّفه في نفوسنا كمتلقّين سببًا مباشرا. وفي هذا المعنى الإشكالِ وبغرض اقتراح تفسير له، أو مناقشته على الأقلّ، يخاطب القاضي القارئ قائلا له: **«وأنت قد ترى الصورة [البصريّة] تستكمل شرائطَ الحسن، وتستوفي أوصافَ الكمال، وتَذهب في الأنفس كلّ مذهب [...]، ثمّ تجد أخرى دونَها في انتظام المحاسِن، والتئام الخِلقة، [...]، وهي أحظَى بالحلاوة، وأدنى إلى القَبول، [...]؛ ثم لا تعلم - وإن قاسيت واعتبرت، ونظرت وفكّرت - لهذه المزيّة سببًا، ولما خُصّت به مقتضيًا. ولو قيل لك: كيف صارت هذه الصورة، وهي مقصورةٌ عن الأولى في**

[1]- الوساطة، ص54-55.

[2]- انظر: م ن، ص54.

الإحكام والصّنعة، وفي الترتيب والصيغة، وفيما يجمع أوصاف الكمال، وينتظم أسباب الاختيار، أحلى وأرشقَ وأحظى وأوقعَ [؟...]، **لكان أقصى ما في وُسعك، وغايةَ ما عندك أن تقول: موقعُه في القلب ألطف، وهو بالطّبع أليَق.»**[1]

وحتى نستطيع أن نفهم ما يقصد إليه صاحب "الوساطة" في الفقرة السابقة، والتي يبيّن من خلالها صعوبة تعليل الميل والإعجاب بصورة "مرئيّة" دون أخرى، أو بشكلٍ أدقّ تعليل حدوث النّفور من صورةٍ ما على الرغم من توافر شروط الجمال فيها، وكذا علاقة الكلام عن تلقّي الصّور بتلقّي الشعر، علينا أن نقرأ ما يذكره قبل ذلك وبعده، حتى يتسنّى للسياق أن يُرشدنا إلى المقصود من الكلام، ففي اعتقادنا يكتسي هذا العامل **السّياق** وبشكل خاصّ في النصوص التراثية، أهمية بالغة في تحديد المعاني وإرشاد الفهوم، وهو ما يغفله البعض فيكتفون بجزء مخصوص دون غيره، ممّا قد يأخذهم إلى استنتاجات ربما جانبت الصواب.

فالقاضي كان قبل كلامه السابق بصدد استعراض أقوال خصوم المتنبّي حول شعره، ومنه ادّعاؤهم أنّ فيه «**جهامةً** [كراهة] **سلَبته القَبول، وكزَازةً** [يُبسًا وضِيقًا] **نفّرت عنه النفوس، وهو خالٍ من بهاء الرّونق، وحلاوة المنظر، وعذوبة المسمَع**» ثم يعلّق على تلك الأحكام، ويعرّض بأصحابها قائلًا: «**وهذا أمرٌ** [الحكم على جودة الشعر] **تُستخبر به النفوس المهذَّبة، وتُستشهَد عليه الأذهان المثقَّفة** [المتلقّون العالمون]؛ **وإنّما الكلام أصواتٌ محلّها من الأسماع محلّ النواظر من الأبصار.**»[2] وهكذا يمهّد للفقرة التي أوردناها في مستهلّ هذا العنصر، حيث يعقد تشبيهًا بين الشعر (الأصوات التي محلّها الأسماع)، والصور (المناظر التي محلّها الأبصار).

إذن، يبيّن القاضي من خلال تلك الفقرة، صعوبة تعليل استجابة المتلقّي لنوعٍ من الكلام دون غيره، كما ينفي تعلّقَ تحقّق الوَقع الحَسَن في النّفس، بتوفّر معايير

[1]- الوساطة، ص342.

[2]- م ن، ص341.

الجودة بشكل مطلق، وذلك لأنّها قاعدة غير مطّردة في الشعر، فرُبّ كلامٍ غير جيّد من حيث الصناعة الفنيّة، لكنّه يقع من قلوب سامعِيه الموقع المقبول. كما أنّ عكس ذلك واردٌ أيضًا، ـ«[فـ]الكلام منثورُه ومنظومه، ومُجمَلُه ومفصَّله؛ تجد منه المُحكمَ الوثيق والجزل القويّ، والمصنّع المحكّم، والمنمّق الموشّح، قد هُذِّب كلَّ التهذيب، وثُقّف غاية التثقيف، وجُهِد فيه الفكر، وأُتعِب لأجله الخاطر، حتى احتمى ببراءته عن المعائِب، واحتجرَ بصحّته عن المطاعن، ثم تجد لفؤادِكَ عنه نُبوَةً، وترى بينه وبين ضميرك فجوَة.»[1]

وهنا نعود إلى ما بدأنا به الحديث في هذا العنصر، حيث لا نلاحظ هيمنة المعايير الثابتة في نقد الشعر، وإنما تأكيدًا من صاحب "الوساطة" على معاني التلقّي، في تفسير وتبرير حصول القبول من عدمه، وهو ما نقف عليه في قوله بموضع سابق، وإن كان يشير إلى معايير (اللُّطف والرّشاقة)، بأنّ «الشعر لا يُحبّب إلى النفوس بالنّظر والمحاجّة، ولا يُحلّي الصدورَ بالجدال والمقايسة. وإنّما يَعطِفها عليه القبول والطلاوة، ويقرّبه منها الرّونق والحلاوة. وقد يكون الشيء مُتقَنًا مُحكمًا، ولا يكون حُلوًا مقبولا. ويكون جيّدا وثيقًا، وإن لم يكن لطيفًا رشيقًا.»[2]

إذن، الشِّعر بعيدٌ كلّ البعد عن العقل وأُسسِه المنطقيّة، فلا مجال أمامها لكي تتحكّم فيه، وتحدّد نوع الاستجابة التي سوف تحدث عند متلقّيه، وإنّما السّيطرة كلُّ السّيطرة لجمالية القول الشعريّ، وما يحقّقه أثناء السّماع من "القَبول" النفسيّ، والذي يأتي بشكل تلقائيّ طبيعيّ من غير توجيه من عقل، أو تحكّم من معايير منطق. وشرطُ القبول هذا يندرج ضمن ما يساعد على عَطف نفوس المتلقّين، واستمالتها نحو الشعر الذي يُنشد أمامهم، و نلاحظ هنا أن صاحب "الوساطة" قد أضافه إلى شروط أخرى في السياق ذاته، وهي الطَّلاوة (الحُسن والبهجة) والرَّونق والحلاوة (عذوبة الكلام نُطقًا وسماعًا).

[1]- الوساطة، ص243.

[2]- م ن، ص92/91.

وبهذه الكيفيّة يجعل موضوع التلقّي فوق كلّ تعليلٍ منطقيّ، ويباعِد بينه وبين الفكر المطلَق، وهو ما يقرّبه من الجانب الانفعالي السيكولوجيّ، وبذلك نشعر أنّه «يضع القلب والضمير والطّبع بإزاء معرفة اللّغة والوزن والذّوق. ويجعل الباطن والغامض بإزاء الظاهر، أي أنّه باختصار، يضع الخفيّ الشعوريّ الخارج عن حدود التعليل، بإزاء المعرفيّ الصريح، القابل للتعليل وللقياس العلميّ.»[1] وبتلك الطريقة يتمكّن من تأكيد طرحِه في المسألة برمّتها.

هذا، ولم يكن القاضي الجرجاني في هذا المقام، أوّلَ من تفطّن إلى تلك الجزئيّة، بل سبقه إلى الفكرة نفسها علماء آخرون، ومن هؤلاء مرّة أخرى ابن طباطبا في كتاب "عيار الشعر" الذي استقرأنا المعايير النقدية للشعر في خطابه عبر صفحات سابقة من هذا الفصل.*

السرقات الشعرية في حديث القاضي عمّا وصفناه بمحنة الشعراء المحدَثين، يذكر عرَضًا مسألة (السرقات الشعريّة) بوصفها تهمة سرعان ما يكيلها النقّاد لهم، إذا ما لمحوا في نتاجهم ما يوافق شعر الأوائل في جانب من الجوانب، ويحاول من جهته أن يدفع عنهم تلك "النقيصة" بالإشارة إلى إمكانية توارد الأفكار واتّفاق الهواجس في الشعر.[2]

---

[1]- مصطفى الجوزو: نظريّات الشعر عند العرب، ج2، ص149.

*- حيث نقرأ - على سبيل المثال - في كتاب "عيار الشعر" قوله: «**للأشعار الحسنة على اختلافها مواقع لطيفة عند الفهم لا تحدّ كيفيتها.**» (انظر: عيار الشعر، م س، ص21)، وكذا مع الخطابيّ حيث جاء في رسالته، وهو يمهّد لاستعراض رأيه في مكامن الإعجاز القرآنيّ، ما يلي: «**وقد توجد لبعض الكلام عذوبةٌ في السمع، وهشاشةٌ في النفس لا توجد لغيره، والكلامان معًا فصيحان، ثم لا يوقف لشيء من ذلك على علّة.**» (انظر: الخطّابي، أبو سليمان حمد بن محمد بن إبراهيم، "بيان إعجاز القرآن"، ضمن "ثلاث رسائل في إعجاز القرآن"، للخطابي والرمّاني وعبد القاهر الجرجانيّ، تحقيق: محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام، دار المعارف بمصر.)

كما خصّ أحد الدارسين المعاصرين فصلًا كاملا للحديث عن تلك المسألة في النقد العربيّ القديم، وقد وسَمها: ما فوق التعليل والتعبير، وهو العنوان الذي استعرناه منه وتخِذناهُ عَتبةً لهذا العنصر من الدراسة. (انظر: مصطفى الجوزو، نظريّات الشعر عند العرب، صص146- 156)

[2]- انظر: الوساطة، ص54.

ثمّ في موضعٍ متقدّم من الكتاب يفصّل الكلام حول تلك القضيّة الهامة من قضايا النقد العربي القديم، ويستهلّ حديثه حولها بتبيان صعوبة علم السرقات الشعريّة، باعتبار اشتماله على أشياء واضحة وأخرى غامضة، وعلى أمور جليّة وأخرى مشكلة، لذلك هو «**بابٌ لا ينهض به إلا الناقد البصير، والعالم المبرّز.** [ف]**ليس كلّ من تعرّض له أدركه، ولا كلّ من أدركه استوفاه واستكمله.**»[1] وهو الأمر ذاته المُشار إليه من قِبل الآمدي في "الموازنة" كما رأيناه في الفقرات الأخيرة من تعليقاتنا على قراءة المعايير النقدية في ثناياه.

ثم ينتقل إلى خصائص هذا "الباب" وميادين البحث فيه، والتي لا يستطيع أن يقوم على مقتضياتها إلّا "جهابذة الكلام ونقّاد الشعر"، فيذكر مثلًا ضرورةَ التدقيق في مفهوم المصطلح للفصل بين أشياء شديدة التقارب والتداخل كالسّرق والغصب، والإغارة والاختلاس. ويركّز بشكل خاصّ على ما يعنيه في دفاعه عن مناط وساطته، وهو واجب التفرقة بين المشترَك من المعاني، والذي لا يجوز ادّعاء السّرق فيه، والمبتذَل الذي ليس أحد أولى به، ومعرفة الألفاظ التي يجوز الحكم فيها بالأخذ والنقل.[2]

ونقف في هذا السياق على رأيٍ خاصّ للقاضي حول السرقة الأدبية، حيث اعتبر أنّ ما كان يُعدّ في العصور قبله من أمثلتها، لا يمكن البقاء على النظر إليه كذلك، نظرًا لاتّساع دائرة التداول مع تأخّر الزمان، وبشكل خاص إذا كان المعنى ممّا «يصحّ فيه الاختراع والابتداع.»[3] ذلك أنّ المعاني الشعرية عنده في هذا المقام صِنفان:

أ- «**مُشترَك عامُّ الشّركة، لا ينفرد به أحدٌ منه بسَهم لا يُساهَم عليه، [...فهو] مُقرّرٌ في البداية ومركّب في النفس تركيبَ خِلقة.**»

---

[1]- م ن، ص161.

[2]- انظر: م ن، ص161.

[3]- م ن، ص ن.

ب- «صِنفٌ سبَق المتقدّم إليه ففَازَ به، ثم تُدووِل بعده فكثر واستُعمل، فصار كالأوّل في الجلاء والاستشهاد والاستفاضة على ألسنة الشعراء، فحمى نفسَه من السّرق، وأزال عن صاحبه مذمّة الأخذ.»[1]

تلك المعاني هي مناط التداول بين الشعراء أثناء صناعتهم لنصوصهم، لذلك هناك ما يمكن أن يُطلَق عليه السرقة "المحمودة"، ومن الأمثلة التي يسوقها القاضي عنها، ما قام به أحد الشعراء حينما "سرق" معنى شعريّا من بيت ابن المعتزّ الذي يقول فيه:

بَيـــــــاضٌ في جوانبه احمرارُ كما احمرَّت من الخجَل الخدودُ.[2]

فقال:

والوَردُ فيه كأنّمَـــا أورَاقُه نُزعَت ورُدَّ مكـــانَهنَّ خُدودُ.

«فلم يَزِد على ذلك التشبيه المجرّد، لكنّه كساه هذا اللّفظ الرشيق، فصِرتَ إذا قِسته إلى غيره وجدت معنى واحدا، ثم أحسست في نفسك عنده هزّة، ووجدت طربة تعلم لها أنّه انفرد بفضيلة لم ينازَع فيها. ومتى جاءت السّرقة هذا المجيء لم تُعدّ في المعايب، ولم تُحص في جملة المثالِب.»[3]

ويواصل صاحب "الوساطة" تأكيداته حول صعوبة الكشف عن مواطن السرقات الشعريّة، وكونه من الأبواب التي لا يطرقها إلّا المتمرّس من النقاد، وهي الغاية الأساس وراء تطرّقه للموضوع كما هو واضح في السياق. وفي هذا الإطار يعدّد الأخطاءَ التي يقترفها مَن يستسهل تلك المهمّة، وبعضَ الحيل التي يقصد إليها الشعراء ليواروا

---

[1]- الوساطة، ص162.

[2]- هذا البيت الثالث والأخير في مقطوعة لابن المعتزّ أوّلها قوله:

أتـاكَ الوَردُ محبوبًا مَصونَـا كمعشوقٍ تكَنَّفَـهُ الصُّـــدودُ

كـــأنّ بوجهِهِ لمّـــا توافَت نجومٌ في مطالِعِهـــــا سُعودُ

(انظر: ابن المعتزّ، ديوانه. شرح: كرم البستاني، دار صادر، بيروت، ص188.)

[3]- الوساطة، ص164-165.

سرقاتهم من معاني وألفاظِ الآخرين عن الجمهور المتلقّي، ويؤكّد بالقول أنّ (علم السرقات) بابٌ «**يحتاج إلى إنعام فكر وشدّة البحث، وحسن النظر والتحرّز من الإقدام قبل التبيّن.**» فأصبح لا يحسنه إلّا من كان «**مرتاضا بالصناعة** [الشعريّة] **متدرّبا بالنقد.**»[1]

وسيرًا نحو الغاية الكبرى ذاتها، وهي تبرئة ساحة الشعراء المحدَثين، ومعهم المتنبي بطبيعة الوساطة، مِن مَثلب الانفراد بعيب السرقة دون غيرهم من الشعراء الأوائل، يقرّ بعموم الأمر وقِدمه مبيّنا أنّ «**السرقة داءٌ قديم وعيبٌ عتيق**»، وينظر إليها على أنّها مجرّد "استعانة" لم ينقطع اللجوء إليها في أيّ عصر، حيث لم ينفكّ «**الشاعر يستعين بخاطر الآخر، ويستمدّ من قريحته، ويعتمد على معناه ولفظه.**»

لكنّ الإسرافَ في الأمر وكثرةَ التّناول هو ما نقل معيار السّرقة إلى طرف آخر هو باب الذمّ، وهو تمامًا ما يبيّن صاحب "الوساطة" أنّه قد حدث في العصور اللّاحقة مع الشعراء المتأخّرين، حيث أنّهم عمدوا في أشعارهم «**إلى إخفائه** [المعنى] **بالنقل والقلب، وتغيير المنهاج والترتيب**[*]**، وتكلّفوا جَبر ما فيه من النقيصة بالزيادة والتأكيد والتعريض في حال، والتصريح في أخرى** [...]**، فصار أحدُهم إذا أخذ معنًى أضاف إليه من هذه الأمور** [التأكيد، التعريض، التصريح، الاحتجاج، التعليل] **ما لا يقصر معه من اختراعه وابتداع مثله.**»

ومبدأ الإنصاف هنا بحسب القاضي يوجبُ النظر إلى معيار السرقة، والإحجام عن الولوج في الحكم فيه، إلّا من زاوية "محنة الشعراء المحدثين"، التي يعود إلى تأكيدها وكأنّه يردّد قول الشاعر الجاهلي:

---

[1]- الوساطة، ص180.

[*]- يشير هنا إلى "الحيل" التي كان يعمد إليها الشعراء لإخفاء سرقاتهم عن المتلقّي، ويعتبر ذلك الفعل من العيوب. (انظر: الوساطة، ص178-179). بينما أدخلها ابن طباطبا في توجيهاته فأوحى بأنّها ليست عيبا في خطابه. (انظر: عيار الشعر، ص80 وما بعدها).

(هل غادر الشعراء من متردَّم؟)*. والحقيقة عنده أنّه متى ما أَنصَف الناقد عَلِم أنّ «**أهل عصرنا، ثم العصر الذي بعدنا أقرب فيه إلى المعذرة، وأبعد من المذمّة، لأنّ من تقدّمنا قد استغرق المعاني وسبق إليها، وأتى على معظمها، وإنما يُحصل على بقايا؛ إما أن تكون تُركت رغبةً عنها واستهانة بها، أو لبُعد مطلبها واعتياص مرامِها وتعذّر الوصول إليها. ومتى أجهد أحدُنا [نحن المحدثين] نفسه وأعمل فكره، وأتعب خاطره وذهنه في تحصيل معنى يظنّه غريبًا مبتدَعا، ونظمِ بيتٍ يحسبه فَردًا مُخترعا، ثم تصفّح الدواوين، لم يُخطئه أن يجده بعينِه، أو يجد له مثالا يَغضُّ مِن حُسنه.**»[1]

وبسبب هذه الوضعيّة المعضلَة التي يعيشها هؤلاء الشعراء، يَحظُر القاضي على نفسه بَتَّ الحكم بالسرقة، كما لا يراه حقًّا لغيره من النقاد. وهنا يصل إلى استنتاج خاصٍّ نفهم من كلامه فيه رغبتَه الملحّة في "إلغاء مؤشر السرقة" من معايير الرداءة الشعريّة، والاستعاضة عنه باكتفاء الناقد أثناء دراسته للنصوص المشترَكة معنًى ولفظا، بتحديد السابق واللّاحق، أي الصاحب الأصليّ للمعنى أو اللّفظ، والآخر الذي تأثّر به وأخذ منه، مع إسناد فضل الاختراع للأوّل، ومزيّة الزيادة - إن وُجدَت - للثاني.

وتطبيقًا لهذه الفكرة، وتأكيدًا على كونِ ما اتُّهم به المتنبي من سرقات إنما كان في المعاني المشتركة أو المتداولة، يقوم في صفحات طويلة من مؤلّفه[2]، باستعراض أمثلةٍ وشواهدَ عمّا يذهب إليه، فيذكر المأخوذ منه ثم الآخذين عنه وصولًا إلى المتنبّي، ولا يعنّف أحدا بأيّ شكل من الأشكال، بل يحفظ للأوّل منهم السّبق، وللّذين بعدَه الفضل، فينأى بنفسه كليّة عن التحامل و"اقتحام التهوّر".

---

* - هذا الشطر الأوّل من طالع معلّقة عنترة بن شدّاد، ومعناه «هل أبقى الشعراء لأحدٍ معنى إلّا وسبقوا إليه؟ وهذا كقولهم: هل ترك الأوّل للآخر شيئًا؟»، ويتشاكل هذا المعنى مع ما يرمي إليه القاضي الجرجاني في هذا السياق، لذا ارتأينا أن نستعين به. (انظر في شرح العبارة: عنترة، ديوانَه. شرح: الخطيب التبريزي، تقديم ووضع هوامش وفهارس: مجيد طراد، دار الكتاب العربي، بيروت، 1992، ط1، ص147.)

[1] - الوساطة، ص185.

[2] - انظر: م ن، صص186/341.

المعايير "الصحيحة" بعد الفراغ من الحديث عن السرقات الشعرية، يقوم صاحب "الوساطة" بعرض طريقة النقد "الصحيحة" من وجهة نظره، في مقابل تلك الخاطئة التي لاحظها في النقود الموجّهة لنصوص المتنبي. ويحرص في هذا المقام على توضيح الخطوات الواجب على المتصدّر للحكم الشعريّ اتّباعها، وبالتالي المعايير التي يتأسّس عليها، والتي يمكن أن نجملها في:

_ واجبِ ملاحظة مؤشرات الرداءة الحقيقية في صناعة الشعر، وعدم الاهتمام في ذلك فقط بمعايير "سلامة الوزن، وإقامة الإعراب، وأداء اللغة". أي ضرورة توسيع الرؤية النقديّة.

_ عدمِ حصر معايير الجودة فيما يتعلّق بـ"الصنعة والبديع، والمعاني الغامضة العميقة". وكأنّ القاضي يقصد النقد المحدَث المائل إلى حدّ الصنعة والتكلّف.

_ التأكيدِ على ضرورة الانتباه لمؤشرات الرداءة المتعلّقة ببناء النصّ، والمتمثلة في نحو "اختلاف الترتيب، واضطراب النظم، وسوء التأليف".

_ العملِ على مقابلة الألفاظ والمعاني، وسبر ما بينها من نسَب، وما يجمعها من علاقة وسبَب.

_ الاحتراز من الاقتصار في الحكم على اللّفظ عند مجرّد تأدية المعنى، وفي نقد الكلام عند حدّ تصوير الغرض، وفي ملاحظة الحُسن والرونق عند كونه مستفادا من البديع والتصنيع وكفى.[1] حيث يؤكّد القاضي على التوجيه الأوّل الخاص بالنقد المصنوع، في مقابل المطبوع الذي يحتكم إلى معايير طريقة العرب.

دفاعٌ عن الشّعر المحدَث **ربما كان جليًّا ظهور القاضي الجرجاني منذ بداية مؤلّفه إلى آخر كلمة فيه، وعبر صفحات جزءيه الكبيرين المتضمَّنَين فيه وهما على التوالي**

[1]- انظر: الوساطة، ص343.

(التّوطِئة)، و(الوَساطَة)، في مقام التبرير والإعذار، وكأنّنا به يحاول بشتّى الوسائل والسّبل مَدّ يد العون للشعراء المحدَثين - إن تجوّزنا في التعبير -، ومن خلالهم إنصافَ أبي الطيب المتنبي مناطِ مُصنّفه، بواسطة التماس الأعذار لهم فيما أُخذ عنهم وعنه من قِبل نقّاد "عمود الشعر" وما لاحظوه في نصوصهم من "معايب" ووقفوا عليه من "مثالب"، ومن ذلك قيامُه بذكر ما يتشاكل مع تلك الهِنات في شعر المحدَثين ضمن أمثلة كثيرة من أشعار القدامى، الذين يتعصّب لهم أولئك العالمون بجوهر الشعر ونظام القريض، مُنطلِقا ربما من فكرة تلخّصها عبارة "وأيّ الرجال المهذّب؟".*

ويكفي استعراضٌ سريع لبعض المواضيع التي خصّها القاضي بالبحث، ومن بينها ما جاء في القسم التمهيديّ[1] من الكتاب، لتبيُّن وجاهةَ ما نذهب إليه، حيث نقف على نحو:

- أغاليطِ الشعراء القدامى.

- عمومِ ظاهرة الاختلاف والتفاوت في الشعر.

- شرحِ التطوّر الطبيعيّ للشعر ومروره من مرحلة البداوة والفخامة، إلى مرحلة الحضارة والرشاقة.

- تصويرِ محنة الشعراء المتأخّرين، وتبيين ضيق مجالات النظم لفظا ومعنى أمامهم.

- التعريض بالتعصّب للقديم في نقد الشعر. (...)

هذا، وقصد التلخيص وإنهاء الكلام حول استنتاجاتنا لما تمّت ملاحظته في كتاب "الوساطة"، وتأكيدا للخيط المعنويّ الرفيع الذي أشرنا إليه في هذه الخاتمة التي وقفنا فيها على حقيقة الدّفاعِ والإعذار، نعرض فقرة أخيرة للقاضي الجرجانيّ قد تكون مناسبة في هذا المقام، وقد وردت في إطار حديثه عن الإفراط في الشعر، وأنّه "مذهبٌ

---

*- "أيّ الرّجال المهذّبُ؟" عبارة جاءت في عجز بيت للنابغة الذّبياني، وهو قوله في إحدى اعتذارياته:

ولستَ بمُستبقٍ أخا لا تلمُّه على شعثٍ أيُّ الرّجال المهذّبُ.

(انظر: النابغة الذبياني، ديوانه. شرح وضبط: عمر فاروق الطباع، دار القلم، بيروت، لبنان، ص26)

[1]- يمتدّ هذا الجزء عبر الصفحات (51/11).

عامٌّ في المحدثين، وموجودٌ كثيرٌ في الأوائل"، حيث يقول بعد عرض أمثلة كثيرة لغلوّ القدامى: «...**وَجَدَ مَن بَعدَهم** [المحدَثون] **سبيلًا مسلوكًا، وطريقًا مُوَطّأً، فقصَدوا وجَاروا، واقتصَدوا وأسرَفوا. وطلبَ المتأخِّرُ الزيادة، واشتاق إلى الفضل، فتجاوزَ غاية الأوّل، ولم يقف عند حدّ المتقدّم، فاجتذبَه الإفراط إلى النقص، وعدَل به الإسراف نحو الذمّ.**»[1]

إذن، سَيرُ المتأخِّرِ في سبيلٍ رسمَها القُدامى قبلَه، قد يَنزعُ عنه المسؤولية الكاملة في الموضوع، على الرغم من كونِ اشتياقِه إلى إحراز الفضل وطلبه الزيادةَ عمّا قيل قبله قد أوقعه في الإفراط والإسراف، الأمر الذي استجلب عليه المنقصة ومِن ثمّ الذمّ من قِبل المتلقّين العالمين المُحتكِمين إلى معايير "عمود الشعر".

[1]- الوساطة، ص350.

الفصل الثالث

المعايير النقديّة في القرن الخامس

نقد القرن الخامس واصَل النّقد الشعريّ السّيرَ بخطواته الأكيدة التي أسّس لها خلال القرن الرابع، والذي عرف فيه من النُّضج ودقّة التصوّر ما سمح له بالمرور في هذا القرن الخامس إلى مرحلة الحسم في تحديد "عمود الشعر" مع المرزوقيّ وشرحِه لـ(ديوان الحماسة) الذي جمع فيه أبو تمام مجموعة من اختياراته الشعريّة.

كما ظهر في هذا القرن علَم كبير من أعلام البلاغة العربيّة هو عبد القاهر الجرجاني، وقد تميّز بكتابيه "أسرار البلاغة" و"دلائل الإعجاز" عبر الكشوف التي حصلت له فيهما، مثل: التعمّق في نظرية النظم، والالتفات إلى مكمن المزية للمعنى فيها، والفكرةِ ذاتِ السّبق والعمق حول (معنى المعنى)، وكذا تفضيله لعقد التشبيه بين المتنافرات في الجنس، وغير ذلك.

وحول المعايير النقدية في خطاب هذين العلمين، سوف يدور الكلام في هذا الفصل الثالث من الباب الأوّل النظريّ من بحثنا، علّنا نحصل من خلال ذلك على تصوّرٍ لنقدِ الشعر في القرن الخامس.

المرزوقي421هـ اشتهر أحمد بن محمد بن الحسن أبو علي المرزوقي الأصبهاني، بشرحه النّفيس لـ"ديوان الحماسة" اختيارِ أبي تمام. و على وجه الخصوص بالمقدّمة التي دبّجها لذلك الشرح والتي «تُعتبرُ خيرَ رائدٍ لمُنتجِعِ روض الفصاحة، وأبصرَ مقدّمة لجحفلِ البلاغة، تفتحُ لمُقتَفِيها ما استعصَت به خفايا النّكت من الصّياصي، وتمكّن مُتقِنها من جياد السّبق أجفلَ النّواصي، إذ كانت أحاطَت بمعاقِد الأدب، وتعاطَت بمِحجنِها أفنانَه فتدلّى واقترَب.»[1]

ومقدّمة المرزوقيّ من النصوص المفتاحيّة في مدوّنة النقد القديم، لأنّها لخّصت النظرة القديمة للظاهرة الشعريّة في تراثنا، مع احتوَائها على آراء نقديّة في الشعر والنثر، وفي النّظم والاختيار، وفي المفاضلة بين الشعراء والكتّاب وغيرها من المسائل الأدبيّة. ولا يخفى على المتلقّي الباحث التراكمُ المعرفيّ فيها،إذ يمكنه أن يقف بجلاء على اعتماد صاحبها في جانبٍ من طروحاته على كتابات مَن قبله من النقّاد، ومن هؤلاء ابن طباطبا وقدامة بن جعفر.*

يُضاف إلى كلّ ذلك أمرٌ ذو بالٍ في مسيرة الشعريّة العربيّة، يتعلّق بكون المقدّمة قد تضمّنت التطرّق الثالث لموضوع **عمود الشعر** بعد كتابَي "الموازنة" و"الوساطة"، والذي ورَد في صفحاتِها بشيءٍ من التفصيل مقارَنةً مع ما مرّ بنا في الفصل السابق.

وفي الأسطر الأولى من تلك المقدّمة يعرض المرزوقي مشمولاتِها، ونلاحظ ضمن تلك القائمة التي وردت في استدعاء "المتلقّي الآمِر" بتأليف الكتاب مواضيعَ نقديّة شتّى، سنركّز على ما يهمّنا منها في هذا المقام، أي على (قواعد الشعر) التي ترشَح ممّا يطرحه صاحب "شرح الحماسة" حول ثنائيات ثلاث هي: اللّفظ/المعنى، الصّدق/الكذب، الطّبع/الصّنعة. وكذا من صياغته لعمود الشعر.

---

[1]- محمد الطّاهر بن عاشور: شرح المقدّمة الأدبية لشرح المرزوقي على ديوان الحماسة لأبي تمام. تحقيق: ياسر بن حامد المطيري، دار المناهج، الرياض، المملكة العربية السعودية، 1431هـ، ط1، ص49.

*- أخذ المرزوقي من ابن طباطبا نصّا كاملا حول شروط قبول الشعر. (للمقارنة انظر: المرزوقي: شرح ديوان الحماسة، نشر: أحمد أمين وعبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، 1991، ط1، ص6. وكتاب "عيار الشعر"، ص20). ومن قدامة حدّ الشعر بنصّه الكامل (انظر: المرزوقي، ص8. وكتاب "نقد الشعر"، ص64).

اللّفظ/المعنى خَصَّ المرزوقي صفحات المقدّمة لمقاربة الإجابات عن تساؤلات نقديّة طرحها المخاطَب في الكتاب تتعلّق بالشعر والنثر، وهو ما أشار إليه بقوله: «**وسألتَني عن شرائط الاختيار فيه [الشعر] وعمّا يتميّز به النّظم عن النثر، [...]، وعن قواعد الشعر التي يجب الكلام فيها وعليها، حتى تصيرَ جوانبُها محفوظةً من الوهْن، وأركانها محروسة من الوَهي، إذ كان لا يُحكَم للشاعر أو عليه بالإساءة أو بالإحسان إلّا بالفحص عنها، وتأمّلِ مَأخذِه منها ومدَى شأوِه فيها، وتمييزِ المصنوع ممّا يحوكُه من المطبوع، والأتيّ المستسهَل من الأبيّ المستكرَه.**»[1]

"قواعد الشعر" هي المعايير النقدية التي تطبّق على النصّ الشعريّ، فيُستخبَر بها عن مدى الجودة أو الرداءة فيه. وهذا تحديدا ما نودّ البحث عنه ونحن نقرأ الكتاب ومقدّمتَه بشكل خاصّ، حيث يشغلنا في المقام الأوّل وضعُ اليد على معايير نقد الشعر والحكم لصالحِه بالإجادة، أو عليه بالإساءة والرّداءة.

وأوّل ما تطرّقت إليه الإجابات يتعلّق بـ"شرائط الاختيار" والتي تندرج بشكلٍ مباشر ضمن ثنائية اللّفظ/المعنى. فنرى في كلام صاحب الشرح إقرارًا بكون «**مذاهب نقّاد الكلام في شرائط الاختيار مختلفة**»[2]، لأنّ مِن البلغاء مَن يقولُ: «**فِقَرُ الألفاظ وغُرَرُها، كجواهر العُقود ودُررِها، فإذا وُسِم أغفالُها بتحسِين نظومِها، وحُلّيَ أعطالُها بتركيب شذورها، فرَاقَ مسموعُها ومَضبوطها وزانَ محفوظُها وجاء ما حُرِّر منها مصفّى من كدَر العِيّ والخطَل، مقوَّمًا من أوَد اللّحن والخطأ، سالمًا من جنَف التأليف، موزونًا بميزان الصّواب، يموج في حواشيه رونقُ الصّفاء لفظًا وتركيبًا، قَبِله الفهمُ والتذَّ به. وإذا ورَد على ضدّ هذه الصّفة، صَدِئ الفهمُ**

---

[1]- المرزوقي: شرح ديوان الحماسة، ص3. والشّأو: السّبق، والأتيّ: ما يطلبه الساقي إلى أرضه من السيل أو النهر، بأن يحفر له حفيرًا يجري فيه الماء، قال **النابغة** يذكر جارية ضرَبت في الأرض حفيرا بالمسحاة لصرف الماء عن بيت أهلها:

خَلَّت سبيلَ أتيٍّ كان يحبِسُهُ ورفّعَتهُ إلى السِّجفينِ فالنَّضدِ.

والسّجف في البيت: الستار، والنّضد: المتاع. وقد أراد المرزوقي بالأتيّ: **السّهل**. (انظر: محمد الطاهر بن عاشور، شرح المقدمة الأدبية لشرح المرزوقي، م س، ص55)

[2]- شرح ديوان الحماسة، ص5.

منه، وتأذّى السّمع به تأذّي الحواسّ بما يخالفها.»[1] وهذا مذهب الذين يركّزون اهتمامَهم على «محَاسنِ الكلام، فلما وجدوا المعاني إنما تظهر من دِلالة الكلام عليها، صرَفوا أوّلَ العناية إلى جانب الكلام وألفاظِه،وجعلوا المعاني حاصلة بالتّبَع.»[2]

ومن هؤلاء فريقٌ تطلّع إلى أكثر من ذلك في اهتمامه بالجانب اللّفظيّ أثناء صناعة النصّ، طلبًا منهم لتنميق الكلام وتحسينه، حيث «**لم يرضَ الوقوف على هذا الحدّ فتجاوزَه، والتزمَ من الزيادة فيه تتميمَ المقطَع، وتلطيفَ المطلَع، وعطفَ الأواخر على الأوائل [...] والكشفَ عن قناع المعنى بلفظٍ هو في الاختيار أولى، حتى يُطابقَ المعنى اللّفظَ ويُسابقَ فيه الفهمُ السّمع.**»[3] ومن التقنيات الفنيّة التي وظّفوها، والتي تندرج كلّها ضمن معايير بنيَة النصّ الشعري:

(تتميم المقطع) ويُطلَق عليه كذلك "الانتهاء"، والمقصود به إحسانُ خَتم النصّ بجعلِه تامًّا لا يترقّب المتلقّي السامع أيّ كلامٍ قد يأتي بعده. و(تلطيفُ المطلَع) بأن تكون فاتحة النصّ متّسمةً بالجمال والرقّة فتشُدّ السّمع والانتباه، وهو ما يُعرَف أيضًا بـ"حُسن الاستهلال". و(عَطفُ الأواخر على الأوائل) ويكون بجعل أحد اللّفظين المكرّرين في أوّل الفقرة وآخرها نحو قوله تعالى: ﴿**وَتَخۡشَى ٱلنَّاسَ وَٱللَّهُ أَحَقُّ أَن تَخۡشَىٰهُۖ**﴾[4]، أو بين الصّدر والعجز في الشعر ومنه بيتُ الصِمّة بن عبد الله القشيري، وقد مرّ بنا في الفصل الأوّل من هذا الباب:

---

[1]- المرزوقي: شرح ديوان الحماسة، صص5-6. وجليٌّ في هذه الفقرة كونُ مصدر قسم كبير منها كتاب "عيار الشعر" لابن طباطبا، وهو ما أشرنا إليه في صفحة ماضية. (قصد المقارنة انظر: عيار الشعر، ص20) والأغفال: ج، غُفل وهو: القدَح من قِداح الميسِر. والأعطال: ج، عاطِل وهي: المرأة التي لا حِليَة لها. والشذور: ج، شذرة وهي اللؤلؤة أو القطعة من الذّهب. وقد جعل المرزوقي الكلمة غير المنتخَبة شبيهةً بالقدَح الذي لا حظّ له، وبالمرأة غير الحالية، فإذا وُسِمَت الأغفال أي وُضِعت لها علامة تدلّ على نصيب مَن يخرج له، وحُلّيت المرأة بقطع الذّهب واللّؤلؤ، تغيّر حالها إلى الأحسن والأجمل، وكذلك الألفاظ في الشعر والنثر. (انظر: محمد الطاهر بن عاشور، ص80.)

[2]- محمد الطاهر بن عاشور، ص76.

[3]- شرح ديوان الحماسة، ص6.

[4]- جزءٌ يسير من الآية 37 من سورة **الأحزاب**.

تَمتّعْ من شَميمِ عَرار نَجدٍ فمَا بَعد العَشيّةِ مِن عَرارِ.

وقول أبي تمام:

ومَن كان بالبِيض الكوَاعِبِ مُغرَمًا فمَا زِلتُ بالبِيضِ القَوَاضِبِ مُغرَمَا.[1]

ومن "أصحاب الألفاظ" دائمًا صِنفٌ ثالث، اختار أن يترقّى في أمر الاهتمام بالجانب الشّكليّ للنصّ الشعريّ، «**إلى ما هو أشقّ وأصعَب، فلم تُقنِعه هذه التكاليفُ في البلاغة** [تتميم المقطَع، وتلطيف المطلَع...]، **حتى طلبَ البديع: من التّرصيع والتّسجيع، والتّطبيق والتّجنيس، وعكسِ البناء في النّظم، وتوشيح العبارة بألفاظ مستعارة...**»[2] وبذلك ركّزوا على المعيار البديعيّ بمواصفاته المختلفة.

أمّا "أصحاب المعاني" فهم فريقٌ انتحى طريقًا مغايرة تمامًا للفرَق السابقة، والتي تنضوي كلّها تحت مظلّة "أصحاب الألفاظ"، حيث قصَدوا فيما تَفيضُ به خواطرُهم وأذهانهم إلى أن تكون الاستفادة التي يطلبها المتلقّي الباحثُ عن المعاني، متأتّيةً من آثار العقل أكثر من كونها من قِبل الكلام والألفاظ.[3] أمّا معاييرُ المعنى الذي وضعَه هؤلاء نُصب أعينهم، وهو ما يسِمه المرزوقي بـ"مناسب المعاني"، فتتمثّل في أن تكون تلك المعاني «**جزْلةً عذبةً، حَكيمةً ظريفَة، أو رائِقةً بارعَة، فاضِلةً كاملَة، لطيفةً شريفَة، زاهرةً فاخرَة.**»[4] ولكي تتحقّق معايير (الجزالة، العذوبة، الظّرف، الشّرف...)، وجب أن تتوفّر شروط بعينِها كأن تكون معاني الشعر «**قريبةَ التشبيه، لائقةَ الاستعارة، صادقَة الأوصاف، لائحةَ الأوضاح، خلّابةً في الاستعطاف، عطّافةً لدى الاستنفار [...]. من غير تفاوتٍ يظهر في خلال أطباقِها، ولا قصورٍ ينبَع من أثناء أعماقها، مبتسمةً من مَثاني الألفاظ عند الاستشفَاف،**

---

[1]- تسمّى هذه التقنية كذلك "ردّ العجز على الصّدر". انظر: الخطيب القزويني، تلخيص المفتاح في المعاني والبيان والبديع، تقديم وكتابة حواشي: ياسين الأيوبي، المكتبة العصرية، صيدا-بيروت، 2002، ط1، صص202-203.
وبيت أبي تمام من قصيدة له في المدح طالِعُها:

عَسَى وَطنٌ يَدنُو بِهم ولَعلَّما وأَن تُعتِبَ الأيّامُ فيهم فرُبّما. (أبو تمام، دوانه. ج3، ص236)

[2]- شرح ديوان الحماسة، ص6.

[3]- انظر: م ن، ص7.

[4]- م ن، ص ن.

مُحتجِبةً في غموض الصِّيان عند الامتهَان. تُعطيكَ مُرادَك إن رفقتَ بها، وتمنَعُك جانبها إن عنُفتَ معها.»[1]

وقد سَعى المرزوقي في السياق السابق إلى الإلمام بأكبر قدر من تلك الشروط، سواء ما تعلّق منها بحدّ الجودة طلبًا وتوفيرًا، أو بمؤشرات الرّداءة ابتعادًا وتنفيرًا. فأشار لمعايير الجودة في كلٍّ من التشبيه والاستعارة والوصف من (قُربٍ، ومُناسَبة، وصِدق)، وهي الأفكار التي سوف يؤكّد عليها لاحقًا في صياغته لعمود الشعر. ثمّ ذكرَ واجبَ كون المعاني محقِّقة لأغراضها ومتوافقة مع الحال والمقام، بحيث تُفضي إلى إحداث الوَقع المرجوّ في وجدان المتلقّي، كأن تؤثّرَ فيه تأثيرًا ملحوظًا إذا كانت في مقام الاستعطاف، وتستميلَ جانبَه إن كان المقصود منها استنفارَه لأمرٍ جَلَل.

أما ما يجب تجنّبه من مؤشرات الرّداءة فمنه: (التفاوتُ) بين ما يفيده بعضُ فقَر الكلام ويُفيدُه بعضٌ آخر، حيث وجبَ أن تكون المعاني متوازنةً؛ فلا يوضع المعنى الشريف بإزاء المعنى السّخيف. و(القصورُ) أي العجز عن الوصول إلى ما حَقُّ الكلام أن يصِل إليه.[2] وبتوفير معايير الإجادة والاحتراز من مواصفات الرّداءة تغدو المعاني في النصّ الشعريّ جليّةً واضحة، تنقاد للمتلقّي بسهولة ويُسر إذا ما أحسن التعامل معها أثناء عمليّة التلقّي.

بهذا الشكل يصِل صاحب "شرح ديوان الحماسة" إلى استيفاء الحديث عن الفئتين الكبيرتين فيما يتعلّق بثنائية اللّفظ/المعنى، حيث بيّن خصائص أصحاب الألفاظ والمعايير الأسلوبيّة الشكليّة التي أسّسوا نقودَهم، أو صناعتهم للنصّ الشعريّ عليها، وكذلك الأمر بالنسبة لـ"أصحاب المعاني". لكن ما موقفه هو من المسألة؟.. وإلى أيّ الفريقين يميل؟..

---

[1]- شرح ديوان الحماسة، صص7-8

[2]- انظر: محمد الطّاهر بن عاشور، ص97.

هذا تمامًا ما يخلُص إليه في نهاية الكلام، حيث يقول: «**ومتى ما اعترَف اللّفظ والمعنى فيما تصوبُ به العقول فتعانَقا، وتلابَسا متظاهرين في الاشتراك وتوافَقا، فهناك يلتقي ثُريَّا البلاغة فيُمطرُ روضُها ويُنشَرُ وشيُها، وتَجلّى البيانُ فصيحَ اللّسان نجيحَ البرهان، وترى رائدَيّ الفهم والطّبع متباشرِيَن لهما من المسموع** [اللّفظ] **والمعقول** [المعنى]، **بالمسرَح الخِصب والمكرَع العذب.**»[1] ولعلّ موقف المرزوقي من الثنائية واضحًا من كلامه في هذه الفقرة، حيث يتحدّث عن حدّي الثنائية بالطريقة ذاتها، فلا يفضّل أحدهما على الآخر وإنما يستعمل المثنّى في كلّ عبارة. وعليه نرى أنّه لا يميل إلى جانبٍ دون الآخر، بل يعتقد كمال النصّ الشعريّ في توفير معايير الإجادة في اللّفظ والمعنى على حدّ السواء.

عمود الشعر بعد الفقرات السابقة مباشرةً، وفي سياق إجاباتها عن التساؤلات المذكورة آنفًا ونحوِها، يُبيّن المرزوقي تفرُّدَ الشعر وتميّزَه عن النثر بكونه «**لفظٌ موزونٌ مُقفّى يدُلّ على معنى.**»[2]، وأنّه كثير الأصول التي يتأسّس عليها، وهو ما جعله محكومًا بالمعيَار والحُكومة أي قابلًا لممارسة النّقد عليه مُقارنَةً بصِنوه النثر. وهو المعنى الذي قد يتبادر إلى الذّهن عندما نقرأ قوله في ذلك السياق عن (الوزن والقافية) بأنّهما «**يقتضيان من مراعاة الشاعر والمُنتقِد، مثلَ ما تقتضيه تلك** [المعنى، اللّفظ، التأليف] **من مراعاةِ الكاتب والمتصفِّح.**»[3] فذكَر في الشعر مُقابلًا لصاحبِ النصِّ شَخصَ النّاقد، بينما لم يُشِر إليه مع الكاتب بل اكتفَى في النثر بـ"المتصفّح" ولعلّه يقصد شخص القارئ الذي يتلقّى الكتاب.

وبعد هذا الحدّ والتمييز نرى المرزوقي يتّخذ من مسألة خصوصية الشعر وتنوّع شروطه، وبالتالي "صعوبتِه" إنشاءً واختيارًا ونقدا، قاعدةً يبني عليها ما سوف يورده عن

---

[1]- شرح ديوان الحماسة، ص8. ومعنى (تصوبُ): تُمطرُ، يقال: صوبُ المُزن، ماءُ السّحاب. فقد شبّه المرزوقي العقول المختارة للألفاظ والمنظّمة للمعاني بالأسحبة، وشبّه ما تأتي به بالمطر. و(الثريّا) نوءٌ من منازل المطر عند العرب، يُعتقَد أنّه أغزرُ المنازل. (انظر في شرح تلك الألفاظ وغيرها: محمد الطاهر بن عاشور، ص100).

[2]- شرح ديوان الحماسة، ص8.

[3]- م ن، ص ن.

الشعريّة العربية. حيث يربط بين الكلام السّابق وما سيأتي بعبارةٍ تُفيد التعليل قائلًا: «**فإذا كان الأمر على هذا، فالواجبُ**» يقتضي منه أن يبسُط الكلام حول «**عمود الشعر المعروف عند العرب، ليتميّزَ تليدُ الصّنعة من الطّريف، وقديمُ نِظام القريض من الحَديث [...] ويُعلمَ أيضا فرقُ ما بين المصنوع والمطبوع، وفضيلةُ الأَتِيّ السّمحِ على الأَبِيّ الصَّعب.**»[1] وكأنّ المرزوقي بهذا الطّرح يضعنا بشكلٍ ما في صُلب النّقاش القديم المتواصِل، والدّائرِ حول (القديم/الحديث) و(الطّبع/الصّنعة)، وهما من الثنائيات المتلازمَةِ الحضور في الخطاب النقديّ القديم، حيث يندرج الحدُّ الأوّل للثانية منهما (الطّبع) ضمن نطاق الأوّل من الأولى (القديم)، والحدُّ الثاني من الثانية (الصّنعة) في إطار الحدّ الثاني من الأولى (الحديث).

وتتمثّل طريقة العرب في قول الشّعر، في «**أنّهم كانوا يحاولونَ شرَف المعنى وصحّتَه، وجزالةَ اللّفظ واستقامتَه، والإصابةَ في الوصف، - ومن اجتماع هذه الأسباب الثلاثة كثرت سوائرُ الأمثال وشواردُ الأبيات -، والمقاربةَ في التشبيه، والتحامَ أجزاء النظم والتئامَها على تخيّرٍ من لذيذِ الوزن، ومناسبةَ المستعارِ منه للمستعارِ له، ومشاكلَةَ اللّفظ للمعنى وشدّةَ اقتضائهما للقافية حتى لا منافرَة بينهما، فهذه سبعةُ أبوابٍ هي عمودُ الشعر. ولكلّ بابٍ منها مِعيَارٌ [...]**»[2]

يُمكن أن يمرّ الباحث على هذه العبارة الأولى "**كانوا يحاولون**" في كلام المرزوقي عن (عمود الشعر) دون الوقوف عندها، لأنّ المهمّ الذي يشدّ انتباهَه ويسترعي إنعامَ النظر منه، يأتي بعدها مباشرة وهو ما قام بتوريتها والتغطية عليها. فهل يمكن أن يُفيدنا الأمر لو طالت بنا الوَقفة، وتحديدًا مع الفعل الذي اختير من قِبل الشّارح فيها (يحاولون) وضمير جمع الغائب (واو الجماعة) الذي يعود على الشعراء القدامى. فالمحاولة من هؤلاء قد تعني السّعي الحثيث إلى شيءٍ ما، ولا يعلم أصحاب تلك المحاولة (أو المحاولات) مقدار تحقيقهم منها. وورود اللّفظة في سياق الحديث عن خصائص العمود، وتبيين أبوابه ومكوّناته، يفسح المجال أمام منشئ النصّ لبلوغ مراتب في الإجادة، فيُمكنه اعتلاءُ

[1]- شرح ديوان الحماسة، ص8.

[2]- م ن، ص9.

درجاتها كلّما وفَّر أكبر قدر من تلك المكوّنات، وهو ما وسَمه أحدُ كبار الباحثين بـ (سعة الأفق في نقد المرزوقي).*

والجدول التالي يُقابل بين كلّ باب من أبواب عمود الشعر "السّبعة" والمعيار المناسب له، بحسب ما يورده المرزوقي بعد الفقرة السابقة. والمقصود بالمعيار هنا الأداةُ المستعمَلة في تمييز الباب، أي أحد مكوّنات العمود، سواء عند منشئ النص أو الناقد العالم بالشعر.

الباب	المعيار
1- شرف المعنى وصحّته.	- **العقل** الصحيح **والفهم** الثاقب.
2- جزالة اللّفظ واستقامته.	- **الطبع والرواية والاستعمال**.
3- الإصابة في الوصف.	- **الذكاء** وحسن **التمييز**.
4- المقاربة في التشبيه.	- **الفطنة** وحسن **التقدير**.
5- التئام النّظم\الوزن اللّذيذ.	- **الطبع واللسان**.
6- التلاؤم بين طرفيّ الاستعارة.	- **الذّهن والفطنة**.
7- المشاكلة\مناسبة القافية.	- **الدربة والممارسة**.

وهكذا لا تدلّ لفظة "عيار" هنا على المقياس النقديّ المُمكِن توظيفُه في دراسة النصوص الشعريّة ومن ثمّ إصدار الأحكام عليها استجادةً أو استذمامًا، بقدر ما تشير إلى

* - يُعلّق الدكتور إحسان عباس على هذه النقطة (اتّساع الأفق النقدي لعمود الشعر عند المرزوقي) مستنتجًا أنّه «لا يمكننا أن نقول إنّ أبا تمام قد خرج عن عمود الشعر إطلاقًا، وإنما يمكننا أن نقول إنّه في بعض أبياته فعل ذلك، ومثل ذلك قد يقال في أبي نواس وفي مسلم والبحتري والمتنبي، لا خلاف في ذلك، إذ أنّ المرزوقي لم يقل لنا: إنّ العرب يشترطون اجتماع هذه العناصر [أبواب العمود] كلّها معًا دون هوادة.» (انظر: إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص416). وممّا قد يؤكّد صحّة هذا الطّرح كذلك كونُ المرزوقي من المتلقّين العلماء المنتصرين لأبي تمام، من خلال ردّه للعديد من النقود الموجّهة لمجموعة من نصوصه، وكونِه صاحبَ مؤلَّف صريح في التعبير عن موقفه وهو "الانتصار من ظَلَمة أبي تمام"، وهو ما سيحدونا لتصنيف تلقّي المرزوقي لأبي تمام ضمن نوع التلقّي بالقبول la réception en approbation. (انظر: الفصل الثاني من الباب الثاني من هذا البحث).

"الآلة المائزة" عند الناقد، فأشياء مثل: العقل، الطبع، الذكاء، الفطنة، تحمل ذلك المعنى بالدرجة الأولى.

وقبل أن نقرأ الجدول ونعلّق ببعض الكلام عليه، لا بدّ من تسجيل ملاحظة على العدد "سبعة" الوارد للإشارة إلى أبواب عمود الشعر. فقد يثير هذا العدد استغرابَ المتلقّي الباحث للوهلة الأولى، فبحسب حسابِه هو لمكوّنات (عمود الشعر) المعروضة هنا، كان الناتج تِسعَة وليس سبعة، ممّا يجعله يحتار في الأمر ويعيد الحساب مرّاتٍ ومرّات. ولكنّ ذلك الاعتقادَ يزول من خلال توظيف السياق في عملية الفهم، فعندما يواصل قراءة تفصيل الكلام من قبل المرزوقي حول (عيارِ) كلّ بابٍ من تلك الأبواب، إذا به يقف على الجمع بين بابين يتعلّق أحدهما بـ(بنية النصّ) وهو "التئام أجزاء النّظم"، والآخر بـ(الموسيقى) مع "لذّة الوزن"، ثم يقرأ التبرير الذي يذكره صاحب الشرح، ومفادُه أنّهما (الالتئامَ واللذّةَ) يتشابهان في ناتج التلقّي، حيث يحقّق كلاهما الوقعَ ذاته في الذات التي يُورَد عليها النصّ المستوفِي لشَرطَيهما، وهو (الطّرب).

كما يلاحظُ الجمعَ بين بابين آخرَين هما: (مشاكلة اللّفظ للمعنى) و(عدم منافرة القافية للبيت)، ولكن دون تفسير هذه المرّة نقرأه للمرزوقي. وبهذا الشّكل يقف الباحث على الأبواب السّبعة لعمود الشعر العربيّ كما يلخّصها صاحب الشرح.

هذا عن العدد سبعة وإزالة اللّبس فيه، أمّا بالنسبة للجدول فهناك شيءٌ من التّكرار في استعمال بعض الألفاظ حيث منها ما يرادِف غيرَه، على الرّغم من الترابط والتعالُق بينها. كما نستطيع من خلال إنعام النظر في العمود الثاني من الجدول، أن نتبيّن كونها أصنافًا ثلاثة: ما يرتبط بالجانب العقليّ في الشاعر، وما يتعلّق بالجانب النفسيّ فيه، وكلاهما من النوع الذي يُجبَل عليه الإنسان وبالتالي يكون من الميزات الفطريّة. ثم ما دلّ خلافًا لذلك على قدراته المكتسبة.

وفي الأوّل نقف على (الفهم، الذكاء، الفطنة)، ومصدرها كلّها (العقل\الذّهن)، وهي التي تسمح بالقيام بإجراءات منطقيّة مثل (التقدير، والتمييز) قصد الوصول إلى إصدار الحكم بالجودة/الرداءة على النص الشعريّ.

أما في الثاني فنجد (الطبع) الدالّ على الموهبة الشعريّة السليمة، وقد ربطها المرزوقي مع معيارين أحدهما متعلّق بمواصفات الجودة في اللّفظ من حيث جزالتُه واستقامتُه، والآخر بتقنية بناء النصّ من خلال خلق الانسجام بين أجزاء القصيدة. وأمّا في الثالث فتحضر القدرات المكتسبة وهي: الرواية والاستعمال، والدّربة والممارسة. فهي التي تصقل المواهب الفطريّة وتنقلها إلى رتبة أعلى من الإتقان والإحسان.

هذا، ونلاحظ في (عمود الشعر) كما صاغه المرزوقي هنا اتّكاءً بارزا على سابقيه في القرن الرّابع تحديدًا وهما الآمدي والقاضي الجرجاني، وبخاصّة الثاني منهما، مع شيءٍ من الاختلاف في الصياغة وكذا الإضافة في الطّرح والمضمون، فقد جاء كلامه أكثر دقّةً وتفصيلا بالمقارنة مع الصياغة في خطابيهما النقديّين.

من ذلك أنّه لم يعتبر معيار (الذيوع الشعريّ) بابًا من أبواب العمود، وهو المعيار النقديّ الذي لاحظناه في استعراضنا لكلام صاحب "الوساطة" في الموضوع. وعوضًا عن ذلك جعله نتيجةً لتظافر المعايير الثلاثة الأولى وتحقّقها في النصّ، وهي المعايير ذاتها التي وسَمنا اثنين منها (شرف المعنى، وجزالة اللّفظ) بـ"الأساسية" حينها.

كما أضاف في الصياغة، وليس في النظرية ذاتها، فهو والقاضي وغيرُهما مقيّدون بالرؤية العربيّة للمعايير الشعرية، ذلك أنّهم في هذا الإطار تحديدًا مجرّد ناقلين عن العرب القدامى، يعرضون ما انتهى إلى أسماعهم وعلمهم من فهم هؤلاء لـ"عمود الشعر ونظام القريض". وينبني عملهم بالتالي على حركيّة التراكم حيث يضيف اللّاحق لما أسّس له السابق، وفق زاوية النظر النقديّة ذاتها إلى جوانب العمليّة الشعريّة (صناعة النصّ)، وبالتالي ليس لهم حريّة الاجتهاد في التنظير والتقعيد احتراما وتقديسا لهؤلاء من جهة،

ومخافةَ الخروج على العرف الفنيّ، والوقوع في مزلّة تخييب الأفق السائد، أو حتى محاولة زعزعته والتشكيك في مكوّناته من جهة أخرى.

وربما يعضد ما نذهب إليه أن الإضافات التي نقف عليها في كلام المرزوقي، ليست بدعًا من خياله واجتهاده، وإنّما هي من المعايير التي صادفناها في مدوّنة النقد القديم لحدّ الآن، بدءًا من القرن الثالث الذي انطلقت منه قراءتنا، وصولا إلى محطّة القرن الخامس التي نفتح أولى صفحاتها مع الخطاب النقديّ في شرحه لـ(ديوان الحماسة)، ومن تلك المعايير: انسجام النصّ، الموسيقى المتخيّرة التي يلتذّ بها السمع، الملاءمة بين طرفيّ الاستعارة وعدم تنافر المعاني بينهما، ومناسبة القافية للبيت الشعريّ من غير تكلّف ولا اعتساف.

هذا وممّا نستنتجه من هذا الاستعراض اهتمامَ المرزوقي بالبيان والموسيقى ووحدة التأليف، وكأنّه يسعى إلى التأكيد على فكرة مؤدّاها أنّ «الشعر صناعة بيانية موسيقية غير مرتجلة، تتّسم بروعة المعنى وبالوحدة التأليفيّة.»[1]

أما إذا ما عُدنا إلى أبواب "عمود الشعر" وأعيِرَتِها[2]، وحاولنا استخلاص المقياس النقديّ المناسِب لكلّ واحدٍ منها، أي المِعيَار بالمعنى الذي سار معنا عبر كلّ القراءات السابقة، وسوف يواصل حضوره مع ما تبقّى منها، وليس بالمعنى الذي رأينا أنّ المرزوقي يقصده في هذا السياق، وصَلنا إلى النتائج المحتملة التالية:

1- **مِعيار المعنى:**

لا يُحدِّد المرزوقي المعيارَ المَكّنَ من قياس (المعنى) بشكل واضحٍ صريح، فلا نعرف كيف يُمَيّز المعنى الشريف الصّحيح، ولا المؤشّرات الدالّة على تينكما الصفتين (الشرف\الصحّة). وإنما يُرجِع الأمرَ إلى "العقل الصحيح والفهم

[1]- مصطفى الجوزو: نظريات الشعر عند العرب، م س، ص86.

[2]- بعد فقرة عمود الشعر مباشرةً يأخذ المرزوقي في استعراض ذلك بالتّرتيب. (انظر: شرح ديوان الحماسة، صص11/9.)

الثاقب"، عند الشاعر في حالِ صناعة النصّ، ولدى الناقد أثناء الحكم عليه.

2- **مِعيار اللّفظ:**

كذلك الأمر بالنسبة إلى معيار (اللّفظ)، فلا مؤشّرَ للتحديد بدقّة وإن كان المرزوقي يردّ المسألة إنشاءً ونقدًا، إلى طبع الشاعر من جهة، وإلى كون اللّفظ من الوارد فيما يحفظه الرّواة، فيكون من المتداول بين الشعراء من جهة أخرى. وعليه يصبح الاستعمال من وسائل قياس جودة اللّفظ بشكلٍ ما.

3- **معيار الوصف:**

الصّدقُ في التعبير، بأن يكون الوصف مطابِقًا لما عليه الموصوف في الواقع، وهو ما نفهمه من استشهاد المرزوقي لتحديد عيار (الإصابة في الوصف)، بحكم عمر بن الخطّاب على شعر زهير بن أبي سلمى، حيث قال بأنّه «**كان لا يمدح الرجل إلّا بما يكون في الرجال.**» وكذا من تعليقه عليه بقوله: «**فتأمّل هذا الكلام فإنّ تفسيره ما ذكرناه.**»[1]

4- **معيار التشبيه:**

يعرض المرزوقي في شأن قياس (التشبيه) معيارين؛ الأوّل لتمييز "أصدَقه"، ويتمثّل في عكس الصورة التي يتمّ إيراده بها، فإذا ما سلِم من الانتقاض حينها، وثَبَت مثالُ التشبيه صحيحًا بلغَ تلك الرّتبَة في الصّدق. والثاني لتبيّن "أحسَنِه"، والذي يتحقّق بعَقده بين طرفين بينهما تقاربٌ وكثرةُ اشتراك في الصفات، وهو ما من شأنه إبرازُ أوجه الشّبه بجلاء أمام المتلقّي.

هذا، وبَعد أن ينهي المرزوقي كلامه في عيار التشبيه، يستطرد فاتحًا قوسًا لذكر ما قيل عن أقسام الشعر، وأنّها ثلاثة: «**مثلٌ سائر، وتشبيهٌ نادِر، واستعارَةٌ قريبَة.**»[2] ويمكن أن نفهم من هذا أنّ كلّ قسم يشير إلى معيار نقديّ

[1]- شرح ديوان الحماسة، ص9.

[2]- م ن، ص10.

بعينه؛ فيكون القسم الأوّل معيارَ (الذّيوع الشعريّ) بانتشار نصّ شعريّ بين الجمهور المتلقّي على اختلاف أصنافه. ويقع في نفوسنا من الثّاني أنّ صاحب ذلك النوع من التشبيه قد أحرَز قصبَ (السّبق) بفضل الصورة التي أنشأها. أما من القسم الثالث الذي يدور حول الإتيان باستعارةٍ قريبة، فنقف على سمةِ القُربِ والذي قد يعني شيئين؛ تقاربًا بين طرفيّ الاستعارة، وقُربًا لها من فهم المتلقّي، وكلاهما يفضي لمعيار (الوضوح).

5- **معيار النظم والوزن:**

الطّبع واللّسان هما المستعمَلان في قياس سلامة هذا الباب الخامس، والمعايير المحكّمة فيه (الانسجام) في البنية و(العذوبة) في الموسيقى، ومؤشّراتها الاستمرار والاستسهال إنشادًا وسماعا. ومرتبتها العليا أن يصبح النصّ مثلَ البيت وحدةً واندماجًا، ويغدو البيت بدوره كأنّه الكلمة الفصيحة المفردة من حيث "تسالُم حروفِها وقِرانُها".

6- **معيار الاستعارة:**

باعتبار الاستعارة في حقيقتها تشبيهًا حُذف أحد طرفيه، نلاحظ أنّ المرزوقي يُسند لها المقياسَ ذاته المذكورَ في باب "المقاربة في التشبيه"، مع الاكتفاء فيما يتعلّق بها تحديدًا بـ"الاسم المستعار" بطبيعة خصوصية اللّون البياني هنا.

7- **معيار المشاكلة والقافية:**

أن يأتي اللّفظ ملتبِسًا بالمعنى من دون زيادة ولا نقصان، وأن يكون موافقًا لرتبته وفق قاعدة "لكلّ مقام مقال". أما معيار القافية التي يدمجها المرزوقيّ مع باب (المشاكلة بين اللّفظ والمعنى)، كما أشرنا إليه سابقًا، فأن تكون متوقَّعةً من قبل المتلقّي، حيث يتكهّن بها من خلال سياق البيت، وهو ما

يُعرف بالتوشيح (أو الإرصاد والتسهيم)* في الشعر، وإن لم يصرّح المرزوقي بالمصطلح في كلامه.

