التّفْكِيرُ الجَمَالِيُّ حَوْلَ نَظَرِيةِ التلقّي
عِنْدَ ابْن طَبَاطَبَا العَلَوِيِّ

د. أسامة عبد العزيز جاب الله

أستاذ البلاغة والنقد الأدبيّ المساعد

قسم اللغة العربية وآدابها

كلية الآداب – جامعة كفر الشيخ

بسم الله الرحمن الرحيم

الحمد لله الواحد الأحد، الفرد الصمد، الذي لم يلد، ولم يولد، ولم يكن له كفواً أحد. سبحانه ليس كمثله شيء وهو السميع البصير.

والصلاة التامة الكاملة على رسول الحق، وسيّد الخلق ؛ سيدنا محمد بن عبد الله الرسول الكريم، ورحمة الله للعالمين، وصلّ اللهم وسلّم عليه وعلى آله وصحبه والتابعين لهم بإحسان إلى يوم الدين. وبعد..

فالمتأمل في النصوص الإبداعية يتمكّن من اكتشاف بُعْدَيْن للفعل الإبداعيّ لا ينفصمان، ولا حدود فاصلة بينهما، فهما متكاملان متفاعلان، يعانق أحدهما الآخر، هذان البعدان هما :

– بعد ذاتيّ ؛ يتعلق بالمبدِع نفسه.

– وبعد خارجيّ ؛ يتعلّق بالآخر، وهو هنا المتلقّي المفترض، عناصره حالات فرديّة وجماعيّة، وربّما رأي عام، وعناصر بيئية متنوعة ومختلفة.

وفي الوقت الذي تختل العلاقة بين المبدِع والمتلقّي بحيث تتّخذ شكل الإحجام أو التنافر، يحدث ما يمكن أن نسميه أزمة في عملية التواصل التي ينبغي أن تكون في اتجاهين متمازجين هما ؛ من المبدِع إلى المتلقّي، ومن المتلقّي إلى المبدِع، بحيث تُشكّل الحركة الثانية عملية تغذية راجعة، تدعّم الجوانب التي كانت فيها استجابة المتلقّي إيجابيّة، وتبلّغ المبدِع بالنواقص الأخرى فيسعى إلى تلافيها. والإحجام أو التنافر إن استمرّ بين المبدِع والمتلقّي فإنّه يقود إلى إحباط المبدِع، والحكم على نتاجه بالصورة التي تتناسب عكساً مع وعي المتلقّي لها.

لكنّ العلاقة بين المبدِع والمتلقّي لا تسير – كما يبدو للوهلة الأولى – حسب هذا الظن الظاهريّ، وقد يأخذ حدوث الاستجابة من المتلقين زمناً يطول أو يقصر، وفي كلّ

الأحوال فإنّ المبدِع لا يأخذ بردّات الفعل السريعة والآنية، وإنْ كان ذلك يحفّزه إلى تعديل المسار، والتوقّف للمراجعة وإعادة النظر، أو تغيير المسار نهائياً.

ومن الأعمال الإبداعية ما لا تجد المتلقّي القادر على الارتفاع إلى مستواها لسبب أو لآخر، فتفقد هذه الأعمال الفرصة التي تؤهلها لأنْ تبلغ حقّها من التقدير والاستيعاب والفهم. ولحسن الحظ فإنّ ذلك لا يستمر طويلاً، فسرعان ما يأتي الوقت الذي فيه تُنصَف وتُعْطَى ما تستحقه من اهتمام.

وبناءً على ذلك فإنّ الأساس في نظرية التلقّي هو الكشف عن دور القارئ وفعاليته في تفسير الأعمال الأدبية، والإسهام في إعادة تقويمها، وإعطائها معنى على وفق مجموعة من العوامل المتصلة بطبيعة وعي هذا القارئ وعصره وثقافته. كما أنّ مكانة القارئ / المتلقي تكتسب أهمية متزايدة، وتبقى واحدة من القضايا الأساسية التي يدور عليها مجمل الاهتمام في نظرية النقد والقراءة، ومعنى ذلك أنّ الدراسات التي كانت تركّز على الكشف عن علاقات التأثر والتأثير فقط في الأعمال الإبداعية قد بدأت تنتقل إلى الطرف الأخير من المعادلة التي تضمّ (المؤلف / والنص/ والقارئ). فبعد أن انتقل الاهتمام من المؤلف إلى النص، أصبح القارئ صاحب سلطة لا تُنَازَع في توجيه النص وتحديد قيمته. وبما أنّ كلّ نصّ يتوجه إلى قارئ ويحيل إليه، فإنّ جزءاً من المقاربة النقدية لهذا النصّ ستتضمَّن بالضرورة كشفاً عن قارئه الضمنيّ.

وعلى الرغم من الاختلاف الواضح في قدرة القرَّاء على استقبال الأعمال الأدبية، وتباين مستوياتهم الثقافية والمعرفية، فإنّ هناك إقراراً من جانب النقاد بضرورة وجود حدّ أدنى من الشروط التي تجعل هؤلاء القرَّاء على معرفة معقولة بالأساليب والقواعد التي تتحكم بالنوع الأدبيّ، والظروف التاريخيّة التي كان العمل الأدبيّ نتاجاً لها وعاكساً لتفاصيلها، بهذه الكيفية أو تلك.

ولذا تعدّ جمالية التلقّي من أحدث النظريات المتجهة نحو القارئ والاهتمام به، كونه ثالث عنصر من عناصر العملية الإبداعية العملية الإبداعية المكونة من: (مبدع، و نص، ومتلقٍ).

ومع تزايد أهمية نظرية التلقّي في ساحات المشهد الإبداعيّ والنقد، وجَبَ علينا البحث عن المنتج الفكريّ والنقديّ المعالج لإجراءات هذه النظرية في تراثنا النقديّ والبلاغيّ. وقد اخترنا من هذا الزخم التراثيّ الخطاب النقدي لابن طباطبا العلويّ (ت ٣٢٢ هـ) من خلال كتابه (عيار الشعر)، وذلك للوقوف على فهمه الخاص لمفهوم التلقّي، وحدود المتلقّي، وأسس التلقّي عنده، وكذلك تبيان الشروط الخاصة بالتلقّي والمتلقّي.

ولذا جاءت هذه المقاربة التحليليّة متناولة (التفكير الجماليّ حول نظرية التلقّي عند ابن طباطبا العلويّ)، والتي تنتهج لذاتها إطاراً بحثياً خاصاً يتناول:

- المقصود بالتلقّي في النقد الحديث.
- إشكاليات حول نظرية التلقّي.
- مفهوم جمالية بالتلقّي.
- مفهوم التلقّي عند ابن طباطبا العلويّ
- أهمّ مكوّنات التلقّي عند ابن طباطبا العلويّ.

ويتبع ذلك كلّه بخاتمة فيها تبيان لأهمّ ما أسفرت عنه المقاربة التحليلية، ثم ثبت بأهم مصادر المقاربة ومراجعها..

١- المقصود بالتلقّي في النقد الحديث :

يُعدّ مصطلح التلقّي من المصطلحات النقديّة التي أثارت اختلافا كبيراً بين النقاد، من حيث عدم اتفاقهم على مصطلح واحد، كما أن المنظرين للتلقي وإن كانت آراؤهم تصب في اتجاه واحد فقد اختلفوا فيما بينهم اختلافاً دقيقاً، كما هو الحال بالنسبة لروبرت ياوس الذي يمثل اتجاهًا خاصاً بجمالية التلقّي، وولفجانج إيزر كونه يمثل اتجاهًا خاصًا بنظرية التأثير الجمالي، إلا أنهما اتجاهان يكملان بعضهما في إطار نظرية التلقّي أو الاستقبال[١].

فالدارس لنظرية التلقّي يجد نفسه إزاء إشكاليتين تتمثلان في ؛ أولاهما : إشكالية تخص المصطلح وتعدّده نظراً تعدّد الترجمات واختلاف المشارب، والثانية : إشكالية تخص النظرية في حدّ ذاتها، وتدور حول كونها نظريات مختلفة لمصطلح واحد، أو اصطلاحات

متعدّدة لنظرية واحدة [٢]، وقد اصطلح للتلقي مصطلحات متعدّدة منها (الاستجابة، والاستقبال، والتلقّي، والتأثير، والقراءة، والتقبّل) [٣]، وكلها تنطوي تحت مصطلح واحد هو التلقّي، وهي مصطلحات يصعب الفصل بينها [٤].

وإذا حاولنا أن نضع مفهومًا للاستجابة والاستقبال نجد أنّ مفهوم الاستجابة " ذو أصول منحدرة من نظريات علم النفس، وقد كانت الاستجابة إحدى الإجراءات الأساسيّة في المدرسة السلوكية، وعلى الرغم من عناية ايزر بهذا المفهوم إلا أنه يُعدّ جزءًا من كلّ، وهو يستعمله بعد أن يفرغه تماماً من محموله النفسانيّ بالنسبة لنظريته " [٥].

أما مصطلح الاستقبال فهو الآخر يعاني من إشكال في " ثلاث لغات أوروبية هي: الألمانية، والفرنسية، والانجليزية، على النحو الذي أشار إليه ياوس، حين وجد أنّ المصطلح في الفرنسية والانكليزية يتضمن معنى الاستقبال الفندقي، في حين أنّه ينفرد بإشارة جمالية في اللغة الألمانية " [٦]. ويمكن القول إنّ الاستجابة حالة تصحَب المتلقّي بعد الاستقبال أو التلقّي من خلال ردود الأفعال التي يُصدرها، أما الاستقبال فهو فعل يرتبط بالقارئ وفعل العمل الأدبيّ فيه.

ولعلّ الفرق بين التأثير والتلقّي يكمن في كون التأثير يرتبط بالنصّ، أما التلقّي فيرتبط بالقارئ أو المتلقّي أو المرسَل إليه أو المتقبّل، والتأثير من طرف النصّ يكون من خلال بنية اللغوية وبنيته التاريخية معًا [٧].

أما مصطلح القراءة الذي ينضوي تحت التلقّي فهو الآخر اختُلف في تحديده كونه من أكثر المصطلحات رسوخًا وتداولاً وغموضاً وافتقاراً للدقة، ذلك أنّ القراءة عملية معقّدة وشائكة تشبه عملية الإبداع ذاتها، إضافة إلى امتداد مصطلح القراءةمثل غيره من المصطلحات إلى حقول معرفية أخرى خاصة الفلسفة، إذ أنّ قراءة النصّ تشبه قراءة الفيلسوف للوجود، كون القراءة ليست قراءة واحدة، وغير ثابتة، إنّها قراءة متعدّدة ومفتوحة، وقابلة للتطوّر والتغيّر والتعديل من مسارها [٨]، .وبهذا تكون القراءة فعلاً غير عادي كونها عملية مشاركة وتفاعل، بل هي إضافة ؛ هذه الإضافة هي ما يمكن أن نسميه بالمتعة التي يشعر بها القارئ أثناء القراءة [٩].

وقد أنتجت الثقافة العربية مصطلحًا يدلّ على مفاهيم التلقّي وهو مصطلح (التقبّل (الذي اقترحه د.شكري المبخوت في كتابه) جمالية الألفة)، إلا أنّ مصطلح التقبّل يحمل مدلولاً قِيَمِيًا يدلّ على إصدار الأحكام الذاتية التي تخضع لعمليات ما قبل الفهم، وهذا ما يتنافى مع دعوة كل من ياوس و ايزر المتفقة مع إنجازات هوسرل والداعية إلى تهشيم هذه القبْليّة، والاعتماد على الفهم بوصفه بنية عقلية [١٠].

كذلك ترتّب على اختلاف مصطلحات عملية التلقّي اختلاف الاصطلاح حول القائم بالعملية ؛ المتلقي، وتعدّدت تسمياته وأنواعه في النقد الغربي من ؛ متلقٍ إلى مرسَل إليه إلى قارئ، وهذا الاختلاف وُجد قبل ذلك عند النقاد العرب بقرون، إذ كانت تَرِد في نصوصهم ألفاظ تدل على المتلقّي، مثل توظيف لفظة (النفس)، إذ يشير هذا اللفظ إلى الإنسان وما يعتمل بداخله من مشاعر، وكأنّ الخطاب الأدبيّ موجه بذلك إلى جوهره وأعماقه لا إلى السطح أو الظاهر، إلا أنّ اللفظة الأكثر استعمالاً والتي تدلّ دلالة واضحة على المتلقّي هي لفظة (السامع) سواء أكان سامعاً حقيقياً أم افتراضياً ضمنياً [١١].

إن المصطلحات المتعدّدة مثل : الاستقبال، والاستجابة، والتأثير، والقراءة، هي مصطلحات دقيقة يحمل كل منها معناه المرتبط دوماً بالقارئ، غير أنّ المصطلح المتداول هو مصطلح التلقّي والذي يدلّ على أنّه " بمفهومه الجمالي، ينطوي على بعدين: مُنفعِل وفاعل في آن واحد، إنّه عملية ذات وجهين ؛ أحدهما : الأثر الذي ينتجه العمل في القارئ، والآخر : كيفية استقبال القارئ لهذا العمل أو استجابته له " [١٢]. كما أن التلقّي هو " النظرية الأدبية التي تضم العناصر الأخرى في رباط قوي، هذا بالإضافة إلى أنّ مصطلح التلقّي أكثر شيوعًا واستقراراً في الأوساط النقديّة، وهذا يرجّح كفته أكثر من المصطلحات الأخرى " [١٣].

ويلاحظ أنّ النقاد العرب القدامى قد ميّزوا بين إلقاء النص وإرساله، وتلقيه، أو استقباله، فآثروا الإلقاء والتلقّي وعدّوهما فناً خاصة فيما يتعلق بفنّ الخطابة، وبالتالي فإنّ النص يفقد جماله وقيمته إذا كتب، كون التأثير من جانب الملقّي شفاهة يكون أكثر، لوجود ميزة التفاعل النفسي بينه وبين المتلقي/السامع، لذلك كانوا يقولون : (فلان لا يُلقي بالاً لما يُقَال)، يعنون أنّ المتلقّي لم يتفاعل نفسياً مع ما يقوله المُلقِي، فكان الإلقاء لديهم مرتبط باستحضار القلب، وبذلك اهتموا بالتلقّي [١٤].

٢- إشكاليات حول مصطلح التلقّي :

دائما ما يكون المصطلح هو المؤسس للنظرية، وعندما ينال المصطلح العديد من الإشكاليات ينال بالتالي نظريته، ونظرية التلقّي عرفت عدّة تسميات لعلّ من أهمّها ؛ نظرية الاستقبال والتلقّي، ونقد استجابة القارئ، فهل هي تسميات لنظرية واحدة، أم أنّ كل واحدة منها يمثل نظرية خاصة بذاتها، تختلف في مبادئها وأسسها وروادها عن النظرية لأخرى ؟

إنّ الفرق بين نظرية التلقّي والاستقبال، ونظرية نقد استجابة القارئ، يكمن في أنّ نظرية التلقّي مثلت اتجاهًا موحدًا في المدرسة النقديّة الألمانية بقطبيها المعروفين ؛ ياوس وإيزر، أما نقد استجابة القارئ فيعدّ اتجاهاً مثّله عدة نقاد موزعين في أنحاء العالم لا تجمعهم نظرية، وهذا ما جعل آراءهم باهتة وغير مدونة ولا منظمة، بل هي عبارة على مقالات منشورة في الصحف تعبّر كلّ منها عن ذاتية صاحبها، و رؤيته الفردية [١٥].

٣- مفهوم جمالية التلقّي :

جمالية التلقّي أو مدرسة كونستانس الألمانية تعدّ جامعة لكلّ المناهج والمدارس الداعية إلى الاهتمام بالمتلقي أو القارئ بفضل جهود روادها العاملين على نشر أفكارهم ومبادئهم النظرية والتطبيقية، ويمثل هانز روبرت ياوس، وولفغانغ إيزر اتجاهين مختلفين مؤتلفين مكوّنين لجمالية التلقّي المنقسمة إلى اتجاهين أساسين هما:

الأول : اتجاه ياوس في نظرية (جمالية التلقّي أو الاستقبال).

والثاني : اتجاه إيزر في نظريته الخاصة بمصطلح (التأثير).

حيث إن " مفهوم جمالية التلقّي لا يحيل على نظرية موحّدة، بل تندرج ضمنه نظريتان مختلفتان يمكن التمييز بينهما بوضوح هما ؛ نظرية التلقّي، ونظرية التأثير " [١٦]، ويتّضح الافتراق بينهما من خلال مطالعة التسمية والروّاد، أمّا الائتلاف فيكمن في أنّ " وضع تصوّرات معيّنة بشأن التلقّيات المختلفة والمتتالية للنصّ يتطلّب تحليل بنيات النصّ التأثيريّة التي تستدعي استجابة معيّنة " [١٧].

وإذا كان التلقّي والتأثير اتجاهين مختلفين، فإنّه من المستحيل الفصل بينهما، إذ أنّ التأثير يخصّ النص، والتلقّي يخصّ القارئ، " والتقاء النصّ والقارئ هو الذي يخرج العمل الأدبي إلى الوجود، وهذا التلاقي لا يمكن تحديده أبداً على وجه الدقّة " [١٨].

ولا يمكن تجميع المعنى الذي يشترك القارئ في تكوينه إلا من خلال تفاعل هذا القارئ مع دلالات النصّ المفتوحة والمتعددة، فيكون الاتجاه من القارئ إلى النصّ، ومن النص إلى القارئ في إطار عملية التفاعل المتبادل، " وهذا التفاعل بالضبط هو الذي منع جمالية التلقّي أن تكون نظرية للتلقّي الخالص، أو نظرية للتأثير الخالص، ومنعها من التركيز على النصّ وحده، أو التركيز على المتلقي وحده، فكانت في الوقت نفسه تنطلق من النصّ ومن المتلقّي، وتحاول الإمساك بالتفاعل القائم بينهما ؛ أي بين التأثير والتلقّي" (١٩).

