

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة قسنطينة -1-

رقم الإيداع

كلية الآداب واللغات

رقم التسجيل

قسم الآداب واللغة العربية

تلقي النص الشعري في النقد المغربي القديم في القرن الهجري الخامس

أطروحة مقدمة استكمالاً لمتطلبات نيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب القديم ونقده

إشراف الأستاذ الدكتور:

إعداد الطالبة

الربيعي بن سلامة

مرزاقة عمراني

اللجنة المناقشة

عضوا رئيسا	جامعة:قسنطينة-1-	أ.د.حسن كاتب
مشرفا و مقررا	جامعة:قسنطينة-1-	أ.د.الربيعي بن سلامة
عضوا مناقشا	جامعة:قسنطينة-1-	أ.د.دياب قديد
عضوا مناقشا	جامعة: الأمير عبد القادر-قسنطينة	أ.د.رابح دوب
عضوا مناقشا	جامعة: العربي بن مهدي-أم البواقي	أ.د.العلمي لراوي

السنة الجامعية 2015/2014



أحمد
بشرك

إلى والديّ الكريمين؛ أمي، أبي.
مع الامتنان والاعتراف بالفضل
مع الشكر الممتد في أكوان من الحب

مرزاقّة

شكراً وتقديراً
للمعلمين والطلاب

أرفع التحية والشكر إلى الأستاذ المشرف على هذا
البحث: الأستاذ الدكتور الربيعي بن سلامة على كل
ما بذله في مساعدتي ومدّيد العون لي بغية
إخراج بحثي في صورته الأخيرة. داعية المولى أن
يمده بالصحة والعافية وأن يجعله ذخراً للجزائر و
الباحثين من أبنائها

الرموز المستخدمة في البحث:

- 1- تح: تحقيق
- 2- تر: ترجمة
- 3- تد: تدقيق
- 4- تص: تصحيح
- 5- تع: تعليق
- 6- تق: تقديم
- 7- جم: جمع
- 8- شر: شرح
- 9- ص ن: الصفحة نفسها
- 10- م س: مرجع سابق
- 11- م س: مصدر سابق
- 12- م ن: مصدر نفسه / مرجع نفسه
- 13- ج: جزء
- 14- ع: عدد
- 15- ق: قسم
- 16- مج: مجلد
- 17- (...) علامة حذف في النص المستشهد به
- 18- التاريخ الهجري بين قوسين (...هـ) اللاحق باسم أحد الأعلام: تاريخ وفاته.

مقدمة

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

1- إطار البحث وأهدافه:

هذه دراسة في تلقي الشعر العربي القديم، في بلاد المغرب بالمعنى القديم «ونعني بالمغرب شمال أفريقية والأندلس، وكلاهما غرب في الاصطلاح يومذاك» تمتد على مسافة زمنية محدّدة هي القرن الهجري الخامس.

تنطلق الدراسة من قناعة مفادها أن بحث التلقي في التراث النقدي العربي ليس فرضية تستوجب البرهنة ولكنه مُسَلِّمة قائمة على تلازم الأدب ومنتقيه، فحيثما يكن الإبداع يكن التلقي، مهما كان نوع هذا الإبداع، إذ يكون من المحال أن يكتسب إبداع ما قيمة معينة إذا لم يجد المتلقي الذي يوليه الاهتمام ويبيدي تجاهه الاحتراف بوصفه كياناً قائماً بذاته من حيث كونه تجلياً إبداعياً جمالياً يمتلك وجوده الخاص وهذا ما يفسر بقاء أعمال إبداعية كثيرة في حال كمون إلى أن تعثر على المتلقي الذي يخرجها إلى حال الوجود والظهور والانكشاف، لا يحدث هذا إلا لأن العمل الإبداعي، يمتلك جانبه التأويلي الذي "يتعدى فيه العمل الفني ذاته أو عالمه لينفتح على العالم الثقافي والذهني للمتلقي بكل ما يفترضه هذا العالم من نسبة ومحدودية واختلاف أيضاً، بين انتظارات المتلقين ومقترباتهم واستراتيجياتهم التأويلية"⁽¹⁾.

يكون تلقي الشعر العربي القديم الإطار العام الذي تتحرك فيه الدراسة استناداً على نظرية التلقي والقراءة الألمانية، والتي ظهرت في ستينيات القرن الماضي، فحركات وحفرت البحث تأسيساً لتاريخ أدبي جديد، ولأن التراث النقدي والبلاغي العربي جزء من تراث إنساني لا يزال يتشكل ويتراكم سعياً لتشكيل معرفة إنسانية،

(1) الشيكور، محمد. في التلقي الجمالي، مطبوعات وزارة الثقافة، المغرب، ط 1، 2012، ص 12.

ولأنّ المتلقي في تراثنا النقدي كان الحاضر الأكبر، رأينا أن نحول هذا الحضور إلى موضوع للبحث والتحليل والسؤال. مركزين على مدوّنة نقدية وبلاغية هي المغربية خاصةً. مخصصين جزءاً منها بهدف حصر البحث في مؤلفات معينة رأيناها كافية لوصف حالة التلقي المشترك من طرف جماعة تأويلية في حقبة زمنية محدّدة صادرة عن أفق مشترك.

يتأسس هذا البحث على ركيزتين غير منفصلتين هما محاولة الكشف عن المتلقي في النقد المغربي القديم، والسؤال عن مكانته وأهميته في العملية الإبداعية، وإلى أيّ مدى وصلت هيمنة هذا المتلقي في تحديد شعرية النصوص الإبداعية/الشعرية خاصةً، يتزامن هذا البحث مع مساءلة أجهزة التلقي المغربية، أي أننا نقوم بفحص عملية التلقي ذاتها من خلال النصوص التي وثقتها؛ أي المؤلفات النقدية بوصف أصحابها متلقين قبل أن يكونوا نقداً رسموا مسار التلقي ووجهوا عملية الكتابة أيضاً.

نبحث -إذن- في الطرق التي استجاب بها النقاد العرب القدامى في المغرب للنص الشعري، ونحاول الكشف عن الكيفية التي تصوّر بها أولئك المتلقون فعل الذات في مواجهة موضوعها، وما هي الحدود التي تتحرك فيها الذات المتلقية/القارئة لمحاولة الإحاطة بنص ما، والمشاركة في صنع معناه، وإعادة إنتاجه.

نحاول أن نجيب عن بعض أسئلة من قبيل المنطلقات الذاتية والموضوعية (الثقافية، السياسية، الإيديولوجية) التي أطرت تلقيات النقاد محلّ الدراسة، إذ مع تسليمنا بأن هؤلاء المتلقين قد صدروا عن أفق تاريخي مشترك بوصفهم مجموعة تفسيرية واحدة إلا أن هذا لا يلغي الحدود بينهم، كما لا يلغي الحدود بين المتلقين في أيّ زمان ومكان. إن اختلافات كثيرة تابعة لوضع المؤول، ومتعلقة بوجهات نظر قد تتضارب أو تتآزر في التأسيس لفكرة تدخل الذات المتلقية وانحيازها لغوامض النصوص الشعرية ومناطقها المعمّاة قصد تبديد ضباب المعنى الذي قد يجثم على

النص إذا لم تتدخل الذات القارئة بتقديم قراءتها وإحلال عقد المعنى في تعاون بين القارئ ونصه، وإلى أي مدى سُمح لهذا النص بأن يكون أدبيا/شعريا ذا لغة منزاحة تستند على قاعدة رمزية تتيح للقارئ إجراء عمليات تأويلية؟

2-دواعي الاختيار:

لكل بحث قصة نشأت بين الذات (الباحث) وموضوعها (البحث) يعود بعضها إلى الذات فيسمى ذاتيا، ويرجع الآخر إلى ما هو كائن خارج هذه الذات فيسمى موضوعيا.

أ- الأسباب الذاتية:

- درس الأدب المغربي والأندلسي في مرحلة التدرج: كان هذا الدرس -الذي اندمج في درس النص القديم بمعينة دروس الأدب العباسي والأموي- أول نافذة نطل منها على تاريخ وأدب الغرب الإسلامي، وكان الدرس -بالنسبة إليّ- أشبه بالدخول في عالم أسطوري وروحاني في آن بدءاً من السفن التي حُرقت وُصُولاً إلى الخروج الأكثر مأساوية في التاريخ. لقد علق درس الأدب المغربي عموماً بتصوّري لمشاريع بحثية مستقبلية.

- أتاحت لي فرصة الاتصال بهذا الأدب في مرحلة ما بعد التدرج، فكان موضوع رسالة الماجستير خاصاً بفضن الهجاء في النثر الأندلسي برعاية وإشراف أستاذي الدكتور الربيعي بن سلامة، ولقد كانت مُدَّةً زمنية قضيتها في البحث مفيدة مائعة بالنسبة إليّ، اتصلت فيها بذخيرة أدبية ونقدية يقصر في حقها وصف الغنى والثراء، فتنتُ برسالة التوابع والزوابع لأبي عامر ابن شهيد (426 هـ)، وعلى الرُغم من أنها كانت واحدة من مدونات البحث إلا أنني أدركت أن ما قلته فيها لم يشفِ الغلّة، وبعبارة "ياوس" صاحب نظرية التلقي؛ فقد كسّر هذا النص أفق توقعي، وسعيتُ لتبرير دهشتي الجمالية وما أظني فعلت. لقد كان النصُّ مربكاً من حيث تصنيفه، محيراً من حيث قدرة صاحبه على صهر الإبداعي فيه مع النقدي ومزجها بصورة لا

يقدر عليها إلا أديب ناقد طبيب كيميائي مثل ابن شهيد، ولقد كان من أهم ما كشف أمامي أن القراءة فعل خلق وإنتاج هو أتكاء تلك الرسائل على عنصر المفارقة الذي يشحن النص بمعاني مختلفة ويخفي فيه توتراً وتجاذباً بين السطح والعمق لا يكشفه إلا قراء مؤولون.

- ربما كان علي الإقرار بأن الموضوع يجنح نحو التحيز إلى المغرب الذي أنتمي إليه، وهذا ليس عيباً طالما أن الدراسات المنجزة هنا وبالمشرق تصبُّ كلها في الحضارة العربية الإسلامية، ولقد خدَم المشاركة التراث النقدي والأدبي الأندلسي والمغربي وكانت لهم أيادٍ بيضاء عليه، لا أدل على ذلك مما قدمه إحسان عباس ورضوان الداية، وكثير من المحققين والنقاد.

- لهذه الأسباب الذاتية، فإنه حين حظيت بشرف التلمذة في مرحلة الدكتوراة على يد أستاذي الدكتور الربيعي بن سلامة، وحين مناقشة اختيارات متعددة، لم أتردد في الموافقة على الموضوع المقترح خاصة وأنه يمس بلاد المغرب مما يتيح لي هذه المرة التعامل مع مؤلفات أندلسية ومغربية، خاصة إذا كانت نقدية بالدرجة الأولى، مع الاستئناس بمعطيات ومنجزات نظرية لا يزال البحث فيها بكرة هي نظرية التلقي والقراءة.

ب- الأسباب الموضوعية:

- تكتسب هذه الدواعي وجودها من أهمية الموضوع ذاته؛ فالاشتغال بالشعر هو اشتغال بمجال دهشة لا تنتهي بالنسبة إلى الفرد العربي الذي اعتقد في فترات سابقة أن هذا الشعر اختراع عربي خالص توصلت إليه الأمة العربية حين بدأت تفكر في تخليد مآثرها وإبقاء ذكرها في التاريخ، وإذ ذاك يكون هذا الشعر قد تحول إلى الوسيلة التي ترى بها الذات العربية ذاتها وتطالعها وتكتشفها قبل أن تكون المنفذ الذي تبصر منه العالم.

- لقد اندغم كلُّ ما هو عربيٌّ بما هو شعري، حتَّى الدِّراسات التفسيرية والتأويلية والإعجازية لم تؤسس ذاتها إلا بالشاركة مع "الشعري" الذي أصبح دالاً على ثقافة وتاريخ أمةٍ، ما سَوَّغَ إطلاق الاصطلاح المشهور: "الشعر ديوان العرب" ولقد كان ديوانهم أينما حلُّوا وفي أيِّ بقعة من الأرض نزلوا مشرقاً أو مغرباً.

- السَّعي إلى الاحتفاء بهذا المحتفى به (الشعر) استناداً على نظرية حديثة هي نظرية القراءة والتلقي التي سعت إلى استبدال الدراسة الأدبية بالخروج عن المناهج السياقية التي لا تهتمها النصوص بالدرجة الأولى، ورفض المناهج النصية التي بلغت في الاهتمام بالنص في عزلة تامة عن متلقيه ومحيطه وظروف إنتاجه. ولقد سعت هذه النظرية إلى جعل المتلقي العنصر الرئيس في دراسة التاريخ الأدبي الجديد الذي يصبح تاريخ التلقيات لا تاريخ المؤلفين والمؤلفات بعبارة ياوس، وهو التاريخ الذي يقوم على التتبع التحقيقي للعصور ورصد تطور المذاهب والتيارات الأدبية.

وربطاً بين هذه الدواعي ورغبة في المشاركة في هذا الحقل البكر كان ضبط موضوع البحث وربطه بين الشعر الذي بدأ أهم وأخطر الفنون القولية عند العرب عموماً، وبين المتلقي الذي إليه يعود الحكم على شعرية هذا الشعر، وبين النظرية التي لا تزال حقلًا بكرًا في الدِّراسات النقدية العربية، فكان الموضوع: «تلقى النص الشعري في النقد المغربي القديم في القرن الهجري الخامس».

3- الدراسات السابقة:

تعددت الدِّراسات الخاصة بتلقي الأدب عموماً والشعر خصوصاً قديماً وحديثه، تلك التي عنيت بالمسارات الأفقية للتلقي، أي الدراسة التاريخية التي تتعقب تلقي نوع أو جنس أدبيٍّ معينٍ مثل تلقي المقامات الذي صدر بصدده كتاب "المقامات والتلقي" وهو دراسة أكاديمية الأصل تمثل بحثاً في أنماط تلقي مقامات الهمداني في النقد العربي القديم، لصاحبها نادر كاظم الذي حاول رصد وتتبع الطرق التي أعيد

بها تشكيل النص المقامي وقراءته في العصر الحديث، كما صدر مؤخراً (2013) كتاب "تلقي المعلقات" (دراسة في الاستقبال التعاقي)، وهو بحث في تلقي المعلقات وقراءتها من العصر القديم إلى العصر الحديث.

كما درس بعض الباحثين تلقي نصوص شاعر بعينه ولعل أشهر دراسة وأقدمها هي ما قام به حسين الواد حين درس التجربة الجمالية عند العرب من خلال تلقيهم لشعر المتنبي، فكان كتابه "المتنبي والتجربة الجمالية عند العرب" بحثاً في مميزات نظرية التلقي العربية أي إنه بحث في تاريخ أدبي جديد قائم على استجابة المتلقين القدماء لنص المتنبي ومدى تفاعلهم معه. والدراسة تعدُّ من بواكير ما أنجز في حقل التلقي فلقد صدرت سنة 1991 م، وفيما يخص تلقي مدونة بعينها، فقد اهتم المرحوم إدريس بللميح برصد التفاعل الحاصل بين "المفضليات" و"الحماسة" وبين أجهزة التلقي العربية (2005 م) فكان كتابه الضخم "المختارات الشعرية وأجهزة تلقيها عند العرب" وهو كتاب مهمٌ بجزئيه النظري والتطبيقي.

ومن الدراسات ما اهتم بنظرية التلقي في النقد والبلاغة العربية من باب تأصيل النظرية مثل دراسة بشرى صالح: "نظرية التلقي أصول وتطبيقات" (2000 م) وهي الدراسة التي خلصت فيها صاحبها إلى أن هذه النظرية تتجسد في نظرية المقام والمقال العربية، كما ساهم د. محمد المبارك بدراسة تلقي وقراءة النص الأدبي في المدونة التراثية والنقدية العربية إجمالاً في جرد تاريخي يعنى بالتقاط النقاط الأساسية للتلقي عند أشهر النقاد العرب القدامى، ويشترك معه في صفة هذه الدراسات الأفقية كتاب شكري المبخوت "جمالية الألفة"، النص ومثليته في التراث النقدي (1993 م)، وهو ما خلص فيه صاحبه إلى أن تلقي النص الشعري في التراث النقدي العربي كان قائماً على التوقع (الألفة) لا على المفاجأة (الدهشة).

وبالنسبة إلى الدراسات الأكاديمية التي نحت هذا المنحى، نذكر أطروحة دكتوراه الدولة التي تقدم بها الباحث قديد دياب إلى قسم اللغة العربية وآدابها،

جامعة قسنطينة، الجزائر (2003- 2004) وكانت بعنوان: تلقي النص الشعري لدى نقاد القرنين الثاني والثالث الهجريين. وقد اشتغل فيها الباحث بمشرف آليات التلقي في المدونة النقدية التراثية موضوع الدراسة وتحديد العناصر الجمالية في تلقي النص الشعري.

وبالنسبة إلى الدراسات العمودية أي التي تُعنى برصد مظاهر التلقي ونمطه لدى ناقد بعينه، نستطيع أن نذكر مُساهمة محمد بنلحسن الذي قدّم كتاب "التلقي لدى حازم القرطاجني من خلال منهاج البلغاء وسراج الأدباء" وهو بحث في التلقي من منظور حازم الذي اعتنى في كتابه بالتلقي والمتلقي ثمّ المقارنة بينه وبين نقاد آخرين، وتحديد نقاط الاختلاف والتشابه بين نظرية حازم وبين نظرية التلقي والقراءة لدى أقطابها (2011 م).

ويجدر التنويه بالإسهامات المميّزة التي قدمتها مجلة "دراسات سيميائية ولسانية" المغربية، في تقديم النظرية وتعريف القارئ العربي بها دراسة وترجمة وتطبيقاً على النصوص النقدية والأدبية (1992 م)، وكذلك الشأن ذاته بالنسبة إلى منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بجامعة محمد الخامس، وهي المنشورات التي جمعت ووثقت وقائع ندوات خاصة بالتلقي، وأهمها ندوة "نظرية التلقي" (إشكالات وتطبيقات) لعام 1993 م، وندوة من قضايا التلقي والتأويل لسنة 1995 م، ولقد كان لهذه المنشورات فضل كبير في تقريب النظرية والتعريف بها، وقد أفدنا من البحوث والمقالات المنشورة فيها خاصة في الجانب النظري من بحثنا.

هذه الدراسات وأخرى شكلت بالنسبة إلى البحث سنداً مهماً حيث اعتمدنا على بعضها واستأنسنا بالآخر بحسب ما يمكن أن يخدم البحث الذي تميّز بالاهتمام بالتطبيق وتتبع الطريقة التي تلقى بها مجموعة من النقاد المغاربة النص الشعري العربي والكيفية التي تمظهر بها المتلقي في نقودهم، وهذا ما يشكل الاختلاف بين بحثنا وبين هذه الأبحاث المتقدمة منها والمتأخرة؛ إذ لا ندرس تلقي جنس أدبي معين،

ولكننا نهتم بنوع الشعر عامة، ولا نبحت في التلقي عند ناقد معين أو عند مجموعة كبيرة من القراء تمتد على مسافة زمنية طويلة بل في حدود معينة هي القرن الهجري الخامس، وجغرافياً، لا نغادر بلاد المغرب مع مجموعة من النقاد هم: النهشلي (405 هـ)، وابن شهيد (426 هـ)، وابن رشيق القيرواني (456 هـ). ولذلك جاء بحثنا مختلفاً من حيث التناول، إذ تتبعنا حركة التلقي تاريخياً، كما أننا حاولنا إجراء دراسة عمودية في مؤلف/مؤلفات كل واحد من هؤلاء النقاد، معتمدين في ذلك على الاختلاف بين هذه المؤلفات، فقد تميّز كتاب النهشلي "اختيار الممتع في علم الشعر وعمله" بكونه -حسب ما ذهبنا إليه- مجموعاً أدبياً لم يحفظ النسخ من مادته النقدية إلا النزر القليل، وقد كان لابن رشيق الفضل في حفظ بعض الإشارات النقدية منه في كتاب العمدة، والاختيار يغلب عليه طابع الإملاء لذلك تغيب تماماً فيه المنهجية حتى وإن كان يكتسي طابعاً تعليمياً، تربوياً وأخلاقياً بالدرجة الأولى، ثم عنينا -حسب الترتيب الزمني- بالبحث في التلقي في مؤلف إبداعي هو رسالة "التوابع والزوابع" لابن شهيد الأندلسي (426 هـ)، وقد كشف بحث التلقي أنّ الرسالة نقدية بالدرجة الأولى متلبسة بالإبداعي الأدبي. ووصولاً إلى ابن رشيق القيرواني (456 هـ) فقد كان علينا الحذر والتثبت ونحن نقرأ مؤلفاته الثلاثة: (العمدة)، و(أنموذج الزمان في شعراء القيروان)، و(قراضة الذهب)، وكلها مؤلفات سجل فيها المتلقي حضوراً قوياً وفاعلاً، أما بالنسبة إلى "القراضة" فقد شكلت بحثاً في تاريخية الصورة الفنية في الشعر العربي من حيث رصد الصورة الأصل ثم تتبع قراءتها وإعادة إنتاجها في النصوص الشعرية اللاحقة، لقد تتبع ابن رشيق فيها عبر فكرة الإبداع والاختراع نظرية الخلق الأدبي وإعادة صياغته وإنتاجه في النصوص المتوالدة بعبارة ابن رشيق.

كما أنّ طبيعة النظرية وانقسامها إلى شق التلقي، وشق القراءة قد حتم علينا محاولة النظر في مبحث القراءة في التراث البلاغي المغربي في القرن الخامس والكشف

عن التجربة الجمالية التي يعيشها القارئ فور مكاشفته للنصوص الشعرية والاتصال بها، فكان البحث في نظرة هؤلاء النقاد إلى جماليات النص الشعري وإمكانات تأويله وحدود لغته التي تصوّر الواقع بشكل إيحائي تخييلي، ولم نجد أمامنا سوى الجزء البلاغي من كتاب العمدة وهو جزء مهم كاشف عن معايير مدرسة أدبية ذوقية في القراءة.

4-مداخل الدراسة:

سيلاحظ القارئ الكريم أنّ البحث جمع بين:

أ- النقد الأدبي: إذ وجدنا أنفسنا -مرّات عديدة- إلى جانب قرائنا الثلاث نقرأ بعض النصوص الشعرية، ونحاول نقدها، وقد كنّا نفعل ذلك في بعض الأحيان نيابة عنهم، حين نلاحظ أن الناقد قد ترك نصّاً ما دون نقد وقراءة، أو أنّه أبدى إعجاباً شديداً بنص معين دون أن يبرّر هذا الإعجاب، أو حين نلاحظ أنّه من الممكن تقديم قراءة للنص تخالف قراءة أحد هؤلاء النقاد ونحسب أننا في كلّ قراءة كنا نحاول أن نسلك مسلك التبرير لما نذهب إليه.

ب- تاريخ النقد: لم تكن جهود قرائنا الثلاث نابعة من نقطة الصفر، فقد نهلوا جميعهم من التراث النقدي والأدبي للأمة العربية، واتكؤوا عليه، وإن بانّت بصماتهم وآراؤهم ومعتقداتهم الخاصة، إلا أن ذلك لم يعنّ أنهم انفصلوا عن تراثهم، لذلك حاولنا رصد هذه المنطلقات وربما يكون أحد النقاد قد أجبرنا على الرجوع إلى المتن النقدي القديم سواء أشار إلى النصوص التي استعان بها أو سكت عن ذلك، وهذا ما يستدعي إجراء موازنات نتلمس من خلالها تطور بعض الآراء والأفكار والاتجاهات، وما نعينه بالتطور هو التغير إيجاباً أو سلباً؛ أي سعياً بحدود القول الشعري نحو الانفتاح والحرية الفنية أو رجوعاً به إلى حدود وقيود النظرية النقدية خاصة نظرية البيان القائمة على الإفهام وقول الحقائق. ولقد ألفينا أنفسنا نعود إلى بداية النقد

العربي وصُولاً إلى عصر نقادنا مروراً بكثير من المتلقين الذين أسهموا في تشكيل النظرية الشعرية العربية، وربما تجاوزنا في مرات معدودة عصر الدراسة إلى القرن السادس أو السابع لإجراء الموازنة ليس أكثر.

ج- نقد النقد: أو قراءة القراءة وقد كان اعتمادنا هذا المدخل في الحدود التي تسمح لنا باستجلاء الأسباب التي دعت أحد نقادنا إلى إطلاق أو تبني حكم معين، ومحاولة الإجابة عن سؤال لماذا وكيف. لقد كان هذا السؤال هاجس البحث الذي سمح بإعادة صياغة السياقات الثقافية والاجتماعية والتاريخية والسياسية التي صدر عنها نقادنا في تنظيرهم وتطبيقهم لتلقي النص الشعري، كما كشف هذا السؤال عن المضمير المخبوء الذي أدى بناقد معين إلى تبني اتجاه محدد، نقصد بذلك الإيديولوجيا التي وجهت أحدهم كإيديولوجيا الولاء والمال التي وجهت تلقي ابن رشيق القيرواني وتنظيره للتلقي.

وكان من الطبيعي أن تتعدّد مداخل البحث بالنظر إلى طبيعته التركيبية

فقد شمل:

- الشعر العربي
- النقد المغربي الذي تناول هذا الشعر في القرن الهجري الخامس
- دراستنا لهذا النقد دراسةً تاريخية، ودراسةً آنية تهتم بكل ناقد ومصطلحاته وأدواته ونفسيته وسياقه الذي صدر عنه.
- قراءتنا لهذه النصوص المقرّوة من قبل نقادنا.

د- لا يفوتنا أن نذكر مدخلاً قرائياً وجدنا أنفسنا نلج منه إلى أكبر مدونة في دراستنا وهي "العمدة" دون تخطيط مسبق، وهو قراءة بعض النصوص التي اعتمدها حين كان الشك يساورنا في مدى صحة قراءتها الأولى أو الثانية، ونقصد بذلك عمل المحققين، فكثيراً ما أدى بنا ذلك الشك إلى البحث في طبعات أخرى للعمدة وإجراء الموازنة وقد نستعين بالقواميس للتدليل على القراءة التي نذهب

إليها. والحق أن هذا المدخل (المفاجئ) بقدر ما زادنا تعلقاً بالمصادر الأولى للبحث، بقدر ما زادنا احتراماً وإجلالاً للمحققين الذي يبذلون الجهد والوقت في سبيل إخراج مخطوطة جاهزة للقراءة بل والعمل مع كل تحقيق على تهذيبها وإعادة النظر فيها لتصل في حلتها الأخيرة إلى القارئ.

5- منهج الدراسة:

يحسن بنا أن نشير إلى أن نظرية التلقي ذاتها قد انبنت على تاريخ بلاغي ونقدي ضارب بجذوره في القدم، وقد أفادت من نظريات ومناهج نقدية كثيرة حتى تلك التي عارضتها بشدة مثل البنيوية، والمميز في هذه النظرية أنها قد تتعاطى مع مناهج عديدة بغية رصد حركة تلقي الأدب في التاريخ.

ولقد فرضت طبيعة البحث الاستعانة بمجموعة من المناهج منها المنهج الوصفي الذي استعنا به في تقديم النصوص النقدية وإعادة تشكيل سياقاتها الثقافية والسياسية للإبانة عن الظروف التي تمت فيها عملية التلقي وللكشف عن ملامح النظرية في هذه النصوص.

ولأن اشتغالنا بالأساس منصب على الخطابات النقدية والكشف عن دلالات التلقي والمتلقي في هذه الخطابات فقد استعنا بالمنهج التحليلي الذي يعنى بالتحليل وتفكيك المادة النقدية التي لا تقدم نفسها في كليتها، ولا تفصح عن وجود هذا المتلقي في مظهرها، لذلك استعنا بهذا المنهج لاستخراج دلالة النص النقدي موضوع دراستنا على وجود المتلقي فيه واعتداده به طرفاً مشاركاً في صناعة النص وموجهاً لعملية الكتابة ذاتها، كما إن تحليل هذه الخطابات كان كفيلاً بالمساعدة على محاولتنا الكشف عن طرائق تلقي النصوص الشعرية في لحظة تاريخية لها مميزات كما كان لهؤلاء المتلقين كذلك أوضاعهم النفسية وأنساقهم الإيديولوجية التي جعلتهم ينحون في تلقي النصوص الشعرية منحى معيناً.

كلُّ عملية تحليل لا بدَّ أن تعقب بعملية تركيب، وفي أثناء إعادة التركيب نكون قد قدمنا قراءة في النص النقدي موضوع التحليل، إذ اعتمدنا أسلوب مناقشة نقادنا في المواضع التي رأينا أنها تستوجب منَّا قراءةً خاصة. أعاننا المنهج اللغوي كثيراً في فهم كثير من النصوص النقدية وتحليلها ثمَّ إعادة تركيبها، فقد التجأنا إليه على مدار البحث، ولكنه ظهر أكثر جلاءً ونحن نفكك أسمائية ابن شهيد الأندلسي في التوابع والزوابع حين قدرنا أن هذه الأسمائية تضمّر نمطاً من تلقي النصوص الشعرية تحديداً - إذ لم نزع بأنفسنا فيما هو خارج عن الشعر - كما استعنا بهذا المنهج في تحديد مفهوم الشعر ووظائفه لدى نقادنا، وكنا أكثر التجاءً إليه ونحن نواجه شكنا في بعض المواضع من "العمدة" وإن ظهر هذا العمل في الحاشية لا المتن، وحاصل القول إنَّ هذا المنهج قد أفادنا كثيراً في تفسير الألفاظ مرجعياً ومقارنتها وإثبات أحدها أو محاولة تصحيح جملة أو جزء من النص النقدي، أو في إرجاع اللفظ إلى أرضيته اللغوية المعجمية ثمَّ إعطائه مدلولات ثانية حسب ما يقتضيه السياق حين كان الأمر يتعلق بالنص الإبداعي لابن شهيد الأندلسي الذي سبق وأن قلنا إن بحث التلقي فيه كشف عن أنه نقدي بالدرجة الأولى.

أفدنا كذلك من منهج تحليل الخطاب الذي يمثل جزءاً من علم التداوليات، خاصةً حين تعلق الأمر بتحليل نصوص تُلقِيَتْ في مقامات (سماعية) معينة وقُصِدَ بها متلقٍ بعينه، وقُدمت لها قراءات بوصفها خطابات تداولية لم نرَ أن نقادنا قد حللوا بشكل يروي ظمناً السؤال (وعموماً فإنَّ طبيعة البحث فرضت علينا تأسيس علاقتنا الخاصة بالنصوص المنقودة) لذلك عمدنا - مستفيدين من المنهج - إلى تحليل نصوص عديدة منها نص جرير: "أتصحو أم فؤادك غير صاح؟" وهو نص لافِت في تاريخ تلقيات نصوص الشعر العربي نظراً إلى العلاقة المتوترة التي زادها هذا النص توتراً بين الشاعر ومتلقيه/الممدوح عبد الملك بن مروان الذي لم يكن يغفل عن صغيرة أو كبيرة في النص عموماً.

يؤطر هذه المناهج مفاهيم وإجراءات نظرية القراءة والتلقي الألمانية المساعدة على كشف دلالات التلقي وحضور المتلقي في متون نقدية عربية تراثية، وأهمها: أفق التوقع ومكوناته والتغيرات التي تطرأ عليه (تعديل، كسر...)، وكذلك وصف التجربة الجمالية لقرائنا، ومحاولة التعرف على مفهوم القراءة لديهم وأنواعها (استكشافية، استهلاكية) وكذلك أصناف القراءة خاصة في علاقة هؤلاء القراء بنظرية البيان العربي.

6- خطة الدراسة:

اقتضى تعدد المدونات النقدية المدروسة وتباينها، واختلاف شخصيات النقاد الثلاثة وأنساقهم المضمرة التي أطرت تلقيهم للمتن الشعري العربي إجراء دراسة تزوج بين ما هو أفقي أي تتبع هؤلاء النقاد في احترام لتعاقبهم الزمني، وبين ما هو عمودي؛ أي دراسة التلقي لدى كل واحد منهم على حده باعتبارهم النماذج التي شكلت الواجهة العامة للتلقي الشعري في المغرب القديم في القرن الهجري الخامس، واتساقاً مع الأهداف المسطرة واستناداً على معطيات نظرية التلقي القائلة بأن كل متلقٍ إنما يتلقى النص من منظوره الخاص، وكذلك بالاعتماد على تصريح الفيلسفة الظاهرية بذاتية المعنى، فقد تم تقسيم الدراسة مهاد نظري يعرف بنظرية التلقي والقراءة الألمانية، ومجمل إجراءاتها ومفاهيمها، وأربعة أبواب هي:

الباب الأول:

خصصناه لدراسة التلقي على محور المجاميع الأدبية بالبحث في كتاب "اختيار الممتع" للنهشلي، وقد قسم إلى ثلاثة فصول عني أولها بدراسة التلقي بالاتكاء على مفهوم الشعر ووظائفه، واهتم الفصل الثاني بدراسة التغريض الشعري الذي كشف عن ملمح التلقي الأخلاقي الذي أطر مفهوم البيان أيضاً أما الفصل الثالث فقد تناول مستويات القراءة في هذا المؤلف.

الباب الثاني:

عينا فيه بدراسة التلقي على المحور الإبداعي، متوجهين بالبحث إلى رسالة "التوابع والزوابع" وقد قسّم إلى أربعة فصول، اهتم الفصل الأول بإعادة بناء السياقات المختلفة التي صدر عنها ابن شهيد في تلقيه للنص الشعري، أما الفصل الثاني فقد عُني بالتلقي في هذه الرسالة وأصناف المتلقين الذين يعتد بردود أفعالهم تجاه النصوص، وفي الفصل الثالث عملنا على الكشف عن سلطة المتلقي في إنتاج الرسالة الشعرية، ومن خلال دراسة الأسمائية لدى ابن شهيد استطعنا تبين بعض مواقفه من نظريات نقدية عربية ومواضيع شعرية، معتمدين على مقولات التلقي دائما. أما الفصل الرابع فقد اهتم بدراسة التناص لدى ابن شهيد، ونظريته في الأخذ ومذهبه في إعادة إنتاج النص الأدبي (المعارضة).

الباب الثالث:

وعنوانه "التلقي على المحور النقدي" وقد اعتمدنا فيه على مؤلفات ابن رشيق القيرواني وبنيناها على ثلاثة فصول، اختص أولها برصد أفق التوقعات لديه، وفي الفصل الثاني تمت دراسة علاقة المتلقي بمفاصل القصيدة الثلاث (مطلع - خروج - ختام)، كما حاولنا في الفصل ذاته الكشف عن الأنساق المضمرة التي أطرت قراءة ابن رشيق لبعض المطالع الخاصة بالنصوص المدحية، واهتم الفصل الثالث بدراسة التلقي بعلائقه المختلفة مع التغريض الشعري حيث تم التركيز على المتلقي الأهم في "العمدة" وهو "الممدوح" في محاولة للكشف عن الوضعية التاريخية التي كان عليها شعر التكسب عصرذاك، كما حدّدنا وظائف الشعر المختلفة في الرؤية النقدية لابن رشيق من حضارية واجتماعية وبلاغية تأثيرية (جمالية) ولأنّ مبحث الجمال يمثل عصب نظرية القراءة فقد خصصنا الباب الرابع له.

الباب الرابع:

خصصناه للتلقي الجمالي في مغرب القرن الهجري الخامس، مستعينين بالجزء البلاغي للعمدة، مقسمين الباب إلى أربعة فصول، حاولنا في الأول رصد ملامح النظرية البيانية تحت مسمى عام هو "التوضيح"، واختص الفصل الثاني بالمجاز في علاقته بالبيان أي القول بصفاء الصورة الشعرية ووسطيتها واعتدالها، وفي الفصل الثالث حاولنا ربط العلائق بين اللغة المجازية وأصناف القرآء، وخصصنا الفصل الرابع لبيان علاقة البديع باحتمالات التأويل ملتقطين بعض "محاسن الكلام" التي تخدم هذا المبحث بوصفها نماذجاً تجنباً للإطالة والتكرار. وخصصنا كل باب بخاتمة وجعلنا للمبحث خاتمة العامّة التي تجمل النتائج وأهم ما توصلنا إليه.

7- صعوبات البحث:

ما من بحث إلا ويواجهه ببعض الصعوبات، خاصة إذا كان مختصاً بالمتن النقدي أو الأدبي في المغرب القديم، فعلى الرغم من تنبه الباحثين إلى هذا الجزء من الدولة العربية الإسلامية إلا أنه يبقى بحاجة إلى مزيد من الدرس والبحث والمناقشة، وحين يتعلق الأمر بالتلقي؛ فقليلة هي الدراسات التي عنيت بهذا المبحث في هذه الرقعة الجغرافية، على أن طبيعة البحث تستدعي الصبر والاجتهاد والعزيمة، والإيمان. ولقد كان توجيهه أستاذي الدكتور الربيعي بن سلامة وحرصه على إتمام هذا العمل وإسداؤه النصح وإمدادي بما نقصني من مصادر ومراجع وتشجيعه لي، عوناً ودافعاً للوصول إلى هذه المرحلة من البحث.

8- شكر وتقدير:

وإذ أصل بالبحث إلى هذه النقطة بتوفيق من الله عز وجل فإني أحمدُه جلَّ وعَلاً وأثنى عليه الشاء الجميل، ثم أتقدم بالشكر الذي لا تحتمله الكلمات إلى أستاذي الفاضل الأستاذ الدكتور الربيعي بن سلامة على أن كان لي أستاذاً من قبل،

ومشرفاً من بعد، ناصحاً ومُوجّهاً، لم يبخل بوقته وبما حوته مكتبته، وقد كان العالم الذي تعلمت منه الدقة والأمانة، وتتبع مواطن السؤال في جلّائه، وطرح السؤال الخفي والاجتهاد في إيجاد الإجابة عنه.

وإنه لشرف كبير للبحث ولصاحبته، أن يكون البحث بين أيدي مجموعة من القراء العلماء يتعهدونه بالتصويب، والتصحيح والنقد والتوجيه، باذلين جهدهم ووقتهم وذلك فضل منهم كبير، لذلك أقول شكراً للأساتيد الأفاضل الذين يشرفوني بالمناقشة.

أعترف أن البحث كان رحلة احتملت فيها بعض النصب، لكنها كانت – أيضاً – شائقة مائعة بفضل مساعدة أساتيدي الأفاضل في قسم اللغة العربية وآدابها، وتقديم النصح والتشجيع والمساعدة، فلهم جميعاً ولكل من ساعد على إتمام هذه الدراسة جزيل الشكر وموفور التقدير.

مفرد

نظریہ

نخصص هذا المبحث للحديث عن نظرية التلقي الألمانية، بفرعيها وهما:
نظرية القراءة ونظرية التلقي.

ولسنا نخصص هذا المبحث لبسط القول في تلك النظرية من باب الحشو أو التعريف بما هو معرّف؛ إذ إنّ الحديث في هذه النظرية قد كثر، وخصّصت الدراسات، وكتبت المقالات للحديث عن تلقي النصوص الأدبية، والنصوص النقدية، وعن القراءة ونصوص القراءة.

نطلق هاهنا من اقتناعنا بوجوب تسوية الدّرب أمام قارئنا عموماً، ليفهم مرتكزاتنا النظرية، وما استندنا عليه في أثناء الدّراسة التطبيقية، إذ ستعرض للقارئ الكريم بعض المفاهيم والمصطلحات التي قد يعسر عليه فهمها وتبينها، وإذ ذاك رأينا أن نوفي متطلبات دراستنا حقها، فنخرج منها - والقارئ معنا - ونحن نعي ما رمنا الوصول إليه، ونحن نتعامل مع هذه الكمية - التي نراها وفيرة غزيرة- من النصوص النقدية الممتدة على مساحة قرن من الزمان في بلاد المغرب (المغرب والأندلس).

إن أول ما قد يطرحه علينا القارئ، هو ما التلقي وما هي نظرية التلقي؟ وما مقاصدها ومراميها، وما هي مهاداتها الفلسفية والاجتماعية، وما هي تشعباتها المنحازة إلى عالم النّقد والأدب؟

أولاً: نظرية التلقي الألمانية:

في أواخر ستينات القرن الماضي (نقصد القرن العشرين) نشر هانس روبرت ياوس Hans Robert Jaus مقالته المشهورة التي كان عنوانها: "تاريخ الأدب، تحدّد لنظرية الأدب"، وكانت هذه المقالة بآباً جديداً يفتح في عالم النّقد الأدبي، وربما كان الباب الأوسع للولوج إلى النّص الأدبي وتحقيق وجود ما يسميه إنغاردن "العمل الأدبي". تدرس هذه النظرية النّص الأدبي من منظور ثلاثي الأبعاد، فتتطلق من المبدع

كونه باثاً لرسالة معينة، هي النص الذي يصل إلى القارئ مستقبلاً هذه الرسالة، لترتد الحركة إلى النص في عملية إعادة إنتاج له، وانطلاقاً من عمليتي الإنتاج وإعادة الإنتاج يتأسس تاريخ جديد للأدب، يبتعد في جوهره عن التاريخ التحقيقي للعصور الأدبية ودراسة الأدب عموماً من ذلك المنطلق التاريخي، بكل انشعاباته الاجتماعية والفكرية والسياسية... إلخ، ولا تعود مهمة مؤرخ الأدب التوثيق وتقسيم التاريخ إلى عصور متعاقبة لأنه لطالما كان "مؤرخ الأدب هو موثق بالدرجة الأولى، وتاريخ الأدب يشمل في المقام البارز تاريخ الأدباء: في ذواتهم أولاً، ثم في روابطهم بالمجتمع بما في ذلك السلطة القائمة عليه، ولكن تاريخ الأدب يشمل أيضاً التاريخ للمدارس الأدبية وتدوين التيارات الإبداعية وتسجيل خصائص المذاهب النقدية"⁽¹⁾ ولم تعد وظيفة مؤرخ الأدب الموضحة أعلاه، تحظى بالاحترام من قبل الطبقة المفكرة في ألمانيا، إذ غدت مجرد مادة تعليمية مفروضة على التلاميذ وقد آن أوان إصلاحها "أصبح تاريخ الأدب في شكله الموروث عن التقليد، يعيش بصعوبة على هامش النشاط الفكري الرأهن. إنه مادة إجبارية في برامج الامتحانات آن أوان إصلاحها. وفي ألمانيا تمّ العدول بشكل شبه تام عن فرضه في التعليم الثانوي. أما خارج التعليم، فربما لم يعد لمصنفات تاريخ الأدب أي وجود إلا في رفوف مكتبات البرجوازيين المتعلمين"⁽²⁾.

لم تعد النصوص الأدبية - إذن - تدرس من منطلق تاريخي تراكمي يقسم التاريخ من نقطة البداية إلى نقطة النهاية، إلى أحقاب وعصور، يُكتفى فيها بملاسة الكيفيات التي تطور بها هذا الأدب بالنظر إلى السياقات السياسية والاجتماعية، لأنه غالباً ما يكون هذا التقسيم مستمداً شرعياً من الحركات الاجتماعية والاصطراعات السياسية والتغيرات الفكرية التي تسم كل عصر بميسمها، ويسقط

(1) المسدي، عبد السلام. الأدب وخطاب النقد، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت، ط 1، 2004، ص 33.

(2) يابوس، هانس روبرت. جمالية التلقي (من أجل تأويل جديد للنص الأدبي)، تر: رشيد بن جدو، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 2003، ص ص 22، 23.

هذا التغيير تبعاً لذلك على الأدب، وينطلق منها لتحديد صورته في هذه الأعصر. هذه الصورة التي غالباً ما تكون إسقاطاً لحالة العصر السياسية والثقافية عموماً، ومثل هذه القناعات تضر بتاريخ الأدب الذي يعدّه ياقوس "علماً جليلاً"، فإنه "لم تعد لتاريخ الأدب في الوقت الراهن تلك الخطوة التي كان يتمتع بها في القرن الماضي (يقصد القرن التاسع عشر). ولنعترف بأنه جدير بهذا المصير نظراً لما يعانيه هذا العلم الجليل، منذ مئة وخمسين عاماً، من تدهور مطرد، فأكبر منجزاته تعود جميعاً وبدون استثناء إلى القرن التاسع عشر، حيث كان تأليف كتاب يؤرخ لأدب أمة من الأمم يعدُّ مآثرة أو خاتمة لحياة المختصين في البحث الفيلولوجي" (1).

غير أن مثل هذا البحث جدير بأن يدخل في زمرة الأعمال الوطنية المناطة بزمرة المؤسسات التي تحفظ تاريخ الأمة وتحافظ على مجدها، إذ يتحول هذا البحث - في حقيقته - إلى بحث تاريخي، ويصبح وثيقة شاهدة على الماضي، ويصبح هذا العمل عرضاً لـ "جوهر الهوية القومية التي تبحث عن ذاتها" (2)، وإذا كانت نظرية التلقي قد نشأت في مهاده تاريخي أيديولوجي توّطره الأزمة المبنية على التساؤلات العميقة المحيطة - آنذاك - بالقيم الثقافية والفكرية للفئات البرجوازية الألمانية، فإن ما أتينا على ذكره أخيراً، يشكل الإطار الخاص لنشوء هذه النظرية "فقد نشأت في بلد خرج منهزماً من الحرب العالمية الثانية، ونشأت في سياق يمقت التاريخ وويلاته بعد تلك الحرب، ونشأت في سياق "إبدال" معرفي جديد لا عهد للبشرية به (...). وعلى هذا فقد تُتلقى على أنها نظرية المنهزم الذي يسعى إلى النهوض من كبوته والذي يريد أن يستفيد العبرة من تاريخه الخاص..." (3).

(1) المرجع السابق، ص 22.

(2) م ن، ص ن.

(3) مفتاح، محمد. من أجل تلقّ نسقي، ضمن أعمال ندوة نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات، جامعة محمد الخامس 1993، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية - الرباط، المغرب، سلسلة ندوات ومناظرات رقم 24، ص ص 43 - 44.

لقد رفضت جمالية التلقي هذا التحقيب، وطرحته مفهوم العصر، وأمنت بأن الأسلوب الذي يميّز عصرًا من العصور لا يعدو كونه معيارًا جماليًا، من الممكن أن يفقد سطوته ويتراجع إذا ظهر أسلوب أدبي جديد أقوى منه تأثيرًا، يبسط سلطته فيستبعد القديم ويصيرُه من مكونات الماضي الأدبي.

لقد أعادت مدرسة كونستانس الألمانية الاعتبار للتاريخ الأدبي، ولم يعد مع نظريات فقيهيها الشهيرين ياوس وآيزر مجموعة من المدارس الأدبية والمذاهب التي يقوم واحدها بعد دحض الآخر وزحزحته، لذلك فإن أهم ما قامت به هذه المدرسة هو "أنها قد أعادت بناءً تصوّر جديد لمفهوم العملية الإبداعية من حيث تكونها عبر الزمن - التاريخ- وطرق اشتغال القراءة ودور القارئ في إنتاج هذه العملية أو النص. إن هذه الفرضية بما تحمله من جمالية التلقي التي تتكون عبر صيرورة تاريخية أو عبر صيرورة القراءة ذاتها، هي التي ستعطي لهذه النظرية ميزتها وجدّتها وبعدها الخاص" (1).

لم تكن هذه النظرية وليدة اجتهاد شخصي من قبل ياوس وآيزر في ظل انفصال تام عن موروث نقدي وفلسفي أسهم - دونما شك- في البلورة النهائية للفكرة عند أصحابها إذ يصعب علينا تصور عدم اهتمام هذه المرجعيات السابقة بفكرة القارئ/ المتلقي عمومًا، إذ إن هناك دائمًا تلازمًا لعملية القراءة وعملية الكتابة، وطالما كان ثمة نص منتج سواءً أمكتوبا كان أم شفاهيا فهذا يعني أنه يتجه إلى متلقٍ "على أن نظرية التلقي لم تهبط من السّماء أو تنشأ من فراغ، بل يستطيع الباحث أن يجد إرهاصات بها موعلة في القدم، فيما كتبه أرسطو في كتابه "فن الشعر" متعلقًا بالتلقي، وفي التراث البلاغي بصفة عامّة، من خلال تركيزه على أثر الاتصال

(1) بوحسن، أحمد. نظرية التلقي والنقد الأدبي العربي الحديث، ضمن أعمال ندوة نظرية التلقي - إشكالات وتطبيقات، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الخامس، الرباط، سلسلة ندوات ومحاضرات رقم 24، 1993، ص26.

الشفاهي والكتابي على المستمع والقارئ"⁽¹⁾، إن وجود هنا المتلقي/ القارئ في التراث النقدي والبلاغي - ومنه تراثنا العربي- لا يعني أنه وجود قائم على التنظير له، إن رغبة عميقة في التأسيس التنظيري للمتلقى، أدت بعدد من الباحثين إلى البحث عن هذا التنظير بين صفحات الدراسات الأدبية الخاصة ببلدانهم ومن نتائج الافتراض أن بعض الباحثين الفرنسيين قد عزوا اهتمام الدراسة الأدبية الفرنسية بالقارئ إلى ما قبل مدرسة كونستانس الألمانية، وذلك من خلال بعض كتابات بول فاليري وخاصة جان بول سارتر في كتابه "ما الأدب؟ 1949"⁽²⁾، وقد تلتقي مدارس نقدية أخرى مع بعض طروحات مدرسة كونستانس مثل "النقد الأنجلو- أمريكي" في "نقد استجابة القارئ" و "مدرسة جنيف" في "الإدراك الفني" ولكن تبقى ثمة اختلافات كثيرة - نظرية وتطبيقية- تصنع الفرق الكبير بين "مدرسة كونستانس" وما عداها: "غير أن مدرسة كونستانس وإن استمدت أصولها من منابع فكرية مختلفة، سواء في الفكر الألماني الفلسفي والتاريخي والفني، أو إنجازات عرفتها مدرسة براغ والشكلايون الروس والتقاءها أحيانا مع بعض تصورات مدرسة جنيف الأكاديمية الأمريكية، فإنها مع ذلك ستكون لها ميزاتها الخاصة في تطوير كثير من المفاهيم التي وُجدت قبلها، وصياغة فرضيات جعلتها تخلق مسافتها النظرية والفنية الخاصة، لتضع بذلك قواعد نظرية التلقي وجمالية التلقي"⁽³⁾ (*) وإن كانت مدرسة كونستانس تختلف عن غيرها من الأطر النقدية في بعدها التنظيري فإن اختلافها ما يصنع الفارق

(1) هولب، روبرت. نظرية التلقي مقدمة نقدية، تر: عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط 1، 2000، ص 11.

(2) بوحسن، أحمد. نظرية التلقي والنقد الأدبي العربي الحديث، م س، ص 18.

(3) م ن، ص 19.

(*) تنظر هذه التأثيرات بالتفصيل في: هولب، روبرت، نظرية التلقي (مقدمة نقدية) تر: عز الدين إسماعيل وكذلك تر: رعد عبد الجليل جواد/ الفصلان الأول والثاني من الكتاب.

بينها وبين غيرها يتمثل في كونها "إنجازاً أكثر وعياً وأكثر تماسكاً (...)" وقد برزت (...)" بوصفها جهداً جماعياً على المستويين المؤسسي والنقدي كليهما"⁽¹⁾.

لقد كان لهذه المدرسة أتباع يتبعون إنجازاتها، وأنصار منهم أساتذة ينتمون إليها ويحضرون مؤتمرات ويخوضون مناقشات، تمخضت عنها أعمال طبعت في مجلدات تقدم نشاط هذه المدرسة واجتهاداتها والصعوبات التي واجهتها، في سبيل تحقيق برنامجها المسطر وصولاً إلى هدفها المنشود "ولعل هذا ما يميز العمل العلمي الجماعي الذي يحدد هدفه ويسعى إلى إنجازه ومراقبته واختباره. وهذا ما نلاحظه في الجماعات العلمية التي تميز نفسها بصيغة عملها وإنجازاتها النظرية والعلمية"⁽²⁾ ولنا في الثقافة العربية بعض أمثلة على مدارس أحدثت ثورات في الفكر النقدي العربي مثل مدرسة الديوان.

التأسيس لتاريخ أدبي جدي:

تري جمالية التلقي أن فهم النص الأدبي وتفسيره لا يمكن لهما أن يتأتيا بتقسيم الإنتاج الأدبي تقسيماً تاريخياً، إلى عصر مختلف لها مميزات الثقافية والسياسية والاجتماعية. إن ربط الأدب بكل هذه الظروف والمرجعيات قد يمكننا من فهم تموضع الأدب في هذه الظروف، وتطوره تبعاً لاختلافها واصطراعها، ولكنه - في الأخير - لا يمكننا من فهم النص الأدبي ذاته. مثل هذا النقد الذي ينضوي تحت مجموعة المناهج السياقية عجز - في نظرياًوس - عن الوصول إلى العمل الأدبي لأنه يفتقد في الأساس إلى البعد التأويلي في تحليلاته. إن اعتماد هذه المناهج على كل ما هو (خارج نص) واعتدادها به وانطلاقها منه، وجعله مبرراً لكل نتيجة قد يصل إليها التحليل والتي قد تبدو محددة سلفاً، أبعد الناقد عن الوصول إلى فهم

(1) هولب، روبرت، م س، ص 28.

(2) بوحسن، أحمد. نظرية التلقي، م س، ص 19.

النص، وكذلك حدث هذا الإبعاد حين تم إقصاء كل هذه الظواهر الخارج نصية، والاعتماد على ما هو (داخل النص) فقط باعتبار النص بنية مطلقة السيادة على نفسها، النص الذي ينطلق من ذاته ليعود إليها؛ "ومن هنا بدت المناهج في حركتها حول النص وكأنما يستدرك بعضها بعضاً في حركة لولبية مكوكية لا تتوقف فما وقعت فيه المناهج السياقية من إمعان النظر في خارج النص جاءت المناهج الداخلية لاسيما البنيوية لتصححه في مقارنة (للنص) تقصي الخارج بضروبه المتنوعة نابذة المؤلف ومتلقي النص" (1).

تصنف نظرية التلقي ضمن كل النظريات والاتجاهات التي تنضوي تحت ما يعرف بـ "ما بعد البنيوية" و "يعني ذلك أن هذا الاتجاه قد نشأ من موضع الأزمة في المقاربة البنيوية" (2) وتكمن الأزمة التي وقعت فيها المقاربة البنيوية في اعتبارها النص الأدبي بنية مغلقة على ذاتها، فتم بذلك إقصاء كل مرجعيات العمل الأدبي، وعُدَّ المعنى متضمناً في داخل النص "لأن شكله اللساني يتضمن بنفسه ذلك المعنى ويحتويه وبما أن النص - كما تعرفه كريستيفا - جهاز نقل لساني يعيد توزيع نظام اللغة (*) فإن المعنى الأدبي لا تتحقق ملموسيته خارج إطار هذا النظام لأن العلاقة الأولى التي تربط المؤلف بنصه الأدبي هي العلاقة المثالية للاصطدام باللغة كما وصفها رولان بارت (**), (3) وهكذا بدا واضحاً جداً ارتباط البنيوية باللسانيات وتطويرها لطروحات سوسير الذي ألمح إلى أن اللغة "في الأساس تنتمي إلى مجال واسع يشملها هو مجال العلاقات" (4).

(1) صالح، بشرى موسى. نظرية التلقي (أصول... وتطبيقات)، المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء، ط 1، 2001، ص 31.

(2) خضر، ناظم عودة. الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق، عمان، ط 1، 1997، ص 123.

(*) يراجع كتابها: علم النص، تر: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط 2، 1997، ص 21.

(**) يراجع كتابه: لذة النص، تر: منذر العياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سورية، ط 1، 1992، ص 27.

(3) نفسه، ص 127.

(4) نفسه، ص ن.

إن اكتشاف تلك العلاقات وتحليلها في مستويات التماثل والتكرار، وفق التضاد والتقابل بامتلاك أساليب التحليل اللساني جعل القراءة البنيوية للنص الأدبي محصورة فيه تحيطه بمناعة ضد كل ما هو خارج عنه، لا يمكن لهذا النص إلا أن يفهم على أساس أنه بنية لغوية، وكان هذا موضع الاختلاف بين البنيوية وجمالية التلقي التي تتجه قراءتها مباشرة "لإدماج فعل الفهم مع بنية العمل الأدبي نفسه"⁽¹⁾، وحتى عندما أعطى رولان بارث (Roland Barthes) مفهومه الخاص لقراءة النصوص الأدبية، فإنه لم يكده يخرج عن المحيط اللغوي للنص، ويعتمد مفهومه ذلك بالأساس على اعتقاده بأن فعل التواصل بين النص وقارئه متوقف على تحقق اللذة التي تحدث عن "الافتتان بالنص والتلذذ بمفاته والانجذاب إليه بفعل سحره"^{(*) (2)}، ويصبح فعل القراءة -إذن- من المنظور البنيوي البارثي كشفاً عن لذة موزعة على جسد النص وهي لذة المؤلف "التي تتجلى في علاقته المثالية باللغة"⁽³⁾. إن مبدأ السحر والانجذاب اللذين يبني عليهما بارث مفهومه القرائي يجعل من القارئ تابعا غير قادر على التفاعل مع النص، إن هذا التفاعل بين النص وقارئه هو أساس كتابة التاريخ الأدبي الجديد الذي يدعو إليه ياوس، ولا يكتفى في التاريخ الجديد بتجربة القارئ مع الأعمال الأدبية، بل لابد أن ينظر إلى هذه الأعمال في علاقاتها بعضها ببعض "فإن هذا النشاط الدائم من الفهم وإعادة الإنتاج الإيجابية لإرث الماضي لا ينبغي أن يظل محصوراً في الأعمال منظوراً إليها معزولاً كل منها عن الآخر. بل يتعين كذلك وبالأحرى إدراج العلاقة بين هذه الأعمال ضمن ذلك التفاعل الذي يربط العمل بالبشرية"⁽⁴⁾. تقف جمالية التلقي بهذا المنحى ضد المقاربة البنيوية

(1) المرجع السابق، ص 129.

(*) يقول رولان بارث في لذة النص، م س، ص 27: "يجب على النص الذي تكتبونه لي، أن يعطيني الدليل بأنه يرغبني. وهذا الدليل موجود: إنه الكتابة. وإن الكتابة لتكمن في هذا: علم متعة الكلام".

(2) خرماش، محمد. فعل القراءة وإشكالية التلقي، مجلة علامات (المغرب)/ العدد 10، 1998، ص 53.

(3) خضر، ناظم عودة. م س، ص 130.

(4) ياوس، هانس روبييرت. م س، ص 47.

التي استبعدت البعد الزمني، وتقوم بمراجعة للتاريخ الأدبي التقليدي الذي رأى ياوس أنه ولمدة طويلة بدا تاريخ المؤلفين والمؤلفات بمعزل تام عن النظر باحترام إلى القارئ/ المتلقي "ذلك أن الأدب والفن لا يصير صيرورة تاريخية ملموسة إلا بواسطة تجربة أولئك الذين يتلقون المؤلفات ويتمتعون بها، ويقومونها، ومن ثم يعترفون بها أو يرفضونها، يختارونها أو يهملونها، فيبنون تبعاً لذلك تقاليد"⁽¹⁾، يصبح - حسب هذه الرؤية الجديدة- تاريخ الأدب تاريخ تلقيات النصوص الأدبية وليس تاريخ المؤلفين والمؤلفات.

مفاهيم مفاتيح:

● أفق الانتظار: L'Horizon d'attente

استمد ياوس مفهوم أفق الانتظار من غادامير^(*) الذي تحدث عن اندماج الآفاق وتلاحمها مؤسساً بمفهومه لطبيعة الفهم "فالفهم، إذاً، هو حوار وسؤال بين الماضي والحاضر، أو بالأحرى، يحدث جدل السؤال والجواب انصهاراً بين أفقين؛ أفق المؤول حاملاً لفروضه المسبقة في المقام التأويلي الرأهن، وأفق الماضي الذي يحضر من خلال النصوص التراثية في صورة أسئلة متوجهة إلى من يروم فهمها/ تأويلها"⁽²⁾، إن الفهم - حسب غادامير- لا يعدو أن يكون حياةً مستمرة لأفق الماضي في أفق الحاضر الذي يتلقى الأفق الماضي في شكل نصوص وأفعال، وبهذا يكون الماضي وتراثه منتبياً إلى القراء الرأهين تاريخياً ومتواصلاً معهم.

(1) ستاروينسكي، جان. تقديم الترجمة الفرنسية لكتاب هانس روبيرت ياوس pour une esthétique de la réception، تر: محمد العمري، ضمن مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، العدد 6، خريف/شتاء 1992، ص 41.

(*) نشير إلى أن غادامير لم يكن أول من استعمل هذا المصطلح وتبناه، يراجع. نظرية التلقي، روبرت هولب، م س، ص 104.

(2) بارة، عبد الغني. الهرمينوطيقا والفلسفة نحو مشروع عقل تأويلي، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط 1، 2008، ص 314.

هؤلاء القراء الذين يعيدون - من موقعهم التاريخي الراهن- تشكيل أفق انتظار الجمهور الأول "بغية وصف تلقي العمل والأثر الذي يحدثه (...). ونقصد بأفق التوقع (الانتظار) نسق الإحالات، القابل للتحديد الموضوعي"⁽¹⁾، هكذا يكون هذا المفهوم "أفق الانتظار" جوهر جمالية التلقي، وأساسها، إذ إن كل عمل أدبي يحيل على أعمال سابقة موجودة في ذاكرة القارئ الذي يكون مهياً لاستقباله بطريقة ما "إن العمل الأدبي حتى لحظة صدوره، لا يكون ذا جدّة مطلقة تظهر فجأة في أرض يباب. فبواسطة مجموعة من القرائن والإشارات، المعلنة أو المضمرة، ومن الإحالات الضمنية والخاصيات التي أصبحت مألوفة، يكون جمهوره مهياً سلفاً لتلقيه على نحو معين. فكل عمل يذكر القارئ بأعمال أخرى سبق له أن قرأها ويكيف استجابته العاطفية له ويخلق منذ بدايته توقعاً ما لـ "تمة" الحكاية و "وسطها" و "نهايتها"⁽²⁾.

فأفق الانتظار حسب ياوس هو النسق المرجعي الذي يمكن تحديده موضوعياً، وهو نسق مصاحب للعمل الأدبي لحظة وجوده، يحمل مجموعة من المعايير والقيم التي صاغت الجنس الأدبي الذي يتلقاه القارئ وهي مجموعة "القرائن والإشارات" على مستوى الصورة والتشكيل والأسلوب، أما عندما يتعلق الأمر بالتلقيات المتتالية لدى قراء الأجيال اللاحقة فإن هذه التلقيات تصبح قائمة على "سياق التجربة السابقة الذي يندرج فيه الإدراك الجمالي"⁽³⁾ فيكون الفهم بذلك ذا طبيعة جدلية بين الماضي والحاضر، تقتضي حضور الفهم الماضي في الفهم الحاضر ويكون ذلك "تحديداً في كيفية تداول المعنى في الماضي وفق سُنّة دلالية معينة، من جهة أولى، وفي تبيان رد فعل القارئ في الحاضر حيال الرسالة الخطابية الموجهة إليه من جهة ثانية"⁽⁴⁾، وإن رصد رد فعل القارئ الحاضر وتبين وضعيته التأويلية لا يمكن أن يتم إلا

(1) ياوس، هانس روبيرت، م س، ص 63.

(2) نفسه، ص 65.

(3) م ن، ص 66.

(4) ابن عياد، محمد. التلقي والتأويل (مدخل نظري)، علامات العدد 10، 1998، ص 17.

"إذا تمت أولاً إعادة بناء أفق التجربة الجمالية التداوتية السابقة هذا الذي يؤسس كل فهم ذاتي للنص وللأثر الذي ينتجه"⁽¹⁾، فيكون معنى النص بذلك محصلة لحوار بين أفق الماضي وأفق الرأهن الذي عليه استيعاب الفهم السابق والانطلاق من متطلبات اللحظة التاريخية الخاصة به، لذلك كان أهم ما يميز نظرية التلقي عند ياوس هو أنها ذات بعد تواصلية بين القارئ والنص، وبين القارئ أو مجموع القراء/ المتلقين الرأهين والمتلقين السابقين، فالتلقي عند ياوس "إحساس في ذات القارئ، ثم محاولة القارئ نفسه القبض على ذلك الإحساس من خلال فهمه وتأويله، ثم النظر في أثر ذلك النص على من سبق من القراء لرصد التغيرات الواقعة في الأفاق الجمالية للجمهور عبر التاريخ فاللحظتان الأوليتان مرتبطتان بالمفرد وذاته وباطنه فهي تجسد التواصل مع الذات عبر النص، واللحظة الثالثة تواصل بين الأفاق المختلفة للقراء لمعرفة حركة تاريخ الجمال، وموقع الذات في تلك الأفاق، وفي ذلك التاريخ الجمالي للتلقي. وبذلك يكون هذا المصطلح عند ياوس ذا بعد فردي أولاً ثم اجتماعي وتاريخي ثانياً"⁽²⁾. ومن أجل وصف تلقي العمل الأدبي، وجب إعادة بناء أفق الانتظار الخاص بالجمهور الأول، هذا الأفق الذي يتكون من ثلاثة عوامل هي:

1- تمرس الجمهور السابق بالجنس الأدبي الذي ينتمي إليه هذا

العمل.

2- أشكال وموضوعات أعمال ماضية تفترض معرفتها في العمل.

3- التعارض بين اللغة الشعرية واللغة العملية، بين العالم الخيالي

والواقع اليومي⁽³⁾.

(1) ياوس، م س، ص 66.

(2) الإدريسي، أبو عبد السلام. تصور فعل القراءة عند عبد القاهر الجرجاني، رسالة دكتوراه مخطوط، جامعة الحسن الثاني، المحمدية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، بنمسك، الدار البيضاء، المملكة المغربية، السنة الجامعية 2010/2009، الورقة 87.

(3) ياوس، م س، ص 63.

إن هذا القارئ - حسب ياوس - لا يمكن له أن يكون قارئاً عادياً، تشكل القراءة لديه رفاهية إضافية، بل يفترض فيه أن يكون متمرساً بالنصوص الأدبية، معتاداً على التعامل معها من زاوية النظر والتحليل، "يفهم من هذا أن ياوس يفترض في القارئ أن يكون ذا حظ كبير أو معقول من المعرفة المكتسبة من جراء معاشرته للنصوص وتبنيه للسُّنن الفنية التي تميز جنساً أدبياً عن الآخر. ولا تكتسب هذه المعرفة إلا عن طريق الدراسة والممارسة"⁽¹⁾، هذا القارئ "الملاحظ والمتبع" هو وحده القادر على الوصول بالنص إلى مرحلة التأويل وهي مرحلة تأتي لاحقة لمرحلة التذوق التي يشترك فيها كل من القارئ العادي والقارئ المؤول سنلاحظ أن ياوس يهتم بتجربة القارئ «العادي»؛ فالنصوص لم تكتب ليقرأها فقهاء اللغة، بل إن الأمر يقتصر في المقام الأول على تذوقها. أما التأويل التأملي فهو نشاط يأتي متأخراً، ومن شأنه أن يستفيد من تجربة القارئ العادي.

غير أن روبيرت هولب يرى أن هناك مشكلة في أفق التوقع حسب تصور ياوس لهذا الأفق، تكمن أساساً في استخدامه لمصطلح "الأفق" وفي التعريف الغامض الذي أحاطه به، ويؤكد هولب على أن ياوس لم يحدد معنى مصطلح "الأفق" عنده، وزيادة على الافتقار للدقة في تحديد المعنى، فإن مصطلح "الأفق" يتجاور مع ألفاظ مفردة تارة مثل (أفق التجربة) ومع ألفاظ مركبة تارة أخرى مثل (أفق تجربة الحياة) و(الأفق المادي للمعطيات). ويرى هولب أن العلاقة بين هذه التركيبات ظلت "من الإبهام ما تعانیه مقولة "الأفق" ذاتها"⁽²⁾ وقد بدا لهولب أن ياوس قد عوّل على حدس القارئ في فهم مصطلحه؛ أي على وجود شبه اتفاق مسبق بينه وبين القارئ على توافر الإدراك للفهم "وربما ظهر مصطلح أفق التوقعات" لكي يشير إلى نظام ذاتي مشترك أو بنية من التوقعات؛ إلى نظام من العلاقات "أو جهاز عقلي يستطيع فرد افتراضي أن

(1) بوحسن، أحمد. نظرية التلقي، م س، ص 29.

(2) هولب، روبيرت. نظرية التلقي، م س، ص 105.

يواجه به أي نص" (1)، يكون أفق التوقع - إذن - حسب حدس القارئ مجموعة العناصر والمكونات والعلاقات الرابطة بينها في مستوى النص الأدبي والتي تحقق الألفة بين القارئ والنص. إن علاقة الألفة هذه موجودة ومؤسسة، وهي العلاقة التي ينتظر القارئ تحقيقها مع كل مواجهة مع النصوص الأدبية، هذا التعود وهذا التألف يعني في صيغة مماثلة تنميظاً لرد فعل القارئ تجاه النص، غير أن مواجهة غير متوقعة مع نص أدبي، يصنع المفارقة تجعل من هذه العلاقة موضوع تغيير بحسب رد الفعل الذي يبديه القارئ تجاه نص جديد ومغاير في تأسيس علاقته بالقارئ، تبعاً لنوع علاقة هذا النص الجديد بالنصوص السابقة في جنسه الأدبي.

أشرنا سابقاً إلى أنه من أجل وصف عملية التلقي، وجب إعادة تشييد أفق التوقعات الخاص بالجمهور الأول، ولأن هذا الأفق ذو طابع موضوعي، فإن بناءه كفيل بأن يخلص تجربة القارئ من "النزعة النفسانية التي تهدده" (2) بمعنى أنه ليس من قبيل موضوعة مفهوم الأفق، أن نقف بوصف التجربة الجمالية للقارئ عند حدود الانطباعات الأولى المتشكلة لديه من التقائه بالعمل الأدبي لأول وهلة، إذ يتعلق الأمر بعملية الإدراك الحسي الموجه التي يمكن توصيفها إذ هي قائمة "وفق ترسيمة دالة محدّدة، أي سيرورة تطابق نوايا معينة وتحركها إشارات يمكن تبينها بل ووصفها بمصطلحات اللسانيات النصية" (3). وبحسب روبيرت هولب، فإن ياوس في إطار هذه العملية العقلية لتلقي النصوص الأدبية، يعتمد في تعريفه للتلقي على عمل وولف ديتر شتمبل (Wolf- Dieter Stempel) الذي يصف سيرورة التلقي بكونها "انتشاراً لنسق سيميولوجي يتم بين قطبي تطور النسق وتعدّله" (4). يطلق ياوس تسمية (الجدول) على الأعمال السابقة للنص الأدبي محل التلقي، والتي ينتمي إلى

(1) المرجع السابق، ص 105.

(2) ياوس، هانس روبرت. جمالية التلقي، ص 69.

(3) م ن، ص ن.

(4) م ن، ص ص 65، 66.

جنسها نفسه، ويؤكد أن علاقة هذا النص بجدوله تتأسس على سيرورة "قوامها الدائم هو خلق أفق توقع وتعديله"⁽¹⁾. إن مواجهة مبدئية لقارئ ما مع نص أدبي ما، تضع هذا القارئ في موقف من النص ينبني على تجميع مستوعباته ومدركاته المتكونة من قراءة نصوص سابقة تنتمي إلى الجنس نفسه، إن هذه المستوعبات والمدركات تتضمن مجموعة من التوقعات والتدابير التي عودته عليها النصوص السابقة "والتي يمكنها في سياق القراءة أن تعدل أو تصحح، أو تغير أو تكرر"⁽²⁾، وبحسب تصور ياوس، فإن عملاً أدبياً معيناً، لن يكون إلا تكراراً لمعايير وقواعد سائدة، أو تصحيحاً لهذه المعايير، أو خرقاً لها وتغييراً يتم دائماً داخل إطار الجنس نفسه.

ينطلق ياوس في تشييد أفق التوقع من فكرة يسلم بها، وهي أن تحطيم المعيار هي العلامة المائزة للفض العظيم "ذلك أن المسافة الاستيقية تنتهك أفق الانتظار وتغيره. وبعبارة أخرى: فإن عملاً أدبياً كبيراً ينتهك أفق انتظار عصره، وبتكسيه لذلك الأفق يستتبع تحويراً دائماً له"⁽³⁾.

ويفرق ياوس بين نوعين من الأعمال الأدبية بناءً على مفهوم أفق التوقع، فهناك أعمال أدبية تستطيع أن تمتلك جمهوراً لحظة صدورها وإنتاجها، أو أنها لا تملك جمهوراً محدداً، لكن اشتغال هذه الأعمال بأفاق توقعات القراء يأتي في شكل متدرج عبر الزمن وبالنتيجة فإنها تكتسب جمهوراً تدريجياً وصولاً إلى النقطة التي يحدث فيها القلب التام لأفق التوقع لدى القراء "وحين يفرض أفق التوقع الجديد نفسه من بعد على نطاق واسع، فإن قوة المعيار الجمالي المعدل بهذا الشكل تظهر بجلاء حين يغير الجمهور رأيه في الأعمال التي حظيت إلى حين برضاها، معتبراً إياها بالية لاغية فيكف عن ارتضاءها"⁽⁴⁾ ويعطي ياوس على هذه الحالة مثال رواية

(1) م، س، ص 66.

(2) م، ن، ص 67.

(3) إيش، ألرود. التلقي الأدبي، تر: محمد برادة، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، العدد (6)، م، س، ص 15.

(4) م، ن، ص 73.

"مدام بوفاري" التي هاجمها النقد وقت صدورها بتهمة إخلالها بالأداب العامة، بينما تقبل الجمهور ومعه النقد الرواية الصادرة في السنة نفسها (1857 م) وهي رواية (فاني) لـ (إرنست فييدو)، وقد عرفت هذه الرواية في أثناء سنة واحدة ثلاث عشرة طبعة، بينما أقيمت (مدام بوفاري) على الرغم من أن الروايتين تعالجان الموضوع ذاته وهو موضوع الخيانة الزوجية، وعلى الرغم من أن أصواتا تعالت تنتقد (فاني) و (مدام بوفاري) باعتبارهما تجسيدا للمدرسة الجديدة (الواقعية) التي أخذ عليها تنكرها للمنظومة الأخلاقية التي تؤسس المجتمع آنذاك غير أن تفسيرنا مستندا لمفهوم أفق التوقع، يجعلنا نفهم كيف نالت (فاني) الشهرة وحظيت بالإعجاب مقارنة بـ (مدام بوفاري)، ويرجع ذلك إلى (الشكل السردى) لكل من الروايتين، فـ (مدام بوفاري) اعتمدت مبدأ السرد الموضوعي (*) الذي "يعد جده شكلية امتازت بها رواية فلوبيير (**)" (مؤلف مدام بوفاري) (1)، بينما استجابت رواية (إرنست فييدو) لأفق توقعات القراء آنذاك في مستوى الشكل وذلك باعتبارها "أثرا لمعايير الحياة المختلفة وللأعراف المنظمة للسلوك الاجتماعي بما هي موضوع رغباته غير المشبعة" (2)، غير أنه سيتم لاحقا فهم رواية (مدام بوفاري) وتقبلها وستنال الاعتراف الذي لم تحظ به إلا من قبل قليل من القراء لحظة صدورها، وسوف يعترف بها لا بوصفها علامة فارقة فحسب، ولكل بكونها "منعظا في تاريخ الرواية" (3)؛ وهكذا تكون (مدام بوفاري) قد أسست نسق إحالات جديد أصبح السائد على مستوى الذائقة الفنية، وأصبح هو التوقع الجديد، أي أنه إذا المعيار الجمالي الجديد الذي يشكل التجربة الأدبية للقراء. وقد تمكن هذا المعيار الجديد من إزاحة المعيار الجمالي السابق الذي نستطيع أن

(*) السرد الموضوعي: المحايد.

(**) غوستاف فلوبيير مؤلف رواية (مدام بوفاري).

(1) م ن، ص 75.

(2) م ن، ص ن.

(3) م ن، ص ن.

نسيمه بالقدامة، وبذلك طوى النسيان رواية (فاني) بعد أن كانت قد نالت شهرة تاريخية.

هذا نوع من الأعمال الأدبية الذي يزيح المعيار، ليصبح هو المعيار فيما بعد بشكل حاسم وثمة نوع آخر لا يصنع شيئاً في أفق انتظار القراء، إنه نمطي يستجيب لأفق توقع القارئ ويحقق الرضا التام لهذا الأفق، وهو إذ ذاك عمل مستهلك أو ما يسميه ياوس "أدب الطبخ"⁽¹⁾.

القيمة الجمالية للعمل الفني:

عرفنا مسبقاً أن أفق التوقع يتكون من عناصر ومعايير بانية:

① خاص بالمتلقي، وهو التجربة المسبقة التي يتوفر عليها الجمهور المتلقي فيما يخص الجنس الأدبي الذي ينضوي تحته العمل الأدبي محل القراءة، بشكل أكثر وضوحاً، إنه الآثار المقروءة سابقاً والتي يستند عليها الجمهور في المقارنة وإعطاء حكم جمالي على العمل الأدبي.

② خاص بالعمل الأدبي: وهو استيعاب العمل الأدبي الجديد للأعمال السابقة شكلاً وموضوعاً.

③ التعارض بين لغة الأدب والكلام العادي، أي بين اللغة الشعرية واللغة اليومية وبصورة أشمل التعارض بين العالم الخيالي والعالم الواقعي.

يُحتكم إلى هذه المكونات الثلاثة بغية قياس جمالية عمل أدبي معين، إن انزياح هذا العمل وابتعاده عن هذه المكونات، وبالتالي بعده عن أفق توقع القارئ، وانزياحه عن ما هو مألوف واعتيادي (المسافة الجمالية) سيحدد الطبيعة الجمالية لهذا العمل، وستكون هذه المسافة حسب ياوس "مقياساً للتحليل التاريخي"⁽²⁾ بصورة قد تكون أكثر تبسيطاً، نقول إن التفاعل الحادث بين المتلقي والعمل الأدبي يتمظهر في

(1) إيش، ألوود. م. س، ص 71.

(2) م. ن، ص 69.

شكلين؛ أولهما جمالي (حكم القيمة الجمالية) وثانيهما تاريخي (الأهمية التاريخية للعمل ومكانته ضمن مجموعة الأعمال الأدبية المنتمية إلى جنسه).

يرى ياوس أن أي عمل أدبي لا يمكن له أن يمارس وجوده إلا إذا كان في حالة تفاعل مع القراء، إن هذا التفاعل يتكشف عن مدى تأثير هذا العمل بالقارئ وطبيعة هذا التأثير وقوته، إن مجال التوتر هذا الممتد بين القارئ والعمل الذي يتلقاه، ما هو إلا المسافة الجمالية التي يكون رد فعل المتلقي متناسبا معها طرداً بمعنى أنه كلما كبرت هذه المسافة، كلما كان فعل النص أقوى، أي كان التأثير بعيداً، وهذا ما يؤدي إلى تحول الأفق وذلك بأحد طريقتين "بمعارضته لتجارب مألوفة، أو بإيراده لتجارب جديدة يعبر عنها لأول مرة"⁽¹⁾.

غير أن ما يميز هذه (المسافة الجمالية) هي أنها ليست ذات طبيعة ثابتة، فهذه المسافة عرضة للتقلص بالتدرج، أي مع كل قراءة للعمل الأدبي من طرف الجماهير المتلاحقة، إن ما تلقاه جمهور الأمس فأثر به وصنع دهشته، وزحزح أفق انتظاره، لا يمكنه أن يفعل الفعل ذاته مع أجيال متعاقبة من القراء، فما كان مدهشاً وخارقاً ومخيباً لأفق التوقع سيغدو نمطياً وعادياً، ومستجيباً لهذا الأفق الذي صنعه بالأمس هذا المدهش (بالأحرى الذي كان مدهشاً بالأمس)، ويعطي ياوس مثالا على تحول الأعمال الفنية، وتدرجها من الغريب إلى البديهي بالروائع الأدبية الكلاسيكية. "ذلك أن جمالها الشكلي، الذي صار مكرسا وبديهيًا، و"دلالتها الخالدة"، التي يبدو أنها لم تعد تثير أية مشكلة، يقربانها بطريقة خطيرة، حسب جمالية التلقي، من "فن الطبخ"^(*) القابل للتمثل والمقنع مباشرة"⁽²⁾.

(1) م س، ص ن.

(*) أدب الطبخ هو الأدب الرخيص والأدب الاستهلاكي كما يشرحه روبيرت هولب، م س، ص 109.

(2) هولب، روبيرت. م س، ص 71.

وفي انتقاد (روبيرت هولب) لـ (ياوس) في فكرة (المسافة الجمالية) يرفض أن تكون هذه المسافة معيارا كافيا لتحديد القيمة الأدبية كما يقول بذلك ياوس، ويرفض هولب هذا التقارب الذي تُقره جمالية التلقي بين "أدب الطبخ" و "الأعمال الكلاسيكية"، إذ يكون حسب تصور ياوس، كلٌّ من "الأدب الرخيص" و "الأعمال الكلاسيكية" مجردين من أي طابع فني بما أن كليهما يمثل خلفية للتوقعات العادية⁽¹⁾، ولكن وبالمقارنة بهذه الخلفية التي يلتقي فيها نوعا الأدب (الرخيص والكلاسيكي) نسجل أن الأعمال الكلاسيكية تحتاج إلى جهد قرائي خاص من أجل اكتشاف عظمتها، وربما يكون هذا داعيا قويا لأن يتساءل المرء "عن السبب في أن هذا النمط من القراءة لا يتاح كذلك للأدب الرخيص"⁽²⁾، وربما وجدنا أنفسنا مضطرين للتأكيد على التساؤل الذي أبداه هولب تعقبا على هذا الذي يبدو بجلاء تناقضا "وإذا هو لم يكن متاحا (أي نمط القراءة الاستكشافية) - وهذا ما ينبغي أن يفترض المرء أنه يمثل موقف ياوس- فما الملامح الأخرى إذن التي تشكل الطابع الفني للعمل"⁽³⁾.

كما يرفض إدريس بلمليح فكرة اندماج الأعمال الأدبية الكبيرة (العظيمة) في أفق انتظار القراء اللاحقين، والذين يتلقون هذه الأعمال في صورة بديهية لأنها قد اندمجت في التراث العام وأصبحت تنتمي في اطمئنان وهدوء تامين إلى مكوناته، أي إنها أصبحت من حديث الماضي الذي حصل التعود التام عليه من قبل القراء، ويعتقد بلمليح أن كل الأعمال الأدبية الموسومة بالكبر والعظمة إنما هي أعمال لا يمكن أن يخمد نشاطها أو يضعف كمونها تجاه تعاقب أجيال القراء الذي يتوقفون عن تأويل هذه الأعمال في لحظة تاريخية معينة بحسب ياوس "وهو رأي لا يمكن أن نوافق عليه،

(1) م، س، ص 109.

(2) م، ن، ص ن.

(3) م، ن، ص ن.

إذ من الواضح أن كل عمل أدبي ذي قيمة فنية كبيرة، إنما هو عمل منفتح باستمرار على أفق انتظار متعدد الجوانب؛ أي أنه يتضمن فعالية تزيحنا عن الحياة اليومية باستمرار (...) وأنه يظل بموضعه وشكله منبعاً للدهشة واللذة الفئيتين كما يظل مثاراً لمحاولة الفهم والتأويل فنعيد قراءته على هذا الأساس⁽¹⁾، وهذا الاعتراض، هو نقطة الالتقاء بين هولب وبلملح من حيث عدم التسليم بتعرض الأعمال الكبيرة لما يمكن أن يطرأ على الأعمال العادية من الاندماج في منحى تلقي يتميز بالنزول نحو الاعتيادي والبديهي، إذ أثبتت التجربة أن هذه الأعمال تظل مفتوحة على آفاق تأويلية مختلفة، مستوعبة لقراءات لا تنتهي تحاول اكتشاف مكامن العظمة فيها. والحقيقة أننا نوافق الباحثين تماماً في اعتراضهما على فكرة المسافة الجمالية، إذ يبدو التعامل مع النصوص الأدبية هنا، من منطلق أنها أشياء مادية مستقرة في مواضع معينة، في انتظار نصوص أخرى تأتي مستقبلاً لتزيحها عن مواقعها، وبصورة توضيحية، يبدو الأمر وكأنه لعبة نرد أو شطرنج (احتلال مواقع وإقصاء آخر عن موقعه).

نرى أنه قد يكون عسيراً على الفهم أن يُطابق بهذه الآلية بين ظهور عمل أدبي (جديد) وخلخلته لأفق التوقع المعهود، كما أن آلة القياس التي يقول بها ياوس (المسافة الجمالية) تؤكد على الطبيعة الآلية الشبيهة لموضوع التأثير الذي يمارسه العمل على متلقيه، علاوة على ذلك فإن هذه الجزئية من بحث ياوس، قد تقودنا إلى السقوط في فخ المنهج التاريخي الكلاسيكي الذي تعد نظرية التلقي (الياوسية) ثورة عليه.

(1) بلملح، إدريس. المختارات الشعرية وأجهزة تلقيها عند العرب من خلال المفضليات وحماسة أبي تمام، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، سلسلة رسائل وأطروحات، رقم 22، مطبعة النجاح الجديدة بالبيضاء، ط 1، 1995، ص 287.

والواقع أنه يتوجب علينا قول إنه في سنة كذا، ظهر العمل الفني (س) ومارس خلخلة على أفق توقع الجماهير المعهود، ومن ثم فقد كسر هذا الأفق، ليخلق أفقه الخاص به في انتظار أن يحدث انتهاكه من طرف عمل لاحق (عمل جديد).

ويسجل إدريس بللميح أن ياوس نفسه يعي خطورة الوقوع في مغالطة تحطيم المعيار بهذه الطريقة التي تبدو تقنية "وقد اعترف ياوس نفسه بذلك حين اعتبر حكم التاريخ على العمل الفني أكبر من كل حكم قد يبديه القارئ أو الناقد ليعكس به رأي مجموعة من المستهلكين الذين اطلعوا على الأثر خلال تعاقب فعاليته بإزاء آفاق انتظار متعددة ومتمايزة"⁽¹⁾، يفهم من هذا أن الأعمال العظيمة والتميزة، قد وُسمت بهذا الميسم من قبل التاريخ، بصورة مبسطة، إنها هي، هذه الأعمال من يحمل في ذاته طاقة قرائية متجددة، و"كُمُونًا دلاليًا" لا ينتهي مع مواجهات جديدة بينها وبين القراء المتعاقبين، إن ميزة التوالد الدلالي في سيرورة التاريخ التي تحملها هذه الأعمال في بنيتها، هي ما جعلها تحي حياة لا متناهية، وهو ما جعلها تحقق وجودها الممتد، والذي يبتدئ مع كل قراءة لها، وإجمالاً "معناه أن القيمة الجمالية لأثر فني ما قيمة متولدة عن كون فني ينزاح عن أي أفق يرتبط بالحياة اليومية وبالتجربة الأدبية المسبقة والجاهزة"⁽²⁾.

يعتقد ياوس أن مسار تلقي النصوص الأدبية يجب عليه أن يرتسم وفق هذه المراحل الزمنية الثلاث:

- 1- زمن التلقي الجمالي: وهو المواجهة القرائية للجمهور المعاصر مع شكل مثل (الجدّة)، وتتميز هذه المواجهة بالدهشة والحيرة واللذة.
- 2- زمن التأويل الارتجاعي، وهو القراءة التي تحاول تبرير هذه الدهشة، سعياً إلى فهم النص وتأويله.

(1) م س، ص 288.

(2) م ن، ص ن.

3- زمن إعادة تشييد أفق الانتظار، وهو "زمن القراءة التاريخية والمتعاقبة"⁽¹⁾.

وينفتح الزمن الأخير على كل تأويل جديد من شأنه أن يجيب عن أسئلة بقيت مطروحة، بحكم أن التأويلات السابقة لم تستطع الإجابة عنها، بالنظر إلى "قوة المحاكاة" في العمل الأدبي التي تختلف تبعاً لها قدرة العمل على صناعة "الوقوع" الفني والجمالي.

دراسة تاريخ الأدب:

تقوم تاريخية الأدب بالنسبة إلى ياوس على ركيزتين اثنتين، يصعب فصل إحداهما عن الأخرى وهما:

1/ علاقة الأعمال الأدبية بمؤلفيها (المنتجين) عبر سلسلة تعاقبها التاريخي، وأخذ هذه العلائق بعين الاعتبار.

2/ ارتباط هذه الأعمال بمتلقيها (المستهلكين) ويحدد ياوس سيرورة هذه التاريخية عبر ثلاث مراحل أساسية هي:

- " جانب الدياكرونية، أي تلقي الأعمال الأدبية عبر التاريخ.
- وجانب السانكرونية، أي نظام الأدب في نقطة معينة من الزمن.
- وجانب التطور الذاتي للأدب وتطور التاريخ عامة"⁽²⁾ وتعنى المرحلة الدياكرونية، بالأعمال التي شكلت علامة فارقة في خلخلة نظام الذوق والتقبل الأدبيين، وزحزحت المعايير الأدبية السائدة، مثل هذه الأعمال، ما ذكرناه سابقاً (مدام بوفاري) وكذلك أعمال أخرى مثل (الدون كيشوت) لـ"سرفانتس" و (أزهار الشر) لـ (بودلير).

(1) م س، ص ن.

(2) ياوس، روبيرت. م س، ص 84.

- أما المرحلة السانكرونية (التزامنية)، ففيها تتم الإحاطة بنظام الأدب في النقطة الزمنية نفسها وهذا ما يعني "تتبع مراحل تطوره في علاقته بالأنظمة الأدبية الجديدة التي تؤطره على مسار التاريخ أو تتداخل معه، فجنس أدبي مثل الشعر لا يمكن دراسته تاريخيا دون وضعه في سياق صلته بأجناس أدبية أخرى متاخمة له كالرواية أو الدراما... إلخ"⁽¹⁾، إن دراسة تاريخ الأدب في جانبها السانكروني، تفيد في التقاط نقاط الالتقاء والتباعد بين جنس أدبي معين وأجناس أخرى تنتمي كلها إلى الحقبة التاريخية نفسها، تسمح لنا هذه التقطيعات بالكشف عن "نسق شامل في أدب حقبة تاريخية معينة، وهكذا يمكن استخلاص منهج جديد لعرض تاريخ الأدب (...). يبرز تمفصلات الحقب فيما بينها، ضمن صيرورة البنيات الأدبية، وكذا التحوُّلات من حقبة إلى أخرى"⁽²⁾.

ويعتقد ياوس، أن دراسة تاريخ الأدب في جانبه السابقين (التعاقبي والتزامني) لن يكون ذا نتائج عملية، ولن يتأتى له القيام بدوره، إلا إذا نُظِر له على أساس أنه (تاريخ خاص) له علاقة بـ (التاريخ العام)، وليس يقصد من هذا علاقة الأدب بالسياقات الاجتماعية أيا كان نوعها، إذ إن هذه العلاقات الاجتماعية "لا تتمظهر في أهمية إمكانياتها الأصلية إلا حيث تتدخل التجربة الأدبية للقارئ في أفق توقع حياته اليومية"⁽³⁾ فيحدث في هذه الحالة توجيه رؤية القارئ للعالم أو تعديلها مما يوجب حدوث تأثير في سلوكه الاجتماعي.

فتكريس أو إقصاء نظم أخلاقية سائدة في مجتمع ما في لحظة تاريخية بعينها، ورسم مسلك أخلاقي لمتلقي العمل الأدبي، سينظر إليه بعين الاعتبار إذا خرج الأدب

(1) الطالب، حسن. مفهوم التاريخ الأدبي، مجالات التوسع وأفاق التجديد، دار أبي رقرق للطباعة والنشر، الرباط، ط 1،

2008، ص 98.

(2) ياوس، روبييرت. م س، ص 93.

(3) م ن، ص 99.

من نطاق الرؤية الضيقة التي تحصره في الوظيفة التصويرية وليس سوى مفهوم أفق الانتظار ما يستطيع أن يصف هذا التغيير الحادث في المستوى الاجتماعي.

ثانياً: مقترحات وولفغانغ آيزر Wolf Gang Iser:

القراءة كإجراء القراءة L'acte de lecture:

أشرنا في بداية هذا الحديث الذي قصدنا منه تبيان أهم مرتكزات نظرية التلقي، إلى أن هذه النظرية تنشعب إلى شق التلقي (نظرية ياوس) وإلى شق القراءة (فعل القراءة) وهو القسم الذي اشتغل به زميل ياوس في جامعة كونستانس الألمانية. فولفغانغ آيزر. ويعد آيزر بذلك مساهماً فعالاً في تطوير نظرية التلقي، التي ركزت على مفهوم التواصل الذي تؤسسه العلاقة القائمة بين النصوص الأدبية وجماهير القراء (المتلقين). استفاد آيزر بشكل أساسي من طروحات وأعمال إنجاردين (Ingarden)، خاصة منها ما قدمه في كتابه (العمل الفني الأدبي)، فأساس فلسفة إنجاردين "يقوم على التمييز بين الوضع الأنطولوجي للعمل الفني والوضع الإبستمولوجي للأنشطة المعرفية التي بها يحقق القارئ العمل الفني"⁽¹⁾ ففهم من الفقرة السابقة أن العمل الأدبي في تصور (انغاردن) له وضعان، وضع وجودي يجعل العمل مستقلاً بذاته، هذا الاستقلال المؤسس على مجموعة من الطبقات منها، طبقة الأشكال الصوتية اللغوية، والطبقة الدلالية، طبقة الموضوعات المعروضة⁽²⁾، أما الوضع الثاني للعمل الأدبي، فهو تحقيق القارئ للعمل الأدبي بواسطة عملية القراءة، أو ما يسميه انغاردن "تجسيد العمل"، وهكذا يبدو أن هذا العمل لا يتحقق إلا إذا اتحد هذان الوضعان: الوضع الوجودي، والوضع المعرفي التجسدي، الذي يتأسس على سؤال: "كيف يعرض العمل الأدبي نفسه في القراءة وما هو ارتباطه المباشر بهذه

(1) بوحسن، أحمد. نظرية التلقي والنقد العربي الحديث، م س، ص 33.