كانت هذه صورةً عن فَهمِنا للمعايير النقديّة للشعر في نصّ "عمود الشعر"، بحسب رؤية المرزوقي، والتي يمكن إجمالُها في قيامها على «اختيار المعنى الخالص البعيد عن الإغراب، وعلى الأخذ من التراث العربي المتعارف عليه، الذي يقاس عليه اللّفظ فيعرف إن كان سليما أو لا، وعلى نظرية النظم [...] وعلى مفهوم التناسب بين الألفاظ والمعاني، وبين الأوصاف والموصوفات، بما لا يتناقض مع الطبيعة والعُرف، وعلى نظرية الفصاحة وموسيقى العروض ووحدة القصيدة، ومفهوم الطبقات.»[1]

وهي حدودُ الإجادة الشعريّة ذاتُها، التي بإمكاننا الوقوف عندها لو قلبنا مؤشرات الرداءة التي يعرضها المرزوقي في قائمة (عيوب الشعر) مثل: استعمال الألفاظ الوحشيّة أو غير المستقيمة، معاظلة الكلام، الزيادة الفاسدة والنقصان المخلّ.[2]

أمّا وقد فرغنا نوعًا ما من قراءة نظرية عمود الشعر في طرح صاحب "شرح ديوان الحماسة"، فننتقل إلى معاينة كيفية تعرّضه للثنائيتين المتبقّيتين وهما على التوالي: (الصّدق/الكذب)، و(الطّبع/الصّنعة).

الصّدق/الكذب يعكس المرزوقي ظاهرة الاختلاف وعدم التوافق بين "الناس" في فهم الشعر، وتحديدِ ما يحتلّ منه مرتبةَ الحُسن، وبالتالي المعايير النقديّة التي يفضي إليها كلّ اختيار. ولعلّه يقصد بـ"الناس" عموم الجمهور المتلقّي، أو خصوص المتلقّين العالمين، وإن كان ذكر الفئة الثانية يؤدّي إلى الإشارة للأخرى بالضرورة، ذلك أنّها المؤثّرة فيها والمساهمة في تكوين أفق توقّعها.

---

* - انظر: معجم المصطلحات، مادة (إرصاد) ص62-63.

[1] - مصطفى الجوزو: نظريات الشعر عند العرب، صص96-97.

[2] - انظر: شرح ديوان الحماسة، ص15.

إذن، هؤلاء - أو أولئك - غير متّفقين حول رأيٍ واحد لأنّهم فئاتٌ ثلاث لكلٍّ منها مُرتكَزُه الفنيّ. ونحاول هنا أن نستعرض رؤيتهم لطبيعة الشعر مع المرزوقيّ، بواسطة تقسيم نصّه إلى فقرات صغيرة. ونقرأ في البداية أنّ الفئة الأولى قالت: «**"أحسنُ الشعر أصدقُه" [...] لأنّ تجويد قائله فيه مع كونه في إسَار الصّدق، يدلّ على الاقتدار والحِذق.**»، واختارت الثانية «**الغلُوَّ حتى قيل: "أحسنُ الشّعر أكذبُه"، لأنّ قائلَه إذا أسقطَ عن نفسه تقابُلَ الوَصف والموصُوف، امتدَّ فيما يَأتيه إلى أعلى رُتبةٍ [...] وعلى هذا أكثرُ العلماء بالشعر والقائلِين به.**»، بينما رفعَت المجموعة الثالثة شعارَ«**"أحسَن الشّعر أقصَدُه"، لأنّ على الشاعر أن يُبالِغ فيما يَصيرُ به القولُ شِعرًا فَقطِّ، فما استوفى أقسامَ البراعة والتجويد أو جُلَّها، من غير غُلوٍّ في القول ولا إحَالة في المعنى [...] كان بالإيثَار والانتخَابِ أَولَى.**»[1]

ويُمكن أن نُسندَ من خلال الفقرات السابقة إلى كلّ فئةٍ معاييرَها النقديّة، والمتعلّقة بالأساس - مثلما يشير إليه السياق - بجانب المعنى دون اللّفظ، وذلك على النحو التالي:

- فئة الصّدق:

وهي التي يَحدوها تأكيدٌ وإصرار كبيران على أن تكون المعاني المعبَّر عنها في الشعر، مطابقِةً للواقع غيرَ مفارِقة لحقائقه، فيأتي الوصفُ بالتالي مقابِلا للموصوف. ومتى ما أُنشئَ النصّ في نظرهم مع الالتزام بهذه الشروط "الآسِرة" ظهرت المقدرة الشعريّة وبرز التميّز للعيَان، فصرامتُها تساهمُ في تجلية شاعريّة صانِع القصيد.

- فئة الغلوّ والمبالغة:

وهي المجموعة الأكبرُ في رأي المرزوقي، وتتميّز بأنّ المجالَ الوصفيّ فيها مفتوحٌ على مِصراعيه بالمقارنة مع الفئتين الأخريين (السابقة واللّاحقة)، وهو ما يسمَح لمنشئ النصّ

[1]- شرح ديوان الحماسة، ص11.

بطَرقِ المعاني التي يُريد من دون قيود أو شروط، حيث لا سقفَ للمعاني المتاحَة أمام الصّناعة الشعريّة. وهذا ما من شأنه أن يُوصِل الشاعر إلى "أعلى رُتبة" في النظم.

- فئة القَصد:

هي التي تتمركز في الوسط بين الأولى والثانية، ويقف أنصارُها بين حدَّي ثنائية (الصّدق/الكذب) في صناعة الشعر، وتتميّز بكونها على الرغم من فتح المجال نوعًا ما للغلوّ في المعاني، إلّا أنّها تحرص على عدم تجاوز حدّ البراعة والتجويد، وتوصي بالاحتراز من الوقوع في المحاذير المعنويّة مثل "الإحالة".

هذا، ومن خلال استعراض المرزوقي لخصائص الفئات الثلاث، والتي تختلف باختلاف تصوّرها لحقيقة الشعر، نراه ناقدا لا يضيّق واسعًا في الرؤيا والأفق النقديّين، فقد اعتبر تلك الفئات كلّها داخلةً تحت غطاء (عمود الشعر) ممثِّلةً بحسب توجّهها الخاصّ لمعاييرِه وعناصره، وذلك حين جعل الشعريّة العربيّة «ذاتَ وسَطٍ وطَرفين، فإمّا أن يَعمَد الشاعر إلى تحقيق هذه العناصر عن طريق الصّدق، وإمّا أن يذهب مذهب الغلوّ، وإمّا أن يكون مقتصدًا بَين بين، ولكلّ جانبٍ أنصارُه الذين يؤثرونه.»[1] وهو وإن كانَ في طرحه هذا منشغلًا في الظاهر بتوصيف الواقع الشعريّ في عصرِه، في محاولةٍ منه للخروج من مشكلة قديمةٍ خلقتها ثنائية (الصّدق/الكذب) في تراثنا النقديّ والأدبيّ، إلّا أنّه - ربما - في الوقت ذاته يقوم بعمليّة تنظيرٍ نقديّ لمن سوف يشتغل بالشعر في عهده أو حتى بعدَه.

الطّبع/الصّنعة بعد الفقرة السابقة، وتتمّةً لعرض الاختلاف بين "الناس" في الشعر، يشرح المرزوقيّ الفرقَ بين الشّعر المطبوع والمصنوع، أي المتكلّف، من حيث ميلُ بعضهم إلى هذا النوع أو ذاك، فيبيّن بدايةً أنّ الشّعر المطبوع يتحقّق «**متى مَا رُفض التكلّفُ والتعمُّل، وخُلِّيَ الطّبعُ المهذَّبُ بالرّواية، المدرّبُ بالدّراسة، لاختيَارِه فاسترسَل**» وهو ما

[1]- إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص416.

يُفضي إلى إنشاء نصٍّ فيه «من لطافة المعنَى وحلاوةَ اللّفظ ما يكونُ صَفوًا بلا كدَر، وعفوًا بلا جهد.»

وأما الشعر المصنوع فيكون «**متى ما جُعلَ زِمامُ الاختيار بيَد التعمُّل والتكلُّف، [ف]عاد الطّبعُ مستخدَمًا مملّكًا، وأقبلت الأفكارُ تستحمِلُه أثقالَها، وتردَّدَ في قبول ما يؤدِّيه إليها، مُطالِبةً إيّاه بالإغراب في الصّنعة، وتجاوُزِ المألوف إلى البِدعة، فجاءَ مُؤدَّاه** [النصّ] **وأثرُ التكلّفِ يلوحُ على صفحَاتِه.**»[1] وهذا النوع الثاني من الشّعر بما فيه من معايير "الصنعة والبديع" ليس بالجديد المحض، ولا بالمقصور على الشعراء المتأخّرين دون غيرهم، بل عرَفه العرب الأوائل وإن بشكل نسبيّ.

ولتوضيح هذه الفكرة يستعير المرزوقي المعنى من كلام ابن المعتزّ*، والذي كان قد استعاره قبلَه القاضي الجرجاني كذلك، أو لعلّ صاحب "شرح الحماسة" قد اقتبسَه من كتاب "الوساطة" بشكل مباشر، فيوضّح بأنّه «**كان يتّفق في أبيات قصائدهم من غير قصدٍ منهم إليه اليسيرُ النّزرُ، فلما انتهى قرضُ الشّعر إلى المحدَثين، ورأوا استغراب النّاس للبديع على افتنانهم فيه، أولعُوا بتورّده إظهارًا للاقتدار، وذهابًا إلى الإغراب. فمن مُفرِط ومُقتصِد، ومحمودٍ فيما يأتيهِ ومذموم، وذلك على حسب نهوضِ الطّبع بما يُحمَّل، ومدى قُواه فيما يُطلَبُ منه ويُكلّف، فمن مالَ إلى الأوّل فلأنّه أشبَه بطرائقِ الإعراب، لسلامتِه في السّبك، واستوائه عند الفحص. ومَن مال إلى الثاني فلدِلالته على كمال البراعة والالتذاذِ بالغرابة.**»[2]

---

[1]- انظر: شرح ديوان الحماسة، صص11-12.

*- انظر: ابن المعتزّ، كتاب البديع، ص1.

[2]- شرح ديوان الحماسة، ص13. وللإشارة فإنّ المرزوقي بعد هذه الفقرة مباشرة ينتقل إلى موضوع كتابه بشكل أدقّ، حيث يتطرّق لأولى القضايا المتعلّقة بكتاب "الحماسة" وصاحبه أبي تمام، ويحاول أن يناقش مسألةً أثارها المتلقّي الآمر، ترتبط بـ"تعجّبه من أبي تمام في اختيار هذا المجموع، وخروجه عن ميدان شعره". أي كيف يوظّف هذا الشاعر معايير نقديّة في الاختيار، بينما يتّكئ على أخرى مغايرة لها تمامًا في صناعة الشعر؟.. وهي المسألة التي سوف نُفرد لها حيّزًا مناسبًا من الدراسة في الفصل الثاني من الباب التطبيقي من هذا البحث، حيث تندرج ضمن "التلقّي التعاقبيّ" la réception diachronique للمنجز الأدبي لأبي تمام شعرًا واختيارًا.

ومن تعليل المرزوقي لهذا التوجّه الفنيّ في شعر المحدَثين، وشرحه لمقتضيات ذلك التوجّه، يمكن أن نخلُص إلى الأفكار التالية:

- تعلّق الصّنعة بالجمهور المتلقّي:

وهو ما يرشح من لفظة "الناس" في السياق السابق. وعليه نلاحظ أنّ المرزوقي يعزو ميلَ الشعراء المتأخّرين للصّنعة البديعية لشيء متعلّقٍ بمقتضيات التلقّي الشعريّ. ذلك أنّ سلطة التلقّي قد هيمَنت على موقف هؤلاء الشعراء، ونهَجت بهم نحو معايير شعريّة مغايرة للمألوف قبلهم وهي الإكثار من الصّنعة وتتبّع البديع، وما ذلك إلّا سعيًا منهم لإرضاء رغبة المتلقّي السامع وإشباع طلبِه للغريب البديعِ في الشعر، لأنّه قد حازَ في قلبه المرتبة والوقع الشديد. ونقصد بذلك أنّ عمل الشاعر جاء استجابةً لأفق الجمهور المتلقّي، وليس مناقَضةً له في محاولة لكسرِ السّائد أو طرح البديل عنه. ولعلّ لهذا أن يوحي بأنّ كتاب المرزوقي جاء في زمنٍ يعرف إرهاصاتِ تأسُّس أفقٍ جديد بجوارِ القديم الذي يمثّله أصحاب (عمود الشعر).

- بين الإفراط/الاقتصاد:

حيث انقسم هؤلاء الشعراء المتأخّرون بين هذين القطبين على وجه التحديد، فمنهم الشاعر المُكثر المُبالغ في توظيف البديع والاعتماد عليه معيارًا أساسًا في صناعة الشعر، ومنهم على عكس ذلك المُقلّ المقتصِد في الأمر.

- الطّبع أساس الصّنعة:

على الرّغم من أنّ ظاهر الأمر التناقض بين حدّي الثنائية التي نحن بصددها، إلّا أنّنا نقف على اشتراط المرزوقي الحدّ الأوّل (الطّبع) منها لكي يتحقّق بشكل مقبولٍ حدُّها الثاني (الصّنعة). فقوّة الموهبة الشعريّة هي ما يسمح للشاعر من التعامل الجيّد مع المعيار البديعيّ. وعليه يُصبح التحرّك من قبل النصّ الشعريّ "المصنوع" صعودًا أو نزولًا بين درجة الإجادة واستجلابِ الحَمدِ "التلقّياتيّ"، وفيما هو مقابلٌ لذلك في دركةِ الرّداءة

واستحقاق الذمّ، محكومًا بالدّرجة الأولى بـ "**نهوض الطّبع بما يُحمَّل، ومدى قُواه فيما يُطلَبُ منه ويُكلّف**".

- السّبك والاستواء\البراعة والغرابة:

في ختام الفقرة السابقة يأتي المرزوقي إلى خلاصة القول في معايير الطّبع، وهو ما أشار إليه بـ"الأوّل"، والأسباب النفسيّة المصوّغة لـ"الثاني" أي الصّنعة. فيذكر بالنّسبة للشعر المطبوع معيارين هما: السّبك والاستواء، وهما متعلّقان ببناء القصيدة وانسجامها. أمّا فيما يخصّ الشعر المصنوع فيشير إلى دوافعه وليس إلى معاييره، حيث يبيّن ميلَ من اختاره توجّها فنيًّا بسبب حبّ تحقيق البراعة الشعريّة من جهة، والاستمتاع بالغرابة الفنيّة التي تحقّقها الصّنعة البديعية من جهة أخرى.

عبد القاهر الجرجاني 471هـ يعدّ الجرجانيّ من أهمّ مؤسّسي علم البيان وواضعيّ أصول البلاغة*، خاصّة بفضل كتابيه الشهيرين (أسرار البلاغة، ودلائل الإعجاز)، حيث غدا بهما صاحبَ «مدرسة بيانية قوامها الذوق وعمق النقد، والفهم والتحليل للأدب، والموازنة بين شتى مأثوراته، وهو الذي عرض لمسائل البيان بالتفصيل والإطناب، والتحليل والتمثيل، وأفاد منه جميع من أتى بعده من رجال البيان والبلاغة.»[1]

إذن، الجرجاني ليس ناقدا أدبيّا صرفا، ولا عالما خاصًّا بالشعر يخوض في معاييره النقدية منظّرا على طريقة ابن طباطبا وقدامة بن جعفر، أو مطبّقا على نحو ما قام به الآمديّ والقاضي علي بن عبد العزيز. ولكنّ نظريته في "النظم" وحرصه في مؤلّفيه المذكورين على تبيين "مكمن المزيّة في الكلام"، هو مناط اهتمامنا في الصفحات التالية، لتعلّق الأمر بثنائية هامّة في النقد القديم هي (اللّفظ/المعنى). بالإضافة إلى كشوفه في التشبيه من حيث تفضيله للمعنى البعيد فيه، ودعوته إلى عقده بين المتنافرات، وكذا كلامه حول "معنى المعنى".

من كتاب "دلائل الإعجاز" نبدأ قراءتنا الأولى في خطاب الجرجانيّ من كتابه (دلائل الإعجاز)، ومن المقدّمة تحديدًا حتى نترسّم الإطار العام للمسألة التي يطرحها في ذلك المؤلّف، الذي نراه يستهلّه بإلقاء الضوء على (فكرة النّظم) ذاكرا أن حديثه في صفحاته عبارة عن «**كلام وجيز يطّلع به الناظر على أصول النحو جملة، وكلّ ما به يكون**

* - يُجمع الكثير من الدّارسين على ذلك المقام للجرجانيّ، حيث يقول أحدهم: «نشير إلى أن عبد القاهر الجرجاني، وضع نظريّة علم المعاني في "دلائل الإعجاز"، ونظريّة علم البيان في "أسرار البلاغة"، فكان **المدوّن الأوّل** لهذين العلمين، بكلّ ما تحمله كلمة (علم) من قواعد النّقد الذي لا تكتمل فائدته إلاّ مع الذّوق السليم.» (انظر: محمد علي زكي الصباغ: البلاغة الشعريّة في كتاب البيان والتبيين، المكتبة العصرية، بيروت، 1998، ط1، ص209)

[1] - محمد عبد المنعم خفاجي، محمد السعدي فرهود، عبد العزيز شرف: الأسلوبية والبيان العربي، الدار المصرية اللبنانية، ط1، 1992، ص33.

النظم دفعة [...]،ومعلوم أن ليس النّظم سوى تعليق الكلم بعضها ببعض، وجعل بعضها بسبب بعض.»[1]

ثم يذكر فضل العلم عموما، وعلم البيان بشكل خاص، وكونه الأَولى بالتقديم بين سائر العلوم، وذلك لارتباطه بالقرآن الكريم. ويتعرّض لما لحقه من ظلم كبير بسبب ظنون خاطئة بكون الأساس فيه معرفةُ بعض علوم اللّغة، وتوهّم الفصاحة والبلاغة إطنابا وجهارة صوت وجريان لسان، واستعمالا للغريب من اللّفظ والوحشيّ من الكلم، واحتراما لحركات الإعراب وكفى.[2]

وكيف إذن والحال هذه «**عرضت المزيّة في الكلام، ووجب أن يفضل بعضه بعضا، وأن يبعد الشأو في ذلك، وتمتدّ الغاية، ويعلو المرتقى، ويعزّ المطلب، حتى ينتهي الأمر إلى الإعجاز**[القرآني]، **وإلى أن يخرج عن طوق البشر**[...؟]»[3]

بعد هذا التساؤل الحامل للإشكال، يواصل الجرجانيّ تتبّع آثار تلك الأخطاء الشائعة في عصره، ويقول أنّها أدّت إلى سوء الاعتقاد في الشعر وأهميته، وعلم الإعراب (النحو) ودوره. ويستغرق صفحات كثيرة في الدفاع عن الأوّل بكونه ديوان العرب والباب الموصل إلى معرفة سرّ الإعجاز، وعن الثاني مؤكّدا مدى الحاجة إليه في معرفة كتاب الله تعالى.[4]

بين اللّفظ والمعنى ويصل بنا إلى فكرة جوهريّة في الكتاب، وهي (صناعة الكلام ونظمه)، ويمهّد لها بقوله: «**ولم أزل منذ أن خدمت العلم** [المدّة الطويلة للبحث وتخمّر الفكرة] **أنظر فيما قاله العلماء في معنى الفصاحة والبلاغة والبيان والبراعة [...] فأجد بعض ذلك كالرمز والإيماء [...] وبعضه كالتنبيه على مكان الخبيء ليُطلب، وموضع الدّفين ليُبحث عنه فيُخرج** [ضرورة التمحيص والتنقيب عن الأسرار]، **وكما يفتح لك الطريق إلى المطلوب لتسلكه،**

[1]- عبد القاهر الجرجانيّ: دلائل الإعجاز، ص7.

[2]- انظر: دلائل الإعجاز،صص14/13.

[3]- م ن، ص 16.

[4]- انظر في تفصيل ذلك: م ن، صص 17/ 30.

وتوضع لك القاعدة لتبني عليها [مواصلة الجهود التي بدأها البلاغيون الأُول]»**ومن هنا يصل إلى نتيجة مفادها «أنّ هاهنا** [في الفصاحة والبلاغة...] **نظمًا وترتيبا، وتأليفًا وتركيبا، وصياغةً وتصويرا، ونسجًا وتحبيرا.»**[1]

إذن، الكلام صناعة مثل كلّ الصناعات[2]، وبالتالي يتدرّج في المراتب حسب نوع الصناعة والنّظم فيه، و«**كذلك يفضل بعض الكلام بعضًا [...] ثم يزداد فضله ويترقّى منزلة فوق منزلة إلى حيث تنقطع الأطماع، وتحسر الظنون، وتسقط القوى، وتستوي الأقدام في العجز**»[3] أمام النظم القرآنيّ.

وهو ما يشكّل بحسب الجرجاني سرّ الإعجاز، والسمات والمزايا التي تفرّد القرآن بها، فما أعجز العرب منه هي «**مزايا ظهرت لهم في نظمه، وخصائص صادفوها في سياق لفظه، وبدائع راعتهم من مبادئ آيه ومقاطعها، وجاري ألفاظها ومواقعها، وفي مضرب كلّ مثل [...]. وبهرهم أنّهم تأمّلوه سورة سورة [...] فلم يجدوا في الجميع كلمة ينبو بها مكانها [...]، بل وجدوا اتّساقًا بَهَر العقول [...] ونظامًا والتئاما.**»[4]

ويستنتج من هذا أنّه «**لا بدّ لكلّ كلام تستحسنه، ولفظ تستجيده، من أن يكون لاستحسانك ذلك جهة معلومة وعلّة معقولة، وأن يكون إلى العبارة عن ذاك سبيل، وعلى صحّة ما ادّعيناه من ذلك دليل. وهو باب من العلم إذا أنت فتحته اطّلعت منه على فوائد جليلة، ومعانٍ شريفة، ورأيت له أثرا في الدين عظيما.**»[5]

بعد هذه المقدّمة الطويلة، التي استغرقت عددا كبيرًا من صفحات الكتاب، يبدأ تفصيل الكلام في الموضوع (جهة الاستحسان وعلّته)، فيعرض لمن يتوهّم أنّ سبب

---

[1]- انظر: دلائل الإعجاز، ص34/33.

[2]- يحيلنا هذا إلى الجاحظ ت255هـ، ابن طباطبا ت322هـ، قدامة بن جعفر ت337، و غيرهم ممن قال بصناعة الشعر، وبهذا نرى أنّ صاحب الأسرار لا يخرج عن المنظور المتداول للشعر.

[3]- دلائل الإعجاز، ص34.

[4]- م ن، ص36.

[5]- م ن، ص 37.

الحسن والقبح في الكلام راجع إلى الألفاظ المجرّدة، أي من حيث هي أصداء وأجراس وحروف. ولعلّ هذه الشبهة هي مناط الحديث في الكتاب كلّه، إذ نراه يسعى إلى دفعها بالحجاج والبرهنة في صفحات كثيرة منه، وإن تشعّب النقاش إلى ما هو منها بسبيل.

جهة الاستحسان في الكلام بالنسبة للجرجاني ليست مزيّة الاستجادة في اللّفظ بمعزل عن المعنى، فمن «**المعلوم أن لا معنى لهذه العبارات وسائر ما يجري مجراها، ممّا يفرد فيه اللّفظ بالنعت والصّفة، وينسب الفضل والمزيّة إليه دون المعنى.**»[1] ويتساءل في هذا المقام ليثبت الفضل للمعنى، وهو المصطلح الذي لا يقصد به هنا المعنى اللّغويّ، ولا المعنى الغريب أو الحكمة البليغة والأدب النادر، وإنّما المعنى المفهوم من الكلام المنظوم، فيقول: «**وهل تجد أحدًا يقول: هذه اللّفظة فصيحة، إلاّ وهو يعتبر مكانها من النّظم، وحسن ملاءمة معناها لمعاني جاراتها، وفضل مؤانستها لأخواتها.**[...فإنّهم لم يقولوا] **لفظة متمكّنة ومقبولة، وفي خلافه: قلقة ونابية ومستكرهة، إلاّ وغرضهم أن يعبّروا بالتمكّن عن حسن الاتّفاق بين هذه وتلك من جهة معناهما، وبالقلق والنبوّ عن سوء التلاؤم.**»[2]

ويستشهد بآية من كتاب الله للتوضيح، وهي قوله تعالى: ﴿**وَقِيلَ يَٰٓأَرۡضُ ٱبۡلَعِي مَآءَكِ وَيَٰسَمَآءُ أَقۡلِعِي وَغِيضَ ٱلۡمَآءُ وَقُضِيَ ٱلۡأَمۡرُ وَٱسۡتَوَتۡ عَلَى ٱلۡجُودِيِّۖ وَقِيلَ بُعۡدٗا لِّلۡقَوۡمِ ٱلظَّٰلِمِينَ**﴾[3] ويخلص بعد تبيانه مكمن الإعجاز فيها وهو النّظم فيها إلى التأكيد على أنّ «**الألفاظ لا تتفاضل من حيث هي ألفاظ مجرّدة، ولا من حيث هي كلم مفردة، وأنّ الفضيلة وخلافها، في ملاءمة معنى اللّفظة لمعنى التي تليها، وما أشبه ذلك، ممّا لا تعلّق له بصريح اللّفظ.**»[4] أي أنّ مناط الأمر يكمن في النظم والاتّساق.

[1]- دلائل الإعجاز، ص 38.

[2]- م ن، ص 39.

[3]- سورة هود/ الآية44.

[4]- دلائل الإعجاز، ص40.

ثم يبيّن أنّ ترتيب الألفاظ يكون على أساس ترتيب المعاني، وليس العكس. ولغرض التوضيح يعرض الفرق بين (نظم الحروف) أي المتعلّق بالجانب اللّفظي الصّرف، و(نظم الكلام)؛ إذ أنّ «**نظم الحروف هو توالها في النطق، وليس نظمها بمقتضى عن معنى، [...أمّا] نظم الكلام فليس الأمر فيه كذلك، لأنّك تقتفي في نظمها آثار المعاني، وترتيبها على حسب المعاني في النّفس.**»[1] فالمسألتان مختلفتان تمامًا في كون التعلّق بالمعنى دون اللّفظ، بحيث يتأسّس النظم والترتيب على مقتضاه.

والملاحظة ذاتها نقف عليها في مفهوم الفصاحة، وهل هي في تلاؤم الحروف وسلامتها من التنافر، أي في اللّفظ فقط؟ حيث يبيّن الجرجانيّ أنّ اعتقاد ذلك خطأ، وأنّه «**شبهة أخرى ضعيفة [...] وهو أن يدّعي أن لا معنى للبلاغة سوى التلاؤم اللّفظيّ، وتعديل مزاج الحروف حتى لا يتلاقى في النطق حروف تثقل على اللسان، كالذي أنشده الجاحظ من قول الشاعر: وقبرُ حَربٍ بمكـانٍ قَفرٍ وليسَ قُربَ قَبرِ حَربٍ قبرُ.**»

أمّا ردّه عليه، وعلى أصحاب هذه الشّبهة في نظره، فقوله بأنّ «**الذي يُبطل هذه الشبهة، إن ذهب إليها ذاهب، أنّا قصرنا صفة (الفصاحة) على كون اللّفظ كذلك، وجعلناه المراد بها، ولزمنا أن نخرج (الفصاحة) من حيّز (البلاغة)، ومن أن تكون نظيرة لها.**» ومن المعلوم أنّ في تعريف البلاغة: «**وضوح الدلالة، وصواب الإشارة [...] وحسن الترتيب والنظام، والإبداع في طريقة التشبيه والتمثيل، [...و] لا تعلّق لشيء من هذه المعاني بتلاؤم الحروف.**»

ثمّ يقول في معرض الردّ دائما، مشيرا إلى فضل المعنى: «**وكيف يُتصوّر أن يصعب مرام اللّفظ بسبب المعنى، وأنت إن أردت الحقّ لا تطلب اللّفظ بحال، وإنّما تطلب المعنى، وإذا ظفرت بالمعنى، فاللفظ معك وإزاء ناظرك.**»[2]

ويرجع الجرجاني السبب في مثل هذا الخطأ، إلى وصفِ اللّفظ بما يجب به وصفُ المعنى، لأنّه «**لمّا كانت المعاني إنّما تتبيّن بالألفاظ، وكان السبيل للمرتّب لها والجامع لشملها**

[1]- دلائل الإعجاز، ص42.

[2]- م ن، صص46/49.

[منشئ النصّ]، **إلى أن يُعلمك ما صنع في ترتيبها بفكره، إلاّ بترتيب الألفاظ في نطقه، تجوّزوا فكنّوا عن ترتيب المعاني بـ"ترتيب الألفاظ"، ثم بالألفاظ بحذف "الترتيب"، ثم أتبعوا ذلك من الوصف والنعت ما أبان الغرض وكشف عن المراد، كقولهم: لفظٌ متمكّن، يريدون أنّه بموافقة معناه لمعنى ما يليه كالشيء الحاصل في مكان صالح يطمئن فيه. ولفظٌ قلقٌ نابٍ، يريدون أنّه من أجل معناه غير موافق لما يليه، كالحاصل في مكان لا يصلح فيه.**»[1] ولما تداول الناس مثل هذا الكلام وجرى على الألسن، كما استقرّ في الصحف، ظنّ البعض أنّ الحكم متعلّق باللّفظ من حيث هو أصوات وحروف، والصواب غير ذلك.

خلاصة التحليل أنّ مكمن الفضل والمزيّة في الكلام - يقول الجرجاني - «**أنّها من حيّز المعاني دون الألفاظ، وأنّها ليست لك حيث تسمع بأذنك، بل حيث تنظر بقلبك، وتستعين بفكرك، وتعمل رويّتك، وتراجع عقلك، وتستنجد في الجملة فهمك.**»[2] وتلك كلّها (القلب، الفكر، الرويّة، العقل) والتي مهمّتها الرّئيسة (الفهم)، ميدانها (المعنى) وليس اللّفظ.

الداء الدويّ بعد الانتهاء من التأكيد على "جنس المزيّة" في الكلام، يتطرّق الجرجانيّ إلى الحديث عن بلاغة التقديم والتأخير، والتنكير والحذف، وغيرها، مبيّنا مكامن الجمال فيها، مبرهِنًا خلال تحليله عن دقّة في النظر لا تضاهى، وعن ذوق رفيع في التلقّي لا يُعلى عليه، وعن اتّساع باع في البلاغة وأسرار اللّغة قلّ له النظير.

ثم ها نحن نصل معه إلى موضعٍ متقدّم من "الدلائل" نقرأ فيه كلامًا، يخالف للوهلة الأولى وفي الظاهر، ما كان قد ذهب إليه من (فضلٍ للمعنى على اللّفظ)، واستحقاقٍ منه للمرتبة الأولى في أسس ترتيب الكلام ونظمه، فعنده أنّ «**الدّاء الدويّ، والذي أعيَى أمرُه في هذا الباب، غلطُ مَن قدّم الشعر بمعناه، وأقلَّ الاحتفالَ باللّفظ [...] فأنتَ تراه لا يُقدّمُ شعرًا حتى يكون قد أُودعَ حكمةً وأدبًا، واشتملَ على تشبيهٍ غريب ومعنًى نادر.**»[3]

---

[1] - دلائل الإعجاز، ص 50.

[2] - م ن، ص ن.

[3] - م ن، ص166.

لكن سرعان ما يتبدّد ذلك الظنّ حينما نستمع إليه يعلّل الأمر مخاطبًا متلقّي الكتاب على عادته قائلًا له: «**واعلم أنّهم لم يعيبوا تقديم الكلام بمعناه من حيث جهلوا أنّ المعنى إذا كان أدبا وحكمة، وكان غريبًا نادرا، فهو أشرفُ ممّا ليس كذلك، بل عابوه من حيث كان من حُكم من قضى في جنس من الأجناس بفضلٍ أو نقص، أن لا يعتبر في قضيّته تلك غير الأوصاف التي تخصّ ذلك الجنس [المعنى] وترجع إلى حقيقته، وأن لا ينظر فيها إلى الجنس الآخر** [النّظم والتأليف]**، وإن كان من الأوّل بسبب، أو متّصلا به اتّصال ما لا ينفكّ عنه. ومعلوم أنّ سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة** [صناعة الكلام] **وأنّ سبيل المعنى الذي يعبّر عنه، سبيلُ الشيء الذي يقع التصوير والصّوغ فيه.**»[1]

إذن، المقصود بالمعنى المرفوض في الفقرة الأولى، والذي لا يمكن اعتباره صاحبَ الفضل والمزيّة في الكلام هو: أن يكون حكمةً وأدبًا، أو تشبيهًا غريبا ومعنى نادرًا، أو المعنى المجرّد المفرد، أي ما رُصد للّفظ في أصل الوضع اللّغويّ.

أمّا السبب، فهو - كما افترضناه في الفصل الأوّل، عندما دار الحديث حول "طرح الجاحظ للمعاني في الشارع" -، **الإلغاءُ والتطرُّف في الحكم**، وحصر الفضل والمزيّة في طرف واحد فقط، وتبعًا لذلك الموقف يتمّ نفي ما هو به بسبب، فيحدث الزلل والاختلال.

ومن المناسب في هذا المقام تحديدًا أن نتساءل عن جوهر المسألة كلّها، وعن سبب ذلك "التشدّد" من الجاحظ، ومن الجرجانيّ على حدّ السواء، حتى وصل بهما الأمر إلى النفي والإلغاء، ووصفِ الأوّل منهما المعاني بالشيء المشاع، واعتبار الثاني اعتقاد الفضل فيها من الأدواء والأمراض الدويّة (؟..)

يقول: «**واعلم أنّهم** [وإيّاه] **لم يبلغوا في إنكار هذا المذهب ما بلغوه إلاّ لأنّ الخطأ فيه عظيم، وأنّه يفضي بصاحبه إلى أن ينكر الإعجاز، ويبطل التحدّي من حيث لا يشعر، وذلك أنّه إن كان العمل على ما يذهب إليه، من أن لا يجب فضلٌ ومَزيّة إلّا من جانب المعنى، وحتى يكون**

[1]- دلائل الإعجاز، ص168.

قد قال حكمة وأدبًا، واستخرج معنًى غريبا أو تشبيها نادرا، فقد وجب اطّراح جميع ما قاله الناس في الفصاحة والبلاغة، وفي شأن النّظم والتأليف، وبطل أن يجب بالنّظم فضلٌ، وأن تدخله المزيّةُ، وأن تتفاوت فيه المنازل، وإن بطل ذلك فقد بطل أن يكون في الكلام معجزٌ.»[1]

إذن، يتعلّق الأمر برمّته بمسألة الإعجاز، التي من أجلها ألّف الجرجانيّ كتابه هذا، وقصد به إلى كون سرّ الإعجاز في القرآن الكريم هو (النّظم). وها هو يشرح الزيادة في المعنى والتي لا تتأتّى في الكلام إلاّ من خلال النّظم، بحيث «**لا يكون لإحدى العبارتين مزيّة على الأخرى حتّى يكون لها في المعنى تأثير لا يكون لصاحبتها [...و] إنّ قولنا المعنى في مثل هذا، يراد به الغرض، والذي أراد المتكلّم أن يثبته أو ينفيه**[2]**، نحو أن تقصد تشبيه الرجل بالأسد فتقول: زيدٌ كالأسد**[3]**، ثم تريد هذا المعنى بعينه فتقول: كأنّ زيدًا الأسد. فتفيد تشبيهه أيضا بالأسد، إلاّ أنّك تزيد في معنى تشبيهِه به زيادة لم تكن في الأوّل. فانظر هل كانت هذه الزيادة** [المعنى\الغرض\الفائدة] **وهذا الفرق إلاّ بما تُوُخِّيَ في نظم اللّفظ وترتيبه، حيث قدّم (الكاف) إلى صدر الكلام ورُكّبت مع (أنّ)، وإذا لم يكن إلى الشكّ سبيل أنّ ذلك كان بالنّظم، فاجعله العبرة في الكلام كلّه.»**[4]

معنى المعنى القاعدة مطّردة فيما يعرف بـ (معنى المعنى)، وهو من كشوفات الجرجانيّ، وهو أن يفهم المتلقّي من اللّفظ معنى، ثم يؤدّي به ذلك المعنى الأوّل إلى معنى آخر، فهو من ضروب الكلام التي لا يوصل منها إلى الغرض والفائدة، بدلالة اللّفظ المجرّد، ولكن بفضل الدلالة الثانية وهو ما نقف عليه في نحو (الكناية والاستعارة والتمثيل). ونستطيع استيضاح المسألة مع الجرجاني من خلال الأساليب التالية:

من الكناية قولهم "هو كثير الرماد": فالفهم الأوّل هو (كثرة النار تحت قِدر ذلك الشخص) وهو ما يمثّل (المعنى)، بينما الفهم الثاني الذي يُبنى عليه، هو كونه مضيافًا

---

[1]- م ن، ص170.

[2]- هذا هو ما يقصده الجرجانيّ بـ (المعنى)، والذي سيطلق عليه فيما بعد (معنى المعنى). ثم سوف يسِمه في كتابه الآخر، أي "أسرار البلاغة" بـ (الفائدة) أو (الزيادة) كما سنراه في العنصر الموالي.

[3]- في العبارة نقصٌ، والصحيح: إنّ زيدًا كالأسد. و هو ما سيرد في الشرح. (انظر: دلائل الإعجاز، ص174.)

[4]- انظر: م ن، صص170-171-172.

كريما، وهذا المقصود من قبل الجرجاني بمصطلح (معنى المعنى). وكذا قولهم عن المرأة بأنّها "نؤوم الضحى"، أي معتادة النوم حتى وقت الضحى (المعنى)، ومُترفةُ العيش لديها من يسهر على خدمتها (معنى المعنى).

ومن الاستعارة عبارة "رأيت أسدا"، وفيها معنيان هي الأخرى، فالفهم الأوّل يبقينا مع حقيقتها، ومؤدّاها أنّني رأيت حيوانا، وهذا هو (المعنى)، ثم يأتي الفهم الثاني الملتبس بالمجاز، وهو رؤية رجلٍ يتّصف بالشجاعة، وهو ما يشكّل (معنى المعنى).[1]

هذا، وفي إطار الحديث عن "معنى المعنى" يعود الجرجاني إلى ثنائية اللّفظ/المعنى، من منظور نظريته في النظم دائما، بحيث يتطرّق مرّة أخرى إلى وصف النقاد والبلاغيّين للأوّل منهما (اللّفظ) بما هو في الأساس وصفٌ للثاني (المعنى)، لذلك «**إذا رأيتهم يجعلون الألفاظ زينة للمعاني وحلية لها، أو يجعلون المعاني كالجواري، والألفاظ كالمعارض لها، وكالوشي المحبّر والكسوة الرائقة، إلى أشباه ذلك ممّا يفخّمون به أمر اللّفظ، ويجعلون المعنى ينبل به ويشرف، فاعلم أنّهم يصفون كلامًا قد أعطاك المتكلّم أغراضه [معانيه] فيه من طريق معنى المعنى، فكنى وعرّض، ومثّل واستعار، ثم أحسن في ذلك كلّه وأصاب [...]. وأنّ المعرض وما في معناه، ليس اللّفظ المنطوق به، ولكن معنى اللّفظ الذي دللت به على المعنى الثاني، كمعنى قوله: "فإنّي جبانُ الكلبِ مَهزُولُ الفَصيلِ"[2]، الذي هو دليلٌ على أنّه مِضياف. فالمعاني الأولى المفهومة من أنفس الألفاظ هي: المعارض والوشي والحلي وأشباه ذلك، والمعاني الثواني [معاني المعاني] التي يومأ إليها بتلك المعاني، هي التي تُكسَى تلك المعارض، وتزيَّن بذلك الوَشي والحلي.**»[3]

---

[1]- دلائل الإعجاز، ص 173.

[2]- البيت كاملًا قول الشاعر:

ومَا يَكُ فيّ مِن عَيبٍ فإنّي جَبانُ الكلبِ مَهزولُ الفَصيلِ.

فقد أراد الافتخار بجوده وكثرة ضيوفه، من خلال الكنايتين في العجز، فكون الكلب جبانًا أي لا يهرّ ولا ينبح في الناس الذين يقدمون إلى خيمة سيّده، دليل على استئناسه بهم وإيلافه رؤية الضيوف الغرباء. والأمر ذاته مع قوله "مهزول الفصيل" حيث أصبح الفصيل وهو ولد الناقة بعد أن فُصل عنها، نحيفًا ضعيفًا بسبب نحر أمّه وإكرام الضيوف بلحمها، فكأنّ الشاعر قد جاد عليهم بالناقة ووليدها معًا.

[3]- دلائل الإعجاز، ص174.

ثم يوضّح سبب إقدامهم على ذلك التجوّز في التوصيف بين اللّفظ والمعنى، وإحالة أشباه تلك المحاسن على الأوّل منهما، وهي في الحقيقة خاصّة بالثاني، فيقول: «أنّها [المعاني الأولى] **ليست بأنفس المعاني، بل هي زيادات فيها وخصائص.**»[1]، فلو أنّهم وصفوا تلك المعاني (أي الزيادات والخصائص)، لظُنّ أنّهم يقصدون بوصفهم أنفسَ المعاني (أي المعاني اللّغويّة المجرّدة)، وهذا خطأ آخر، لذلك خصّوا اللّفظ تجاوزًا بتلك الأوصاف، والتي هي في الأصل متعلّقة بالمعنى.

ونستنتج من هذا، مع الجرجانيّ، أنّ مكمن المزيّة والفضل لا علاقة له بالألفاظ، بل هو في «**دلالة المعاني على المعاني، وأنّهم أرادوا أنّ من شرط البلاغة أن يكون المعنى الأوّل الذي تجعله دليلا على المعنى الثاني، ووسيطًا بينك وبينه، متمكّنا في دلالته مستقلًّا بوساطته يسفر بينك وبينه أحسنَ سِفارَة [...] حتى يُخيّل إليك أنّك فهمته من حاقّ** [وَسطِ] **اللّفظ، وذلك لقلّة الكلفة فيه عليك، وسرعة وصوله إليك.**»[2]

بعد هذا الكلام، وقصدَ مزيد من التوضيح لفكرة (معنى المعنى) يعقد الجرجانيّ تشبيها بينها وبين لون بياني خاصّ هو (كناية النسبة)، أو كما يسمّيها هو بـ"إثبات الصفة"[3]، مبيّنا أنّ الفهم الأوّل (المعنى\الوسيط\السّفير) هو شبيه المعنى المفهوم من نسبة الصفة إلى ما يتّصل بالممدوح (أو غيرِه)، والفهم الثاني (معنى المعنى\الغرض) شبيه بإثبات الصفة لذلك الشخص. ولعلّ الخطاطة التالية أن توضّح الأمر:

- في (معنى المعنى): المعنى1 ⟵ يوصل إلى ⟵ المعنى2.
- في (كناية النسبة):

نسبة الصّفة إلى ما يتّصل بالممدوح ⟵ توصل إلى ⟵ إثبات الصفة له.

[1]- م ن، ص ن.

[2]- دلائل الإعجاز، ص176.

[3]- انظر التفصيل في: م ن، ص199.

سرّ الإعجاز بعد هذا الذي استعرضناه، وغيره كثير، يصل الجرجانيّ إلى الاستنتاج العام لبحثه، فيعمد إلى التأكيد بما لا يدع في اعتقاده سبيلًا لمماطل، ولا سؤالا لسائل، على الاستنتاج الذي مؤدّاه أنّ (النّظم) هو سرّ الإعجاز القرآنيّ إذ «**لا يجوز أن يكون** [الإعجاز] **في الكلم المفردة، لأنّ تقدير كونه فيها قد يؤدّي إلى المحال، وهو أن تكون الألفاظ المفردة التي هي أوضاع اللّغة، قد حدثَ في مذاقَة حروفها وأصدائها أوصافٌ لم تكن [...]، ولا يجوز أن تكون في معاني الكلم المفردة، التي هي لها بوضع اللّغة [...]، ولا يجوز أن يكون في ترتيب الحركات والسكنات [...]. ولا يجوز أن يكون الإعجاز بأن لم يلتق في حروفه ما يثقل على اللّسان [...]، فإذا بطل لأن يكون الوصف الذي أعجزهم من القرآن في شيء ممّا عددناه، لم يبق إلاّ أن يكون في (النّظم).**»[1]

من كتاب "أسرار البلاغة" يستهلّ الجرجانيّ كتابه بمقدّمة طويلة (ص9 إلى ص39) على غرار كتابه السابق. وأوّل ما يتطرّق إليه فيها هو (الكلام)، فيبيّن منزلته العظيمة، ثم يتدرّج إلى أشرف نوعٍ فيه وهو ما كان بليغًا فصيحا وأتَت فيه المعاني جليّة ظاهرة[2]، لينتقل إلى فكرته عن **النّظم والتأليف**، مع التأكيد على أساسٍ جوهريّ واحد هو (تقدّم المعنى على اللّفظ)، «[فـ]**المعاني التي كانت له هذه الكلِم بيت شعرٍ، أو فصلَ خطاب هو ترتيبُها على طريقةٍ معلومة، وحصولُها على صورة من التأليف مخصوصة، وهذا الحكم - أعني الاختصاص في الترتيب - يقع في الألفاظ مرتّبًا على المعاني المرتّبة في النفس، المنتظِمة فيها على قضيّة العقل، ولن يُتصوّر في الألفاظ وجوبُ تقديم وتأخير، وتخصيصٌ في ترتيب وتنزيل.**»[3]

ويبقى المعنى دائما مكمَن الاستحسان عنده، فـ«**إذا رأيتَ البصيرَ بجواهر الكلام يستحسِن شعرًا، أو يستجيدُ نثرا، ثمّ يجعل الثّناء عليه من حيث اللّفظُ فيقول: حُلوٌ رشيق،**

---

[1]- دلائل الإعجاز، صص 251/248.

[2]- انظر: عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة. تحقيق: د.محمد الإسكندرانيّ ، و د. م مسعود، دار الكتاب العربيّ، بيروت، ط2، ص 9.

[3]- م ن، ص 10.

وحَسنٌ أنيق [...]، فاعلم أنّه ليس يُنبئك عن أحوال ترجعُ إلى أجراسِ الحروف وإلى ظاهرِ الوضع اللّغوي، بل إلى أمرٍ يقع من المرء في فؤادِه [المعنى]، **وفضلٍ يقتدحه العقل من زناده.»**[1]

وقصد التدليل على الرأي الذي يطرحه يقدّم الجرجانيّ نماذج من علم البديع، نذكر منها مثالين للوقوف معه على ما يسعى إلى إثباته من الفضل والمزيّة للمعنى:

- المثال الأول: (الجناس، أو التجنيس كما ورد في الكتاب)

يقول: «**أمّا التجنيس فإنّك لا تستحسن تجانس اللّفظتين، إلاّ إذا كان موقع معنييهما من العقل موقعًا حميدا.**» وأمّا جماليته فتكمن في أخذ الفائدة (المعنى) من ظاهر التّكرار، لأنّ «**الآخر** [الشاعر] **قد أعاد عليك اللّفظة، كأنّه يخدعك عن الفائدة وقد أعطاها، ويوهمك كأنّه لم يزِدك وقد أحسنَ الزيادة ووفّاها، فبهذه السّريرة صار التجنيس - وخصوصا المستوفى منه** [التامّ] **المتّفق في الصورة - من حُلى الشعر، ومذكورا في أقسام البديع.**»

فمنشئ النص في الجناس إذن، يُعيد على مسمع المتلقّي اللّفظة ويكرّرها، ويوهمه بذلك بأنّ الهدف ممّا فَعلَه يتعلّق بالجرس الموسيقيّ المتأتّي من هذه العمليّة (الجانب الشكليّ المحض)، ولكنّ الحقيقة أنّ القَصد هو الزيادة في المعنى بإبراز التباين بين اللّفظتين المتّحدتين في المبنى المختلفتين في المعنى.

ومن الملاحظ أنّ الجرجاني عندما يصل إلى هذه النقطة (السرّ في الجناس)، يصرّح بموقفه من الثنائيّة بشكل واضح، فيؤكّد بأنّ «**الألفاظ خدَمُ المعاني والمصرَّفةُ في حكمها، وكانت المعاني هي المالكةُ سياستها المستحقّةُ طاعتها، فمَن نَصَر اللّفظ على المعنى كان كمن أزال الشيء عن جهته، وأحالَه عن طبيعته، وذلك مَظنّةٌ من الاستكراه، وفيه فتحُ أبواب العيب والتعرّض للشّين.**»[2]

[1]- م ن، ص 11.

[2]- أسرار البلاغة، ص 14.

وقصد شرح فكرته حول كون الجمالية في الجناس متعلّقة بجانب المعنى، يستعرض مثالا شعريًّا عنه، ويخاطب متلقّي الكتاب كما يفعل عبر صفحاته جميعها، معلّلا شارحا فيقول:

«وذلك أنّكَ تتوهّم قبل أن يرد عليك آخرُ الكلمة، كالميم من "عَوَاصِمِ"، والباء من "قَواضِبِ" أنّها هي التي مضت، وقد أرادت أن تجيئك ثانية، وتعود إليك مؤكّدة. حتى إذا تمكّن في نفسِك تمامُها، ووَعى سَمعُك آخرَها، انصرفتَ عن ظنّك الأول، وزُلت عن الذي سبق من التخيّل. وفي ذلك ما ذكرتُ لكَ مِن طلوع الفائدة بعد أن يخالطَك اليأسُ منها، وحصول الرّبح بعد أن تغلَط فيه حتى ترى أنّه رأسُ المال.»[1]

ونرى الجرجانيّ هنا يُدخِل في شرحِه طرفًا جديدا في المعادلة البديعيّة، إنّه (المتلقّي) الذي يستقبل القول الشعريّ، ويقوم بشرح آليات تلقّي الجناس (الناقص هنا)، فيستحضر ذات المتلقّي (القارئ/السامع) مخاطبا إيّاه. ثم يأخذ في تحليل كيفية ورود هذا المحسّن البديعيّ على نفسه، من خلال كلمتين متجاورتين في الصّدر: "عَواصِ" و"عواصِم"، وكلمتين في العجز: "قواضٍ" و"قواضِب". وتتجلّى لنا مسألة التلقّي في المعاني السيكولوجيّة التالية: التوهّم، التمكّن في النفس، السّماع، الظنّ وانصرافه من معنى لآخر، وأخيرًا التخيّل.

كما نلاحظ تشخيص الجرجاني للإدراك والفهم، وكذا متعة الاستجابة والأثر، عبر تشبيهها بمعاني الرّبح والفائدة، وكأنّنا في ميدان التجارة، والمتلقّي السامع في أروقة السوق تاجرٌ ظنّ في البداية أنّه قد حصَل فقط على رأس ماله، ذاك الذي أنفقه في

---

[1]- أسرار البلاغة، ص 22. وبيت أبي تمام قولُه:

يمدّون من أيدٍ عَواصٍ عَواصِمٍ تَصولُ بأسيَافٍ قَواضٍ قَواضِبِ.

وهو من قصيدة له في المدح مطلعها:

على مثلها من أربع وملاعِبِ أُذيلَت مصوناتُ الدّموع السّواكبِ. (انظر: أبا تمام، ديوانه. ج1، ص198-ص206).

الصفقة، بينما اتّضح له في النهاية أنّه قد حصّل أكثر منه، وفي التلقّيين ما فيه من الاختلاف من حيث الفرحة والابتهاج.

- المثال الثاني: (التطبيق والاستعارة)

يقول: «**وأمّا التطبيق والاستعارة، وسائر أقسام البديع، فلا شبهة أنّ الحسن والقبح لا يعترض بهما إلاّ من جهة المعاني خاصّة، من غير أن يكون للألفاظ في ذلك نصيب، أو يكون لها في التحسين أو خلاف التّحسين تصعيد وتصويب.**» ثم يفصّل الحديث عن كلّ منهما مبتدئًا بالاستعارة، مذكّرا بأنّها «**ضرب من التشبيه، ونمط من التمثيل. والتشبيه قياس، والقياس يجري فيما تعيه القلوب وتدركه العقول، وتُستفتى فيه الأفهام والأذهان، لا الأسماع والآذان.**» أي أنّها متعلّقة بالمعاني لا الألفاظ.

وكذلك المسألة فيما يخصّ الطباق، حيث يرى الجرجاني أنّ «**أمرَه بَيّن، وكونه معنويًّا أجلى وأظهر. فهو مقابَلة الشّيء بضِدّه، والتضادُّ بين الألفاظ المركَّبة مُحال، وليسَ لأحكام المقابلة ثَمّ مجَال.**»[1] ويمثّل لكلامه ببيتٍ للفرزدق "يضرب به المثل في تعسّف اللّفظ"، ومن خلاله يبيّن أنّ موضع الذمّ فيه لا يرجع إلى شيء يخصّ اللّفظ، فلا تنافر في الحروف ولا استعمال لما اشتمل من الكلمات على مؤشرات الرداءة اللّفظية مثل: السوقيّة والضّعف، وإنّما إلى كون الشاعر قد أبعد المعنى عن إدراك المتلقّي، وأرغمه على البحث عن أجزاء الصورة المشتّتة، بسبب عدم اتّباعه لطريقة "النظم" السليمة.[2]

هذا، وبعد أن حاول الجرجاني في المقدّمة دائمًا، إثبات رأيه حول فضل المعنى على

[1]- أسرار البلاغة، ص 24.

[2]- انظر: م ن، ص25/24. وكذا تعليقات المحقّقيْن في الهامش. وبيت الفرزدق قولُه:

وما مثلُه في النّاس إلّا مُملَّكًا أبـو أمّه حيٌّ أبوهُ يُقاربُـه.

اللّفظ، وأنّه مكمن الجمال وموطئ المزيّة، بالأمثلة السابقة وغيرها*، يستعرض نظريته في (النّظم)، ثم يذكر الهدف الذي يريد تحقيقه في مؤلّفه، وهو تبيان أمر المعاني والتفصيل في أجناسها وأنواعها، ويعدّد الأبواب التي سيتطرّق إليها في كتابه وهي: الحقيقة والمجاز، والتشبيه والتمثيل، وأخيرًا الاستعارة.[1]

لكنّنا في الصفحة الموالية مباشرة (أي الحادية والثلاثين) نجده يتكلّم عن قسمين من الاستعارة هما: (غير المفيدة) و(المفيدة). ويتساءل قارئ كتابه وهو يقف على هذا التغيير في الترتيب الذي كان قد عزم عليه الجرجاني في استعراضه السابق لنهج الكتاب، ويبحث عن السبب الذي أدّى به إليه. ويزداد تساؤله إلحاحا عند متابعته لتفصيله الحديث في الاستعارة (غير المفيدة)، على الرغم من كونه قد أخرجها من البلاغة لأنّها لا تفيد المتلقّي بمعنى جديد فيه فائدة وزيادة، حين يقول: «**فهذا[2]ونحوُه لا يفيدُك شيئًا لو لزمتَ الأصلَ لم يحصل لك، فلا فرقَ من جهة المعنى بين قوله** [الشاعر]**: مِن شَفَتَيهِ، وقوله: مِن جحفَلتَيه، لو قالَه. إنما يُعطيك كلا الاسمين العضوَ المعلوم فحسب. بل الاستعارة ههنا بأن تُنقصَك جزءًا من الفائدة أشبه.**»[3] أي أنّ استعارة الشاعر للفظ "شفتيه" من الإنسان، واستعماله لوصف "جحفلتيّ" الحيوان، لم يضف فائدة في التصوير البياني، وإنّما أعطى المتلقّي "العضو" المتحدّث عنه فقط، لذا العملية كلّها معدودة ضمن (الاستعارة غير المفيدة) وبالتالي لا يمكن أن تندرج مع ألوان البديع (البلاغة).

---

* - من تلك الأمثلة أبيات الشاعر **كثيّر عزّة** التي يقول فيها: "ولمّا قضينا من منى كلّ حاجة..."، وقد مرّت بنا مع ابن قتيبة، وبيّنا حينها كونها من النصوص "الإشكالية" التي عكست مستويات مختلفة من التلقّي، حيث انقسم النقاد القدامى حولها بين ذامّ ومستجيد، ومن هذا الصنف الثاني عبد القاهر الجرجاني، وقد استفاض في شرح مواطن الجمال في النصّ. (انظر: أسرار البلاغة، ص25-26.)

[1] - انظر: م ن، ص 30.

[2] - إشارة إلى قول أحد الشعراء:

فبِتنَا جُلوسًا لدى مُهرِنا ننزعُ مِن شَفتيه الصِّفارَا. (انظر: أسرار البلاغة، ص32)

[3] - م ن، ص ن.

ويبقى التساؤل أمام القارئ طالبا تفسيرًا مقبولًا، عندما يرى الجرجاني يعود إلى هذا النوع من الاستعارة، وذلك بعد أن فرغ من تعريف القسم الآخر (الاستعارة المفيدة)[1]، ليؤكّد الفرق بينهما.

فما تراه كان ذلك الفرق الذي بيّنه؟.. ولِمَ أخرج القسم الأول من الاستعارة من دائرة البلاغة، بل ووَصَل به الحكم إلى جعله من عيوب الكلام التي تُنقص الفائدة عوض أن تزيدها؟..

في هذا يخاطب الجرجانيّ متلقّي كتاب "الأسرار" مبيّنا له «أنّه **إذا ثبت أنّ اختصاص المرسَن بغير الآدميّ لا يُفيد أكثرَ ممّا يُفيد الأنفُ في الآدميّ، وهو فصلُ هذا العضو من غيره، ولم يكن باستعارته للآدميّ مفيدًا ما لا يفيد بالأنف، لم يُتصوّر أن يكون استعارةً من جهة المعنى.**»[2] ونفهم من كلامه أنّ الفرق بين القسمين هو كون (المفيدة) منهما متعلّقةً بالمعنى، و(غير المفيدة) شكليّةً فهي كذلك، أي سمّيت استعارةً من حيث اللّفظ فقط.

إذن، لم ينتقل الجرجانيّ بعد إلى أبواب كتابه التي كان قد عزم الحديث عنها، ولا يزال في هذه المقدّمة الطويلة، التي لعلّه أرادها في الأصل مدخلًا للفصل في ثنائية **اللّفظ/المعنى**، وتبيين موضع **الجودة/الرداءة** في الكلام، قصد استعراض نظريته في "**النظم**"، حيث أنّه يؤكّد في هذا المقام (الكلام عن الاستعارة المفيدة وغير المفيدة) على الفكرة ذاتها التي بدأها منذ الصفحة الأولى من المقدّمة، والتي ما انفكّ يكرّرها مرّاتٍ ومرّات، وهي **أنّ المعنى هو مكمن الجمال وسبب الاستحسان**، فلو كان العكس، أي تعلّقُ المسألة باللّفظ دون سواه، لما كان هناك من إشكال في الأصل، ولكانت بالتالي الاستعارة (غيرُ المفيدة) و(المفيدةُ) سواء بسواء، ولاستحقّت الأولى منهما مكانًا لها هي الأخرى بين ألوان البيان، ولما احتاج الأمر إلى التقسيم أصلًا. لكنّ الحقيقةَ خلافُ ذلك تمامًا فـ"اعلمه"، إذا جاز لنا التعبير على طريقة الجرجاني في مخاطبة القارئ.

---

[1]- لقراءة تفصيل الحديث حولها انظر: م ن، ص33.

[2]- أسرار البلاغة، ص 34.

بين العمق والتعقيد يولي الجرجاني في "الأسرار" اهتماما بالغًا للتشبيه التمثيليّ، والذي يطلق عليه "التمثيل"، ومن ذلك إبرازُه لأثره في الكلام، وبالتالي في نفس المتلقّي فـ«**ممّا اتّفق العقلاء عليه أنّ التمثيل إذا جاء في أعقاب المعاني، أو برَزت هي باختصار في معرضه، ونُقلت عن صورها الأصليّة إلى صورته، كسَاها أبّهةً، وكسَبها منقبةً** [...]، **وضاعف قواها في تحريك النفوس لها. ودعا القلوب إليها، واستثار لها من أقاصي الأفئدة صبابة وكلفًا، وقسَر الطّباع على أن تعطيها محبّة وشغفًا. فإن كان مدحًا كان أبهى وأفخم، وأنبل في النفوس وأعظم[...]. وإن كان ذمًّا كان مسُّه أوجعَ، ومَيسمُه ألذعَ...**»[1]

ولغرض توضيح ما يذهب إليه، يستعرض بعض الأمثلة الشعريّة الحاملة لذلك اللّون البياني، ومنها بيتان للبحتريّ في المدح نصّهما:

دَانٍ علـى أيـدِي العُفـاةِ وشَاسِـعٌ عـن كُـلّ نِـدٍّ في النَّـدَى وضَـرِيبِ

كالبَـدرِ أَفـرَط فـي العُلـوّ وضـوءُه للعُصـبةِ السّـارينَ جِـدّ قَريـبِ.[2]

قَريـــــــــــــــــــــــــــــــبِ.[2]

ثم يقوم بشرح حالة المتلقّي وهو يستقبلهما، داعيًا إيّاه للتفكير فيما يحدث في نفسه وقد ورد عليه البيت الأوّل منهما، ولم يكن قد انتقل بعدُ إلى الثاني، ولا قام بتدبّر كيف ساهم في "نصرة" سابقه بفضل تمثيله للمعنى. ومن خلال المقارنة بين حالتَي التلقّي (البيت الأوّل/البيتان معًا) أو (الكلام بدون تمثيل/الكلام مع التمثيل)، سوف يخلُص إلى التباين الكبير بينهما، و"شدّة التفاوت في تمكّن المعنى" في قلب ذلك المتلقّي ووجدانه.[3]

---

[1]- م ن، ص93.

[2]- البيتان من قصيدة للشاعر في المدح طالعها:

كم بالكثيب من اعتراض كثيبِ وقوامِ غُصنٍ في الثّيابِ رطيبِ. (انظر: البحتري، ديوانه. ج1، 245)

[3]- انظر: أسرار البلاغة، ص96.

ويفسّر الجرجاني أسباب هذا الوقع الشديد الذي يُحدثه "التمثيل" في نفس المتلقّي، فيعزوه لأمرين اثنين؛ يتحدّث في توضيح الأوّل منهما عن الأشياء التي تأنس بها النفس، كالمعاني الجليّة الصريحة التي تأتي بعد الإشارات الخفيّة والكنايات عنها. وكذا إيراد المعلوم عندها بعد الذي يحاول أن يعلّمه إيّاها منشئ النصّ من معاني وصور. ويبيّن الفرق عند المتلقّي بين المدرَك بالعقل، أي المعنى المجرّد، والمدرك بواسطة الحواس، أي ما غدا مشخّصا أو مجسّدا.[1]

ويمكننا أن نستخلص من كلامه في هذا السياق، أنّ ما يبرّر قيمة هذا اللّون البياني في نظره، هو كونه خالقًا لـ(الأُنس) في نفس المتلقّي، ذاك الذي يتحقّق بأمور ثلاثة هو "موقوف" عليها، وهي: إخراج النّفس المتلقّية من المعنى الخفيّ إلى الجليّ البيّن. وإتيانها بالتّصريح المكشوف بعد الكناية والإشارة. وكذا ردّها من الشيء الذي لها علم بسيطٌ به، إلى ما هي به أكثر علمًا وألفةً.

أمّا الطريقة المثلى لحصول تلك الشروط المهمّة، فلا تكون - في نظره - إلاّ بنقل المتلقّي من الشيء المدرَك بالعقل وبالفكرة في القلب، إلى المدرَك بالحواسّ والطّباع. أي أخذه من مرحلة التجريد، إلى مرحلة التشخيص والتمثيل. ذلك أنّ الإحساس هو "مصدر العلم الأوّل"، وهو ما يجعله قريبًا حميمًا إلى النّفس أكثر من العقل. وهذا هو المعنى الذي نلمحه في تشبيه الجرجانيّ للعقل بكلٍّ من الشخص الغريب أو الجديد في الصّحبة، بينما يجعل الإحساسَ في مقابل ذلك بمثابة الصّديق الحميم، أو"الحبيب الأوّل القديم".