وتمثل كونستانس الألمانية بزعامة ياوس بداية الإعلان عن هذا الاتجاه المتكامل في قراءة النصّ، ويمثل إيزر الجانب المكمّل لجمالية التلقّي من خلال مقولاته النظرية. كذلك فإنّه يمكن القول إن مقولتي أفق الانتظار التي أبدعها ياوس، ومقولة القارئ الضمني التي وضعها إيزر هي أهم المقولات التي يمكن استنباطها بطريقة حداثية من المدوّنة التقليديّة في كتاب (عيار الشعر) لابن طباطبا العلويّ، وكذلك ما يصبّ في إطار جمالية التلقّي من خلال التركيز على مصطلح (الفهم) الذي أولاه ياوس عناية خاصة.

كما يمكننا اعتماد دلالات التأثير الذي يمارسه النصّ على القارئ من خلال الإدراك الجماليّ الذي يسبقه إدراك حسيّ وانفعال جماليّ، وما حديث ابن طباطبا العلويّ عن اللذتين؛ الحسية والجمالية إلا اهتمام منه بالنصّ وتأثيره على القارئ.

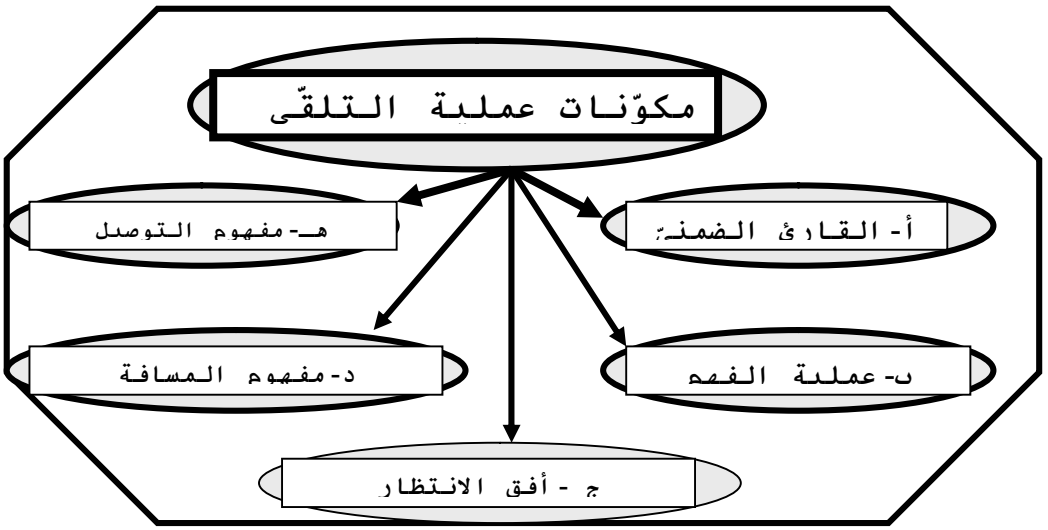
٤- مكونات التلقّي الجيّد عند ابن طباطبا :

لم يكن الاهتمام بالتلقّي والمتلقّي اتجاهاً حديثاً خاص بعملية الإبداع الأدبيّ في العصر الحديث فقط، إذ نجد في تراثنا النقديّ والبلاغيّ تركيزاً كبيراً على العملية الإبداعيّة ومكوناتها المتنوّعة من مبدِعٍ (الشاعر/الخطيب)، ونصّ (شعر/خطابة)، ومتلقٍ (مستمع/ أو قارئ)، وابن طباطبا ركّز جلّ اهتمامه على النصّ قبل تكوّنه من خلال حثّه الدائم على الثقافة التي يجب أن يكوّنها الشاعر (مفهوم الذخيرة)، بحديثه عن مراحل بناء النص أثناء تكوّنه، وبعد تكوّنه، من خلال حديثه عن عملية التنقيح.

وترى د. بشرى صالح أنّ عيار الشعر " يُعدّ وثيقة نقدية تتجِد فيها أعراف النظم الشعري بأعراف تلقّيه، فعيار الشعر ليس عياراً لإنتاجه فحسب، بل هو عيار لتلقّيه من جهة

أخرى " [٢٠]. وربّما يبدو الحديث عن التلقّي كنظرية حداثية في مدوّنة نقديّة قديمة ضرباً من المستحيل، ولكن بنظرة متأنية نجد أنّ " المتلقي واحد من العناصر القارّة في جوهر العملية الأدبيّة على نحو مطلق لا يختصّ به التصوّر النقديّ الحديث " [٢١].

ويمكن أن نتلمس مكوّنات نظرية التلقّي عند ابن طباطبا كما تصوّرها بوعيه الثقافيّ، وتفكيره الجماليّ حين صياغتها، من خلال الشكل التالي :



أ- مفهوم القارئ الضمني :

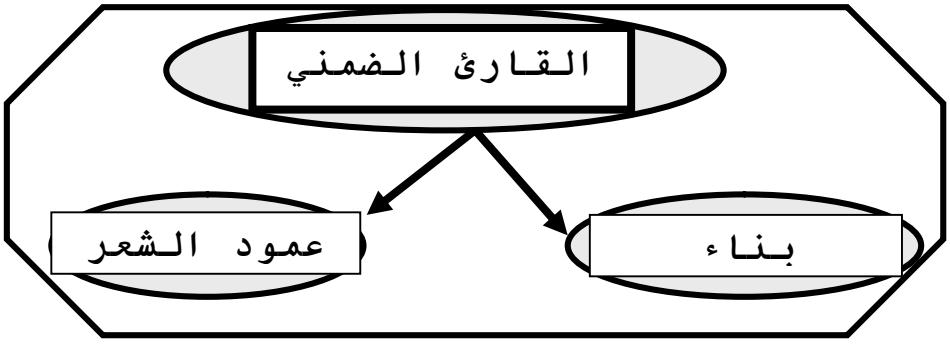
استقى إيزر مفهوم القارئ الضمنيّ من جهود الناقد الأمريكي واين بوث حول المؤلّف الضمنيّ الذي هو " بناء نصي يخلقه المؤلف الحقيقيّ ليكون صورته، وإن كانت آراؤه ووجهة نظره بوصفه سارداً ربّما تتفق أو لا تتفق مع آراء المؤلف الحقيقيّ ووجهة نظره "[٢٢]، بعد أن قلّلت التفسيرات النقدية التقليديّة من قيمة المؤلف الحقيقيّ للنصّ، وبالمقابل أراد ايزر أنْ يسلّط الضوء على وجود القارئ دون الحاجة إلى التعامل مع قارئ حقيقي أو تجريبي، أو قارئ مفترض وجوده مسبقاً، كما هو عند ريفاتير الذي يسميه (القارئ المتفوّق)، أو كما يسميه ستانلي فيش (القارئ المبلّغ) [٢٣].

إنّ القارئ الضمني أو الظاهري عند إيزر " بناء نصيّ يأمل من خلاله حضور المستقبِل دون الضرورة لتحديده " [٢٤]، فالقارئ الضمنيّ يختلف عن القارئ الحقيقيّ، لأنّه متجذّر في النص منذ لحظة تكوّنه في ذهن مؤلفه.

وفي عيار الشعر يلاحظ أنّ ابن طباطبا يوجّه حديثه منذ البداية لقارئ ضمنيّ حيث يقول : " فهمتَ –حاطك الله – ما سألتَ أن أصفَهُ لكَ من علم الشعر، والسبب الذي يتَوصَل به إلى نظمه، وتقريب ذلك إلى فهمك، والتأني لتسيير ما عَسُرَ منه عليك، وأنا مبين ما سألتَ عنه، وفاتح ما يستغلق عليكَ منه إن شاء الله تعالى " [٢٥].

ويبدو أنّ الغاية العظمى لابن طباطبا الناقد تعليمية، إذ أنّ الكتاب أُلف ليجيب عن سؤال لم يذكر ابن طباطبا سائله، وبالتالي فهو مُوَجّه لقارئ افتراضيّ، يوضّح له فيه عيار إبداع الشعر، وعيار تلقّيه.

وتتواصل الصيغة التعليميّة لابن طباطبا في توجّهه لقارئ ضمنيّ من خلال تعريفه للشعر حيث يقول : " الشعر أسعدَكَ الله كلام منظوم " [٢٦]. ويمكننا تفصيل القول في مقولة القارئ الضمنيّ عند ابن طباطبا من خلال إيضاح قضيتي (بناء القصيدة ؛ خاصة عملية التنقيح)، وقضية (عمود الشعر).



*** بناء القصيدة :**

يعدّ ابن طباطبا العلويّ من أهم النقاد الذين تحدثوا عن بناء القصيدة بطريقة عقلية ميكانيكية، إذ لم يوجد ناقد وصف العملية الشعرية وصفا مفصّلا كابن طباطبا " [٢٧]، رغم كونه مسبوقاً بمحاولات العديد من النقاد في الحديث عما يصاحب العملية الإبداعيّة من ظروف تعين الشاعر على قول الشعر، ومن هؤلاء ابن قتيبة (ت ٢٧٦ هـ) الذي تحدّث عن دواعي الشعر وبواعثه التي " تَحُث البطيء، وتبعث المتكلّف، منها الطبع، ومنها الشوق، ومنها الشراب، ومنها الغضب " [٢٨].

كما أنّ هناك أسباباً تبعث على قول الشعر، وتحضر عند حضور البديهة إلا إذا اعترض عارض على الشاعر، فأشعر الشعراء قد يتوقّف على قول الشعر لأنّ غريزته أبتْ، وقد كان الفرزدق يقول : " أنا أشعر تميم (عند تميم)، وربّما أتتْ عليّ ساعة ونزع ضرس أسهل عليّ من قول بيت " [٢٩]، فالشعر صعب مراسه، وعرٌ مسلكه حتى عند الضليعين به، " فهناك أوقات يسهل فيها الشعر، منها : أول الليل قبل تغشّي الكرى، ومنها صدر النهار قبل الغداء، ومنها يوم شرب الدواء، ومنها الخلوة في الحبس والمسير " [٣٠].

وهذا الرأي لابن قتيبة لا يمكن القول بصحته في جميع الحالات، إذ قد تصلح هذه الأوقات لقول الشعر عند شاعر، ولا تصلح لشاعر آخر، وعلى أيّ حال، فإنّ ابن طباطبا لم يعتد كثيراً بالحالات النفسية للشاعر، ولا بالأوقات التي يمكن قول الشعر فيها، لأنها حالات سابقة لعملية الإبداع، أوهي حالات خاصة بكل مبدع، ولا يمكن تحديدها مهما اجتهدنا في ذلك. بل ذهب إلى الحديث عن عملية الإبداع ذاتها من وجهة نظر خاصة حيث يقول : " إذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخّض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثراً، وأعدّ له ما يلبسه إيّاه من الألفاظ التي تطابقه، والقوافي التي توافقه، والوزن الذي يسلس له القول عليه " [٣١].

وقد استخدم ابن طباطبا (إذا) وهي ظرف لما يستقبل من الزمان، مما يوحي بعدم اهتمامه بالحديث عن مراحل الشعر، لكّنه كان مهتما أكثر بالحديث عن نسق معين من الشعر، أو طريقة خاصة به، يقدمها لمن أراد نظم الشعر، وقد بنَى ابن طباطبا على توظيف ظرف الزمان (إذا) ثلاث عمليات أساسية لبناء القصيدة تتمثل في :

الأولى : (إذا أراد الشاعر بناء قصيدة)، المرحلة الأولى من مراحل الإبداع وهي مرحلة الإعداد. ويدلّ الفعل (أراد) على أن العملية الشعرية عملية إرادية يتدخل فيها العقل بخلاف من يعدّ العملية إلهاماً، أوهي فيض خاطر.

والثانية : (مخّض المعنى)، ثم يتدخل الفعل الثاني (مخض) الذي يبيّن أنّ الشاعر يفكّر في معنى قصيدته، ويتأمّل فيه قبل النظم.

والثالثة : (وأعدّ له ما يلبسه إيّاه من الألفاظ التي تطابقه، والقوافي التي توافقه، والوزن الذي يسلس له القول عليه)، يعدّ الشاعر الأداة التي يُخْرِج بها تجربته إلى الوجود، وبعد أن يختمر المعنى في ذهن الشاعر، لابدّ له من وضع ألفاظ تكون مناسبة لذاك المعنى، فهناك ألفاظ خاصة تستعمل في معانيها، ثم يجتهد المبدع بوضع القافية والوزن الملائمين، " فإذا اتفق له بيت يشاكل المعنى الذي يرومه، أثبته، وأعمل فكره في شغل القوافي بما تقتضيه من المعاني، على غير تنسيق للشعر، أو ترتيب لفنون القول فيه، بل يعَلق كل بيت يتفق له نظمه على تفاوت بينه وبين ما قبله " (٣٢).

وبعد أن يختار الألفاظ والوزن والقافية يؤلف بينها في أبيات يصنعها كما مرّت بخاطره على غير نظام وتنسيق، وبعد أن يكتمل المعنى، ويتوقف الشاعر عن النظم، يبدأ الشاعر " بتأمل ما أدّاه إليه طبعه ونتيجة فكرته، فيستقصي انتقاده، ويَرُم ما وهيَ منه، ويبدّل بكلّ لفظة مستكرهة لفظة سهلة نقية، وإن اتفقت له قافية قد شغلها في معنى من المعاني، واتفق له معنى آخر مضاد للمعنى الأول، وكانت تلك القافية أوقع في المعنى الثاني منها في المعنى الأول نقلها إلى المعنى المختار الذي هو أحسن، وأبطل ذلك البيت أو نقض بعضه، وطلب لمعناه قافية تشاكله " (٣٣).

وفي هذه المرحلة من مراحل بناء القصيدة يوفق فيها الشاعر بين الأبيات ويربط بينها ربطا منطقياً، بحيث تبدو القصيدة ككلمة واحدة، ويتدخل الطبع في التنسيق والترتيب، " وهنا نلاحظ فارقاً مهماً بين ابن طباطبا الذي ينظر إلى العملية الإبداعية على أنها عملية واعية تتم تحت رقابة العقل، وبين ابن قتيبة الذي يرى أن العملية الإبداعية الجيدة تتم من خلال الطبع " (٣٤)، حيث إن الشاعر المطبوع في رأيه " من سمح بالشعر واقتدر على القوافي،

وأراك في صدر بيته عجزه، وفي فاتحته قافيته، وتبيّنتَ على شعْره رونق الطبع، ووشي الغريزة، وإذا امتحن لم يتلعثم ولم يَتزحّر " [٣٥].

إنّ الشاعر عند ابن طباطبا يحتاج إلى الطبع كما يحتاج إلى العقل الذي يصقل هذا الطبع، وذلك حتى يستطيع أن يقوّم شعره من العيوب، على عكس ابن قتيبة الذي يجعل من الطبع أساساً لنظم الشعر، ولا يشير إلى دور العقل في توجيه الشاعر، بل إنّ الشاعر في نظر ابن قتيبة تنثال عليه المعاني انثيالاً، وكأنه ملهم، أما المصنوع من الشعراء فليس في درجة المطبوع، لأنّه يقوّم شعره وينقّحه، ويعيد فيه النظر بعد النظر [٣٦].

وفعل التنقيح لا يعدّ عيباً من عيوب الإبداع، بل هو ركيزة أساسية لدى ابن طباطبا، وهو آخر مرحلة في بناء القصيدة، وعنصر فعّال في تجويد الشعر، وإضافة ما يحتاجه من العناصر الضرورية لينال القبول.

ويمكن تلخيص مراحل بناء القصيدة عند ابن طباطبا في :

١- كون الفكرة الشعرية نثراً في ذهن الشاعر قبل إنشاء القصيدة.

٢- إعداد الألفاظ المناسبة التي تطابق هذه الفكرة، وكذلك القوافي والأوزان .

٣- تشكيل الأبيات الشعرية في غير تنسيق أو ترتيب.

٤- عملية التنقيح والتهذيب والترتيب لتلك الأبيات.

ويرى د. عبد القادر هني أنّ حديث ابن طباطبا عن بناء النصّ لم يخرج في تصوّره للعملية الإبداعية عما تصوّره النقاد المحدثون من خطوات أو مراحل لبناء النصّ، فهو قريب إلى حدّ ما مما ذهب إليه النقاد المحدثون إذ يقسمون عملية الإبداع إلى أربع مراحل هي :

١- مرحلة التحضير.

٢- مرحلة التخمر أو الحضانة، ويتم فيها تحضير الفكرة لا شعورياً.

٣- مرحلة الإشراق، وتتجلّى من خلال الفكرة السعيدة، جنبا إلى جنب مع الحالات النفسية لدى المبدع، فينظم القصيدة.

٤- مرحلة التحقيق (النظم) والتعديل (التنقيح) [٣٧].

وبهذا يكون ابن طباطبا من الذين أبدعوا حقاً في الحديث عن مراحل بناء القصيدة، وجعل من المرحلة الرابعة مرحلة مهمة في الإبداع، وتأكيده على التنقيح اهتمام منه بالمتلقي، " فعملية التنقيح أمر طبيعي في الإبداع، يمارسه كلّ الشعراء بحيث لا يعرضون قصائدهم فور نظمهم لها، بل يجب أن تمرّ في طور التهذيب والتنقيح، قبل أن تلقى على مسامع المتلقي " [٣٨].

وقضية التنقيح قضية قديمة وجدت في العصر الجاهليّ عند الشعراء عبيد الشعر ؛ الذين كانوا ينقحون أشعارهم قبل عرضها على المتلقين.