(2) يراجع: انغاردن، رومان. العمل الفني الأدبي، تر: أبو العيد دودو، منشورات مخبر الترجمة والمصطلح، جامعة الجزائر، 2007، ص 67 وما بعدها.

القراءة (...) ينبغي أن توضع في مقابل العمل تجسيدات التي تختلف عنه من بعض الجوانب. وهذه التجسيدات هي ما ينبغي أثناء القراءة"⁽¹⁾.

ينطلق آيزر من مسلمة أن النص لا يستطيع امتلاك المعنى إلا بعد أن يكون قد قرئ. ولأن أحدا لم يبد عليه كبير اهتمام بطرح سؤال: ما هو هذا الشيء المسلم به (أي القراءة)، فإن آيزر سينطلق من هذا السؤال في محاولة للإجابة عنه، مع تبيان أن الأمر الوحيد الواضح هنا هو أن "القراءة هي شرط مسبق ضروري لجميع عمليات التأويل الأدبي"⁽²⁾، وإن ما يهم في عملية القراءة هذه، ليس معناها المبدئي المبسط من حيث كونها التقاط أشكال النص الصوتية ومحتوياته الدلالية في خطها الأفقي، بل إن ما يقصده آيزر من عملية القراءة، هو ما ترومه هذه القراءة ذاتها، من حيث كونها فعلاً ينتج عنه الالتقاء بالنص، وحدوث التجاوب بين هذا النص وقارئه. ينطلق آيزر من فكرة إنجاردن حول مواقع اللاتحديد في النص الذي لا يقدم ذاته إلا في (مظاهر خطاطية) التي تمثل الموضوع الجمالي للنص، بينما يحدث (الإنتاج الفعلي) لهذا النص من خلال ملء مناطق اللاتحديد هذه، التي يحدث بوساطتها فعل التحقق. ومن هنا "يمكن أن نستخلص أن للعمل الأدبي قطبين. قد نسميهما: القطب الفني والقطب الجمالي، الأول هو نص المؤلف، والثاني هو التحقق الذي ينجزه القارئ"⁽³⁾.

إنّ مفهوماً جديداً للعمل الأدبي قد ينشأ في ضوء هذا التقاطب، إذ لن يكون هذا العمل هو النص كما أنه لن يكون التحقق الذي أنجز بفعل القراءة. وإنما سيكون شيئاً (افتراضياً) واقعا في مكان ما بين (النص) و (التحقق)، إن النص يستمد حيويته من هذه الفعالية الناشئة عن عدم إمكانية اختزاله لا في النص ولا في تأويل القارئ.

(1) المرجع تاسابق، ص 389.

(2) آيزر، فولفغانغ. فعل القراءة (نظرية جمالية التجاوب في الأدب)، تر: حميد لحميداني وجيلالي الكدية، منشورات مكتب المناهل فاس (المملكة المغربية)، د ط، د ت، ص 11.

(3) م ن، ص 12.

وكما فعل ياوس صاحب نظرية التلقي، من وضع نظريته على طريق عام هو التواصل، كذلك فعل آيزر، وذلك بموقعة العمل الأدبي بين النص وقارئه، وإذ ذاك فإن عملية التحليل لابد أن تنصب على الاثنين "فالتحليل المنفرد لا يكون مقنعا إلا إذا كانت العلاقة هي علاقة بين مرسل ومتلق، لأن هذا يفترض مسبقا سننا عاما يضمن تواصلًا دقيقًا"⁽¹⁾، هذا السنن العام الذي يتوفر في حالة الخطاب أحادي الاتجاه أي من المرسل إلى المتلقي، يفقد وجوده في حال الخطاب الأدبي الذي يُرسل في اتجاهين اثنين، لأن القارئ لحظة تلقيه يكون بصدد تركيبه؛ وإذ ذاك فإنه "ليس هناك سنن عام؛ ففي أحسن الأحوال يمكن القول بأن السنن العام يبرز خلال عملية القراءة"⁽²⁾، وينطلق آيزر من هذا الافتراض في سبيل البحث عن البنيات الواصفة لشروط التفاعل من أجل تبين تأثيرات العمل.

يسلم آيزر أن كل نص يمتلك بنية مزدوجة، لفظية وشعورية في الوقت ذاته، ويرى أن كل عملية واصفة لتفاعل النص والقارئ لابد لها أن تنطلق من "مسلسل بناء معنى النص أثناء القراءة، ذلك أن الانطلاق من هذه التجربة، أي دراسة وقع العمل من جهة، ورد فعل القارئ من جهة ثانية، أمر ضروري يسند الحكم ويدعمه"⁽³⁾.

علاقة القارئ بالنص:

يمتلك النص الأدبي بعده الفعلي، الذي لا يتجسد إلا إذا تعرض للقراءة، ونشط الملكات الخاصة لقرائه الذين يتحفزون ذهنيا لسلسلة من التعقيدات وإنارة مناطق مظلمة فيه، لذلك أمكن القول إن "نصًا في حال ظهوره من خلال سطحه (أو

(1) المرجع السابق، ص ن.

(2) م ن، ص ن.

(3) طليعات، عبد العزيز. الوقع الجمالي وآليات إنتاج الوقع عند وولفغانغ آيزر، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية،

م س، ص 53.

تجليه) اللساني يمثل سلسلة من الحيل التعبيرية ينبغي أن يفعلها المرسل إليه" (1)، وليست عملية التفعيل هذه سوى بناء معنى النص. هذا المعنى الذي لا يمثل بأي حال معطى جاهزا في النص يمكن الكشف عنه وقوفاً عند السطح، يصف أمبرتو إيكو (Amberto Eco) النص بأنه "نسيج ما لا يقال" وهذا هو مبعث التعقيد الشديد الذي يميز النصوص الأدبية عن باقي النصوص مهما كان تصنيفها، "ما لا يقال يعني الذي ليس ظاهراً في السطح، على صعيد التعبير: على أن "ما لا يقال" هذا هو ما ينبغي أن يُفعل على مستوى تفعيل المضمون. وهكذا يكتسب نص ما، بطريقة أظهر من أية رسالة أخرى، حركات تعاضدية فاعلة، وواعية من جانب القارئ" (2) هذه الحركات الواعية من طرف القارئ، هي حركة الفهم والتأويل، فتحدث تجلية المبهم وحل المعقد وإزاحة التشويش، الذي يؤسس الرسالة الأدبية مستندا على طبيعة لغتها "فاللغة إذا تخلت عن التصريح بالشيء نفسه فإنها تقدم بطريقة لا يمكن تغييرها تعبيراً عن ذلك الشيء... وتكون اللغة دالة عندما تسمح لنفسها بأن تتحطم ثم بأن يُعاد تركيبها من قبل الفكرة، وذلك بدل أن تعمل على مجرد نقل الفكرة" (3)، وحين يصطدم قارئ العمل الأدبي بطبيعة لغته المعقدة، الغامضة، فهذا يعني أنه سيجد نفسه واقفاً في قلب هذه الفراغات والبياضات التي يتوجب عليه ملؤها في حوارية بينه وبين النص، واكتشاف المعاني الضمنية التي لا تتموقع في مناطق النص المضيئة والتي تستطيع - في حال الوصول إليها - أن تعطي شكلاً ووزناً للمعنى. ولكن مثلما يتولد الشيء غير المذكور في مخيلة القارئ، فإن ما يذكر يتوسع "لكي يأخذ دلالة أكبر مما يكون قد افترض سابقاً" (4).

(1) إيكو، أمبرتو. القارئ في الحكاية، التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية، تر: أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، بيروت/الدار البيضاء، ط 1، 1996، ص 61.

(2) م ن، ص 62.

(3) آيزر، فولغانغ. فعل القراءة، ص 101.

(4) م ن، ص 100.

تعميط القراءات:

وإذا كان القارئ يضيء مناطق النص المعتمدة، فتزداد المناطق المضئية استضاءة، فهذا يعني أن القراءة إنتاج "يخلق معرفته الخاصة التي لا بد أن تفرز أنواعاً من القراءات المختلفة باختلاف أجهزتها، وقدرة هذه الأجهزة على استيعاب مستويات النص وأبعاده"⁽¹⁾. إن قراءة متشكلة بصورة نهائية، أمر قد لا يكون في مقدوره التحقق، وذلك راجع إلى الصيغة الشكلية للنص الأدبي في ذاته، وكذلك إلى نوع الأسئلة التي قدم لها إجابات في اللحظة التاريخية التي صدر فيها، وكذلك يرجع عدم تحديد سقف القراءات إلى القارئ/ المؤلف الذي يعي وجوده وهو وجها لوجه مع النص، بوصفه ذاتا تضمن أصالة رؤيتها "إذ مهما تجردت الذات من أحكامها المسبقة وفهمها القبلي، فإنها لا تملك القدرة على إزاحتها بصفة مطلقة، وإنها تقوم بعملية الإلغاء والتعديل داخل هذه التجربة الجمالية"⁽²⁾.

إن عملية التعديل والإلغاء هذه قد يمارسها قارئ واحد على النص الأدبي موضوع القراءة، مما يعني لا محدودية القراءة، وتنوعها وتعدد أنواعها، بالنسبة لقارئ واحد، في لحظة تاريخية راهنة، ونزداد وثوقا من هذه التعددية إذا أدركنا أن هذا القارئ "متميز بوجود تاريخي ممتد ومستمر، يتوقف على مدى تحكم الرسالة في عنصر الزمن بمعناه المجرد، أي أنه متلقٍ يتنوع بتنوع المرحلة التاريخية التي ينتمي إليها"⁽³⁾. وقد لا نشك في أن النص الشعري من أكثر النصوص الأدبية عرضة للقراءات المتعددة، والتأويلات غير المنتهية وذلك راجع إلى طبيعته المعقدة، وإصراره على "القول" عن طريق "عدم القول"، وعلى "التصريح" عن طريق "الصمت"، واعتماده اللغة المنزاحة ما يخلق في النص "ما يمكن أن يصطلح عليه بجدال الإظهار

(1) بلملح، إدريس. المختارات الشعرية، ص 279.

(2) بارة، عبد الغني. الهرمينوطيقا والفلسفة، م س، ص 286.

(3) بلملح، إدريس. المختارات الشعرية، ص 276.

والإضمار"⁽¹⁾ ويتأتى هذا الإظهار والغموض، من اعتماد الأدب لغة يكتنفها الغموض وربما كانت هذه السمة (الغموض) سمة ملازمة للأعمال الأدبية الخالدة "ولأن الخطاب في الأدب خطاب مفارق لمراجعه كان ميلاً إلى تعهد الغموض في ذاته، بل إن الغموض قد لازم الآثار الأدبية الفذة ملازمة استدعت الأخذ بالتأويل في التعامل معها"⁽²⁾، وربما كان من المسلم به بالنسبة للمبدع أن قارئه سيتعامل مع نصه بالتأويل، وأن هذا المؤول سيواجه اختباراً في قدرته على تحمل الدلالات المتفجرة لنص أدبي ما، على أن لا يستبد هذا التأويل بالنص فيلغي مصداقية القراءة ويشوهها وينحرف بالنص إلى غير المقصد والتأويل المغرض انحراف بالمقروء ووقوع في التيه والضلال. وقد تنبه المفسرون القدامى إلى التأويل حين يجور على المقاصد فكانت لهم منه مواقف، والتأويل الذي تراد به القراءة المغرضة هو إيديولوجيا تحجب الخطاب وتوجهه، وتشوّهه بمصلحة ما، و"الواقع أنه بعيداً عن القراءة المغرضة التي قد تسلط على نص معين، يبقى التأويل الذي يتعامل مع النص بوصفه المبهم والغريب طريقاً آمنة لتملك التراث"⁽³⁾ بحسب غدامير الذي يصرّ على تملك هذا التراث "لا بوصفه حقيقة مكتملة، بل بما هو نصوص يسكنها الإبهام والغموض فلا تبدو إلا في زيّ الغريب/ العجيب *L'étrange/ mystère*، الذي يأبى الخضوع لكل موضوعية أو معايير متوقعة ناجمة عن التجربة، لأن في اللحظة التي يتوصل فيها إلى فهمها تُفقد تلك الغرابة *Etrange*، فكل عملية تملك ناجحة للتراث، إذاً، عليها أن تنحل في ألفة

(1) آيت مبارك، الحسين. صورة المتلقي في التراث النقدي من خلال كتابي "العمدة" و "قراضة الذهب" لابن رشيق القيرواني ضمن أعمال ندوة التراث النقدي والبلاغة بالغرب الإسلامي، نوفمبر 1998، كلية اللغة العربية، جامعة القرويين، مراكش، ع 14، 2000، ص 37.

(2) الواد، حسين. المتنبي والتجربة الجمالية عند العرب تلقي القدماء لشعره، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط 2، 2004، ص 16.

(3) أرحيلة، عباس. الأثر الأرسطي في النقد والبلاغة العربيين، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، المملكة المغربية، ط 1، 1999، ص 51.

Familiarité جديدة خصوصاً لما يصبح التراث منتمياً إلينا ونصبح نحن إليه منتمين⁽¹⁾.

مأخذ على تصور آيزر للعملية التأويلية:

قبل التطرق إلى المفاهيم الإجرائية التي اعتمدها آيزر لوصف عملية بناء المعنى، نسجل ما أخذ عليه بخصوص تأويليته التي أعطاها صبغة توافقية تجميعية بين الذات والموضوع؛ أي بين القارئ والنص، فالتأويل عند آيزر ليس فعلاً موضوعياً، كما ذهب إليه بول ريكور (Paul^(*) Ricœur)، كما أن هذه الموضوعية ليست وهماً كما اعتقد غادامير (Gadamèr) الذي "كشف عن سداجة ووهم الموضوعية المدعاة في كل تفسير مهما كانت علميته ودقته"⁽²⁾، وواقع الحال أن هذا ما يحدث عندما نتناول موضوع تأويل نص أدبي، فإننا نجد أنفسنا بإزاء موقفين يناقض أحدهما الآخر "موقفاً يتبنى سلطة المؤلف ونتاجه، وهذا الموقف يدعو إلى البحث في قصد المؤلف والظروف التي تحيط به؛ ويمكن تسمية هذا الاتجاه بالنقد الموضوعي. ويعتمد الموقف الثاني على قدرات القارئ باعتباره المسؤول الأول عن إيجاد المعنى، ويشار إلى هذا النقد بالنقد الذاتي"⁽³⁾، وإن هذا الجمع بين الذاتية والموضوعية (القارئ والنص) هو بالذات ما أدى بمجموعة من النقاد والباحثين لنقد هذه النظرية، ومنطلقهم يتمثل في أن آيزر يأخذ من فلسفات متعددة، ويقتبس من اتجاهات كثيرة، وهو بذلك ينتمي إلى كل هذه الاتجاهات، بينما يفترض أن يكون متبنيًا لاتجاه واحد، والحال أن آيزر بهذا الانتماء إلى الكل، يعني أن لا انتماء له، وفي هذا الصدد كان ستانلي فيش من أبرز منتقدي نظرية القراءة الأيزرية (نسبة إلى آيزر) خصوصاً في مقاله "لماذا

(1) بارة، عبد الغني. الهرمينوطيقا والفلسفة، م س، ص 298.

(*) يراجع: شريف، عبد الكريم. من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة (دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية)، الدار العربية للعلوم ناشرون (بيروت)، منشورات الاختلاف (الجزائر)، ط 1، 2007، ص ص 52، 53.

(2) م ن، ص 49.

(3) الكدية، الجيلالي. تأويل النص الأدبي: نظريات ومناقشة، ضمن أعمال مناظرة من قضايا التلقي والتأويل، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، سلسلة ندوات ومناظرات رقم 36، 1995، ص 43.

لا يخاف أحد من فولفكانك إيزر؟" (1981) الذي يتضمن ملاحظات هامة لا يمكن تجاهلها (...). ويمكن تلخيص نقطة الاختلاف بين آيزر وفيش في كون الأول يعتقد بأن شيئاً محدداً يُعطى في النص، بينما يرى الثاني عدم وجود أي شيء محدد في النص بل إن القارئ هو الذي يُزوّد بكل شيء⁽¹⁾، وربما كان من الوجاهة (النقدية) من طرف ياوس أن يرى بأن النص يتوفر على عناصر توجه القارئ وتشرعن قراءاته له، إذ نتساءل نحن بدورنا عن ماهية هذا النص الذي لا يمارس وجوده، ويترك الحرية المطلقة للقارئ في بناء المعنى، إنه يبدو في الأخير نصاً غير مسيطر على نفسه، وقد يحدث أن تعرض عليه قراءات تتخطى مجال أدبيته فيقبلها.

إن ما يحسب لنظرية آيزر في اعتقادنا، هو هذا الاحترام الكبير الذي أبداه للنص، وأبداه لقارئه كذلك. والاعتقاد ببناء المعنى وكيونته في تلك النقطة التي يحدث فيها الالتقاء بين الطرفين. فيمارس كلاهما وجوده دون تعسف، فالمعنى في نظرية القراءة ليس شيئاً موجوداً في النص وكامن فيه، تتمثل مهمة القارئ في كشفه واستخراجه فإنه إذا كان المعنى في النص بهذه الصورة، لكان القراء عبر تاريخ القراءة الطويل قد سعوا إلى فهم المؤلفين، ولم يكونوا قد فهموا النصوص الأدبية.

إن ما يميز تأويلية آيزر هو كونه عدّ المعنى تجربة يعيشها القارئ، والقراءة أثراً يتركه النص في القارئ، إن اعتبار المعنى حصيلة التفاعل الحادث بين القارئ والنص المقروء، وكل الارتباطات المتعلقة بهذه المقولة، أدى بآيزر إلى وضع مجموعة من المفاهيم الإجرائية لوصف مختلف العمليات والمراحل التي نصل بها إلى بناء معنى نص أدبي، ونحن هنا ذاكرون ما يهمنا وما هو مفيد لنا في بعض فصولنا التطبيقية.

ربما كان جديراً بالتذكير أن حديث آيزر عن قراءة النص الأدبي، كان حديثاً مقتصراً على جنس الرواية، أو النص السردى إجمالاً، وهذا ما لاحظته عبد العزيز طليمات إذ يقول: "إن مجمل أطروحات ومفاهيم آيزر" رغم حديثها عن النص بشكل

(1) المرجع السابق، ص 42.

عام، تبدو وكأنها قد صيغت على مقاس جنس أدبي بعينه هو الرواية (مواقع اللاتحديد، القارئ الضمني مثلا)⁽¹⁾، وهذا هو بالضبط ما يتجلى لقارئ مؤلف آيزر، (جمالية التجاوب) إذ يلحظ أن الأمثلة التطبيقية المعطاة، تصب في جنس الرواية، أما بالنسبة لنظرية التلقي الياوسية (نسبة إلى ياوس)، فإن مجال تطبيقه كاد ينحصر هو الآخر في الرواية، إن لم يكن قد اقتصر عليها إطلاقاً، ولنا في الأمثلة التي أوردناها نقلاً عنه، مثال يصدق ما نذهب إليه.

غير أننا نتصور أنه من بدهاة القول إن القراءة وبناء المعنى لا يمكنه أن يتوقف عند حدود النص الروائي، وكذلك متصورات (ياوس) المحورية (أفق التوقع، كسر، تعديله، دمج الآفاق)، لا نتصور أنها قد تنحصر في الرواية، لا تتعداها إلى النص الشعري، بل نحن إذا جئنا إلى تأويلية (آيزر) سنلفيها صالحة تماماً للتطبيق على النص الشعري، وذلك بحكم طبيعته اللغوية المنزاحة عن العادي والمألوف، و"لعل اللغة الشعرية بخصائصها المتميزة (الكثافة، الإيحاء، الأيقونية...) تتيح إمكانيات واسعة لاستثمار/ واختبار مختلف الإجراءات والإواليات التي يقترحها "إيزر" من خلال ما تفتحه للقارئ من آفاق رحبة للمساهمة في بناء المعنى"⁽²⁾، وهذا مذهبنا وجهدنا الذي نروم به الكشف عن جهود علماء ونقاد بلاد المغرب في قراءة النص الشعري وتلقيه في المرحلة موضوع الدراسة.

(1) طليعات، عبد العزيز. فعل القراءة: بناء المعنى وبناء الذات (قراءة في بعض أطروحات فولفغانغ إيزر، ضمن نظرية التلقي: إشكالات وتطبيقات)، م.س، ص 165.

(2) م.ن، ص 165.

المفاهيم الإجرائية^(*) المقترحة من طرف أيزر لبناء معنى النص:1 سجل النص^(**):

يعرف (أيزر) السجل بأنه مجموع الأعراف والقيم الاجتماعية التي يجسدها النص لقراءه المحتملين⁽¹⁾ فسجل النص هو مجموع هذه المواضع التي ينتقيها النص من الواقع لتشكل خلفيته، ومرجعياته، التي على القارئ أن يجمع أجزاءها، ويستوعبها من أجل التفاعل مع النص، في غياب النسق الفعلي للنص، وتتمثل هذه المواضع في النصوص السابقة للنص، وفي القيم الثقافية والتاريخية والاجتماعية "التي يعيد النص إنتاجها في إطار علاقات شكلية وداخلية"⁽²⁾. ومعنى هذا أن لكل نص أدبي سياقاً خاصاً، وأنه مسؤول عن تبصير القارئ به، ولكن السؤال الذي يطرح هو "إذا كانت الذخيرة تتشكل من المواضع والأعراف الاجتماعية والثقافية، أفلا يعني ذلك أن النص لا يفعل شيئاً إلا أنه يعيد إنتاجها من جديد"⁽³⁾، بينما على النص أن يحدث الدهشة الجمالية، وهذه وظيفة تهددها، عملية إنتاج المواضع قبل نصية،

(*) المفهوم الإجرائي هو كل تصور نظري يحول إلى واقع مطبق.

(**) سجل النص: Le répertoire du texte، ويترجمه مترجماً مؤلف (أيزر): فعل القراءة إلى مصطلح (الذخيرة)، ص 33، 55، 57... وهي الترجمة ذاتها التي يستخدمها رعد عبد الجليل جواد في ترجمته لمؤلف روبرت سي هولب، (نظرية الاستقبال)، دار الحوار، اللاذقية، سوريا، ط 1، 2004، ص 150 وما بعدها، وكذلك يستخدم هذه الترجمة إدريس بللميح في مؤلفه (المختارات الشعرية وأجهزة تلقيها عند العرب)، ص 282، وكذلك: محمد إقبال العروي، مفاهيم هيكلية في نظرية التلقي، عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، المجلد 37، 2009، ص 53.

- يستخدم عز الدين إسماعيل في ترجمة (نظرية التلقي، مقدمة نقدية) لروبرت هولب، مصطلح الرصيد (رصيد النص).

- أما الذين تبنا مصطلح (السجل) فنذكر منهم على سبيل التمثيل: ناظم عودة خضر، في (الأصول المعرفية لنظرية التلقي)، ص 152 وما بعدها، عبد الكريم شريف (من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة)، ص 191 وما بعدها، عبد العزيز طليمات ضمن (نظرية التلقي، إشكالات وتطبيقات)، ص 154، 155، وكذلك ضمن (دراسات سيميائية أدبية)، ع 6، 1992، ص 58.

(1) يراجع: أيزر، فولفغانغ، فعل القراءة، ص 55.

(2) بللميح، إدريس. المختارات الشعرية، م س، ص 283.

(3) عروي، محمد إقبال. مفاهيم هيكلية في نظرية التلقي، عالم الفكر، المجلد (3)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2009، ص 53.

التمثلة في النصوص السابقة، وخارج نصية (الاجتماعية، التاريخية) والواقع أن إعادة إنتاج هذه المواضع لا تتم بطريقة آلية، حيث تكون هي نفسها الموجودة في الواقع اليومي، لكنها نقلت إلى وضع جديد حيث "خضعت للتعديل الذي يمثل شرطاً أساسياً في عملية التواصل"⁽¹⁾ أي إن النص الأدبي لا يمكنه أن يكون الواقع، كما أنه لا يمكنه أن يكون منبثاً عنه، مقطوع الأواصر به. بل إن علاقة تفاعل حادثة بين النص الأدبي وهذا الواقع تتمثل في انتقاء النص لجزئيات من هذا الواقع لضبط سياقه وتحديد معالمة الكبرى، ومعنى هذا "أن آيزر تبني كغيره من بعض رواد تطبيق نظرية التواصل في مجال النص الفني، كون هذا النص نمذجة للواقع"⁽²⁾، أي خلق الواقع النموذجي، وتتم هذه العملية عبر مراحل معقدة من الانتخاب والانتقاء الذي يعني الموافقة على ضم عناصر بعينها من الواقع، وإقصاء عناصر أخرى، إن النص الأدبي ليس -إذا- صورة عن الواقع، ولكنه بناء وتشكيل للواقع المفترض، إنه ليس مجموع المهيمنات بل هو مجموع المرفوضات، لذلك يرى إدريس بلمليح أنه إذا كنا نستطيع تحديد العناصر الأدبية السابقة على النص فإننا موازاة مع ذلك "نواجه صعوبات كثيرة في سبيل تحديد القيم التاريخية التي يعيد النص إنتاجها في إطار علاقات شكلية وداخلية"⁽³⁾، هذا ناهيك عن عدم وجود قواعد تتحكم في عملية الانتخاب الذي يظهر من الانتخاب الشخصي للمؤلف، والذي يمكن بطريقة غير مباشرة أن يكشف موقفه من العالم الخارجي"⁽⁴⁾، غير أن هذا الموقف المكشوف لا يعيننا في ذاته، بقدر ما يهمننا منه أنه يمثل المقصدية التي يعبر عنها "بالانتقاء من الأنساق التي تقع خارج النص والتي يمكن أن توجد في النص الأدبي"⁽⁵⁾.

(1) م، س، ص ن.

(2) بلمليح، إدريس. المختارات الشعرية، م، س، ص 284.

(3) م، ن، ص 283.

(4) آيزر، فولفغانغ. آفاق نقد استجابة القارئ، تر: أحمد بوحسن، ضمن (من قضايا التلقي والتأويل)، م، س، ص 218.

(5) م، س، ص ن.

ندرك مما سبق أن المواضع المنتقاة من الواقع من طرف النص، تسهم في بناء معناه، ولكن، لأن النص يقدم نمذجة لهذا الواقع ولا يقدمه هو بحرفيته، فإن هذه المواضع الثقافية والتاريخية... تفقد خصوصيتها في أثناء بنائها للمعنى. هذا المعنى الذي "يتحدد من خلال تلك الصيرورة التي تلعب فيها القراءة دوراً أساسياً"⁽¹⁾.

يشمل سجل النص (ذخيرته) معطيات كثيرة تنتمي إلى حقل المعرفة (ثقافي، اجتماعي، سياسي) وهي العناصر الخارج/نصية. وعناصر أدبية بحتة تتمثل في النصوص الأدبية السابقة عليه، غير أن هذه العناصر لا يمكنها أن تكون النص، كما أن النص لا يمكنه أن يكون هذا الواقع، بقدر ما يحمل هذا السياق في مكانه كي يعين القارئ على تحديد المعنى وبنائه؛ "وكلما اتسعت رقعة هذا السجل المشترك، كان التواصل بين الاثنين أكثر نجاحاً، إننا بعبارة أخرى، نكون أمام ما يُسمى بالمعطيات التأويلية القاعدية التي يستعين بها المتلقي في تعيين بنيات المقروء وإدراك وجهة نظر المرسل وآفاق انتظار النص"⁽²⁾، فإحالة النص على سياقه الذي يتكون من مجموعة المعايير والمحددات المفترضة/المرفوضة (أي إدراك آفاق النسق)، وكذا إدراك الكيفية التي يتموقف بها المؤلف من العالم، يعني أن القارئ قد أنشأ "خطاظة النص المعرفية والتي هي فن في نهاية المطاف نتيجة لهذا التداخل بين الذات القارئة وتعيينها وتأويلها للموضوع المقروء"⁽³⁾.

2- مواقع اللامحدد:

يصف أمبرتو إيكو النص الأدبي بأنه آلية كسولة ومقتصدة تعيش على جهد القارئ في منحها الحياة من قيمة المعنى الزائدة التي يدخلها القارئ إلى هذا النص،

(1) طليعات، عبد العزيز. فعل القراءة، بناء المعنى وبناء الذات، م س، ص 154.

(2) حبيبي، ميلود. بيداغوجية التلقي واستراتيجيات التعلم، تلقي النصوص الأدبية بين تأثير البنية النصية والموسوعة المعرفية للقارئ، ضمن: من قضايا التلقي والتأويل، م س، ص 197.

(3) م ن، ص 63.

وكون النص بهذه الصفة، يجعل الكاتب/المؤلف مؤمناً بأن فضاءاته وفراغاته سوف تُملأ⁽¹⁾، فالنص -إذن- وتبعاً لمذهب إنغاردن Ingarden الذي سبقته الإشارة إليه نسيج من الفراغات أي مواقع اللاتحديد، هذه المواقع التي يسميها إنغاردن (المناظر المخططة)، ويرى أيزر أن لغة النص الأدبي لا يمكنها أن تكون سطحية ومباشرة إلى درجة ربط كل عنصر من عناصر المعنى بما يوضحه من عناصر اللغة، فدلالة اللغة كائنة في تحطيمها وإعادة تركيبها من قبل الفكرة، لا في نقلها لهذه الفكرة. فيكون النص هو هذا النسق الكامل الذي يضم مثل هذه العمليات، والذي يجب أن يضم مكاناً يتموقع فيه القارئ الذي سيقوم بملء هذه الفراغات النصية، و"متى سداً القارئ الفراغات بدأ التواصل. وتعمل الفراغات كنوع من المحور الذي تدور حوله مجموع العلاقة بين النص والقارئ"⁽²⁾ وتشتغل فاعلية هذه العلاقة وفق شروط يملئها النص على قارئه، فيتم ملء هذه الفراغات التي يتراجع بعضها في النص تاركاً مكانه لبياضات أخرى وفق الآتي:

أ- الانفصالات والانفكاكات:

يشير البياض أو (الفراغ) إلى مناطق الانفصال والتفكك غير أن هذا التفكك هو ما يحفز مخيلة المتلقي للاشتغال بعملية الملء والربط، هذه الأجزاء المفككة في النص، تتقابل وتتبادل الإضاءة والتأثير، بناءً على هذا التبادل يقوم القارئ بملء الفجوات، وتحديد مختلف الدلالات الخفية التي تربط بين هذه الأجزاء المتقابلة، فينتقل القارئ من جزء نصي إلى آخر حيث يُسلمه كل جزء إلى الآخر مزوداً بوجهة نظر تخص الموضوع الذي يقصده النص. وهذا ما يتكفل بـ "تنظيم أفعال الفهم والحد من اعتبارية الموضوع الجمالي الناجم عنها"⁽³⁾. إن فهم جزء نصي معين لا يتم إلا

(1) يراجع: إيكو، أمبرتو. القارئ في الحكاية، م س، ص 63.

(2) أيزر، فولفغانغ. فعل القراءة، م س، ص 101.

(3) شريف، عبد الكريم. من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، م س، ص 227.

بناءً على الأفق الدلالي الذي تمنحه الأجزاء النصية السابقة، فهم بيت شعري من مجمل النص الشعري سيكون مرهونا بالأفق الدلالي الذي يمنحه البيت السابق.

ب- طاقة النفي:

في هذا المستوى يقوم القارئ برفض وإلغاء العناصر المألوفة والمحددة والمستحضرة عن طريق نماذج النفي دون اختزالها تماماً، إذ تبقى ظاهرة وتحدث تعديلات في موقف القارئ تجاه ما هو مألوف ومحدد⁽¹⁾. إن ما يتم رفضه وإلغاؤه من قبل القارئ هو بعض الحقائق والمعارف التي يقدمها النص ضمن سياقه، وكنا قد رأينا أن هذه المعارف والحقائق والمعايير الاجتماعية والتاريخية، تظهر في سجل النص، ولكن بطريقة غير كاشفة تماماً، أي إن النص يقدم المرفوض المفترض، وبالتالي فهو يصور الراهن والكائن (سجل النص)، أي إن هذه المعايير والمواضع تقدم منفية، وهذا ما يجعل القارئ يقف منها موقف المساءلة ثم اتخذ موقف تجاه هذا النظام الاجتماعي، غير أن هذه المعايير المنفية نفسها تكون في شكل (بياض) يكون القارئ مدعواً لتحديده، وفجوةً يتعين على القارئ ملؤها.

نخلص مما سبق إلى أن النص الأدبي بالنسبة لايزر هو ذاك النص الذي لا يقدم نفسه إلى قارئه جاهزاً ومكتملاً، إن بنيته تتأسس على اللاتحديد، لا يستطيع القارئ وهو بصدد النصوص الواضحة إلا أن يستثقل رتابتها و(سهولتها)، أو أن يشعر بالاستياء من نص يقصي قدراته وينتقص من فعالية مخيلته. وهذا أيضاً يحرم القارئ من المتعة والدهشة. نستطيع أن نلخص ما قلناه، في أن نصاً لا يحترم إمكانيات قارئه، هو نص غير مرشح للقراءة.

إن نظرة سريعة في جماليات الخطاب الأدبي العربي، تضعنا مباشرة بإزاء تقنيات بلاغية تؤثر على الخفاء والاقتصاد الدلالي، مثل الاستعارة، والكناية، والإيجاز... إلخ، وكلها أساليب تتغيا فتح مساحة من الحرية للقارئ، كما يتفاعل

(1) يراجع: آيزر، فولفغانغ. فعل القراءة، م س، ص 101.

القارئ مع النص، فيبني معناه، ويملاً مناطق اللاتحديد فيه، وهو إذ ذاك يدخل في عملية بناء ذاته من خلال أفعال الفهم وبناء المعنى.

إن السؤال عن ما يقدمه النص، سيكون أمراً مشروعاً إذا فهمنا أن النص الذي يصنع الدهشة ويقدم المفاجأة لقارئه هو ذلك الذي يزدحم بمناطق اللاتحديد (أي الفراغات والفجوات التي يتعين على القارئ ملؤها) يشرح أيزر أن النص الذي يتكون سجله من عناصر يتم انتخابها بدقة من الواقع، هو نسيج منظم من خلال إستراتيجيات تربط بين عناصر هذا السجل، وكذلك تربط بين القارئ والخلفية المرجعية للنص المقروء، كما أنها مدعوة لإدماج الذات في موضوعها. ولذلك فعلى القارئ أن يمارس دوره في اكتشاف هذه الإستراتيجيات، والاشتغال بأيها تكون متلائمة مع قصيدة النص.

3وجهة النظر الجوّالة:

يشرح روبرت هولب وجهة النظر الجوّالة (الطوّافة) كما يلي "فنحن عندما نقرأ نصاً نمضي على نحو متصل في تقويم الأحداث وإدراكها وفقاً لتوقعاتنا المستقبلية، وعلى أساس من خلفية الماضي، ولذلك فإن حدوث شيء غير متوقع من شأنه أن يجعلنا نعيد صياغة توقعاتنا وفقاً لهذا الحدث ونعيد تفسير المعنى الذي نسبناه إلى ما سبق وقوعه"⁽¹⁾.

يبين مفهوم وجهة النظر الجوّالة، أن على القارئ أن يتحرك داخل النص، حركة لا تسير مع خطية الزمن، أي إنها حركة غير متتابعة وغير متوالية، إن إعادة الصياغة التي يتحدث عنها هولب تعني التوقف، والعودة إلى الخلف، ثم الرجوع إلى الأمام، إن وجود القارئ في جزء معين من النص، يخلق لديه ترقباً للجزء الآتي، لكن الوصول إلى هذا الجزء ومحاولة تحديد معناه قد يرغمه على العودة إلى ما بناه في

⁽¹⁾ هولب، روبرت. نظرية التلقي، م س، ص 143.

الجزء السابق. وهذا ما أطلق عليه آيزر: التوقعات المعدلة والذكريات المحوَّلة⁽¹⁾ "لكن النص نفسه لا يصوغ التوقعات ولا تعديلاً، وهو أيضاً لا يحدد كيف يتم إنجاز ترابطية الذكريات. وهذا هو مجال القارئ نفسه، لذلك تكون لنا هنا نظرة نافذة حول الطريقة التي يمكنُ بها النشاط التركيبي للقارئ النص"⁽²⁾، هذا النشاط التركيبي يتمثل في أن يترجم القارئ (في حركة طواف وجهة نظره) وينقل إلى ذهنه، وبهذه العملية يكون القارئ قد أنجز قراءته التأويلية للنص الأدبي، غير أن هذه القراءة لا تتوفر كما هو واضح على إطار مرجعي محدد ينظمها (السير في النص في خط رابط بين أفقين، أفق مستقبلي ينتظر أن "يحتل مجاله" وأفق ماضٍ أصبح منتهياً لأن مجاله قد احتلَّ سابقاً. وعلى وجهة النظر ألا تكتفي بهذه الحركة الارتدادية، بل الأهم هو الربط بين الأفقين وتركهما خلفها، ثم استئناف هذه العملية)، فالنص ليس متتاليةً من المحسوسات التي نستطيع الربط بين أجزائها وفهمها مباشرة في وضعها الثابت والدائم المعطى في الواقع، مثل تصميم سيارة فارهة، أو مجسم عمارة مميزة، لذلك فإن التواصل بين القارئ والنص (إنجاز الموضوع الجمالي) بنجاح يعتمد على النشاط المبدع للقارئ.

ونتوقع أن تفيدنا (وجهة النظر الجوّالة) في إدراك مدى إبداعية نشاط القراءة لدى نقادنا الذي تشكل نصوصهم موضوع دراستنا، بالتظافر مع ما أثبتناه من مفاهيم (مواقع اللاتحديد) و(السجل النصي).

(1) يراجع: آيزر، فولفغانغ. فعل القراءة، م س، ص 60.

(2) م ن، ص ص 60 - 61.

الباب الأول

التلقي على محور المجاميع الأدبية

عبد الكريم بن إبراهيم النهشي

(405هـ)

اختيار الممتع في علم الشعر و عمله

الفصل الأول

التلقي في اختيار الممتنع

في علم الشعر وعمله

توطئة في المؤلف والمؤلف:

أ- المؤلف:

عبد الكريم بن إبراهيم النهشلي ومنشؤه بالمحمدية من أرض الزاب، كتب لتميم ابن باديس، كان شاعراً مقدماً عارفاً باللغة خبيراً بأيام العرب وأشعارها، بصيراً بوقائعها وآثارها. وكانت فيه غفلة شديدة عما سوى ذلك. ولم يهجُ أحداً في شعره قط، وكان يوصف بالبله، وكان يردُّ على نفسه هذه التهمة بدعوى أنه فطن في صناعته، ولم يكن يقول الشعر بديهة وارتجالاً، توفي بالقيروان أو المحمدية سنة خمس وأربعمائة⁽¹⁾. وقال عنه ابن فضل الله العمري، "لا يلتقي بعده الشعراء، إلا بما أبقته صباباته. سابق برز، وناطق للبلاغة محرز، لو تقدم زمان الجاهلية لبدَّ ناسه، وغض من كلِّ فحل فلم يرفع رأسه (...). لمذاهب تهيبتها القدماءُ وجازها، ومحاسن تفرقتها النظراءُ وحازها"⁽²⁾.

ب- المختار:

لاختيار الممتع في علم الشعر وعمله لعبد الكريم النهشلي القيرواني حسب ما هو متوفر لدينا طبعتان، إحداهما بهذا العنوان، وهي بتحقيق محمود شاكر القطان وأصلها بحث تقدم به صاحبه لنيل درجة الدكتوراه بكلية الآداب، جامعة الإسكندرية، (طبعة دار المعارف، ط 1، 1973، وقد أخرج محمد زغلول سلام طبعة أخرى عنوانها، الممتع في صنعة الشعر، نشر دار المعارف، الإسكندرية، دون بيانات النشر)، وبالرجوع إلى كتاب "نثار الأزهار في الليل والنهار" لابن منظور، وهو الكتاب الذي أحال عليه سلام، ألفينا صاحب اللسان يسمي هذا المصنف "كتاب الممتع في علم الشعر وعمله"⁽³⁾ أما

(1) يراجع: القيرواني، ابن رشيقي. نموذج الزمان في شعراء القيروان، تح: محمد العروسي المطوي وبشير البكوش، الدار التونسية للنشر (تونس)، المؤسسة الوطنية للكتاب (الجزائر)، د ط، 1986، ص ص 170 - 171.

(2) العمري، ابن فضل الله. مسالك الأبصار في ممالك الأمصار، ج 17، تح: كامل سليمان الجبوري، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1، 2010، ص 154.

(3) ابن منظور، نثار الأزهار في الليل والنهار، مطبعة الجوانب، قسطنطينية، ط 1، 1298 هـ، ص 36.

الباب الأول ————— الفصل الأول: التلقي في اختيار الممتع في علم الشعر وعمله

نحن فقد اعتمدنا النسخة التي حققها القطان وهي "اختيار الممتع في علم الشعر وعمله".

يمكننا دراسة تلقي الشعر لدى عبد الكريم النهشلي انطلاقاً من ملمحين رئيسين يتحكمان في اختيار الممتع هما أثر الشعر، ووظيفته، وهما على ما لهما من علائق ووشائج، إلا أننا سنقوم بفصلهما، ودراسة كل منهما منفرداً، وفي هذه الأثناء، سنكون قد طرقتنا مواضيع من الكتاب عديدة، ترسم لنا جهاز التلقي الخاص بالنهشلي، ولعلّه أن يستطيع رسم صورة عن تلقي الشعر في إبان تلك الفترة التي يصفها المؤرخون ودارسو النقد بأنها عهد رخاء على الأصعدة جميعها، وعلى صعيد الثقافة والأدب والنقد في القيروان⁽¹⁾.

ونسجل هنا بدءاً رأينا في كتاب الممتع، من حيث منهجه، والصورة التي نظن أنّه احتذاها، إذ نرى أنّه كتاب قصد منه مؤلفه التعليم وتمهيد السبيل أمام الشعراء، وأمام من أراد أن يكون شاعراً، خاصة وأنه يغلب عليه التمثيل لمناسبات عديدة يذكرها بالشعر الذي قيل فيها أو في مناسبة تماثلها، ومن حيث المؤلف/ المؤلفات التي جعلها النهشلي مثلاً يُحتذى وهو يضع مؤلفه، ونحن لسنا بصدد عقد الموازنات والمقارنات، ولكن بالنظر في مؤلف الشعر والشعراء، وعيون الأخبار، وكلاهما لابن قتيبة (276هـ) نقع على تشابه كبير يربط بين الممتع، والكتابين، فمن حيث الأخبار الكثيرة التي يعج بها الكتاب، يكون النهشلي قد أدّى المهمة التي رأى ابن قتيبة أنه قصر فيها في (الشعر والشعراء) ليس عجزاً، ولكن لأنّه جعلها في كتاب آخر من مؤلفاته، وجملة هذه الأخبار يكون النهشلي قد أودع كتابه بعضها. يقول ابن قتيبة "وكان حق هذا الكتاب أن أودعه الأخبار عن جلاله قدر الشعر، وعظيم خطره، وعمن رفعه الله

(1) ابن منظور. نثار الأزهار في الليل والنهار، مطبعة الجوانب، قسطنطينية، ط 1، 1298 هـ، ص 36. يراجع: يزن، أحمد. النقد الأدبي في القيروان في العهد الصنهاجي، مكتبة المعارف للنشر والتوزيع، الرباط، د ط، 1985، ص 63 وما بعدها. وكذلك عباس، إحسان. تاريخ النقد الأدبي عند العرب (نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري)، دار الشروق، عمان، ط 4، 2006، ص 447.

الباب الأول ————— الفصل الأول: التلقي في اختيار الممتع في علم الشعر وعمله

بالمديح، وعمن وضعه بالهجاء. وعمّا أودعته العرب من الأخبار النّافعة، والأنساب الصّحاح، والحكم المضارعة بحكم الفلاسفة، والعلوم في الخيل، والنجوم (...). وعمّا يبعث منه البخيل على السّماح، والجبان على اللقاء، والدنّي على السّمُو⁽¹⁾ ولا نعدم في اختيار الممتع هذه الأبواب، بعضها من مثل: باب احتمائهم بالشعر، وذبههم به عن الأعراس وباب في الأنفة عن السؤال بالشعر، وباب فيمن نوّه به المدح، وحطّه الهجاء. ومثلما بنى ابن قتيبة كتابه على عيون الأخبار كذلك فعل النهشلي، وبين أبواب كتاب ابن قتيبة وبعض ما يقوله النهشلي اتفاق كبير. من مثل: باب التوسط في العقل والرأي، وباب ذم فضل الأدب والقول، وأفعال السّادة الأشراف بالنسبة لعيون الأخبار، ومثل (باب في حكماء قريش، وباب في ذكر الهيبة... الخ، وإذا كان ابن قتيبة لم يتخرج من ذكر بعض الأبواب المبنية على مواضيع معينة، فإن النهشلي كان مقيداً وصارماً في وضع أبواب كتابه الرّامية إلى التعليم والتأديب. وحتى حين يسمي ابن قتيبة الشعر "فنا"⁽²⁾ يسميه النهشلي "علماً".

وعندما وصف النهشلي كتابه وما يحويه بـ "علم الشعر" فقد عنى أنّه هو ذاته عالم بالشعر، عارف وخبير، فلا يؤلف في فرع من فروع العلم إلاّ عالم خبير. ويصف محمد زغلول سلام النهشلي بالعالم فيقول: "ونرى في عبد الكريم عالماً شاعراً يدرك من علم الشعر وعمّله كثيراً"⁽³⁾.

نستطيع الاقتراب من مفهوم الشعر لدى هذا المتلقي عن طريق رصد مختلف الوظائف التي حددها له وهي:

(1) ابن قتيبة. الشعر والشعراء، ج 1، تح: أحمد محمد شاكر، دار الحديث، القاهرة، د ط، 2006، ص ص 64 - 65.

(2) نفسه، ص 63.

(3) النهشلي، عبد الكريم. الممتع في علم الشعر وعمله، ج 1، تح: محمود شاكر القطان، دار المعارف، القاهرة، ط 1، 1983، ص 04.

1- وظيفة الشعر التأثيرية:

تتجلى هذه الوظيفة عبر بعض تعريفات الشعر التي بينها النهشلي في "الممتع" ذلك أنه لم يلتزم منهجية محدّدة في ضبط المفاهيم من حيث هي حدود وأدوات ووظائف. يقول: "أفضلُ كلامٍ وأعزُّه، وأكرمُهُ، وأعظمُهُ بركة، وأعوذُهُ بصالحة كتاب الله العزيز، الذي عجزت عنه خطباء العرب في عنفوانها، وشعراؤها في إبانها، فهو يجلُّ عن سجع المتكهنين، ويعظم عن وزن المتكلمين من الخطباء والشاعرين، وآيةٌ معجزةٌ باقيةٌ لأكرم أنبياء الله، وخيرته من خلقه صلى الله عليه وسلم، ورحم وكرم" (1)، ولا يخرج كلام النهشلي - هنا - عن إطار الإعجاز، إعجاز القرآن الكريم، وكونه الكلام الذي لا يضاهيه كلام آخر، وهو قول البلاغيين عادة حين يبدؤون مصنفاتهم في الإعجاز "وذلك أن النبي صلى الله عليه وسلم قد تحدّى العرب قاطبة بأن يأتوا بسورة من مثله فعجزوا عنه وانقطعوا دونهُ" (2) ولو أنهم قدروا على معارضته ل فعلوا وعلى الإتيان بمثله لما أبطؤوا، "فكيف كان يجوز - على قول العرب ومجرى العادة مع وقوع الحاجة ولزوم الضرورة- أن يغفلوه ولا يهتبلوا الفرصة فيه، وأن يضربوا عنه صفحاً، ولا يحوزوا الفلح والظفر فيه لولا عدم القدرة عليه والعجز المانع منه" (3). ومن وجوه إعجاز القرآن بالنسبة للرّماني (386 هـ) "ترك المعارضة مع توفر الدواعي وشدة الحاجة" (4).

بالنسبة إلى النهشلي كما الخطابي والرّماني، فإن من أوكد الدلائل على إعجاز القرآن الكريم، هو أن كلام العرب منظوماً ومنثوراً قد سجّل عجزه عن مجاراة

(1) السابق، ص 65.

(2) الخطابي والرّماني وعبد القاهر الجرجاني. ثلاث رسائل في إعجاز القرآن. تح: محمّد خلف الله أحمد ومحمد زغلول سلام، دار المعارف، مصر، ط 3، دتا، ص ص 21- 22 (من رسالة الخطابي 388 هـ).

(3) م ن ، ص ن.

(4) م ن ، ص 75.

الباب الأول ————— الفصل الأول: التلقي في اختيار الممتع في علم الشعر وعمله

أسلوب القرآن ومعارضته، ويقدم لنا كلام النهشلي نظرتة عن التطورات الحاصلة على مستوى الكلام العربي.

• حدوث كَسْرٍ لآفاق التوقعات على مستوى الكلام العربي بدءاً من نزول أول آية من القرآن الكريم وسماع العرب لهذا القرآن، حيث حاول العرب دحض فكرة الكلام الإلهي المنزل عن طريق الوحي باتهام الرسول صلى الله عليه وسلم بالسحر مرةً وبالشعر تارةً، وبالكهانة أخرى، غير أن الشعراء والخطباء المعترف لهم بالتفوق في حينهم عجزوا على الإتيان بمثله، على الرغم من أن التحدي بينهم وبين الرسول صلى الله عليه وسلم بقي قائماً إلى أن توفاه الله عز وجل. وهذا معناه عدم تحقق الدعوة ومحاولة الخرق والتجاوز وذلك لاستحالة هذا التحقق، كون هذا الكلام ليس مندرجاً ضمن الكلام البشري الذي يتحوّل من غير المؤلف إلى المؤلف العادي.

• إن محاولة العرب معارضة النص القرآني بالمنظوم والمنثور، دليل على اعتقادهم أنهم يملكون المؤهلات اللغوية الكافية لدحض أي مشروع كلامي يسمو على نماذجهم ويتعالى على جواهرهم.

• يسجل النهشلي حدوث تطورات على مستوى كلام العرب "الشعر" و"الخطابة" ويقارن بين العصر الأوّل لكلام العرب (وهو العصر الجاهلي) الذي يعدّ الإطار الزمني لنزول القرآن الكريم، والعصور اللاحقة، إذ يكون العصر الجاهلي هو العصر الذهبي لكلام العرب (الغنّوان، والإبّان) وإذا كانت المعارضة قد تعطلت في زمن غنّوان الشعر وإبان الخطابة، فإنها تنحو نحو التوقف التام والجمود الكلي في الأعصر اللاحقة.

• يكون كلام العرب (شعرهم ونثرهم) ذا مكانة خطيرة في حياة العرب ووجدانهم، وذا وظيفة مهمّة تمس جوانب حياتهم جميعها، فهو "وعاء ومخزن" لذلك كان التحدي قائماً به، ومحاولة التطاول مؤسّسة عليه، لأنه كما قال الخليفة الرّاشد عمر بن الخطاب (رضي الله عنه) وكما سيؤكد النهشلي في الصفحات

الباب الأول ————— الفصل الأول: التلقي في اختيار الممتع في علم الشعر وعمله

التالية (ديوان العرب). واتساقا مع ما ذكر آنفا، يلج النهشلي إلى الحديث عن الشعر: "ثم خير كلام العرب وأشرفه عندها هذا الشعر الذي ترتاح له القلوب، وتجذل به النفوس، وتصغي إليه الأسماع وتشحن به الأذهان، وتحفظ به الآثار وتقيد به الأخبار" (*). (1).

بحسب النهشلي يتنزل الشعر في المرتبة الثانية بعد القرآن الكريم "ثم خير كلام العرب" ولأن النهشلي والعرب ينزلون الشعر العربي في هذه المرتبة الجليلة، كان بين الشعر والقرآن دائما علاقات تواصل وتفاعل، يتبين ذلك جليا في الدراسات القرآنية، الإعجازية خاصة والتي جعلت مدخلها إلى موضوعها موضوعاً أولاً رئيساً هو الشعر العربي، هذا زيادة على تفسير القرآن الكريم الذي أشرك فيه الشعر دون التحرج من قائله ومذاهبهم فيه. وإذا كان من بعض وجوه "إعجاز القرآن الكريم، الحالة النفسية الفريدة التي تعترى سامعه، وحالة الاطمئنان والراحة والسلام النفسي الذي يجده فيه سامعه وقارؤه على حد السواء، فإن الشعر العربي لا يعدم أن يحوز مثل هذه الصفة، فهو خطاب وجداني روحي بالدرجة الأولى "ترتاح له القلوب/ تجذل به النفوس/ تصغي إليه الأسماع/ تشحن به الأذهان). إن الشعر يملك طاقات كثيرة ذات مستوى عالٍ تشتغل بأعماق النفس الإنسانية، ومن هنا كان الاعتقاد الراسخ في القوة السحرية الخفية للشعر، ومن هنا أيضا كان رمي الرسول صلى الله عليه وسلم و اتهامه بالسحر، وذلك بالنظر إلى الأثر النفسي غير المفهوم الذي يتركه القرآن الكريم في نفس سامعه. لقد استعان العربي بالشعر منذ القديم، استخدمه ليسري به عن نفسه وينزع بعض همومها وينسى شيئا من مشاكلها حين كان يؤلف شعره ويغنيه وهو منهمك في مشاغل الحياة ومتاعبها "كان العربي يكدح في سبيل العيش

(*) أخذ النهشلي هذه الوظائف من كتاب أخبار أبي تمام للصولي. يراجع: الصولي، أبو بكر محمد بن يحيى. أخبار أبي

تمام، تح: مجموعة من الأساتذة، تق: أحمد أمين، دار آفاق الجديدة، بيروت، ط 3، 1980، ص 176.

(1) النهشلي، الممتع، م س، ص 63.

الباب الأول ————— الفصل الأول: التلقي في اختيار الممتع في علم الشعر وعمله

كدحاً: وكان يلقي عننا كبيراً في أرضه المجذبة التي لا تكاد تسعفه بالحاجة من الأشياء، وهو في رحيله على مطيته، وفي جلبه الماء من الحوض، وفي تأبيره النخيل كان يغني: يغني ليروح عن نفسه، ويسري بعض الشيء عن ناقتة اللأغبة، ويحثها على المسير، ويغني لأنه كان يعتقد أن لهذه الأغاني قوةً سحرية تعينه في عمله وتنجز له العمل" (1).

إن ملمح السُّحر، نقل النفس إلى عالم غير عالمها حيث يتحقق لها الإرتياح والابتهاج واضح، وواردٌ في مفهوم الشعر لدى النهشلي، وضوحاً، وخفاءً حيث سيصرح بمستوى السحر الذي يمتلكه الشعر العربي بعد بضع صفحات.

يحصّر النهشلي الأثر النفسي للشعر في أمور عديدة تبني هي الأخرى على تقنيات شعرية، فصلها في أوانها. إن النهشلي موقن بحقيقة العلاقة بين النص وقارئه، هذه العلاقة التي نجمها في القراءة التي ليست سوى ذلك الأثر الذي يتركه فينا النص بعد الانتهاء من قراءته، إنّه أثر ينصب على نفسيّتنا ثم يكبر ليشمل مناحي حياتنا الواقعية.

أ-راحة القلوب:

فالقلوب ترتاض بهذا الشعر إذا أصابها الكلل والملل، وفي الحديث الشريف أن القلوب إذا كَلَّت عميت، فيكون الشعر العربي إذن منفذاً للبصيرة بعد العمى، أو إنه حاجز منيع ضد العمى في حال أدمن العربي قراءته، وإنشاده، والتغني به، وسماعه. بين العمى والبصيرة، بين الراحة والنصب، مسافة تمتد وتطول، قوامها القول الجميل، إنّه مصدر لإشراق النفس واعتدال مزاج الفرد، ومساحة لأنس الإنسان بذاته وبالعالم ولتصالحه معهما كليهما.

(1) إبراهيم، طه أحمد. تاريخ النقد العربي عند العرب (من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري). المكتبة الفيصلية، مكة، د ط، 2004، ص 21.

ب- تجذّل به النفوس:

يبدو الشعر عند النهشلي عالماً عجيباً، وقطعة فريدة، تتكامل أجزاءها لتصل بالنفس الإنسانية إلى منتهى ما قد تبتغيه، كما يصل بالإنسان إلى حالة الخلود بآثاره وأخباره، فهو هنا يحقق ما يعرف بـ "السعادة" فالنفس لا تجذّل إلا بهذا الجنس من الكلام العربي وهو "الشعر" وحالة السعادة هذه هي أقصى ما قد ينشده الإنسان الذي تظل هذه الحالة بالنسبة إليه مثالية، مبهمة وغامضة لا يستطيع تحديدها. الشعر إذن يدمج سامعه في حالة الغموض المتناهي، ولكنه غموض يتسم باللذة والمتعة.

ج- تصغي إليه الأسماع:

والشعر عند النهشلي لا يحقق راحة القلوب، وفرح الأنفس فقط، وإنما هو أداة تأثير فعّالة، مؤثر، ومغير، ومعدّل، وهو يستطيع أن يحقق غاية الإقناع، ذلك لأن الأسماع تميل إليه، إنه يتوجه إلى سمع متلقيه مباشرة، فيستقر هناك، ويبدأ في إحداث تأثيرات ذهنية عديدة: تميل إليه الأسماع وتهتم به، فيكون الشعر وسيلة تتجه إلى العقل كما القلب، والعقل لا يأنس إلا بما يستطيع أن يجد له حجةً ودليلاً، حتى يقتنع ويؤيد الحجة. لذلك استعان الناس قديماً على الملوك وأصحاب الأمر والنفوذ، بالشعراء يغدون عليهم ويبسطون حاجتهم وحاجات قبائلهم ويخرجون من عندهم وقد حصل لهم الرضا بتحقيق المراد. ولا بد أن تحقيق المراد والرضا به هو الغاية القصوى من تحقيق غاية الإقناع.

د- تشحذ به الأذهان:

بما أن الأسماع تصغي، فإن الأذهان بالنتيجة تشحذ، فلا يزال الشعر عند النهشلي مكتسباً صفة الآلة، ولا يزال فعله يصل حدّ الغاية، ويبلغ منتهاها، فهو هنا آلة تُشحذ بها الأذهان، والذهن هو "الفهم والعقل"⁽¹⁾، والشحذ لا يكون إلا فيما يُعين

(1) ابن منظور، لسان العرب، مادة ذهن.

الباب الأول ————— الفصل الأول: التلقي في اختيار الممتع في علم الشعر وعمله

على القطع مثل "السكين والسيف ونحوهما يشحذه شحذا: أحدهُ بالمسن وغيره مما يخرج حدهُ"⁽¹⁾، فالشحن إذن هو غاية إخراج الحدِّ، والغرض من إخراج الحدِّ هو البلوغ بالقطع والتقطيع الغاية.

فالشعر لا يهز النفس ولا يأخذ بالأسماع فحسب لأسباب لا تستطيع الذات أن تخرجها من محلِّ الشعور والمعاناة الوجدانية إلى محلِّ الإحساس والبيان، الشعر يستطيع أن يؤثر بالعقل أيضاً ولا يحدث ذلك إلا إذا استطاع أن يكون أداة إقناع تدرج من المقدمات إلى النتائج، حتى يحدث فعل الشحن (إخراج الحدِّ) والحدُّ هو ما يفصل بين منطقتين، منطقة الشك، ومنطقة اليقين، العمى والبصيرة، اللافعل والفعل.

يسوق النهشلي أخباراً تؤكد هذه الوظيفة الوجدانية للشعر العربي وتعصد هذا الأثر النفسي الذي يحدث لتلقي الشعر، فيجعله يعدل عن رأيه وعن فعله كذلك: في قصة قتل الرسول ص للنضر بن الحارث "فعرضت له ابنته قتيلاً وهو يطوف بالبيت فاستوقفته صلى الله عليه وسلم و جذبت رداءه حتى انكشف منكبه، وأنشدته شعرها بعد قتل أبيها وهو:

يا راكبا إن الأثيل⁽²⁾ مَظِنَّةٌ ❖❖❖ من صُبْحِ خَامِسَةٍ وَأَنْتَ مُوَفَّقُ
أَبْلَغُ بِهِ مَيْتًا فَإِنْ قَصِيدَةٌ ❖❖❖ مَا إِنْ تَزَالَ بِهَا الرُّكَّابُ تُخْفِقُ
مِرِّي إِلَيْهِ وَعَبْرَةٌ مَسْفُوحَةٌ ❖❖❖ جَادَتْ لِمَا بِمَائِحِهَا وَأُخْرَى تُخْنِقُ
فَلَيْسْتَمَعَنَّ النَّضْرُ إِنْ نَادَيْتُهُ ❖❖❖ إِنْ كَانَ يَسْمَعُ مَيْتًا لَا يَنْطِقُ
ظَلَّتْ سَيْوْفُ بَنِي أَبِيهِ تَنْوُشُهُ ❖❖❖ لِلَّهِ أَرْحَامٌ هُنَاكَ تَشَقُّقُ
قَسْرًا يُقَادُ إِلَى الْمَنِيَّةِ مُتَعَبًا ❖❖❖ رَشَفَ الْمُقْيِدِ وَهُوَ عَانَ مُوَثَّقُ
أُحْمَدٌ هَا أَنْتَ ضَنْءٌ كَرِيمَةٌ ❖❖❖ مِنْ قَوْمِهَا وَالضَّحْلُ فَحْلٌ مُعْرِقُ
مَا كَانَ ضَرْكٌ لَوْ مَنَنْتَ وَرِيْمًا ❖❖❖ مِنْ الْفَتَى وَهُوَ الْمَغِيظُ الْمُحْنَقُ

(1) المصدر السابق، مادة شحذ.

(2) الأثيل: موضع قرب المدينة.

فالنُّضْرُ أَقْرَبُ مَنْ وَصَلَتْ وَسَيْلَةٌ ❖ ❖ ❖ وَأَحَقُّهُمْ إِنْ كَانَ عَثَقُ يُعْتَقُ

فقال النبي صلى الله عليه وسلم: لو كنت سمعتُ شعرها هذا ما قتلته⁽¹⁾، فهذا الرسول صلى الله عليه وسلم الذي لا ينطق ولا يفعل عن هوى، ولكن عن وحي يوحى، يقول إنَّه لو سمع هذا الشعر لكان لم يأمرُ بقتل النضر بن الحارث حين اعتقاله في غزوة بدر⁽²⁾، وذلك بالنظر إلى الأثر الذي تركه الشعر في نفسيته وتأثيره الوجداني به صلى الله عليه وسلم.

واتساقا مع أثر الشعر، يدعو النهشلي إلى تعلمه لأن فيه "محاسن تبتغي، ومساوئ تتقى، ويحل عقدة اللسان ويشجع الجبان"⁽³⁾، وما يهمننا الآن هو أمر هذه المحاسن التي منها حل عقدة اللسان، وتشجيع الجبان، كأن الشعر يستطيع التغيير، والتعديل كما ذكرنا سابقاً، فالعي وعدم القدرة على الإفصاح، وجبن القلب، يستطيع الشعر إزاحتها وتغييرهما، وبالنتيجة يستطيع تعديل خصائص ربما كانت وراثية في الإنسان إلى خصائص أخرى، إلى الإفصاح والشجاعة، إنَّه تفاعل عجيب بين النص وقارئه، تفاعل كيميائي، حيث يحقق النص معناه، ويخرج إلى الوجود عبر هذا التفاعل الحادث بين النص والقارئ، حينها يحدث هذا التفاعل، وتتحول المواصفات من انعقاد اللسان إلى الإفصاح، ومن الجبن إلى الشجاعة.

هـ- الشعر والغناء:

نحمل هذه الوظيفة التأثيرية للشعر العربي في "الطرب وتحريك النفوس"، وهذه الوظيفة لا تقع إلا بحدوث الوزن في القول الشعري وهذا ركن من أعظم أركان الشعر، ووجوده شرط موجب لإحداث وظيفة الشعر المتمثلة في "الطرب وتحريك النفوس" وهذه الوظيفة متعلقة بالمتلقي (المستمع)، وإذ ذلك فإن الوزن واشتراطه من

(1) النهشلي، م س، ص ص 69 - 70.

(2) يراجع: النهشلي، هامش المحقق، ص 69.

(3) م ن، ص 92.

الباب الأول ————— الفصل الأول: التلقي في اختيار الممتع في علم الشعر وعمله

طرف النقد القدامى هو من باب العناية بالمتلقي، لإحداث إطرابه وتحريك نفسه (أي التأثير به)، "فالوزن من الزاوية التي نظر منها إليه عنصر إيقاعي مُوحد لأجزاء القصيدة وهو يجري وراء غاية مضبوطة تتمثل في إرضاخ اللغة كلمات وتراكيب إلى توزيع كمي معين، يفرز إيقاعاً يحقق للشعر بعض غاياته ويذلل الفارق بين الجملة اللغوية والجملة الموسيقية"⁽¹⁾.

ولذلك يؤكد ناقدنا على أن العرب ضمن احتياجاتها الوجودية التي سنأتي إلى تفصيل القول فيها بعد قليل، ولأنها "رأت المنثور ينُّد عليهم، ويتفلت من أيديهم، ولم يكن لهم كتاب يتضمن أفعالهم، تدبروا الأوزان والأعاريض، فأخرجوا الكلام أحسن مخرج بأساليب الغناء، فجاءهم مستويا، ورأوه باقيا على مَمَر الأيام، فألفوا ذلك وسموه شِعراً"⁽²⁾، إن أوَّل ما يميز الشعر هو الأوزان والأعاريض التي جعلت منه مادةً سهلةً للغناء.

إن هذه الأعاريض والأوزان هي التي خلقت التناسق في النص الشعري وتسببت في هذا "المخرج الحسن الذي يتحدث عنه النهشلي"، وفي كل أحوال النص الشعري، ما يهم منتجه هو أن يكون حسناً، وهو لا يكون كذلك إلا إذا حكم المتلقي عليه بهذا الحسن، "وللشعر نواح عدَّة للجمال، أسرعها إلى نفوسنا ما فيه من جرس الألفاظ، وانسجام في توالي المقاطع وتردد بعضها بعد قدر معين منها، وكل هذا هو ما نسميه موسيقى الشعر"⁽³⁾، إن هذا الجانب الجمالي من الشعر، بحسب النهشلي مُهمٌّ في العملية الاتصالية القائمة بين المرسل والمتلقي، الذي يتلقى هذا الشعر الذي يخاطب العاطفة ويستثير المشاعر والوجدان. وهو جميل في تخير ألفاظه، جميل في تركيب

(1) صمود، حمادي. في نظرية الأدب عند العرب، النادي الأدبي الثقافي، جدة، المملكة العربية السعودية، ط 1، 1990،

ص 60.

(2) النهشلي، م س، ص 72.

(3) أنيس، إبراهيم. موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط 2، 1952، ص 07.

الباب الأول ————— الفصل الأول: التلقي في اختيار الممتع في علم الشعر وعمله

كلماته، جميل في توالي مقاطعه وانسجامها بحيث تتردد وتكرر بعضها فتسمعه الأذان موسيقى ونغما منتظما"⁽¹⁾.

وليس بدعاً على النهشلي ربط الشعر العربي بالغناء، إذ إن الشعراء في العصر الجاهلي كانوا "يغنون شعرهم وينشدونه وقد حُبَّ إليهم ذلك، وأنزلوه منزلاً حسناً وخصوه بحظٍّ من الشرف لأنه (...) وفى بحاجة عواطفهم"⁽²⁾. إن التأثير العاطفي الذي يصنعه الشعر في نفسية متلقيه هو فعل يضمن له البقاء والاستمرار والخلود والبقاء على مرّ الأيام بحسب عبارة النهشلي، ولأن الشعر أُخْرِجَ على أساليب الغناء، فقد جاء مستويًا، أي جاء مستقيماً معتدلاً، لا تنافر بين أجزائه ولا تباعد، ولا يبعد النهشلي هنا عن الطبيعة الإنسانية الميَّالة إلى كلِّ متناسق جميل حسن (أي مستوٍ) وإدراك هذا الجمال والحسن كما يقول ابن خلدون من الفطرة، "فكان إدراكه للجمال والحسن في تخاطيطه وأصواته من المدارك التي هي أقرب إلى فطرته (...) والحسن في المسموع أن تكون الأصوات متناسبة لا متنافرة"⁽³⁾.

ولما كان النثر عصياً على الحفظ - لعدم وجود كتاب كما يقول النهشلي- فقد كان الشعر عصياً على الضياع والشروء، فالأوزان والأعاريض والقوافي، وحصول الالتئاذب بها، ونظراً لاستواء الشعر واكتماله في حسنه، صانته ذلك كله من الإفلات من قبضة الذاكرة التي وجدت حفظه سهلاً. ولأن الإنسان في حاجة دائمة إلى أن يخلد مآثره ويبقى ذكره، ولأنّ العربي وجدَّ في الشُّعْر الأداة التي تقدر وحدها على تحقيق هذه الغاية الشريفة، مع قبول النفس له وارتياح القلوب إليه، فقد بقي الشعر محفوظاً مُصاناً.

(1) المرجع السابق، ص ن.

(2) شلبي، سعد إسماعيل. الأصول الفنية للشعر الجاهلي. مكتبة غريب، القاهرة، ط 2، د تا (المقدمة مؤرخة في 1982)، ص 109.

(3) ابن خلدون، عبد الرحمان. مقدمة ابن خلدون، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 9، 2006، ص 336.

الشعر والسحر:

حين يتعلق الأمر بأثر الشعر بمتلقيه، ونقصد هذا الأثر العاطفي الوجداني الذي كُنَّا بصدده تبرز مسألة السُّحر، والشعر الذي هو سِحْرٌ، ونحسب أنه أمرٌ طبيعي أن يتساءل العربي قديماً عن العوامل التي تصنع الشاعر، والأسباب التي تهییء لشخص ما دون غيره أن يملك هذه القدرة على فن القول الذي يعجب ويضطرب دون أن يقدر المستمع على تحديد السبب العقلي لاندھاشه وانجذابه، يعلل "السحر" الدَّهْشَة القرائية التي يصنعها الشعر حين يتلقاه المستمع أو القارئ، لكنه تعليل غامض ومبهم، لا يساعد في الكشف عن الأسباب، وردّها إلى العقل، ولقد ارتبط تلقي الشعر العربي وإنتاجه لمدةً طويلة بفكرة الشياطين الذين يؤازرون الشعراء ويعينونهم على القول ويملكونهم ناصية القواييف. وكان الشعر يجب أن يكون فوق طاقة البشر، بل إنه فوق طاقة الشاعر الذي يقوله، إذ يستوجب قوله أن يكون له شيطان يلقي إليه الكلام، ومن حادثة الإلقاء هذه المنعقدة بين الشيطان والشاعر، يتكون المفهوم الأوّل لتلقي الشعر في الرؤية النقدية العربية، "فإنهم يزعمون أن مع كلّ فحل من الشعراء شيطاناً يقول ذلك الفحل على لسانه الشعر"⁽¹⁾.

والشعر يكون أيضاً فوق طاقة متلقيه، الذي يملكه الاندھاش والإعجاب ويعجز عن تبيان أسباب هذا الشعور، فلا يملك إلا أن يقول إنه تحت تأثير السحر، وبين السُّحر والجن والشياطين علاقة تلازم، فالسُّحر من عمل الشياطين، وإذا كان الكلام مُدْهَشًا، مغرباً، يعجز المتلقي عن تبيان الأسباب المنطقية التي جعلته يحس بالانجذاب تجاه هذا النص أو ذلك، كان هذا الكلام سِحْرًا من عمل الشياطين "ولما كان للشعر تأثير كبير في النفس، وبما تتسم به لغته من الحذق والمهارة فقد نسب عمله إلى الجن والشياطين. وكان الإنسان لا يكون شاعراً لأسباب كامنة في طبيعة

(1) الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر. الحيوان، ج 6، تح: عبد السلام هارون، مصطفى البابي الحلبي وأولاده، القاهرة، ط 2، 1967، ص 225.

الباب الأول ————— الفصل الأول: التلقي في اختيار الممتع في علم الشعر وعمله

نفسه وتكوين شخصيته وظروف في البيئة والمجتمع، ولكن لأن الجن تصطفيه شاعراً منشداً عنها بين البشر"⁽¹⁾.

ن-الشعر والفتنة:

من بين أصناف الشعر عند النهشلي، شعر الظرف ومنه "ما يفتنُّ به من المعاني والآداب"⁽²⁾، وتلقي (على مستوى الأثر النفسي والعاطفي) الفتنة بالسُّحر، هذا ما نستخلصه من لسان العرب/فتن.

فتن	
الافتلاء + الامتحان + الإختبار	الفتن
الإذابة بالنَّار	الفتن
الدِّقة والإتقان لأنَّ الفتَّان هو الصائغ.	الفتن
عمل شيطاني لأنَّ الفتَّان هو الشيطان.	الفتن
التحول من الحق إلى الضلال والإثم.	الفتن
الإزالة والتحول والصَّرْف عن وضع ابتدائي يتسم غالباً بوصف "الحقيقة" و "الصواب" إلى وضع ثانٍ تغلب عليه صفة الضلال	الفتن

تلقتي الفتنة بالسُّحر في مواطن عديدة، إذ إن كليهما لا يتم إلا بمعونة من الشيطان، "لأنه يستطيع تحويل النفوس من الهدى إلى الضلالة وإزالتهم عن الحق إلى الباطل، وهذا عمل السُّحر الذي يتركز في فعل "الصَّرْف" و "التحويل" و "الإزالة" عن طريق تحقيق "الظن" وتسويق "الوهم" عبر قناة "الرؤية" التي يقع عليها فعل

(1) جاسم، ثائر حسن. الإبداع الشعري في النقد العربي إلى نهاية القرن السابع الهجري، دار الرائد العربي، بيروت، ط 1، 1987، ص 40.

(2) القيرواني، ابن رشيقي. العمدة في صناعة الشعر وآدابه، ج 1، تح: مجموعة من الأساتذة (توفيق النيفر ومختار العبيدي وجمال حمادة)، المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون (بيت الحكمة)، قرطاج، ط 1، 2009، ص 210.

الباب الأول ===== الفصل الأول: التلقي في اختيار الممتع في علم الشعر وعمله

"المباغته" (الأخذ) و"المغالطة" ما يجعل العين تتحوّل عن مجال رؤيتها الأوّل الذي يوصف بالحق إلى "الإثم والضلال"، وهذا كلّهُ لا يحدث إلاّ إذا تمكن من النّفس "الوهم" وهو "تخيل الشيء على غير حقيقته"⁽¹⁾.

يحدّثنا النّهشلي عن صنف من أصناف الشعر يفتن جمهور المتلقين، إن الحديث عن الفتنة يبدو أمراً ذا بالٍ وللهولة الأولى نستشعر التقاءً بين الفتنة وبين السّحر، جاء في اللسان في معنى "سحر": "السّحرُ عمل تُقرب فيه إلى الشيطان، وبمعونة منه، كلّ ذلك الأمر كينونة للسّحر"⁽²⁾، وفي معنى الفتنة: "ويسمى الصائغ الفتان وكذلك الشيطان"⁽³⁾.

والشعر قد يكون سحرًا، كما أنّه قد يكون فتنةً، وفي الحالين هو من عمل الشيطان، أو إنّهُ لا يتم إلاّ بتدخل منه، ومن أجل توضيح التقارب بين المعنيين نضع الجدول الثاني.

سَحَرَ	
الفاعل	- عمل لا ينجزُ إلاّ بوساطة مُحدّدة (الشيطان) - الأخذة (أخذ العين ومباغتها ومغالطتها).
صفته	- دقيق. - لطيف المآخذ.
أثره	- أخذ العين وتحويلها عن مجال رؤيتها الأوّل. - الظن وتوهم الأمر على غير حقيقته. - رؤية الباطل في صورة الحق. - صرف الشيء عن حقيقته إلى غيره.

(1) لسان العرب/سحر.

(2) من ، المادة نفسها.

(3) من ، مادة فتن.

الباب الأول ————— الفصل الأول: التلقي في اختيار الممتع في علم الشعر وعمله

الشعر - إذن - سِحْرٌ يحدث الفتنة (الابتلاء والاختبار) وقد يحدث أن يفشل المُتَحَنُّ، فتحدث الفتنة ويتحقق الضلال باستحكام الوهم الناتج عن التخيل. نلخص أخيراً هذه المراحل لنقول إن الشعر يحقق الغواية (حسب مناقشتنا للنهشلي)، وهذا الشعر هو الذي يصفه النهشلي بـ "الظرف"، بل إنَّه "الظرف كله"⁽¹⁾، إنه منتهى الظرف وكليته، إنَّ النهشلي في تلقيه للشعر العربي لا يكاد يعرف نقاطاً وسطاً، إنَّه ينتهي إلى الغاية في تعريفاته وتضريعاته.

قد نتوصل إلى أن الشعر لدى النهشلي هو: فن يتسم بالدقة واللطف والمهارة كما هو الحال بالنسبة لصنعة الصائغ، هذا الفن يستطيع أن يزيل، ويغير، ويصرف متلقيه من النقطة أ إلى النقطة ب، حتى وإن كانت حدود "ب" تتماس مع الضلال والإثم لذلك سيحرص النهشلي على إسقاط غرض الهجاء ووسميه بالشَّر (الشَّر كله).

غير أن الضلال والإثم قد لا يكونان بهذا المعنى الأخلاقي، إن حديثنا عن السُّحر والفتنة في حال الشعر، يجعلنا نتصوّر أن الضلال والإثم يومئذ إلى العدول والانصراف والتحوّل كما جاء في لسان العرب، ولكن يبدو أننا لم نفهم بعدُ المعنى الأخير من الضلال والإثم، إنهما وتبعاً لسان العرب "التغير والاختلاف في إصدار الأحكام" فكما أن المسحور يحدث له الظن والتخيل والتوهم، فيرى الشيء على غير حقيقته فكذلك متلقي الشعر (صنف منه)/بعضه/ يحدث له تغير في إطلاق الأحكام، وإبداء الآراء من جهة الظن والتخيل، فتختلف الأحكام على النصوص تبعاً لاختلاف متلقيها، وتغير الأذواق باختلاف الأزمان.

إن حكاية الشعر الذي يفعل فعل السُّحر في متلقيه ليست تبريراً لحبّ العرب للشعر وإجلالهم له، وربطهم له بأسباب غيبية غير مبررة، وإذا عدنا إلى ما يمكن أن نسميه (العبقرية الشعرية العربية) التي يقول بها الجاحظ، يكون "السُّحر الشعري"

(1) القيرواني، ابن رشيقي. العمدة، م س، ص ن.

الباب الأول ————— الفصل الأول: التلقي في اختيار الممتع في علم الشعر وعمله

أحد مكوناتها، فإذا كانت العرب تزعم أن لكل شاعر شيطاناً يوحى إليه القول، فإننا لا نعرف إلا أسماء مجموعة معينة من بعض الشياطين، وهم شياطين الشعراء الذين خلد التاريخ أدبهم وأخبارهم وكل ما يحيط بهم.

لابد أن أسماء شعرية كثيرة سقطت في طريق حفظ الشعر العربي وحمائته من الزوال، ولابد أن حراسه الذين بدؤوا تدوينه قد اهتموا بالنصوص التي فرضت نفسها على ذائقهم، وفي الأخير بقيت النصوص التي قدرت على البقاء حية متجددة في ذلك التاريخ "لقد مرَّ على الأدب العربي حيوات مختلفة نسميها بأسماء ذات طابع تاريخي فنقول إسلامي وأموي وعباسي وحديث ومعاصر. قد يكون الأدب العربي متجاوباً مع الظروف المختلفة التي أحاطت به أو متفاعلاً معها (...). ولكن الأدب العربي - مع ذلك - ذو صفة ثابتة وأصالة عريقة، وهذه الأصالة أو الثبات من المقومات المهمة التي يلاحظها بعض الباحثين"⁽¹⁾.

إن هذه النصوص التي كانت أقوى من النسيان، واستطاعت أن تجد لها مكاناً في تاريخ الأدب، هي دون شك، تلك النصوص التي استطاعت أن تحدث ذلك "السحر" في متلقيها.

إن مفهومي "السحر" و "الفتنة" محاطان بالغموض، والرحلة التي يقطعها المتلقي بين لحظة سماعه/ تلقيه للنص، وبين لحظة فهمه، تكاد تكون غير واضحة، إذ إنها "أخذة" و "مباغثة" ومفاجأة، تحدث "الجدل" كما يقول النهشلي، إن حالة الاندهاش والأخذ والتحوُّل من حالة عادية إلى أخرى غير اعتيادية، مبهمة وغامضة هي حالة الفتنة، وهي حالة لا تكاد تكون نهائية، إذ إنها تتكرر مع كل قراءة للنص ذاته، حتى يحدث تغير الأزمان وتبدل الأذواق، حين ذاك تسكت هذه القراءة عن إحداث ضوضاء الدَّهشة، ويتوقف النص عن إحداث التشويش لدى القارئ، وتقوم بهذه المهمات نصوص أخرى "إذ إنه قد تختلف المقامات والأزمنة والبلاد فيحسن في وقت ما

(1) ناصف، مصطفى. قراءة ثانية لشعرنا القديم، دار الأندلس، بيروت، د ط، د تا، ص 41.

الباب الأول ————— الفصل الأول: التلقي في اختيار الممتع في علم الشعر وعمله

لا يحسُنُ في آخر، ويستحسنُ عند أهل بلدٍ. ما لا يُستحسنُ عند أهل غيره. ونجدُ الشعراءَ الحذّاقَ تقابل كلَّ زمان بما أسْتجيد فيه، وكثر استعماله عند أهله، بعد أن لا تخرج من حسن الاستواء، وحدِّ الاعتدال، وجوْدَة الصنعة، وربما استعملت في بلدٍ ألفاظٌ لا تستعمل كثيراً في غيره" (1).

إن مقولة (السحر والفتنة) هي ما قد يستطيع تفسير إعادة بعض النصوص العربية القديمة (الجاهلية) عملية إنتاج نفسها في مختلف العصور العربية وصولاً إلى عصرنا الحالي، وصمودها على الرغم من التغير الحاصل في مستوى آفاق توقعات قراء هذه النصوص، إنها قدرتها على إعادة بناء علاقات مع قرائها، بعد أن كانت قد بنت علاقات مع ذواتها بحيث تستطيع الصمود والبقاء، إن هذه العلاقات لا يمكنها أن تتجمد في النص ببنائه اللغوية متعالياً، بذاته، ولكن بعلاقاته مع محيطه وعصره وتشوفه إلى قرائه الذين سيأتون في عصور لاحقة، وهذا يعني أن هذه النصوص تجدد في كل مرة (عصر/قراءة) آفاق توقعاتها، فتدمير أفق التوقع لا يعني ضرورة حدوث كسر وتدمير في مستوى الأشكال الأدبية، وقد حدث "خلال العصور الوسطى، على سبيل المثال، فإن الطلب في مجال الإنتاج الفني قد ركز على إعادة بنى محدّدة أكثر من تدميرها، ورغم أننا في مجال استعادة قيمة الأعمال المختلفة عن المعايير السائدة، فإنّه من المشكوك به أن هذا النوع من الأحكام قد تم له الانصياع طويلاً" (2).

وبذلك يكون النص الأدبي/الشعري نتاجاً للمرحلة التاريخية التي ظهر فيها، فحين يدعو النهشلي إلى دراسة النص الأدبي مع مراعاة زمانه ومكانه، فهذا يعني أنه يلحُّ على سياقه العام الذي أنتج فيه، فالزمان والمكان يعنيان بشكل آخر الظروف السياسية والاجتماعية (التاريخية) التي أنتج فيها النص. وبشكل آخر، فإن هذه الظروف تكون عناصر فاعلة في إنشاء هذا النص وإنتاج المعنى، لذلك يصبح من

(1) ابن رشيق، العمدة، ج 1، م س، ص 172 (والكلام للنهشلي).

(2) هولب، روبرت سي. نظرية الاستقبال، تر: رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار للنشر، سوريا، ط 1، 2004، ص 115.

الباب الأول ————— الفصل الأول: التلقي في اختيار الممتع في علم الشعر وعمله

واجب الدراسة أخذ هذه السياقات بنظر الاعتبار وهي تسلط الضوء على النص الأدبي، ذلك أن كل نص هو نتاج تفاعل هذه السياقات، وإذ ذلك فهو حامل لصفات عصره ومكانه، متلبس بظروفهما، ومشابه لهما، إنه أثر من المرحلة التاريخية التي ظهر فيها على الرغم من أنه قد يتجاوزها أحياناً. وذلك ما يحدث في بعض النصوص الأدبية التي يطمرها قراؤها بدعوى عدم ملاءمتها لذوق العصر، فيأتي عليها عصر آخر، تعاد فيه إلى الحياة، وتبعث فيها القراءة روحاً جديداً. وهذا دليل على أن معاني النصوص لا يمكنها أن تحمل في النصوص ذواتها، بل إنها التفاعلات المتشكلة بين النصوص والقراء.

2- الوظيفة المعرفية للشعر العربي:

أ- الشعر والثقافة العربيان:

لا نستطيع تبين وظيفة الشعر الاجتماعية لدى النهشلي إلا إذا أدركنا أنه يصرُّ على موقعة هذا الفن في ثقافة المجتمع العربي، وحين نقول المجتمع العربي، فنحن نقصد قصداً هذه المجموعة العربية في خصوصياتها، وكذلك في علائقها الخارج مجتمعية، أي في نظرتها إلى الآخر وإلى الوجود في انتظاميته واتساقه، بوصف الشعر "جسراً تعبر عليه وبه وفيه الأنساق المعرفية والثقافية والجمالية للمجتمع اللغوي المعني"⁽¹⁾.

ومن المتفق عليه أن الشعر العربي مثل مظهرًا قوياً من مظاهر الثقافة العربية، بل "لعلنا نراه أبرز مظاهرها على الإطلاق، إذا تذكرنا أن للثقافة ثلاثة مظاهر هي: المظهر الفكري، والمظهر العلمي، والمظهر الفني. وقد أدرك أسلافنا منذ زمن بعيد هذه المكانة المرموقة التي يتبوؤها الشعر في الثقافة العربية فقال عمر بن الخطاب قولته

(1) عبد الناظر، أسماء جموسي. التفاعل السياقي بين الشعر الأول والتراث النقدي إلى القرن الخامس الهجري، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط 1، 2011، ص 18.

الباب الأول ————— الفصل الأول: التلقي في اختيار الممتع في علم الشعر وعمله

المشهورة "الشعر ديوان العرب" وظل مفهوم الثقافة العربية مرتبطاً بالشعر لا ينفك عنه على تتابع العصور واختلافها إلى يوم الناس هذا⁽¹⁾.

لهذا السبب، وهو كون الشعر جزءاً من ثقافة المجتمع العربي، كان كتاب النهشلي ذا غنى واسع بالأخبار والأحداث، والقصاص التي دخل بعضها في باب الخيال⁽²⁾ وأردفت هذه الحكايات والأخبار بما يشاكيها من الشعر ثم يستطرد النهشلي إلى خبر آخر، ونص شعري آخر، وتجسد هذه النصوص نواحٍ عديدة من مظاهر الثقافة العربية في جزئها الروحي والمادي، وهذا ما يجسّد انتماء الشعر إلى ثقافة الشاعر "إن شعري شاعر حقّ هو جزءٌ من ثقافة المجتمع الذي ينتمي إليه، يحاورها ويغنيها، وقد يتمردٌ عليها، ولكنه لا مناصَ له من الانتماء إليها، فهي التربة التي تغدوه، وفيها يشب ويترعّر، وإذن هو تعبير جمالي عن مرحلة تاريخية محددة من مراحل تطوّر هذا المجتمع"⁽³⁾.

من أجل ذلك استحالت دراسة وظيفية الشعر العربي دون النظر إليه ضمن هذا النظام الشامل "الثقافة"؛ فلا يمكننا فهم أحدهما بمعزل عن الآخر، وفي إطار هذا الفهم المبني على هذه العلاقة التجسيدية الوثيقة، نستطيع أن نصف تحوّل الشعر العربي إلى تراث أنثربولوجي ضمن صفة "الديوان"، فلقد حفظ هذا الديوان مجموعة مهمة من الخصائص والسلوكيات والأفكار والأحلام الخاصة بالمجموعة الثقافية العربية ومن ثم كانت أهميته في الدراسة الأنثربولوجية (اللباس، التزواج، الأفراح، المآتم، الألعاب...) إذ "ليس بمستطاع عالم الأنثربولوجيا أن يعاين ثقافة على الميدان، بل إن ما يعاينه هو سلوكيات أفراد"⁽⁴⁾. الشعر العربي وحده (تقريباً) يسمح

(1) رومية، وهب أحمد. شعرنا القديم والنقد الجديد، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1996، ص 179.

(2) يراجع: النهشلي. ص ص 368، 369 (حكاية عن الفرزدق وهي نفسها حكاية أحد بهاليل النفاوي في روضه العاطر).

(3) رومية، وهب أحمد، م س، ص 179.

(4) كوش، دنيس. مفهوم الثقافة في العلوم الاجتماعية، تر: منير السعيداني، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط 1،

2007، ص 72.

الباب الأول ————— الفصل الأول: التلقي في اختيار الممتع في علم الشعر وعمله

لنا بالتعرف على تحولات الطبيعي/ الأوّلي إلى الثقافي، وذلك لأن الثقافة "تؤول الطبيعة وتحوّلها، حتّى الوظائف الحيوية تزودها الثقافة بمعلوماتها: الأكل والنوم والتزاوج والوضع..."⁽¹⁾.

ب- الفرق الوظيفي بين الشعر والنثر:

قال النهشلي: "لما رأت العرب المنثور يندُّ عليهم، وينفلت من أيديهم، ولم يكن لهم كتاب يتضمن أفعالهم، تدبروا الأوزان والأعاريض فأخرجوا الكلام أحسن مخرج بأساليب الغناء. فجاءهم مستويا، ورأوه باقيا على ممرّ الأيام، فألفوا ذلك وسَموه شعراً. والشعر أبلغ البيانين، وأطول اللسانين، وأدب العرب المأثور، وديوان علمها المشهور"⁽²⁾.

يرى النهشلي أن الشعر كان اختراع العرب من أجل ضمان وسيلة تخلد آثارهم على مرّ الأزمان "أصل الكلام منثور، ثم تعقبت العرب ذلك، واحتاجت إلى الغناء بأفعالها وذكر سابقها، ووقائعها، وتضمنين مآثرها"⁽³⁾، لقد احتاجت العرب إلى التغني بالمآثر والأمجاد، ومهما قيل عن هذه الغنائية، وأنها تعبير عن وجدان الشاعر وذاته، إلا أنها هنا عنائية لا تحوي الأنا بقدر ما ترمز إلى الجماعة، ليس الجماعة القبلية، ولكنها المجتمع الواسع الذي يدخل تحت وصف "عرب"، إن وجود العرب وبداية تاريخهم مرتبط بتمكنهم من هذا الاختراع العجيب (الشعر)، ولأن حلم الخلود هو حلم شريف، فقد كان من البداهة أن تكون آلة تحقيقه هي الأخرى خيراً وشرفاً، بل لزم أن تكون الأشرف والأخير على الإطلاق، وقبل التطرق إلى أهمية الشعر من حيث كونه ديوان العرب وتراثهم، يحسن بنا أن نعرض على نظرة النهشلي للنثر، البيان الضد للشعر.

(1) السابق، ص 74.

(2) النهشلي، ج 1، م س، ص 76.

(3) م ن، ص 63.

الباب الأول ————— الفصل الأول: التلقي في اختيار الممتع في علم الشعر وعمله

بحسب النهشلي، فقد انسحب النثر، وسَجَلَّ عجزه عن أن يكون وعاءً يحوي تراث الأمة، ويسجل تاريخها الروحي والمادي، وبالتالي فقد عجز عن أن يكون ديوان علم العرب، ويرجع ذلك إلى عدم توفره على "صفة الموسيقى" التي تجعل منه سهل الحفظ والتداول. لا نتحدث هنا عن التسجيع وغيره من التقنيات الموسيقية النثرية، ولكننا نقصد إلى ما أسلفنا الحديث عنه من الأوزان والأعاريض التي تساعد على أن يلحن هذا الشعر ويشدني به وينشد في النوادي والمحافل. وبالنتيجة يصبح من السهل حفظه بعد تطويعه لاحتواء تراث الأمة (الجماعة العربية).

ولذلك لا يمكن الحديث عن تصور النهشلي لفضل الشعر ومدى قدرته على احتواء متطلبات العرب المادية والروحية إلا إذا اقترن هذا الحديث بمقارنة بين الشعر والنثر. وواضح أن الناقد مؤمن بأن النثر كان أسبق في الظهور من الشعر، غير أن إصرار النهشلي على تصور رغبة دفينه عند العرب في إبقاء ذكرهم مع التاريخ يجعله يواصل المقارنة بين قدرة الكلام المنثور والشعر على تحقيق هذه الغاية المتأصلة في نفس العربي.

وأهم ما نركز عليه في حديث النهشلي في باب المقارنة هذا، هو مسألة عدم وجود الكتاب العربي الذي يحفظ المآثر العربية وقتذاك. إن الإصرار على تصور الشعر اختراعاً عربياً لنمط معين من الكلام تتوافر فيه شروط السهولة، والليونة ليسهل حفظه وتداوله، من أجل أن يكون هذا النمط الكلامي هو القناة التي تضمن حفظ التاريخ والآثار، هذا الإصرار يجعلنا نتأكد من خطورة الغاية التي تتناسب مع مدى نجاعة الوسيلة المعتمدة في تحقيقها وهي الشعر، وعلى الطرف الآخر من المقارنة نلاحظ عدم توفر البيئة العربية على شرط (الكتاب)، فالعرب - كما يؤكد النهشلي - لم يكن لهم كتاب يتضمن أفعالهم. إن عجز العرب الكلي أو النسبي عن تأليف الكتاب، وعن إيجاد شرط الكتابة والقراءة، قد أدى بهم إلى اختراع الشعر.