---

[1]- ويستشهد الجرجاني في تأكيد هذه القيمة بقول أبي تمام: **ما الحبّ إلاّ للحبيب الأوّل**. (انظر: أسرار البلاغة، ص100) والعبارة عجُزُ بيتٍ للطائيّ من مقطوعة له في الغزل يقول فيها:

البينُ جَرّعَنـــي نقيـــعَ الحَنظَلِ والبيـــنُ أثكَلَنِـــي وإنْ لَـــم أُثكَلِ
ما حَسرَتي أن كدتُ أقضي إنّمـــا حســـراتُ نفسي أنّنـــي لم أفعلِ
نقّل فؤادَك حيث شئتَ من الهـوى مـــا الـــحبُّ إلَّا للحبيـــب الأوّلِ
كم منزلٍ في الأرض يـــألَفُه الفتـى وحنيـــنُه أبـــدًا لأوّل مَـــنزلِ.

(انظر: أبا تمام، ديوانه. ج4، ص204)

وخلاصة العمليّة يختصرها في العبارات الأخيرة من كلامه، إذ يشبّه البيت الشعريّ الأوّل، أو صدرَه على وجه التحديد، بالكلام الذي وضعَ صاحبُه من فوق معناه حجابًا، ثم يقوم شيئًا فشيئًا بإزالته وكشفه عندما يورد صورة المشبّه به، وهكذا يتّضح المعنى المحجوب أمام المتلقّي. وفي تلك الحالة تحديدا نكون مع الشاعر (صاحب الكلام) مخاطِبًا المتلقّي بشعره، فيشير له إلى المعنى الواضح بفضل ما يضيفه (التمثيل) إلى الكلام الذي كان في البدء خاليًا منه. ولا يخفى ما بين النصّين من فرق شاسع.[1]

أما في بيان السبب الثاني فنقف على التِفاتةٍ بديعة من الجرجانيّ، ليست غريبة عن مقامه البلاغيّ والنقديّ الكبير، حيث تنمّ عن عمق معرفةٍ منه باللّغة العربيّة وأساليبها، وعَن بُعدِ نظرٍ في مكنوناتها وأسرارها البيانيّة. ونحن لازلنا معه في تفصيل الكلام في مسألة (التمثيل)، ولكنّه يريد منّا هنا أن نُنعم النّظر أكثر، ونتعمّق معه في الملاحظة للوصول إلى "مذهبٍ" لطيفٍ مَكين، محيطٍ بالباب والمسألة برمّتها. وهذا السبب الذي يعود إليه الفضل في موقع "الكلام الممثَّل" في نفوس المتلقّين، يتعلّق بعمليّة (تقرير الشّبه بين شيئين مختلفين في الجنس)، أي أن يكون المشبّه والمشبّه به في صورة التشبيه التمثيليّ، متباعدَين في الجنس والشّكل.

والدّليل على صحّة هذا الطّرح المتعلّق بـ"عقد التمثيل بين المتنافرات"، نقف عليه مع الجرجانيّ من خلال استقراء نماذج من التشبيهات، وبشكل خاص "تشبيه المشاهَدات" بالعين، فإنّنا نرى أنّه كلّما ازداد طرفا التشبيه بُعدًا، استُتبع ذلك بحصول وقعٍ أشدّ في نفوس المتلقّين. وكان من نتائج التلقّي في تلك الحالة تحقّق الطّرب، وحصول الأريحيّة في النّفوس بحدوث انبساط للمعروف والندى.

[1]- انظر: أسرار البلاغة، ص99-100.

ولتوضيح ما يعنيه الجرجانيّ بكلامه السّابق حول جمالية عقد التشبيه بين الأشياء المتباعدة في الطبيعة والجنس، نجده يستشهِد ببيتين من الشّعر لابن المعتزّ، نصّهما:

ولازَوَرديَـــــةٌ تَزهُـــــو بزُرقَتِهـــــا بَـين الرّيـاضِ علـى حُمـرِ اليَواقِيـتِ

كأنّهـــا فـــوق قامَـــاتٍ ضَـــعُفنَ بهـــا أوائِـــلُ النّـــار فـي أطـــرَاف كَبريـــتِ.[1]

ونلاحظ هنا أنّ الأوّل منهما يحمل صورة المشبّه، والتي نتمثّل من خلالها (زهر البنفسج) وسط بستان جميل، فنراه يتمايس في لونين بديعين هما: الزّرقة والحُمرة. أمّا البيت الثاني المشكّل لصورة المشبّه به، والمرتبط بسابقه بأداة التشبيه (كأنّ)، فيشتمل على أشياء بعيدة كلّ البعد عن عالم الأزهار، إذ تختلف عنها في الطبيعة والجنس، وهي النار والكبريت. لكن إذا ما استحضرنا هذه الصورة الثانية (المشبّه به)، رأينا فيها بدءَ عمليّة اشتعال النار في أعواد الكبريت، حيث يختلط اللّونان الأحمر والأزرق، وذلك مناطُ الصورة كلّها.

إذن، في حضور هذه الأشياء المتنافرة، المتباينةِ في الجنس والشّكل معًا، ورؤيةِ المتلقّي لها "مجتمعةً مؤتلفة" وكأنّها صورة واحدة، مكمنُ الجمال الذي لا يحصل إلّا بوساطة (التمثيل). أمّا الآثار النّفسيّة المترتّبة عنه في ذات المتلقّي، فتتمثّل في حصول الحبّ الشديد الجليّ في معاني "الصّبابة والشّغف"، وفي حدوث الدّهشة الكبيرة المتجلّية في معاني "التعجّب والاستغراب".[2]

لكن على الرغم من كلّ الفضائل التي نُسبت إليه سابقًا، قد يكون التمثيل سببًا في إتعاب ذهن المتلقّي، ذلك أنّ المعنى إذا ورد عليه ممثّلًا فإنّه لا ينجلي له إلّا بعد أن

[1]- لم نعثر على الأبيات في ديوان ابن المعتزّ، من خلال الطبعة التي اعتمدناها. (انظر: ديوان ابن المعتزّ، شرح: كرم البستاني، م س) وقد ذكر مُحقِّقَا "أسرار البلاغة" أنّ البيتين يُنسبان كذلك لأبي العتاهية وابن الرومي وغيرهما، ممّا يشير إلى أنّهما ليسا خالصيّ النسبة لابن المعتز. (انظر: أسرار البلاغة، هامش ص105)

[2]- انظر: أسرار البلاغة، ص105-106.

يُحوِجَه إلى طلبه بالفكرة وتحريك الخاطر له. وكلّما كان المعنى ألطفَ كان امتناعُه عليه أكبرَ وإباؤه الفهمَ أشدّ، لكن قد يكون لهذا التعب نتيجة عكسيّة لأنّ «**من المركوز في الطّبع أنّ الشيء إذا نِيل بعد الطلب والاشتياق إليه، ومعاناةِ الحنين نحوه، كان نَيلُه أحلى وبالميزة أولى، فكان موقعُه من النفس أجلَّ وألطف، وكانت به أضنَّ وأشغف، وكذلك ضرب المثل لكلّ ما لطف موقعه ببرد الماء على الظمإ.**»[1]

كأنّنا بالجرجاني هنا يؤسّس لمبدإ جديد في التشبيه، حيث يقوم بتفضيل المعنى البعيد في النوع التمثيليّ منه، عوضًا عن ذلك القاضي بالمقاربة فيه وعقدِه بين المتجاورات. وقد شعَر باحتمال عدمِ فهم متلقّي الكتاب له، وظنِّه أنّه يدعو إلى "التعمية والتعقيد"، لذا نراه يسارع لدفع تينكما "التّهمتين" بقوله: «**فإن قلتَ: فيجب على هذا أن يكون التعقيد والتعمية وتعمُّدُ ما يُكسب المعنى غموضا مُشرِفا له وزائدًا في فضله، وهذا خلاف ما عليه الناس. ألا تراهم قالوا: إنّ خير الكلام ما كان معناه إلى قلبك، أسبقَ من لفظه إلى سمعك. فالجواب أنّي لم أُرِد هذا الحدّ من الفكر والتعب، وإنّما أردت القدر الذي يُحتاج إليه.**»[2]

ويحضر في نصّ الدّفاع هذا كلٌّ من العرف الشعريّ، وعادة العرب أو طريقة الأوائل والقدامى، من خلال عبارة "ما عليه الناس"، والحاملة لمعيار نقديّ جوهريّ في النقد القديم، مرّ بنا في القراءات الماضية، وهو (الوضوح) الذي يُفضي مباشرةً إلى سهولة الفهم لدى المتلقّي. وهو ما يَشي بنوعٍ من التّدليل لتلك الذّات، بالحرص على عدم كدِّ ذهنها أثناء التلقّي السماعيّ المباشر للنصّ الذي يورد عليها، وهو ما عبّرنا عنه سابقًا بوضعية التواصل الأدبيّ (وجهًا لوجه)، تلك التي تفترض شروطًا مغايرة تماما لوضعيّة (وجهًا لنصّ) إذا تجوّزنا في التعبير، أي التي يكون فيها وجه المتلقّي القارئ (عيناه) في مواجهة ما يقرأه، فيأخذ الوقت الكافي لكي يفهمه حتى لو شابَ النص شيءٌ من العمق البعيد.

---

[1]- م ن، ص114.

[2]- م ن، ص ن.

بعد هذا يقوم الجرجاني بتوضيح أسباب "ذمّ التعقيد"، والمتمثّلة في: عدم اتّباع طريقة نظم الكلام و«**الترتيب الذي بمِثله تحصل الدلالة على الغرض**»، الأمر الذي أحوج المتلقّي إلى "فكرٍ زائد" عن المقدار الذي ألِفه من خلال تجربته في تلقّي الشعر، وذلك حينما "أَودَع" منشئ النصّ المعنَى في قالَب تعبيريّ غيرِ مستوٍ، فإذا ما رام إخراجَه خرج مشوّه الصورة ناقصَ الحسن.[1]

ونلاحِظ في هذه التعليلات أنّ الجرجاني يعتقِد بأنّ صلاحيات المتلقّي لا تتعدّى محاولة الكشف عن المعنى المخبّأ في الكلام. وأنّ المتحكّم في الدلالة هو بالتالي صاحب ذلك النصّ، إذ هو الذي يهيمنُ على العملية التواصلية برمّتها بفضل عامل القصديّة، والتي تتجلّى في معنى "الإيداع" أي وضع الشيء في مكان ما. فكأنّ المعنى هو (المستودَع) كاسم مفعول وقع عليه فعل (الاستيداع)، واللّفظ هو (المستودَع) ولكن هذه المرّة على أنّه اسم مكان لذات الفعل.

إذن، ليس للسّامع (أو القارئ) بمقتضى مثل هذا الطّرح أن ينشئ المعنى الذي يرتئيه أو يريده. وليس له أن يشارك في بناء الدلالات وتشييدها، أو التغيير فيها بحسب شروط الإدراك والفهم. فلم يَبقَ له - في رأي الجرجانيّ - سوى مهمّة البحث عن المعنى، والسّعي إلى إخراجه من قالبه (الشكل)، ثمّ الشعور بالمسرّة والغبطة في تلك اللّحظة "المتميّزة" من الظّفر والاكتشاف.أما إذا تعسّر سريان الأمر وفقَ السلاسة المرغوبة، والطريقة المألوفة المطلوبة، اتُّهم النصّ وصاحبُه بالتقصير، ووُصِم الأوّل منهما بالتعقيد والغموض، ومِيز الثاني بالخروج عن العُرف ومن ثمّ اختراع طريقة جديدة مخالفة للأفق السائد و"لما عليه الناس"، وفي ذلك من الفساد ما فيه.

ولكن، ليس الحرص على معيار الوضوح دعوةً من الجرجاني لتبسيط الكلام إلى غاية الركاكة، والنزولِ بمستواه إلى حدود السوقية وما يتخاطب به الناس في معاملاتهم

[1]- انظر: أسرار البلاغة، ص116.

اليوميّة، وإنّما حثًّا منه على التوسّط بين الحدّين (التعقيد/التبسيط)، أو بين (الكلام العميق) و(الكلام المعقّد)، إذ «**لو كانَ الجنسُ الذي يُوصف من المعاني باللّطافَة ويُعدُّ في وسَائطِ العُقود، لا يُحوِجُك** [أيّها السامع] **إلى الفكر، ولا يُحرّك من حرصِك على طلبِه بِمَنعِ جانبِه، وببَعض الإدلالِ عليك، [...]، لكانَ "بَاقِلِيٌّ حَارٌّ" وبَيتُ معنى هو عَين القِلادة ووَاسِطة العِقد واحدًا**[*]**، ولسقَطَ تفاضُلُ السّامعين في الفهم والتصوّر والتبيين. وكان كلُّ من روَى الشعر عالمًا به، وكلُّ مَن حَفِظه - إذا كان يَعرف اللّغة على الجملة - ناقدًا في تمييزِ جيّدِه مِن رَديئِه.**

[...و]إنّما أرادوا بقولهم: "مَا كانَ معنَاهُ إلى قلبِك أسبقَ من لفظِه إلى سَمعِك"، أن يجتهدَ المتكلّمُ في ترتيب اللّفظ وتهذيبِه وصِيانَته من كلّ ما أخَلَّ بالدّلالة، ولم يُريدوا أنَّ خيرَ الكلام مَا كانَ غُفلًا، مثل مَا يتراجعُ الصبيان ويتكلّمُ به العَامّة في السّوق.»[1]

بين الصّدق والكذب يُشير الجرجاني لموضوع (السرقة الأدبيّة) دون الخوض فيها طويلًا وبشكلٍ مفصّل، فالغاية لديه ترتبط في طرحه بثنائية الصّدق/الكذب، حيث يُبيّن أنّ «**الحكم على الشاعر بأنّه قد أخذ من غيره وسرق، واقتدى بمن تقدّم وسبق، لا يخلو من أن يكون في المعنى صريحًا أو في صيغة تتعلّق بالعبارة.**»[2] لهذا نراه يبدأ الحديث عن المعاني مقسّما إيّاها إلى: عَقليّةٍ وتَخييليّة، ولكلّ منهما أنواع خاصّة.

فالقسم العقليّ من المعاني «مَجراهُ في الشعر والكتابة، والبيَان والخَطابة، مَجرى الأدلّة التي تستنبطُها العقلاء، والفوائدِ التي تُثيرها الحكماءُ، ولذلك تجدُ الأكثرَ من هذا الجنس منتزَعًا من أحاديث النبيّ صلى الله عليه وسلّم، **وكلامِ الصحابة** رضوان الله عنهم، **منقولا من آثار السلف**

---

[*] - نلاحظ هنا تشبيه الجرجاني للنصّ الأدبيّ الرديء، بالكلام عن الطعام بشكل من الأشكال، من خلال إشارته إلى نداء بائع (الفول) في الأسواق صائحًا "باقليّ حارّ". ومن الجدير بالانتباه أنّ ذلك تمامًا ما سوف يقوم به ناقد غربيّ قرونًا طويلة فيما بعد. ويتعلّق الأمر بأحد مؤسّسَي (جمالية التلقّي)، هانس روبرت ياوس (1921-1997) حينما يقول: «**عندما تتقلّص هذه المسافة** [الجمالية] **ولا يكون الضمير المتلقّي مجبرًا على إعادة التوجّه نحو أفق تجربة لا تزال مجهولة، يقترب العمل من ميدان فنّ الطّبخ l'art culinaire.**» (هـ.ر.ياوس: Pour Une Esthétique De La Réception , Gallimard, 1978, p58.) وهنا مكمن النّكتة اللّطيفة، حيث شبّه العالمان الكلام البعيد عن الجودة والجمال بالحديث فيما يدخل في الطّبخ والأكل.

[1] - أسرار البلاغة، ص118.

[2] - أسرار البلاغة، ص204.

الذين شأنُهم الصّدقُ وقصدُهم الحقّ، أو ترى له أصلًا في الأمثال القديمة والحِكم المأثورَة.»[1] أي أنّ تلك المعاني هي المشهورةُ المشترَك في التسليم بصحّتها وصوابها، ممّا يجعل منها معينًا ينهل منه الجميع كتّابا وشعراء وخطباء. وهذا القسم تحديدًا «**ليس للشعر في جوهره وذاتِه نصيبٌ، وإنّما ما يلبسُه من اللّفظ، ويكسوه من العبارة وكيفية التأديَة.**»[2]

أما القسم التخييليّ فـ«**هو الذي لا يُمكن أن يُقال إنّه صِدقٌ، وإنَّ ما أثبتَه ثابتٌ وما نفَاه مَنفيٌّ.**» بل هو من المعاني التي يكسوها القول الشعريّ "شبهًا من الحقّ" ويُغشيها "رونقًا من الصّدق"، فتغدو كأنّها الحقيقةُ التي يُقابلها التّسليم. وهو ما لا يتأتّى إلّا بشيءٍ من الاحتجاج المخيّل والقياس المعمول.[3]

بهذه الطريقة يؤسّس الجرجاني للفصل بين ثنائية الصدق/الكذب، حينما يباعد بين المعاني الشعريّة وبين ضرورة مطابقتها للحقّ والصواب، فالشعر عنده «**يكفي فيه التخييل، والذّهاب بالنفس إلى ما ترتاح إليه من التعليل**» وبالتالي ليس لمقاييس المنطق عليه سلطان.[4]

وهذا مذهب من يقول بأنّ "خير الشعر أكذبه"، ذلك أنّ تلك المعاني غير المطابقة للحقّ، من كون الشخص الممدوح بالكرم أو الشجاعة - على سبيل المثال - في الواقع بخيلًا أو جبَانًا، ليست هي مناط النقد الشعريّ. والأخذ بهذا الأصل الذي يطرحه الجرجاني قمينٌ بأن يفسح مجالات الإبداع أمام الشاعر، ليجدَ «**سبيلًا إلى أن يُبدع ويَزيد، ويَبدأ في اختراع الصور ويُعيد، ويُصادِف مضطرَبا كيف شاءَ واسعًا، ومددًا من المعاني متتابِعًا، ويكون كالمغترِف من غديرٍ لا ينقطع، والمستخرِج من معدن لا ينتهي.**»[5]

---

[1]- م ن، ص ن.

[2]- م ن، ص206.

[3]- انظر: م ن، ص207.

[4]- انظر: أسرار البلاغة، ص210.

[5]- م ن، ص211.

ها نحن نصل مع عبد القاهر الجرجاني إلى ختام القراءة التي أجريناها على بعض مقبوسات كتابيه "دلائل الإعجاز" و"أسرار البلاغة"، والتي أردناها في الأساس متعلّقة بمناقشته لثنائية اللّفظ/المعنى، وما يرشح من تطرّقه لها من معايير نقديّة قمينة بأن توظّف في معالجة النصّ الشعريّ صناعةً ونقدًا. وإن كانت رحلة التلقّي قد قادتنا إلى مواضيع أخرى ذات صلة بموضوع بحثنا مثل: الغموض في الشعر الذي وقفنا عليه مع مفارقة (العمق والتعقيد)، وثنائية الصّدق/الكذب وكيف تخلّص منها صاحب "الأسرارا".

وعسى أن تكون المقبوسات التي أوردناها، مناسبة لأن تشكّل ما أراده هذا العالم البلاغيّ الكبير ردًّا على مَن جانب الصّواب في تحديد موضع الاستحسان في الكلام، فتوهّم المزيّة والفضل في الألفاظ دون المعاني، وتؤكّد في كلّ المرات والتكرارات من خلال الكتابين معًا الفكرةَ الصحيحة عنده، وهي أنّ (**مكمَن الجمال وموضِع الاستجادة هو في المعنى لا اللّفظ**).

وأنّ ما يقصده الجرجانيّ من (المعنى) الذي "ينتصر" له على اللّفظ، ليس هو المعنى اللّغويّ الذي كان للّفظة في أصل الوضع، ولا المعنى الغريب والحكمة البالغة والتشبيه النادر، الذي يسبق إليه منشئ النصّ فيُحكَم له بالاختراع والابتداع. بل هو (المعنى المفهومُ المعقولُ من توَخّي معاني النحو فيما بين معاني الكلم، أي المعنى المتأتّي من النّظم).

الفصل الرابع:

المعايير النقدية في القرنين السادس والسابع

نقد القرنين السادس والسابع قد يمرّ الكثير من مؤرّخيّ النقد الأدبيّ مرور الكرام على القرن السادس. ولعلّ السبب في ذلك التجاهل الكريم يرجع في الأساس إلى اعتبار مدوّنة هذا العصر مجرّد رجع أصداءِ القرون السابقة، حيث غابت شخصيّة الناقد - أو كادت - لمّا تماهت في شخصيات أولئك الذين أخذ عنهم موادّ مؤلّفاته. كما قد يكون هذا الواقع النقديّ انعكاسًا لما يقابله في السياسة والاجتماع، فنحن في نهايات عصر بأكمله عرفت فيه الحضارة العربية الإسلامية أوج مجدها الفكريّ والأدبيّ، الأمر الذي حدا بناقد معاصر كبير مثل إحسان عباس أن يطلق على القرنين السادس والسابع اللّذَين نحن بصدد الولوج إليهما في صفحات هذا الفصل الموجز الأخير من الباب النظريّ، "فترةَ الخوفِ من الضّيَاع" تلك التي يُؤثَرُ فيها جمعُ المعارف وتقييدها على ممارسة النقد، ممّا يجعل الاجتهاد في مجاله يقلّ، وصوته يخفت في ضوضاء التكرار والاجترار.[1]

وقد كانت فكرتنا الأولى قريبة من هذا التناول ونحن نحاول رصد المعايير النقدية المنظَّر لها أو المطبّقة في الحكومة بين الشعراء خلال القرنين السادس والسابع، إذ عزمنا في البداية الاكتفاء بقراءة كتاب (منهاج البلغاء وسراج الأدباء) للقرطاجنّي، ولكنّنا عدلنا عن ذلك في آخر المطاف. وعليه سنسعى لاستقراء نقد القرن السادس على حدة مع الشاعر ابن خفاجة533هـ من خلال مقدّمة ديوانه، ومع أسامة بن منقذ584هـ في (البديع في نقد الشعر). ثم ندلف إلى القرن السابع لنلتقي أخيرًا مع حازم القرطاجنّي684هـ ومؤلّفه المذكور آنفًا.

وسوف يكون مُنطلقنا إلغاءَ، أو تجاهلَ، كون تلك الكتب مجرّد أصداءٍ للماضي النقدي، فعلى الرغم من التكرار الذي سنلاحظه في ثناياها، وهو أمرٌ صارخ الحضور كما أوضحناه، إلّا أنّ إيرادَ آراءِ مَن سبَق يُعدّ دليلًا على الاعتقاد في صحّة معاييرهم النقديّة، وبالتالي تُصبح مدوّنة القرنين السادس والسابع تمثيلًا لأفق توقّع يمثّل (عمود الشعر)، وهو ما يؤكّد فكرة (ثبات المعيار) التي وقفنا عليها غير ما مرّة في الفصول الماضية.

[1]- انظر: إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص502.

ابن خفاجة 533هـ هو أبو إسحاق إبراهيم بن خفاجة، من أكبر شعراء الأندلس وكتّابها المجيدين، عاش بين عصريّ الطوائف ودولة المرابطين، أُعجب بأشعار المحدثين في المشرق خاصّة منهم شعراء القرن الرابع، فاتّبع طريقتهم في اصطناع البديع، ثمّ استقلّ بطريقته الخاصّة في قرض الشعر، حتى أصبح رأس مدرسة فنيّة لها أنصارها من جهة، وخصومها المعارضون المنتقدون لها من جهة أخرى.

وخلال فترة المرابطين قام بجمع شتات أشعاره في ديوان سنة 515هـ، وكان قد أسنّ وبلغ من العمر الرابعة والستّين فاكتمل نضجه الفنيّ.[1] وقد قدّم لديوانه بـ(خطبة) استعرض فيها آراءه النقديّة حول الشعر، ودافع عن طريقته في صناعته، ومن خلال قراءة تلك الخطبة (المقدّمة) سنسعى لرسم صورة عن جانبٍ من معايير نقد الشعر في القرن السادس.

قيمة الشعر وحدّه يبيّن ابن خفاجة اعتقادَه في رفعة شأن الشعر، فهو من «**خِلال الجلّة ، وحلية النبلاء العليّة.**»[2] وربما كان هذا التنويه منه ردّة فعل طبيعية من شاعرٍ شاهِد على واقع كساد الشعر في عصره مقارنةً بعصوره الذهبيّة. أمّا تعريف الشعر فيدور حول المكوّنات التي يأتلف منها، ولا يخرج فيه ابن خفاجة عن الحدّ المتوارث المعروف، حيث نقف على أشياء أربعة: (المعنى)، (اللّفظ)، (العروض)، و(الرويّ).[3]

التخييل في الشعر من الالتفاتات الجديرة بانتباه الباحث، ما يمكن ملاحظته في تصوّر ابن خفاجة لنقد الشعر والمتمثّل في حديثه عن (التخييل)، وهو مفهوم مرّ بنا في فصلٍ سابق مع صاحب (دلائل الإعجاز) و(أسرار البلاغة)، وسوف يحضر أمامنا بقوّة من خلال طروحات حازم القرطاجنّي في كتاب (منهاج البلغاء وسراج الأدباء). والتخييل من المفاهيم الفلسفية التي تمّت الاستعانة بها في نقد الشعر، ومن ثمّ أصبحت جزءًا لا يمكن فصله عنه. وهذا الأصل المعرفيّ للمفهوم قد يؤشّر على بعض

[1]- انظر: ابن خفاجة، الديوان. تحقيق السيد محمد غازي، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1960، (مقدمة محقّق).
[2]- م ن، ص6.
[3]- م ن، ص9.

الاحتمالات حول المتّكإ الفلسفيّ عند ابن خفاجة. فربّما تعود إشارتُه للتخييل لاطّلاعه على جانب من الخطاب الفلسفيّ في هذا الشأن، أو لتأثّره بكتابات عبد القاهر الجرجانيّ. لكنّ الأكيد أنّ توظيفه في السياق الذي سنشرحه من (خطبة) ديوانه، هو في حدّ ذاته دليل واضح على دخول المصطلح في صلب الخطاب النقديّ في القرن السادس.

أشار ابن خفاجة إلى (التخييل) في سياق تنويهه بما يجوز في صناعة الشعر، من قبيل حديث الشاعر عن نفسه قائلًا "إنّي فعلتُ" ناسبًا الخبر لنفسه، من غير أن يتعلّق قوله بالحقيقة ولا أن يتطابق مع الواقع. ويدخل كلامه في ردّه على بعض من انتقد تلك الطريقة في شعره، ظنًّا منهم أنّ مِن مؤشرات الرّداءة أن يَنسب مُنشئ النص لذاته ما لم يقم به في الحياة، إذ يسيطر في نقدهم معيار جودة هو (الحقيقة) أو (الصّدق) في القول الشعريّ. ويعطينا هذا مؤشّرًا على أحد مكوّنات أفق توقّع المتلقّين "العالمين"، ولو كانوا من خصوم ابن خفاجة.

هكذا، ودائمًا في ردّه على أمثال هؤلاء قام بذكر معيار آخر، من شأنه أن يغيّر من شكل الأفق السائد، فبيّن تموقع الشعر بين حديّ ثنائية (الصدق/الكذب)، وكونه بعيدًا عن الحدّ الأوّل لأنّ جوهره والقصد الرّئيس فيه هو (التخييل)، لذا لا يُعاب فيه وقوعُه في مقتضيات الحدّ الثاني. لكنّنا نلاحظ أنّه لا يشرح هذا المفهوم، وكأنّ مجرّد الإشارة إليه تكفي، لاعتباره من المفاهيم المسلّم بها، أو لأنّ حيّز (الخطبة) لا يتّسع لتفسير مثل تلك المفاهيم.

من هذا المنطلق ردّ على النقّاد الناعين على طريقته في الشعر، والذين يصنّفهم إلى مجموعتين: مُعتدِلة تؤسّس نقدَها على مبادئ ومعايير محدّدة، وأخرى مُجحِفة تتحامل على الشعر مدفوعة بنوايا سيّئة. وقصد الدفاع عن شعره رفعَ ابن خفاجة شعارًا نصّه "ومَن ذا الذي تُرضَى سجَاياهُ كلُّها؟.." مُشيرًا به إلى عدم سلامة شاعرٍ متقدِّمٍ أو مُتأخّر، ولا نصّ شعريٍّ مُرتجَل أو منقَّحٍ حَوليّ، من سِهام النّقد سواء كثرت أم قلّت.

ثمّ وضّح المعايير التي يؤسّس عليها صناعته الشعريّة، وطريقته التي يصفها بـ«**الطريقة الأنيقة**»، وهي: توظيف الألفاظ المرهفَة الرّقيقة.[1]

ويعرّض في ذكره لمواصفات طريقته بمَن يعتمد على معيار (الجزالة) في كلّ غرض شعريّ، حتى لو كان كلامًا في الغزل. وبذلك يمكن أن نقف على حقيقة بقاء أفقين في النقد الأدبي القديم يسيران معًا (القديم/المحدَث)، حيث يمثّل افتراض شرط (جزالة اللّفظ) في الشعر، طريقة القدامى وما كان عليه الأوائل، بينما أصبح المعيار الأثير عند المحدَثين (الرقّة) أو (الرشاقة)، وهذا التطوّر الحاصل في تاريخ تكوّن عمود الشعر، كان قد فصّل الكلام فيه صاحب (الوساطة) في القرن الرابع.

[1]- انظر: ديوان ابن خفاجة، ص12.

أسامة بن منقذ 584هـ قدّم هذا الشاعر الأمير[1] لكتابه (البديع في نقد الشعر) فبيّن أنّه جمع فيه «**ما تفرّق في كتب العلماء المتقدّمين المصنّفة في نقد الشعر، وذِكر محاسنه وعيوبه، فلهم فضيلة الابتداع، ولي فضيلة الاتّباع. والذي وقفت عليه: كتاب البديع لابن المعتزّ، كتاب الحالي للحاتمي، وكتاب المحاضرة للحاتمي، وكتاب الصناعتين للعسكريّ، وكتاب اللّمع للعجميّ، وكتاب العمدة لابن رشيق. فجمعت من ذلك أحسن أبوابه، وذكرت منه أحسن مثالاته، ليكون كتابي مغنيًا عن هذه الكتب لتضمّنه أحسن ما فيها.**»[2]

إذن، يبني ابن منقذ أفقَه الفنيّ على أفق من قَبله من النقّاد، بدءًا من ابن المعتزّ وكتابه (البديع) في القرن الثالث، وصولًا إلى ابن رشيق في (العمدة) خلال القرن الخامس. وهذا ما يجعل مؤلّفه عبارة عن صورة طبق الأصل لتلك المؤلّفات ولكن بشكل مختصر، وهو الأمر الذي لا يُخفيه بل يُعلِنه صراحةً في الفقرة السابقة من المقدّمة. والتي نستنتج منها أيضًا عمله في الكتاب، والمتمثّل في الجمع والانتقاء والتلخيص، وغايته من تصنيفه (أو اختياره) وهي الاستغناء به عن الكتب التي شكّلت أصل مادّته في "نقد الشعر وذكر محاسنه وعيوبه"، أي معايير الجودة ومؤشّرات الرّداءة.

ونكتفي من كتاب (البديع في نقد الشعر) ببعض الكلام المتّصل مباشرة بالشعر، وإن كانت ألوان البديع متّصلة به هي الأخرى ولكن ليس مثل ما يدخل في ماهية الشعر وحقيقته. وما سوف نخصّص القراءة حوله يحدونا فيه السعي إلى الوقوف على ما يعتقده ابن منقذ من معايير في نقده، حيث أنّ ما عداه يندرج تحت غطاء البلاغة وتقسيماتها التي تعدّدت وتفرّعت منذ أبي هلال العسكريّ وكتابه (الصناعتين) وهو الكتاب الذي يتشاكل مع كتاب ابن منقذ في الاتّكاء على السابق، وغياب شخصية الناقد

[1]- أفرَد أحدُ محقّقَي ديوان ابن منقذ مقدّمةً في أكثر من ثلاثين صفحة ترجم فيها لحياته، وتحدّث فيها عن شعره وما يميّزه من خصائص فنيّة. (انظر: ديوان أسامة بن منقذ، تحقيق: أحمد أحمد بدوي وحامد عبد المجيد، عالم الكتب، بيروت، 1983، ط2، صص5-39.)

[2]- أسامة بن منقذ: البديع في نقد الشعر. تحقيق: أحمد أحمد بدوي وحامد عبد المجيد، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، الجمهورية العربية المتّحدة. ص8.

الخاصّة، حتى وإن أخفى العسكريّ ذلك ولم يصرّح به على طريقة ابن منقذ، وهذا ما يقلّل من قيمة أيّ مؤلّف في عكس صورة تطوّر النقد القديم.*

يتبنّى ابن منقذ تعريف قدامَة للشعر، ويخاطب بذلك المتلقّي القارئ فيقول: «**اعلم أنّ هذا الشعر قولٌ موزون دالّ على معنى.**»[1] ويتحدّث عن تموقع النظم فيه بين حدّيّ ثنائية (الجودة/الرّداءة)، وأنّ بينهما مساحة تحتلّها "الوسائط"، وبذلك يأخذ من صاحب كتاب (نقد الشعر) فكرة اتّساع المجال أمام الشاعر، وعدم التضييق عليه في سبيلٍ واحدٍ إذا ما أخطأه سقط في مهواة من (الرّداءة). ثمّ يوضّح علاقة (المعنى) بالشعر معتبرًا إيّاه "المادّة" التي يُصنع منها، أمّا (اللّفظ) فبالنسبة لتلك المادّة بمنزلة "الصورة" التي تتشكّل من خلالها. وبعد ذلك يبدأ في تفصيل الكلام عن معايير كلّ عنصر من مكوّنات الشعر، والتي يسمّيها "التهذيب" وذلك بالشكل التالي:

- **معايير اللّفظ: و«تهذيبه أن يكون اللّفظ سمحًا، سهل المخارج، حلوًا عذبًا.»**

- **معايير الوزن: «وتهذيب الوزن أن يكون حسنًا، تقبله النفس والغريزة، غير منكسر ولا مزحّف...»**

- **معايير القافية: «وتهذيب القافية أن تكون سلسة المخرج مألوفة، فإنّ القوافي حوافر الشعر.»**

---

* - يصدر إحسان عباس رأيه في كتاب (الصناعتين) فيقول ما نصّه: «كتاب الصناعتين حسَن التبويب حافلٌ بالأمثلة، سهل المأخذ للدارس [...] ولكنّه صورة عجيبة لعدم الاستقلال بأيّ رأي ذاتيّ [...و] من يعرف مصادر النقد الأدبيّ معرفة وثيقة، يستطيع أن يردّ كلّ رأي في هذا الكتاب إلى مصدرٍ سابق [...] لهذا السبب لا نرى لهذا الكتاب في تاريخ النقد أيّة قيمة جديدة.» (انظر: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، صص247/249.) ولهذا السبب مضافًا إليه العددُ المعتبر للأعلام الذين قاربنا معاييرهم النقدية في القرن الرابع، مررنا على إيراد أبي هلال العسكريّ معهم مرّ الكرام، ونربأ بأنفسنا هنا عن عدم وضع الكتاب وصاحبه في المكانة التي هما أهلٌ لها بين كتب التراث في ميدان (البلاغة)، فجهد العسكريّ في الجمع والتبويب والشرح، لا يدفعه أحد.

[1] - أسامة بن منقذ، البديع في نقد الشعر، ص289.

- معايير المعنى: «**والذي يُمدح به الناس الصفات الإنسانيّة، وهي السماحة والشجاعة والعدل والعفّة، ومنها تولّد ما يتولّد منها.**» ثمّ يؤكّد على فكرة كون المعاني الصالحة لغرض المدح متمثّلة في (الفضائل الإنسانيّة) أخذا بتعبير قدامة دائمًا، فيوجّه الشاعر بقوله: «**وامدح بأخلاق النفس دون أخلاق الجسم، وامدح كلّ واحدٍ بما يليق به.**»[1] أي أن يمتثل لمبدإ "مقتضى الحال".

[1]- البديع في نقد الشعر، صص289-290.

حازم القرطاجنّي 684هـ درس أبو الحسن حازمُ بنُ محمد بنُ الحسَن الأوسِيّ، المعروف بالقرطاجنّي، الفلسفة وفنّي الخطابة والشعر، واطّلع على كتابات فلاسفة مسلمين بارزين، وأثّرت فيه مساهماتهم في الحديث عن الشعر، فقرأ لابن سينا والفارابي وكذا لابن رشد. ويبدو أنّه لمّا ساءَه ما آل إليه الشعر في عصره، وأراد أن يرسم سبيلًا يسير على نهجه مرتادو البلاغة العربيّة، ويضع بين يدَي الشعراء خاصّة مصباحًا ينير لهم دروب الصناعة الشعريّة، ألّف كتابه الشهير "**منهاج البلغاء وسراج الأدباء**".[1]

وهو مصنّفٌ نفيس حاول فيه جمع خلاصة التجربة النقدية العربية إلى عصره (القرن السابع الهجريّ)، كما أنّه يمثّل نقطة التقاء بين الفلسفة اليونانيّة والثقافة العربيّة الإسلاميّة، باعتباره قد بناه على تراث من الفلسفتين، فكان تتويجًا لجهود الفلاسفة الذين مارسوا النقد الفلسفي قبله، أمثال ابن سينا وابن رشد ممّن تأثّروا بأفكار أرسطو في كتابيه "فن الشعر" و"الخطابة".

وكلّ هؤلاء ومعهم القرطاجنّي كان يحدوهم تصوّرٌ متقارب عن الفلسفة في أنّها متميّزة من بين المعارف والخبرات الإنسانية، بكونها علم القوانين العامّة للوجود، أي الطبيعة والمجتمع والتفكير الإنساني وعملية المعرفة، ممّا يجعل مقاربتها للمادة المدروسة، الشعر هنا، أكثر عمقًا وشمولية.[2] لذلك عُدّ صاحب "المنهاج" بمقتضى طروحاته فيه صاحب المفهوم الأكثر تكاملا عن الشعر في التراث النقدي.[3]

التخييل والمحاكاة نستهلّ حديثنا عن المعايير النقديّة في الخطاب النقديّ في كتاب "المنهاج"، بعرض واحد من تعريفاتِ صاحبه للشعر، ومن ثمّ سوف نركّز في صفحات هذا المبحث على مفهومين جوهريّين في ذلك الخطاب، هما التخييل، والمحاكاة.

---

[1]- للاطّلاع على الترجمة الكاملة للقرطاجنّي، انظر: حازم القرطاجنّي، منهاج البلغاء وسراج الأدباء. تقديم وتحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلاميّ، بيروت، لبنان، ط3، 1986، صص91/52.

[2]- انظر: عبد السلام رشيد: لغة النقد العربي القديم، صص115-116.

[3]- انظر: محي الدين صبحي: نظريّة النقد العربيّ وتطوّرها إلى عصرنا، الدار العربية للكتاب، ليبيا- تونس، 1984. ص25. وكذا: جابر عصفور، مفهوم الشعر، ص155.

وهما من المصطلحات المفتاحيّة في مقاربة القرطاجنّي للأقاويل الشعريّة، وكثيرًا ما تقاطعا في ثنايا مصنّفه ليشكّلا وحدةً تصوّريّة لطبيعة التأثير المراد إحداثه في نفس المتلقّي.

فممّا يحدّ به القرطاجنّي الشعر قوله بأنّه «**كلامٌ موزون مقفّى، من شأنه أن يحبّب إلى النّفس ما قُصد تحبيبُه إليها، ويُكرّه إليها ما قُصِد تكريهُه، لتُحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه، بما يتضمّن من حُسن تخييل له، ومُحاكاة مستقلّةٍ بنفسها، أو متصوَّرة بحُسن هيأة تأليفِ الكلام [...]. وكلُّ ذلك يتأكّد بما يقترن به من الإغراب، فإنّ الاستغراب والتعجّب حركةٌ للنّفس، إذا اقترنت بحركتها الخيالية، قويَ انفعالُها وتأثّرُها.**»[1]

وممّا يشدّنا في هذا التعريف كونُ صاحبه لا يقف بمفهوم الشعر فيه عند الحدّين الشكليّين التقليديّين (الوزن والقافية) ، بل نراه يقوم بحذف جزء من تعريف قدامة بن جعفر القاضي بكون الشعر "قولًا موزونا مقفّى يَدلّ على معنى"، وهي العبارة الأخيرة "يدلّ على معنى"، ويستعيض عنها بذكر الغاية المرجوّ تحقيقها بفضل النصّ الشعريّ. وبفضل ذلك التحوير في الصياغة يضيف عنصرين آخرين يراهما مهمَّين، بل ويجعلهما الأساس في تحديد ماهية الشعر، وهما: المحاكاة والتخييل. ويعزو أمر التأثير في المتلقّي إلى توفّرهما في النص الشعريّ، بالإضافة إلى تعليقه عملية التواصل الأدبيّ برمّتها بـ(قصديّة منشئ النصّ).

فالمتلقّي لا حريّة له في اختيار نوع الاستجابة، تلك التي تُنشِئها نفسه في مقابل ما تتلقّاه من كلام شعريّ، وليس أمامه من الخيارات الكثيرُ ليتصرّف فيه ويَنتقيَ من بينه كيفما يشاء، لأنّ سيّدَ الموقف التواصليّ هو صاحب الكلام، الذي يُعتبر المتحكّمَ الأوّل في تحديد طبيعة المعنى، بل وفي اختيار نوع الوقع الذي من شأن النصّ أن يمارسَه على قلب المتلقّي ووجدانه.

[1]- حازم القرطاجنّي: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص71.

وهذا القصد في تحقيق نوع الاستجابة ومداها، حريٌّ بأن يُعطينا صورة عن مكانة المتلقّي في الخطاب النقديّ الفلسفيّ والعربيّ عموما، فعلى الرغم من كلّ الكلام الذي دار حوله في صفحات مؤلّفاتها الكثيرةِ العدد والمتشعّبة الرؤى والمذاهب، وكذا حثّ كلٍّ من الشعراء والمترسّلين والخطباء وحتى مؤلّفي الكتب، على الاهتمام بالمتلقّي ووَضعِه نُصب الأعين أثناء النّظم والتأليف، ممّا يومئ إلى أهميته الكبيرة في تلك الخطابات، إلاّ أنّنا نجده عند مَن "اكتملت" معه نظرية الشعر القديمة بشكلٍ ما، لا يتحكّم حتى في نوع استجابته وتأثّره بالنصوص الشعريّة التي ترِد عليه. وهو الأمر الذي يثير حقًّا الكثير من التساؤلات في مدونة النقد العربي القديم.*

لكن ليس هذا الإشكال مناط اهتمامنا هنا، وإنما مفهومَي أو معيارَي (التخييل) و(المحاكاة). فما حقيقة كلّ منهما في كتاب "المنهاج"؟..

التخييل والصّدق/الكذب (التخييل) من المفاهيم الجوهرية في خطاب القرطاجنّي النقدي، وإن لم يكن من ابتكاره المحض، بل استقاه من النقاد والفلاسفة المسلمين قبله، وهو ما يؤكّد أنّ فكرة التخييل هي في الحقّ بنت العقل العربي الإسلاميّ.[1] ولكنّ كثرة اعتماد القرطاجنّي عليه في كتاب "المنهاج" والاستفاضة في شرحه، نقَله من تلك الصفة العرضية إلى الامتلاك والتصرّف.

ومن ذلك إدراجُه إيّاه في مقاربة أخرى لحدّ الشعر، والذي هو عنده «**كلامٌ موزون، مختصّ في لسان العرب بزيادة التقفية إلى ذلك. والتئامه من مقدّمات مخيِّلة، صادقة كانت أو**

---

* - تلك الصورة عن المتلقّي في تراثنا النقدي، هي ما حاولنا رسمه في مذكّرتنا للماجستير، ومثل تلك التساؤلات هو ما سعينا إلى طرحه ومقاربة الإجابات المحتملة عنه في ثناياها. (انظر: المتلقّي بين التجلّي والغياب. قراءة في بعض فصول مدوّنة النقد العربي القديم. مخطوطة ماجستير عن جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان-الجزائر، أبريل2012.)

[1] - مصطفى الجوزو: نظريات الشعر عند العرب، ج1، ص114. ويستعرض صاحب الكتاب مفهوم التخييل عند هؤلاء النقاد والفلاسفة أمثال: عبد القاهر الجرجاني، والفارابي، والزمخشري، وابن رشد، وابن الأثير. (انظر: صص135/115).

كاذبة، لا يشترط فيها - بما هي شعر - غير التخييل.»[1] فنراه يضيف إلى تعريف قدامة بن جعفر الذي وقفنا عليه في "نقد الشعر" عنصر (التخييل)، كما يساوي بين ثنائية الصدق/الكذب من حيث عدم التعويل عليها فيه.

ويمكن أن يعتبر القرطاجنّي صاحب أدقّ تعريف للتخييل، وإن كان في طرحه العام للفكرة متأثّرا بابن سينا[2]، حيث ينقل كلامه عنه فيقول: «**والتخييل أن تتمثّل للسّامع مِن لفظ الشاعر المخيِّل، أو معانيه أو أسلوبه أو نظامه، وتَقوم في خياله، صورةٌ ينفعل لتخيّلها وتصوّرِها، أو تصوّر شيءٍ آخرَ بها، انفعالًا من غيرِ رويّة إلى جهة من الانبساط والانقباض.**»[3]

إذن، التخييل عند القرطاجنّي عملية خلق وإحداث للتمثّل أي لفعل التصوّر، وذلك بإقامة مجموعة من الصور في خيال المتلقّي السامع، الذي يركّز عليه في التعريف السابق دون صنوه (القارئ) على الرغم من افتراض انتشار القراءة ولو نسبيًّا مقارنة مع القرون الماضية. أمّا مصدر التخييل في النصّ الذي يورد على ذلك السامع، فقد يكون اللّفظ أو المعاني أو نظام الكلام وأسلوبه. على أن تؤثّر تلك التصوّرات في نفسه، بل وتسلبه الإرادة في الاستجابة بفضل قوّة التخييل فيها، بحيث ينفعل لذلك من "غير رويّة" وتفكير.

وهكذا يظهر التخييل في الشعر عمليّة "قصريّة"، المهيمِن في مجرياتها النصُّ، والمتلقّي أثناءَها لا يملك إلّا أن يستجيب لمقتضيات الأقاويل الشعريّة فيه، فينبسط حينًا وينقبض أخرى، حيث أنّ المخيِّل من الشعر هو تحديدًا ذلك النوع من «**الكلام**

---

[1]- منهاج البلغاء، ص89.

[2]- انظر: مصطفى الجوزو، ص135. ومن ذلك تعريف ابن سينا للتخييل بقوله: «**التخييل هو انفعال من تعجّب أو تعظيم أو تهوين أو تصغير أو غمّ أو نشاط، من غير أن يكون الغرض بالمقول إيقاع الاعتقاد البتّة.**» (انظر: معجم المصطلحات، مادّة "التخييل"، صص145/147.)

[3]- منهاج البلغاء، ص89.

الذي تُذعِن له النّفس، فتنبسط لأمورٍ وتنقبض عن أمور من غير رويّة وفكر واختيار. وبالجملة تَنفعِلُ له انفعالًا نفسانيًّا غيرَ فكريّ.»[1]

هذا، ويجد صاحب "المنهاج" في حديثه عما يمارسه الشعر من عملية تخييل وإيحاء على الذات المتلقّية، وسيلةً مُثلى للخروج من مشكلة (الصّدق/الكذب)، تلك التي شغلت النقد الأدبيّ قبله كثيرا[2]. فلا ينفكّ في صفحات عديدة من مؤلّفه يؤكّد على الفكرة ذاتها[3] ملحًّا على كون (التخييل) كمفهوم فلسفيّ من مرتكزات الشعر، إذ هو «**المعتَبَر في صناعته، لا كونُ الأقاويلِ صادقةً أو كاذبة.**»[4] باعتباره "قوام المعاني الشعريّة" في مقابل "المعاني الخطابية" التي قوامها الإقناع.[5] أي أنّ الأساس الذي يقوم عليه الشعر هو (التخييل) بيَنَّا الأساسُ في فنّ الخطابة هو (الإقناع).

وبهذا الشكل يطرح القرطاجنّي (التّخييل) معيارًا نقديّا، بجعله جوهر الشّعر وعلّة تحسين الكلام أو تقبيحه. وهو ما يشكّل انعكاسًا لنظريّة الشعر عنده، والقائمة أساسًا على الأثر السيكولوجي للأقاويل الشعريّة في المتلقّي، باعتبار الأمر متعلّقا بالضرورة بحركة النفس وانفعالها أمام المثيرات النصيّة المختلفة.

ويرى بعض المهتمّين بالنّقد العربيّ القديم، أنّ مصطلح (التّخييل) الذي يدلّ عند القرطاجنّي على غاية القول الشعريّ ونهايته، وأوّل ما يجب أن يحدثه في الذات المتلقّية، ليس جديدا وهو الأمر الذي أشرنا إليه، وإنّما عرَف شيوعا كبيرا منذ القِدم، سواء عند العرب أو غيرهم. وقد كان انعكاسا لطبيعة الصّراع بين الصّدق في التعبير، من خلال

---

[1]- منهاج البلغاء، ص85.

[2]- انظر: محي الدين صبحي، نظرية النقد العربي، ص 6.

[3]- مثل قوله: «**...إذْ ما تتقوّم به الصناعة الشعريّة، وهو التخييل، غير مناقضٍ لواحدٍ من الطّرفين** [الصّدق والكذب]. **فلذلك كان الرّأي الصّحيح في الشعر أنّ مقدّماته تكون صادقةً وتكون كاذبة. وليس يُعدّ شعرا من حيث هو صدق، ولا من حيث هو كذب، بل من حيث هو كلامٌ مخيِّل.**» **(منهاج البلغاء، ص63)**

[4]- م ن، ص71.

[5]- انظر: م ن، ص361.

تطابق المعاني الشعرية مع الحقيقة والواقع، ومهارة الشعراء في أن يلبسوا الأمور بعضها ببعض، وقدرتهم إلى إيقاع النفس في بعض "الأحابيل" والحيل الشّعريّة.[1]

ووفق هذا الطرح يغدو الشاعر الحذِق عند القرطاجنّي هو من يمتلك مهارة ترويج "الكذب"، وتمويهه على نفس المتلقّي، أي إيهامه بمقتضى القول الشعريّ الذي يورد عليه، ومن ثمّت إعجال تلك النفس إلى التأثّر والاستجابة عن طريق الإقبال على ما تُدعى إليه، أو بعكس ذلك النفور ممّا يجب الهروب منه، وخلاصة هذه العمليّة الإيهاميّة بين النص والمتلقّي "إيقاع الدّلسة للنفس في الكلام".[2]

المحاكاة إذا كان التخييل عمليّةَ إيهام موجّهة، تهدف إلى إثارة المتلقّي بطريقة مقصودة سلفًا من صاحب النصّ[3]، وهو ما يجعل منه نهاية العمليّة التواصليّة وغايتَها. فالمحاكاةُ تمثّل الوسيلة والإجراء الفنيّ المؤدّي إلى كلّ ذلك. وهي من المفاهيم اليونانية الأصل والتي تأثّر بها الفلاسفة النقّاد المسلمون. ثم استلهمَها القرطاجنّي من هؤلاء جميعًا، وغدَت في خطابه مرادفة للتشبيه في البلاغة العربية.[4] أو أنّها تساوي التخييل في مظهره العام، لأنّه في جانبه الخاصّ يتشاكل مع التمويه والإيهام[5]. وهي عنده أنواعٌ ثلاثة: محاكاةُ تَحسين، ومحاكاة تقبِيح، ومحاكاة مُطابَقة.

وعن مبلغِ أثر النوعين الأوّلين من المحاكاة على وجه التحديد في المتلقّي، يقول القرطاجنّي بأنّ «**النُّفوس تنشط وتلتذُّ بالمحاكاة، فيكون ذلك سببًا لأن يقَع عندَها للأمر فضلُ مَوقِع. والدّليل على فرحهم** [جمهور المتلقّين] **بالمحاكاة، أنّهم يُسَرُّون بتأمّل الصّور المنقوشة**

---

[1]- انظر: مصطفى ناصف: اللغة بين البلاغة والأسلوبيّة، النادي الثقافي الأدبي، جدّة، المملكة العربية السعودية، 1989، ص155.

[2]- انظر: منهاج البلغاء، ص72.

[3]- جابر عصفور: مفهوم الشعر، ص196.

[4]- انظر في تبيين ذلك التأثير والمفهوم: مصطفى الجوزو، صص110/104.

[5]- انظر: إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص578.

للحيوانات الكريهة المتقزَّز منها، ولو شاهدوها أنفسَها لتنطّوا [ابتعدوا] عنها. فيكون المُفرِحُ ليس نفسُ تلك الصّورة ولا المنقوشُ، بل كونُها محاكاةً لغيرها إذا كانت قد أُتقِنَت.»[1]

ونفهم من هذا الكلام أنّ الشاهد في وقع المحاكاة في نفوس المتلقّين للأقاويل الشعريّة، هو صلاحيتُها الجوهرية والمتمثّلة في التصوير، حيث أنّ التلقّي يختلف للشيء نفسه إذا كان على حقيقته، أو إذا جاء مَحكيًّا في صورة شعريّة "مُتقَنة". والشيء الممثَّل هنا (الحيوانات الكريهة المنظر) والتي يتقزّز منها من يراها على الحقيقة وفي الواقع، بينما يتداخلُه شيءٌ من المسرّة النفسيّة لتأمّلها وهي منقوشةٌ مُصوّرة، وليس ذلك لشيء فيها وإنّما يعود الوقع إلى المحاكاة نفسها.

أما السبب في ذلك الأثر الكبير الذي تُحدِثه المحاكاة، هو «**أنّه لما كان للنّفس في اجتلاء المعاني في العبارات المُستحسَنة، من حسن الموقع الذي يُرتاح له ما لا يكون لها عند قيام المعنى بفِكرِها من غير طريق السّمع، ولا عند ما يوحى إليها المعنى بإشارة، ولا عند ما تجتليه في عبارة مستقبَحة. ولهذا نجد الإنسان قد يقوم المعنى بخاطره على جهة التذكّر، وقد يُشار إليه، وقد يُلقى إليه بعبارةٍ مُستَقبَحة، فلا يَرتاحُ له في واحدٍ من هذه الأحوال. فإذا تلقّاه في عبارةٍ بديعة، اهتزّ له وتحرّك لمُقتضَاه.**

وكما أنّ العين والنّفس تبتهج لاجتلاءِ ما له شعاعٌ ولَون من الأشربة في الآنية التي تشفّ عنها، كالزّجاج والبلّور، ما لم تبتهج له لذلك إذا عُرِض عليها في آنية الحَنتَم[2]**، وَجبَ أن تكون الأقاويل الشعريّة أشدَّ الأقاويل تحريكًا للنّفوس، لأنّها أشدُّ إفصَاحًا عمّا به عِلقَةُ الأغراضِ الإنسانيّة.**»[3]

فالأقاويل الشعريّة بمثابة "الآنية من الزجاج والبلّور" التي تشفّ عمّا تحمله من أشربة، وهو ما يزيد النفس ابتهاجًا وهي تشربه (تتلقّاه عن طريق السماع). بينما يشبه

---

[1]- منهاج البلغاء، ص117.

[2]- الحنتم: الخزف الأسود، الذي لا يشفّ بالتالي عمّا بداخله، وتعني الكلمة: وعاء للسوائل في جانبه قناة للشرب منها.

[3]- منهاج البلغاء، ص 118.

قيام المعنى بفكر المتلقّي من طريق "التذكّر" أو "الإشارة" أو "العبارات المستقبحة"، تناول الأشربة (تلقّيها) من آنية خزف سوداء، تحجب عن ناظريه ما سوف ينهله من تلك الآنية.

هكذا تكتسي المحاكاة نظرا لتأثيرها في نفس المتلقّي أهمية بالغة، وهو المعنى الذي يؤكّد عليه القرطاجنّي بشدّة، حتى أنّه يُخرِج من دائرة الشعر ما لم تتوفّر فيه المحاكاة، ممّا يجعلها من معايير الإجادة الشعريّة في خطابه النقديّ، وذلك حين تفصيله الكلام حول أفضَل الشعر وأردَئه، بحيث يتطرّق إلى ثنائية (الجودة/الرّداءة) التي هيمنت على النقد القديم منذ خطواته الأولى حتى قيامه على أساس من المنطق والفلسفة، ويَعتبرُ من النوع الأوّل «**مَا حَسُنت مُحاكاتُه وهيأتُه [...] أو خَفيَ كذِبُه وقامَت غرابتُه [...].**» ومن الثاني ما كان «**قبيحَ المحاكاة والهيئة، واضحَ الكذب، خليًّا من الغرابَة.**»

لهذه الأسباب التي تمثّل مؤشّرات الرّداءة، حريٌّ بالكلام الذي يكون «**بهذه الصّفة ألاّ يُسمّى شعرًا، وإن كان موزونًا مُقفّى، إذْ المقصود بالشِّعر** [التحبيب/التكريه] **معدومٌ منه؛ لأنّ ما كان بهذه الصّفة من الكلام الوارد في الشعر لا تتأثّر النّفسُ لمُقتضاه، لأنَّ قُبحَ الهيئة يَحولُ بين الكلام وتمكُّنِه من القلب. وقُبحُ المحاكاة يغطّي على كثيرٍ من حُسن المحاكَى أو قبحِه، ويَشغلُ عن تخيُّل ذلك، فتجمدُ النّفس من التأثّر له؛ ووُضوح الكذب يزَعُها من التأثّر بالجملة.**»[1]

إذن، السبب الرّئيس في رفض صاحب "المنهاج" تصنيف النصّ الحامل لمؤشّرات الرداءة تلك، وهي (قبح المحاكاة، وضوح الكذب، والخلوّ من الغرابة)، لا يرجع إلى انعدامها في حدّ ذاته، وإنّما إلى ما يترتّب بالضرورة عن ذلك الانعدام، وهو العجز عن تحقيق المقصود بالشعر، أي التّحبيب أو التّكريه، مثلما وقفنا عليه في نصّ سابق. فعدم إتقان التصوير والمحاكاة، يحرم المعنى من التمكّن من قلب المتلقّي، ويقصر به عن إحداث التخييل لديه، وهو ما يحدّ من التأثّر والاستجابة اللّتان تمثّلان الغاية الكبرى للأقاويل الشعريّة في نقد القرطاجنّي.

[1]- منهاج البلغاء، ص72.

هذا، وممّا يساهم في تأثير المحاكاة، صياغتها من "اللّفظ الحسن" والحرص على إتقان "التأليف"، فهذان المعياران «**بمنزلة عتاقة الأصباغ وحسن تأليف بعضها إلى بعض، وتناسب أوضاعها من الصور التي يمثّلها الصانع. وكما أن الصورة إذا كانت أصباغها رديئة، وأوضاعها متنافرة، وجدنا العين نابية عنها، غير مستلذّة لمراعاتها. [...] فكذلك الألفاظ والتأليف المتنافر، وإن وقعت به المحاكاة الصحيحة، فإنّا نجد السمع يتأذّى بمرور تلك الألفاظ** [...حيث] **يشغل النفس تأذّي السمع عن التأثّر لمقتضى حال المحاكاة والتخييل. فلذلك كانت الحاجة في هذه الصناعة إلى اختيار اللّفظ وإحكام التأليف أكيدة جدًّا.**»[1]

إذن، لا يكفي في الشعر توفيرُ المحاكاة التي تُمارِس فِعلَ التّخييل في المتلقّي، على الرغم من كونهما (المحاكاة والتخييل) الأساسَ في الشعر دون منازع بالنسبة لصاحب (المنهاج)، ولكن يجب أن تتضافر معهما معاييرُ الجودة المسلّم بها في النقد القديم، وهو ما يشكّل أفق توقّع الناقد العالم بالشعر إلى عصر القرطاجنّي (القرن السابع). ومن تلك المعايير المندرجة في عمود الجودة (اختيارُ اللّفظ) وفق مواصفات الجمالية الشعريّة فيه، وتقنيّة بناء القصيدة ممثّلة هنا في (حُسن التأليف).

معاني المدح/الذمّ يخصّ القرطاجنّي المدح بـ(الفضائل الإنسانيّة)، ويستشهد في ذلك بقدامة بن جعفر صراحةً، وإن ذكر أنّ هذا الأخير لم يسبق إلى هذه الفكرة بل قالها "القدماء قبلَه"، وكأنّ لسان حاله يقول بأنّ كليهما فيها تابعٌ لمن سَبق، وبالتالي ليس له فيها فضلُ الابتداع. وترِد الفكرة في باب (مَعرف\معلَمٍ) "دالٍّ على طُرق معرِفةٍ بما يكون من المعَاني أصيلًا في بَابَي المدح والذمّ". وتتمثّل تلك الفضائل التي تميّز إنسانية الإنسان في (العقل والعفّة والعدل والشجاعة).

القديم/المحدَث يشاطر القرطاجنّي رأي نقّادٍ قدامى أمثال الجاحظ وابن قتيبة وغيرهما حول هذه الثنائية، وإن كان أولى بذلك الموقف منهما باعتباره من المتأخّرين، فيؤكّد بدوره موقفًا واضحا من قضيّة الخصومة بين القدماء والمحدَثين،

[1]- منهاج البلغاء، ص129.

يقول: «**فأمّا مَن يذهب إلى تفضيل المتقدّمين على المتأخّرين بمجرّد تقدّم الزمان، فليس ممّن تجب مخاطبته في هذه الصناعة، لأنّه قد يتأخّر أهل زمان عن أهل زمان، ثم يكونون أشعر منهم.**»[1] وقد أورد كلامه هذا في باب (المفاضلة بين الشعراء) حيث يبيّن كونَها عسيرةَ التحقيق على وجه اليقين، وإنّما تأتي على "سبيل التقريب وتغليب الظّنون"، لأسبابٍ كثيرة منها تغيّر أحوال الزمان وملابسات العصر، واستعدادات الشعراء وما تهيّأ لكلّ واحد منهم في مكوّنات طبعه، ونزوعه نحو هذا الغرض أو ذاك. كما أن الحكم في المفاضلة يرتبط بذاتية الناقد، إذ يختلف بحسب ميله ونزوعه إلى طريقة معيّنة في قول الشعر، وغير ذلك من الأهواء التي تتنازع النفس وتتحكّم في الذّوق.[2]

هذا، وقصد ختم الكلام عن قراءتنا لكتاب (منهاج البلغاء وسراج الأدباء) نقول أنّ من الأشياء التي تُميّز نقد القرطاجنّي عمّا مرّ قبله من النقود في تراثنا، هو ذلك الطابع الشمولي الذي وسَم منهجه في التأليف، حيث لم يضرب صفحًا عن ثلاثية هامّة كثيرًا ما نُظر إلى واحد منها على حساب الآخرَين، وهي (الشاعر/الشعر/السامع)، فقد تحدّث عن منشئ النصّ وممّا ذكره متعلّقًا به القوى المشكّلة للطبع الجيّد، وهي (القوّة الحافظة، القوّة المائزة، القوّة الصانعة)[3]. وتطرّق إلى معايير الإجادة في صناعة الشعر، وركّز فيها على مفهوميّ (التخييل\المحاكاة). كما لم يغفل السامع (المتلقّي)، بل جعله جوهر العمليّة الشعريّة وغايتها الكبرى، حينما أكّد على أنّ التأثير فيه وحمله على الإقبال أو النفور (التحبيب/التكريه) هو ما يحدّد كون النص شعرًا أم لا.

---

[1]- منهاج البلغاء، ص378.

[2]- انظر: م ن، صص374/377.

[3]- تتمثّل القوّة الحافظة في ضرورة كون الخيالات مرتّبة منتظمة في الذهن، ليستعين بها الشاعر متى احتاج إليها، فتَبَعثرُها لا يسمح له بالاغتراف منها وقت الحاجة إلى صور الأشياء. وأمّا القوّة المائزة فالتي تكفل للشاعر القدرة على التميز بين ما يصحّ وما لا يصحّ من النظم والأسلوب وغير ذلك ممّا يختار. والقوى الصانعة، التي وردت بالجمع في كلام القرطاجنّي، هي التي مُهمّتها ضمُّ الأجزاء، والعملُ على تركيبها والتئامها في صناعة الشعر. (انظر: م ن، صص42-43)

ولعلّ مرجعَ تلك الرؤية التي تفرّد بها القرطاجنّي اتّكاؤُه على جهود نقّاد كبار كابن طباطبا وقدامة وعبد القاهر الجرجاني من جانب، والطّرح الفلسفيّ في نقد الشعر عند ابن سينا وغيره من الفلاسفة النقّاد من جانب آخر. ولهذا عُدّ بكتاب (المنهاج) ناقدًا فيلسوفًا بحقّ «يُمثّل المزجَ بين التيّار اليونانيّ والتيار العربيّ في النقد، بعد أن ظلّا منفصلين مدّة طويلة. وهو رغم اعتماده هذين المصدرين استطاع أن يرسم منهجًا متكاملا لموقف نقدي محدّد المعالم.»[1] فاستحقّ أن يكون خاتمة الرحلة النظرية في بحثنا عن المعايير النقدية للشعر العربي في القرن السابع للهجرة.