ويتحدث ابن طباطبا عن قضية التنقيح كمرحلة من مراحل الإبداع تخصّ بناء القصيدة، وإن لم يستعمل لفظة (التنقيح) لكنه قصدها عندما رأى أنّه ينبغي للشاعر " أن لا يظهر شعره إلا بعد ثقته بجودته وحسنه وسلامته من العيوب التي أُمِر بالتحرّز منها، و نُهي عن استعمال نظائرها " [٣٩]. لكن السؤال ؛ لماذا أَمَرَ ابن طباطبا الشاعر أن ينقّح شعره، و ألا يظهره إلا بعد سلامته من العيوب والأخطاء ؟.! والإجابة أنّه لابد أن يضع الناقد المتلقي في ذهنه، كما هو الحال عند الشعراء الذين لا يخرجون قصائدهم إلا بعد مرور زمن على نظمها، وهؤلاء الشعراء هل كانوا يضعون متلقياً بعينه في أذهانهم أم أنّهم كانوا يقصدون المتلقي العام ؟

وعند البحث في هذه القضية نجد أنها تحمل بعدين مهمين حيث إنها " من جهة ذات علاقة بالتلقّي السلبيّ الذي يغتصب المُلقي حقّه في المشاركة وإنتاج المعنى، كما نجدها من جهة أخرى مرتبطة بفكرة القارئ الضمنيّ التي طرحها إيزر، لأنّ المبدِع يستحضر المتلقي من خلال إنشائه لنصّه، مما يوحي أو يوهم بقوة حضور المتلقي، وسلطته على المبدع ونصّه في مرحلة الإنشاء"[٤٠].

ولذا فإننا نجد ابن طباطبا بدوره يركّز على عملية التنقيح، فدخل بذلك في دائرة التلقّي السلبيّ، الذي يعني أنّ المتلقّي لا يشارك في إنتاج الدلالة، وإنما عليه أن يستقبل المعنى

ويفهمه كما طُرِحَ له من قِبل الشاعر أو المبدِع، وفي الوقت نفسه أشار إلى ضرورة انتباه القارئ أو المتلقي، ووضعه في حسبانه أثناء إنشاء القصيدة.

وإن كان حديث ابن طباطبا عن مرحلة التنقيح يدخل في اهتمامه بالقارئ الضمنيّ الذي يضعه المبدِع في ذهنه عند التأليف، فإنّه كذلك قد أشار إلى قضية مهمة وهي كون المبدع أوّل ناقد للعمل حيث (يَرُم ما وَهِيَ منه(أي ينقد عمله، ويحاول تقديم المزيد والأفضل دوماً.

وربّما يكون ابن طباطبا بحديثه عن مراحل بناء القصيدة وصناعتها من أوائل النقاد الذين تناولوا تلك المراحل بالتفصيل، وبذلك الترتيب والإتقان، رغم أن الجاحظ تحدّث عن صناعة الشعر إلا أنّه لم يُقسم العملية الإبداعية إلى مراحل مثلما فعل ابن طباطبا في حديث عن تلك المراحل فكان أشبه بالنقاد المحدثين، كما أنّه أثّر في العديد من النقاد " في محاولته هذه لتحليل خطوات خلق القصيدة ونظمها، مما يدلّ على أن الالتفات إلى هذا الجانب من أسرار الإبداع الشعري أمر شغل بال الشعراء الذين عانوا فعلاً " (٤١).

وقد كان أبو هلال العسكري (ت ٣٩٥ هـ) من النقاد الذين تأثروا بمذهب ابن طباطبا في ذكر مراحل الخلق الشعري إذ يقول : " وإذا أردت أن تعمل شعراً فأحضر المعاني التي تريد نظمها في فكرك، وأخطِرها على قلبك، واطلب لها وزنا يتأتى فيه إيرادها، وقافية يحتملها، فمن المعاني ما تتمكن من نظمه في قافية ولا تتمكن منه أخرى، أو تكون هذه أقرب طريقاً، وأيسر كلفة منه في تلك، فإذا أعملت القصيدة فهذّبها، ونقّحها بإلقاء ما غثّ من أبياتها، وَرَثَّ ورَذُلَ، والاقتصار على ما حَسُنَ وفَخُمَ، بإبدال حرف منها بآخر أجود منه، حتى تستوي أجزاؤها، وتتضارع هواديها وأعجازها " (٤٢).

وكأنّ أبا هلال العسكريّ يعيد نصّ ابن طباطبا عن مراحل الإبداع، وهذا دليل على تأثّره المباشر به، وإعادة عباراته المتمثّلة في ؛ إعداد المعاني في الفكر، ثم إقامة الأوزان والقوافي المناسبة لها، ووضع الأبيات لهذه الأفكار، ثم تنظيمها وترتيبها في نهاية الأمر، ثم تنقيحها وتهذيبها.

ولئن كان ابن طباطبا أجاد في شرح عملية الإبداع، فإنّ د. ابتسام الصفار ترى أنّه بشرحه لمراحل الخلق الشعريّ خاصة ؛ مرحلة التنقيح والتهذيب يكون " قد أهمل حق أولئك الشعراء المطبوعين الذين يصدرون في أشعارهم عن سليقة قويمة، وطبع أصيل، متخطين في نظم قصائدهم كل المراحل التي أشار إليها ابن طباطبا، والقصيدة لديهم تبدو متكاملة، وتخلق عفو خواطرهم، دون تحكيم لعقولهم، أو إرادتهم " [٤٣]، وبذلك يكون ابن طباطبا قد نفى عنصر الإلهام في الشعر الذي قال به شعراء الجاهلية، وأكدوا عليه، كما أنّه مثّل لجيل من الشعراء عُرِفُوا بشعراء الصنعة، والذين كانوا لا يصدرون قصائدهم إلا بعد تأكّدهم من صحتها وسلامتها إرضاءً للمتلقي، وهؤلاء الشعراء هم الشعراء المحدثون الذين ظهروا في العصر العباسيّ، وكان ابن طباطبا واحداً منهم، فنقل تجربتهم من خلال تجربته كشاعر عانى ظروف الصنعة، وظروف مجتمع جديد. ورغم ذلك فإنه من الإجحاف بأن نتهم ابن طباطبا بإهماله فكرة الإلهام في الشعر، أو الموهبة " لأنه قد تحدّث عنها بشكل أو بآخر في تعريفه للشعر، وحديثه عن أدواته " [٤٤].

وما حديث ابن طباطبا وتأكيده على عنصر العقل إلا إثراءً للعملية الشعرية، فبدون عقل تظلّ القصيدة منقطعة الأوصال مبعثرة، فالعقل يعمل دور المنظّم للأفكار، ومهما كان الشاعر ملهما لابد له من عقل واعٍ ينظم ذلك الإلهام ويثبته من خلال نظم القصيدة، إذ أكدت العديد من الدراسات " أنّ الإلهام قد ينقطع بعد السطور الأولى من القصيدة، وفي كلّ حال، لأنّ عقل الشاعر لا يمكن أن يُسَخر لنقد نتاجه الملهم فحسب، بل يكون وسيلة فعلية للنظم والتأليف، فيتحرك عقله بالسرعة نفسها التي تتحرّك بها حاستا النظر والسمع عنده"[٤٥].

ابن طباطبا لم يؤكّد على دور العقل صدفة، بل إنه واعٍ بما يقول تمام الوعي ؛ فالشعر بالنسبة له علمٌ لابد له من وعي تام، لتتم لهذا العلم جودته.

إن حديث ابن طباطبا عن بناء القصيدة من البداية إلى النهاية جعله ينفرد بالإبداع والإجادة في هذه القضية، وهي خطة رسمها " لإنتاج النص الشعري، وربما لا يزيد النقاد المحدثون عن هذه الخطة شيئاً " [٤٦]، وهي خطّة وضعها للقارئ الضمنيّ الذي يصنعه في ذهنه أثناء الكتابة.

*** عمود الشعر :**

ومن القضايا التي ترتبط بالقارئ الضمنيّ في النقد العربي القديم قضية (عمود الشعر)، ويعدّ ابن طباطبا من النقاد الأوائل الذين انتبهوا للقضية، وإن لم يذكر المصطلح. وعمود الشعر مصطلح يدلّ على الطريقة التي يجب أن يتّبعها الشاعر في بناء شعره، ضمن أسس ومعايير كتابية لم تتّضح بدقة وتفصيل إلا مع المرزوقي (ت ٤٢١ هـ) [٤٧].

ويعني عمود الشعر بالتجديدات الأسلوبية التي طرأت على الشعر في القرنين الثالث والرابع الهجريين بشكل خاص، وهذه التجديدات مثلها طبقة من الشعراء المحدثين ابتداءً من بشار بن برد مروراً بأبي تمام، والمتنبي.

وقد وضح تماماً اعتناء ابن طباطبا بمواصفات النصّ الأسلوبية، وحديثه عن مصطلحات خاصة كالنسج والنظم والصياغة دليل مهم على اهتمامه بالأسلوب الذي يمثل الطريقة الخاصة بكتابة القصيدة. كما يتضّح عدم تنبّه النقاد إلى الربط بين قضية عمود الشعر التي عنت لديهم المشاكلة القائمة بين أجزاء النصّ المتنوّعة من ؛ (لفظ ومعنى وصورة) وهي التي تمثّل النظام الكليّ للقصيدة، وبين الأسلوب الذي كان ماثلاً في أذهانهم لكنّه لم يُصَغ صياغة نظرية واضحة.

لقد مثّل عمود الشعر المذهب الأدبيّ، والأسلوب واحد من مكوناته، وإن لم يكن للأسلوب مكان ضمن عمود الشعر، فإنّ قضاياه كانت مطروحة منها ما نلمسه في حديثهم عن : القدماء والمحدثين، وطريقة كلّ فريق في الشعر، وتباين أسلوب القدماء والمحدثين لتباين مذهبهم الشعريّ. وكانت البداية الفعلية لهذه القضية مع الآمدي الذي فرّق بين أسلوبيّ أبي تمام والبحتريّ في الخلق الشعريّ [٤٨].

وإن كان ابن طباطبا لم يورد مصطلح (عمود الشعر) فإنّنا نستطيع القول إن (عمود الشعر) هو " المصطلح القديم للقارئ الضمنيّ، حيث يتفق المفهومان في كونهما يمثلان الأعراف أو الاستجابات الفنيّة التي تتخذ سمة القوانين العامة للأجناس والأشكال الأدبية"[٤٩].

ويلاحظ أنّ مفهوم (عمود الشعر) ماثل في ذهن ابن طباطبا لكونه متمثلاً في " أعراف الكتابة والقراءة الشعريتين في آن، لأنّه يتطابق مع مفهوم القارئ الضمنيّ، إذ أنّ أي

تغيير في الصوغ الشعريّ يستلزم تغييراً في نظام قراءته " [٥٠]. وبما أن أعراف الكتابة قد تغيّرت في العصر العباسيّ فأعراف القراءة كذلك قد تغيّرت، وابن طباطبا واحد من القرّاء الذين حاولوا تقديم قراءة نقديّة جديدة، حيث يقول : " فواجب على صانع الشعر أن يصنعه صنعة لطيفة مقبولة حسنة، مجتلبة لمحبة السامع له، والناظر بعقله إليه، مستدعية لعشق المتأمل في محاسنه، والمتفرّس في بدائعه، فيحسنه جسماً، ويحققه روحاً ؛ أي يتقنه لفظاً ويبدعه معنىً، وتجتنب إخراجه على ضدّ هذه الصفة، فيكسوه قبحاً، ويبرزه مسخاً، بل يُسَوي أعضاءه وزناً، ويعدل أجزاءه تأليفاً، ويحسن صورته إصابة، ورونقه اختصاراً، ويكرم عنصره صدقاً، ويهذّب القول رقة، ويحصنه جزالة، ويدنيه سلاسة، وينأى به إعجازاً " [٥١].

وبتحليل هذا القول لابن طباطبا يمكن التوصّل وبوضوح إلى أنّه يعدّ " أول ناقد في القرن الرابع الهجريّ يشير إلى مقوّمات عمود الشعر رغم عدم ذكره المصطلح مباشرة " [٥٢]. وهذه المعايير التي ذكرها من اتساق بين الأوزان والمعاني والألفاظ، وكذل الجزالة والسلاسة والإعجاز، هي معايير مجتلبة لمحبّة السامع أو المتلقّي الذي يستسيغ تذوق الشعر بما يوفره له من متعة نفسية و جمالية على حدّ سواء.

ب- عملية الفهم في عيار الشعر :

من أهم القضايا النقدية التي تحدّث عنها ابن طباطبا قضية الفهم أو (عيار الشعر)، فقد تحدّث عنها ابن طباطبا بالتفصيل، وبرز من خلالها اهتمامه بالمتلقّي وعملية التلقّي كلّها، فقضية (عيار الشعر) التي تعدّ أهم مبحث في الكتاب تتمثل عنده في مجموعة السمات التي يجب توفّرها حتى يكتسب الشعر شروط التأدية المطلوبة. كما يعني كذلك " الوسائل والمقاييس التي ينبني عليها الحكم النقدي " [٥٣]، أي فعل التلقّي، أو حكم المتلقي على الشعر.

وبإمعان النظر في قضية عيار الشعر عند ابن طباطبا نجد أنّه قد صاغ " بوادر نظرية في التلقّي تقوم على عملية الفهم " [٥٤]. إنّ عيار الشعر هو عملية الفهم، وعملية الفهم تخص المتلقّي، والفهم مقولة نظرية قال بها روّاد جمالية التلقّي، خاصة ياوس، وبدون فهم لا يمكن أن يحدث التلقّي، فكيف كان حديث ابن طباطبا عن هذا المصطلح ؟ وكيف يرتبط لديه بالتلقّي الجيّد أو التذوّق ؟

إنّ حديث ابن طباطبا عن عيار الشعر هو بحث في الوسائل التي تميّز الشعر من غيره، وبحث في المعايير التي تحفظ للشعر تقبّله في أحسن صورة، كما تحفظ له الاستمرار والتعاقب، وهذا الالتفات إلى تأسيس عيار للشعر يعدّ مهماً وجديداً في تاريخ النظرية الشعرية العربية [٥٥]. يقول ابن طباطبا في مستهل حديثه عن القضية : " وعيار الشعر أن يورد على الفهم الثاقب، فما قَبلَه واصطفاه فهو وافٍ، وما مجّه ونفاه فهو ناقص " [٥٦]. ويتضح لنا من تحليل القول السابق إيراد ابن طباطبا لعدّة مصطلحات نقدية تتمثل في : (الورود، والفهم الثاقب، والاصطفاء، والمجّ، والنفي)، وهي من أفعال المتلقي، أو هي ردود الأفعال من جانب المتلقّي أثناء القراءة. ويبقى مركز الحكم على الشعر متمثلاً دوماً في إجراء الفهم " أي فهم المتلقي، وقد سَمّى عملية التلقّي بعملية الورود، أيّ أنّ الأشعار تَرِد على الفهم، فينظر فيها، ويصدر حكمه بقبولها أو نفيها "[٥٧].

وجدير بالذكر هنا أنّ الفعل الهيرمينوطيقي (التأويلي) يتمّ من خلال الوحدات الثلاث (الفهم، والتأويل، والتطبيق)، وهي أفعال خاصة بالمتلقي، وهذه الأفعال تنسجم مع البنية الثلاثية لأفق القراءة كما حدّدها ياوس بصورة دقيقة، إذ يمتلك كل فعل منها زمنه الخاص على النحو التالي [٥٨] :

– أفق القراءة الأولى : ويتحدّد بموجبه زمن الإدراك الجمالي (الفهم).

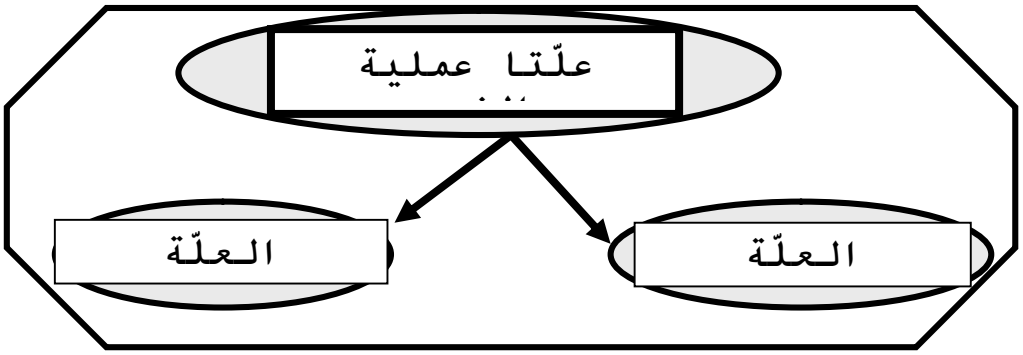
– أفق القراءة الثانية: ويتحدّد بموجبه التأويل الاسترجاعي (التأويل).

– أفق القراءة الثالثة : ويتحدّد بموجبه زمن التأويل التاريخي (التطبيق).

ولم يكتفِ ابن طباطبا بذكر عملية الفهم مجرّدة بل أضاف إليه صفة جوهرية وضرورية وهي (الثاقب)، وكأنّ الفهم في نظر ابن طباطبا لابد أن يبلغ أسمى درجاته عند المتلقي الذي لابد أنّه يمتلك من الخبرات والمدركات ما يؤهله لإصدار الأحكام الجماليّة الصائبة على الشعر بعد فهمه له.

وقد اعتنى روّاد التلقّي بالفهم، وعدّوه الأساس الأول للقراءة الصحيحة، حيث أُقصيَتْ حالات الانتقاد اللاواعية للنصّ المتمثلة بقراءات الحدْس من خلال إشراك فعل الفهم، وهو مقدرة عقلية واعية، تستثمر مرجعيات لا عدّ لها ولا حصر في التفاعل مع بنية النصّ [٥٩].

وقد ذكر ابن طباطبا مصطلح (الفهم) في كتابه عشر مرات في حديثه عن عيار الشعر، وهذا يوضّح اهتمامه بفعل التلقّي، وكذلك يربط ابن طباطبا عملية الفهم بعلتين رئيستين : إحداهما جماليّة، ربطها بالحواس وتقبّلها لجماليات النصّ. والثانية مقاميّة، تتعلق بالسياق الذي يرد فيه النصّ، ويتأسّس عليه الفهم. ونفصّل القول في كلّ منهما.



*** العلّة الجمالية لعملية الفهم :**

وهي طريق اللذة أو الطرب عند المتلقّي، وهذه اللذة لا تكتمل إلا بتوفّر الجمال في الشعر، لكنّ هذا الجمال يُحدّده عاملان أساسيان هما :

– العامل الحسيّ ؛ ويتعلّق بالحواس البشريّة.

– العامل العقليّ ؛ ويتعلّق بعملية الفهم.