الباب الأول ————— الفصل الأول: التلقي في اختيار الممتع في علم الشعر وعمله

وإذن، قد يجوز لنا أن نطرح هذا السؤال: هل يكون انعدام الكتابة والكتاب بشكل أكثر تبسيطاً، هل كان الكتاب في حال وجوده في المجتمع العربي عصرئذ سيقوم مقام الشعر؟ وهل كان والحال تلك سيبطل سبب وجود الشعر؟ هل انعدم الشعر في البيئات التي توافرت على شرطي الكتابة والقراءة؟

نتصور الشعر مطلباً فنياً وجمالياً وروحياً قائماً في المجتمعات كلها، المتحضرة والمتخلفة على حدّ السواء وعلى مرّ العصور، ونرى في تعليل وجود الشعر بنظرية (تخليد المآثر والأفعال) سبباً ضيقاً مادياً يتبع فيه النهشلي الجاحظ ومن قبله ابن سلام الجمحي.

إن حجة التخليد لكانت ستكون أكثر إقناعاً إذا كانت جزءاً من كل، وثانياً لأوّل، وإن تبني نظرية أخرى قد يكون أكثر موضوعية وإقناعاً، فالقول مثلاً بعبقريّة العرب في القول الشعري سيكون ذا أثر إذا حاولنا الإجابة عن سؤال مدى اهتمام العرب بالشعر واشتغالهم به، ولذلك كان اعتمادهم عليه في التأريخ وتخليد الآثار، فيكون هذا التخليد تابعاً للعبقرية ناجماً عنها وأحد نتائجها، بدلاً أن يكون أصلاً، مع احترامنا لكون منزع الخلود غريزة في الإنسان أصيلة.

غير أن كثيراً من مرويات النهشلي في كتابه "الممتع" يمكن لها أن تجلي عن تنبهه لمسألة العبقريّة الشعريّة العربيّة بوصفها مبعثاً على حبّ الشعر واحترامه وتبجيله حتّى عدّ "ديوانهم"؛ يروي النهشلي "وكان الشاعر إذا نبغ في قبيلة ركبت العرب إليها فهنأتها به لذبحهم عن الأحساب وانتصارهم به عن الأعداء، وكانت العرب لا تهنئ إلاّ بفرس منتج، أو مؤلود وُلِدَ أو شاعر نبغ، هكذا زعمت علماء العرب"⁽¹⁾.

إن مسألة النبوغ والعبقرية هذه تستحق منا وقفة مركزية إن جاز الوصف. فمسألة العبقريّة كانت هاجساً قائماً في الأعمال النقدية العبقريّة (هذا ما سنراه مع

(1) المصدر السابق، ص 77.

الباب الأول ————— الفصل الأول: التلقي في اختيار الممتع في علم الشعر وعمله

ابن شهيد مثلاً) فالشروحات الكثيرة والمتعاقبة لديوان شاعر بعينه، تبين إدراك النقد العربي لهذه المسألة، وإمكانات الشاعر الفائقة في فن القول، إن الشاعر العبقرى يفرض ذاته المبدعة أسلوباً ومضموناً على النقاد وشرح الدواوين حتى يكون إنتاجه الأدبى محلّ تنازع بينهم، فالشاعر ينام ملء جفونه عن شوارذ نصّه الشعري، ويسهر قوم النقاد جرّاهاً ويحتمون.

ولنا في ديوانى أبى تمام، وأبى الطيب، وديوان الحماسة الذى إذا لم يعبر عن عبقرية القول، فقد عبر عن عبقرية الاختيار، لنا في هذه المؤلفات مثال طيب عمّا نذهب إليه.

وبالعودة إلى مروية النهشلى المذكورة أعلاه، نلّفها تقودنا إلى التفريق بين مستويات الشعراء في القبيلة/المجتمع العربى، فهناك شاعرٌ، وهناك شاعرٌ نبغٌ، وهذا هو مدار اهتمام قبيلته والقبائل العربية المحيطة بها، فالشاعر الذى يخرج عن مألوف الشعراء تصبح قبيلته محجة القبائل الأخرى التى تأتي مهنته، وهذه التهئة لا تجوز إلاّ في ثلاثة أحداث:

- فرس منتج: يضمن استمرار وتواصل إنتاج سلالة الخيل العربية، وهى ذات فائدة مادية إذ أنها وسيلة التنقل والحرب، والكرّ والفرّ، وهى قيمة روحية من حيث ما تعنيه لصاحبها، ولنلاحظ أن هذه الفرس/ هذا الفرس يحمل الانتماء العربى، إنّه من نسب عربى، سلالة عربية تسجّل في "أنساب الخيل".

- مؤلود وُلِد: إن المؤلود الذكر هو الوحيد المؤهل للحفاظ على النسل العربى، وبقاء القبيلة واستمرار وجودها بين القبائل/ بين الأمم الأخرى ولذلك فإنه يستحق أن تُهنأ العرب به.

- شاعر نبغ: الشاعر الذى أطلق لسانه بالشعر جدير بأن يكون سبباً في التهئة، لأنه الوحيد المؤهل لحفظ ذكر القبيلة وصون تاريخها، وإطلاق منجزاتها وانتصاراتها بين القبائل. إن النقطة المشتركة بين هذه الثلاثة هى المحافظة

الباب الأول ————— الفصل الأول: التلقي في اختيار الممتع في علم الشعر وعمله

والاستمرار وضمان الخلود، لذلك استحقت الاحتفال والاحتفاء والتهنئة، من لدن القبائل الأخرى التي تركب لتهنئ القبيلة.

يُعبّر فعل الركوب عن مدى المشقة التي تتكبدها وفود القبائل العربية من أجل التنقل إلى موطن "الشاعر النابغة" الذي يختلف عن بقية شعراء القبيلة، لقد أصبحت القبيلة بسببه تحوز عنصر القوة في زمن لم يكن ينفع فيه سوى القوة (وإن كانت هذه سمة هذا العصر أيضا)، إننا نلاحظ أن فكرة التميز والعبقرية فكرة ماثلة في الثقافة العربية، الضاربة في القدم، وهي كذلك "قديمة قدم مجئ الإنسان إلى هذه الحياة، فالنضال والاضحاي العدولي الذي تدخل فيه ثقافة المبدع وعبقريته الخاصة وذكاؤه المنتج لهذا الفن يستهوي العقل البشري والحس الجميل (...) من أبسط قارئ إلى النخبة المفترزة لهذا الإنتاج الفني والعمل الإبداعي، لأن المسألة على صلة بالإبداع الفني الخارج عن المؤلف الذي تعودت عليه حواس الإنسان"⁽¹⁾، وهذا الخروج عن المؤلف، مألوف الكلام، وإحداث الفارق في مدركات حواس الإنسان هو ما يمكن أن يميز شاعراً عن آخر، وهو ما قد يسوّغ وصف شاعر بالنبوغ، وهو ما يجعل القبيلة محجة المهنيين، إن الكلام/ الشعر العادي لا يستطيع القيام بوظيفة التخليد وضمان الاستمرار، الاستمرار في الوجود، وحده غير العادي هو ما يستطيع القيام بهذه المهمة، ولذلك استحق الكلام العبقري التهنئة، وهو مع هذه المفارقة والقوة لابد أن يكون ساحراً فتأناً كما سبق وأن بينا في الوظيفة التأثيرية، لأنه لا وجود للجماعة وبقائها دون وجدانياتها وروحانياتها.

وتبدو هذه المروية غير قابلة للتصديق بالنسبة إلى النهشلي حتى إنه يتخلص من كل مسؤولية في روايتها، فيختتمها بقوله "هكذا زعمت علماء العرب"⁽²⁾، وحتى إذا

(1) بومزير، الطاهر. التواصل اللساني والشعرية، الدار العربية للعلوم ناشرون (لبنان)، منشورات الاختلاف (الجزائر)، ط 1، 2007، ص 10.

(2) النهشلي، ج 1، م س، ص ن.

الباب الأول ————— الفصل الأول: التلقي في اختيار الممتع في علم الشعر وعمله

جنحت هذه المروية فعلاً إلى حدود الزعم، مع ما يحتمله الزعم من الظن والتلفيق، فإنها تبقى أحد الأدلة على مدى تقدير العرب للعبقريّة الكلامية وللشعر خاصّة. فهذه المروية لا تحمل قصة الاحتفال بالشاعر، بقدر ما تحمل قصة الاحتفال بالشعر العربي الذي ضمن لنفسه بنبوغ هذا الشاعر حامياً جديداً، مخلداً لهذا الفن القولي/إنّها بعبارة أخرى واتساقاً مع فكرة التراث والديوان، احتفالية لتخليد الشعر العربي، إنها أقرب إلى الأسطورة منها إلى الواقع، كأن إله الشعر يخرج في هذه القبيلة أو تلك، تنبجسُ عنه الأرض أو تُهبطهُ السّماء، فتأتي بقية القبائل وتقيم الاحتفالات وتقدم الهدايا، رقص وطرب وأكل وشرب فرحاً بهذا الإله الذي سيحمي أراضي مملكة الشعر العربي.

وتلح فكرة التخليد على النهشلي حتّى يُعدّ التسامح في شأن الضرورة الشعرية من باب تسهيل مهمّة التخليد "وقد اغتفروا الضرورة في الشعر ولم يغتفروها في غيره، رغبة في تخليد آثارهم"⁽¹⁾ مع أن اغتفار الضرورة لم يكن يهدف إلى تسهيل عملية التخليد بحسب بعض المتخصصين الذين ألفوا في الضرورة، فهذا القزاز القيرواني (412هـ) يقول في شأنها: "هذا كتاب أذكر فيه، إن شاء الله، ما يجوز للشاعر عند الضرورة، من الزيادة والنقصان، والاتساع في سائر المعاني، من التقديم والتأخير، والقلب والإبدال، وما يتصل بذلك من الحجج عليه، وتبيين ما يمر من معانيه، فأردّه إلى أصوله، وأقيسه على نظائره، وهو باب من العلم لا يسع الشاعر جهله، ولا يستغني عن معرفته، ليكون له حجة لما يقع في شعره، ممّا يضطر إليه، من استقامة قافية أو وزن أو بيت أو إصلاح غريب"⁽²⁾ وهي عند ابن عصفور (663هـ) "ما يحسن للناظم دون

(1) م س، ص 85.

(2) القيرواني، القزاز. ما يجوز للشاعر في الضرورة. تح: رمضان عبد التواب وصلاح الدين الهادي، الزهراء للإعلام العربي، القاهرة، ط 1، 1992، ص 87.

الباب الأول ————— الفصل الأول: التلقي في اختيار الممتع في علم الشعر وعمله

الناثر"⁽¹⁾، لسنا نقرأ عند واحد منهما أن الضرورة إنما كانت، وأفسحَ فيها من أجل تسهيل التخليد على الشعر.

واتساقاً مع فكرة التخليد، نرى أنه كان من الممكن أن تملي هذه الفكرة تجاوزات أخرى في الشعر العربي غير الضرورات، تجاوزات تمس الشكل مثلاً، الشكل الفني التقليدي الراسخ للقصيد العربي، وهو الشكل الأصل الصامد الذي تعايشت معه أشكال أخرى مثل الموشح والأشكال الحديثة دون أن تقدر على سلبه مكانته أو إلغائه.

نتصور أنه كان بوسع القصيدة العربية أن تتمظهر في أشكال أخرى لو أن الهدف الأسمى من الشعر كان تخليداً للأخبار والآثار، وإذا كان الأمر كذلك فإن عملية التأريخ الشعري هذه لم تكن بحاجة إلى شاعر نابغ، إذ إن عملية التسجيل تلك كانت ستكون بمستطاع شاعر عادي يجيد رواية الأخبار في قالب كلامي منتظم متناسق سهل الحفظ والتداول، خاصة أن النهشلي يصرُّ على مقارنة الشعر بالكتاب الذي لم يكن متوفراً في المجتمع العربي عصرذاك، "وكانوا لا يكتبون، فجعلوا روايته (الشعر) مقام الكتاب"⁽²⁾.

ويافتراض ابتكار العرب للشعر لسدِّ ثغرة افتقاد الكتاب، نجد أنفسنا أمام سؤالين نرى وجوب طرحهما: لمَ لم يبتكر العرب الكتاب إذن وكلام النهشلي -سواءً أكان له أصلاً أم تبناه- يوحى بأن الكتاب هو الأحق بالتدوين والتأريخ، فلماذا لم يلتجئ العرب إلى الكتاب؟ والسؤال الثاني هو: لماذا لم يطرح العرب الشعر حين ظهر عندهم الكتاب؟ لمَ بقي الشعر عند العرب يحتل هذه المكانة التي تكاد تكون مقدسة إن لم تكنها بالفعل؟ ولماذا استمر الشعر العربي في مختلف العصور ينهل من القصيدة الأصل؟ ويحافظ على عرى التواصل والاتصال بالشعر العربي القديم (عصر

(1) ابن عصفور. ضرائر الشعر، تج: خليل عمران المنصور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1، 1999، ص 05.

(2) النهشلي، م س، ص 85.

الباب الأول ————— الفصل الأول: التلقي في اختيار الممتع في علم الشعر وعمله

ما قبل الإسلام)، بل إنَّ المعلقات وهي أقدم فن شعري عربي وصلنا ما زالت إلى غاية اليوم تثير شهية القراءة وإعادة القراءة، تفسيراً وشرحاً وتأويلاً، وليس ثمة ما يأذن بانتهاء هذه المحاولات ووصولها إلى حدِّ الاكتفاء.

بل إنه مع تطوّر الكتابة وظهور الكتاب، وبلوغ التقنية مستوى عالياً من التطور. ظهر حراس دائمون لهذا الشعر/ التراث الشعري القديم، فألزموا أنفسهم جمعه وتدوينه وتحقيقه وإخراجه إلى النور، فظهرت الدواوين والمجاميع التي كادت تقبر في المكتبات العامة والخاصة، كأنما خاف هؤلاء الحراس على الشعر أن تغتاله الكتابة والكتاب الذي كان وجوده بسبب انعدامها كما يتبنى ذلك النهشلي.

قد نقول إن الشعر العربي "خلد" حياة العرب وتاريخهم لأن الجماعة العربية اتفقت على أنه أرقى فنونها، والفن الذي استطاعت من خلاله هذا المجموعة أن تؤسس رؤيتها لذاتها وللكون، إنه كما سبق وأن أوضحنا أحد مكونات الثقافة، حملته العربي رؤاه وأحلامه، عاداته وتقاليده ... لذلك كان -بحق- ديوان العرب.

ج- تمثيل ديوان العرب إلى تراث انثربولوجي:

تقول الباحثة أسماء جموسي إن الشعر الجاهلي لديوان العرب مثل التراث الانثربولوجي لهذه المجموعة، فهذا الشعر "من ناحية أولى مركزي، لأنه هوية العرب أنفسهم وكيانهم النوعي، يحمل سرّ بقائهم. وهو من ناحية ثانية تراثهم المحمل بخصائصهم من زوايا عديدة منها إدراكهم لعلامية الكون وتنظيمهم لما فيه من فوضى، وتشكيل موقفهم منه، وهو من ناحية ثالثة محمّل بسننهم في الفعل اليومي"⁽¹⁾.

والواقع أن هذا الديوان يحوي بالفعل وينظم مناحي الحياة العربية، ومراحلها، وتشعباتها، وعناصرها جميعاً، المادية والمعنوية، إنه مخزن للتساؤلات التي كان العربي

(1) جموسي، أسماء. التفاعل السياقي، م س، ص 236.

الباب الأول ————— الفصل الأول: التلقي في اختيار الممتع في علم الشعر وعمله

يطرحها على ذاته فيما يخص ذاته، وفيما يخص الكون، إنه ينظم ويخزن توق العربي إلى الانطلاق إلى عوالم رحبة فسيحة أكبر من التي كان يمتد إليها بصره أو تصلها ناقتة أو فرسه.

إذا اتفقنا على أن الأنثربولوجيا هي "علم الإنسان" فلا بد أنه ليس من وثيقة يمكن أن تُعرّف عالم الأنثربولوجيا على الإنسان العربي أفضل من "الشعر العربي"، وقد أورد ابن طباطبا العلوي في العيار أمثلة "لسنن العرب المستعملة بينها، التي لا تفهم إلا سماعاً، كإمساك العرب عن بكاء قتلاها حتى تطلب بثأرها، فإذا أدركته بكت حينئذ قتلاها، وفي هذا المعنى:

مَنْ كَانَ مَسْرُورًا بِمَقْتَلِ مَالِكٍ ❖ ❖ ❖ فليأتِ نَسْوَتَنَا بوجه نهارِ
يجد النساء جواسراً يندبُنه ❖ ❖ ❖ يلطمن أوجههنَّ بالأسحار
قد كنَّ يَكُنُّنَّ الوجوه تسترًا ❖ ❖ ❖ فالآن حين برزْنَ للنظار

يقول: "من كان مسرورا بقتل مالك فليستدل ببكاء نساننا وندبهن إياه على أننا قد أخذنا بثأره وقتلنا قاتله"⁽¹⁾ وفي هذا الكتاب وغيره، تتجسّد المثل الأخلاقية التي أحببتها العرب وبنيت المدح عليها، وبنيت الهجاء عليها كذلك⁽²⁾.

يخزّن ديوان العرب كثيرا من الشواهد على الثقافة الأسطورية للمجتمع العربي، وهي تتسم بالرمزية محملة في أوعية استعارية تنشعب نحو العالم ونحو الذات العربية بما يمثلها من تواصل ثقافي يومي، فأن يرمي الصبيّ منهم سنّه إذا سقطت في عين الشمس، وقوله أبدليني بها أحسن منها، وليُجز في ظلمها إياك، يقول الديوان:

سَقْتُهُ إِيَّاهُ^(*) الشَّمْسِ إِلَّا لثَاثَهُ ❖ ❖ ❖ أُسْفٌ وَلَمْ يَكْمُدْ عَلَيْهِ بِإِثْمِ⁽³⁾

(1) العلوي، ابن طباطبا، عيار الشعر، تح: عباس عبد السّاتر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 2، 2005، ص ص 37، 38.

(2) م ن، ص 18.

(*) الإيابة: الحرارة.

(3) العلوي، ابن طباطبا، م س، ص 40.

الباب الأول ————— الفصل الأول: التلقي في اختيار الممتع في علم الشعر وعمله

وهذا وإن كان ينحدر إلى ماضٍ سحيق إذ عُبِدَت الشمس من منطلق قدرتها على منح الضوء والحرارة، وكونها كوكباً لا يعرف عنه الإنسان البدائي أكثر مما تدلّه عليه العين المجردة، فإن فعل حذف السن إليها يؤشّر - على المستوى الاستعاري - على الحلم بغد أفضل، ومستقبل مُشرق لهذا الطفل الذي بدأ تواً بإبدال أسنانه. وما تزال مثل هذه المعتقدات سائدة في بعض المجتمعات العربية متحولة عن أصل التجربة الأولى التي لا أحد يعرف منشأها إلى كونها الرّمزي الاستعاري الطامح إلى التجدد والإشراق، يقول صاحباً مؤلف الاستعارات التي نحيا بها: "إن الأنساق التصورية للثقافات والديانات استعارية من حيث طبيعتها. والكنيات الرمزية تُعد روابط حاسمة بين التجربة اليومية والأنساق الاستعارية المنسجمة التي تسم الديانات والثقافات"⁽¹⁾.

ومن حيث كان الشعر/ديوان العرب الحامل الأمثل للتجربة اليومية ولنظمها الاستعارية، فقد كان المؤهل "للتخليد" تخليد المآثر العربية، دون رسم الفوارق بين مكان ومكان، بين قبيلة وأخرى.

فأهم ما يجمع هذه الأمكنة والقبائل هو كونها تنضوي جميعاً تحت مسمى (المجموعة العربية)، حيث تتوحد الثقافة والعادات والتقاليد، وتنسجم الرؤى وتتشكل الآفاق واحدة معبرة عن حلم الفرد العربي وآماله، منذ أقدم العصور.

أسنا نقرأ في المؤلفات النقدية العربية القديمة والحديثة عن سكوت الشعر في العصر الإسلامي، (الإسلامي والأموي) بسبب الفتوحات وانشغال العرب بالدين الجديد وتأسيس الدولة الجديدة، فلماذا لم يسكت هذا الشعر مُطلقاً، وعاد مع الدولة العباسية قويا هادراً كما كان بالأمس في عصره الجاهلي (الذهبي)، أليس لأن عصر التدين الحق قد حدّ الفن بحدود الواقع والحقيقة، وذم الشيطنة والغواية التي هي

(1) لايكوف، جورج وجونسن، مارك. الاستعارات التي نحيا بها. تر: عبد المجيد جحفة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء (المغرب)، ط 2، 2009، ص 58.

الباب الأول ————— الفصل الأول: التلقي في اختيار الممتع في علم الشعر وعمله

لازمة بالشعر؟، فدخل بذلك الشعر في باب الخير، فلان؛ لقد دخل إذ ذاك في باب الصدق فضعف، وأصبح مطلوب منه ألا يكذب، وألا يقول إلا ما هو كائن، ومثل هذا القول لا يحتاج لأن يكون الواقع استعارة، لا يؤمن بالأسطورة التي تتغذى منها لغة الشعر وتحيا، غير أن العرب قد حنوا إلى الشعر، مثل جزء يحنُّ إلى كَلِّه، أو كلُّ يحنُّ إلى بعضه، ولم يقوَ العربيُّ قط على أن يترك الشعر، ولن تُغادر العرب الشعر حتَّى تُغادر الإبل الحنين.

إن عودة العرب إلى مثالهم الشعري الأول، يعني ضمن ما يعني العودة إلى ذواتهم، إلى هُوِيَّتِهِم، العرب تعود إلى العرب، وكأن هذا الشعر اندغم مع العرب حتَّى أصبح العرب ذواتهم، ف"ديوان العرب هو ذاته 'العرب' في تصورهم، فهو بالتالي الأسطورة الأنطولوجية الكبرى"⁽¹⁾، إذ حفظ الديوان في شكله مجموعة كيانات العرب وأنظمتهم الرمزية الاجتماعية الثقافية واللغوية، وتحول هذا الديوان إلى حالة المقدس الذي تنهل منه شعراء العربية عبر مختلف العصور.

إن تحول الشعر العربي إلى تراث أنثروبولوجي، هو ما يجعله ملكا مشاعا بين العرب جميعا، مشرقِيَّهم ومغربِيَّهم (بالمعنى الواسع للكلمة أي المغربي والأندلسي)، وكلُّ ما انضوى تحت المجموعة "عرب" هو ممتلك لحق تملك هذا التراث، والرجوع إليه والنهل منه، فهو طاقة العرب على ماضيهم الضارب في البعد الزماني المضمخ بالرؤى والأحلام التي انبجست عنها الصحراء والروح العربية المنطلقة إلى عالم لا تعرف نهاياته أو بداياته، فتحاول أن تتلمسها مع البرق والشمس والرعد والمطر، وتتبعها مع رحلة الظعائن، وترسم لها أبعاداً رمزية مع اعتقادات تضرب في عمق الأسطورة وتمتد إلى العصر الذي نحياه الآن.

(1) أسماء، عبد الناظر. م. س، ص 239.

3- وظيفة الشعر الاجتماعية:

تتأسس هذه الوظيفة على علاقة الشعر بقرائه، ومدى الألفة التي يصنعها كل طرف مع الآخر، إن النهشلي ذاته يقول إن العرب ألفوا الشعر وهذا معناه أن علائق وشيجة قد تكونت بينهم وبين شعرهم حتى أصبح في باب المحال أن ينفصل الطرفان. وإن ما ندعوه الوظيفة الاجتماعية للشعر ليس سوى امتداداً وتعديلاً للوظيفة التأثيرية، إذ لا تبدو تصرفاتنا وتحركاتنا داخل مجتمعنا سوى تشكيل لما نشعره على مستوى عواطفنا ووجداننا، وتربيتنا وثقافتنا، ليس على المستوى الخاص الضيق، ولكن بالمعنى المجتمعي الواسع؛ ولذلك يتدخل الشعر عند العرب لتأسيس هذه الذوات في مستوى من الأخلاق التي اتفق عليها العرب وصادقوا: "وكم جهد عسير كان الشعر فرج يسره، ومعلوم كان سبب إسدائه، وحياة كان سبب استرجاعها، ورحم كان سبب وصلها، ونار حرب أطفأها، وغضب برده، وحقد سلّه، وغنى اجتلبه، وكم اسم نوّه به، ورجل عرفّ به، وكم شاعر سعى بذمته فردّ خيلاً بعدما أبيحت، وأهلاً بعدما سبيت، وفك من أسارى أكتب (شداً) أيديها القيد وعنتها سلاسل القيود" (1).

يؤكد النهشلي على الطابع التواصلية للرسالة الشعرية، التي لا تستطيع تحقيق الأهداف المذكورة أعلاه إلا إذا كان موضوعها على علاقة مباشرة بالمجتمع الذي ثبت فيه، وكانت قادرة على إحداث الأثر النفسي، بدءاً بالمتلقين الذين تتوجه إليهم؛ فالخطاب "يقتضي وجود اتصال يتمثل في قناة طبيعية وارتباط نفسي بين المرسل والمرسل إليه وبناء على هذا فإن هذا الارتباط في الخطاب الأدبي لا يكتمل إلا إذا كان الخطاب يمس حياة الجماعة أو يُعنى بدوافع معينة داخل الجمهور المتلقي" (2).

(1) النهشلي، م س، ص 66.

(2) المبارك، محمد. استقبال النص عند العرب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 1، 1999، ص 79.

الباب الأول ————— الفصل الأول: المتلقي في اختيار الممتع في علم الشعر وعمله

وإذا توافرت للنص الشعري مواصفات كنا قد حللناها في باب الوظيفة التأثيرية (ارتياح القلوب، جذب النفوس، تصغي إليه الأسماع، تسحر به الأذهان)، كان الشعر قادراً على إحداث التغيير في نفوس المتلقين، ونقلهم من مألوف عاداتهم إلى عادات أخرى، واصطنع هؤلاء المتلقون لأنفسهم تصرفات أخرى وأنماطاً مغايرة من السلوك، تماشياً مع الأثر النبيل الذي يروم الشعر إحداثه "فإذا تمّ للنص الدخول بهذه الأوصاف الجمالية والفكرية إلى وعي المتلقي أحدث التأثير، والتأثير هو إحداث التغيير في المتلقي فتزداد فضائله ويسمو بهذه الفضائل"⁽¹⁾.

يشتغل النص الشعري بالحياة عمومًا في بهائها وجمالها، ويعرف الشاعر العربي، متطلبات متلقيه، الفنية واتجاهاته الجمالية، فيعمل على ملامستها، وذلك بحكم انتمائه إلى المجتمع ذاته، وإلى اللغة ذاتها. إنها حوارية منعقدة بين النص وبين ذوق متلقيه ووعيه، بغية تحقيق هدف أمثل هو بناء المجتمعات، هكذا تبدو أهمية الأدب عمومًا والشعر خاصة بالنسبة للمجتمع العربي القديم. وهكذا تبدو أهمية الفن بالنسبة للمجتمعات كلّها، يبقى الإنسان في حاجة مستمرة إلى ما يلج أعماقه، ويلامس كيانه، ويتعرف على حدسه بالجمال والنضارة، ويستشرق مع آماله المتطلعة غداً يتميز بالإشراق، يهذبنا الشعر، الشعر الحق، ابن المجتمع والثقافة الخاصة بذلك المجتمع، ويؤثر بنا إنتاج الشاعر الحق، لا إنتاج الشاعر المترف في نفاقه، يكتب لنا عن المثل والفضائل زندقة وكذبا. وذلك ما يجسده قول النهشلي "وكم شاعر سعى بذمته فرد خيلاً بعدما أبيحت، وأهلاً بعدما سُببت، وفك من أسارى أكتب أيديهاً القدُّ، وعتتُّها سلاسل القيود"⁽²⁾. نحن نتنبه إلى أن الألفة كائنة بين الشاعر ومتلقيه أيضاً، ولا نظن أن ذلك يعني اشتراط المعاصرة، أو أن يكون الشاعر على قيد الحياة وهو يبث رسالته هذه، فالأسماء لها أوزانها وحضورها وأقدارها، حتى إذا غيَّب

(1) السابق، ص ن.

(2) النهشلي، ج 1، م س، ص 66.

الباب الأول ————— الفصل الأول: التلقي في اختيار الممتع في علم الشعر وعمله

الموت أصحابها. وسنتعرف مع ابن شهيد على الطريقة التي قرأ بها هذا الناقد الفذ النص الشعري العربي من خلال الأسمائية أي الأسماء والألقاب التي أطلقها على مجموعة من الشعراء.

وبحسب النهشلي، فإن المجتمع الذي يستمع لصوت الشعر، قد تجد مشاكله جميعها طريقاً إلى الإنفراج، ويكفي من هذه المنغلقات جميعها أن نركز على الحياة التي يتسبب الشعر في استرجاعها، والرحم التي توصل به، والحق الذي يسبل به، فهذه ثلاثة تتشعب إلى فضائل لا تكاد تعدّ تبني المجتمعات السّوية، وتهذب سلوكيات الأفراد، وهذا أقصى ما قد تتغياها سلطة المجتمع وأفراده معا.

ولا يكتفي الشعر ببناء المجتمع، ولكنه يمدُّ فضله لحفظ مكارم هذه المجتمعات وحميد فعالها: "وأفضل بيان العرب وأفصحه ما أدّاه عنها الشعر الجاري على أسنتها بالبلاغة المحكمة، والحكمة المتقنة الباقية، مضمنا حكمها، وسائر أمثالها، شاهدا على أحسابها وكريم أفعالها، مخبراً عن مروءاتهم في سالف أيامهم وعن محمود خلائقهم وجميل فعالهم"⁽¹⁾، إن ملمح التخليد حاضر في هذا النص، فالشعر الذي يهدّب النفوس ويعلي الأفراد إلى درجات المثل، يواصل مهامه في تسجيل هذه الصور الاجتماعية المشرقة في "ديوان العرب" الذي يخزن السلوكيات، والأمزجة، والخرافات، والفضائل العربية الباقية على مرّ الأزمان.

ولا تعدو عملية التسجيل والتوثيق التي يتكلم عنها النهشلي أن تكون متواصلة بالوظيفة الاجتماعية، إذ يكون الهدف من هذا التوثيق هو تعليم الناشئة، بغرض التأديب والإقتداء "ليتأدب غابريهم بفعل فارطهم، وليقتدي متعلمهم من الأبناء بسالف من تقدمهم من الآباء"⁽²⁾، وعلى هذا تكون الرسالة متواصلة في الأجيال، وطرائق الحوار بين الباحث/الشاعر، وجماهير المتلقين قائمة على الرغم من تباعد

(1) المصدر السابق، ص 99.

(2) م ن، ص ن.

الباب الأول ————— الفصل الأول: المتلقي في اختيار المتع في علم الشعر وعمله

المسافات الزمنية، وذلك حتى يضمن الشعر لنفسه حدوث فهمه من طرف أكبر عدد من متلقيه، ليحقق هذه الغايات النفعية الكامنة فيه.

يعيد الشعر- إذن- تشكيل النماذج الإنسانية المثلى عبر التاريخ، وذلك إذا قدر هذا الشعر على الحفاظ على وهج رسالته، وتجديدها في كل عصر، وذلك بواسطة احتفاظها بقارئها المقصود والقدرة على ملامسة وجدانه وتحريك شعوره، ليقتدي بأسلافه ويتعلم منه إن كانت له رغبة واستعداد، ذلك لأن تعاقب العصور وتغيرها تفرض على الواقع نماذجاً أخرى وأشكالاً مختلفة من السلوك والأخلاقيات، وقد لا يعود ما كان أمس مقدساً مُهمّاً بالنسبة لأبناء اليوم، كما أننا لا نستطيع إهمال الضغوط المختلفة التي يتعرض لها المتلقي تحول دونه ودون أن يتشبه بنموذجه الأخلاقي، مما يستتبع تقزيم بعض القيم التي كانت مقدسة في حياة العربي القديم، فالضغط الاقتصادي مثلاً ما عاد يسمح لمتلقي الشعر الذي يمتدح الجود والكرم أن يتخلق بهذه الأخلاق، ويتصف بهذه الصفات، كما أنّ التربية التي يتلقاها الفرد في عصر آخر، والتي ربما ركزت على جانب الذاتية فيه ومراعاة نفسه وأناه وتقديمها على الآخر، نقول إن مثل هذه التربية لا تجعل مكاناً في نفس المتلقي الذي يقرأ عن الإيثار وحب الآخر وإنكار الذات لمثل هذه القيم.

تترابط مواضيع كثيرة في كتاب النهشلي، وتتسق لتشكّل نظاماً؛ إذ ونحن ندرس الوظيفة الاجتماعية للشعر بالنسبة لهذا الناقد، لا نستطيع فصل هذه الوظيفة عن تصنيف للشعر نصطفيه من بين التصنيفات التي اتكأ عليها النهشلي وهو يقسم الشعر ويقرعه.

الفصل الثاني

التلقي الأَخْلَاقِي

للشعر العربي لدى النهشلي

الباب الأول ————— الفصل الثاني: التلقي الأخلاقي للشعر العربي لدى النهشلي

سار النهشلي على خطى النقاد الذين سبقوه، فقسم الشعر إلى أغراض وقسمه أيضا إلى أصناف: "فشعر هو خير كله، وذلك ما كان في باب الزهد والمواظب الحسنة، والمثل العائد على من تمثل له بالخير وما أشبه ذلك، وشعر هو ظرف كله، وذلك كالقول في الأوصاف والنعوت والتشبيه وما يفتن به من المعاني والآداب، وشعر هو شر كله، وذلك الهجاء وما تسرع به الشاعر إلى أعراض الناس، وشعر يُتكسب به، وذلك أن يحمل إلى كل سوق ما ينفق فيها، ويخاطب كل إنسان من حيث هو، ويؤتي إليه من جهة فهمه"⁽¹⁾. لا تزال فكرة الكلية والانتهاة مستبدة بالنهشلي، وهو يقسم الشعر إلى هذه الأصناف الأربعة في صرامة منتهية، ويقع الناقد في أزمة تلقى تجعله يصنع تقسيما آخر، للشعر وآخر للشعراء، "يجمع أصناف الشعر أربعة: المديح والهجاء والحكمة، واللهو، ثم يتفرع من كل صنف من ذلك فنون، فيكون من المديح المراثي والافتخار والشكر، ويكون من الهجاء الذم والعتاب والاستبطاء، ويكون من الحكمة الأمثال والتزهيد، ويكون من اللهو الغزل والطرده وصفة الخمر والمخمور"⁽²⁾.

نلمح أولا في هذا التقسيم (ونقصد به الأول) هو هذه النزعة الأخلاقية، التربوية التي تصب في العنصر السابق وهو الوظيفة الاجتماعية، فكأن النهشلي هنا يحدد مواصفات مضبوطة للنصوص الشعرية التي من شأنها أن تستقبل لدى أفراد المجتمع لتحثهم على الفضائل، وهي -أيضا- النصوص نفسها التي من شأن التاريخ أن يحفظها للاقتداء والاعتبار.

إنّ تتبعنا لتصنيف النهشلي، سيمكننا من معرفة آرائه ومواقفه تجاه النصوص الشعرية العربية التي قد يدرجها تحت صنف معين، وهذا يعني إجلاء قراءاته لهذه النصوص وهي قراءة تعدّ حلقة في سلسلة قراءات أنجزت عبر تاريخ طويل على النصوص الشعرية عينها.

(1) القيرواني، ابن رشيقي. م. س، ص ص 111 - 112.

(2) م. ن، ص 216.

1- ننعر هو خير مجله:

يمثل صنف من الشعر كلية الخير ومنتهاه، ويضم هذا الصنف النصوص التي تختص بالوعظ الحسن ونصوص الزهد، والمثل الذي يترسم منه المتلقي الخير، وهنا يحق لنا أن نسأل: ما هو شعر الخير هذا؟ وكيف استأنس النهشلي بهذه القسمة؟ لا يجهد القارئ نفسه حتى يكتشف أن النهشلي ينزع نزوعاً حاداً صوب كل ما هو أخلاقي وتربوي في اتجاه إسلامي خالص، وليس هذا التقسيم سوى حصيلة مجتمعة لآراء شخصيات إسلامية تاريخية أولها الرسول صلى الله عليه وسلم ثم خلفاؤه الراشدون، فالرسول صلى الله عليه وسلم حثّ على قول الشعر⁽¹⁾ وذلك لأن الحاجة إليه كانت قائمة؛ فقد أحس صلى الله عليه وسلم بحاجة إلى شاعر يردّ عنه شعر المشركين، وكان ذلك هو حسان بن ثابت الذي قال له الرسول صلى الله عليه وسلم: "أهجهم ومعك جبريل روح القدس"⁽²⁾.

ولابدّ أنّ مصدر الخير الإنساني هو الرسول صلى الله عليه وسلم بالنسبة للمسلمين، لا يمكن أن يشجع أو يوافق أو يثيب على نص أدبي إلا إذا كان يتسم بالخير ويدعو إليه.

يصبح الشعر -بحسب النهشلي- أداة تعليمية يستعملها المأدبون في تعليم الصغار وتلقينهم "التاريخ الأخلاقي" لأبائهم السابقين، ويحثهم على الاقتداء بهم، وكأنما هذا الشعر ثابت متجمد في حلقة التاريخ التي لا تنتهي، ولا تنغلق. فهو بدءاً يرفع الآباء إلى الفضائل ويصور لهم المثل الأخلاقية التي تصنع مجتمعاً سوياً من النواحي جميعاً، ثم هو يصور لأولادهم هذه النظم والقوالب الأخلاقية ويحثهم على التقولب فيها.

(1) يراجع: النهشلي، ص 96.

(2) من، ص ص 96- 97.

الباب الأول ————— الفصل الثاني: التلقي الأخلاقي للشعر العربي لدى النهشلي

ولذلك ينتقل النهشلي مباشرة إلى إيراد أمثلة تخدم توجهه وتعضده في مذهبه في غير ترتيب أو تناسق ودون توحيد الفكرة التي نلّم شتاتها في إقامة المثال الأسمى للشخصية العربية في أداء حق الجار، وغيرها من الأخلاقيات التي تنزل أحيانا إلى التنازلات الفردية التي يقدمها الفرد ضمانا للصالح العام، إجمالا إنّه "الوفاء".

يجبر هذا القسم من تصنيف النهشلي النقد العربي على أن يكون آلة تتوفر على "مجسات الخير" تلتقط النصوص "الخيرة" وفق شروط معروفة مسبقا حتى يستعين بها المعلمون على تهذيب المتعلمين، وتربية الناشئة؛ فالنظر في هذه النصوص لا يكون من حيث كونها نصوصاً إبداعية، تتملك خصائصها النوعية، بل من حيث كونها تؤدي صفة معينة هي التربية الإسلامية.

وبحسب هذا التصور، يقصي النهشلي ميراثا شعريا زاخرا لا يمكنه أن يتفق مع هذا التصور، وهذا المقياس الأخلاقي عينه هو ما يقصيه أحد نقاد القرن الهجري الرابع، قدامة بن جعفر (337 هـ) حين ينتصر للجانب الفني الجمالي في النص الشعري دون النظر في (محتواه الأخلاقي): "وليس فحاشة المعنى في نفسه مما يُزيل جودة الشعر فيه كما لا يعيب جودة النجارة في الخشب مثلاً رداءته في ذاته"⁽¹⁾.

وقد سيطر هذا التصور على النهشلي حتى إنّه حشد له في كتابه مجموعة من

المسوِّغات والمبررات هي:

أ- استنشاد الرسول (صلى الله عليه وسلم) ر :

كما أن الحاجة أدّت إلى اختراع الشعر عند العرب، على اعتبار أنهم احتاجوا الآلة التي يخلدون بها أخبارهم وقصصهم، و"مزاعمهم" وافتقدوا الكتابة والكتاب، ولم يهتدوا إليهما، فلأجل ذلك ابتدعوا هذا الشعر الذي "يغنى" ويكون الأقرب إلى الحفظ والأبعد عن النسيان، فكذا كانت الحاجة ماسة لسماع القصيدة العربية،

⁽¹⁾ ابن جعفر، أبو الفرج قدامة. نقد الشعر، تح: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط 3، د تا، ص 21.

الباب الأول ————— الفصل الثاني: التلقي الأخلاقي للشعر العربي لدى النهشلي

مرةً بعد المرة، وليس هذا الإستنشاد إلا دليلاً على تعلق النفس العربية بفضها الشعري شكلاً ومضموناً، فمن حيث المضمون، فهي القصيدة التي تنسق المجتمع العربي، وتنظم نظرة العربي إلى الكون والوجود، إنها كما أسلفنا ضمن مقولة الديوان يمثل التراث الأنتروبولوجي للعرب، القصيدة العربية/الشعر العربي تمثل العربي ذاته. ولعل أبرز ما يدعو الفرد العربي إلى استنشاد الشعر من حيث شكله، هو (الوقع الصوتي) لهذا الشعر على "أذن المتلقي المستقبلية، وفي نفسه الواعية المرددة للدَّفَقِ النغمي المتوالي، عندما تُنشدُ القصيدة له، أو حين يتولى قراءتها بنفسه، إذ يشعر بعدوابة حروفها، وسلاسة مخارجها وسهولتها"⁽¹⁾. وقد اشترط قدامة ابن جعفر (337 هـ) أن تكون "عذبة الحرف في سلسلة المخرج"⁽²⁾.

ولعلّ أبرز مثال يضربه النهشلي هنا هو استنشاد الرسول الكريم صلى الله عليه وسلم، فإذا سَمِعَ القصيدة قال مرة: "إن من البيان لسحراً"، وفي أخرى يقول "إن من الشعر لحكماً"⁽³⁾.

نخلص إلى أن النهشلي يؤكد على:

- أن النماذج الأخيرة في الشعر العربي موجودة، محفوظة، ولا بد أنه حين يطلب الرسول صلى الله عليه وسلم من أحدهم أن ينشده، فلا بُدَّ أن يراعي، هذا المنشد، أنه أمام أفصح العرب مطلقاً، وأنه "الموحى إليه" بالكلام المعجز، وأنه لا ينطق عن الهوى.

- يؤكد النهشلي على شرعية تصنيفه للشعر العربي على أسس الخير والشر، والظرف والتكسب، إذ إن المنشد مدرك تماماً لشخصية الرسول صلى الله عليه وسلم القائمة على الخيرية المطلقة، وإذ يستشده الرسول صلى الله عليه وسلم،

(1) البنداري، حسن. تكوين الخطاب النفسي في النقد العربي القديم، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، د ط، د تا، ص ص

(2) ابن جعفر، أبو الفرج قدامة. نقد الشعر، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، د ط، د تا، ص 86.

(3) يراجع: النهشلي، م س، ص 88.

الباب الأول ————— الفصل الثاني: التلقي الأخلاقي للشعر العربي لدى النهشلي

فهذا يعني أنه يطلب النموذج الخير من الشعر دون الأصناف الأخرى التي وضعها النهشلي.

— إن استنشاد الرسول صلى الله عليه وسلم أصحابه أو غيرهم دليل قاطع على الطبيعة السامية للشعر، وعلى شرفه، فطابع الحكمة الذي يطبع به الرسول صلى الله عليه وسلم بعض الشعر، داخل في باب (المثل العائد على من تمثل به بالخير، وما أشبه ذلك) كما يقول النهشلي، وإن كان الرسول صلى الله عليه وسلم في غير ما حاجة إلى التمثل بالشعر المبني على المثل والمواعظ، فإن هذا يعني أنه صلى الله عليه وسلم يوافق ولو ضمناً على أن بعض الشعر العربي، قادر على تهذيب الأذواق والسُّمو بالأخلاق وتربية النفوس.

— يتناهى الشعر في مرتبة الشرف حين يرتاح إليه الرسول صلى الله عليه وسلم، وفي ذلك نفي للانتقاص الذي يكون قد لحق الشعر عندما نهى الدين الإسلامي، عن قول الشعر والاشتغال به، وعندما نفى الله تعالى عن رسوله صلى الله عليه وسلم صفة الشعر ﴿ وَمَا عَلَّمْنَاهُ الشِّعْرَ وَمَا يَنْبَغِي لَهُ ﴾ (1)، وفي هذا الشأن يقول عبد القاهر الجرجاني (471 هـ): "ذاك أنه لو كان منَع تنزيه وكراهة، لكان ينبغي أن يُكره له سَمَاعُ الكَلَامِ مَوْزُونًا وَأَنْ يَنْزَهُ سَمِعَهُ عَنْهُ كَمَا نُزِّهَ لِسَانُهُ" (2)

ب- المفهوم الأخلاقي المطلق للبيان:

في الاتجاه ذاته، وهو التلقي الأخلاقي، يتجلى البيان بوصفه قناة التواصل الخيري الذي يدل عليه ويقوم بوظيفة تعريفية به عن طريق تجسيد الفكر في كلمات ملفوظة. "وقالت العرب: لسان المرء كاتب قلبه، إذا أملى عليه شيئاً أبانه" (3).

(1) سورة يس، الآية 69.

(2) الجرجاني، عبد القاهر. دلائل الإعجاز، تح: محمود محمد شاكر، دارالمدني، جدة، ط 2، 1992، ص 26.

(3) النهشلي، م س، ص 98.

الباب الأول ————— الفصل الثاني: التلقي الأخلاقي للشعر العربي لدى النهشلي

وأفصح بيان عند العرب ما كان في الشعر دون نوع أدبي آخر لأن الشعر وحده يستطيع أن يكون "جاري على ألسنتها"⁽¹⁾، ولأنه بمقدوره أن يكون وعاءً للمثل والحكمة والخبر النافع في الحياة إذا ما دام المتلقي الاعتبار والاعتداء: "وأفضل بيان العرب وأفصح ما أداه عنها الشعر الجاري على ألسنتها بالبلاغة المحكمة، والحكمة المتقنة الباقية مضمنا حكمها وسائر أمثالها"⁽²⁾.

وإذن، يشترط في بيان الخير أن يؤدي ما يلي:

● الشهادة على الأحساب والأفعال الكريمة ← إقصاء الطبقات الفقيرة التي لا تنتمي في أحساب رفيعة، وليس لها من تاريخ أفعالها ما يؤهلها لأن تخلد أو تمجد، وإذ ذاك فإن المعنيين بهذه الشهادة هم أصحاب الطبقات العليا في المجتمع، ولا شك أن طبقة الحكام (السلطة) هي المعنية بشكل أكثر بهذه الشهادة، ولسنا نستغرب هذا من النهشلي الكاتب لتميم بن باديس.

● الإخبار عن المروءات والأخلاق الحميدة والوفاء الجميل ← وظيفة تاريخية إخبارية هدفها التلقين والتهذيب، وهذا ما يندرج - حسب النهشلي - في باب الشعر الخيّر، وإن كان يعني ممارسة عملية انتقائية على المدونة الشعرية العربية تخضع لأهواء المنتقن، وآرائهم في شاعر دون غيره، ما يعني إمكانية اختزال شعراء، أو نصوص شعرية.

كل شعر يعود على من يتمثل به بالخير، فهو شعر داخل في باب الخير، باختصار هذا ما يقوله النهشلي الذي كان قد أكد على عملية التمثل بالشعر، لما له من القدرة على التأثير العاطفي بمن يتمثل به، فيؤدي به إلى تغيير أو تعديل سلوك

(1) م، ن، ص 99.

(2) م. ن. ص. ن.

الباب الأول ————— الفصل الثاني: التلقي الأخلاقي للشعر العربي لدى النهشلي

معين، أو نمط ما من الأخلاق، وقد ذكر النهشلي أن عليّ بن أبي طالب تمثل بأبيات لدريد بن الصّمة يوم صفين⁽¹⁾.

وفي معرض التأكيد على الوظيفة التعليمية والتربوية للشعر يورد النهشلي النص الآتي: "وقال آخر: تعلموا الشعر فإن فيه محاسن تبتغي ومساوئ تُتقى ويحلُّ عقدة اللسان ويشجع الجبان"⁽²⁾.

يؤسس النهشلي لما يسميه آيزر القارئ الضمني، إنّه متلقٍ متضمن في الخطاب الشعري، إنه المؤسسة الأخلاقية/الدينية التي على الشاعر - بافتراض النهشلي- أن يراعيها وينظم الشعر بناء على متطلباتها، مؤسسة تفرض على الشاعر شكل قصيدته ومضمونها، لأن هذا الشعر - في الأخير - هو ذو وظيفة نفعية قد يحتاجه المتلقي في إطار نفعي خالص فيستنجد به درءاً لحاجة معينة، يحدث هذا عن طريق التأثير في متلقٍ آخر، يفترض به أن يتأثر بمحتوى الخطاب فيميل إلى تلبية حاجات الذي خاطبه بهذا الخطاب.

إن الخير - بحسب النهشلي- لا يكاد يخرج عن كونه ذا أغراض نفعية، يؤدي مجموعة من الوظائف الاجتماعية، التي يتصور النهشلي أن تعود بالفائدة المادية والروحية على المجتمع.

ولا يكتفي الشعر بتقوية الشبكة العلائقية المجتمعية، بل إنه ذو خطر كبير على الأفراد؛ إذ إنه يرفع مكانة الفرد تاريخياً حتى تتظلل الأعقاب بهذه المكانة، وإن لم يكونوا من ذوي الهمّة: "وقال عبد الله مُسلمُ بن قتيبة: "إن الله تعالى رفع بالشعر أقواماً في الجاهلية والإسلام، وأحظاهم ممّا سيرّ المادحون من مدائحهم في البلاد (...). فمن شُيد من أعقابهم ما أسسوا له، وثمر ما غرسوا، أضاف تالداً لطارف. ومن لم تكن له همّة في تشييده فله مع السُّقوط مزية تقديم فضل آبائه، لا يمتنع الناس له من

(1) يراجع: المرجع السابق، ص 86.

(2) م، ص 92.

الباب الأول ————— الفصل الثاني: التلقي الأخلاقي للشعر العربي لدى النهشلي

إكرامه. ورفع مجلسه، والرقة عليه، وذكر فضائل سلفه، واغتفار ما يأتي من زلله، ولهذا رغب الأولون في الذكر الجميل"⁽¹⁾.

إن استحضار الشعر والتمثل به يثري المنظومة الأخلاقية، ويعضد المؤسسة التربوية، وإن أسئلة عديدة قد تطرح نفسها بخصوص هذا التصنيف.

هل يعتمد النهشلي في إقامة مجتمع فضيل على الشعر فقط؟ وقد عاش في الزمن الذي أصبح فيه الكتاب متوفراً؟

هل يعني هذا التصنيف أنه بالإمكان تصنيف الشعراء حسب هذه الطبقية (1) شعراء الخير – (2) شعراء الشر؟ نحن لا نظن أن النهشلي يؤمن بذلك لسبب هو أنه يحتفي في مؤلفه (المتع) بالفرزدق وهو شاعر هجاء، فيذكره (نصوصاً شعرية ونوادير) ستين مرة (60 مرة) أو يزيد، ويقول فيه "الفرزدق أشد هجاءً من جرير، وأحسن مقطعات من كل شاعر في زمانه وأكثر نوادر ومضحكات"⁽²⁾.

إنّ كلية الخير هذه تثير الريبة وتحدث الاضطراب، فهل شعر الخير هو أن يكون النص كله خيراً؟ أم إننا نستطيع أن نجتزئ من النصوص خيراً ونطرح شرّها، وهل يكون صاحب النص قصد قصداً إلى قول الخير، فتمثل قارئه الذي سيفهم نصّه ويذهب إلى مقاصده ويتمثل بمضمون شعره؟ فتخلد هذه النصوص الخيرة في ظل التمثل بها كلما دعت الحاجة إلى ذلك؟

ويعطي النهشلي تصنيفاً آخر للشعر، يعتمد على علاقته بمتلقيه، إنّه بالأحرى معتمد على قراءة هذا الشعر إذا قلنا إن القراءة هي ذلك الأثر الذي يتركه فينا النص، إن اتخاذ موقف من القراءة تجاه النص يحدد تصنيفه لدى النهشلي: "وقال

(1) المصدر السابق، ص 84.

(2) من، ص 355.

الباب الأول ————— الفصل الثاني: التلقي الأخلاقي للشعر العربي لدى النهشلي

آخر: الشعر ثلاثة أصناف: فـشعر يكتب ويُروى، وشعر يُسمعُ ولا يُروى، وشعرٌ ينبذ ويُرمَى" (1).

إن الشعر الذي يحدث فرقاً عند قراءته، ويحدث أثراً لدى متلقيه، هو شعر يستحق التوثيق، هذا التوثيق الذي يصونه من ثقبوب الذاكرة، فلا يُخاف عليه من وطأة النسيان التي تسلطت على نصوص كثيرة اكتُفي بروايتها، وهو بعد ذلك حقيق بأن يُروى في المجالس وفي المناسبات التي تستدعي روايته؛ "إنه ولا بد الشعر الذي يكون في مقدوره تنظيم المجتمع وحياة الأفراد، هو شعر قادر على التغلغل في الروح، وتغيير الثوابت في النفس، وإبهاجها بعد حزن، وإسعادها بعد تعاسة، إنه النص القوي المؤثر، شعر يمكن أن نصفه إجمالاً بالأصالة، هذه الأصالة التي تمكنه من التفوق لغويا، بما أنه خطاب لغوي، فيحدث التغيير في قوانين هذه اللغة وقوانين مجتمعتها، "على الشعر الأصيل الحق أن يخلق علامات لغوية جديدة دون أن يخلّ بقوانين اللغة وأنظمتها. وأن يزلزل التقاليد الأدبية، أو يخلخلها أو يعدلها وفق الحاجة" (2).

إنه صنف من الشعر يحمل الدلالة ويحتمل المعنى، الذي يكشف عنه القارئ في علاقة هذا النص به هو قارئاً، وبالعالم والوجود، بوصف هذا الشعر "إدراك فني مجسّد بالغة - وهذه صفته النوعية- للعالم وأشياءه وناسه وأحداثه، وعلاقاته" (3).

وصنف آخر من الشعر، يكتفي فيه بالسّماع، والسّماع يعني تلقي هذه الرسالة التي يرسلها الباث/ الشاعر، ولكن لأنّ هذا الشعر لا يحقق أثراً بمتلقيه، فإنه يهمل ولا يُروى.

(1) المصدر السابق، ص 92.

(2) رومية، وهب أحمد. م س، ص 179.

(3) م ن، ص ن.

الباب الأول ————— الفصل الثاني: التلقي الأخلاقي للشعر العربي لدى النهشلي

وصنفٌ ثالثٌ من الشعر، لا يكون وصفه بالشعر إلا من حيث كونه (كلاماً مقفياً) ليس له أي معنى من معاني الرّسالة، أي لا يحمل معنىً بدءاً ولذلك كان حقه أن يضرب عنه صفحا، فلا يسمع ولا يروى، أي يُنبذ ويُرمى.

جشعر هو شر^ش كله / شعر التكبسب:

يؤكد النهشلي في تلقيه للشعر العربي على الوظيفة الأخلاقية، وإذا كان أحد أصناف هذا الشعر صنف هو خير كُله، فإن ثمة ما يقابله وهو صنف الشر، شعر هو شرُّ كُله، وأخطره الهجاء والإسراع إلى الأعراض، يتأخر عنه في الترتيب شعر التكبسب (الخارج عن المديح)، وهو شعر يتوجه به الشاعر إلى متلقٍ خاصٍ، مقصود من قبله، يخاطبه من جهة فهمه، ويدرك هذا المتلقي أنّ الشاعر ينتظر مكافأة على مديحه (نصه)، إنها نصوص تشهد على التملق والخضوع (حسب النهشلي) والتضحية بروح الإبداع. غير أن قراءتها أمر محتاج إليه؛ إذ هي تساعدنا على معرفة الظروف الملائمة لإنتاج النص الشعري التكبسي، وفهم طبيعة متلقيه، والمجموعة التي ينتمي إليها، وقد تساعدنا هذه العملية في تحديد ورصد مراحل تطور آفاق التوقعات، ومعرفة مقامات الإنتاج، حيث "يقول الشاعر ما يقتضيه المقام الأنّي الذي يلقي فيه قصيدته مستسلماً لذوق فئة اجتماعية"⁽¹⁾.

وفي باب الأنفة من السؤال بالشعر يقول النهشلي: "الشاعر عند العرب أفضل من الخطيب، وكانت تهنأ بالشاعر إذا نبغ إلا أن المحدثين أخرجوه عن حدّه، وجعلوه مكسباً حتى قالوا: الشعر أدنى مروءة السّري، وأسرى مروءة الدّئي"⁽²⁾ ويقول: "كانت العرب تأنف عن الطلب بالشعر"⁽³⁾. يصرّ النهشلي على أن الشعر العربي ذو طبيعة سامية، وهي الطبيعة التي عدّلت بفعل اختلاف الزمن، وظهور شعراء جدد هم

(1) العمري، محمد. الرواية والاختيار، ضمن ندوة نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات، م س، ص 82.

(2) النهشلي. ص 297.

(3) م ن، ص ن.

الباب الأول ————— الفصل الثاني: التلقي الأخلاقي للشعر العربي لدى النهشلي

"المحدثون" وإليهم ينسب النهشلي جريرة إخراج الشعر عن حدِّ الشرف والخير، وقبله قال أبو عمرو بن العلاء: "كان الشاعر في الجاهلية يقدم على الخطيب لفرط حاجاتهم إلى الشعر الذي يقيد عليهم مآثرهم ويفخّم شأنهم، ويهول على عدوهم ومن غزاهم، ويهيب من فرسانهم وكثرة عددهم، ويهابهم شاعر غيرهم فيراقب شاعرهم. فلما كثر الشعر والشعراء واتخذوا الشعر مكسبة ورحلوا إلى السُّوقَة وتسرعوا إلى أعراض الناس صار الخطيب عندهم فوق الشاعر، ولذلك قال الأول: "الشعر أدنى مروءة السّري وأسرى مروءة الدّئي"⁽¹⁾.

ربما كنا نستطيع أن نعاين انطلاقا من هذا النص - الذي يتكئ عليه النهشلي- مع بعض التعديل، التطور الذي تعرض له نوعا الكلام وهما الشعر والنثر عبر التاريخ، وذلك بالنظر إلى متلقيهما في المجتمع العربي تاريخيا، فقد كان الشعر يحتل مرتبة الصدارة في الحياة الأدبية والثقافية والاجتماعية العربية، وذلك لأنه كان يحقق استجابة متلقيه، ويرضي أذواقهم وحاجاتهم النفسية والوجودية. لقد كان فعل القراءة فعلا عاضداً للشعر، أسهم في الحفاظ على مكانته لمدة زمنية طويلة، إلى أن أصبح هذا الشعر متعارضا مع الأفق القرائي العربي، يناقضه، ويحاول هدمه، مع ما يحمله هذا الأفق القرائي من تراكمات وترسبات وقناعات أخلاقية تخص الذات العربية، وتكوّن هويتها، بما فيها رفض السؤال الذي سببه حساسية الذات العربية من كل ما قد يمس جانباً مهماً فيها وهو كرامتها وكبرياؤها. وحين أصبح هذا الشعر أداة للتكسب ولم يعد تعبيرا لغويا جماليا عن العربي وهُمومه وآماله وأحلامه، أي حين أصبح يبدو عاجزا عن ملمة شتات العالم وتنسيق عناصره وترتيبه في شكل لغوي جميل، وانصرف إلى جانب نفعي ضيق لا يهتم العربي في كثير من الأحوال (إذ قد يضحي العربي بثروة طائلة تمجيدا لقيمة الكرم التي تعد أساس الوجود العربي).

(1) الجاحظ. البيان والتبيين، ج 1، تح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط 7، 1998، ص 241.

الباب الأول ————— الفصل الثاني: التلقي الأخلاقي للشعر العربي لدى النهشلي

نقول إنه حين انصرف هذا الشعر إلى التكسب وأصبح أداة لجلب المال فامتحن نفسه بذلك، لم يعد يقرأ بشكل إيجابي، وطرحته (الذائقة العربية) وتحول في جهاز التلقي العربي إلى فضلة فن يمكن إطراحها، وبدأ التفكير جدياً في التعويل على النوع الكلامي الثاني، وهو الخطابة، فأنزلهما العرب المنزلة التي احتلها الشعر آنفاً.

والواقع أن تبادل المراكز هذا قد بدأ منذ العصر الأموي بشكل لافت "وهنا لابد من الإشارة إلى عملية الانزلاق التي تمت نحو المدح حين صار للقصيد غرض ومرمى غير وصف الطبيعة والرحلات والغزل وهو انزلاق ساير تكون الدولة المركزية في البيئة العربية، وتقوى بشكل جلي لا غبار عليه في العصر الأموي"⁽¹⁾.

لم يعد هذا المتلقي الخاص يهمله معنى النص، بقدر ما أصبح يعنيه أن يكون هو أحد أركان هذا المعنى وبؤرة توتر النص، وجوهره الخفي، ومعناه الظاهر، يحتفظ الشعر بوظائف (تقييد المآثر، تضخيم الشأن، التهويل على العدو، تهيب الفرسان وشعراء الأغيار...) هذا المعجم الدفاعي الذي تشترك عناصره في جذر الإخافة والترهيب كانت تتقاسمه الجماعة (القبيلة) العربية سواء أفي المدينة كانت أم في البادية، وهو معجم يؤكد وجود تصارع على السلطة والنفوذ، ويشي بعدم الاستقرار الناتج عن الطمع فيما يملكه الآخر ومحاولة الاستحواذ عليه، إن هناك مقاما مناسباً لإنتاج مثل هذه النصوص، هناك شرعية اكتسبتها هذه النصوص بفعل ظروف إنتاجها، وهناك يتوافق تلقي النص مع ظروف إنتاجه، بل إن ثمة معايير إنتاجية محددة لابد أن تتوافر في النص حتى يحقق غاياته. كان على الشاعر أن يراعي متطلبات المؤسسة القبلية؛ فحين يفخر بها عليه أن يجعلها محور العالم، الأنموذج الذي يُحتذى، ومثال التفرد والتميز، يسوق النهشلي لمزيد من الإيضاح هذا النص:

"قال لبيد بن ربيعة لأبي براء بن عامر بن مالك:

لَا تَسْقِنِي بِيَدَيْكَ إِنْ لَمْ أَلْتَمَسْ ♦♦♦ نَعَم الضَّجُوعَ بَغَارَةَ أَسْرَابِ

(1) العمري، محمد. الرواية والاختيار، ضمن نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات، م س، ص 78.

بِمُقَطَّعِ حَلَقِ الرَّحَالَةِ سَابِحٍ ❖ ❖ ❖ بَادٍ نَوَاجِذُهُ عَلَى الْأَضْرَابِ
يَحْمِلُنَ فِتْيَانَ الْوَعَى مِنْ جَعْفَرٍ ❖ ❖ شَعْنًا كَأَنَّهُمْ أُسُودُ الْغَابِ
يَرْعَوْنَ مُنْخَرِقَ اللَّيْدِ كَأَنَّهُمْ ❖ ❖ فِي الْعِزِّ أُسْرَةٌ حَاجِبٍ وَشَهَابِ

وقد أخذ هذا على لبيد، لأنه وضع قومه، ورفع عليهم من هو مثلهم ولا يتجاوزهم في كبير شرف" (1).

إنَّ التجاوز الحادث في معايير الفخر وخرقها من قبل لبيد بن ربيعة أدى إلى حدوث خيبة لدى متلقيه الذي ينتمي إلى قبيلته، والذي لا ينتمي إليها، فهذا النص وإن كان قد تأسس على الثابت اللغوي المألوف، فإنه قد شذَّ وانحرف عن المعيار في الفخر بالقبيلة؛ إذ وضع لبيد قومه في منزلة أقل عزة وأدنى رفعة من منزلة أسرة (حاجب وشهاب) وهما "زعيمان من سادة تميم شبه لبيد بعزتهما رفعة قومه، وقد انتقد أسلوب الشاعر في الفخر بسبب ما كان بعد ذلك من الخصومة بين قبيلته وبني تميم، فالفخر على النحو المتقدم كان باعثاً على امتعاض قومه وغيضهم" (2).

كان الشعراء كثيرين، لكن الشعر كان قليلاً، فتسمية الشاعر لم تكن تعني ضرورة إنتاج النصوص الشعرية النماذج، وليس كل من تسمى شاعراً يستطيع أن ينخرط في سلك الشعراء النوابغ الذين من أجلهم تسير الركبان حاملة الهدايا قاصدة دار الشاعر النابغة الذي سيكون وسيلة قبيلته إلى الخلود. إن المسلك الذي يسير عليه الشعراء النوابغ مؤحد؛ يجعل من المصلحة العليا غاية، ويتخذ من المواجهة الشعرية وسيلة لحماية المؤسسة الرسمية من كل عدوان. يؤطر هذا المسلك التوافق بين المنتج (الشاعر) المتلقي (القبيلة) وكل من تتناهى القصيدة إلى أسماعه.

(1) النهشلي. م. س، ص 65.

(2) ابن ربيعة، لبيد. الديوان تح: إحسان عباس، التراث العربي، (سلسلة تصدرها وزارة الإرشاد والأنباء، الكويت، د ط، 1962، ص 35 (حاشية المحقق)).

الباب الأول ————— الفصل الثاني: التلقي الأخلاقي للشعر العربي لدى النهشلي

- إن التنافر وخيبة الرجاء لن يحدث طالما أن "النوابغ" يحترمون حرفية القول.

- عندما تتحول السلطة من القبيلة لتكون في يد الفرد (عصر الدولة المركزية) فإن هذا الفرد يطالب بإعادة الأشكال الشعرية القديمة (الخالدة) التي كانت تخص القبيلة/المجموع خدمة لوجوده وترسيخها لـ "شرعيته" وتفرغ الأشكال القديمة من محتواها الفكري والعقدي، ولذلك يكثر الشعر الذي يستطيع محاكاة النموذج القديم، ليس احتراماً له بقدر ما هو محاولة للتماهي فيه، واستعارة أسباب البقاء والخلود منه.

- إن التعديل الجديد لا يتم على مستوى فنيات القصيدة العربية من حيث مكوناتها والعلاقات الرابطة بينها، ولكنه تعديل يستهدف الذائقة التي تعودت أن تكون القصيدة المدحية مقصورة على القبيلة، فتترسخ لديها الفكرة الجديدة وهي تحول القصيدة إلى أداة تملق وتزوير، وكذب على الآخر، وتشويه وجوده إجمالاً.

- تنحدر القصيدة العربية في زمن الوالي / الخليفة / الملك / الأمير / الوزير / التاجر/ أي شخص ثري ويستطيع أن يدفع ولا تعود المثال الفني والإنساني (النموذج) وتتشعب بحسب مقامات الأشخاص، الممدوحين / المكافآت ليصبح لكل ممدوح قصيدته المدحية التي تحاكي النموذج ولكنها لا تستطيع أن تكونه.

- غياب التواصل بين النموذج والنصوص الحديثة سيؤدي إلى حدوث التنافر بين الذائقة العربية ونموذجها، وتعلو الخطابة على الشعر الذي يبتعد هو ذاته عن حقيقته ويصبح "شعراً خطابياً (...)" حيث يقول الشاعر ما يقتضيه

الباب الأول ————— الفصل الثاني: التلقي الأخلاقي للشعر العربي لدى النهشلي

المقام الآتي الذي تلقى فيه قصيدته مستسلماً لذوق فئة اجتماعية⁽¹⁾، هذه

الفئة هي الهرم المستحوذ على الثروة بدءاً بالتجار وصعوداً إلى الحاكم.

- تُقصي الذائقة العربية كثيراً من النصوص المدحية التكبسية رفضاً

لها، واستنكاراً لتحول فن القول العربي إلى حرفة استرزاق مبتذلة، وهذا ما يمهد

لمحاولة إقصاء النموذج من ساحة الشعر العربي واستبدال الجديد بالقديم الذي

لم يعد قادراً على استيعاب روح العصر.

- تدني مستوى الشاعر اجتماعياً؛ فبعد أن كان ينظر إليه من زاوية

تقديسية، يتمتع بالاحترام والتعظيم، يصبح صاحب بضاعة يطوف بها في أسواق

"أصحاب المال والنفوذ" ما يعني ضرورة تدني مستواه الفكري الذي كان يصنع له

منزلته (القديم).

نخلص إلى أن عبد الكريم النهشلي القيرواني الذي آمن بأن الشعر العربي يأتي

في مرتبة لاحقة على كلام الرسول صلى الله عليه وسلم وقبله الكلام المنزل عليه

وحيا (القرآن الكريم) قد اعتقد بسموّ هذا الفن القولي المنسوب إلى العرب بحسب

رؤيته، ولا نلمح تعارضاً بين إمتاعية هذا القول وقدرته على أداء وظائفه التربوية

والتاريخية للفرد والأمة العربيين. وقد رأى هذا المتلقي أن الشعر العربي لم ينزل إلى

حمأة التكسب والامتهان إلا مع المحدثين؛ إنهم -إذن- يمثلون المرحلة التي تحول

فيها بعض هذا الشعر إلى "شرّ كله". ويصبح شعر المحدثين من هذا المسلك بدعة

وضلالة وجبت محاربتهما غداً إنّه خروج عن الإجماع، إنّه خروج عن النموذج الأول

الصافي واختراق للأصول الثابتة، وستمثل هذه الخلاصة عوناً لنا في محاولة رصد

مستويات قراءة النص لدى ناقدنا في الفصل الأخير من هذا الباب.

(1) العمري، محمد. م. س، ص 82.

الفصل الثالث

مستويات قراءة النهمشي

للمنصر الشعري

1- القراءة المرعبة:

أ- القراءة السلفية:

في الخبر الذي أثبته النهشلي سابقاً نقلاً عن الجاحظ، يقصي النهشلي فقرة ولا يحفل بها، تقول هذه الفقرة "ولقد وضع قول الشعر من قدر النابغة الذبياني ولو كان في الدهر الأول ما زاده ذلك إلا رفعة"⁽¹⁾، وإن إقصاء النهشلي لهذه الفقرة يضعنا أمام السؤال التالي: هل يقدم النهشلي قراءة جديدة تُغني النص الجاحظي أم إنّه مجرد اختزال ربما يكون أساء إلى النص الأصل؟

نحن لا نعيب على النهشلي استعانتُهُ وأخذه من الكتب السابقة، كصنيعه مع هذا النص الذي أخذه عن الجاحظ، فالأمر الطبيعي هو أن يستأنس الناقد بفكر الذين سبقوه، ويحدث التضاييف بين النصوص النقدية كما يحدث بين النصوص الإبداعية. غير أن ما لا نفهمه هو عدم إعطاء المبررات للتصرف في النص الأصل؛ فنحن نقرأ في البيان والتبيين فنفهم أن قيمة الشعر تتناسب عكسا مع نسبة الشعراء، وكلما قل الشيء زادت قيمته وعلت منزلته، وكذلك كان أمر الشعر، ولذلك لم يكن هذا الشعر موجودا إلا من أجل الأمور المهمة الخطيرة التي تتجاوز ذاتية الشاعر وحاجاته الآنية إلى ما يؤسس لـ"الخالد" المتناهي في الجمال والحسن كما نفهم من كلام النهشلي، عن الشعر ووظيفته، حتى في قصيدة المديح يستخلص النهشلي نصاً لأكثر الشعراء تمرساً بهذا الفن وهو زهير بن أبي سلمى⁽²⁾ ذلك لأن زهيراً "لا يمدح فقط وإنما يشكل نماذج إنسانية مطلقة في جلالها وسموها الذي يفيض على الناس

(1) الجاحظ. البيان والتبيين، م س، ص 241.

(2) يراجع: النهشلي، م س، ص 136.

الباب الأول ===== الفصل الثالث: مستويات قراءة النهشلي للنص الشعري

ولا ينتهي أبد الدهر، كرمًا وأصالة ومجدًا، ويجسد الشاعر سموها الجليل حيث يجعله متعاليا على الفناء بالخلود"⁽¹⁾.

يتحدد الزمن الأول في نص الجاحظ بـ "الجاهلية" يؤطره الفعل "كان" وحتى حين يكثر الشعر والشعراء، ما يؤسس لنظرة جديدة تجاه الشعر من قبل المتلقي الذي لا يعود ينظر إلى الإنتاج الشعري على أساس من التقديس، نقول إنه حين حدوث هذه الكثرة يباح للشعراء أن يرحلوا إلى الأسواق "فيخاطبوا كل واحد من حيث فهمه" وهذا يعني إنتاج نصوص عادية، تستجيب لإرادة المتلقي الحقيقي الذي تنتج هذه النصوص لأجله، وهو "المخاطب" أو "المعني" بالقصيدة. وتضييق دائرة المتلقين حتى لا تكاد تنفتح إلا على موضوعها الممثل في الشخص موضوع المديح: تهدف القصيدة التكبسية إلى الاستجابة لحاجات الممدوح/ المتلقي. إنها قصيدة من أجل متلق محدد في النص وفي الواقع مسبقا. هذا المتلقي لديه حاجات معينة سترضيها هذه القصيدة، كما إنه بالمقابل يتوجب عليه إرضاء منتجها بالجوائز والمكافآت، وهكذا يتجمد النص الشعري في مسلك تجاري مبني على قانون العرض والطلب؛ إنه تواصل نفعي وآني بين شاعر ومتلقٍ خاص يهدف للحصول على فائدة معينة، يستلزم عدم الحصول عليها التواصل مع شاعر آخر يمكن المتلقي من الحصول على مبتغاه (المجد والشهرة وطيب الذكر)، وبالمقابل يطلب الشاعر هو الآخر منفعة هي في الغالب مادية يوجب عدم تحصيلها التواصل مع ممدوح آخر (متلقٍ حقيقي آخر) يمكن تحقيق إرضائه، وتحقيق المنفعة لقاء التعامل معه. وربما هجا الشاعر المادح/المتكسب ممدوحه المقصر بحقه وذلك لأن قراءته لنصوصه لم تكن في المستوى الذي يضمن للشاعر استجابة مأمولة لنصوصه وبالنتيجة المكافأة التي تليق به وبنصه "وهذا أمر من شأنه أن يؤكد أن الخطاب الناجم عن هذه الدلالة، محكوم بمنطق الاستجابة المتبادلة لشروط كل

(1) الجهاد، هلال. جماليات الشعر العربي، دراسة في فلسفة الجمال في الوغي الشعري الجاهلي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط 1، 2007، ص 312.

الباب الأول الفصل الثالث: مستويات قراءة النهشلي للنص الشعري

من المخاطب والمخاطب على السواء. فلكي يحقق المتكلم لنفسه ما يريد من المخاطب، يجب أن يحقق للمخاطب في كلامه ما يريد من نفسه ومن الآخرين⁽¹⁾.

لا نشك في أن ما يقتضيه هذا السياق التواصلي المنغلق قد يؤدي بالشاعر إلى إدانة الآخر الخارج عن ذات المتلقي الحقيقي لنصه من باب المفاضلة بينهما، أو من باب مسح وجود هذا الآخر نهائياً، بغية تثبيت الوجود المطلق للممدوح، حتى إن كان هذا الآخر يعادل الممدوح مكانة أو يتقدمه، فثمة دائماً ممدوح يتحول بفعل متطلباته وقدرته على المنح والمكافأة، وقوته الترهيبية إلى "شمس" أما بقية الممدوحين وهم "ملوك" فإنهم يصبحون "كواكب" إذا طلعت الشمس لم يبداً منهن كوكباً.

إن هذا التأسيس للوجود المطلق/المتعالي/الخالد مقابل إمحاء الآخر واختفائه يتضمن مطلباً مادياً للشاعر وهو المكافأة، وكما يحدث إقصاء الآخر هنا في مستوى النص وفي مستوى تلقيه أيضاً، فإنه يحدث إقصاء المتلقين جميعهم بحكم أن للنص متلقياً واحداً هو الممدوح، لذلك يكون من البدهة أن يستاء جمهور المتلقين من هذا النوع من النصوص التكبسية/المدحية التي تشكل الذات الفردية في تسلطها واستلابها لحقوق الآخر، ومصادرة حقه وحرية في أن يعثر على ذاته في ثنايا النص وأن يكون هو أيضاً بنية لغوية مضمرة فيه.

من أزمة التلقي الحادثة هنا على مستوى قراءة النص التكبسي حافظت القصيدة المدحية في التقاليد الفنية العربية على هيكل بنائي محدد، إننا نؤكد على المقدمة الطللية، ونرى أن القصيد تمسك بالمقدمة الطللية، ولم يكن بمقدوره أن يتخلى عنها، من أجل استيعاب جمهور القراء والمتلقين، الذين تحقق لهم هذه المقدمة مستوى من الرضا، وتصنع لديهم قدراً من الاستجابة، لأنها عامة شاملة مشفوعة

(1) الحميري، عبد الواسع. شعرية الخطاب في التراث النقدي والبلاغي، المؤسسة الجامعية للدراسات والتوزيع، بيروت، ط 1، 2005، ص 43.

الباب الأول الفصل الثالث: مستويات قراءة النهشلي للنص الشعري

بحديث الحب والهوى، وهو الحديث الذي "ليس يكاد أحدٌ يخلو من أن يكون متعلقاً منه بسبب، وضارباً فيه بسهم، حلالٌ أو حرام" (1).

تتمثل القراءة السلفية الخاضعة للسلطة لدى النهشلي في اتهامه للمحدثين بأنهم من أخرج الشعر عن حدّه الذي ذكره (منتهى الشرف) وجعله وسيلتهم إلى التكسب والتقرب من ذوي السلطان.

وإذا اتفقنا على أن الشعراء المحدثين هم الذين أحدثوا في الشعر وابتكروا آليات جديدة تنظم القول الشعري وجاؤوا بالجديد اشتغالا بالمنظومة اللغوية بغية خلخلة هذا الانتظام الذي مرت به السنوات والعصور وهو على حالة من الثبات، ما يعني عدم احترام السنن العربي القديم، إذا كان هؤلاء هم المحدثون، فنكون (بالنسبة لما يقوله النهشلي) بصدد قراءة للمتن الشعري العربي الحديث، ولسنا بإزاء موقف نقدي من شعر التكسب، أي إنّنا نواجه موقفاً نقدياً من نمط جديد في القول الشعري، وقد نتأكد من ذلك حين نلاحظ أنّ النهشلي لا يعبأ بشعر أبي تمام وأضرابه، ولا يستشهد بشعرهم إلا في القليل النادر، وحين جننا إلى إحصاء نصوص أبي تمام مثلاً وجدناها لا يصل عددها إلى العشرة في مواضع مختلفة يستشهد فيها بنصوص لأبي تمام دون طرح مسائل نقدية أو مناقشتها، بل إنّه يتجنب أن يثبت في الممتع نصوص أبي تمام التي قد يكتنفها الغموض الذي يكون جراً اتكاء الشاعر على آلية البديع، بينما حرص النهشلي على أن يكون في مؤلفه في منتهى الوضوح، وأن لا تكون هذه النصوص القليلة إلا على سبيل بعث القوة في استطراداته الكثيرة، أو دعم بعض آرائه. وعموماً فإنه لم يثبت للشاعر نصوصاً إلا في مواضع بعينها محدودة (2).

(1) ابن قتيبة. الشعر والشعراء، ج 1، م س، ص 76.

(2) النهشلي. ج 1، ص 88، ص 91، ص 95، ص 96، ص 193، ص 195، ج 2، ص 463، ص 513، ص 543.

✓ في اتهام النهشلي للمحدثين بتكسبية القصيدة العربية، بعد تام و"ساذج"⁽¹⁾ عن المسائل النقدية التي طرحها هذا المذهب الشعري، وأهمها تفاعل هذه النصوص مع أفق توقعات المتلقي العربي، ومحاولة خلقها لمعايير جمالية جديدة في الشعرية العربية.

✓ لا يناقش النهشلي النص الذي أخذه عن الجاحظ، والذي مضاه أن النابغة الذبياني أزرى به قول الشعر ووضع، ولو كان هذا الشاعر في الزمان الأول (أي قبل ظهور الإسلام بمدة طويلة) لكان له شأن رفيع.

✓ يتجنب النهشلي الخوض في هذا الموضوع حتى لا يجرح نفسه بالدفاع عن النابغة الذبياني الذي مدح واعتذر طلبا لتهبات الملوك وذوي السلطان، ويقوم التناقض هذا عندما يضع النهشلي الشعر التكسبي جميعه في إطار تصنيفي واحد ومغلق، يخرج عن شعر الخير، ويخرج عن شعر الشر، وكذلك هو لا يتعاقق مع شعر الظرف (المبني على التشبيهات).

ويظهر هذا التناقض أيضا عندما يضطر إلى عدم إحراج نفسه بمناقشة سابقه في شعر النابغة نديم الملوك والذي لم يكن يبذع إلا إذا رهب، وظاهرة عدم المناقشة هذه تكاد تكون سمة الكتاب مما يدعونا إلى الحكم -ولو بتحفظ- أن النهشلي لم يكن يتمتع بالحس النقدي الذي يجب أن يتوفر في صاحب صناعة النقد، ونحن نقول (بتحفظ) لأن جزءا من كتاب الممتع قد ضاع، ولم يحتفظ النُسخ إلا بهذا الجزء الذي سمّوه "اختيار الممتع": "وليس معنى ذلك أن اختيار الممتع قد خلا من آراء عبد الكريم النقدية، ولكنه كان يعلق على بعض الأبيات بين الحين والآخر، في الوقت الذي كنا لا نرى آراء عبد الكريم في مواقف كان الظن أن توجد فيها هذه

(1) يصف إحسان عباس عبد الكريم النهشلي بالساذجة حين حديثه عن أولية الشعر، واختراع العرب له لإفتقدهم الكتابة، يراجع: عباس، إحسان. تاريخ النقد الأدبي عند العرب، نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري، ص 448 (النقد الأدبي في القيروان).

الباب الأول **الفصل الثالث: مستويات قراءة النهشلي للنص الشعري**

الآراء، ولكنه تخفف الناسخ الذي لم يكن على دراية كاملة وعلم تام فيما يأخذ وفيما يدعُ من هذا الكتاب النَّفيس" (1).

في عدم التورط في الدفاع عن النابغة أو ضمّ شعره لصنف التكسب، موقف سلفي واضح من النابغة وشعره، يتأسس على رؤية تقديسية لآراء السلف في الشاعر، حتى وإن كان هذا السلف لا ينتمي إلى زمرة النقاد، وفي الحكاية التالية التي يوردها النهشلي، تجلّ واضح لهذا الموقف: "كان ابن عباس بالبصرة أميرا يعيشي الناس في شهر رمضان فلا ينقضي الشهر حتى يفقههم، فإذا كان آخر ليلة من الشهر يعظهم ويتكلم بكلام يودّعهم ويقول: ملاك أمركم الدين، ووصلتكم الوفاء، وذمتكم العلم، وسلاحكم الحلم، وطولكم المعروف، - إن الله كلفكم الوسع- اتقوا الله ما استطعتم قال: فقام أعرابي فقال: من أشعر الناس أيها الأمير؟ قال: أي أثر العظة؟ قل يا أبا الأسود. فقال: أشعر الناس الذي يقول:

فإنك كالليل الذي هو مدركي * وإن خلت أن المنتأى عنك واسع (2)**

في هذه الرواية يختلط الشعري بالديني اختلاطا كبيرا، يحدث هذا التجاور والاختلاط عند انقضاء شهر رمضان الكريم، وهو الشهر الذي يتذاكر فيه المسلمون أمور دينهم فيوعظون ويتفقهون في الدين، وفي آخر ليلة من الشهر وعند تمام العظة، التي تتلخص في (الدين - الوفاء - العلم - الحلم - المعروف). في هذه اللحظة التي لا يكون المستمعون مستعدين فيها إلا لتقبل ما يتصل بالدين ومقدساته، يقوم أحد "الأعراب" (ولسنا ندري لم كان من الأعراب) ويسأل عبد الله بن العباس عن أشعر الناس، لكن ابن العباس الذي يتساءل أي أثر العظة؟ لا يدوم استغرابه كثيرا من هذا

(1) النهشلي. ج 1، م س، ص 19 (مقدمة المحقق) وآراء المحقق في الكتاب الذي حققه لا تخلو من مبالغة وتحيز لموضوعه وربما كان هذا حقه.

(2) النهشلي. ج 1، ص 95 والحكاية في الرسالة الشافية في وجوه الإعجاز برواية أخرى: الجرجاني، عبد القاهر. دلائل الإعجاز، م س، ص 381.

التجوز في المقال، إذ لكل مقام مقال، يحوّل الإجابة إلى أبي الأسود الدؤلي واضع علم النحو العربي⁽¹⁾، فيجيب أبو الأسود، ببيت النابغة المذكور. وقد يجوز لنا أن نتساءل:

• لمّ لم يناقش النهشلي صحة هذه الرواية التي نرى أن التلفيق بادٍ

فيها، إذ يصعب التصديق أنّه في مثل ذلك الجو الروحي المهيّب، يقطع أحد

الأعراب ذلك التواصل بمثل سؤال مكررٍ وممطط من قبل: "من أشعر الناس؟".

• لكي يقع التصديق يجعل الراوي السائل أعرابياً لأن الأعراب وُصفوا

بالنزق والبعد عن أسباب التحضر والتأدب "وينزلون من أهل الحواضر منزلة

الوحش غير المقدور عليه والمفترس من الحيوان العجم"⁽²⁾، وإذا كان ابن عباس

لم يزعجه تصرف الأعرابي اتساقاً مع "الوسع" و"التوسع" فلمّ لمّ يجب هو ذاته

وأحال الكلمة على أبي الأسود الذي حكم بالشاعرية المطلقة للنابغة دون أدنى

تعليل، وهل كان اتفاق ذوق ابن عباس والدؤلي مصادفة أم لأّنه كان على ثقة

واتفاق، إن اختيار أبي الأسود لهذا البيت يعني أنه محور شاعرية النابغة ونحن لا

نتمكن من فهم سبب كون النابغة أشعر الناس بفعل ذلك البيت؟ ونجوز

لأنفسنا طرح الأسئلة التالية:

هل تكمن قوة البيت في قوة التشبيه فيه أم في التفاضل بين اللفظ

والمعنى؟

أم لأن النابغة نفسه كان يحتفي ببيته الشعري هذا، ويعده

معجزاً لا تستطيع الشعراء أن تأتي بمثله حين كانت تضرب له قبةً في سوق

عكاظ فتأتيه الشعراء فيحكم في شعرها "وأول من أنشده الأعشى ثم حسان

بن ثابت ثم أنشدته الشعراء ثم أنشدته الخنساء بنت عمرو الشريد:

(1) ستظهر إشكالية علاقة علماء اللغة بالشعر، وبالنقد الشعري بشكل واضح مع ابن شهيد الأندلسي (426هـ).

وسنفضلها في أوانها.

(2) ابن خلدون، عبد الرحمن. المقدمة، م س، ص 97.

وإن صخرًا لتأتم الهداة به ❖ ❖ ❖ كأنه علم في رأسه نارُ

فقال: والله لو لآ أن أبا بصير أنشدني أنفا لقلت إنك أشعر الجن والإنس. فقام حسان فقال: والله لأنا أشعرُ منك ومن أبيك؟ فقال له النابغة: يا ابن أخي، أنت لا تحسن أن تقول:

فإنك كالليل الذي هو مُدركي *** وإن خلتُ أن المنتأى عنك واسعُ

قال: فحنس (*) حسان لقوله "(1)".

وإن كان النهشلي قد تأثر بهذه الرواية في التحكيم، فإنه لا يكون خاضعا في قراءته للسلطة السلفية الدينية واللغوية، ولكن للسلطة النقدية كذلك، وذلك أن النابغة كان ناقداً (تضرب له قبة من آدم في سوق عكاظ فيقصده الشعراء ويحتكمون إليه). وهذا ما يعني ضمنا أنه كان زعيم نقاد زمانه، وعلى الرغم من أن المفاضلة بين الشعراء لا بد أن تؤدي إلى التمييز بينهم فينصرف بعضهم راضيا والآخر يرمضي ساخطاً، ومن ثمّ توضع شاعريتهم في سلم تراتبي، إلا أن الشعراء كانوا يعرضون عليه شعرهم للتحكيم، وفي القصة التي أوردناها أعلاه، يصبح في مستطاعنا أن نخرج بنتيجة ملخصها اعتقاد النابغة أنه كان فوق النقد، وأن لا أحد يحسن أن يقول قولته المشهورة تلك، حتى إن عبد الملك بن مروان يجعله أشعر غطفان، حين سألهم عن الذي قال البيت، ثم أعقب: هذا أشعر شعرائكم (2)، وإذ يورد النهشلي رواية (آخر ليلة من رمضان) ويعتد بها فإنه يروم تثبيت أفق توقعات القراء، فهذا البيت القديم الذي خلق توترا في أفق توقعات الجاهليين، مازال يخلق الدهشة بالنسبة إلى النهشلي وهو لذلك بؤرة شعر المديح العربي، ليس ذلك فحسب، بل إن قائله أشعر الناس (على الإطلاق).

(*) حنس: انقبض أو رجع وتنحى.

(1) الأصفهاني، أبو الفرج علي بن الحسين. ج 11، تح: إحسان عباس وآخرون، دار صادر، بيروت، ط 3، 2008، ص 07.

(2) يراجع: ابن قتيبة. الشعر والشعراء، ج 1، م س، ص 157.

الباب الأول **الفصل الثالث: مستويات قراءة النهشلي للنص الشعري**

﴿ يتضح جليا أن النهشلي لم يكن يقرأ الأعمال القديمة بطرق مختلفة عن القراءات السابقة، وهذا ما يعبر عنه ياوس بالخضوع لسلطة الأوائل "وفي هذا الصدد يطرح ياوس جملة من الأسئلة حول أي عمل من أعمال الماضي. كيف نتقبل ذلك المعنى؟ هل نخضع في تقبله لسلطة القراء الأوائل أم لسلطة ما تجمع من آراء سائر القراء عبر الزمن، أم نتقبله بسلطة التمثل الجماعي للحاضر" (1).

ونحن نلاحظ خضوع النهشلي التام لسلطة القراء الأوائل، وهي السلطة السلفية ممثلة في (عبد الله بن عباس) حبر الأمة وبحرها، والسلطة اللغوية (أبو الأسود الدؤلي) (2) المصنف على رأس الطبقة الأولى لنحاة البصرة، وكما أضفنا آنفا، يكون ناقدنا خاضعا للسلطة النقدية ممثلة في صاحب الخيمة العكاظية.

إن جعل شعر التكسب في ذيل جدول تصنيف الشعر من طرف النهشلي، والتفريق بينه وبين الأصناف الأخرى مثل شعر الشر، وشعر الظرف، أوقع النهشلي في حال اضطراب تعذر عليه الخروج منها، فهذا الفصل الصارم والتحديد غير المنهجي أضاع على النهشلي فرصة القبض على جماليات وفنيات الشعر العربي، وجعله يقف حائرا في الحكم على التراث الشعري مع افتقاره لآليات التحليل والجدل النقدي المؤسس. وكان في مقدور النهشلي ألا يخرج النابغة من دائرة التكسب التي كان يمثل مركزها بحكم التاريخ وقد كان هذا حكم الحطيئة مثلا: عن ابن عباس أنه سأل الحطيئة: من أشعر الناس؟ قال: أمن الماضين أم الباقيين؟ فقال: إذن من الماضين، فهو الذي يقول:

وَمَنْ يَجْعَلِ الْمَعْرُوفَ فِي غَيْرِ أَهْلِهِ ❖ ❖ ❖ يَفْرَهُ وَمَنْ لَا يَنْتَقِي الشُّتْمَ يُشْتَمِ

(1) وهب، عبد العزيز. القراءة / النقد حدود وآفاق، ضمن ندوة: الأدب العربي القديم، أية قراءة؟ جامعة الحسن الثاني كلية الآداب والعلوم الإنسانية، المملكة المغربية، د ط، د تا، ص 12.

(2) أبو الأسود الدؤلي "هو أول من أسس العربية ونهج سبيلها ووضع قياسها وذلك حين اضطرب كلام العرب، الزبيدي، أبو بكر محمد بن الحسن. طبقات النحويين واللغويين، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، الإسكندرية، ط 2، د تا، ص 49.

وما الذي يقول؟

ولست بمستبقٍ أخاً لا تلمه ❖ ❖ ❖ على شعث، أي الرجال المهذب

بدون ذلك، ولكن الضراعة أفسدته كما أفست جرولاً -يعني نفسه- والله يا ابن عباس لولا الجشع والطمع لكنت أشعر الماضين، فأما الباؤون فلا أشك أني أشعرهم⁽¹⁾.

فالحطيئة يقر بأن الضراعة والسؤال الناتجين عن الطمع والجشع قد أفسدا النابغة، (مع ملاحظة أن المقصود بالإفساد هي شاعريته) في وقت رفض فيه المتلقي شعر التكبب الذي جعل من الشعر تجارة.

وكنّا نود من النهشلي لو يقدم قراءة جديدة للشعر الذي كان أصحابه يعتاشون منه، كأن يحاول دراسة الظروف الاقتصادية والاجتماعية التي ساعدت على خلق مثل هؤلاء الشعراء، ولماذا يتجه شعراء مثل النابغة إلى مثل هذا الصنف من الشعر، كما كنا نود لو ركز على جماليات القصيدة وشعريتها، ووصف مكوناتها والعلاقات الرابطة بينها لإنتاج نص شعري خلاق قد لا يهم متلقيه من الجمهور للتكسب كان أم لأمر آخر، لكننا لا نكاد نعثر على ذلك، ويؤكد النهشلي على قراءته التي وصفناها حين يتهم المحدثين بأنهم من أخرج الشعر عن حدّه وجعلوه للتكسب، فشعر المحدثين الذي أحدث انقلاباً في الشعر العربي، وأسأل حبر النقاد لم يحرك في النهشلي حسّه النقدي فاكتفى بأن اتهمهم بحركة الإفساد دون أن يفسر زعمه، ليس هنا فحسب، بل سيضطرب موقفه حين يتحدث عن اختلاف الزمان والمكان وأثره في اختلاف الشعر.

نجد أنفسنا بإزاء ما تقدم مجبرين على طرح السؤال الآتي:

هل كان النهشلي -فعلاً- بصدد علم الشعر، أم إنه كان كما وصف المسعودي نفسه في مروج الذهب "حاطب ليل" حين قال: "إذ كان الواجب على كل ذي

(1) الجرجاني، عبد القاهر. م. س، ص 593. والبيت الأول لزهير، والثاني للنابغة الذبياني.

الباب الأول الفصل الثالث: مستويات قراءة النهشلي للنص الشعري

تصنيف أن يورد جميع ما قاله أهل الفرق في معنى ما ذكرنا⁽¹⁾ وإن جاز للمسعودي أن يحتطب بليل لأن مصنفه اختص بأخبار وتواريخ الممالك والأمصار، فإننا لا نرى ما يجوز للنهشلي هذا الاحتطاب لأنه كان بصدد التأليف في موضوع "خير كلام العرب وأشرفه".