[1]- إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص581.

الباب الثاني:

تجليات المعايير النقدية في صور تلقي المنجز الشعري لأبي تمام

مدخل

من أجل تأريخ للتلقّيات.

كان التاريخ الأدبي، ولا يزال، مادّةً خصبة للنقاش والبحث في العلوم الإنسانيّة. وضمن إطاره العام تحاول صفحات هذا المدخل الذي عقدناه للباب الثاني من البحث، التمهيدَ لما سوف يكون مناطَ التطبيق في الفصلين المكوّنين له، عن طريق استعراض مواصفات التاريخ الأدبي بمعناه القديم، ثم جانب من النقود التي تعرّض لها، وبعدها بعض مشاريع التجديد التي سعت إلى إرجاعه لمكانته، وصولًا إلى طروحات هانس روبرت ياوس في نظرية جمالية التلقّي حول التاريخ الأدبيّ، وما سعى إليه من إعادةِ الاعتبار له بين الدراسات الأدبيّة من خلال ما أطلق عليه "تاريخ التلقّيات".

ذلك أنّه على مقتضيات ذلك الطّرح سوف تتمحورُ مساهمتنا في محاولة التأسيس لمشروع كتابةِ تاريخٍ للشعر العربيّ وفق ذلك المنظور التلقّياتي، بوساطة التأريخ لتلقّيات المنجَز الأدبيّ للشاعر حبيب بن أوس الطائيّ **أبي تمام**، وذلك من خلال رصد تجلّيات **المعايير النقديّة للشعر العربي** في صور التلقّي التزامنيّ والتعاقبيّ، وهي المعايير ذاتها التي سعينا إلى إعطاء صورة متكاملةٍ عنها في الباب السابق بين الفترة الزمنيّة الممتدّة **من عهد الجاحظ** (القرن الثالث) **إلى حازم القرطاجنّي** (القرن السابع).

التاريخ الأدبيّ بمعناه الكلاسيكيّ يُعدُّ غوستاف لانسون G.Lanson في نظر الكثيرين الأبَ الروحي للتاريخ الأدبيّ،[1] لذا سنحاول مقاربة خصائص منهجه في التاريخ الأدبي، وبذلك نسعى إلى إضاءة هذا الحقل الإنسانيّ بمعناه الكلاسيكيّ. فمنذ الوهلة الأولى، وفي التفاتة منهجيّة منه، يميّز صاحب المقال الشهير "منهج التاريخ الأدبيّ" Méthode de l'histoire littéraire [2] بين الماضي التاريخيّ والماضي الأدبيّ، ففي الحقيقة «موضوع المؤرّخين هو الماضي؛ ماضٍ لم تبق منه سوى مؤشّرات أو أنقاض، بفضلها نعيد تكوين فكرة عنه. [بينما] موضوعنا نحن [مؤرّخيّ الأدب] هو الماضي أيضًا إلّا أنّه ماضٍ خالد. إنّ الأدب ماضٍ وحاضرٌ في آن واحد.»[3] إذن مادّة التاريخ الأدبيّ لها خصوصياتها بالمقارنة مع موادّ التاريخ العام، وهي التي تكفل لها الخلود والتجدّد.

من هذا المنطلق (خلود الماضي الأدبيّ) يسعى لانسون إلى الربط بين الأدب والتاريخ بالنظر إلى مجموع النتاجات الأدبية على أنّها اجتماعية. ومن خلال هذا التصوّر يؤكّد على ضرورة دراسة الظروف والانعكاسات الاجتماعية للواقعة الأدبيّة في التاريخ، وذلك بواسطة رسم «لوحة الحياة الأدبية في الأمة، وتاريخ الثقافة وكذا نشاط الجموع المغمورة التي تقرأ، شأنها شأن الأشخاص المشاهير الذين يكتبون.»[4]

لكنّ هذا المنظور الاجتماعيّ لمهمّة التاريخ الأدبيّ، وتسرّب - حتى لا نقول هيمنة - ما هو بعيد عن مجال الفن والأدب في "خصوصيات" التأريخ له، وانحصار دور الأعمال الأدبية بالتالي في كونها وثائقَ تعبيرية عاكسة للواقع المعاش، وكذا عدم بروز السمة الفنيّة الخاصّة بالأدب باعتباره فنًّا من الفنون مستقلًّا بذاته، كلُّها - وغيرُها - عواملُ

---

[1]- انظر: كليمان موازان "ما التاريخ الأدبي؟" ترجمة: حسن الطالب. دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت، لبنان، 2010، ط1، ص123.

[2]- مقال منشور في مجلة Métaphysique et Morale، 1904. (انظر: ك.موازان، م س، ص57) وقد جاء في هامش الصفحة نفسها تعليق من المترجم (حسن الطالب) يذكر فيه بأنّ الترجمة العربية الوحيدة لذلك المقال، كان قد أنجزها محمد مندور في بداية الأربعينيات، وأصدرها عام 1948 في كتابه "منهج البحث في الأدب واللّغة".

[3]- موازان: ما التاريخ الأدبي؟، ص57.

[4]- م ن، ص 84.

أدّت إلى كثرة النقود التي وُجّهت للمَنهج "اللّانسونيّ" في التاريخ الأدبيّ، وللنظرة التقليديّة التي كانت تؤطّر بحوثه بشكل عام، الأمر الذي مهّد الطريق لمناهج ورؤى جديدة في الموضوع، خاصّةً بعد أن سُلبت منه القيمة الأكاديمية التي كان يحوزها جراء المعركة الشهيرة بين أنصاره ومناوئيه.[1]

في التفاتة نقديّة ساخرة يقوم رومان جاكبسون R.Jakobson بتشبيه مؤرّخي الأدب حسب التوجّه القديم بالشرطة «التي تعتزم اعتقال شخص ما، فتحتجز بعشوائيّة كلّ ما تجده في البيت، بما في ذلك الأشخاص المارّين في الشارع.»[2] ونفهم من هذا أنّ المؤرّخ لا يركّز في عمله على ما هو أدبيّ صرف، وبالتالي لا يقوم بالتأريخ فقط لتلك النصوص التي تنطوي على سمة "الأدبيّة" la littérarité. وإنّما هو مثل "حاطبٍ بليل" عندما يقدّم أعمالًا لا تؤطّرها رؤية واحدة ولا نظام متّسق، وهو الأمر الذي لا يمكّن من «تأسيس علمٍ للأدب»[3] خاصّ به دون النشاطات الإنسانيّة الأخرى.

أمّا جيرار جينيت G.Genette فيرى أنّ التاريخ الأدبيّ من النوع الذي دعا إليه لانسون، ليس في الواقع سوى قسما من أقسام التاريخ الاجتماعي، «بل يمكن أن يكون جزءًا من تاريخ الأفكار والحساسيات، مادام أنّ وثائقه، أي الأعمال الأدبيّة، تعبير أو انعكاس لأيديولوجيّة وحساسيّة خاصّتين بعصر من العصور.»[4]

---

[1]- يمثّل تلك الخصومة أصدق تمثيل ما حدث بين ريموند بيكار R.Picard ممثّل التاريخ الأدبي، ورولان بارت R.Barths أحد روّاد الاتّجاه البنيويّ المحابِث، ومؤلّفاتُ النقد الحديث تنقل مجرياتها، انظر مثلًا: Noémi Hepp: **Quarante Ans Après Un Célèbre Duel Retourà Raymand Picard**. مقال في كتاب: **l'Histoire Littéraire Ces Méthodes Et Ces Résultats**"Edit: Droz, 2001. PP23/36.

[2]- رومان جاكبسون: القصيدة الروسية الجديدة. مجلة Poétique، ع7، 1971، ص290. (أورده: موازان، ص66)

[3]- موازان، ص 66.

[4]- G.Gnette: **l'Enseignement de la Littérature**, Doubrowsky et Todorov. p244 (أورده موازان، ص137)

والنقد نفسه نقرأه في كتاب "نظرية الأدب" لروني ويليك R.Wellek وأوستين وارين A.Warren، حيث رأيا أنّ تلك المؤلفات التي كانت تعنى بتاريخ الأدب، هي إمّا تواريخ ولكن لا تُعنى بالفنّ، وإمّا أحاديث عن الفن بعيدًا عن التأريخ له.[1]

يضاف إلى القائمة الطويلة لأولئك المعارضين لذلك التوجه الكلاسيكيّ هانس روبرت ياوس H.R.Jauss، الذي وضع كغاية لعمله التنظيريّ فيما عرف بنظرية "جمالية التلقّي" إعادة الاعتبار المفقود للتاريخ الأدبيّ، وحاول المصالحة بين المقاربة الجمالية والمقاربة التاريخية. وقد انتقد ما آل إليه التاريخ الأدبيّ في عصره من حالة سيّئة بسبب «ادّعائه كونه شكلًا من أشكال التاريخ، في حين يُفلِت منه البعد التاريخيّ لتلك الإشكالات. بالإضافة إلى عجزه الواضح عن إصدار الحكم الجماليّ المطلوب من قبل مادّته، أي الأدب كشكلٍ فنيّ.»[2] ومدفوعًا بهذه الرؤية دعا إلى العمل على كتابة تاريخ أدبيّ جديد، يقوم في الأساس على مقاربةٍ للتلقّي محدّدة على أنّها تاريخ للوقع، ذاك الذي تحدثه الأعمال الأدبيّة في جمهور المتلقّين[3]. فما التاريخ الأدبيّ إلّا توالي تلقّيات succession de réceptions.

ومن خلال تعريف روبير إيسكاربيت R.Escarpit للتاريخ الأدبيّ بمعناه الكلاسيكيّ تتلخّص المسألة أكثر، إذ يعتبره دراسةً تعاقبية «لعدد من الوقائع التاريخية المختلفة، التي تحظى بينها مختارات الأعمال الأدبية [...] بمكانة مهيمنة، لكنها ليست استثنائية، فالبيوغرافيا وتاريخ الأفكار والتسلسل الزمني الحدثي (تعيين تاريخ المخطوطات أو المنشورات مثلا) غالبًا ما تتقدّم الانشغالات الجمالية.»[4] هكذا نلاحظ تداخل "اللّاأدبيّ"

---

[1]- انظر: نظرية الأدب. روني وايليك-أوستين وارين. تعريب: عادل سلامة، دار المريخ، المملكة العربية السعودية، الرياض، 1991، ص351.

[2]- H.R.Jauss: **Pour Une Esthétique de la Réception**. trad: C. Maillard.Gallimard , Paris,1978. p25.

[3]- انظر: Philippe Baudorre, Dominique Rabaté, Dominique Viart: Littérature et Sociologie. Presse universitaire de Bordeaux, Pessac, 2007.

[4]- R.Escarpit : **La Définition du Terme Littéraire .**Flammarion, Paris, 1970, p 9-10 (أورده: كليمان موازان: م س، ص62.)

ليصبح ضمن موادّ التأريخ له. وهو النّقص الذي تحاول أن تعالجه المقاربات الحديثة للتاريخ الأدبي. والتي منها:

من مشاريع البعث والتجديد لا يختلف اثنان حول الأزمة الخانقة التي لحقت بالتاريخ الأدبيّ، بعد فترة الازدهار التي هيمن فيها على الدراسات النقدية والأدبية، حيث لم يعد له «الانطباع الحسن منذ مدة طويلة، كلّ الدراسات الحديثة لهذا العلم (أو الفن) تشير إلى ذلك. وتندرج استعادته لنشاطه في المدة الأخيرة ضمن إعادة التأهيل العام الذي خصّت به تخصّصات مسلوبة القيمة خلال سنوات الستينيات والسبعينيات.»[1]

مشروع صاحبيّ كتاب "نظرية الأدب" في إطار الانتقادات السابقة، نقرأ في كتاب رونيه ويليك R.Wellek وأوستين وارين A.Warren إجابة عن السؤال الجوهريّ "هل يمكن أن يُكتب تاريخ أدبيّ؟" حكمًا منهما على الكتابات التي اهتمّت بتدوين ذلك التاريخ المتعلّق بالأدب مفاده أنّ غالبيتها تواريخ اجتماعيّة وفكريّة من منظور أدبيّ، وأنّها لا تعدو كونها انطباعات عن نصوص ومؤلّفات تمّ عرضها وفق ترتيب زمنيّ تعاقبيّ diachronique.[2] ويدل على صحّة هذا الحكم تصوّر المشتغلين بحقل التاريخ الأدبيّ لمجال عملهم، ونظرتهم لحدوده وآفاق صلاحياته، حيث يعتبرونه سجلًّا أمينًا لأحوال العصور القديمة، ينقل للأجيال صورًا خالدة من تراثهم الأدبيّ الذي ما هو إلّا وثيقة لتصوير التاريخ القوميّ والاجتماعيّ.[3]

لذا يقترح الكاتبان تاريخًا للأدب يقوم أساسًا على اعتبار مادة التأريخ (الأدب) فنًّا، وليس وثيقةً اجتماعية أو سياسية لعصرٍ مضى، من خلال تسليط الضوء من قِبل المؤرّخ الأدبيّ عليها تُرسم صورة الماضي المجيد الذي يرغب المجتمع في تقديمه للناشئة.

---

[1]- Fieke Shoots, Sophia Shoots: **"Passer en douce à la douane" L'Ecriture Minimaliste de Minuit**. Ed. Rodopi BV, Amsterdam-Atlanta GA 1997. p22

[2]- انظر: نظرية الأدب، م س، ص351.

[3]- يذكر صاحبا كتاب (نظرية الأدب) أمثلة عن هؤلاء المؤرّخين، مثل T.Warton و H.Morley الإنجليزيّين، ويبيّنان تصوّرهما عن تاريخ الأدب. (انظر: م س، ص ن)

ويعرضان تصوّرهما في مقاربة الإجابة عن الاستفهام التالي: "لماذا لم يكن هناك محاولة على نطاق واسع لتتبّع تطوّر الأدب كفنّ؟"، ذلك أنّ كتب التاريخ الأدبي حتى وقتهما أخطأت الغاية إذ أنّ «البعض منها تواريخ ولكن ليست للفنّ، والأخرى تتحدّث فعلا عن الفن، ولكنّها ليس تواريخ.»[1] نفهم من هذا النقد إذن أنّ تاريخ الفنّ مع تحقيق ما يحمله الجمع بين المصطلحين من حقائق معرفيّة لم يُكتب بعد.[2]

يكمن المنهج الجديد في اقتفاء آثار تاريخ الأدب كفنّ مستقلّ بذاته، والابتعاد به كلية عن «التاريخ الاجتماعي، وسير الكتاب، أو تناول أعمال منفردة.»[3] وبالتالي يجب التفريق بين التاريخ السياسي بأحداثه وملابساته، وبين تاريخ الفن بخصائصه الجمالية، فالأول يعتبر تاريخًا من الماضي، أما الثاني فما يزال حاضرًا معنا بشكل من الأشكال. إذن «التاريخ الأدبي ليس تاريخًا حقًّا لأنّه معرفة الحاضر الموجود في كل شيء والأزلي [فيه].»[4]

ويرى ويليك أنّ من مهامّ المؤرّخ الأدبي تتبّع الحركة الفنية التاريخيّة للعمل الأدبيّ، أي سيرورات القراءة والتفسير والتذوّق. بالإضافة إلى عملية متابعة تطوّر الأعمال الأدبيّة عن طريق تبويبها في مجموعات بحسب الكتّاب والأجناس، وطرق التعبير وأساليبها المتنوعة، كلّ ذلك في إطار تصوّرٍ عام للأدب العالمي. كما عليه (المؤرّخ الأدبيّ) أن يحدّد موقع عملٍ أدبيّ ما ضمن التقليد الفنيّ السائد في فترة من الفترات.[5]

مشروع هانس روبرت ياوس وضع هذا الناقد المتخصّص في الآداب اللّاتينيّة مجموعة من الأهداف أراد تحقيقها من خلال مشروعه، وقد بيّنها في محاضرة

---

[1]- H.R.Jauss (1978) ص25، والنصّ الوارد في هامش هذه الصفحة باللغة الفرنسية هو: «...les unes sont bien des histoires, mais pas de l'art; les autres parlent bien d'art, mais ne sont pas des histoires.»

[2]- الكلام هنا لصاحبَي "نظرية الأدب"، وقد أورده ياوس في هامش الصفحة المذكورة سابقًا. ومن الطريف قراءة الترجمة التي يوردها د. عادل سلامة لتلك الفقرة، حيث نقرأ: «... والنمط الأول ليس تاريخًا "للفنّ"، والثاني ليس "تاريخًا" للفنّ.» والتي لا توضّح المعنى المراد (انظر: نظرية الأدب، ص352.)

[3]- نظرية الأدب، ص353.

[4]- م ن، ص354.

[5]- انظر: نظرية الأدب، ص360/355.

ألقاها في أبريل من سنة 1967 بجامعة كونستانس Constance الألمانيّة عَنونها بـ "ما التاريخ الأدبيّ، وما الغرض من دراسته؟".[1] وقد كان لاهتمامه البالغ بما وصل إليه التاريخ الأدبي من حالة لا تليق بمقامه الذي هو حقيق به، إذ لم تعد له في واقع الحياة الفكرية والأدبيّة تلك المكانة التي كان يتمتّع بها في القرن التاسع عشر،[2] مضافًا إليه ما أصبح عليه النقد الأدبيّ بعد بلوغه انسدادًا في الرؤية مع كلٍّ من المدرستين الماركسيّة والشكلانيّة، الدورُ الأبرز في حثّه على التفكير مليًّا في نظريّة نقديّة جديدة، تكون كفيلة بإعادة بعدٍ أساسيّ من أبعاد الأدب سلبَه منه ذلكما الاتّجاهان، وهو بُعد الوقع الذي يُحدِثه النصّ في متلقّيه، أي بعد التلقّي la dimension de la réception.

لذا رأى ياوس أنّ من واجب النقد الاهتمام بالذات المتلقّية للعمل الأدبي من زاويتين جماليّة وتاريخيّة، أخذًا في الاعتبار أنّ حياة أيّ نصّ لا يمكن تخيّلها بعيدًا عن المشاركة الفاعلة للجمهور القارئ. إذ بوساطتها يستطيع النص أن يلجَ بشكل طبيعيّ في دائرة الاستمرارية المتواصلة للتجربة الأدبيّة. الأمر الذي يسمح - إن تحقّق - للأفق فيها من أن يتغيّر على الدّوام، أي من الانتقال بين "التلقّي السّلبي" و "التلقّي الإيجابي الفاعل".[3]

هذا التغيّر في الآفاق والمرور من القراءة إلى الفهم، ومن السنن الجمالي السائد إلى إنتاج نصّ جديد مغاير، هو بالتحديد ما توفّره جمالية التلقّي عن طريق تصوّر التاريخ الأدبيّ من زاوية الاستمرارية التي تنتج عن الحوارية[4] dialectique بين النصّ والجمهور المتلقّي، والقائمة على طرح هؤلاء لأسئلة جمالية من جهة، وسعي النص إلى تقديم

---

[1]- انظر: ناظم عودة خضر: الأصول المعرفيّة لنظريّة التلقّي، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن، 1997، ط1، ص133.

[2]- انظر: ياوس، جمالية التلقّي. من أجل تأويل جديد للنصّ الأدبيّ. ترجمة: رشيد بنحدو، منشورات المجلس الأعلى للثقافة بمصر، 2004، ط1، ص21.

[3]- انظر: H.R. Jauss, p47

[4]- استعمل ياوس هذا المصطلح في كتابه المصدر بمعنى (الحوارية)، وهي العلاقة التي تنشأ بين تجربة القرّاء والعمل الأدبيّ، وتكفل تشييد معنى ما من خلال منطق السؤال والجواب. (انظر: H.R.Jauss, 1978, هامش ص51)

إجابات عنها من جهة أخرى. وبواسطة الربط بين الطابعين الجماليّ والتاريخيّ يُعاد ربط عُرى العلاقة بين أعمال الماضي والتجربة الأدبيّة الراهنة.

ومن التساؤلات التي طرحها ثمّ سعى إلى مقاربة الإجابات عنها: ما هي وظيفة الأدب؟ كيف نستطيع أن نعيد ربط العلاقة مع نصوص أنتجت في الزمن الماضي؟ وإلى أيّة معاني قد توصلنا البحوث التي تتعامل مع حقب سابقة؟[1] وكان الأمل الذي يحدوه أن يصل بالتاريخ الأدبيّ إلى درجة كبيرة من الثراء المعرفيّ[2]، فتسمح الفرصة للإنسان المتأمّل بأخذ الكثير من الدروس، وللشخص المحبّ للحركة أن يجد المثال المناسب الذي يحتذي به، وللعالم الفيلسوف أن يقف على خلاصة من الاستنتاجات المهمّة، أمّا القارئ العاديّ فيعثر في صفحاته على اللذّة السامية[3].

ضمن هذا الإطار العام عمل ياوس على التأسيس لتاريخٍ أدبيّ جديد يقوم بالدرجة الأولى على رصد ردود أفعال جمهور المتلقّين الأُوَل، ومن ثمّت استقصاء تلك الردود بشكل تتابعيّ من خلال تعاقب الأجيال، وهو ما عُرف في جمالية التلقّي بـ "تاريخ التلقّيات". وبهذه العمليّة التأريخية الخاصّة يستطيع المشتغلون بالحقل النقديّ تحديد القيمة الجمالية لأيّ نصّ أدبيّ، إذا ما اعتقدوا أنّ التلقّي الأوّل يشتمل على تحديد ضمنيّ لقيمته الجمالية بالمقارَنة مع نصوص أخرى قبليّة. وتتمثّل المسألة التاريخية هنا في وضع اليد على فهم القارئ الأوّل ومن ثمّ أخذه وإنمائِه داخل سلسلة من عمليات التلقّي جيلًا من بعد جيل، لتتقرّر بذلك قيمته التاريخيّة.[4]

---

[1]- انظر: مقدمة جان ستاروبنسكي لكتاب: H.R.Jauss. 1978. p10 (م س)

[2]- كانت آمال ياوس في عمله التجديدي للتاريخ الأدبيّ، متعلّقة بغايات أخرى أيضًا، من ذلك: إمكانية إعلانه عن ميلاد تواريخ أدبيّة كبرى، إعادة هيكلة سلّم القيم المؤسّسة من قبل تلك التواريخ الأدبيّة، وإبراز الأدب العالميّ في وظيفته التحريريّة في علاقته مع المجتمع الذي يسام في تغييره، وكذا الفرد التي يعمل على ترقية إدراكه. (انظر: H.R.Jauss, 1978, p34)

[3]- انظر: H.R.Jauss, 1978. p25

[4]- انظر: روبرت هولب: نظريّة التلقّي. مقدّمة نقديّة. ترجمة د.عزّ الدين إسماعيل. كتاب النادي الأدبي والثقافي بجدّة.1994. ط1. ص153.

وحول هذا الطّرح نقرأ لياوس قوله بأنّ «استقبال العمل الأدبيّ من طرف قرّائه الأوائل، يستلزم حكمًا على القيمة الجمالية مبنيًّا بالمقارنة مع أعمال أخرى، تمّت قراءتها في عصور ماضية. هذا الفهم الأوّل للعمل يمكنه أن يتطوّر لاحقًا، وأن يُثرى جيلًا بعد جيل، وهكذا سوف يشكّل عبر التاريخ سلسلة من التلقّيات une chaine de réceptions، والتي سوف تقرّر الأهمية التاريخيّة للعمل الفنيّ، وستعمل على تجلية موقعه في السلّم الجماليّ.»[1] كما اعتقد أنّ التاريخ الأدبيّ الحقيقيّ، وهو تاريخ التلقّيات المختلفة l'hisoire des différentes réceptions، والذي على المؤرّخ الأدبيّ ألّا يتغافل عنه «يسمح لنا بإعادة امتلاك أعمال الماضي، وكذا التأسيس لاستمراريةٍ بلا خلل بين فنّ الأمس واليوم، بين القيم الجمالية في التقليد الأدبيّ وتجربتنا الأدبيّة الحالية.»[2]

لكن لتحقيق تلك الغايات لا بدّ من آليات ومفاهيم منهجيّة، وهنا يأتي دور "أفق التوقّع" l'horizon d'attente. وهو بمثابة شبكة تأويليّة سابقة في الوجود بالقياس إلى العمل الأدبي، تتكوّن من التجارب الجمالية الماضية لأولئك القرّاء الذين قد استقبلوه.[3] لهذا قصد به واضعه «نسق الإحالات القابل للتحديد الموضوعيّ، الذي ينتج في اللّحظة التاريخيّة التي ظهر فيها، عن ثلاثة عوامل أساسيّة هي: تمرّس الجمهور السابق بالجنس الأدبيّ الذي ينتمي إليه العمل. ثمّ أشكال وثيماتية thématique الأعمال الماضية التي يفترض معرفته بها. وأخيرا، التعارض بين اللّغة الشعريّة واللّغة العمليّة.»[4]

بالإضافة إلى هذا أطلق ياوس على المسافة الجمالية distance esthétique بين ذلك الأفق القبليّ والعمل الجديد "الفجوة الجمالية". وهي التي يمكن ملاحظتها إذا ما استطاعت تجربة تلقّياتية جديدة أن تفضي إلى "تغيّر في الأفق" في حالة الاصطدام بتجارب معهودة. أمّا طريقة تحديد مداها أثناء العمل التأريخيّ لجنسٍ أدبيّ ما، فيكون

---

[1] - H.R.Jauss, 1978, p50.

[2] - ibid, p50.

[3] - انظر: Yves Chevrel: Henrik Ibsen, Maison de poupée. Paris, PUF ,1989 ,p206.

[4] - ياوس، جمالية التلقّي، ص44.

عن طريق معاينة ردود أفعال الجمهور الأوّل، والذي لا تتّفق تجلّياته جميعها وإنّما تتنوّع وتختلف بحسب نوع المتلقّي المقابل للنصّ.

ويسمح قياس المسافة بين "أفق توقّع المتلقّي" من جهة، و"أفق العمل الأدبيّ" horizon de l'œuvre littéraire من جهة أخرى، بتحديد مدى التباين بين الأفقين. وبهذه العمليّة يتمكّن المؤرِّخ الأدبيّ من تبيين القيمة الجمالية للعمل الفنيّ الموجود قيدَ الدراسة والبحث. وبالتالي تغدو "الفجوة الجمالية" مؤشّرًا دالًّا على مدى شعريّة النصّ الأدبيّ، ومعيارًا هامًّا بالنسبة للتحليل التاريخيّ للعمليّة الإبداعيّة، بشرط ألّا يقوم العمل الأدبي الجديد بتفجير سقف الأفق القديم كليّةً، إذ نرى أنّه لا بدّ من حدود لأيّة "ثورة فنيّة" إن أرادت لنفسها الحصول على مكان في مساحة التلقّي الشاسعة.

ومثلما ترسم لنا إعادة بناء (أفق التوقّع) صورة عن التجربة الأولى للجمهور مع العمل الأدبيّ، وتسمح لنا بمعاينة (الفجوة الجمالية) التي خلّفها ذلك التلقّي، وبالتالي إعطاء الحكم الجمالي المناسب عن العمل وتبعًا لتلك النتيجة مَوضعَته في السلسلة الجمالية. كذلك يعطينا مفهوم (الحوارية) إمكانية طرح الأسئلة الفنيّة نفسها التي كان النصّ قد أجاب عنها في العصور الماضية، وبالتالي اكتشاف كيف نظر إليه وفهمه قارئ ذلك الزمان.

ويمكننا لتبيّن الفكرة أن نتصوّر الأمر على الشكل التالي، في البداية صاغ القرّاء الأوائل سؤالًا فنيًّا ما، أي كانت حاجتهم الفنيّة تنزع إلى اتّجاه معيّن، تفرضها ثقافتهم وأحوال مجتمعهم وغيرها من العوامل التي تساهم مجتمعةً في تكوين تجاربهم الخاصّة. تبعًا لذلك الطلب أجابهم النصّ إجابة، ربما تقبّلوها إن كانت قد ملأت ما كان عندهم من فراغ خلقته الحاجة الفنيّة، أو واجهوها بالرفض أو التردّد إن قصرت دون ذلك، أو ربما أتتهم بالجديد المدهش الذي ما كانوا ليتوقّعوه اعتمادًا على أفقهم السابق.

بعد هذا جاء قرّاء آخرون ضمن سياق تاريخيّ جديد، فقاموا بطرح أسئلة مختلفة عن جيل المتلقّين قبلهم، وذلك ليتمكّنوا من الحصول على معاني مغايرة في ثنايا الإجابة الأولى القديمة، والتي مع مرور الزمن واختلاف التجارب الفنيّة، لم تعد رائقة لأذواقهم ولا مناسبة لأفق توقّعاتهم. وبهذا الحوار الفنيّ المتواصل بين سؤال المتلقّي وإجابة النصّ، يعمل التلقّي على تغيير معنى الأعمال الأدبيّة، بل وينتج في الموضوع الفنيّ ذاته عملًا مختلفًا قد يقدّم إجابة جديدة تمامًا عن الماضي.[1]

كانت هذه نظرة عامّة عن ثلاثة مفاهيم جوهريّة، يمكن اعتبارها من أهمّ مكوّنات الجهاز المفهوميّ النقديّ، وكذا آليات التأريخ الأدبيّ الجديد عند هانس روبرت ياوس، والتي باستطاعتنا أن نصرّح في ختام استعراضنا لجهود جمالية التلقّي في بعث "علم تاريخ الأدب"، بأنّها تظلّ في المحور العام للهدف الأسمى الذي تمّ تسطيره منذ البداية لهذه النظريّة النقديّة المابعد بنيويّة، والمتمثّل في وضع دعائم وأسس قراءةٍ تاريخيّة ناجعة نظريًّا وعمليًّا للعمل الأدبيّ، وبالتالي تمكين الناقد والمؤرّخ الأدبي على حدّ السواء من كتابة التاريخ الصحيح القمين بالاهتمام والتّدوين، لأنّه التاريخ الذي يحدّد القيمة الجمالية ويساير تطوّرها عبر أجيال من القراء، وهو تاريخ تلقّيات العملِ انطلاقًا من فهم وتأثّر جمهور المتلقّين الأُوَل. فالتاريخ الأدبيّ هو بالنسبة لجمالية التلقي "توالي آفاق توقّع" succession d'horizons d'attentes.

[1]- انظر: ياوس، جمالية التلقّي، ص101.

في مفهوم التخييب لا بدّ أن نذكّر في هذا السياق، وقبل أن ننتقل إلى الحديث عن خصائص التأريخ للأدبِ العربيّ، وسيرورات التلقّي التي تؤطّر التجارب الشعريّة المختلفة في ثناياه، بأنه من غير الممكن اعتبارُ تخييبِ أفقِ توقّع الجمهور الأوّل، المعيارَ الأوحد لتحديد شرط (الجمالية الشعريّة). ولا يجب من جهة أخرى أن نعتبره دعوةً مفتوحةً الغايةُ منها مخالفةُ العرف الشعريّ، بتطبيق فكرة "خالِف تُعرَف..!"، فالمسألة ليست متروكةً على عواهنها، إذ في تلك الحالة بالذات سوف تنفتح أبوابٌ من الفساد الفنيّ لا تُسدّ.

فعملية التخييب في الكتابة الشعريّة - بحسب اعتقادنا - تؤطّرها معايير هي الأخرى، وهناك حدّ أدنى "مضمونٌ" يتعلّق بخصوصيات الشعر كجنس أدبيّ، وكذا القوميّةِ الخاصّة التي يندرج ضمنها كفنّ من الفنون، وكلِّ ما تشتمل عليه تلك القوميّة من مقوّمات فكريّة وفنيّة. واحترامُ تلك المعايير والخصوصيات من طرف صاحب النصّ، ليس مرتبطًا بالضرورة بكونها مسجّلةً (أو لا) في كتاب، وملخّصةً في دفتر شروط خاصّ بالكتابة الشعريّة، وإنّما الذي يوجب الامتثال لها حقًّا هو المتلقّي، وهنا تتجلّى سلطة التلقّي أثناء الإنشاء والكتابة.

ولعلّ ممّا يدلّ على صحّة ما نطرحه هنا، المحاولات "التخييبيّة" التي تناساها الزمان الأدبيّ، وأصبحت غُفلًا بالنسبة لكتب التاريخ. ولعلّ السبب المباشر في ذلك عدمُ احتفال المتلقّين المعاصرين، ولا حتى المتعاقبين بها. وفي تلك الحالة تكون السلسلة قد انقطعت، فتضيع أصوات التجديد (والتخييب) بين عديد المحاولات المنسية الأخرى، تلك التي لم تحترم الإطار العام للجنس الأدبيّ، وسعت إلى تفجير سقف الإبداع فيه. ويكمن خطأها الكبير ربما في أنّها استهانت بأفق توقّع المتلقّي بالكامل، وبتجربته الجمالية التي أسّسها جيلًا بعد جيل، واستقاها من تراثه الخاصّ بكلّ مكوّناته، متحجّجةً في "ثورتها" بشعار التجديد والدينامية الفنية، لكنّ ذلك الجمهور قابلَها وحججَها بالرفض القاطع، ورماها تبعًا لموقفه ذاك في سلّة المحذوفاتِ، حتى لا نورِد مضافًا إليه آخر.

ذلك أنّ الاستغرابَ الذي سلبَ العقول، وما تبِعه من عمليات استيرادٍ واستجلاب لما عند الآخر من طرق في الإبداع والنظم، لا يمكنه أن يؤتي أُكلَه بالضرورة في تُربةٍ هي غير تربته الأصلية، على الرغم ممّا مورِس على تلك التربة من محاولات استصلاح ولو بـ"الأسمدة النّقديّة"، ونقصد بها هنا التنظيرات التي صاحبت تلك العمليات منذ اللّحظة الأولى لنشأتها والدعوة لها.

إذن، للتخييب شروطٌ ضمنيّة غيرُ معلنة، على الشاعر (وصاحب النصّ الأدبيّ بشكل عام) إن ارتأى التجديد أن يضعها نُصب عينيه، ويعمل في حدود إطارها الواسع. وقبل الانطلاق في تجسيد مشروعه عليه أن يطرح على نفسه سؤالًا جوهريًّا مفاده: كيف أستطيع أن أضمن لدى المتلقّي القبول "المبدئيّ"، على الرغم من عدم "احترامي" لأفق توقّعه؟..

هذا السؤال المركّب من شقّين متناقضين، يفضي إلى البحث عن التركيبة الدقيقة الصحيحة نسبيًّا في العمل الأدبيّ. فمن جهة أنا كمنشئ نصّ أسعى إلى "انتهاك" حرمة ما يقدّسه المتلقي من معايير فنيّة، ولكنّ إرضاءَه عندي يحتلّ على الرغم من ذلك المرتبة الأولى من حيث الأولويات، إذ لا يمكنني مطلقًا أن أُبدِع لنفسي، حتى لو ادّعيت بأنّه "ليس عندي جمهور ولا أريد جمهورًا".

بالإضافة إلى ذلك، يجب أن نُشير هنا إلى أنّ التخييب من جهة أخرى، لا يعدو كونَه نقطة مَعلَم point de repère في مسار تاريخيّ. إنّه انكسارٌ له دلالةٌ خاصّة في مُنحنًى بيانيّ يسير بخطيّة ثابتة. لهذا كان لا بدّ من توفيره كأداة "تأريخيّة" بيد المؤرّخ الأدبيّ، حتى يهتدي بها في عمله. ومن الخطإ اعتبارُه غايةً إبداعيّة بالنسبة للشاعر، أو إجراءً نقديًّا صرفًا في متناول الناقد الأدبيّ.

وإذ نستحضر في هذا السياق مناقشة جمالية التلقّي لمسألة التاريخ الأدبيّ، وضرورة تجديده من حيث الموضوع (الهدف) وكذا الآليات والمفاهيم، نجد أنّ ما تركّز

عليه لا يأتي إلا في المرحلة الثالثة من العملية الإبداعيّة، فهي كلامٌ عن كلامٍ (عن كلام)، إذا ما جوّزَ لنا المقامُ تحوير عبارة صاحب الإمتاع والمؤانسة الشهيرة. وللشكل التالي أن يوضّح ما نريده:

1)النصّ الأدبيّ ⟵ ***2) النقد (التلقّي العالِم)*** ⟵ ***3)التأريخ الأدبيّ (للتلقّيات)***

كلامٌ *كلامٌ عن كلام* *كلامٌ عن كلامٍ عن كلام*

تاريخ تلقّيات أبي تمام هذا ما نسعى إلى تحقيقه في الباب الثاني من البحث، وهو ما ألمحنا إليه في البداية. وتتمثّل المدوّنة التي سوف تُمارس عليها عملية التأريخ، في النتاج الأدبي لهذا الشاعر الكبير، والذي نستطيع أن نصنّف الأعمال التي تلقّاها الجمهور عنه، بنوعيه المعاصِر (له) والمتعاقِب (بعده) وفق ما يلي:

- أعمال شعريّة خاصّة، أي نصوصٌ أنشأها هو، ومِن ثَم جُمعت في ديوانه.
- اختياراته الشعرية من ديوان الشعراء المتقدّمين والمتأخّرين، مثلما نتلقّاه في كتابه "ديوان الحماسة".

والطريقة التي نرجو من خلالها رصد تجلّيات المعايير النقديّة للشعر العربيّ عبر الفترة الشاملة للبحث، وبالتالي التأريخ بها لنتاج أبي تمّام، والمستمدّة من جمالية التلقّي بطبيعة الطرح في الصفحات السابقة، لها شقّان يتكاملان في النهاية لصياغة التصوّر التاريخي الجديد. فباعتبار أنّ «دراسات التلقّي تضع كمقدّمة منطقيّة أساسية prémisse fondamentale، فكرة أنّ الآثار الأدبية متعدّدة المعاني polysémiques، بمعنى إمكانية أن يكون لها معانٍ مختلفة، بحسب التحقّقات concrétisation المتنوعة التي تطبّق عليها. هذه الفكرة ذاتها تتّكئ على كوننا لا نستطيع تَرهين مُجمَل الموارد، التي من المفترض أن يقدّمها نصٌّ ما. وبالموازاة من بين العوامل التي تحدّد التحقّقات: التجربة المعاشة للقارئ، والسياق الذي يُقرأ فيه العمل.»[1] هذا ما سوف يؤدّي إلى تعدّد احتمالات المعنى من قارئ لآخر، ومن حقبة زمنية لأخرى، وهو ما يسمح «بتصوّرِ تاريخٍ للتلقّي خاصّ بكلّ عمل، من وجهة نظرٍ تزامنيّة (عدّة قُرّاء في الفترة نفسِها)، أو من وجهة نظر تعاقبيّة (عدّة قراءات في فترات مختلفة).»[2]

[1]- دانيال شارتييه Daniel Chartier: بزوغ الكلاسيكيات. تلقّي الأدب الكيبيكي لسنوات 1930. ص25. L'Emergence des classiques .réception de la littérature québécoise des années 1930. FIDES (CANADA) 2000 .p25

[2]- م ن، ص25.

هذا بالتحديد ما سوف نحاول أن نستقرئ به مشروع التخييب عند أبي تمام، حيث سنُجري في البداية قراءةً تاريخيّة تلقّياتية بشكل تزامنيّ synchronique، والسؤال الذي سنحاول أن نُقارب الإجابات عنه هو: **كيف كان تلقّي الجمهور المعاصِر لأبي تمام لأعماله (الشعر\الاختيار)؟** وبعد أن نفرغ من هذه العمليّة الأولى، سوف ننتقل إلى وجهة النظر التعاقبيّة diachronique، وصيغة السؤال هناك سوف تصبح: **ما هي أشكال تلقّي الجمهور بعد عصر أبي تمام، جيلًا بعد جيل؟**

وسوف نسعى إلى ألّا تبقى العمليتان منفصلتين تمامًا، حيث أنّ نظرية جمالية التلقّي ترى أنّه يجب أن تُفضيا إلى مرحلة الاندماج، إذ بواسطة «التمفصل بين ذينك الطابعين التزامني والتعاقبي يُحدَّد مسارٌ من التراكم والتنافس بين الخطابات، وهو ضروريّ للتكفّل بالأثر الأدبيّ من قِبل الخطاب التاريخيّ.»[1]

هذا، وأثناء قراءة ردود فعل هؤلاء المتلقّين للتجربة المختارة، سواء في الفترة نفسها، أو في الفترات المتعاقبة، لن تُعطى لها جميعًا الأهمية نفسها، وفي هذا الصدد نجد أنّ ياوس يفرّق بين «التأويلات الفرديّة، وتلك المنتجة للسّنن normes، هذه الأخيرة هي ما يمكّن من الوقوف على فائدة دراسة التجليات الشعبية للتحقّقات، أي النقود الأدبيّة.»[2] إذن النوع الثاني من التلقّيات أي **التلقّي العالِم أو الخاصّ** la réception savante ou spéciale هو مناط الدراسة في تحليلٍ تاريخيّ يتّخذ من مفاهيم نظرية التلقّي مرتكزًا له.

[1]- دانيال شارتييه، ص25.

[2]- م ن، ص ن.

سيرورات التلقّي تتنوّع التجارب الشعريّة والفنيّة عمومًا، من حيث علاقتها بتجربة الجمهور المتلقّي، وقصد إضاءتها والسعي وفق ذلك إلى تصنيف "مشروع أبي تمام" ضمنها، لا بدّ أن نقول أنّه من خلال معاينة بعض التجارب عبر تاريخ الشعريّة العربيّة، يمكننا أن نقف على العموم على أنواع ثلاثة من المشاريع، أو ما سنصطلح عليه بـ سيرورات التلقّي processus de réception. وتختلف هذه الأنواع في الأساس بحسب النتائج التي أفضت إليها. فهناك منها ما يستمرّ ويتواصل إلى حين تحقيق الغاية المرجوّة منه، فيتجاوز الصعوبات والمعوّقات مهما بلغ حجمها، فينجح أصحابُه في الظفر بالغاية خالقين بالتالي "أفق توقّع" جديدٍ مغاير لسابقه. ومنها ما يُصيبه شيءٌ من الوهن في الطريق التي تفصل البداية عن النهاية، فيحدث في مسيرته انقطاعٌ مفاجئ تعجز أمامه محاولات التجديد والتحقيق، والأسباب في ذلك كثيرة ومتنوعة.

وهناك أخيرًا من المشاريع ما يفشل كلّية في نظر بعض الملاحظين، لأنّه ما استطاع أن يخلق الأفق الذي كان يرغب، حيث اصطدم بجدران من الرفض. وتبقى التساؤلات مطروحة عن الأسباب المؤدية لذلك. وفيما يلي شرح لتلك السّيرورات.

أ) مشروع التأسيس يقوم النصّ "الجديد" فيه بمحاولة تخييب الأفق السائد، ولكنْ في بعض الخصائص وبعيدًا عن ماهية الجنس. وينتج عن تلقّي تلك المحاولة قبولٌ مبدئيّ، سيعتبره صاحب النصّ إيعازًا ضمنيًّا من المتلقّي بالمواصلة، فكأنّهما قد عقدَا معًا شبهَ اتّفاق يُفضي إلى اندماج الآفاق في النهاية.

بذلك سوف تتوالى المحاولات، وربما تزداد عمقًا وتغلغلًا في التجديد، ولكن دائمًا بحذرٍ شديد خشية الإخلال بالاتّفاق "الثمين". وعلى أساس التكرار والتماثل في أنواع النصوص "الجديدة"، ودعمها بمحاولات التنظير والتقعيد، يتمّ "ترسيم" ما كان تخييبًا في البداية، ويدخل النصّ إلى "النسق" بعد أن كان في "الهامش" لفترة ما.

فإذا ما تحقّق للنوع الإبداعيّ قيدَ التأسيس الانتشارُ والامتداد، بمشاركة مؤسّساتٍ متخصّصة في التلقّي بحسب كلّ عصر (مثل المؤلفات النقديّة، الجرائد والمجلّات، الكتب والبرامج التدريسيّة، وغيرها)، وُضع حينها الحجر الأساس أمام المبنى المحتمل للأفق الجديد، وبعد الانتهاء من بنائه عن طريق محاولات النصوص توفيقه هذه المرة، نكون قد وصلنا معه إلى مرحلة ترسيم السّنن l'officialisation des normes، ويكون "عمود الشعر" الجديد قد استوى عوده واستقام.

ب) مفاجأة الانقطاع في مثل هذه الحالة الثانية يقوم النص بمحاولة تخييبيّة، تشبه إلى حدّ كبير المحاولة الأولى في مشروع التأسيس، حيث لا تتعرّض للجوهر في سعيها إلى التغيير، وإنّما تكتفي ببعض الخصائص، وهي محاولة يمكن وصفها بالثورة رغم طابعها الجزئيّ ذاك. ولن يختلف هنا ناتج التلقّي، حيث سيحدث قبول مبدئيّ، ومن ثمّ إيعازٌ بالمواصلة والتكرار. وعلى الرغم من كلّ ذلك لا نلاحظ استمرارًا وامتدادًا، بل انقطاعا وانكماشا تدريجيّا ممّا يمنع من إنشاء الأفق الجديد. وإذا ما تقصّينا سبب ذلك ألفيناه مرتبطًا في بعض الأحيان بغياب عاملين رئيسين كفيلين بإتمام المشروع، هما على الترتيب: النيّة في التأسيس وخلق أفقٍ جديد، والجهودِ التنظيريّة لدعم المشروع والتقعيد له.

فربما لم تكن المحاولات إلّا عرَضية فرديّة، وبقيت كذلك لمدّة من الزمن. ولم تحمل في طيّاتها الرغبة الحقيقيّة في التغيير. ولمّا لم تجد مَن يؤمن بها ويلتفّ حولها من الشعراء، انكفأت على نفسها وتلاشت شيئًا فشيئًا. أو ربما عجز أصحابها عن إيجاد الأسس النظريّة التي تناسب توجّهها، أو لم يولوا المسألة من الأصل الاهتمام الضروريّ، فلم يكلّفوا أنفسهم مهمّة البحث عن مرتكزات فنيّة لنصوصهم.

ج) صدمة الفشل في مثل هذا النوع لا يكتفي النصّ الجديد ببعض الخصائص، وإنّما يسعى إلى التغيير الجذريّ، ويعمل على التخييب الكليّ لأفق توقّع المتلقّين. وفي هذا يتفلسف المجدّدون "الثائرون"، ويناقشون مفهوم ما يريدون تغييره،

فيتساءلون هنا عن "ماهية الجنس" في حدّ ذاتها، ويرفضون أن تكون من المسلمات، ويعملون على خلخلة الأسس التي يقوم عليها الجنس الأدبي، ولعلّ هدفهم في ذلك زرع الشكّ في النفوس المتلقّية، وكأنّهم يقولون: نحن لا نريد العبث بالثوابت، ولكن هل هي ثوابت فعلًا؟ وهل "الوزن" مثلًا هو جوهر الشعر وماهيته؟ أم هناك أسس أخرى؟..

هكذا يخرجون من النقاش من باب واسع في ظنّهم، فهم لا يحطّمون مقوّمات الشعر العربي، وإنما يتحرّكون في حدوده الفنيّة. وعليه لا يكمن الاختلاف مع معارضيهم إلّا في تحديد الماهية، فكلٌّ يعمل على حسب ما يعتقده، وبالتالي لا خصومة وكذلك لا التقاء. ولن يكون ناتج التلقّي وفق تلك الشروط "التعجيزيّة" إلّا الرفض المبدئيّ للمحاولة. وبسبب عدم الرضا بناتج التلقّي ذاك، ستأتي محاولة أخرى بالمواصفات ذاتها، ولن يكون حظّها بأفضل من الأولى، حيث ستُتلقّى بالرفض القاطع الذي لا استئناف فيه. لكن إيمانًا من أصحاب المحاولة بأحقيّة "ثورتهم" الفنيّة، أو من قبيل الإصرار لا غير، سيعمدون إلى تجسيد مشروعهم في محاولة "انتحارية"، بعيدا عن مجال المتلقّي وصلاحياته.

وفي هذه الوضعيّة يكون مشروع التخييب قد أعلن "العصيان الشعريّ"، وهو إيذانٌ ببقاء الفجوة بين أفق النصّ وأفق الجمهور، في شساعة لا حدود لها، ولا أسسَ تؤطّر مقتضياتها الفنيّة. ويبدأ حوار الصمّ كما يقال، بين النصّ "الثوريّ" من جانب، والمتلقّي "المحافظ" المتمسك بالحدّ الأدنى من أفقِه من الجانب الآخر. ولا تُجدي الجهود التنظيرية في تقريب الفجوة بين الطرفين، بل يبقى كلٌّ منهما ثابتًا على موقفه.

عندما يصل الأمر بالمشروع إلى نقطة اللّارجوع هذه، يبدأ النص الجديد في تربية أملٍ آخر، قد يحقّق له التوفيق ولو في مستقبل بعيد، لكنّه يبقى بالنسبة إليه ممكنًا، ويتمثّل الأمل في خلقه لمتلقّيه المحتمل أو الفعليّ. فربما الجمهور الحالي لم يَفقَه كُنهَ المسألة برمّتها، ولم يُساير حركة التجديد لاعتبارات فكريّة أو حتى دينيّة، لكن من شأن

الجمهور الذي سوف يولد في الآتي من زمن الشعر، أن تكون لديه الاستعدادات اللازمة، من خلال نموّ الثمار التي قد غرسها فيه النصّ المغاير للأفق السائد.

وبخيط ذلك الأمل الرفيع البعيد يتعلّق أصحاب مشروع التخييب الجذريّ، فلا هم يتنازلون عن مشروعهم، أو يغيّرون في بعض شروطه ومواصفاته، ولا المتلقّي يعطيهم بصيصًا من رضا، أو نزرًا قليلًا من قبول. وتظلّ تلك النخبة في أروقتها وصالوناتها الخاصّة، تتحرّك وتتلاقى وتكتب النصوص "التخييبية" ذاتها، ولا تدري بذلك أنّها توسع الهوّة أكثر فأكثر، وتزداد مع كلّ محاولة بعدًا عن المتلقّي، متناسية أنّه هو الذي يخرج النصّ من الوجود بالقوة إلى الكينونة بالفعل، مثلما تطرحه جمالية التلقّي.

في تأريخ الأدب العربيّ فيما يتعلّق بالتأليف في تاريخ الأدب العربيّ، يجد المتتبّع لحركتها أنّ المصنّفات فيها لا تكاد تخرج عن مناهج ثلاثة، فهي «إمّا تؤرّخ للأدب العربيّ حسب التقسيم الزمني إلى عصور، يأتي بعضها إثر بعض من الجاهليّة حتى الآن. وإمّا أن تعتمد في ذلك على التقسيم إلى أغراض، فتؤرّخ لكلّ غرض على حدة منذ نشأته حتى توقّفه أو تجمّده. وإمّا تستعمل منهج التقسيم إلى مدارس فنيّة.»[1] ومن الملاحظ بعمليّة إحصائيّة بسيطة أنّ المنهج الأوّل كان الأكثر حضورًا بينها، باعتبار أنّ ما تمّ تأليفه وفقه جاوز من حيث العدد ما ألّف حسب المنهجين الآخرين.[2] لهذا السبب سوف يكون تركيزنا على منهج التقسيم إلى عصور.

إذن، سيطر على التأريخ للأدب العربي هذا المنهج على وجه الخصوص، والذي لا يخفى فيه اتّكاؤه على التاريخ الأدبيّ بمعناه الكلاسيكيّ في أوروبا، حيث يقف القارئ على هيمنة "اللّاأدبيّ" على عمل المؤرّخ للظاهرة الأدبيّة، ممّا يصمه بالتقصير في رؤية الشعر العربي وخصائصه الفنيّة من منظور مرسلٍ من ملابسات السياسة وظروف الاجتماع.

والآن، وبعد كلّ النقاط التي رأينا أنّ توضيحَها في هذا المدخل قد يمهّد الطريق لنا من حيث العمل، وللقارئ من حيث المتابعةُ والتلقّي، يمكننا أن نطرح التساؤلات التي تؤسّس للفصلين التطبيقيّين اللّاحقَين، والتي منها:

- في أيّ نوع من سيرورات التلقّي، يمكن أن يُصنّف الباحث المؤرّخ تجربة أبي تمام الشعريّة؟ وعلى أيّ الأسس سيكون ذلك؟..

- هل بالإمكان أن نرسم صورة استقبال المتلقّين (العالِمين) لنتاجه الأدبيّ، بشكل تزامنيّ؟ وأن نسير على الخطوات ذاتها لتشكيل تلقّيهم التعاقبيّ؟ وكيف سيكون ناتج كلّ نوع؟..

- وما ناتج التلقّي الذي قد نتوصّل إليه بعد امتزاج الطريقتين؟..

---

[1]- حسين الواد: في تأريخ الأدب. مفاهيم ومناهج، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1993، ط2، ص22.

[2]- م ن، ص22.

هذه التساؤلات وغيرها، ما سوف تحاول صفحات الباب الثاني مقاربةَ الإجابات عنه، على أن يتأسّس العمل على مرتكزين هما: المعايير النقديّة للشعر العربيّ، والجهاز المفهوميّ وآليات التأريخ الأدبيّ في جمالية التلقّي. ومن الجدير بالذّكر في هذا المقام، أنّنا لا ندّعي القيام بتأريخٍ لا يشوبه نقص أو خلل، فالزاد قليل والتجربة قاصرة، ولكن حسبنا أن نضع لبنةً ولو صغيرةً في صرح مشروع نراه كبيرًا، بإمكان تضافر جهود الباحثين ضمن إطاره العام أن يربأ ما فيه من صدع، وأن يكمّل ما يعتوِره من نقائص.

الفصل الأوّل

التلقّي التزامني

La réception synchronique

في البدء تفرض الدراسة التزامنيّة سمات خاصّة نظرًا للطبيعة الخطيّة التي تتحكّم في مجرياتها، حيث من المنطقيّ أن تتحرّك بكلّ حريّة جيئة وذهابًا، أي دون التقيّد الصارم بالترتيب الكرونولوجيّ، في حيّز زمنيّ يجمع بين النصّ ومتلقّيه في مسار واحد. فالطّرف المستقبل للنصّ الشعريّ يتقاسم معه الزمن ذاتَه، ولا بدّ أنّ لوحدة العصر وملابساته المشكّلة للأفق الفنيّ السائد، انعكاساتِها على طبيعة التلقّي ومواصفاته.

من خلال هذا التصوّر، وضمن الإطار الذي وضّحناه هنا، سوف تسعى صفحات الفصل التطبيقيّ الأوّل إلى رصد مختلف التلقّيات التي واجه بها المتلقّي المعاصر le récepteur contemporain شعر أبي تمام، وفي هذا الشأن ترجو التمكّن من التماسّ مع الإجابات المحتملة لنحو التساؤلات الآتية:

كيف كانت أشكال استقبال نتاج أبي تمام من قبل الجمهور المتلقّي على عهده؟

وهل كان ناتج ذلك التلقّي التوفيق أم التخييب؟ ولماذا؟

وما هي يا ترى تلك الأسئلة الجمالية التي قدّم النصّ إجابات لها؟ وهل كانت على حسب أفق التوقّع السائد؟ أم أنّها سعت لخلق البديل الجديد؟

وهل تجلّت المعايير النقدية للشعر العربي في هذا الجزء من القرن الثالث الهجريّ، في صور تلقّي شعر أبي تمام؟...

إذن، محاولةً منّا لمقاربة الإجابات عن التساؤلات الماضية وغيرها، ممّا يندرج ضمن مجال التلقّي الشعريّ في نوعه الأوّل، أي التلقّي التزامنيّ la réception synchronique، قد تسعفنا الكتب التي تناولت الترجمة لحياة أبي تمام، والتي نقلت في ذلك الإطار أخباره وأشعاره، مثل "أخبار أبي تمام" لأبي بكر الصولي، وإن لم يكن هذا المتلقّي العالِم في حدّ ذاته من المعاصرين للشاعر، حيث عاش في الفترة الممتدة بين القرنين الثالث والرابع، وإنّما يهمّنا في كتابه ما رصده من آراء وأحكام نقديّة أصدرها المتلقّون العالمون (العارفون بالشعر من شعراء وعلماء)، وهي الشهادات التي من شأنها أن تقدّم صورةً عن تلقّيات المعاصرين لأدب أبي تمام.

وباعتبار أنّ هذا الأخير قد توفّي سنة 231هـ، سنعتبر في عملنا أنّ لائحة المتلقّين المعاصرين له من الشعراء والنقّاد والمتذوّقين للشعر، ستتضمّن أسماء من وافاهم الأجل قبل انقضاء القرن الثالث، على وجهيّ التقريب والتغليب بطبيعة الحال.

هذا، ويدخل كتاب الصولي المذكور في مجموع المؤلّفات المنتصِرة لطريقة أبي تمام في الشعر، حيث انبرى فيه صاحبه للدّفاع عن تلك الطريقة والشاعر في صعيدٍ واحد، وهو الأمر الذي لا يُخفيه الكاتب عن المتلقّي القارئ، بل نراه يقرّره أمامه منذ الصفحات الأولى من مصنّفه بقوله أنّ ما كتبه هو بمثابة رسالةٍ أُلِّفت «**في تفضيله، وذكر مَن عرفه فقدّمه وقرّظه، والاحتجاج على مَن جهله فأخّره وعابه.**»[1]

ولن نخوض هنا في موقف الصولي بشكل خاصّ من المسألة النقديّة (الحكم على شعر أبي تمام)، ولا في رأيه حول هؤلاء المتلقّين الذين يصنّفهم نوعين يمكن أن نصطلح عليهما على التوالي: التلقّي بالقبول la réception par approbation، التلقّي بالرّفض la réception par rejet.

[11]- الصولي، أبو بكر محمد بن يحيى: أخبار أبي تمام. تحقيق: خليل محمود شاكر، محمد عبده عزّام، نظير الإسلام الهندي. تقديم: أحمد أمين. منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، 1980، ط3، ص5.

وإنّما سوف نرجئ كلّ ذلك إلى الفصل الثاني، حيث أنّ صاحب "الأخبار" من ممثّليّ التلقّي التعاقبيّ diachronique للنتاج الأدبيّ لأبي تمام.

أ) التلقّي بالقبول la réception par approbation

ومن الصنف الأوّل من أنواع تلقّي أبي تمام، أي ذاك الطّرف المنصِف الذي "عرفَه فقدّمَه وقَرّظه" نذكر تجارب التلقّي ونتاجاتها لبعض من المتلقّين العالمين بالشعر، شعراء ونقاد، ومن ثمّ نحاول الوقوف على مواصفات تلقّياتهم تلك ومتّكآتها النّقديّة على وجه الخصوص، لكونها تعكس المعايير المعتمدة في إصدار الأحكام، وهو ما يندرج ضمن مجال التطبيق الذي نسعى إليه في صفحات هذا الباب الثاني من البحث.

محمد بن حازم الباهليّ215هـ* ولكونه من الشعراء من الحقيق أن يُصنَّف في سياق رصدنا لمختلف التلقّيات المعاصرة لأبي تمام، مع المتلقّين العالمين بجوهر الشعر وصناعته، وبالتالي العارفين للمعايير النقدية المعتمدة في قراءته. ويروي الصولي ضمن العنصر الموسوم بـ"ما جاء في تفضيل أبي تمام" قصّةً تشتمل على مواصفات تجربة تلقّيه لنصّين شعريَّين من نصوص الطائيّ.

ونقرأ فيما يذكره راوي القصّة أنّ هذا الشاعر، ضمن مُجريات نقاشٍ يكون قد حدث بين بعض متذوّقيّ الشعر، قد قام بتقديم أبي تمام في الشعر والعلم والفصاحة على سائر الشعراء، سواء منهم مَن كان قبلَه أي منذ الجاهلية حتى الدولة الأمويّة، أو عاش في عصره خلال القرن الأوّل للدولة العباسية، حيث قال: «**ما سمعتُ لمتقدِّمٍ ولا مُحدَثٍ بمثل ابتدائِه في مَرثيّتِه:**

* - هو محمد بن حازم بن عمرو الباهليّ بالولاء، ويكنّى أبا جعفر. مولده ومنشؤه بالبصرة. شاعرٌ مطبوع إلّا أنّه كان كثير الهجاء للناس. ولم يمدح من الخلفاء إلّا المأمون 218هـ. وقد سكن بغداد ومات فيها سنة215هـ. ومن بين مَن تحدّث عنه عبد الله بن المعتزّ، حيث أشار إلى بعض أخباره في طبقاته، وقال عنه: «وهو أجود الشعراء لفظًا وألطفهم معنى» ثم استشهد ببعض شعره. (انظر: طبقات الشعراء، ابن المعتزّ، م س، ص309)

أَصَمَّ بِكَ النَّاعِي وَإِن كانَ أَسمَعَا[1]

ولا بمثل قوله في الغزل:

مَا إن رأى الأقوامُ شمسًا قبلَها أفَلَت فلَم تُعقبهُمُ بظــلامِ
لَو يَقدِرون مَشَوا على وجَناتهم وعيونهم فضلًا عن الأقدامِ.[2]»[3]

ونلاحظ في ناتج تلقّي النصّين طريقة النقد القديمة، القائمة على الحكم التأثّريّ من خلال عملية المفاضلة الواسعة في هذا المثال حيث شملت الشعر إلى عهد أبي تمام، وهي مدّة زمنية طويلة. كما نقف على اتّسام النقد بمَيسم الإطلاق والشمول. وإن كان المتلقّي العالم قد اعتمد على معيار نقديّ يتعلّق ببنية القصيدة، وهو **جودة الاستهلال**، في النصّ الأوّل. بينما لم يحمل كلامه المعايير التي يكون قد وظّفها للخلوص إلى حُكمه النقدي فيما يتعلّق بالنص الثاني.

هذا وإن كنّا نتحفّظ قليلًا على ذلك الحكم (الثاني)، باعتبار ما لاحظناه من عدم الدقّة في تحديد الغرض الذي ورد فيه البيتان، والقصيدة الأصل التي ينتميان إليها. ولعلّ "الخطأ" - إن سلّمنا بحدوثه - قد يرجع إلى ورود البيتين على هذا المتلقّي بتلك

---

[1]- نصّ البيت بشكلٍ كامل قول أبي تمام:

أَصمَّ بكَ النّاعي وإنْ كانَ أسمَعَا وأصبحَ مَغنَى الجُودِ بَعدَكَ بَلقَعَا.

وهو مطلع قصيدة له في الرثاء. (انظر: ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزي، م س، ج4، ص99)

[2]- البيتان غير متواليين في الترتيب، وليسا من غرض الغزل، بحسب ما نقف عليه في الديوان. حيث أنّهما من قصيدة في مدح الواثق بالله وتهنئته بالخلافة ورثاء المعتصم، ومطلعها:

ما للدّموع تَرومُ كلَّ مَرامِ والجفنُ ثاكلُ هجعةٍ ومَنامِ

وقوله: (ما إن رأى...) هو البيت الثاني والعشرون، ونفهم منه ومن السياق أنّه يمدح الواثق بكونه سَدّ فراغَ الملك بعد المعتصم، حيث لمّا غابت الشمس لم يأت بعدها الظّلام.

أمّا قوله: (لو يقدرون...) هو البيت الثامن والعشرون، ويتحدّث فيه عن مدى إقبال الناس على المبايعة، حيث يقول في بيتين قبله مباشرة:

لمّا دَعوتَهم لأَخذِ عهودِهم طَارَ السّرورُ بمعرقٍ وشَآمِ
فكأنّ هذا قادمٌ من غيبةٍ وكَــأنّ ذاك مبشّرٌ بغُـلامِ. (انظر: م ن، ج3، ص206)

[3]- الصولي: أخبار أبي تمام، ص65-66.

الصفة وذلك الترتيب، فوقع في ظنّه أنّ الشاعر فيهما يتحدّث عن امرأة حسناء كأنّها الشمس في البهاء وروعة الجمال، وأنّ الناس قد شُغفوا بها حبًّا حتى لم يَقووا على مقاومة رغباتهم الجامحة في الوصول إليها، فإن لم تحملهم أقدامهم ساروا على وجوههم من شدّة الولَه.