واللذة لصيقة بالشعر من خلال ما يُحْدِثُه في نفس المتلقّي من اهتزاز وطرب وتغيير في السلوك. ويستكمل ابن طباطبا حديثه عن عيار الشعر فيربطه بالحواس عندما يقول : " والعلّة في قبول الفهم الناقد للشعر الحسن الذي يرد عليه، ونفيه للقبيح منه، واهتزازه لما يقبله، وتكَرهه لما ينفيه أنّ كلّ حاسَة من حواس البدن إنما تتقبّل ما يتّصل بها مما طبعت له، إذا كان وُرُوده عليها وروداً لطيفاً باعتدال لا جَوْر فيه، وبموافقة لا مُضَادة معها " (٦٠).

إنّ تَقَبّل النفس للأشياء ومنها الشعر يكون من خلال الحواس، لكن بتوفر شرطين وهما : (الاعتدال، والموافقة)، فماذا يقصد ابن طباطبا بحديثه هذا ؟! إنّ ابن طباطبا يقصد بذلك أنْ تقوم القراءة على الاعتدال، وذلك بالبحث عن عناصر الجمال المكونة للنص، " فعيار الشعر في جوهره بحث عن القيمة الجمالية، إذ أنّ هذه القيمة لا توجد وتكتمل إلا من خلال المتلقّي، فالمتلقّي هو العنصر القارّ في كشف النص، ومعرفة أبعاده ودلالاته " (٦١).

كما أنّ القيمة الجمالية للنصّ تكمن في الاعتدال أو التناسب بين الحسّ والعقل، يقول ابن طباطبا واصفا الشعر الجيد: " فيلتذ الفهم بحسّ معانيه كالتذاذ السمع بمونق لفظه"(٦٢)، وهذا تأكيد على التناسب والترابط بين اللفظ والمعنى، وبالمقابل بين العقل والحسّ، وقد شبّه ارتباط اللفظ والمعنى بارتباط الجسد والروح في حديثه عن الثنائية، وجعل اللفظ (الكسوة) شبيه الجسد، والمعنى (أو المضمون) شبيه الروح، ولا معنى لأحدهما دون وجود الآخر (٦٣).

وبهذا يكون كلّ من الحسّ والعقل والنفس عناصر متفاعلة من أجل إنجاز عملية التلقّي الجيد، إلا أنّ أهمها العقل الذي به تتميز الأضداد، والعقل هو الذي يُدْرِك التناسب بين الألفاظ والمعاني قبل الحسّ. الذي يأتي دوره فيما بعد " فإذا كان الكلام الوارد الفهم منظومًا مصفّى من كَدَر العيّ، مقوّمًا من أَوْدِ الخطأ واللحن، سالمًا من جوْر التأليف، وموزوناً بميزان الصواب لفظاً ومعنى وتركيباً، فقبلَهُ الفهم، وارتاح له، وأنِسَ به " (٦٤).

وبهذا يصير الفهم هو العقل عند ابن طباطبا، ويكتمل له الإدراك من خلال الحواس التي يكتمل بها المعنى، والفهم هو الذي يقبل أو يرفض من خلال التمييز، وعلى الشاعر أن يسير وفق نظام لغويّ وشعريّ متداول ومقبول حتى ينال شعره الاستحسان، كما على الشاعر ألاّ يأتي إلاّ بما ينسجم مع ما يوافق عقل المتلقّي من خلال إيراده لما هو معقول وممكن(٦٥).

وشأن الحواس في تقبّل الشعر لا يقل عن العقل، " فالعين تألف المرأى الحسن، وتقذى بالمرأى القبيح الكريه، والأنف يقبل المشم الطيب، ويتأذى بالمنتن الخبيث، والفم يلتذّ بالمذاق الحلو، ويمجّ البشع المرّ، والأذن تتشوّف للصوت الخفيض الساكن، وتتأذى بالجهير الهائل، واليد تنعم بالملمس الليّن الناعم، وتتأذّى بالخشن المؤذي، والفهم يأنس من الكلام

بالعدل الصواب الحق، والجائز المألوف، ويتشوّف إليه، ويتجلّى له، ويستوحش من الكلام الجائر، والخطأ، والباطل، والمحال، والمجهول المنكر، وينفر منه، ويصدأ له " [٦٦].

ويلاحظ هنا أنّ ابن طباطبا يربط بين الحسيّ والعقليّ من خلال قرْنِه الحديث عن الفهم بالحديث عن الحواس وتقبّلها، فالحسيّ طريق إلى العقليّ. وقد ربط ابن طباطبا بين الفهم (العقل) والحواس إشارة منه إلي الإدراك الحسي، الذي يؤدّي إلى الإدراك الجماليّ، ومن ثَمّ الانفعال الجماليّ تحت ما يسمى بمقولة الفهم. والإدراك الحسيّ هو طريق للتلقّي الحسيّ، ويحدث هذا الإدراك عندما يُلْقَى النصّ على المتلقّي فيستقبله بإدراك صور المحسوسات الموجودة به، وذلك بواسطة قواه الحسيّة الإدراكيّة الباطنية عبر قنوات الإدراك الخارجيّة (الحواس الخمس) المتمثلة بالمادة الشعريّة وما تتضمّنه من تصوّر حسيّ ينحصر في خمس صور هي : (الصور البصرية، والصور السمعية، والصور الشميّة، والصور اللمسيّة، والصور الذوقيّة). والمتلقّي يستقبل هذه الصور فتُلقِي في نفسه أثراً يتجلّى بالنفور أو الإقبال [٦٧]، وهذا استدعاء للجانب النفسيّ الذي يوفّره النصّ الجيّد للمتلقّي، " ولعلّ هذا التأكيد على الجانب النفسيّ في عملية الفهم يقصد به ابن طباطبا أنْ يبيّن أنّ عملية الفهم في حقيقتها عملية معقّدة، تتداخل فيها الجوانب النفسيّة بالجوانب العقليّة، وأنّ عملية قبول الشعر أو نفيه ليست عملاً نفسياً صرفاً، ولا عملاً عقلياً محضاً، وإنما هي مزيج منهما، فلابد من الاعتدال ؛ وهو شرط جماليّ عقليّ مع الموافقة ؛ وهي شرط نفسيّ " [٦٨].

فالاعتدال والموافقة اللتان أكّد عليهما ابن طباطبا شرطان متكاملان أحدهما يوفر التقبّل العقليّ (الاعتدال)، والآخر يوفر الارتياح النفسيّ (الموافقة)، فالفهم عملية مركّبة يقوم بها المتلقي بعد أن تجتمع له آلاته المتنوّعة من عقل ونفس، " وهو لذلك عمل معقّد وحسّاس فلابدّ للفهم أن يكون ناقداً، وللنفس أن تكون مثقفة ثقافة شعرية وفنية تجعل موافقتها مبنية على أساس الخبرة " [٦٩].

*** العلة المقامية لعملية الفهم :**

بعد أنْ ربط ابن طباطبا الفهم بالحواس وتقبّلها، وتفاعل الحسّ والعقل في إدراك عناصر الجمال في الشعر، تحدّث عن علّة أخرى تدخل في إطار عملية الفهم، وهي العلّة المقاميّة. يقول : " ولحسن الشعر، وقبول الفهم إياه علّة أخرى، وهي موافقته للحال التي يُعدّ

معناه لها، كالمدْح في حال المفاخرة، وحضور من يُكبَتْ بإنشاده من الأعداء، ومن يُسرّ به من الأولياء، وكالهجاء في حال مباراة المهجو، والحطّ منه، وتذكّر مناقب المفقود عند تأبينه، والتعزية عنه، وكالاعتذار والتنصل من الذنب عند سلّ سخيمة المجنيّ عليه، المُعتذَر إليه، وكالتحريض على القتال عند التقاء الأقران، وطلب المغالبة، وكالغزل والنسيب عند شكوى العاشق، واهتياج شوقه وحنينه إلى مَنْ يهواه " (٧٠).

فلكلّ غرض من الأغراض مقامات تقتضيها، فالمدح يكون عند المفاخرة، والهجاء يكون عند الحطّ من المهجو، والرثاء يكون عند الجزع والفقد والتعزية والتأبين، والاعتذار يكون عند التنصّل من الذنب، والغزل والنسيب يكونان عند الشكوى من العشق، والشوق إلى المحبوب، وبهذا يكون لكلّ غرض حالة نفسيّة تُوَافقه، أو مقامه النفسيّ الخاص.

لقد تحدث ابن طباطبا عن المقام، وموافقة الكلام لمقتضى الحال التي يعيشها الشاعر، وموافقة المقام تؤدّي إلى اكتمال الصورة الجماليّة للشعر، وتَقَبّل الفهم له، ولعل هذا الرّبط بين النصّ الشعري والمقام من أهمّ الأفكار التي نبّه إليها ابن طباطبا (٧١).

ويستكمل ابن طباطبا حديثه عن المقام فيقول : " فإذا وافقت هذه المعاني هذه الحالات تضاعف حسن موقعها عند مستمعها، لا سيّما إذا أُيدت بما يجذب القلوب من الصدق عن ذات النفس بكشف المعاني المختلجة فيها، والتصريح بما كان يُكتم منها، والاعتراف بالحق في جميعها " (٧٢).

وموافقة المقام للحالات تؤيّده خاصتان تجذبان قلب المستمع وعقله هما :

أ – الصدق عن ذات النفس (الصدق الفني).

ب – الحقّ.

وبتأملّ النصّ السابق فإنّه يمكننا أن تستخرج العناصر الآتية :

– موافقة المعاني لمقاماتها سبب في قوة التأثير في المتلقّي.

– تأييد الموافقة بالصدق عن ذات النفس (الصدق الفنيّ).

– التعبير عن ذات النفس، وذلك يكون بكشف ما يختلج فيها من معانٍ، والتصريح بما يُكتم فيها من أفكار، مع لزوم الحقّ والصدق.

وهذه العناصر التي ذكرها ابن طباطبا من (مقام، وصدق، وحق) تكشف لنا التصوّر التفاعليّ بين النص الشعريّ ومقامه، وبين النصّ وقائله، ذلك لأنّ حسن التأثير في السامع لا يتمّ بصورته إلا إذا تمت الملاءمة والموافقة بين المعاني وبين مقاماتها " (٧٣).

إنّ التأثير في السامع يكون بذكر ما يجذب انتباهه، ويتمّ ذلك من خلال كشف الشاعر عن أحاسيسه وانفعالاته بصدق فنيّ، ومتى توفر هذا النوع من الصدق ازدادت قوة التأثير في المتلقّي.

كذلك يربط ابن طباطبا بين المقام والشعر، وبين الشاعر والمتلقّي، وهي عناصر يتفاعل بعضها مع بعض، فالمقام يفرض على الشاعر نصّاً معيّنًا وبإتباع عناصر جمالية تؤثر في المتلقي يحدث التمازج بين ما هو مقاميّ وما هو جماليّ نفسيّ.

ويذكر ابن طباطبا فكرة المقام في موضع آخر، إذ يرى أنّه يجب على الشاعر أن " يخاطب الملوك بما يستحقونه من جليل المخاطبات، ويتوقّى حطّها عن مراتبها، أو أن يخلطها بالعامة، كما يتوقّى أن يرفع العامة إلى درجات الملوك، ويُعدّ لكلّ معنى ما يليق به، ولكلّ طبقة ما يشاكلها، حتى تكون الاستفادة من قوله في وضع الكلام مواضعه أكثر من الاستفادة من قوله في تحسين نسجه، وإبداع نظمه " (٧٤).

ويظهر من هذا القول مدى الاهتمام بالمتلقّي، وكذلك بطبقات المتلقين (ملوك، وعامة)، وكيف يكون لكلّ طبقة من هؤلاء معانٍ تليق بها، وعلى الشاعر أن يخاطب كلّ قوم من هؤلاء بمقدار ما يفهمونه، إذ أنّ وضع الكلام في مواضعه أفضل من تحسين النسج، وإبداع النظم دون ذلك، فالموافقة تكون أولاً وقبل النظم، وتتمّ الموافقة من خلال مخاطبة الممدوح بما يفهم، وبما يقع في نفسه من المعاني، فإذا وقع الشاعر على ما يوافق نفسه استجاب له المتلقي (الممدوح)، أمّا إذا لم يقع على ما في نفسه بعدم الموافقة لم تحدث الاستجابة.

إنّ حديث ابن طباطبا عن موافقة الكلام لمقتضى الحال إدراك منه بقيمة السياق أو المقام الاجتماعي في عملية الخلق الشعريّ، وتقدير أهمية مقام المُخاطب أو المستمع ما هو إلا جزء من ثقافة المُخاطب التي كوّنته، وإذا وافق الشاعر هذه الثقافة يكون قد وقع على ما يوافق نفسه، إذ تَعدّ ثقافة المتلقّي جزءًا من المقام [٧٥].

إنّ عملية الفهم التي يحدث للمتلقّي تتمّ عبر مسارين أو علتين ؛ علّة جماليّة يكون قوامها اجتماع قبول النفس (الحواس، والعقل) للشعر، ومن خلال توفّر عنصري الاعتدال والموافقة، وعلّة مقاميّة تحدث من خلال استعمال المعاني في مقاماتها (سياقاتها)، وبذلك تتحقق استجابة المتلقّي بتأثير النصّ الشعريّ فيه.

ج- أفق الانتظار :

يرى روبرت ياوس أنّ " إعادة تشكيل أفق الجمهور الأول بغية تلقّي العمل، والأثر الذي يحدثه كفيلة بتخليص التجربة الأدبيّة للقارئ من النزعة النفسانية التي تهدّده، ونقصد بأفق التوقّع نسق الإحالات القابل للتحديد الموضوعيّ الذي ينتج، وبالنسبة لأيّ عمل في اللحظة التاريخية التي ظهر فيها عن ثلاثة عوامل أساسية: تَمرّس الجمهور السابق بالجنس الأدبيّ الذي ينتمي إليه هذا العمل، ثم أشكال وموضوعات أعمال ماضية تفترض معرفتها في العمل، وأخيراً التعارض بين اللغة الشعريّة واللغة العمليّة، بين العالم الخياليّ والعالم اليوميّ " [٧٦].

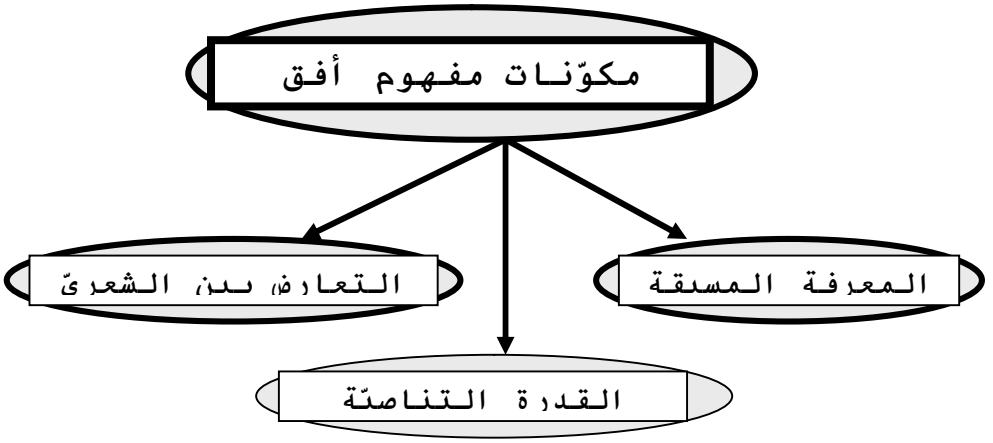
فأفق الانتظار (التوقع) يتشكّل عند ياوس في ثلاثة مكونات هي [٧٧] :

أ- المعرفة المسبقة بالجنس الأدبيّ.

ب – معرفة شكل الأعمال السابقة وموضوعاتها (القدرة التناصيّة).

ج – التعارض بين اللغة الشعريّة واللغة العمليّة اليوميّة.

ولا يمكن القول إن ابن طباطبا قد تحدّث عن هذه الأشكال المكوّنة لأفق الانتظار لدى المتلقّي بهذا التحديد الدقيق، إلا أنّه يمكن أن نعدّ كلام ابن طباطبا إرهاصاً حداثياً لما يُسمى عند ياوس بأفق الانتظار.



*** المعرفة المسبقة بالجنس الأدبيّ :**

أكّد ابن طباطبا على التفريق بين الشعر والنثر، وحدّ الشعر منذ البداية ليُعرّف المتلقّي (القارئ الضمنيّ) بالجنس الأدبيّ ؛ الشعر، والمتلقّي إذا لم يعرف هذا الجنس فإنّه حتماً لن يتمكّن من تلقيه تلقياً جيّدًا، ولا بدّ للقارئ أن يكوّن آفاقا خاصة بالشعر، " وعلى أيّ قارئ وهو بصدد تلقّيه لعمل أدبيّ أنْ يكون ملمًا بالجنس الأدبيّ الذي ينتمي إليه هذا العمل (معرفة القارئ بشعريّة النصّ) ، أيّ أنْ يكون واعياً بتقاليد كلّ جنس أدبيّ، وما استقرّ له من مواصفات جماليّة " (٧٨).