إن ما نأخذه على النهشلي هو أنه وجدَ أمامه تراثا عربيا نقديا كان في وسعه أن يستعين به ويتكى عليه حتى يظهر مؤلفه حلقة تتصل بباقي الحلقات ولا تنفصل عنها، تتفاعل معها وتتواصل حتى نستخلص منه الكيفية التي قرأ بها وتلقى الشعر العربي ويكون مؤلفه ركناً مكيئاً في تاريخ الشعر العربي وفي دراستنا لهذا الشعر.

ب- القراءة المنتجة:

يورد النهشلي نصاً لحسان بن ثابت في مدح آل جفنة⁽²⁾، هذا بعضه:

لله درُ عِصَابَةٌ نَادَمْتُهَا⁽³⁾ ❖ ❖ ❖ يَوْمًا بِجَلْقٍ⁽⁴⁾ فِي الزَّمَانِ الْأَوَّلِ

يُغْشُونَ⁽⁵⁾ حَتَّى مَا تَهَرَّ كِلَابُهُمْ⁽⁶⁾ ❖ ❖ ❖ لَا يَسْأَلُونَ عَنِ السَّوَادِ الْمُقْبِلِ⁽⁷⁾

أَوْلَادُ جَفْنَةَ حَوْلَ قَبْرِ آبِيهِمْ ❖ ❖ ❖ قَبْرِ ابْنِ مَارِيَةَ⁽⁸⁾ الْكَرِيمِ الْمُفْضَلِ

ويقول النهشلي في شأن هذا النص: "من أحسن ما ينشد في دار مقامة القوم من

(1) المسعودي، أبو الحسن بن علي. مروج الذهب ومعادن الجوهر. ج 2، تح: كمال حسن مرعي، المكتبة العصرية، بيروت، ط 1، 2005، ص 159.

(2) جفنة: هو أبو ملوك آل غسان ملوك الشام وهو جفنة بن عمرو مزريقيا. البرقوقى، عبد الرحمن. شرح ديوان حسان بن ثابت الأنصاري، المكتبة التجارية الكبرى القاهرة، د ط، 1929، ص 309.

(3) في الديوان: نادمت (الديوان، ص 308).

(4) جلق: قيل هي دمشق وقيل موضع بقربها.

(5) يُغْشُونَ: منازلهم لا تخلو من الأضياف والطراق.

(6) ما تهرّ كلابهم: أنست كلابهم بكل من يقصد إليهم فلا تهرّ على أحد.

(7) لا يسألون عن السواد المقبل: هم في سعة ومن ثم لا يباليون بمن نزل بهم من الناس ولا يروعهم الجمع الكثير وهو السواد. (نفسه، ص ن)

(8) مارية: هي مارية بنت الأرقم... بن مزريقيا يضرب بقرطيا المثل (خذه ولو بقرطي مارية) يضرب ذلك مثلاً في الشيء يؤمر بأخذه على كل حال (نفسه، ص 309).

الشعر الجامع لخصال المدح قول حسّان بن ثابت الأنصاري... (الأبيات)"⁽¹⁾.
ويبدي اهتماماً واضحاً بهذا النص واحتراماً من حيث قراءته، وقد عدّ بعض
الباحثين قراءة النهشلي، لهذه الأبيات من أوكد العلامات على حسّه النقدي وقدرته
التحليلية، "ويقف النهشلي من هذه الأبيات محلاً لهذا التحليل الذي يكشف عن
حُسن تفهمه لعانيها، وتذوقه الفني الرائع لها"⁽²⁾، ويقول محقق الممتع في شأن نقد
النهشلي ذاته أنه "خير مثال يشهد على أن عبد الكريم قد ضرب في النقد بسهم
وافر"⁽³⁾. يقدم النهشلي قراءة أولى للبيت الثالث يرفضها، ونصها قوله: "حول قبر
أبيهم أي هم أرباب مدائن وقصور، وقرار لا ينتجعون من عدَم، ولا يرتحلون من ضيم.
وأثمّ حول قبور آبائهم، ومنازل أوائلهم ودار عزهم"⁽⁴⁾ ثم يعقب: ويقال: إن معنى
قوله: "على قبر أبيهم" أنّهم مقيمون على مآثره وسنته والأول أصحّ⁽⁵⁾، ويكمن
الاختلاف بين القراءتين في معنى الإقامة، المستفاد من جملة "حول قبر أبيهم"،
فالتأويل اللغوي المرجعي لمعنى الإقامة هو: "أقام بالمكان إقامةً ومقاماً (...). لبث
وأقام الشيء أدامه"⁽⁶⁾.

غير أن القراءة التي يقصدها النهشلي، وإن كانت قراءة لغوية، فهي ليست
تأويلاً مرجعياً يتوقف عند حدود المعنى الأولي، فالبقاء حول القبر، يوحي بالإقامة
عليه، والبقاء بجانبه، لكن هذه القراءة تؤول هذه الإقامة على القبر، برعاية مآثر هذا
الأب المقبور، وتعهدها، وإحيائها، طلباً لاستمرارها وحرصاً على ألا تنقطع أفضاله
ومكارمه بين الناس وهذه القراءة وإن بدت مقنعة إلى حد كبير، إذ لا تكتفي بالمعنى
مرجعياً، فتؤوله إلى معنى ثان، إلا أنّها في نظر النهشلي غير صحيحة، أو إنها

(1) النهشلي، ج 1، ص 150.

(2) يزن، أحمد. النقد الأدبي في القيروان، م س، ص 93.

(3) النهشلي، ج 1، ص 17 (مقدمة المحقق).

(4) م ن، ص 151.

(5) م ن، ص ن.

(6) ابن منظور. لسان العرب، مادة قوم.

الباب الأول الفصل الثالث: مستويات قراءة النهشلي للنص الشعري

صحيحة، لكن قراءته هي الأصح. وربما أدرك أن تلك القراءة على الرغم من وجاهتها، إلا أنها جزئية، أساءت إلى النص باختزاله وتسطيحه، ولنتابع مع النهشلي قراءته المعتمدة على التقاط جزئيات مختلفة من النص وربط علاقات بينها للوصول إلى فهمه. وهذا ما ينطبق مع وصف إيكو للنص بأنه آلية كسولة ومقتصدة تعيش على جهد القارئ في منحها الحياة من قيمة المعنى الزائدة التي يُدخلها القارئ إلى هذا النص⁽¹⁾.

ويقدم النهشلي في هذا النص -تحديداً- قراءة متسقة مع لغة النص الأدبي التي يرى "أيزر" أنها لا يمكن أن تكون سطحية ومباشرة إلى درجة ربط كل عنصر من عناصر المعنى بما يوضحه من عناصر اللغة، فدلالة اللغة كائنة في تحطيمها وإعادة تركيبها من قبل الفكرة لا في نقلها لهذه الفكرة⁽²⁾. ولذلك يتموقع ناقدنا في مكانة ضمن النص ويقوم بمهمة ملء فراغاته و"متى سدّ القارئ الفراغات بدأ التواصل، وتعمل الفراغات عمل المحور الذي تدور حوله مجموع العلاقة بين النص والقارئ".

في نص حسان بن ثابت تتوزع بعض الفراغات، حاول النهشلي ملأها من أجل الوصول إلى المعنى متكئاً على ما أسماه أيزر "وجهة النظر الجوالة" فعاد النهشلي إلى قراءة سابقة، دون أن يخطئها، وإنما كشف عجزها عن الوصول إلى المناطق المعتمدة من النص (المناطق التي لا يتبدى فيها المعنى جلياً)، وإنما يكون بحاجة إلى جهد القارئ الذي يتجول في النص ويربط جزئياته العديدة، ويربط بين المنفصلات، تعمل ذاكرة النهشلي على استحضار صورة "الإقامة" عند القبر، وهي صورة مجازية، تتكشف على معنى الإحياء والإبقاء والحماية من الزوال.

في مرحلة أولى من القراءة بدأ للنهشلي كما لغيره من القراء الذين سبقوه إلى هذا النص أن معنى الإقامة على القبر، هو الإقامة على المآثر والسنن التي لا يجب

(1) يراجع: إيكو، أمبرتو. القارئ في الحكاية (التعاقد التأويلي في النصوص الحكائية)، م س، ص 63.

(2) أيزر، فولفغانغ. فعل القراءة، م س، ص 101.

الباب الأول ===== الفصل الثالث: مستويات قراءة النهشلي للنص الشعري

أن تُدفنَ مع المقبور، وإنما يتم إحيائها والاستمرار في إظهارها والعيش في كنفها. إن الإقامة على القبر هنا تعادل الحياة في مستوى نمط اجتماعي وثقافي يقوم على حفظ العلاقات القائمة على مبادئ الجود والوفاء كي يسان ذكر الميت المدفون في ذلك القبر، وتبقى مآثره وسننه حية في نسله.

للتبدي هذه القراءة وجيهة غير متكئة على المرجعي اللغوي الذي يعني الإقامة والإدامة، لكن النهشلي يتكئ على هذا المعنى محاوراً النص متنقلاً في أجزائه، مستحضراً لسياقاته، إذ لا يكتفي بقراءة البيت منعزلاً ولكنه يشرك أجزاء النص الأخرى ويسخرها لخدمة إنتاج المعنى على النحو الآتي:

1. الإقامة على القبر = أنهم أصحاب قصور وأرباب مدائن، وأصحاب المدائن والقصور لا ينتقلون ولا يرتحلون كما أصحاب البادية، ونحن نعرف أن هذا التنقل من أصحاب البادية إنما يحدث خضوعاً للظروف الاقتصادية التي تجبر أحد أفراد القبيلة، أو القبيلة جميعاً على الارتحال، طلباً للرزق، ومواطن الماء والكأ، وهذا ما أسماه النهشلي: (الارتحال من عدم) أي من فاقة وحاجة.

والارتحال من موطن إلى آخر، والتنقل من بلاد إلى أخرى قد يحدث لأسباب سياسية قاهرة، كأن تغلب قبيلة وتنتزع منها سلطتها على أرضها، فتضطر إلى التشرّد والانتقال بحثاً عن بلاد أخرى وهذا ما أسماه النهشلي (الارتحال من ضيم) أي من تعسف وإهانة هزيمة تلحقها.

وهؤلاء القوم الذين يمدحهم حسّان بن ثابت هم أهل منعة سياسية واقتصادية، يملكون المال والجاه ممّا سمح لهم بالإقامة آمنين في أرضهم، فبنوا المدائن وشادوا القصور، وهم في ذلك باقون في موطنهم الأول ودار عزهم.

ولأن إنتاج المعنى يتطلب كما يقول أيرز (قارئاً مشاء) فإن النهشلي يجوب في أنحاء النص ملتقطاً جزئيات أخرى تساعد على هذه الإنتاجية ومنها:

① قوله "ابن مارية" يقول النهشلي إن "للشاعر أن يسمي الملك ويدعوه باسم أمّه في الشعر"⁽¹⁾، ولذا سمح حسان بن ثابت لنفسه بأن يدعو (الملك جفنة) باسم أمّه (مارية)، فالممدوحون (أولاد جفنة) ملوك أبناء ملك وتتطابق صفة الملوك هذه مع المعنى الذي يرى النهشلي صوابه وهو معنى (البقاء حول قبر الأب) وهو أنهم أصحاب مدائن وقصور لا يلحقهم العوز أو الضيم.

② معنى قول حسان:

"يمشون في الزرد⁽²⁾ المضاعف نسجه⁽³⁾ ❖ ❖ ❖ مشي الجمال إلى الجمال البزل
يسقون من ورد البريص عليهم ❖ ❖ ❖ كأساً تصفق بالرحيق السلسل"⁽³⁾

فالممدوحون يسقون ضيفهم الخمر المصفقة بالمسك، وهذا أحد دلائل تمدنهم وتحضرهم، بل، وغناهم الذي لا يحدّ، فهم ليسوا أهل بادية يقاسون شظف العيش يسقون ضيوفهم وطراقهم اللبن. يملأ النهشلي فراغات هذا النص، ويخرج بهذه القراءة التي تمتح من سياق النص الاجتماعي والثقافي، فقيمة إحياء المآثر والتي يأتي في هرمها (الكرم) عند العرب هي قيمة جزئية بالنظر إلى ما يكتنزه النص من دلالات، فأولاد "جفنة" هم ملوك من سلالة الملوك، متحضرون، أصحاب مدائن، لبوسهم الثياب الفاخرة وضيوفهم يسقون الخمر المصفقة بالمسك، وهذا ما يتعدى معاني الكرم والسّخاء إلى دلالة القوة والمهابة والتملك في الأرض، ولعل في قصة ارتداد جبلة بن الأيهم عن الإسلام، وهو أحد أولاد جفنة الذي وصل حسان بن ثابت بالهدايا في

(1) النهشلي. ص 151.

(2) الزرد والزررد: حلق المغفر والزرردة حلقة الدرّع (اللسان/زرد)، والدرّع: لبوس الحديد تذكر وتؤنث، (اللسان/درع) ودرع المرأة قميصها (نفسه).

(3) النهشلي، ص 151.

الباب الأول **الفصل الثالث: مستويات قراءة النهشلي للنص الشعري**

شيخوخته دليلاً على شدة إحساسهم بهذه العزة المتأصلة، إلى درجة اعتبار جبلة أخذ القصاص منه إهانة له ما جعله يرتد عن دين الإسلام⁽¹⁾.

إن من لا يعرف أن حسّانا -هنا- بصد مدح "الغساسنة" تساعده قراءة النهشلي على جوانب كثيرة يخفيها النص، من بينها أن الشاعر كان نديم الملوك في زمن الجاهلية، كما أن صفات هؤلاء الملوك حاضرة في نص قراءة النهشلي.

ساعدت قراءة النهشلي - إذن - في إنتاج معنى النص - لأنّ المعنى معطى مشترك بين النص والقارئ - لم يكن هو ذاته المنتج في القراءة الأولى التي أوردتها. غير أنّ ما نلاحظه في مؤلف الممتع أن مثل هذه القراءة تكاد تكون غائبة، وذلك راجع إلى احتمال اختزال أجزاء كثيرة ومهمة من الكتاب، وكذلك نراه راجعاً إلى اهتمام النهشلي بالنصوص البسيطة والواضحة التي تعتمد في تفسيرها على الدلالة المعجمية لألفاظها وبالنتيجة تكون في غير ما حاجة إلى التأويل الذي تتدخل فيه ذات المتلقي.

2- فنوع الإبداع والتلقي للبيئة والزمن:

شغلت مسألة الذوق الأدبي وتغييره، تبعاً لتغير الأزمان واختلاف البيئات، نقاد المغرب (الغرب الإسلامي) وبدا أنهم اتفقوا على أن تغير الأذواق هو أمر بديهي وحاصل، وأن ما يرضي الجمهور في الحاضر، لن يكون كذلك بالنسبة لجمهور العصور والأزمنة اللاحقة ويبدو الحديث عن الذوق في النقد العربي القديم حديثاً سيّداً إذ إنّه "في نشأة تلقي الآثار الأدبية كان الذوق الذي يتخذ دلالة القبول في أكثر صورته يمثل الخطوة الأولى في التقبل وردّ الفعل"⁽²⁾، فالحديث عن الذوق هو حديث عن

(1) قصة جبلة بن الأيهم، وإسلامه ثم ارتداده، قصته مع عمر بن الخطاب، يراجع: القيرواني، أبو إسحاق إبراهيم بن القاسم الرقيق. قطب السرور في أوصاف الأنبياء والخمور، تح: سارة البربوشي، منشورات الجمل، بغداد/بيروت، ط 1، 2010، ص 207 وما بعدها.

(2) درواش، مصطفى. خطاب الطبع والصنعة (رؤية نقدية في المنهج والأصول)، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 2005، ص 74.

العلاقة الأولى البدئية الناشئة بين النص والقارئ، إنها فاتحة التلقي، ومدخل القراءة.

وفي تغيير الأذواق قال عبد الكريم النهشلي قولاً لم ير ابن رشيق القيرواني أحسن منه تفصيلاً "قد تختلف المقامات والأزمنة والبلاد فيحسن في وقت ما لا يحسن في آخر، ويستحسن عند أهل بلد ما لا يستحسن عند غير أهل غيره. ونجد الشعراء الحدائق تقابل كل زمان بما استجيد فيه، وكثر استعماله عند أهله، بعد أن لا تخرج من حسن الاستواء، وحد الاعتدال، وجودة الصنعة، وربما استعملت في بلد أفاظ لا تستعمل كثيراً في غيره"⁽¹⁾.

ويرى أحمد يزن أن هذا هو "أعمق نظرة فكرية سلطها النهشلي على الشعر"⁽²⁾ والواقع أن حديث النهشلي هنا هو ذو علاقة مباشرة بجدلية الإنتاج والتلقي، القدماء والمجددون. يفسح النهشلي المجال لتعاقب المتلقين، كما النصوص، وفي كل عصر، سيوجد متلق يطالب بنص شعري جديد يتلاءم مع الذوق الجديد، هذا الذوق الذي تكيفه التحولات والتغيرات الطارئة في مستوى التفكير والوعي والإدراك، وإذ ذلك يطالب النهشلي من النصوص أن تكتسب سيرورة تاريخية، أي أن لا تتجمد عند زمن وعصر معينين، على النص الجديد أن يسعى (وهذه أقصى غاياته) أن يخيب آفاق التوقعات الجمالية التقليدية.

ويبين النهشلي أن هذا الاختلاف في التلقي قد يكون في الزمن الواحد ولكن يحدث بين بلدين وذلك بالنظر إلى ظروف التأثير بالبلد المجاور القريب، ولا يرى النهشلي عيباً في "استعمال أهل البصرة بعض كلام أهل فارس في أشعارهم ونواديرهم"⁽³⁾ واتساقاً مع هذا المذهب يدعو النهشلي الشعراء إلى عدم التموقف في

(1) القيرواني، ابن رشيق. العمدة، ج 1، ص 172.

(2) يزن، أحمد. م. س، ص 105.

(3) يراجع: م ن، ص ن.

الباب الأول الفصل الثالث: مستويات قراءة النهشلي للنص الشعري

الزمان القديم، ومسايرة ذوق المتلقين في إنتاجهم للنصوص الشعرية، إذ لكل زمان ما يستجد من الأساليب، وكما للشاعر أسلوب في النظم والإبداع، فكذلك للمتلقي أسلوب في التلقي، ولا يجب أن يحدث التعارض بين الأسلوبين، لأن النص لن تكتب له الحياة إلا إذا قرئ من طرف متلقيه، ودمغه بدمغة القبول والرضا، وإلا يكون إطراحه ورفضه. ثم إنّه من حق كل نص جديد أحدث مؤسس على تغيير الأعراف القديمة أن يبحث عن متلقيه الجديد الذي يستطيع قراءته. ويشترط النهشلي - حتى يحدث تقبل الجديد - ألا تخرج النصوص الجديدة عن حُسن الاستواء وحد الاعتدال، وجودة الصناعة. وهذا معناه أن ثمة ثوابت لا ينبغي المساس بها، ومحاولة زعزعتها سواء أكان ذلك من حيث النص واتساقه وانتظام مكوناته وعناصره، أم من حيث الأسلوب الذي يجب أن يحافظ على صفة الجودة في ذاته، لأن الذائقة العربية (وغيرها) لن تقبل بالرداءة على سبيل التحديث.

"فالنهشلي يرى أن الشعر المختار هو الذي يتوفر على جودة الصنعة والجمال الفني الذي يشهد له النقد بذلك، ويبقى خالداً على مرّ العصور، تتداوله الأجيال المتعاقبة، ويبتعد عما ينفر منه السّمع من الألفاظ الغريبة الحوشية، ويسمو على المؤلّد المنتحل، علاوة على ما يتضمنه من الحكمة السائرة والتشبيه المصيب... ومن شأن ذلك أن ييبث روح التجديد والاختراع في نفوس الشعراء"⁽¹⁾.

وربما كان جديراً بنا أن ننبه على أنّ هذا الرأي الذي يتبناه النهشلي ربما كان أخذه عن الجاحظ (255 هـ) الذي دعا إلى "الإنصاف والنظر للشعر الجيد بغض النظر عن صاحبه، ودون محاسبته على العصر الذي كان يعيش فيه، حتى يبعد عوامل الحسد والغيرة التي قد تنشأ بين المتعاصرين في كل زمان ومكان"⁽²⁾.

(1) المصدر السابق، ص 107.

(2) المصري، محمد عبد الغني. نظرية أبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ في النقد الأدبي، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، ط 1، 1987، ص 53.

نستطيع القول إجمالاً إن النهشلي وقف من مسألة القديم والمحدث وقفة الناقد الذكي المنصف الذي لا يعارض التغيرات التي لا بدّ هي حادثة، ولا يمارس سلطته النقدية للإقصاء (إقصاء نصوص في سبيل تثبيت نصوص أخرى)، إن أفقه القرائي كما هو الحال بالنسبة إلى النقاد المغاربة كان منفتحا على الحديث، بل إنّه في الغالب كان مؤسسا على هذا الحديث.

3- السرقات الشعرية: بالتناسل

لسنا نعثر على تحليل ذي بال حين يتعلق الأمر بالسرقة الشعرية في الرؤية النقدية لعبد الكريم النهشلي، وتعد السرقة التي قد يسميها النقد الحديث بالتناسل مدخلاً قرائياً مهماً لفكر الناقد ورؤيته، إذ تتعلق مباشرة بالمتلقي الذي يواجه النص الجديد بذكرة شعرية تتراتب فيها النصوص بدءاً من النص الذي حوى المعنى أول مرة مروراً بالنصوص التي تتعالق معه وتمتد منه.

ويصف أحمد يزن حديث النهشلي عن السرقات (ووصفه حقيقة) بأن ليس فيه جديد وإنما هو إعادة لما قاله السابقون⁽¹⁾، حتى إنّ النهشلي ينسب ما قيل في السرقة لغيره، "قالوا"⁽²⁾ وكأنما هو ليس معنيا بهذا الكلام وتلك الأحكام.

يواصل النهشلي "قالوا: السرق في الشعر ما نقل معناه دون لفظه وأبعد في أخذه، على أنّ من الناس من يبعد ذهنه إلا عن مثل بيت امرئ القيس وطرفة حين لم يختلفاً إلا في القافية، فقال أحدهما "تجمل" وقال الآخر "تجلد" ومنهم من يحتاج إلى دليل من اللفظ مع المعنى، ويكون الغامض عندهم بمنزلة الظاهر وهو قليل"⁽³⁾.

ويستطيع القارئ الخبير الذي يكون على اطلاع بالنصوص ومعانيها أن يكشف فعل السرقة الذي يكون في المعنى دون اللفظ، وهذا مذهب النقاد جميعاً، إذ إن القارئ

(1) يراجع: يزن، أحمد. م. س، ص 101.

(2) القيرواني، ابن رشيق. العمدة، ج 2، ص 928.

(3) م. س، ص 928 - 929.

الباب الأول الفصل الثالث: مستويات قراءة النهشلي للنص الشعري

يشتغل باستخراج الدلالة من النص، وهي ما تثبته الذاكرة، وفي حال السرقة فإن المعنى الذي أنتج تلك الدلالة هو محور السرقة وليس اللفظ، وحتى تخفى هذه السرقة، ويحتال الشاعر على متلقي نصه كي لا يكشفها يجب أن يبعد في سرقة، أي يجعل القارئ يجهد نفسه، ويكدّ خاطره في عملية التذكر والربط واستنتاج العلائق بين نصه وبين النصوص السابقة، فتتحول تلك العلاقة إلى دليل على السرقة، فهي جزئية نصية تدلّ على النص صاحب المعنى الأصل، ويؤكد النهشلي أنّ فئة من القراء لا تقدر على مثل هذه العملية التأويلية، فتعجز عن ردّ المعنى إلى نصه الأصل، فتحتاج بذلك إلى دليل من اللفظ مع الدليل من المعنى، وليس لديها تفريق بين سرقة بارعة خفية وأخرى مبتذلة ظاهرة، وليس يرجع ذلك إلا لقلة خبرة مثل هؤلاء المتلقين.

ويرى النهشلي أنّ السرقة إنما تكون في المخترع لا في المبتذل المشترك بين الشعراء جميعاً، إنما يغري بالسرقة المعنى الذي يكسر أفق توقعات قرائه، ويصنع الدهشة الجمالية عند التقائه بمتلقيه، فيصبح بعد ذلك هدفاً للشعراء يطلبون به حُسن الذكر، وصفة الإجادة والتجويد، ويكون ميداناً لتباريهم وامتحاناً قدراتهم على الأخذ ثم إخفاء المعنى المأخوذ، وربما زادوا على ذلك تجويداً بأن يزيدوا زيارات مليحة بعبارة ابن شهيد الأندلسي (426 هـ) فليس براعة الشاعر في سرقة المعنى، ولكن أيضاً تظهر براعته في جعل نصه يتشرب هذا المعنى ويحاط بمعانٍ أخرى من عنده تتسق مع المعنى المسروق وترتبط به عضويًا حتّى يظهر كأنه هو صاحب المعنى الأصل، وقد يتفوق على الشاعر الأول بحسن الإضافة ولطف الزيادة، يقول النهشلي "والسرقُ أيضاً إنما هو في البديع المخترع الذي يختص به الشاعر، لا في المعاني المشتركة التي هي جارية في عاداتهم ومستعملة في أمثالهم ومحاوراتهم، مما ترتفع الظنّة فيه عن الذي

الباب الأول الفصل الثالث: مستويات قراءة النهشلي للنص الشعري

يورده أن يقال إنه أخذه من غيره"⁽¹⁾، ويرى النهشلي أن سرقة المعاني المخترعة تعني أن الشاعر يسرق المعنى النادر الذي لم يتوارد في أشعار العرب.

ونخلص إلى أن "المتع في علم الشعر وعمله" بحسب الكتاب الذي وصلنا والذي ألحق به لفظ "الإختيار" ينظم طريقة في التلقي خاصة بكتب المجاميع الأدبية التي لا يكون النقد هدفها وموضوعها الرئيس، وإن ما غلب على صفة هذا التلقي هو المنزع الأخلاقي الديني وذلك بسبب الظروف العامة التي كانت تعيشها القيروان عصرذاك، فلقد "درج نقاد القيروان في بيئة سنية محافظة، تتبع مذهب مالك الذي أساء الظن بالشاعر وتشدد معه، فلم يقبل شهادته أحياناً إذا كان مداحاً هجاءً، ورفض مبدأ الأجر على تعليم الشعر"⁽²⁾ ولذلك سنلاحظ في الفصل الخاص بابن رشيقي القيرواني (456هـ) كيف اجتهد في الدفاع عن الشعر والمتلقي، وهذا ما سنلاحظه مع ابن شهيد الأندلسي (486هـ) الذي آمن بالموهبة وخاض معاركاً من أجل إثبات ذاته الأدبية في ظرف سياسي يعج بالتناقضات، وإذا كان سنحاول دراسة تلقي ابن شهيد للشعر العربي.

(1) القيرواني، ابن رشيقي. العمدة، ج 2، م س، ص 929.

(2) عبد الواحد، عمر محمد. دراسات في النقد الأدبي عند العرب في المغرب والأندلس، دار حائل للنشر والتوزيع، حائل (السعودية)، ط 1، 1998، ص 207.

- كان قدر كتاب الممتع في علم الشعر وعمله أن يصلنا بعضه تحت مسمى "الاختيار" ونرجح أنه لو كان الكتاب قد وقع في يد متخصص في النقد لكان اختصره بدلا من أن يسقط منه الفصول الخاصة بالنقد التي يشهد العمدة لابن رشيق على أنها كانت أصل الكتاب، ولقد تعاملنا مع الكتاب على أساس أنه مجموع أدبي لأنه يحتفي بالنصوص الشعرية والنثرية، والأخبار، والقصص، شأنه شأن المجاميع التي تختلط فيها هذه الفنون. كما أن الجانب النقدي فيه قد اختزل لحساب هذه المرويات والنقولات.

- نقدر أننا نستطيع أن نعتد بالمجاميع الأدبية لدراسات تلقيات النصوص الأدبية/والشعرية خاصة، ولدراسة الطريقة التي تمت بها قراءتها ذلك أن الاختيار قراءة بالأساس.

- وبالنسبة إلى النهشلي الذي يفترض أنه كان ناقدًا، فقد رأيناه يمثل جانب التلقي المحافظ الذي يجنح إلى القديم المتأسس على الطبع، ولذلك لحظنا اعتداده بالفردق، وميله إلى الجانب الأخلاقي في قراءة النصوص، ولم يستطع النهشلي إلا أن يبين عن مرحلة تلقى في المغرب تمثل عصرها (القرن الهجري الخامس)، فلقد طغى على تلقيه للشعر العربي الجانب الديني الأخلاقي حتى عد الشعر قسامين، فقسم هو خير كله وقسم هو شرُّ كله ما أدى به إلى إسقاط غرض الهجاء.

- قدم النهشلي قراءة سلبية للمدونة الشعرية الحداثية وذلك باتهامها بإسقاط الشعر في حمأة التكسب، وإيقصاء هذا الشعر سجلنا عدم احتفاء الممتع بدراسة لغته البديعية التي كانت محل نقاش في النقد المشرقي، وبذلك يكون الممتع قد افتقر لجانب مهم في تلقي الشعر العربي وهو الأهمية التاريخية للنص الحداثي.

- وعلى الرغم من هذه المبالاة بالتجديد إلا أن النهشلي يلح على فكرة الزمان وتغيير الأذواق، ودعوة الشعراء إلى النظم بحسب مقتضيات المتجددة.

- يفسر عدم اهتمام النهشلي بالشعر المحدث انحسار أفق التوقعات لديه في ما هو معتدل، نقصد الاعتدال في الصنعة ما يعني عدم حدوث توترات تاريخية في مسار تلقي الشعر العربي الذي اخترعته العرب سعياً للخلود.
- وعلى مستوى القراءة الجمالية للنص، مثل البيان لديه الخطاب الأخلاقي الذي يضمن التواصل الخيري (الحكمة، المثل، التمثل) أما الدراسة البديعية فقد اختفت من هذا المؤلف الذي ألح فيه النهشلي على أن السرقة لا تكون إلا في البديع المخترع، وبما أن مبحث الإبداع غائب في الكتاب، فقد نقدنا أنه الإبداع الأول (العصر الجاهلي) وذلك لأن النهشلي يصفه بعصر العنفوان الشعري.
- نستطيع أن نعد "المتع" نقطة فاصلة في تاريخ تلقي النصوص الأدبية، إذ إنه ألف في مرحلة وصفت بالثراء على الأصعدة جميعها، وبذلك سيكون ممهداً لمؤلفات توثق حركة التلقي بمزيد من الوعي للظروف التاريخية والحضارية.
- نستطيع القول أخيراً، إن أي تلقٍ توطئه ظروف موضوعية وذاتية تتداخل وتتشابك، وهذه الظروف سنحاول إجلاءها من خلال دراسة التلقي في نص إبداعي/نقدي وذلك بالعمل على إعادة بناء سياقاته المختلفة التي تتراسل في علاقات تاريخية وثقافية وذاتية خاصة بالمتلقي أبي عامر بن شهيد (426 هـ) لتكشف عن تلقيه وقراءته للنص الشعري العربي تحديداً.

الباب الثاني

التلقي على المحور الإبداعي

ابن شهيد الأندلسي (426 هـ)

رسالة التواضع والزواجر

الفصل الأول

سياقات التواضع والزيوع

توطئة:

للتلقي - كما الإبداع - السياق التاريخي والثقافي الذي يؤطره، وكما أن كل نص مبدع يحمل سياقه فكذا كل نص يوثق التلقي يحمل سياقه الذي يحيل على لحظة تاريخية معينة لها ما لها من ملابسات ثقافية وحضارية ونفسية. ورسالة التوابع والزوابع لابن شهيد (426 هـ) ولأنها تمثل نصين متداخلين ومتشابكين (نص الكتابة، نص القراءة) فإنها تحمل معها هذا السياق الذي نتلمسه في الرسالة، فنجد مطابقتاً لما كان في الواقع، وفي دراستنا لتلقي النص الشعري من قبل ابن شهيد سنركز على إبداعه الذي حملته نقده، أهمه رسالة التوابع والزوابع، وقطع من رسائله محفوظة بالقسم الأول من ذخيرة ابن بسّام الشنتريني وغيرها من المظان الأدبية والتاريخية.

1- السياق السياسي:

تندمج رسالة التوابع والزوابع، وتتداخل منذ البداية بعالم من الأحلام والذكريات، ولعل أجمل حلم وأوطد ذكرى في نصنا هو "قرطبة" وذلك ما سيأتي بيانه.

1-1- الحلم والذكرى:

حدث الفتنة البربرية⁽¹⁾ حدث مشهور في تاريخ الأندلس عامة وفي تاريخ قرطبة خاصة، وفي هذه الفتنة انتهى حكم الدولة العامرية التي برزت إلى الوجود سنة 367 هـ في عهد الخليفة هشام بن الحكم الذي لم يتول شؤون الخلافة يوماً نظراً لصغر

(1) حدث الفتنة البربرية مبيّث في كثير من كتب التاريخ والمصادر الأندلسية نذكر منها، البيان المغرب لابن سعيد، ج 3، وأعمال الأعلام للسان الدين بن الخطيب، وتاريخ ابن خلدون، ج 3، وكذلك نفع الطيب من غصن أندلس الرطيب للمقري التلمساني ج 1، وقد لخصها بطرس البستاني في تحقيقه لرسالة التوابع والزوابع لابن شهيد (ص ص 11، 13) وكذلك فعل إحسان عباس في كتابه، تاريخ الأدب الأندلسي (عصر سيادة قرطبة).

الباب الثاني الفصل الأول: سياقات "التوابع والزوابع"

سنه⁽¹⁾، وتولى الأمر حاجب أبيه محمد بن أبي عامر الذي تلقب فيما بعد بالمنصور تأسيا بالملوك، وبموت ابنه عبد الرحمن الناصر (شانجو) (399هـ) تكون الدولة العامرية قد انتهت مدتها.

والحق أن زمن قرطبة الذهبي قد بدأ في التراجع منذ وفاة المنصور محمد بن أبي عامر فقد "ذهبت سعادتها بذهاب سعده وأنجز لها الدهر كالأعده، فحالت أحوالها، وتغير جمالها، وشقت عن العورات أسماؤها، وصارت معتبراً لذوي الاعتبار، ومنذاً لناظمي الأشعار"⁽²⁾، وقرطبة كانت عاصمة الأندلس ومقل قوتها وقلعة أمرائها وخلفائها، يقول ابن بسام "وحضرة قرطبة، منذ استفتحت الجزيرة، هي كانت منتهى الغاية، ومركز الرؤية، وأم القرى، وقرارة أهل الفضل والنقى، ووطن أولي العلم والنهى، وقلب الإقليم وينبوع متفجر العلوم، وقبة الإسلام، وحضرة الإمام، ودار صوب العقول، وبستان ثمرة الخواطر، وبحر دُرر القرائح"⁽³⁾، فقرطبة لم تكن مدينة كأي مدينة أندلسية أخرى، فهي منذ الفتح كانت غاية كل داخل إلى الأندلس، وكانت المركز الذي تنطلق منه الفتوحات والغزوات، وتسير منه الجيوش لإخضاع المناوئين والمارقين، بل إن أحلام قرطبة لم تكن تقف عند حدود الإخضاع والاسترداد، ففي عهد المنصور بن أبي عامر، تجاوز الطموح حدّاً تأديب الخارجين على الحكم من العرب أو المولدين أو النصارى، وخرج إلى آفاق رحبة كانت ستغير تاريخ الأندلس لو أن المنصور ظفر بها، وتلك الآفاق الحلمية كلفت المنصور قضاء تاريخه غازيا محارباً يحاول تحقيق حلم لم يتسلل إلى زعيم عربي قبله في الأندلس "وئجملُ الرواية الإسلامية بواعث هذه الغزوات المستمرة في نزعة الجهاد. ولكن الحقيقة هي أن

(1) كان عمر هشام بن الحكم حين خلف والده (الحكم المستنصر) تسع سنين، يراجع: التلمساني، المقرئ. نفع الطيب من غصن أندلس الرطيب، ج 1، تح: إحسان عباس، دار الصادر، بيروت، د ط، 1968، ص 396.

(2) ابن الخطيب، لسان الدين. أعمال الأعلام في من بويغ قبل الاحتلال من ملوك الإسلام، تح: ليفي بروفنسال، دار المكشوف، بيروت، ط 2، 1956، ص 60.

(3) الشنتريني، ابن بسام. الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة ق1/م1، تح: إحسان عباس، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس، د ط، 1981، ص 33.

الباب الثاني ===== الفصل الأول: سياقات "التوابع والزوابع"

ابن أبي عامر، كان باضطلاعاً بتلك الغزوات المتعاقبة يرمي إلى غايةٍ سياسية بعيدة المدى لم يفكر فيها أحدٌ من أمراء الأندلس، أو لم يجد لديه وسيلةً لتنفيذها. ذلك أنَّه فكر في أن يسحق الممالك الإسبانية النصرانية سحقاً تاماً، وأن يقضي على استقلالها القومي وأن يخضعها جميعاً إلى سلطة الخلافة⁽¹⁾، إنَّ قائداً بهذه الأحلام الجريئة، وتلك الطموحات الكبيرة، يولد ابن شهيد في عهده (382هـ) لهو جدير بأن يؤثر به وبحبه لقرطبة وشغفه بها، حتَّى إنه يبدي عدم قدرته على مفارقتها في إحدى مراسلاته للمؤتمن عبد العزيز (حفيد المنصور): "وكان أقل حقوق مولاي أن أقف ببابه (...). ولكنني ممنوع وعن إرادتي مقموع، يملكني سلطان قدير، وأمير ليس كمثله أمير، شيء غلب صبر الأتقياء، واستولى على عزم الأنبياء، وهو العشق (...). لعجوز بخراء⁽²⁾، سهكة⁽³⁾، درداء⁽⁴⁾، تدعى قرطبة"⁽⁵⁾.

إن النص المأبئن مزدوجتين يعبر عن حالة عشقية بامتياز، وإن تحليلاً لمفردات هذه الحالة قد يطول وهو - إذ ذاك - ولاشك سيخرج بنا عن مبتغانا ويجنح بنا نحو موضوع آخر لا نرى أن هذا هو موضعه، غير أننا نرى أن اللحن والإشارة إلى هذه الحالة أمر يبدو ضرورياً، فحضور المدينة/قرطبة في خلفيات بناء "التوابع والزوابع" هو حضور سياسي بالدرجة الأولى، نقول هذا ونحن نعي تماماً أن لا كتابة خارج السياسة، فالسياسي متداخل بالاجتماعي، وبالثقافي، وحتَّى بالذاتي.

(1) عنان، محمد عبد الله. دولة الإسلام في الأندلس، ق 1، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط 4، 1997، ص 540.
(2) بخراء: البخر: الرائحة المتغيرة من الفم، قال أبو حنيفة، البخر النتن يكون في الفم وغيره، بخر بخرًا، وهو أبخر، وهي بخراء (لسان العرب، مادة بخر).
(3) السهك ريح كريهة تجدها من الإنسان إذا عرق، تقول إنَّه لسهك الريح، وقد سهك سهكًا، وهو سهك. قال النابغة: سهكين من صدأ الحديد، (لسان العرب/ مادة سهك).
(4) درداء: رجل أدرأ ليس في فمه سن، بين الدرد، والأثنى درداء (لسان العرب/ مادة درد).
(5) الشنتريني، ابن بسام. الذخيرة، م س، ص ص 207، 208.

الباب الثاني ===== الفصل الأول: سياقات "التوابع والزوابع"

وأبو عامر بن شهيد من بيت عريق في السياسة فهو "أبو عامر أحمد ابن السادة الوزراء"⁽¹⁾، فالسياسة في مجمل المؤثرات التي تنازعت ابن شهيد، وشكلت خلفية وسياقات نصه، وهي تكاد تكون أهمها على الإطلاق، والشاعر/ الكاتب متلبس بالفعل السياسي منذ زمن قديم، فجدّه هو "أحمد بن عبد الملك بن عمر بن شهيد بن عيسى بن شهيد بن الوضاح الأشجعي"⁽²⁾، ويواصل ابن الأبار إيضاح ملابسته هذه الأسرة للسياسة واشتغالها بها، يقول موضحاً شأن الجدّ الأوّل لابن شهيد، الوضاح: "وكان الوضّاح مع الضحّاك بن قيس يومَ مرجِ راهط"⁽³⁾، ويومُ مرجِ راهط، هو اسم معركة شهيرة في التاريخ السياسي للإسلام، قصة تنازع السُلطة التي لا تنتهي، ويكفي أن نجملها في أنها المعركة التي كانت بين مروان بن الحكم وعبد الله بن الزبير في إطار تنازع الخلافة، والضحّاك جدُّ ابن شهيد كان حاضراً إلى جانب حزب عبد الله بن الزبير يُريد له الغلبة الحربية والسياسية.

سيكون قدرُ السياسة سارياً في بني شهيد فـ "شهيد بن عيسى هو الدّاخِل إلى الأندلس في أيام عبد الرحمن بن معاوية، وتصرف بنوه للخلفاء في الخطط السّنية من الإمارة والحجّابة والوزارة والكتابة إلى انقراض الدّولة الأموية"⁽⁴⁾.

إنّه من الملاحظ أن أسرة "ابن شهيد" قد رافقت أسرة "الدولة الأموية الحاكمة" منذ ضربت وتدها في أرض الأندلس، هذا المجد السياسي الذي سيزول ويذهب بزوال دولة بني أمية في الأندلس ولا بد أن تغير حال الخلافة سيؤدي إلى تغير حال قرطبة/المدينة، سواءً أكان ذلك على المستوى الواقعي/الحقيقي/الاجتماعي، أم على

(1) ابن دحية. المطرب من أشعار أهل المغرب، تح: مجموعة من الأساتذة (إبراهيم الأبياري وآخرون)، دار العلم للجميع، بيروت د ط، د تا، ص 158.

(2) ابن الأبار. الحلة السّيراء، ج 1، تح: حسين مؤنس، دار المعارف، القاهرة، ط 2، 1985، ص 236.

(3) م ن، ص ن.

(4) م ن، ص 237.

الصعيد النفسي الخاص بأبي عامر بن شهيد وهو التغير المتعلق بمجموع الطوارئ المستجدة على المدينة.

أما جدُّ ابن شهيد الأقرب وهو أحمد فقد "تصرف (...) للناصر عبد الرحمن بن محمد في ولاية الكور والوزارة وقوود الصوائف، وغزا البشكنس. وهو أوّل من سُميَ بـ"ذي الوزارتين" وكان من أهل الأدب البارع"⁽¹⁾، إن هذه الإشارة ذات أهمية بالغة، فأوّل من حمل هذا اللقب في الأندلس كان أشجعياً من بني شهيد، وتحديدًا كان جدُّ أبي عامر بن شهيد. وحين يتبدل الساسة وترجح كفة السياسة لحاكم ثم تُعَلِّي خصمَهُ، سيتأثر ابن شهيد حثماً، فتخفضه السياسة التي أعلته دائماً حتى إنه كان وزيراً في عهد الدولة الأموية سيراً على خطى أجداده، فصاحب الوفيات يسميه الوزير ثم يترجم له: "«الوزير ابن شهيد» أحمد بن عبد الملك.."⁽²⁾.

قد يكون أصبح واضحاً أن قرطبة/ السياسة متأصلة في ذاكرة ابن شهيد، وفي قرطبة كان بيت الرئاسة والمجد والعلم والجاه الأشجعي، هذا البيت الذي ستصيبه "نائبات الدهر" بدءاً من سنة 399هـ، تاريخ وفاة الحاجب عبد الملك المظفر. وهذه النائبات لن تقصر على ابن شهيد ولكنها ستتمسُّ قرطبة عاصمة الخلافة، وبانهيار الخلافة، ستتفرق الأندلس دويلات وطوائف، لا يأمن أحد زعمائها جانب الآخر، وهذا ما أثربحال المجتمع الأندلسي عامة.

وصف أحمد هيكل المجتمع الأندلسي والقرطبي خاصة، عصرئذ بالعيش بين الضياع والمرارة، ونراه محقاً في وصف مجتمع عاش الفتنة ثم الانهيار، يقول هيكل: "من البديهي أن مجتمعاً يعيش في مثل تلك الظروف القاسية، يكون مجتمعاً مضطرباً قلقاً، منهار القيم شاعراً بالضياع مفعماً بالمرارة. وهكذا كان المجتمع

(1) السابق، ص ن.

(2) الصفيدي، صلاح الدين خليل بن أبيك. الوايف بالوفيات، ج 7، تح: أحمد أرناؤوط وتركي مصطفى، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط 1، 2000، ص 96.

الباب الثاني ===== الفصل الأول: سياقات "التوابع والزوابع"

الأندلسي أثناء الفتنة المبيرة، وخاصة المجتمع القرطبي، حيث كثر تتابع حكام أمويين وبربر، وحيث تعدد انسحاب جيش منهزم ليدخل آخر منتصر، وحيث شاع التدمير والسلب، وكل أعمال العنف التي شملت الزاهرة والزهران وقرطبة جميعاً⁽¹⁾.

وبالعودة إلى علاقة ابن شهيد بقرطبة وما آلت إليه مدينته ودار عزه وأساس مجده ومرتع صباه أيام الفتنة فربما استطعنا الربط بين هذا السياق وبين النص.

1-2- قرطبة/العشق:

كان في مقدور ابن شهيد أن يلتحق بالمؤتمن، فتطيب نفسه، ويحسن حاله، ويبتعد عن حساده وأعدائه، ولكنه آثر البقاء بقرطبة حبا فيها على حالة من العيش ضنك، وعشق لأرضها على تبدل الزمان، وانقلابه بعد أن ولت دولة العامريين (399هـ) وانطلاقا من أن النص تعبير تداولي يحيل على وقائع خارجية، وبالأخذ بالاعتبار أن "من غير الملائم دراسة النصوص بمعزل عن سياقاتها (أي الضاعلين، والثقافة، والمجتمع) بل إن تشييد أو إعادة الظاهرة الأدبية علميا بالمعنى الواسع يتطلب صياغة شبكة من العناصر المتفاعلة"⁽²⁾، ومن بين أوثق هذه العناصر المتفاعلة في رسالة (التوابع والزوابع) نعر على "أرض الجن" المكان/ المدينة التي ينطلق إليها ابن شهيد في رحلة استرجاع ذاته بكل كبرياتها الذي أهدر.

يبدو "التوابع والزوابع" مربكا إلى حد ما، وقد قيل في النص الكثير، غير أنه علينا توخي الحذر ونحن نربط بين الوشائج، ونستكشف الإحالات السياسية والثقافية والاجتماعية... إلخ.

(1) هيكل، أحمد. الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة، دار المعارف، القاهرة، ط 15، 2008، ص 348.

(2) شميدت، س. ج. مقارنة نسقية موجهة للدراسات الأدبية، ضمن كتاب: نظرية الأدب (القراءة، الفهم، التأويل) نصوص مترجمة، تر: أحمد بوحسن، دار الأمان، الرباط، ط 1، 2004، ص 127.

نحاول أن نلاحظ أن البداية الفعلية للنص (أي بداية السرد) تنفتح على مشهد الموت وفعل الرثاء، "كان لي أوائل صبوتي هوؤى اشتد به كلفي، ثم لحقني بعد مللٌ في أثناء ذلك الميل، فاتفق أن مات من كنت أهواه مُدَّة ذلك الملل فجزعتُ وأخذتُ في رثائه يوماً في الحائر"⁽¹⁾. وإذا نسجل هذه الملاحظة، فإننا نشير بقناعتنا بأن لا تركيب في النص قد يكون اعتباراً، وأن بداية السرد من حيث الأحداث الفاعلة فيه هي مفتاح ولوجنا إلى الرسالة، وبالتالي، تمكنا من فهم الطريقة التي قرأ بها ابن شهيد الشعر العربي وتلقاه، ذلك لأن - كما نكون قد ألمحنا مسبقاً - تلقى الأدب يبقى أمراً خاصاً بكل ناقد، وأن أي متلقٍ إنما يتلقى من منظوره الخاص.

وتبدأ الرسالة/ الحكاية بالموت والرثاء، وبالعجز الذي يتخلل هذا الرثاء، حين غلقت أبواب القريض دون ابن شهيد، وهي اللحظة التي ظهر فيها زهير بن نمير، وأرشدته إلى تكملة النص الرثائي الذي لم يكن قد اكتمل بعد بفعل العجز، والعجز صفة تميز البشر.

إن أسئلة كثيرة تطرح: لماذا كانت البداية رثاءً، لماذا فاجأنا ابن شهيد بحكاية عن الموت، وعن تقصير في الصداقة والحب حيث يفصل الموت فصلاً نهائياً بين المتحابين والأصدقاء فجأة تُذهل حتى يصل الذهول إلى العجز عن الرثاء والاعتذار. في اختصار يصل الحزن إلى حالة العجز عن البكاء، فيستعين بأخريبيكي بدلاً عنه. تماماً كما يستعين أهل الميت بمن يندبونه ويبيكينه دلالةً على أن مصابهم جلل، وعلى أن الذي تُوفي كان شخصاً ذا مكانة خطيرة.

وليس غير اثنين - في نظرنا - يستحقان هذا الجزع كله حدَّ العجز عن البكاء، هما قرطبة، وابن شهيد ذاته، اثنان محبوبان، واثنان مبتليان ممتحنان، الشاعر ومدينته/ المعشوقة. والواقع أن ابن شهيد قد رثى قرطبة ورثى نفسه أيضاً كما

(1) ابن شهيد. التوابع والزوابع، جمع وتح: بطرس البستاني، دار الصادر، بيروت، د ط، 1980، ص 88.

الباب الثاني ===== الفصل الأول: سياقات "التوابع والزوابع"

سيأتي الحديث، الشاعر لا يرثي مدينة وحسب، لكنه يرثي حضارة بأسرها ومجداً كان مؤثلاً رآه ينهار أمام ناظريه.

وهذه المدينة - كما سبق الذكر- العجوز الأزلية البخراء السهكة الدرداء هي معشوقة الشاعر/ الناقد/ المترسل ابن شهيد الذي لا يرى آلام الموت نداءً لآلام الحب:

أَلِمْتُ بِالْحُبِّ حَتَّى لَوْ دَنَا أَجَلِي ❖ ❖ ❖ لَمَّا وَجَدْتُ لَطْعَمَ الْمَوْتِ مِنْ أَلَمِ⁽¹⁾

ويقول هنري بيرس في شأن تساوي الحب والموت على العطاء فنيا "إن الموت كالحب أمدنا بحصاد وفير من القطع الشعرية التي تكشف لنا شيئاً عن الروح الأندلسي"⁽²⁾ ويصبح عشق قرطبة سبباً في أحزان ابن شهيد وطول هذه الأحزان، ويصبح الموت سائغاً جميلاً إذا حدث على هوى قرطبة، بل إن ابن شهيد يتمنى المزيد، إنه سيشعر بمنتهى اللذة في حال امتزج دمه بثرى قرطبة، يقول في رسالته التي بعث بها إلى المؤتمن:

عَجُوزٌ لَعَمْرُ الصَّبَا فَانِيَةٌ ❖ ❖ ❖ لَهَا فِي الْحَشَا صُورَةُ الْغَانِيَةِ⁽³⁾

رَزَيْتُ بِالرَّجَالِ عَلَى سِنِّيهَا ❖ ❖ ❖ فَيَا حَبْدًا هِيَ مِنْ زَانِيَةٍ

ثُرِيكَ الْعُقُولَ عَلَى ضَعْفِهَا ❖ ❖ ❖ تُدَارُ كَمَا دَارَتِ السَّانِيَةِ⁽⁴⁾

فَقَدْ عَنَيْتُ بِهَوَاهَا الْحُلُومُ ❖ ❖ ❖ فَهِيَ بِرَاحَتِهَا عَازِيَةٌ

تَقَاصِرُ عَنْ طَوْلِهَا قَوْنَكَةَ⁽⁵⁾ ❖ ❖ ❖ وَتَبْعُدُ عَنْ غُنْجِهَا دَانِيَةَ⁽⁶⁾

(1) ابن شهيد. ديوان ابن شهيد، جم وتح: يعقوب زكي، مر: محمود علي مكي، دار الكتاب العربي، القاهرة، د ط، د تا، ص 151.

(2) بيرس، هنري. الشعر الأندلسي في عصر الطوائف (ملاحح العامة وموضوعاته الرئيسية وقيمتة التوثيقية)، تر: الطاهر أحمد مكي، دار المعارف، القاهرة، ط 1، 1988، ص 378.

(3) الغانية: الشابة من النساء المتزوجة جمعها غوان، ابن منظور. لسان العرب، مادة (غنا).

(4) السانية: الناضجة، وهي الناقة التي يستسقى عليها. ابن منظور، لسان العرب، مادة سنا.

(5) قونكة: مدينة بالأندلس من أعمال شنتبرية: الحموي، ياقوت. معجم البلدان، ج 4، دار الصادر، بيروت، د ط، د تا، ص 415 (باب القاف والنون وما يليها).

(6) دانية: مدينة بالأندلس من أعمال بلنسية على ضفة البحر شرقاً، الحموي، نفسه، ص 434.

تَرَدَيْتُ مِنْ حَزْنٍ ⁽¹⁾ عَيْشِي بِهَا ❖ ❖ ❖ غَرَامًا فَيَا طَوَّلَ أَحْزَانِيَه ⁽²⁾

قرطبة العجوز الأزلية ⁽³⁾ ما تزال قادرة على الإغواء والإغراء وتبدو قرطبة في هذه الحلة لكل من رآها، مطلقة، مثالية، في حال من الجمال والبهاء لا يقارن، يقول ابن حوقل "وأعظم مدينة بالأندلس قرطبة وليس بجميع المغرب لها شبيه ولا بالجزيرة والشام ومصر ما يُدانها في كثرة أهل وسعة رقعة وفسحة أسواق ونظافة محال وعمارة مساجد وكثرة حمامات وفنادق ويزعم قوم من سافرتها الواصلين إلى مدينة السلام أنها كأحد جانبي بغداد.."⁽⁴⁾ ونسجل هنا أن تشبيه قرطبة ببغداد ذو شأن سنحاول تبينه في أثناء الحديث عن نص التوابع والزوابع. وتحديدًا حين الحديث عن تقاطعات قرطبة مع بغداد، في جزئية إصباغ المدينة على الكلام، أو تلبيس الكلام بالمدينة وبالبلد، والتفريق بين الكلام بالتفريق بين المدن.

وقرطبة مطلقة الجمال والبهاء، حالها في المديح هو حالها في الرثاء، وقرطبة البهية الجميلة لم تكن لتبدو كذلك إلا في عهد بني أمية (ودولة العامريين في خلالها).

يقول راثيا:

وَالدَّارُ قَدْ ضَرَبَ الكَمَالُ رِوَاقَهُ ❖ ❖ ❖ فِيهَا وَبَاعُ النُّقْصِ فِيهَا يَقْصُرُ
وَالقَّوْمُ قَدْ أَمَّنُوا تَغْيِيرَ حُسْنِهَا ❖ ❖ ❖ فَتَعَمَّمُوا بِجَمَالِهَا وَتَأَزَّرُوا
يَا طَيْبَهُمْ بِقُصُورِهَا وَخُدُورِهَا ❖ ❖ ❖ وَيُدُورُهَا بِقُصُورِهَا تَتَّخِذُ

⁽¹⁾ حَزْنٌ: الحزن ما غلظ من الأرض. لسان العرب مادة (حَزَنَ)، فيكون ابن شهيد قد نسب الغلظة إلى العيش. وهذا دليل على أن النص مكتوب في أثناء الفتنة البربرية.

⁽²⁾ الذخيرة، م س، ص 208.

⁽³⁾ يقول ابن حوقل في صورة الأرض "ومن مشاهير مدنها القديمة (يعني الأندلس) جيان وطليلطة ووادي الحجارة وجميع مدنها قديمة أزلية لم يحدث بها في الإسلام غير مدينة بُجَانة (وهي المرية)". يراجع: النصيبي، أبو القاسم بن حوقل. صورة الأرض، القسم الأول، دار الصادر، بيروت، ط 2، 1938، ص 110.

⁽⁴⁾ المصدر نفسه، ص 111.

والْقَصْرُ قَصْرُ بَنِي أُمِيَّةٍ وَافْرٌ ❖ ❖ مِنْ كُلِّ أَمْرٍ وَالْخِلَافَةُ أَوْفَرٌ⁽¹⁾

يقرر ابن شهيد أن عهد بني أمية كان عهد الكمال والجمال والوفرة، ولا نريد التورط في اصطلاحات فلسفية، وحديث عن الجميل والبهي والمطلق، غير أننا نود القول في إيجاز ووضوح نظنهما بِالْغَيْنِ إنه إذا كان الجمال معنى كونيا فإن قرطبة بالنسبة لابن شهيد كانت تَجَلُّ لهذا الجمال ومظهره، وفكرة الجمال آخذة بابن شهيد، مستبدةً به، حتَّى إنه لا يرى الكمال إلا حيث كان الجمال، وقد كانت قرطبة في عهد الخلافة الأموية، بهذا الكمال وبذلك الجمال، قرطبة في ذلك العهد كانت بالنسبة إلى ابن شهيد مرآة الكون التي يرى فيها جَمَالَهُ.

بل إن قرطبة التي لا يُضاهى جمالها تحار فيها العقول على الرغم من مظهر الضعف فيها، فهي مثل النساء جميعا، الجميلات، المعشوقات، يجمعن القوة إلى الضعف، والبطش إلى المهادنة، والصَّخْب إلى الهدوء والسكينة. تتبدى قرطبة ضاربة بجذرها في تربة التاريخ، أزلية كما وصفها ابن حوقل، فانية كما وصفها ابن شهيد، وتجتمع فيها المتناقضات التي يستحيل أن تجتمع، لتتولد صورة لشيء جليل يتناول على الوصف والإمساك.

تغدو قرطبة (المدينة) رمزا، من حيث غنى الرَّمز بالدلالات، وكثافة هذه الدلالات، ومن حيث هو (أي الرَّمز) عصي على الإمساك والتناول لأنه معتد بنفسه، معتمد عليها، غير محتاج للقرائن التي توصل إلى المعنى المعلق بين خيط من الواقع وأكوان من الخيال.

نحن أمام تجربة عشقية مغرقة في الخيال تنزع نحو الحزن ومن ثم الموت، ونحن نركز على أن ابن شهيد اختار من ألفاظ اللُّغة التي تبدو لنا دالة على الحب لفظ (العشق)، بينما لا يتساوى الحب بالعشق ولا يردفه "والحال أنه يختلف عنه بإحالاته

(1) ابن شهيد. ديوان ابن شهيد، مصدر سابق، ص 110، وقد انضرد لسان الدين ابن الخطيب بإثبات قصيدة رثاء قرطبة لابن شهيد في أعمال الأعلام، م س، ص 105.

الباب الثاني ===== الفصل الأول: سياقات "التوابع والزوابع"

على صور المتعة الأنثوية الباعثة على الخوف⁽¹⁾ وليس أكثر خوفاً/ تخويفاً من إقامة علاقة عشقية بين رجل/ شاب وعجوز (بخراء، درداء، سهكة، فانية، خادعة/ متلونة/ تتمظهر في صورة الشابة)، زانية، تزني بالرجال/ متسلطة/ مستبدة، (محبوبة في فحشها وزناها)، متسببة في الخبل والجنون (تدير العقول كما تدور الناقة التي يستقى عليها)، مرهقة، متعبة، وأخيراً، هي مدينة تطول فيها الأحزان، وليس من نهاية لهذه العلاقة المؤسسة على مجموعة مربكة من التناقضات سوى الموت "طاب لي الموت على هواها، ولذ عندي سقى دمي لثراها"⁽²⁾.

نسجل - إذًا - أن ابن شهيد ألف التوابع والزوابع في ظل ظرف سياسي سمته التدهور، والاصطراع على كرسي الملك، وقد مثلت بداية هذا النص عاملاً مساعداً على إعادة بناء السياق السياسي الخاص به، فالإحالات تؤشر على مشاهد الموت، والحزن، والرثاء، والنسيان والتذكر، وكلها دلالات تؤشر على حالة من التراجع كان "الوزير أبو عامر" يعانيتها، أو نكبة يعيشها، وليس بالنسبة إلى الوزير أفضح من أن ينكب في وظيفته وطموحه.

إن انحسار قرطبة (عاصمة الولاة والخلفاء والأمراء) هو ذو دلالة مباشرة على التردّي السياسي الذي سيستحكم في الأندلس جميعها إلى أن تتهاوى وتسقط، وساعتها لن يجدي الرثاء، هذا إن كان في مقدور أحد البكاء والنواح على الدولة الفانية.

2- السياق الحضري:

2.1 مشرف السقوط والإحساس بالنهاية:

دامت الفتنة البربرية زهاء خمسة وعشرين عاماً (399 هـ - 422 هـ) أي أن ابن شهيد قضى نصف عمره وهو يعيشها، ويعيش نتائجها، فقد حطت مكانته

(1) بن سلامة، رجاء. العشق والكتابة (قراءة في الموروث)، منشورات الجمل، ألمانيا، د ط، 2003، ص 18.

(2) الشنتريني، ابن بسام. الذخيرة، م س، ص 208.

الباب الثاني ===== الفصل الأول: سياقات "التوابع والزوابع"

السياسية، وذلك بعد أن تقلب الأمويون في الحكم واحداً تلو الآخر، وهي المكانة التي ورثها عن أجداده، واستحقها بجداره، ومن الطبيعي أن تحط الاضطرابات السياسية أقواماً وتُعليَ منزلة أقوام آخرين.

إن ما استطعنا استنتاجه - خاصة من حديثنا السابق - أن ابن شهيد يُركز ذاته (أي يتخذ منها مركزاً)، وكذلك هو يركز قرطبة مدينته، ويجعلها مركز العالم. أمّا عن ذاته - وهذا حديث لاحق في موضعه - فهو شديد الإحساس بها، واضح السُخط على الانتقال الذي لحقها، وإن كان ذلك راجعاً إلى طبيعة الذوق الأندلسي الذي لم يؤمن إلاّ بنتاج مَشْرِقي، فإن هذا الإحساس يتصاعد، ويزداد حدّة إذا اقترن حال ذاته بحال قرطبة، فـ "ذات الشاعر هي حقيقة الشاعر، هويته الشخصية، ما به يكون الشاعر ذاته أي شاعراً بعينه، وليس أيّ شاعر، أي مقومات وجوده الواقعي أو الموضوعي بوصفه (إنساناً + متميزاً) أو موهوباً"⁽¹⁾، وإن ما خرجنا به من حديثنا الأنف هو أن قرطبة/ المدينة/ المجد السياسي كان لها الأثر البارز في تشكيل هذه المقومات للذات الشاعرة إذ يكفي أن ابن شهيد كان يعيش حالة عشق مع مدينته جعلته يلزمها مع ما يقدمه له الرحيل عنها من شعور بالأمن وبعد عن الحسّاد، وعن الذين يكيدون له عند حكام بني أمية.

تغدو قرطبة إذن مركز العالم بالنسبة إلى ابن شهيد وهي ذروة حضارة الأندلس، ومركزها المشع بكلّ أهل الفن وممتهني الأدب، والواقع أن قرطبة كانت عاصمة كبرى لا في الأندلس فحسب ولكن في العالم كله وقتئذ، "مدينة قرطبة من المدن القلائل التي ارتفعت إلى مصاف الحواضر العظيمة في العالم في العصور

(1) الحميري، عبد الواسع. الذات الشاعرة في شعر الحدائث العربية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط 1، 1999، ص 12.

الباب الثاني الفصل الأول: سياقات "التوابع والزوابع"

الوسطى، فقد كسبت في القرن العاشر الميلادي شهرة لا تقل كثيراً عن شهرة بغداد حاضرة خلفاء بني العباس أو القسطنطينية العظمى مقرَّ أباطرة بيزنطة⁽¹⁾.

إن ما نود أن نركز عليه، ونجعله مدَّار حديثنا - في الواقع - هو هذه العلاقة بين قرطبة وبغداد، بين عاصمة الأندلس/ حاضرة الخلافة وقبلها الإمارة الأموية، وبين عاصمة الخلافة العباسية (بغداد)، وإذا كانت العاصمتان متشابهتين، فإن الدولتين كانتا كذلك، يقول المقرئ التلمساني "ومن كلام الحجاري في "المسهب": الأندلس عراق المغرب، عزة أنساب، ورقة آداب، واشتغالاً بفضول العلوم، وافتناناً في المنثور والمنظوم (...). وهم (يقصد الأندلسيين) أشعر الناس فيما كثره الله تعالى في بلادهم وجعله نصب أعينهم من الأشجار والأنهار والأطيار والكؤوس"⁽²⁾، بل إن قرطبة قد تكون أجل من بغداد على عظمتها وكونها دار الخلافة ومستقر الخلفاء الذين بسطوا نفوذهم على أقاليم كثيرة من الأرض فقد قال أحد الجغرافيين: "قرطبة هي مصر الأندلس، سمعت بعض العثمانية يقول: هي أجل من بغداد"⁽³⁾، ويحضر عقد المشابهة بين قرطبة الأندلسية عاصمة الأندلس، وبين بغداد العراقية عاصمة الخلافة العباسية من حيث المكانة الحضارية، ومدى قدرتها على استيعاب أهل العلم والفنون والآداب وحتى الفلاسفة، لقد كانت حقاً مركزاً للإشعاع الحضاري الذي يرتحل إليه، فيطيب فيه المقام إذ إنه "وفي المجال الحضاري تألفت قرطبة في عصر الخلافة الأموية بالأندلس تألقاً لم تشهد حاضرة إسلامية في العصور الوسطى باستثناء القاهرة وبغداد، وأصبحت بحق مهد الحياة الرفيعة، وكعبة الفلاسفة والشعراء ومركز الفنون،

(1) سالم، السيد عبد العزيز. قرطبة حاضرة الخلافة في الأندلس، ج 1، مؤسسة شباب الجامعة، الإسكندرية، د ط، 1997، ص 7.

(2) التلمساني، أحمد بن محمد المقرئ. نفع الطيب من غصن أندلس الرطيب، م س، ج 3، ص 155.

(3) المقدسي، شمس الدين أبو عبد الله. أحسن التقاسيم في معرفة الأقاليم، دار الصادر، بيروت، ط 2، 1906، ص 233.

الباب الثاني ===== الفصل الأول: سياقات "التوابع والزوابع"

ووطن الأدياء، ومنار العلوم، وشمس الحضارة، وبلغت من العمران والتَّمصير في هذا العصر الغاية⁽¹⁾.

نعود إلى قولنا في مبتدأ رسالة "التوابع والزوابع" وتحديدًا في بداية السرد، عندما شرع ابن شهيد في سرد حكايته مع "زهير بن نمير"، ألسنا رأينا أنه ابتداءً بفعل البكاء، والرثاء، المقترن بالعجز. إن الانغماس في حالة البكاء يعني أن هذا "الباكي" يعيش حالة "الحزن" التي سببها فقدان شيء عزيز، ولسنا نشك في أن الفتنة، والخراب الذي لحق المدينة كان يعني سقوطها واندحارها وتزحزحها عن هذه المكانة السامية التي احتلتها طوال قرون، فقد كانت قرطبة "من المدن الإسلامية الكبرى التي أثرت بالتاريخ السياسي والحضاري للإسلام في المشرق والمغرب، إذ كانت حاضرة الأندلس زهاء ثلاثة قرون وربع قرن من الزمان"⁽²⁾، وإن معايشة حالة الاندحار هذه بالنسبة لمدينة ابن شهيد ومقر مجده ومجد أسرته مع ما تأسس بين المدينة وبينه من علاقة حميمية تتصاعد نحو الحزن والموت، نقول إن معايشة هذه الحالة هي أدعى إلى الابتداء بالبكاء والرثاء والعجز عنهما، تمامًا كما كان العجز عن إنقاذ هذا المجد وصون ذلك التاريخ أمام النكبات المتواليات.

إن حالة الحزن هذه والإحساس بالعجز سيكون مؤثرًا واضحًا بعملية تلقي ابن شهيد للشعر العربي وللأدب عامةً، والإحساس بقرب النهاية، ومعاينة الاندحار وخلخلة مكانته السياسية والأدبية والاجتماعية ستكون ذات شأن وهو يلتقي بشعراء من عصور مختلفة، وكذلك عندما يقف في مواجهة السلطة النقدية الأندلسية والمشرقية على حدِّ السواء.

ولقد بكى ابن شهيد قرطبة بكاءً مرًّا، ومن حسن الحظ أن احتفظ لسان الدين بن الخطيب بقصيدته التي يرثي فيها مدينته حين عاث فيها البربر فسادًا، وأمعنوا

(1) سالم، السيد عبد العزيز. م. س، ص ن.

(2) المرجع السابق، ص ن.

فيها تخريباً: "فمما يُنسب في ذلك إلى الوزير أبي عامر بن شهيد من كبرائها، وأبناء وزرائها:

مَا فِي الطُّلُولِ مِنَ الْأَحِبَّةِ مُخْبِرٌ ❖ ❖ ❖ فَمِنَ الذِّيِّ عَنِ حَالِهَا نَسْتَخْبِرُ
لَا تَسْأَلَنَّ سِوَى الْفِرَاقِ فَإِنَّهُ ❖ ❖ ❖ يُنْبِيكَ عَنْهُمْ أَنْجَدُوا أَمْ أَغُورُوا
جَارَ الزَّمَانِ عَلَيْهِمْ فَتَفَرَّقُوا ❖ ❖ ❖ فِي كُلِّ نَاحِيَةٍ وَبَادِ الْأَكْثَرُ
جَرَّتِ الْخُطُوبُ عَلَى مَحَلِّ دِيَارِهِمْ ❖ ❖ ❖ وَعَلَيْهِمْ فَتَغَيَّرَتْ وَتَغَيَّرُوا
فَدَعِ الزَّمَانَ يَصُوعُ فِي عَرَصَاتِهِمْ ❖ ❖ ❖ نُورًا تَكَادُ لَهُ الْقُلُوبُ تَنْوُرُ
فَلِمِثْلِ قُرْطُبَةَ يَقْلُ بُكَاءُ مَنْ ❖ ❖ ❖ يَبْكِي بَعَيْنِ دَمْعَهَا مُتَفَجِّرُ
دَارُ- أَقَالَ اللَّهُ عَثْرَةَ أَهْلِهَا ❖ ❖ ❖ فَتَبَرَّيْرُوا وَتَغَرَّبُوا وَتَمَصَّرُوا
فِي كُلِّ نَاحِيَةٍ فَرِيقٌ مِنْهُمْ ❖ ❖ ❖ مُتَفَطِّرٌ لِفِرَاقِهَا مُتَحَيِّرُ
..... ❖ ❖ ❖
يَا مَنْزِلًا نَزَلْتَ بِهِ وَبِأَهْلِهِ ❖ ❖ ❖ طَيْرُ النُّوَى فَتَغَيَّرُوا وَتَنَكَّرُوا
جَادَ الْفُرَاتُ بِسَاحَتِكَ وَدَجَلَةٌ ❖ ❖ ❖ وَالنَّيْلُ جَادَ بِهَا وَجَادَ الْكَوْثَرُ
وَسُقَيْتِ مِنْ مَاءِ الْحَيَاةِ عَمَامَةً ❖ ❖ ❖ تَحْيَا بِهَا مِنْكَ الرِّيَاضُ وَتُزْهِرُ⁽¹⁾

إن رسالة "التوابع والزوابع" تغدو رثائية لقرطبة وحلماً كبيراً بأن تعود هذه المدينة إلى سابق عهدها، أي أن تعود بغداد كما كانت من قبل، حتى إن ابن شهيد يُعلي من كل شيء يتصف بالبغدادية حتى الكلام، يقول في لقائه بعبد الحميد الكاتب: "الزمان دفء لا قر، والكلام عراقي لا شامي". إنني لأرى من دم اليربوع بكفئك، وألمح من كُشى الضب على ماضغيك"⁽²⁾، فكل ما هو متحضر وحضاري لا يمكن أن يكون إلاً ببغداديا، حتى الكلام إذا تحضر فمعناه أنه كلام ببغداديا لا شامي، وبغداد هي قرطبة، وقرطبة هي بغداد/ الحضارة، ببغداد الماء والنهر والعيون الجارية، حيث جاد

(1) ابن الخطيب، لسان الدين. أعمال الأعلام، م س، ص ص 105 - 106، وأيضا: الديوان، م س، ص 109.

(2) ابن شهيد. التوابع والزوابع، م س، ص 118.

الفرات بساحتي قرطبة وجادت دجلة بمائها والنيل كذلك، فسقيت قرطبة من ماء الحياة لتحيا الرياض والزهر (تراجع القصيدة/نص رثاء قرطبة).

2-2- قرطبة والماء:

يأخذ البستاني جامع "التوابع والزوابع" ومحققها على ابن شهيد أنه "لم يوفق في تصوير عالم الجنِّ وغرائب أرضه وخلقه، وما اشتهر عنهم من القدرة على الحوالة والإتيان بالخوارق التي يعجز عنها الأناسي"⁽¹⁾، إن سؤالاً قد يتبدى لنا طرَّحه هاهنا، هل كانت مهمة ابن شهيد أن يصوِّر عالم الجنِّ وقدراتهم الخارقة على التحوُّل والخروج في هيئات مختلفات؟ حتَّى إن عنوان نصِّه كان شجرة الفكاهة ثم شاع استعمال "التوابع والزوابع" على الرغم من خلوِّ النص من "التوابع" وعلى الرغم من أن مسألة "التوابع" أو "شياطين الشعراء" لم تكن إلا الوسيلة التي التمسها ابن شهيد وصولاً إلى غايته.

وبما أن ابن شهيد لم يكن يسرد حكاية خرافية، بطلها الجن والشياطين، وإنما يتخذ منها وسيلة ليخاطب بها معاصريه في مسائل نقدية، فإننا نذهب إلى أن ابن شهيد لم يكن مطالباً قط برسم صور الجن، وحكاية تحولاتهم وقدراتهم الخارقة التي لم تكن لتقدم أو تؤخر في متن الرسالة.

نستطيع أن نقول أيضاً إن ابن شهيد، وهو يعالج مسائل نقدية، كان يتوجه بالخطاب إلى الأدباء والنقاد المعاصرين له، ولا نظن أن كانت بعدُ راسخة فيهم عقيدة "شياطين الشعراء" وعدم تركيز ابن شهيد على تصوير عالم الجن بعجائبيته هو أكبر دليل على أن هذه المسألة لم يعدُ مسلماً بها في ضوء مدنية أندلسية كالتى

(1) السابق، ص 76.

الباب الثاني ===== الفصل الأول: سياقات "التوابع والزوابع"

سبق وأن أثبتنا وصَفَهَا، فالخطاب كما يقول عبد الفتاح كيليطو "يرسم صورة واضحة للمخاطب"⁽¹⁾.

لم تكن رسالة "التوابع والزوابع" سوى نتاج إحساس عميق بالأنا وبالمكان وبالآخر أيضاً، فمن حيث إنها إحساس بالمكان، فقد حاولت الرسالة أن ترسم عن وعي مدينة آلت إلى الامحاء والفناء ولقد كان في مقدور ابن شهيد الذي ألف هذا النص المنفتح على تعدد التصنيفات أن يصور مدينة مطابقة لما هو كائن في الواقع، ولكن لأن الإبداع كما يرى غدامير هو تجربة جمالية "تتشكل في الأثر الفني، بما هو العالم الذي يلقي بنوره على الذات فترى الأشياء وقد حاصرها هذا الضوء، مختلفة كأنها وُلدت لتوها، ليغدو الفن معرفةً وجودية تكتشف فيها الذات موضوعها، ليس انبهاراً وتلذذاً بعالم غريب عجيب، بل هو التقاء بعالم يضيء ذواتنا والعالم من حولنا"⁽²⁾، نقول لأن الإبداع هو هذه التجربة الجمالية الفريدة التي نكتشف فيها الذات والعالم، فإن ابن شهيد ما كان له أن ينزل إلى درجة الواقع فيصوره كما هو سواءً أحقيقة كان (المدينة) أم تصوراً خرافياً مبتذلاً (عالم الجن والقدرات الخارقة).

نذهب إلى أن مدينة الجن/ المكان الذي دارت فيه أحداث النص هو قرطبة ذاتها لا من حيث موضوعية المكان وحقيقته ولكن من حيث كونه دالاً يؤشر على قرطبة/المدينة/الحضارة أشار ابن حوقل حسب ما رأينا إلى أن قرطبة كانت شبيهة ببغداد، وغيره كثيرون من رأوا هذه المشابهة بين المدينتين ويخبرنا المقدسي في صفة قرطبة أنها كانت "سهلة كثيرة الأشجار والزيتون والكرمات ومشاربهم (يقصد القرطبيين) من آبار يسقون البساتين بالسواني"⁽³⁾، يواصل المقدسي ذكر مياه قرطبة

(1) كيليطو، عبد الفتاح. الأدب والغرابية، دراسات بنيوية في الأدب العربي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء (المغرب)، ط 5، 2008، ص 50.

(2) بارة، عبد الغني. الهرمينوطيقا والفلسفة، م س، ص 285.

(3) المقدسي. م س، ص 233.

الباب الثاني **===== الفصل الأول: سياقات "التوابع والزوابع"**

فيقول: "لها وادٍ جرّار سهلية ذات مزارع"⁽¹⁾، ويقترن ذكر قرطبة عند الجغرافيين العرب بذكر الماء فيها، فأهل قرطبة "شربهم من آبار"⁽²⁾ وقرطبة إذا ذكرت ذُكرت معها الكثرة والوفرة فهي "كثيرة الزيتون والأشجار والعيون"⁽³⁾.

هذه الصورة المائية لقرطبة تواجهنا في "التوابع والزوابع" وتصرُّ على الحضور رغبةً في بعث الحياة في المدينة وإعادتها إلى صفة الجمال والسحر والإبهار. وليس غريباً أن يكون تابع ابن شهيد ذا اسم مشتق من الماء، فتابعه أسماء "زهير بن نمير"، والنَّمير هو "الماء الزاكي عذبا كان أم غير عذب، ماء نَميرٍ أي ناجع"⁽⁴⁾ وإنه لمن الملاحظ أن اسم التابع (الزهر + الماء) يعدُّ بالرَّاحة والهدوء والسَّلام، وكذلك كان رَدُّ فعلِ ابن شهيد عندما سأل الجني عن هويته فأجابه، ولم يفرع ابن شهيد على عكس ردود الأفعال الصَّادرة عن العرب الذين التقوا بشياطين لشعراء عرب، إذ كان الاندهاش والجزع يؤطران ردود أفعالهم⁽⁵⁾.

يبدو الماء لدى ابن شهيد عنصراً مكوناً رئيساً لمكان الجن كما تشترك معه الأشجار والمساحة الخضراء الحية في تأطير هذا المكان. فقد كان شيطان امرئ القيس في "وادٍ من الأودية ذي دوح تتكسر أشجاره"⁽⁶⁾، وصاحب طرفة مكانه "غِيضَة شجرها شجران: سَام يفوح بهاراً، وشحرٌ يعبق هندياً وغاراً. فرأينا عيناً معينة تسيل، ويدور ماؤها فلَكيًا ولا يحُول"⁽⁷⁾ وكذلك منزل صاحب أبي تمام كان "شجرةً غيناء غيناء يتفجر من أصلها عين كمقلة حوراء"⁽⁸⁾... إن الاعتماد على رمزية الماء في

(1) م ن، ص ن.

(2) م س، ص 234.

(3) م ن، ص ن.

(4) ابن منظور. لسان العرب، مادة نمر.

(5) يراجع: القرشي، أبو زيد محمد بن أبي الخطاب. جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام، تح: علي محمد البجاوي، نهضة مصر، القاهرة، د ط، 1981، ص 47 وما بعدها.

(6) ابن شهيد. التوابع، ص 91.

(7) م ن، ص 93.

(8) ابن شهيد. التوابع، ص 98.

الباب الثاني **===== الفصل الأول: سياقات "التوابع والزوابع"**

تأليف الكلام العربي ليس طارئاً استحدثه ابن شهيد بل إنَّه ضارب بجذوره في عمق تربة الشعر العربي، وما وصلنا من هذا الشعر يحتفي بالماء في جميع تشكلاته من لدن يكن سحاباً إلى أن يصبح حياةً جديدةً على الأرض.

أمواه ابن شهيد أودية جارية، وعيون تسيل، وماء كالأفلاك، وعيون مثل المقل الحوراء، حتَّى تغدو أرض الجن والتوابع أشبه بمساحة مائية كبيرة، ينظر فيها ابن شهيد نفسه حين يسعى للحصول على إجازات الشعراء العرب، بل إن أمواه ابن شهيد تلتقي مع التصور الميتافيزيقي لتشكّل الماء وخلقه فقد "رُويَ عن ابن عباس رضي الله تعالى عنهما أنه قال: لما أراد الله تعالى أن يخلق الماء خلق ياقوتةً خضراء لا يعلم طولها وعرضها إلا الله سبحانه وتعالى، ثم نظر إليها بعين الهيبة فذابت وصارت ماءً، فاضطرب الماء، فخلق الرّيح ووضع عليها الماء، ثم خلق العرش ووضعهُ على متن الماء وعليه قوله تعالى: ﴿وَكَانَ عَرْشُهُ عَلَى الْمَاءِ﴾ (*) (1)، ولقد قرن الفيلسوف الفرنسي غاستون باشلار بين الماء والأحلام (2) وقال الجاحظ "ليس من شيء إلا وفيه وفيه ماء" (3)، وإذن ليس من شيء إلا وفيه روح أي حياة.

نتصور أن ابن شهيد قد تجاوز بإحساسه الفني فكرة أن شياطين الشعراء موجودون في وادٍ (واد عبقر) وفكرة أن إبليس عرشهُ على الماء/ البحر (4)، لأن المطابقة بين هذه المعتقدات وبين تصورات وأحلام إنسان يبكي ذاته وإنسانيته ومدينته/

(*) سورة هود/ الآية 09.

(1) الأبشيهي، شهاب الدين محمد بن أحمد. المستطرف في كل فن مستظرف، ج 2، دار مكتبة الحياة، بيروت، د ط، 1992، ص 159

(2) باشلار، غاستون. الماء والأحلام (دراسة عن الخيال والمادة)، تر: علي نجيب إبراهيم، المنظمة العربية للترجمة، توزيع مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 2007.

(3) الجاحظ. الحيوان، م س، ج 3، ص 91.

(4) حدثنا عثمان بن أبي شيبة وإسحاق بن إبراهيم (قال إسحاق: أخبرنا، وقال عثمان، حدثنا) جرير عن الأعمش، عن أبي سفيان، عن جابر قال: سمعتُ النبيَّ صلى الله عليه وسلم، يقول: "إنَّ عَرْشَ إبليس على البحر، فيبعث سَرَياه فيفتنون الناس، فأعظمهم عنده أعظمهم فتنة"، النيسابوري، أبو الحسن مسلم بن الحجاج - صحيح مسلم، تح: أبو قتيبة نظر محمد، الفارابي، دار طيبة، الرياض، ط 1، 2006، باب القيامة والجنة والنار/ 2813.

الباب الثاني ===== الفصل الأول: سياقات "التوابع والزوابع"

حضارته، ليست قادرة على ترميز هذه التعاسة وهذا الأمل في التحرر عن طريق الشعر واللغة.

تمثل رسالة "التوابع والزوابع" وقفة ضد تعاسة صاحبها وانهيائه وتلاشي أحلامه، وإنقاذ لآخر ما قد يشيع في الحياة أملا وحركة (الشعر والأدب عامة) بعد فقدان المدينة والجاه المتوارث، وذلك ما هو كائن حين حاول ابن شهيد مواجهة كل عوامل الانهيار والتحجيم واللامبالاة والسقوط بهذا النص السردى الذي عُد علامة فارقة بامتياز في الأدب العربي، في تلك المرحلة، يقول بول ريكور "إنَّ كلَّ تعاسة مهما قستُ يمكننا أن نتحملها إن نحن روينها كقصة أو أخبرنا عنها قصة"⁽¹⁾، ولذلك نتصور أن ابن شهيد الشاعر/ المترسل قد اهتدى إلى فكرة تأليف هذا النص ليقف ضد التعاسة التي أطبقت عليه وقتذاك.

وهذا - عموما - هو ما سنفصل الحديث عنه حين التطرق إلى الأسباب الذاتية التي دفعت وحفزت ابن شهيد لتأليف "التوابع"، إنه ما اصطلاحنا على تسميته - اغتراب ابن شهيد - .

وإذا كانت قرطبة هي بغداد، فليس غريبا استعادة مقومات هذه الحضارة (حضارة ما بين النهرين) و (حضارة بلاد الرافدين)، دجلة والفرات اللذان سقيا قرطبة بماء الحياة، فأزهرت فيها الرياض والبساتين، كما سبق وأن رأينا في النص الذي رثى به ابن شهيد قرطبة، بل إنه ليس بمستغرب أن يكون المكان الذي تبدى فيه "زهير بن نمير" لابن شهيد هو (الحائر) أي البستان، حيث الزهر والماء.

بل إن ما قد يكون مستحقا للذكر - هاهنا - ونحن نلاحظ هوس ابن شهيد بذكر الماء، أنه في مناظرته لبديع الزمان الهمداني، تحدّاه بوصف الماء، وإن كانت الرسالة قد عُصِدَت بكثير من رسائل ابن شهيد في أوصاف شتى من أشياء وحشرات وحيوانات، ما يشكل التفاصيل الدقيقة للمكان، وهي تفاصيل لا تبدو ذات أهمية،

(1) ريكور، بول. التاريخ، الذاكرة، النسيان، تر: جورج زيناتي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط 1، 2009، ص 20.

الباب الثاني ===== الفصل الأول: سياقات "التوابع والزوابع"

يومية، أو إنها ليست متصلة بحياة الإنسان، إلا أن مكن الإبداع يكون في ملاحظة دقيقة لما يلاحظ يومياً، أو لما لا يشكل موضوع ملاحظة، فيعيد الشاعر/ الأديب خلقه في نص أدبي راق، ومن هذه الموضوعات التي اهتم بها ابن شهيد، كان حشرة (البرغوث)⁽¹⁾ فوصفه، وكذلك صور ابن شهيد الحلوى⁽²⁾، واهتم بالثعلب فوصفه في دهائه وغدره، وأنصفه في فائدته. غير أن ما نريد التركيز عليه اتساقاً مع موضوع الماء، هو كونه خصص هذا الموضوع للتوابع والزوابع، واستعد به للقاء البغدادي بديع الزمان الهمداني، كأنما يصّر ابن شهيد على أن قرطبة ما تزال بغداد، بعيونها ووديانها وأنهارها وآبارها، فالحركة والتجدد والحياة لا تزال تكون مشهد المدينة المنسحبة باتجاه الأفول، يؤكد هذا الزعم لدينا ما يقوله البستاني فيما يتعلق بصفة الماء في "التوابع والزوابع": "وأوصافه للحلواء، والبرغوث والثعلب، وهي واردة في رسالة التوابع والزوابع. وإذا كان أبو عامر قد أنشأها قبل تصنيف رسالته هذه، فإن وصفه للماء (...) هو من صلب التوابع والزوابع كما نرجح"⁽³⁾، وقد نوافق البستاني، ذلك لأن الماء في "التوابع"، يحظى بامتياز دلالة الخلق والبعث والإحياء، إنّه يتعدى الوصف الفوتوغرافي، بل إن ابن شهيد لا يحفل به، بقدر ما يكون هذا الوصف خطوة أولى باتجاه تحكيم الدلالة المركزية، وهي البعث وإعادة الخلق، إعادة المدينة إلى ما يشبهها، صورتها الأولى، المشابهة لها، التي تتكون من مكوناتها ذاتها.

وكأننا بالماء يتحول إلى (المدينة)، فيظن زبدة الحقب تابع البديع أن صفته من العقم، فلا أحد من الوصافين استطاعه قبلاً، وليس أحد من الأدباء قد يقدر عليه، يقول تابع البديع: "وهذه نكتة بغدادية، أتى لك بها يا فتى المغرب؟"⁽⁴⁾، وإذن حين يتعلق الأمر بالماء (الموجود في كل شيء، الباعث على حياة أي شيء) يصبح مقصوداً

(1) ابن شهيد. التوابع، م س، ص 125.

(2) م ن، ص 119.

(3) م ن، ص 75.

(4) م ن، ص 128.

الباب الثاني الفصل الأول: سياقات "التوابع والزوابع"

على بغداد، ويصبح فتى المغرب عاجزاً عن مطاولة الفتى البغدادي في وصفه. غير أن ابن شهيد يكون قد جهز نفسه مثل هذه الحالة، إنها حالة الإصرار على الحياة، والحلم ببعث قرطبة من جديد، والتماهي فيها. وقطعة ابن شهيد في صفة الماء هي حكاية الماء منذ انبجاسه إلى أن يمارس فعله في الإحياء وبعث الكائنات من مواتها، إنّه مرآة الكون التي يرى فيها ذاته، منذ أن تشرق شمس الصباح، تتحرك الكواكب على إيقاع حركته الفاعلة القوية، فإمّا أن يميت أو يحيي: "انظره يا سيدي، كأنه عصير صباح، أو ذوب قمر لياح⁽¹⁾ ينصب من إنائه، انصباب الكوكب من سمائه، العين حائوته، والضم عفريته، كأنه خيط من غزل فلق، أو مخصر⁽²⁾ يضرب به من ورق⁽³⁾، يرفع عنك فتردي⁽⁴⁾، ويصدع به قلبك فتحيا"⁽⁵⁾، أليس هذا الماء يكاد يكون قرطبة التي لم يستطع ابن شهيد فراقها، ومات دون هواها، وكأنه في "التوابع والزوابع" قد أحسّ نهايته، وأدرك قرب أجله، وأنطق بذلك تابعة المتنبي: "إن امتد به طلق العمر، فلا بد أن ينفث بدراً، وما أراه إلا سيحترق، بين قريحة كالجمر، وهمّة تضع أخمصه على مفرق البدر"⁽⁶⁾.

تصبح "التوابع والزوابع" مرثية لقرطبة/المدينة/الحلم/المعشوقة، صورة عن بغداد الحضارة والسيادة، صورة لابن شهيد ذاته، راسماً له، ولقرطبة حركة مائية من الانبجاس والتشكل عينا، ونهراً ووادياً نحو صناعة الحياة وخلق ما كان قد مات وانتهى، والأمل بعودة زمن مضى، زمن الماء/السلام والهدوء والراحة والارتواء.

(1) لياح: أبيض ناصع.

(2) مخصر: المخصرة قضيب كان الأمير يأخذه بيده، يشير به ويصل به كلامه.

(3) الورق: الفضة.

(4) تهلك.

(5) ابن شهيد. التوابع، ص 128.

(6) من، ص 114.

3- السياق الثقافي:

3-1- أثر الفتنة في الثقافة:

من البدهة أن تؤثر فتنة كبيرة مثل الفتنة البربرية بالثقافة عموماً، وبالآداب خصوصاً، فالفتنة التي طالت العمران والزرع كان لابد لها أن تمتد بيد القتل والتشريد إلى الأدباء والشعراء، وقد "قضت الفتنة على كثير من العلماء والأدباء بالموت والتشريد، ويكفي أن يراجع القارئ كتاب الصلّة حتّى يجد كثيراً ممن ترجم لهم ابن بشكوال إما قتلوا في الفتنة أو آثروا الهجرة إلى إحدى المدن الأندلسية، ومنهم من أبعد النجعة فبلغ مصر وغيرها"⁽¹⁾، ومن طبع الحروب والفتن أن تخلخل الثوابت وتحرك الانتهازيين وتنبه الوصوليين فيسعون جهدهم لاحتلال منازل لم يكن في مقدورهم الدنو منها أيام الطمأنينة والدعة وذلك ما فعلته الفتنة في الأندلس، فقد "اضطربت موازين الأمور فأخملت الفتنة كثيراً من المشهورين ورفعت كثيراً من المغمورين"⁽²⁾ وقد مسّ هذا الركود والانكماش الحركة الفكرية عامّة بالأندلس وبقرطبة بشكل خاص "ولما انقضى عهد الدولة العامرية، وانهارت الخلافة الأموية، واضطربت الفتنة بالأندلس انكشفت الحركة الفكرية وشغلت الأمة بما دهاها من أمر الفتن المتوالية وتعاقب الرياسات"⁽³⁾، ومن الطبيعي والحال هذه أن تكسد سوق الأدب، ويعاني الأدباء والشعراء، الفقر والفاقة، ويتحولون من فنانيين يحملون لواء الشعر وينعمون في بذخ سطوة الكلمة إلى جوالين يطوفون القصور ويطلقون باب كلّ رئيس وزعيم وحاكم عليهم يبيعون بضاعتهم، وربما كان وصف ابن حيان المؤرخ الأندلسي لحال أدباء قرطبة في عهد سليمان بن الحكم (400-403 هـ) خير دليل على تراجع شأن الأدب والأدباء إبان الفتنة "واغتنتمه شعراء العامرية والدولة الأموية،

(1) عباس، إحسان. تاريخ الأدب الأندلسي، عصر سيادة قرطبة، دار الثقافة، بيروت، ط 2، 1969، ص 137.

(2) م س، ص ن.

(3) عنان، محمد عبد الله. دولة الإسلام في الأندلس، ج 1، م س، ص 705.

الباب الثاني الفصل الأول: سياقات "التوابع والزوابع"

وقد نسجت على أفواههم ومحاربيهم العناكب أيام الحرب والفتنة، واشتدت فاقتهم، وحثت طباعهم، وكانوا كالبزاة الفذّة الجياع، انقضت لفرط الضرورة على الجراد، فلم يبالي صداهم، ولا شدّ خلّتهم، لاشتغاله بشأنه واشتداد حاجة سلطانه⁽¹⁾، وفي هذا يرى أحمد هيكل أن الفتنة تسببت في تخلف الشعر، وزحزحته عن سابق مكانته "لم يقف الشعر الأندلسي عند النقطة التي وصل إليها من قبل فحسب، بل تخلف بعض التخلف، فقلّ إنتاجه، وضاعت أغراضه، واختلطت اتجاهاته، ولوّلاً قلّة من الشعراء المهووبين الذين تغلبت طبيعتهم الفنية على ظروف الفتنة القاسية، لما وجدنا لهذه الفترة شعراً ذا قيمة كبيرة لأن أحداث الفتنة حصرت الشعر في دائرة ضيقة وصرفت الشعراء عن الفن الجاد"⁽²⁾.