وهذا الفهم قد أكّد عند المتلقّي فكرة كونِ النصّ (البيتين) في غرض الغزل دون غيره، وربما يكون السبب الرئيس في أصل الموضوع راجعًا إلى مؤشّرٍ لفظيّ هو ضمير الغائبة في لفظة "قبلَها" في صدر البيت الأوّل. وعلى أساسِه يكون قد بُني الاعتقاد كلُّه. وإذا واصلنا سلسلة الاستنتاجات المحتملة هنا، عرفنا أنّه من ذلك المؤشّر الذي أدّى إلى مجانبة الفهم الصواب، جاء عدم الانتباه من قبل المتلقّي الشاعر إلى معنى عجز البيت الأوّل دائمًا، وهو جزء مهمّ في السياق. حيث بيّن فيه أبو تمام معنى عدم حلول الظّلام بعد أفول الشمس وغيابها (وفاة المعتصم)، وذلك لأنّ هناك شمسًا في نورها وبهائها قد أعقبتها (خلافة الواثق).

إسحاق بن إبراهيم الموصليّ235هـ* ويرِد ناتج تلقّيه لأبي تمام ضمن لقاءٍ جمع بينهما بحضرة ما دعوناه في مقامات سابقة المتلقّي السيّد le récepteur maitre، حيث أنّه الشخصية صاحبة المنزلة الرّفيعة في علاقتها بالنصّ الشعريّ، ويتعلّق الأمر بإسحاق بن إبراهيم (آخر).**

* - هو أبو محمد إسحاق بن إبراهيم الموصلي، كان من ندماء الخلفاء (الرشيد، المأمون، المعتصم)، وكان من العلماء باللغة والأشعار وأخبار الشعراء وأيام الناس. وقد تفرّد بالغناء واشتهر به حتى غلب عليه من بين كلّ ما أجاده من علم وفقه وحديث. وله نظمٌ جيّد وديوان شعر، كما كان كثير الكتب. (انظر: الوفيات، ج1، صص202/204)

** - هو إسحاق بن إبراهيم الخزاعي235هـ، وقد كان واليًا لبغداد، واستمرّ فيها ثلاثين سنة إلى حين وفاته235هـ. وكان صارمًا جوادًا وفي عهده امتحن الناس محنة خلق القرآن مع الخليفة المأمون. (انظر: الصولي، هامش ص212)

ويهمّنا في القصّة بشكل خاصّ ما خاطب به الموصليّ أبا تمام، حيث قال له بعد أن استجاب المتلقّي السيّد لطلب أبي تمام، فجعله يستمع إلى الشعر محلّ التلقّي، ما نصّه: «**أنتَ شاعرٌ مُجيد مُحسن، كثير الاتّكاء على نفسك.**»[1]

ثم علّق صاحب "الأخبار" على كلام الموصليّ فشرح ما قصده من العبارة الأخيرة "الاتّكاء على النفس"، فبيّن أنّه أراد أنّ أبا تمام "يعمل المعاني" أي يهتمّ بها ويتعمّق فيها. وختم الصولي بتوضيح موقف الموصليّ ومذهبه، مذكّرًا أنّه لم يكن على مذهب أبي تمام والمحدَثين، وإنّما كان «**شديد العصبيّة للأوائل، كثير الاتّباع لهم.**»[2] وهو دليل يسوقه للتأكيد على مصداقيّة ناتج التلقّي وقيمته، ربما من قبيل الحقّ ما شهدت به الأعداء ومن هم على غير المذهب والرّأي.

إذن كان ناتج التلقّي كما توقّع أبو تمام، فقد رأيناه حريصًا على أن يشارك ذلك المتلقّي العالِمُ صِنوَه المتلقّي السيّدَ في تجربة التلقّي. ولعلّ غايته من ذلك أن يحصل على شهادة كفيلة بأن تحفظ له المكانة العالية في الشعر، وهو ما توفّر لديه من خلال الحكم له بالإحسان والإجادة. مع إشارة إضافية إلى جانبٍ من طريقته الخاصة في الشعر، أي ما تفرّد به عن غيره بوساطة الاعتماد الكليّ على الموهبة الشعريّة (الاتّكاء على النّفس).

عمارة بن عقيل239هـ[*] ويذكره الصولي مع المتلقّين العالمين بالشعر، ويصنّفه ضمن المنتصرين لأبي تمام. ونقرأ في "الأخبار" تجربتين له في التلقّي جديرتين بالوقوف والدراسة نستعرضهما كما يلي:

---

[1]- الصولي، ص221.

[2]- م ن، ص ن.

[*]- عمارة بن عقيل بن بلال بن جرير بن عطيّة الخطفيّ، فهو إذن حفيد جرير الشاعر الأمويّ الكبير. وكان بدوره شاعرًا مجيدًا عالمًا بالشعر. كان يسكن البادية ويتّصل بالخلفاء العباسيّين ويمدح قوّادهم. كما كان النحويّون بالبصرة يأخذون عنه اللغة. (انظر: الصولي، هامش ص19)

تجربة التلقّي الأوّل: نقف في بدايتها على تحفيز من الجمهور المتلقّي لهذا العالم بالشعر، حيث يُخبَر بمسألة الاختلاف القائم حول أبي تمام ومكانته الشعرية، إذ «**يزعم قومٌ أنّه أشعر الناس طرًّا، ويزعم غيرهم ضدّ ذلك**»، فيستثيره الأمر ويطلب من مُحاورِيه أن ينشدوه بعضًا من شعر أبي تمام، لعلّه يتمكّن من الحكم بنفسه على المسألة. هكذا يحدث اللّقاء بين النصّ ومتلقّيه، بعد هذا التحضير النفسيّ التحفيزيّ نوعًا ما.

وممّا نستنتجه من خلال هذا التلقّي الأول اتّسامُه بمواصفاتٍ ثلاث: أوّلُها الاستجابة والإعجاب بالنصّ الذي ورد عليه، حيث طلب زيادة في السّماع بعد تلقّيه قولِ أبي تمام في النسيب:

غَـدَت تسـتجيرُ الـدّمعَ خَـوفَ نَـوَى غَـدِ وعَـادَ قَتَـادًا عنـدَها كـلُّ مَرقَـدِ

وأَنقـذَها مِـن غَمـرَةَ المَـوتِ أنَّـه صُـدُودُ فِـراقٍ لا صُـدود تَعمُّـدِ

فَـأجرَى لهَـا الإشـفَاقُ دَمعًـا مُـورَّدًا مِـن الـدَّم يَجـري فـوقَ خَـدٍّ مُـورّدِ

هـيَ البـدرُ يَكفيهَـا تَـودُّدُ وَجهِهَـا إلـى كـلِّ مَـن لاقَـت وإن لَـم تَـوَدَّدِ.[1]

وثانيها تبيينُه تقدّم أبي تمام على الشعراء السابقين ببيتين[2] في النصّ نفسِه، يتحدّث فيهما عن الاغتراب مبيّنًا أنّه لم يحصل في الحياة على متعة الاجتماع بمن يُحبّ، إلّا بوساطة المرور بتجربة الفراق عنهم بسبب الغربة قبل ذلك، كما أنّه لم يتوصّل إلى الطمأنينة والنوم الهنيء حتى قام باختبار قسوة الأرق وآلام السهاد. فكأنّه بهذه الكيفية

[1]- هذه الأبيات الأربعة الأُوَل من قصيدة لأبي تمام في المدح. وقد وردت "سرَتْ" بدلَ (غدَت)، و"يُغنيهَا" بدل (يكفيها). (انظر: التّبريزي، ج2، ص22-23)

[2]- البيتان هما قوله: **ولكنّني لَم أَحوِ وفرًا مجمّعًـا ففُزتُ بِه إلّا بشَملٍ مُبَدَّدِ**
ولَم تُعطِني الأيّامُ نَومًا مُسَكّنًا أَلَذُّ بِـــه إلّا بِنَومٍ مُشَرَّدِ.
(الصولي، ص60/التبريزي، ج2، ص23)

يؤكّد قيمة النعمة عندما تأتي بعد تجربة الحرمان منها، فحينها فقط يحسّ المرء بحظّه وجَدّه.

ونظرًا لتلك الطريقة في التعبير والطّرح، حرّك النصّ نفسَ المتلقّي العالِم فقال معربًا عن تعجّبه الشديد، وبالتالي عن حسن الوقع ومدى التأثّر: «للّه درّه*، **لقد تقدّم صاحبُكم في هذا المعنى جميعَ من سبقَه على كثرة القول فيه، حتى لحَبّبَ الاغتراب.**»[1] وبهذا الحكم وضع أبا تمام في مرتبة الإجادة، التي حقّقها بفضل بَذِّه من سبقه من الشعراء الذين تناولوا المعنى ذاته في نصوصهم، فعلى الرغم من أنّه من المعاني المتداولة المطروقة، إلّا أنّ النصّ "الجديد" تمكّن من إحراز التقدّم من حيث تناولُها. بل وحقّق شيئًا ما استطاعت النصوص السابقة أن تحقّقه، عندما أثّر في المتلقّي السّامع المحتمَل بأن حمله على الرغبة في أمرٍ من المفروض أن يكرهه وينفرَ منه، وهو الاغتراب عن الأهل والوطن، وهو دليل واضح على قوّة تأثير النصّ فيمن يورد عليه.

وقد تميّزت عملية التلقّي هنا بمواصفات المقارنة السريعة، وجاء على أساسها التعبير عن الموقف النقديّ، فكأنّ المتلقّي العالِم قد قام باستعراضٍ سريع لتلك النصوص في وجدانه وعقله من خلال عمليّة الاستظهار والتذكّر ليس لمحتواها فقط، وإنّما لمديّات وقعها في نفسه ونفوس غيرِه ممّن تلقّاها وأصدر حولها حكمًا ما يعكس ناتج التلقّي بنوعيه الكبيرين (القبول/الرّفض) أي التأثّر وعدمِه، ثم قام بالمقارنة بينها وبين نصّ أبي تمام الذي وَردَ عليه للتوّ، ومن ثمّ أصدر الحكم وعبّر عن الرأي، وهو ما عكس نوع الاستجابة النفسيّة لديه. هذه الأخيرة التي يدلّ عليها كذلك كونه استزاد الراوي أبياتًا أخرى من نصّ أبي تمام ذاته، وهو من علامات التلقّي بالقبول غير القابلة للشكّ.

---

* - صيغة التعجّب السماعية هذه تعكس شدّة انفعال المتلقّي تجاه النصّ، ونقف عليها في "الأخبار" في غير هذا الموضع، مع المتلقّي العالم ذاته، أي عمارة بن عقيل، حيث شكّلت جزءًا من ناتج تلقّيه لنصّ آخر لأبي تمام، وهو ما سنقف عليه في تجربة التلقّي الثاني.

[1] - الصولي، ص60.

أما الشكل الثالث للتلقّي، والذي نلاحظه في هذه القصّة دائما، فهو خلاصةٌ نقديّة عن معايير الإجادة الشعريّة، ومدى توفّرها في نصّ أبي تمام، حيث ينهي هذا المتلقّي الخاصّ تعليقاته التي تعكس نوع الاستجابة، وصورة وقع النصّ في قلبه، فيقول: «**كَمُل والله، إن كان الشعر بجودة اللّفظ، وحسن المعاني، واطّراد المراد، واستواء الكلام، فصاحبكم هذا أشعر الناس، وإن كان بغيره فلا أدري!**»[1]

وهذا النصّ "التلقّياتيّ" الأخير يحمل في طيّاته، من بين ما يحمل، شيئًا من الطريقة القديمة في المفاضلة بين الشعراء، والتي ترشح من صيغة التفضيل "أشعر الناس". كما نقف فيه كذلك على الأحكام المطلقة القائمة على مديّات التأثّر، حين أقرّ المتلقّي الناقد لمنشئ النصّ بالكمال في قول الشعر ونظمه، بل وأقسم على ذلك الحكم بغرض التأكيد عليه.

وتلك المواصفات الملاحظة من الوهلة الأولى لتلقّي الباحث لذينكما الحكمين النقديّين، والمتّسمين بالتلازم بطبيعة الحال حيث أنّ الكمال في الشعر يفضي بالضرورة إلى اعتلاء منزلة (أشعر الناس)، لا تنفي عدم الاتّكاء في إصدارهما على معايير ثابتة تتّصل مباشرة بثنائية اللّفظ/المعنى، وبطريقة بناء النصّ الشعريّ لتحقيق الغاية منه.

وعليه إذاما أردنا أن نرسم صورةً عن أفق توقّع المتلقّي العالم هنا، ألفيناه يتكوّن من أقسام ثلاثة:

قسمٍ في الشكل، نقف فيه على توظيف معيار نقديّ واسع غير محدّد بدقّة، حيث يفترض بدوره معايير أخرى غير مصرّح بها ربما لكونها من العرف الأدبيّ الذي لا ينكره أحدٌ سواء كان من الشعراء أو من المتلقّين. ويورده صاحب الحكم في تبرير استجادته "المطلقة" لنصّ أبي تمام، وهو معيار **جودة الألفاظ** التي تجعل الكلام مستويًا لا اعوجاج فيه.

[1]- الصولي، ص61.

وقسمٍ في المعنى، ونقف فيه على معيار **حُسن المعاني** والمتمثّل في ضرورة أن تأتي المعاني المعبّر عنها جيّدةً، وهو كذلك واسع المجال يحتمل معايير أخرى تأتي سائرة في ركابه مثل الصحّة والشرف ومناسبة المقام وغيرها.

وقسمٍ يتعلّق بمنهج النظم الشعريّ وصناعة النصّ، حيث يفترض أن يكون وفق الغرض الشعريّ الخاصّ به، وأن يأتي بشكلٍ مستوٍ من خلال **انسجام أجزائه** وأقسامه فيما بينها.

تجربة التلقّي الثاني: يقوم فيها عمارة بن عقيل بالردّ على من استحسن نصًّا له في المدح، فنراه يخاطبه مبيّنًا تفوّق أبي تمام عليه، وعلى غيره من الشعراء، يقول: «**والله لقد عَصفَت رائية طائيّكم هذا بكلّ شعرٍ في لَحنِها [رويّها]**»[1] وكان يقصد قصيدة أبي تمام التي طالعُها قولُه:

الحَقُّ أَبلَجُ والسُّيـوفُ عَوَارِ فحَذارِ مِن أسَدِ العَرينِ حَذَارِ.[2]

ثم علّق على بعض المقاطع التي طلب أن تُنشَد له منها، مبديًا شدّة تعجّبه من المقدرة الشعريّة التي كان يتميّز بها أبو تمام، مستعملًا صيغة التعجّب السماعية هذه المرّة كذلك، حيث قال: «**للّهِ درُّه، لقد وَجدَ ما أضَلّتهُ الشّعراءُ، حتّى كأنّه كانَ مَخبوءًا لَه.**»[3]

وقد اتّسم التلقّي الشعريّ هنا، بالنّظر إلى الحكم الإجماليّ المطلق المؤكَّد (القسم)، وبالنظر كذلك إلى كونه انفعاليًّا تعجّبيّا، بالمسحة التأثّريّة من جهة وبالاتّكاء على معيار **لطافة المعنى** من جهة أخرى، وهي السمة التي أشار إليها المتلقّي العالم واصفًا إيّاها بالشيء المخبوء لأبي تمام دون غيره من الشعراء الآخرين، حيث اكتشفَها بحسّه وطبعِه وسبق جميع صُنّاع الشعر إليها. ولعلّ هذا الحكم من الصّعب على شاعرٍ معاصِر

[1]- الصولي، ص94.

[2]- القصيدة في مدح الخليفة المعتصِم. (انظر: التبريزي، ج2، صص209/198)

[3]- الصولي، ص96.

أن يُسلِّم به لغيره، إلّا إذا غلبَت عليه الموضوعيّة والاستجابة القويّة للنصّ موضوع التلقّي، كما هو الحال في هذه القصّة.

علي بن الجهم 249هـ* من الشعراء ومن المتلقّين المتذوّقين للشعر، لذا يكتسي حكمُه النقديّ حول جودة شعر أبي تمام أهميّةً بالغة عند صاحب "الأخبار"، لذلك السبب نراه يستعرض مفاضَلتَه بين الشاعر دِعبِل الخزاعيّ[1] وأبي تمام، وانتصارَه للثاني منهما، وفي ذلك يذكر حديثًا تناهَى إلى سمعِه مضمونُه أنّ «**عليّ بن الجهم ذكر دعبلًا فكفّره ولعنَه، وطعن على أشياء من شعره، وقال: كان يكذب على أبي تمام ويضع عليه الأخبار، و واللّه ما كان إليه ولا مقاربًا له.**»[2]

ويُحاول الصولي بطبيعة الحال استثمار هذه القصّة ومثيلاتها، خاصّة إذا كانت بمثابة الشهادة من متلقّ عارفٍ بجوهر الشعر، مشهودٍ له بأنّه "من كَملَة الرّجالِ، وبأنّ علمَه بالشعر أكثرُ من شِعره"، أي أنّه حكمٌ عدلٌ في نقد الشعر حتى إن كان من الشعراء المقلِّين.

وممّا يرشَح من هذه القصّة انتصارُ المتلقّي العالِم لأبي تمام وشعره على حساب شاعر آخر، وهو ما يندرج تحت غطاء المفاضلة مرّة أخرى، ونقف عليها تحديدًا في العبارة الأخيرة من كلامه، والتي جاءت قويّةً بتأكيدها عن طريق القسم الذي باعد بين الشاعرين في المرتبة الفنيّة. وذلك على الرغم من ملاحظتنا اتّكاء هذا المتلقّي الناقد في حكمه الأوّل على الشاعر (الخصمِ)، على ملمحٍ من مقتضيات النقد الدينيّ (العقديّ)،

---

* - أبو الحسن علي بن الجهم، أحد الشعراء المجيدين، له ديوان شعر صغير مشهور. وقد عُرف بالتديّن والفضل. وكانت بينه وبين أبي تمام مودّة أكيدة، وإليه كتب أبو تمام الأبيات التي يودّعه فيها وأوّلها:

هي فُرقةٌ مِن صَاحبٍ لكَ مَاجِدِ فغدًا إراقَـةُ كلِّ دَمعٍ جَــامدِ.

(انظر: الوفيات، ج3، صص357/355)

[1] - كان دعبل صديقًا للبحتري مائلًا إلى شعره وطريقته، بينما ناصَب أبا تمام الخصومة الشعريّة. (انظر ترجمته وأخبار خصومته في: وفيات الأعيان، ج2، صص270/266)

[2] - الصولي، ص61.

حينما قام بالحكم عليه بالكفر، ولعلّ ذلك راجع إلى ما اشتهر به علي بن الجهم من كونه متديّنًا فاضلًا.

البحتريّ284هـ ندّ أبي تمام وخصيمه عند أصحاب المفاضلة بينهما.

ومن الآراء التي تُردَّد عنه في الموازنة بين شعره وشعر الآخر، مقولةٌ يذكرها الصولي ربما من قبيل المبدإ القائم على فكرة يُراد بها الانتصار، مفادها أنّ "الحقّ ما شهدت به الخصوم"، ونصّها قول البحتريّ لمّا طلب منه أحد المتلقّين الموازنة بين شعره وشعر أبي تمام، فقال: «جيّده خيرٌ من جيِّدي، ورديئي خيرٌ من رديئه.»[1] **لكنَّ الأمر المثير في هذه المقولة الشهيرة، أنّ الباحث لا يدري على وجه التحقيق والتأكيد، إن كان البحتري من خلال إيرادِه إيّاها على ذلك النحو، يُعلي من شأن شعر أبي تمام، أو أنّه يعمل على المساواة بينهما بشكل من الأشكال، أو حتى يقدّم نفسه بطريقة غير مباشرة؟..**

إذ نرى بحسب فهمِنا لمضمون كلام البحتريّ هنا، باعتباره شاعرًا ومتلقّيا عالمًا بخصائص الشعر وأسراره الجمالية، أنّ الحكم فيه يتوزّع إلى شقّين: في الأوّلِ يُقدّم البحتري أبا تمام في الجيّد من الشعر، ويحفظ لنفسِه المرتبة الثانية في ذلك الحدّ. وفي الشقّ الثاني نقف على موازنةٍ بين الرّديء من شعريهما، وفي مضمار هذا الحدّ النقيض للسابق، نلاحظ أن البحتريّ يحتلّ المركز الأوّل قبل "خصمِه".

ويغلبُ على الظنّ هنا أنّ في هذا الحكم رفعًا من شأن البحتريّ وإقرارًا لمنزلته الشعريّة، على حساب شعر أبي تمام بطبيعة الحال. ولنتصوّر المسألة بنظرة شمولية ونحن نعيد صياغة المقولة كاملة، فكأنّنا بالبحتريّ يقول ما يمكن أن يكون نصّه لو تجوّزنا في التعبير: (*في الجيّد من الشعر أنا أسلّم بأنّني لا أحتلّ إلّا المرتبة الثانية بعد أبي تمام، ولكن في الرّديء منه فإنّ شعري أحسنُ منه، فمستوى شعري إذن لا يصل إلى درجةٍ دنيّة، مثلما هو الحال مع أبي تمام.*) أو لعلّ المعنى المفهوم للمقولة، أنّه:

[1]- الصولي، ص68.

(مهما بلغ شعري من الرداءة فرداءة أبي تمام أشدّ وأكبر.) *

هذا، ويظهر أثر تلقّي البحتري لأشعار أبي تمام كذلك، في نحو إقراره له بالأستاذية والرئاسة في فنّ الشعر[1]، وفي شهادته - مثلًا - باتّباعه خطاه، وتقليده إيّاه في طريقة خاصّة تسمّى طريقة "الاستطراد" في الشعر، والمتمثّلة في أن يُريد الشاعر غيرَ الغرض الظاهر الذي يَبتدئ به القول، وأن يتوسّلَ إلى الثاني بالأوّل، وذلك في مثل قول أبي تمام يصف الفرس وهو يريد هجاء شخصٍ يُدعى (عثمان بن إدريس الشامي):

وَسَـــابِحٍ هَطِلِ التَّعدَاءِ هَتّـَــانِ على الجِـــرَاءِ أَمِيـــــنٍ غَيرِ خَوَّانِ
أَظمَى الفُصوصِ ولَم تَظمَأ قَوائمُه فَخَلِّ عَينَيك مِن ظَمآنَ رَيّـَــــانِ
فَلو تَرَاه مُشِيـــحًا والحَصَى زِيَمٌ بَين السَّنـَــابكِ مِن مَثنًى ووُحدَان
أَيقنتَ إن لَم تَثبَّت أنَّ حَـــافِرَه مِن صَخرِ تَدمُرَ، أو مِن وَجه عُثمانِ.[2]

أبو العباس المبرِّد286هـ * صاحب كتاب "الكامل في اللّغة والأدب"، وهو المؤلَّف الذي يشي بمقام صاحبه العالم في تلقّي الشعر. وفي كلامه الذي يورده الصولي موازنةٌ بين شعر أبي تمام والبحتريّ، يقول: «**لأبي تمام استخراجات لطيفة ومعانٍ طريفة، لا يقول مثلَها البحتريّ. وهو صحيحُ الخاطر، حَسَن الانتزاع. وشعرُ البحتري أحسنُ استواءً. وأبو**

---

* - يجزم الآمدي في المسألة هنا، ففي ردّه (أو ردّ "صاحب البحتريّ") على من يتحجّج بتلك المقولة للإعلاء من مقام أبي تمام وتفضيله، والمقصود بذلك أمثال أبي بكر الصولي بطبيعة الحال، يبيّن أنّ الكلام «**للبحتريّ، لا عليه، لأنّ هذا يدلّ على أنّ شعر أبي تمام شديد الاختلاف، وشعره شديد الاستواء**» هذا إذا سلّمنا بأنّ البحتري قد قال ذلك الكلام حقيقةً، حيث يشكّك الآمدي في الأمر أصلًا، ويأتي بكلام في قصّة أخرى عوضًا عنه، لأنّه قد يخدم توجّهه النقديّ في المفاضلة، فلعلّ شرحه السابق لا يجد آذانًا صاغية. والنصّ البديل هو قول البحتريّ: «**كان** [أبو تمام] **أغوصَ على المعاني منّي، وأنا أقوَمُ على عَمودِ الشّعرِ منه.**» (انظر: الموازنة، ج1، صص11-12)

[1] - انظر: الصولي، ص67. والأبيات من قصيدة لأبي تمام

[2] - الصولي، ص70. وقد وردت "فِلَقٌ" بدل (زيمٌ)، و"تحت" بدل (بين)، و"حلفتَ" بدل (أيقنت). (انظر: التبريزي، ج4، ص434)

* - أبو العباس محمد بن يزيد المعروف بالمبرّد، إمام العربية ببغداد في زمنه، وأحد أئمّة الأدب والأخبار. انظر ترجمته في تقديم المحقّق لكتابه: الكامل في اللغة والأدب، تحقيق: ناصر محمدي محمد جاد، القدس للنشر والتوزيع، القاهرة، 2013، ط1، صص7/9.

تمام يقول النّادرَ والبَارد، وهو المذهبُ الذي كان قد أعجب الأصمعيّ. وما أُشبِّه أبا تمام إلّا بغائصٍ يُخرجُ الدُرَّ والمَخْشَلبَة.»[1] وهي خرَزٌ أبيض يشبه اللّؤلؤ. والمقصود أنه يأتي بالغثّ والسمين.

وممّا نستطيع أن نستخلصَه من هذه الموازنة التي يقوم بها المبرّد في هذه العبارات القليلة، والتي تحقّقت له بعد إجراء مقارنة نقديّة بين الشاعرين مدار الخلاف والخصومة الطويلة، النقاط التالية:

- ما يتعلّق بالمعايير الفنيّة الممثّلة لحدّ الجودة في شعر أبي تمام من جهة، وما يصنّف ضمن مؤشّرات الرّداءة من جهة أخرى. فأمّا المعايير فتتمثّل في نوعين؛ ما كان داخليًّا مرتبطًا بالنص، ويَخصُّ المتلقّي العَالمُ الحديثَ في تبيين تلك المعايير بجانب المضمون دون الشكل، أي على المعاني وليس الألفاظ والموسيقى، حيث يركّز على تعبير منشئ النص عن "**المعاني اللّطيفة الطّريفة**"، أي النّادرة الدّقيقة التي لا ينتبه إليها إلّا الشعراء ذَوو الحسّ الشعريّ المُرهف.

وأمّا المعايير الخارجيّة المرتبطة هنا بذات الشاعر، فنقف عليها في مكوّنين من مكوّنات الشخصيّة الشعريّة، وهما "**صحّة الخاطر، والقدرة على حسن الانتزاع**". فأمّا (الخاطر) فهو ما يرد إلى قلب الشاعر من أفكار وهواجس نفسيّة، فلا يملك أمامها إلّا الإفصاح عنها والتعبير عن مقتضياتها بوساطة الكلمة والوزن. وأمّا ملكة (الانتزاع) فتتمثّل في التمكّن من أخذ معنى غريب من معنى آخر.[2] ويدخل المعياران في قدرات صناعة النص الشعريّ، ويعكسان تبعًا لذلك منزلة الشاعر في سلّم تلك الصناعة.

هذا عن جانب الجودة الشعريّة، أمّا ما يرتبط بمؤشّرات الرّداءة فيذكر منها المبرّد سمة في شعر أبي تمام، لا تقتصر عليه كمتلقٍّ عالِم وإنّما يكاد يجمع عليها مجمل من

[1]- الصولي، ص100.

[2]- انظر: معجم المصطلحات، ص110 (مادة: الانتزاع).

يدخلون تحت تلك الصفة، وهو ما سوف يصادفنا في تلقّيات كثيرة في الفصل الثاني، وهي **الاختلاف والتباين** في مستويات النصوص التي ينشئها أبو تمام بالمقارنة مع بعضها، وكذا التفاوت الملاحَظ حتى على مستوى القصيدة الواحدة بين بيتٍ شعريّ وآخر. حيث قد يقف المتلقّي في الحالة الأولى على نصّ جيّد مستوفٍ للكثير من المعايير التي يفترضها أفق التوقّع السائد، من جزالة لفظٍ ووضوح معنى، ومن سلاسة موسيقى وجمال رويّ، وإحكام بناء وانسجام أجزاء بدءًا من المقدّمة مرورا بالتخلّص، ووصولا إلى الختام، فيقع في نفسه النصُّ الموقعَ الحسَن مُحدِثًا في وجدانه وعقله التمكين المرغوب تحقيقه.

ولكن قد يُكدِّرُ على المتلقّي السّامع صفوَ ذلك التلقّي الأوّل الموسومِ بالقبول والاستجابة، ناتجُ تلقٍّ آخر مغايِر تمامًا له، حين يورَدُ عليه نصٌّ خالٍ من المعايير السابقة، مفعمٌ بمؤشّرات الرّداءة التي تقابله في اللّفظ، بوجود **المُهَلهَل الضعيف** منه، أو **الحوشيّ المستكرَه** في سياقه. وفي المعنى، **بالتعبير عن الغامض العميق** الغور، فلا يستطيع السّامع أن يَسبِر ذلك العمق ولا أن يفهم تلك الدِّلالات. أما في بنية القصيدة، فقد تأتي المنقصةُ من كون المقدّمة على سبيل المثال **غيرَ مناسبة للغرض**، كأن يُبدأ بالحزن في مديحٍ أو نسيب، أو أن **لا يُتخلّص بالسلاسة** المطلوبة من جزء لآخر. أو أن يقفَ الشاعر **وَقفةً يقطعُ من خلالها حبلَ التواصل الأدبيّ** بينه وبين متلقّيه، بشكلٍ مفاجئ لهذا الأخير فقد كان توقّعُه طلبَ الزيادة من المعنى الذي هو في سياقه، ولم يكن ينتظر أن يرى نقطة النهاية بعد، وإذا بها تُرسمُ أمامَه بواسطة عمومِ الصّمت الذي خلَفَ صخبَ الإنشاد.

- ما يتعلّق بالإجابة عن أيّهما الأفضل؟ وعلى أيّ المعايير النقديّة يتأسّس ذلك الفضل؟.. حيث يقرّ المبرّد في البداية بالتفوّق لأبي تمام في معايير اللّطافة والطّرافة المتعلّقة بالمعاني كما أوضحناه، وبما يقابلها في تكوينه الشعريّ الذي مكّنه منها، وهي المعايير التي وسمناها بالخارجيّة مثل صحّة الخاطر والقدرة على الانتزاع. فلولا هاتين

الخلّتين لما استطاع الطائيّ أن يأتي في نصوصه بتلك المعاني التي لم يتسنّ حتى للبحتري أن يحقّق حضورَها في شعره.

- في المفاضلة دائمًا كأنّنا بالمتلقّي العالم يستدرك، ليعطي للبحتري حقّه أو البعض منه على الأقلّ، حيث يحكم له هذه المرّة عندما يقرّ له بمعيار واحدٍ فقط، لكنّه متّسمٌ بالشمول حيث يتّصل بالألفاظ والمعاني وبنية النصّ، وهو **حُسنُ الاستواء**. ويقابله في الرّداءة التّفاوتُ في الشعر فتُصبح النّصوص مشتمِلةً في آنٍ واحد على "النّادر" اللّطيف الطّريف المنتزَع من بين المعاني، وعلى نقيضه تمامًا أي "البارد" الذي لا قيمة له، فكأنّ منشئَ تلك النصوص المتوزّعة بين حدّي ثنائية الجودة/الرّداءة، الغائصُ الباحثُ في الأساس عن الأحجار الكريمة، لكنّه بعد غوصِه وتعمُّقه وبحثِه (التكلّف والصنعة)، يستخرجُ ما اجتمع لديه دون تمييز منه ولا تصنيف، وهذه حالُ أبي تمام في الشعر بحسب رأي المبرّد في آخر الكلام.

الحسَن بن وهب[*] وهو صاحب مقام وشاعر، وفي كتاب الصوليّ أخبار لأبي تمام معه، حيث يذكر بعض أشعار الحسن بن وهب فيه.[1] ومنها قوله في رثائِه:

فُجِعَ القريضُ بخَاتمِ الشّعراءِ وغديرِ روضَتِهَا حَبيبِ الطّائِي
مَاتَـــا معًا فتجَاورَا في حُفرةٍ وكذاك كانَــا قبلُ في الأحيَاءِ.[2]

وقد تكفي الأبيات لإعطاء صورة أولى عن ناتج تلقّي هذا المتلقّي لشعر أبي تمام، ومنزلته الشعريّة في اعتقاده، لذا نفضّل أن نعرضها هنا بلا تعليق أو شرح.

[*]- هو الحسن بن وهب بن سعيد بن عمرو بن حصين الكاتب. كان يكتب لمحمد بن عبد الملك الزيات، وقد ولي ديوان الرسائل. وكان شاعرًا بليغًا ومترسّلًا فصيحًا، وأحد ظرفاء الكتّاب. (انظر: فوات الوفيّات، 136/1. أوردَه الصولي، هامش ص108)

[1]- انظر: الصولي، ص183.

[2]- م ن، ص277.

كما يورد صاحب "الأخبار" رأيَه في نصّ من شعر أبي تمام، وهو قصيدتُه في مدح الخليفة العباسي المعتصم بالله عند فتحه "عمورية"، يقول: «**أمّا الشعر، فلا أعرفُ مع كثرةِ مَدحي لهُ وشَغَفي به في قديمِه ولا حَديثِه، أحسَنَ من قولِ أبي تمام في المعتصم بالله، ولا أبدَعَ معاني، ولا أكملَ مدحًا، ولا أعذب لفظًا، ثم أنشد:**

فتحُ الفتوحِ تعَالى أن يُحيطَ به

نظمٌ من الشعر أو نثرٌ من الخطب[1] **[...]**»

وبعد أن ذكر من القصيدة سبعةً وعشرين بيتًا كاملًا، قال معلّقًا: «**هل وقَعَ في هذا الشّعر خلَلٌ؟ كان يَمرُّ للقدماء بيتَان يُستحسَنان في قصيدةٍ، فيُجلّونَ بذلك، وهذا [النصّ] كلُّه بديعٌ جيّد.**»[2]

ونلاحظ في الكلام الأوّل (التمهيديّ) استعمال المتلقّي الناقد صيغَ التفضيل "أبدع، أكمل، أعذب"، على طريقة القدامى في المفاضلة النقديّة، وبذلك أشار إلى معايير الإجادة الشعرية في نصّ أبي تمام مقارنة مع غيره، وهي: استعمال المعاني البديعة (**ألوان البديع والصنعة**)، **والألفاظ العذبة الجميلة، مع الانتهاء في الغرض إلى غايته** (وهو هنا كمال المدح).

ونقف في الثاني (التعليق) على ما نظنّه ردًّا من الحسن بن وهب على ممثليّ (التلقّي بالرّفض)، حيث أشار إلى معيار جودةٍ يتمثّل في **خلوّ النصّ من الخلل** والنقص بشكل عامّ، دون أن يبيّن مؤشرات الرّداءة التي تندرج تحت لفظ "الخلل"، ولعلّه يشير بذلك إلى مؤشّر الرّداءة الذي مرّ بنا مع المبرّد مثلًا، وهو "التفاوت والاختلاف".

---

[1]- هذا البيت الحادي عشر من قصيدة أبي تمام الشهيرة، وهي في واحد وسبعين بيتًا، ومطلعها:

السّيفُ أصدقُ أنبـــــاءً من الكتب في حدِّه الحدُّ بين الجدّ واللّعبِ

بيضُ الصّحائف لا سودُ الصّفائح في متونهنَّ جِـلاءُ الشـكّ والرّيَـبِ

(انظر: التبريزي، ج1، ص45)

[2]- الصولي، صص114/108.

هذا، ويختم نقدَه باستجادة معيار البديع في النصّ، واعتبار كثرة توظيف أبي تمام له مخالفًا بذلك طريقة القدماء، ممّا يجب أن يكون مدعاةً للاستحسان من قبل الجمهور المتلقّي. ومن الملاحظ هنا عدم تحوّل هذا المعيار البديعي إلى مؤشّر رداءة على الرغم من المبالغة فيه، مثلما يراه نقّاد آخرون وقفنا مع آرائهم النقدية في الموضوع ضمن الباب السابق كلّ في العصر الذي عاش فيه، وسوف نستوضح مواصفات تلقّيهم لنتاج أبي تمام بشكل مفصّل في الفصل الثاني من هذا الباب، ونذكر منهم: ابن المعتزّ، الآمدي، والقاضي الجرجاني.

ب) التلقّي بالرّفض la réception par rejet

هذا ما يمثّل الصنف الثاني لتلقّيات شعر أبي تمام، ويوردُه أبو بكر الصولي تحت عنوان "ما رُويَ من مَعايِب أبي تمام". ونستعرض منه مواصفات تلقيات بعض المعاصرين للنتاج الأدبي لأبي تمام، محاولين تبيّن المعايير النقديّة التي شكّلت متّكأً لردود أفعالهم على ما ورد عليهم من نصوصه، فلعلّ تجاربهم التلقّياتية أن تكمّل رسم صورة تجلّي المعايير النقدية للشعر العربي، في نوعها الأوّل المحكوم بالتزامنيّة والاستعراض الأفقيّ.

دعبل الخزاعي220هـ لعلّه يمثّل رأس ما اصطلحنا عليه هنا "التلقّي بالرّفض". فعلى الرغم من كونه من الشعراء المحدَثين، إلّا أنّه من المتلقّين الخصوم بشكل شديد لأبي تمام، حيث بلغ من موقفه منه أنّه لم يدرجه ضمن مؤلّفه "كتاب الشعراء"، إذ لم يكن يراه شاعرًا وإنّما «**خطيبًا، وشعره بالكلام أشبه منه بالشعر.**»[1] وهو الحكم المطلق الذي نظنّ أنّه قد ينفرد به من حيث التأليف والصياغة عند الجمهور المتلقّي قديما وحديثًا، من المعاصرين لأبي تمام والمتعاقبين بعده جيلًا تلو جيل، وما نحسب إلّا التعصّب في الخصومة قد دفعه لمثل هذا التطرّف في الموقف النّقدي.

هذا وإن كنّا نجده في تصريح نقديّ آخر يستدرك قليلًا، فيوهم بأنّه قد خفّف من وطء ذلك الحكم الأوّل القائم على الإقصاء التام، مع بقائه على الخصومة لأبي تمام بطبيعة الخلاف الفنيّ أو غيره، فها هو يقسّم شعره ثلاثة أقسام قائلًا: «**ثلُثُ شعره سرقة، وثلثُه غثٌّ، وثلثه صالح.**»[2] وبذلك حذف من نتاج خصمه الشعريّ ثلثين كاملين، أي النسبة الكبرى، حينما حرمه من ملكيّة الثلث الأوّل بإيعازه إلى السرقة الشعريّة، وتصنيفِه الثلث الثاني في حدّ الرّداءة، ولم يُبق له تبعًا لذلك إلّا ثلثًا واحدا من شعره جعله تحت معيار (الصلاح)، وكأنّ نفسه لم تطاوعه وهو يريد "الإنصاف" هذه المرّة، ولم

[1]- الصولي، ص244.

[2]- م ن، ص ن.

تسعفه معياريّتُه النقديّة لاستخدام مصطلح أوضح وأقوى دلالةً مثل (الجودة أو الحسن)، فضنّ على أبي تمام حتى بهذا.

ابن الأعرابي231هـ* ونصّ ما يذكره صاحب "الأخبار" عنه كالتالي: «**حُكِيَ أنّ ابن الأعرابي قال، وقد أُنشِدَ شعرًا لأبي تمام: إن كان هذا شعرًا فما قالته العرب باطلٌ.**»[1] ثم لا نقرأ تعليقًا على هذا الحكم الشّديد من قبل هذا اللغويّ الرّاوية لأشعار القدامى. وواضحٌ المتّكأ النقديّ هنا، وجليّة المعايير المكوّنة لأفق توقّعه، حتى إن لم يُعلِن عنها صراحةً. فنحن مع أحد حرّاس الطريقة القديمة وأبواب عمود الشعر، وهو الاستنتاج الذي تقودنا إليه عبارة "ما قالتهُ العرب".

كما نشعر بشيءٍ من الخوف من الطريقة الجديدة، ومن جرأة هذا الشاعر المحدَث (أبي تمام) على التراث الشعريّ العربيّ، ممّا استدعى لدى ابن الأعرابي ذلك الحكم الصّارم. فكأنّ النّقد أمام ثنائية واختيار حتميّ؛ فإن أخطأ وحكَم للنصّ الجديد بأنّه مقبول في حظيرة الشعر، ولو بشكل نسبيّ وفي جزء من مكوّنات النصّ الشعريّ في الشّكل أو في المضمون، كان بذلك قد ألغى كلَّ ما قيل قبلَه منذ الجاهلية. لذا حريٌّ بالمتلقّي العالِم في هذه الحالة الخاصّة أن يسارع إلى إلغاء النصّ الطائيّ جملةً وتفصيلًا، حتى لا يظطرّه الحُكم المخالِف، أو حتى التردّد في إصداره، إلى ما لا يجوز مع مقام الشعر القديم.

---

* - أبو عبد الله محمد بن زياد المعروف بابن الأعرابي، الكوفي صاحب اللغة. وهو من موالي بني هاشم. كان راوية لأشعار القبائل ناسبًا، وكان أحد العالمين باللغة المشهورين بمعرفتها. وقد أخذ العلم عن المفضّل الضبّي والكسائي وغيرهما، وكان من تلامذته أبو العباس ثعلب وابن السكّيت وآخرون. وقد تميّز بمناقشته للعلماء واستدراكه عليهم، وتخطيئه لبعضهم ومن هؤلاء الأصمعيّ وأبو عبيدة حيث كان يرى أنّهما لا يحسنان شيئًا. وله من التصانيف: كتاب "النّوادر" وكتاب "الأنواء" وكتاب "معاني الشعر"، وأخباره ونوادره وأماليه كثيرة. (انظر: وفيات الأعيان، ج4، صص306/309.)

[1] - الصولي، ص244.

لكن تجدر الإشارة إلى أنّ الحكم النقديّ السابق، قد ورد في قصّة تلقّياتية لنصّ محدّد لأبي تمام، أو لمجموعة من نصوصه فقط، ممّا قد يعني أن الحكم لا يشمل كلّ شعره. ويكون ما قاله ابن الأعرابي متعلّقًا بالضرورة وبشكل مباشر بتلك النصوص التي تمّ إنشادها على مسمَعه. وربما استنتجنا من هذا التحليل نسبيّة الحكم النّقديّ في هذه القصّة على الرّغم من قوّته وشدّته.

الفصل الثاني

التلقّي التعاقبي

La réception diachronique

في البدء باعتبار الطبيعة الأفقية للدراسة في الفصل السابق، والذي حاولنا عبر صفحاته أن نرصد جانبًا من تلقّي شعر أبي تمام من قبل المتلقّين المعاصرين له، عمدنا إلى تصنيف مجموع تلك التلقّيات إلى قسمين متعاكسين، حيث استخلصنا تبعًا للاختلاف القائم حول نتاج ذلك الشاعر، نوعًا أوّل اتّسم بمواصفات القبول والاستجابة، وهو ما اصطلحنا عليه (التلقّي بالقبول)، ونوعًا آخر اتّصف على عكس الأول بسمات الرّفض والنّفور، وقد أطلقنا عليه حينها (التلقّي بالرّفض).

ولكنّنا في هذا الفصل الثاني ارتأينا أن نختار طريقة أخرى لاستعراض تلقّيات المتلقّين المتعاقبين، حيث نعمد إلى الترتيب الكرونولوجيّ، في رصد مختلف التلقّيات التي توالت عبر القرون الخمسة المؤطّرة للبحث، أي من القرن الثالث للهجرة إلى السابع، وهو السبيل الذي تفرضه الطبيعة العموديّة ومقتضياتها، وسنقسمه قسمين: الأوّل منهما خاص بالقرون الثالث والرابع والخامس، والثاني مرتبطٌ بالقرنين السادس والسابع. ونأمل أنّنا بوساطة تلك الطريقة سوف نتمكّن من مقاربة الإجابات المحتملة على مثل التساؤلات التالية:

- **ما هي مستويات التلقّي التعاقبيّ لشعر أبي تمام؟**
- **ما أشكال التلقّي الأكثر حضورًا (السماع/القراءة)؟**
- **أنواع المتلقّين من خلال الممارسة؟**
- **هل تنوّعت نتاجات التلقّي (توفيق/تخييب) من عصر (قرن) لآخر؟**
- **أم اتّسم التلقّي التعاقبيّ بثبات المعيار؟..**

تلقّيات مُنجَز أبي تمام من الثالث إلى الخامس..

ابن المعتزّ 296هـ* في كتاب "طبقات الشعراء" نجده يستجيد تارةً شعر أبي تمام دون استثناء حين يحكم بأنّ: «**شعره كلَّه حسَنٌ.**»[1]، وتارةً أخرى يستثني من رأيه ذاك النّزر القليل منه، طلبًا للموضوعيّة ربّما أو نزولًا عند آراء المتلقّين الآخرين. ولكنّه في هذه الحالة الثانية من التلقّي يحاول أن يلتمس لأبي تمام الأعذار فيما لاحظه من ضعف في ثنايا نصوصه، يقول: «...**وأكثرُ ما لَه جَيِّد، والرّديءُ الذي له إنّمَا هو شيءٌ يُستغلَق لفظُه فقط. فأمّا أن يكونَ في شعره شيءٌ يَخلُو من المعاني اللّطيفَة والمحاسِن والبِدع الكثيرةِ فلَا.**»[2]

ثم يقوم بإيراد الكثير من أوائل قصائده "الجياد" للدلالة على صحّة رأيه فيه. كما يذكر في مصنّفه أنّه شاعرٌ غزير الشعر، وهو من معايير الإجادة كذلك، حيث تُعتبر الوفرة الشعريّة بفضل كثرةِ النّظم من سماتِ التفوّق. ولا يُغفِل ابن المعتزّ في سياق حديثه عن أبي تمام تبيينَ صفة الاختلافِ في شعره، أي وجود تفاوت فيه من حيث الجودة والرداءة.[3]

ثم يأتي بالعبارة الشهيرة للبحتريّ حينما وازَن بين الجيّد والرديّ من شعريهما، وقد أوردناها سابقًا (الفصل الأوّل من هذا الباب)، وفي التعليق على الشقّ الثاني منها يبيّن أنّ البحتري حقيقةً لا يكاد يَغلُظُ لفظُه، وإنّما يستعمل منه ما كان كالعسَل حلاوَةً. لكنّه يستدرك بتبيين فضلِ أبي تمام عليه، وذكر بعض سرقات البحتري منه في السياق ذاته، وذلك بغرض إعادة الاتّزان إلى حكمه السابق ربما.[4]

---

* - نصنّف هنا ابن المعتزّ مع المتلقّين المتعاقبين، باعتباره قد ولد عام 247هـ، أي 16 سنة بعد وفاة أبي تمام.

[1] - عبد الله بن المعتزّ: طبقات الشعراء، م س، ص284.

[2] - م ن، ص286.

[3] - انظر: م ن، ص ن.

[4] - انظر: م ن، ص ن.

أمّا في كتابه "البديع" فنقرأ في معرض حديثه عن أنواع البديع (الاستعارة، الطباق والجناس، وغيرها من ألوان البلاغة)، ونفيِه المطلق أن تكون من اختراع الشعراء المحدَثين، وإثبات أنّ للمتقدّمين نصيبًا كبيرًا منها، وهو الغرض الرئيس من تأليفه الكتاب، كلامًا عن أبي تمام وعلاقته بالمسألة، فهو من أولئك الشعراء المحدثين الذين شُغِفوا بذلك المذهب البيانيّ «**حتى غَلبَ عليه وتفرَّع فيه وأكثرَ منه**»، وكان من نتائج ذلك الإحسانُ حينًا والإساءة أحايين أخرى، وذلك بسبب الإفراط والإسراف في الاستعمال. إذ كانت عادة الشعراء على خلاف تلك الطريقة، حيث «**كانَ يقولُ الشاعر من هذا الفنِّ البيتَ والبيتين في القصيدة، وربّما قُرِئت من شعرِ أحدِهم مِن غير أن يوجدَ فيها بيتُ بديعٍ.**»[1] وكان المتلقّون يستجيدون الأبيات البديعة لأنّها قليلة الورود، فيزداد اهتمامُهم بها حينما يتلقّونها عن غير توقّع منهم في ثنايا الكلامِ المرسَل.

أمّا في رسالته التي خصّها كليّةً بأبي تمام وشعره، حيث اشتملت على موضوع (محاسن شعر أبي تمام ومساويه)، والتي أورد منها المرزباني384هـ في كتابه "الموشّح" مجموعةً كبيرة من التعليقات النقديّة على شعره، في جانب الرّداءة بطبيعة التوجّه التأليفيّ في الكتاب[2]، فنجد ابن المعتزّ ممثِّلًا لنوع التلقّي بالرّفض بامتياز، على الرغم من أنّه يحاول القيام بتوازن بين التلقّيين بشكل من الأشكال، وهو ما يُستشفّ من العتبة الأولى للرسالة، حيث يقرأ المتلقّي لفظة المدح (المحاسن) سابقة للفظة الذمّ (المساوئ). ولكن ربما غلبت على ابن المعتزّ الشاعرِ\النّاقدِ، والمحدَثِ\القديمِ، طبيعةُ الانتقاد فنراه يَكيل لأبي تمام تعليقاتٍ تشي بعدم الاستجابة لنصوصه الشعريّة التي شكّلت مدار القراءة النقديّة المتّسمة بـ(الموضِعيّة) في ثنايا الرسالة.

[1]- عبد الله بن المعتزّ: كتاب البديع، م س، ص3.

[2]- انظر: المرزباني، الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، تحقيق وتقديم: محمد حسين شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1995، ط1، ص346 وما بعدها.

ويستهلّ به ابن المعتزّ رسالته موجّهًا الخطاب إلى قارئ الكتاب بقوله: «**ربما رأيتَ في تقديمِ بعضِ أهلِ الأدبِ الطائيَّ على غيره من الشعراء إفراطًا بيّنًا، فاعلم أنّه أوكَدُ أسبابِ تأخيرِ بعضِهم إيّاه عن مَنزلتِه في الشّعر لما يَدعُوه إليه اللِّجاجُ.**»[1] وقد نستنتج من هذه الالتفاتة أنّ ممّا أذكى الخصومة حول شعر أبي تمام، ردَّ الفعل على مغالاة المناصرين للشاعر، فجاء في مقابل الإفراط من هؤلاء التفريطُ من قبل غيرهم، وهو الموقف الذي ولّده "اللّجاج" أي المَماحَكة، واقتضاه التّمادي في المنازعة والاختلاف. كما نلاحظ في كلام ابن المعتزّ كذلك إقرارَه بمكانةِ أبي تمام الشعريّة التي يَسعى الخصومُ إلى "تأخيره عنها".

أمّا رأيه الخاصّ في المسألة فيصرّح به مباشرة بعد الكلام السابق، حيث نقرأ «**أمّا قولُنا فيه فإنّه بلغ غاياتِ الإساءَةِ والإحسَان**»[2]، فسلَّم له بالتفوّق ولكن في الحدود القصوى لثنائية المعيارية النقديّة القديمة (الجودة/الرّداءة). وحسَم الموقف بطريقةٍ غير مباشرة نوعًا ما، عندما بدأ بلفظة الذمّ عِوض الأخرى الموحيةِ بالمدح، على عكس ترتيب عتَبة الرسالة هذه المرّة.

إذن، يُعتبر أبو تمام في اعتقاد هذا المتلقّي العالم بالشعر ممارسةً ونقدًا، في رسالته هذه على وجه التحديد، جيّدًا ورديئًا في آن. ولا ندري إن كان هذا "التناقض" الملاحَظ في شعر أبي تمام يمثّل سِمةً من سمات الشعريّة أم يَقصُر دونَها، أو أنّ الأمر متعلّق بنسبيّة العمل الأدبي الإنسانيّ عمومًا، واستحالةِ وصوله إلى الكمال الفنيّ في كلّ نصٍّ يقوم الشاعر بصناعته ونظمه. ولا ندري في السياق ذاته سبب هذا الاختلاف، حتى

[1]- المرزباني: الموشّح، ص346-347.

[2]- م ن، ص347.

لا نقول التناقض في الموقف النقديّ من قبل ابن المعتزّ إذا ما قارنّا بين ناتج تلقّيه لشعر أبي تمام في نصوصه النقدية الثلاثة (الطبقات، البديع، الرسالة).*

الصولي335هـ الذي يخاطب (المتلقّي الآمر) في بدايات كتابه "أخبار أبي تمام"، فيذكّره بتعجّبه في وقت سابق من افتراق الجمهور المتلقّي في نصوص ذلك الشاعر، حيث كان قد لاحظ «**أكثرَهم والمقدَّمَ في علمِ الشعر وتمييزِ الكلام منهم، والكامِلَ من أهلِ النّظمِ والنّثرِ فيهم، يُوفِّيه حَقَّه في المدح، ويُعطِيه مَوضِعَه من الرّتبَة.**»[1] بينما رأى في مقابل ذلك «**قومًا يَعيبُونه، ويَطعنُون في كثيرٍ من شِعرِه.**»[2] فجاء على ذكرِ المناصِرين لأبي تمام بالمعرفة، وعلى الإشارة إلى الخصوم بالنّكرة، ولعلّ في ذلك دليلًا مبدئيّا على موقفه من المسألة المختلَف حولها. وهذا ما يجعل منه ممثّلًا للتلقّي بالقبول.

وبالفعل لا يُخفي صاحب "الأخبار" ميلَه للشاعر ولا نصرته له، ويحاول أن يُرجع "خلاف بعض الناس في أبي تمام" إلى أسباب موضوعيّة، يمكن أن نقف عليها في الفقرة التالية، والتي يعلّق فيها على "ما حُكيَ عن بعض العلماء في اجتنابِ شِعرِه وعَيبِه"، بكون «**أشعارِ الأوائِل قد ذُلّلت لهم، وكَثُرت لها روايَتُهم، ووجدوا أئمّةً قد مَاشوهَا لهم، وراضوا معانيها، فهم يقرؤونها سالِكين سبيلَ غيرهم في تفاسيرها، واستجادةِ جيّدها وعَيبِ رديئها. وألفاظُ القدماء وإن تفاضلت فإنّها تتشابَه، وبعضُها آخِذٌ برقابِ بعض. فيستدلّون بما عرفوه منها على ما أنكروه، ويَقوَون على صَعبها بما ذَلّلُوه. ولم يجدوا في شعر المحدَثين، مُذ عهدِ بشّار أئمّةً كأئمّتهم ولا رواةَ كرُواتهم [...] ولم يعرفوا ما كان يضبِطُه ويَقومُ به، وقصّروا فيه فجهِلوه وعَادُوه [...] وكما قِيل: الإنسانُ عدوُّ مَا جهِل، ومَن جَهل شيئًا عادَاهُ.**»

---

* - للدكتور إحسان عباس رأيٌ خاص في الموضوع، حيث يحاول أن يجد تفسيرًا لموقف ابن المعتزّ من شعر أبي تمام، فيستنتج أن التأليف النقديّ عنده قد مرّ بمرحلتين مختلفتين، وكتاب الطبقات يمثّل مرحلة ثانية من مراحل نقده. (انظر: إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، م س، ص106).

[1] - الصولي: أخبار أبي تمام. ص4/3.

[2] - م ن، صص ن.

لتلك الأسباب كلِّها يُلاحَظ فِرارُ «**العالِم منهم من قولِه، إذا سُئِل أن يُقرأَ عليه شعرُ بشار وأبي نواس ومُسلِم وأبي تمام وغيرهم، مِن "لَا أُحسِنُ" إلى الطَّعنِ، وخاصّة على أبي تمام، لأنّه أقربُهم عهدًا وأصعَبُهم شِعرًا.**»[1]

إذن، ليس العيب في نصوص أبي تمام في حدّ ذاتها، وإنّما في عدم توفّر الظروف الملائمة لحسن تلقّيها، حيث لم تحصل على القسط المناسب، هي وغيرها من أشعار المحدَثين، من الشرح والتفسير والممارسة النقديّة، وهي من بين العوامل المشيّدة لأفق توقّع الجمهور. فذلك التراكم المعرفيّ تحديدًا هو ما سمح لنصوص القدامى بأن تحتلّ الرتبة، وتحظى بالتفضيل عند العلماء، بينما تجنّب هؤلاء نقيصة الجهل وعدم الإحسان في أنفسهم باتّهامِ النصّ الجديد و"الطّعن" فيه.

أمّا عن طريقة أبي تمام ومذهبِه في الشعر، فيحاول الصولي إبرازَهما من خلال تأكيدِه على تميّزه عن الشعراء قبلَه وحتى المعاصِرين له، بأنّه «**رأسٌ في الشعر، مُبتدئٌ لمذهَبٍ سلَكَه كلُّ مُحسِن بعدَه فلم يَبلُغه فيه، حتّى قِيلَ مذهبُ الطائيّ.**»[2] هكذا يغدو السّبقُ والتأسيس لطريقة جديدة في قول الشعر، وبالتالي إنشاءُ أفقٍ مُغايِرٍ للسّائد المهيمِن على الذّائقة الشعريّة، من علامات التفرّد والتميّز. ويتمثّل جوهر هذا المذهب الجديد في الإكثار من توظيف البديع.[3]

وقصدَ الدّفاع عن ذلك المذهبِ، يقومُ الصولي بحشدِ الأخبار والآراء التي استجاد أصحابُها من المتلقّين العالمين شعرَ أبي تمام، وقدّموه بها على غيرِه من الشّعراء. وكأنّ غايتَه من جمع تلك الشهادات إعطاءُ صورةٍ عن اتّساعِ دائرة التلقّي بالقبول في مقابل نقيضه الرّافِض. ومن تلك الآراء ما أوردناه في الفصل الخاصّ بالتلقّي التزاميّ ومنها ما

[1]- الصولي: ص15/14.

[2]- م ن، ص37.

[3]- انظر: م ن، ص38.

هو جديد، لذا سنحاول الإيجازَ في ذكر النوعين معًا من خلال بعض النماذج، ولعلّ ذلك أن يعطينا صورةً عن هذا النوع من التلقّي في تجربة الجمهور مع نصّ أبي تمام:

- عمارة بن عقيل الشاعر، الذي كان ناتج تلقّيه فيما يتعلّق به سيكولوجيًّا (الإعجاب والاستزادة)، وفيما يتعدّاه إلى غيره من الشعراء التقديم والتفضيل.[1]

- عليّ بن الجهم الشاعر، وقد خلُص من خلال تلقّيه إلى التفضيل والانبراء للدّفاع عن النصّ المتلقّى ومنشئِه.[2]

- محمد بن حازم الباهليّ باعتباره قام بتقديم أبي تمام في الشعر والعلم والفصاحة.

وفي مقابل هؤلاء يعرض الصولي آراء تمثّل النوع الثاني من التلقّي هنا، وهو التلقّي بالرّفض، ويقوم بالردّ عليها محاولًا دحض حجج أصحابها، منتصرًا للنصّ المطعون فيه والمحكوم عليه تحاملًا وظلمًا بالرّداءة، وغرضه من ذلك زحزحته ليتموقع ضمن الدّائرة المقابلة (حدّ الجودة)، أو فيما بين الحدّين من مساحة على الأقلّ[3].

الآمدي 370هـ وممّا نستنتجه من كلامه في كتاب "الموازنة" وجود رأيين[*] حول شعر أبي تمام: الأوّل يتمحور حول كون ذلك الشعر نوعين (جيّدًا/رَديئًا)، وهو ما يجعله نصًّا بمستوياتٍ فيها اختلافٌ وتذبذُب، وهذا التّبايُن في القيمة الفنيّة من معايير الرداءة الشعرية. ولعلّ الكثير من المتلقّين العالمين مُجمِعون على هذا الحكم، والأمثلةُ عليه كثيرةٌ؛ منها كلام **المبرّد** الذي أورده صاحب كتاب "أخبار أبي تمام" وقد شرحنا مضمونه سابقًا، وكذا رأي البحتري المشهور، وهو ما يستشهد به حتى المنحازون إلى أبي تمام. ومن

[1]- انظر: الصولي، صص59/61.

[2]- انظر: م ن، ص61-62.

[3]- انظر: م ن، صص244/248.

[*]- يمكن أن نضيف نوعًا ثالثا لما نستنتجه من كلام الآمدي هنا، حيث نقف من خلال حكم غيره من علماء الشعر، أنّ شعر أبي تمام على العموم أنواع ثلاثة: ما كان على طريقة العرب، وما كان كثير البديع غامض المعاني، وأخيرًا الرّديء الذي فيه ضعف وإسفاف.

المتلقّين الذين يسلّمون بهذا كذلك "رواة أشعار المتأخّرين"، حيث يذكر الآمديّ أنّهم يزعمون أنّ شعر أبي تمام «**لا يتعلّق بجيّده جيّدُ أمثالِه، ورَديُّه مُطّرحٌ مَرذُول.**»[1] وهو ما يجعل صاحب الموازَنة يستنتجُ أنّ شعرَه كان «**مُختَلِفًا لا يَتشَابَه**» من حيث المستوى الجمالي.

أما الرأي الثاني حول شعره "الجيّد" الذي خالفَ فيه عمودَ الشعر وطريقة العرب الأوائل، وذلك بسبب ما وَظّفه فيه من البديع (الاستعارات، الطباق، التجنيس)، وما عَمَد إليه من المعاني العميقة الغامضة، وما استعملَه من الوحشيّ الغريب.

هذا، ومن حيث مستويات التلقّي نلاحظ في استقبال شعر أبي تمام - بحسب الآمديّ - نوعين من التلقّيات، فقد كان ناتج تلقّي بعض المتلقّين العامّين والخاصّين، وهم "الكتّاب والأعراب والشّعراء المطبوعون، وأهلُ البلاغة" لشعرِه **التخييب**، إذ لم يتوافق وأفقَ توقّعِهم المتمثِّل في «**حلاوةِ اللّفظِ، حُسنِ التخلُّص، وَضعِ الكلام في مواضِعه، صحّةِ العبارة، قُربِ المأتَى وانكشافِ المعاني**»، الأمر الذي دفع بهم إلى رفضه واتّهام صاحبه بالضّعف وتعمّد الغموض، ومخالفة الأوائل من الشعراء الفحول، وهي جريرة كبرى، إذ يقتضي الواجب الشعريّ - في نظرهم - من الشعراء المتأخّرين الاتّباع لا الابتداع. وهكذا تصبح ملامح **التقليد الفنيّ** من معايير الإجادة الشعريّة.

في قُبالة هؤلاء نجد "أهلَ المعاني، والشعراءَ أصحابَ الصّنعة، ومَن يميلُ إلى التّدقيقِ وفَلسفيّ الكلام"، وهم نوعٌ آخر من المتلقّين الخاصّين الذين تعاملوا مع شعر أبي تمام، والذين كان أفق التوقّع لديهم محكومًا بمعايير أخرى تطابقت مع معايير إنشاء النصّ، وهي «**غموضُ المعاني ودقّتُها، وكثرةُ ما يُورَد ممّا يُحتاجُ إلى استنباطٍ وشرحٍ واستخراج**»، لذا قامت نصوصُ أبي تمام **بتوفيقِ توقّعِهم**، فاستقبلوها بالقبول وحسن الاستجابة.

[1]- الآمدي: الموازنة، ج1، ص4.

وفي الجدول التالي شيء من التوضيح:

نوع المتلقّين	مكوّنات أفق التوقّع	ناتج التلقّي
- الكتّاب (النقاد). الأعراب (أهل الفصاحة). - الشعراء المطبوعون (من يفضّلون الطبع على الصنعة). - أهل البلاغة (الاستشهاد).	من حيث الشكل: اللّفظ الجميل، وصحة العبارة. من حيث المعنى: قرب المأتى وانكشاف المعاني. من حيث التقنية الشعرية: حسن التخلّص، ووضع الكلام في مواضعه.	التّخييب
- أهل المعاني (أنصار المعنى على اللّفظ). - شعراء الصّنعة. المتلقّون المفضّلون للكلام الفلسفيّ العميق.	من حيث المعنى: المعاني الغامضة الدّقيقة (ما يحتاج فيه المتلقّي إلى الاستخراج والشرح لتحقيق الفهم)	التّوفيق

ومن خلاله نستطيع أن نستنتج أنّ الجمهور المتلقّي لشعر أبي تام لم يكن صنفًا واحدًا، له أفق التوقّع الفنيّ ذاته، وتحكمه بالتالي الشعريّة نفسها بمعاييرها الشكليّة، التقنيّة والمعنويّة. وإنّما انقسم الناس من حيث نوع الاستجابة لشعره، والتي تمثّل حقيقة ناتج تلقّيهم له، إلى قسمين ربما غير متكافئين في نسبة التواجد على ساحة تلقّي الشعر، لكن لكلّ منهما وجود خاصّ فيها، وقد تأثّرا بقسمين يقابلانهما على مستوى صناعة النصّ:

- قِسمٌ مُحافِظ على الشعريّة القديمة، أي على ما سيتأسّسُ فيما بعدُ استكمالًا لعملِ الآمديّ في "الموازنة" وفق مصطلح **عمود الشعر**، مع القاضي الجرجانيّ 392هـ صاحب "الوساطة"، ثم مع المرزوقيّ 421هـ في "شرح ديوان الحماسة".