وفي هذا الإطار يقول ابن طباطبا : " فهمت – حاطك الله – ما سألت أن أصفه لك من علم الشعر، والسبب الذي يُتوصل به إلى نظمه " (٧٩)، فالشعر أصبح علماً أو جنساً أدبياً متفرداً بخصائصه الجماليّة في عصر ابن طباطبا، وعلى المتلقي أن يُلمّ بعناصره الجماليّة، ويعرف معرفة تامة ما يفرّقه عن الأجناس الأخرى خاصة النثر (الخطابة، والرسالة)، لذلك يعرّف ابن طباطبا الشعر بداية بوضع فارق موضوعيّ بين الشعر والنثر، ثم يشرع تبعاً في تبيين السمات والخصائص الجماليّة التي لابد أن يكوّنها من أراد تلقّي الشعر، وأوّل خصائص الشعر (النظم) الذي يعني الوزن، كما يعني الخصائص الأسلوبيّة

الخاصة بفنّ الشعر من مشاكلة وانسجام واتساق. وبهذا يكون ابن طباطبا قد صنّف الشعر ضمن السلسلة الأدبيّة التي ينتمي إليها، ويرصد آفاق انتظاره منذ العصر الجاهلي حتى عصره إذ يقول : " والمحنة على شعراء زماننا في أشعارهم أشدّ منها على من كان قبلهم، لأنّهم قد سُبِقُوا إلى كلّ معنى بديع، ولفظ فصيح، وحيلة لطيفة، وخلابة ساحرة، فإنْ أتوا بما يَقْصُر عن معاني أولئك ولا يُربى عليها لم يُتَلَقَ بالقبول، وكان كالمُطَرَّح المَمْلُول. ومع هذا فإنّ مَنْ كان قبلنا في الجاهلية الجهلاء، و في صدر الإسلام من الشعراء كانوا يؤسّسون أشعارَهم في المعاني التي ركَّبوها على القصْد للصدق فيها مديحاً وهجاءً، وافتخاراً ووصفاً، وترغيباً وترهيباً، إلا ما قد احتمل الكذب فيه في حكم الشعر من الإغراق في الوصف، والإفراط في التشبيه " (٨٠).

ففي هذا النصّ يقدّم ابن طباطبا سيرورة تاريخية لضبط تطوّر الشعر، ومدى استجابة القرّاء المتعاقبين عليه من خلال الصدق في المعاني الشعرية من مدح، وهجاء، وافتخار، ووصف، وترغيب وترهيب، وإمكانية الخروج عن هذا الصدق في حالات لم تبطل عملية الاستجابة منها (الإغراق في الوصف)، و (الإفراط في التشبيه) اللذان يحتملان الكذب أو التخييل، ولذا لابدّ على الشاعر المحدث أن يكوّن آفاق انتظار من خلال قراءته لأشعار الشعراء السابقين في الجاهلية وصدر الإسلام، حتى لا يخرج على هذا الأفق المكوّن .

*** معرفة شكل الأعمال السابقة وموضوعاتها :**

المعرفة المُسبَقة بالجنس الأدبيّ تقود ضرورة إلى معرفة الأعمال التي سبقته، والتي تدخل ضمن الجنس نفسه وهو الشعر. ويذهب د. المصطفى عمراني إلى أنّ " البحث في التراث يمدّنا بأمثلة متعدّدة ومتناثرة عن طبيعة آفاق انتظار القرّاء المتعاقبين على الأعمال الأدبية السابقة، احتكاماً إلى معرفتهم القبلية عن الأشكال والموضوعات التي خبروها، وهذا ما يؤكّده ابن طباطبا العلويّ " (٨١)، إذ يبدو من خلال حديثه الإلحاح على ضرورة معرفة الشاعر المسبقة بالأعمال السابقة عليه، وتكوين قدرة تناصية، لأنّه " عليه أن يديم النظر في الأشعار، لتلصق معانيها بفهمه، وترسخ أصولها في قلبه، وتصير موادَ لطبعه، ويذوب لسانه بألفاظها، فإذا جاش فكره بالشعر أدّى إليه نتائج ما استفاده، مما نظر فيه من تلك الأشعار " (٨٢).

فالنص هو مجموعة نصوص قرأها الشاعر، وتعاقبت عليه، وتكوّنت لديه كأفق، وبالمقابل فإنّ المتلقي يلزمه معرفة هذا، نظراً " لكون عملية الكتابة تفترض عملية القراءة باعتبارها ملزمة جدَليًا لها، فاتّحاد الكاتب والقارئ هو الذي يمنح الحياة للنصّ بما هو موضوع واقعيّ، ومتخيّل أنتجه العقل " (٨٣).

*** التعارض بين اللغة الشعريّة واللغة العمليّة العادية :**

وهو المظهر الثالث الذي يسهم في تحديد أفق الانتظار، وقد قصد ياوس بهذا العنصر " معرفة القارئ القبليّة بانتماء النص إلى عالم التخييل، وليس عالم الحقيقة)الواقع)، وهي معرفة تسهم في بلورة ردود فعل القارئ تجاه العمل الأدبي، فعمود الشعر مثلاً كما ورد عند المرزوقي يعتبر معياراً أساسياً لتحديد التعارض أو الفرْق الموجود بين اللغة الشعريّة واللغة العمليّة من منظور أفق انتظار المحافظين بشكل خاص " (٨٤).

ويمثل التعارض بين المعايير الفنيّة الجماليّة التي اتفق عليها والتي يمكن عدّ الشعر من خلالها شعراً جيداً، فالشعر نابع من الواقع لكنّه لا يحاكيه، ولا ينقله بحذافيره، لأنّه الفنّ الذي يسمو عن هذا الواقع الحقيقيّ، ويحاول تقديم واقع ممكن يتجسّد في خيال الشاعر، وينتقل عبره إلى خيال المتلقّي. وإنْ كان ابن طباطبا لم يولّ الاستعارة أهمية كبيرة، فإنّه تحدث عن التشبيه كونه صورة فنية تنقل الشعر إلى درجة الشعريّة، بما يضفيه الشاعر من خلاله على النصّ من لغة شعرية متميزة، وينأى به عن اللغة العاديّة المستهلكة.

ولذا كان حرص ابن طباطبا على أن يقدّم للشاعر دعائم نظريّة شعريّة. تمكّنه من ولوج عالم الشعر من بابه الواسع، وتسمه بسمه التفرّد، حيث لا يحقّ للشاعر أن يظهر شعره "إلا بعد ثقته بجودته وحسنه، وسلامته من العيوب التي نُبّه عليها، وأُمِرَ بالتحرز منها، ونُهي عن استعمال نظائرها، ولا يقع في نفسه أنّ الشعر موضع اضطرار، وأنّه يسلك سبيل من كان قبله، ويحتجّ بالأبيات التي عِيبّت على قائلها، فليس يقتدي بالمسيء، وإنما الإقتداء بالمحسن، وكلّ واثق فيه مُجِلّ له إلا القليل" (٨٥).

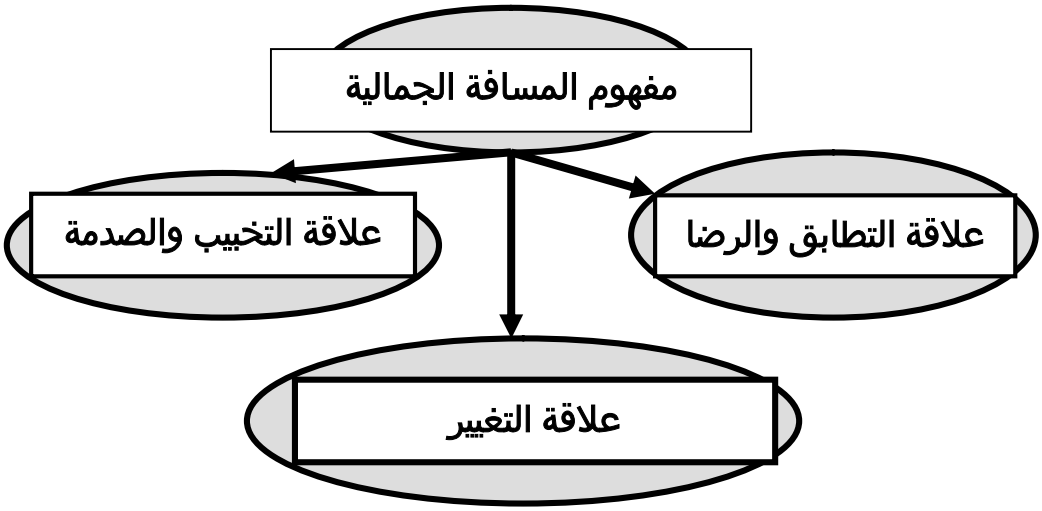
فللشعر لغة خاصة، والشعر الجيّد هو الشعر الخالي من الأخطاء التي نبّه عليها الشعراء، وأُمِرُوا بالتخلّص منها، من خلال تجويد الشعر وتنقيحه، والزيادة فيه، وبذلك قد

يضيف الشاعر ما قد خفي على الشعراء السابقين، فيدخل في دائرة الإبداع والخروج عن المألوف.

د- مفهوم المسافة الجمالية :

قدم ياوس مفهوم المسافة الجمالية محاولة لتهذيب نظريته تهذيباً حسناً، ويعني بذا المفهوم " ذلك البعد القائم بين ظهور الأثر الأدبيّ نفسه وأفق انتظاره. ويمكن الحصول على هذه المسافة من استقراء ردود الأفعال على الأثر ؛ أي من تلك الأحكام النقديّة التي يطلقونها عليه " (٨٦).

والنصّ الذي يطرحه الشاعر للمتلقّي إمّا أنْ يوافق أفق انتظاره من خلال علاقة التطابق والرضا، أو أنْ ينحرف أفق انتظار القارئ عن أفق انتظار النصّ من خلال علاقة التخييب، أو أنْ يغيّر النصّ أفق انتظار القارئ من خلال علاقة التغيير (٨٧). ويرى ياوس أنّ الآثار الأدبية الجيدة هي التي تصيب انتظار جمهورها بالخيبة، لأنّ الآثار التي تلبّي آفاق انتظار الجمهور المتعدّدة هي آفاق عادية (٨٨). ويمكننا تمثيل هذه العلاقات في الشكل التالي :



*** علاقة التطابق ولذة الاكتشاف :**

تحدث لذة القراءة من خلال علاقة تطابق أفق انتظار القارئ وأفق انتظار النصّ، وعلاقة التطابق أو اللذة التي تصحب القراءة " هي حالة الارتياح والإشباع النفسي التي تغمر القارئ أثناء تلقيه لعمل أدبي معين من خلال الاستجابة التي يوفرها النص له " (٨٩).

وقد وضح اعتناء ابن طباطبا بمفهوم اللذة وحدودها عند المتلقّي من خلال حديثه عن الإدراك الجماليّ الذي يحدث من خلال الانفعال الحسيّ والجماليّ، فالإدراك يُحْدِث اللذة عند المتلقّي بإشباعه لعمليه الفهم/ التذوق، وأساس هذه العملية هو العقل، ومكمّلها النفس، حيث يكون للأشعار الحسنة على اختلافها مواقع لطيفة عند الفهم، لا تحد كيفيتها كمواقع العلوم المركبّة، الخفيّة التركيب، اللذيذة المذاق وكالأراييج الفائحة المختلفة الطيب والنسيم، وكالنقوش الملوّنة والأصباغ، والإيقاع المطرب، فهي تلائمه إذا وَرَدَتْ عليه، فيلتذّها ويقبلها، ويرتشفها كارتشاف الصّدْيان البارد الزلال، فأنجع الأغذية ألطفها " (٩٠).

فالشعر الحسن يؤثر في النفس، ويُحدِثُ بها لذة تشبه لذة المذاق الحلو، والروائح الطيبة المشمّ، والصور الجميلة، والملابس اللذيذة الناعمة، إنّها اللذة الحسيّة، التي تشبه اللذة العقلية التي يوفّرها الشعر من خلال الفهم. واللذة ترتقي إلى الطرب الذي يصاحب المتلقّي، وهي نوعان : لذة حسيّة ناتجة عن الإحساس الأصلي الفسيولوجي، وتسمى بالأحاسيس التي ترافق الأحاسيس الجسديّة، والأخرى ؛ لذة جماليّة تنتج عن اللذة الجسديّة الأصليّة، فتصبح الأولى فرعيّة والثانية أصليّة.

واللذة الجماليّة هي لذة خاصة كالإحساس باللغة والجمال، وبالتالي فاللذة الناتجة عن تذوّق الشعر هي لذة جماليّة ارتقت بالذات الإنسانية، ولذلك ربط ابن طباطبا الالتذاذ المادي باستخدام الحواس بالالتذاذ النفسي عن طريق الفهم / التذوق، فاللذة الجماليّة هي إحساس بالاكتفاء النفسي الذي يحدثه النصّ، فيغدو كالغذاء بالنسبة للروح، ويصبح عملية حيوية لا غنى عنها، وهذا إنْ دلّ فإنّما يدلّ على أنّ للشعر تأثيراً خاصاً، ودوراً فعالاً في الارتحال بفكر المتلقّي والارتقاء به عن عالم الماديات، والارتحال به إلى عوالم أكثر إنسانية، وإضفاء الروحانية على المجتمع.

ورغم تركيز ابن طباطبا على العقل، و دوره في نظم الشعر وتلقّيه إلا أنّه بحديثه عن اللذة التي تصاحب الشعر يكون قد قلّل من نزعته العقلية، " وتحوّل بالمتلقّي إلى الحدس أكثر منه إلى العقل الذي عده أول مراتب التلقّي وركنه الجماليّ الأساس، فكون اللذة هي الهدف الذي يرمي المبدِع لإحْداثه في المتلقّي، فستكون الحدسيّة والذوقيّة أقرب من العقل والفهم، خاصة مع إنزال الحاجة إلى الشعر منزلة الحاجة إلى الشراب العذب على ظمأ، والحكم بعذوبة الماء، وبمقدار لذة الطعام أمر قد لا يعرف المتلقّي تفسيره بغير التذوق "[٩١].

لقد ذكر ابن طباطبا اللذة لكنّه لم يفسّر أسباب حدوثها، ولابدّ أنّه كان يَعِي تمام الوعي بأنّ الحديث عنها سيدخله في متاهة الذوق، والابتعاد بذلك عن العقل الذي جعله الأساس الأول والأخير في العملية الإبداعية كلها من ؛ نظم وتلقٍ. واللذة أمر مرتبط بالحدْس أكثر من العقل، ويسببها عنصر المفاجأة، فكلّما اتّصل المتلقّي بالنصّ أدرك أنّ هناك أشياء مباغتة لا تربطها علاقة ظاهرة، ولا يمكن أنْ تفسّر سوى بالتذاذ المتلقّي، وهذه المباغتة لا تحدث إلاّ من خلال أدوات النصّ اللغويّة، والابتعاد عن المألوف، والبحث عما هو غريب ومفاجئ، ومثير ومدهش، وكلّما توفّرت هذه العناصر في النصّ حقّق لذته المرجوة [٩٢].

هذا وإنْ كان ابن طباطبا لم يفسّر أسباب حدوث اللذة عدا الأسباب الفنيّة، فإنّه كان يعي أسباب حدوثها، وإنْ لم يذكر الإدهاش، والمفاجأة، فإنّه ذكر إظهار المكنون، و العناء في نشدان المعنى، إذ يقول : " فيبتهج السامع لما يرد عليه، مما قد عرفه طبعه، وقَبله فهمه، فيثار بذلك ما كان دفيناً، ويبرز بهم ما كان مكنوناً، فينكشف للفهم غطاؤه، فيتمكّن من وجدانه بعد العناء في نشدانه " [٩٣].

وتمكن المعنى من ال وجدان الذي طالما بحث عنه المتلقي ولم يجده، حتما سيجد في نفسه توافقاً رسمه بعد أن حدّد أفق انتظار خاص به تطابَقَ مع أفق انتظار النصّ، فيثير ما كان دفيناً، ويبرز ما كان مخبوءاً، " وربّما هذا التوافق بين الأشعار وبين نفسيّة المتلقي هو ما يُحْدِث علاقة التطابق بين أفقين ؛ أفق انتظار النصّ، وأفق انتظار المتلقّي، فيُحدِث اللذة التي تكون مصحوبة عند ابن طباطبا (بالعناء في نشدانه)، أيّ نشدان المعنى، وتقصّي

المرمى، وبالتالي فالإغراب والتعجيب في ذلك التشكيل الجديد لمعنى مكنون في نفس المتلقي هو بداية مشاركة المتلقي في صنع المعنى " [٩٤].

ولم يقتصر الالتذاذ عند ابن طباطبا على مستوى معين من النصّ، بل إنّه يشمل جميع مستوياته، وهذا الكلّ المؤثّر المثير شبّهه بالسحر والخمر [٩٥]، فالخمر من شأنها أن يذهب عقل صاحبها، فتنقله إلى عوالم الخيال، وتنأى به عن الواقع، وبالتالي فالشعر له تأثير كبير في نفس المتلقي، وفي سلوكه أيضاً، وحديث ابن طباطبا عن سحر الشعر، وخمر الشعر يُخرجه من المعياريّة التي طغت على عياره، ويُدخله إلى عوالم الذوقيّة، ويُخرجه من الدائرة العقلانيّة التي طغت على فكره [٩٦].

إنّ حديث ابن طباطبا عن الخمر هو إسقاط منه للمعيارية، والدخول بالمتلقي إلى ساحة عوالم " جمالية التذوق، والالتذاذ بما يخفى سَببه وعلّته، إلاّ في عذوبة وحلاوة غير معلومة المصدر والسبب، وهذا منافٍ لمعظم ما دعا إليه وذكره في رؤيته لعملية التلقّي، ويبقى للإمتاعيّة والالتذاذ السطوة الأخيرة " [٩٧].

ويقرن ابن طباطبا الالتذاذ أو اللذة بفعل آخر من أفعال الاستجابة وهو الطرب، حيث عندما تبلغ اللذة مداها يصاحبها طرب، وطرب المتلقي بسماع الشعر يكون كسماع الغناء المُطْرِب، الذي يزداد طرب مستمعه له بتفهّم معانيه وألفاظه، بالإضافة إلى طيب الألحان، أما المقتصر على طيب اللحن فناقص الطرب، وكذلك الفهم في ورود الشعر عليه المعتدل الوزن، الصائب المعنى، الحسن اللفظ، هذه أجزاء الشعر التي ترد على السمع، أساسها الإيقاع الذي يسبب الطرب بالدرجة الأولى، ثم يكتمل هذا الطرب باكتمال الأجزاء المكوّنة للشعر، وبذلك يتمّ للمتلقي السمع فالفهم ثم التقبّل[٩٨].