على أن طبيعة الفن الحية، وسمة الشعر المتدفقة، المتحركة أبداً باتجاه التجدد والانبعث ورفض التسليم للموت والانحسار قد ساعدت على بعث هذا الأدب في ظل القلاقل والتقلبات القاسية التي عرفت الأندلس وعاصمتها قرطبة، يقول إحسان عباس: "وقد هزّت الفتنة قواعد النهضة العلمية الأدبية التي ازدهرت على عهد المستنصر والمنصور ولكن هذا لم يلبث طويلاً، بل استعاد الناس ثقتهم في أنفسهم وأقبلوا على الإنتاج"⁽³⁾. ويقول إحسان عباس إن لهذه الفتنة ميزة إيجابية وهي حث بعض أدباء الأندلس على الاشتغال بتدوين سيرهم (الترجمة الذاتية) والاهتمام بالنقد، "الميل إلى التراجم الذاتية، فإن هذه التراجم إنما انبثقت من الشعور بجمال الماضي، وتغير الحاضر، وتقلب الأحوال في قرطبة، ويمثل هذه الناحية كتاب طوق الحمامة لابن حزم ورسالة⁽⁴⁾ كتبها ابن شهيد إلى المؤتمن عبد العزيز ابن عبد الرحمن بن أبي عامر عن ذكرياته في ظل الدولة العامرية وكلاهما من أجمل الأدب

(1) ابن الخطيب، لسان الدين. أعمال الأعلام، م س، ص 122.

(2) هيكل، أحمد. م س، ص 364.

(3) عباس، إحسان. تاريخ الأدب الأندلسي، ص 137.

(4) ابن بسام. الذخيرة ق 1/ ج 1، ص 193.

الباب الثاني **===== الفصل الأول: سياقات "التوابع والزوابع"**

الأندلسي الأصيل^(*) (1)، وإذن فإن تسجيل تاريخ ما لا بد أن يمر عبر فعل التذكر والانقلاب نحو الذات في حميمية استرجاع ذكرياتها القديمة التي شكلت يوميات هذه الشخصية التي ترى في ذاتها التميز والفرادة، واستحقاق أن تكون حياتها ومجرياتها جزءاً من تاريخ ذلك المكان. والظاهرة الثانية المسجلة ضمن إيجابيات الفتنة، هي استقواء النزعة النقدية، وإن كان الأندلسيون نزاعين إلى النقد مثلهم في ذلك مثل باقي بني الإنسان، إلا أن هذه النزعة قد قويت واشتدت بفعل "خلخلة المقاييس واضطرابها في الحياة الاجتماعية والأدبية"⁽²⁾، كما سبق وأن بينا. ولابن شهيد تصانيف في النقد لم تصلنا منها ما ذكره الحميدي (488 هـ) إذ قال فيه: "من العلماء بالأدب ومعاني الشعر وأقسام البلاغة، وله حظ من ذلك بسق فيه، ولم يرَ لنفسه أحداً في البلاغة يجاريه، وله كتاب «حانوت عطار»"⁽³⁾ وهذا الكتاب لم يصلنا. ولكن "الحميدي نقل عنه في "جذوة المقتبس" وتدل نقوله على أن الكتاب تراجع لشعراء الأندلس، فهو سابق لكتاب الأنموذج^(**) في هذا المضمار"⁽⁴⁾، وإن كان كتاب "حانوت عطار" وغيره قد ضاع ولم يعد في المستطاع تحصيله، فإن تحصيل منهج ابن شهيد ورؤاه النقدية يبقى ممكناً جداً إذا أخذنا بنظر الاعتبار أن رسالة "التوابع والزوابع" وهي عمله النقدي^(***) الذي يتلبس لبوساً أدبياً ما تزال مصونةً.

(*) نسجل استغرابنا من عدّ إحسان عباس هذين النصين من أجمل الأدب الأندلسي الأصيل، ومن نصوص السير الذاتية، وعلى الرغم من ذلك فنحن لا نجد لهما ذكراً في كتابه (فن السيرة)، يراجع: عباس، إحسان. فن السيرة، دار الصادر، بيروت، دار الشروق، عمان، ط 1، 1996.

(1) عباس، إحسان. الأدب الأندلسي عصر سيادة قرطبة، ص 141.

(2) السابق، ص ن.

(3) الحميدي، أبو عبد الله. جذوة المقتبس في ذكر ولاية الأندلس، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، د ط، 1966، ص 136.

(**) لابن رشيق القيرواني. يراجع الفصل الخاص به.

(4) عباس، إحسان. تاريخ النقد الأدبي، م س، ص 483.

(***) وهذا بخلاف ما يذهب إليه إحسان عباس، من أن "العنصر النقدي محدود في رسالة التوابع والزوابع"، ينظر: عباس، إحسان. الأدب الأندلسي عصر سيادة قرطبة، ص 142.

3-2-دواعي تأليف رسالة "التوابع والزوابع":

نرى أنه لكي نفهم الطريقة التي تلقى بها ابن شهيد النص الشعري العربي في "التوابع والزوابع" يتعين علينا النظر في هذا النص الذي امتزج فيه الشعر بالنثر، وخالط فيه النقد الأدب، ومن أجل ذلك سنرصد عاملين نراهما مهمين دفعاً إلى تأليف "التوابع"، أحدهما متعلق بابن شهيد، وهو حقيقة تفوقه الذي شهد به كثير من النقاد والأدباء والمؤرخين، وإذ نقول: حقيقة تفوقه، فنحن نعني أن الأمر يتجاوز الشعور بهذا التفوق إلى كونه حقيقة، وثانيهما، وهو عامل نراه مهماً أيضاً متمثل في ما عاناه ابن شهيد من تهميش، وتقزيم في ظل وضعية الفوضى.

3-3-حقيقة تفوق ابن شهيد:

كان أبو عامر سليل أسرة عريقة في السياسة والأدب، فقد قال عنه ابن دحية في مبتدأ ترجمته له: "أبو عامر أحمد بن السادة الوزراء"⁽¹⁾. وجدّه شهيد بن عيسى "هو الداخل إلى الأندلس في أيام عبد الرحمن بن معاوية، وتصرف بنوه للخلفاء في الخطط السنّية من الإمارة والحجابه والوزارة والكتابة، إلى انقراض الدولة الأموية"⁽²⁾، وجدّ عامر بن شهيد، وهو أحمد بن عبد الملك كان "أول من سُمي بـ"ذي الوزارتين" وكان من أهل الأدب البارع"⁽³⁾، وابن خاقان يجعل جدّ ابن شهيد هذا (أحمد) مسهماً فعلاً في بناء مجد قرطبة، فمن بين ما قاله في المطمح "وقد نقله عنه المقري في النسخ (ج3/356) "... وابن شهيد ينتج الآراء ويُلقحها وينتقد تلك الأنحاء وينقحها، والدولة مشتملة بفنائها، متجملة بسنائها، وكرمه منتشر على الآمال، ويكسو الأولياء بذلك الإجمال، وكان له أدب تزخر لججه، وتبهر حججه، وشعر رقيق

(1) ابن دحية. المطرب من أشعار أهل المغرب، م س، ص 158.

(2) ابن الأبار. الحلة السيرة، م س، ص 236.

(3) م ن، ص 237.

الباب الثاني ===== الفصل الأول: سياقات "التوابع والزوابع"

لا ينقد، ويكاد من اللطافة يعقد⁽¹⁾، وإذن فلقد اعتقد ابن شهيد بفضل أسرته على مجد قرطبة، هذه المدينة التي شهدت ذروة شهرته وشهدت نكسته أيضا.

ولقد كان أصحاب ابن شهيد ورفقاؤه يشهدون له بالبراعة والقدرة على التعجب والإتيان بالغريب، "قال ابن بسام: إن جماعة من أصحاب ابن شهيد المذكور قالوا له: يا أبا عامر، إنك لآت بالعجائب، وجاذب بذوائب الغرائب، ولكنك شديد الإعجاب بما يأتي منك، هاز لعطفك عند النادر يتاح لك"⁽²⁾، وبالإضافة إلى البراعة الأدبية (المتوارثة) لدى ابن شهيد، فقد كانت له معارف أخرى منها الطب، كما أخبر بذلك الحميدي "كان من العلماء بالأدب ومعاني الشعر وأقسام البلاغة وله حظ من ذلك بسق فيه ولم يرَ لِنَفْسِهِ أحداً في البلاغة يُجاريه (...). وكان له في علم الطب نصيب وافر"⁽³⁾، وتبين هذه الفقرة أن ابن شهيد لم يكن أديبا وحسب، بل لقد كانت له معارف علمية من مثل الطب، كما تبين أنه كان ناقدا عارفا بمعاني الشعر وأقسام البلاغة.

والى جانب هذا، كان ابن شهيد قد ارتقى أعلى درجات التحضر، وبلغ مبلغا في الأخلاق الإنسانية عظيما ومثال ذلك الكرم فقد روى ابن دحية قائلًا: "وأما الكرم فلا يقاربه فيه أحد من أهل بلده وبيدانيه"⁽⁴⁾، وأخبار ابن شهيد في خلق الكرم تدل على شدة رهافة إحساسه، ووقوفه ضد الزمن مع من أناخ هذا الزمن هاماتهم⁽⁵⁾.

وإذا كان ابن شهيد "جواداً لا يُليقُ على شيء، ولا يأسى على فائت، عزيز النفس"⁽⁶⁾، فإنه كان من الطبيعي أن يأسى على حاله حين تبدل الزمن فرفع من

(1) ابن خاقان. مطمح الأنفس، م س، ص 167

(2) التلمساني، المقرئ. نضح الطيب. م س، ج 3، ص 245.

(3) الصفدي، صلاح الدين خليل بن أبيبك. الواي بالوفيات، م س، ص 96.

(4) ابن دحية. المطرب، م س، ص 158.

(5) تراجع: حكاية عنه في المطرب، ص 158، ويصفها ابن دحية بـ "من أخباره العظيمة ومناقبه الكريمة".

(6) م ن، ص 160.

الباب الثاني الفصل الأول: سياقات "التوابع والزوابع"

رفع، وخفضه فيمن خفض، فكاد له الكائدون وأزرى به الحاسدون. وناله ما ينال عزيز القوم الذي ذلّ.

إن مفاهيم عدّة متعلقة بالشعر، ستنتقل من إحساس ابن شهيد بهذا التفوق ونظرتة إلى الأدب عموماً. وخاصة في ضوء ما لقيه من احتقار من قبل علماء اللغة الذين سيشن عليهم الهجمة بعد الأخرى، انتصاراً للأدب الأصيل حسب ما آمن به واعتقده.

لم يكن ابن شهيد كاتباً وشاعراً عادياً (حسب ما سبق تقديمه)، فلقد نظر إلى الأدب بمنظاره الخاص وتحدث عن اللغة حسب اعتقاده، ولم يكن الأدب لديه، وهو الأدب الجليل السامي، في حاجة إلى أن تعضده اللغة التي يتوهم حراسها وسدنتها أنه لزام على الأديب أن يدرسها ويكد في تحصيلها ودراسة علومها ماراً من شيخ إلى آخر، ومن علم إلى علم، حتى يُجاز ويُختَم عليه ختم الرضا والقبول من طرف الشيوخ.

نستطيع أن نصف نظرة ابن شهيد إلى الأدب عامة، بأنها نظرة مثالية سامية، فالأدب شيء يتميز بالجلال، وإذ ذاك، يكون من الانتقاص الادعاء بأن اللغة الملقنة في المدارس شرط أساس لتكوين الأديب، وإنتاج النص الأدبي، إذ إن هناك ما هو أسمى من التعلم، شيء طبيعي، غريزي يضعه الله في نفس الأديب قبل أن يولد. فعلام اللغة وتعلمها؟ أليست الموهبة كافية لتخلق أدباً، إن سؤالاً قد يتبادر إلى الذهن، هل تعلم امرؤ القيس اللغة وقواعدها وعلومها؟ وهو امرؤ القيس أمير الشعراء وملكهم؟

سيتحدّد مفهوم الشعر عند ابن شهيد انطلاقاً من تموقفه في الطبيعي/الأولي والأصيل، ووقوفه ضدّاً لكل ما هو معدل ومثقف (الصنعة) لذلك ستكون رسالة التوابع والزوابع أشبه بالمناظرة التي يحاول فيها الطرفان المتناظران إثبات ما يذهبان إليه، وإن لم تكنها، ذلك أن ابن شهيد جعل من نفسه بطل رسالته وحسم المواقف لصالحه دائماً، منتصراً لما هو طبيعي وأصيل، رابطاً الجسور بين ماضي مشرق وحاضر

الباب الثاني ===== الفصل الأول: سياقات "التوابع والزوابع"

مظلم، متأثراً في ذلك بالسياق الحضاري (الثقافي والسياسي) الذي أنتج فيه نصه. متسلحاً ضد محاولات الهدر والتحجيم.

إن مشكلة ابن شهيد لا تتجلى فيما هو أدبي/ أندلسي إقليمي ضد ما هو مشرقي، فهذه ثنائية نراها مفتعلة، لا تستوي الدراسة المنطلقة من الإيمان بها، ولكنه كان أديباً شاعراً، ناقداً، وهذا هم عامٌ، داخله هم خاص هو إحساسه بتفردّه وتميزه الذي اصطدم بمحاولات الإلغاء، فما حدث لابن شهيد هو أن إحساسه بهذا التميز هوجم من قبل الآخرين، في حركة تقزيمية تتسم بالعنف والاستجهاال واللامبالاة، ولأن ما كان يمسه هو ذو طابع شخصي، ينزع نحو خضخضة الإحساس بالذات، فقد بدا مؤلفه "التوابع والزوابع" أشبه بساحة معركة.

وربما كان يجدر بنا - قبل البدء في رصد نظرة ابن شهيد للشعر- أن نخرج على مفاهيم - لاشك - ستساعدنا في إلقاء الضوء على منجزه الذي ينتمي إلى شبكة من الأجناس الأدبية من رسالة ومقامة وقصة... لا يبدي تشابكها وتعقدتها في الوقت ذاته إلا عبقرية ابن شهيد، وكذلك تعقد المحيط الأندلسي (الثقافي خاصة) الذي وُجد فيه ابن شهيد نفسه مضطراً للدفاع عن ذاته.

تتعلق هذه المفاهيم بالذات، ونظنها مهمة لأن رسالة ابن شهيد كلها مبنية على هذه العلاقة بينه وبين ذاته التي اعتقد ابن شهيد أنه صنع تفردّها وتميزها، فإذا بالواقع المحيط يحبط هذا الاعتقاد، ويموضعه في دائرة القلق والتوتر، وانطلاقاً من هذه العلاقة (الذاتية) سيتمد النقد إلى محاور عامة تمس الشعر والأدب عموماً.

وإن ما نستطيع وصف حالة ابن شهيد به في مجتمع كهذا هو - بداهة- حالة الاغتراب، وعلى الرغم من أننا قد لا نؤفّق كثيراً في كشف مفهوم الاغتراب، فنحن لا نهتم بهذا التحديد لأنه ليس مجال بحثنا، على أننا نستطيع - بصفة مركزة- بعيداً عن علمية البحث الاجتماعي، القول: إن الاغتراب - هنا- هو حالة الانفصال بين الشخص ومجتمعه، ونقصد بالمجتمع، المجموعة التي يعيش ضمنها.

كذلك كانت الحالة التي عاشها ابن شهيد هي حالة الانفصال بينه وبين المجتمع الأندلسي (عامّة) والمجتمع القرطبي (خاصة)، ونقصد بذلك المجتمع، جانبه الثقافى، وبشكل أكثر تحديداً أهل الأدب.

لقد عاش ابن شهيد عصراً بدأت فيه الحضارة العربية في الأندلس عدّها العكسي نحو التراجع والاندحار، بعد أن كان قد نعم حياة الترف في ظل حكام الدولة العامرية منذ كان صبياً، وإضافة إلى هذا فقد شهد ما شهدته أدباء عصره وغير عصره من لامبالاة محيطهم بهم، والتبعية الأدبية لكل ما هو مشرقى، وتحقير الأندلسي المحلي وهي ظاهرة عرّفها المجتمع الأندلسي منذ تشكل ونشأ. إن هذه الظاهرة هي ما نسميها في بحثنا: "غبين القراءة".

وقد أبان ابن حزم الأندلسي (456هـ) عن سوء حال العالم والأديب الأندلسي بين أهله "ولاسيما أندلسنا، فإنها خصت من حسد أهلها للعالم الظاهر فيهم، الماهر منهم، واستقلال كثير ما يأتي به، واستهجانهم حسناته، وتبعهم سقطاته وعثراته، وأكثر ذلك مدّة حياته، بأضعاف ما في سائر البلاد. إن أجاد قالوا: سارق مغير، ومنتحل مدّع، وإن توسط قالوا: غثُّ بارد، وضعيف ساقط، وإن باكر الحيازة لقصب السّبِق قالوا: متى كان هذا؟ ومتى تعلم؟ وفي أيّ زمان قرأ"⁽¹⁾، ويقول ابن حزم في شأن كثرة التصانيف والمؤلفات المصنفة في الأندلس، على الرغم من بعدها عن بغداد، وتتخذ بغداد محور المقارنة لأنها كانت عاصمة الخلافة، ومستقر الأدباء، ومنتجع طالبي العلم، ورمز القوة والسيادة، وبيّمة الفن والحضارة. يقول ابن حزم "وبلدنا هذا على بعده من ينبوع العلم ونأيه عن محلّة العلماء فقد ذكرنا من تأليف أهله ما إن طلب مثلها بفارس والأهواز وديار مضر وديار ربيعة واليمن والشام، أعوز وجود ذلك،

(1) الأندلسي، ابن حزم. رسائل ابن حزم الأندلسي، ج 2 (فصل رسالة في فضل الأندلس وذكر رجالها)، تح: إحسان عباس، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 2، 1987، ص 177.

الباب الثاني ===== الفصل الأول: سياقات "التوابع والزوابع"

على قرب المسافة في هذه البلاد من العراق التي هي دار هجرة الفهم وذويه ومراد المعارف وأربابها"⁽¹⁾.

يؤشر كلام ابن حزم، وجردّه للمصنفات الأندلسية، على غربة الثقافة عموماً الموسومة بوسم "الأندلسية" عن أهلها، ولم يكن الشعر سوى جزء مهم من هذه الثقافة، وقد أشار ابن شهيد إلى تلك المسافة الفاصلة بين الأندلسيين وثقافتهم وهو ما شكل عصرئذ أزمة في القراءة والتلقي كان من نتائجها، تعمّد التصنيف تخصصاً في كلّ ما هو أندلسي بغية خلق أفق قرائي خاص بالأندلس، ولعل ذلك هو ما فعله ابن بسّام الشنتريني في ذخيرته. يقول ابن شهيد واصفاً ذلك التوتّر والنفور الذي كان سائداً بين الأندلسيين وشعر شعرائهم: "فإن يراجع - أعزك الله - المؤتمن منصفاً فهو أولى به وأستر له، لا كقوم عندنا، حظهم من الفهم الحفظ ومن العلم الذكر"⁽²⁾.

كانت هذه السياقات العامة التي صدر عنها ابن شهيد في تأليف رسالة "التوابع والزوابع" وهي السياقات التي ستسهّل علينا رصد ملامح ومستويات تلقيه للنص الشعري العربي وموقفه من بعض القضايا النقدية والمواضيع الشعرية القديمة وهذا ما سنحاول تتبعه في الفصل الثاني من هذا الباب.

(1) المصدر السابق، ص 187.

(2) ابن بسّام. الذخيرة 1/1، ص 212.

الفصل الثاني

تلقي الشعر في

"التواضع والزرابح"

1- الدعوة إلى الاعتقاد بالمتلقي الفبير / الناقد المتخصص:

يبدو التلقي هاجس نص "التوابع والزوابع"، فقد أبانت سياقات هذا النص عن أن الداعي إلى تأليف هذه الرسالة كان مشكلة التلقي التي عانى منها ابن شهيد، وهي بشكل أعم مشكلة التواصل التي كانت قائمة بينه وبين جمهور المتلقين، وخاصة منهم المؤدبين وسدنة اللغة وحماتها (علماء اللغة). إن ما قام به ابن شهيد هو أشبه بما أسس له ابن سلام الجمحي (231هـ) حين دعا في "طبقات فحول الشعراء" إلى النقد المتخصص وإلى أن يكون المتلقي الذي يعول عليه في نقد الشعر متلقيا خبيراً "وللشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات"⁽¹⁾ ولأن الشعر هو كما يصفه ابن سلام يرجع إلى أهل العلم به وبأسراره وخفاياه، فإنه من غير المسموح به - في اعتقاد ابن شهيد - أن يتولى المعلمون نقده ويتكلف المؤدبون العلم به، ولذلك يدعو إلى أن يتولى أمر الشعر العارفون به، الضليعون في مدارسته والمنتسبون إليه، إنهم النقاد الذين تولى عنهم ابن شهيد مهمة النقد في التوابع والزوابع وفي بعض النصوص النقدية التي حفظها ابن بسام وغيره من مؤرخي الأدب في الأندلس.

إن لعلماء اللغة مكانة ومهماً ووظائف، لكنّه من غير المقبول أن يبلغ بهم التطرف حدّ تولّي شأن النصوص الموسومة بالجمال والإبداع "ولم يكتف بعض هؤلاء المؤدبين المعلمين بالمشاركة في تحديد الدواوين وقرض الشعر، بل تعدوا ذلك إلى النقد الأدبي، من غير سلاح إلا النحو والغريب وقد أتى ابن شهيد على جلاء عملهم النقدي"⁽²⁾.

إن محاصرة اللغويين الأندلسيين عصرئذ لحركة الإبداع، وحرّيته كانت أشبه بحصار الفقهاء لحرية الحركة العلمية ومصادرتهم على أهل المعارف والعلوم

(1) الجمحي، محمد بن سلام. طبقات فحول الشعراء، ج 1، تح: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، د ط، د تا، ص 5.

(2) عليان، عبد الرحيم مصطفى. تيارات النقد الأدبي في الأندلس في القرن الخامس الهجري، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط 1، 1984، ص 94.

الباب الثاني ===== الفصل الثاني: تلقي الشعر في "التوابع والزوابع"

"وكان المنصور أشد الناس في التغيير على من علم عنده شيء من الفلسفة والجدل في الاعتقاد والتكلم في شيء من قضايا النجوم وأدلتها والاستخفاف بشيء من أمور الشريعة. وأحرق ما كان في خزائن الحكم من كتب الدهرية والفلاسفة بمحضر كبار العلماء، منهم الأصيلي وابن ذكوان والزبيدي وغيرهم واستولى على حرق جميعها بيده"⁽¹⁾، والواقع أن طبقة الفقهاء لم تسلم من لمز ابن شهيد وسخريته بهم واستخفافه بتضييقهم على أهل العلم عضداً للسلطة ونفاقاً لأولى الأمر، فهو في رسالة الحلواء، يعرض بهم في شخص الفقيه النهم الأكل (2).

وكما يعيق الفقهاء، بتزمتهم ونفاقهم لحاجة السلطان لرضاهم لتثبيت أركان دولته، حركة العلم والمعرفة ويقفون دون تطورها، فإن اللغويين بجهلهم لحقيقة الإبداع يقفون ضد حركة تطور الأدب أيضاً.

بالنسبة إلى ابن شهيد، لا ينظم الشعر إلا ليقراه جمهور القراء بهدف المتعة والتلذذ، ولا يشترط في الشعر أن يقوم بمهمة تعليم الغريب والنحو والصرف، وبالنسبة إلى قراء متخصصين أي عموم النقاد المشتغلين بالنصوص الشعرية والذين خبروا هذه النصوص وألفوا التعامل معها ونقدها، لا يمكن أن يكون هؤلاء القراء داخلين في زمرة المؤدبين وعلماء اللغة الذين هم أبعد ما يكونون عن النقدة والنقد وذلك لبعدهم عن التعرف على طبيعة البيان والإبداع، وقد كان البيان مركز اهتمام ابن شهيد في رسالة التوابع والزوابع، فقد اتهم في شاعريته، ومقدرته الأدبية، واتهمه آخرون بالسرققة من غيره⁽³⁾، وإنما ضرب في مقدرته على الإنشاء والنظم لعدم اهتمامه بكتب اللغة، وقلة درسه، وعدم انشغاله بالتعلم والأخذ من الكتب، يقول ابن شهيد في صعوبة تحصيل البيان، واستحالة الاتصاف بالبيان بالنسبة إلى من انكب

(1) المراكشي، ابن عذاري. البيان المغرب في أخبار أندلس والمغرب، ج 2، تح: س. كولان، وإ. ليفي بروفنسال، دار الثقافة، بيروت، ط 2، 1980، ص ص 292، 293.

(2) ابن شهيد. التوابع والزوابع، م س، ص 119.

(3) يراجع: الذخيرة، ق 1/ م 1، ص 230.

الباب الثاني ===== الفصل الثاني: تلقي الشعر في "التوابع والزوابع"

على كتب اللغة يتعلم الغريب ويستوي في النحو: "وإصابة البيان لا يقوم بها حفظ كثير الغريب واستيفاء مسائل النحو، وإنما يقوم بها الطبع مع وزنه من هذين النحو والغريب"⁽¹⁾، فالبيان إذن موهبة وقابلية ونزوع؛ أي أن يولد المرء ومعه هذه الموهبة وهذا الميل إلى الأدب وقول الشعر وتأليف الكلام، ولا يعدم أن تكون هذه الموهبة وراثية، مأخوذة أبا عن جد كما حدث لابن شهيد الذي ورث موهبة الأدب والبيان أشجعياً عن أشجعي⁽²⁾، غير أن هذه الموهبة وهذا النزوع الطبيعي في نفس صاحبها إلى القول الأدبي لا يمكنه أن يكفي صاحبه مؤونة الإنتاج الأدبي، إذ لابد أن يعضدهما التعلم والأخذ بمستلزمات الكتابة والتأليف خاصة ما تعلق باللغة وحفظ الغريب واستيفاء مسائل النحو.

وحتى الطبع (الموهبة والنزوع) بالنسبة لابن شهيد يخضع لعلاقة التناسب بين المادة والروح، بين الجسم والنفس، فيأتي الكلام الأدبي متساوقاً مع هذه النسبة، ويكون نتيجة حتمية حاصلة عند التقاء النفس مع الجسم وغلبة أحدهما على الآخر، وبمقدار هذه الغلبة يكون الطبع: "ومقدار طبع الإنسان إنما يكون على مقدار تركيب نفسه مع جسمه، فمن كانت نفسه في أصل تركيبه مستولية على جسمه، كان مطبوعاً روحانياً، يُطلع صور الكلام والمعاني في أجمل هيئاتها، وأروق لبساتها، ومن كان جسمه مستولياً على نفسه - من أصل تركيبه - والغالب على حسه، كان ما يطلع من تلك الصور ناقصاً عن الدرجة الأولى في الكمال والتمام وحسن الرونق والنظام"⁽³⁾ فيكون منشأ البيان في الأصل هو النفس، وكلما كانت الغلبة للنفس في علاقتها بالجسم كان الإلهام أقوى وكان البيان أوضح وكان الكلام الأدبي أرقى والعكس صحيح، أي إنه إذا كان الجسم غالباً على النفس كان إلهامها لصاحبها

(1) السابق، ص 231.

(2) ابن شهيد. التوابع والزوابع، ص من 144 إلى 146.

(3) م ن، ص ص 131 - 132.

الباب الثاني ===== الفصل الثاني: تلقي الشعر في "التوابع والزوابع"

ناقصاً، وكذلك يكون طبعه، ففتخلف معاني كلامه عن الطبقة الأولى السابقة. وهكذا يتضح أن الشعر أساسه الإلهام وليس التعلّم وإذ ذاك فليس كلُّ متعلم شاعراً، وليس في مقدور زمرة الحفاظ أن يكونوا أدباء، فإن هذا الأمر إن لم يحرزوه بالطبيعة، لم يعد في مقدورهم أن يمتلكوه بالآلة، فعلى الرغم من امتلاك طبقة المعلمين للمعرفة - التي اشترطها ابن شهيد لإنتاج البيان حين التمامها مع الطبع - إلا أنهم غير قادرين على تأليف الكلام ووضع التصانيف والتأليف القائمة على البيان "ومن دليل تقصير عصابة المعلمين أنهم لا يُقدِّمون أن يجعلوا ما يحملون من المعرفة تصنيفاً، ولا تغزُّر مادتهم أن ينشئوها تأليفاً، وإنما تفسؤ به أنفاسهم فسؤاً بين تلاميذهم، ولا تُروى لهم نادرة، ولا تؤثر عنهم في البلاد شاردة"⁽¹⁾.

يكون تلقي الشعر على المستوى اللغوي - بحسب ابن شهيد - تلقياً يغمط الشعر حقّه ويقلل من قيمته، ويعرّض بوجاهته، وذلك بحسب ابن شهيد دائماً - بالنظر إلى التعارض القائم بين طبيعة اللغة وطبيعة الشعر (البيان) يقول في طبيعة أصحاب اللغة "وقوم من المعلمين بقرطبتنا ممن أتى على أجزاء من النحو، وحفظ كلمات من اللغة، يحنون على أكباد غليظة، وقلوب كقلوب البعران، ويرجعون إلى فطن حمئة، وأذهان صدئة لا منفذ لها في شعاع الرقة ولا مدب لها في أنوار البيان"⁽²⁾، يعتقد ابن شهيد أن الطبيعة الصارمة للغة هي ذاتها طبيعة أصحابها اللغويين، فهم يظنون أن النصوص الشعرية خاضعة للغة ولقوانينها ونحوها وصرفها وأن الخروج عن هذه القوانين إنما هو جنوح ناحية الخطأ وخروج عن الصواب وهذا ما يعيق حرية الإبداع ويقف حجر عثرة في طريق القول الشعري النزاع للتحرر والسيادة على قوالب اللغة ومتحجراتها والوقوف ضد صرامة التلقي اللغوي للنصوص الشعرية هو وقوف ضد التزام النهج القديم بما في ذلك التسامح مع القدماء في أغلاطهم بدعوى أنهم

(1) الذخيرة، ق 1 / م 1، ص 244.

(2) م 1، ص 239.

الباب الثاني = الفصل الثاني: تلقي الشعر في "التوابع والزوابع"

(أي الشعراء القدامى) لم يقولوا إلا عن معرفة واعية باللغة ولا يفهم من كلام ابن شهيد أنه يهون من شأن النحو كما فعل ابن الأثير الذي ضرب بعرض الحائط قواعد اللغة وقوانينها "ومع هذا فينبغي لك أن تعلم أن الجهل بالنحو لا يقدر في فصاحة ولا بلاغة ولكنه يقدر في الجاهل به نفسه، لأنه رسوم قوم تواضعوا عليه، وهم الناطقون باللغة فوجب إتباعهم"⁽¹⁾ وهذا رأي فيه ما فيه من التطرف الذي إن أخذ به خرجت اللغة الأدبية إلى حدود الكلام العامي. وربما عاب ابن شهيد على اللغويين اشتغالهم بالنقد وهم ليسوا أكفاء لعمل جليل من مثله، فمنتهى ما يقدر على فهمه هو تصيد أخطاء الشعراء في الإعراب مثلاً، وفي التثنية والجمع، والتقديم والتأخير، وغيرها، واهتمامهم بتفسير الكلمات وشروح الأبيات دون الالتفات إلى جماليات النص الشعري، وهذا ما علله ابن شهيد بمجافاة اللغويين للجمال وبعدهم عن الرقة واستنكارهم للعدوية. وتزمتهم وحرصهم على الدقة في استعمال الألفاظ، وهذا ما يتعارض مع مرونة اللغة الشعرية، المرنة، المنزاحة.

في عودة إلى فكرة الماء التي تصورنا أنها تسيطر على ابن شهيد، نخلص إلى أنه لم يكن أبداً ضدَّ النُّحو، فالنحو علم لا بد للأديب من تعلمه، وهو ليس ضد علماء اللغة بشكل مطلق، ولكنه يحصرهم في بعض علماء قرطبة الذين ينقصهم الإنصاف والنظرة النقدية الموضوعية، يقول مخاطباً المؤتمن في شأن نصوص شعرية أرسلها إليه "فإن يُراجع - أعزك الله - المؤتمنُ منصفاً فهو أولى به وأستر له (يقصد الشعر) لا كقوم عندنا، حظهم من الفهم الحفظ، ومن العلم الذكر، وهذا حظ القصاص، وأعلى منازل النواح، فترى الممخرق منهم إذا قرئ عليه الشعر يزوي أنفه ويكسر طرفه، وإذا عرضت عليه الخطبة يميل شقه، ويلوي شدقه، فإن تناولها لم يُبق ملحاً إلا"

(1) ابن الأثير، ضياء الدين. المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ج 1، تح: أحمد الحوي في وبدوي طبانة، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، د ط، د تا، ص 49.

الباب الثاني ===== الفصل الثاني: تلقي الشعري في "التوابع والزوابع"

حشدها، ولا أبقى عصفةً فجّةً إلاّ جلبها⁽¹⁾، نقول إنه بالعودة إلى فكرة الماء نخلص إلى أن ابن شهيد ضد كل نقد لا يؤمن بمائية الأدب وعذوبته، ويختزله في قواعد متحجرة متيبسة سواء الغوية كانت أم أخرى، إنّه ضد كل من لا يؤمن بحركية الماء، وحركية الكلمة وحركية الزمن.

في رسالة التوابع والزوابع كلام لابن شهيد يبدو مسيئاً إلى بعض أرباب اللغة العربية من مثل الفراهيدي وسيبويه وقد كان هذا في معرض لقائه بتابع أبي القاسم الإفليلي الذي أسماه "أنف النّاقّة": "ما قولك فيه يا أنف النّاقّة؟ قال: فتى لم أعرف على من قرأ (...). فقلت: وأنا أيضا لم أعرف على من قرأت، قال: ألمثلي يقال هذا؟ قلت فكان ماذا؟ فقال:

فطارحني كتاب الخليل.

قلت: هو عندي في زنبيل. قال: فناظرني على كتاب سيبويه. قلت: خريت الهرة عندي عليه، وعلى شرح ابن درستويه⁽²⁾، ولا يقلل هذا الكلام من قيمة اللغة ولا يبخس علماءها حقوقهم، بل إنّه يعدل من هيمنة كتب النحو والغريب، والمكانة التي أعطيت لهذه المصادر والمظان في إقامة القول الشعري، فلو لم تكن هذه الكتب ومحتوياتها ذات أهمية لما كان ابن شهيد قد اقتناها أول مرة وجعلها في بيته يطالعها بين الفينة والأخرى، غير أن أهميتها تكمن في كونها وسيلة وخطوة نحو عالم الإبداع لا أن تكون غايةً في ذاتها، تقف بالعملية الإبداعية في حدود التحجر في قوالب القواعد والقوانين الصارمة.

ويرى أحد الباحثين أن مثل موقف ابن الإفليلي السابق بيانه كان بداية الصرع في علاقة المعلم بالأديب "لكن حرص المؤدبين والمعلمين الشديد على حفظ غريب النحو واللغة كشرط لقوامه الأدب والبيان كان بداية الصرع في علاقة المعلم

(1) الذخيرة، ق 1 / م 1، ص 212.

(2) ابن شهيد. التوابع والزوابع، م س، ص 124.

الباب الثاني ===== الفصل الثاني: تلقي الشعر في "التوابع والزوابع"

بالأديب، ولم يكن ابن شهيد وحيدا في دعوته إلى التخفيف من غلواء المعلمين، بل كان ابن حزم أيضا يدعو إلى عدم التعمق في علم النحو والاكتفاء بمعرفة المستعمل في اللغة⁽¹⁾.

وهذا المستعمل في اللغة والشائع هو ما يحتاجه الشاعر والكاتب، إذ لا حاجة إلى التعبير في الكلام، والأولى أن يترك علم النحو لأصحابه المتخصصين فيه. وهم اللغويون الذين سخر منهم ابن شهيد، دون أن يسخر من اللغة، فنحن نراه يرد على تابع عبد الحميد الكاتب حين سأله عن كلام الأندلسيين/القرطبيين بينهم قائلا:

"ليس لسيبويه فيه عمل، ولا للفراهيدي إليه طريق، ولا للبيان عليه سِمة، إنما هي لكنة أعجمية يؤدون بها المعاني تأدية المجوس والنبط"⁽²⁾؛ لقد كان ابن شهيد حريصا على اللغة الفصيحة، راثيا الحال التي آلت إليها، وعلى الرغم من ذلك فقد وقف ضد اللغويين الذين عملوا التضييق على الأدباء وإقناعهم بالتماهي بين اللغة بوصفها سلطة وبين اللغويين الذين يحاولون إقناع الناس بأنهم هم كذلك سلطة، والواقع أن اللغة هي السلطة بينما لا يعدو اللغويون أن يكونوا مؤسسة حاولت إضفاء الهيبة على نفسها فبلغت حدّ الشطط، وذلك بأن عدّت كل خارج عنها، خارجاً عن اللغة في حد ذاتها، فينظر إليه بعين الانتقاص والرفض ولذلك كان هم الإبداع والابتكار أن يخترق المؤسسة بدءا باختراق السلطة في حد ذاتها أي (اللغة)، إنه إعادة توزيع نظام القيم حتى يتم الالتزام بالتعديلات الجديدة الناتجة عن الخروقات الحاصلة والانتهاكات الموجهة ضد القيم السلبية الناتجة عن سوء استخدام السلطة "ومن المعلوم أن توزيع نظام القيم يتصل بالسلطة بأشكالها المتعددة، الثقافية والدينية

(1) عليان. تيارات النقد الأدبي في الأندلس، م س، ص 96.

(2) ابن شهيد. التوابع والزوابع، م س، ص 117.

الباب الثاني ===== الفصل الثاني: تلقي الشعر في "التوابع والزوابع"

والاجتماعية والسياسية، وسوء ممارسة السلطة يطور دائماً قيماً سلبية تجد من يسعى لانتهاكها"⁽¹⁾.

والواقع أن مثل هذا النموذج السيئ من القراء، الذين يحصرون النصوص الأدبية في إقامة الإعراب وتأدية المعنى بما يوافق سلامة اللغة حسب معتقدتهم، يجدون من الظروف المحيطة وخاصة السياسية محضناً ملائماً لقراءتهم التحجيمية للنصوص الأدبية والتضييق على أصحابها إذا كانوا من معاصريهم والحال أشبه بالعلماء والفلاسفة الذين يحاصرون من قبل السلطة الدينية التي تتلمقها الطبقة الحاكمة طلباً للتمكين لها.

1- أهمّمة المتلقي الخبير/ضد علماء اللغة:

يرى أبو عامر بن شهيد أن اللغويين والنحاة هم أصحاب اختصاص لا يكادون يعدونه، وربما خالطوا النصوص الأدبية وشرحوها وفسروها من منطلق تخصصهم ومجال عملهم، لكن هذا الشرح والتفسير يبقى رهين اللغة وقواعدها وقوالبها، أما كشف الجمال في النص الأدبي والقدرة على فهم معانيه وتبيان سر جماله ومواطن السحر فيه، فهذا عمل لا يكاد يتاح إلا لذوي الاختصاص، وهم الذين خبروا البيان، وعرفوا أصل الإبداع وتعودوا على مدارس الأدب وألفوا النظر في نصوصه، ووثقوا أن اللغة أداة في يد الأديب يطوعها ويستعملها كيفما رأى وشاء، شرط ألا يبلغ حد الشطط والمبالغة وهؤلاء هم النقاد، وهم أولى بالنص الأدبي، من اللغويين الذين همهم استخراج الغريب وإقامة الإعراب، وهذا أبعد ما يكون عن مداراهتمام الأديباء والشعراء.

يكون الناقد حسب ابن شهيد هو ذاك الذي "يبحث عن الكلام، ويفتش عن شرف المعاني، وينظر مواقع البيان، ويحترس من حلاوة خدع اللفظ، ويدع تزويق

(1) عبد الله إبراهيم. التلقي والسياقات الثقافية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 2، 2005، ص 20.

الباب الثاني ===== الفصل الثاني: تلقي الشعر في "التوابع والزوابع"

التركيب، ويراطل بين أنواع البديع، ويمثل أشخاص الصناعة⁽¹⁾، ولأن الناقد ذا خبرة بمدارسة النصوص، فإن ابن شهيد يدعو إلى عملية البحث عن الكلام، ويشير "البحث" إلى بذل الجهد، وعدم الاتكال على ما قاله النقاد السابقون، فالناقد لا بد له من رؤيته الخاصة، وإذ ذاك يكون عليه تحكيم رأيه الشخصي، والاعتداد بهذا الرأي، وكما أن الشعر هو مجال إظهار "المبدع لذاتيته في معناها الأنطولوجي الأعمق"⁽²⁾، يكون النقد أيضا المجال الذي يمارس فيه الناقد سلطته وتظهر فيه ذاتيته (أي ذوقه ورأيه وحكمه) دون التطرف والشطط.

وتكون عملية البحث هذه دائرة على "الكلام"، فيفرق ابن شهيد بين لغتين/كلامين؛ كلام هو ما يستعمله الناس جميعهم في حياتهم اليومية وتعاملاتهم التي لا تنتهي، وهو كلام غير كلام الإبداع والفن، فبواسطته يتم الإخبار والإبلاغ وتأدية المعني القائم في الواقع كما هو دون إحلاله مراتب الجمال التي لا يحتلها إلا الكلام الجميل/الشاعري/الفني، وهو الكلام المتميز بالبراعة والاختراع، وتحمل كلمة "البحث" دلالات عديدة نرى أن أهمها هو كون الناقد صاحب عمل لا يركن إلى الراحة والاتكال، وهذا العمل ذو شأن خطير على الأدب ونصوصه، إذ عليه أن يقوم بعملية التمهيص والفصل على مستوى النصوص الشعرية، فليس كل من تسمى بالشعر هو شاعر وليس كل ما عزي إلى الأدب هو أدب.

فلغة الشعر/الإبداع لغة خاصة، وهي وإن كانت ناشئة عن اللغة، مفردات وكلمات وأصوات، إلا أنها في حال الإبداع لا بد أن تخضع للمبدع تحويرا وتركيبا وخرقا، وإعادة ترتيب؛ وهذا هو الكلام الذي يقصده ابن شهيد، وبناءً على ذلك ينبغي للناقد "الدخول إلى الفضاء الداخلي للغة، واكتشاف عالم استعاري، ورؤية كيف

(1) ابن بسام- الذخيرة، م 1/1 ق 1، ص 310.

(2) ابن الشيخ، جمال الدين. الشعرية العربية، تر: مبارك حنون وآخرون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المملكة المغربية، ط 2، 2008، ص 48.

الباب الثاني ===== الفصل الثاني: تلقي الشعر في "التوابع والزوابع"

تعوض مُعطيات الواقع الإنشاءاتُ التخيليةُ⁽¹⁾، وهذا الكلام هو الذي لا يخضع لنموذج النحويين، النموذج المرسوم ليسير المبدع عليه، على الرغم من أن المبدع يتجلى نشاطه أولاً على مستوى اللغة ليخلق منها لغة أخرى/ ثانية لا تركز إلى السكون والتحجر، وتنزع نحو الحركة والتجدد، وذلك من خلال هامش الحرية الذي يتحرك فيه المتكلم/ المبدع. وهو الهامش ذاته الذي يجب توفره لأي فنان من أجل أن يبدع ويبتكر، "إن الشاعر وهو ينطلق باللغة إلى آفاقه الرحبة الواسعة ويصعد بها إلى سماء خياله يفجر طاقاتها الكامنة ويلبسها من فنه أثواباً جديدة تغنيها وتجدد في حياتها، يرتجل ألفاظاً ويبتدع عبارات ويبتكر تراكيب ويشحن ألفاظاً قديمة منها بمعان وإيحاءات وظلال لم تكن موجودة معتبراً ذلك جزءاً من فنه وعملاً تكتمل به متعته"⁽²⁾.

وربما بدا قارئ ابن الشهيد بحائثة مطلعاً على الصراع القائم تاريخياً بين اللغويين والشعراء الذين دعوا "دعوة واضحة إلى التمييز بين النحو الذي ابتدعه المستعربون الذين طبعوا على أعرابهم "فحوّلوا اللغة إلى أيقونات وأوثان تعبد وبين الشعر وهو في جوهره ابتكار واحتيال للمنطق"⁽³⁾.

وقد مرت بنا تلك الفقرة من التوابع التي استهزأ فيها ابن شهيد بكتب اللغة عندما سأله تابع ابن الإفليلي أن يناظره على تلك الكتب، ونكون قد أشرنا إلى أن ابن شهيد لم يقصد الغض من العلماء ومن اللغة، لكنّه قصد إلى أنها كتب قواعد وقوانين، لا تهم المبدع / الشاعر من حيث أن الإبداع لا يمكن أن يتمكن منه من تمكن من تلك الكتب وكان عالماً باللغة حافظاً لكتاب سيبويه وشرح ابن درستويه، ولو أن

(1) المرجع السابق، ص 58.

(2) المعتوق، أحمد محمد. اللغة العليا (دراسات نقدية في لغة الشعر)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء (المغرب)، بيروت، ط 1، 2006، ص 94.

(3) عبد العظيم، محمد. من قضايا النص الشعري (مسائل في المعنى)، مركز النشر الجامعي، منوبة (تونس)، د ط، 2009، ص 161.

الباب الثاني ===== الفصل الثاني: تلقي الشعر في "التوابع والزوابع"

الأمر كذلك لكان هؤلاء العلماء أشعر الناس وأقدر الشعراء على التجويد في الشعر، ولكن الحاصل أن الأمر الواقع هو بخلاف ذلك ولقد "كان الأصمعي عالماً شاعراً، وكان الكسائي كذلك، وكان خلف ابن حيان الأحمر أشعر العلماء، وما بلغ بهم العلم طبقة من كانوا في زمانهم من الشعراء غير العلماء؛ فقد صار التجويد في الشعر ليست علتة العلم، ولو كانت علتة العلم لكان من يتعاطاها من العلماء أشعر من ليس بعالم" (1).

ويكون من واجبات الناقد/ القارئ المتخصص، بحسب ابن شهيد أن يتقصى المعاني الشريفة. والتفتيش عن المعنى الشريف انشغال يوصل إليه البحث في الكلام، وذلك "لأن الكلام غير مقصود في نفسه بل هو وسيلة ليعبر الناس عن أغراضهم ويفهموا المعاني في نفوسهم فإذا أفرغت الألفاظ من كل دلالة على المعاني رفض الغرض في أصل الكلام، وإلا صار الكتاب كمن يصنع سيفاً للقطع ويجعل حده كليلاً" (2)، وتأکید ابن شهيد على أحقية المعنى بالبحث والكينونة هو منطلق النقاد العرب جميعهم المتلخص في كون الكلام لا بد أن يكون له معنى يهدف إلى إبلاغه، "ومثل ذلك من يكتب في أي غرض من أغراض الكتابة، فإنه لا بد أن يكتب في موضوع، أو يعبر عن فكرة من الأفكار التي تشغله إلى من يعنيه أن يكتب إليه، لينتقل إليه ما يشاء من المشاعر والأفكار، ولا يتصور أن كاتباً من الكتاب يهدف بكتابتته إلى إراقة المداد، وتسويد الصفحات، دون غرض يقصد إليه" (3) وإذا كان المعنى هو في الأساس مهمة منوطة بالشاعر/ المبدع إذ وجب عليه أن يكون صاحب فكرة يريد إيصالها إلى متلقيه والتأثير فيه بواسطته. فإن البحث عن هذا المعنى يكون من بين مهام القارئ/ الناقد بحسب ابن شهيد، فلا يكون هذا القارئ متلقياً سلبياً يدمغ كلام الشاعر

(1) الأمدي، أبو القاسم الحسن بن بشير. الموازنة بين شعر أبي تمام والبحثري، تح: أحمد صقر، ط 4، د ت، دار المعارف، القاهرة، ص 25.

(2) عبد العظيم، محمد. م س، ص 23.

(3) طبانة، بدوي. قضايا النقد الأدبي، دار المريخ للنشر، الرياض، د ط، 1984، ص 88.

الباب الثاني ===== الفصل الثاني: تلقي الشعر في "التوابع والزوابع"

بالقبول والإجازة قبل أن تتم عملية القراءة الفاحصة التي تهدف إلى التفكيك وإعادة التركيب، وإذا قلنا إن ابن شهيد قد ركز على ذاتية هذا القارئ وتحكيم ذوقه والاعتداد بحكمه على النصوص الأدبية، فإن هذا الكلام لا يخلو من أن يكون معناه - تعاضداً مع مهمة الناقد في البحث عن المعنى - أن هذا الناقد/القارئ هو صاحب مسؤولية في إنتاج هذا المعنى وهو مشارك للشاعر في هذه المسؤولية وذلك من حيث هذه النظرة "الظاهراتية" لعمله ومهامه، أي جعل الذات مدركة لموضوعها، ونعني بهذا الكلام، تدخل القارئ/الناقد في صوغ معنى النص، فقد لا يكون المعنى الذي يتبدى شريفاً بالنسبة لناقد معين هو كذلك بالنسبة لآخر.

وبصرف النظر عن هذا التباين والاختلاف، نود أن نؤكد على نظرة ابن شهيد لقارئه المتخصص، وهو القارئ ذاته الذي تعول عليه جمالية التلقي في بناء تاريخ الأدب الذي يغدو تاريخاً لتلقيات نوع أدبي معين، وهو القائم بعمليات "البحث والتفتيش والنظر" لدى ابن شهيد، ومن ثم فهو قارئ ذو ركن أساس في إنتاج النص الأدبي من خلال هذه العمليات التي لا تخلو من السمة التحوارية القائمة على طرح السؤال والغوص في محاولة إيجاد الإجابة عن هذا السؤال.

يدرك الشاعر، أي شاعر، خاصة إذا كان الحديث عن الشعر العربي القديم ذي الأغراض المختلفة التي كانت تُعنى بقارئ/أول/مقصود، أن نصه الشعري لن يبقى حبيس جدران المقصود من النص الشعري سواء أمدحا كان أم هجاءً... إلخ، ويدرك أن هذا النص سينتقل سريعاً إلى ساحة قراء آخرين، ومتلقين من درجات أخرى، إلى أن يستقر عند الناقد، وهو المتلقي الذي سينجز في هذا النص تلك العمليات المنظمة التي تسلم كل واحدة منها إلى الأخرى، متضمنة في سلسلة "البحث والتفتيش والنظر" بحسب ابن شهيد.

لا يمتلك مبدع النص الشعري ومنشئه حق ملكية هذا النص، ففي لحظة معينة، وهي اللحظة التي يتجسد فيها هذا النص لفظاً ومعنى، يتلقفه قراء

الباب الثاني ===== الفصل الثاني: تلقي الشعر في "التوابع والزوابع"

مختلفون، ومن بينهم، وربما كان أهمهم القارئ/الناقد الذي يمارس نشاطا ذاتيا وموضوعيا في آن، وهو نشاط لا يكاد يخلو من نزعة إقصائية تتحدد على إثرها حياة نصوص بذاتها، ويتعين على نصوص أخرى الانسحاب إلى النسيان لعدم بلوغها مرتبة في الشعرية التي يُراد للنص الأدبي أن يتسم بها ليستمر وجوده بعد أن أكمل عملية نمائه حين كان من ممتلكات مؤلفه/منشئه. وإذن فلا وجود للنص الأدبي "إلا بإصابة الخطاب مرماه في نفس المتقبل، ولهذه التقديرات أبعادها الأصولية وأبرزها أن لا نصّ بلا قارئ، ولا خطاب بلا سامع، وحتمي أن تُقرّ (...) أن الملفوظ يظلّ موجوداً بالقوة سواء أفرزته الذات المنشئة له، أم دفنته في بواطن اللاملفوظ. ولا يخرجها إلى حيز الفعل إلا متلقيه، وهذا التلقي هو بمثابة انقحاح شرارة الوجود للنص" (1).

يكون "البحث في الكلام" الذي يجعله ابن شهيد أول مهام الناقد، استدعاء لكلام آخر، ليس كلام مبدع الكلام ولكنه كلام "الباحث في الكلام" أي إنه كلام الناقد/القارئ، "إن النص وقد اكتمل بناؤه، أصبح كوناً من العلامات والإشارات يقبل التأويل والتفسير ويستدعي دائما القراءة، لا يحمل في ذاته دلالة نهائية بل هو فضاء دلالي ومجال لانتظام كلام جديد هو كلام القارئ، أي هو نص منفتح متعدد الدلالات لا ينفصل عن قارئه ولا يتحقق من دون مساهمته" (2)، ومن بين أهم مستويات هذه المساهمة من طرف القارئ محاولة البحث عن قوانين للفصاحة وهي محاولة "تشير إلى إدراك موضوعي للجمال، يختلف عن الإدراك الذاتي له، الذي يكلّ الأمر فيه إلى النفس، ويندرج تحت هذا الموقف الموضوعي، من إدراك الجمال، تحليله للبيان أو الأدب على ضوء العلاقة بين الألفاظ والمعاني ويلاحظ - ابتداءً - أنه يأخذ جانب المعنى" (3) ونظن أن وقوف ابن شهيد إلى جانب المعنى هو دليل على أنه مؤمن

(1) المسدي، عبد السلام. الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، بيروت، ط 2، 1982، ص 87.

(2) عبد العظيم، محمد. م س، ص 46.

(3) عبد الواحد، عمر محمد. في النقد الأدبي عند العرب في المغرب والأندلس، م س، ص 370.

الباب الثاني ===== الفصل الثاني: تلقي الشعر في "التوابع والزوابع"

بذاتية الناقد في القراءة والتفسير والتأويل كما نكون قد ألمحنا سابقا هذا مع اعتداده بثقافة الناقد/القارئ خاصة بمدى معارفه اللغوية والحال ذاته بالنسبة للشاعر/ المبدع حتى يضمن الحفاظ على سلامة اللغة التي شكا إلى صاحبي الجاحظ وعبد الحميد الكاتب سوء حالها بين أهل الأندلس.

1-2- قراءة الشعر كشف لمائة المعاني:

ابن شهيد - كما رأينا - مشغوف بالماء، مؤمن بأن كل اختراع وابتكار لابد أن ينطلق من الماء ويمتزج به حتى يتم له الصفاء والاكتمال، والإبداع لدى ابن شهيد يجب أن يكون ماءً، فالماء أصل لكل حياة، وكذلك رأينا النص الأدبي بالنسبة له يبدأ حياته عند مبدعه ويستكملها عند القارئ الذي لابد له أن يلامس مواطن الماء في هذا النص.

وليس أدب دون ماء، والماء كما هو واضح لا يكون إلا في المعاني لذلك كان لزاما على الناقد أن "يحترس من حلاوة خدع اللفظ، ويدع تزويق التراكيب ويراطل بين أنحاء البديع، ويمثل أشخاص الصناعة، فقد ترى الشعر فضيَّ البشرة، وهو رصاصي المكسر ذا ثوب معضد أو مهلهل، وهو مشتمل على بهق أو برص، مبنيا بلبن التماثيل، وصفوان التهاويل، وهو لا يجنُّ صاحبه عن النسيم فضلا عن الحرجف، ولا يقيه رقيق الندى فضلا عن شؤبوب الكنهور، وقد ملحته ملاحه الأسماء، واتقد فيه الهوى، واضطربت في جانبه نيران الجوى، ولمع فيه البرق، واستنَّ فيه الودق، وسفحت عليه الدُموع، وبان فيه الخشوع، وهو ﴿ كَرَابٍ بِقِيَعَةٍ يَحْسَبُهُ الظَّمَانُ مَاءً حَتَّىٰ إِذَا جَاءَهُ لَمْ يَجِدْهُ سَيْئًا ﴾ (1).

(1) ابن بسام. الذخيرة، م س، ص ص 310، 311. ونسجل هنا كما سبق وأن فعلنا - استعمال ابن شهيد لكل لفظ يُوْشِر على الماء مثل (الندى، الكنهور = السحاب المتراكم، الودق = المطر، الدموع، سراب، ماء، بحور).

الباب الثاني ===== الفصل الثاني: تلقي الشعر في "التوابع والزوابع"

ثمة مقارنة ملتبسة بالماء بين الأدب واللاأدب، بين نص حي ونص آخر ميت، بين الصناعة والبراعة، بين القول والتقول، بين الكلام والهدر. ومهمة القارئ تكمن في أن يعرف الماء فيثبته ويكشف السراب فيدعه، فالانخداع حاصل، لكنه لا يجوز بأية حال أن ينخدع القارئ الحصيف الذي خبر أمواه النصوص وسرابها.

يدخل المتلقي عوالم النص الأدبي، وهو في حالة ظمأ معنوي، وإنه لمن البديهي أنه يروم إطفاء هذا الظمأ، ولا يرى ابن شهيد سبيلاً إلى ذلك سوى في مائية النص الأدبي، وإنه يغدو من الصعب التفريق بين الماء والسراب إلا بالنسبة إلى قارئ خبر أودية النص وصحاريه، أو خبر بالأحرى النص الخصب والنص المتصحّر، ولا يتركز الرواء والتصحّر إلا في المعنى، فالشكل قد يخدع، لأنه - في أفضل الأحوال - ليس سوى حيلة تقنية لسدّ فراغ لا يمتلئ، وإجابة لا يعثر عليها لسؤال هذا نصه "ماهية القول"، وإن القول الذي لا يحمل معه ماهيته، ودليل حياته، وأسباب بقائه هو نص أوّل به أن ينسى ويطرح. وقد رأى شاعر/ناقد الرأي نفسه إذ قال: "وإن من الشعر ما يملأ لفظه المسامع، ويردّ على السامع منه قعاقع، فلا تُرْعَكُ شَمَاحَةٌ مَبْنَاهُ، وانظر إلى ما في سكناه من معناه، فإن كان في البيت ساكن فتلك المحاسن، وإن كان خالياً فاعدده جسمًا بالياً، وكذلك إذا سمعت ألفاظاً مستعملةً، وكلمات مبتذلة، فلا تعجل باستضعافها، حتى ترى ما في أضعافها، فكم من معنى عجيب، في لفظ غير غريب، والمعاني هي الأرواح، والألفاظ هي الأشباح"⁽¹⁾. إن ابن شرف يتفق تماماً مع أبي عامر فالمعاني هي حياة النص، والنص الذي لا معنى له هو نص بوار، وأرض موات، وعلى قارئ النصوص ألا يغتر بالهياكل الأنيقة، فيحسب أنها مشتملة على الأرواح. بل إن عليه - كما أكد ابن شهيد - أن يبحث ويتقصى ويفتش ويقارن ويعمل ذوقه ويثق بحكمه ويتكئ على ثقافته وذوق الجمهور حتى يستخرج مواضع الماء في النصوص، وإن الحذر مطلوب فكم من نصوص لا تنزع نحو التعقيد هي نصوص

(1) القيرواني، ابن شرف. أعلام الكلام، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط 1، 1926، ص ص 27، 28.

الباب الثاني ===== الفصل الثاني: تلقي الشعر في "التوابع والزوابع"

ينبجس منها الماء، وتكتب لها الحياة عبر سيرورة القراءة لأنها تحمل حياتها بين طياتها. على الرغم من بساطتها، والبساطة عموماً مذهب يدعو إليه ابن شهيد كما سنرى لاحقاً.

إن القارئ الذي يطلبه ابن شهيد هو قارئ المعاني، والمعنى له صلة بنقد الشعر، يقول صاحب البحري: "رأني البحري ومعي دفتر شعر فقال: ما هذا؟ فقلت: شعر الشنفرى. فقال: وإلى أين تمضي؟ فقلت: إلى أبي العباس أقرؤه عليه. فقال: قد رأيت أبا عباسكم هذا منذ أيام عند ابن ثوابة فما رأيتته ناقداً للشعر ولا مميّزاً للألفاظ، ورأيتته يستجيد شيئاً وينشده، وما هو بأفضل الشعر. فقلتُ له: أما نقده وتمييزه فهذه صناعة أخرى، ولكنه أعرف الناس بإعرابه وغريبه"⁽¹⁾.

ليس قارئ ابن شهيد قارئاً عادياً، نمطياً، لا يعوّل عليه في تفكيك النصوص وكشف مخبوءاتها سواء أكانت هذه المخبوءات جميلة مستملحة، أو فظة ممجوجة، إنه ليس المتلقي الذي يسمع النص أو يقرؤه، فيعجب به دون إنعام النظر فيه، ودون أن يكتشف فيه ما يسوؤه ذلك لأنه "من الأشعار أشعار محكمة متقنة أنيقة الألفاظ حكمية المعاني، عجيبه التأليف (...) ومنها أشعار مموّهة، مزخرفة عذبة، تروق الأسماع والأفهام إذا مرّت صفحاً، فإذا حُصّلت وانتُقدت بُهرجت معانيها، وزيّفت ألفاظها، ومُجت حلاوتها، ولم يصلح نقضها لبناء يستأنف منه، فبعضها كالتقصير المشيدة، والأبنية الوثيقة الباقية على مرّ الدهور، وبعضها كالخيام الموتدة التي تزعزعها الرياح، وتوهيها الأمطار، ويسرع إليها البلى، ويخشى عليها التقوض"⁽²⁾.

يتفق ابن شهيد مع ابن طباطبا على أنّ المفاضلة لا تقع بين الألفاظ معزولة عن المعاني، ولكن المفاضلة والاختيار يكونان بين الألفاظ في نسبتها إلى المعاني التي تدلّ عليها، وينبه ابن شهيد على أن من الشعر ما يكون "فضي البشرية، وهو رصاصي

(1) الجرجاني، عبد القاهر. دلائل الإعجاز، تح: محمود محمد شاكر، دارالمدني، جدة، ط 3، 1993، ص ص 252، 253.

(2) العلوي، ابن طباطبا. عيار الشعر، م س، ص 13.

الباب الثاني ===== الفصل الثاني: تلقي الشعر في "التوابع والزوابع"

المكسر، ذا ثوب معضد أو مهلهل، وهو مشتمل على بهق أو برص"⁽¹⁾، ويقول العلوي: "وكم معرض حسنٍ قد ابتذل على معنى قبيح ألبسه (...) وكم من زائف وبهرج قد نفقا على نقادهما"⁽²⁾.

نستطيع أن نجمل واجبات الناقد في تصور ابن شهيد، بأن يكون القارئ الذي يمتلك القدرة الفطرية والمكتسبة على تتبع النصوص المائية واكتشافها، الناقد الذي يغوص في الكلمات/المباني فيعرف إن كان المعنى مائياً حسناً جميلاً، أم إن الأمر يتعلق بخدعة بصرية تشكل سراباً يُظنُّ ماءً وهو ليس كذلك، ما يجمله الجاحظ في صفة قراء/ نقدة شاهدتهم فقال: "هُمَّ لَا يَقْفُونَ إِلَّا عَلَى الْأَلْفَاظِ الْمُتَخَيَّرَةِ وَالْمَعَانِي الْمُنْتَخِبَةِ، وَالْمَخَارِجِ السَّهْلَةِ، وَالِدِّيَابِجَةِ الْكَرِيمَةِ، وَعَلَى الطَّبَعِ الْمَتَمَكِّنِ، وَعَلَى السَّبْكِ الْجَيِّدِ، وَعَلَى كُلِّ كَلَامٍ لَهُ مَاءٌ وَرَوْنُقٌ"⁽³⁾.

لا يختلف مفهوم الناقد/القارئ الخبير لدى ابن شهيد عن مفهومه لدى الناقد العرب الذين سبقوه، فالناقد بالنسبة لهم، رجل صاحب حرفة، وقائم على تدبير نشاط مؤسسه، فهو القائم على "الجهبذة"⁽⁴⁾ بالدينار والدرهم، لا تعرف جودتهما بلون ولا مسٌّ ولا طراز ولا وسم ولا صفة، ويعرفه الناقد عند المعاينة، فيعرف بهرجها⁽⁵⁾ وزائفها وستوفها⁽⁶⁾ ومفرغها⁽⁷⁾ (8).

ثمة إحساس عريق بأن الشعر العربي يهدده خطر التزييف والاختراق من قبل نصوص غير شرعية، شبيهة بالقطع النقدية الزائفة، وبناءً على هذا الخطر الذي لا

(1) ابن بسام. الذخيرة، م س، ص 310.

(2) العلوي، ابن طباطبا، م س، ص 14.

(3) الجرجاني، عبد القاهر. دلائل الإعجاز، م س، ص 251.

(4) نقد الزيوف والصحاح من الدنانير والدرهم.

(5) البهرج: الرديء الفضة فيبطل ويرد.

(6) الستوف: إذا كان من ثلاث طبقات، يرد وي طرح.

(7) المفرغ: المصمت المصبوب في قالب ليس بمضروب.

(8) الجمحي، محمد بن سلام. طبقات فحول الشعراء، م س، ص 5.

الباب الثاني ===== الفصل الثاني: تلقي الشعر في "التوابع والزوابع"

يكاد يغادر ساحة الشعر العربي، فقد تم تأسيس الشخصية العامة/الخبيرة بالنصوص الأصيلية الشرعية، وبما يضادها من نصوص لا تنتمي إلى العراقة والأصالة.

هذه الشخصية هي الناقد الذي ستوكل إليه مهمة جليلة وخطيرة، إنها مهمة تصفية الشعر مما علق به من شوائب في أثناء رحلته الطويلة، لذلك ظهرت قيمة الرواية، رواية الشعر العربي، المؤسسة المحض للنقد العربي القديم، التي أدت دوراً انتقائياً للنص الشعري القديم (الجاهلي) بناءً على أسس معرفية وغير معرفية، فتم إقصاء نصوص كثيرة خضوعاً لسلطات مختلفة، "وقال قائل لخلف: إذا سمعتُ أنا بالشعر أستحسنه فما أبالي ما قلت أنت فيه وأصحابك. قال: إذا أخذتَ درهماً فاستحسنته، فقال لك الصراف: إنه رديء! فهل ينفعك استحسانك إياه"⁽¹⁾، فتتسحج عملية تقبل الشعر وردّ الفعل عليه بقول فصل يعود إلى الناقد/العالم بالشعر، القادر على تمييز جيده من رديئه. إن القارئ العادي الذي يصطدم بالنص الشعري فيبدي قبوله له وتأثره به ورضاه عنه، سيكون عليه أن يأخذ بعين الاعتبار رأي قارئ آخر، أعلى منه منزلة لأنه أكثر بصراً بالشعر، وحين يبدي هذا القارئ الموثوق في رأيه حكمه على النص الشعري، تنتفي المنفعة عن القارئ العادي، إذا حكم على هذا النص بالرداءة، "لقد اعتبر العرب نشاط الحكم في الرّسالة الأدبية ضرورة نفعية، عبر عنها الخطاب النقدي العربي القديم باستعمال كلمة المنفعة، فكشف لنا أن حكم القيمة في الرّسالة الأدبية صادر عن القصد النفعي، وهو تصور متسرّب في هذا الخطاب"⁽²⁾.

وناقداً ابن شهيد هو قاضٍ يتوجب عليه ما يتوجب على القاضي وهو مكب على قضية ما، فهو يبحث ويفتش، وينظر، وعليه أن يحترس، وألا يقع في فخ الانخداع من

(1) م س، ص 7.

(2) عبد الناظر، أسماء جموسي. التفاعل السياقي بين الشعر الأول والتراث النقدي إلى القرن الخامس الهجري، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط 1، 2011، ص 414.

الباب الثاني ===== الفصل الثاني: تلقي الشعر في "التوابع والزوابع"

حلاوة المظهر، وبؤس المخبر، ويدع التزييق وينظر في الحقيقة. وهو ناقد بالمعنى اللغوي للكلمة، صاحب خبرة لا يتسرع إذا رأى الشعر فضيَّ البشرة وهو رصاصي المكسر، وهو أخيراً مهندس خبير بالمعمار والبناء إذ قد يكون شعر "مبنياً بلبن" (1) التماثيل، وصفوان (2) التهاويل (3)، وهو لا يجن (4) صاحبه عن النسيم فضلاً عن الحرجف (5)، ولا يقيه رقيق ريق الندى فضلاً عن شؤبوب (6) الكنهور (7)، (8). ونعتقد أن هذا النص لابن شهيد يحوي مقارنة خفية بين الناقد اللغوي والناقد الأدبي، فالأول كما يقول عبد القاهر الجرجاني (471 هـ) مما لا يجدي الكلام معه: "وكان لا يتفقد من أمر "النظم" إلا الصحة المطلقة، وإلا إعراباً ظاهراً، فما أقل ما يجدي الكلام معه" (9). وعلة ذلك قائمة على بعض أدوات النقد الذي يليق بالنصوص الأدبية التي تصنعها الخبرة والمهارة والوجدان، فليس يكون التصدي لمثل هذه النصوص بمثل تلك التقنية والحيادية، ولا يكون هذا إلا بسبب "من عدم الإحساس بوزن الشعر، والذوق الذي يقيمه به، والطبع الذي يميز صحيحه من مكسوره" (10)، ومثل هؤلاء النقاد هم الذين شنَّ ابن شهيد عليهم حملته في "التوابع والزوابع" وبعض نصوصه التي حفظها ابن بسام في "الذخيرة" وذلك لعلمه أن ناقداً لا يهمله من النص

(1) اللَّبْنَةُ واللَّبْنَةُ: التي يبني بها، وهو المضروب من الطين مريعاً، والجمع لبنٌ ولَبْنٌ (لسان العرب، مادة: لبن).
(2) صَفْوَان: يومٌ صافٍ وصفوان: لم تكن فيه لُطخة غيم. الصفا: العريض من الحجارة الأملس، جمع صفاة، يكتب بالألف، فإذا ثني يكتب صفوان (اللسان/صفا).
(3) التهاويل: الألوان المختلفة من الأصفر والأحمر (هول).
(4) يجنُّ: جن الشيء يجنُّه جنًا: ستره (جن).
(5) الحرجف: الريح الباردة - وريح حرجف: باردة، قال أبو حنيفة إذا اشتدت الريح مع برد ويبس فهي حرجف (لسان العرب: مادة حرج).
(6) الشؤبوب: الدفعة من المطر وغيره (مادة شأب/اللسان).
(7) الكنهور: الكنهور من السحاب المتراكم الثخين، (اللسان/كنهر).
(8) الذخيرة، م س، ص 311. الجرجاني، عبد القاهر. دلائل الإعجاز، م س، ص 291.
(9) الجرجاني، عبد القاهر. دلائل الإعجاز، م س، ص 291.
(10) م ن، ص ن.

الباب الثاني ===== الفصل الثاني: تلقي الشعر في "التوابع والزوابع"

(المائتي) سوى الصحة وسلامة الإعراب وإثبات الغريب هو ناقد "قد عدم الأداة التي معها يَعْرِفُ، والحاسة التي بها يَجِدُ"⁽¹⁾.

ويبدو واضحاً من خلال تعقب ابن شهيد للنقاد اللغويين أنهم كانوا ذوي سطوة في الأندلس عصرئذ (القرن الهجري الخامس)؛ فقد "كانت قرطبة مركزاً لحلقتين كبيرتين من حلقات العلم اللغوي؛ حلقة ابن الافليلي، وحلقة ابن سراج. وانضاف إليهما ابن السيد الذي لم يكن ليغادر قرطبة لولا خوفه على حياته من بعض وزرائها"⁽²⁾، وإذا كان لعلماء اللغة تلك المكانة، فهذا يعني أنهم كانوا قادرين قادرين على التأثير بأرائهم في النصوص الأدبية بجمهور المتلقين، ولقد كان هذا التأثير في جمهور القراء والمتلقين ظاهراً على مستوى الذوق الأدبي العربي إجمالاً، في الأندلس وفي غيرها من البلاد العربية "فلقد أسهموا في تشكيل الذوق الأدبي عند العرب بصفة عامة وسرى مفعول ذلك إلى وقت متأخر جداً وصل إلى مشارف القرن السادس"⁽³⁾، هذا على ما للنحو وأصحابه من خطورة تحجير الشعر انطلاقاً من حجرية القواعد اللغوية وتصلبها "فوظيفة النحو استخراج مبادئ اللغة ونظمها استناداً إلى الاستعمال المشترك أو ما يظن أنه استعمال مشترك، وغايته القصوى حماية اللغة من الفساد والحرص على أن تواصل أداء وظيفتها الأصلية: الإبلاغ، ووسيلته في ذلك ضبط المعايير التي تفصل بها بين الخطأ والصواب ويطالب المتكلم باحترامها بينها وبين حاجته في التعبير المستقيم"⁽⁴⁾، هذا إضافة إلى أن اللغوي يردُّ الإبداع إلى اللغة بينما مرجعه الموهبة كما يؤكد ابن شهيد، وبذلك يتنافى الفني الجميل مع العقلي المنطقي الذي يتأسس عليه الفكر اللغوي والنحوي. وليست هذه

(1) السابق، ص ن.

(2) مطلق، ألبير حبيب. الحركة اللغوية في الأندلس، المكتبة العصرية، صيدا - بيروت، د ط، 1967، ص ص 161، 162.

(3) صمود، حمادي. التفكير البلاغي عند العرب (أسسه وتطوره إلى القرن السادس)، دار الكتاب الجديدة المتحدة بيروت، ط 3، 2010، ص 30.

(4) م ن، ص 45.

الباب الثاني ===== الفصل الثاني: تلقي الشعر في "التوابع والزوابع"

مهام النقد الأدبي الذي تتركز مهمته في الكشف عن النقاط التي تتركز فيها جمالية النص الأدبي، ومكمن شعريته. أي مائيته بحسب ابن شهيد، هذه المائية/ الشعرية التي تكون كفيلاً بأن تحمي الشاعر من الحرجف وتحميه من شؤبوب الكنهور.

وإذا رأى ابن شهيد أن النقد اللغوي للنصوص الأدبية يجمّد حركية هذه النصوص ويجفها من مائها، ويربط أدبيتها بقواعد لا علاقة لها بطبيعة الأدب، فإنه قد دعا - بوعي منه بمسألة النقد الأدبي- إلى تطوير نوع آخر من القراء يسهم في التنظير لفن الشعر والأدب عامة (الكلام)، ولقد حدث التطبيق الفعلي لهذه الدعوة في مؤلفه الإبداعي/النقدي؛ حيث أبان ابن شهيد عن قارئ يتوجب عليه أن يتداخل بالنص الذي يقرؤه لا قراءة وحسب، بل إنشاء وتأليفاً، وذلك هو القارئ/ المبدع.

2- القارئ المبدع:

تتمثل رؤية ابن شهيد في أن المؤدب أو عالم اللغة غير حقيق به أن يتصل بالنصوص الأدبية والاشتغال بها، لأن أدواته وجهازه المفهومي غير قادر أن يصل به إلى الغاية من تعاطي هذه النصوص؛ وهي الإحساس برونقها، وكشف مائيتها والغوص على أدبيتها.

من أجل ذلك سنحاول رصد جهاز تلقي ابن شهيد للشعر العربي وكيفية قراءته له. وقبل هذا رأينا أنه قد يكون من المفيد الحديث عن شكلية "التوابع والزوابع".

2-1- تجنيس "التوابع والزوابع":

يبدو الحديث عن تجنيس دقيق لنص التوابع غير ذي جدوى، ليس لعدم أهميته، ولكن لأن تحديد الأجناس والأنواع الأدبية عصرئذ لم يكن متحققاً، فالنص الأدبي يُولد أولاً ثم يأتي تحديد جنسه وتصنيفه مع تطوّر الحركة النقدية،

الباب الثاني ===== الفصل الثاني: تلقي الشعر في "التوابع والزوابع"

وتعقدها، ونص التوابع يُعدُّ نصاً محيراً من هذه الناحية، إذ يمكن رصد أجناس أدبية عديدة تتداخل في متنه وتتراسل من مقامة ورسالة وشعر وخرافة وغيرها. غير أن ما يهمنا - هنا - هو كون هذا النص سردياً بالأساس وليس نصاً نقدياً، نقول هذا مع علمنا أن ابن شهيد قد وضع مصنفاً في النقد أسماه "حانوت عطار" وهو كتاب لم يصلنا ولكن الحميدي نقل عنه في "جدوة المقتبس"، وتدل نقوله على أن الكتاب تراجع لشعراء الأندلس، فهو سابق لكتاب "الأنموذج" في هذا المضمار وفيه أحكام نقدية عامة ونماذج مما اختاره بحسب تلك الأحكام⁽¹⁾.

وإذن فما الذي دعا ابن شهيد إلى تأليف كتاب سردي، يطعمه آراءه في النقد، ونعده حاوياً مهماً لجهاز تلقيه للنص الشعري، وقد تعذر الحصول على "حانوت عطار" وأسعفت في ذلك نصوص نقدية مهمة احتفظ بها ابن بسام عن أبي حيان المؤرخ الأندلسي.

سبق وأن أوضحنا أن تلقي النصوص الأدبية خاضع لسياقات المتلقي الحضارية والثقافية والنفسية، ولا بد أن ما تعرض له ابن شهيد من ضغط نفسي جراء محاولة تحجيم شاعريته وتجاذبه بين زمنين؛ زمن اعتنى فيه الحكام والجمهور بالشعر والشعراء، وزمن الفتنة حيث امتحن الشعراء والشعر، كان له أثر في انحياز ابن شهيد إلى السرد، وليس أدل على محنة ابن شهيد من المدخل التراثي لنص التوابع والذي نكون قد تحدثنا فيه.

وإذا كانت هذه التراثية خاصة بذات ابن شهيد فإنها تنسحب على الشعر الذي بات في زمن الفتنة ساحة يكشف فيها اللغويون الغريب، ويقيمون فيها الإعراب ويبحثون عن صحة المعنى، ويقررون الخطأ دون النظر في خصوصية اللغة الشعرية. ولسنا نرى إلا أن ذات ابن شهيد في "التوابع" تتداخل بالشعر وتتحد به، فيصبح الشاعر شعره، ويصبح البكاء على الشعر بكاء على الذات.

(1) عباس، إحسان. تاريخ النقد العربي، م س، ص 483.

الباب الثاني ===== الفصل الثاني: تلقي الشعر في "التوابع والزوابع"

ولاشك أن الرغبة في السرد هي رغبة في إجلال الذات، وإظهارها. ولم يكن في وسع ابن شهيد أن ينظم قصيدة يعرض فيها باللغويين، لأنها كانت ستلقى المصير ذاته الذي تلقاه النصوص الشعرية جميعها على أيدي اللغويين، كما إن القصيدة لم تكن لتتسع لكل ما أراد ابن شهيد قوله والبوح به، لقد أراد لنصه هذا أن يُقرأ لا أن يُسمع، وكأن ابن شهيد كان متأكداً من أن ديوانه لن يدون وأن قصائده لن تجمع⁽¹⁾، فلقد تويء قبل أن يصل إلى السن التي يفكر فيها الشاعر بجمع قصائده في ديوان، ولم يهتم آخرون بجمع قصائده، وذلك بسبب الظروف السياسية التي كانت تعيشها الأندلس عصرئذ، إذ لم يكن من الممكن التفكير في جمع شعر شاعر لم يعد على قيد الحياة، والتفكير منصب على كيفية البقاء على قيد الحياة⁽²⁾.

لقد انتصر ابن شهيد للكتابة على حساب المشافهة، أراد أن يترك نصاً مُدونا للأجيال اللاحقة حتى تقرأه وتعيد إنتاجه، فتكتشف أشياء كثيرة، من بين هذه المكتشفات شخصية ابن شهيد، وفنه، ونقده، إذ إن ابن شهيد نفسه يعيد اكتشاف ذاته في "التوابع" ويمركزها إزاء الآخر/ اللغوي المنتقص من الأدب/ السياسي الذي بيده السلطة والقدرة على صناعة الفتنة. نستطيع القول إن ابن شهيد - عن طريق الكتابة- ينتصر للحضارة (قرطبة السّلم والأمان) على حساب البداوة (الفتنة البربرية).

احتاج ابن شهيد لأن يخاطب قراءه ويؤثر بهم على مستويات عدّة (ثقافية وحضارية)، إن حاجته إلى التأثير والتوجيه قد هدته إلى ابتكار هذا النص الذي مهما تداخل مع نصوص أخرى وفتح منها إلا أنه يبقى فريداً محيراً ومربكاً، في زمن غاب

(1) توزع ما تبقى من قصائد ابن شهيد في المصادر الأندلسية والمشرقية مثل الذخيرة، والنضح، ومطمح الأنفس، وبيتيمة الدهر للثعالبي وغيرها وحديثاً اهتم بجمع الديوان على التوالي: شارل بلا (ابن شهيد الأندلسي حياته وآثاره)، يعقوب زكي (ديوان ابن شهيد)، محي الدين ديب (ديوان ابن شهيد الأندلسي ورسائله)، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، بيروت، د.ط، 1997.

(2) يراجع: ابن شهيد. الديوان، ص 78.

الباب الثاني ===== الفصل الثاني: تلقي الشعر في "التوابع والزوابع"

فيه العقل واستبد السلاح والقتل والنهب، كان على ابن شهيد أن يخاطب الوجدان، وهو الشاعر المؤمن بالروح والوجدان في صناعة الشعر وتأليف "الكلام"، وذلك لأن "فضاءات الوجدان شيء آخر غير آليات الرقابة العقلية، إنها تتكون من حالات انفعالية مبهمّة وغامضة تعشش فيها صور تتغذى من الحكايات والأساطير والأحلام والرؤى البعيدة وكل العوالم التي لا تحتاج إلى تحليل منطقي"⁽¹⁾. وتتكئ "التوابع" بدءاً على حكايات لا يقبلها العقل، ولكن من الممكن موضعها في دائرة الاحتمال، فحكايات الجن خرافة، لكن حكاية شياطين الشعراء تجد سندها في الكتب النقدية القديمة، ولذلك كان الانحياز إلى السرد انحيازاً إلى المحتمل بفعل ما يتيح السرد من إمكانية التخيل وقص هذا المتخيل مطعماً بعوالم نصية وغير نصية أخرى بعيداً عن الحقائق ومتطلبات العقل "ذلك أن المحتمل لا يندرج ضمن ما تبنيه الحقائق الموضوعية أو تشير إليه وقائع التاريخ، كما لا يحتاج إلى برهنة المنطق وآليات الحجاج، إنّه خطاب من طبيعة أخرى، فهو يعتمد الانفعال أسلوباً أمثل للوصول إلى لا شعور الآخر والتأثير فيه وتوجيهه"⁽²⁾.

وهذا المحتمل هو ما يطغى على نص ابن شهيد، بين محتمل قد لا يكون مثل توابع الشعراء، ومحتمل الآخر نصدّق بأنه لا يكون مثل الحيوانات المتكلمة، ومحتمل آخر يتضمن آراء ابن شهيد في النقد عموماً.

ولذلك فإنه لا يعنينا أن ندقق في جنس "التوابع" بقدر ما يعنينا القول بأنها نص سردي يكشف ذات صاحبه، وهي في الأحوال كلّها ذات مكلمة طعن غير أصحاب الاختصاص في شاعريتها، وانتقص منها المنتقصون بعد أن ولى زمن قوتها.

⁽¹⁾ بنكراد، سعيد. مسالك المعنى (دراسة في بعض أنساق الثقافة العربية)، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية (سورية)،

ط 1، 2006، ص 131.

⁽²⁾ م ن، ص ن.

وبعد أن بيّنا نوعية نص "التوابع" وعلتها، نحاول رصد الجهاز المفاهيمي وجهاز تلقي الشعر عند ابن شهيد، ونحسب أننا سنركز على نقاط هي:

2-2- الإبداع الأدبي لدى ابن شهيد:

تتأسس "التوابع والزوابع" على فكرة قديمة تحاول تبرير الإبداع الأدبي بفكرة "الإلهام"، وهذا الإلهام عند العربي القديم يتخذ مسمى محددًا هو "شياطين الشعراء".

ويبدو ابن شهيد واثقًا من مصدر الإلهام هذا؛ إذ تبدأ المسألة بـ "ظن" ظنه أبو بكر حين حسب أن صاحبه ابن شهيد يتقوى على قول الشعر بشياطين الشعر وتوابعه وزوابعه، لكن ابن شهيد يؤكد هذا الظن ويوثق هذا الرأي، حتى إن شيطان الشعر يغدو البطل المشارك إلى جانب "ابن شهيد" في صوغ "التوابع"، بل إنه ركن مكين فيها؛ إذ بواسطته سيتعرف ابن شهيد على توابع الشعراء والكتاب المقصودين في النص.

لقد عجزت الأجهزة التأويلية العربية "المشرقية" عن تفسير ظاهرة "الإبداع"، ووقفت حائرة أمام أسبابه ومنابعه، فأوت إلى ركن هادئ من التفكير، وردت أسباب ذلك كله إلى "الشياطين" أي إلى عالم الجن، وهو - بالطبع - عالم غير ظاهر وغير محسوس، يتجاوز الإنسان صاحب الإبداع ومبدع النص إلى ما هو كائن وراء الطبيعة، رابض في اللانهاية واللاتعيين.

وكان النص الأدبي يتدرج من وجود إلى وجود يختلف عن الأول، فالواقع أن النص (تماشياً مع هذه الفكرة) يكون موجوداً في اللاتعيين، في غير ما هو مدرك ومحسوس، لكنه ينتقل بواسطة إلى الموجود في العين والمدرك، ولا يحدث هذا الانتقال إلا عبر وسيلة واحدة هي قوة غيبية اسمها "شياطين الشعراء" وهي كائنات غير مرئية تتبدى للشعراء المصطفين على هيئة "رئي" أي الذي يتراءى للشاعر، ويظهر له

الباب الثاني ===== الفصل الثاني: تلقي الشعر في "التوابع والزوابع"

في هيئة معينة. ويُملَى عليه الشعر، وكان هذا الجني هو الشاعر أصلاً، وكأنه أيضاً يريد أن يرتبط بالبشر عبر علاقة تواصلية، ولأنه لن يكون من المتقبل أن يكون ضمن مجموعة بشرية معينة، يتراءى لها، ويشاركها فعل "الكلام"، وفن "القول"، فإنه يصطفي أحد هذه الجماعة، ويُملَى عليه قوله، ويتخذُه واسطة بينه وبين هذه الجماعة البشرية.

إن هذا الأمر هو أشبه بالسحر، غير أنه في حالة السحر تكون المجموعة البشرية أو أحد أعضائها في حالة حاجة إلى تدخل الجن، إن العملية هنا معكوسة؛ فالإنسان هو الذي يقصد الجن لأداء خدمة معينة، وتطويع أمر بدا صعباً، وتحقيق غاية بعيدة المنال، إنها في الأحوال كلها الرغبة في التقريب وتحقيق فعل "التقارب"؛ غير أن الإنسان لا يستطيع أن يتصل مباشرةً بالجن؛ ففعل الاجتماع غير مؤسس بينهما، لاختلاف موطن السكّن - على الأقل - وطبيعة الهيئة؛ فالإنسان فوق أرضي، ظاهر ومتبدٍ، والجني تحت أرضي، متخفٍ وغير مُعلن، ولكي يحدث التقارب فلا بد من الاتصال بالواسطة التي تستطيع الجمع بين هذا الممكن (الإنسان) وذاك غير الممكن/ المحتمل (الجني)، هذه الواسطة بشرية في الأحوال كلها، إنها تتمظهر في "الساحر"، ولنقل إنه - بالنسبة للعرب - يكون الكاهن، فهو - وحده - يمتلك قدرة التواصل مع العالم تحت أرضي، وهو يلقنُ الرسالة الأخرى المتصعدة من أعماق الأرض، ويقولها أمام صاحب الحاجة كما هي بغموضها، ومرجعيتها الطبيعية الغائمة بين الكائنات الحية الطائرة خصوصاً، وتضاريس الأرض من الوديان والجبال، وكل ما من شأنه أن يخلق أمام ناظري صاحب الحاجة عالماً متخيلاً تختلط فيه الأرض بالسّماء.

سجع الكهان: كَلَامٌ قد يشبهُ الشَّعر، لكنه الغموض والإبهام والطمس، والمصادرة على المعنى، كلام يصنع الدهشة لكنه - بالأساس - لا ينتج المعنى بقدر ما ينتج الرّهبة من اللّامعنى واحتمالات التأويل واضطرابات الفهم.

الباب الثاني ===== الفصل الثاني: تلقي الشعر في "التوابع والزوابع"

وفي الحالتين يكون الشيطان تابعاً، وإذا كان شيطان شعر، يكون مبدعاً، شاعراً، مخترعاً للكلام الجميل، ولأن هذا التابع يرى أن هذا الكلام عائد بفائدة على البشر، فإنه يصطفي أحدهم، يتبعه، ويقولهُ كلامه، فينقله البشري إلى مجموعته، غير أن هذا البشري يكون صاحب الشعر في آخر المطاف، وهو الذي يسمى شاعراً، وهو الذي تحتفل به القبيلة إذا نبغ وتأتي إليها بقية القبائل لتهنئها به.

إن البشري/ الشاعر هنا يكون واسطة خاصة جداً؛ إذ إنه لا يُرضي حاجة أنية، محسوسة، وظرفية، بل إنه يلبي حاجة الإنسان إلى الفن، وهي حاجة ظهرت في الإنسان منذ ظهوره.

إن تحقيق هذه الحاجة الأصيلة لا يمكن أن يتاح لأي شاعر، لقد رأينا من قبل - مع النهشلي- أن ليس كل شاعر يستحق أن تُهنا قبيلته به، بل إن "صنفا" معيناً من الشعراء يستحق الاحتفال، إنه النابغة / العبقري، لا بد أن تكون النصوص المحتفل بها وبصاحبها نتاج هذا النبوغ وهذه العبقرية، وإنه من الواضح أن الإنسان لا يستطيع أن يهب نفسه هذه العبقرية، وإلا لكان الناس كلهم شعراء، ولكان الشعراء كلهم نوابغ، "وبشكل ما وعلى نحو حق فإنه لما كانت الألفية هي ذات طابع مخصوص وكانت العبقرية هي اقتدار كلي، فإن الإنسان ليس لديه القدرة، على أن يمنحها لنفسه على نحو خارجي، وببساطة من خلال نشاطه الواعي الذاتي الخالص" (1).

ما يقوله هيجل - ببساطة- هو إنه ليس في إمكان الإنسان أن يكون عبقرياً من ذاته، وبواسطة إمكاناته ونشاطاته الذاتية التي تبدو محدودة أمام هذه القدرة على الخلق والإبداع، لذلك رأت العقلية العربية (ولا بد أنها المشرقية بحسب التقسيم الجغرافي) أن قوة غيبية تدمغ الإنسان المجتبي بهذه القدرة المطلقة، ونسبت هذه القوة إلى "الجن" و"الشياطين"، وكان احتفال القبيلة بشاعرها النبغ وقدم القبائل

(1) هيجل، فريديريك. علم الجمال وفلسفة الفن، تر: مجاهد عبد المنعم مجاهد، مكتبة دار الكلمة، القاهرة، ط 1، 2010، ص 62.

الباب الثاني ===== الفصل الثاني: تلقي الشعر في "التوابع والزوابع"

لتهنئتها يغدو احتفالاً - في الواقع - بهذه القوة الغيبية وهذا الاصطفاء. إن الاحترام والتبجيل في هذه الحالة مقدمان لذلك الجني الذي لا يتراءى إلا لصاحبه. الوساطة الجمالية التي تتوسط بين الطبيعة وما وراء الطبيعة، نكاد نكون هنا أمام ما يشبه التأليه، ويظل هذا الشاعر/الإله كائناً مقدساً طالما هو يروي ظمأ الأرواح إلى الجمال، وطالما هو يمثل عين الذات لرؤية ذاتها واكتشافها ومكاشفتها، ومادام هذا الشاعر الذي يتصل بالقوى الغيبية الخارقة التي تتعالى في غيبيتها وعجائبيتها عن البشر، فلا تتبدى لهم ولا تلهمهم على السواء؛ فإن الشاعر سيظل محلّ احترام واحتفال.

ولئن عزا ابن شهيد الإبداع إلى شياطين الشعراء، فإنه - في الواقع - يقصد إيجاد سند عربي/ ثقافي في تبريره للإبداع بالموهبة، ويعيد ابن شهيد إنتاج العملية الإبداعية بوصفه قارئاً للمتن الشعري العربي، فلقد "ارتبط الشعر العربي، ابتداءً، بالغيب، فعزي إلى الجن، على ما هو معروف، وجُعل بين أصحاب الوحي من الجن نسب قرابة؛ فمسحّل شيطان الأعشى هو صهر عمرو شيطان المخبل، وهميم أو همّام، الذي يبدو أنّه شيطان الفرزدق، هو خال مسحّل أبو عمرو (...) والظاهر أنّه حتى الشعراء العباسيون كانوا يؤمنون بوحي الجن إذ زعموا أن البحثري (284 هـ) نسب هجاءً من هجاء ابن الرومي إلى "خاطر الجن"⁽¹⁾.

وليس هذا مستغرباً من البحثري، فقد نسبت العرب الفطنة إلى الشيطنة فقالت: "ما هو إلاّ شيطان، يريدون الفطنة وشدة العارضة"⁽²⁾، وقال أبو النجم:

إني وكلّ شاعر من البشر ❖ ❖ ❖ شيطانُهُ أنثى وشيطاني ذكر⁽³⁾

(1) الجوزو، مصطفى. نظريات الشعر عند العرب، (الجاهلية، والعصور الإسلامية) نظريات تأسيسية مفاهيم ومصطلحات، ج 2، دار الطليعة، بيروت، ط 1، 2002، ص 133.

(2) الجاحظ. الحيوان، م س، ج 1، ص 300.

(3) م ن، ص ن.

الباب الثاني ===== الفصل الثاني: تلقي الشعر في "التوابع والزوابع"

ويعتقد الجاحظ (255 هـ) أن نسبة الشعر إلى الجن عند العرب أمر يكون على وجه المثل لا وجه التحقيق "وهذا كله منهم على وجه المثل"⁽¹⁾، ونظن ابن شهيد لم يخرج عن هذا التمثيل الذي يؤكد الجاحظ في كتاب الحيوان: "فإنهم يزعمون أن مع كل فحل من الشعراء شيطاناً يقول ذلك الفحل على لسانه الشعر"⁽²⁾، وما يعيننا من نص الجاحظ هو أن نلتقط منه جزئيتين أولاهما أنه لا يصدق زعم العرب بأن الشعر أصله كلام الشياطين، وثانيهما، أن الشياطين يختصون بالفحول من الشعراء دون غيرهم.