- وقسمٌ قام بـ"خَرَق" القوانين الشعريّة القديمة، واستحثّ الخطى للولوج إلى المساحات المحظورة، وعَمد - في "صناعة النصّ" على وجه التحديد - إلى خلخلة نظام المعايير النقدية للشعر العربي، وذلك حينما اختار معايير شعريّة ليست على طريقة الأوائل، ففضّل المعاني العميقة "الفلسفيّة"، وانتقل من القاعدة المقتضيةِ أن يقول ما

يستطيع أن يفهمه المتلقّي بسهولة، إلى حثّ ذلك المتلقّي المستقبل لـ(المقال) باعتباره صاحب (المقام) المباشر الأثير، على التعب ولو قليلًا والعمل بالتالي على تحقيق الغاية التي مؤدّاها "**فَهمُ مَا يُقال**".

هكذا قلَب ذلك المذهبُ الجديد مَوازين المعادلة الشعريّة في علاقة النص بمتلقّيه بشكل كليّ، فأغضبَ نَقدَة الشعر الممسكين بزمام "العمود"، لأنّه بالدّرجة الأولى قد شكّك في اعتقاداتهم الرّاسخة، وبالتالي في وجودهم هم في حدّ ذواتهم، فلعلّ مسألة (بثّ الشكّ في صحّة المعتقد) من الأسباب الكبرى لرفض الجديد المغايِر. أي أنّ سبب الخصومة معه تكمن في الأساس، الذي لا يكاد يذكره أحد لأنّه في غياهِب اللّاشعور، في مدى تأثير النصّ الجديد في رتابة المألوف (الفنيّ، الفكريّ...)، وليس بالضرورة فيما يحمله من معايير أو خصائص، حتى وإن كان فيها ما هو قَمينٌ بالانتقاد من وجهة نظر نقديّة صِرفة، باعتبار طبيعة الاختلاف ونسبيّة الإبداع في الفنّ.

هذا، ولا نترك الآمديّ وكتاب "الموازنة"، حتّى نحاول استكمال صورة تلقّيه الخاصّة. فهل كان من الذين واجهوا شعر أبي تمام بالقبول، باعتباره قد وَفّق أفقَ تلقّيه، وهو ما يسمح لنا بتصنيفه ضمن دائرة **التلقّي بالقبول**. أم أنّه من هؤلاء الذين لم يجد لديهم نصّ "الطائيّ" الاستجابة المرجوّة، ولم يُحدث فيهم الوقع الحسن، حيث خيّب أفقَ توقّعهم الشعريّ، حينما خالف المعايير الفنيّة التي طالما آمنوا بها واعتقدوا صحّتها. وهكذا يتوجّب علينا أن ندرجه مع ممثّليّ **التلقّي بالرّفض**؟..

وإذا ما حاولنا مقاربة الإجابة عن هذه الأسئلة، فتقصّينا تمظهر الآمديّ في ثنايا كتابه، لاحظنا أنه يحاول منذ الصفحات الأولى أن يتوارى عن أنظار القارئ، ويسعى إلى إخفاء موقفه من النصّين (النصوص) موضوع الموازنة، فيعمَد إلى تبرئة ساحته من التصريح بتفضيل هذا أو ذاك، ويرجو أن يبتعد عن الضلالة والهوى بل ويستعيذ باللّه منهما. كما يعرض آراء "صاحب أبي تمام" في شعره مدحًا وإعلاءً، وفي شعر البحتريّ ذمًّا

وانتقاصًا[1]. ويُقابِل كلَّ رأيٍ بما يعتقد أنّه يُفنِّد محتواه، ويَدحضُ حجّته بشكل مباشر على شكل ردود بآراء "صاحب البحتريّ"*.

وربما ظنّ أنّه من خلال هذا (القناع) الثاني استطاع أن يكفل لموازنته الطابع الموضوعيّ، الذي يكون قد أرادَه صورةً واضحة أمام تلك الشخصيّة التي لا تنفكّ تظهر وتختفي عبر صفحات الكتاب ومحطّات النقد والموازنة، إنّها ذات المتلقّي الآمر récepteur ordonnateur الذي يُلقي بظلاله وخياراته الفنيّة على كتاب "الموازَنة" بحسب ما تكفلُه له مكانتُه السياسية والاجتماعية قبل كلّ شيء.**

ولكنّ القارئ على الرغم من تلك الرغبة في التخفّي، التي نحسب أنّ الآمدي قد قصدها، يقف في ثنايا الكتاب على رأيه الخاص بين الحين والآخر، فيستمع إليه معلّقًا على حكم بالمسانَدة أو المعارَضة، بل ها هو يُصادِفه منذ الصفحات الأولى، حينما يجد نفسَه يتلقّى ما يُشبِه خاتمةَ الكتاب وهو يظنّ أنّه مازال مع تمهيدات المقدّمة.

وبالفعل نشعر وكأنّ صاحب "الموازنة" يقوم بغلق البحث في كتابه قبل أن يخطو أولى خطواته فيه، حيث لا يأتي إلى الدراسة والنقد وتطبيق إجراءات الموازنة بين نصوص الشاعرين، ثم يخلص إلى الاستنتاج، أو يترك أمر البتّ فيه إلى من اصطلحنا عليه المتلقّي الآمر، ومن ثمّ إلى غيره من المتلقّين، كما يقول: «...**ثمّ احكُم أنتَ حينئذٍ إن**

---

[1]- انظر: مقدّمة المؤلّف في كتاب "الموازنة"، ج1، صص5/3.

*- يختار الآمدي ما يمكن اعتباره (قناعًا) رمزيًّا على طريقة الشعراء المعاصرين بنحوٍ من الأنحاء. حيث يعرّض بآراء (أبي بكر الصولي) وهو المقصود الأغلب بـ"صاحب أبي تمام"، وهو من معاصريه وقد كانت بينهما خصومة. ويردّ عليه محاولًا نقض حججه على لسان "صاحب البحتريّ" ليسِم كتابه بالحيادية من جهة، ويبعد نفسه عن تهمة التحامل أو الولوج في الخصومة بين الشاعرين من جهة أخرى. فقد أراد أن يؤكّد للمتلقّين (الآمر/الخاصّ/العامّ) بأنّه ليس طرفًا فيها، وإلّا لما صحّت موازنته ولا قُبلت، بسبب الذاتية في الحكم نظرًا للميل إلى أحد المتخاصمين.

**- ليس الموضوع متعلّقًا بكتاب "الموازنة" فحسب، إذ تُلقِي خيارات المتلقّي الآمر ورغباته الفنيّة والفكريّة، بظلالها على مدوّنة النقد الأدبي القديم في عمومها، حيث تحدّد بشكلٍ ما خياراتِ الكاتب وتوجّهَه النقديّ. وهكذا يلاحظ الباحثُ في الغالب توفيقًا من المؤلّف لأفقِ توقّع ذلك الذي يُوجَّه إليه الخطابُ المباشر في الكتاب. وهو موضوعٌ جدير بالبحث والدراسة في غير هذا المقام، إذ قد يكشف أمورًا هامّة تتعلّق بتلقّي الشعر العربي القديم.

شئت، على جملة ما لكلِّ واحدٍ منهما [أبي تمام/البحتري]، **إذا أحطت علمًا بالجيّد والرّديء.**»[1] وإنّما يُحاول التأثيرَ في موقف المتلقّي قارئِ الكتاب، بوساطة الإشارة إلى موقفِه من الشاعرين، واستعراضِه المعايير الشعريّة لطريقة كلٍّ منهما، وهو ما أومأ إليه بلفظة (الجيّد) قاصدًا مذهب البحتريّ (العرب الأوائل، عمود الشعر، الطبع، جودة السّبك...)، ولمّح إليه بـ(الرّديء) وهو يعني طريقة أبي تمام، التي تمثّل نقيض كلّ المعايير السابقة. وهكذا يكون عمله محصورًا في تزويد القارئ بالمعايير النقديّة للشعر العربيّ، حتى يتسنّى له القيام بتطبيق المعياريّة وبالتالي إصدار الحكم وفق الثنائية المهيمنة (الجودة/الرّداءة).

ولعلّ أوّل ظهور "علنيّ"* لنوع تلقّي الآمدي لشعر أبي تمام، هو ما نقف عليه في تعليقه على مَن حَكم مِن "رواة الشعر المتأخّرين" على كونِ نصّ الطّائيّ من الطبقة ذاتها لشعر البحتريّ، فأقرَّ بذلك المساواة بينهما، إذ يصرّح بطريقة تشي بالجزم والتأكيد، وبالرّفض المطلق كذلك، قائلًا: «...**وإنّهما لمختلفان، لأنّ البحتريّ أعرابيُّ الشعر، مَطبوعٌ، وعلى مذهبِ الأوائل، وما فارَق عمودَ الشعر المعروف...**»، في حين أنّ أبا تمام كان «**شديد التكلّف، صاحب صنعة، ويستكره الألفاظ والمعاني، وشعره لا يشبه أشعار الأوائل ولا على طريقتهم، لما فيه من الاستعارات البعيدة والمعاني المولّدة.**» ومن ثمّ يرى قابلية تصنيفه مع شعر أصحاب البديع مثل مسلم بن الوليد، وليس مع الشعراء المطبوعين. لكنّه يستدرك هذا الاقتراح مباشرة بعد ذلك، وكأنّه لم يرضَ لشعر أبي تمام أن يكون مساوِيًا حتّى لشعر "صريع الغواني"، فيقول: «**على أنّي لا أجدُ مَن أَقرِنُه به، لأنّه يَنحطُّ عن دَرَجة "مُسلِم"، لسلامة شعر**

---

[1]- الموازنة، ج1، ص6.

*- نقصد بالظهور "العلنيّ" هنا وضوح الذات الناقدة من قبل الآمدي، والتي تتجلّى في ضمير المتكلّم أو غير ذلك ممّا يشي به من مؤشّرات في السياق. هذا إذا سلّمنا وفق رغبة الآمدي، أنّ الكلام الآخر المنتقد لطريقة أبي تمام وشعره هو لأشخاص مختلفين، هم مرّات "صاحب البحتريّ" وأخرى "الرواة المتأخّرون" أو المتلقّون العالمون بجوهر الشعر.

"مسلم" وحُسنِ سَبكِه، وصِحّةِ معانِيه. ويرتفعُ عن سَائرِ مَن ذهب هذا المذهب [البديع]، **وسلك هذا الأسلوب، لكثرة مَحاسِنه وبَدائِعه واختراعاتِه.»**[1]

إذن، تَغيبُ عن شعر أبي تمام معاييرُ جودةٍ، بينما تحضر أخرى. ولعلّ التي غابت هي الأهمّ في الشعرية القديمة، وفي اعتقاد الآمديّ بطبيعة الحال، وهي **سلامة النصّ الشعريّ** من "مساوي أبي تمام" ككثرة البديع، واستكراه الألفاظ، والاستعارات البعيدة. وفي مقابل ذلك ضرورة أن يكون النصّ من حيث بناؤه **حسَنَ السّبك جيّدَ الرّصف**، وتكون المعاني متّسمةً بمعيار **الصِحّة**.

في موضعٍ آخر من الموازنة، وفيما يُمكن أن نُصنِّفه تحت عنوان **التلقّي بالرّفض**، يستعرض الآمديّ مجموعة من المتلقّين العالمين الممثّلين لهذا الصنف من التلقّي لشعر أبي تمام، ويقوم بعرض ناتج تلقّياتهم من خلال التعليقات التي أصدروها على نصوص محدّدة فيما يتميّز بكونه نقدًا موضِعيًّا، أو عن شعر أبي تمام جملة وتفصيلًا في نوع النقد التأثّريّ. ومن هؤلاء: دِعبِل الخزاعي، ابن الأعرابيّ، إسحاق بن إبراهيم الموصلي، أبو العباس المبرّد.[2] وينبري للدّفاع عن موقف بعضهم متقمّصًا قناع "صاحب البحتريّ"، فيردّ على من اتّهم ابن الأعرابيّ - مثلًا - بظلم أبي تمام، إذ يرى أنّه «**لا يَلحَقه نقصٌ في قصورِ فهمِه عن معاني شعر شاعرٍ، عدَل في شعره عن مذاهب العرب المألوفة، إلى الاستعارات البعيدة المخرِجة للكلام إلى الخطأ والإحالة. بل العيبُ والنّقص في ذلك يلحقان أبا تمام، إذ عدل عن المحجّة إلى طريقة يجهلها ابن الأعرابيّ وأمثاله.**»[3]

وإذا ما رجعنا إلى بداية هذا الحوار النقديّ، وجدنا أنّ أساسَ المسألة كون "صاحب أبي تمام" قد لاحظَ تعصّبًا للقديم من قبل ذلك المتلقّي العالم (ابن الأعرابي)، حينما غيّر ناتج تلقّيه للنصّ من النقيض إلى النقيض بمجرّد تعرّفه على صاحبه، وبالتالي

[1]- الموازنة، ج1، صص4-5.

[2]- انظر: م ن، صص19/22.

[3]- م ن، ص23.

تغيّر زمن القول الشعريّ، أي أنّه ظلم النصّ والشاعر معًا بسبب احتكامه **لمعيار الزمنيّ** في نقد الشعر.[1]

توالي التلقّيات من تمظهرات تلقّي الآمدي أيضًا تعليقه على ردّ "صاحب البحتريّ" على حجّة (كون جيّد أبي تمام لا يتعلّق به جيّد أمثاله). فبعد الطريقة التي تشتمل على مواصفات التحليل المنطقيّ، ينتهي إلى النتيجة التي من خلالها يصدر الحكم على شعر أبي تمام، ويقوم بتبنّيه والتأكيد على صحّته.

ويتعلّق الأمر بتبيين أنّ "الجيّد من الشعر" يذوبُ فيما هو مشابهٌ له، فلا يكاد المتلقّي يقف عليه للوهلة الأولى، بل يحدث ذلك الكشف مع توالي التلقّيات، حيث يتغيّر ناتجها في كلّ مرّة يُرجَع فيها إلى النصّ، وهي تحديدًا تجربة تلقّي شعر البحتريّ. وفي مقابل ذلك يَبرُز الجيّد للعيان إذا كان وسط كمٍّ من الشعر الرّديء، وهو واقع الحال في تلقّي نصوص أبي تمام. هكذا توهّم المتلقّون بأنّه أحسن من جيّد غيره، بينما خفي "جيّد" البحتري لا لسبب إلّا أن كلّ شعره بتلك الصفة.[2] «[ف]**المطبوع الذي هو مستوي الشعر قليل السّقط، لا يبين جيّده من سائر شعره بينونة شديدة، ومن أجل ذلك صار جيّد شعر أبي تمام معلومًا وعدده محصورًا.**»[3]

ويشاطر الآمدي "صاحبَ البحتري" هذا الرّأيَ، ودليله في ذلك تجربة تلقّياته الخاصّة، يقول: «**وهذا** [بروز الجيّد وسط الرّداءة، وعدم ظهوره بين الجودة] **عندي أنا هو الصحيح، لأنّي نظرت في شعر أبي تمام والبحتريّ في سنة سبع عشرة وثلاثمائة، واخترت جيّدهما وتلقّطت محاسنهما. ثم تصفّحت شعريهما بعد ذلك على مرّ الأوقات، فما من مرّة إلّا وأنا أُلحِق**

[1]- انظر تفاصيل القصّة في: الموازنة، ج1، ص22-23.

[2]- انظر: م ن، ص54.

[3]- م ن، ص ن.

في اختيار شعر البحتري ما لم أكن اخترته من قبل، وما علمت أنّي زِدتُ في اختيار شعر أبي تمام ثلاثين بيتًا على ما كنتُ قد اخترت قديمًا.»[1]

ونقفُ هنا على التفاتةٍ بديعة قمينةٍ بالمقام النقديّ لصاحب "الموازنة"، حيث نراه يسبق العصر الحديث، ويستبق ما سوف تبرزه نظرية (جمالية التلقّي) من منظور معيّن بقرون عديدة. فقد أشار إلى فكرة "توالي التلقّيات" la succession des réceptions، وإلى انعكاس تغيّر زمن تلقّي النصّ على اختلاف ناتج تلقّياته المتعاقبة، فقد تقرأ نصًّا أدبيًّا في ظرفٍ ما ولا يَجدُ عندك الاستجابة، بينما إن عدت إليه مرّة بعد أخرى في فترات متباعدة، أو بتعبير الآمدي "على مرّ الأوقات"، أحدثَ في نفسك ناتجًا للتلقّي مغايرًا تمامًا، حيث حقّق في نفسك الوقع الحسن، وهو المقصود في "الموازنة" بكون ذلك النصّ جديرًا بأن "يُلحَق في الاختيار"، أي أن يُنتخبَ من بين مجموعة كبيرة من النصوص التي تميّز عنها بفضل نوع الاستجابة التي حقّقها لدى المتلقّي العالِم القائم على الاختيار، وبالتالي قد يحقّقها عند غيره من المتلقّين العالمين أو حتى العامّين المحتمَلين كقرّاء أو سامعين.

ولا يخفى أنّ تحقيق كلّ تلك الاستجابات من قبل ذلك النصّ، راجعٌ في الأساس إلى توفيرها لمعايير نقديّة محدّدة هي ما تمّ تلخيصه في صيغة عمود الشعر. وهو ما يشير إليه الآمدي من طرف خفيّ، حيث يتعلّق الأمر في هذه الحالة بشعر البحتريّ.

واكتشاف هذا العيار النقديّ "الجديد" الذي يقوم الآمدي بطرحه في هذا السياق، والذي اصطلحنا عليه (توالي التلقّيات) أخذًا بالطريقة التي انتهجناها عبر صفحات البحث، في اعتماد الجهاز المفهوميّ للتلقّي متّكأً نقديًّا، أو "خلفيّة اللّوحة" fond de la toile كما يُقال، مسألةٌ جديرة بالاهتمام.

لكن لا ندّعي مطلقًا أنّ الآمدي قد تحدّث عن تعدّد المعنى في النص polysémie du sens، وظهور تلك المعاني المحتملة مع توالي القراءات، وهو ما يشكّل جوهر النقد "التلقّياتي" في جانب كبير منه. كما نحترز من أن تؤدّي بنا دهشة الاكتشاف، إلى الدّفع به إلى مديّات لا يمكن أن نؤكّدها أو نستدلّ عليها. فقد كانت فكرة صاحب "الموازنة" في الأساس متعلّقة باختفاء النصّ الجيّد مع ما يماثله من نصوص، وظهوره إذا كان مع ما هو خلاف ذلك، فإذا تمّت

[1]- الموازنة، ج1، ص55.

معاودة تلقّي النصّ (في الحالة الأولى) اكتشف المتلقّي العالِم أحقيّةَ ذلك النص في التفضيل والاختيار. ولكنّ كون الإشارة إلى تغيّر موقف المتلقّي مع تعدّد تجارب استقبال النصّ، قد حدثت في النقد العربي خلال القرن الرابع للهجرة، هو ما جعل المسألة مثارًا للمناقشة والتسجيل.

هذا، ونختم الأمثلة التي أردناها تُنبِئُ عن غيرها في عملية استقرائيّة، وهي كثيرة في كتاب "الموازنة"، محاولةً منّا لاستكمال صورة تلقّي الآمدي، بخلاصة تجربتين له مع شعر أبي تمام. وفي كلتيهما يبلغ صاحب "الموازنة" مديّات التلقّي الرّافض، ولو بشكلين مختلفين نوعًا ما. ففي التجربة الأولى تستثير قارئَ الكتاب التعليقاتُ "الساخرة" والتساؤلات "اللّاذعة" التي خُتمت بها*. حيث يقرأ في كلام الآمدي معلّقًا على "الخلط" الذي يقول أنّه لاحظه في أحد النصوص التي يستعرضها كنماذج عمّا "جاء في شعر أبي تمام من قبيح الاستعارات"، وهو قوله:

جَارَى به البَينُ وَصلَ خَرِيدةٍ مَاشَت إليهِ المَطلَ مَشيَ الأَكْبَدِ.[1]

«...فيا معشر الشعراء والبلغاء، ويا أهل اللّغة العربية، خبّرونا كيف يُجارِي البَينُ وَصلَها؟ وكيف تُماشِي هي مَطلَها؟ ألا تسمعون.. ألا تضحكون..»[2] وقد يكفينا وضوح الموقف النقديّ الساخر هنا تعبيرًا عن مديّات التلقّي بالرّفض عند الآمدي، مُؤنَة الإطالة في شرحه والتعليق عليه.

---

*- في تجربة الشعر العربي المعاصر، ومن عجيب تكرار الأشياء لنفسها مع اختلاف الأعصُر والظروف، نلاحظ كون تلك التعليقات السّاخرة والتساؤلات المعلّقة مشابهةً إلى حدّ بعيدٍ ما واجه به بعض المتلقّين "العالِمين" من منظور معيّن، ما يُمكن اعتبارُه إرهاصاتِ النصّ "الجديد" في العصر الحديث، والتي يورد منها - على سبيل المثال - الدكتور إحسان عباس أمثلةً في كتابه حول الشعر المعاصر. (انظر: إحسان عباس، اتّجاهات الشعر العربي المعاصر، عالم المعرفة، 1978، صص14/11.)

[1]- البيت من قصيدة لأبي تمام في مدح المأمون، مطلعها:

كُشِف الغطاءُ فأوقدي أو أخمدي لم تكمَدي فظننتِ أنْ لم يَكمَدِ.

ويقول في البيت أعلاه: سابَقَ إلى هذا العاشِقِ، ويَعني نفسَه، البَينُ وِصالَ المرأة الحسناء، وانتهيَا إليها معًا، فحين وقع الوصال جاء الفراق. أما المرأة فتُماشِي رويدًا إلى العاشق، مشيَ فرسٍ عظيم الجوف، فهي أيضًا تُداوِم المِطالَ. (انظر: التبريزيّ، ج2، صص45/43)

[2]- الموازنة، ج1، ص280.

أمّا في التجربة الثانية، وإن كان الآمدي يَنسُب الحكم النقديّ فيها إلى غيره، مختارًا طريقة القناع التي أشرنا إليها سابقًا، فتأتي مباشرَةً بعد استعراضِه لخلاصة صياغته لعمود الشعر، ويتعلّق الأمر بالفقرة التي يستهلّها بأسلوب القصر من أجل الدقّة والتأكيد، حيث يقول: «**وليس الشعرُ إلّا حُسنَ التَأتّي...**» إلى آخر الكلام الذي وقفنا معه في استخلاصنا لمعايير نقد الشعر في كتاب "الموازنة" في الباب الأوّل.

ونجده يعرّض بطريقة أبي تمام فيذكر أنّهم (المتلقّين العالمين)، أو لعلّه هو بضمير جمع الغائب، قد قال: «**وقالوا: وإذا كانت طريقةُ الشّاعر غيرَ هذه الطريقة** [عمود الشعر]، **وكانت عبارتُه مُقصِرةً عنها، ولسانُه غيرَ مُدرِكٍ لها، حتى يَعتمِدَ دَقيقَ المعاني من فلسفة اليونان أو حِكمة الهند أو أدب الفرس، ويكونُ أكثرُ ما يُورِدُه منها بألفاظٍ مُتعسّفَة ونَسجٍ مُضطَرِب، وإن اتّفقَ في تضاعيفِ ذلك شيءٌ من صَحيحِ الوَصفِ وسَليمِ النّظر، قُلنا له: قَد جِئتَ بِحِكمةٍ وفلسفةٍ ومَعانٍ لطيفة حسَنة، فإن شِئتَ دعوناك حكيمًا، أو سمّيناك فيلسوفًا، ولكن لا نُسمّيك شاعرًا، ولا نَدعوك بليغًا، لأنّ طريقتك ليست على طريقة العرب ولا على مذاهبهم.**»[1]

ومن خلال هذا النّقد اللّاذع مرّة أخرى، والأحكام الشّديدة التي يُصدرها الآمدي، كأنّنا به يقوم بإخراج أبي تمام من دائرة الشعر، ويحذفه من قائمة الشعراء كما فعل قبله دعبل الخزاعيّ، وهو دليل قويّ على موقف صاحب كتاب "الموازنة" من الشاعر، ومؤشّرٌ واضح آخر ينضاف إلى سابقيه على نوع تلقّيه لشعره، وهو ما من شأنه أن "يَنسِف" الموضوعيّة المدّعَاة منذ الصفحات الأولى في المقدّمة، وكذا في ثنايا الكتاب بشكلٍ كامل.

القاضي الجرجاني 392هـ في إطار دفاعه عن الشعراء المحدثين، لأنّ المتنبّي الذي يشكّل مناطَ "الوساطة" واحدٌ منهم، يقوم بعرض نظرة عامّة عن مسيرة الشعر العربي، وكيف أنّه تطوّر من حيث الأسلوب، فمرّ من مرحلةٍ سادَ فيها أفق توقّعٍ خاصّ بالنصّ والمتلقّي، يَحكمه مِعيار **قوّة اللّفظ وجزالتُه** مع القدامى، إلى مرحلة مغايرة تمامًا من

[1]- الموازنة، ج1، 424-425

حيث الأفق السائد ومقتضياته، وهي مرحلة **السهولة واللّين** مع المتأخّرين، نظرًا لاتّساع دولة الإسلام وكثرة الحواضر، وانتشار ظاهرة التأدّب والتظرّف بين الناس.[1]

ويطرح هذا المتلقّي الوَسيطُ récepteur médiateur في السياق ذاته فكرةً جديرة بالانتباه، تتمثّل في اختلاف الحكم النقديّ حول النصّ المحدَث ذاته، وذلك إذا ما تمّ تلقّيه على حدة، أو مع نصوص أخرى قديمة. ففي الحالة الأولى أي ما سنصطلح عليه التلقّي المنفرد réception unique، يكون ناتج التلقّي اعتبارَ معيار اللّين في لفظه "صفاءً ورونقًا، ورشاقةً ولُطفًا"، أي أنّه سيُصنّف تبعًا لها في قائمة معايير الجودة. بينما في الحالة الثانية التي نستطيع أن نسمّيها التلقّي المقارِن réception comparante، تتغيّر الأمور كثيرًا حيث تتدخّل عواملُ جديدة لتحديد نتيجة التلقّي. ذلك أنّه من خلال المقارَنة وتأثير أفق نصوص الأوائل في المتلقّي العالم، يتغيّر الحكم النقديّ فيغدو بالتالي اللّين ضعفًا[2] ، وهو ما يزحزحه إلى خانة مؤشّرات الرّداءة في جدول نقد الشعر.

ولصعوبة وصول الشاعر المحدَث إلى مرتبة سَلَفه القديم، عن طريق "الإغراب أو الاقتداء"، يسلك سبيل الصّنعة البديعيّة، والتي من شأنها أن تفتح بابًا لنُفورٍ نفسيّ من قبل المتلقّي، مع ما تجتلبه من ذهاب الحلاوة والرّونق و"طمس المحاسن". وهنا يظهر شعر أبي تمام كمثال واضح لتلك المسألة عند القاضي، فيقوم بتبيان طريقة الشاعر ومذهبه، باعتباره قد «**حَاولَ - من بين المحدَثين - الاقتداءَ بالأوائل في كثيرٍ من ألفاظه، فحَصلَ على تَوعيرِ اللّفظ، فقَبُح في غير موضعٍ من شعره [...]، ثمّ لم يرضَ بهاتين الخُلّتين** [تَكلّفِ البديع\توعيرِ اللّفظ] **حتى اجتلبَ المعاني الغامضة، وقَصدَ الأغراضَ الخفيّة [...] فصارَ هذا الجنسُ من شِعرِه، إذا قَرعَ السّمعَ لم يَصِل إلى القلب إلّا بعدَ إتعاب الفكر وكَدِّ الخاطر والحَملِ على القريحة، فإن ظَفرَ به** [السّامع] **فذلك مِن بعد العَناء والمشقَّة [...]، وتلك حَالٌ لا تَهشُّ فيها النّفس للاستمتاعِ بحَسنٍ، والالتِذاذ بمُستظرَف، وهذه جَريرَة التكلّف.**»[3]

---

[1]- انظر: الوساطة، ص25.

[2]- انظر: م ن، ص ن.

[3]- م ن، ص26.

ونستخلص من كلام القاضي هنا حكما نقديًّا يحمل مواصفات الرّداءة في شعر أبي تمام، وتتمثّل في: مخالفة الطبع بالتكلّف والتصنّع، العَمدِ إلى توعير اللّفظ، اجتلابِ المعاني الغامضة، وقصد الأغراض الخفيّة على المتلقّي. وهو ما يحدّ من استجابة هذا الطرف الأخير المهمّ في التواصل الشعريّ الشفهيّ القديم، لأنّه مَن يورد عليه النصّ رجاء غاية في نفس الشاعر تتمثّل في تحريك الأريحيّة لديه عادةً. ويكمن سبب النفور النفسيّ عند المتلقّي في عدم تمكّنه من أخذ المعنى من أقرب سبيل، حيث جاء على عكس الوضوح الذي كانت تنشده الشعريّة العربية القديمة دائمًا.

ويلفت انتباهَ قارئ "الوساطة" أن يرى صاحبَها يستدرك كلامَه السابق بعد انتهائه منه مباشرةً، فيؤكّد أنّه يدين بتفضيل أبي تمام وتقديمِه وموالاته وتعظيمه، ويراه قِبلةَ أصحاب المعاني وقدوة أهل البديع.[1] ولكنّه سرعان ما يعود إلى "الذمّ" بذكر مؤشّرات الرداءة لديه، فيخصّ الحديث هذه المرّة **بتعميته للمعاني باجتلاب الغامض الخفيّ** منها، ويخاطب المتلقّي الآمر، ومن خلاله قارئ الكتاب، سائلًا إيّاه أن يخبره إن كان يعرف شعرًا أحوج إلى شروح الفلاسفة اليونان من نصوص يستعرضها لأبي تمام، يراها القاضي قمّة الغموض والتعقيد.[2]

ثمّ يواصل كلامه عن الشاعر ذاته، ممّا يسمح لنا باستكمال رسم صورةٍ لتلقّيه، فيتطرّق إلى مؤشّرين آخرين لم يذكرهما في المقبوس السابق، يتمثّلان في ظاهرتيّ: "التفاوت" في ثنايا النصّ الواحد، و"الاختلاف" فيما بين مجموعة من النصوص. فيُعرب عن تعجّبه الشديد من هذه الحالة الثانية، حتى وصل به الأمر إلى تمنّي حذف ما كان من شعر أبي تمام وفق مؤشّرات الرّداءة السابقة (الصنعة، التكلّف، الغموض) من طرف صاحبها، إذ يتعجّب لـ«شاعرٍ **يرى هذه الغُرر** [النصوص الجيّدة] **كيف يرضى أن يقرن**

[1]- انظر: الوساطة، ص26.

[2]- لمعاينة تلك النصوص، انظر: م ن، ص27.

إليها تلك الغَرر [النصوص الرّديئة]**؟ وما عليه لو حذَف نصفَ شعره، فقطع ألسُن العيب عنه، ولم يشرَع للعدوّ بابًا لذمّه.»**[1]

أمّا الحالة الأولى والمتعلقة **بالتفاوت**، فيراها القاضي من "جنايات" مذهب أبي تمام في نظم الشعر، فبينما «**هو مسترسلٌ في طريقته، وجارٍ على عادته، يختلجه الطّبع الحضريّ، فيعدل به متسهّلًا، ويرمي بالبيت الخَنث، فإذا أُنشِد في خلال القصيدة، وُجِدَ قلقًا بينها نافرًا عنها، وإذا ما أُضيفَ إلى ما وراءَه وأمامه، تضاعفت سهولتُه فصارت رَكَاكةً.**»[2]

ويلاحظ في ذلك أيضا أنّه «**ربما افتتح الكلمة وهو يجري مع طبعه، فينظم أحسن عقد، ويختال في مثل الروضة الأنيقة، حتى تعارضه تلك العادة السيّئة، فيتسنّم أوعرَ طريق، ويتعسّف أخشن مركب، فيطمس تلك المحاسن، ويمحو طلاوة ما تقدّم.**»[3] وعن هذا النوع يورد القاضي الأبيات التالية ثم يعلّق عليها:

«لَـــو حَـــارَ مُرتـــادُ المنيَّـــة لَـــم يَجِـــدْ إلّا الفـــراقَ علـــى النّفـــوسِ دَلـــيلَا

قَـــالوا الرحيـــلُ فمَـــا شَـــكَكتُ بأنَّهـــا نَفســـي مِـــن الـــدّنيا تُريـــدُ رَحـــيلَا

[...] **فهو تراه يعرض عليك هذا الدّيباج الخسروانيّ، والوَشي المنمنم، حتى يقول:**

لِلَّـــــهِ دَرُّكِ أيُّ معبَـــــرِ قَفـــــرةٍ لا يُـــوحِش ابـــنَ البَيضـــةِ الإجفِـــيلَا

أو مـــا تراهـــا لا تراهـــا مـــرّةً تَشـــأى العيـــونَ تعجرفًـــا وذَميـــلَا.

[1]- الوساطة، ص28.

[2]- م ن، ص ن.

[3]- م ن، ص ن.

فنغَّصَ عليك تلك اللذّة [الآتية من البيتين السابقين] ، **وأحدَث في نشاطك فَتْرةً.»**[1]

هذا، وفي موضع آخر من الكتاب، يستعرض القاضي النصّ التالي لأبي تمام:

دَعني وَشُربَ الهوى يـَا شاربَ الكاسِ فإنّـَني للَّذي حُسِّيتُه حـَـــاسِي
لا يُوحِشَنّكَ ما استَعجَمتَ من سَقَمي فإنّ مَنزِلَه مِن أَحسَن النّـــاسِ[2]
مِن قطْع ألفـــــاظه توصيلُ مَهلكَتي ووَصلِ ألحَاظِه تقطيعُ أنفـــاسي
متى أعيـشُ بتأميـلِ الرّجـــــاءِ إذا مَا كان قَطعُ رجَائي في يَدي يَاسِي.

ثمّ يعلّق عليه مبيّنًا ما حواه من فنون الحُسن وأصناف البديع (الطباق، الجناس والاستعارة)، ومن إحكام الصّنعة، وهي من معايير الجودة بطبيعة الحال. لكنّه على الرّغم من كلّ ذلك ينفي تحقيقه للوقع الحسن ممثّلًا في "سَورةِ الطّرب والارتياح" إذا ما قورن في ذلك مع نصّ آخر. ويلفت انتباهنا هنا اتّكاؤه أساسًا على مسألة التلقّي الشعريّ في تحديد نتيجة المفاضلة، مع توفّر المعياريّة النقديّة التي من المفروض ربما، وكما جرت بذلك العادة، أن تكون هي الفيصل في الحكم النقديّ.

ونلاحظ في كلام القاضي إقرارًا منه بوجود اختلاف في ناتج تلقّي النصّ شعريّ السابق لأبي تمام، بالمقارنة مع نصٍّ للشاعر الصمّة بن عبد الله القشيريّ مغايِر تمامًا من حيث المعايير الجمالية، يقول فيه:

أقولُ لصاحبي والعيـسُ تَهوِي بِنا بَين المُنيفَةِ فالضِّمَـــــارِ

---

[1]- الوساطة، ص29/28. والبيتان الأوّلان هما الثاني والثالث من قصيدة له في المدح مطلعها:

يومَ الفراقِ لَقد خُلِقتَ طويلَا لـم تُبقِ لي أملًا ولا مَعقُـولَا.

والبيتان الآخران هما على التوالي الخامس عشر والسابع عشر من القصيدة نفسها، حيث انتقل من النسيب إلى وصف الناقة من غير داعٍ إلى الخروج. ابن البيضة: الظّليم، أي ذكر النّعام. والإجفيل: من الفعل (جفل) بمعنى أسرع في الهروب. تشأى: تسبق. والمصدر الشأو، وهو السّبق بأشواط. (انظر: التبريزيّ، ج3، صص66-68-69)

[2]- ورد البيت كذلك بالشكل التالي:

لا يوحشنك ما استسمجتَ من سقمي فـــإنّ مُنزلَهُ بي أحسنُ النّـــاس.

والأبيات كلّها من مقطوعة له في الغزل. (انظر: التبريزي، ج4، ص216.)

تَمتّعْ مِن شَمِيـــمِ عَرارِ نَجدٍ فمَـــا بعد العَشيّة مِن عَـرَارِ
ألا يَا حبّذا نَفَحـــــاتُ نجدٍ ورَيَّا رَوضِه غِبَّ القِطـــــار
وعَيشُكَ إذ يَحُلّ القومُ نجدًا وأنتَ على زمـــــانِك غيرُ زَارِ
شهورٌ يَنقَضِينَ وما شَعَرنَـــا بأنصـــــافٍ لهنّ ولا سِـرارِ
فأمّـــــا ليلُهنّ فخيرُ لَيـلٍ وأقصَرُ مَـا يكون مِن النّهـارِ
أيِستُ من الحياة وطالَ حزني فقلبي موجعٌ والدّمعُ جـــاري.[1]

وقد تمثّلت معايير الجودة فيه، بالنسبة للقاضي، في أنّه «**بعيد عن الصّنعة فارغ الألفاظ، سهل المأخذ، قريب التناول.**»[2]

وفي هذه اللّحظة بالذّات، وضمن هذا السياق تحديدًا، الذي يقوم فيه بإجراء مقارنة بين نصّ أبي تمام (المفعم بالصّنعة وألوان البديع)، ونصّ ذلك الشاعر القديم (الخالي منها)، يتطرّق إلى طريقة العرب مجمِلًا الحديث حول **عمود الشعر** عندهم، في فقرته الشهيرة التي يستهلّها بـ"وكانت العرب" ويختمها بـ"نظام القريض". وهي الفقرة التي وقفنا معها في الباب الأوّل، في عنصر (المعايير النقديّة عند القاضي الجرجانيّ).

ونظرًا للّحظة التي جاءت فيها، والسياق الذي أطّرها، يمكن أن نخلص فيما يعنيها إلى استنتاجين: الأوّل كون تلك المعايير التي شكّلت عمود الشعر ونظام القريض عند العرب القدامى، تنطبق على شعر المتنبّي إلى حدّ بعيد. والثاني أنّ الشعريّة العربيّة القديمة لم تكن تحفل بالبديع، إذ «**كان يقع ذلك في قصائدها، ويتّفق لها في البيت بعد البيت، على غير تعمّد وقصد.**» ولكن مع المتأخّرين تغيّر الحال تمامًا، حيث أنّهم لمّا «**رأوا مواقع تلك الأبيات** [البديعية في شعر القدامى] **من الغرابة والحسن، وتميّزها عن أخواتها في**

[1]- انظر: الصمّة بن عبد الله القشيري. حياته وشعره. جمع وتحقيق وشرح: خالد عبد الرؤوف الجبر، دار المناهج، عمّان - الأردن، 2003، ص94-95.

وصاحب الأبيات شاعرٌ إسلاميّ بدويّ مقلّ، من شعراء الدّولة الأمويّة، وقد مرّ بنا في الباب الأوّل من هذا البحث. ويذكر له أبو تمام ثلاثة نصوص في "ديوان الحماسة"، من بينها النصّ الذي يتحدّث عنه هنا القاضي الجرجاني. (انظر: شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، صص1215/1220/1240)

[2]- الوساطة، ص38.

الرّشاقة واللّطف، تكلّفوا الاحتذاء عليها فسمّوه البديع.» وانقسموا في اعتمادهم على هذا المعيار في صناعة الشعر إلى **«مُحسنٍ ومُسيء، ومَحمُود ومَذموم، ومُقتصدٍ ومُفرِط.»**[1]

إذن، وقف القاضي في الوسط بين المؤيّدين والمعارضين لشعر أبي تمام، فلا نراه يبلغ الغاية في مدحه وتقريظه، كما لا يهاجمه بقسوة الخصوم عند ذكره لمسَاوي شعره، بل نراه يتأسّف كثيرا لوجودها. لذا لا يمكن أن نجزم بتصنيفه في هذا أو ذاك من نوعيّ التلقّي (القبول/الرّفض)، وإن كان في الأحكام النقديّة أقرب إلى الثاني، وفي الانطباع الذاتي أميل إلى الأوّل. وليس ذلك الموقف بغريب على من اختار سبيل الوساطة دون الموازنة أو التفضيل.

المرزوقيّ421هـ يُعتبر هذا المتلقّي الخاصّ أحد أهمّ من اشتغلوا على تلقّي النتاج الأدبي لأبي تمام شعرًا واختيارًا، لذا نُحاول أن نستثمر وقفتنا معه لاستخلاص أهمّ ما يميّز تلقّياته تلك، وما يرشح منها من معايير نقدية للظاهرة الشعريّة، وفق المحطّات التالية:

قولُ ما يُفهَم / فهمُ ما يُقال ربما كان من المتداول بين النقاد والمؤرّخين في العصر الحديث على وجه الخصوص، الاعتقاد بأنّ أبا تمام قد حاول أن يزعزع دعائم (عمود الشعر)، وسعى إلى تأسيس أفق توقّع مغاير لما كان سائدًا في عصره. ومن القصص التي يُستشهد بها لتأكيد ذلك الحادثة الشهيرة بينه وبين أحد المتلقّين المعاصرين له، والذي كان من المفروض أن تَحكُمَه وإيّاه المعاييرُ الشعرية ذاتُها، وتؤطّرَ تلقّيهما للنصّ الشعري مكوّناتُ الأفق نفسِه. ونقرأ في مجريات الأحداث حوارًا مقتضبًا من جملتين استفهاميتين في السؤال وفي الجواب، لكنّه مع ذلك واسع الدلالات غزير المعاني.

نصّ الحوار:

[1]- م ن، 39.

- المتلقّي (سائلًا صاحب النصّ أبا تمام): «لمَ لا تقول ما يُفهَم؟»
- الشاعر(مجيبًا المتلقّي، ومستفهمًا بتعجّب): «ولمَ لا تفهم ما يُقال؟!»

ومن خلال إطالة الوقفة مع هذا الحوار، نستطيع استخلاص بعض الملاحظات التي منها، أنّ المتلقّي قد عانى من تخييب نصّ (أو نصوص) أبي تمام لأفق توقّعه، بسبب التعمية والغموض الذين لاحظهما أثناء استقباله له. وهكذا يكون شرط الجودة الغائب هنا هو **الوضوح**، وهو معيارٌ أثير في النقد العربي القديم، فراحة المتلقّي وعدمُ كَدّ ذهنِه في التنقيب عن المعنى، من التوصيات التي ما لبث النقاد القدامى على اختلاف مشاربهم يؤكّدون عليها، ويدعون بإلحاح شديد مُنشئَ النص الشعريّ إلى توفير ما تقتضيه من مقاييس.

فالمعنى في الشعرية القديمة هو مناط العمل الأدبي، يتداوله طرفا العمليّة الإبلاغيّة الكلامية. فالطرف الأوّل (صاحب الكلام) يودِعه في ثنايا ما يكتب وينظم، وما على الطّرف الثاني (المتلقّي السامع في الأغلب) إلّا أن يسعى إلى اكتشافه، وفهمه وتحديد دلالته، ومن ثمت التأثّر بمقتضياته.

لذا، وبحسب هذا الاتّفاق الضمنيّ بين الطّرفين، وجب أن تكون العمليّة كلّها متّسمة بقدرٍ كافٍ من الوضوح، اعتبارا للمتلقّي بطبيعة الحال. أمّا إن كان عكس ذلك، ولم يتوفّر هذا الشرط، فسيَحدث "ذمٌّ" من قبل المتلقّي لمثل ذلك النوع من الكلام*، وهو بالفعل ما نقف عليه في عبارة السؤال التي تنمّ عن احتجاج وعتاب: "لمَ لا تقول ما يُفهَم؟". ولعلّ اللّامنطوق به هنا، والذي يمكن أن يُتمّ الكلام عبارة "مثل الشعراء الآخرين!"

تلك العبارة وفق الصيغة التي وردت بها، تعكس ردّة فعل المتلقّي عند التقائه الأوّل بنصّ جديد مختلف عن المألوف لديه، حيث جعله - على عكس الألفة - بحاجة إلى التنعّم أكثر، وإعمال الفكر بشكل أكبر. وفي هذا الأمر الذي لم يتعوّد عليه إتعابٌ له وإجهادٌ لفكره في

* - مدوّنة النقد العربي القديم مليئة بالأمثلة عن هذا المعنى، انظر على سبيل المثال: عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة. م س، صص 116-117.

البحث عن المعنى، وهو ما يُؤدّي إلى "سوء الدلالة". لهذا جاء الطلب بتحقيق الفهم، ولا يتمّ ذلك إلّا بإيراد ما هو قابلٌ له. وعلى أساس هذا الطرح من الذات التي يورد عليها العمل الأدبيّ، نستنتج أنّ عمل الشاعر محكوم بمعيارين متلازمين هما: الوضوح\الفهم.

في مقابل كلّ هذا الكلام، لم يكن أبو تمام من جانبه يرى الأمور من تلك الزاوية التوفيقيّة المحضة، والتي وسَمها بطريقة ضمنيّة بالباعثة على التكاسل والخمول، حيث لا تخضّ المتلقّي ولا تُدهشه. فمن شأن الدهشة إن حدثت في نفسه، أن تبثّ النشاط في عملية التلقّي بأكملها. وهكذا ما إن يصدر النصّ عن صاحبه حتى يحضّر المتلقّي نفسه لاستقباله، فيستنفر لتلك الغاية كلّ طاقاته السماعية (أو القرائية). فذلك النصّ جديدٌ وغامضٌ عميق، والتلقّي وحده هو الذي يحدّد معناه، ويحقّق بالتالي ناتج العملية التواصليّة (الفهم). وذلك ما أراده أبو تمام ربما من خلال ردّه بسؤال عن سؤال، وعن احتجاجٍ باحتجاج.

لم تكن الغاية من كلام أبي تمام إذن، دفع تهمة الغموض والتعمية عن شعره، وإنما نراه يذهب أبعد من ذلك، حيث يدعو المتلقّي إلى تغيير عاداته "التلقّياتيّة" التي ألفها لزمن طويل، وذلك بتحضير نفسه لمحاولة فهم ما سيورَد عليه من نصوص، وعدمِ توقّع أن تكون تلك النصوص على الدّوام قابلة للفهم بالضرورة. وفي الاختلاف بين الحالتين ما فيه. حيث سيتصرّف المتلقّي بحسب نوع النصّ أمامه، فإن وَفَّق أفق توقّعِه من حيث الوضوح وبالتالي قابلية الفهم كان ذلك، وإن كان فيه ما يستدعي التعمّق والبحث، ويفترض منه إطالة الوقفة معه لاستبطان مكنوناته، اتّخذ الموقف المناسب له.

تلك كانت الحادثة وبعض ما أمكننا استخلاصه من الحوار الذي دار بين أفقين مختلفين: أفق النصّ، وأفق توقّع المتلقّي. فهل يكفي ذلك لإثبات سعي أبي تمام حقيقة إلى تأسيس أفقٍ شعريّ جديد؟ هذا ما سنحاول مناقشته في العنصر الموالي.

أفقُ الإبداع / أفق الاختيار من الأشياء الجديرة بالانتباه في مقدّمة "شرح ديوان الحماسة"، ما يلاحظه المتلقّي الآمر ذاك الذي أُلِّف شرح حماسة أبي تمام بطلب مباشر منه، بقصد الاستجابة للأسئلة الفنيّة التي شغلته، والتي رغب في الحصول على إجابات تقاربها. فهذا المتلقّي يُبِين معرفةً بالشعر حينما استطاع أن يقف على تباين بين

موقف أبي تمّام شاعرًا صانعًا للنصّ الأدبيّ، وبينه ناقدًا مختارًا لمجموعة من النصوص التي صنعها غيره، أي بين أفق الإبداع وأفق الاختيار، يقول: «إنّ أبا تمام معروفُ المذهب فيما يقرِضه، مألوفُ المسلك لما ينظمه نازعٌ في الإبداع إلى كلّ غاية، حاملٌ في الاستعارات كلّ مشقّة، متوصِّل إلى الظفر بمطلوبه من الصنعة أين اعتَسف وبماذا عَثَر، متغلغلٌ إلى توعير اللّفظ وتغميضِ المعنى أنّى تأتّى له وقَدَر؛ وهو عادلٌ فيما انتخَب في هذا المجموع عن سلوك مَعاطِف ميدانه، ومُرتضٍ ما لم يكن فيما يَصوغُه من أمره وشَانِه. وقد فَليْتُه فلم أجدْ فيه ما يُوافق ذلك الأسلوبَ إلا اليسيرَ. ومعلومٌ أنّ طبعَ كلّ امرئٍ - إذا مَلكَ زِمامَ الاختيار - يَجذبُه إلى ما يَستلذُّه ويَهواه، ويَصرِفه عمّا يَنفرُ منه ولا يرضَاه.»[1]

إذن هناك تساؤل ملحٌّ حول إشكالية التباين بين أفق الإبداع/أفق الاختيار أو الانتخاب، نستطيع أن نُردِفه بأسئلةٍ أخرى ونحن نحاول مقاربة الإجابات المحتملة فـ:

_ هل كان أبو تمام كناقد عالم بالشعر، وهو يمارس عملية الاختيار يضع نُصب عينيه المتلقّي المباشر، أي القارئ المحتَمَل لكتابه، وهو يعلم أنّ أفق انتظاره مازال محكومًا بالمعايير السائدة، وهي مخالفة لما كان يسعى في شعره إلى تمثّله وتحقيقه، لذا اختار له ما يتوافق وذلك الأفق حتى يضمن عنده الاستجابة؟

_ وفي هذا الإطار، ألم تُلقِ سلطة "المتلقّي الآمر" بظلالها على عمل أبي تمام؟ ونحن نقرأ في قصة تأليفه لديوان الحماسة أنّ الأحوال الجويّة (الثلوج) قد حبسته وهو في طريقه بين خراسان والعراق بمدينة "همذان"، حيث أكرم وفادته شخص يدعى أبو الوفاء بن سلمة، وألّف خلال مكوثه عنده "ديوان الحماسة"، وقد بقي الكتاب في خزائن ذلك الوالي وأسرته لفترة من الزمن، يلقى من الاهتمام والاحتفاء ما يليق به وبصاحبه.[*]

_ وهل كان أبو تمام يسعى فعلًا إلى تأسيس أفق توقّع جديد، أم أنّه كان يقول الشعر بالطريقة التي اشتهرت عنه لسبب نفسيّ محض، وهو ما سوف يعبّر عنه صاحب الشرح بـ"الاشتهاء"، ولم تكن دوافعه أدبيّة "ثوريّة" تريد التخييب وتعمل على تقويض دعائم الأسس

[1]- المرزوقي: شرح ديوان الحماسة، ص4.

[*]- للاطّلاع على تفاصيل القصة انظر: شرح ديوان الحماسة. الخطيب التبريزي. عالم الكتب. بيروت. ص4.

القائمة قصد تشييد غيرها، وإلّا لعمل على دعم مشروعه بكتاب الحماسة، وقد وَاتَته الفرصة لذلك، فيكون الجانب النقديّ التنظيريّ رافدًا للآخر الإبداعيّ؟

_ أم يكون السبب كامنًا في عدم عثور أبي تمام أصلًا، على نصوص تمثّل أفق توقعه، وتعكس بالتالي ما كان يراه من معايير شعريّة. وهو أمرٌ منطقيٌّ من منظور معيّن، فهو صاحب مشروع التخييب الذي لا زال في مراحله الأولى، وإن كان هناك من سبقه في طريقة البديع كمسلم بن الوليد، فكيف سيجد له أمثلة كثيرة في ديوان المتقدّمين والمتأخرين؟..

هذه الأسئلة وغيرها قد تعنّ للباحث في عصرنا، وهو بصدد إعادة رسم صورة التلقّيات وتحديد متكآتها الفنيّة، لكن في "شرح ديوان الحماسة" لا ينشغل المرزوقي مطلقًا بمثل تلك التساؤلات، ونتأكّد ونحن نقرأ تفسيره للمسألة أنّ منظور المتلقّي غائبٌ عن خطابه النقدي، فلا نقف على تلك الرؤية التي تفسّر كلّ شيء في العملية الشعريّة بما يتّصل من قريب أو بعيد بالذات التي تستقبل النصّ الأدبيّ. وهكذا نجد صاحب الشرح يُعزي ما لوحظ من عدم تطابقٍ بين ذوق الشاعر وهو يصنع النصّ، مع ذوقه وهو يختار نصوصًا صنعها غيره، إلى الفرق بين الاشتهاء والاستجادة ليس إلّا، فيقول: «**وأمّا تَعجُّبكَ من أبي تمام في اختيار هذا المجموع، وخروجِه عن ميدان شعره، ومفارقته ما يهواه لنفسه؛ [...] فالقول فيه أنّ أبا تمام كان يختار ما يختار لجودته لا غير، ويقول ما يقول من الشعر بشهوته.**»[1]

ونفهم من كلام المرزوقي أنّ الاشتهاء مسألة سيكولوجيّة محضة، تتعلّق بالذوق بالدرجة الأولى، وهو ما كان يتحكم في أبي تمام الشاعر. لكنّ هذا الأخير لمّا انتقل إلى مكان آخر في العملية الأدبية، فاضطلع بدور القائم على الاختيار (وهو شكل من أشكال النقد القديم)، أسّس عمله على معايير الجودة في العرف الشعريّ آنذاك، فلم يُثبت من النصوص إلّا ما ارتآه يستوفي تلك الشروط.

[1]- المرزوقي: شرح ديوان الحماسة، ص13.

ونستنتج من تبريرات المرزوقي أنّ الشاعر لا يبني ما يُنتجه من نصوصٍ على أسس ومعايير فنيّة واضحة، يمكنه أن يستعرضها ويدافع عنها إن اقتضى الأمر، فالشهوة هي المعتمَد الوحيد في مسألة الإبداع. وليس الأمر كذلك في القراءة والاختيار (والنقد)، حيث تؤطّر العملية مقاييسُ محدّدة في الشكل والمضمون. وهكذا نلاحظ أنّ هناك اختلافا كبيرا بين اشتهاء الشيء من جهة واعتباره جيّدًا من جهة أخرى، فالقاعدة في الموضوع ليست مطّردة، حيث ليس كلّ ما يُشتهى يُستجاد، كما لا يكفي أن تستجيد نصًّا ما حتى يكون تبعًا لذلك قابلًا لأن تميل إليه الشهوة. وللتدليل على هذا المعنى يضيف المرزوقي قائلًا: «**والفرق بين ما يُشتهى وبين ما يُستجاد ظاهرٌ، بدلالة أنّ العارف بالبَزّ [الحرير] قد يشتهي لُبس ما لا يستجيده، ويستجيدُ ما لا يشتهي لبسَه.**»[1]

ومعنى التشبيه يستدعي شيئا من التعمّق هنا، فلعلّ وجه الشبه بين المشبّه (الشاعر\الخبير بالشعر) والمشبّه به (الخبير بالحرير) غيرُ عارٍ من بعض خلَل، مثلما أنّ هناك فرقًا كبيرًا بين ميدان القماش واللّبس، ومجال الإبداع والشعر.

فصحيحٌ أنّ الإنسان الخبير بالحرير كنوع جيّد من أنواع القماش، يُمكنه أن يحدّد قيمة قطعة القماش التي بين يديه، فيصنّفها مع الحرير إن استوفت الشروط. لكنْ لا تقتضي تلك المعرفة منه أنّه ملزمٌ بحبّ ارتداء الألبسة المنسوجة من الحرير. وهذا ما يبرز بشكل واضح الفرق بين الاشتهاء والاستجادة. وهكذا ترى ذلك الشخص في حياته اليوميّة يرتدي أنواعًا أخرى من القماش، اختارَها باشتهائِه ومَيلِه النفسيّ إليها، أي بحسب ذوقه الخاصّ. ولمّا كان من غير المنطق أن يُلامَ هذا الخبير على عدم تطابق ما يختاره من قماش ليلبسه، مع ما يختاره من أقمشة ليحدّد جودتها وحسنَها من عدمه، كذلك الأمر مع الشاعر. وهذا مجمل ما يكون قد أراد المرزوقي إثباته في كلامه السابق.

[1]- المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، ص14.

بحسب هذه الرؤية يمكننا أن نردف المثال السابق، بمثال آخر من مجال الطبخ، فالخبير بأنواع الطعام ومعايير جودتها، يحكم على أطباق كثيرة منه بأنّها جيّدة إذا ما توفّرت فيها المقاييس المتعارف عليها، لكنّه لن يأكل منها بالضرورة، لأنّ الأمر في الحالة الثانية متعلّق بالاشتهاء فقط.

لكنّ الصورة تختلف كثيرًا في فنّ الشعر، باعتبار المسألة غيرَ مرتبطة بالذّوق فحسب، وإنّما بمحاولة تغيير معاييره وبَسط سلطان غيره من جهة، وبالتلازم في الذائقة بين ما يُكتب وما يُقرأ من جهة أخرى. وبالتالي لا يتطابق المثالان تمامًا مع أبي تمام. فهو مع كونه يُمثّل الخبير بالشعر الجيّد كنوع من أنواع النصوص، وهو ما يسمح له بأن يحدّد قيمة تلك النصوص، ويختار منها ما استوفى شروط الجودة الأدبيّة، إلّا أنّه باعتباره يقول الشعر وفق شروط مغايرة تقوم على تخييب أفق توقّع جمهور المتلقّين، بينما كان يسعى إلى توفيقه في الاختيار، سوف يتناقض مع نفسه، باعتباره سيُبدِع بطريقة ويحكم على إبداع غيره بطريقة أخرى، وكأنّه هنا يكيل بمِكيَالين، وهو مَبعثُ الاستغراب من المتلقّي الآمر منذ البداية. إذ لو كان الأمر بتلك البساطة التي يحاول المرزوقي تبريره بوساطتها، لما طُرح أصلًا لوضوح الفرق بين الاشتهاء والاستجادة.

ويزيد تعليل المرزوقي ومحاولة توضيحه للاختلاف بين نقد الشعر وقوله الأمرَ تعقيدًا، حيث يواصل بعد ما بيّن عمل أبي تمام في ديوان الحماسة، فيقول: «**ولو أنّ نقد الشعر كان يُدرك بقوله [أي الشعر]، لكان مَن يقول الشعر من العلماء أشعر الناس. ويكشف هذا أنّه قد يميّز الشعر مَن لا يقوله، ويقول الشعر الجيّد مَن لا يعرف نقدَه.**»

ولا يدفع كلام المرزوقي عنه هذه الشبهة، وإنّما يزيدها غرابة وبالتالي إلحاحًا في الطرح. وهو ما يعيدنا إلى التساؤلات السابقة التي تفرض نفسها بقوّة هذه المرّة. وربما لا نستطيع أن نفسّر تلك المفارقة بين أفق الإبداع وأفق الاختيار، أو على الأقلّ نقارب الإجابات عنها، إلّا من وجهة نظر جمالية التلقّي لنتحقّق من مدى صحّة كلّ فرضية وتساؤل:

- قد يكون أحد الأسباب راجعًا إلى حرص أبي تمام على توفيق أفق انتظار المتلقّي، فهو حرٌّ في الإبداع كيفما يشاء ويشتهي، وفي مقابله لا نجده كذلك فيما يكتب ويختار. لكنّ هذا الطرح لا يستقيم تمامًا عندما نتذكّر وجود متلقٍّ في الحالتين، وربما كان هو هو (أي مَن يقرأ شعر أبي تمام، ومن يقرأ شعر غيره وقد اختاره).

فلو كانت سلطة المتلقّي فعلًا تلقي بكلّ ظلالها على أبي تمام، لعدَل عن طريقته الشعريّة، ولما احتجّ على الشخص الذي سأله قولَ الشعر الواضح المفهوم في الحوار الذي أوردناه في العنصر السابق. ولقام مستجيبًا للطلب فعدَّل من أفق إبداعه، أو فجّر ذلك الأفق تمامًا وبناه مرّةً أخرى على أسس الألفة الشعريّة، وهي مخالفة لما اشتهر عنه من معايير (النزوع في الإبداع إلى كلّ غاية، والإكثار من الاستعارات وتكلّف الصّنعة فيها، والسعي إلى الألفاظ الصّعبة والمعاني الغامضة). لكنّ ذلك لم يحدث في واقع أبي تمام الشعريّ، بل استمرّ على طريقته متحمّلًا من أجلها الخصومات والتّهم.

- يمكننا أن نجد تبريرًا للمفارقة في احتمال عدم عثور أبي تمام أصلًا، على نصوص تمثّل أفق انتظاره وطريقته في القول الشعريّ. وهو أمرٌ لا يخلو من الوجاهة والمنطق، فهو صاحب مشروع التخييب الذي لا زال في مرحلة البدايات، فكيف له أن يجد أمثلة تجسّده في ديوان المتقدّمين من الشعراء، ولا حتى المتأخرين منهم، بالشكل الواسع الذي يملأ به صفحات اختياره.

- أو ربّما يصبح التشكيك في حقيقة عمل أبي تمام على تأسيس أفق توقّع جديد، هو الأمر الأقرب إلى الصواب. فمن الواجب دعم التطبيق بالتنظير (أو العكس)، وهو تمامًا ما كان من المفروض أن يقوم به في تأليفه لديوان الحماسة، وهو مبعث الاستغراب غير المصرّح به بالشكل المناسب. لكنّ هذا الطرح كذلك يهزّ دعائمه الاحتمال السابق.

إذن، تبقى المسألة تستثير الأسئلة كلّما حاولنا مقاربة إحدى الإجابات المحتملة عنها، ولعلّ الأمر يتشاكل مع ما انتبه له الناقد والأديب الإيطالي أومبرتو إيكو Umberto Eco فيما يتعلّق بالفنّ بشكل عامّ في أحد مؤلفاته، وأشار إليه بقوله: «يظهر أنّ هؤلاء المؤلّفين أنفسهم، والذين كانت تروقهم الألغاز والغموض عندما ينظمون [...]، يُبدون حذرًا أكبر في لحظة المرور إلى

النظريّة.[1]» وهكذا لا تكون الإشكالية متعلّقة بأبي تمام لوحده، وإنّما تشترك فيها الآداب العالمية على اختلافها.

صناعة أفق التوقّع من جهة أخرى نقف مع طرح المرزوقي على ما يمكن أن نعبّر عنه بكون (الجمهور المتلقّي هو من يصنع أفق توقّعه الخاص). ذلك أنّ أفق النصّ الجديد لا يستمدّ جدّته من عدم وجوده في إبداعات الشعراء المتقدّمين البتّة، وإنّما بالإكثار منه والمبالغة في إيراده في ثنايا النصوص. يقول المرزوقي بعد أن تحدّث عن خصائص الشعر المطبوع، عارضًا مواصفات مقابِله المصنوع، حيث يقول أنّه يتحقّق إذا ما «**جُعل زمام الاختيار بيد التعمّل والتكلّف، [ف]عاد الطّبع مستخدَما متملَّكا، وأقبلت الأفكار تستحمله أثقالَها، وتردّد في قبول ما يؤدّيه إليها، مطالبة له بالإغراب في الصنعة، وتجاوز المألوف إلى البدعة.**»[2]

يختلف الأمر تمامًا مع الشعر المصنوع، إذ يتأسّس على التحوّل من البساطة والوضوح إلى التعقيد والتكلّف. وهو ما يغيّر من موقع الموهبة الشعرية أي الطبع، فيُصبح بذلك خادمًا بعد أن كان سيّدا، وعليه تفرض الأفكار والمعاني أي المضمون، نفسَها على الإبداع الشعريّ، فتجبره على التعبير عنها بأيّة طريقة كانت، حتى إن كان فيها من الخروج عن العرف السائد في التعبير ما فيها.