فابن طباطبا وإن شبّه الشعر في إطرابه بالغناء، إلاّ أنّه يجعله أشد إطراباً منه، إذا مازَجَ الروح، ولاءم الفهم، أي إذا اجتمعت له لذتان ؛ لذة نفسيّة تحصل لنفس المتلقي الذي يرتاح، ولذة عقليّة بفهمه للنص الوارد عليه. والنفس الإنسانية في تلقّيها للأشياء الخارجيّة تركن إلى كل ما يوافق هواها، حيث إنّ الموافقة شرط من شروط التذوق، فإذا تمّ لها ذلك اهتزت وحدثت لها أريحية وطرب، والاهتزاز والأريحية والطرب معبّرات " عن الاستجابة بحصول الالتذاذ، أما إذا ورد على النفس ما يخالفها قلقت واستوحشت "[٩٩].

إنّ إشارة ابن طباطبا في حديثه عن الطرب إلى الأريحية هو اهتمام منه بغرض المديح الذي اهتمّ به ابن طباطبا لما شاع في عصره من مديح تكسبيّ، فالطرب والأريحية هي معبّرات عن النص الرجعيّ، أو رجْع الصدى، فالاستجابة من خلال الأريحية والطرب أو حتّى الصمت هي ردود أفعال تعمل على إكمال السيرورة الإبداعيّة بالعودة إلى المبدِع، حتى ينتج نصاً آخر يُكوّن من خلال استفزاز المتلقي له. وبهذا تكون السيرورة الإبداعية كما تمثّلت في ذهن ابن طباطبا متكوّنة من ثلاثة أطراف أساسية هي : (المبدِع / النصّ / المتلقي)، وما يلي ذلك من استجابة المتلقّي للنص الإبداعيّ (ردود الأفعال المتعدّدة)[١٠٠]. وردّة فعل المتلقّي هي الأساس أو المعيار الذي يبني عليه المبدع نصاً جديداً، أو يُضيف أشياء غابت عن ذهنه، اكتشفها المتلقي من خلال تفاعله مع نصّه الذي تكوّن خلال قراءته، فلذة الاكتشاف هي لذة تصاحب أفق انتظار المتلقّي الذي يتطابق مع أفق انتظار النصّ بما فيه من تجارب تتوافق وتجارب المتلقّي.

*** علاقة التخييب (الصدمة) :**

تحدث علاقة التخييب بين النصّ والمتلقّي " من خلال فعل الصدمة التي يحدثها النصّ الأدبيّ في أفق القارئ، وذلك إثر انزياح هذا النصّ عما تعوّده أفق القارئ وانتظره"[١٠١]، ويمثّل الشعراء المحدثون كأبي نواس وأبي تمام والمتنبي هذه العلاقة في تاريخ النقد العربيّ، إذ خرجوا على مألوف الشعر العربيّ. وقد أشار ابن طباطبا إلى هذه العلاقة من خلال حديثه عن "الأبيات التي زادت قريحة قائليها على عقولهم " [١٠٢]، ويسرد العديد من الأبيات، منها ما أورده من قول جرير بن عطية [١٠٣] :

هذا ابنُ عمّي في دمشقَ خليفةً *** لو شئتُ ساقَكُم إليّ قطينا

" فقيل له: يا أبا خزرة لم تصنع شيئاً، أعَجَزْتَ أنْ تفخرَ بقومك حتّى تعدّيت إلى ذكر الخلفاء ؟ وقال له عمر بن عبد العزيز: جعلتني شرطياً لك، أما لوْ قلتَ :لو شاء ساقكم إلي قطينا، لسُقْتهم إليكَ عن آخرهم " [١٠٤]. فقد وقع الشاعر في علاقة تخييب للمتلقّي، حيث كسر أفق انتظار الممدوح، ولم يصل إلى درجة القبول المرجوّة من خلال أفق انتظار النصّ المدحيّ الذي يرجو تقديم أبرز الفضائل النفسيّة في الممدوح، ويبدو أنّ الشاعر أراد مدْح نفسه، ولم يمدح الممدوح، وبدل أن يقول : (لو شاء) أي الممدوح (عمر ابن عبد العزيز)

فقال : (لو شئتُ) ؛ أي الشاعر، وهذا ما أباه الممدوح واستنكره، لعدم توافق أفق انتظاره مع أفق انتظار النصّ.

*** علاقة التغيير :**

تعني علاقة التغيير أنْ يعثر المتلقّي في النصّ على أفق جديد لم يكن قد كوّنه، وتعارض بذلك مع أفقه، فيحدث الإبداع في النصّ، والتغيير في أفق المتلقّي بالبحث عن أفق جديد يتوافق مع أفق النص الجديد، " بمعنى أنّ العمل الأدبي يعمد إلى الانزياح عن الأشكال الفنيّة، والمعايير الجماليّة المترسّخة والمترسبة في وعي القرّاء، فيعمل على تغيير أفق انتظارهم، وتشييد منعطفات جديدة في مسيرة التلقّي الأدبيّ " (١٠٥).

وقد حصل الإبداع في عصر ابن طباطبا عند الشعراء المحدثين الذين هم أحسن تخلصا من القدماء، " لأنّ مذهب الأوائل في ذلك واحد " (١٠٦)، وقد تلقّى ابن طباطبا أشعار هؤلاء المحدثين وتذوّقها، وقارنها بغيرها من أشعار القدماء الذين كانوا يقولون عند وصف الفيافي، وقطعها بسير النوق، وحكاية ما عانوا في أسفارهم : إنا تجشّمنا ذلك إلى فلان ؛ يعنون الممدوح " (١٠٧). ومن أمثلة ذلك قول الأعشى (١٠٨) :

فَعلى مثلها أزورُ بَني قيس * إذا شطّ بالحبيب الفراقُ**

كما كان القدماء يستأنفون الكلام بعد انقضاء التشبيب، ووصف الفيافي والنوق وغيرها، فيقطع ما قبله، و يبدأ بمعنى المديح، كقول زهير (١٠٩) :

وأبيضَ فياض يداه غمامةً * على مُعتفِيه ما تغيبُ فَواضلُه**

وكان القدماء يتوصلون إلى المديح " بعد شكوى الزمان، ووصْف محنِهِ وخطوبه، يستجير منه بالممدوح، أو يستأنف بوصف السحاب أو البحر أو الأسد أو الشمس و القمر، فيقول : (عارض)، أو (فما مزيد)، أو)فما محذر)، أو (فما الشمس والقمر أو البدور) بأجود أو بأشجع أو بأحسن من فلان، يعنون الممدوح " (١١٠).

وهذه الأساليب هي التي اتبعها القدماء في تخلصهم، أما المحدثون فقد سلكوا غير هذه السبيل، ولطّفوا القول في معنى التخلص إلى المعاني التي أرادوها، ومن أمثلة ذلك، قول دعبل بن علي الخزاعيّ [١١١] :

قالتْ و قد ذَكرتُها عهدَ الصبا * باليأس تُقطع عادة المعتادِ**

إلاّ الإمامَ فإنّ عادة جُودِه * مَوْصولةٌ بزيادة المُزْدَادِ**

وقول البحتري [١١٢] :

شقائقَ يحملنَ الندى فكأنه * دموع التَّصَابِي في خُدُودِ الخَرَائدِ**

كأنّ يدَ الفتحَ بن خاقانَ أقبلتْ * تَليها بتلكَ البارقاتِ الرّواعِدِ**

والأمثلة التي قدموها للمحدثين كثيرة، وتجدر الإشارة إلى أنّ ابن طباطبا يعجبه شعر البحتري لأنّه أكثر من ذكره في كتابه.

وبهذا يمكن القول إنّ ابن طباطبا قد تحدّث عن أفق الانتظار الذي يتكوّن من خلال المعرفة المسبقَة بالجنس الأدبيّ وهو الشعر، ومعرفة الأشكال الشعرية السابقة (القدرة التناصية)، أو ما يسمى بالثقافة، ثم التعارض بين اللغة العاديّة (لغة الكلام العادي) و اللغة الشعرية المتمثّلة في (اللغة الخاصة / لغة الإبداع) التي تعمل على التأثير فالإقناع، ثمّ مدى استجابة أفق النص لأفق المتلقّي من خلال ثلاث علاقات رئيسة تتمثل في : (علاقة التطابق) ؛ ومنبعها حديث ابن طباطبا عن اللذة والطرب، (وعلاقة التخييب) التي تتضح من خلال حديثه عن (الأشعار التي زادت قريحة قائليها على عقولهم)، أو ما يدخل في الانزياح بتعارض أفق الشاعر مع أفق المتلقّي، ومثّله بالممدوح، حيث إن ابن طباطبا قد ركز حديثه على شعر المدح، ثمّ (علاقة التغيير أو الإبداع) وتتضح من حديثه عن تخلّص المحدثين وإبداعهم فيه، وتغيير أفق المتلقّي في العصر العباسيّ.

٥- التوصيل (شروط الأداء الأدبيّ) :

تقوم عملية التواصل على ثلاثة أطراف رئيسة لابدّ أن يكون كلّ واحد منها في أتمّ صورة، وهي: (المخاطِب / الشاعر) ؛ الذي يكتب نصاً من خلال اللغة. (والخطاب، الرسالة

/ الشعر) ؛ ويكون موجهاً إلى مرسِل أو مخاطَب / متلقٍ، وكلّ خطاب / نصّ هو منظومة تواصل بين مبدع ومتلقٍ. (والقناة الواصلة) ؛ وهي التي تربط المبدِع بالمتلقّي.

وإنْ كان موضوع التواصل حديث اعتنى به روّاد التلقّي، فإنّ هذا الطرْح قديم، حيث كان المرسِل / المبدِع يهتم بخطابه، ويحاول أن يبرزه في أحسن حال وصورة حتى ينال رضا المتلقّي، ويؤثر فيه. وفي نقدنا القديم نجد جذور الاهتمام بهذه العناصر مبثوثة في المدوّنات النقدية، ومن هؤلاء نجد ابن طباطبا الذي اعتنى هو الآخر بفعل التلقّي، والمتلقّي الذي قصده ابن طباطبا هو ذلك الذي يمتلك من القدرات الثقافيّة والنفسيّة ما يؤهّله لإحداث التواصل الجيّد مع النصّ، فهو لم يعتنِ بالمتلقّي السلبيّ الذي لا يهتزّ بكلمات النصّ، وذلك حين اعتنى بفعل (القراءة) التي تتحوّل لديه من صورة رمزيّة بصريّة إلى صور ذهنيّة، فعلى الشاعر أنْ يدرك متطلبات الكتابة الناجحة، فكلّ " وعي في الكتابة يستلزم وعيًا في القراءة كذلك، وبذلك فالعلاقة بين المتلقّي والشاعر هي التي تحقق عيار الشعر " (١١٣).

وحتى يتقبّل (الفهم) الشعرَ لابد أن تتوفّر في هذا الشعر صفات فنية منها " أن يكون مصفّى من كدر العيّ، مقومًا من أوْد الخطأ واللحن، سالمًا من جور التأليف، وموزونًا بميزان الصواب لفظًا ومعنى وتركيبًا " (١١٤). فصفات مثل: العيّ، والخطأ، واللحن هي صفات تنفّر السامع، وعلى الشاعر أن يتجنّبها، ويتوقى إخراج شعره في أحسن صفات الجودة التي يجب أن تشمل اللفظ والمعنى، والتركيب والوزن، أو بصفة عامة تشمل كلّ ما يحيط بعملية النظم، وان اجتمعت هذه الصفات في الشعر فهذا يعني أنّ النفس تذهب فيه كلّ مذهب، أو ما يسمى (بتعدّد القراءات للنصّ الواحد)، وعدم خضوع هذا النصّ لقراءة أحادية، فالنصّ مفتوح، وبذلك فمناحي فهمه متعدّدة، وإن تعدّدت القراءات فإنّ الجامع بينها هو الوصول إلى المعنى الأقرب احتمالاً (١١٥).

واختلاف القراءات وتعدّدها لا يتمّ إلا بحضور نصّ جيد يمتلك المتلقّي أو المتلقين، حيث إنّ الشعر اللطيف، الحلو اللفظ والتام البيان، والمعتدل الوزن إذا ورد على الفهم لاءمه ومازج روح المتلقّي، وكان في تأثيره فيه أنفذ من نفث السحر وأخفى دبيباً من الرقى و أشد إطراباً من الغناء، إذ لا يكتفي الشعر الجيّد بإحداث اللذّة العقلية.

لقد اجتمعت في ذهن ابن طباطبا صفتان تخصّان الشعر الجيّد وهما من مقولات التلقّي ؛ (الانفعال) و(التأثير)، فالانفعال يحدث من خلال الانفعال الحسيّ والانفعال الجماليّ الذي يتبعه إدراك جماليّ، ويتمّ هذا من خلال عملية الفهم، أمّا التأثير فيتمّ من خلال بعديْن ؛ " بُعْد فنيّ يختصّ بالنصّ وصنعته اللغوية فوق كلّ شيء، وبُعْد جماليّ يختصّ بنشاط عملية القراءة، وكلا البعدين يذوب في الآخر من خلال عملية التأثير " (١١٦).

وهكذا يتداخل النصّ مع المتلقّي حسب نظرية التأثير عند إيزر، حيث ينظر لكليْهما في بوتقة واحدة، فالتأثير لا يتم إلا باجتماع النصّ والقراءة، ولابدّ أن يكون هذا النصّ محتوياً على عناصر فنيّة، والقراءة لابدّ أن تكون جماليّة لا تكتفي بما هو ظاهر، بل تبحث في ما وراء السطور .

وابن طباطبا وضع معادلة (الشعر في جانب، والقراءة في الجانب الآخر)، وكليهما يستمد وجوده من الآخر، حيث لم يهتم ابن طباطبا بعنصر معيّن على حساب الآخر بل أورد حديثه عن مثلث النقد في درجة واحدة من الاهتمام،والتي تتمثل أطرافه في (الشاعر، والنصّ، والمتلقّي (١١٧)، والتأثير يكون من جهة الأسلوب الذي يتبعه الشاعر أيضاً، ومن الأساليب التي تحدث عنها النقاد العرب، مثل حسن الابتداء، والتخلص والانتهاء،" ووضّحوا أنّ هذه المواضع ترتبط ارتباطاً وثيقاً بتقبّل المتلقّي لما يسمعه، فإنْ كان وروده عليه من مسلك ثقيل قبيح ردّه، وأعرض عنه " (١١٨).

ويعدّ النقاد القدامى مطلع النصّ من أكثر المواقع تأثيراً في المتلقّي، يقول ابن رشيق (ت ٤٥٦هـ) : " حسن الافتتاح داعية الانشراح، ومطية النجاح، ولطافة الخروج إلى المديح سبب ارتياح الممدوح، وخاتمة الكلام أبقى في السمع، وألصق بالنفس لقرب العهد بها، فإنْ حَسُنَتْ حَسُنَ، وإنْ قَبُحَتْ قَبُحَ " (١١٩). حيث يلخّص ابن رشيق في النصّ السابق أهم مواقع التأثير في القصيدة وهي ؛ (المطلع، والخروج، وحسن التخلص، والاختتام) وتدخل جميعها فيما يسمى بوحدة القصيدة. وهذا ما يذهب إليه أيضاً ابن طباطبا حيث يقول : " ومن أحسن المعاني والحكايات في الشعر، وأشدها استفزازاً لمن يسمعها ؛ الابتداء بذكر ما يعلم السامع له إلى أيّ معنى يساق القول فيه قبل استتمامه، وقبل توسط العبارة عنه، والتعريض الخفيّ

الذي يكون بخفائه أبلغ في معناه من التصريح الظاهر الذي لا يستر دونه، فموقع هذين عند الفهم كموقع البُشرَى عند صاحبها، لثقة الفهم بحلاوة ما يرد عليه من معناهما "(١٢٠).

وفي النصّ السابق يتحدث ابن طباطبا عن (حسن الابتداء)، لأنّ الشاعر الجيّد هو الذي يحسن ابتداء قصائده بعبارات سلسة منسابة مقبولة في إذن السامع وذهنه، ثم يقرن حديثه عن (حسن الابتداء) بحديثه عن أسلوبين آخرين هما ؛ التصريح الظاهر، والتعريض الخفي، حيث يُطالِب ابن طباطبا الشاعر بالمزج بين الوضوح أو الغموض في النصّ. وإذا حاولنا إخضاع هذا الفهم من طرف ابن طباطبا لمفاهيم نظرية الاستقبال واستجابة القارئ، فسنجد أنّه يتفق في هذا مع ريفاتير في رؤيته الخاصة بتشفير النصّ (١٢١).

ويواصل ابن طباطبا حديثه عن حسن الابتداء، مبدياً نصائحه النقدية للشعراء قائلا : " وينبغي للشاعر أن يحترز في أشعاره، ومفتتح أقواله مما يتطيّر به، أو يستجفي من الكلام والمخاطبات، كذكر البكاء، ووصف إقفار الديار، وتشتت الآلاف، ونعي الشباب، وذمّ الزمان، لاسيما في القصائد التي تتضمن المدائح أو التهاني، وتستعمل هذه المعاني في المراثي، ووصف الخطوب الحادثة، فإنّ الكلام إذا كان مؤسّساً على هذا المثال تطيّر منه سامعه، وإنْ كان يعلم أنّ الشاعر إنما يخاطب نفسه دون الممدوح " (١٢٢).

ويعود ابن طباطبا فيطالب الشاعر أن يختار من الألفاظ والمعاني ما من شأنه أن يريح نفس السامع/المتلقّي، فلا يفتتح أشعاره ولا يبينها على ما يتطيّر به من الكلام من مثل: البكاء، والوقوف على الأطلال، وذكر الفراق، ونعي الشباب، وذمّ الزمان، خاصة عند إنشاء غرضي (المدح، والتهاني)، فالمدح إبهاج لأذن الممدوح، والتهاني تذكير بلحظات السعيدة التي يعيشها، فلا يجوز للشاعر أن يخلط الأساليب، أو يستعمل العبارات في غير مقاماتها، حفاظاً منه على إحداث التواصل الجيّد، وتحقيق التأدية المطلوبة.