أما الثعالبي (429 أو 439 هـ) المعاصر لابن شهيد فيخصّص الحديث عن شياطين الشعراء، فيقول: "وكانت الشعراء تزعم أن الشياطين تلقي على أفواهها الشعر، وتلقنها إياه وتعينها عليه، وتدعي، أن لكل فحل منهم شيطاناً يقول الشعر على لسانه، فمن كان شيطانه أمرد كان شعره أجود"⁽³⁾، ويؤكد الثعالبي أن أمر شياطين الشعراء كان بديهة عندهم وأمراً مصدقاً به: "وبلغ من تحقيقهم وتصديقهم بهذا الشأن أن ذكروا لهم أسماء..."⁽⁴⁾، ولدى الثعالبي أن كل شاعر قال بأن لديه معيناً على الشعر هو زاعم ومدّع⁽⁵⁾ وكلام الثعالبي دليل منه على أن الشعراء هم من كانوا يزعمون إلف الجن لهم وتقويلهم الشعر، وهي مقولة انتقلت من مجال العام (العرب) عند الجاحظ إلى مجال الخصوص (الشعراء) عند الثعالبي، ومن حيز التمثيل عند الجاحظ إلى حيز التصديق عند الثعالبي، وكلا الرجلين لا يصدقان بأمر شياطين

(1) المصدر السابق، ص ن.

(2) م ن، ج 6، ص 225.

(3) الثعالبي، أبو منصور. ثمار القلوب في المضاف والمنسوب، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، ط 1،

2003، ص 64.

(4) م ن، ص ن.

(5) يراجع: م ن، ص 65.

الباب الثاني ===== الفصل الثاني: تلقي الشعر في "التوابع والزوابع"

الشعراء، وكما أسلفنا القول، يكون ابن شهيد أيضا غير مصدق لهذه الفرضية الغيبية التي تفسر مبتدأ الإبداع وعللة العملية الإبداعية.

تحضر الجن (التوابع والزوابع) لدى ابن شهيد إشارة إلى (الموهبة) و(الإلهام) اللذين هما مصدرا القول الأدبي سواء أشعرا كان أم نثرا، بل إن حضور هذه الفرضية لا يخرج عن التسلية التي تخفي سخرية لاذعة من هذا التفكير الغيبي العربي القديم الذي عجز عن تفسير منبع الإبداع وأصله، ومن كل روايات الجن والشياطين في التراث العربي، على الرغم من أنه غير مستغرب على الإطلاق حضور مثل هذا التفكير عند العرب، بل عند الأمم جميعها في طفولة تفكيرها وتفسيرها وتعليلها للظواهر.

لا نستغرب عدم إيمان الجاحظ ثم الثعالبي وابن شهيد بنظرية الإلهام الغيبي الشيطاني للشعراء، والأول من القرن الهجري الثالث، والأخيران من القرن الهجري الخامس مع ما تعنيه هذه القرون من الابتعاد عن "عصر الأساطير والخرافات العربية"، ولكننا نظن أن للتكوين العلمي لابن شهيد دخل في أطراحه لهذا النمط من التفكير غير المعلل، فهو ذاته يخبرنا عن ثقافته وتعليمه حين تحدث عن الكاتب الوزير خالد ابن يزيد الكيمياء: "وكتنا كثيرا ما نتدارس ضروب العلم: من أدب وخبر وفقه وطب وصناعة وحكمة"⁽¹⁾ وواضح من حديثه عن صديقه السابق أنه كان مشتغلا بعلم الكيمياء⁽²⁾. ولا بد أن من تعلم الطب عسير عليه أن يؤمن بأن الجن تألف الإنسي وتوحي إليه القول (الكلام).

ونحسب أن اتكاء ابن شهيد على فكرة "شياطين الشعراء" لا يعدو كونه اتكاء على الأسطورة التي تفسر الإبداع الأدبي عند العرب وتعطي مفهوما أولا بدائيا

(1) ابن بسام. الذخيرة، ج 1 / ق 1، ص 220.

(2) من، ص 221.

الباب الثاني ===== الفصل الثاني: تلقي الشعر في "التوابع والزوابع"

للعلمية الإبداعية والذي كان يمثل "ضرباً حقيقياً من ممارسة النقد الأدبي، وتكوين نظرية للفن في غياب العلم المنظم أو بجواره"⁽¹⁾.

يعود بنا القول إلى فكرة "الحضارة" وفكرة "المدينة" التي فصلنا فيها الحديث بدءاً، وقد كان لهذه الفكرة - كما ألمحنا - مشاركة فعالة في صوغ "التوابع والزوابع" التي ألفها ابن شهيد وهو في قمة اغترابه النفسي، هذا الاغتراب الذي كان مؤسساً على ثنائية المجد والفجيعة، المجد الذي كان متحققاً، كأننا ومعيشاً في فترة حياته السابقة، والفجيعة التي أحاطت به إنساناً وفناناً في أثناء الفتنة البربرية فانحطت إذ ذاك قيمة الفن الأصليل وأتيح المجال للمتزلزين والمتواطئين، والذين ينتهزون ظروف الصراعات والاضطرابات ليعلو شأنهم ويُسمع لهم صوت لم يكن من قبل مسموعاً، إضافة إلى فجيعة في مدينته / معشوقته، قرطبة التي أتت الفتنة على أخضرها ويابسها مع التحفظ على "اليبس" إذ كانت قرطبة عنواناً للنضارة والبهاء كما أوضحنا.

تصبح فكرة شياطين الشعراء، لدى ابن شهيد فكرة بدوية، بدائية، أكثر تعالقا مع الصحراء وظروف الحياة القاسية، وكأنه يستحضرها إدانة لغياب العقل في زمن الفتنة، تماماً كما هو العقل غائب عن فكرة الشيطنة الشعرية.

وتبعاً لهذا، يحاول ابن شهيد إعطاء تفسير يبدو مقنعاً لمصدر الإبداع الأدبي، إذ هذا المصدر هو "الموهبة".

⁽¹⁾ توفيق، مجدي أحمد. مفهوم الإبداع الفني في النقد العربي القديم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د ط، 1993، ص 56.

2-3- الموهبة الأدبية/ الفنية لدى ابن شهيد:

يحسن أن نشير بدءاً إلى أن الكتب النقدية العربية القديمة لم تلزم جانب هذه النظرية (شياطين الشعر)⁽¹⁾ ولطالما كان مصدر الإبداع لدى جماعة النقاد ومؤرخي الأدب القدماء الطبع والدربة، يقول القاضي عبد العزيز الجرجاني صاحب الوساطة: "إنّ الشعر علم من علوم العرب يشترك فيه الطبع والرواية والذكاء، ثم تكون الدربة مادة له، وقوة لكل واحد من أسبابه؛ فمن اجتمعت له هذه الخصال فهو المحسن المبرز، ويقدر نصيبه منها تكون مرتبته من الإحسان"⁽²⁾.

ويحدّد ابن شهيد مصدر الإبداع على النحو الآتي:

أ- الموهبة والاستعداد النفسي (النزوع نحو الإبداع)

ب- التعلم واكتساب المعارف اللغوية وغيرها

ج- ميزات نفسية وجسدية والنسبة بينها تحدد مستويات الإبداع بين المبدعين ونشير إلى أن ابن شهيد يطلق على الإبداع اسم "البيان" وهو في ذلك لا يفرق بين النظم والنثر، وقد خلصنا إلى أنّ البيان لديه، هو ذاته أحد مقاصد البيان لدى الجاحظ وهو المعنى الذي "يرتبط به معنى فرع عنه توظف فيه العلامة اللغوية لقصد فنيّ تكتسب بمقتضاه خصائص نوعية تعدل بها عن الاستعمال السائد إلى استعمال أدبي تتوفر فيه شروط البلاغة والفصاحة"⁽³⁾، فيكون البيان لدى ابن شهيد القدرة على خلق نصوص، مكتوبة أو شفاهية لا تشاكل النصوص التي تبدو عادية ونمطية، لا يخلقها كدُّ الخاطر، ومعاناة التجربة، ولا يصطدم فيها المبدع بلغة يحاول تطويعها وتحاول فرض منطقها عليه، إنّهُ ابتكار النصوص ابتكاراً فنياً يقوم على

(1) يراجع: حميدة، عبد الرزاق. شياطين الشعراء (دراسة تاريخية نقدية مقارنة)، مكتبة الأنجلو المصرية القاهرة، د ط، د تا، ص 268 وما بعدها.

(2) الجرجاني، القاضي علي بن عبد العزيز. الوساطة بين المتنبي وخصومه، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد الجاوي، المكتبة العصرية، بيروت، ط 1، 2006، ص 23.

(3) صمّود، حمادي. التفكير البلاغي عند العرب، م س، ص 143.

الباب الثاني ===== الفصل الثاني: تلقي الشعر في "التوابع والزوابع"

أساس النزوع الفطري نحو الأدب والمهارة المكتسبة من كثرة التدريب والمران على القول الأدبي، ويسمى ابن شهيد النصوص الأدبية عامة "الكلام"، ولا يخصص شعراً أو نثراً. لذلك ألفيناه يجعل للكتاب شياطين كما الشعراء، بله النقد أيضاً.

ولا غرابة، فلقد دأب البلاغيون والنقاد على تسمية الأدب بفرعيه "كلاماً"، يقول أبو العلاء المعري: "إن الشعر نوع من جنس، وذلك الجنس هو الكلام"⁽¹⁾، وبالنسبة إلى ابن شهيد، لا بد أن تتوافر في من سيكون مبدعاً الموهبة التي لها علامات وأمارات تدل عليها؛ يقول: "كنت أيام كتاب الهجاء أحنُّ إلى الأدباء وأصبو إلى تأليف الكلام"⁽²⁾ فالموهبة تتبدى لصاحبها إذ تعتريه الصبوة ويتملكه الحنين إلى عالم الأدب، وتتملكه الرغبة في مخالطة الأدب والتمازج به، فالحنين هو الشوق وتوقان النفس⁽³⁾، فهذه صفة أصلية في نفس المبدع ليس له إلى اكتسابها طريق إنما هي هبة من لدن الخالق عزَّ وجلَّ، وفي لقائه بصاحب أبي القاسم ابن الأفلح يوضح أن البيان ليس من شأن اللغويين، إنما "هو من تعليم الله تعالى حيث قال: ﴿الرَّحْمَنُ، عَلَّمَ الْقُرْآنَ، خَلَقَ الْإِنْسَانَ عَلَّمَهُ الْبَيَانَ﴾"^{(*) (4)}، وفكرة البيان الذي هو عطاء من لدن الله تعالى متأصلة لدى المهتمين بالفن ومؤرخي الأدب قديماً، يقول الأبشيهي (850 هـ): "أما البيان فقد قال الله تعالى: ﴿الرَّحْمَنُ، عَلَّمَ الْقُرْآنَ، خَلَقَ الْإِنْسَانَ، عَلَّمَهُ الْبَيَانَ﴾ وقال صلى الله عليه وسلم: (إن من البيان لسحراً)، قال ابن المعتز: (ترجمان القلوب وصيقل العقول)⁽⁵⁾.

(1) المعري، أبو العلاء. رسالة الصاهل والشاحج، تح: عائشة عبد الرحمن، دار المعارف، القاهرة، ط 2، 1984، ص 181.

(2) ابن شهيد. التوابع والزوابع، ص 88.

(3) لسان العرب، (حنن).

(*) سورة الرحمن، الآيات (1-4).

(4) ابن شهيد. التوابع، ص 165.

(5) الأبشيهي، شهاب الدين أحمد بن محمد. المستطرف في كل فن مستطرف، ج 1، إشراف المكتب العالمي للبحوث، دار مكتبة الحياة، بيروت، ط 1، 1992، ص 64.

الباب الثاني ===== الفصل الثاني: تلقي الشعر في "التوابع والزوابع"

يبدو من كلام ابن شهيد أن الملكة الأدبية روحانية التكوين، جمالية المقصد والتأليف والإنشاء، فلا يكون بيان حتى يكون المسك من الأنفاس، والعنبر من الأنفاس⁽¹⁾، وحتى يكون المساق عذبا، والكلام رطبا، ويكون النَّفسُ من النفس، والقلب (الطبع) من القلب، وحتى يرفع الوضيع ويوضع الرفيع، ويُتناول القبيح فيُحسن⁽²⁾ وليس يكفي الأديب ملازمة طبعه والاتكاء على موهبته إذ يجب عليه أن يعضد الملكة بجملة من المعارف التي لا يملكها الموهوب إلا بالتعلم، فالاستعداد الفطري هو ما يقود صاحبه إلى التعلم والجلوس إلى الأساتيد: "فاتبعت الدواوين وجلستُ إلى الأساتيد، فنبض لي عرقُ الفهم، ودرّ لي شريان العلم، بمواد روحانية"⁽³⁾، لا بدّ من التزود بحظ من العلم حتى تنجلي أمام من سيكون أديبا مواهبه جميعا، وترسم أمامه الدرب التي كانت من قبل أشبه بالوهم، فيتعرف على الأدب من الأدباء الذين سبقوه إلى مكابدة هذه الحرفة، فإذا كان الحنين والصبوة (الملكة) فيه أصلا لا اصطناعا، فإن اللقاء بموضوع الحنين وهو الأدب سيكشف عن قدرات المتأدب جميعها. وكما كانت الملكة فيه أصلاً، فكذلك الذكاء وقوة الفهم والاستيعاب أصل معطى منذ ولادته.

فمن صميم العملية الإبداعية لدى ابن شهيد، الأصالة، والجدة، والتفوق الذي كان إثباته وكَد ابن شهيد في "التوابع والزوابع"، وبالنسبة لهذا الناقد، تكون هذه العوامل متوارثة، وهذه الوراثة هي ما يسميه ابن شهيد "العراقة في الكلام"، وهذا ما أثبتته من خلال حديثه مع الجني "فرعون بن الجون"⁽⁴⁾.

ويؤيد شعر ابن شهيد اعتقاده بوراثة الموهبة الأدبية. إذ يقول مفتخرا:

وَإِذَا مَا نَظَرْتُ مَا حَازَ غَيْرِي ❖ ❖ ❖ قَلَّ عَمَّا حَمَلْتُهُ فِي ثِيَابِي

(1) الأنفاس، جمع النفس وهو المداد (الحبر).

(2) يراجع: التوابع والزوابع، ص 165.

(3) م ن، ص 88.

(4) يراجع: المصدر السابق، ص 146.

مِنْ شُهَيْدٍ فِي سِرِّهَا ثُمَّ مِنْ أَشْءٍ ❖ ❖ ❖ جَعَّ فِي السِّرِّ مِنْ لُبِّابِ اللَّبَّابِ
خُطْبَاءُ الْأَنَامِ إِنْ عَنَّ خُطْبُ ❖ ❖ ❖ وَأَعَارِيْبُ فِي مُتُونِ عَرَابٍ (1)

وواضح من النص الشعري أن ابن شهيد يعدّ الطبع والملكة الأدبية شيئاً نفيماً، فهي عنده أعلى وأكبر مما يمتلكه غيره، إذ ورث القدرة على القول والقدرة على الارتجال.

2-4- صعوبة تعليم البيان:

يؤكد ابن شهيد على أصالة الموهبة الأدبية، وكونها هبةً معطاة من لدن الخالق عزّ وجلّ، وذلك عبر إيضاح صعوبة تعليم البيان، عبر قواعد مضبوطة وبكيفية مدرّسة ومعلومة، وكما أن البيان صعب تعلمه، كذلك صعب تعليمه وتلقيه، لأنه ضرب من السّحر - حسب ابن شهيد - (2)، وفي الذخيرة يخبرنا ابن شهيد أنه كان له تلاميذ؛ "وقد كنّا أطعمنا من هذا الطعام بعض التلاميذ، فاستطابه وعلم مقداره، ولكن البطالة على الفتیان غالبه" (3) ويشترط ابن شهيد في طريفة العملية التعليمية أن يكون المعلم موهوباً، أي أديباً شاعراً أو خطيباً (كاتباً) مطلعاً على أصول الصنعة عارفاً بخباياها قد مارسها عن رغبة واقتدار وأن يكون المتعلم من "أهل النّجابة والمثابرة على التعليم، لأنّه من لم ينجب له تلميذ حمل عليه ذلك النقص، وظنّ به العجز" (4).

(1) ابن شهيد. الديوان، ص 86، 87 (وقد عدّلنا ترتيب البيت الأول هنا في القصيدة لاعتقادنا أن المحقق أخطأ الترتيب).

(2) ابن بسام. الذخيرة 1/1، ص 235 - 236. وكذلك ص 232، 233.

(3) من، ص 233.

(4) المصدر السابق، ص ن.

2-5-الارتجال:

يفهم ابن شهيد الارتجال فهمه لأهمية الطبع، فهو (أي الارتجال) الدليل الأول على طبع الخطيب أو الشاعر، إذ يقف عامل الزمن حاسماً في أسبقية المطبوع صاحب القريحة المتدفقة، المندفع اندفاع السّجل المصبوب، أو الجلمود الذي حطّه السيل من عل؛ وهذا ميدان الظهور على الخصوم والأنداد، وإفحام المتقولين وحياسة قصب السابق، ولا يحدث هذا إلا لأن المتلقي في هذه الحالة ملك أو أمير، وجمهور غفير يغص به المحفل ويضمه المجلس، فلا فرصة للتفكر، ولا مجال لإعمال الصنعة، بل الغلبة للطبع وحده، يقول ابن شهيد في شأن اللغويين: "ومما علم من خلق هذه العصابة إذا لمحتنا أبصارهم قابلونا بالملق، وهم منطوون على حسد وحنق. فإذا جمعنا المحافل، وضممتنا المجالس، تراهم إلينا مبصبين، وعن الأخذ في شيء من تلك المعاني زائغين، وإنما يتبين تقصير المقصّر، وفضل السّابق المبرّر، إذا اصطكت الرّكب، وازدحمت الحلق، واستعجل المقال، ولم توجد فسحة للفكرة، ولا أمكنت نظرة لرؤية، أو في مجالس الملوك عند أنسها وراحتها، فإنه يقع فيها، ويجري لديها، ما لا ينفع له الاستعداد، ولا ينفذ فيه غير الطبع والغريزة المتدفقة (...). وأهل الصنعة خرس لا يسمع لهم جرس"⁽¹⁾، ويؤكد ابن شهيد أن الارتجال من الأمور التي يحسنها والتي لا دخل فيها للغريب والنحو، يقول في حوارهِ مع الجنية الإوزة حين سألته عما يُحسن: "ارتجال شعر واقتضاب خطبة على حكم المقترح والنسبة"⁽²⁾.

(1) م س ، ص 245.

(2) ابن شهيد. التوابع، ص 151.

2-6 العلاقة بين الصفات الخلقية والروحية وعلاقة كلٍّ بالإبداع (مبحث الجمال):

حديث ابن شهيد عن الطبع/القريحة/الموهبة/ الملكة حديثٌ متصل مترابط لا يكاد ينقطع، وهو في كل فرصة يؤكد على أولوية الطبع في إنتاج النصوص الأدبية، وهو يقابله بالصنعة أي محاولة التأليف والنظم انطلاقاً من الممارسة والدربة، غير أنه - كما سبق وأن أوضحنا - لا يهمل أهمية التدريب والتعلم والثقف، إلى جانب توافر شرطي الذكاء والفهم في من يروم حرفة الأدب، ويثبت ابن شهيد علاقة الجسم بالنفس، وعلاقة الشعر والإبداع بحاصل نسبة الجسم إلى النفس؛ إنه يجعل المبدع مادة وروحاً، وبحسب غلبة أحدهما يكون الطبع، فإذا غلبت الروح المادة (أي غلبت النفس الجسم) كان الطبع روحانياً، وفي حال ما إذا كان الطبع هذه صفته، كانت صفة الكلام أن يطالع متسقاً معناه مع لفظه، يتناسبان من حيث الجمال؛ "ومقدار طبع الإنسان إنما يكون على مقدار تركيب نفسه مع جسمه، فمن كانت نفسه في أصل تركيبه مستولية على جسمه، كان مطبوعاً روحانياً، يطالع صور الكلام والمعاني في أجمل هيأتها، وأروق لبساتها"⁽¹⁾، وفي المقابل يجعل ابن شهيد من غلبت المادة فيه الروح جاء كلامه ناقصاً في الكمال.

يصف أحمد ضيف هذه الفكرة بـ "الطرافة" يقول: "هذا شيء طريف في النقد الأدبي عند العرب، وكأنه يشير إلى مذهب النقاد الذين يأخذون صور الكتاب من كتاباتهم، ويقولون إن البلاغة من نثر ونظم تدل على نفوس البلغاء. وفي هذا الكلام إشارة إلى مذهب علمي في النقد وهو الأعضاء ووظائفها، واتصالها بالإدراك"⁽²⁾، ويعدّ أحمد ضيف هذه الفكرة دليلاً على قوة الفكرة لدى ابن شهيد، إذ الأمر لا يعدو أن يكون فكرة غير مستندة إلى التجربة والملاحظة العلميتين⁽³⁾، ويتساءل عما إذا كان

(1) ابن بسام، الذخيرة، م س، ص 231.

(2) ضيف، أحمد. بلاغة العرب في الأندلس، دار المعارف للطباعة والنشر، تونس، ط 2، 1998، ص 69.

(3) يراجع: م ن، ص ن.

الباب الثاني ===== الفصل الثاني: تلقي الشعر في "التوابع والزوابع"

ابن شهيد لم يطلع على كتب العلم والفلسفة خاصة حين حديثه عن نقد ابن شهيد و"طرقه العلمية التي تصل أفكار الكاتب وآراءه بتكوينه العصبي وتركيبه الجسمي"⁽¹⁾، إذ ليس ثمة من نقاد العرب غير ابن شهيد من سلك هذا المسلك العلمي، ويقول عبد الرزاق حميدة في شأن هذا التناسب: "وتلك نغمة غربية نعرفها في علم الأخلاق أكثر مما نعرفها في علم الأدب، فإن سلطان الجسم والخضوع لمطالبه يؤدي إلى فساد الأخلاق، وسيطرة النفس على الجسم تميل بصاحبها إلى الفضيلة. أمّا الرّبط بين صور الكلام والمعاني، وبين سيطرة الجسم أو النفس، إحداهما على الأخرى، فذلك أمر لم نعهده صريحاً من قبل"⁽²⁾.

ونجد أنفسنا بإزاء أسئلة تطرح نفسها؛ فهل كان ابن شهيد بصدد تأسيس نظرية للجمال تستند على علم الأخلاق؟ وتتناسب معه اطراداً، بمعنى هل إذا كان المبدع صاحب أخلاق كان أقوى إبداعاً، وماذا تكون الأخلاق عند ابن شهيد؟ هل هي أن تكون النفس أقوى من الجسم؟ أي أن تنازعه، فتغلبه فلا يسعى الجسم لتحقيق ملاذته والوصول إلى إشباع رغباته؟.

إذا كان الأمر كذلك فإن ابن شهيد ذاته وصف في كتب الأدب بأنه رجل كان أبعد ما يكون عن الأخلاق؛ "رجل غلبت عليه البطالة، فلم يحفل في آثارها بضياح دين ولا مروءة، فحطّ في هواها شديداً حتى أسقط شرفه، ووهم نفسه راضياً في ذلك بما يلدّه، فلم يُقصر عن معصية، ولا ارتكاب قبيحة"⁽³⁾، وإذا كان ابن شهيد على هذه الحال من البطالة إتباع اللهو والجهالة، بمعنى أن جسمه كان مستولياً على نفسه فإنه في غير المستطاع أن نوافق عبد الرزاق حميدة في أن ابن شهيد كان يتحدث عن "الأخلاق" هذا إذا سلمنا - أساساً - بأن الحالة التي كان ابن شهيد

(1) المصدر السابق، ص 73.

(2) حميدة، عبد الرزاق. شياطين الشعراء. م س، ص 275.

(3) ابن بسام. الذخيرة، م س، ص 193.

الباب الثاني ===== الفصل الثاني: تلقي الشعر في "التوابع والزوابع"

عليها في حياته (أي سيرته وتصرفاته) تعني أنه غير متخلق، وهذا مبحث فلسفي لا يسعنا الخوض فيه، وفي المقابل نلفي أبا حيان يصفه بصحة الرأي والنهاية في الجود وإسعاف المحتاج حتى بلغ في ذلك الغاية وشارف على الإملاق⁽¹⁾، وهذا معناه أن ابن شهيد لم يكن رجلاً شريراً، أفاقاً⁽²⁾، فحتى بيئته الاجتماعية والثقافية كانت لتمنعه من التخلق بأخلاق شذاذ الآفاق، وإن كان من سوء حسب ابن حيان، فإنه كان سوءاً يلزم ابن شهيد وحده، ولم يجرأذاه على مجتمعه، ومحيطه ونقصه إيضاحاً، الأمور التي يبقى تقديرها راجعاً إلى الله وحده.

وإذا كنا لا نعتقد بحديث ابن شهيد عن "الأخلاق" فقد حاولنا أن نجد لحديثه ذلك مخرجا يلائم معتقده ويعتقد ابن شهيد أن من استولت نفسه على جسده تأتي منه "في حسن النظام، صور رائقة من الكلام، تملأ القلوب وتشغف النفوس، فإذا فتشت لحسنها أصلاً لم تجده، ولجمال تركيبها أساً لم تعرفه، وهذا هو الغريب، أن يتركب الحسن من غير الحسن"⁽³⁾.

ومما يعزز لدينا الاعتقاد بأن ابن شهيد لم يقصد قط إلى الأخلاق خاصة في جانبها المتعلق بالدين استشهاده بنصين لشاعرين عرفا بالعريضة والمجون، وهما امرؤ القيس، وأبو نواس، فقد عاش كلاهما عاكفاً على الخمر، يطارد لذته ويطيع شهوته، وهذا ما معناه أن الجسم لدهما غلب على النفس، بحسب كلام ابن شهيد الذي نلفيه يتحدث عن "الغرابة" المتمثلة في "الحسن الذي يتركب في غير الحسن".

يمكن أن نفسر كلام ابن شهيد - باطمئنان - بأنه يقصد امتلاك الإنسان ملكة الإبداع، والنزوع الفطري نحو الفن، فالأديب الذي خلق بهذه النزعة التي تدفعه

(1) المصدر السابق، ص ن.

(2) تأكيداً على هذه الفكرة، يستشهد ابن شهيد بنصين لشاعرين عرفا بالمجون والعريضة والبطالة هما امرؤ القيس وأبو نواس (راجع نفسه ص 232) وهذا ما يؤكد أن ابن شهيد يمتلك فكرة عن الأخلاق حيث يحدث فرز بين ما هو راجع إلى الشخص وبين ما هو مؤثر في المحيط والمجتمع (على الرغم من إمكانية الاتصال).

(3) من ، ص 232.

الباب الثاني ===== الفصل الثاني: تلقي الشعر في "التوابع والزوابع"

تلقائياً نحو كل ما هو جميل ومبهر، يعدّ - بحق - فنّانا، وإذا كان الأمر كذلك، فإنّه يعني بحسب هيجل أن الفن معرض للروح إذ "تواجهنا هنا في الفن كيفية خاصة لتظاهر الروح. الفن شكل خاص تتجلى فيه الروح"⁽¹⁾، وفي الحقيقة، نحاول أن نطابق بين كلام هيجل وكلام ابن شهيد، على بعد المسافة الزمانية والمكانية، إن هيجل مؤمن تماماً بأن الفن هو منتج روحي، خالص، وأن الروح يستطيع أن يدرك ذاته في الفن، من أجل ذلك يخلص هيجل إلى أنّ الفن ذاته ذو طبيعة روحية، "والحال أنّ الفن والآثار الفنية، بانبثاقهما عن الروح وتولدهما عنه، تكون هي ذاتها من طبيعة روحية (...). من هذا المنظور نرى أن الفن أقرب إلى الروح وفكره من الطبيعة الخارجية الجامدة الهامدة"⁽²⁾، وابن شهيد كذلك يرى أن الروح أكثر اندماجاً وتمازجاً بالأدب، بل إن هذا الأدب - تماماً مثلما يقول هيجل - هو معرض لهذا الروح، وإدراك الجمال في الأخير لا يعرف - كما يقول ابن شهيد - له أسُّ وهو - كما يقول هيجل - لا يبرهن عليه.

يحدث هذا الحدس والتصور على الرغم من أننا ندرك أن النص الذي نكون بصدد قراءته أقرب إلى أن يكون نمطياً وعادياً (أن يتركب الحسن من غير الحسن)، غير أن ما يحدث للمتلقى وهو يتلقى النص الأدبي هو تأثير متميز وغير عادي، إذ يحدث أن تملأ هذه الأعمال القلوب وتشغف النفوس، فامتلاء القلوب وشغف النفوس معناه أن التأثير قد بلغ منتهاه، وأنّ التفاعل بين النص والقارئ قد أدرك النهاية، حتّى بلغ الانفعال أوجه.

وإذن فالقدرة على تصوير الجمال، وخلق الجميل هي قدرة متأصلة في الروح، تأكيد آخر من ابن شهيد على قضيته التي يدافع عنها باستماتة، (الموهبة)، إنها

(1) هيجل، فريديريك. المدخل إلى علم الجمال، فكرة الجمال، تر: جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط 2، 1988، ص 16.

(2) م، ص 25.

الباب الثاني ===== الفصل الثاني: تلقي الشعر في "التوابع والزوابع"

القدرة على تركيب الحسن من غير الحسن، وليس هذا معناه خلق الجميل من القبيح، ولكنه استنباط الجميل مما يحدس ولا يُوصف، ومما يعجز عن توصيفه وتتبعه الكلام مما دقَّ ورق. لأنَّه بعيد عن الجمال في معناه الحسي، ما يسميه شاعر عبد الحميد، المكون الجمالي الذي يرتبط به الفن لأنَّه مباشرة يتخلق داخل الروح، تراكب متبادل، وعلاقة سكنى متداخلة، فالروح معرضها الفن، والفن نتاج الروح، ولا علاقة للحسي بالشعور الذي تدركه الروح بداخلها، "يرتبط الفن بالمكون الجمالي أكثر من ارتباطه بالجمال بالمعنى الحسي فقط، والمكون الجمالي، هو ذلك الشعور الخاص الذي ينبعث بداخلنا عندما نتعرض للأعمال الفنية خاصة والجمالية عامة أو نتلقاها، فتحدث فينا تأثيراتها المتميزة والتي غالباً ما تكون سارة وإن كان هذا لا يستبعد وجود مشاعر وانفعالات وحالات معرفية جمالية أخرى غير المتعة والبهجة مثل الشعور بالاكشاف والفهم والتغيير المعرفي، والدهشة، والاهتمام، والتوقع، والشعور بالغموض، وحب الاستطلاع، والتخيل، والخوف الممزوج بالشعور بالأمن في الوقت نفسه، وما شابه ذلك من الانفعالات والحالات المصاحبة للخبرة الجمالية"⁽¹⁾.

يكون للموضوع (موضوع الجميل والجمال) بالنسبة لابن شهيد علاقة وصلة بالمتلقي، إذ لا يحدس هذا الجميل سواه، ولا يحاول أن يفسره فيعجز غيره، ولا يتوق إلى البرهنة على انفعاله فلا يجد إلى ذلك سبيلاً سوى هذا المتلقي (القارئ، المستمع). وثمة نصوص يعجز القارئ عن إدراك سرِّ جمالها فضلاً عن عجزه عن وصف العلة التي من أجلها شغفت هذه المعاني نفسه واستولت على قلبه بحسب تعبير ابن شهيد، إن فعل الشغف (شغف النَّفس) والاستيلاء على القلب، لا يوصفان، تدركهما الروح كما يقول هيجل ولكنهما لا يخضعان لتوصيف عقلي، نحن نعود مع ابن شهيد إلى دائرة "الماء" التي يبدأ منها ويعود إليها، أليس ابن شهيد حين يقول "تركيب

(1) شاعر، عبد الحميد. التفضيل الجمالي (دراسة في سيكولوجية التذوق الفني)، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، د ط، 2001، ص 29.

الحسن من غير الحسن" يقصد أيضا، الخلق والابتكار وتضجير عيون الماء من اليبس؟ في عملية هي أشبه بالسحر، أو ليسَ يستطيع السحر أن "يشغف النفس"، وأن "يمأً القلب"، ويجعل شيئا ما، أي شيء "تعلق به النفوس" و "يستولي على القلب"؟

2-6-1 محاولة في تبرير الدهشة الجمالية لابن شهيد نيابةً عنه:

ثمة إذن شعراء، وشعراء سحرة، تؤثر نصوصهم بالمتلقين على نحو لا يفسر، وبوصف ابن شهيد متلقيا للشعر العربي، فإنه يعجز عن تقديم قراءة تفسيرية للعلّة التي جعلته يعجب ببيتين من الشعر العربي، أحدهما لامرئ القيس، والثاني لأبي نؤاس. إذ خلقا في نفسه تفاعلاً، لكنه يبقى تفاعلاً غامضاً، وشعوراً بالانجذاب غير المبرر، لا تبرير سوى أن ابن شهيد وقع تحت تأثير السحر، يقول امرؤ القيس:

تنورنّها من أذرعاتٍ وأهلها ❖ ❖ ❖ بيثرب أدنى دارها نظراً عالي (1)

والحقيقة أن ابن شهيد يعبر عن حيرته إزاء الشعور الغامض الذي يستولي عليه لحظة تلقيه لهذا البيت الشعري "فإن هذه الديباجة إذا تطلبت لها أصلاً من غريب معنى لم تجده" (2)، إذن فالمعنى الغريب غير حاضر، إنه، بالأحرى، غير موجود أصلاً، فالمعنى بسيط لا يفترض به أن يدخل المتلقي في لا جدوى التبرير، والانقياد والاستلاب. وكلّ ماله علاقة بحقل "السحر"، وعلى الرغم من أن الأمر كذلك إلا أن ابن شهيد قد أخذ بهذا البيت، الذي لا نعثر فيه رفقة أبي عامر على هذا المعنى الغريب الذي يفترض به أن يخلق في المتلقي الشعور بالرغبة في الاكتشاف، والتحليل، لحلّ لغز الغرابة، والاندهاش وفعل السببي الذي تعرضت له النفس، إذ ما يصنع هذا الأثر، هو القول المتخيّل بحدّ عبارة نقاد الأندلس المتأخرين، إذ كان هذا القول هو: "القول المركب من نسب الشيء إلى الشيء دون اغترافها، تركيباً تُذعن له النفس"

(1) امرؤ القيس. الديوان: ديوان امرئ القيس وملحقاته بشرح أبي سعيد السكري، ج 1، تح: أنور عليان أبو سويلم ومحمد علي الشوابكة، مركز زايد للتراث والتاريخ، ط 1، 2000، ص 326.

(2) ابن بسّام. الذخيرة، م س، ص 232.

الباب الثاني ===== الفصل الثاني: تلقي الشعر في "التوابع والزوابع"

فتنسط عن أمور وتنقبض عن أمور من غير روية وفكر⁽¹⁾، وإنما أوردنا مفهوم السجلماسي للكلام المبني على التخيل بما حواه من الاستعارات والتشبيهات لنؤكد على أن بيت امرئ القيس لا يتأسس على هذا التخيل المؤلّد للانفعالات الروحانية التي أبداهها ابن شهيد، وعلى الرغم من ذلك فإن هذا الانفعال هو أمرٌ حَاصِل.

قد نحتاج إلى تبين معنى بيت الملك الضليل، وإذ ذاك نقول إن السُّكْرِي شرحه بهذا النحو: "يقول: نظرت إلى نارها، وإنما يعني بقلبه لا بعينه وأهلها بيثرب... نظر عالٍ، يقول: كيف أراها وأدنى دارها نظر مرتفع. يقال: أنت على فلانٍ سِنٌّ عالية، والعرب تقول: بيننا نظر ونظران، وكذا وكذا نظر، أي قدر ما تُدركُ العين في الأرض المنفسحة"⁽²⁾، لقد نظر امرؤ القيس إلى نار صاحبه وهو بأذرعات، وهي بلد في أطراف الشام، يجاور أرض البلقاء وعمان، ينسب إليها الخمر، وهي مدينة درعا على الحدود الأردنية السورية"⁽³⁾. والنظر هنا عملية وهمية، "تنورتها، أي مثلت نارها وتوهمتها، ولم يُرد نظر العين، لأن أذرعات من حدود الشام ويثرب مدينة الرسول صلى الله عليه وسلم، وبينهما مسافة بعيدة وقد بين ذلك بقوله: أدنى دارها نظرٌ عالٍ، أي مرتفع بعيد"⁽⁴⁾، وفعلا، إن معنى البيت لا يعدو أن يكون تلخيصه أن امرأ القيس توهم (لشوقه) دار حبيبته وتخيل نفسه يرى نارهم، على الرغم من أنه كان في "أذرعات"، ودارها كانت في يثرب، فالمسافة الحقيقية بعيدة، وكذلك أبان امرؤ القيس عن بعدها في الشطر الثاني من البيت، وعلى الرغم من أنه يدرك بعد المسافة واستحالة الرؤية إلا أنه رأى نار الدار بخياله، هذا مجمل ما قاله امرؤ القيس في هذا البيت. غير أن سؤالاً بدأ لنا طرحه، هل كان تأثير هذا البيت بابن شهيد صفرًا من أي تفسير وأية

(1) السجلماسي، أبو محمد القاسم. المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تح: علاء الغازي، مكتبة المعارف، الرباط، ط 1، 1980، ص 219.

(2) امرؤ القيس. الديوان، م س، ص ن.

(3) م ن، ص ن (هامش المحقق).

(4) امرؤ القيس. ديوان امرئ القيس، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ط 5، د تا، ص 31.

الباب الثاني ===== الفصل الثاني: تلقي الشعر في "التوابع والزوابع"

علّة؟ في الواقع نحن نرغب في تتبع هذا المعنى وما فعله بنفس ابن شهيد، وبقلبه حتّى استباه وشغفه وملأه، وإذا لم يكن هذا قد حدث بسبب الإغراب والتخييل. فماذا تُرى كان سببه؟

نعرف وابن شهيد أنّ هذا البيت هو من قصيدة مطلعها (طويل):

أَلَا انْعَمْ صَبَاحًا أَيُّهَا الطَّلُّ البَالِي

وهل ينعمن من كان في العَصْرِ الخَالِي (1)

وابن شهيد يصنّف نفسه ضمنَ القراء المبدعين، أي القراء الشعراء، القراء الذين هم أدري بالكلام وبصنعتة، إنّه متلقٍ متمرس بالنص الأدبي، وعلى الرغم من هذا كلّهُ، يخبرنا يابوس أن كل متلقٍ يتلقى النص الأدبي بطريقته الخاصة. هذا ما نحاول إثباته بالنسبة لهذا البيت تحديداً وأثره بنفس ابن شهيد.

ومطلع قصيدة هذا البيت مطلع طللي، وهذا يعني أنّ القصيدة كلّها قائمة على الذكري والتذكر، تذكر الزمن الماضي/ الزمن الجميل إن لم يكن الأجل إطلاقاً، وهذا كان حال ابن شهيد - كما أوضحنا - الذي اضطره زمن الفتنة البربرية للذكري، ذكرى زمن دولة المنصور ابن أبي عامر، إذ كان للشعر والأدب سطوة ومكانة، وإذ كان ابن شهيد يعيش زمن الرفاه والأرستقراطية الاجتماعية والأدبية الموروثة أباً عن جدّ، كذلك امرؤ القيس وقد قال قصيدته هذه، وقد أسنّ وذهب ملك أبيه الذي لم يستطع الأخذ بثأره، وكما كان ابن شهيد يعيش زمنه النفسي المظلم، فكذلك امرؤ القيس في هذا البيت، كان يقف في عتمة الليل، يريد نوراً يستهدي به، فلما لم يجد تخيل أنه يرى نار دارها، حتّى تهديه إلى دار الحبيبة حيث يعود إلى زمن الوصل والشباب.

حالتان نفسيّتان متشابهتان، قلق وتوتر، وياس وحزن على المدينة الأولى/ المدينة التي كانت، فكما أنّ قرطبة لم تعد هي قرطبة ذاتها بالنسبة لابن شهيد واقعيًا

(1) امرؤ القيس. الديوان، شرح السكري، م س، ص 299.

الباب الثاني ===== الفصل الثاني: تلقي الشعري في "التوابع والزوابع"

ونفسياً، وكبرت الفجوة بين قرطبة الأمس، وقرطبة الحاضر، فكذلك امرؤ القيس ابتعد عن "يثرب" التي بها حبيبته وأصبح في "أذرعاً" البعيدة (جداً) عنها. وفي هذه المسافة تراكبت حالات من الحزن والألم أصبح فيه الشاعران يعيشان حالة نفسية متأزمة توصف بالظلمة.

ولقد تحدثنا عن ولع ابن شهيد بالمدينة والحضارة، وعن اغترابه النفسي والأدبي، وعن سياقه الحضاري والثقافي المأزوم الذي كان يكتب فيه ويصدر عنه، وعن ضياع قرطبة وضياعه فيها. إن ابن شهيد لا يفسر لنا سبب حشده لتلك المفردات كلها المنضوية تحت حقل السحر والاستلاب (ملء القلب، شغف النفس، التعلق بالنفس، الاستيلاء على القلب) وهي - عموماً - بعض مفردات حقل التلقي عنده، وإذا كان ابن شهيد لم يقدم تفسيراً، لأن فعل الإغراب غير موجود في بيت امرئ القيس ما يفسر تضاؤل المسافة الجمالية بينه وبين متلقيه، وبالتالي، عدم حدوث خرق أفق التوقع، لكننا نستطيع القول إنّه وإن قصرت المسافة الجمالية، فقد تشكلت المسافة الشعورية (النفسية) بين النص وقارئه. ولا يتم حسابان هذه المسافة بطولها أو بقصرها، ولكن بحجم التوتر الذي يخلقه المعنى في نفس المتلقي، فكلما كان هذا التوتر عالياً لم يستطع العقل تفسير سبب الإعجاب به، ورجوعاً إلى ما يقوله هيجل فإن المعنى يصبح روحياً، لا علاقة له بالتمثيل الواقعي، الطبيعي، إنه تمثيل روحي حيث تدرك الروح موضعها، وتتفاعل معه، لكن الذهن يعجز عن رصف الألفاظ التي تعلل لهذا التفاعل الذي لا يجد لنفسه اسماً أو وصفاً.

يقول النص ما يشعر به القارئ، ولكنه لا يوصفه، مهما كانت اللغة بسيطة، فإن المعنى ذو عمق راسخ في الروح، لذلك علينا أن نلح بأن هذا الشعور الذي يمثل حمولة النص، هو مخبوء في أعماق نفس المتلقي. إن المتلقي لا يعي شعوره، بالأحرى، إن النفس لا تدرك - على وجه الدقة والتحديد - ما يجول في داخلها، ولا تستطيع الوصول إلى ضبط لفظ/ألفاظ توصف حالتها، فيأتي النص الأدبي لينبها إلى

الباب الثاني ===== الفصل الثاني: تلقي الشعر في "التوابع والزوابع"

شعورها، إنه تلق خاص، حيث يصنع أثراً ما بمتلق ما، وقد لا يلفت انتباه متلق آخر على الإطلاق.

ربما بقي أن نشير إلى أن رؤية ابن شهيد إلى (الحسن/الجمال) قد لا تلزم غيره، فما دامت التجربة الجمالية غير مبرهن عليها فإنها تبقى خاصة بالمتلقي، وربما لن نسترسل كثيراً بخصوص البيت الثاني الذي يؤكد به نظريته في علم الجمال وهو بيت لأبي نواس.

طرحتم من الترحال ذكراً فغمناً ❖ ❖ ❖ فلو قد شخصتم صبح الموت بَعْضُنَا⁽¹⁾

إذ يقول ابن شهيد: " فهذا من الكلام الغث، واللفظ الرث، الذي لورامه حمار الكساح لأدركه، ولكن له التعلق بالنفس، والاستيلاء على القلب ما ترى"⁽²⁾، والواقع أن شارح الديوان، لم يرَ ما رآه ابن شهيد، إذ جعل هذه القصيدة المدحية في "مدائحه وجيادها"⁽³⁾ على الرغم من أن معنى القصيدة متناهٍ في الوضوح، وكذلك لفظها بالغ البساطة"⁽⁴⁾.

(1) ابن بسام. م س، ص 232، والبيت مثبت في: ابن هاني الحكمي، أبو الحسن. الديوان، ج 1، شر: حمزة بن الحسن الأصبهاني، تح: إيفالد فاغنر، مؤسسة البيان، بيروت، ط 2، 2001، ص 167.

(2) ابن بسام. م س، ص ن.

(3) ابن هاني الحكمي. الديوان، م س، ص 106.

(4) على الرغم من كون ابن شهيد ناقداً مبتكراً كما رأينا في نظريته الجمالية، إلا أننا لا نوافق في كون نص أبي نواس "كلاماً غثاً ولفظاً رثاً"، فمعرض البساطة الذي يتبدى فيه النص ليس دليلاً على مذهب ابن شهيد فيه، والبيت الأخير (خاصة) والذي كان محل انتقاد الناقد وهو:

سأشكو إلى الفضل بن يحيى بن خالد ❖ ❖ ❖ هَوَاكِ لَعَلَّ الْفَضْلَ يَجْمَعُ بَيْنَنَا (د/232)

نقول إن هذا البيت يخبر عن العلاقة المبنية بين الشاعر العربي ومتلقيه المقصود (أي المتلقي الذي ينظم من أجله شعره تحديداً) وهو الممدوح ههنا.

وهي علاقة على الرغم من كونها نفعية تتشابه مع المادي المحسوس الذي يهيئ لهذه العلاقة التكسر في حال انقطاعه وزواله، وبالتالي تحوّل الشاعر العربي إلى متلقٍ آخر، أكثر كفاءة واستعداداً للبدل والمكافأة. إلا أن ما نخلص إليه من بيت النواصي هو أن الصلّة بين الشاعر العربي وممدوحه قد تمارس خرقاً لهذا النظام، فتتعدى المادي إلى ما هو معنوي خالص، فالممدوح مؤهل للتدخل في خصوصيات مادحه والوصل بينه وبين التي يحبها، إن أثر الشعر على الممدوح يتعدى إجباره على العطاء المادي، إلى تكييف سلوكه وردود أفعاله ضمن نموذج إنساني - أخلاقي يظهر أثره على المادح/الشاعر، وهو أثر معنوي/ نفسي يتخلص في إعادة الذات الشاعرة إلى حالاتها النفسية المثلى وهي حالة الوصل مع الحبيب. =

الباب الثاني ===== الفصل الثاني: تلقي الشعر في "التوابع والزوابع"

يؤدي بنا حديث ابن شهيد عن الجمال إلى نتيجة مفادها أن وظيفة الشعر الأولى تكمن في التأثير الذي يحدثه في المتلقي، هذا المتلقي الذي يجب أن يمتلك حساسية للكلام الجميل حتى يتحقق له التأثر والتفاعل. وبصرف النظر عن كون الشاعر، فهذا الأثر حادث في اللحظة التي يلتقي فيها المتلقي بالنص. ثمة رغبة في تحصيل لذة ما عموماً تدفع بالمتلقي إلى استماع/قراءة نص أدبي، إن هذه اللذة متحققة عند نقطة التماس بين القارئ ونصه، بغض النظر عن الشاعر، وعن زمنه. إن الشعور ذاته قد انسرب إلى نفس ابن شهيد وهو يقرأ بيت امرئ القيس العربي/ سليل الملوك/ أمير الشعر العربي وزعيمه وكذلك حين قرأ بيت أبي نواس، الشاعر العباسي المؤلى/الفارسي الأصل.

نحاول أن نفهم من ابن شهيد مسألة الجمال هذه. فإذا كانت الروح مصدر الجمال، وإذا كان الجمال لدى ابن شهيد يتبدى في صور غامضة التركيب، مائية الصورة والمشهد، قوية التأثير حد الاستلاب والاستيلاء على النفوس. في حركة معقدة ومتناقضة، متداخلة بين القيد والإطلاق، بين الوضوح والغموض، والرغبة في الاكتشاف والعجز عنه، والتوق لفك سر الانقياد لهذه المعاني البسيطة ذات السحر الذي "تتنوره" الأنفس والقلوب فلا تراه (استعرنا لفظ "التنور" من بيت امرئ القيس المذكور). يدعوننا ابن شهيد لأن نطرح هذا السؤال: من هو المبدع القادر على خلق هذا النمط من النصوص الساحرة المبهرة، ومن يكون المتلقي القادر على التقاط هذا "السحر" والوقوع في "شرك قراءته"؟

نتجه صوب النصوص التي استشهد بها ابن شهيد على "نظريته في الجمال"، إنهما نسان: أحدهما لامرئ القيس، وثانيهما لأبي نواس، ولسنا نقصد من هذا استباق النتيجة التي نروم الوصول إليها، ولكن أليس الاختيار قطعة من عقل

=وهكذا نرى أن ليس قصيدة المدح تنسج علائق مادية نفعية بين الشاعر وممدوحه، ولكنها أيضا قد تهيئ لعلاقات ذات طابع إنساني خالص.

الباب الثاني ===== الفصل الثاني: تلقي الشعر في "التوابع والزوابع"

صاحبه؟ أو ليس الاختيار قراءة؟ لقد كنا قدمنا قراءة في بيت امرئ القيس ونكون أوضحنا العلاقة التي انبنت بينه وبين الحالة النفسية والسياق الثقافى الخاص بابن شهيد بوصفه متلقيا للنص، والحال أن النصوص الأدبية (والأعمال الفنية) بعضها ينجح في أن يكون مرآة تجلو ما في داخل ذواتنا حين نتعرض لها، إنها تكاشفنا بمشاعرنا الخبيئة التي نعجز عن التعبير عنها أو الإفصاح عنها، وبيت امرئ القيس - على الرغم من بساطته - إلا أنه فعل هذا الفعل في نفس ابن شهيد وكذلك نرى الأمر بالنسبة لنص النواسي، ولعل ما أوضحناه في الهامش من تحليل لهذا البيت، وما أبناه من الصلة الحميمة التي قد تنشأ بين الشاعر وممدوحه، هو سرُّ انجذاب ابن شهيد لهذا البيت، فحين يشعر الشاعر بأن ممدوحه قد أضحى صديقه وحبيبه كما يصرِّح بذلك المتنبي، فهذا معناه أن الشاعر قد أمن شرَّ نكبات الدهر طالما هو يعيش في كنف هذا الممدوح، وهذا - تماما - ما افتقده أبو عامر حين أفل نجم الدولة العامرية، ولم يعد له من سند إلا ذكريات وبعض أمنيات يخاطب بها المؤتمن عبد العزيز بن عبد الرحمن ابن أبي عامر⁽¹⁾، والرسالة كلها حديث ذكرى، كما نكون قد أبنَّا في مفتح كلامنا عن أبي عامر أن نصُّه "التوابع والزوابع" يتأسس على الذكريات والأحلام، أحلام العودة إلى زمن الدولة العامرية، حيث الأمن والرِّخاء كانا صفة الحياة عمومًا.

قد يكون من اللافت أن ابن شهيد سُحِرَ بنص أبي نواس، وأن يكون أبو نواس⁽²⁾ قد بكى من شعر ابن شهيد، ونص ابن شهيد الذي أبكى أبا نواس كان يحمل معنى نقيضاً لما أتى به ابن هانئ، إذ كان بيته تأكيداً على وثوق صلته بممدوحه، وعلى العكس من ذلك كان ابن شهيد يشكو من ظلم ولي الأمر (علي بن حمود)⁽³⁾، أفلا

(1) يراجع: ابن بسام. الذخيرة 1/1، ص 194.

(2) نقصدُ بأبي نواس تابعه في "التوابع والزوابع"، حُسَيْنُ الدُّنَانِ، يُراجع: ابن شهيد. التوابع والزوابع، ص 105.

(3) يراجع: ابن خاقان، الفتح. المطمح، م س، ص 198، وابن شهيد. الديوان، ص 99-102، وقد ذكر قطعة منها في التوابع والزوابع، ص 110.

الباب الثاني ===== الفصل الثاني: تلقي الشعر في "التوابع والزوابع"

يكون هذا القول المشجي (بحسب عبارة منطقة الأندلس ونقادها المتأخرين) قد أثر بابن شهيد من هذا المسلك، فخلق فيه ذلك الأثر الذي لم يستطع استبيانه وتعليقه، نتصور أن هذا السحر الغامض يعود إلى موافقة الكلام لنفس متلقيه (بعبارة حازم القرطاجني).

وقد يكون من اللافت كذلك أن نلاحظ أن نص أبي نواس المستشهد به قد ورد في "التوابع والزوابع"، وذلك حين أنشد "حسين الدنان" ابن شهيد قصيدته "طرحتم من الترحال أمراً فغمنا"⁽¹⁾.

نسجل ملاحظة أخرى فيما تعلق بلقاء ابن شهيد بتابع أبي نواس، هي تسمية ابن شهيد لهذا التابع بـ "حسين" والحسين تصغير للحسن الذي هو من الحسن (الجمال) الذي يؤمن ابن شهيد بأنه قد يتركب من البساطة.

وعوداً على سؤالنا الذي طرحناه سابقاً: من هم هؤلاء الشعراء الذين يقدرّون على خلق الحسن من غير الحسن، وتركيب الجمال بغير الجمال، هؤلاء الذين تغلب أرواحهم على أجسامهم، فيستولي "كلامهم" على النفوس ويشغفها، ويستبي القلوب ويسببها؟ والجواب إنهم الشعراء من شاكلة امرئ القيس وأبي نواس، واتساقاً مع هذه الإجابة، يطّل سؤال آخر هو: من المتلقي الذي يستطيع الانفعال بهذه النصوص الساحرة حال التماس بها؟ هل يملك القراء والمتلقون جميعهم هذه الحاسة الفنية، وهذه الحساسية العالية تجاه الجمال، فينفعلون به وهم لا يعرفون لِمَ؟ والجواب أن ليس كل متلقٍ يقدر على سبر أغوار الجمال واستشعارها والتأثر بها داخل الذات، وإذن فلا بد أن يكون هؤلاء المتلقون أيضاً من الذين غلبت أرواحهم على أجسامهم حتى إذا التقى المتشابهان أصلاً وطبعاً، وروحاً ونفساً حصل التوتر وكان الانفعال والتأثر.

⁽¹⁾ ابن شهيد. التوابع والزوابع، ص 107، والقصيدة كاملة في موضعها من ديوان أبي نواس الذي سبق إثباته.

2-6-2 فردانية ابن شهيد إبداعاً وتلقياً:

نعود إلى رسالة "التوابع والزوابع" بغية الإجابة عن السؤالين: من يكون ذلك المبدع (الشاعر) ومن يكون ذلك المتلقي ومن أجل ذلك نسجل - أيضاً - النقاط الآتية:

أ- كان ابن شهيد زَمَنَ الفتنة يعيش في مجتمع سعى إلى تنميط شخصيته، وجعله واحداً من العديد من الشعراء الذين لا يُسْمَعُ لهم صَوْتٌ، إنه مجتمع سعى بالتعاقد مع الظروف السياسية إلى تحجيم ملكاته وقدراته، وقد لاحظ ابن شهيد خطر هذا المآل الذي وصلت إليه قرطبة والأندلس عمومًا، وآل إليه الشعر والأدب ونشاط الإبداع عامة.

لقد صيرت الفتنة المجتمع الأندلسي إلى واحد من المجتمعات التي تترد بأفرادها المبدعين المتميزين إلى "الحيوانية لأنها تلغي عوامل التفرد والنبوغ والتميز وتعرقل نمو الشخصية وتطورها وتمسخ استقلالها"⁽¹⁾.

ب- تكشف جَحْدَرِيَّة ابن شهيد⁽²⁾ عن اعتداد بما يسميه إيريك فروم، الفيلسوف الإنساني، الكينونة ولا تعدو كينونته أن تكون "أدبه" و "شعره"

وَمَا فِي إِلَّا الشَّعْرُ أَثْبَتَهُ الْهَوَىٰ ❖ ❖ ❖ فَسَارِبُهُ فِي الْعَالَمِينَ فَرِيدُ

أَفْوَهُ بِمَا لَمْ آتِهِ مُتَعَرِّضًا ❖ ❖ ❖ لِحُسْنِ الْمَعَانِي تَارَةً فَأَزِيدُ⁽³⁾

ونستشف هذه الكينونة في قول ابن شهيد: "لا نعمة للخالق على المخلوق أجمل عاقبةً، وأحمد مغبةً، وأروق بهاءً، وأسبغ رداءً، وأبعد مأثرةً، وأيسر مكرمةً، من تُقى يشعرها قلبه، وأدب يزین به عقله، ولسان مبين يفيضه عليه فيعرب به عن نفسه،

(1) عمارة، عاطف. الشخصية العبقريّة، هلا بوك شوب، القاهرة، د ط، د تا، ص 10.

(2) القصيدة التي قالها وهو في سجن (علي بن حمود) تمت الإشارة إليها.

(3) ابن شهيد. الديوان، ص 100.

الباب الثاني ===== الفصل الثاني: تلقي الشعر في "التوابع والزوابع"

ويكشِفُ عن حقيقة ذاته⁽¹⁾، نورد هذه المقولة لابن شهيد لنؤكد على أنه لم يكن له اعتزاز بمال أو جاه، وقد كان تملكهما، ولكن اعتزازه محصور في الأدب الذي ورثه عن جدوده، وليس في المال والممتلكات المادية عموماً، وهو بذلك يعاكس أغلبية الناس الذين "يجدون صعوبة فائقة في التخلي عن توجههم التملكي. وأي محاولة من هذا النوع تثير فيهم قلقاً مريعاً، وتشعرهم أنهم فقدوا كل أمان وضمان في الحياة"⁽²⁾، وقد كان لأبي عامر "في الكرم والجود انهماك"⁽³⁾، لا يخشى في ذلك إملاقاً، إنما كان خوفه كله من ضياع تميزه أديباً وتفردّه شاعراً، واقتداره ناقداً، في ظل مجتمع طرأت عليه الطوارئ، فبات لا يميز المتميز.

ج- نلاحظ أن ابن شهيد لم يسمّ شياطين الشعراء بهذا الاسم (الشياطين) كما هو مألوف في أدبيات العرب، ولكنه أسماه "التوابع والزوابع" وليس ذلك طلباً منه لتمييز وعدم سلك مسلك معروف مستهلك، ولكن - أيضاً - لأن هذه التسمية تبدو ذات صلة وثيقة بما كان يرجو إثباته لنفسه أولاً، وللشعراء والكتاب الذين التقى بهم وكان بينه وبينهم مطارحات ومعارضات في "التوابع والزوابع". وتأتي "تبع" في لسان العرب لابن منظور بمعنى السير في الإثر⁽⁴⁾، واللحاق والسبق⁽⁵⁾، و"التابعة: الرئي من الجن، الحقوه الهاء للمبالغة أو لتشنيع الأمر أو على إرادة الداهية"⁽⁶⁾، أما الزوبعة فهو "اسم شيطان مارد أو رئيس من رؤساء الجن ومنه سمي الإحصار زوبعة"⁽⁷⁾، فليس شيطان ابن شهيد وزمرة الشعراء الذين عارضهم في رسالته

(1) ابن بسّام. الذخيرة 1/1، ص 226.

(2) فروم، إيريك. الشخص وتجليات الكينونة، ضمن كتاب الشخص، إعداد وترجمة: الهلالي محمد ولزرق عزيز، دفاتر فلسفية، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، سلسلة رقم 19، ط 1، 2010، ص ص 55، 56.

(3) ابن بسّام. م س، ص 193.

(4) ابن منظور. لسان العرب مادة "تبع".

(5) م ن/تبع.

(6) م ن/تبع.

(7) م ن، مادة "زبع".

الباب الثاني ===== الفصل الثاني: تلقي الشعر في "التوابع والزوابع"

رسالته من الشعراء ذوي المواهب العادية، إنهم يتفوقون على كثيرين بهذه الموهبة الفذة، المثلثة في "شياطين المردة رؤساء الجن"، إنهم أصحاب الطباع القوية المتأصلة النادر وجودها، وتحققها في شعراء آخرين، حيث تنقاد لهم مواهبهم وطباعهم، فتتبعهم وتسير في إثرهم بغية اللحاق بهم، هذا النشاط الخلاق فيهم يؤهلهم للتفرد وللخلود.

د- ينتمي ابن شهيد إلى هؤلاء الشعراء (المتميزين، المتفردين/المخلدين) الذين استولت أرواحهم على أجسامهم فسحروا القراء بشعرهم في الأعصر جميعها، وبقوا مخلدين في التاريخ، لا نقول هذا حكما على ابن شهيد، وشخصيته الأدبية التي حكم لها النقاد والمتأخرون قبل المتقدمين، ولكن ابن شهيد ذاته يخبر بذلك عن نفسه:

أفوه بما لم آتِه متعرضاً ❖❖❖ لِحُسْنِ المعاني تارةً فأزيدُ

وكان ابن شهيد لحظة الإبداع، ولشساعة مساحة موهبته وقدرته على الإمساك بالمعاني، تعترضه معانٍ لم يقصد إليها، وهي - لصحة طبعه وقوة ملكته- تتميز بالحسن، وهو لقدرته على تطويع اللغة التي يفترض بها أن تمارس عليه نشاطها في المخاتلة واستعصاءها على القبض والترويض، نقول على الرغم من هذا إلا أنه يزيد على الحسن الذي لم يقصد إليه حسناً آخر. إنَّه إذن شاعر موهوب، وموهبته هذه إذا جعل لها قياساً، تقاس به، لكانت في أعلى المراتب، إنها موهبة قد يجوز لنا تسميتها مفرطة، فابن شهيد مبدع مفرط في موهبته، (استعَرْنَا عنواناً لكتاب نيتشه "إنسان مفرط في إنسانيته") نكون قد مهدنا السبيل للإجابة عن دينك السؤالين اللذين طرحناهما قبلاً، وإذ ذاك قد نستطيع القول إن الشاعر الذي استولت روحه على جسمه هو الشاعر العبقرى، وكذلك هو المتلقي الذي استطاع تلمس هذا السُّحر في تضاعيف البساطة (أو هي كما تبدو) هو- أيضاً- متلق متميز/عبقرى الإحساس والشعور.

الباب الثاني ===== الفصل الثاني: تلقي الشعر في "التوابع والزوابع"

هـ - تسيطر على التفكير النقدي لابن شهيد مسألة أثر الشعر في متلقيه، إن هذا الأثر واقع لا محالة، وهذا الواقع الحادث قد يكون غير قابل للتفسير، والتعليل والبرهنة، إذ إن سر التماثل بين هذا الواقع وبين النص خفي غير معلوم بالنسبة للمتلقي، غير أنه في وسعنا أن ندرك أن صناعة هذا الواقع الجمالي العصي عن الفهم والتفسير مرده إلى "البيان"، هذا البيان الذي شغل ابن شهيد في رسالة "التوابع" وفي غيرها من الكتابات النقدية، والواقع أن هذا البيان متصل بصاحب الرسالة، منشئ النص ومصدره، إلا أنه وفي ضوء الحديث عن أثر الشعر بالجمهور يتحوّل إلى شبكة علائقية معقدة تجمع أطراف العملية الإبداعية وتضمها في علاقة تحاورية، إنّه يصبح مؤسسة تقوم برعاية التواصل بين مصدر الرسالة ومتلقيها، لذلك "فالبيان كما أسس له الجاحظ هو أساس التواصل باعتباره نظاماً ثقافياً عربياً جامعاً"⁽¹⁾، وإن هذا التواصل - حسب ابن شهيد - من المتاح له أن يتم ضمن ثنائية (البيان، السحر) وهي ثنائية تجد متكاً لها في النصوص الدينية، إذ إن الرسول (ص) قال: "إن من البيان لسحراً".

فالدھشة الجمالية المتأتية لحظة القراءة غير خاضعة في الأحوال كلها إلى التفسير، ذلك لأنها عصية على الفهم، وتبعاً لهذا كان تعليم البيان من أوكد المستحيلات، هذا ما يقره ابن شهيد حين يقول بأنه موهبة، وبأن الله عز وجل معطيها لمن يجتبيها، غير أنه يناقض نفسه، حين يكرّ على الجاحظ كره مغلفة بكثير من التأدب والمجاملة، يقول: "وقول الجاحظ: إننا إذا اكرتينا من يعلم صبياننا النحو والغريب قنع منا بعشرين درهماً في رأس كل شهر، ولو اكرتينا من يعلمهم البيان لما قنع منا بألف درهم. ولم يقل هذا إلا وقد ألف "كتاب البيان". ولو كشف فيه عن وجه التعليم، وصور كيفية التدريج، لأرى كيف وضع الكلام، وتزيين البيان، وكيف

(1) عبد الناظر، أسماء جموسي. التفاعل السياقي بين الشعر الأوّل والتراث النقدي إلى القرن الخامس الهجري، م س، ص 223.

الباب الثاني ===== الفصل الثاني: تلقي الشعر في "التوابع والزوابع"

التوصل إلى حسن الابتداء، وتوصيل اللفظ بعد الانتهاء، وأبدى لهم عن تدبير المقاطع والمطالع، فإنها معادن الصنعة، ومواضع مفاتيح الطريقة، ولكنه استمسك بفائده، وضمن بما عنده، غيراً على العلم وشحاً بثمرة الفهم، وعرف أن النفع كثير، والشاكر قليل، فلم يفتد بما أوضح من أمر البيان فائدة غير أهله، ومن كرع في حوضه، واستاف من نده، وأما أن يخرج مبتدئاً، أو يعلم جاهلاً فلا البتة⁽¹⁾، وإذن فلقد أصبح هنا تعليم البيان من الأمور الممكنات، ولكنه وبالنظر إلى التفاعل غير المرغوب الذي سيحدث بين المعلم والمتعلم، المتمثل في قلة النفع وندرة الشكر، فإن الجاحظ قد حفظ لنفسه أسرار هذا البيان، ولذلك فإن أغلب القراء لكتاب "البيان والتبيين" لن يخرج بفائدة ذات بال تتعلق بالصنعة والطريقة، وقد قصرت هذه الفائدة - بحسب ابن شهيد - على القلة المتخصصة، أي المتبحرة في "البيان".

وأما أن يعم النفع فيتعلم المبتدئ والجاهل فذلك من المحال^(*). ويستمر ابن شهيد في مناقضة نفسه حين يخبر أنه هو ذاته توّلى مهمة تعليم البيان ولاحظ إذ ذاك بأن على المعلم أن يقصر جهده على فئة معينة من الطلاب وهم أهل النجابة دون سواهم، وليس ذلك إلا لسبب يعود على المعلم "لأنه من لم ينجب له تلميذ حُمل عليه ذلك النقص وظنّ به العجز"².

(1) ابن بسام. الذخيرة، م س، ص ص 232، 233.

(*) ابن شهيد متعلق بذاتيته، مؤمن بتفرد، مصرح بعبقريته، إنه محتّم بهذه الفرادة واللاتشاكل للأدباء والنقاد بحسب ما يراه في نفسه، وإبداعه ونقده، وأغلب الظن أنه اطلع على تراث الجاحظ واستغرقه، فلما رأى أن الجاحظ البغدادي هو من هو في الفكر رماه بنقصان العقل، وأدعى أنه أخطأ إذ لم يحاول شرف المنزلة بما امتلكه من قدرات فريدة في عصره! وذهب أبعد من هذا حين زعم أن جحوظ عينيه قعد به عن مرتبة الكتابة. وعلى الرغم من أن ابن شهيد معتقد بصعوبة تعليم البيان وتلقيه للطلبة إلا أنه يتهم الجاحظ بأنه ضنّ بمكاشفة القراء عن "وجه التعليم" وكيف يكون التدرج في اكتساب البيان، ووضع الكلام، وهذا تناقض واضح بين إيمانه بالموهبة واعتداده بالطبع، وادعائه على الجاحظ بأنه "استمسك بالفائدة وضمن بما عنده".

² ابن بسام. م س، ص 233.

الباب الثاني ===== الفصل الثاني: تلقي الشعر في "التوابع والزوابع"

و- لعلَّه وجب التنبيه على أن ابن شهيد لا يغيب عن فكره وعن ناظره المتلقي، فهو حين يحلل الجمال يتكلم بالجمال بغية التأثير في متلقيه، إنَّه يخاطب وجدانه.

الفصل الثالث

سلحة المتلقي في الرؤية النقدية

لدى ابن شهيد

الباب الثاني ===== الفصل الثالث: سلطة المتلقي في الرؤية النقدية لدى ابن شهيد

يمثل المتلقي حضوراً دائماً في ذهن الشاعر، وهذا الشاعر وجب عليه أن يراعي متلقيه/قارئه عبر العصور جميعها، فيشرع في التفكير به بدءاً من الحرف الأول الذي يعتزم كتابته في نصه، ويجب عليه -بحسب ابن شهيد- أن يراعي أن "للحروف أنساباً وقربات تبدو في الكلمات، فإذا جاور النسيب النسيب، ومازج القريب القريب، طابت الألفة، وحسنت الصحبة، وإذا ركبت صور الكلام من تلك، حسنت المناظر، وطابت المخابر (...). وللعدوية إذا طلبت، والفصاحة إذا التمسّت، قوانين من الكلام، من طلب بها أدرك، ومن نكب عنها قصر (...). وكما تختار مليح اللفظ، ورشيق الكلام، فكذلك يجب أن تختار مليح النحو، وفصيح الغريب، وتهرب عن قبيحه"⁽¹⁾. إن الكلام يقصد به إلى متلق يهدف منه صاحبه إلى إحداث التأثير به فيلقى الكلام استجابة مرضية وقبولاً، لذلك وجب التفكير بالكلمة بدءاً وبالتركيب ثانياً، فعلى الكلمة أن تكون فصيحة حتى يحقق النص قبولاً لدى قارئه، والفصاحة لدى ابن شهيد في الكلمة المفرد لا تختلف عنها لدى علماء العربية إذ هي "خلوصه من تنافر الحروف، ومن الغرابة، ومن مخالفة القياس اللغوي"⁽²⁾، وهذا ما قصد إليه حين حديثه عن الأنساب والقربات البادية بين الحروف في الكلمات، فإذا حدثت المجاورة وهي القرب بين الأنساب، وحدث التمازج وهو الاختلاط والتماهي بين الأقرباء، طابت الألفة وحسنت الصحبة وليس يحدث هذا بين المتنافرات وفي حال المتباعدات. فالكلام يجب أن يركب من الطيب والحسن وإلا فإن المتلقي سيقابله بالاستهجان وربما كان مصيره الرّفْض، ويتأتى من تركيب الكلام من الحسن والطيب، مخابر طيبة، ومناظر حسنة. إن العناية بالمعنى إذن تبدأ من أصغر وحدة مشكلة للكلمة، الصوت/الحرف الذي لا بد أن يلتمس له نسيبه، ويبحث له عن قريب حتى يكون التواؤم والاتفاق، ثمة -إذن- ترابط

(1) ابن بسام، م س، ص 234.

(2) السيوطي، عبد الرحمن جلال الدين. المزهرة في علوم اللغة وأنواعها، مج 1، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم وآخرون، مكتبة دار التراث، القاهرة، ط 3، د تا، ص 185.

الباب الثاني ===== الفصل الثالث: سلطة المتلقي في الرؤية النقدية لدى ابن شهيد

وشيح بين المعنى والشكل واختيار الحروف والكلمات والابتعاد عن الغرابة وعدم التماس اللفظ الغريب إلا إذا اتسم بالفصاحة، وفصاحة الغريب هي أن "يضعه (أي الشاعر) في موضعه"⁽¹⁾ فلا يكون هذا الغريب نافراً، ينفر المتلقي من النص.

1- تمثله المبتدع لتلقيه لحظة الإبداع:

الشعر لدى ابن شهيد صناعة، ولأنه كذلك فقد وجب على الشاعر أن يجهز لصناعته عدتها جميعاً، ومن بين هذه العدة ومن آكدها، التفكير في المتلقي وتمثله^(*)، وبالنسبة لابن شهيد فإن هذا المتلقي ليس فرداً في الأحوال جميعها، ولكنه جمهور/ جماعة ستكون حاضرة في لحظات تاريخية مختلفات، وهذا معناه أن النص الشعري سيصبح ميراثاً، إنه ينسلُّ تدريجياً عن ملكية صاحبه/ الباث الأول، ليصبح في ملكية جمهور القراء والمتلقين، سيكون شيئاً مشاعاً يحق للجميع المشاركة فيه وتجاذبه، ولذلك يكون على الشاعر أن يستحضر هذا المتلقي ويتمثله ويبني على هذه المتصورات نصه، يقول ابن شهيد "وإنما يستحق اسم الصناعة بتقحم بحور البيان، وتعتمد كرائم المعاني والكلام، وأن ينطق بالفصل، ويركب أثباج⁽²⁾ الجد، ويطلب النادرة والسائرة، وينظم من الحكمة ما يبقى بعد موته، ويذكر بعد فوته، ويتصرف

(1) ابن بسام. الذخيرة، م س، ص 235.

(*) يحضر المتلقي في الرؤية النقدية لابن شهيد ديمومة مستمرة في التاريخ، لا ينتهي وجوده، جماهير من المتلقين وأجيال متلاحقة من القراء تمتح أخلاقيا وحضاريا من شبكة النصوص الأدبية المتداخلة والمنعقدة على تأسيس أجيال مترفة جماليا وأخلاقيا. لا يطلب ابن شهيد نصاً خاصاً بزمنه وبظروفه، نصاً مغلقاً أمام إمكانيات التأويل التي تفتح النصوص على القراءات المتوقعة وغير المتوقعة، لكنه يطالب المبتدع بالتمركز في دائرة أوسع وأرحب تستوعب الاختلافات الطارئة فيتمثلها الجيل تلو الآخر، وتستمر هذه العلاقة التراسلية بين النصوص ومتلقيها، إذ هي (النصوص) تبقى قادرة على إلهام قرائها والتأثير بهم على اختلاف الأزمان وتبدلها، ومنحهم لذة خوض مغامرات جمالية وحياتية واقعية مختلفات. وإذ ذاك فإن هؤلاء القراء تستمر لديهم إمكانية بناء علاقات تحاورية دائمة مع هاتيكن النصوص.

(2) ثبج: ثبج كل شيء: معظمه ووسطه وأعله، والجمع أثباج وثبوج. (لسان العرب/ ثبج).

الباب الثاني ===== الفصل الثالث: سلطة المتلقي في الرؤية النقدية لدى ابن شهيد

تصرف الملح⁽¹⁾، ويتلون تلوّن أبي براقش⁽²⁾، (3).

بحسب ابن شهيد، فإن الشعر لا يصبح إنجازاً فردياً، بل عملاً جماعياً تاريخياً، إن النصوص تتعاقد لصناعة تراث الجماعة، وبذلك يكون المهم "أن الشعر تراث جماعة لا صناعة شعراء أو مؤلفين، الشعر حريص على ما نسميه الصورة، والصورة تشكل المادة. الجماعة حكمة وقوة غريبة أو نادرة، وهذه الكلمات تتردد كثيراً في النقد العربي"⁽⁴⁾، وليس فيما يقوله ابن شهيد تضيق على الشاعر ومحاصرة لحرية، إذ تصبح هذه الحرية ترجمة لخبرة الشاعر وتجاريه التي تحظى بالاحترام في صناعة النصوص الشعرية، إنها تجارب فردية لن تكون ذات قيمة إلا إذا صُهرت في اللغة، وسُيكت نصوصاً شعرية تتوارثها الجماعة "فالتجربة الفردية غريبة حتى تسبك في نار النظام أو التقاليد. وكان مظهر النبوغ هو ذلك الالتحام الفريد الذي تنسجم فيه الشخصية مع التقاليد انسجاماً يجلي نُصرة الجميع وقوّته"⁽⁵⁾.

لا انفصال - إذن - بين الشاعر والمتلقين، ولا نقصد بالمتلقين أولئك الذين يصلهم شعر الشاعر في زمانه، بل نقصد الأجيال المتعاقبة، أجيال متطلعة لقراءة تراثها، إنها تطلب أصولها في ثقافتها، متشبثة بالنظام الأسر الذي ترابطت فيه وبه نصوص مختلفة عبر أزمان عديدة، إنها باختصار العبارة، أجيال تبحث دائماً عن عناصر هويتها، لتحقيق ذاتها، تماماً كما فعل ابن شهيد، وفي هذه الأثناء لا تلتقي هذه الأجيال بالنصوص المتوافرة دون أن تلتقي بأصحابها فحسب، بل إنها في أثناء هذا اللقاء تعيد تكوين وصوغ تجربة الشاعر الفرد، تحاول تلمس دربه، وتتبع آثاره،

(1) الملح: الملح: العلم والمُح: العلماء (لسان العرب/ملح).

(2) أبو براقش: البرقشة شبه تنقيش بألوان شتى وتبرقش الرجل: تزين بألوان شتى مختلفة (...). أبو براقش: طائر يتلون ألواناً شبيهة بالقنفذ أعلى ريشه أغبر وأوسطه أحمر وأسفله أسود فإذا انتفش تغير لونه ألواناً شتى.

(3) ابن بسّام. الذخيرة، م س، ص 311.

(4) ناصف، مصطفى. النقد العربي القديم نحو نظرية ثانية، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب

الكويت، د ط، 2000، ص 229.

(5) م ن، ص 228.

الباب الثاني ===== الفصل الثالث: سلطة المتلقي في الرؤية النقدية لدى ابن شهيد

ولذلك نمتلك هذا الكم الهائل من الدراسات الأكاديمية وغير الأكاديمية المؤسسة على فكرة الفرد وعلاقته بالفرد، وفكرة الفرد وعلاقته بالمجموع، نحن إلى اليوم نتتبع المتنبى، وأبا تمام، وأبا نواس، وغيرهم ونمهر بحوثنا ورسائلنا بأسماء الأفراد "فالجزئي في النقد العربي ثري ومستور يحتاج إلى الكشف، ويحتاج إلى أن يربط في دهاء بذلك المجموع الكلي، الواقع أن تنافساً ما كان يكمن في قلب العلاقة بين الجزئي والكلي، وكانت آية التفسير الملائم هي قوة الجزئي في ارتباطه بالمجموع، وقوة المجموع في تمثله للجزئي"⁽¹⁾.

إنَّ هاجسَ بناء الحضارة آخذٌ بفكر ابن شهيد، مستبد به، لذلك يصر على الشاعر لحظة اختمار معانيه، ثم تنزيدها في شكل قصيدة أن يستوعب مستلزمات الاجتماع وبناء الأمم، فيتصرف تصرف العلماء، ويتلون بحسب مقتضيات المقام، وكلُّ ذلك بحسب نظام اللغة التي هي مجلى الفكر، ووعاء العلم وعلى الشاعر أن يعي أن نصَّهُ سيفارقه في لحظة إشاعته بين الجماهير، ومن ثم، سيصبح ملكاً لغيره، لا ينحصر زمان هذا "الغير" في زمان الشاعر، ولكنه يتعدى إلى ما شاء الله من الأجيال المتعاقبة.

نستطيع أن نخلص إلى أن ابن شهيد يطالب صاحب الصناعة بأن يمتلك الحسَّ الأخلاقي والحضاري الذي بواسطته يتموضع نصُّه في التاريخ، ذلك دون أن يهمل السياقات الثقافية والاجتماعية، وكذلك النفسية التي تسيطر على الشاعر لحظة إبداعه، وهي -دون شك- عوامل لها أثرها في إنتاج النص الأدبي، ونكون قد حاولنا إيجاز مجمل هذه السياقات التي خضع لها ابن شهيد ذاته وهو يؤلف "التوابع والزوابع".

إن مراعاة نسبة معينة بين المبدع ومتلقيه واجبة لحظة الإبداع، هذه المراعاة التي تتلخص في فكرة الإفهام الذي يتأتى من ذكاء المبدع، وقدرته على استحضار

⁽¹⁾ المرجع السابق، ص 229.

الباب الثاني ===== الفصل الثالث: سلطة المتلقي في الرؤية النقدية لدى ابن شهيد

متلقيه واستيعاب قارئه، حتى لا تشوب عملية الإرسال شائبة، ولا يعطل التواصل أي توتر، ولا يقع أحد طرفي العملية التواصلية (المرسل أو المتلقي) ضحية قصور في طريقة إرساله، أو في جهاز تلقيه، إذ إنه "يكفي من حظ البلاغة أن لا يؤتى السامع من سوء إفهام الناطق، ولا يؤتى الناطق من سوء فهم السامع"⁽¹⁾، وإن كان المبدع في عرف ابن شهيد يجب أن يكون موهوباً/ عالماً (باللغة) فإنه من شروط تلقي الرسالة الأدبية وفهم النص أنه "لا يصادف القول موقعا من السامع ولا يجد لديه قبولا حتى يكون من أهل الذوق والمعرفة، وحتى يكون ممن تحدثه نفسه بأن لما يومئ إليه من الحسن واللفظ أصلاً، وحتى يختلف الحال عليه عند تأمل الكلام، فيجد الأريحية تارة، ويعرى منها أخرى، وحتى إذا عجبته عجب، وإذا نبهته لموضع المزية انتبه"⁽²⁾.

وإذ يطالب ابن شهيد المبدع بأن يمتلك هذا الحس الأخلاقي تجاه المتلقين الذين لا ينفد عددهم ولا يصل إلى نهاية، ويحرصه على الانصهار في المجموع الثقافي، والإسهام في الصرح الحضاري، وهذا ما قد نسميه (القارئ الضمني) بحكم أنه البيئة النصية القائمة في النص أبداً، فإن ابن شهيد لا يسقط من الاعتبار القارئ / الفرد / المخاطب / المقصود / المعاصر للشاعر، من الحساب؛ إذ يكون على الشاعر أن يتلون تلوّن أبي براقش، فيخاطب كلا بحسب ما يكفل له الفهم، وما يتصور أنه يساعد على تقبل خطابه وباختصار العبارة، يكون على الشاعر أن يعي الموقف النفسي لمتلقيه، وابن شهيد - هنا - لا يختلف عن بقية النقاد العرب في هذه الرؤية، يقول ابن طباطبا "فإذا كان الكلام الوارد على الفهم منظوماً، مصفى من كدر العي، مقوماً من أود الخطأ واللحن، سالماً من جور التأليف، موزوناً بميزان الصواب لفظاً ومعنى وتركيباً اتسعت طرفه، ولطفت موالحه، فقبله الفهم وارتاح له، وأنس به"⁽³⁾.

(1) الجاحظ. البيان والتبيين، ج 1، ص 87.

(2) الجرجاني، عبد القاهر، م س، ص 291.

(3) العلوي، ابن طباطبا. عيار الشعر، تح: عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، لبنان، ط 2، 2005، ص 20.

الباب الثاني ===== الفصل الثالث: سلطة المتلقي في الرؤية النقدية لدى ابن شهيد

وكما يطالب ابن شهيد الناقد بأن يكون ذكياً كيساً فطناً، فإنه كذلك يطالب المبدع بالصفات ذاتها، ذلك أن المبدع الذكي هو الذي يكون قد اكتسب بتجربته الشخصية وتعامله مع المتلقين ومدارسة ردود أفعالهم، خبرةً بطبائع جمهوره، فصار خبيراً في اختيار الكلمات ومعانيها ووضعها الوضع المناسب (أي المكان والزمان المناسبين).

2- تنسيب أفق التوقع:

يكون هدف أي عمل أدبي تخييب أفق توقع القراء والمتلقين، وهذه الخيبة الحادثة في مستوى أفق التوقع تعني أن النص قد منح متلقيه تجربة جمالية جديدة، وبالتالي فقد نجح في المراهنة على زحزحة المعهود الذي ظل إلى تلك اللحظة التاريخية مثلاً ونموذجاً، إن هذه الأمثلة والنمذجة، تصبح أشبه بالمحطات التاريخية التي تعيشها نصوص أدبية لتغادرها وتترك المساحة لتحتلها نصوص أخرى، حيث يستحيل النص النموذج "مركزاً ويشكل، بالتالي، سلطة تتحكم في القيمة والمعنى واللغة والتجربة. إنه سلطة لأنه أصبح تجسيدا افتراضيا للمثال أو النموذج"⁽¹⁾. إن حال الثبات في التاريخ غير واردة، فالنصوص الأدبية في حركيتها التاريخية خاضعة لما يسميه ابن شهيد "الدورة الزمنية"، حيث لا منجاة للأجناس الأدبية من تبادل المواقع، وحيث يحدث التغيير داخل النوع الأدبي ذاته، فتتحرك نصوص عن مواقعها لتحتلها أخرى، فدورة الزمن بما تعنيه من التغيرات التاريخية واختلاف الظروف الخارج نصية التي تشكل السياق العام للنص، تعني بشكل يكاد يكون أكيداً اختلاف طريقة الكتابة والقول الشعري، وكذلك حدوث تراكم في التجارب الإبداعية والجمالية على حدّ السواء. وهذا ما يجعل كلاً من المبدع والمتلقي في حال تأهب وانتظار لحدوث ما هو فارق ومخالف، يقول ابن شهيد: "وكذلك الشعراء انتقلوا عن العادة في الصنعة بانتقال الزمان، وطلب كل عصر ما يجوز فيه، وتهش له قلوب أهله،

(1) زياد، صالح. القارئ القياسي، دار الفارابي، بيروت، ط 1، 2008، ص 167.

الباب الثاني ===== الفصل الثالث: سلطة المتلقي في الرؤية النقدية لدى ابن شهيد

فكان من صريع الغواني وبشار وأبي نواس وأصحابهم في البديع ما كان من استعمال أفانينه والزيادة في تفرغ فنونه. ثم جاء أبو نواس فأسرف في التجنيس، وخرج عن العادة، وطاب ذلك منه، وامثله الناس، فكل شعر لا يكون اليوم تجنيساً أو ما يشبهه تمجّه الأذان⁽¹⁾، ويدل كلام ابن شهيد على وعي نقدي بالمتطلبات الفنية لكل عصر، وباختلاف هذه المتطلبات ووجوب خضوع التجربة الشعرية لها، إنها الأذواق التي تتباين بحكم اختلاف الزمن، وعدم ارتياح النفوس إلى المعهود السائد وعدم ركونها إلى كلِّ مألوف ومعروف، فالمطلوب من النصوص الأدبية أن تكون قادرة على خلخلة السائد، واستبداله بالجديد، المبتكر، المخترع، الذي لا بدَّ سيلاقي استجابة عند المتلقي، ويصبح، - وإن عزَّ عليه ذلك بدءاً - النموذج المطلوب والمحتذى إلى أن يأتي نص آخر في زمن آخر ومع جمهور آخر يكون قادراً على إزاحة هذا المثال والتموقع في مكانه، وهذه التحولات كلها خاضعة - لا شك - لاختلافات الحضارة والظروف التاريخية والثقافية "وقد شهد الربع الأخير من القرن الثاني ومبتدأ القرن الثالث تحولات حضارية وعقلية كبرى، لاتساع آفاق الثقافة وتنوع مصادرها المعرفية. وقد ساهم ذلك في ظهور طبقة مثقفة من الشعراء، عُرفوا بوعيمهم النقدي وملكاتهم العقلية في الجدل المعرفي على صعيد العمل الشعري وخصائصه اللغوية والأسلوبية وبنائه الفني، ومن أبرز أعلام هذه الطبقة من الشعراء: بشار بن برد (95-167 هـ) وأبو نواس (198 هـ)، وأبو تمام (180-231 هـ)، والبحتري (204-284 هـ)، وأبو الطيب المتنبي (303-354 هـ)"⁽²⁾ فالاشتغال بالنصوص الأدبية خاصة، وبالفن عموماً، هو سمة إنسانية، بما تتميز به النفس الإنسانية من توقٍ دائمٍ إلى الإبداع والاختراع، ولما يطبع هذه النفس من الملل من القديم المتناول المألوف، وحنينها الدائم إلى التجديد، وبالنسبة

(1) ابن بسام. الذخيرة، م س، ص 238.

(2) حسين، مسلم حسب. الشعرية العربية أصولها ومفاهيمها واتجاهاتها، منشورات ضفاف، بيروت، ودار الفكر للنشر والتوزيع، العراق (البصرة)، ط 1، 2013، ص 85.

الباب الثاني ===== الفصل الثالث: سلطة المتلقي في الرؤية النقدية لدى ابن شهيد

للشعر، وهو فن القول/الكلام كما يسميه ابن شهيد، يتمركز العمل والاشتغال الفني حَوْلَ اللغة التي هي أداة هذا الكلام ومَجْلَاهُ. من جهة، ومن جهة ثانية كونها تتميز عن لغة أي كلام آخر (ونقصد النثر بتبايناته جميعاً) فهذه اللغة الشعرية تنأى بنفسها عن الواقع والمتوقع وتجنح إلى الخيال والإغراب والمتخيل، إنها ليست لغة الواقع اليومي، وهي لغة الإبداع التي ترنو إلى الحرية أبداً، وتضيق بمضايق النُحو والسُّبُل المستوية التي يمهداها الإعراب، وفي تاريخ الشعر العربي أحدثت اللغة الشعرية الدهشة الجمالية الكبرى مع أصحاب البديع الذين جعلوا وكدهم الاشتغال بلغة الشعر وتحسينها "وقد مثل بشار وأبو نواس وأبو تمام ما سُمِّيَ (مدرسة البديع) التي عبرت عن وعي شعري جديد، قوامه الإلمام الواسع باللغة الشعرية وتنوعها الناجم عن تباين البيئات والأذواق من جهة، وتميز بنيتها الأسلوبية عمّا عداها من فنون القول من جهة أخرى، فقد كان بشار بن برد ذا وعي لغوي متميز، واسع الإطلاع على أساليب الشعر العربي، متبحراً بخفايا اللغة وتباين أساليبها بين البداوة والتحضر"⁽¹⁾، وإضافة إلى هذا، فقد أدرك بشار بن برد قسوة التضيق الذي مارسه المناطق على الشعر، ومطالبتهم بأن تكون القصيدة صورة للواقع، تتحدث عنه وتجاوزه فلا تجاوزه إلى عالم الشعر الممثل بالخيال، وقد بحث بشار وآخرون عن التميز والتفرد في الشعر العربي، فكان لابد لهم من الالتجاء إلى ما هو فني جمالي بعيداً عن الموضوعي الواقعي، "فالشعر قول ينأى عن المنطق أو التعليم أو الأدلجة ولا يجاورها إلا بمقدار ما يصوغ منطقاً شعرياً، فهو لا يقول الموضوع بعين الواقع بل بعين الشعر"⁽²⁾، ولأن المعاني هذه ذاتها المعاني المعروفة والمطروقة، فلا بد أن التميز والابتكار والتجديد يحدث على مستوى الشكل (اللغة)، ولا بد أن الشعراء الكبار الذين يجوز وصفهم

(1) المرجع السابق، ص ن.

(2) غرکان، رحمان. قصيدة الشعر (من الأداء بالشكل إلى أشكال الأداء الفني)، دار الرائي للدراسات والترجمة، دمشق، ط

1، 2010، ص ص 22 - 23.

الباب الثاني ===== الفصل الثالث: سلطة المتلقي في الرؤية النقدية لدى ابن شهيد

بالعظماء هم من يقدرّون على صناعة هذه المحطات الشعرية التاريخية، وهم لا يصنعون محطات للشعر فحسب، بل إنهم كذلك يسيرون بعجلة النقد نحو التجديد والقول في ما هو جديد مبتدع؛ إنهم يطورون الشعر والنقد على حدّ سواء، لهذا "فإن تطور النقد مدين في جزء من بواعثه لذلك النمط من الشعر الذي يؤدي أشكاله على نحو من التطور والتجديد (...). النقد الذي يتعمق لكل تجربة استثنائية (شكلا من القراءة) يتعمق لها منهجها في الوصف والكشف والاستشراق. هناك يزدهر الشعر وتزدهر مناهج قراءته أيضا"⁽¹⁾، وحين تخرج إلى الحياة قصيدة جديدة في شكل يصنع الدهشة ويخيب آفاق التوقعات، فإن ما سيكون بعدها لن يعدو كونه تقليداً للمثال إلى أن تكون قصيدة أخرى تكون هي البدعة المخترعة، وهذا ما حدث بعد أبي نواس والبحتري، إذ جاء أبو تمام ف "أخذ نفسه وسام طبعه أن يبدع في أكثر شعره"⁽²⁾، ولعلّ أخذ النفس بالإبداع هو ما أسماه ابن شهيد: الخروج عن العادة، وقد استطاع النص التمامي أن يصنع أفق توقع خاص به، إذ طاب البديع منه وامثله الناس "فكل شعر لا يكون اليوم تجنيساً أو ما يُشبهه تمجّه الأذان"⁽³⁾، وليس التجنيس الذي يتحدث عنه ابن شهيد سوى تقنية بلاغية من بين تقنيات أخرى كثيرة لم تعد الشعرية العربية معها ذات غاية نفعية تعليمية ضيقة، وإنما اتسعت لتغطي الوظيفة الجمالية الإمتاعية.

ولا غرو في أن إنتاج آفاق توقعات جديدة، وتجاوز السائد القديم، يتطلب من الشاعر جرأة وإحساساً فنيا بذاته وإصراراً على التمسك بحريته الفنية، لأنّه في المقابل سيواجه مشكلات مع قرائه الذين تعودوا أنماطاً تشكلت بينها وبينهم ألفة يصعب كسرّها، ولعلّ هذا هو ما دعا ابن شهيد إلى طلب "التوسط" والتوسط في

(1) المرجع السابق، ص 32.

(2) الصولي، أبو بكر محمد بن يحيى. أخبار أبي تمام، م س، ص 38.

(3) ابن بسام. الذخيرة، م س، ص 238.

الباب الثاني ===== **الفصل الثالث: سلطة المتلقي في الرؤية النقدية لدى ابن شهيد**

الأمر أعدل"⁽¹⁾، فالشاعر عليه أن يتوسط بين القيد والحرية، بين الابتداع والإتباع، بين الحرص على المعنى الموضوعي الواقعي والشكل الشعري الجديد، ويجب أن يحدث هذا التوسط صوتاً للعدل وكأن انتهاء الشاعر في التحرر من القديم جور، وكأن ابن شهيد يخشى على القديم من أن يجور عليه الحديث، فيغلبه ويصيره إلى النسيان. ويرى ابن شهيد أن أهل البصرة قد فضلوا صريح الغواني على أبي تمام لهذا السبب، ذلك لأن الأول حافظ على قرب المسافة بين القديم المعهود، والحديث المخترع وكان كما يقول ابن دريد "وأماً مسلم فإنه مزج كلام البدويين بكلام الحضريين فضمنه المعاني اللطيفة وكسأه الألفاظ الظريفة، فله جزالة البدويين ورقة الحضريين"⁽²⁾.