هذا النوع من الشعر المتّسم بالصنعة والغموض «**قد كان يتّفق في أبيات قصائدهم** [الشعراء المتقدّمين] **- من غير قصد منهم إليه - اليسير النّزر، فلمّا انتهى قرض الشعر إلى المحدثين، ورأوا استغراب الناس للبديع على افتنانهم فيه، أولعوا بتورّده إظهارًا للاقتدار، وذهابًا في الإغراب. فمِن مفرط ومقتصد، ومحمود فيما يأتيه ومذموم، وذلك على حسب نهوض الطّبع بما يحمّل، ومدى قواه فيما يطلب منه ويكلّف. فمَن مال إلى الأوّل** [الطبع] **فلأنّه أشبه**

[1]- أومبرتو إيكو: من الشجرة إلى المتاهة. دراسات تاريخية حول العلامة والتأويل. غراسيه، 2010، ص171.
Umberto Eco: De l'arbre au labyrinthe. Etudes historiques sur le signe et l'interprétation, Grasset, 2010.

[2]- المرزوقي: شرح ديوان الحماسة، ص12.

بطرائق الإعراب، لسلامته في السّبك، واستوائه عند الفحص. ومَن مال إلى الثاني [الصنعة] فلدلالته على كمال البراعة، والالتذاذ بالغرابة.»[1]

ونقف في كلامه على إشارة لتحديد الجمهور المتلقّي، لمواصفات النصّ الذي يمكن أن يَرِد عليه، ومشاركته بالتالي في تأسيس أفق توقّع جديد، فليست فكرة التخييب من صنع أبي تمام لوحده، وليست حاضرة في ذهنه وهو يصنع نصّه أساسًا، لأنّ همّه الأوّل والأخير أن يعقد عرى التواصل بينه وبين المتلقّين المحتملين، فكيف يسعى بنفسه إلى قطع حبال التواصل تلك؟..

وعليه يكون إنشاء النصّ المُحدَث بإيعازٍ ضمنيّ أو صريح من المتلقّي، فيندفع الشاعر إلى تلبية رغباته الجديدة، أو جزء منها على الأقلّ، وقد تمتزج هنا رغبات وميول صاحب الكلام مع من سوف يوجّه إليه، لتتَّحِد الرؤى وتندمج الآفاق في بوتقة واحدة. فالشعراء المحدثون - وأبو تمام أقوى مثال عنهم - لم يعمدوا إلى الصّنعة والإغراب من تلقاء أنفسهم، وحتى إن فعلوا ذلك في البدء فقد وجدوا من المتلقّين مَن يشجّعهم عليه، ويزجي خطاهم نحو خلق أفق توقّع مختلف عن العرف السائد بنحوٍ من الأنحاء.

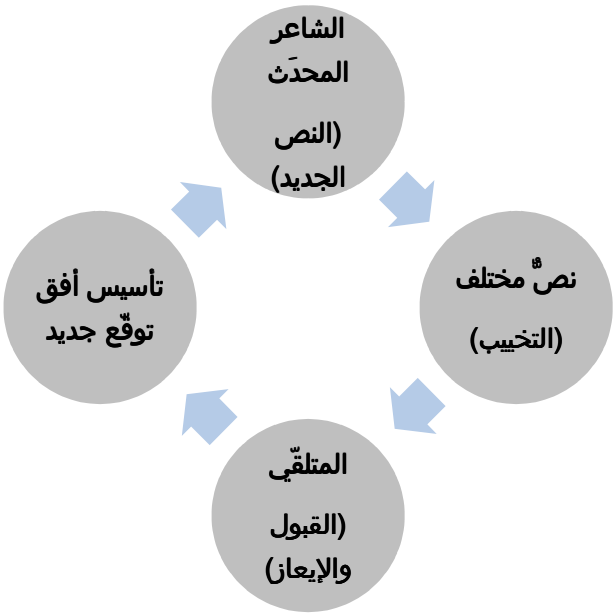
ذلك التشجيع والإيعاز، وتلك المشاركة واندماج الآفاق fusion d'horizons، هو ما نقف عليه في إشارة صاحب الشرح إلى أنّ الشعراء المحدثين قد لاحظوا "استغراب الناس للبديع" وشدّة افتتانهم به، فعمدوا إلى تكلّفه في نصوصهم. وبطبيعة الحال لو لم يكن ذلك من الجمهور، لما تحقّق الإكثار من الصنعة في الشعر. فربما كان أفق النصّ سيوجّه وجهة مخالفة تمامًا.

لكن هذا لا ينفي كما ألمحنا إليه، دور الشعراء أنفسهم في خلق الأفق المغاير، فالعمليّة تتّسم بالجدليّة والتسلسل؛ يبدأ التغيير وخلق الأفق من صانع الأقاويل الشعريّة، وإذا ما وجد نصُّه "المختلِف" القبولَ لدى المتلقّي، مع تخييبه لأفقه بعض الشيء، ونركّز هنا على كلمة (بعض) لأنّ التغيير الجذريّ أمرٌ سيرفضه المتلقّي حتمًا، وهذا ما يفرض الولوج في مسألة التأسيس للبديل برَويّةٍ وحَذر. إذن ذلك القبول ولو المبدئيّ سوف يفهمه الشاعر كإيعاز من الجمهور لمواصلة المحاولة، والسير على الطريقة نفسها في صناعة القول الشعريّ. هكذا تكون

[1]- م ن، ص13.

سيرورة التلقّي في هذه الحالة متوزعةً على المراحل التالية: التخييب الجزئيّ، القبول المبدئيّ، تكرار الإبداع على الأسس الجديدة نفسها مع الإلحاح، وأخيرًا تأسيس أفق توقّع جديد وهي مرحلة ترسيم الأفق.

ويمكننا أن نتصوّر العمليّة وفق الخطاطة التالية:



التلقّي بالقبول يُحاول المرزوقي في مواضع كثيرة من كتابه، ردّ تهمة النقيصة الأدبيّة عن صاحب ديوان الحماسة، ويعمل جاهدًا على إيجاد الأعذار له، وتفنيد حجج خصومه ومعارضيه. وباعتبار تلك الردود تشكّل نوعًا من التلقّيات، لها خصوصياتها ومرتكزاتها الفنية، والتي تعكس بطبيعة الحال أفقًا معيّنًا، وفي هذا السياق نذكر بعض الأمثلة مع شيء من التعليق الذي قد يوضّح الصورة أكثر.

<u>مثال تلقّياتيّ أوّل</u>:

« [...] وذكر بعضهم أنّ أبا تمام أخطأ في قوله:

مَا لامرِئٍ خَاضَ في بحرِ الهَوى عُمرُ إلّا وللبَينِ مِنه السّهلُ والجَبلُ.*

لأنّ العمرَ اسمُ مدّة الحياة بأسرها لا يتبعّض [...]، والذي قاله هذا المعتَرِض على أبي تمام يُبطِله ما حَكيته عن الخليل في تفسير العُمر، والبيت الذي أنشدتُه. ألا ترى أنّ قوله: "عمّرتُ حِرسًا قبل مَجرى دَاحِس"، يقتضي تبعيض عمره [...]، وفي القرآن: ﴿فقد لبثت فيكم عمرًا﴾[1] [...]»[2]

نلاحظ في دفاع المرزوقي توظيفه لعناصر ثلاثة، تشكّل مجتمعةً المرجعيّة النقديّة الثابتة (القرآنيّة، المعجميّة، والشعريّة)، وهي:

- المعطى اللّغويّ من خلال استشهاده بشرحٍ للعلّامة اللّغويّ الخليل بن أحمد الفراهيديّ واضع علم العروض وصاحب معجم "العين"، حيث قال في شرح كلمة (العمر) أنّها تعني الحياة والبقاء.

- المعطى الشعريّ عبر ديوان الشعر القديم ممثّلًا في شعر لبيد بن أبي ربيعة، وتحديدًا البيت الذي نصُّه:

وعُمّرتُ حِرسًا قبلَ مَجرَى دَاحِسٍ لو كَـــان للنّفس اللّجوجِ خُلودُ.

- المعطى القرآني من خلال الآية الواردة في المقبوس السابق.

<u>مثال تلقّياتيٌّ ثانٍ</u>:

ويندرج هو كذلك ضمن ردِّ صاحب "شرح الحماسة" لأحكام نقديّة تمثّل التلقّي الرّافض لبعض نصوص أبي تمام، يقول: «**وقد عِيبَ على أبي تمام قوله: (بيومٍ كطول الدّهر**

---

* - وردت قافية هذا البيت في الديوان بلفظ: الجلدُ. حيث أن القصيدة حرف رويّها هو (الدال). والمعنى: ما هوي أحدٌ إلّا جعل البين والفراق عمرَه بين الشدّة واللّين. (انظر: التبريزي، ج2، ص11.)

[1] - سورة يونس/6.

[2] - المرزوقي، ص714.

في عرض مثله)[1]. وقيل: جعل للزمان عَرضًا مع أنّه لا حاجة به إليه، إذ كان بذكر الطول قد استوفى المعنى المقصود. وهذا من قائله ظلم صريح، لأنّه سلك طريقة كثيّر من التشبيه بالمجسّم.»[2]

هنا وظّف المرجعيّة الشعرية فقط، حيث اتّكأ على بيت من شعر كثير عزّة، قصد القياس وردّ الاحتجاج وفق معطيات معيار الاستعمال الشعريّ.

مثالٌ ثالث:

«[...] وألمّ أبو تمام بهذا المعنى فقال:

وتكفّلَ الأيتامَ عن آبـَائهم حتى وَدِدنـَا أنّنَـــا أَيتـــامُ[3]

فعدّه كثير من أصحاب المعاني خطأً فيه، وقالوا: جعله لا يعرف مواضع الصنيعة، إذ صار الناس يتمنّون منزلة الأيتام عنده، وحرماتهم لديه حتى ينالهم إفضاله. ولو ساغ هذا القول فيما قاله أبو دهبل*، وهو تمنّي البُراة أن يكونوا أسراء مصفّدين لديه [الممدوح] حتى يلحقهم إحسانه، إذ لا فرق بين الموضعين. ولم ينكر أحدٌ من المتقدّمين والمتأخّرين ما قاله أبو دهبل، ولا

---

[1]- هذا صدر البيت، والعجز: (ووَجدِيَ مِن هَذا وهَذَاك أَطولُ.) وهو البيت الثاني من قصيدة لأبي تمام في المدح، مطلعها: **تحمّلَ عنه الصّبرُ يومَ تحمّلوا وعَادت صَباهُ في الصِّبَا وهْيَ شَمأَلُ.**

وقد جاء في شرح استعمال أبي تمام وصف (العرض) للدّهر، قول المعرّي: لمّا جعلَ للدّهر طولًا وصَله بالعرض على معنى الاستعارة، ولا حقيقة بأن يوصف الدّهر بذلك، وإنّما هو طويل لا غير، فأمّا العرض فإنما هو على الأماكن وما جرى مجراها،فأمّا الدّهر فطويل ما عُلِم أنّ أحدًا قبل الطائيّ قد وصفه بالعرض. (انظر: التبريزيّ، ج3، ص72)

[2]- المرزوقي، ص745. والمقصود بالتشبيه المجسّم بيتُ كُثيّر عزّة الذي يقول فيه:

بِطاحيٌّ لَه نَسَبٌ مُصَفًّى وأخلاقٌ لهَا عَرضٌ وطُولُ. (وهو البيت السابع عشر في ترتيب الديوان، من قصيدة له في مدح بشر بن مروان أخِ عبد الملك بن مروان، وكان واليًا أثناء خلافة أخيه جوادًا فانتجعه الشعراء ومنهم الأخطل والفرزدق وجرير وكثيّر عزّة بطبيعة الحال. وطالعُها قولُه:

أ لَمْ ترَعْ فتُخبرَكَ الطّلولُ ببَينةَ رسمُها رسمٌ مُحيلُ. (انظر: ديوان كثيّر، م س، صص120/118)

[3]- البيت هو السابع عشر في الترتيب، وهو من قصيدة في مدح المأمون، مطلعها:

دمَنٌ ألَمَّ بها فقَـــالَ سلامُ كَمْ حَلَّ عُقدةَ صَبرِه الإلمامُ. (التبريزيّ، ج3، ص153)

*- هو أبو دهبل الجمحي من مخضرميّ صدر الإسلام والعصر الأموي. والمقصود قوله مادحًا:

مَا زِلتَ في عَفوٍ للذُّنـُوبِ وَإطلاقٍ لعَانٍ بِجُرمِـــهِ غَلِقِ

حتّى تمَنّى البرُاه أنّهـــمْ عِندَكَ أَمسُوا في القَدّ وَالحِلقِ. (المرزوقي: ص1620)

قدحوا فيه. وقد أحكمت القول في التسوية بينهما في "رسالة الانتصار من ظلمة أبي تمام"، وبيّنت أنّ المعنى الذي انتحاه سليمٌ من العيب صحيح.»[1]

وفي هذا المثال نجد المرزوقي يقوم مرّة أخرى بعملية مقارنة وقياس، ومن ثمّ يخلص إلى دفع تهمة النّقيصة عن أبي تمام، كما يشير إلى كتاب له خصّه بالذّود عن شعره، وسمَه بـ"رسالة الانتصار من ظلمة أبي تمام"، وفي ذلك دليل صريح على كونه من المتلقّين العلماء الممثّلين لـ(لتلقّي بالقبول) في تجارب المتلقّين المتعاقبين مع النتاج الأدبي للطّائيّ، ومكوّنات عتبة الرسالة المذكورة واضحةُ الدِّلالات على ذلك من خلال لفظتيّ (الانتصار/الظّلمة).

أبو العلاء المعرّي449هـ ويحاول في رسالةٍ له وسَمها بـ"ذكرى حبيب" أن يوضّح أسباب غموض شعر أبي تمام على بعض المتلقّين، فيعزو الأمر إلى سبب ربما انفرد به بين المتلقّين العالمين بشعر الطّائي، ويتمثّل في «**أنّه [شعرُه] لم يُؤثَر عنه، فتنَاقَلته الضَّعَفةُ من الرّواة، والجهلَةُ من النّاسِخين، فبدّلوا الحركة بالحركة، [...]، وغيّروا بعض الأحرف بسُوء التّصحيفِ، فغادَروا الفَهمَ خابِطًا في عَشواءَ.**»[2]

ولعلّ هذا الحكم من قبل أبي العلاء يتعلّق بالمتلقّين المتعاقبين أكثر منه بالمعاصرين لأبي تمام، فبُعد العهد من شأنه أن يساهم في تلك العوامل التي يذكر المعرّي أنّها توقع المتلقّي (السامع\القارئ) في التباس وعدم فهم.

أمّا في "رسالة الغفران" فممّا ورد فيها حادثة بين الشخصية المحورية (الشيخ ابن القارح) والشاعر عنترة بن شداد، ونقف في مجرياتها على تعليق من الشيخ على الشطر الأول من معلقة عنترة، والذي يتساءل فيه ناكرًا بقاء شيء من المعاني يمكن أن ينشأ

[1]- المرزوقي، ص1620.

[2]- يورد الكلام الخطيب التبريزيّ502هـ. (انظر: مقدّمة الشارح. في كتاب: ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزي،ج1، ص1.)

فيها شعر جديد، ليتشعّب الحوار بينهما حتى يصل إلى أبي تمام. وهذا جانب من نصّ الحوار:

«[...] وإنّي إذا ذكرت قولَكَ: هل غادر الشعراء من متردَّم، لَأقول: إنّما قيل ذلك وديوان الشعر قليلٌ محفوظ، فأمّا الآن وقد كثرت على الصّائِد ضبابُ، وعرفت مكان الجهل الرّباب. ولو سمعت ما قيل بعد مبعث النبيّ صلى الله عليه وسلّم، لعتبت نفسَك على ما قلتَ، وعلمت أنّ الأمر كما قال حبيب بن أوس:

فلـــو كـــان الشـــعرُ يَفنَـــى، أفنَتـــه مـــا قـــرَت

حياضُـــك منـــه فـــي العُصـــور الـــذّواهبِ

ولكنّـــــه صـــــوبُ العقـــــول إذا انجلَـــــت

ســـــحائبُ منـــــه أُعقبـــــت بســـــحَائب.[1]

فيقول: وما حبيبكم هذا؟ فيقول: شاعر ظهر في الإسلام، وينشده شيئًا من نظمه. فيقول: أمّا الأصل فعربيٌّ، وأمّا الفرع فنطق به غبيّ، وليس هذا المذهب على ما تعرف قبائل العرب. فيقول [الشيخ] **وهو ضاحكٌ مستبشرٌ: إنّما أُنكر عليه المستعار، وقد جاءت العارية في أشعار كثير من المتقدّمين، إلّا أنّها لا تجتمع كاجتماعها فيما نظمه حبيب بن أوس.»[2]**

ويمكن أن نسجّل من خلال مدى نجاعة قراءتنا لهذا الحوار، ومقدار فهمنا لمقتضياته مجموعة من الملاحظات، هي كالتالي:

---

[1]- البيتان هما على التوالي الثاني والأربعون والثالث والأربعون في ترتيب قصيدة له في المدح، أوّلها:

على مثلِها من أربُعٍ ومَلاعِبِ أُذيلَتْ مَصوناتُ الدّموعِ السّواكبِ.

يقول للممدوح في البيتين: أنتَ رجلٌ مِلك شريفُ الآباء، قد مُدِح أجدادُك بشعرٍ كثير، فلو كان الشعر يفنى لفنيَ من أجل ما مُدحتم به. لكنّه لا فناء له. (انظر: التبريزي، ج1، ص214)

[2]- أبو العلاء المعرّي: رسالة الغفران. تحقيق: بنت الشاطئ، دار المعارف، 1977، ط9، ص323-324.

- يناقش أبو العلاء - ولو بشكل ضمنيّ - الفكرة التي مفادها "ما ترك السابق للّاحق شيئًا"، والتي لخّصها صدرُ بيتٍ من طالعِ معلّقة عنترة، وقد تبنّاها الكثير من الأدباء ونقدة الشعر، مؤسّسين بذلك للمعيار الزمنيّ بطريقة ما. ودليله في دحض تلك الحجّة الكمّ الهائل من النصوص الشعريّة التي نظمت بعد الجاهليّة.

- عدمُ اعتراضِ من سنصطلحُ عليه هنا المتلقّي المتخيَّل le récepteur imaginaire، والممثّل للشعريّة القديمة ومعاييرها النقدية، على النصّ الشعريّ الأوّلِ لأبي تمام والحامِلِ لنقيض فكرة الشطر الأوّل من المعلّقة. وهو ما يدلّ على استجابته له بشكل من الأشكال، أو أنّه كان خارج دائرة الحكم في هذا السياق.

- كونُ أساس الإنكار من قِبل ذلك المتلقّي، مخالفةَ أبي تمام لـ"مذهب قبائل العرب"، أي لـ عمود الشعر، ولكن من دون توضيح للمعايير التي أخلّ بها، ومؤشرات الرّداءة التي حملها تبعًا لذلك.

- لعلّ عبارة الحكم الأولى تتعلّق بظاهرة الاختلاف في شعر أبي تمام، حيث جمع بين حسَن وسيّئ، فبعض الشعر "عربيّ" أي على طريقة الأوائل، وأمّا بعضه الآخر فغير ذلك. وقد يكون المقصود بصفة "الغبيّ" التي أطلقها المتلقّي على جزء ممّا سمعه من نظم أبي تمام، أنّ الشاعر قد غفل عن معايير في الشعرية العربية كان من المفروض أن ينتبه إليها، وبالتالي لم يوفّرها في نصوصه.

- دفاع المعرّي* بكلّ راحة "وهو ضاحكٌ مستبشر"، إذ لم يستثره رأي عنترة (ممثّل عمود الشعر) بشكل كبير، على الرغم من نزوعه الشديد نحو أبي تمام. وكأنّنا به يفنّد تهمة مخالفة مذهب العرب في الشعر، حين وظّف أداة (إنّما) التي تفيد القصر

* - يستخدم المعرّي في "رسالة الغفران" طريقة (القناع)، على غرار ما وقفنا عليه مع الآمدي، ولكن لا ليتخفّى عن أنظار المتلقّي الآمر أو غيره من المتلقّين المحتملين، كما فعل صاحب "الموازنة"، وإنّما اقتضى ذلك القالب القصصي الخيالي الذي اختاره إطارًا لآرائه الفلسفيّة والفنيّة. لذا من شأن تصريحات (ابن القارح) أو غيره من شخوص القصّ، أن تكشف صورة تلقّي المعرّي لهذا الشاعر أو ذاك، ولأبي تمام تحديدًا وهو مناط بحثنا هنا.

والتخصيص، فبيّن بدقّة ما يعيبه المتلقّون العالمون على أبي تمام، وهي الاستعارات (أي المبالغة في المعيار البديعيّ) التي يقول أنّها ليست بدعًا من قبل أبي تمام، وإنما استعملها الشعراء المتقدّمون كذلك، ويكمن تميّزه فقط في إكثاره منها، وليس هذا ممّا يخرجه عن طريقة الشعراء جملة وتفصيلًا.

هذا، ونقرأ في موضع آخر من "رسالة الغفران" أيضًا كلامًا جميلًا لأبي العلاء في إنصاف شعر أبي تمام، من خلال قناع الشيخ ابن القارح بطبيعة "العمل القصصيّ"، إذ يتمنى أن يشفع له شعرُه فيُخرِجه ممّا هو فيه (إذ كان المعرّي قد رأى أن يجعله في النار)، فيستدعي قصائدَه: الممدودات والبائيات والثائيّتان (نسبة إلى حرف الرويّ)، وغيرها كثير، لتقيم المآتم أسفًا عليه. وما ذاك إلّا إبرازًا لغزارة شعره وروعة نظمه[1]. ثمّ يختم بتبيين مكانة أبي تمام الأدبيّة باعتباره كان «**صاحب طريقة مبتدَعة، ومعان كاللّؤلؤ متتبَّعة، يستخرجها من غامض بحار، ويَفضّ عنها المستغلَق من المحار.**»[2] فأقرّ له بالسّبق وتأسيس مذهب في الشعر، سار في ركابه وعلى خطاه غيره، من مواصفاته الاهتمام بمعيار **لطافة المعاني**.

إذن، استنادًا إلى كلام أبي العلاء في رسالته "ذكرى حبيب" وكتابه "رسالة الغفران"، يتّضح لنا كونه فيما يخصّ شعر أبي تمام من ممثّليّ (التلقّي بالقبول) في القرن الخامس للهجرة، إن لم يكن أشدّ المتلقّين العلماء تمثيلًا لهذا الصنف من التلقّي، مع المرزوقي بطبيعة النزوع والتفضيل، حيث يلاحِظ بعض الدارسين ذلك الميل الشديد منه إلى أبي تمام، فيما شرحه من شعره وعلّق عليه بنقده في رسالته "ذكرى حبيب"، ويظهر ذلك جليًّا في تخريجاته «فما لا يصحّ عنده على السماع، فهو يصحّ على القياس.

[1]- انظر: رسالة الغفران، صص484-487.

[2]- م ن، ص488.

وما لم يصحّ على القياس نراه يقول فيه: ولا يجوز هذا على الطائيّ، فلا بدّ أن يكون سمِعَها في شعر قديم، لأنّه كان متبحّرًا في الرواية. وهكذا لا يخطّئه في شيء.»[1]

ابن رشيق المسيليّ* (القيرواني) **456هـ** في ثنايا كتابه "العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده"، والذي حاول فيه أن يجمع ما وصل إليه النقد العربي القديم قبله عبر مراحله وعصوره المختلفة، لا ينفكّ يؤكّد على نزوعه الشّديد نحو شاعرٍ بعينه تفرّد بالقبول المطلق لديه مقارنة بالشعراء الآخرين، هو أحد شعراء الدولة العباسية ابن الرّومي*، وذلك في معرض حديثه عن الشعراء المحدثين ومحاولة الدّفاع عنهم، إلّا أن الذي يسترعي الاهتمام في سياق بحثنا بشكل أكبر هو رأيه في أبي تمام وشعره بطبيعة الحال، فمن خلال ترصّد تمظهرات ذلك الرّأي نحاول رسم صورة قريبة من تلقّيه لنصّه الشعريّ، في إطار حوصلتنا لمواصفات التلقّي التعاقبيّ.

وتخترق ثنائية (القديم/المحدَث) كتاب "العمدة" كرواق يعبره القارئ منذ الصفحات الأولى إلى آخر النهايات في الجزءين. ولعلّ تلك أن تكون الإشكالية الكبرى التي شغلت ابن رشيق باعتباره شاعرًا "محدَثًا"، يعيش في وقت متأخّر عن العرب الأوائل أو ممثّلي التلقّي الأفق** la réception horizon في الشعرية القديمة (القرن الخامس). وإن

---

[1]- من مقدّمة المحقّق. (انظر: ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزي، م س، م1، ص25.)

*- يكثر في كتب تاريخ الأدب ونقده، نسبة ابن رشيق إلى مدينة القيروان التي انتقل إليها شابًّا، لكن هناك من يرتئي أن ينسبه إلى مسقط رأسه مباشرة (المسيلة). (انظر: بشير خلدون، الحركة النقدية على أيّام ابن رشيق المسيليّ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1981).

*- من ذلك قوله فيه: «**ابن الرومي أولى الناس باسم شاعر، لكثرة اختراعه وحسن افتنانه**»، وكذلك إقراره بكونه أكثر الشعراء اختراعًا للمعاني في موضع آخر. (انظر: أبو علي الحسن ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة، مصر، 1981، ط5، ج1، ص286، وص244)

**- نستعمل هنا مصطلحا مركّبًا من كلمتين أساسيتين في (جمالية التلقّي)، وإن كنّا نجمع بينهما بطريقة مغايرة لاستعمالها في تلك النظرية، وغرضنا من ذلك إبراز دلالة هذا المصطلح "الجديد" على الأفق التلقّياتي السائد أو ما يعرف كذلك بـ(عمود الشعر).

كان الدّافع لتأليف "العمدة" المصرّحُ به من قِبل صاحبه، أنّه وجد «**الناس**[1] **مختلفين فيه [الشعر]، متخلّفين عن كثير منه [...] قد بوّبوه أبوابا مبهمة، ولقّبوه ألقابا متهَمة، وكلّ واحد منهم قد ضرب في جهة، وانتحل مذهبا هو فيه إمامُ نفسه وصاحبُ دعواه، فجمعتُ أحسنَ ما قاله كلُّ واحد منهم في كتابه، ليكون (العمدة في محاسن الشعر وآدابه).**»[2] وهذا ما يبيّن اتّكاء الكتاب بشكل كبير على المصنّفات النقدية قبله، والتي يقوم على أساسها بعمليّتيّ الجمع والانتقاء.

ويقوم ابن رشيق ضمن ذلك الإطار الكبير (القديم/المحدث) بمناقشة الثنائيات المعروفة في الشعرية القديمة، ومنها ثنائية (الطبع/الصنعة)، حيث يبين المقصود بالشعر المطبوع الذي يمثّل عنده «**الأصل الذي يدور عليه المدار**»[3]. أمّا المصنوع فيبعده عن معنى "التكلّف" المشكّل لسمة كبرى في أشعار المولّدين، ويقرّبه من مجال المطبوع بشكل من الأشكال، حيث يخصّ منه ما جاء «**من غير قصد ولا تعمّل، [و] لكن بطباع القوم عفوًا.**»[4]

وهنا يعرض صيغة عمود الشعر في خطابه النقديّ، والتي يتّضح مصدرها من خلال العبارات التي يستعملها،* إذ يقول مستهلًّا كلامه بـ"العرب": «**والعربُ لا تنظر في أعطافِ شعرِها بأن تُجنّس أو تُطابِق أو تقابِل، فتَترُكُ لفظةً للفظَة أو مَعنًى لمعنًى، كما فعلَ المحدَثون. ولكن نظرها في: فصاحة الكلام وجزالته، وبسط المعنى وإبرازه، وإتقان بنية الشعر، وإحكام عقد القوافي، وتلاحم الكلام بعضه ببعض.**»[5]

---

[1]- المقصود بالناس هنا "العلماء بالشعر ونقده"، لكنّنا لا نعرف على وجه التحقيق إن كان صاحب (العمدة) يعني السابقين في القرون الزاهرة للنقد قبله، أي القرن الرابع على سبيل المثال، أم أنّه ينعت بالتخلّف والاختلاف في الشعر، والإبهام في التبويب والترتيب، بعض معاصريه في المغرب (أو المشرق).

[2]- ابن رشيق: العمدة، ج1، ص16.

[3]- ابن رشيق: العمدة، ج1، ص129.

[4]- م ن، ص ن.

*- يبدأ ابن رشيق بما ختم به القاضي الجرجاني، وهو الحديث عن (عدم احتفال الشعرية العربية القديمة بالمعيار البديعيّ)، ثم يأتي بما قدّمه القاضي في صيغته لعمود الشعر، ويقوم بشيء من الشرح والتوضيح، ومن ذلك إشارته في الصيغة صراحةً إلى "المحدثين".

[5]- العمدة، ج1، ص129.

أمّا فيما يخصّ أبا تمام فأوّل إشارة إليه في "العمدة" تأتي ضمن محاولة ابن رشيق إلغاء **المعيار الزمني**، مثلما فعل قبله ابن قتيبة وغيره، فنراه يستشهد ببيتٍ يقول الطائيّ فيه:

يَقولُ مَن تَقرَعُ أسمَاعَه كم تَركَ الأوّلُ للآخِـــرِ.[1] [؟..]

فيبيّن أنّه بذلك قد نقض فكرة (ما ترك الأوّل للآخر شيئًا)، والتي شعارها الأكبر قول عنترة "هل غادر الشعراء من متردّم"، وقد مرّت بنا مناقشته من قبل المعرّي. ثم يقرّ لأبي تمام في السياق ذاته بالإمامة في صناعة الشعر[2]، وهو ما يؤكّد مكانة الشاعر عنده.

ثمّ يغيّر من ذلك الموقف قليلًا، فنجده يتحدّث عن طريقة أبي تمام في النظم، مبيّنًا كيفية تعامله الفنيّ مع الألفاظ، واتّكائه على الصنعة والبديع ولو بشيء من التكلّف، يقول: «**فأمّا حبيبُ فيذهبُ إلى حُزونَة اللّفظ ومَا يَملأُ الأسماعَ منه، مع التّصنيع المحكَم طوعًا وكرهًا، يأتي للأشياءِ مِن بُعدٍ ويَطلبُها بكُلفةٍ، ويَأخذُها بقوّة.**»[3] لهذا يفضّل الشاعر ابن المعتزّ عليه، وعلى غيره من المحدثين، في التعامل مع **المعيار البديعيّ** بشكل خاصّ. ويعتبره في ذاك متّبعًا لطريقة العرب الأوائل غير مخالفٍ لها، حيث كان يخفي ألوان البديع في نصوصه فلا تكاد الصنعة تظهر في ثناياها، مع اهتمامه بالمعيار الموسيقي ممثّلًا في **قرب القوافي والأوزان**.[4]

وبعد هذا مباشرة يكرّر قول الآمدي حول فكرة ظهور النصوص الجيّدة وسط ما لا يشاكلها، أي النصوص الرّديئة، وكون شعر أبي تمام ممثّلًا لهذه الظاهرة، بينما

---

[1]- يشير أبو تمام في هذا البيت إلى معانيه في شكر نعماء الممدوح، والتي يشبّهها في موضع سابق بـ"الحلّة". والبيت هو السادس في قصيدة له، يقول في أوّلها:

قُلْ للأميرِ الأَرَيحيّ الذي كفّاه للبـادي وللحَـــاضر
لتَجزِكَ الأيّامُ مندوحَةً ونَضرةً من عُوديَ النّاضرِ. (التبريزي، ج2، ص161)

[2]- انظر: العمدة، ج1، ص91.

[3]- م ن، ص130.

[4]- انظر: م ن، ص ن.

العكس واضح في شعر البحتريّ لأنّه "قريب من قريب".[1] فكأنّه يتبنّى بهذه الطريقة رأي صاحب الموازنة، ويشاطره الحطّ من قيمة أبي تمام، بردّ حكم جودة شعره وإبراز اختلافه من حيث المستوى الفنيّ.

ثمّ نرى ابن رشيق يتحرّج قليلًا من إبداء رأيه في مسألة مختلَفٍ فيها،* تتعلّق بأبي تمام وشعره، ففي محاولته تبيّن المراد من تعليق ابن الرومي، وقد ارتدى ثوب الناقد العالم بالشعر، على نصٍّ للطائيّ وهو قوله: بحوافرٍ حُفرٍ وصُلبٍ صُلَّبِ.[2] وقد كان ناتج تلقّيه أن «**حَفَل به [بشطر البيت]، واعتذرَ له، وخرّج له التخاريج الحِسان، وذكر أنّ "الحَافرَ الوَأبَ" و"الحافِر المُقعَب" أشرفُ في اللّفظ من "الحَافِرِ الأحفَر".**» وهنا يخلص إلى حكم ابن الرومي في شعر أبي تمام ومذهبه، فهو عنده «**كان يَطلبُ المعنى ولا يُبالي باللّفظ، حتّى لو تمَّ له المعنى بلفظةٍ نِبطِيّة [آراميّة] لأتَى بها.**»

ويريد ابن رشيق أن يوضّح المسألة أكثر، حتى لا يتبادر إلى ذهن المتلقّي (القارئ\السامع) للحكم النقديّ، كون أبي تمام ممّن يَنصرُ المعنى على اللّفظ في إطار النقاش حول تلك الثنائية. وعليه ليحقّقَ ذلك أن يعلّقَ على كلام ابن الرومي، وهو

---

[1]- انظر: م ن، ص131-132.

*- بالفعل نلاحظ شيئا من الحرج في إبداء الرأي كذلك في موضع آخر من كتاب "العمدة"، يقول: «**وقد أتت القدماء بتشبيهات رغِب المولّدون إلّا القليل عن مثلها استبشاعًا لها، وإن كانت بديعة في ذاتها، مثل قول امرئ القيس:**

وَتَعطُو بِرَخصٍ غَيرِ شَتنٍ كأنّه أساريعُ ظَبيٍ أو مَساويكُ إسحلِ.

[...] وكأنّي أرى بعض من لا يحسن إلّا الاعتراض بلا حجّة، قد نعى عليّ هذا المذهب، وقال: ردّ على امرئ القيس، ولم أفعل، ولكنّني بيّنت أنّ طريق القدماء في كثير من الشعر، قد خولفت إلى ما هو أليق بالوقت وأشكل لأهله.» (انظر: العمدة، صص299/301)

[2]- وعجز البيت مع ما قبله قوله:

مَا مُقرَبٌ يَختالُ في أشطَانِه مَلآنُ مِن صَلَفٍ بهِ وتَلَهوُقِ

بحوافِـرٍ حُفرٍ وصُلبٍ صُلَّبٍ وأشَـاعرٍ شُعرٍ وخُلقٍ أَخلَـقِ.

والبيتان من قصيدة في مدح الحسن بن وهب وهو أحد المتلقّين الممثلين للتلقّي بالقبول في نوع التلقّي التزاميّ، ووَصفِ فرسٍ حَمَله عليه، وطالعُها:

يا بَرقُ طَالِعْ مَنزلًا بالأَبرَقِ وَاحْدُ السّحابَ له حُداءَ الأنيُقِ (التبريزي، ج2، ص409-410)

الشاعر المفضّل عنده كما أشرنا إليه، فيُبدي شيئًا من الحرج حتى أنّنا نراه لا يستطيع أن يُدلي بدَلوِه في الموضوع إلّا بعد أن يقوم بالتمهيد الذي يشي بكثير من التردّد والتأدّب في آن، يقول: «**والذي أراه أنّ ابن الرومي أبصرُ بحبيبٍ وغيرِه مِنّا، وأنّ التّسليمَ له والرجوعَ إليه أحزمُ، غير أنّني لو شِئتُ أن أقولَ، ولستُ رادًّا عليه ولا مُعترِضًا بين يَديهِ.**» وإذا كان الأمر بهذا الثّقل على النّفس فلَنا ربما أن نتساءل عن سبب التعليق أصلًا؟..

فلعلّ المعيار الزمني باعتبار قرب عهد الناقد بصاحب النصّ، إذ كان ابن الرومي (212هـ-283هـ)[1] من المتلقّين المعاصرين لأبي تمام، والمكانة الأدبيّة التي كان يحتلّها عند نقدة الشعر، مضافتين إلى العامل النفسيّ ممثّلًا في النزوع نحوه دون غيره من الشعراء، كلّها كفيلةٌ بتوفير الحصانة النقديّة للحكم النقديّ.

لكنّنا نجد ابن رشيق يواصل كلامه، على الرغم من كلّ تلك الاحتمالات، فيبيّن بطريقة فيها الكثير من الإنصاف لأبي تمام، أو لابن الرومي الناقد ربّما، كما تنمّ عن حِسٍّ نقديّ رفيع ورؤية فنيّة دقيقة، بأنّ «**المعنى الذي أراده** [ابن الرومي] **وأشار إليه من جهة الطائيّ، إنّما هو معنى الصنعة كالتطبيق والتجنيس وما أشبههما، لا معنى الكلام الذي هو روحُه، وإنّ اللّفظ الذي ذكر أنّه لا يبالي به، إنّما هو فصيح الكلام ومستعمَلُه.**»[2] وليس اللّفظ الموضوع في أصل اللغة، أي جسد الكلام.

وهكذا يجد صاحب "العمدة" في اختلاف مدلولَي مصطلح "المعنى" هنا (معنى الكلام/معنى الصنعة)، وكذا المقصود بمصطلح "اللّفظ"، سبيلًا مناسبًا للخروج من المسألة بالشكل الذي يحفظ للشاعر والناقد معًا منزلتهما.

كما نراه في مواضع أخرى يُعلي من شأن أبي تمام، ومن ذلك قوله فيه: «**كان أبو تمام فَخمَ الابتداء، له روعةٌ وعليه أُبّهَة، كقوله:**

---

[1]- انظر في ترجمته: وفيات الأعيان، ج3، ص360-370.

[2]- العمدة، ج1، ص132.

الحقّ أبلجُ والسّيوفُ عَوارِ فحَذار مِن أَسدِ العَرينِ حَذارِ[1] [...]

[ثمّ يعلّق:] **والغالب عليه نحتُ اللّفظ، وجَهارَة الابتداء.»**[2]

وفي غيرها ينتقده إذا ما لاحظ نقصًا في شعره من وجهة نظره، مثل تقصيره في القطع الشعريّة مقارنة بالقصائد الطّوال.[3] أو أراد التعليق على طريقته البديعية مبيّنًا أنّه ليس على الشعر أن يكون «**استعارةً وبديعًا كشعر أبي تمام، فقد رأيتَ ما صنع به ابن المعتزّ، وكيف قال فيه ابن قتيبة، وما ألّف عليه المتعقبون كالجرجاني وأبي القاسم الآمدي وغيرهما.**»[4]

ونلاحظ في هذا التعليق التفاتة من ابن رشيق لما سوف يصطلح عليه في جمالية التلقّي "تاريخ التلقّيات"، حيث نراه يلخّص جانبًا من ذلك التاريخ إلى عهده، فقد أشار إلى بعض من تلقّى شعر أبي تمام من المتلقّين العلماء (ابن المعتزّ، ابن قتيبة، القاضي الجرجاني، والآمدي)، وألمح إلى طبيعة ناتج تلقّياتهم بالرّفض من خلال عبارة "ما صنع به".

إذن، ومن خلال ما سبق إيراده من نماذج لتلقّيات صاحب "العمدة"، نشعر بشيء من التردّد فلا نستطيع أن نصنّفه ضمن هذا النوع أو ذاك من التلقّي، حيث نراه يمثّل القبول تارةً والرّفض تارةً أخرى، وإنْ من غير مجاهرة ولا مبالغة في الحالتين، وهو ما يدعونا إلى وضع تجربة ابن رشيق مع شعر أبي تمام في مقام ما نصطلح عليه **التلقّي الوسَط la réception médiane**.

عبد القاهر الجرجاني 471هـ في كتابه "أسرار البلاغة" وفي معرض حديثه عن جمالية التمثيل، وما يضفيه هذا اللّون البياني على الكلام من شعريّة، لا يمكن لها أن

[1]- هذا ابتداء قصيدة له في مدح الخليفة المعتصم، وهي في واحد وستّين بيتًا. (انظر التبريزيّ، ج2، ص198)

[2]- العمدة، ج1، ص233.

[3]- انظر: العمدة، ح1، ص188.

[4]- م ن، ص286.

تتحقّق فيه من دونه، يقول أنّ «**المعنى إذا أتاك ممثّلًا، فهو في الأكثر ينجلي لك بعد أن يُحوِجك إلى طلبِه بالفكرة، وتحريكِ الخاطر والهِمّة في طلبِه.**»[1] ويعلّل المسألة بارتباطها بالطّبع الإنسانيّ، الذي يجعل وقع الشيء الذي يتعب صاحبه في الحصول عليه، أكبر من ذاك الذي قد يناله ببساطة ويسر طلب. حيث أنّ «**مِن المركوز في الطّبع أنّ الشيء إذا نِيلَ بعد الطلب له والاشتياق إليه، ومعاناة الحنين نحوه، كان نَيلُه أحلى، وبالميزة أولى، فكان موقعُه من النفس أجلَّ وألطفَ.**»[2] فهل ترى الجرجاني بهذه الطريقة يدعو إلى الابتعاد عن **الوضوح**، ذلك المعيار الأثير في الشعريّة القديمة، ويدعو لشيء من الغموض والتعقيد؟ فربما بذلك الشكل فقط يصبح المعنى عميقًا غائرًا، فيُحوِج بالتالي المتلقّي إلى الغوص والكدّ في الطلب.

سرعان ما يدفع صاحب "الأسرار" هذه الشبهة عن نفسه، ويبيّن أنّه لم يرد ذلك الحدّ الأقصى من التعقيد والتعمية، لأنّه سيكون في تلك الحالة داعيًا إلى «**خلاف ما عليه الناس**»*،وهو نوع من التخييب للأفق السائد لا قِبل له بنشره في هذا المقام. فقد جرت العادة وسَرى العرفُ الشعريّ بأنّ خير الكلام ما كان قريبًا إلى المتلقّي، حتى لكأنّ معناه أسرع وصولًا إلى القلب من اللّفظ إلى السمع. ولا يكون الأمر كذلك بطبيعة الحال إلّا مع شدّة الوضوح واليُسر على الفهم، فالسّمع هي قناة التلقّي ومنها ينتقل المعنى إلى القلب والعقل فيتحقّق بذلك الإدراك.

وللتوضيح يضرب الجرجانيّ من أمثلة التعقيد التي هي عنده أحقّ بالذمّ، النصَّ الذي يُتعِب المتلقّي في رحلة تنقيبه عن معناه، ثم لا يُجدي عليه ذلك شيئًا ذا بال، ومن

---

[1]- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، م س، ص114.

[2]- أسرار البلاغة، ص114.

*- تتكرّر هذه العبارة "الحجّة" المعبّرة عمّا اصطلحنا عليه في صفحات ماضية (التلقّي الأفق la réception horizon) كثيرًا في نصوص المعترضين على شعر أبي تمام، بهذه الصيغة أو غيرها، مثل: "على غير عادة العرب"، وغير ذلك.

الأمثلة كذلك ما يَجِدُه المتلقّي «لأبي تمام من تعسّفه في اللّفظ، وذهابه به في نحوٍ من التركيب لا يهتدي النحوُ إلى إصلاحِه، وإغرابٍ في الترتيب يُعَمّي الإعراب طريقه ويَضِلّ في تعريفه، كقوله:

ثَانِيه في كَبِد السّماء ولم يَكنْ لاثنَينِ ثَـــانٍ إذْ هُمَا في الغَارِ.[1]

وقولِه:

يَدِي لِمَنْ شَاءَ رَهنٌ مَن يَذُقْ جُرَعًا مِن رَاحَتَيكَ دَرَى مَا الصَّابُ والعَسَلُ[2]**.»**[3]

لكن في مقابل هذا لا يرضى صاحب "الأسرار" بالبساطة المطلقة كذلك، حتى يكون «**الكلام غفلًا مثل ما يتراجَعُه الصّبيان ويتكلّمُ به العامّة في السوق.**»[4]، ولا أن يكون مثل الكلام في المأكولات والطّبخ، مثل نداء صاحب الفول في الأسواق بقوله: "بَاقِلِيٌّ حَارٌّ".[5]

فما هو إذن ذلك الحدّ الذي يراه الجرجانيّ مناسبًا بين الغموض والتعقيد من جهة، والتبسيط السّمج من جهة أخرى؟..

إنّه يريد الكلام المشتمل على معاني جميلة رفيعة، فكأنّه أصدافٌ تحوي الجواهر الثمينة، وبالتالي تُحدث البهجة في قلب المتلقّي بعد حصوله عليها، ولو بعد غَوصٍ وجهد. وفي هذا السياق وقبله نرى الجرجاني يستجيد شعر أبي تمام مثل حديثه عن "الفضيلة" و"لسان الحسود"، و"طيب عرف العود" و"النار"، أي معنى أن يكون السيّء سببًا في

---

[1]- يتحدّث أبو تمام في هذا البيت عن شخصين انتصر عليهما الخليفة المعتصم، ويبيّن مصيرهما المرذول، وقد مرّ بنا مطلع القصيدة التي منها البيت وهو قوله: الحقّ أبلجُ والسيوف عَوَارِ.. (انظر التبريزي، ج2، ص207)

[2]- البيت هو الخامس والعشرون في قصيدة له يمدح فيها المعتصِم، أوّلها:

فَحْوَاكَ عَينٌ على نَجواكَ يَا مَذِلُ حَتّـــامَ لا يَتَقضَّى قَولُكَ الخَطِلُ.

ومعناه أنّه يقول للممدوح: مَن لم يذقْ من بأسك وجودك جُرَعًا، لم تتحقّق عنده مرارة الحنظل أو حلاوة العسل. (انظر: التبريزي، ج3، ص11-12)

[3]- أسرار البلاغة، ص117.

[4]- م ن، ص118.

[5]- انظر: م ن، ص ن. (وقد أشرنا في الباب الأوّل، في العنصر الخاصّ بعبد القاهر الجرجانيّ في نقد القرن الخامس، إلى تشاكل هذا الطّرح في تشبيه الكلام الرّديء فنيًّا بالحديث في "فن الطّبخ"، مع ما جاء في كلام لرائد جمالية التلقّي هانس روبرت ياوس.)

انتشار الشيء الحسن.* ونستنتج من المسألة أنّه لا يعيب شعر أبي تمام بالجملة، وهو دليل على أنّ الشاعر لم يعمل في كامل نصوصه بما يخالف طريقة العرب، وهي ملاحظة ذات بال كان قد أشار إليها بعض نقدة الشعر مثل أبي بكر الصولي في "أخبار أبي تمام".

وبالعودة إلى أسباب ذمّ التعمية والتعقيد نجد أنّها تتمثّل فيما يلي:

- أنّ صاحب الكلام يُعثر فكر المتلقّي أثناء البحث عن المعنى، ويعقّد السبيل المؤدّية إليه، ممّا يعيق الفهم والإدراك بالجملة.

- أنّه يحوِج المتلقّي إلى فكر زائد عن المقدار، بكَدِّ ذِهنِه وإتعابه عن طريق سوء الدِّلالة، حيث أودع صاحبُ النصّ المعنى في شكلٍ لا يَشِفّ عنه، وهو ما يجعل أمر إخراجه منه عسيرًا صعبًا.

- إخفاء وتعمية المعاني غير الرّائقة، والتي حتى وإن اكتُشِفت بعد جهد وكدّ، لم تكن استجابة المتلقّي لها بمقدار تعبِه في استحضارها.

- التعسّف والتكلّف في اختيار الألفاظ، وفي التركيب بينها والترتيب لها.

الخطيب التبريزيّ502هـ وقد تنوّعت تجربة تلقّيه لأبي تمام حيث اشتغل على عمله في الاختيار، فشرح "الحماسة" مرّاتٍ ثلاث[1]، وقام بشرح ديوان شعره. وفي مقدّمة هذا المصنّف الأخير (ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزيّ) يلاحِظ وجود فريقين من المتلقّين لشعر أبي تمام: أحدهما «**يَنحَى عليه ويُهجِّن مَعانيه، ويُزيِّف استعاراته.**» والآخر «**يتعصّب له، ويقول: مَن جهل شيئًا عابَه، كما أنّ من اعتَسف طريقًا ضلَّ فيه.**»[2] وليست

---

*- في قول أبي تمام:

وإذا أرادَ الله نشرَ فَضيـــــلةٍ طُوِيت أتاحَ لها لسَـــانَ حَسود
لولا اشتعال النار فيما جاورت ما كان يعرف طيب عرف العود.

والبيتان هما على التوالي السادس والأربعون والسابع والأربعون من قصيدة في المدح، مطلعها:

أرَأَيـــتَ أيَّ سَوالِفٍ وخُدودِ عَنّتْ لنَـا بَيـن اللِّـــوى فَزَرُودِ. (انظر: التبريزي، ج1، ص397)

[1]- شرحُ "الحماسة" من قِبل التبريزيّ كتبٌ ثلاثة: شرحٌ أكبر، أوسط، وأصغر. (انظر: وفيات الأعيان، م6، ص192)

[2]- أبو تمام: الديوان. بشرح الخطيب التبريزي. تحقيق: محمد عبده عزّام، دار المعارف، ط5، ج1، ص1.

هذه الملاحظة بالأمر الجديد الذي ينفرد به الخطيب هنا، حيث مرّت بنا في صفحات ماضية، ممّا يعكس تداولها من طرف المتلقّين قبله، سواء كانوا من معاصريّ أبي تمام أو من المتعاقبين بعده.

أمّا خلاصة تلقّيه الشخصيّ لشعر أبي تمام فنقرأها في مثل تعليقه على رأي أبي العلاء المعرّي، وقد أوردناه سابقًا، حيث يوافقه فيما ذهب إليه من تبريرٍ لغموض بعض نصوص الطائي الشعريّة على مجموعة من المتلقّين، يقول: «**وهو كما ذكره أبو العلاء، لأنّ في شعره صنعةٌ لا يكاد يخلو منها، ومواضعٌ مُشكِلة تصعُب على كثير من الناس، لا سيّما مَن لا يَستأنِس بطريقته فيَقع لذلك فيه خللٌ، لأنّ شعرَ غيرِه يَقرُب مُتناوَله، ويسهُل على القارئ التوصّل إلى معرفة معانيه وأغراضه.**»[1]

إذن، يتّفق الخطيب وأستاذه في الانتصار لطريقة أبي تمام، وبالتالي في التموقع ضمن صنف (التلقّي بالقبول)، وتتمثّل مواصفات شعر أبي تمام بحسب هذا المتلقّي الشّارح في معيارين نقديّين كبيرين، يضعهما بشكل لَبِقٍ في التعبير ضمن مؤشّرات الرّداءة، محاولًا أن يجد لهما التبرير المناسب، وهما على التوالي والتلازم: **هيمنة الصنعة** على أكثر نصوصه، و**غموض معانيه** أمام عددٍ من الجمهور المتلقّي. أي بُعد التناول وصعوبة الفهم.

والسبب في ذلك أساسه - بحسب التبريزيّ - اختلافُ أفق النصّ عن أفق توقّع المتلقّي، فالأوّل تتحكّم فيه معايير جمالية مغايرة للثّاني، وهو ما عبّر عنه الخطيب بـ"عدم الاستئناس بالطريقة" التي يعتمد عليها هذا الشاعر، نظرًا لاعتياد المتلقّي على طريقة أخرى تمامًا، وتلك الألفة الفنيّة في التذوّق الشعريّ هي التي شكّلت عائقًا أمام النصّ الجديد.

[1]- التبريزيّ، ج1، ص1-2.

ونستشفّ من طريقة التعبير التي اختارها التبريزيّ، سعيًا منه إلى تبرئة ساحة أبي تمّام، حيث رجَع الأمر برمّته - كما لاحظنا - إلى تخييب شعره لأفق توقّع جمهور يتحكّم في ذوقه الفنيّ إيلافُه لطريقة معيّنة في القول الشعريّ، واستئناسُه بها على مرّ الأيّام والأعوام. فقد عَوّدته النصوص الشعريّة التي كان يتلقّاها على البساطة والوضوح، وبالتالي دأبَ على التمكّن من استقاء المعاني من أقرب سبيل. هذه العادة إذن هي التي شكّلت الفارق الرئيس في تجربة مثل هؤلاء المتلقّين مع نصوص أبي تمام. بحيث لو جرّبوا طريقته المتّسمة بالصنعة والعمق مرّة تلو أخرى، وكانوا ممّن يميل إليها ويجد الإجابات عن تساؤلاته الفنيّة فيها، لكان ناتج التلقّي مباينًا تماما لواقع تجربتهم الحالية.

تلقّيات منجَز أبي تمام في القرنين السادس والسابع..

كان ما مضى من أمثلة التلقّيات عبر كلّ الصفحات السابقة من هذا الفصل الثاني للباب التطبيقيّ من البحث، ممثّلًا لجانبٍ نظنّه مهمًّا لنوع **التلقّي التعاقبيّ** في مسيرة رصدِنا لأشكال تلقّيات شعر أبي تمام ونتاجه الأدبي عمومًا، وهو التصنيف الذي حاولنا من خلاله اقتفاء خُطى المتلقّين العلماء، ورسمِ صورةٍ تقريبيّة لتجاربهم الخاصّة مع نصوص الطائي، سواءً وَفّقَت تلك النصوص توقّعاتهم وتماثلت مع معايير نقد الشعر عندهم، فانبروا للدّفاع عنها وعن مجموع المعايير التي تحكمها، وهو ما يعني وقوفهم في صفّ صاحبها، فسمّيناهم أصحاب **التلقّي بالقبول**. أم على العكس من ذلك، حيث خيّبت الأفق وخالفت "العمود" لديهم، فاستجلبت من قِبلهم العداوة الفنيّة و**التلقّي بالرّفض**.

وقد شملت العملية الاستقرائية قرونًا ثلاثة، إذ انطلقت الرحلة من النصف الثاني للقرن الثالث الهجريّ، باعتبار وفاة أبي تمام قد كانت في النصف الأوّل منه. ثم تواصل البحث عن نوعيّ التلقّي حتى نهايات القرن الخامس.

وهنا للقارئ أن يسأل عن القرنين المتبقّيين ضمن الفترة المؤطّرة للبحث، أي القرنين السادس والسابع، ويطرح فيما يخصّهما مثل التساؤلات التالية:

كيف كان تلقّي أبي تمام خلالهما؟

وهل حافظ النصّ الطّائي على تلك الطاقة المحرّكة للنقاش وحتى للخصومة والنزاع؟

أم أنّ الحدّة قد خفتت متأثّرةً بسنّة التقادم الزمنيّ وتغيّر الأحوال؟

أو يعود الأمر إلى احتمال تزحزح النصّ الإشكال من هامش التخييب إلى مضمار التوفيق؟ أي تحوّله إلى تموضع آخر في جدول النصوص وتصنيفاتها فأصبح رسميًّا معتمَدًا، بعد أن كان خارج ذلك الإطار لردح من الزمان؟..

ومن خلال القراءة ومنهجيّة الاستقراء، نجد أنّ حدّة الصراع في هذين العصرين قد خفَّت حول شعر أبي تمام بشكلٍ كبير، بعد تلك الخصومات التي انتشرت آثارها في سماء النقد خلال القرون الثلاثة الماضية، فلعلّ الموضوع لم يعد يثير ذلك القلق عند الجمهور المتلقّي، وبالتالي يستدعي كمًّا هائلًا من التساؤلات الفنيّة من طرفه، من مثل الإلحاح في طلب معايير ترشحُ من الرّغبة في "**قول ما يُفهم**" أو المطالبة بـ**عدم المبالغة في الاهتمام بالصّنعة**. وهو ما كان قد استدعى محاولات حثيثة من نقدة الشعر لمقاربة الإجابات المحتملة عنه، مُتخندِقين في مناقشاتهم النقديّة ضمن إطار ثنائية تلقّياتية هي **القبول/الرّفض**، أو حتى في موقعٍ قريب من قريب فيما اصطلحنا عليه التلقّي **الوَسط**. ولكن يظهر أنّ المسألة قد أخذت تفقد من سعراتها الحرارية بعد تلك الفترة الطويلة نسبيًّا، والتي تفصل بين التلقّيَين **التّزامنيّ/التعاقبيّ** في إطار بحثنا.

أو لعلّ سبب خفوت الصراع أو حتى انعدامه، يتعلّق بكون نصّ الطّائيّ قد دخل أخيرًا في دائرة **التلقّي الأفق**، ولم يعد كما كان من قبل على الهامش، يدخل مرّة في حيّز **التّوفيق** موفّرًا المعايير النقدية "الرّسميّة" للشعر العربي، ممثّلةً في خصائص اللّفظ والمعنى والموسيقى وبنية القصيدة في **عمود الشعر**. أو ينزوي بعيدا هناك في مَهمَه **التّخييب** من خلال مخالفة بعض تلك الأسس مرّات أخرى، وهو مثار النقاش والخصومة.

هكذا يكون النصّ "الجديد" قد أصبح نوعًا ما "قديمًا"، بعد أن استطاع على الرغم من كلّ ما وُوجِه به من اتّهاماتٍ ونقودٍ وحتّى سُخرية وازدراء، أن يفرض منطق التخييب على الجمهور المتلقّي، ويؤسّس بالتالي لمعالم أفق شعريّ جديد، يختلف في مواصفاته ومعاييره النقديّة عن مرتكزات مذهب العرب الأوائل، ولو في بعض الزوايا الخاصّة بالعمق والصنعة البديعية، وهما معياران متلازمان كما سبق ورأينا.

وإن سلّمنا بهذا الاحتمال، أي دخولِ شعر الطائيّ بأكمله دائرة التلقّي الأفق، وافترضنا جدلًا كونَ التخييب قد فرض منطقه في آخر المطاف، فتحوّلت مؤشرات الرداءة ضمنه إلى

معايير للإجادة في صناعة الشعر، أمكننا أن نستنتج اعتبار المتلقّين العلماء المنضوين تحت صنف التلقّي بالقبول قد نجحوا في:

أولًا: مسعاهم لتبرئة ساحة أبي تمام من الخروج التامّ عن عمود الشعر، وهو ما وقفنا عليه مع المعرّي في "رسالة الغفران" على سبيل المثال. وتمكّنوا من اختيار التبريرات المناسبة التي يكون قد قبلها الجمهور المتلقّي أخيرًا. وهذا على الرغم من كلّ ما قدّمه ممثّلو التلقّي بالرفض من حجج بين أيدي نقدهم لمذهب أبي تمام، وما كالوه لشعره من تهم فنيّة في مصنّفاتهم.

ثانيًا: إقناع الجمهور المتلقّي بفكرةٍ يمكن أن تلخّصها من باب التجوّز عبارة "إذا عمّ البلاء هان"، فالاختلاف في الشعر بين قصيدة وأخرى ليس خاصًّا بأبي تمام لوحده، والتفاوت في ثنايا القصيدة الواحدة قد يكون كذلك أيضًا. ويمكن أن ينسحب الأمر على بقيّة "النقائص" التي يكون قد انتبه لها النّقدة الخصوم. وهي الطريقة الدفاعية التي اعتُمِدت حتى مع شعراء آخرين، مثلما رأيناه مع القاضي الجرجاني في "الوساطة"، حينما اتّكأ على تلك الحجّة للردّ على خصوم المتنبّي والتوسّط بينهم.[1]

ثالثًا: إبراز منزلة أبي تمام الأدبية عند المتلقّين العلماء الممثّلين للتلقّي التزامنيّ، والتأكيد على تأسيسه لطريقة جديدة في الشعر، والعمل على تبيان أنّها لا تتناقض مع مرتكزات الشعر القديم، وإنّما تسير في ركابه وإن اختلفت عنه في بعض الفروع وليس في الأصول. هكذا يخفت نفور المتلقّين منها، وشيئًا فشيئًا يستجيبون لها بالقبول.

رابعًا: تبرير الاختلاف في تلك الطريقة بسنّة التطوّر، وما يرتبط بها من عوامل فنيّة واجتماعية، حيث فرض التغيير نفسه على الشاعر المحدث، وعلى أبي تمام بطبيعة الحال، فجاء (جاءوا) بما لم يعهده الجمهور المتلقّي من قبل، وبما لم يكن قد استأنس به في تجاربه التلقّياتية الماضية، فالعيب إذن ليس في شعر أبي تمام، وإنّما المشكلة فيما يمكن أن نطلق عليه الألفة التلقّياتية l'habitude réceptive.

[1]- انظر: العنصر الخاصّ بالمعايير النقدية في كتاب "الوساطة" للقاضي عليّ ين عبد العزيز الجرجانيّ، ضمن الفصل الثاني من الباب الأوّل من البحث.

هذه الأخيرة ليست جامدة لا تتغيّر بأيّ حال، وإنّما تتّسم بالمرونة إلى حدٍّ ما وذلك عندما توفّر لها الظروف الملائمة، ويُعطَى لها الحيّز الزمنيّ الكافي لتحقيق التحوّل، وهكذا تُستبدَل أُلفةٌ بألفة وكأنّنا في عملية تداول لآفاق التوقّع une succession des horizons d'attentes، أو على الأقلّ للتعايش "الفنيّ" - حتى لا نقول السّلميّ - بينها.

إذن، ربما بسبب مثل ذلك الاحتمال حول مرور شعر أبي تمام من التخييب إلى التوفيق، وتضافر عوامل عدّة أدّت إلى خفوت أصوات الصراع حول معاييره في صناعة النص الشعريّ، لا نستشفّ - ضمن حدود ما قرأناه - في كتابٍ كبير جامع لجهود قرون من الأحكام والرؤى النقديّة قبله، مثل كتاب "منهاج البلغاء وسراج الأدباء"، أثرًا واضحًا لذلك الاختلاف بين المتلقّين في ناتج تلقّياتهم لشعر أبي تمام، فلا نسمع مدحًا وتقريظًا صراحًا، ولا نعثر بالمقابل على ذمّ وتجريح شديدين، بل نتلقّى الكلام من خلال الشواهد الشعريّة التي يورِدها القرطاجنّي من نصوص أبي تمام، في جوّ من الهدوء الفلسفيّ من خلال طريقة الطّرح والتبويب، والمنهج المعتمد في تأليف الكتاب.

ومن دلائل خلوّ نقد الشعر في هذه الفترة، من ذلك الجوّ الذي عشنا فيه من خلال أجزاء من تجارب المتلقّين المتعاقبين، بدءًا بابن المعتزّ ووصولًا إلى الخطيب التبريزيّ، مع وجود شيءٍ من التأليف حول أبي تمام*، إيرادُ صاحب "المنهاج" لنصّ يعتقد أنّه ناتجُ لقاءٍ بين أبي تمام والبحتريّ، لا يساوره في ذلك أدنى شكّ، فيدرجه في إطار توجيهاته للشاعر "المبتدئ"، يقول: «**يجب للشاعر إذا أراد نظم شعرٍ [...] أن يأخذ نفسه بوصيّة أبي تمام الطائي لأبي عبادة البحتريّ في ذلك ويأتمّ به، فإنّها تضمّنت جملًا مفيدة بما يحتاج إلى معرفته، والعمل بحسبه صاحب هذه الصناعة.**»[1] ثم يذكر ما كان قد رواه

* - نذكر من تلك المؤلّفات: "النظام في شعر المتنبي وأبي تمام" لـ ابن المستوفي637هـ. ومن عنوانه نلاحظ كونه ليس خاصًّا بأبي تمام لوحده، وهو مؤشّر آخر على ما ذكرناه من خفوت الاهتمام والصراع.

[1] - حازم القرطاجنّي: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، م س، ص202.

البحتري عن قصّة مقصده لأبي تمام، وما أوصاه به هذا الأخير بادئًا كلامه بنداء "يا أبا عبادة.."[1]

ولسنا هنا بصدد مناقشة حقيقة القصّة أو الحميميّة الملاحظة في مثل ذلك النداء الذي يتصوّر أنّ أبا تمام قد استهلّ به الكلام، أو حتى تحليل المعايير النقديّة في الوصايا الشعريّة لأبي تمام، وإن كان ممّا يستدعي التأمّل فيها - من بين أشياء كثيرة - ما خُتمت به، حيث تمثّلت الوصيّة الأخيرة في واجب احترام معيار **عمود الذّوق**، يقول: «**وجُملَة الحال أن تَعتبرَ شعرَك بما سَلفَ من شعر الماضين، فما استحسَنَته العلماءُ فاقصِده وما تركوه فاجتنِبه، تَرشدْ إن شاء الله تعالى.**»[2] وظاهرٌ كون الكلام هنا مخالفًا لطريقة أبي تمام ومذهبه في الشعر، حيث أنّ ما اجتلَب له الخصومات والنقود اللّاذعة، هو نقيضُ ما يكون قد حرص على أن يأخذ "تلميذه" البحتريّ به بحسب هذه القصّة.