كذلك لم يكتف ابن طباطبا بالحديث عن (حسن الابتداء) بل أضاف إليه تقنية أخرى هي (حسن التخلص)، وكلّ ما من شأنه أنْ يجعل القصيدة متناسقة موحّدة متسلسلة الأفكار، يأخذ أبياتها بعضها برقاب بعض، إذ أكّد على ضرورة تماسك الأجزاء في إطار ما يسمى بالوحدة، يقول : " وينبغي للشاعر أنْ يتأمّل تأليف شعره، وتنسيق أبياته، ويقف على حسن

تجاورها، أو قبحه، فيلاءم بينها لتنتظم له معانيها، ويتّصل كلامه فيها " [١٢٣]، فالتنظيم والتنسيق والموائمة بين الأبيات هي شروط ضرورية لكي تتحقق الوحدة، حيث إن أحسن الشعر " ما ينتظم فيه القول انتظاماً يتسق فيه أوّله مع آخره على ما ينسّقه قائله، وإنْ قدّم بيتاً على بيت داخَلَه الخلل، كما يدخل الرسائل والخطب إذا نقض تأليفها " [١٢٤].

ويقارب ابن طباطبا في النصّ السابق بين الشعر والرسائل والخطب لأنّه شبّه في البداية الشعر بالرسائل في تأليفها، واتصال أجزائها، وبعد أن أنهى ابن طباطبا حديثه عن الوحدة الكلية، انتقل للحديث عن تقنية (حسن التخلص)، حيث يجب على الشاعر أنْ " يصل كلامه على تصرّفه في فنونه صلة لطيفة، فيتخلّص من الغزل إلى المديح، ومن المديح إلى الشكوى، ومن الشكوى إلى الاستماحة، ومن وصف الديار والآثار إلى وصف الفيافي والنوق بألطف تخلّص، وأحسن حكاية، بلا انفصال للمعنى الثاني عما قبله، بل يكون متصلاً به، وممتزجاً معه " [١٢٥].

إنّ حسن الانتقال من غرض إلى غرض دون أنْ يحسّ المتلقّي بذلك من شأنه أنْ يحافظ على سير عملية التلقّي على أكمل وجه، أمّا إذا لم يحسن الشاعر الانتقال فإنّ ذلك سيؤثر على أذن السامع، ومن ثمّ فهمه، وبذلك يعيق عملية التلقّي.

ويبدو واضحاً جلياً أنّ اعتناء ابن طباطبا بتقنية (حسن التخلص) هو في حقيقة الأمر اعتناء بالمتلقي، ودعوى صريحة منه إلى المبدِع بأنْ يجعل ذلك في حسبانه، فيحسن الانتقال من غرض إلى غرض آخر بألطف تخلّص، وأحسن حكاية، وكأن الشاعر في إطار سرد يعتمد على التسلسل المنطقيّ للأحداث. ولم يكن حديث ابن طباطبا عن أجزاء القصيدة إلا حديث عن البناء الكليّ للقصيدة التي يعدّها كلاً متكاملاً إلاّ أنّ هذا الكلّ لا يتم اكتماله إلا من خلال الأجزاء المكوّنة له، وحُسْن ربط الشاعر بينها، فابن طباطبا لم يعتن بالتخلّص ولا بالابتداء بل اعتنى بالوحدة الفنيّة للقصيدة، وإنْ أولى هيكل القصيدة عناية، فبالمثل اعتنى ببنيتها اللغوية والفنية.

إنّ الوحدة التي أرادها ابن طباطبا هي وحدة منطقيّة، بحيث تصبح القصيدة كالكائن البشريّ، إذا نقص منه عضو من الأعضاء صار ناقصاً، وكذلك القصيدة لا يمكن الفصل

فيها بين بيت وآخر في إطار الوحدة العضوية، وتعني " انصهار جميع عناصر العمل الفنيّ في بوتقة واحدة، يلتحم فيها الفكر بالإحساس، والصورة بالموقف " (١٢٦)، وهذا الالتحام يكون من خلال انصهار عناصر العمل الفنيّ من لفظ ومعنى، ووزن وقافية. لكن ما هو نوع الوحدة التي أرادها ابن طباطبا ؟. إنّ نوع الوحدة التي أرادها ابن طباطبا هي الوحدة العضويّة للنصّ كلّه، ولعلّ حديثه عن ضرورة أن تكون القصيدة كلاً واحداً متكاملاً أشبه بحديث عباس محمود العقاد عن ذلك. يقول العقاد : " إنّ القصيدة ينبغي أن تكون عملاً فنّياً تاماً، يكمل فيها تصوير خاطر أو خواطر تصويراً متجانساً، كما يكمل التمثال بأعضائه، وصورة بأجزائها، واللحن الموسيقي بأنغامه، بحيث إذا اختلف الوضع، أو تغيّرت النسبة أخلّ ذلك بوحدة الصنعة وأفسدها " (١٢٧).

ورغم أنّ هناك من النقاد من يرى اقتراب ابن طباطبا في كلامه عن بناء القصيدة من مفهوم الوحدة العضوية في العصر الحديث، فهناك من يرى أنّ حديثه عنها لم يتجاوز به حدود العلاقة الخارجيّة المبنيّة على التجاور، ولم ينظر إلى اتصال الأجزاء اتصال التواصل والتفاعل والتجاوب (١٢٨).

وربّما يتضح هذا جليّاً في نقد ابن طباطبا التطبيقيّ عندما تحدّث عن تقنية (حسن التخلص) عند امرئ القيس في قوله (١٢٩) :

كأني لم أَركبْ جواداً للذّة * ولم أ تَبَطن كاعبا ذاتَ خُلخَال**

ولم أسْبأ الزّقَ الرويَ ولم أ قُل * لخيلي كُرّي كَرةً بعدَ إجفال**

يقول ابن طباطبا : " وهما بيتان حسنان، ولو وضع مصراع كلّ واحد منهما موضع الآخر كان أشْكل، وأدْخل في استواء النسج، فكان يروى :

كأني لم أركب جوادا ولم أقل * لخيلي كرّي كرّة بعد إجفال**

ولم أسبأ الزق الروي للذة * ولم أتبطن كاعبا ذات خلخال** " (١٣٠).

لقد حكم ابن طباطبا على البيتين بالحسن، لكنه رأى أنّه لو قلَبَ مصراع كلّ واحد منهما مكان الآخر كان أحسن، لاستواء البناء، وإحكام الصياغة، لكن هل ما ذهب إليه ابن

طباطبا صحيح ؟ وهل امرؤ القيس لا يعرف ما ذهب إليه ابن طباطبا ؟ لقد اتكأ ابن طباطبا في قراءته للأبيات على ما هو سائد ومعروف، وأراد أنْ يقرن الشاعر حديثه عن الخمر بالمرأة لأنّهما معا يمثلان مصدر اللذة، وهي لذة متشابهة، لذة شرب الخمر التي تنعش صاحبها، ولذة البقاء مع المرأة التي تُذهِب أحزان الشاعر، وكلاهما يشترك في النتيجة التي أرادها، لكنّ ابن طباطبا عندما عمد إلى استبدال مصراعي البيتين هتك البنية التقاطعية للبيتين، وانحرف عن إرادة الشاعر، محاولاً المحافظة على النظم الذي يدعو إليه، والمحافظة على حسن التخلّص.

ويواصل ابن طباطبا الاعتناء بالمتلقي فيرى ضرورة أن يزاوج الشاعر بين فنون الكلام، فلا يتبع أسلوباً واحداً فيتسبّب في ملل المتلقي وكراهته لما يسمع، فإنّ " السمع إذا ورد عليه ما قد ملّه من المعاني المكرّرة، وصفاته المشهورة، التي كثر ورودها عليه، مجّه وثقل عليه وعْيه، فإذا لطف الشاعر لشوْبِ ذلك بما يلبسه عليه، فقرّب منه بعيداً، أو بعّد منه قريباً، أو جلّل لطيفاً، أو لطّف جليلاً، أصغى إليه ووعاه، فأستحسنه السامع واجتباه"(١٣١).

إنّ ابن طباطبا هنا يوجّه نصائحه للمبدِع بضرورة مراعاة العديد من الأسس التي يجب اتّباعها عند إرسال نصّه إلى المتلقّي / السامع، حيث يجب عليه مراعاة حاسة السمع لدى المتلقّي لأنّها تملّ المعاني المكرّرة، والتوْق دوماً إلى سماع ما هو جديد، ويتمّ ذلك إذا نَزَعَ الشاعر في أساليبه إلى المزاوجة بينها، فيقرّب البعيد، ويبعّد القريب، ويجلّل اللطيف، ويلطّف الجليل، وهذا نوع من الإبداع الذي يتبعه الشاعر كي يجذب انتباه المتلقي ويؤثّر فيه.

وقد تعدّدت تسميات المتلقي عند ابن طباطبا من ؛ (سامع، وناظر، ومتأمّل، ومتفرّس)، وفي ذلك يقول : " فواجب على صانع الشعر أنْ يصنعه صنعة متقنة، لطيفة مقبولة حسنة، مجتلبة لمحبّة السامع له، والناظر بعقله إليه، مستدعية لعشق المتأمّل في محاسنه، والمتفرّس في بدائعه " (١٣٢). فتعدّد مسميّات المتلقّي التي ذكرها ابن طباطبا تدلّ دلالة واضحة على أنّ الشاعر يضع ذلك في حسبانه عند الإبداع، " لأنّه لا يقول كلامًا في

الهواء كما يدّعي أصحاب نظرية الفنّ للفنّ، بل هو يُبدِع عرائسه التي تعرض في معارض الحسن، وهناك غيرها من الحسان والنقاد كثر، والناظرون لا حدّ لهم، والشاعر يعرف كلّ هذا قبل وبعد وأثناء إبداعه " [١٣٣]، لذلك فهو يحاول دومًا تقديم الجيّد، ولا يخرج إبداعه إلا بعد تأكّده من سلامته، " فالنصّ الجيّد يجبر السامع على الإصغاء، ويدفعه للتفاعل معه، والجبر هنا ليس قيداً، بل هو حرية في الاختيار " [١٣٤].

كذلك كثر تأكيد ابن طباطبا على العناصر التي تجعل من الشعر شعراً جيداً، ليحفظ لنفسه درجة التلقّي المناسبة، ويخرج بذلك الشاعر في عصره من محنة الإبداع التي وقع فيها، وبالمقابل سيخرج المتلقّي من محنة أخرى وهي محنة التلقّي، ومن أسمى الدوافع التي تؤدي إلى تقبّل الشعر عند ابن طباطبا، والتي تؤثّر في نفسية المتلقي بالدرجة الأولى : الصدق، والاعتدال، والموافقة، بالإضافة إلى المكوّنات الأخرى من لفظ ومعنى، ووزن، وصورة، والعديد من الأمور التي تكوّن العملية الإبداعيّة، حيث حاول ابن طباطبا أنْ يؤسّس نظريّة شعريّة تصلح لعلم الشعر، وتخرجه من الأزمة التي كان يعانيها في العصر العباسيّ.

٥- ابن طباطبا المتلقّي / الناقد :

إنّ حديث ابن طباطبا على المتلقّي واعتنائه به جعل منه ناقدًا، ومتلقّياً من نوع خاص، إذ لاحظنا امتزاج العديد من المناهج التي اعتمدها في تلقّيه للنصوص الشعريّة، وفي تنظيره للقضايا النقديّة. إنّ المنهج الذي طغى على كتاب (عيار الشعر) تمثّل في المنهج (الذوقيّ الفنّيّ) في المقام الأوّل، حيث كان ابن طباطبا يرجّح ذوقه كشاعر، كما كان يحكم على بعض الأشعار بالجودة أو الرداءة دون أن يعلّل سبب استحسانه أو استهجانه. كذلك لكونه ناقداً جمالياً كان يرجع علّة الجمال إلى ما سماه (الاعتدال في الفهم)، وهذا الاعتدال يوفّر لذة هي تلك تجدها الحواس. كما يمكن أن نعدّه ناقدًا أخلاقياً على لدعوته إلى الصدق وتأكيده عليه، ودعوته إلى ضرورة تبنّي الحقّ والعدل.

ونلمح اعتماد ابن طباطبا للمنهج الفنيّ في حديثه عن تقنية (التشبيه) بإسهاب وإبداع، وكذلك عن تقنية (حسن التخلص)، ومفهوم (وحدة القصيدة)، و(موافقة الكلام لمقتضى الحال).

كذلك يمكننا التأكيد على حضور المنهج النفسيّ عند ابن طباطبا حينما رأى أنّ النفس تسكن إلى كلّ ما يوافق هواها، وتقلق مما يخالفه، فإذا ورد عليها الكلام في حالة تخالفها قلقت واستوحشت [١٣٥]، وجعل النفس محور الإعجاب بالشعر، كما تحدّث عن أثر حسن المطالع في نفس المتلقّي.

ولا يخفى احتفاء ابن طباطبا بالمنهج التاريخيّ كما يتّضح في حديثه عن سنن العرب وعاداتها وتقاليدها، والحكم والأوصاف والتشبيهات، وموافقة العرْف. وكما يتداخل المنهج الاجتماعيّ بالمنهج التاريخيّ في إيراده لسنن العرب في المدح والهجاء وسائر الأغراض. وبهذا فالمناهج تعدّدت في عيار الشعر وتنوّعت، إلا أنّ من النقّاد من يجعل منه ناقداً انفعالياً ذوقياً بالدرجة الأولى، لأنّ ابن طباطبا قد " حرص في كتابه على إيراد عيار الشعر، وجعله ميزاناً تقاس به البلاغة، وهو دراسة موضوعيّة فنيّة تهدف إلى الوصول إلى معرفة كلٍّ من الجيّد والرديء في فنّ الشعر " [١٣٦].

والحقّ أنّ ابن طباطبا لم يكن ناقداً انفعالياً بالدرجة الأولى بل هو ناقد ذوقيّ، وذوقه يستند إلى حاسته الجمالية الفنية، وهذا الذوق هو ما قاده إلى ما يسمى بالقراءة الأدبيّة الجماليّة، التي " لا تذهب خارج النصّ، وتفسّره في حدّ ذاته، فتبحث في النص عن جملة من الضوابط والمعايير النقديّة " [١٣٧]، لأنّ الناقد الجماليّ يعتني بما هو موجود في النصّ من شعريّة خاصة به، سواء كان شعريا أو نثريا، إنّها بحث في جماليات النصّ، والكشف عن أسراره.

وابن طباطبا في كلّ هذا كان معيارياً، يحاول أن يبني وجهة نظره النقدية من خلال تطبيق السنّة النقديّة المتوارثة من خلال ما يتوفّر في بيئته النقدية، والحكم على النصوص بالجودة والرداءة مكنّه منها ذوقه المميّز في كلّ القضايا التي عالجها، مثل حديثه عن الصدق، والسرقات الشعرية، واللفظ والمعنى، في إطار النظم، فهذه الأحكام وإنْ كانت متداولة قبله من قبل السابقين، إلا أنّ الجدّة بدت في العديد منها.

ولا نذهب بعيداً إذا ما قرّرنا أنّ ابن طباطبا بما قرّره من لزوم معرفة المتلقّي بالخلفية الثقافية للنصّ، والوعْي بالمعايير المؤسسة لعلاقة المبدع بالمتلقّي، وبعملية التلقّي ذاتها،

ودور المتلقي بتأويل النصّ، واكتشاف أسراره المخبأة تحته، إنّما هو ما يقتضيه كونه ناقداً ثقافياً وانْ كان معيارياً، يصنّف ضمن أصحاب القراءة الجماليّة المعياريّة، وتظلّ له محاولات جادة تنصف فيها القراءة الثقافية. وبذلك يكون ابن طباطبا ناقداً / متلقياً جيّداً في مناقشة للقضايا النقديّة، وفي مساءلته للنصوص الشعريّة.

الهوامش

١ – ينظر : فاطمة البريكي، قضية التلقي في النقد العربي القديم، دار الشروق، الأردن، ٢٠٠٦، ٤١.

٢ – السابق، ٤٤.

٣ – ينظر : ميجان الرويلي وسعد البازعي،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ٢٠٠٢، ٢٨٢ – ٢٩٠.

٤ – ينظر : د. محمد المبارك، استقبال النص عند العرب، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، 1999، ٢٧.

٥– ناظم عودة، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق، الأردن،1997 ، ١٥.

٦– السابق، ١٦.

٧ – ينظر : د. محمد المبارك، استقبال النص عند العرب، ٣٨.

٨ – ينظر : السابق، ٢٩.

٩ – ينظر : د. محمد المبارك، استقبال النص عند العرب، ٣١.

١٠ – ينظر : ناظم عودة، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ١٥.

١١– ينظر : السابق، ٣٣.

١٢ – هانس روبرت ياوس: جمالية التلقي ؛ من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، ترجمة : رشيد بنحدو، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2004، ١٠١.

١٣ – د. فاطمة البريكي، قضية التلقي في النقد العربي القديم، ٤٥.

١٤ – ينظر : د. محمود عباس، قراءة النص وجماليات التلقي، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٩٦، ١٤.

١٥ – ينظر : د. بشرى موسى صالح، نظرية التلقي ؛ أصول وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،2001 ،٨ – ١٠.

١٦ – د. عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة ؛ دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة، الدار العربية للعلوم، بيروت،2007 ، 143.

١٧ – ينظر : السابق، ١٤٤.

١٨– د. نبيلة إبراهيم، القارئ في النص ؛ نظرية التأثير والاتصال، مجلة فصول، القاهرة، مج ٥، ع ١، سبتمبر ١٩٨٤، ١٠٦.

١٩ – د. عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، ١٤٩.

٢٠ – د. بشرى موسى صالح، نظرية التلقي، ٦٥.

٢١ – السابق، ٥٤.

٢٢– د. ناظم عودة، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ١١٣.

٢٣ – ينظر : روبرت سي هول، نظرية الاستقبال ؛ مقدمة نظرية، ترجمة : رعد عبد الجليل، دار الحوار، دمشق،1992 ، ١١٣.

٢٤ – السابق، ١١٤.

٢٥ – ابن طباطبا، عيار الشعر، ٥١.

٢٦ – ابن طباطبا، عيار الشعر، ٤١.

٢٧ – د. عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي القديم ؛ عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي، القاهرة،2006 ،185 .

٢٨ – ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تحقيق : أحمد شاكر، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٢، ٢٢/١.