إن الجمع بين جزالة البدويين ورقة الحضريين لم يكن إلا محاولة التوليف بين القديم الذي ألفتها الذائقة والحديث الذي يشق لنفسه طريقاً في هذه الذائقة التي لا تقدر على التخلي عن ترابطاتها النفسية والفنية والثقافية القديمة، وحين سمحت لهذا الجديد أن يتسرب إليها كان ذلك أشبه بالمصالحة التي حرص عليها في عملية احتواء مشروطة بأن لا يخرج الحديث تماماً عنه، بل يظل مدافعاً منافحاً عن القديم الذي استطاع أن "يحتوي الإبداع بالبرهنة على احتوائه لبديع الشاعر المبدع في نصه، كما قبل هذا الشعر أن ينسل من شعرائه شعراء محدثون مفوضون عنه ناطقون باسمه، وقبل هذا الشعر أن يحتوي النص كما رضيته أنظمة التواصل في معادلة النص المتعالي"⁽³⁾. إن معادلة النص المتعالي هذه هي ما يسميه ابن شهيد: لأمة العرب: "لأنه (يقصد الصريح) لبس ديباجة المحدثين على لأمة العرب، فتركب له من الحسن بينهما ما تركب"⁽⁴⁾ واللامعة: الدرع (لسان العرب-لأم)، وكأن ابن شهيد يجول

(1) المصدر السابق، ص ن.

(2) الأنصاري، مسلم بن الوليد. ديوان صريح الغواني، شرواح: سامي الدهان، دار المعارف، القاهرة، ط 3، د تا، ص 47 (المقدمة).

(3) عبد الناظر، أسماء جموسي. م س، ص 903.

(4) ابن بسام. الذخيرة، م س، ص 238.

الباب الثاني ===== الفصل الثالث: سلطة المتلقي في الرؤية النقدية لدى ابن شهيد

القديم في حرب مع الحديد، فيلبس درع الحرب ولا يقبل بوضعها أي لا ينهزم، ولكنه يرضى من الحديد أن يكون لباساً يكسوه (الديباج)، (وربما كان من اللافت أن التدبيج ذاته لون من ألوان البديع).

ما نخلص إليه أن ابن شهيد في خطابه النقدي، لم يكن مطمئناً إلى روح المغامرة الشعرية التي تسعى إلى الاختراق والتجاوز دون الاستغناء والإهمال، إن حضور المتلقي الذي تربطه روابط وشيجة بقديمه وتراثه لا بد أن يكون قائماً في وعي الشاعر حتى لا يذهب بحريته الأدبية إلى المدى، وحتى يحافظ دائماً على خيط رفيع بينه وبين الماضي، مسافة لا بد أن تحترم مهما بدا لهذا الشاعر أنه يمتلك إمكانات صناعة الفرق والتميز، "لعل ما يميّز تصور الخطاب النقدي عند العرب للفعل الإبداعي انطلاقاً من مفهوم "أفق الانتظار" هو أن المتقبل كان حاضراً فيه حضوراً عصف بحرية المبدع وأرغمه على أن يقول ما يريد السامع منه أن يقول إذ يتدخل في كيفية إجراء اللغة وتصريفها فيمنع المبدع من ارتياد المجهول باسم المواضعة، واحترام النهج السلوك في الكتابة ويكرهه على بناء قصيدته بناءً نمطياً لا عدول عنه باسم الإفهام وإيفاء السامع حقه"⁽¹⁾ يقف ابن شهيد - إذن - وسيطاً بين القديم والحديث، فعلى الرغم من أنه يدرك أن الشعر في لغته خروج عن النمطي السائد المعروف إلا أنه لا يوافق على المروق التام عن هذا النمط، إن الخروج عن المواضعة هو بمثابة إعلان حرب خاسرة، لأن المواضعة هي (لأمة العرب) لبوس حرب، درع تسمح بنفاذ الطعنة، وإن ضمان فهم المتلقي يستدعي أن يكون الحديث ديباجاً يوضع على هذه اللأمة، يزينها لكنه لا يعوضها، "لقد فهموا أن الشعر تخطُّ للغة المأنوسة ولكنهم منعوا تخطي الحدود المرسومة، وأدركوا أن الفعل الشعري زحزحة للعلاقات القائمة بين الدوال من جهة، وبين الدوال والمدلولات من جهة أخرى، وبين الأسماء والأشياء

(1) المبخوت، شكري. جمالية الألفة (النص ومتقبله في التراث النقدي)، المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون (بيت الحكمة)، ط 1، 1993، ص 29.

الباب الثاني ===== الفصل الثالث: سلطة المتلقي في الرؤية النقدية لدى ابن شهيد

ولكنهم قننوا هذه الزحزحة وطوّقوها بمبدأ الإمكان حتى لا تصل إلى المحال والهديان، وعلموا - علم اليقين- أن التغيير في اللغة فعل فردي لا حصر له مآله ترك التصورات الموروثة وخلق كون من جديد عبر اللغة وإدراك الموجودات على نحو فريد متفرد، ولكنهم سيّجوا هذه اللغة الفردية بـ "أساليب العرب" و "مناهجهم" و "مذاهبهم في التعبير" (1).

إن حضور المتلقي في ذهن المبدع بشكل يسبب له التوتر والإرباك، بل الخوف من ردّ فعله حين قراءته لنصه الشعري، ومن أجل تفادي صدمة القارئ ونفوره من النص وإطراحه، عمل بعض الشعراء القدامى على عملية "التنقيح" وهي عملية شاقة كانت تأخذ من المبدع وقتاً وجهداً، وهي أيضاً كانت تأخذ من النص حرية آفاقه، ومن الذات الشاعرة تفرداً وحضورها، إذ تقتضي استحضار الجمهور ثم إيقاع التشذيب بالنص وقصه ومعاودة النظر فيه ومراجعته، وقد لا يخرج هذا النص إلى الجمهور إلا بعد أن يكون قد مضى عليه عام كامل وبالتالي يكون قد اختلف عنه لحظة الكتابة الأولى وذلك بالنظر إلى فعل القراءات المتواليات عليه طيلة هذه المدّة من طرف منتجه الأوّل/الشاعر. ويعتز ابن شهيد بنصيحة أبي تمام للبحثري "قال: إن كنت ولأبدٍ قائلاً، فإذا دعيتك نفسك إلى القول فلا تكذّب قريحتك، فإذا أكملت فجمامٌ ثلاثة لا أقلّ. ونقح بعد ذلك وتذكر قوله:

وجشمني خَوْفُ ابنِ عفانِ رَدّها ❖ ❖ ❖ فثَقُفْتُها حَوْلًا كَريئًا ومَربِئًا

وقد كان في نفسي عليها زيادة ❖ ❖ ❖ فلم أر إلا أن أطيع وأسمعاً (*) (2)

ولا نحسب أن ابن شهيد يذهب إلى الموافقة على احتجاز القصيدة مدة عام

كامل والعكوف عليها بالتصحيح والنظر والتأمل، وإلا لكان ضرب "الموهبة" و"الطبع"

(1) المرجع السابق، ص 47.

(*) البيتان للشاعر سويد بن كراع. جاهلي إسلامي (ابن قتيبة. الشعر والشعراء/2، ص 619).

(2) ابن شهيد. التوابع والزوابع، ص 101.

الباب الثاني ===== الفصل الثالث: سلطة المتلقي في الرؤية النقدية لدى ابن شهيد

عرض الحائط، ولكنّ البيتين للاستشهاد والتدليل على قوة حضور المتلقي في وعي الشاعر وذهنه، وكذلك للتدليل على أن الموهبة الصافية لا بدّ أن تعضدها ثقافة أدبية ولغوية، حتّى تأتي النصوص مستوية الحسن مكتملة الجمال فيقع قبولها لدى متلقيها، فلا بد أن يصل التفكير في المتلقي درجة الخوف فيعمل المبدع على التنقيح والاختيار بين مجموعة من المتاحات، وحتّى إذا كانت نفس المبدع تدعوه إلى الزيادة، فإن سماع صوت المتلقي وإطاعته واجبة على الرغم من ثقة المبدع في وسائله وأدواته.

3- إستراتيجية التسمية في "التوابع والزوابع" النص / الخطبة المتلقي / الأثر:

إن أول ما نلاحظه على الهيكل التنظيمي الذي تمت فيه لقاءات ابن شهيد بتوابع الشعراء هو عدم خضوعه بدءاً للترتيب المسبق، هذا من ناحية التأسيس، إذ يقول ابن شهيد إن هذه اللقاءات تأسست في أثناء مذاكرته وزهير بن نمير أخبار الشعراء والخطباء، إن هذه المذاكرة في حدّ ذاتها تنطوي على جانب مهم من شخصية ابن شهيد الأدبية، هذا الجانب هو النقدي، فالمعروف أنّ تصوّر الإبداع الشعري عند العرب اقتصر على "الوحي" أو الإلهام والموهبة وكلّ ما يساعد على إتقان فن "الكلام" لكننا لم نعرف أن الجنيّ وشاعره يتطارحان المواضيع النقدية إلا من ابن شهيد.

يشير هذا - ضمناً - إلى أن ابن شهيد يشترط في الشاعر أن يكون قارئاً أيضاً وصاحب رؤية نقدية فيما يتعلق بالإنتاجات الأدبية والمواضيع النقدية المطروحة. لا يستطيع الأديب أن يتمظهر إبداعياً إلا إذا امتلك شخصية نقدية يبلور فيها موقفه من بعض المسائل، وكما هو حادث مع ابن شهيد في "التوابع والزوابع"، إذ يتحول إلى متلقٍ يستمع أولاً إلى غيره وهو ينشده، ثم يشرع هو في الإنشاد تالياً. إن العملية الإبداعية قائمة في الحوار، إنها مدّ الجسر بين النص القديم / السّابق والنص الجديد / اللاحق.

الباب الثاني ===== الفصل الثالث: سلطة المتلقي في الرؤية النقدية لدى ابن شهيد

إن مذاكرة أخبار الشعراء مع الجني/ التابع زهير بن نمير قد تعني (تحديداً)، -وذلك بحسب فهمنا- أن ابن شهيد يناقش مسألة الإبداع، وذلك لما سبق وأن قدّمناه من أن مفهوم الإبداع عند العرب قديماً كان يتأسس على فرضية شياطين الشعراء، فمذاكرة أخبار الشعراء مع الجني الذي يسمّى زهير بن نمير تحمل ضمناً معنيين، أولهما: أن ليس كل أديب مبدع، فالمبدع هو الذي تتخلق المعاني في أدبه وتُبتكر وتُخترع، إنّه المالك للنزوع نحو الإبداع، إنّه الملهَم - اختصاراً - وثاني هذين المعنيين هو أن ابن شهيد يضع نفسه ضمن هؤلاء الأدباء المبدعين، إنّه منهم، فتابعه (زهير بن نمير) من عالم الجن، وهذا التابع تربطه علاقات الألفة مع توابع شعراء وخطباء، مع الإشارة إلى أنّ علاقة الألفة هذه ذات دلالات نعدّها مهمة، فهي تحيل على نوع من الاعتياد والمخالطة، كما تحيل على المماثلة والمشابهة، فالشخص لا يألف إلا من شاكله وشابّه.

يؤمن ابن شهيد أن الإبداع ثورة، لذلك كانت رسالة "التوابع والزوابع" ثورة على الأشكال التقليدية، تتجسّد في النزوع إلى الفني الخالص، وليس إلى الأدبي حصراً.

يصدر ابن شهيد عن ذاته في لقاءاته بشياطين الشعراء، ثم عن محيطه وظروفه السياسية والاجتماعية (سقوط الخلافة وتمزق الأندلس وكساد سوق الأدب).

من ذا يملك القدرة على إطلاق الأسماء، أو استبدالها، وتغييرها، أو نفيها، أو إسقاطها؟

إن الذي يطلق التسمية يميز ذاته من خلال إعطائها هذه السلطة التي تبعث الوجود والحياة في الموات، وهو كذلك يقيد المُسمّى ويجعله يدور حَوْلَ ذاته (أي صاحب التسمية) كونه صاحب الفضل في إعطاء الاسم، يصبح المُسمّى مجالاً يسقط عليه المُسمّى وعيه بالأشياء وبالعالم من حوله، ويصب فيه فكره. إنه بإعطائه اسماً ما لشيء ما، ينسل من ذاته ذاتاً يضيفها على مُسمّاه، قد يختصر هذا الاسم أحلام وآمال

الباب الثاني ===== الفصل الثالث: سلطة المتلقي في الرؤية النقدية لدى ابن شهيد

صاحب التسمية، أو مواقفه واعتقاداته ورؤاه، إن شيئاً من الرُّوح يطغى على الاسم، فلا يعود إطلاقه فعلاً اعتبارياً، ولا يكون تقليده ترفاً لغوياً، إنّه - هنا - داخل في باب القراءة. قراءة الذات لمسمّأها، إن إطلاق الاسم يعني مباشرة القصد إلى خلق التواصل مع عالم المسميات ومحاولة حوصلة لفهم هذا العالم.

كيف قرأ ابن شهيد شعراء "التوابع" وكيف اختصر استجابته لنصوصهم في لحظة إطلاق الأسماء على توابعهم في صورة تعاقبية تجلي وعي ابن شهيد بسيرورة الأدب التاريخية.

يخبر الجاحظ في البيان والتبيين عن كثير من الشعراء أطلقت عليهم أسماء (غير أسمائهم) بسبب لفظة وردت في شعرهم، إنها في الأحوال كلها لفظة وردت في بيت، وحتّى وإن لم يكررها الشاعر في نصوصه الأخرى، فإن الجمهور المتلقي يسمي هذا الشاعر بلفظته هذه وهذا ما تسميه أسماء الجموسي "التفاعل الأسمائي بين الشعر وصاحبه"⁽¹⁾، ويقرُّ الجاحظ أن الشعراء الذين غلبت كناههم وألقابهم على أسمائهم كثيرون، ومنهم البعيث، ومنهم عوف بن حصن بن حذيفة بن بدر، الذي غلب عليه لقب "عُويّف القوايف"، وذلك بالرجوع إلى "كلمة القوايف" التي وردت في بيته الشعري هذا:

سأكذب من قد كان يزعم أنني ❖ ❖ ❖ إذا قلت شعراً لا أجيدُ القوافيا⁽²⁾

وقد يلقب الشاعر تبعاً لصفة جسدية ظاهرة فيه، فقد "كان عنتره العبسي يلقب الفلحاء لفلحة كانت به وهي شق في الشفة السفلى"⁽³⁾، كما أن جمهور المتلقين لشاعر معين قد يوافق على تسمية يطلقها هذا الشاعر على شاعر آخر فتغلب

(1) الجموسي، أسماء عبد الناظر. التفاعل السياقي، م س، ص 348.

(2) الجاحظ. البيان والتبيين، م س، ج 1، ص 374.

(3) السيوطي. المزهر، ج 2، ص 432.

الباب الثاني ===== الفصل الثالث: سلطة المتلقي في الرؤية النقدية لدى ابن شهيد

على اسمه الأصل، وهذا ما حدث للشاعر محمد بن حمران عندما لقبه امرؤ القيس بالشويعر حين قال فيه:

أبلغا عني الشويعر أني ❖ ❖ ❖ عمدُ عينٍ قلدتهن حريماً⁽¹⁾

وكما الجاحظ يخصص السيوطي باباً في المزهر، للشعراء الذين لقبوا ببیت شعر قاله أحدهم، "قال دريد في الوشاح: من الشعراء من غلبت عليهم ألقابهم بشعرهم حتى صاروا لا يعرفون إلا بها"⁽²⁾. وقد عدّ منهم السيوطي ما يقارب الستين شاعراً سموا بكلمة قالها أحدهم في شعره.

والسؤال الذي نواجهه الآن هو: لماذا كانت تسمية الشاعر تتكئ على كلمة معينة قالها في إحدى قصائده، ولا تستند على كلمة أخرى. إن سجل الشعراء العرب بدءاً من الجاهلين وحتى عصور أخرى متتالية، كان حافلاً بهذه الازدواجية الأسمائية، أي الاسم الحقيقي واللقب الذي مصدره كلمة واردة في شعر الشاعر، ولذلك تقول الجموسي: "يؤكد لنا هذا المسلك بلا شك، أن الشعر هو الذي يعرف صاحبه وينتجه كيانا شعرياً اجتماعياً، إضافةً إلى تأكيد دوره في سيرورة شعره. إن وجود الشعر إذن، سابق للوجود الفعلي للشاعر، تسمية وشاعرية، لأنه يحمل بالقوة التعرف والاعتراف والتعريف في آن، وتحقق هذه الأمور عبر أجهزة التقبل"⁽³⁾.

ومع ابن شهيد سنحاول التعرف على معاني الأسماء التي أطلقها على توابع الشعراء، وهل لهذه الأسماء علاقة بنصوص الشعراء، وما يعني أن الشعر كان مصدر التسمية ومتكأها وأصلها، دون أن نهمل أن المتلقي (ابن شهيد الذي يكون حيناً باثناً وحيناً آخر متلقياً) هو مطلقها، ما يجعله يقف طرفاً وسطاً بين الشعر وتسمية الشاعر "ولاشك أن في أجهزة تقبله ما يوجه وساطته، وفق النماذج الأصلية التي

(1) المصدر السابق، ص ن.

(2) م ن، ص 343.

(3) الجموسي، أسماء. م س، ص 349.

الباب الثاني ===== الفصل الثالث: سلطة المتلقي في الرؤية النقدية لدى ابن شهيد

تحكم أنظمة التواصل، وكذلك وفق ما يقتضيه السياق"⁽¹⁾. وإذن، كيف تمت هذه

الوساطة بين الشعر وبين الاسم، وكيف وجه جهاز تقبل ابن شهيد هذه الوساطة؟

نرى بدءاً أنه يتوجب علينا تفسير هذه الأسماء، لأن تفسيرها هو الذي

سيساعد على إيجاد الأجوبة عن الأسئلة المطروحة آنفاً.

3-1- تابع امرئ القيس عتبة بن ذو قُل:

قال ابن منظور: "عتابٌ وعتبانٌ ومعْتَبٌ وعتْبَةٌ وعتْبِيَّةٌ: كلها أسماء، وعتيبة

وعتابة من أسماء النساء"⁽²⁾، وعتيبة تصغير للعتبة، والعتبة هي "أسكفة الباب التي

توطأ، وقيل العتبة العُلْيَا والخشبة التي فوق الأعلى"⁽³⁾، و"عتب الدرَج مراقبها إذا

كانت من خشب، وكل مرقاةٍ منها عتْبَةٌ"⁽⁴⁾.

أمّا عن النوفل فهو "بالتحريك: الغنيمَةُ والهبَةُ (...) والنَّوْفَلُ: السيد المعطاء

يشبهان بالبحر (...) ويقال للرجل الكثير النوافل وهي العطايا نوفل"⁽⁵⁾، و"النَّوْفَلُ:

البحر والعطية (...) والرجل المعطاء والشاب الجميل"⁽⁶⁾، ويكون نَوْفَلٌ قد "اشتق من

النافلة يرادُ به، ذو فضل ونوافل"⁽⁷⁾.

في تفسير لاسم تابع امرئ القيس نستطيع أن نخلص إلى أنه ذو علاقة بالباب

وبالفتح، وبالهبَة والعطية والفضل، إنَّه الباب الذي انفتح على عالم ثري (بحر) من

الفضائل والهبات والعطايا. إنه الفاتح باب الشعر "قال أبو عبيدة معمر بن المثنى:

(1) المرجع السابق، ص 351.

(2) ابن منظور. لسان العرب/ عتب.

(3) م ن / عتب.

(4) م ن.

(5) م ن / نفل.

(6) الفيروز آبادي. القاموس المحيط/ النَّفْل.

(7) الأصمعي، أبو سعيد بن عبد الملك بن قريش. اشتقاق الأسماء، تح: رمضان عبد التواب وصلاح الدين الهادي، مكتبة

الخانجي، القاهرة، ط 2، 1994، ص 81.

الباب الثاني ===== **الفصل الثالث: سلطة المتلقي في الرؤية النقدية لدى ابن شهيد**

يقول من فضله: **إنه أول من فتح الشعر**⁽¹⁾، وهو أول من طرق مواضيع كثيرة لم يسبق إليها، وقد كان صاحب فضل ولقد وهب للشعر العربي وللشعراء العرب كثيرا من العطايا التي استثمروها في شعرهم، فهو أول من أبدع في وصف الفرس وأول من وقف على الديار ليس ليسائلها ولكن ليبيكي عليها، وهو إلى ذلك، لم يبهر معاصريه فقط ولكن **انبهر بقصائده عدد كبير من شعراء العربية في مختلف العصور، ورأوا فيها الصورة الأنموذج لبناء القصيدة الفني والموضوعي، وشعره يمثل مرحلة مبكرة من الأسلوب الخاص في عرض العواطف والأفكار والقضايا وتشكيلها على نحو مؤثر، وكثيرا ما كان امرؤ القيس يرتد إلى أعماق التجربة الإنسانية فيتمثلها ويشكلها تشكيلا فنيا يضفي على الوجود معنى وروحا ونظاما**⁽²⁾ وهذا الاعتقاد غالب على معظم المدونة النقدية العربية القديمة إن لم يكن قد غلب عليها جميعا، يقول الجاحظ: **"وزعم أبو عمرو بن العلاء: أن الشعر فتح بامرئ القيس وختم بذي الرمة"**⁽³⁾، أما المدونة النقدية المغربية والأندلسية فلم تشذ عن الإجماع الحاصل بشأن بشأن امرئ القيس وزعامته للشعر العربي، يقول ابن شرف القيرواني: **"أما الضليل (يقصد امرأ القيس) مؤسس الأساس، وبنيانه عليه الناس"**⁽⁴⁾، وقد ابتدأ به ابن رشيق رشيق في باب المشاهير من الشعراء، قال عمر بن الخطاب رضي الله عنه للعباس بن عبد المطلب رحمه الله وقد سأله عن الشعراء: **"امرؤ القيس سابقهم: خسف لهم عين الشعر فافتقر عن معانٍ عورٍ أصحَّ بصير"**⁽⁵⁾، ولا يخرج السرقسطي (538هـ) عن هذه الدائرة النقدية التي تجعل ريادة شعره وفتحها وتمهيد الدرب للشعراء التي سارت عليه وعبت من تراث امرئ القيس **"فقلت ما رأيك في الملك الضليل؟ قال: ذو التاج**

(1) ابن قتيبة. الشعر والشعراء، ج 1، ص 128.

(2) السكري، أبو سعيد. ديوان امرؤ القيس، م س، م 1، ص 11 (المقدمة).

(3) الجاحظ. البيان والتبيين، ج 4، ص 84.

(4) القيرواني، ابن شرف. رسائل البلغاء، جم: محمد كرد علي، دار الكتب العربية الكبرى، القاهرة، د ط، 1913 ص 243.

(5) القيرواني، ابن رشيق. العمدة في محاسن الشعر وآدابه، م س، ص 174.

الباب الثاني ===== الفصل الثالث: سلطة المتلقي في الرؤية النقدية لدى ابن شهيد

والإكيل، نزيل المعلّى، له القدح المعلّى (...) حسبك به من حامل لواء، وقائد أقيال وأذواء، وقائل غير محتاج، وفتح غلق من القول ورتاج، وقد قيل: «بدئ الشعر بكندا، وختم بكندا»⁽¹⁾. تلخص تسمية تابع امرئ القيس مسارات أحكام نقدية تاريخية تتصل اتصالاً مباشراً بمجمل المنجز النقدي العربي، ولا تكاد تعدوه، حتى إن مبدأ الشعر ومنتهاه بالنسبة لابن شهيد هو "كندا"، ونرى أن ذلك كان راجعاً إلى أسباب أهمها:

• رسوخ هذا المعتقد النقدي لدى معظم النقاد العرب القدامى، فحركية الإبداع والإنتاج الفني موصولة من طرفيها بالكنديين (امرؤ القيس وأبو الطيب المتنبي)، وكان الأفق القرآني العربي امتد بين هذين الشاعرين، إنها - في الحقيقة - مبتدأ ومنتهى تاريخ الشعر العربي، فلقد توقفت حركة الإبداع بعد المتنبي، ولم تعد النصوص اللاحقة قادرة على تحقيق الاستجابة لدى قرائها.

لقد توقفت هذه النصوص عن إنتاج الدهشة الجمالية التي حفزت الحركة النقدية العربية وبثت الحياة في فعل القراءة محاكاة ومعارضة ومروفاً وتجاوزاً.

• إن فكرة المبدأ والمنتى، حاضرة في تلقي الشعر لدى ابن شهيد، فالشعر - لا غرو - قد ابتدأ في نقطة ما وفي زمان ما، وإن سيره في التاريخ يحتم وصوله إلى نقطة النهاية. وهي كذلك النقطة التي ينتهي فيها إلى ذروة تطوره، فيكف عن صناعة النماذج، يبقى الشعر موجوداً ومستمراً في الحياة، نمطياً، لا يختلف عن أشباهه، لكن الشيء الذي يُفتقد ويصبح عزيز المنال هو القصيدة، القصيدة التي تصنع الفرق، فيتوقف المتلقون في لحظة تاريخية معينة هي زمن ولادة هذه القصيدة، ليعاينوا أفق توقعهم القديم، وليدركوا أن أفق توقعات جديد شرع للتو في التشكل مع هذا النص الجديد المدهش والمخترق (المارق). نلاحظ أن ابن شهيد يقول بهذا الإحساس حتى

(1) السَّرْقَسْطِي، أبو الطاهر محمد بن يوسف. المقامات للزومية، تح: حسن الوراكلي، جدارا للكتاب العالمي، عمان، عالم الكتب الحديث، إربد، ط 2، 2006، ص 266.

الباب الثاني ===== الفصل الثالث: سلطة المتلقي في الرؤية النقدية لدى ابن شهيد

حين يتحدث عن شعراء الأندلس فهو يحصر القصيدة الأندلسية بين الشاعر أبي المخشي^(*) أولاً وأحمد بن دراج^(**) (1).

كما بالنسبة للمدونة النقدية المشرقية التي تختم الشعر بأبي الطيب المتنبي، فإنه، بالنسبة لابن شهيد، يختم بابن دراج القسطلبي الشبيه بالمتنبي، وقال فيه "والفرق بين أبي عمرو وغيره أن أبا عمرو مطبوع النظم، شديد أسر الكلام، ثم زاد بما في أشعاره من الدليل على العلم بالخبر واللغة، والنسب..." (2).

نلاحظ أن قراءة ابن شهيد، من حيث التسمية لا تختلف عن مجمل القراءة العربية السائدة، فالشعر العربي أجوده الجاهلي، وأجود الجاهلي شعر امرئ القيس، وأجود ما قال امرؤ القيس، معلقته الشهيرة، قفا نبك...، ومع كل تابع سيقراً ابن شهيد نصاً أو مجموعة من النصوص/ يتلقاها، ثم ينقلب باثاً، فيتلقى عنه التابع ويبيدي رأيه في شعره.

(*) أبو المخشي: ذكره ابن سعيد، بهذه الكنية، واسمه عاصم بن زيد. يراجع: المغربي، ابن سعيد. المغرب في حلى المغرب، ج 2، تح: شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، ط 4، د تا، ص ص 123 - 124. وذكره لسان الدين بن الخطيب، كناه "أبو المخشي" بالباء تلي الشين، وأثبت اسمه: عاصم بن زيد بن يحيى بن حنظلة بن علقمة بن عدي بن محمد التميمي ثم العبادي الجاهلي، يكنى أبا المخشي من أهل إلبيرة توي في حدود 180 هـ. يراجع خبره في: ابن الخطيب، لسان الدين. الإحاطة في أخبار غرناطة، ج 4، تح: محمد عبد الله عنان، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط 1، 1977، الصفحات 231 حتى 235. وقد ذكره أحمد هيكل في مؤلفه (الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة) وأثبت كنية (أبو المخشي) = وعده في أصحاب التجديد الموضوعي والتجويد الفني، والملاحظ أن كنية (أبو المخشي) غير (أبو المخشي) المثبتة في الإحاطة التي رجع إليها أحمد هيكل، وربما حدث هذا لأن مصدره كان المخطوط وليس الكتاب المحقق، يراجع: هيكل، أحمد. الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة، ص ص 86، 87، وكذا هامش ص 87.

(**) أحمد بن دراج وترجماته مثبتة بهامش ص 59 من الذخيرة (ق1/م1)، وهو أحمد بن دراج القسطلبي (421هـ) قال فيه ابن بسام: كان أبو عمر وقته لسان الجزيرة شاعراً وأولاً حين عد معاصريه من شعرائها المشهورة، وآخر حاملي لوائها، وقال عنه صاحب اليتيمة: "كان بصقع الأندلس كالمثني بصقع الشام، وهو أحد الضحول. وكان يجيد ما ينظم ويقول"، يراجع: الثعالبي، أبو منصور عبد الملك. يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، تح: مفيد محمد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1، 1983، ص 119.

(1) يراجع: الحميدي. جذوة المقتبس في ذكر ولادة الأندلس، ص 277.

(2) الشنتري، ابن بسام. الذخيرة، م س، ص 61.

الباب الثاني ===== الفصل الثالث: سلطة المتلقي في الرؤية النقدية لدى ابن شهيد

يفرق ابن شهيد بين شعر الشاعر، أيًا كان هذا الشاعر، وبين نصوصه الشعرية المميزة، ثمة شعر وثمة قصيدة، القصيدة المبتدعة، المخترعة، التي قيلت أول مرة على سبيل الخلق والإبداع، ثم تبعها الشاعر بشعر يشبهها لكنه ليس هي، الشاعر نفسه يصبح مقلدًا لنفسه، إنه يحاول تجاوز ما صنعه إبداعاً، لكن سبيل الإبداع والإتيان بالخارق لا يتأتى للشاعر مع كتابة كل نص جديد، إن هذا الخارق لهو من الأمور النادرة، القليلة الحدوث، غير أن الشاعر يبقى شاعراً بإنتاجه المتواصل، بطبيعته الأدبية، وسيعمل الشعراء على محاولة إعادة الإنتاج، والقول بالطريقة ذاتها التي قال بها الشاعر الأول/السابق، غير أن طريق الابتكار ليست معبدة وجاهزة لكل من خاض غمار القول، وامتهن حرفة الكلام. فثمة فرق كبير بين المستويين سيظهر على مستوى الشعراء، فالشاعر الأول صاحب المعنى المبتكر المسبوق قد نقل المعاني الموجودة في الأشياء، تبصر بها، وسلط شعاع النور عليها ليثقب مواضعها ويحملها ضمن خط طاقة الإبداع إلى مصاف النصوص الشعرية الفريدة/ المميزة/ الخالدة، فيكون المعنى أصيلاً، مبتدعاً، ملكاً للشاعر الذي أنتجه أول مرة، ناظراً في هذا المعنى مأخوذاً بالبدعة فيه، مدهوشاً بغرابته وعجائبيته، أما المعنى المعاد إنتاجه، فحاله غير هذه الحال، إذ هو وليد النظر في المعنى الأول/الأصل/البكر، وهذا النظر يكون بعد حدوث واقعة المفاجأة وحادثة الاندهاش، لهذا كان كل شاعر ممثلاً في تابعه في رسالة "التوابع والزوابع" صاحب إبداع، وصاحب قصيدة/مجموعة من القصائد، وصاحب شعر كذلك.

بالنسبة إلى الأثر الذي يتركه نص "دائرة جلجل" كما أسماها ابن شهيد، فإنه يهْمُ بالحِصَّة^(*)(1) لقد هم ابن شهيد بالهرب من تابع امرئ القيس، عندما طلب منه أن ينشد شيئاً من شعره، لقد هم بطلب النجاة والفكاك من هذا الموقف الذي بدأ له

(*) الحِصَّة: الهرب.

(1) ابن شهيد. التوابع والزوابع، ص 92.

الباب الثاني ===== الفصل الثالث: سلطة المتلقي في الرؤية النقدية لدى ابن شهيد

صعباً، إنه موقف امتحان، وقد يشتد عليه الامتحان فيفتضح لذلك أثر الهروب على البقاء. غير أن نداء شاعريته وقوته الأدبية قد ألحَّ عليه في البقاء، فاشتدت نفسه (1) وصمد لهذا الموقف واستطاع الثبات أمام صاحب مفاتيح الشعر العربي جميعاً، فأنشده نصاً شعرياً، هو: سَمَا لَكَ شَوْقٌ بَعْدَمَا كَانَ أَقْصَرًا (2).

وأنشده كذلك: شَجْتَهُ مَغَانٍ مِنْ سَلِيمَى وَادْوُر (3) ولا بد أن هذين النصين في اعتبار ابن شهيد هما نصان قادران على المواجهة وافتكاك إعجاب أمير الشعر العربي، والإعجاب الذي سيبيده عتيبة هو حصيلة "تأمل" فتابع امرئ القيس يتأمل أبا عامر ثم يصرفه "أذهب فقد أجزتك" (4)، وليس هذا التأمل إلا نتيجة للوقع الجمالي الحادث لعتيبة، ويجوز لنا أن نصرح بأن ابن شهيد قد أحدث نصه كسرَ أفق توقعات تابع امرئ القيس الذي ألف الوقوف على الأطلال والبكاء عليها، ولكنه يصطدم بنص جديد مخالف حيث تكون المقدمة فيه متناسبة تماماً مع الظروف الطبيعية والاقتصادية والاجتماعية الجديدة التي يعيشها ابن شهيد، المدني المتحضر الذي عاش في القصور وبين البساتين.

حين تأمل عتيبة ابن شهيد فقد منح نفسه وقتاً للتفكير، وقد بدا له أن ابن شهيد ليس شاعراً قادماً من الصحراء العربية، وكان الشاعر يصبح إنتاجه مأخوذاً من واقعه وليس من واقع أصبح يمثل ذكرى تعيش في النصوص القديمة، إن هذا هو ما أسميناه من قبل البعد التحاوري في رسالة التوابع والزوابع، وكان ابن شهيد يدعو نقاد الأندلس ولغوييها خاصة الذين يطالبون الشاعر الأندلسي بالتجمد في "طريقة الأوائل" إلى تأمل تاريخ الأدب، وإدراك أن الشعر له تاريخ تتغير محطاته بتغير الظروف

(1) يراجع: المصدر السابق، ص ن.

(2) ابن شهيد. الديوان، ص 120، وقال فيه ابن سعيد في رايات المبرزين وغايات المميزين "والسابق له امرؤ القيس، لكنه أحسن في تناوله غاية الإحسان" ابن سعيد، أبو الحسن علي بن موسى. رايات المبرزين، وغايات المميزين، تح: محمد رضوان الدأية، طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، ط 1، 1987، ص 124.

(3) ابن شهيد. الديوان، ص 107، والمطلع ينقصه العجز والقصيدة في مدح يحي المعتلي.

(4) ابن شهيد. التوابع والزوابع، ص 93.

الباب الثاني ===== الفصل الثالث: سلطة المتلقي في الرؤية النقدية لدى ابن شهيد

المحيطة بالنص الشعري فإذا كان "امرؤ القيس" ذاته الواقف على الديار الخربة والباكي عليها، الفاتح للشعراء هذا الباب، قد تقبل النص الجديد والمقدمة الجديدة، فكيف لا يكون هذا حال لغويي الأندلس؟.

لقد نجح ابن شهيد في معارضة امرئ القيس، وإذا سلمنا بأن المعارضة مسألة ندية ولقاء متكافئين، فسنفهم من ابن شهيد أن الإبداع ليس متوقفا على زمن معين، وأن النصوص تدور في حركة لولبية، يصطدم بعضها ببعض في أثناء هذه الحركة، يمتح بعضها من بعض دون إقصاء أو اختزال، لكل نص حق في الوجود، على الأقل إنّه موجودٌ إلى أن يقرر القراء والمتلقون عكس ذلك، وحتّى في هذه الحال، قد يأتي جمهور آخر في زمن آخر، فيبعث الوجود في نص كان قد أصبح نسيا منسيا.

غير أنه وبالعكس ابن سعيد الذي يرى أن ابن شهيد أخذ نصه من امرئ القيس وزاد على إحسانه، نلاحظ أن ابن شهيد يؤمن بجواهرية هذا النص المرقسي (نسبة إلى امرئ القيس)، فكان المعلقة تبقى مركز الشعر العربي، ويبقى يومٌ دارة جلجل أشهر أيام العرب.

لقد قلنا مسبقاً إن ابن شهيد مغرم بالماء، دائم البحث عن عنصر الحياة وسط ركام قرطبة، لهذا كان اسم شيطان امرئ القيس مكوناً من الماء، النوفل، البحر، بالإضافة إلى أنه كان يسكن وادٍ "من الأودية ذي دوح تتكسّر أشجاره وتترنم أطيّاره"⁽¹⁾، وهو الماء ذاته الذي يطالب به ابن شهيد بوصفه قارئاً للشعر ويلح على الشاعر أن يكون نصه مائياً، ولا عجب في هذا إذ "أن الماء عنصر رئيس من عناصر الحياة في الأدب والنقد. وقيمتها الأدبية والنقدية ومن ثم العلمية ترتبط بأهميته في الحياة العامة بصنوفها وأشكالها ومختلف تجلياتها الظاهرة والباطنة"⁽²⁾، وكما

(1) ابن شهيد. التوابع والزوابع، ص 91.

(2) الناقوري، إدريس. الأطروحة والتأويل (دراسات نقدية في الأدب والتراث)، مطبعة دار النشر المغربية، البيضاء (المغرب)، ط 1، 2006، ص 65.

الباب الثاني ===== الفصل الثالث: سلطة المتلقي في الرؤية النقدية لدى ابن شهيد

تجلى الماء في نصي امرئ القيس، فقد تجلى في نصي ابن شهيد لذلك استحسنت السيد هذه القصيدة وأجازها.

إن لقب "السيد" الذي يطلقه ابن شهيد على تابع امرئ القيس تأكيد على هذه التراتبية الشعرية، فلا بد أن الشعراء لا يتساوون في مسألة الإبداع، إنهم يتفاوتون، ويتفاضلون بإقرار ابن شهيد ذاته في أحد نصوصه النقدية التي حفظها ابن بسام "وأهل صناعة الكلام متباينون في المنزلة، ومتفاضلون في شرف المرتبة، على مقدار إحسانهم وتصرفهم"⁽¹⁾، ولا شك أن امرأ القيس قد حاز قصب السبق، فهو السيد دون منازع، وهو مبتكر المعاني، صاحب الفكرة الأولى، البكر، التي أشيعت بسببه بين الشعراء ولهذا لم تكن المكانة التاريخية التي احتلها امرؤ القيس راجعة إلى أفكاره وحسب و"إنما استطاع أن يغزو عقل الشعراء في كل ما قال سواء في موضوع الخيل أم في غيره من الموضوعات..."⁽²⁾.

3-2- تابع طرفة بن العبد / عنتر بن العجلان:

"العَنْتَرُ: الشُّجَاعُ والعَنْتَرَةُ الشُّجَاعَةُ فِي الحَرْبِ، وَعَنْتَرَهُ بِالرُّمْحِ: طَعَنَهُ، وَعَنْتَرُ وَعَنْتَرَةٌ اسْمَانِ مِنْهُ"⁽³⁾.

العجلان: العَجَلُ والعَجَلَةُ: السُّرْعَةُ خلاف البطء، ورجل عَجَلٌ وَعَجْلَانٌ وَعَاجِلٌ وَعَجِيلٌ مِنْ قَوْمِ عَجَالٍ وَعُجَالَى وَعُجَالٍ، وهذا كُلُّهُ جَمْعُ عَجْلَانَ⁽⁴⁾.

ليس يبدو -إذن- أن هذا الاسم الذي أطلقه ابن شهيد على تابع (طرفة بن العبد) ذو علاقة بالنصوص الشعرية أو بنص على وجه التحديد، فالاسم لا يحيل على شاعرية طرفة، وهو - وإن تأولناه - لا يقدم توصيفا لحكم أو رؤية نقدية شهيدية خاصة

(1) ابن بسام. الذخيرة، ق 1/ م 1، م س، ص 238.

(2) ناصف، مصطفى. قراءة ثانية لشعرنا القديم، دار الأندلس، بيروت، د ط، د تا، ص 77.

(3) ابن منظور. لسان العرب/ عنتر.

(4) م ن / عجل.

الباب الثاني ===== الفصل الثالث: سلطة المتلقي في الرؤية النقدية لدى ابن شهيد

بطرفة في جانبه الإبداعي، وهذا ما كان يفترض أن يكون. الاسم باختصار العبارة يعني الرجل الشجاع العجل، المسرع غير المبطئ لا يوصف الشعر بالشجاعة أو العجلة، إنَّه اسم يسقط على طرفة مباشرة. والواقع أننا نجد أنفسنا بإزاء اقتراحات لتفسير هذا الاسم، فإذا كان عنتر يعني الشجاع، فهذا وصف يطلقه ابن شهيد على طرفة، أي إنه يصفه بالشجاعة، وربما كان ذلك لقوله في معلقته:

عَلَى مِثْلَهَا (*) أَمْضِي إِذَا قَالَ صَاحِبِي ❖ ❖ ❖ أَلَا لِيَتَنِي أَفْدِيكَ مِنْهَا (**). وَأَفْتَدِي
وَجَاشَتْ إِلَيْهِ النَّفْسُ خَوْفًا وَخَالَهٗ ❖ ❖ ❖ مُصَابًا لَوْ أَمْسَى عَلَيَّ غَيْرَ مَرْصَدٍ (***)
إِذَا الْقَوْمُ قَالُوا مَنْ فَتَى خِلْتُ أَنَّنِي ❖ ❖ ❖ عُنَيْتَ فَلَمْ أَكْسَلْ وَلَمْ أَتَبَلَّدِ (****) (1)

(*) مثلها: يقصد ناقته.

(**) الهاء عائدة على "الفلاة الموحشة التي يقول صاحبي من خوفها: إنَّها هالكون، فياليتني أقدر أن أفديك منها، وأفندي نفسي" يراجع: الشنتمري الأعلام. أشعار الشعراء الستة الجاهليين، ج 2، تح: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، ط 1، 2001، ص 38 (حاشية الشرح).

(***) المرصد: المكان الذي يترصد فيه اللصوص: والمعنى "ذعرت نفسه وظن نفسه مُصَابًا هالكا ولو لم يكن هناك من يرصده، المصدر نفسه، ص ن.

(****) أي إذا قال القوم من فتى لسلوك هذه الفلاة وإمضاء هذه المهمة العظيمة يعنونني بها فقمتم بها غير كسل ولا متبلد، المصدر نفسه، ص ن.

(1) ابن العبد، طرفة. الديوان، شر: الأعلام الشنتمري، تح: درية الخطيب ولطفي الصقال، إدارة الثقافة والفنون، (البحرين)، المؤسسة العربية، بيروت، ط 2، 2000، ص ص 40، 41. وقد يُعترض علينا في اختيار هذه الأبيات نستدل بها على تأويل "عنتر" الذي اختاره أبو عامر لشیطان طرفة، ووجه الاعتراض هو عدم الاستشهاد بالأبيات المشهورة من المعلقة: فلولا ثلاث... والتي يذكر فيها كرهه على الأعداء والخصوم ساعة الحرب. وإنما كان استثناسنا بالأبيات الأولى للأسباب التالية:

1/ أن الصور الشعرية ليست واقعية لزوماً، وأن تأويل النص الشعري ومحاولة فهمه ليست بالضرورة- منطلقة من قراءة تماثل الواقع وتقاييسه، فأن يقول طرفة إنه كان كراً جراً، فليس هذا واقع بالضرورة.

2/ إن صفة الكرّ والشجاعة والإقدام في الملمات والحروب (صفة الفارس عموماً) هي صفة تنطبق على غير طرفة من الشعراء الذين التقى ابن شهيد بتوابعهم، وإذ خصنا طرفة بهذه الصفة وجب علينا البحث في خصوصيتها هذه، وعدم الاطمئنان إلى ما هو سهل وموجود بصفة مباشرة في نص طرفة (المعلقة) دون أن نكلف أنفسنا عناء البحث ومحاولة تأويل هذا الاسم.

3/ لم نكن سنصل إلى نتيجة ذات بال، إذا اقتصرنا على نص "الثلاث" وصفة الكرّ.

4/ نتصور النص الذي أنسنا به أكبر رحابة من نص "الثلاث" ذلك أنه يحمل معاني الشجاعة التي نتصورها مبنوثة في الإقدام على مغامرة السفر في ذلك الأتون الملتهب، والسفر قطعة من العذاب، هذا التجوال الدائم الذي يؤكد القدرة على

الباب الثاني ===== الفصل الثالث: سلطة المتلقي في الرؤية النقدية لدى ابن شهيد

تخبرنا كتب الأدب القديمة أن طرفة أمضى جزءاً مهماً من حياته القصيرة مرتحلاً، يشق غياهب الصحراء على ناقته المشهورة، وإذا كان أصحابه الذين رافقوه في بعض هذه الرحلات الشاقة، وأبدوا خوفهم من ذلك الأتون الملتهب حدَّ جيشان النفس، فإن طرفة كان يقوم إلى المهمات الصعبة التي يستدعي إنجازها التنقل في هذه الصحراء. ويحمل البيت الأخير -عموماً- دلالة واسعة فيما نراه على الشجاعة التي وصفه بها ابن شهيد، فاسمه هنا يتفاعل مع ظروف حياته وبعض سماته الخاصة، وإن كانت - بالطبع - مأخوذة من شعره.

إن قراءة شعر طرفة جعلت ابن شهيد يفهم أن هذا الشاعر الجاهلي كان شجاع النفس، يخوض الغمار دون مهابة، على أنه - كما نقرأ في سيرته - مأل إلى اللهو وحياة المجون، وعلى الرغم من ذلك كله، فلا شيء منع طرفة بن العبد عن أن يكون "فتى" كما وصف نفسه: والفتى وإن كان يحمل معنى الشباب، فإنه كذلك يعني "الكامل الجزل من الرجال، يدلُّك على ذلك قول الشاعر:

إِنَّ الْفَتَى حَمَالٌ كُلُّ مُلَمَّةٍ ❖ ❖ ❖ لَيْسَ الْفَتَى بِمُنْعَمِ الشُّبَّانِ" (1)

ورجل جزل "تَقِفٌ عَاقِلٌ أَصِيلُ الرَّأْيِ" (2)، وإذن فلقد كان طرفة يظن في نفسه هذه الخصال جميعاً، فبالإضافة إلى الشباب فقد رأى أنه ذلك الثقف العاقل الأصيل الرأى، هذا ما نقرؤه في كلمة "فتى" الواردة في البيت الثالث من النص الذي نرى أنه يوجز صفات الشجاعة في طرفة.

ولكن هل يتقاطع «الثقف العاقل صاحب الرأى السديد» مع صفة العجلان المتسرع؟ إن الرأى - ولا بد - لا تجمعهُ بالسرعة والعجلة علاقة، ونعود إلى جمهرة أشعار

المكابدة ومعاشرة الأئم وقهره، والتعايش مع الحنين، والقدرة على الأُنس بالغربة، واحتمال العطش والنصب، والتطواف في الأرض والالتجاء إلى أناس ليسوا أهله. إضافة إلى أن صفة البطولة ارتبطت في الثقافة العربية بالسفر والارتحال.

5/ إن ما ذكرناه للتو يتسق تماماً - بحسب رؤيتنا - مع صفة "العجلان" التي أضافها ابن شهيد إلى "عنتر" وذلك ما سيبيح بيانه في تحليلنا "اللغوي" لهذا اللفظ.

(1) ابن منظور. لسان العرب، مادة فتًا.

(2) نفسه، مادة جزل.

الباب الثاني ===== الفصل الثالث: سلطة المتلقي في الرؤية النقدية لدى ابن شهيد

العرب، فنلضي صاحبها يقول فيه: "قال الذين قدموا طرفة بن العبد: هو أشعرهم، إذ بلغ بحدائثة سنّه ما بلغ القوم في طول أعمارهم، وإنما مبلغ عمره نيّف وعشرون سنة، وقال بعضهم: لا بل عشرون سنة فخبّ معهم وركض"⁽¹⁾، لقد عجلّ طرفة وركض وخبّ فصار شيخاً وهو بعد فتى، صار شيخاً في الشعر شاعراً جزلاً قوي الشعر أصيل الإبداع، إنّها الموهبة الدافقة والطبع القوي الذي لا يفتأ ابن شهيد يحدثنا عنه.

إن "العجلان" يمكن لها أن تُتَوَوَّل بصورة أخرى، مغايرة ومختلفة لما أثبتناه للتو، صفة للسرعة، فطرفة كان سريعاً إلى قول الشعر، إلى الهجاء خاصة، كان متعجلاً إذ رحل عن قومه وطاف في الصحراء ثم عاد حين أحرقه الحنين إلى وطنه، كان متسرّعاً حين هجا الملك عمرو بن هند، وحين هجا زوج أخته عبد عمرو بن بشر، وكان عجلًا متسرّعاً حين لم ينصت لنصيحة خاله المتلمس إذ أخبره أن عمرو بن هند دبر مقتلهما في الكتابين اللذين كانا يحملانهما إلى عامله على البحرين، كان طرفة متعجلاً في أمور كثيرة. وأخطر هذه الأمور كلها أنه كان عجلًا في منيته، ففارق الحياة والشعر وهو دون الثلاثين. غير أننا نرتاح للتفسير الأول الذي استخلصناه، والذي هو منطبق على صفة الشعر والشاعرية فيه أكثر من كونه إسقاطاً على أحداث واقعية حصلت لطرفة وهي موجودة مبثوثة في المظان الأدبية القديمة، نستأنس بهذا التفسير، ليس رغبة منّا في تحميل كلام ابن شهيد ما قد لا يحتمله، ولكن لأن ابن شهيد - ذاته - يعضدنا في ما ذهبنا إليه، إذ نلضي ناقدنا - الذي عجل هو أيضا في الرّحيل عن الدنيا - يسمّي طرفة "الزعيم"، فتابع طرفة كان شاباً تبدو عليه سيماء النعيم والترّف، متوشحاً سيفاً، مشتتلاً على كساء من الحرير، وبيده رمح، يرّحبُ بأبي عامر وبزهير بن نمير ويستنشد أبا عامر، فيرد عليه سليل الوزراء وجليس الأمراء "الزعيم أولى بالإنشاد"⁽²⁾، يقول ابن منظور "زعيم القوم:

(1) القرشي. جمهرة أشعار العرب، م س، ص 89.

(2) ابن شهيد. التوابع والزوابع، ص 94.

الباب الثاني ===== الفصل الثالث: سلطة المتلقي في الرؤية النقدية لدى ابن شهيد

رئيسهم وسيدهم، وقيل رئيسهم المتكلم عنهم... والزعامة السيادة والرياسة⁽¹⁾ وربما اتفق هذا مع مجمل الآراء التي ترى في طرفة أجود الشعراء قصيدة، يقول ابن قتيبة: "هو أجودهم طويلاً"⁽²⁾ يقصد المعلقة وقال ابن سلام "أما طرفة فأشعر الناس واحدة وهي قوله: لخولة أطلال..."⁽³⁾. وبذلك يكون "طرفة" زعيماً من زعماء الشعر العربي القديم، إنه كذلك إلى جانب امرئ القيس، الذي وصف ابن شهيد تابعه بالرئيس والبحر، ولسنا نرى وضع "طرفة" إلى "جانب امرئ القيس" سوى قراءة مخالفة للقراءة النقدية العربية، خاصة تلك المتعلقة بالتراتب ووضع الشعراء في طبقات على أسس معينة ربما لم تكن مقنعة بالنسبة إلى ابن شهيد، إذ يجعل ابن سلام طرفة في الطبقة الرابعة وذلك لأن شعراء هذه الطبقة "أخل" بهم قلة شعرهم⁽⁴⁾، وطرفة في نظر البعض غير لاحق بثلاثة شعراء هم "البحور": "قال أبو عبيدة: طرفة أجودهم واحدة، ولا يلحق بالبحور، يعني امرأ القيس وزهيراً والنابغة"⁽⁵⁾.

في قراءة نقدية لابن شهيد، تركز على النص/ القصيدة وليس على الشعر/ الديوان يلحق طرفة بامرئ القيس، ولسنا نرى تسمية امرئ القيس بالبحر/ النوفل إلا تأكيداً على هذا الإلحاق، إن ما يشد الانتباه بالنسبة لموضوعه "الماء" في الرؤية النقدية لابن شهيد أنه لا يجعله مصطلحاً نقدياً فحسب، ولكنه يتكئ عليه في بناء عالم الجن الغريب الذي زاره مع تابعه، فالماء عنصر مؤثث حاضر مع بعض الشعراء والكتاب أيضاً. إنه الماء/ البحر/ العين/ العين المعينة/ تسيل/ ماء فلكي يدور ولا يحول (وهي صفة العين التي يقيم بمحاذاتها شيطان طرفة)، ألا يجعلنا هذا نقول إن ابن شهيد يحتفي بالشعراء الذين صنعوا اللغة (امرؤ القيس، طرفة، أبو تمام، المتنبي...)

(1) لسان العرب: زعم.

(2) الشعر والشعراء، ج 1، ص 182.

(3) طبقات فحول الشعراء، ج 1، ص 138.

(4) يراجع: م ن، ص 137.

(5) ابن قتيبة. الشعر والشعراء، ج 1، م س، ص ص 186، 187.

الباب الثاني ===== الفصل الثالث: سلطة المتلقي في الرؤية النقدية لدى ابن شهيد

هؤلاء القلقون الذين اشتغلوا ضد المؤسسات التي حاولت تكريس النمطي والسائد، ومحاولة محاربة كل ما من شأنه أن يخلخل المعهود، إنَّه مأخوذ باللغة المبدعة بما تعنيه من الإضافة والتغيير والتخطي المستمر، الإبداع أولاً والإبداع ثانياً، ذلك كان شعار هؤلاء الشعراء إبداع الصورة والمعنى والفكرة، الإبداع لا يطمئن للسائد، ينفر منه ولا يقيم معه علاقات الألفة التي تعني الرضوخ وخنق الحرية التي ينزع إليها الإبداع ويرفض بذلك العلاقات الرتيبة المستهلكة بين الدوأل في العبارة ومدلولاتها.

وربما كان من اللافت أن هذه "الواحدة" التي عدَّ بها طرفة أجود الشعراء أصحاب المعلقات لم تنل اهتمام ابن شهيد، فقد أنشده "عنتر بن العجلان" قصيدته: «لسعدى بحزآن الشُريف طُلُول» حتى أكملها⁽¹⁾ وهي في هجاء صهره زوج أخته الخرنق، والحق أن هذا النص الذي اختاره ابن شهيد يمتلك ذخيرة ثرية، إذ إنه يتقاطع مع نصوص كثيرة في العتاب والشكوى والتذمر من الخيانة وهتك الأسرار، والسعي بالنميمة والوشاية، إنه يجسّد الظروف التي كان ابن شهيد يحياها عندما كتب التوابع، بل إن التوابع كانت نتيجة لضغط هذه الظروف التي نزعنا بسطنا فيها القول.

يتناسل من هذا النص مجموعة أخرى من النصوص في خط فجائعي،

ولتوضيح هذا الخط يحسن بنا أن نثبت هذا النص:

لِهِنْدِ بِحَزَّانِ الشُّرَيْفِ طُلُوءُ ❖ ❖ ❖ تَلُوحُ وَأَدْنَى عَهْدِهِنَّ مُحِيلُ
وَبِالسَّفْحِ آيَاتٍ كَأَنَّ رُسُومَهَا ❖ ❖ ❖ يَمَانٍ وَشَتُّهُ رَيْدَةٌ وَسُهُوُلُ
أَرَبْتُ بِهَا نَاجَةً تَزْدَهِي الْحَمَى ❖ ❖ ❖ وَأَسْحَمُ وَكَأَفُ الْعَشِيِّ هَطُولُ
فَغَيْرُنَ آيَاتِ الدِّيَارِ مَعَ الْبَلَى ❖ ❖ ❖ وَلَيْسَ عَلَى رَبِّبِ الزَّمَانِ كَفِيلُ

(1) يراجع: ابن شهيد. التوابع، ص 94، والقصيدة في ديوان طرفة بتحقيق الأعلام، ص 89 وفيها لهند... وهي عنده من "المختار من شعر طرفة". يراجع: أشعار الشعراء الستة الجاهلين، م س، ص 62، وهي قصيدة في هجاء عبد عمرو بن بشر ابن عمه وصهره.

بَمَا قَدْ أَرَى الْحَيَّ الْجَمِيعَ بِغِبْطَةٍ ❖ ❖ ❖ إِذِ الْحَيُّ حَيٌّ وَالْحُلُولُ حُلُولٌ
 أَلَا أَبْلَغَا عَبْدَ الضَّلَالِ رِسَالَةً ❖ ❖ ❖ وَقَدْ يُبْلَغُ الْأَنْبَاءَ عَنْكَ رَسُولُ
 دَبَبْتَ بِسِرِّي بَعْدَ مَا قَدْ عَلِمْتَهُ ❖ ❖ ❖ وَأَنْتَ بِأَسْرَارِ الْكِرَامِ تَسْؤُلُ
 وَكَيْفَ تَضِلُّ الْقَصْدَ وَالْحَقُّ وَاضِحٌ ❖ ❖ ❖ وَلِلْحَقِّ بَيْنَ الصَّالِحِينَ سَبِيلُ
 وَفَرَّقَ عَنِ بَيْتِكَ سَعْدَ بْنَ مَالِكٍ ❖ ❖ ❖ وَعَوْفًا وَعَمْرًا مَا تَشِي وَتَقُولُ
 فَأَنْتَ عَلَى الْأَدْنَى شِمَالُ عَرِيَّةٍ ❖ ❖ ❖ شَامِيَةٌ تَزُوي الْوُجُوهَ بَلِيلُ
 وَأَنْتَ عَلَى الْأَقْصَى صَبَاً غَيْرُ قَرَّةٍ ❖ ❖ ❖ تَذَاءَبُ مِنْهَا مُزْرَعٌ وَمُسَيْلُ
 فَأَصْبَحْتَ فِقْعًا نَابِتًا بِقَرَارَةٍ ❖ ❖ ❖ تَصَوِّحُ عَنْهُ وَالذَّلِيلُ ذَلِيلُ
 وَأَعْلَمُ عِلْمًا لَيْسَ بِالظَّنِّ إِنَّهُ ❖ ❖ ❖ إِذَا ذَلُّ مَوْلَى الْمَرْءِ فَهُوَ ذَلِيلُ
 وَإِنَّ لِسَانَ الْمَرْءِ مَا لَمْ تَكُنْ لَهُ ❖ ❖ ❖ حَصَاةٌ عَلَى عَوْرَاتِهِ لِدَلِيلِ
 وَإِنَّ امْرَأً لَمْ يَعْضُ يَوْمًا فُكَاهَةً ❖ ❖ ❖ لِمَنْ لَمْ يُرِدْ سُوءًا بِهَا لَجْهُولٌ⁽¹⁾

ويتبين أن طرفة مازح يوماً ابن عمه وصهره دون أن يقصد الإساءة ببيتي شعر يهجو بهما عمرو بن هند، "فحملته ذلك على أن وشى به إلى عمرو بن هند هجو طرفة فيه فلامه طرفة على ذلك وجهله"⁽²⁾ وأما سبب النميمة من قبل عبد عمرو والتي أودت بحياة طرفة، فكان أيضاً نصاً شعرياً هجائياً، قاله يهجو به زوج الخرنق التي رثت أباها حين قتله، وهجته زوجها⁽³⁾ إذ تسبب في ذلك وحتى المتلمس خال طرفة دخل في دائرة الهجاء فهجا عمرو بن هند بعد أن عرف أنه نوى قتله بأمر ضمنه كتابا كان المتلمس سيوصله إلى عامل الملك على البحرين، ولكنه نجا بعد أن فض الخاتم

(1) ابن العبد، طرفة. الديوان، شر: الأعلام، م س، ص 89 - 93.

(2) م ن، ص 93، ويراجع: الديوان، ص ص 108 - 110 نصه الذي يهجو به عمرو بن هند.

(3) ألم تر موروكاً وشى بابن عمه ❖ ❖ ❖ ليطرحة في حمي قدير وما يدري

فهلأ ابن حسحاس ثارت وخالداً ❖ ❖ ❖ هنالك لم تنار بيشر ولم تسر

المرزباني، أشعار النساء، تح: سامي مكي العاني وهلال ناجي، عالم الكتب، بيروت، د ط، د تا، ص 109.

الباب الثاني ===== الفصل الثالث: سلطة المتلقي في الرؤية النقدية لدى ابن شهيد

وأسلم الرُّقعة لفتى قرأها له وأخبره بمضمونها، نجا المتلمس وسار طرفه إلى حتفه ولقيَ النهايةَ وفصيدَ وظل ينزف حتى مات.

وبعد أن فرَّ المتلمس إلى الشام، ومنعه عمرو بن هند من دخول موطنه العراق بشكل نهائي هجاه هو الآخر (1).

لقد كانت نهاية مأساوية، ابتدأت بفكاهة كما يسميها طرفه، وانتهت بالتنكيل والطرْد والتشريد، ويبدو أن عظام الأمور تبتدئ دائماً من خلاف صغير، حدث ذلك بسبب النميمة، السبب ذاته الذي عانى منه ابن شهيد (2).

- تلقي شعر النسيب:

رأينا ابن شهيد يتقبل غرض الهجاء الذي يحرك في نفسه ذكريات غدر الأصحاب وانقلاب الزمان، إنَّه لا ينظر إليه بمنظار ذاتي بحت فهو هجاءٌ قد يعني أيَّ إنسان ذلك لأنَّه "نتاج خيبة الرجاء، حين تصطدم النفس بما لا ترغبه وترجاه ممن تحب، وحين تنكسر تلك الصورة الجميلة التي يرسمها أحدها للآخر، غير أنه يصطدم منه بواقع مخالف ضديد لكلِّ ما كان متوقعا ولكل ما كان من المفروض أن يكون. ومثل هذا الهجاء ينبع من رغبة داخلية أكيدة في إعادة الأشياء إلى نصابها، وأوضاعها الأصلية، وبناء ما لم يكن يفترض به الانهدام" (3).

يتميز تلقي ابن شهيد للنص الغزلي العربي بالسخرية أولاً، إذ هو يشبه عصابة المعلمين بـ "قوم عذرة"، ومنهم الشعراء العذريون "ولا شيء عندهم غير حسو الكأس، وشم الآس، وتنفس الصعداء، قد اصفرت ألوانهم، وقلصت شفاههم، كأنهم من رجال عذرة" (4)، يكون الشعر العذري الذي يتناول فيه الشاعر عواطفه تجاه المرأة دون

(1) خبر مقتل طرفه ميثوث في غير واحد من كتب الأدب، وهو مجموع مسرود في: الدرّة، محمّد علي طه. فتح الكبير المتعال على إعراب المعلقات العشر الطوال، ج 1، مكتبة السوادى للتوزيع، جدّة، ط 2، 1989، ص ص 171 - 173.

(2) يراجع: ابن بسام. الذخيرة، ق 1 / م 1، ص ص 213 - 218.

(3) عمراني، مرزاقه. الهجاء في النثر الأندلسي من خلال أعلامه، رسالة ماجستير (مخطوط)، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات، جامعة منتوري قسنطينة، السنة الجامعية 2004/2005، الورقة 34.

(4) ابن بسام. الذخيرة، ق 1 / م 1، ص 245.

الباب الثاني ===== الفصل الثالث: سلطة المتلقي في الرؤية النقدية لدى ابن شهيد

الحديث عن الجانب الحسي مبعثا للسخرية لدى ابن شهيد، فالمعلمون الذين لا يقدرّون على ارتجال قصيدة أو خطبة يكون حالهم من اصفرار الوجه وتقلص الشفاه مثل حال الشعراء العذريين، إنها سخرية وتهكم واضحان، من تجربة الحب العذري سواء أكانت واقعية أم شعرية، ويعقد ابن شهيد في "التوابع" فصلاً لعشاق من حيوان الجن⁽¹⁾، وإمعانا في التهكم يجعل هذا الحيوان، حِمَارًا وَبَغْلًا، ونرى أنّه قد يكون تعريضا بالحب إجمالاً مَوْضوعًا احتل مكانة مهمة في الشعر العربي القديم، وليس اتخاذ "الحمار" و"البغل" شاعرين سوى دليل على ما نذهب إليه، ونظن أن ابن شهيد جعل العشاق أحمرّة وبغلاً قياساً بشعر كثير عزة حين تمنى فيه أن يكون هو وحبيبته عزة بعيرين أجريين.

أَلَا لَيْتَنَا يَا عَزُّ كُنَّا لِنَدِي غُنَى ❖ ❖ ❖ بَعِيرِينَ نُرْعَى فِي الْخَلَاءِ وَنَعْرَبُ
كِلَانَا بِهِ عَرٌّ^(*) فَمَنْ يَرِنَا يَقُلْ ❖ ❖ ❖ عَلَى حُسْنِهَا جَرِيَاءُ تُعْدِي وَأَجْرَبُ
إِذَا مَا وَرَدْنَا مِنْهَا صَاحَ أَهْلُهُ ❖ ❖ ❖ عَلَيْنَا فَمَا نَنْفَكُ نُرْمَى وَنُضْرَبُ⁽²⁾

وإذا كان غير كثير من الشعراء تمنى مثل هذه الأمنية طلبا للتفرد بمحوباتهم، فإننا نتصور أنه قصد كثيرا لأنه في عرف المدونة النقدية العربية القديمة يداني جميل بثينة رأس الشعر العذري "وكان لكثير في التشبيب نصيب وافر، وجميل مقدم عليه [وعلى أصحاب النسب جميعا] في النسب، وله في فنون الشعر ما ليس لجميل"⁽³⁾ إن هذا الأثر الذي يخلقه شعر الغزل العذري في ابن شهيد والذي تجلّى في التهكم والتندر حدّ الإقذاع بحسب ما نرى، هو قراءة تتسم بالقصور عن فهم مثل هذه النصوص، وعدم القدرة على استيعاب ظروفها التاريخية والحضارية التي أنتجت في ضوئها، لقد عجز ابن شهيد عن إبداء التفاعل الذي كان يتوقع شاعر

(1) ابن شهيد. التوابع، ص 147.

(*) العرّ: الجرب.

(2) كثير عزة. الديوان، تح: إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، د ط، 1971، ص 161.

(3) الجمحي، ابن سلام، الطبقات، ج 2، ص 545.

الباب الثاني ===== الفصل الثالث: سلطة المتلقي في الرؤية النقدية لدى ابن شهيد

الحب العذري أن يحدث لقارئه لحظة إنتاج هذه النصوص الشعرية في ظروف خاصة، لقد أعاد ابن شهيد إنتاج نص الغزل العذري في شكل نستطيع أن نسمه بالسلبية، لأن نصيه المثبتين في "التوابع" دليلان على قراءة قاصرة عن فهم النص واستكشاف بعض معانيه، وعدم القدرة على استيعاب أبعاده.

وليس يقصد من تعريض ابن شهيد بالحب العذري إجمالاً شعراء المشرق فقط، بل إن الحكم يشمل شعراء هذا النوع من الحب جميعهم بما فيهم شعراء الأندلس، إذ المقصود هو هذا النوع من الحب وما يتبعه من غزل يعبر عنه، وإذا كان الأمر كذلك، فنحن نكون بإزاء موقف من الحب العذري إجمالاً، وليس نقداً خالصاً لنصوصه.

ويمكن لنا أن نجمل خلفيات هذه القراءة بما يسميه أحمد هيكل بـ "الأدب بين الهروب والمراجعة"⁽¹⁾، ويجعل هيكل شعر عصر الفتنة منتمياً إلى النوع الأول، أي أدب الهروب، وهو أدب التلهي والنفاق والتفاهة، وذلك لأن أحداث الفتنة أجبرت الشعر على التراجع والانزواء في أغراض سخيفة لا تسمو لتكون موضوعات شعرية مثل الحديث عن اللهو والشراب، والغزل بالمذكر الذي يترجم الشذوذ وبالنسبة لابن شهيد: "لم تستطع الفتنة الضاربة على الأندلس وعلى قرطبة بنوع خاص أن تعقل لسانه أو تحطم قلمه، وإن استطاعت أن توجهه وجهة تناسبها وتناسب استعداد ابن شهيد أيضاً، فكان أدبه مقسماً بين خمريات ومجون ومجاملة وترضٍ للحاكمين وهجاء وتجريح للمعادين"⁽²⁾، وفي جوٍّ مثل هذا يصبح الغزل العذري تعبيراً عن انطواء وهروب من الواقع نحو عالم حالم مثالي، قد لا يكون ذا علاقة وطيدة بالواقع الذي يلح على الذين يعيشونه أن يحسُّوا بمرارته.

(1) هيكل، أحمد. الأدب الأندلسي، م س، ص 263.

(2) المرجع السابق، ص 369.

الباب الثاني ===== الفصل الثالث: سلطة المتلقي في الرؤية النقدية لدى ابن شهيد

وربما يكون علينا أن نتذكر أن الغزل في ديوان ابن شهيد نادر الوجود، وأغلبه كان غزلاً في الغلمان مما يرجح فرضية كونه مثلي الجنس، ولا غرابة في أن يسخر شخص هذا حاله من الحب عامة، والعذري بشكل خاص. ولقد نشأ ابن شهيد في بيت عز وجاه، وكان منذ طفولته ميلاً للظهور، وحب الترف والإنفاق، وربما كان مرد كره أبي عامر لهذا النوع من الحب كونه يتصل بطريق أو بأخرى بحياة التزهة والنسك، ولهذا النمط من العيش أسوأ ذكرى في حياة ناقدنا - رحمه الله وعفا عنه - ، ذلك أن والده كان في شبابه وشيخوخته صائد لذات، عاشقاً للحسنات، نزاعاً للهو والشرب والعب، وارتشاف الكأس واعتناق الآس، فلماً أدركه الندم، وأحس دنو الأجل مال تجاه النسك وسلك مسلك أهل الآخرة، وكان مما فعله بأبي عامر "كسر همتي وحلق لمتي، وسلبني بزّي، وعرّاني عن خزي، فكانت أفدح نازلة نزلت بصبوتي، وأقلق حادثة سلبت رونق بهجتي وأنا ذاك ابن ثمان"⁽¹⁾، ولنا أن نتصور ما قد تفعله هذه الذكرى الأليمة، وهذه الحادثة الفاجعة التي تعرض لها ابن شهيد وهو في سن الطفولة، وكيف يمكن لها أن تؤثر على نظرتة إلى ما يتصل بالزهد في أي متاع من متاع الدنيا، والحب العذري، أليس هو العشق حد الموت؟ ألم يكن مصير العشاق العذريين هو الموت، وهو الموت ذاته الذي فزع منه ابن شهيد حين تعرض لحادثة نسك والده، ولنا نقصد بالموت الغياب عن الحياة الواقعية، ولكنه الغياب عن الحياة التي يشتهيها ابن شهيد، حيث لا كبح لانطلاق أهم ركيزة لهذه الحياة، وهي الرغبة، فلا حباً - في الواقع - دون رغبة، حتى الشعراء العذريون يعانون من هذه الرغبة، إنها ليست منطفئة فيهم، ولكن ما يحصل أنهم يقاومونها ويكبتونها وإلا فإن حبهم لن تعود له هذه السمة التي تميزه وهي "العذرية"، فيكون الحب العذري بالنسبة إلى ابن شهيد سيراً ضد الطبيعة، إنه محض نفاق وكذب.

(1) ابن بسام. الذخيرة، ق 1/ م 1، ص 194.

الباب الثاني ===== الفصل الثالث: سلطة المتلقي في الرؤية النقدية لدى ابن شهيد

وكما "البغل" الحيوان الهجين الذي لم تهبه الطبيعة القدرة على التناسل، فكذلك الحب العذري هو حبُّ هجين، عقيم يسير ضد الحياة، والحياة بالنسبة لابن شهيد لا تعني التزاوج والتناسل، بقدر ما تعني الانطلاق في آفاق الحرية والملاذات.

3-3- تابع قيس بن الخطيم هو الخطَّار:

لم يطلب ابن شهيد أن يزوره، ولكنَّ أبا الخطار اعترض طريقه إلى أبي تمام، وعاتبه وتابعه على عدم زيارتهما له، وتري ألفت الروبي⁽¹⁾ أن عدم زيارة ابن شهيد لتابع ابن الخطيم تحمل دلالةً على عدم موهبة الشاعر، وأنه متتبع للتقاليد التي أرساها الموهوبان من الشعراء الجاهليين، وهما امرؤ القيس وطرفة بن العبد، وتري أن جملةً قالها زهير بن نمير دليل على ذلك، فقد قال معذرا من عدم المرور به "علمانك صاحب قنص وخفنا أن نشغلك"⁽²⁾، وتبرّر الروبي لما تذهب إليه بأن الجملة الأخيرة (خاصة كلمة القنص) تعني أن الشاعر ابن الخطيم كان معتمداً على غيره، فهو ليس أصيل الموهبة، ولكنه (يقنص) ويصطاد مما أنتجه غيره (امرؤ القيس وطرفة).

والحقيقة إننا لا نفهم كيف ربطت الروبي بين "القنص" والموهبة الناقصة، وكان الأولى أن تنظر في الجملة التي عبر بها ابن شهيد عن أثر سماعه لبیت قيس ابن الخطيم، وهي جملة بليغة في إفهام القارئ مدى قوة الأثر الذي صنعه نص قيس في نفس ناقدنا، هذه الجملة هي: "استبى لبّي من إنشاده"⁽³⁾، فإذا كان قيس قد أسرَّ عقل ابن شهيد الذي يعتد بالطبع والموهبة الأصيلة فهل نوافق على طرح الموهبة الناقصة؟

(1) يراجع: الروبي، ألفت كمال. بلاغة التوصيل وتأسيس النوع، الهيئة العامة لقصور الثقافة، كتابات نقدية شهرية

(112)، القاهرة، د ط، 2001، ص 47.

(2) ابن شهيد. التوابع والزوابع، ص 96.

(3) م ن، ص ن.

الباب الثاني ===== الفصل الثالث: سلطة المتلقي في الرؤية النقدية لدى ابن شهيد

إن محاولتنا التعرف على قراءة ابن شهيد لقيس ابن الخطيم من تحليل اللقب الذي أطلقه على تابعه (أبو الخطار) قد يكون كفيلاً بعضد ما ذهبنا إليه أعلاه ومناقضة الروبي التي لم تتنبه إلى أن ابن شهيد لم يعلن عن مثل هذا الأثر عند سماعه لنصوص من تابع امرئ القيس وتابع طرفة، وفي لسان العرب "خَطَرُ: الخَاطِرُ: ما يَخْطُرُ في القلب من تدبير أو أمر. ابن سيده: الخاطر الهاجسُ والجمع الخَوَاطِرُ، وقد خَطَرَ بباله وعليه، يَخْطُرُ وَيَخْطُرُ (...) خُطُورًا إذا ذكرَهُ بَعْدَ نسيان" (1)، والنسيان هو وجه معاتبة تابع ابن الخطيم لزهير بن نمير وابن شهيد، إذ نسيا أن يخطراً عليه (أي يمراً به ويعرجاً عليه)، وفي عدم التعرّيج على قيس بن الخطيم أمانة على عدم الاهتمام لأمره، ما يسقط على شعره، لأن مقام "التوابع والزوابع" هو النصوص الشعرية ونقدها، ومعارضتها أولاً، وقبل أي أمرٍ آخر، وعلى الرغم من أن ابن شهيد قد أورد "معجماً" يدلُّ على علوِّ قدرِ قيس بن الخطيم شعرياً إلا أن "عدم التعرّيج عليه يحمل دلائل على عدم الاهتمام به، وربما كان عدم الاهتمام به نقدياً على الأرجح" إذ نحن في باب الشعر ونقده.

من بين ألفاظ هذا المعجم "استبى لبّي من إنشاده" والسبّي هو الأسرُّ واللبُّ هو العقل، فأسر العقل يعني رهنه وتعطيله عن الإدراك، وليس يحدث إلا للمسحور، فشعر قيس بن الخطيم ينتمي إلى الشعر/السحر، فالرجل شاعر سَاحِرٌ، وقراءة الشعر العربي بعضه ضمن أثر السحر هي قراءة قديمة رائجة. واتساقاً مع سبّي اللبِّ وأسْرِ العقل وارتهانه، يقول لسان الدين بن الخطيب (676هـ) "وإذا عَضُدَ بما يناسبه وتفضي إليه مذاهبه وقرنت به الألحان على اختلاف حالاتها. وما يقتضيه قوى استحالاتها عظم الأثر، وظهرت العبر فشجع وأقدم وسهر وقوم وحبب السخاء إلى النفس وشهى، وأضحك حتّى ألهى، وأحزن وأبكى وكثير من ذلك يُحكى، وهذه قوى

(1) ابن منظور. لسان العرب/ خطر.

الباب الثاني ===== الفصل الثالث: سلطة المتلقي في الرؤية النقدية لدى ابن شهيد

سحرية، ومعانٍ بالإضافة إلى السُّحر حَرِيَّة⁽¹⁾ فليس -إذن- كل شعر سِحْرٌ، فالشعر ذو المعاني السُّحرية هو ما كان أثره لحظة تلقيه واقِعاً، واضحاً، وفاعلاً، إنه المعنى النَّافذُ الذي يشجع، ويقدم، ويسهّر، ويقوّم، ويحبّب، السَّخاء إلى النفوس، فيجود البخيل، ويعطي المسك، ويشهي فيرغب من آيس من نيل رغائب الدُّنيا، ويضحك حتّى يلهي ذي حاجةٍ عن حاجته، ويحزنُ فلا يدري متلقيه ما أشجاه وغيره، ويبكي، فلا يعلم الباكي لأي شيء بكى وعلام، إنّما هو الشعر الذي "لَهُ نَفْذٌ" على حدّ عبارة قيس ابن الخطيم، نَفْذٌ يُضِيءُ زوايا وأركاناً في النَّفْسِ كانت من قبل غير مُضَاءة. إنّه "يستبي لبناً" كما قال أبو عامر، ويرتهننا في لحظة القراءة.

يضيف لسان الدين، أنّه يجب قسمة الشعر وتمييز السّاحر منه عن غير السّاحر، إذ إن هذا الشعر الذي يمتلك هذه القدرة على تحريك النفوس وتقليب القلوب أوّلَى بأن يُفردَ في بابِه، ويوقَفَ على أعتابه: "فمن الواجب أن يُسمّى الصنف من الشعر الذي يخلب النفوس ويستفزها، ويثني الأعطاف ويهزها باسم السُّحر الذي ظهرت عليه آثار طباعه وتبين أنّه نوعٌ من أنواعه"⁽²⁾.

ليس يقصد ابن شهيد الغض من موهبة قيس ابن الخطيم، بل إنّه وبتسمية أبي الخطار التي منحه إيّاها يؤكدُ على مكانته الشعرية، وإذ تعمد ألاّ يمرّ به هو وزهير (في الرسالة) فنرجح أن يكون ذلك إشارة ذكية منه إلى احتمال عدم حيّزة الشاعر للمكانة التي يستحقها في المدونة النقدية العربية القديمة. نكتشف هذه المكانة الأدبية التي يومئ إليها ابن شهيد من خلال هذا التحليل اللغوي الذي سنعرض له "أبو الخطار"، قال ابن منظور: "الخطيرُ والخطران عند الصَّوْلَةِ والنَّشَاطِ وَهُوَ التَّصَاوُلُ والوعيد (...) وفي حديثٍ مرحبٍ فخرج يخطر بسيفه أي يهزّه معجباً

(1) ابن الخطيب، لسان الدين. كتاب السُّحر والشعر، تح: كونتنته بيرير، مراجعة: محمّد سعيد إسبر، بدايات للطباعة والنشر، سوريا، ط 1، 2006، ص 13.

(2) المصدر السابق، ص ن.

الباب الثاني ===== الفصل الثالث: سلطة المتلقي في الرؤية النقدية لدى ابن شهيد

بنفسه متعرضاً للمبارزة، أو أنه كان يخطر في مشيه أي يتمايل ويمشي مشية المعجب وسيفه معه" (1).

نسجل بدءاً أن هذه الدلالة المعجمية المستقاة من لسان العرب هي ذات تطابق تام مع ما هو (خارج نص) أي مع الحياة الواقعية لقيس بن الخطيم فقد كان ذا صولة ونشاط، وقد توعد فأنجز وعيده، وله مع السيف مودة وألفة، فقد نشأ قيس "أيدياً شديد الساعدين" (2) ينازع الفتيان ويقارعهم، وهو لفرط قوته ونشاطه، لم يتأخر في أخذ ثأر أبيه الذي قُتل وقيس طفل صغير، وأخذ ثأر جدّه الذي قتل قبل والده الذي مات دون أن يدرك ثأر أبيه، اغتيالان متلاحقان وثأران ليس بينهما سوى الزمن المستهلك في مسير الطريق إليهما. وسيف قيس بن الخطيم كان الوسيلة التي عرّف بها قصة ثأره، فقد سأل أمّه عن خبر جدّه وأبيه، وكانت قد عمدت إلى تشكيل ما يشبه القبرين في فناء البيت وكانت تقول لقيس: هذان قبرا هما، خوفاً عليه من السعي في الأخذ بالثأر، وعندما أصرت على أنهما ماتا كما يموت الناس "أخذ السيف ووضع قائمه على الأرض وذبابه بين ثديه وقال لأمه (...) والله لتخبريني من قتلها، أو لأتحاملن على هذا السيف حتى يخرج من ظهري" (3).

وعندما استنشد الرسول صلى الله عليه وسلم مجلساً قصيدة قيس التي مطلعها:

أَعْرِفُ رَسْمًا كَأَطْرَادِ الْمَذَاهِبِ ❖ ❖ ❖ لَعَمْرَةَ وَحَشًا غَيْرَ مَوْقِفِ رَاكِبٍ (4)

سأل عن واقعية قوله في أحد أبياتها:

أَجَالِدُهُمْ يَوْمَ الْحَدِيقَةِ حَاسِرًا ❖ ❖ ❖ كَأَنَّ يَدِي بِالسَّيْفِ مَخْرَاقُ لَاعِبٍ

وأكد له أحد الذين حضروا المجلس صحة هذه الحكاية (1)، بينما يقول

الأصفهاني: "قال الزبير: وأنشدت محمد بن فضالة قول قيس بن الخطيم: أجالدهم

(1) ابن منظور. لسان العرب/ حَطَرَ.

(2) الأصفهاني، أبو الفرج. الأغاني، ج 3، تح: إحسان عباس وآخرون، دار صادر، بيروت، ط 3، 2008، ص 06.

(3) المصدر السابق، ص 9.

(4) ابن الخطيم، قيس. الديوان، تح: ناصر الدين الأسد، دار الصادر، بيروت، د ط، 1967، ص 76.

الباب الثاني ===== الفصل الثالث: سلطة المتلقي في الرؤية النقدية لدى ابن شهيد

(البيت) فضحك وقال: ما اقتتلوا يومئذ إلا بالرطائب والسَّعْف⁽²⁾، فإن صحت حكاية قيس فذاك دليل على مهارته وتفننه بالضرب بالسيف لأن مخراق اللاعب "منديل أو نحوه يُلوى فيضربُ به أو يُلفُ فيضرَعُ به، وهو لُعبَةٌ يلعبُ بها الصبيان"⁽³⁾، وإن لم تكن هذه الحكاية واقعية، وكان الاقتتال يوم الحديقة بالرطائب والسَّعْف، فإن هذا يعني أن قيساً بنى نصه على الخيال، وهذا جوهر الشعر، ومعناه أيضاً ولَعَهُ بالحرب والطعن والسيوف والسلاح عامة.

والقدرة على الطعن وحبه أيضاً هو ما دعا قيساً إلى السَّعي في ثأر أبيه وجدّه والافتخار بطعنته المشهورة:

طَعَنْتُ ابْنَ عَبْدِ الْقَيْسِ طَعْنَةً تَائِرٍ ❖ ❖ ❖ لَهَا نَفْدٌ لَوْلَا الشَّعَاعُ أَضَاءَهَا⁽⁴⁾

وحديث هذه الطعنة هو الذي وَلَجَ منه ابن شهيد إلى تابع قيس بن الخطيم، وهو ذاته الحديث الذي "استبى لبّه"، وبعُدُ فلماذا هذا الحديث عن سيف قيس وفروسيته؟

هذا سؤال طرح نفسه، وقبل الإجابة عنه، نواصل تحليلنا للقب ابن الخطيم (أبو الخطار) الذي منحه إياه ابن شهيد: جاء في اللسان: "والخطرُ: مصدرُ خطرِ الفحلِ بذنبه يخطرُ خطراً وخطراً وخطيراً رفعه مرةً بعدَ مرةٍ وضرب به حاذيه، وهما ما ظهر من فخذيه"⁽⁵⁾، فالخطر - إذن - ذو علاقة بالفحل، وبوصولنا إلى قضية الفحل، والفحولة، نقول إن قيس بن الخطيم، عدٌّ في الفحول، ذكره ابن سلام في طبقة شعراء المدينة⁽⁶⁾، وفي (فحولة الشعراء) للأصمعي "قلت: فقيس بن الخطيم، قال فحل"⁽¹⁾.

(1) يراجع: الأصفهاني. الأغاني، م س، ص 9.

(2) م ن، ص ن.

(3) ابن منظور. لسان العرب/ خرق.

(4) ابن الخطيم، قيس. الديوان، ص 46.

(5) ابن منظور. لسان العرب/ خطر.

(6) الجمحي، ابن سلام. طبقات فحول الشعراء، ج 1، م س، ص 228.

الباب الثاني ===== الفصل الثالث: سلطة المتلقي في الرؤية النقدية لدى ابن شهيد

والواقع أن ابن شهيد يقرب بهذه الفحولة، ذلك أن من بين أهم معاني (أبي الخطار) هنا: "والخطرُ ارتفاع القدر والمال والشرف والمنزلة. ورجُلٌ خطيرٌ أي له قدر وخطر، وقد خطرَ (...) ويقال إنه لرفيع الخطر ولثيمه، وخطرَ الرجلُ: قدره ومنزلته (...) وأمرٌ خطيرٌ: رفيعٌ (...) والخطير من كلِّ شيءٍ النَّبيل (...) والخطير: النظير"⁽²⁾ إنَّ التحليل المتأني لاسم "أبو الخطار" كشف لنا عن أمر نراه ذا بال، ونستطيع أن نلخصه في رفض ابن شهيد لمقياس الفحولة الذي رفع شعراء وخفض آخرين، وكان ابن شهيد يوماً إلى تناقضات الأصمعي واضطرابه في إطلاق هذا "اللقب" على بعض الشعراء دون آخرين: "ومن الألف للناظر أن الأصمعي لم يتحرز في إطلاق الفحولة على بعض الشعراء الجاهليين، وسلبها عن بعضهم الآخر، (...) من ذلك مثلاً: جعل على رأس فحول الشعراء الجاهليين أمراً القيس والنابغة الذبياني، بينما لم يعد الأعمش أو عمرو بن كلثوم فحليين وهما على ما هما من الشهرة"⁽³⁾. إن السؤال الذي نطرحه مع ابن شهيد هو: هل عدَّ قيس بن الخطيم فحلاً وإخراج عنتر بن شداد من عداد الفحول؟ "وسألته عن خفاف بن ندبه، وعن عنتر والزبيرقان بن بدر. قال: هؤلاء أشعر الفرسان"⁽⁴⁾.

إن قيس بن الخطيم، شاعر خطير ذو مرتبة أدبية مرموقة وهو نظير لامرئ القيس وطرفة، بل إنَّ له نصوصاً ساحرة أسيرة مما قد يعدُّ المقياس الأنسب لترتيب الشعراء، إن هذه القدرة على التأثير بالمتلقي، وجعله يسلك طرقاً غير معهودة في القراءة، وحتى في حياته الواقعية، كما أوضح لسان الدين بن الخطيب هي المقياس الذي يجب أن يرتب الشعراء والنصوص، وليس مقياس الفحولة الذي لم يعد يليق

(1) السجستاني، أبو حاتم. سؤالات أبي حاتم السجستاني للأصمعي وردَّه عليه فحول الشعراء، تح: محمد عودة سلامة،

مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، د ط، 1994، ص 38.

(2) ابن منظور. لسان العرب/خطر.

(3) سؤالات أبي حاتم، م س، ص 7 (مقدمة المحقق).

(4) م ن، ص 48.

الباب الثاني ===== الفصل الثالث: سلطة المتلقي في الرؤية النقدية لدى ابن شهيد

بالحضارة والمدينة التي يعيش فيها ابن شهيد/قرطبة/بغداد، إن ألفاظاً تدلُّ على الصَّحراء والحياة الصعبة هي ألفاظ لا يليق بها تكوين المعجم النقدي الخاص بالنصوص الشعرية، التي تسحر بمائها وتغير النفوس وتهذبُّ الطباع.

هكذا نكون قد خلصنا إلى أن ابن شهيد يرفض مبدأ الفحولة العربي البدوي في ترتيب الشعراء، ويرفض مراتب بعضهم، ويُعيد ترتيبهم على أساس قوة "الصناعة" التي توجب حضور متلقٍ في ذهن الشاعر، متلقٍ ينتظر من النص الشعري أن يصنع "المتعة" و"اللذة" فيستبى اللب، وتؤسر القلوب، وتهذب الطباع.

3-4- تابع أبي تمام/ بن حادٍ ذكاء:

ونرى أن ابن شهيد سمى تابعة أبي تمام بـ "عتاب"، صيغة مبالغة للفعل عتب، "وعتب من مكان إلى مكان، ومن قول إلى قول إذا اجتاز من موضع إلى موضع، والفعل عتب يعتب" (1)، ولا بُدَّ أن أبا تمام قد عتب من قول إلى قول، إذ انتقل في فن القول من كلام القدماء إلى لون جديد هو البديع. لقد انتقل من القديم إلى الجديد/المحدث. واجتاز من اللغة التي كتب بها الشعراء الأوَّلون إلى لغة جديدة تركز على ألوان البديع وصنوفه (*).

"ورجلٌ أحبُّ، والأحبن الذي به السَّقِيُّ. والحَبْنُ: أن يكون السَّقِيُّ في شحم البطن فيعظم البطنُ لذلك، وامرأةٌ حَبْناء، و"ابن حَبْناء" اسم أطلق على غير واحد من

(1) ابن منظور. لسان العرب/ عتب.

(*) لا نستبعد أن يكون ابن شهيد، وجريا على عادته في الهزل والغمز يَوْمئِ إلى أن البديع ليس اختراعا من أبي تمام، وهو إذ قرأ "البديع" لابن المعتز، وأخذ عنه الفقرة التي أثبتناها وحفظها ابن بسام (الذخيرة ق 1/ م 1، ص 237)، وإنما قدمنا هذه القراءة لأن ابن شهيد - كما أوضحنا قبلا - قرأ الجاحظ واستوعبه، والجاحظ هو الذي أكد على أن كلثوم بن عمرو العتابي هو أوَّل من استعمل في كلامه الأدبي البديع، وأن الذين ساروا على هذا النهج إنما حذوا حذوه. فأتى ابن شهيد بـ "عتاب" من العتابي (يراجع: الجاحظ. البيان والتبيين، ج 1/ ص 51).

الباب الثاني ===== الفصل الثالث: سلطة المتلقي في الرؤية النقدية لدى ابن شهيد

الشعراء العرب جاهليين وإسلاميين"⁽¹⁾، ونظن أن ابن شهيد أطلق هذا "اللقب" على تابع أبي تمام في إشارة منه إلى أنه "شغفَ به (أي البديع) حتى غلب عليه وتفرَّع فيه وأكثر منه فأحسن في بعض ذلك وأساء في بعض وتلك عقبى الإفراط وثمره الإسراف"⁽²⁾، وقد سبق ورأينا أن ابن شهيد يتفق مع ابن المعتز في هذا الرأي، بل إنه يقتبسه بحرفيته. فإذا كنا فهمنا أن الحَبْنَ هو السَّقْيُ الذي يكون في البطن فيصيبها بالورم، فإنه قد يساعدنا على الفهم أن نعرف أن السَّقْيُ هو ماءً أصفر يكون في البطن، ونستطيع أن نفهم أن "عتاب بن حبناء" هو قراءة من ابن شهيد للشعر المحدث الذي استعمل مختلف الفنون التعبيرية التي سميت بالبديع وبناءً على معنى "الحبن" وهو الورم الذي يصيب البطن نرى أن ابن شهيد يدعو إلى الاعتدال في استعمال البديع في الشعر، وذلك حتى لا يتحول هذا الاستعمال إلى مبالغة وإسراف تصيب القصيدة بالداء، وهو داء التورم بالبديع، أي أن ينقلب فعل التحسين إلى ضده فتغدو القصيدة مشوّهة الشكل، فاسدة القوام مثلها مثل امرأة حبناء، متورمة البطن.

وإذا كان ابن شهيد عند حديثه عن البديع قد رصدَ تطوُّر الذوق على حدِّ عبارة إحسان عباس، فإنه هنا "يدعو إلى الاعتدال في التجنيس، وإلى التوفيق بين طريقة العرب وطريقة المحدثين، هذا على أنه يؤمن بانتقال العادة مع الزمن، وفي هذا طرف التناقض إذ ما دامت الأذواق هي التي تأخذ وتدع فكيف يمكن توجيه الذوق الذي أخذ يفتن بالإكثار من التجنيس إلى التوسط والاعتدال؟"⁽³⁾.

(1) يراجع: السيد، فؤاد صالح. معجم الذين نسبوا إلى أمهاتهم، الشركة العالمية للكتاب، بيروت، د ط، 1996، ص ص 60 - 70.

(2) ابن المعتز، عبد الله. كتاب البديع، تح: أغناطيوس كراتشكوفسكي، دار المسيرة، بيروت، ط 3، 1983، ص 9.

(3) عباس، إحسان. تاريخ النقد الأدبي، م س، ص 490.