وإن كان بالإمكان أن نعزو الأمر إلى تَباينِ رأي أبي تمام شاعرًا، عنه معلّمًا لصناعة الشعر وملقّنًا لمعاييره النقديّة، وهو تماما ما وقف عليه سابقًا المتلقّي الآمر في "شرح ديوان الحماسة"، حيث اختلف موقف أبي تمام الشاعر عن موقف أبي تمام القائم بالاختيار، وهو ما دفع حينها بالمرزوقي إلى محاولة التوضيح بالشرح وضرب الأمثلة، عساه بذلك أن يزيل حيرة ذلك المتلقّي الخاصّ ويقارب شيئًا ما الإجابة عن تساؤلٍ صدر عنه ينمّ عن دقّة فنيّة وعمق في الملاحظة.

وربما بهذا الشكل تغدو المفارقة بين النظم والتوجيه غيرَ مثيرة للجدل، أو أنّها غير موجودة في الأصل، ويصبح من حقّ أبي تمام أن ينظم وفق ما يشاء ويهوى، أي على أساس المعايير الجمالية التي كان يؤمن بها ويعتقد صحّتها في إنشاء النص الشعريّ. ثم له أن ينقد أثناء اختياره من ديوان الشعر قديمه ومعاصِره وفق معايير "عمود الشعر"،

[1]- انظر: منهاج البلغاء، ص203.

[2]- م ن، ص ن.

الذي طالما عانى من انتقاداتٍ شديدة من نَقدَته وحرّاسه. كما له أيضًا أن يوجّه مُريدِيه بالطّريقة التي يراها أنسب لهم وفق مقتضى الحال.

لكنّ الأكيد ربّما وَسط كلّ هذه الاحتمالات، وداخل مجموعة الأقواس التي فتحناها، أو فتحها النقاش ومنطقُه، أنّ شعر أبي تمام في القرنين السّادس والسّابع لم يعد إشكاليةً مُلحّة تقتضي من أي متلقٍّ خاصّ، تطرَّق إلى نقده شخصيًّا أو نقل نقود الآخرين وأحكامهم حوله، أن يُدلي بدلوه في النقاش الدّائر حول ظاهرة **تخييب الأفق السّائد** في نصوصِه الشعريّة، وبالتالي يجد أنّ من الواجب عليه أن يتموقع ضمن أحد نوعَي ناتج التلقّي اللّذَين هيمَنا على نماذج التلقّيات التزامنيّة والتعاقبيّة وهما على التوالي، ووفق ما سبق ووقفنا عليه على طول الفصلين المشكّلَيْن للباب الثاني والأخير من بحثنا، أي التلقّيَين **بالقبول par approbation / بالرّفض par rejet**.

خاتمة

حاولنا عبر صفحات فصول البابين المشكّلين لهذا البحث، أن ندلي بدلونا ونحن نقرأ صفحاتٍ من تراثنا النقديّ في رحلة استقصاءٍ للمعايير التي وُظّفت في قراءة النصّ الشعريّ أو

التوجيه لإنشائه وصناعته، فسجّلنا بعض الملاحظات هنا وهناك عنّت لنا في حينها. وأوقفتنا طروحاتٌ محدّدة فأنعمنا النّظر فيها، مستعملين من أجل سبر أغوار المعاني وتجاوز أسوار الفهوم التي طوّقت تلك السياقات عصرًا بعد عصر، زادًا في العلم بالشعر ونقدِه قليلًا، متّكئين على تجربةٍ في ميدان نقد النقد لعلّها ما زالت تتعثّر في أولى الخطوات. لكن حدانا في كلّ ذلك حبّ الاجتهاد والرغبة الملحّة في البحث. فإن فضضنا مغاليق بابٍ بما لاحظناه حقيقًا بأن يشرعه على مصراعيه مَن له علمٌ بالشعر أكثر، ويرتكزُ على تجربةٍ نقديّة عربية وعالمية أكبر، تحقّق أمرٌ أفضل ممّا كنّا نتوقّعه ونرجوه في البدايات. وإن عدنا إلى تلك الملاحظات وقد شدونا في (نقد النقد) راجعناها ونقّحنا فيها بما يليق ويصلح.

ونسعى في هذا المقام إلى ختم الكلام فيما يخصّ الباب النظريّ وبعده التطبيقيّ، وكنّا قد ارتأينا أن نُفرد كلّ واحدٍ منهما بخاتمة تأتي مصلّيةً تاليةً له، ثم استقرّ الرأي على جمع شتات ما يمكن أن يقال في الموضعين، والتنسيقِ بينهما في خاتمة موحّدة للوقوف على نتائج البحث بشقّيه. وعليه سنقدّم تلخيصًا عن المعايير النقدية للشعر العربي، فيما يتعلّق بكلّ قرنٍ من القرون المشكّلة للحيّز الزمنيّ الشامل للموضوع. وهي المعايير ذاتها التي وقفنا عليها من خلال قراءاتنا في الفصول الأربعة المكوّنة للباب النظريّ بشيءٍ من التفصيل والتحليل. فلعلّ النظرة الإجمالية أن تُعطي صورة متكاملة عن وحدة الرؤية النقدية، وعن صدور النقّاد القدامى على اختلاف مشاربهم عن أفق توقّعٍ واحد، ظلّ ثابتًا عبر القرون الهجريّة الخمسة، ممّا يؤكّد فكرةً رئيسة هي "**ثبات المعيار النقديّ**".

ثم نعطي صورة عن تجلّيات تلك المعيارية في تلقّي المُنجَز الأدبيّ لأبي تمام، لنرى أنواع تجارب التلقّي لشعره واختياره الموسوم بـ"ديوان الحماسة"، وغيرها من النتائج التي وقفنا عندها ونحن نرصد ردود أفعال المتلقّين العالمين المعاصرين له، ثم المتعاقبين بعده وصولًا إلى القرن السابع مع حازم القرطاجنّي.

معايير القرن الثالث. من خلال جولتنا عبر صفحات الكتب التي اتّفق اختيارُها لتمثّل مُجمَل جهود نقد الشعر في هذا القرن، تمكّنّا من أن نلاحظ في المقام الأوّل كثرةَ التركيز على المعايير المرتبطة بالنصّ والتي وسمناها بـ"المحايثة"، وتتعلّق بمجالاتٍ أربعة في العموم هي: اللّفظ، المعنى، الوزن، وبنية النصّ. ففي مجال (اللّفظ) حُكّمت معاييرُ مثل: **رونق الكلام، الجزالة، السهولة، البُعد عن الاستكراه، وكثرةُ الماء.**

وفي (المعنى) سيطرت معايير تتّصل بالسّبق إليه عن طريق **الابتداع** والإتيان بالجديد منه، وبواجب كونه **قريبَ المأخذ** وضوحًا وسهولة، وكذا اتّسامه **بالرّفعة والشّرف**، وحتى **بالغرابَة والطّرافَة واللّطافَة**، وبمُجاوزة الحدّ أحيانا طلبًا لتحقيق **المبالَغة** في القول.

أما المجال الموسيقيّ (الوزن) فقد تمحورت معاييره حول **كثرة الأوزان وتنويعها** في صناعة النصّ، وأن تأتي **مستقيمةً صحيحة** بلا خلَل يؤذي سمع المتلقّي، أو يفضي بالشاعر إلى ضرورة قد تُحدث في البيت نقصًا أو زيادة غير مناسبين. أما الوقفة فتكون نغمتها مطرِبةً باختيار حرف الرويّ **الحسَن الخفيف**. وفيما يخصّ (بنية النصّ) فمن الضروريّ أن تُحترم معايير **حُسن الديباجَة، وجودة التأليف**، ممّا يصنع نصًّا متماسكَ الأجزاء متلاحِم الأطراف، بفضل **اتّساق النّظم وإحكام الرّصف**.

في المقام الثاني تأتي المعايير الخارجيّة "اللّانصيّة"، وهي التي تبتعد عن متعلّقات النصّ الشعريّ المباشرة، لترتبط بمنشئِه أو متلقّيه أو بغيرهما، وهذا ما يسمح بأن نسِمها بالمعايير العامّة، والتي نورد منها: ما تعلّق بالشاعر مثل: **الطّبع** الذي يسنح لتلك الذّات أن تسمَح بالشعر وتقتدر على القوافي، ممّا يوصلها إلى معيار آخر يُحكَّم في الاستجادة والنقد وهو **الذّيوع الشعري** بكثرة الأمثال وشوارِد النصوص بين الجمهور المتلقّي بأنواعه (العام/العالم/الآمر أو السيّد). وقد يُضاف إليها معياران متقابلان هما **غزارةُ النّظم**، أو **نُدرَته**. وما ارتبط بالمتلقّي والذي يظهر أساسًا في معيار أثير في النقد القديم، يتلخّص في واجب احترام الشاعر للمقام (مقامِ المتلقّي ومنزلته، ومقام الإنشاد والخطاب أي ظروفه وملابساته)، ويعرف في الغالب بعبارتين هما "لكلّ مقام مقال"، أو "**موافقة الكلام لمقتضى الحال**".

ونقف في نقد هذا القرن الثالث أيضا على قفزة نوعيّة في تعامل بعض النقّاد مع النصّ الشعريّ، وكذا فيما يُمكن أن نصفَه بمراجعتهم للمعيارية السابقة لهم، حيث قاموا باستحداث نظرة جديدة مغايِرة لها، عندما راجعوا مبدأ الاعتماد على **المعيار**

الزمنيّ في استجادة النصّ، وهو ما يندرج ضمن النقاش الكبير حول ثنائية القديم/المحدث، فقاموا بإلغاء ذلك المعيار من حساباتهم النقديّة.

معايير القرن الرابع. لكي نتمكّن من تلخيص المعايير التي تمّ توظيفها لنقد النصّ الشعريّ في هذا القرن، آثَرنا هنا أن نخصّ كلّ كتابٍ من تلك التي تمّت محاولة استخلاص المعايير منها. وأوّل تلك المصنّفات "عيار الشعر"، الذي دارت معايير نقده النصيّة بالدّرجة الأولى، حول الجوانب الأربعة الكبرى التي سبقت لنا ملاحظتها في ثنايا نقد القرن الثالث، وهي: اللّفظ المؤطَّرُ بنَحوٍ مِعيارَيّ **الحُسن والعذوبَة**، والمعنى المحكومُ بمثل **الصّواب والصِحّة واللّطافة**، والوزن **المعيَّرُ بالاعتدال والصحّة** كذلك، ثم البنية المؤسّسة على تقنيات **حُسن الابتداء** بما يناسب غرض النصّ، لضمان التواصل الأدبيّ مع المتلقي، **وسلاسةِ التخلّص** من معنًى لآخر دون مفاجأة قد تقطع ذلك الحبل التواصليّ، وكذا اختيارِ طريقة **التّعريض** والتلميح دون المباشرة والتصريح، لما تحقّقه من تشويقٍ للمتلقّي وتمكينٍ للمعنى في وجدانه وعقله.

وهذه المعايير كلّها على تنوّع الجوانب النصيّة التي تتعلّق بها، كفيلةٌ بأن تعطينا فكرةً أولى عن "ثبات المعيار" في هذا القرن الرابع، وعدم مراوحته للمكان الذي كان فيه أثناء القرن السابق له. إلّا أنّ من بين أكبر ما تميّز به الخطاب النقديّ لابن طباطبا، تظهر في توظيف ما يُمكن أن نصفه **بالجهاز المفهوميّ للتلقّي الشعريّ بمعاييره القديمة**، ذاك الذي تتحكّم فيه خصائص المشافهة والسماع، حيث حفلت صفحات كتابه بشرحٍ سيكولوجيّ للتلقّي السماعيّ وما ينتج عنه من أثر في النفس واستجابةٍ لمقتضيات النصّ.

أمّا الكتاب الثاني فهو "نقد الشعر" لقدامة بن جعفر والذي سار على خطوات الكتب الماضية قبلَه في المعايير الخاصّة باللّفظ على وجه التحديد، فظلّت المعايير "**النصيّة**" سيّدةَ الموقف النقديّ، ولم تخرج عن المجالات الأربعة المشار إليها، فكان على الشاعر جريًا على العادة الحرصُ على أن يكون اللّفظ متّسِمًا بمعايير مثل: **السّماحَة**،

سُهولة المخرج، رَونقِ الفصاحَة، والخُلوّ من البشاعة وهو ما يُدخلها ضمن ما يمكن جمعُه كذلك في وَصفين كبيرين هما **الحُسن** أو **الجمال**.

ولكنّ "نقد الشعر" كان في مقابل ذلك واسعَ الأفق فيما يخصّ المعنى، **فلم يشترط بالضرورة معيار شرف المعنى**، حينما جعل المعاني كلّها "معرضة" للشاعر له أن يطرق منها ما يشاء. كما منَحه الحقّ في أن ينتحي سبيل **الغلوّ والمبالغة**، وهو ما يخالف المبدأ القائم على معيار **الاقتصاد**. مع الحرص على أن تدور المعاني الممدوح بها حول **الفضائل الإنسانيّة** دون سواها، وهو **المعيار الأخلاقيّ** الذي هيمَن على طرح صاحب الكتاب فيما يتعلّق بأغراض الشعر الأخرى كالهجاء والرثاء. ويدخل في هذا الباب كذلك توجيهُه الشاعر إلى ألّا يعتدّ كثيرًا **بالطّرافة والغرابة** في الشعر، لأنّ ذينكما المعيارين ليسا مكمن الجودة الشعريّة في حدّ ذاتهما.

أمّا في جانب الموسيقى فلا جديد، إذ اشترط قُدامَة أن يكون الوزنُ محكومًا بمعايير **الاعتدال، وسهولة العروض، وتوظيف بعض الترصيع**، وأن تكون القوافي غير مبتورةٍ بل تأتي وفق معيار **ارتباط ألفاظها ببقيّة البيت**، وأن تجيء **عذبةَ الحروف، سلِسة المخارج**. وأمّا في تقنيات بناء النصّ، فيؤكّد في كتابه ضرورة الحرص على **التوافق بين المعنى والغاية**، أي مواجهة الغرض الشعريّ المطروق، للغاية المقصود تحقيقها من إنشاء النصّ في إطار خصائصه الفنيّة.

هذا، وفي تمثيل كتب الممارسة النقديّة التطبيقيّة، يحضر كتاب "الموازنة"، وهو الذي تتوزّع المعايير المستعرضة فيه عمومًا، على جانبيّ ثنائية الطّبع/الصّنعة، حيث يمثّل الشاعران اللّذان عقد الآمديّ الموازنة بين شعريهما حَدَّي تلك الثنائية، فأبو تمام في (الصّنعة)، والبحتريّ في (الطّبع). وتدخل في معايير هذا الأخير **سهولةُ الكلام وقربُه من الفهم** من حيث المعنى، **وصحّةُ السّبك** المتعلّق بجانب البنية، **والحلاوةُ وكثرةُ الماء والرّونقُ** التي تتّصل باللّفظ. وتشتمل معايير الصّنعة على **الاهتمام بالصّنعة والإيغال في**

البديع، وهي المعايير اللّفظيّة الشّكليّة، وعلى **لطافة المعاني ودقّتها** وهي من المعايير الهامّة باعتبارها "ضالّة الشعراء" في المضمون.

أمّا في صيغة **عمود الشعر** فنقف على أصناف ثلاثة من المعايير، لا تخرج عمّا سبق إيراده، فمن حيث اللّفظُ نجد معيارا يتّسم بالاتّساع والشمول هو **العُرف الأدبيّ**، والمتجلّي في ضرورة **اختيار الكلام وتوظيف المستعمل المتداوَل منه**. ومن حيث المعنى يحضر كالعادة **الوضوح ويُسر الفهم** في عبارة "حسن التأتّي وقرب المأخذ". وأمّا **المعيار البديعيّ** فتمثّله التوصيات الخاصّة بالاستعارات والتمثيلات، في ضرورة اتّسامها **بالتلاؤمِ وعَدمِ المنافَرة** بين طرفيّ المعادلة البيانية.

ومن المعايير العامّة نجد **جودة الألفاظ** (الآلة)، **إصابةَ الغرض، صحّةَ التأليف، الانتهاءَ إلى تمام الصّنعة**. ومن الملاحظ اندراج ما تمّ استعراضه من معايير (الطّبع\عمود الشعر) أو (التكلّف\الصّنعة) ضمن صنف المعايير "النصيّة النسقيّة المحايِثة" دائمًا.

بعد "الموازنة" يأتي كتابُ "الوساطة"، وقد وقفنا معه على كون المعيار الرّئيس في خطاب القاضي الجرجاني فيه، تأكيدَه على **واجب الابتعاد عن التكلّف والمبالغة في الصّنعة البديعيّة**، وهو أكبر مؤشّرُ للرّداءة بالنسبة إليه. أمّا المعايير الأخرى فتدور حول ما ذكره النقّاد قبله (الجاحظ وابن قتيبة في الثالث، وابن طباطبا في الرابع)، حيث قام هو كذلك **بإلغاء المعيار الزمنيّ** عندما أدلى بدلوه في النقاش الدّائر في ثنائية القديم/المحدث. وأوصى بتوفير معايير **اللّطافة وقُربِ التناول والمأخذ** في جانب المعنى، ومعايير **الرّشاقة والجمال والوسطيّة** من حيث التداول والصعوبة في اللّفظ.

أمّا عند صياغته الخاصّة **لعمود الشعر** فقد حاول أن يُلخّص الشعريّة القديمة المشكّلة لأفق التوقع آنذاك، لأنّه بصدد عرض "طريقة العرب" في قرض الشعر وتلقّيه، وعليه قام بذكر المعايير التالية: بالنسبة للمعنى **الشّرف والصحّة**، وللّفظ **الجزالة والاستقامة**، وللوصف **إصابة الغاية منه وهي تصوير الموصوف**، وفي التشبيه **المقاربة**

بين طرفيه في ربقةٍ من الصفات المشتركة، وفي المكانة الشعريّة ما تعلّق بمعيار **الذّيوع الشعريّ**. وأمّا جماع كلّ ذلك فيعود إلى المعيار الرّئيس الذي ما فتئ صاحب "الوساطة" يردّده في مصنّفه، وهو **عدم الاحتفال كثيرًا بالبديع والصّنعة** لأنّ النصّ بتوفيره للمعايير الأولى كفيل بالوصول إلى مرتبة الجودة، وقمينٌ بالتالي أن يدّعي تمثيله لـ "عمود الشعر ونظام القريض".

معايير القرن الخامس. أوّلًا مع المرزوقي ومقدّمة شرحه للحماسة، والتي اعتُبِر من خلالها صاحبَ التحديد الثالث لصيغة **عمود الشعر** الجامعة للمعيارية النقدية. وقد ارتأينا استعراض المعايير المتضمّنة فيها وفق السلّم التالي:

في الدّرَجة الأولى أدرجنا معيارين يتعلّقان بالأفكار المبثوثة في النصّ، والتي يجب أن تكون متّسمَةً بـ**الرفعة في المقام**، و**بالسلامة من الخلل والاستحالة**. ويرجع اشتراط ذلك فيها إلى كونها تُعدّ لأن تكون مناسبةً لمن تورد عليه أي المتلقّي السيّد.

يتلو هذين المعيارين مباشرةً ما يخصّ الشكل الحَرفيّ أي اللّفظ المتّصف بـ**الفخامة والقوّة**، و**المتوسّط** بين الكلام البدويّ المُغرِب من جهة والعاميّ السخيف من جهة أخرى. وتدخل هذه المواصفات في معيار كبير هو **الجزالة** الذي يأتي موازيًا لـ **الشرف** في المعنى.

في الدّرَجة الثالثة يأتي الوصفُ كتقنية مهمّة في الشعر، ويؤسّس لها معيار **الإصابة فيه**، والذي نفهم من حاقّ لفظه أنّه يعني **تحقيق الغاية** بنقل صورة الموصوف بصدقٍ إلى المتلقّي.

ويحضر في الدّرجة الرّابعة بابٌ من عمود الشعر لا يبتعد كثيرًا عن طبيعة سابقه. ويكمن المعيار هنا في **مُقارَبة** أكبر قدر من النعوت بين طرفيّ التشبيه، بحيث يكون **مبدأ الاشتراك** بينهما أكثر حضورًا من افتراقهما.

بعد التقنيتين الماضيتين نصادف بنيةَ النصّ، والتي يُحكّم فيها معيارُ **الانسجام** بين الاستهلال، والتخلّص، والخَتم، حتى تُصبح القصيدة بيتًا واحدا، والبيتُ كلمةً واحدة.

نصل الآن إلى الدّرجة السادسة لنجد فيها الجانب الموسيقيّ، ويُشترَط فيما يتعلّق به معيارٌ يرتبط بالتلقّي السماعيّ للشعر، هو **مُتعة الالتذاذ**. فحتى يَطرب سمعُ المتلقّي لا بدّ أن يكون الوزنُ سليمًا من عيوب الشعر، ومناسبًا للغرض الذي يُساق فيه الكلام.

بعد هاتين المرتبتين يحضر متأخّرًا في الترتيب نوعًا ما معيار الاستعارة، ويتمحور حول ضرورة أن **يناسب الوصفُ المستعارُ الهدفَ**، أي أن يتلاءَم طرفا الاستعارة اللّذان هما في الأصل المشبّه والمشبّه به فلا يحدث تنافرٌ بينهما، وإلّا فسدت عملية الجمع بينهما.

وفي الدّرجة الثامنة يعود الكلام في العمود إلى ما احتلّ في أسفل السلّم الدّرجتين الأوليين وهما المعنى واللّفظ، حيث يلتقيان في باب واحد يشير إلى العلاقة الواجب توفّرها بينهما، والتي تدلّ عليها **المشاكلة** وهي شرطٌ واسع لا بدّ لفهمه من حضور معيارين يتضمّنهما؛ الأوّل **حُسن الالتباس**، والثاني **موافقة الكلام لمقتضى الحال**.

ها نحن في آخر درجات سلّم العمود، وعنده نقف على معيارٍ موسيقيّ آخر، ويتعلّق بالمقطعِ أساسِ النغمة الموسيقيّة محلِّ الوقفة من البيت الشعريّ، ويتمثّل معيار جودتها في ضرورة أن تكون **مناسِبةً لما سبقها من لفظ ومعنى في البيت**.

<u>ثانيًا</u> مع عبد القاهر الجرجانيّ، حيث ندخل مجالًا من المراجعات والمفاهيم الجديدة. وتتمثّل المعايير النقديّة التي يمكن لنا أن نستنبطها من خطابه في "دلائل الإعجاز" و"أسرار البلاغة" عمومًا في:

- المعنى: وهو مكمن الاستحسان في الكلام وجهة الاستجادة فيه. ولا يقصد به الجرجانيّ المعنى اللّغويّ للكلمة في أصل الوضع، ولا المعنى الغريب، أو الحكمة البليغة والأدب النّادر، وإنّما هو **المعنى المفهوم من الكلام المنظوم**.

- النّظم: أي توخّي معاني النّحو في صياغة الكلام، وترتيب القول بحسب ترتيب المعاني في النفس ومقتضاها. ومعيار الحسن فيه **اعتماد الترتيب الذي بِمثله تحصل الدلالة على المعنى**، والابتعادُ عن الخلل الذي يؤدّي إلى إتعاب ذهن المتلقّي.

- الفصاحة: وتخصّ المعنى لأنّها **اعتبار مكان الكلمة من النّظم**، وحسنِ ملاءمة معناها لمعاني جاراتها في السياق. وهكذا تصبح معيارًا للمعنى وليس للّفظ، حيث تنأى عمّا كان معروفًا سابقًا من أنّها تكمن في عدم تنافر مخارج الحروف.

- التمكّن والقبول: ويتعلّقان بالمعنى أيضًا، وإن كان اللّفظ موصوفًا بهما من باب التجوّز فقط. والتمكّن من فهم المتلقّي وتحقيق القبول لديه مؤشّران على موافقة معنًى ما للمعاني التي تسبقه أو تليه.

- معنى المعنى: هو الغاية المقصودة في البلاغة، في نحو الكناية والاستعارة، وهو ناتج الفهم الثاني الذي يتأسّس على الأوّل. إذن هناك معنًى ومعنَى معنى، وليس لفظٌ ومعنى. فمواصفات الجودة/الرّداءة المنسوبة من باب "الوهم والتجوّز" للّفظ، مثل معايير **الفخامة، والنبل، والعظمة** هي في الحقيقة خاصّة بالمعنى الثاني، أي معنى المعنى أو ما يطلقُ عليه الجرجانيّ كذلك **الغرض**، أو **الفائدة والزيادة**.

- المعنى "الوسيط": أو "السفير" هو المعنى الأوّل. وباعتبار الأهمية التي يكتسيها في الوصول بالمتلقّي إلى المعنى الأهمّ في الصورة البيانية أي معنى المعنى، كان لا بدّ له من معايير تتحكّم فيه وهي أربعة؛ اثنان منها يتعلّقان بمهمّته في السفارة هما **التمكّن من الدلالة** على المعنى الغرض، **والاستقلال بالوساطة** إليه. واثنان يخصّانه في حدّ ذاته وهما **قلّة الكُلفة فيه، وسُرعة الوصول إليه.** ولعلّهما متضمّنين في معايير مثل **الوضوح، السهولة، قرب المأخذ.**

- **التمثيل**: هو بالنسبة إلى تواجده في الكلام معيارُ إجادة في حدّ ذاته، حيث ينقل المتلقّي من فهمٍ أوّل لكلامٍ غيرِ ممثَّل أي المعنى الأوّل، إلى مرحلة أخرى يأنس فيها بما

يتلقّاه، وفيها يحصل على المعنى الثاني. فبفضل نصرته للمعنى الأوّل بواسطة التشخيص أو التجسيد، يُفضي التمثيلُ إلى تحقيق الأثر السيكولوجيّ البليغ. أمّا معيار الجودة فيه فيتأسس في **عَقدِه بين المتنافرات**، لأنّ التباعد في الجنس قمينٌ بأن يخلق عمقًا في المعنى، وهذا **العمقُ** كفيل بدوره بأن يؤثّر في النفس ويجعلها تتشوّف إلى تلك الفائدة. لكن يجب أن يكون الكلام الممثَّل محكومًا بمعيار آخر يتمثّل في **الوسطيّة بين السطحيّة والتعقيد**.

- التخييل: "**أحسن الشعر أكذبه**" منحًى شعريّ يختارُه الجرجانيّ، وهو ما نفهمه من حديثه عن **المعاني** التخييليّة التي تضمّنها كلامه عن مسألة السرقات الشعريّة، وتَخِذَه سبيلًا للخروج من ثنائية الصدق/الكذب. ومعيار **التخييل** في الشعر يُلبسُ الكلامَ شبهًا بالحقّ ورونقًا من الصدق فيغدو كأنّه الحقيقة، وإن كان في الأصل من "الكذب" المباح للشاعر، والذي من شأنِه أن يفسَح أمامَه مجال الإبداع والتصوير.

معايير القرنين السادس والسابع. لاحظنا في مقدّمة ديوان ابن خفاجة حضور مفهوم **التخييل**، في معرِض حديثه عمّا يجوز في الشعر مثل إشارة الشاعر إلى ذاته ناسبًا أفعال معيّنةً لها، قام بها في الواقع أم لا، حيث لا يتعلّق الأمر في الشعر بالصّدق والكذب، لأنّ جوهره هو التخييل. وتتلخّص المعايير التي يؤسّس عليها طريقتَه في النّظم الشعريّ، في مثل توظيف الألفاظ المتّسمة **بالرّهافةِ والرِقّة**. بينما رأيناه يُعرّضُ بمَن يعتمد على معيار **الجزالة** في كلّ غرض. وهكذا نقف على حقيقة بقاء أفقَين في النقد القديم هما القديم/المحدَث.

أمّا أسامة بن مُنقذ فلا يُخفي حقيقة تشييده أفقِه الفنيّ على مكوّنات أفق القدامى، وهذا ما يجعل كتابه المذكور عبارةً عن صورة موجزة لمؤلّفات هؤلاء. وعليه تبنّى طرحَ قدامَة بن جعفر حول حدّ الشعر، وكذا فكرةَ كونه متموقِعًا بين طرفيّ ثنائية الجودة/الرّداءة أو فيما بينهما. أمّا معايير نقد الشعر عنده فهي من حيث الشّكلُ

السّماحةُ والحلاوة وسهولة المخارج في اللّفظ. **وحُسنُ الوزن وسلامتُه** من مثل الانكسار والزّحافات، وكذا **سلاسَة المخرَج** في القوافي. وواضح تعلّق هذه المعايير بالجانب الموسيقيّ. أمّا من حيث المضمون فأن تكون المعاني التي يُمدح بها متعلّقةً **بالفضائل الإنسانيّة** دون الصفات الجسميّة.

في القرن السّابع يشدّنا في الخطاب النقديّ الفلسفيّ لحازم القرطاجنّي، عدمُ اكتفائه في مفهوم الشعر بالوزن والقافية، حيث فسح المجال فيه ذاكرًا الغاية المرجوّ تحقيقها في الشعر، مضيفًا بذلك عنصرين مهمَّين جعلهما الأساس في تحديد ماهية الشعر هما **المحاكاة والتخييل**. كما ربط التواصل الأدبيّ **بقصديّة منشئ النصّ**، ليُصبح المتلقّي مسلوب الإرادة أثناء الاستجابة لما تتلقّاه نفسُه من أقاويل شعريّة.

وإلى التخييل يرجع أمر تلك الهيمنة على وجدان الذات المتلقّية، من خلال كونه عمليةَ إحداثٍ لفعل التصوّر. وقد عثر القرطاجنّي في هذا المفهوم على السبيل الأمثل للخروج من مشكلة ثنائية قديمة في النقد، حيث يؤكّد بأنّ علّة تحسين الكلام أو تقبيحه مرتبطة بمعيارٍ نقديّ رئيس هو **التخييل**، فهو "المعتَبَر في صناعة الشعر" وبالتالي لا علاقة في ذلك بصدقٍ أو بكذب.

أمّا **المحاكاة** فمعيار مهمّ آخر باعتبارها الوسيلة المحقّقة للتخييل. كما أنّها سبب الالتذاذ والنشاط الذين يحدثهما النصّ في نفس المتلقّي. ولمّا كان القصدُ من الشعر حَملَ المتلقّي دون "رويّةٍ وفكر"، إلى أن يُحبّ ما قصَد منشئ النصّ تحبيبَه فيه ليُقبل عليه، أو تكريهه له لينفرَ منه، أخرج القرطاجنّي من دائرة الشعر كلَّ نصٍّ لا يوفّر المعيارين الرئيسين السابقين وهما **التّخييل والمحاكاة**، حتى لو اشتمل على المعايير النقديّة المتعارف عليها وزنًا وقافية، وألفاظًا ومعانيَ وبنيةَ نصّ. وإن كانت تلك المعايير مكمِّلةً للمعيارين، مساهمةً في تحقّقهما بالضرورة. وهو الأمر الذي لا يُغفلُ صاحب "منهاج البلغاء" ذكره والتنويه بأهميته، ممّا يؤكّد مرّة أخرى على الفكرة التي انطلقَ منها هذا

التلخيص، وهي "**ثبات المعيار النقديّ**" عبر القرون الخمسة المشكّلة للغطاء الزمنيّ الذي تدور ضمنَه مقتضيات هذا البحث.

هذا، وقد ألقت فكرة الثبات التي وقفنا عليها في الباب النظريّ بظلالها على الشقّ التطبيقيّ، حيث هيمنت بشكل كبير على تلقّيات النتاج الأدبي لأبي تمام، سواء منه ما ارتبط بالمتلقّين المعاصرين له، وهو ما أطلقنا عليه **التلقّي التزامنيّ**، أو ما تعلّق بمن جاء بعده تواليًا حتى الخطاب النقدي لصاحب "منهاج البلغاء"، وهو ما اصطلحنا عليه **التلقّي التعاقبيّ**.

وبالفعل احتكم هؤلاء المتلقّون وأولئك، على اختلاف التصنيف الذي وزّعناهم بحسبه من خلال ناتج تلقّيهم إلى **تلقٍّ بالقبول**، و**تلقٍّ بالرّفض**، وفي نسبة قليلة إلى تلقٍّ وسَط، للمعايير النقديّة التي شكّلت عموديّ الشعريّة العربيّة، رسميّا (**المعتمَد**) وغير الرسميّ (**الهامش**).

ومن خلال ما سبقت دراستُه متعلّقًا بأشكال تلقّي نتاج أبي تمام شعرًا واختيارًا، يمكننا أن نلخّص أبرز آرائنا الخاصّة التي اقترحناها إجابات محتمَلة عن بعض التساؤلات التي رُفِعت في البدايات لنطرحها للنقاش والإثراء، وليس كنتائج لا يأتيها الباطل من أيّ باب، في الآتي:

- **مستويات التلقّي:** حيث انقسم المتلقّون من حيث نوع الاستجابة لشعر أبي تمام، إلى قسمين تأثّرا في ذلك بما يقابلانهما على مستوى صناعة النصّ هما: قِسم مُحافِظ على الشعريّة القديمة ممثّلةً في "عمود الشّعر". وقسمٌ وَلجَ إلى المساحات المحظورة، وعَمد إلى خلخلة نظام المعايير النقدية للشعر العربي، وذلك حينما اختار معايير شعريّة ليست على طريقة العرَب.

- **القناع النقديّ:** اختار الآمدي شخصيّة "صاحب البحتريّ" في تعريضِه بأصحاب أبي تمام، ليمنح كتاب "الموازنة" الحيادية والموضوعيّة، وليُبعد نفسه عن تهمة التحامل

أو الولوج في الخصومة بين الشّاعرين، ويمكن أن نصطلح على هذه الطريقة "القناع النّقدي" le masque critique ، ونراها مشابهة لظاهرة "القناع الشعريّ" عند الشعراء المعاصرين.

- **توالي التلقّيات:** سَبقُ الآمديّ في التفاتة بديعة لما سوف تبرزه جمالية التلقّي من منظور تأريخيّ، حينما أشار إلى فكرة "توالي التلقّيات" la succession des réceptions، وإلى انعكاس تغيّر زمن تلقّي النصّ على اختلاف ناتج التلقّيات، فقد تقرأ نصًّا أدبيًّا في ظرفٍ ما ولا يَجدُ عندك الاستجابة، بينما إن عدت إليه "على مرّ الأوقات"، أحدثَ في نفسك ناتجًا للتلقّي مغايرًا تمامًا.

- **التلقّي المقارِن:** طرح القاضي الجرجانيّ باعتباره متلقّيًا وسيطًا récepteur médiateur فكرةً تتمثّل في اختلاف الحكم النقديّ حول النصّ المحدَث ذاته، وذلك إذا ما تمّ تلقّيه على حدة، أو مع نصوص أخرى قديمة. ففي حالة التلقّي المنفرد réception unique، يكون ناتج التلقّي اعتبارَ معيار اللّين - على سبيل المثال - في لفظه من أمارات الجودة. بينما في حالة التلقّي المقارِن réception comparante، يتغيّر الحكم النقديّ من النّقيض إلى النّقيض فيغدو اللّين من مؤشّرات الرّداءة.

- **بين قولِ ما يُفهَم وفهمِ ما يُقال:** لقد كانت هيمنة معيار **الوضوح** جليّةً في احتجاج المتلقّي المعاصر le récepteur contemporain على أبي تمام بسؤاله "لمَ لا تقول ما يُفهَم؟"، ممّا يعكس ردّة فعله عند لقائه بنصٍّ مختلف عمّا رسّخته الألفة لديه. لكنّ أبا تمام لم يكن يرى المسألة من تلك الزاوية التوفيقيّة الخالصة، لذا رأيناه يذهب بعيدًا وهو يدعو المتلقّي المخاطَب - ومن خلاله الجمهور المتلقّي - إلى تغيير عاداته "التلقّياتيّة" واستبدال عاداتٍ جديدة بها تقوم على الاستعداد لفهم أيّ نصّ، وعدمِ الاطمئنان إلى كونه واضحًا في كلّ تجربة من تجارب التلقّي، أي إلى إيلاف حقيقة "فهمِ ما يُقال".

- **بين أفق الإبداع وأفق الاختيار:** تبايَنت المعايير النقديّة المعتمدَة من قِبل أبي تمام الشاعر، وأبي تمام النّاقد صاحب الاختيار، ممّا استدعى تساؤلَ المتلقّي الآمر عن تلك الإشكالية. وقد استثارنا الإشكال والسؤال وبعدهما جواب المرزوقيّ في "شرح الحماسة"، فطرحنا بدورنا مجموعة من الأسئلة حاولنا مناقشتها. فهل كان أبو تمام صاحبُ الاختيار يراقب في تأليفه المتلقّي القارئ، وكان أبو تمام الشاعر يسعى فعلًا إلى تأسيس أفق توقّع جديد؟.. أم أنّ تفسير الإشكال متعلّقٌ بعدم عثور الأوّل منهما على نصوصٍ تمثّل أفق توقع الثّاني بالشكل الكافي؟.. واحتمالٌ أيضا أن يكون السبيل إلى الخروج من الإشكال متضمّنًا في واحدٍ من الأسئلة السابقة، أو فيها مجتمعةً. أو لعلّ مردَّ الأمر كلّه إحجامُ الفنّان الرّاغب في التجديد والممارِس له إبداعًا، عن التنظير له كتابةً وتقعيدًا وهو أمرٌ عامّ بين الآداب العالمية.

- **اندماج الآفاق:** يأتي إنشاء النصّ المُحدَث بإيعازٍ ضمنيّ أو صريح من المتلقّي، من خلال الأسئلة الفنيّة التي يطرحها على الشاعر، والتي ينبري هذا الأخير للإجابة عنها فتتَّحِد الرؤى وتندمج الآفاق fusion d'horizons في بوتقة واحدة. إذن لم يعمَد أبو تمام إلى الصّنعة والإغراب من تلقاء نفسه، وإنّما وجَد في البداية من الجمهور المتلقّي مَن يشجّعه ويُزجي خُطاه التخييبيّة إلى الآفاق أبعد في كلّ حين.

وهكذا تكون **سيرورة التلقّي** في هذه الحالة متوزعةً على المراحل التالية: أوّلًا **التخييب الجزئيّ** للأفق السائد، ثانيًا **القبول المبدئيّ** من قبِل الجمهور المتلقّي، ثالثًا **تكرار الإبداع** على أساس المعايير الجديدة، وأخيرًا مرحلة **ترسيم الأفق أو السّنن l'officialisation des normes**.

- **من الهامش إلى المعتمَد:** لاحظنا انتقال نصّ الطائيّ من التخييب إلى التوفيق بشكل معيّن، حيث تزحزح في ساحة الشعر من خانة الهامش غيرِ المعترف بها، إلى دائرة الرسميّ الموظّف في كتب النّقد. ومع التسليم بهذه الفكرة، استنتجنا أنّ المتلقّين العالمين المنضوين تحت صنف التلقّي بالقبول قد أفلحوا في: أوّلًا تبرئة ساحة أبي تمام من

الخروج التامّ عن عمود الشعر. وثانيًا في إقناعِ الجمهور المتلقّي بأنّ التّفاوتَ في الشعر ليس خاصًّا بأبي تمام لوحده. وثالثًا في إبراز منزلته الأدبية عند المتلقّين العلماء الممثّلين للتلقّي التزامنيّ، والتأكيد على تأسيسِه لطريقةٍ جديدة في الشعر.

كما وُفّقوا أخيرًا في تبرير الاختلاف في تلك الطريقة بسنّة التطوّر وما يرتبط بها من عوامل فنيّة واجتماعية، حيث يكون التغيير قد فرض نفسه على الشاعر المحدَث، فجاء بما لم يعهده الجمهور المتلقّي في ماضي الشعر، وعليه تكون المشكلة في الألفة التلقّياتية l'habitude réceptive.

هكذا ساهم التلقّي بالقبول بنوعيه التّزامنيّ والتعاقبيّ في تحقيق نقلة مهمّة لشعر أبي تمام، ممّا سمح له بأن يندرج بشكل من الأشكال ضمن سيرورة التلقّي التي اصطلحنا عليها **مشروع التّأسيس**، بينما كان منطلقنا أن تصنيف تجربته الشعريّة التي ارتأينا التأريخ لها من وجهة نظر تلقّياتية صرفة، وفق ما بيّنّاه في مدخل هذا الباب أي **تاريخ التلقّيات**، يكون مناسبًا تحت غطاء سيروة **مفاجأة الانقطاع**، ولعلّ من بين أهمّ أسباب ذلك الرّأي المبدئيّ الإشكاليةَ التي وقفنا عندها طويلًا، والمتعلّقة بالتباين بين أفق الإبداع وأفق الاختيار في كتاب "ديوان الحماسة"، ولكنّ كشوفات البحث غيّرت المعطيات فاختلفت بالتالي النتائج.

كانت الملاحظات السابقة جميعُها سواء ما تعلّق منها بالشقّ النظريّ من البحث، أو بالجانب التطبيقيّ منه، عبارةً عن حوصلة لأهمّ ما تمّ استخلاصه من خلال القراءات التي أجريَت خلالهما، وفيها من ذاتية الرؤية والاجتهاد في الطّرح، ما من شأنه أن يلحق بها معرّة النقص والزّلل، ولكن حريٌّ بمَن يهدي إلى الباحث عيوبَه أن يكون من الرّاشدين المرحومين مصداقًا لدعاء المصطفى عليه الصلاة والسّلام. وباللّه التوفيق من قبل ومن بعد وعليه التّكلان.

Conclusion

The objective in this study was to participate in increasing our critical heritage, by exploring new methods, criterions and standards that can be used in the reading and explication of our poetry.

We have to conclude here by what we were already saying in the two parts of the study, a summary of the critical standards in the Arabic poetry, and to give a picture of those same criterions in Abu Temmam's poetry in his book "Diwan Elhamassa", and the reaction of his readers and interprets, particularly Hazim ElQartajenni.

The third century standards:

One of the first observations is the large concentrations on standards relayed to "the text", in four major domains: the word, the sense, the balance, and the structure of the text.

The fourth century standards:

In order to recapitulate the criterions used in this century, we choose to take every book apart, and summarize its contents.

- "Iyar Echir" (Standard of poetry) : it has the main standards of the century: the charm, the right rhythm and the pleasure.

- "Naqd Echir" (critic of poetry): it explores the former standards, but it gives real innovations when speaking about the sense.

-"Elmouazana": it illustrates the practical school in criticism, based on the duality nature/style. The first being Albuhtury's mark, and the second concerning Abu Temmam.

- "Elwassata" : the most important standard here is "the obligation of deserting every emphasis in the creating process", for it is the measure of the poetry weakness.

The fifth century standards:

First, we follow Elmerzouqi and his "Charh Diwan Elhamassa", who redefined the "Pillar of poetry" .

In the first degree we find two standards, The highness in speech, and the immunity from error.

In the second degree, there is the description as an essential way in the creation process of poetry, summarized by the standard of righteousness.

We jump to the sixth degree to find the musical side, and it's standard is the pleasure in tasting poetry.

Secondly, with AbdelQahir Eljurjani, we enter an immense field of new reforms and concepts in his two books: "Dalail Elijaz" and "Asrar Elbalagha" (Proofs of truthfulness and Secrets of the Rhetoric).

The most important standards are:

- The sense: the place of the pleasure in talking, and the position of the skill.

- The measuring: giving consideration to the sentences rhythm.

- The sense's sense: the main goal in the rhetoric, we can see it in the metaphor.

- The illustration: the simple fact of it's being in the speech is already a standard.

- The fiction: "the finest speech is the false one", a poetic principle of Aljurjani, because it allows to embellish the speech.

The sixth and seventh century standards:

According to Ibn Khafaja, the fiction standard do not concern the truth or falsehood, it transcends them to give an esthetic, sensible and emotional aspect to poetry.

Ossama ibn Monqidh on his side, did not hide the extreme influence of the ancients on his analyze, that's what made his book a faithful summary of their works. So he revaluated the ideas of Qodama ibn Jaafar about the duality Quality/Defection in poetry. about the standards, he consider the lightness and levity and good rhythm to be the best in the form. In the content he believe that the moral and mores descriptions are the most excellent.

In the seventh century we are amazed by the philosophical and critical speech of Hazim Elqaratajenni, especially that he did not stopped in defining poetry by the rhyme, so he opened a space by invocating the poetry's finality, and giving a new definition to poetry by its reason of being: The fiction and the similarity. That why he don't consider any rhymed speech a poem unless it contains the two criterions.

That's finally leads us to the idea of "steadiness of the critical standard", this rule dominates all the study, more particularly in the reception of Abu Temmam, whether it was the "Synchronic reception" or the "Diachronic reception".

We have to speak now about the standards on the reception of Abu Temmam, and detail the results and some of the answers; we are not claiming the perfect exactitude, but only seeking a modest work that can contribute in increasing the knowledge in this matter.

- **Levels of reception**:

The receptors divided up when responding to the poetry of Abu Temmam, The conformists, who wanted to preserve the "Pillar of the poetry" tradition, and the modernists who privileged finding new forms of expression, even if they wasn't of Arabic birth.

- **The critical masque**:

ElAmidi chose the character « Albuhtury's compagnon » when speaking about Abu Temmam's admirers, in order to give his book the objectivity, very necessary in this matter, this technique is called "the masque", a way of to pull himself from subjective comparison.

- **The succession of receptions**:

ElAmidi was a huge visionary when he created this idea, that's been revisited centuries after him. About the inversion of temporality when reading a text, without considering the product of the receptions.

- **The comparative reception**:

Eljurjani, considered as an intermediate receptor, gave the idea of the change in judgment about the same text.

- Between saying the understandable and understand the saying:

The clarity standard is here fundamental when the modern receptor asks Abu Temmam: Why you don't say what's clear? But Abu Temmam considered the affair differently when asking the receptor to change his old habits, and be ready to understand any text, and also to not surrender against the unclear, so he can reach the ultimate "Understanding what's saying".

- Between the horizon of creativity and the horizon of choice:

There's no harmony between the critical standards of Abu Temmam the poet and the critic. Which suggest the questioning about this problematic, Elmerzouqi give some answers that suggest other questions. So was Abu Temmam, the choice guy, considering the receptor in his writing? Or the explanation was all about the lack of texts to fulfill the receptor?

- **The horizon's fusion**:

The act of literary creation comes from an explicit or an implied permission by the receptor. The fusion draw closer by the creator's answer to the receptor's demand.

That's how we can depict the reception's conception, in three parts:

1.The partial disillusion of the supreme horizon.

2. The first acceptance.

3. Making official the norms.

- **From the edge to the applied**:

We saw Abu Temmam's text waving from the disappointment to the approval; this may allow us to say that the supporters of the "reception by acceptance" succeeded in rehabilitating Abu Temmam, and convincing a large public that he was not the only original poet, and finally by showing the key position that he owe in creating new methods in poetry.

Thus the approval reception contributed, with its two extremities, the synchronic and the diachronic one, in making a huge progress for the exploring of Abu Temmam's works. this allowed him to be part what we

called "project of foundation". Our perspective was to historicize he's poetry work by a pure receptive examination.

All the previous remarks were a summary of the essential readings made in this research, there's inevitably subjective views and personal interpretations, which can harm the work and diminish its value. But God only compensate those who take on them the hard task to guide the researcher in his quest.

مكتبة البحث

*** القرآن الكريم.**

المصادر:

1- الآمدي، الحسن بن بشر (ت370ه): الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، تحقيق: السيد أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة، ط34.

2- ابن جعفر، قدامة (337ه): نقد الشعر. تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت.

3- ابن خلّكان، أبو العباس (ت681ه): وفِيَات الأعيان وأنباء أبناء الزّمان، تحقيق: الدكتور إحسان عباس، دار صادر، بيروت، 1978.

4- ابن طباطبا، محمد بن أحمد (ت322ه): عيار الشعر. شرح وتعليق: عباس عبد الساتر، مراجعة: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1972، ط1.

5- ابن قتيبة، أبو محمد (ت276ه): الشعر والشعراء، تقديم: الشيخ حسن تميم، مراجعة: الشيخ عبد المنعم العريان، دار إحياء العلوم، بيروت، 1987، ط3.

- ابن المعتز، عبد الله (ت296ه):

6- البديع. نشر وتعليق: أغناطوس كراتشكوفسكي، دار المسيرة، بيروت، 1982، ط3.

7- طبقات الشعراء. تحقيق: عبد الستار أحمد فراج، دار المعارف، مصر.

8- أسامة بن منقذ (ت584ه): البديع في نقد الشعر. تحقيق: أحمد أحمد بدوي وحامد عبد المجيد، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، الجمهورية العربية المتّحدة.

9- الثّعالبي، أبو منصور عبد الملك (ت429ه): يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر. تحقيق: مفيد محمد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، 1983، ط1.

10- ثعلب، أبو العباس (ت291ه): قواعد الشعر. تحقيق: رمضان عبد التواب، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1995، ط2.

- الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر (ت255ه):

11- البيان والتبيين. تحقيق: درويش الجويدي، المكتبة العصرية، صيدا- بيروت، ط1.

12- الحيوان. تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، 1965، ط2.

- الجرجانيّ، عبد القاهر (ت471ه) :

13- دلائل الإعجاز. تحقيق: د.عبد الحميد الهنداوي. دار الكتب العالمية، بيروت، 2001، ط1.

14- أسرار البلاغة. تحقيق: د.محمد الإسكندرانيّ، و د. م مسعود، دار الكتاب العربيّ، بيروت، ط2.

15- الجمحي، محمد بن سلام (ت232ه): طبقات فحول الشعراء. قراءة وشرح: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدّة.

16- الخطّابي، أبو سليمان حَمد بن محمد (ت388ه): بيان إعجاز القرآن. ضمن "ثلاث رسائل في إعجاز القرآن" للخطّابي والرمّاني وعبد القاهر الجرجانيّ، تحقيق: محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام، دار المعارف بمصر.

17- الصولي، أبو بكر محمد بن يحيى(ت335ه): أخبار أبي تمام. تحقيق: خليل محمود شاكر، محمد عبده عزّام، نظير الإسلام الهندي. تقديم: أحمد أمين. منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، 1980، ط3.

18- القاضي الجرجاني، علي بن عبد العزيز (ت392ه): الوساطة بين المتنبي وخصومه. تحقيق وشرح: محمد أبو الفضل إبراهيم، وعلي محمد البجاوي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، 2006، ط1.

19- القرطاجنّي، حازم (ت684ه): منهاج البلغاء وسراج الأدباء. تقديم وتحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلاميّ، بيروت، لبنان، 1986، ط3.

20- القيرواني، الحسن بن رشيق (ت456ه): العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده. تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة، مصر، 1981، ط5.

21- القزويني، محمد بن عبد الرحمن (ت739ه): تلخيص المفتاح في المعاني والبيان والبديع. تقديم وكتابة حواشي: ياسين الأيوبي، المكتبة العصرية، صيدا - بيروت، 2002، ط1.

22- المبرّد، أبو العباس (ت286ه): الكامل في اللغة والأدب. تحقيق: ناصر محمدي محمد جاد، القدس للنشر والتوزيع، القاهرة، 2013، ط1.

23- المرزباني، محمد بن عمران (ت384ه): الموشّح في مآخذ العلماء على الشعراء. تحقيق: محمد حسين شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، 1995، ط1.

24- المرزوقي، أحمد بن محمد (ت421ه): شرح ديوان الحماسة. نشر: أحمد أمين وعبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، 1991، ط1.

25- المعرّي، أبو العلاء (ت449ه): رسالة الغفران. تحقيق: بنت الشاطئ، دار المعارف، 1977، ط9.

المراجع العربية:

- إحسان عباس:

26- اتّجاهات الشعر العربي المعاصر، عالم المعرفة، 1978.

27- تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الشروق، رام الله، فلسطين، 2012، ط1.

28- بشرى موسى صالح: نظرية التلقّي. أصول وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2001، ط1.

29- بشير خلدون: الحركة النقدية على أيّام ابن رشيق المسيليّ. الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر.

30- جابر عصفور: مفهوم الشعر. دراسة في التراث النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1995، ط5.

31- حسين الواد: في تأريخ الأدب. مفاهيم ومناهج، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1993، ط2.

32- السيد فضل: تراثنا النقدي. دراسة في كتاب الوساطة للقاضي الجرجاني، منشأة المعارف، الإسكندرية.

33- طه أحمد إبراهيم: تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري.

34- عبد السلام محمد رشيد: لغة النقد العربي القديم بين المعيارية والوصفية. مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، 2008، ط1.

35- عبد العزيز عتيق، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، 2010.

36- محمد زغلول سلام: تاريخ النقد الأدبيّ والبلاغة حتى القرن الرابع الهجريّ، منشأة المعارف بالإسكندريّة.

37- محمد زكي العشماوي: قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، دار النهضة العربية، بيروت، 1979، ط1.

38- محمد الطّاهر بن عاشور: شرح المقدّمة الأدبية لشرح المرزوقي على ديوان الحماسة لأبي تمام. تحقيق: ياسر بن حامد المطيري، دار المناهج، الرياض، المملكة العربية السعودية، 1431هـ،،ط1.

39- محمد عبد المطّلب: جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم، الشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة، 1995، ط1.

40- محمد عبد المنعم خفاجي، محمد السعدي فرهود، عبد العزيز شرف: الأسلوبية والبيان العربي، الدار المصرية اللبنانية، 1992، ط1.

41- محمد علي زكي الصباغ: البلاغة الشعريّة في كتاب البيان والتبيين، المكتبة العصرية، بيروت، 1998، ط1.

42- مُحيي الدين صبحي: نظريّة النقد العربيّ وتطوّرها إلى عصرنا، الدار العربية للكتاب، ليبيا-تونس، 1984.

43- مصطفى الجوزو: نظريات الشعر عند العرب، دار الطليعة، بيروت، 2002، ط1.

44- مصطفى ناصف: اللغة بين البلاغة والأسلوبيّة، النادي الثقافي الأدبي، جدّة، المملكة العربية السعودية، 1989.

45- قصي الحسين: النقد الأدبي عند العرب واليونان. معالمه وأعلامه، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، لبنان، 2003، ط1.

46- ناظم عودة خضر: الأصول المعرفيّة لنظريّة التلقّي، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن، 1997، ط1.

الدواوين:

47- ابن خفاجة، ديوانه. تحقيق: السيد محمد غازي، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1960.

48- ابن المعتزّ، ديوانه. شرح: كرم البستاني، دار صادر، بيروت.

49- أبو تمام، ديوانه. شرح: الخطيب التبريزيّ، تحقيق: محمد عبده عزّام، دار المعارف، ط5.

50- أسامة بن منقذ، ديوانه. تحقيق: أحمد أحمد بدوي وحامد عبد المجيد، عالم الكتب، بيروت، 1983، ط2.

51- امرؤ القيس، ديوانه. ضبط وتصحيح: مصطفى عبد الشافي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2004، ط5.

52- بشار بن برد، ديوانه. جمع وتحقيق وشرح: العلّامة الطاهر بن عاشور، وزارة الثقافة، الجزائر، 2007.

53- بشار بن برد، ديوانه. نشر وتقديم وشرح: العلامة محمد الطاهر بن عاشور، مراجعة: محمد شوقي أمين، مطبع لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1957.

54- البحتري، ديوانه. تحقيق وتعليق: حسن كامل الصّيرفي، دار المعارف، القاهرة.

55- حسان بن ثابت، ديوانه. شرح: عبد الرحمن البرقوقي، المطبعة الرحمانية بمصر، 1929.

56- الحطيئة، ديوانه. شرح: حمدو طماس، دار المعرفة، بيروت، 2005، ط2.

57- الخنساء، ديوانها. شرح: أبي العباس ثعلب، تحقيق: أنور أبو سويلم، دار عمّار، عمّان - الأردن، 1988، ط1.

58- زهير بن أبي سلمى، ديوانه. شرح وتقديم: علي حسن فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1988، ط1.

59- صريع الغواني مسلمِ بن الوليد، ديوانه. تحقيق وتعليق: سامي الدهان، دار المعارف، القاهرة، 1985، ط3.

60- الصمّة بن عبد الله القشيري. حياته وشعره. جمع وتحقيق وشرح: خالد عبد الرؤوف الجبر، دار المناهج، عمّان - الأردن، 2003.

61- طرفة بن العبد، ديوانه. شرح وتقديم: مهدي محمد ناصر الدّين، دار الكتب العلمية، بيروت، 2002، ط3.

62- عَديّ بنِ الرّقاع العامليّ، ديوانه. جمع وشرح ودراسة: حسن محمد نور الدّين، دار الكتب العلمية، بيروت، 1990، ط1.

63- عروة بن الورد، ديوانه. دراسة وشرح وتحقيق: أسماء أبو بكر محمد، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1998.

64- عنترة، ديوانه. شرح: الخطيب التبريزي، تقديم ووضع هوامش وفهارس: مجيد طراد، دار الكتاب العربي، بيروت، 1992، ط1.

65- كثير عزّة، ديوانه. جمع وشرح: إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، لبنان، 1971.

66- المرقّشان الأكبر والأصغر، ديوانهما. تحقيق: كارين صادر. دار صادر، بيروت، 1998، ط1.

67- النابغة الذبياني، ديوانه. شرح وضبط: عمر فاروق الطباع، دار القلم، بيروت، لبنان.

المعاجم:

68- أحمد مطلوب: معجم مصطلحات النقد العربي القديم، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، 2001، ط1

المقالات:

69- سامي علي جبار: مصادر القاضي الجرجاني في كتاب الوساطة، مقال في مجلة "الذخائر"، ع10، السنة الثالثة، 2002.

الرسائل جامعيّة:

70- لخضر بوخال: المتلقّي بين التجلّي والغياب. قراءة في بعض فصول مدوّنة النقد العربي القديم. مخطوط ماجستير عن جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان-الجزائر، أبريل2012.

المراجع المترجمة:

71- روبرت هولب: نظريّة التلقّي. مقدّمة نقديّة. ترجمة: د.عزّ الدين إسماعيل. كتاب النادي الأدبي والثقافي بجدّة.1994. ط1.

72- روني وايليك، أوستين وارين: نظرية الأدب. تعريب: عادل سلامة، دار المريخ، المملكة العربية السعودية، الرياض، 1991.

73- كليمان موازان "ما التاريخ الأدبي؟" ترجمة: حسن الطالب. دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت، لبنان، 2010، ط1.

74- ياوس: جمالية التلقّي. من أجل تأويل جديد للنصّ الأدبيّ. ترجمة: رشيد بنحدو، منشورات المجلس الأعلى للثقافة بمصر، 2004، ط1.

المراجع الأجنبيّة:

75- Daniel Chartier : L'Emergence des classiques .réception de la littérature québécoise des années 1930. FIDES (CANADA) 2000 .

76- Fieke Shoots, Sophia Shoots: "Passer en douce à la douane" L'Ecriture Minimaliste de Minuit. Ed. Rodopi BV, Amsterdam-Atlanta GA 1997. p22

77- Hans Robert Jauss: Pour Une Esthétique De La Réception , Gallimard, 1978.

78- Noémi Hepp: Quarante Ans Après Un Célèbre Duel Retour à Raymand Picard. Dans : l'Histoire Littéraire Ces Méthodes Et Ces Résultats"Edit: Droz, 2001.

79- Philippe Baudorre, Dominique Rabaté, Dominique Viart : Littérature et Sociologie. Presse universitaire de Bordeaux, Pessac, 2007.

80- R.Escarpit : La Définition du Terme Littéraire .Flammarion, Paris, 1970.

81- Umberto Eco: De l'arbre au labyrinthe. Etudes historiques sur le signe et l'interprétation, Grasset, 2010.

82- Yves Chevrel: Henrik Ibsen, Maison de poupée. Paris, PUF ,1989

الفهرس

على سبيل التلخيص 3

مقدمة 11

Introduction 24

الباب الأول:

المعايير النقدية للشعر العربي من القرن الثالث إلى السابع للهجرة (30-209)

مدخل: في إشكالية المعيارية والحكم 31

الفصل الأول: المعايير النقدية في القرن الثالث

- نقد القرن الثالث 41

- **الجمحيّ231هـ** 42

- **الجاحظ255هـ** 47

- **ابن قتيبة276هـ** 58

- **ثعلب291هـ** 65

- **ابن المعتزّ296هـ** 74

الفصل الثاني: المعايير النقدية في القرن الرابع (82-

- نقد القرن الرابع 83

- **ابن طباطبا322هـ** 84

- **قدامة بن جعفر337هـ** 96

- **الآمدي370هـ** 106

- **القاضي الجرجاني392هـ** 120

الفصل الثالث: المعايير النقدية في القرن الخامس (145-

- نقد القرن الخامس 146

- **المرزوقي421هـ** 147

- **عبد القاهر الجرجاني471هـ** 166

الفصل الرابع: المعايير النقدية في القرنين السادس والسابع (191-

- نقد القرنين السادس والسابع 192

- **ابن خفاجة533هـ** 193

- **أسامة بن منقذ584هـ** 196

- **القرطاجنّي684هـ** 199

الباب الثاني:

تجليات المعايير النقدية في صور تلقّي المنجز الشعري

لأبي تمّام (210-312)

مدخل: من أجل تأريخ للتلقّيات 211

الفصل الأول: التلقّي التزامني 23) réception synchronique

أ) التلقّي بالقبول 237

ب) التلقّي بالرّفض 253

الفصل الثاني: التلقّي التعاقبي (312-256) la réception diachronique

خاتمة 312

Conclusion 328

مكتبة البحث 334

الفهرس 343

Résumé: La critique de la poétique arabe a connu pendant la période entre le troisième et le septième siècle de l'Hégire un dynamisme particulier, à partir d'œuvres comme : El Mouazana d'El Amidi, et Minhadj el boulaghae d'El kartajanni.. C'est un discours où se sont développé des critères critiques dans la lecture du texte, et dans l'orientation à l'industrie de la poésie et la meilleure manière de l'écrire.

Dans ce cadre là s'inscrit cette thèse de doctorat intitulée (**Les Critères Critiques De La Poésie Arabe de l'époque d'El Jahidh à Hazèm El Kartajanni**), qui essaie dans sa phase théorique de mettre en exergue touts ces critères, et de les classer en se basant sur leurs natures et leurs dimensions critiques. Elle tente ensuite dans la partie pratique de suivre leurs traces dans les expériences réceptives de l'œuvre littéraire d'Abou Témmam. Enfin nous osons espérer que cette étude contribuera à l'écriture d'une nouvelle Histoire de la poésie arabe, en empruntant à L'Esthétique de Réception de Hans Robert Jauss sa conception d'histoire des réceptions.

Mots clés : critique de la poésie, les critères , histoire de la poésie arabe, histoire des réceptions.

Abstract : The poetry critic knew from the third to the seventh century in the Hegira an active movement, with books such as The Mouazana by El Amidi and Minhadj el boulaghae by El kartajanni. It is a speech where is developed many critical standards for the reading of the text and the direction of the poetic industry, as well as the best way to write it.

The doctoral thesis entitled **The critical standards of the Arabic poetry from El jahidh's era to Hazim El kartajanni** fits in this structure. We tried in the theoretical phase to explain those standards and order them following their nature and critical dimensions. We seek after that in the practical phase to pursue their traces in the receptive experiences of Abu Temmam's works. Finally we hope that this study will help in the writing of a new History for the Arabic poetry.

Key words : poetry critic, standards, history for arabic poetry, history of receptions.

خلاصة: عرف نقد الشعر عند العرب خلال الفترة الممتدّة من القرن الثالث إلى السابع الهجري حركة تأليفية نشطة، من خلال مؤلفات مثل: الموازنة للآمدي370ه، ومنهاج البلغاء للقرطاجني684ه. وقد تنوّعت في ذلك الخطاب المعايير النقدية الموظّفة في قراءة النص، وفي التوجيه إلى طريقة نظمه وصناعته.

في هذا الإطار تندرج هذه الأطروحة للدكتوراه والموسومة بـ"المعايير النقدية للشعر العربي من عهد الجاحظ إلى حازم القرطاجنّي"، حيث تسعى في شقّها النظريّ إلى استجلاء تلك المعايير، وتصنيفها وفق طبيعتها وبعدها النقدي. كما تحاول في جانبها التطبيقي اقتفاء آثارها في صور تلقّي المنجز الأدبي لأبي تمام. وبوساطة ذلك ترجو أن تساهم في تدوين تاريخ جديد للشعر العربي، عبر التجربة الشعرية لهذا الرائد الذي خالف عمود الشعر وطريقة العرب، يقوم أساسا على ما يُعرف في جمالية التلقّي بـ"تاريخ التلقّيات".

الكلمات المفاتيح: نقد الشعر، المعايير، تاريخ الشعر العربي، تاريخ التلقّيات.