٢٩ – ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ١ / ٢٤.

٣٠ – نفسه.

٣١ – ابن طباطبا، عيار الشعر، ٤٣.

٣٢ – ابن طباطبا، عيار الشعر، ٤٣.

٣٣ – السابق، ٤٤.

٣٤ – د. عبد القادر هني، نظرية الإبداع في النقد العربي القديم، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ١٩٩٩،117 .

٣٥ – ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ١ / ٣٩.

٣٦ – ينظر : السابق، ١ / ٢١.

٣٧ – ينظر : د.عبد القادر هني، نظرية الإبداع في النقد العربي القديم،340 .

٣٨ – د. فاطمة البريكي، قضية التلقي في النقد العربي القديم،67 .

٣٩ – ابن طباطبا، عيار الشعر، ٤٧.

٤٠ – د. فاطمة البريكي، قضية التلقي في النقد العربي القديم،6 ٨.

٤١ – د. ابتسام مرهون الصفار، محاضرات في تاريخ النقد عند العرب، دار جهينة، الأردن، ٢٠٠٦، 260.

٤٢ – أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، تحقيق : محمد البجاوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠٠٤، ١٣٩.

٤٣ – د. ابتسام مرهون الصفار، محاضرات في تاريخ النقد عند العرب، ٢٦٣.

٤٤ – السابق، ٢٦٤.

٤٥ – نفسه، ٢٥١.

٤٦ – د.أحمد بدوي، أسس النقد الأدبي عند العرب، نهضة مصر، القاهرة،1986 ،١٠٠.

٤٧ – د.سامي عبابنة، التفكير الأسلوبي ؛ رؤية معاصرة في التراث النقدي والبلاغي في ضوء علم الأسلوب الحديث،عالم الكتب الحديث، الأردن، ٢٠٠٧، 106.

٤٨ – د.سامي عبابنة، التفكير الأسلوبي، ١٠٦.

٤٩ – د. بشرى موسى صالح، نظرية التلقي، ٧١.

٥٠ – السابق، ٧٥.

٥١ – ابن طباطبا، عيار الشعر، ١٦١.

٥٢ – د.عبد الرحمن غركان، مقومات عمود الشعر الأسلوبية في النظرية والتطبيق، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٤، ٧٧.

٥٣ – د. جابر عصفور، مفهوم الشعر ؛ دراسة في التراث النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط٥، ١٩٩٥، ١٩.

٥٤ – د. عبد الجليل هنوش، ابن طباطبا العلوي والتصور التداولي للشعر، حوليات كلية الآداب والعلوم الاجتماعية ؛ جامعة الكويت، رقم ٢١، ٢٠٠١، ٢٣.

٥٥ – ينظر : د. طراد الكبيسي، في الشعرية العربية ؛ قراءة جديدة في نظرية قديمة، دار أزمنة للنشر والتوزيع، دمشق، ١٩٩٧، ١٩.

٥٦ – ابن طباطبا، عيار الشعر، ٥٢.

٥٧ – د. عبد الجليل هنوش، ابن طباطبا العلوي والتصور التداولي للشعر، ٢٣.

٥٨ – ينظر : د. سامي إسماعيل، جماليات التلقي ؛ دراسة في نظرية التلقي عند هانز روبرت ياوس وفولفانج إيزر، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٢، ٤٢ – ٤٣.

٥٩ – ينظر : د. بشرى موسى صالح، نظرية التلقي، ٥٢ – ٥٣.

٦٠ – ابن طباطبا، عيار الشعر، ٥٢.

٦١ – د. محمد المبارك، استقبال النصّ عند العرب، ١٩٠.

٦٢ – ابن طباطبا، عيار الشعر، ٤٢.

٦٣ – ينظر : السابق، ٤٩.

٦٤ – ابن طباطبا، عيار الشعر، ٥٢.

٦٥ – ينظر : د. محمد المبارك، استقبال النصّ عند العرب، ١٩١.

٦٦ – ابن طباطبا، عيار الشعر، ٥٢.

٦٧ – ينظر : د. رانية الشريف وصالح العرضاوي، مكونات الإبداع في الشعر العربي القديم، عالم الكتب الحديث، الأردن، ٢٠١١. ٣٦٦.

٦٨ – د. عبد الجليل هنوش، ابن طباطبا والتصور التداولي للشعر، ٢٥.

٦٩ – السابق، ٢٦.

٧٠ – ابن طباطبا، عيار الشعر، ٥٤.

٧١ – د. عبد الجليل هنوش، ابن طباطبا والتصور التداولي للشعر، ٢٨.

٧٢ – ابن طباطبا، عيار الشعر، ٥٥.

٧٣ – د. عبد الجليل هنوش، ابن طباطبا والتصور التداولي للشعر، ٢٨.

٧٤ – ابن طباطبا، عيار الشعر، ٤٤.

٧٥ – ينظر : د. عبد القادر هني، نظرية الإبداع في النقد العربي القديم، ١٣٣.

٧٦ – هانز روبرت ياوس، جمالية التلقي ؛ من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، ترجمة : رشيد بنحدو، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2004، ٤٤.

٧٧ – ينظر : د. المصطفى عمراني، مناهج الدراسات السردية وإشكالية التلقي، عالم الكتب الحديث، الأردن، ٢٠١١، 87.

٧٨ – د. المصطفى عمراني، مناهج الدراسات السردية وإشكالية التلقي، ٨٧.

٧٩ – ابن طباطبا، عيار الشعر، ٤١.

٨٠ – ابن طباطبا، عيار الشعر، ٤٦.

٨١ – د. المصطفى عمراني، مناهج الدراسات السرديّة وإشكاليات التلقّي، ٨٩.

٨٢ – ابن طباطبا، عيار الشعر، ٤٨.

٨٣ – ياوس، جمالية التلقي، ٨٨.

٨٤ – د. المصطفى عمراني، مناهج الدراسات السرديّة وإشكاليات التلقّي، ٩٠.

٨٥ – ابن طباطبا، عيار الشعر، ٤٧.

٨٦ – د. حسين الواد، من قراءة النشأة إلى قراءة التقبل، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مج5 ، ع ١، سبتمبر 1984 ، 118.

٨٧ – ينظر : د. المصطفى عمراني، مناهج الدراسات السرديّة وإشكاليات التلقّي، ٩٣.

٨٨ – ينظر : د. حسين الواد، من قراءة النشأة إلى قراءة التقبل، ١١٨.

٨٩ – د. المصطفى عمراني، مناهج الدراسات السرديّة وإشكاليات التلقّي، ٩٤.

٩٠ – ابن طباطبا، عيار الشعر، ٥٣.

٩١ – رانية محمد، مكونات الإبداع في الشعر العربي القديم، ٣٨١.

٩٢ – ينظر : السابق، ٣٨٣.

٩٣ – ابن طباطبا، عيار الشعر، ١٦٠.

٩٤ – رانية محمد، مكونات الإبداع في الشعر العربي القديم، ٣٨٣.

٩٥ – ينظر : ابن طباطبا، عيار الشعر، ٥٤.

٩٦ – ينظر : رانية محمد، مكونات الإبداع في الشعر العربي القديم، ٣٨٢.

٩٧ – السابق، ٣٨٣.

٩٨ – ينظر : ابن طباطبا، عيار الشعر، ٥٣.

٩٩ – نفسه.

١٠٠ – ينظر : رانية محمد، مكونات الإبداع في الشعر العربي القديم، ٣٩٤.

١٠١ – د. المصطفى عمراني، مناهج الدراسات السرديّة وإشكاليات التلقّي، ٩٤.

١٠٢ – ابن طباطبا، عيار الشعر، ١٢٨.

١٠٣ – جرير بن عطية، الديوان، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٦، ٤٧٧.

١٠٤ – ابن طباطبا، عيار الشعر، ١٢٩.

١٠٥ – د. المصطفى عمراني، مناهج الدراسات السرديّة وإشكاليات التلقّي، ٩٦.

١٠٦ – ابن طباطبا، عيار الشعر، ١٤٩.

١٠٧ – نفسه.

١٠٨ – الأعشى، الديوان، تحقيق : د. محمود الرضواني، وزارة الفنون والثقافة، قطر، ٢٠١٠، ٢/ ٥٨.

١٠٩ – زهير بن أبي سلمى، الديوان، تحقيق : حمدو طلاس، دار المعرفة، بيروت، ٢٠٠٥، ٥٣.

١١٠ – ابن طباطبا، عيار الشعر، ١٥٠.

١١١ – دعبل الخزاعي، الديوان، تحقيق : حسن حمد، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٩٤، ٦٦.

١١٢ – البحتري، الديوان، تحقيق : حسن كامل الصيرفي، دار المعارف، القاهرة، ط٣، ١٩٩٣، ١/ ٦٢٣.

١١٣ – د. محمد المبارك، استقبال النصّ عند العرب، ١٥٣.

١١٤ – ابن طباطبا، عيار الشعر، ٥٢.

١١٥ – ينظر : د. محمد المبارك، استقبال النصّ عند العرب، ١٥٤.

١١٦ – د. نبيلة إبراهيم، القارئ في النص، ١٠٢.

١١٧ – ينظر : د. محمد المبارك، استقبال النصّ عند العرب، ١٥٦.

١١٨ – د. فاطمة البريكي، قضية التلقي في النقد العربي القديم، ٢١٩.

١١٩ – ابن رشيق، العمدة، ١ / ٢٢٤.

١٢٠ – ابن طباطبا، عيار الشعر، ٥٥.

١٢١ – ينظر : د. محمد المبارك، استقبال النصّ عند العرب، ٧١.

١٢٢ – ابن طباطبا، عيار الشعر، ١٦٢.

١٢٣ – ابن طباطبا، عيار الشعر، ١٦٥.

١٢٤ – السابق، ١٦٧.

١٢٥ – نفسه، ٤٤.

١٢٦ – د.نور الدين السد، الشعرية العربية ؛ دراسة في التطور الفنيّ للقصيدة العربية حتى العصر العباسي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،1995 ،47 .

١٢٧ – عباس العقاد، الديوان، دار الشعب، القاهرة، ط٤، ١٩٦٧، ١٣٠.

١٢٨ – د.نور الدين السد، الشعرية العربية، ٤٩.

١٢٩ – امرؤ القيس، الديوان، ١٢٧.

١٣٠ – ابن طباطبا، عيار الشعر، ٢١٠.

١٣١ – ابن طباطبا، عيار الشعر، ٢٠٢.

١٣٢ – السابق، ٢٠٣.

١٣٣ – د. سعيد جمعة، الفكر البلاغي و النقدي في كتاب عيار الشعر، مطبعة كلية اللغة العربية، جامعة الأزهر الشريف، القاهرة،2009 ، 23.

١٣٤ – د. محمد المبارك، استقبال النص عند العرب، ١١٠.

١٣٥ – ينظر : ابن طباطبا، عيار الشعر، ٢١.

١٣٦ – د. نجوى صابر، الذوق الأدبي وتطوره عند النقاد العرب حتى نهاية القرن الخامس الهجري، دار الوفاء، الإسكندرية،2006 ،144 .

١٣٧ – د. رانية شريف، مكوّنات الإبداع في النقد العربي القديم، ٤٠٥.

ثبت المصادر والمراجع :

١- د. ابتسام الصفار :

- محاضرات في تاريخ النقد عند العرب، دار جهينة، الأردن، ٢٠٠٦.

٢- د.أحمد بدوي :

- أسس النقد الأدبي عند العرب،دار نهضة مصر، القاهرة،1986 .

٣- الأعشى ؛ ميمون بن قيس (ت ١١هـ) :

- الديوان، تحقيق : د. محمود الرضواني، وزارة الفنون والثقافة، قطر، ٢٠١٠.

٤- البحتري ؛ أبو عبادة الوليد بن عبيد(ت ٢٨٤ هـ) :

- الديوان، تحقيق : حسن كامل الصيرفي، دار المعارف، القاهرة، ط٣، ١٩٩٣.

٥- د. بشرى موسى صالح :

- نظرية التلقي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،2001 .

٦- د. جابر عصفور :

- مفهوم الشعر ؛ دراسة في التراث النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط٥، ١٩٩٥.

٧- د. حسين الواد :

- من قراءة النشأة إلى قراءة التقبل، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مج5 ، ع ١، سبتمبر1984 .

٨- دعبل الخزاعي ؛ (ت ٢٤٦ هـ) :

- الديوان، تحقيق : حسن حمد، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٩٤.

٩ - د. رانية الشريف وصالح العرضاوي :

– مكونات الإبداع في الشعر العربي القديم، عالم الكتب، الأردن، ٢٠١١.

١٠ – زهير بن أبي سلمى (ت ٦٠٩ م) :

– الديوان، تحقيق : حمدو طلاس، دار المعرفة، بيروت، ٢٠٠٥.

١١– د. سامي إسماعيل :

– جماليات التلقي ؛ دراسة في نظرية التلقي عند هانز روبرت ياوس وفولفانج إيزر، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٢.

١٢– د.سامي عبابنة :

– التفكير الأسلوبي ؛ رؤية معاصرة في التراث النقدي والبلاغي في ضوء علم الأسلوب الحديث،عالم الكتب الحديث، الأردن، ٢٠٠٧.

١٣– د. سعيد جمعة :

– الفكر البلاغي و النقدي في كتاب عيار الشعر، مطبعة كلية اللغة العربية، جامعة الأزهر الشريف، القاهرة،2009 .

١٤– ابن طباطبا العلويّ (ت ٣٢٢ هـ) :

– عيار الشعر، تحقيق : د. عبد العزيز المانع، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٥.

١٥– د. طراد الكبيسي :

– في الشعرية العربية ؛ قراءة جديدة في نظرية قديمة، دار أزمنة للنشر والتوزيع، دمشق، ١٩٩٧.

١٦– عباس العقاد :

– الديوان، دار الشعب، القاهرة، ط٤، ١٩٦٧.

١٧– د. عبد القادر هني :

– نظرية الإبداع في النقد العربي القديم، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ١٩٩٩.

١٨- د. عبد الجليل هنوش :

- ابن طباطبا العلوي والتصور التداولي للشعر، حوليات كلية الآداب والعلوم الاجتماعية ؛ جامعة الكويت، رقم ٢١، ٢٠٠١.

١٩- د.عبد الرحمن غركان :

- مقومات عمود الشعر الأسلوبية في النظرية والتطبيق، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٤.

٢٠- د. عبد الكريم شرفي :

- من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة ؛ دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة، الدار العربية للعلوم، بيروت،2007 .

٢١- د. عز الدين إسماعيل :

- الأسس الجمالية في النقد العربي القديم ؛ عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي، القاهرة،2006 .

٢٢- د.فاطمة البريكي :

- قضية التلقي في النقد العربي القديم، دار الشروق، الأردن، ٢٠٠٦.

٢٣- ابن قتيبة ؛ أبو محمد عبد الله بن مسلم (ت٢٧٦ هـ) :

- الشعر والشعراء، تحقيق : أحمد شاكر، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٢.

٢٤- د. محمد المبارك :

- استقبال النص عند العرب، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، 1999.

٢٥- د. محمود عباس :

- قراءة النص وجماليات التلقي، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٩٦.

٢٦- د. المصطفى عمراني :

– مناهج الدراسات السردية وإشكالية التلقي، عالم الكتب، الأردن، ٢٠١١.

٢٧– د.ميجان الرويلي ود. سعد البازعي :

– دليل الناقد الأدبيّ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ٢٠٠٢.

٢٨– أبو هلال العسكري ؛ الحسن بن عبد الله (٣٩٥ هـ):

– كتاب الصناعتين، تحقيق : محمد البجاوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠٠٤.

٢٩– د. ناظم عودة :

– الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق، الأردن،1997 .

٣٠– د. نبيلة إبراهيم :

– القارئ في النص ؛ نظرية التأثير والاتصال، مجلة فصول، القاهرة، مج ٥، ع ١، سبتمبر ١٩٨٤.

٣١– د. نجوى صابر :

– الذوق الأدبي وتطوره عند النقاد العرب حتى نهاية القرن الخامس الهجري، دار الوفاء، الإسكندرية،2006 .

٣٢– د.نور الدين السد :

– الشعرية العربية ؛ دراسة في التطور الفنيّ للقصيدة العربية حتى العصر العباسي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،1995 .

المراجع المترجمة :

١- روبرت سي هول :

نظرية الاستقبال ؛ مقدمة نظرية، ترجمة : رعد عبد الجليل، دار الحوار، دمشق، 1992.

٢- هانز روبرت ياوس:

جمالية التلقي ؛ من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، ترجمة : رشيد بنحدو، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2004.

ملخص البحث:

تعدّ جمالية التلقّي من أحدث النظريات المتجهة نحو القارئ والاهتمام به، كونه ثالث عنصر من عناصر العملية الإبداعية العملية الإبداعية المكونة من: (مبدع، و نص، ومتلقٍ).

ومع تزايد أهمية نظرية التلقّي في ساحات المشهد الإبداعيّ والنقد، وجَبَ علينا البحث عن المنتج الفكريّ والنقديّ المعالج لإجراءات هذه النظرية في تراثنا النقديّ والبلاغيّ. وقد اخترنا من هذا الزخم التراثيّ الخطاب النقدي لابن طباطبا العلويّ (ت ٣٢٢ هـ) من خلال كتابه (عيار الشعر)، وذلك للوقوف على فهمه الخاص لمفهوم التلقّي، وحدود المتلقّي، وأسس التلقّي عنده، وكذلك تبيان الشروط الخاصة بالتلقّي والمتلقّي.

Abstract

The aesthetic receipt of the latest theories flying about the reader and the interest in it, being a third element of the creative process, the creative process of the constituent elements: (a creative, and text, and the recipient).

With the increasing importance of the theory of the receiving yards in the creative scene and criticism, we must search for the product of intellectual and monetary wizard to action this theory in cash heritage and rhetorical.

We have chosen this momentum Heritage critical discourse to the son Tabataba upper (T 322 AH) in his book (hair caliber), so as to stand on your receipt for the concept to understand, and the limits of the recipient, receiving and founded with him, as well as identify special conditions receiver.