3-5-تابع البحري/أبو الطبع:

كان ابن شهيد يوازن بين الشاعرين وبين كلامهما، فإذا كان أبو تمام صاحب صناعة، عاكفاً على الصياغة، يجودُّ الكلام، ويحسن معرضه، فإن البحري شاعر الطبع، بل إنَّه أبو الطبع وليس يخفى ما نالته قضية الطبع والصناعة من اهتمام النقدة العرب قديماً، وتأسيساً عليها، تفرعت قضايا آخر وتشعبت، بحث فيها النقد العربي القديم، وربما بلغ هذا البحث مبلغه في القرن الهجري الرابع وابن شهيد عموماً ناقد معتد بالطبع، وهو عنده مقياس يدلُّ على القوة الشعرية، ويمكن لنا إذا عددنا المقاييس الشعرية التي يحتكم إليها ابن شهيد أن نضع "الطبع" على رأس قائمتها. يقول صاحب البغية في شأن الشاعر الزبيري "ذكره أبو عامر بن شهيد وقال: كان أمياً لا يقرأ ولا يكتب وكان مع هذا من أطبع النَّاس شعراً وأسرعهم بديهة"⁽¹⁾، وربما آمن ابن شهيد أن الطبع أصل، وأن الصناعة التي هي موجودة في كلِّ النصوص وفي كلِّ العصور لا يجب أن تخرج عن حدِّ معين فيصير النص إلى الإغراق والغلو، الطبع أولي فطري وأكثر التصاقاً بالإنسان الذي يخلق النصوص فيعبر بها عن مشاعره وعواطفه وآماله، بينما تغدو الصناعة اشتغالاً باللغة وانكباباً عليها من أجل الغوص إلى الأعماق، واستخراج المخفي وكشف الحقائق الغائرة في الأشياء.

يقف ابن شهيد إلى جانب التلقائية في قول الكلام، فالبحري من أساتيد، ومن الأستاذ يأخذ الطالب والمريد، والطبع الذي هو "ملكة نفسانية"، أو "قوة للنفس فاعلة"، تصدر عنها الأفعال أو الأعمال الاختيارية صدوراً تلقائياً"⁽²⁾، هو في نظر ابن شهيد مقترن بالانطلاق والتحرر، وهو كذلك مقترن بالسرعة والبديهة والقدرة على الارتجال الذي يعتز به ابن شهيد كما سبق وأن رأينا، لذلك كان "أبو الطبع"

(1) الضبي، أحمد بن يحيى. بغية الملتبس في تاريخ رجال أهل الأندلس، تح: إبراهيم الأبياري، دار الكتاب المصري، القاهرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط 1، 1989، ص 724.

(2) عصفور، جابر. مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط 5، 1995، ص 30.

الباب الثاني ===== الفصل الثالث: سلطة المتلقي في الرؤية النقدية لدى ابن شهيد

صاحب البحري "فتى على فرس أشعل وبيده قناة"⁽¹⁾ فالقوة على المجازاة في ميدان الشعر والإتيان بالكلام في معرض الحسن، أشبه بالفروسية، والشعراء المطبوعون فرسان، يحملون نصوصهم التي تصل إلى جماهير المتلقين، في سرعة وصول القناة/الرمح التي كان تابعة البحري يحملها، بل إن أدب ابن شهيد ذاته يحمل في الذخيرة هذا الوصف، ويقترن بالرمح "إلى نوادر كأطراف القنا الأملود..."⁽²⁾، والقنا الأملود هو الرُّمَحُ الناعمُ، والنُعومة والرقّة من صفات شعر ابن شهيد ذاته، فشعره باعتراف أعدائه والطاعين عليه، طبع، وماء رقيق عذب، وهواء لطيف سهل وغير الشعر الذي تكون هذه صفاته إنما هو شنائع وقعايق⁽³⁾.

غير أنه "لا صنعة دون طبع"⁽⁴⁾، ولذلك كان أبو تمام كذلك من أساتيد أبي عامر لذلك رأيناه يأخذ عنه وصيته (وصية أبي تمام للبحري)، وهي الوصية التي تلزم الشاعر بعدم محاولة المروق على ما استقر في أذهان المتلقين العرب، فمحاولة خرق النظام قد تجرُّ معها مشاكل وصراعات، فترك التقليد والإتيان بالمبدع المخترع يجعل المجتمع ومؤسساته (النقدية خاصة) تقف ضد المبدع في محاولة لردّه إلى الأصول الأولى للكلام الذي صار مألوفاً، إنَّ محاولة الخرق هي محاولة لخلق أفق توقعات جديد، قد يستهلك من الشاعر عمراً وجهداً ينتهي دون أن يحقق المبدع مبتغاه الذي يجب أن تتضافر جهود مبدعين كثير من أجل وضعه على نقطة الانطلاق.

(1) ابن شهيد. التوابع، ص 102.

(2) ابن بسام. الذخيرة 1/1، ص 192.

(3) يراجع: م ن، ص 210.

(4) عصفور، جابر. مفهوم الشعر، م س، ص 30.

3-6- تابع أبي نواس / حسين الدنان:

"الحُسْنُ ضِدُّ القَبْحِ ونَقِيضُهُ (الأزهري)، الحُسْنُ نَعْتٌ لِمَا حَسُنَ.
والحُسَيْنُ الجَبَلُ العَالِي، وَبِهِ سُمِّيَ الغَلامُ حُسَيْنًا"⁽¹⁾، و"الحُسْنُ، بالضم:
الجَمَالُ"⁽²⁾. الدُّنَانُ، ونشِيرُ إلى أَنَّ هَذَا اللقبُ وردَ في الذخيرة دون شكل أو تضعيف
لأحد حروفه "حُسَيْنُ الدنان"⁽³⁾ وفي رسالة التوابع والزوابع تحقيق البستاني، جاء
اللقب "حُسَيْنُ الدنان"، وإذا صحَّ أَنَّ ابنَ شهيدٍ قصدَ "الدنان" فيكون "الدنُّ ما عظم من
الرؤاقيد (...) والجمع الدنان"⁽⁴⁾.

وزهير بن نمير إلى جانب هذا اللقب، يسمي تابع أبي نواس "أبا الإحسان".
وإذا كانت معظم الدراسات التي تناولت نص "التوابع والزوابع" قد أكدت على
أن ابن شهيد استمد هذه الألقاب والكنى التي أطلقها على توابع الشعراء من حقائق
ووقائع تتصل بالتاريخ الفعلي للشعراء وحيواتهم ووقائعها، فإننا نرى - كما سبق
وأوضحنا - أن هذه التسمية هي قراءة غير مكشوفة لنصوص أولئك الشعراء، وإن
تحليل هذه الأسماء قد يكون من شأنه الكشف عن آليات تلقي الخطابات الشعرية
العربية الماضية في مرحلة تاريخية سابقة هي القرن الهجري الخامس، ومن طرف ناقد
مثل ابن شهيد صدر في أدبه ونقده عن ظروف تاريخية، ونفسية خاصة.

وفي الدنان إشارة واضحة إلى مبدأ اللذة الذي تبناه أبو نواس في حياته حقيقة
وفي مستوى إبداعه إذ أحب الخمر وعاقرها في حياته ودعا دعوة خبيثة ومكشوفة إلى
جعلها موضوع مقدمة الشعر العربي وإحلالها محل المقدمة الطللية التي يوظفها
النسيب الذي موضوعه المرأة والتي دعا إلى إزاحتها عن مكانتها في مستوى الثقافة
العربية وتعويضها بالغلام.

(1) ابن منظور. لسان العرب/ حَسُنَ.

(2) الفيروز آبادي. القاموس المحيط/ الحُسْنُ.

(3) ابن بسّام. الذخيرة، ق 1 / م 1، ص 259.

(4) ابن منظور. لسان العرب/ الدن.

الباب الثاني ===== الفصل الثالث: سلطة المتلقي في الرؤية النقدية لدى ابن شهيد

وبالنسبة إلى الحسين فإنه تصغير "الحسن" الذي هو ضد القبيح، الحسين إذا يعني الجمال، ولسنا نظن أنه يقصد البهي الطلعة أو المليح الوجه، بقدر ما ينصب هذا القصد على شعر أبي نواس، إنَّه يقصد النصوص، وتحديدًا يشير أبو عامر إلى "النصوص الخمرية" الفن الأعظم لأبي نواس، ما اشتهر به، وبذل فيه أدبه، وبالنسبة لابن شهيد فالفن الخمري يوسم بالحسن والجمال، ولربما وُسِمَ بالجلال أيضًا وذلك اتساقًا مع المكان الذي سيتلقى فيه ابن شهيد خمريات ومجونيات أبي نواس وسيبث فيه كذلك قصائده التي تنتمي إلى الموضوع ذاته (الخمير والمجون). يتصف المكان بالجلال إذ تقوم عليه "الرَّهابين، مشددة بالزنانير، قد قبضت على العكاكيز، بيض الحواجب واللَّحى إذا نظروا إلى المرء استحيا أكثرين للتسبيح عليهم هدي المسيح" (1).

لَيْسَ الشعر الخمري -بالنسبة إلى قراءة ابن شهيد- غرضًا طارئًا، إنَّه فن "مهيب"، يتلقاه السامع/ القارئ بالصياح من حبائل النَّشوة، وإنَّ صاحب الفن الخمري لهو حقيق بأن تدرك المتلقي مهابته، ويأخذ في إجلاله لمكانته من العلم والشعر (2)، إنَّها تجربة جمالية تاريخية، والأديب الذي يجعل قارئه يعيش تجربة مماثلة هو حقيق بالاحترام والتقدير، إنه وإن أحسنَ غيره، "أبو الإحسان" (3)، فهو صاحب الفضل المحسن الذي أخرج موضوع الخمر من السُّرِّ إلى العلانية، ومن الخفاء إلى الجلاء، حتَّى غدا على يديه فنًا قائمًا، يأتي الشعراء من بعد أبي نواس فيأخذون منه ويستقون من معينه، ولقد كان له فضل تحريرهم نحو القول الحرِّ في الخمر والمجون والتغزل بالغلمان، فجرَّ أبو نواس دهاليز العاطفة المكبوتة، الجامحة والشاذة، فظهرت إلى العلن ثورة على الفن العربي القديم، وعلى الوقوف على الأطلال التي لم يعرفها

(1) ابن شهيد. التوابع والزوابع، ص 105.

(2) يراجع: م ن، ص 106.

(3) المصدر السابق، ص 105.

الباب الثاني ===== الفصل الثالث: سلطة المتلقي في الرؤية النقدية لدى ابن شهيد

الشاعر الحضري، رفض للصحراء وموضوعاتها وحيواناتها وعيشتها القاسية، لا شعر إلاً منطلقاً من واقع يعيشه الشاعر، وأبو نواس وبعده ابن شهيد عاشا في المدينة/قرطبة/بغداد، حيث الماء والهواء بما يعنيه الماء والهواء لدى ابن شهيد من الحرية ومن عناصر الحياة جميعها، وما يشيران إليه من مظاهر التمدن والتحضّر، وما يومئان إليه من عناصر قوّة الشعر وأصالته، وقوة الطبع فيه وطغيان الجمال والسحر عليه، هاهنا يكمن الفرق بين تلقي ابن شهيد لشعر الحب العذري وتلقيه لشعر الخمر والعبث.

إنه تلقى رافض لكل ما من شأنه أن يقف ضد الحياة وحرّيتها وانطلاقها، مثل الحبّ العذري الذي يدجّن الرغبة في الحياة ويميتها، ويعلم الشعراء العذريين حبّ الموت في سبيل هذا الحبّ وكبت جماح الرغبات المتأججة، مثل هذا الشعر ومعه ذلك الحبّ مرفوض في المدينة التي انتقل أهلها بمدة زمنية بعيدة جداً عن ذلك المكان والزمان، في قرطبة بالنسبة لابن شهيد كما كان في بغداد بالنسبة للنواسي، يصبح المجال متاحاً للأخذ بسهم من المتعة، خاصّة في ظل ظروف الفتنة والخراب والدمار، إنّ المرء إن لم يغتنم بعضاً من لذاته في هذه الظروف، فهو مُهدّدٌ بالأحظى بالقليل منها على الإطلاق.

كان النصّ النواسي هو النصّ الذي خيب آفاق التوقعات، فقد جعل من الخمرة مقدّمة في حركة ضديدة لما ألفه العربي من الوقوف على الأطلال والدمن الخربة المتهدمة، وجعل الخمرة موضوعاً مستقلاً بذاته، ووصف الخمرة وأوانيتها ومجالسها وساقبها... الخ، فكأنّه فتح الدنّ الذي جعلت فيه، وجعل كل شاعر يأتي بعده يأخذ من دنّ أبي نواس ويشرب منه، ويسقي السامعين.

3-7- تابع أبي الطيب المتنبي/ حارثة بن المغلس:

"حارثة": تشرح المعاجم العربية الفعل "حرث" بأنه "الحرث والحراثة: العمل في الأرض زرعاً كان أو غرساً، وقد يكون الحرث نفس الزرع"⁽¹⁾، و"الحرث: الكسب (...). وفي الحديث أصدق الأسماء الحارث، لأن الحارث هو الكاسب"⁽²⁾. وحرثت النار: حرّكتها (...). والحرث: إشعال النار، ومحراث الحرّ ما يهيجها"⁽³⁾، و"حارثة، وحرّات ومحرّات: أسماء"⁽⁴⁾.

وأما "المغلس" فمن "غلس" و"الغلس ظلام آخر الليل (...). وغلسنا سيرنا بغلس، وهو التغليس، وفي حديث الإفاضة: كنا نغلس من جمع إلى متى أي نسير إليها ذاك الوقت"⁽⁵⁾.

ثمة علاقة واضحة بين اسم "الحارثة" والمعاني اللغوية المثبتة، إذ المعروف الشائع عن المتنبي أنه كان شاعراً طالب مجد، وأنه كان يرى نفسه حقيقاً بالسلطة، ولما كثر حوله الحساد والوشاة في بلاط سيف الدولة، اتجه إلى كافور الإخشيدي بمصر مادحاً، طامعاً في أن يوّليه إمارة يشفي بها غليله ويكيد حساده، أفيكون ابن شهيد قصد بالحارثة التكسب فقط، فقال إن المتنبي كان متكسباً يسير في الأرض يمنح شعره لمن يمنحه المال، نظن أبا عامر قد قصد إلى أبعد من هذا المعنى القريب ولذلك نذهب إلى أن الحارثة هنا إشارة إلى التحريك: فقد حرك المتنبي مسائل عديدة، كان المتنبي يعشق الفروسية والحرب، كان يحمل الأحلام العربية القديمة في الفتوحات والغزو وبسط السلطان العربي على بقاع الأرض، لذلك أحب المتنبي

(1) ابن منظور. لسان العرب/ حرّث.

(2) م/ن/ حرّث.

(3) م/ن/ حرّث.

(4) م/ن/ حرّث.

(5) م/ن/ غلس.

الباب الثاني ===== الفصل الثالث: سلطة المتلقي في الرؤية النقدية لدى ابن شهيد

السيف والحرب والطعن، سأله صديقه واسمه أبو ضبيس ذات يوم أن يشرب معه، فأجابهُ:

ألدُّ من المُدام الخنْدرِيسِ ❖❖❖ وأحلى من مُعَاطاة الكؤوس
معَاطاة الصفائح والعوالي ❖❖❖ وإقحامي خميساً في خميس
فموتي في الوغى أرى لأنني ❖❖❖ رأيت الموت في أرب النَّفوسِ
ولو سقيتها بيدي كريم ❖❖❖ أسْرُبه لكان أبا ضبيس (1)

نتصور أن المتنبي لو كان عاش في زمن آخر، غير زمن انحسار الدولة العباسية، لكان له مع التاريخ شأن وهو بهذه الرغبة الملحة في إشعال الحروب وتحريكها وتحقيق النصر للأمة العربية على أعدائها وخصومها.

كان للمتنبي قدرة أخرى استمدها من قوة شخصيته غير المبالية بالآخرين، ومن قوة الشعر فيه، حتى لقد عدَّ واحد عصره، "وللمتنبي قدرة على الإثارة نادرة فيما ينظم من شعر وما يفصح من آراء وما يصدر من مواقف، وفي حياته المليئة بالحركة والعنفوان والتنقل والترحال وفي أفكاره ذات التوقيت الحاسم السريع، وفي طموحه وآماله الكبيرة، وشغفه العجيب بمجد لم تدركه طقوس الملوك" (2). لقد كان المتنبي في نظر ابن شهيد حارثاً بما يحمله هذا الاسم من معاني التحريك، تحريك نار العداوة والخصومة ضده على المستوى الشخصي والسعي في النيل والانتقام منه وهجائه والحط من قدره، لأنه احتقر الناس جميعاً ولم يجد له فيهم نداً أو شبيهاً، ولم يرتض فحلاً، ولم يتق عظيمًا، ولقد رغب المتنبي بتحريك نار الحرب، وعشق الفروسية حتى إننا نعثر على وصف الهيئة الذي أثبتته ابن شهيد (هيئة الفارس) في مؤلف الثعالبى: أبو الطيب المتنبي وماله وما عليه: "وحكى ابن جني قال: حدثني أبو

(1) الثعالبى، أبو منصور عبد الملك. المتنبي وماله وما عليه، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، مكتبة الحسين التجارية، د ط، د تا، ص 13.

(2) الخياط، جلال. الثابت والمتحول في شعر المتنبي وحياته، دار الراشد العربي، بيروت، ط 2، 1987، ص 17.

الباب الثاني ===== الفصل الثالث: سلطة المتلقي في الرؤية النقدية لدى ابن شهيد

علي الحسن بن أحمد الصنوبري، قال: خرجت من حلب أريد سيف الدولة، فلما برزت من السور إذا أنا بفارس متلثم قد أهوى نحوي برمح طويل، وسدده إلى صدري، فكدت أطرح نفسي عن الدابة فرقاً، فلما قرب مني ثنى السنان وحسر لثامه، فإذا المتنبى" (1)، إن هذا المشهد الذي يعيد ابن شهيد رسمه لتابعة المتنبى: "فارس على فرس بيضاء كأنه قضيب على كتيب، وبيده قناة قد أسندها إلى عنقه.." (2)، نقول إن إعادة رسم هذا المشهد لهو دليل على ما سبق وأن أوضحناه من أن ابن شهيد لا يكاد يخرج في الكثير من قراءته للشعر العربي القديم عما هو مألوف ومعهود.

يبرز فعل التحريك أيضاً في قدرة المتنبى على تحريك الفعل النقدي المختص به، فإن كان قد حصداً كثيراً من الكراهية والحقد عليه والحسد له، فلقد استطاع أن يحرك النقد آنذاك، فناقد يتتبع سرقاته، وآخر يفسر ويشرح شعره، وناقد ثالث يتوسط بينه وبين خصومه إلى غير هذا من المؤلفات التي جعلت محور اهتمامها المتنبى وشعره، وهي - عموماً - حركة نقدية متصلة إلى يومنا هذا.

والمتنبى هو حارثة بن المغلس، والغلس هو "ظلام آخر الليل" (3)، وهو "أولُ الصبح حتى ينتشر في الأفاق" (4)، فلقد كان المتنبى حدثاً/ نقطة تحول في مسار الشعر العربي، كان منطقة أضيء منها الشعر وخلقت فيها لغة شعرية جديدة/ قديمة، بين ظلام ونور، تمتح من القديم/ الماضي/ الظلام الذي هو في آخره، وتعتد بالجديد/ الحديث/ النور الذي يبدأ في الانتشار في الأفاق. وكان ابن شهيد ومعه النقد الأندلسي في احتفاء دائم بعبارة اللغة، العظماء الذين يمثلون نقاطاً مفصلية، وأحداثاً فاعلة في تاريخ الأدب العربي شعره ونثره.

(1) الثعالبي، أبو منصور عبد الملك. أبو الطيب المتنبى وماله وما عليه، م س، ص 38.

(2) ابن شهيد. التوابع، ص 112.

(3) ابن منظور. لسان العرب/ غلس.

(4) م ن/ غلس.

الباب الثاني ===== الفصل الثالث: سلطة المتلقي في الرؤية النقدية لدى ابن شهيد

وأخيراً، فبالنسبة لهؤلاء التوابع، فإنهم لا يمثلون سوى ذواتٍ منشعبة عن ذات ابن شهيد نفسه، جميعهم يمثلونه، وهو يمثلهم جميعاً، وكأنَّهُ نسخٌ منهم صوراً يحاورها، فيحاور ذاته، إن الذاتية طاغية في "التوابع" كما سبق وأن أشرنا، ولكنها ليست ذاتاً متعالية تسعى إلى إنكار الذوات الأخرى، بل هي تشيد حواراً بينها وبين الآخر، في إصرار على إعطاء نفسها حقها من الفردانية والاستقلال الأدبي الذي تسوّغه الموهبة والثقافة، إن هذا الملمح الحواري، هو ما سنتطرق إليه في مبحث "المعارضة الشعرية". وأخيراً قد يكون هذا الحديث أسعفاً في التعرف على "زهير بن نمير" تابع ابن شهيد.

"والزهرة نور كل نبات، والجمع زهر، وخص بعضهم به الأبيض، وزهر النبات: نوره (...). الأزهر من الرجال الأبيض العتيق البياض النير الحسن"⁽¹⁾، والنمر والنمير: كلاهما الماء الزاكي في المشية، النامي عذبا كان أو غير عذب، قال الأصمعي: النمير النامي، وقيل ماء نمير أي ناجع"⁽²⁾، يكون تابع "ابن شهيد" حاملاً لمعاني الإزهار والرواء والنماء. إن "الماء" الذي كان قد تأسس مصطلحاً نقدياً في منظومة المصطلحات النقدية العربية ذو حضور مطرد في "التوابع والزوابع"، فهو "واد من الأودية، ذي دوح تتكسر أشجاره وتترنم أطياره" (ص 91) يسكنه تابع امرئ القيس، وهو "عين معينة تسيل، ويدور ماؤها فلها ولا يحول" (ص 93). يسكن بمحاذاتها تابع طرفة بن العبد، وهو يتفجر من أصل "شجرة غيناء" مثل "مقلة حوراء" (ص 98) وينفلق ماء العين عن وجه مثل القمر هو تابع أبي تمام، وحين يتعلق الأمر بابن شهيد فإن الماء يصبح هو ذاته. وكان الأمواه تلك كلها صببت فيه وجمعت له. إن هذا هو ما سنشرحه حين ندرس المعارضة لدى ابن شهيد. هذه المعارضة التي مثلت مدخلاً

(1) ابن منظور. لسان العرب/زهر.

(2) م / نمر.

الباب الثاني ===== الفصل الثالث: سلطة المتلقي في الرؤية النقدية لدى ابن شهيد

قراءيا مهمًا ندرك من خلاله الطريقة التي تعامل معها ناقدنا مع النص النموذج والعلاقة الحوارية التي ربطتهما.

الفصل الرابع

التلقي والتناص

1- علاقة التناص بالمتلقي:

يمكن إيجاز مفهوم التناص على أساس التعارف القائم بين النصوص حتى وهي قائمة/ قبل أن تكون قائمة في وعي أصحابها، وبذلك فهو مجمل العلائق الظاهرة والمتخفية الكائنة بين نص لاحق وآخر سابق عليه، إن هذه العلاقة ذات شكل دائري غير منغلق، (يمكن أن تمثل لها بالشكل الحلزوني)، حيث إن هذا النص اللاحق بدوره سيتناص معه نص آخر سيُنتج بعده، وهكذا فإن النصوص تضمّر في وعيها هذا التلاقي الحاصل والذي سيحصل، وإن ما يعقد هذه الآليات ويجعل التناص ذا كثافة قابلة للتضاعف والانقسام هو كون كل نص من هذه النصوص يتغذى من نصوص أخر تنتمي إلى حقول أخرى لا يشترط أن توسم بالأدبية تحديداً (ثقافية- تاريخية- علمية...)، وهنا يكمن دور المتلقي من حيث كونه قارئاً ممارساً للفعل التأويلي الذي يكشف عن هذه العوالم النصية المتوارية خلف النص الظاهر/ المقروء، "إن الشعرية الحديثة تبرز المتلقي بوصفه قارئاً مشاركاً ومنتجاً للنص ومن ثم التناص بواسطة التأويل الخاص به، إن التناص مرتبط ارتباطاً منطقياً بالمتلقي لأنه لا يمكن كشف التناص إذا كان المتلقي غير عالم بالتداخلات النصية بين النصوص وكذلك درجة قرابتها ببعضها، لذلك فالتناص جهد تأويلي خاص يرشحه المتلقي بواسطة عوامل عدة، ولهذا ينبغي أن يكون (منهج الدراسة التناصية) منهجاً تأويلياً أو يدخل في إطار نظرية التلقي، فأى نص متناص لا يكشفه إلا المتلقي العالم بأنساب النصوص وتفرعاتها وأعمارها، وعليه فلا يكون ثمة تناص ما لم يكن ثمة تأويل له من قبل المتلقي"⁽¹⁾.

وفي هذه الحال نكون بإزاء قارئ نموذجي سنحاول الكشف عن وجوده، في الذات القارئة الشهيدية (نسبة لابن شهيد) الذي صرح بموضوع التناص في كتاباته النقدية، وكذلك في رسالة "التوابع والزوابع" التي عدّناها عملاً نقدياً بامتياز،

(1) ناهم، أحمد. التناص في شعر الرواد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط 1، 2004، ص ص 6-7.

وحاولنا الكشف عن ذلك في مراحل سابقة، ونحن نواصل هذه المحاولة في مبحث التناسخ.

وأول مبحث يصرح فيه ابن شهيد بالعلاقة القائمة بين النصوص حين حديثه عن السرقات الشعرية. والحق أن ابن شهيد لم يكن بعيداً عن المواضيع النقدية المطروحة في عصره أو قبله وحتّى بعده، فالمعروف أن قضية السرقات قد طرحت في النقد والبلاغة العربيين منذ القرن الهجري الثالث من طرف النقاد مستعملين "في معالجتهم لظاهرة السرقات" مسميات متباينة تدلّ على موضوعية الناقد أو تحيزه أو رؤيته النقدية، من هنا رأينا أبا هلال العسكري يطلق عليها "الأخذ" وكذلك فعل "ابن رشيق" وسمّاها الأمدى "السرقات" أما عبد القاهر الجرجاني فكان أكثر توفيقاً في مصطلحه "الاحتذاء" من النقاد السابقين، لما في هذا المصطلح من دلالات أولها السير على نهج الآخرين، وثانيها الابتكار، وثالثها تقاسم الأشياء مع الآخرين⁽¹⁾.

ويصرح ابن شهيد بمظهر ثانٍ للتناسخ هو المعارضة حين يجعل من "التوابع والزوابع" معرضاً مفتوحاً على فن المعارضة الذي كان يحتفي به ويعده من أوكد الدلائل على شاعرية الشاعر، ففي ترجمته لأبي المطرف (294 هـ)، أحد شعراء الأندلس يقول: "وكان من أبصر الناس بمحاسن الشعر وأشدهم انتقاداً له، وشعره بلطائف غرائبه وبدائع رقائقه يروق، وهو غزير المادة، واسع الصدر، حتى أنّه لم يكذب بقبي شعراً جاهلياً ولا إسلامياً إلا عارضه وناقضه"⁽²⁾.

وموضوع المعارضة هو مدار اهتمامنا، لأنّها أساس رسالة التوابع والزوابع، من حيث جعلها ابن شهيد مدخلاً لقراءة التراث الأدبي العربي، وعلى الرغم من العلائق والتراسل الكائن بين السرقات والمعارضة، إلا أن الموضوعين بينهما اختلاف بين، "يكمن

(1) موسى، إبراهيم نمر. نحو تحديد المصطلحات التناسخ، الأدب المقارن، السرقات الأدبية/مجلة علامات في النقد، النادي الثقافي، جدة، ج 64، مج 16، فيفري 2008، ص ص 88-89.

(2) الحميدي. الجذوة، م س، ص 277.

الباب الثاني **الفصل الرابع: التلقي والتناص**

في أن المعارضة الشعرية تقتضي تشاكلاً بيئاً بين نصين محددتين قلباً وقالباً. ومعنى هذا أن الحوار فيها يكون ظاهراً وكلية بخلاف السرقة التي يكون الأخذ فيها جزئياً مقتصرًا على مكون من المكونات الفنية⁽¹⁾. وإنه من اللآفت للانتباه أن يكون ابن شهيد قد اهتم بهذين المظهرين للتناص في التراث النقدي العربي، مخرجاً "السرقات" عن مفهومها الأخلاقي، الذي يعدّها مثلبة، فيسمى السرقة، التناول⁽²⁾، و"الأخذ"⁽³⁾ وهما بمعنى واحد تقريباً، "الأخذ خلاف العطاء وهو أيضا التناول"⁽⁴⁾، والأصل "حَوَز الشيء وجبيه وجمعه"⁽⁵⁾ وإلى جانب هذا المعنى الذي يدور حول حيازة الأشياء المادية من مصدر آخر، يمكن أن يكتسي الأخذ معنى معنوياً فيقال "ذهب بنو فلان ومن أخذ أخذهم أي ومن سار بسيرتهم"⁽⁶⁾.

يركز ابن شهيد على استخدام مصطلح السرقة/الأخذ، وذلك ابتعاداً عن المعنى الأخلاقي واللازمة القانونية لمصطلح السرقة، فالسرقة بما تحمله من معنى حيازة ملك الغير، توجب - ولاشك - عقاباً للسارق، لذلك رأينا الشعراء يحاولون إبعاد هذه التهمة عنهم قدر استطاعتهم "ولما كان السطو على نتاج الغير أكبر مثلبة وأعظم منقصة يوصف بها الأديب فقد وجدنا جماعة الشعراء يتصلون من ذلك العيب جهد استطاعتهم ويبرؤون من رميهم بتلك التهمة التي تشين أدبهم وتجعلهم في غمار المتطفلين"⁽⁷⁾.

(1) بقشي، عبد القادر. التناص في الخطاب النقدي والبلاغي، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء (المغرب)، د ط، 2007، ص 75 - 76.

(2) ابن شهيد. التواضع والزواضع، ص 112.

(3) م ن، ص 132.

(4) ابن منظور. لسان العرب/ أخذ وكذلك الكلمة بهذا المعنى في المقاييس، والصحاح، والقاموس المحيط.

(5) ابن فارس. مقاييس اللغة/أخذ.

(6) الجوهري. الصحاح في اللغة/أخذ.

(7) طبانة، بدوي. السرقات الأدبية (دراسة في ابتكار الأعمال الأدبية وتقليدها)، نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، د ط، د تا، ص 42.

وإذا كانت بعض مسميات "السَّرقة الشعرية" دليلاً على موضوعية الناقد في معالجته للمسألة أو تحيزه، فإن ..النقاد الذين آثروا استعمال اصطلاح "الأخذ" بديلاً عن اصطلاح "السَّرقة" إنما يصدر عن مستوى من النضج بلغه خطابهم التَّقدي مكنهم من فهم عميق لأسس عملية الإبداع أو الإنتاج الأدبي التي لا تقف عند حدود الموهبة الشعرية وعناصر الصناعة الشعرية من طبع ورواية وذكاءٍ ودربة تتجاوزها إلى الإيمان بأن الشيء من جنسه يولد⁽¹⁾. إن استخدام مصطلح "الأخذ" من طرف ابن شهيد كان قراءة رافضة لتمجيد "السَّابِق" وإعطائه أحقية امتلاك المعنى وحيازته، وتصبح الكتابة أو النظم الذي يجسّد منطوق المعنى معرضاً لهذا المعنى الذي كان موجوداً وكائناً قبل عملية الكتابة والنظم. إن السَّابِق لا يعني الخلق من العدم. فحتّى اختراعات البشرية التي تنتصب اليوم أجساماً محسوسةً أُخِذَتْ من أحلام كان يُعْتَقَدُ باستحالة تحقيقها.

2- الألفاظ لطيِّب ابن شهيد:

لا أحد من الشعراء أو النقاد يستطيع أن يتهم آخر بالأخذ عن آخرين، وهو يحمل هذا الاتهام المعنى القانوني من انتقاص وإدانة ويظهر هذا المعنى جلياً عندما يلتقي ابن شهيد بتابع أبي الطيب المتنبي، إذ يقول المتنبي قاصداً ابن شهيد "بلغني أنّه يتناول^(*)" (التوابع 112) أي يأخذ من نصوص غيره من الشعراء. وإذ نسجلاً بدءاً أن هذه المقارنة كانت الفتاة في غاية الذكاء من ابن شهيد حيث سَوَّى فيها نفسه بـ "خاتمة القوم" أبي الطيب المتنبي، إذ جعله يوجه إليه التهمة ذاتها التي وُجِّهت إليه فإن ابن شهيد قد عمد إلى مصطلحات السَّرقة والإغارة... الخ فاستبدلها بمصطلحي

(1) بلال، عبد الرزاق. جدلية التعالق النصي بين السرقات الأدبية والتناسخ، (مقاربة اصطلاحية)، دار ما بعد الحداثة، فاس (المغرب)، ط 1، 2009، ص 63.

(*) ننبه هنا إلى أن النص بين المزدوجتين يشكل تناصاً مع نص لأبي الطيب المتنبي يدافع فيه عن نفسه من تهمة السَّرقة وإنكار هذه السَّرقة، وهذه التهمة هي التي رماه بها الصحاب بن عباد حين ألف رسالته "الكشف عن مساوئ شعر المتنبي" يراجع: ابن عباد، الصحاب، الكشف عن مساوئ شعر المتنبي. وقد دافع المتنبي عن نفسه بما نصه "الشعر جادة، وربما وقع الحافر على الحافر"، يراجع: طبانة، بدوي. السرقات الأدبية، م س، ص 42.

"الأخذ" و"التناول"، وجعل ابن شهيد "للأخذ" سبباً هو الضرورة الدافعة، ولسنا نرى في هذه الضرورة سوى اضطرار الشاعر لأن يستعين بالذاكرة التراثية التي ينتمي إليها، وهذا حق مشروع للشعراء جميعاً، إذ ليس بمستطاع كل واحد منهم أن يبتكر المعاني ويخلقها ويدعيها له وحده، فكل نص هو نسيج من تشابكات نصوص سابقة، ولا بد أن تلجئ الحاجة الشاعر إلى الاستعانة بهذه النصوص الأولى، ثمة ضرورة دافعة كما أسماها ابن شهيد، لا يمكن للشاعر أن يخرج عنها، فهي التي تدفعه إلى تشكيل نصه انطلاقاً مما هو سابق، وليس يعني الأخذ في هذه الحالة قدحاً في الشاعرية، أو المقدره على قول الكلام.

يتميز ابن شهيد بين صنفين من الشعراء الأخذيين من نصوص غيرهم:

- ① **صنف الشعراء الموهوبين: وهؤلاء هم الشعراء "الحقيقيون" الذين يضطرون** للأخذ ليس عجزاً ولكن طلباً للكمال عن طريق المرور بالسابق الذي مرّ بدوره بسابق عليه، فالضرورة تدفع الشعراء للتزاحم كل على باب الآخر، إن هذا التزاحم والتلاقي يشرّع معمارية النص المتشكلة من تداخلات تقوم فيها العلائق الحوارية بين النصوص.
- ② **شعراء قرائحهم غير صادعة وشفرتهم غير قاطعة: وهؤلاء الشعراء هم** الذين يدفعهم النقص لديهم إلى "السُرقة"؛ فالموهبة تعوزهم، ولا قدرة لهم على "الكلام" والدخول في مجاهيل "البيان" إنهم ليسوا شعراء بالمعنى الذي يؤمن به ابن شهيد. فحتى قانون القول الشعري العربي (قانون الحفظ والتناسي) يعوّل على قدرة الشاعر ومدى موهبته التي ستكون أداته التي يحقق بها إعادة بناء ما تم هدمه بعد عملية النسيان المقصود.

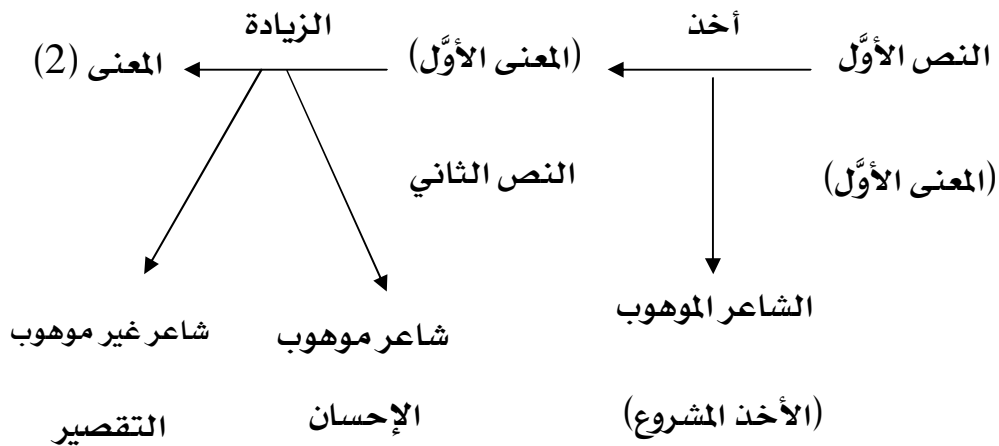
2-1- قانون الأخذ لدى ابن شهيد:

يتم الأخذ في مستوى المعنى، وبوصف الشاعر الأخذ، قارئاً يمارس عملية القراءة على النص "الهدف" المأخوذ منه، ويعيد إنتاجه كلياً أو جزئياً، فإنه يكون عليه

أن يفعل آليات إنتاجية تجعل هذا النص المنتج مشروعاً نسبته إليه وهي:

أ- **الزيادة على المعنى المأخوذ:**

يشترط في النص الآخذ، أن يشتمل على زيادة في معنى النص المأخوذ، وإلا فلا مزية لعملية الأخذ هذه، ولا فضل للشاعر الآخذ، سوى اجترار معنى سابق معروف، وهذا مما يشين نصه، ويفضح أمره، فإن أخذ المعنى دون الزيادة عليه، يشرع اتهامه بالسرقه وغيرها من اتهامات يعاقب القانون مرتكب أفعالها "وحضرتُ أنا أيضاً وزهير مجلساً من مجالس الجن، فتذاكرنا ما تعاورته الشعراء من المعاني، ومن زاد فأحسن الأخذ، ومن قصر" (1)، وتبدو عملية الأخذ في المنظور النقدي لابن شهيد معقدة المسلك، فلا بد أن يكون الشاعر ذا كفاءة قولية عالية حتى يشرع له الأخذ من الآخرين، ثم عليه أن يزيد على المعنى المأخوذ، وفي هذه الزيادة، ينقسم الشعراء، فمنهم من يجيد (يحسن) ومنهم من يقصر.



(1) ابن شهيد. التوابع والزوابع، ص 132.

ب- الالتباس بالمعنى المأخوذ:

وحتى تحصل الزيادة الحسنة، يتوجب على الشاعر الإحاطة بالمعنى بشكل شامل، حتى لكأنه يعيشه ويحياه، فإن كان المعنى المأخوذ غزلاً، كان على الشاعر أن يحتويه ويزيد عليه من لوازم الوجد والصبابة، وإن كان فخراً وحماسة، لبس له لبوس الأبطال الفرسان، وإن كان مديحاً، كان على الشاعر أن يجعل المعنى وكأن متلقيه هو (ممدوحه) يتلقاه فيظنه أنشئ لأجله على علمه بأن شاعره أخذه عن آخر سابق وربما عرف الممدوح النص الأصل. هذا ما نخلص إليه، من ذلك الاسم الذي أطلقه ابن شهيد على أحد الجنّ (فاتك بن الصقعب) حين جعله تجسيداً آخر (ثانياً) لشيطانه (زهير بن نمير) فقد حمل اسمه معنى (الفتك) حين رام الأخذ من نص الشاعر الجاهلي الأفوه الأودي، وهو نص يجسد معنى الفتك على الأرض في المعارك والحروب، الذي يكون له صدى تتجاوب معه طير السماء فتطير على آثار الجيش الذي تثق في نصره، لأنه تعود النصر، وتعودت منه حصتها في الجثث التي تكون طعاماً لها. ويجعل ابن شهيد هذا المعنى والنصوص الجاهلية والإسلامية التي تجاذبته محور نقاش ومذاكرة تمت بين مجموعة من الجن النقدة، وبيت الأفوه الأودي:

وترى الطير على آثارنا ❖ ❖ ❖ رأي عين، ثقة أن ستمار⁽¹⁾

ويقول ابن شهيد على لسان جني آخر من حاضري المجلس:

أن النابغة أخذ معنى بيت الأفوه، والذي ملخصه الطير التي تطير خلف الجيش موقنة أنه سيكون الغالب، وأنها ستحصل بسبب هذه الغلبة المؤكدة على غذائها ممثلاً في جثث الجيش المنهزم، فقد قال النابغة الذبياني:

(1) الأودي، الأفوه. الديوان، شر، وتح: محمد التونجي، دار الصادر، بيروت، ط 1، 1998، ص 77.

وفي حاشية المحقق: - ستمار: سياستها الغذاء، ويصح (الطير) بالنصب، المعنى: - أما طيور السماء فكانت تتبعنا في هجومنا لأنها على يقين ستلقى طعاماً من جثث الأعداء الكثيرة التي تركناها طريحة على الأرض، وقد أخذ النابغة الذبياني هذا المعنى في بائيته.

إِذَا مَا غَزَوْا بِالْجَيْشِ حَلَّقَ فَوْقَهُمْ ❖ ❖ ❖ عَصَائِبَ طَيْرٍ تَهْتَدِي بِعَصَائِبِ
تَرَاهُنَّ خَلْفَ الْقَوْمِ خُرْزًا عِيُونَهَا ❖ ❖ ❖ جُلُوسَ الشُّيُوخِ فِي ثِيَابِ الْمِرَانِبِ
جَوَانِحُ قَدْ أَيَقَنَنَّ أَنْ قَبِيلَهُ ❖ ❖ ❖ إِذَا مَا التَّقَى الْجَيْشَانِ أَوَّلُ غَالِبٍ (1)
وأخذ أبو نواس المعنى ذاته فقال:

تَتَأَيَّا الطَّيْرُ غَدَوْتَهُ ❖ ❖ ❖ ثِقَةً بِالشُّبُعِ مِنْ جَزْرِهِ (2)

وقال صريع الغواني أخذاً هذا المعنى:

لَقَدْ عَوَدَ الطَّيْرَ عَادَاتٍ وَثِقَنَ بِهَا ❖ ❖ ❖ فَهَنْ يَتْبَعْنَهُ فِي كُلِّ مَرْتَحَلٍ (3)

ويقول ابن شهيد إن جنياً آخر أنشد قولاً لأبي تمام في المعنى المقصود:

وَقَدْ ظَلَمْتُ عِقْبَانَ أَعْلَامِهِ ضَحَى ❖ ❖ ❖ بِعِقْبَانِ طَيْرٍ فِي الدِّمَاءِ نَوَاهِلِ

أَقَامَتْ مَعَ الرَّيَاتِ حَتَّى كَانَتْهَا ❖ ❖ ❖ مِنَ الْجَيْشِ، إِلَّا أَنَّهَا لَمْ تُقَاتِلِ (4)

وقد كفى الأمدى (370هـ) ابن شهيد مؤونة تتبع أخذ هذا المعنى، وتداوله بين

الشعراء، فبدأ بأبي تمام وانتهى بالأفوه الأودي ماراً بالنابغة وحميد بن ثور، ويعتقد
الأمدى أن أبا تمام أتى بزيادة في المعنى الذي أخذه عن مسلم بن الوليد (5).

(1) ابن شهيد، التوابع والزوابع، ص ص 132 - 133.

وفي الذبياني: النابغة، الديوان، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ص ص 42 - 43. والبيت الأول في
الديوان: - إذا ما غزوا في الجيش، وليس بالجيش كما هو في "التوابع" والمرانب: - ثياب سود يقال لها المرنبانية، تشبه
أثواب النسور، وقيل أكسية من جلود الأرناب (هامش المحقق).

(2) ابن شهيد، التوابع والزوابع، ص 133 والبيت في ديوان أبي نواس، تح: إيصال فاعتر، م س، ج 1، ص 139 - ومعنى
البيت "تتأيا، تترقب وتنتظر، وقيل، تتأيا تتعمد الطير غدوته ثقة بأنه يقتل أعداءه فتقع على جيضم فتشبع، والجزر
القتلى، والبيت من قصيدة في مدح العباس بن عبد الله الهاشمي ومطلعها:

أَيُّهَا الْمُنْتَابُ عَنْ عَضْرِهِ ❖ ❖ ❖ لَسْتُ مِنْ لَيْلِي وَلَا سَمَرِهِ (من متن المحقق).

(3) ابن شهيد، التوابع، ص 133، والدهان، سامي. شرح ديوان صريع الغواني، م س، ص 11.

(4) ابن شهيد، التوابع، ص 133، والنص في الديوان، ديوان المتنبي، ج 2، شرح الخطيب التبريزي، تح: راجي الأسمر، دار
الكتاب العربي، بيروت، ط 2، 1994، ص 40.

(5) الأمدى، أبو القاسم. الموازنة بين شعرا أبي تمام والبحترى، ج 1، تح: السيد أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة، ط 4، د تا،
ص ص 65 - 67.

وهذه الزيادة المعنوية هي التي قصدتها القاضي الجرجاني (392هـ) إذ قال: "زعم كثير من نقاد الشعر أن أبا تمام زاد عليهم بقوله "إلا أنها لم تقاتل" فهو المتقدم، وأحسن من هذه الزيادة عندي قوله "في الدماء نواهل" وإقامتها مقام الرأيات، وبذلك يتم حسنُ قوله: "إلا أنها لم تقاتل"، على أن الأفوه الأودي قد فضل الجماعة بأمور: منها السُّبْق وهي الفضيلة العظمى والآخرُ قوله "رأي العين" فخير عن قربها لأنها إذا بَعُدَتْ تُخِيلَتْ ولم تُر، وإنما يكون قربها متوقعاً للفريسة، وهذا يؤيد المعنى، ثم قال: "ثقة أن ستمار، فجعلها واثقة بالميرة، ولم يجمع هذه الأوصاف غيره، فأما أبو نواس فإنه نقل اللفظ ولم يزد فيفضل"⁽¹⁾.

ج- خصوصية المعنى المأخوذ/ المعنى المبتدع:

يتبين مما سبق، - وبحسب ابن شهيد - أن ليس المعاني جميعها مرشحةً للأخذ والتداول والتناول، إذ ثمة بعض المعاني التي تمتلك صفات التميز في ذاتها، والاختلاف، إن عدم التشابه هذا هو ما يؤهل المعنى لحالة من الاستعداد للدخول في نصوص أخرى، قد تكون مغايرة للموضوع الأصل. إن ما يعجب به الشاعر، "فياًخذه" ويجعله ركناً في البنية المعنوية لنصه، لا بد أن يكون معنى متميزاً غير مشابه لما هو موجود، ومألوف، ونستطيع استنتاج هذه المواصفات التي يجب أن تتوفر عليها "المعنى المأخوذ" من خلال عدد الشعراء الذين تعاوروه، وتداولوه، وبالنسبة لبيت الأفوه، يبدو أنه خضع منذ العصر الجاهلي إلى محاولة الامتصاص والانخراط في نصوص أخرى تحمل الصبغة ذاتها، أي صبغة المديح، ونعت الممدوح بالفتك الذي لا فتك بعده، حتى إنه يشتهر بهذه الصفة، فيعرفُ بها أهل الأرض، وتعرفه بها الطير الضواري (أو وحوش البرية) فتسير في إثر الجيش منتظرة نصيبها المعهود من الغذاء الذي ليس إلا الجثث المنتورة على الأرض بعد أن هزم جيش الممدوح جيش العدو.

(1) الجرجاني، علي بن عبد العزيز القاضي. الوساطة بين المتنبي وخصومه، م س، ص 232.

د- خروج المعنى من الاشتراك إلى الاختصاص:

يتضح من (المناقشة الأدبية) لنقده الجن المتعلقة بالمعنى موضوع النقاش، أنه يجب أن يكون خارجاً من المجموع إلى الفرد، ومن الشمول إلى الاختصاص، أي القدرة على جعل المدوح مختصاً بهذا المعنى وعدم توزيعه وبعثته على آخرين، مما قد يدخل اللبس في عملية الفهم، ويضيع المتلقي المقصود في بقية المتلقين، فيتحول المدح إلى موضوع مشتت ومموه، ويكون المعنى حقيقاً بالأخذ إذا كان خاصاً، وجديراً بإجراء بعض التعديلات عليه، إذا لوحظ عليه الشمول، ويظن ابن شهيد أن الأفوه قد سبغ على المعنى الذي اخترعه صفة الشمول هذه، فأخرجها النابغة إلى "الاختصاص"، وعلى لسان أحد الجن "شمردل السحابي" يقول: "كلهم قصر عن النابغة، لأنه زاد في المعنى ودل على أن الطير إنما أكلت أعداء المدوح، وكلامهم كله مشترك يحتمل أن يكون ضد ما نواه الشاعر"⁽¹⁾. وإن قراءة النصوص السابقة والتي أوردناها تبين خطأ ابن شهيد، إما عن قصد أو غير قصد، فهو يطلب من الشاعر - ههنا - أن يكون واضحاً تمام الوضوح، وأن يكون المعنى جلياً لا يحتاج إلى أي مجهود حتى يفهم.

ونراه مبالغاً في الحكم على التعديلات التي طرأت على هذا المعنى منذ الأفوه الأودي، صاحب المعنى، والذي أبان عن أن الطير إنما تتبعهم وهم سائرون إلى الحرب ثقة بأنها ستحتفل معهم بالنصر، وستحصل على مآدبة مكونة أساساً من الجثث المنتشرة على الأرض، وإذا كان الأفوه موجوداً ضمن الجيش (على آثارنا)، فكيف يعقل ألا يختص ذاته ومن معه بصفة الفتك وعادة الغلبة التي عرفتتها طير السماء، فكلامه لا يحتمل صفة الشمول، وهو خارج إلى أن يكون المفتخر وقومه مختصين بهذا المعنى، وكذلك الحال في بيت أبي نواس، إذ نسب (الجزر) إلى ممدوحه (ثقة بالشعب من جزره) أي ثقة بالشعب من قتلاه، إذ ذاك فالقتلى منسوبون إلى المدوح وكذلك فعل

(1) ابن شهيد. التوابع والزوابع، ص 133.

القتل والتنكيل، وحال الغلبة التي أصبحت مألوفةً عرّفتها الطير، فاتبعت ممدوح الشاعر إذا ما سار في الجيش قاصداً أرض المعركة.

وإنما للشعراء الذين أخذوا هذا المعنى فضل الإيجاز والإبانة عن اختصاص الممدوح به في بيت واحد (الأفوه/النواسي/الصريع/أبو تمام/المتنبي)، ولزم النابغة ثلاثة أبيات حتى يوضح أنه يختص الممدوح بهذا المعنى نقول هذا، مسائراً لابن شهيد، ومناقشة له، فيما يخص زيادة النابغة. على أن المعنى الشعري يجب أن تُشترط فيه هذه الدرجة العالية من الوضوح، إذ لغة الشعر تميل إلى التلميح وإلى قول "المعنى الواضح" في بنية استعارية تخيلية تكلف القارئ بعض الجهد والوقت، من أجل التدرج في الفهم والوصول إلى المقصد وإيضاح المعنى، وهنا تكمن لذّة القراءة، ومتعتها، "والحال أن الشعر يخاطب في النفس الإنسانية قوة خاصة هي القوة المتخيلة بوصفها القوة المهيأة لتلقي الفعل الشعري والانفعال لمقتضى المعاني الصادرة عن مخيلة الشاعر، وهذه القوة النفسية هي التي تؤهل المتلقي لتحصيل أحوال اللغة والمتعة والابتهاج عند قراءة الشعر"⁽¹⁾.

وفيما يتعلق ببراعة الأخذ والتفوق في مداخلة المعنى الأصل، وإعادة تشكيل اللفظ، ينسل ابن شهيد من ذاته، ذاتاً أخرى ناقدة وشاعرةً في أن، يطلق على هذه الذات المتمظهرة في جني اسم فاتك بن الصقعب الذي يقول: "ولكن الذي خلص المعنى كلّه، وزاد فيه، وأحسن التركيب، ودلّ بلفظة واحدة على ما دلّ عليه شعر النابغة وبيت المتنبي، من أن القتلى التي أكلتها الطير أعداء الممدوح فاتك بن الصقعب"⁽²⁾، ويورد ابن شهيد نصاً شعرياً⁽³⁾ يهتزاز أصحاب المجلس إثر سماعه من فاتك بن الصقعب. واهتزاز المجلس دليل على تصديق فاتك في ادعائه أنه أخذ المعنى ولكنه لم

(1) الخرازي، بديعة. جمالية التلقي في نقد الشعر عند السجلماسي وابن البناء، مجلة كلية الآداب تطوان، (جامعة عبد

الملك السعدي)، ع 10، 2000، ص ص 17 - 18.

(2) ابن شهيد. التوابع، ص 134.

(3) م ن ، ص ن، وكذلك: ديوان ابن شهيد، ص 123.

يقف عند حدود التعديل، بل تجاوز المعنى ووضعهُ في صورة جديدة صنعت الدهشة الجمالية لدى أصحاب المجلس، فعبروا عن هذه الدهشة، والمفاجأة غير المتوقعة بالاهتزاز.

إن ذاتية ابن شهيد - كما سبق وأن ألمحنا - تحضّر بشكل واضح، وهو حتّى حين يبعد هذه الذاتية، فإنما يبعدها إلى حين، بل إنّه يتدرج في الوصول إليها أخيراً في محاولة منه لإقناع قارئه، بفرضية تفوقه، وإحسانه على الرغم من إساءة زمانه. وتنشعب هذه الإساءة إلى المكان حيث عمّ الخراب والدمار، وتآزم الوضع السياسي، وبات الشّعْرُ في يد من هم ليسوا له أهلاً، وتآزم الحالة السياسية يعني أن يتخلى المثقف طوعاً، أو كرهاً عن مكانته التي كان يحتلها بالنسبة إلى السلطة، فعادة ما يكون المثقف صاحب الفكر ذا اتجاه سياسي معين، يؤهله لأن يكون موافقاً للسلطة أو معارضاً لها، وهو في الحالين، يشكل سلطة قائمة، وإن خراب قرطبة واندحار دولة العامريين شكل صدمة حضارية وثقافية بالنسبة لابن شهيد. بالإضافة إلى اجتماع حسّاده عليه، والسّعي بالوشاية ضده، وانتهاء أمره بأن يسجن، ولابدّ أن تجربة السّجن هذه كانت ذات وقع أليم أثار بنفسه التي حملت جراحات كثيرة، كان الدّواء الشايف منها هو فعل الكتابة، فكانت رسالة التوابع والزوابع عنواناً شاهداً على تميز ابن شهيد، ولقد قصد ابن شهيد إلى كسر أفق توقعات القراء، فكان له ذلك.

هجمات المعنى / مقامات الأخذ:

يتعلق المعنى تعلقاً مباشراً بالمتلقي، وعندما يأخذ شاعر معنى معيناً من شاعرٍ آخر، فإنه يستهدف متلقيه، يكلف الشاعر نفسه، عناء الاصطراع مع اللغة ومحاولة إخضاعها، وهو يقصد إلى احتواء معنى معين في شكل أسلوب جديد خاص به، يختلف عن أسلوب الشاعر صاحب المعنى، وللغة منطقتها وعلاقاتها الداخلية التي تحاول أن تفرض ذاتها على الشاعر وهو يكتب بها. يسعى الشاعر إلى الحفاظ على

المعنى، معنى الشاعر الذي يقلده، ولو في صورته العامة. إن المحافظة على هذا المعنى لا تعني التشبه به تماماً، ولكن تعني التشبه به من حيث اختراقه، وتعديله، أو ما يسميه ابن شهيد (الزيادة)، وهذا المجهود المبذول وتحمل هذا العناء الأول، ثم تحمل العناء الثاني، وهو مواجهة الجمهور، جمهور المتلقين الذين قرؤوا المعنى الأصل، وتدوقوه، ووسموه بما يمكن أن يجعله ثابتاً في ذاكرتهم، يجبر الشاعر "الأخذ" على أن يكون حذراً جداً من إمكانية التشويه الذي قد يقوم به. ومحاولة الشطب العشوائي التي قد يمارسها على هذا المعنى الذي بنى مع قرائه علاقة حميمة.

ولأن موضوع "الأخذ" يجب أن يتم بهذا الحذر، وينتج عنه بعض التبعات التي لا يتحملها سوى الشاعر "الأخذ" وحده، كان ذلك مدعاة لأن "يعمد" الشاعر إلى منازعة الطبقة الراقية من الشعراء، إنها، طبقة الفحول، ولأن الشعراء طبقات ومقامات، وكذلك المعاني، ومن أراد أن يثبت لنفسه مكاناً أوّل في مضمار السبق، فعليه أن يناجز كبار الشعراء لا صغارهم، ومشهورهم لا مغمورهم، يقول ابن شهيد "فقال لي فاتك بن الصقعب: فهل جاذبت أنت أحداً من الفحول؟ قلت: نعم"⁽¹⁾.

نفهم من هذا أن "المجازبة" الأدبية/الشعرية يجب أن تتم بين الفحول، إنّه لا يجاذبُ فحلاً إلا فحلاً. لقد رأينا ابن شهيد يسخرُ من مقياس الفحولة في أثناء لقائه بتابع قيس بن الخطيم، وهو هنا يذكر هذا المقياس، غير أنّ الفحولة بالنسبة إلى ابن شهيد لا تعني تلك المقاييس الأصمعية، التي على أساسها تم إقصاء كثير من شعراء العرب.

ترتد مسألة الفحولة لدى ابن شهيد إلى القدرة على الابتكار والإبداع، إن خلق المعنى هو المقياس الوحيد الذي يمكن أن يُحتكم إليه في التصنيف والمفاضلة بين الشعراء، وحين نجىء إلى المفاضلة يصبح المعنى أساساً ومن الممكن في عرف ابن شهيد كما في عرف كثير من نقاد العرب المفاضلة بين شاعرين من حيث قدرة كل واحدٍ

(1) ابن شهيد، التوايح، ص 137.

الباب الثاني الفصل الرابع: التلقي والتناسخ

منهما على إبداع صورة لمعنى معين، وحين يكون معنى الفحل مبتكراً مبتدعاً، فإن الشاعر الذي ينتخب نفسه لمجاذبته هذا المعنى، فينجح في مشروعه، فلا بد أن يكون هو الآخر فحلاً.

بمعنى أنه إذا كان إنتاج المعنى الأصل إبداعاً فإن إعادة إنتاجه والقدرة على التحكم في هذا الفعل تعد إبداعاً كذلك، يعد "الأخذ" بالنسبة إلى ابن شهيد قراءة للنص واكتشافاً له ثم محاولة إنتاجه من جديد، نقصد بالإنتاج، إطلاق هذا المعنى في حلية أسلوبية مغايرة تنتمي إلى صاحبها "الشاعر الأخذ" المنتج الثاني، غير أن هذا الإنتاج لا يجب أن يتم على محور التقليد الأعمى، إذ إن هذا المحور لا يعدو أن يكون قراءة أفقية للمنتج الأول، لا تخدمه بقدر ما تشوّهه وتسقط صاحبه حين عقد الموازنات بين القصائد والمفاضلات بين الشعراء. بل إنها قراءة عمودية، استكشافية، تحمل من المعاناة ما تحمل، مغامرة غير مأمونة العواقب، إنها مجازفة الشاعر بشيء من سمعته، وقد لا يحكم له، ويبقى علامة فشل حدث في لحظة ما.

ويسوق ابن شهيد مثلاً على هذا الفشل المسجل في المدونة النقدية العربية، فلقد طال هذا الفشل شاعراً غزلياً كبيراً يمثل علامة ومحطة في تاريخ الشعر الغزلي العربي، وهو عمر بن أبي ربيعة عندما رام أخذ المعنى الخاص بامرئ القيس وهو السُّمو كمثل حباب الماء في حال التسلل إلى حيث حبيبته:

قال امرؤ القيس:

سَمَوْتُ إِلَيْهَا بَعْدَمَا نَامَ أَهْلُهَا ❖ ❖ ❖ سُمُو حَبَابِ الْمَاءِ حَالاً عَلَى حَالٍ (1)

ألا ترى عمر بن أبي ربيعة "وهو من أطبع الناس حين رام الدنو منه والإلمام به

كيف افتضح في قوله:

وَنَفَضْتُ عَنِّي النَّوْمَ أَقْبَلْتُ مَشِيَةَ الْ❖ ❖ ❖ حَبَابِ وَرُكْنِي خِيْفَةَ الْقَوْمِ أَرْوُرُ (2)

(1) ابن شهيد. التوابع، ص 135، وكذلك امرؤ القيس، الديوان، م س، ص 332.

(2) ابن شهيد. التوابع، ص 135.

والافتضاح والفضيحة لا تعني أن تسجل في المدونة النقدية علامة على عجز الشاعر عن الأخذ من نص آخر، بل أيضا عدم قدرته على إخفاء السرقة (أو الأخذ) ففي هذه الحال يكون على الشاعر تملك البراعة والحيلة لإخفاء سرقاته/أخذه وإحاطة المعنى في لفائف أسلوبية تجعل اكتشافه لا يتم إلا بعد قراءات فاحصة وباحثة.

أما بالنسبة لعمر بن أبي ربيعة فقد فضح نفسه، إذ لم يتلطف ولم يخف ما أخذه، وكشفه ظاهراً للقراء كأنما هو يُنادي على نفسه بحسب عبارة ابن الأثير الذي يرى أن الفائدة من الأخذ "أن تضع يدك في أخذ المعاني، إذ لا يستغني الآخر عن الاستعارة من الأول، لكن لا ينبغي لك أن تعجل في سبك اللفظ على المعنى المسروق فتنادي على نفسك بالسرقة، فكثيرا ما رأينا من عجل في ذلك فعثر وتعاطى فيه البديهة فعقر"⁽¹⁾.

و- النظم في غير عروض النص الأصل:

وتظهر هذه الطريقة في إخفاء المعنى الأصل في معارضات ابن شهيد، التي واجه بها توابع الشعراء فهو يرى أن ليس على الشاعر أن يلتزم عروض النص الذي يأخذ معناه، ففي ذلك قيد من شأنه أن يفضح "الأخذ" ويشوه النص الثاني: "إذا اعتمدت معنى قد سبقك إليه غيرك فأحسن تركيبه، وأرق حاشيته فاضرب عنه جملة، وإن لم يكن بدُّ ففي غير العروض التي تقدم إليها ذلك المحسن لتنشط طبيعتك، وتقوى مُنْثَك"⁽²⁾. ويبين هذا النص أن ابن شهيد ينظر إلى "الأخذ" على أنه (الشر الذي لا بد منه)، فالمعاني الحسنة التركيب والرقيقة الحاشية، تغري القارئ/الشاعر/المبدع بتناولها، ودفعاً للوقوع تحت طائلة هذا الإغراء، يدعو ابن شهيد الشاعر/القارئ إلى أن يضرب عن المعنى جملة، ولكنه يستدرك على نفسه، فإن ذلك قد لا يكون منه بدُّ،

(1) ابن الأثير، ضياء الدين. المثل السائر، ج 3، م س، ص 218.

(2) ابن شهيد. التوابع، ص 135.

وإذ ذاك يُنصح بتناول هذا المعنى في قالب إيقاعي مختلف، وذلك طلباً للنظم بعيداً عن إكراهات النص السابق الشكلية وأهمها العروض. ويرجع ابن شهيد سبب عجز عمر بن أبي ربيعة عن مجازة امرئ القيس لأنه نظم في العروض ذاته الذي استعمله امرؤ القيس، وهو بحر الطويل، ولو أنه التمس لنصه عروضاً آخر لخلص.

2-2- "الأخذ" نماذج تطبيقية من شعر ابن شهيد:

حتى يحصل الأخذ، لا بد من حصول الإعجاب بالمعنى المأخوذ أولاً، وذلك لأن أخذ المعنى مشقة يتكلفها الشاعر، وبما أن في الأمر مشقة، فإنه لا يحسن تحملها إلا إذا كان الأمر موصلاً إلى نتيجة محمودة، وليس غاية الشاعر وهدفه إلا حسن القبول عند متلقيه، وهو إذ يكلف نفسه ذلك العناء، ويحتال في إخفاء المعنى ولفه في شكل جديد، وإلباسه رداءً إيقاعياً مخالفاً للأصل، فهو يقصد إلى نيل إعجاب متلقيه، والاستحواذ على دهشة قارئه الذي يكون قد توصل إلى المعنى بعد عقد المقارنات والاستدلال بالشواهد، ومعاينة القرائن، فكما أن الشاعر الآخذ منهمك في إخفاء المعنى المأخوذ، مفتون به، مأخوذ بجماله، فكذلك المتلقي، منهمك في فك أستاره وتمزيق حجبه بغية الوصول إلى المعنى الأصل، إنه بهذه العملية يجعل من ذاته مركزاً قائمة عليه عملية التأويل، وهو أيضاً يدرك أن الشاعر/الباث يقصده لعملية التحاور والتواصل هذه، ليس المعنى بالأخذ - إذن - الشاعر صاحب المعنى، إن الأخذ لا يتعلق بالنماذج، بقدر ما يتعلق بما يتعلق بما نعجب به من المعاني، التي قد يحوزها غير النموذج، ولنا في قصة بشار بن برد خير دليل على أن الاختراع ليس عائداً إلى الفحول أو المشاهير من الشعراء فقط، ويعتز ابن شهيد ببعض المعاني التي أخذها، إذ أعجب بها فعمد إلى المعنى يريد أخذه، وعلى الرغم من صعوبة المهمة، وتعذر تناول، ومشقة المجازبة إلا أنه نفذ فيه، وصبغه بقدرته الأدبية، وجعله بعض ذاته، حتى إن المعنى استجاده النقاد وأعجبوا به.

مثال المعاني المأخوذة، معنى امرئ القيس في تشبيه نفسه وهو يسمو إلى الحبيبة بحباب الماء يسمو حالاً على حال، ويقرر ابن شهيد أن هذا المعنى من العقم. قال امرؤ القيس: - (طويل)

سَمَوْتُ إِلَيْهَا بَعْدَمَا نَامَ أَهْلُهَا ❖ ❖ ❖ سُمُو حَبَابِ الْمَاءِ (*) حَالاً عَلَى حَالٍ (1)

وقال ابن شهيد (متقارب):

وَلَمَّا تَمَلَّأَ مِنْ سُكْرِهِ ❖ ❖ ❖ فَنَامَ، وَنَامَتْ عُيُونُ الْعَسَسِ

دَثَوْتُ إِلَيْهِ عَلَى بُعْدِهِ ❖ ❖ ❖ دُثُورُ فَيْقِ دَرَى مَا التَّمَسِ

أَدْبُ إِلَيْهِ دَبِيبَ الْكَرَى ❖ ❖ ❖ وَأَسْمُو إِلَيْهِ سُمُو النَّفْسِ

وَبِتُّ بِهِ لَيْلَتِي نَاعِمًا ❖ ❖ ❖ إِلَى أَنْ تَبَسَّمَ تَغْرُ الْغَلَسِ

أَقْبَلُ مِنْهُ بِيَاضَ الطَّلَا ❖ ❖ ❖ وَأَرْشِفُ مِنْهُ سَوَادَ اللَّعَسِ (2)

وفي تذييل ابن سعيد على رسالة أبي بكر بن حزم في فضل الأندلس، يجعل من هذا الأخذ، مفخرة يعتز بها الشعر الأندلسي، ويفاخر بها الشعر المشرقي، إذ يندر أن يتهياً لشاعر هذه القدرة على أخذ معنى (من العقم) وصهره في تشكيل لفظي وإيقاعي جديد، حتى ليظهر المعنى وكأنه له "ومَنْ منكم من عمَدَ إلى قول امرئ القيس:

سَمَوْتُ إِلَيْهَا بَعْدَمَا نَامَ أَهْلُهَا ❖ ❖ ❖ سُمُو حَبَابِ الْمَاءِ حَالاً عَلَى حَالٍ

فاختلسه اختلاس النسيم لنفحة الأزهار، واستلبه بلطف استلاب ثغر الشَّمْسِ لِرُضَابِ طَلِّ الْأَسْحَارِ، فلطفه تلطيفاً يمتزج بالأرواح، ويغني في الارتياح عن شرب الرَّاح، وهو ابن شهيد في قوله (الأبيات)" (3). وفي ترجمة أبي عامر بن شهيد في رايات المبرزين وغايات المميزين، يكتفي ابن سعيد الأندلسي، بإثبات نصه الذي أخذ فيه معنى امرئ

(*) حباب الماء أي الطرائق التي في الماء كأنها الوشي (الديوان)، ص 332.

(1) ابن شهيد. التوابع والزوابع، ص 135، والديوان، ص 332.

(2) ابن شهيد. التوابع، ص 136، والديوان، ص 120.

(3) التلمساني، المقري. نضج الطيب، ج 3، م س، ص ص 197 - 198.

القيس، وكان هذا الأخذ كفيلاً بأن يجعل من أبي عامر "مبرزاً ومميّزاً"، "أنشد له صاحب الذخيرة – والسابق له امرؤ القيس لكنه أحسن في تناوله غاية الإحسان:

ولما تمدد من سكره ❖ ❖ ❖ ونام ونامت عيون العسس⁽¹⁾

وبحسب ما يقوله ابن سعيد في مقدمة كتابه، فقد استحق ابن شهيد هذا المعنى بهذه الزيادة، وهذا التجويد "واشترطت مع هذا أن لا أورد منه إلا ما لم يسبقوا إلى معناه (يقصد الأندلسيين)، أو استحقوه بزيادة أو حسن عبارة أبرزته بعد تجويده في حلاه"⁽²⁾.

وبالنسبة إلى ابن شهيد، فإن الجني الذي أورد هذه الأبيات على لسانه حقيق بأن ينهض له ويقبل على رأسه احتراماً وتقديراً، وتحوّل "الأخذ" في جهاز التقبل الأندلسي إلى ما يشبه "النظرية" (نظرية في الإبداع ومحاكاة الإبداع)، ليس الأخذ بالنسبة إلى المتلقي الأندلسي إلا دليلاً على الإحسان، وعلامة على "التبريز" و"التميز"، فإذا كان معنى (السُّمُو إلى المحبوب) في حركة تخفى فلا تكاد تظهر، هو المعنى الذي قصد إليه امرؤ القيس أولاً، فإن دلالة الترفق، وأخذ الحيطه والتزام الحذر، وتلمس الطريق في أناة، وهذه الدلالة المتعلقة بابن شهيد بوصفه متلقياً، نقول إن هذه الدلالة قد أفرغت في نص جديد مخالف ومغاير، حتى من حيث التشكيل الإيقاعي، فخلقت لدى المتلقي لذة الاستكشاف بعد حدوث الدهشة القرائية المرتبطة بهذا النص، إن المتلقي لأبد أن يشعر باللذادة بعد اكتشافه أن هذا المعنى الذي جاء في شكل جديد هو لامرئ القيس، وإن كان امرؤ القيس قد جعل سُمُوهُ أشبه بسُمُو طرائق الماء حالاً بعد حال، فقد زاد ابن شهيد فجعل حركته دنواً، والتماس طريق في ترفق، وجعلها ديبياً كدبيب الكرى، وجعلها سُمُواً كسُمُو النَّفْس، وهذا ما حُسيب لابن شهيد في محاورته لنص امرئ القيس.

(1) الأندلسي، أبو الحسن علي بن موسى بن سعيد. رايات المبرزين وغايات المميزين، م س، ص 124.

(2) م ن، ص 37.

ومما أضيف إلى معنى امرئ القيس أشياء من مظاهر الحضارة والمجتمع الأندلسيين، وكذلك من طباع ابن شهيد ذاته، إذ يُؤشر نصه على وجوده في مجلس لهو وسكر ومجون، فمعشوقة يغلب عليه الخمر، فينام، ويتحين هو فرصة نومه ونوم الحُرّاس (العسس) الذين يحرسون ليلاً، فيتسلل هو إلى موضع نوم محبوبه بالحركة التي وصفها، وكما يقضي امرؤ القيس حاجته من المرأة موضوع نصه السابق، يفعل ابن شهيد أيضاً، وإذا كان امرؤ القيس قد تحدث عن امرأة، فإن ابن شهيد (وهذا هو الغالب) يتحدث عن رجل (غلام) اتساقاً مع طبيعته، ولتوفر المجتمع الأندلسي على هذه الظاهرة وقتذاك.

وتكون المعاني المأخوذة الأخرى كلها لأبي الطيب المتنبي، وإن دلّ هذا فإنما يدلّ على المكانة التي حظي بها شعر المتنبي في أجهزة التقبل الأندلسية، والتي نظرت بعين الإكبار والتقدير لكلّ العظماء الذين شكلوا محطات صنعت فيها لغة الشعر العربي وتجددت، ما يمكن أن نسميهم (النماذج العليا).

ونستطيع أن نطلق على ظاهرة الاهتمام البالغ بشعر أبي الطيب المتنبي، شرحاً، ودرسا، ومعارضة في بلاد الغرب الإسلامي اندماج الآفاق، وحصل هذا الاندماج في الغالب، لأن شعره يلبي الحاجات الفنية والجمالية لفريقين من متلقي الشعر العربي، فهو محدث إذا طلب المتلقي الشعر المحدث، وهو قديم إذا أراد المتلقي أن يقرأ شعراً قديماً. إن هذه الازدواجية الفنية في الخطاب الممزوجة بالعبقرية اللغوية الفذة لأبي الطيب المتنبي هي ما جعلت من شعره محط اهتمام واحترام من قبل أجهزة التلقي المغربية عموماً.

3- المعارضات الشعرية في نقد ابن نهييد وننعر d:

تتأسس المعارضة نوعاً من أنواع التناص، وهو تناص لا يستهلك من المتلقي الجهد والاشتغال بالذاكرة من أجل ملمة النصوص التي يتعالق معها النص المتناص، إذ إن المعارضة الشعرية والتصريح بها يدخل النص في نطاق التناص مباشرة، وبدخول

النص في علاقة مع نص آخر سابق. والمعارضة "تدُلُّ لغويا على المحاكاة والمحاذاة في السير، ولكن هناك معنى عاماً بجانب هذا المعنى الخاص وهو محاكاة أي صنع وأي فعل، وهذا المعنى الماصدقي هو الذي سَوَّغ إطلاق النقاد العرب على المحاكاة الشعرية اسم المعارضة"⁽¹⁾، ويصنف محمد مفتاح المعارضة في باب "المحاكاة المقتدية التي يمكن أن نجد في بعض الثقافات من يجعلها الركيزة الأساسية للتناسخ"⁽²⁾.

3-1- منطلقنا في دراسة معارضات ابن شهيد:

ننتقل من مرتكزين أساسيين في التطرق لمعارضات ابن شهيد، أحدهما خاص بالتناسخ حسب ما سبق وأن أشرنا إليه من أنه مجلى العلاقات الكائنة بين النصوص التي يأخذ بعضها من بعض ويستقي، إذ ليس من نصٍّ يخلق نفسه خلقاً دون تأسيس ودون أن يكون قد بنى علاقات مع نصوص سابقة، وهو بذلك يضع نفسه في درب هذه التعالقات ويمهد لذاته أن يكون أرضية تتأسس عليها نصوص لاحقة، فيعاد إنتاجه ضمن هذه النصوص كما فعل هو بنصوص أخرى. ونعدُّ المعارضات الشعرية مدخلاً أساساً لدراسة التناسخ في "التوابع والزوابع".

وثاني هذين المرتكزين هو طرحنا للفكرة التي نسمح لأنفسنا بوصفها بالبلى والابتدال وهي فكرة تقليد الأندلسيين والمغاربية عموماً للمشاركة، ومحاولة التشبه بهم، وهي عقدة مشرقية قبل أن تكون مغربية وسمت الإبداع الأندلسي بالرتابة والجمود والسير على منوال الأدب المشرقي، على الرغم من أن المشاركة ذواتهم يجرؤون على دراسة ذلك الأدب ضمن إطارات إقليمية ضيقة وحواجز جغرافية خيالية، فيكون أدب مصر، وأدب الحجاز، وأدب الشام... الخ.

(1) مفتاح، محمد. تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناسخ)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط 4، 2005، ص 122.

(2) نفسه، ص ن.

نؤكد على هذا المذهب الذي حاولنا التزامه في هذه الأوراق ليس تعصباً لأهلينا المغاربة بالمفهوم العام للكلمة، ولكن لقناعتنا الراسخة بأن قصة التقليد ومحاولة التفوق، قصة عفا عليها الزمن ودحضتها النظريات النقدية الحديثة المشتغلة بالنص الأدبي ولذلك كان التناص "وسيلة تواصل لا يمكن أن يحصل القصد من أي خطاب لغوي بدونها، إذ يكون^(*) هناك مرسلٌ بغير متلقٍ متقبل مستوعب مدرك لمراميه. وعلى هذا فإن وجود ميثاق، وقسطاً مشتركاً بينهما من التقاليد الأدبية ومن المعاني ضروري لنجاح العملية التواصلية"، واتساقاً مع هذا الاشتراك، وانباءً على هذا الميثاق التواصلية كنا قد أدرجنا الشعر الأندلسي والمغربي عموماً ضمن المجموعة الكبرى مجموعة "عرب" وهي تضم ما تضم من اللغة المشتركة وهي الركيزة الأولى والأساس وما يتبع هذه الركيزة اللغوية من انتماءات ثقافية وحضارية، وتجسيديات فنية وإبداعية أهمها الشعر وهو مدار بحثنا.

نقصد بذلك أن شعر بلاد الغرب الإسلامي هو شعر عربي، ولا تتوقف صفة "العربي" هذه عند حدود اللغة ولكنها تتعداها إلى أنظمة معيشية مجسدة في الشعر قائمة فيه، وههنا نذكر باستعانتنا بأطروحة د/ أسماء جموسي حين عدت الشعر العربي تراثاً أنطروبولوجياً انطلاقاً من مقولة الديوان وذلك نظراً إلى "تجذره في المستوى التواصلية الثقافي، ونظراً إلى تزامن تشكله هذا مع إنتاج ضروري لمعنى التجانس والاتساق والوحدة، وهي معان أساسية في المدار الأنطروبولوجي في صلته بالهوية أساساً"⁽¹⁾، وليس من شك في أن هذه الهوية هي عربية دون فواصل أو تجنيسات، ولعل ابن شهيد بذكائه الفائق، يكون قد قصد قصداً إلى الكشف عن "عربيته" في "التوابع والزوابع" حين كان أحد الجن يسأله عن نسبة بعض النصوص

^(*) نرجح أن تكون العبارة الصحيحة "إذ لا يكون هناك ..." والأرجح أنه خطأ طباعي.

⁽¹⁾ عبد الناظر، أسماء جموسي. التفاعل السياقي، م س، ص 237.

الباب الثاني الفصل الرابع: التلقي والتناسخ

الشعرية فينسبها ابن شهيد إلى أسرته الأشجعية العربية⁽¹⁾، إن هذا النسب يدل على عربية الشعر كما يدل على عربية ابن شهيد، وإن تحول ديوان العرب إلى تراث أنطربولوجي فمعناه أنه أصبح وعاءً لكل ما يتعلق بالإنسان من أسطورة وسحر، ومن السُّحر مسألة شياطين الشعراء التي اتكأ عليها ابن شهيد في تأليف "التوابع".

يكون الشعر الجاهلي - على سبيل التمثيل- تراثاً عربياً، وليس تراثاً مشرقياً، فالتراث العربي هو: "مجموع ما ورثناه أو أورثتنا إياه أمتنا العربية من الخبرات والإنجازات الأدبية والفنية والعلمية، ابتداءً من أعرق عصورها إيغالاً في التاريخ حتى أعلى ذروة بلغت في تقدمها الحضاري"⁽²⁾، وإذ ذاك فإنه من غير المقبول أن يكون امرؤ القيس أو طرفة شاعراً يملكه المشرق، ونوّد الخروج من دائرة الموازانات غير المجدية التي لن تخدم البحث العلمي في شيء.

يشير ابن شهيد إلى أن التراث العربي هو ملكه بحق العربية المنتمي إليها وحق الوراثة تبعاً لذلك، والوراثة تعطي الحقوق شرعاً وقانوناً، ونستطيع أن نتساءل: هل إذا عارض اليوم شاعر تونسي أو مغربي قصيدة لامرئ القيس يكون من حق المشاركة الاعتراض أو وصفه بالمقلد بحكم مشرقية امرئ القيس؟

يتداخل الشعري (التراث) بالمنظومة الثقافية (ثقافة الحضارة العربية) وبما أن لغة هذا التراث هي اللغة العربية فإن هذا الشعر يصبح منضوياً تحت مجموع (الثقافة العربية). ونذهب إلى القول إن معارضة شاعر عربي لأحد نصوص تراثه هي معارضة لذاته، ونتصور أن معارضة الذات هي أعلى درجة في سلم التفوق، إنها الذات تعيد إنتاج ذاتها، شاعر يوقع الإبداع ضمن أصله الأول.

(1) يراجع: ابن شهيد. التوابع والزواج، الصفحات 144 - 146.

(2) الكبيسي، طراد. التراث العربي كمصدر في نظرية المعرفة والإبداع في الشعر العربي الحديث، وزارة الثقافة والفنون، بغداد، د ط، 1978، ص 06.

3-2- المفهوم الحديث للمعارضة:

يعرف أحمد الشايب المعارضة في إطار دراسته لفن النقائض العربي، فتكون "أن يقول شاعرٌ قصيدة في موضوع ما ومن أي بحر وقافية. فيأتي شاعر آخر فيعجب بهذه القصيدة: بجانبها الفني وصياغتها الممتازة، فيقول قصيدة من بحرهما وقافيتها وفي موضوعها (...) حريصاً على أن يتعلق بالأول في درجته الفنية أو يفوقه فيها"⁽¹⁾. ويلاحظ عبد القادر بقشي أن "هذا المبدأ الفني العام الذي انطلق منه الخطاب النقدي الحديث لم يحل دون تباين الدارسين والنقاد حول المقومات الأساسية التي يجب توافرها في كل نمط شعري حتى يدخل في مفهوم المعارضة"⁽²⁾.

وانطلاقاً من المفهوم العام للمعارضة وهو اتحاد القصيدتين المتعارضتين في البحر والقافية واتحادهما في الموضوع، يميز بقشي بين نوعين من المعارضة يتشكلان بحسب محافظة المتعارضتين على هذه الضوابط أو اختلافهما في إحداها، فتتكون لدينا المعارضة الصريحة والتامة في حال تحقق مفهوم المعارضة المحدد أعلاه، والمعارضة الضمنية وغير التامة "متمى فقد أحد المكونات المشار إليها سلفاً إن شكلاً (بأن يختلف في أحد عناصره ويتفقا في الموضوع العام)، أو مضموناً (بأن يتحدا في الموضوع العام ويتباينا في المكونات الشكلية)"⁽³⁾.

وعلى أساس هذا التقسيم تكون الأبيات التي تضمنت "أخذ" ابن شهيد لمعنى سُمُو الماء من امرئ القيس، معارضة ضمنية، وذلك لأن النصين اتفقا في الموضوع، ولكنهما اختلفا في البحر والقافية أي في المكون الشكلي.

وبالنسبة إلى قصائد ابن شهيد التي عارض بها شعراء جاهليين وعباسيين، فهي تقريباً تنزع هذا المنزع أي إنها توافق القصائد المعارضة في بعض وجوه وتخالفها

(1) الشايب، أحمد. تاريخ النقائض في الشعر العربي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط 2، 1954، ص 07.

(2) بقشي، عبد القادر. التناس في الخطاب النقدي والبلاغي، م س، ص 67.

(3) م س، ص 68.

الباب الثاني الفصل الرابع: التلقي والتناص

في أخرى. فقصيدته التي أنشدها امرأ القيس بعد أن استنشده، وبعد أن سَمِعَ منه: سَمًا لَكَ شوق بعدما كان أَقْصَرًا (التوابع 92)، نقول إن هذه القصيدة لا علاقة لها بموضوع القصيدة المعارضة، فامرؤ القيس في نصّه يتحدث عن الدَّرب التي قطعها للوصول إلى ملك الرُّوم، رفقة صاحبه ويذكر بعض صاحباته⁽¹⁾ ولا علاقة لهذا الموضوع بموضوع قصيدة ابن شهيد، وليسَ من رابط بين النصين سوى الاشتراك في الوزن (البحر) والقافية ومثل ذلك نلاحظه في لقائه بتابع طرفة بن العبد (التوابع ص 94)، وكذلك في لقائه بتابع قيس ابن الخطيم (التوابع ص 97)، وفي هذه اللقاءات الثلاث مع توابع الشعراء الجاهليين ينشد ابن شهيد قصائد من العروض نفسه ولكن الموضوع يكون مختلفاً تمام الاختلاف عن موضوع القصيدة التي يسمعاها من التابع.

وليس يدُلُّ هذا - بحسب رأينا - إلا على موقف نقدي من مواضيع الشعر الجاهلي (الوقوف بالأطلال، الحديث عن الأخذ بالثأر والافتخار بالغلبة، والقدرة على الفتك، موضوعات بعينها مثل الهجاء الذي قاله طرفه في حق زوج أخته كما أسلفنا...).

تبدو هذه الموضوعات بالنسبة إلى ابن شهيد، قديمة قد عفا عنها الزَّمَن، وطرحتها الحضارة وظروف الحياة المترفة التي لم تعد الناقة فيها وسيلة التنقل (قصيدة امرئ القيس)، ولم يعد الهجاء والسُّبُّ وسيلة لمقارعة الخصوم، كما أن التنكيل والقتل أخذاً بالثأر، أصبح يبدو عملاً منفراً.

غير أنه يبقى للنص الأدبي جماله (خاصة أن تلقي ابن شهيد للنص الشعري هو تلقى ذو منحنى جمالي بالدرجة الأولى)، وابن شهيد الناقد قادر على التمييز بين الموضوع الذي قد يتصلُّ بالتجربة الحياتية حقيقة، وبين هذا الموضوع متخيلاً أساساً للتجربة الشعرية التي لا تجسّد ضرورة التجربة الحياتية.

(1) امرؤ القيس. الديوان، م س، ص 409 وما بعدها.

يبدو هذا التفريق واضحاً، من عبارات الإعجاب التي تجسّد الدّهشة الجمالية لابن شهيد بعد أن يكون قد سمع من التوابع "هَمَمْتُ بالحيصة" (التوابع، ص 92)، "استبى لبّي من إنشاده البيت" (التوابع، ص 96).

معارضات ابن شهيد ليس فيها تكريس للقديم وتقديس له، ما يؤذن بفكرة في عدم الزهد في الحديث والتموقف ضده، فمعارضات ابن شهيد ليست تافهة أو ساذجة تنحو النحو ذاته، وتنسج على المنوال نفسه في بلاد، إنها نصوص تتلاءم مع روح العصر الذي يعيشه، وإن كانت تومئ إلى الماضي في بعض جوانبها.

لم يكن هدف ابن شهيد أن تصطرع نصوصه مع نصوص الشعر الجاهلي، فتبزه وتغلبها، لم يكن مقصده إلغاء النموذج وإسقاطه، بل إن منتهى غايته كانت أن يختلف من حيث يشبه حيث يعيد "صياغة سألقة ويعيد إبداعه ويقدم لنا رؤية شعرية جديدة تتمخض عن شخصية نصوصية فريدة ومتميزة ومختلفة وكل ما فيها من تشابه فهو شبه يفضي إلى اختلاف"⁽¹⁾.

يخلق خيال ابن شهيد في هذه المعارضات، جمهوره الخاص، الواعي، القادر على الرؤية والنقد، وليس جمهوراً عاماً ينساق خلف ما يقال دون رؤية أو تبصر، ونلاحظ أن ابن شهيد عرض شعره على شعراء وليس نقاد متخصصين، إيماناً منه بفكرة الناقد/القارئ، المبدع التي نكون قد فصلنا فيها القول سابقاً، وبالتالي تكون هذه المعارضات جسراً توصل بين الحاضر والماضي، بين الحاضر والتراث، وبياناً لطريقة التأثير الذي يجب أن يمارسه الماضي في الحاضر، وطريقة القراءة التي يجب أن تكون في الحاضر إزاء الماضي، فإذا كانت نصوص الماضي تجسّد في دلالتها، الفناء والخراب والموت، من حيث الاندغام في طبيعة جغرافية قاسية، وعقلية قبلية عنيفة تنزع إلى

(1) الغدامي، محمد. المشاكلة والاختلاف، قراءة في النظرية النقدية وبحث في الشبيه المختلف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط 1، 1994، ص 130.

الأخذ بالثأر، فإن نص الحاضر الذي أشربَ سياقه الحضاري الرأهن لابد أنه ينزع نحو الامتلاء والحياة والعمار.

على المستوى الشخصي، كان ابن شهيد يريد إثبات موهبته، لا بالتقليد والنسخ، ولكن بصدوره عن التراث وامتلاك الرؤية والأسلوب الخاصين به، ذات متفردة، تأخذ من المجموع لكنها لا تذوب فيه ولا تمحي فردانيتها.

يثبت ابن شهيد أن كل أديب لابد عائد إلى تراثه، بل إن هذا التراث متأصل فيه، متراسل معه، يؤثر به، وإن ادعى العكس، فالموروث الثقافى يقدر على ممارسة سطوته، فلا أحد يقدر على أن يهرب من موروثه، كما لا أحد يستطيع أن ينجو من مورثاته.

إن التراث هو أعلى ما قد يملكه الشاعر، أفهل كان على الشاعر الأندلسي أن يسلو تراثه حتى لا يقال عنه إنه مقلد؟

3-3- معارضة الشعراء العباسيين:

لا يقابل ابن شهيد في "التوابع" شعراء إسلاميين، بل يمر من العصر الجاهلي إلى العباسي مباشرة، وتحديدًا إلى صاحب أبي تمام، وكان ابن شهيد يغض النظر عن فترة بعينها هي فترة صدر الإسلام (العصر الإسلامي والأموي) إن في أي اختيار موقفا معينا يتبدى كاشفا عن رؤية صاحبه وقناعاته، وإذ ذاك نستطيع أن نستنتج أن هذا العصر لا يمثل محطة فنية فارقة في تاريخ الشعر العربي بالنسبة إلى ابن شهيد فهو بعيد عن بعض المظاهر الفنية الطارئة في هذا العصر، مثل شعر النقائض الذي كان دائراً بين الثالث جريرو والأخطل والفرزدق، وشعر الحب العذري الذي بعث فيه العصر الأموي حياة جديدة بجزيرة العرب، وكنا قد رأينا في مبحث الأسماوية كيف أن ابن شهيد كان متلقيا سلبيًا لشعر الغزل العذري رافضاً له.

وعلى العموم، ربما آمن ابن شهيد بقولة الأصمعي المشهورة التي مؤداها أن الشعر إذا دخل في باب الخير لأن، وليس معنى هذه المقولة سوى أن الشعر كي يتطور بحق وجب أن يتخلص من قيد (الدين/الخير) لأن هذا القيد يسقط شرط الحرية التي لابد أن يتشبع بها الأديب حتى يبدع قولاً، ولأن العصر العباسي كان عصر هذه الحرية بعد العصر الجاهلي، فالأولى أن يُعتدَّ به في تأريخ الأدب العربي بعد العصر الجاهلي مباشرة (بحسب ابن شهيد).

ولا يسلك ابن شهيد - هنا - منهجاً تاريخياً، فهو لا يقدم الشعراء بحسب تواريخ وفاتهم، إذ يجعل أباً نواس وهو باكورة العصر العباسي بعد أبي تمام والبحثري، وليس من تفسير لهذا الترتيب سوى أن ابن شهيد قد سارع إلى إثبات رأيه في مسألة القديم والحديث، فبالنسبة إليه، يكون أبو تمام "فتى كفلقة القمر" (التوابع 98) ويكون مسكنه عيناً (التوابع 98)، فأوصاف الماء والعين والشباب والجمال عائدة على شعر أبي تمام ولا يقصده بها لذاته، وهذا وإن دلَّ فإنما يدلُّ على موقف النقاد الأندلسيين من الشعر المحدث خاصة في القرن موضوع الدراسة وحتى في القرون التي تلته وأعقبته، إنها قراءة أندلسية إيجابية للشعر الحدائي الذي تعامل أصحابه مع اللغة تعاملًا جديداً محاولين اختراق حصانيتها باحثين في مكنوناتها العميقة، ومؤمنين بقدراتها الفذة على التعبير، وفي شأن المعارضة، يستنشد أبو تمام ابن شهيد فينشده قصيدة مطلعها: (الكامل) أبكيت إذ ظعن الفريق فراقها (التوابع 98).

يقول فيها:

إني امرؤ لَعِبَ الزمانَ بهمَّتِي ❖ ❖ ❖ وَسُقِيتُ من كأسِ الخطوبِ دهاقها
وكبوت طرُفًا في العلى فتضحكتُ ❖ ❖ ❖ حُمُرُ الأنامِ فما تُريمُ نهاقها
وإذا ارتممتْ نحوي المنى لأنالها ❖ ❖ ❖ وَقَفَ الزَّمانُ لها هُنَاكَ فَعاقها

وإذا أبو يحيى تأخّر نَفْسُهُ ❖ ❖ ❖ فمتى أوْمِلُ في الزمان لِحَاقَهَا (1)

وهو - بحسب ما نرى- يعارض قصيدة أبي تمام وإن كانت من بحر الطويل:

أيا زينة الدنيا وجامع شملها ❖ ❖ ❖ ومن عدله فيها تمام بهائها

ويا شمس أرضيها التي تم نورها ❖ ❖ ❖ فباهت به الأرضون شمس بهائها

..... ❖ ❖ ❖

ومالي شفيح غير نفسك إنني ❖ ❖ ❖ شكلت من الدنيا على حسن وائها (2)

وتكشف هذه المعارضة عن علاقة تواصل بين النصين، إذ يندرجان تحت موضوع المدح واستنجاز الوعد، غير أن النصين لا يتفقان تمام الاتفاق، إذ إن الشاعر صاحب النص الأصل (المعارض) يمدح ممدوحه وتلك كانت عادته في المدح والثناء على أصحاب المراتب طلباً للجائزة، غير أن صاحب النص المعارض لم يكن يمدح إلا بعد أن غلب دهره عليه، وسارت أموره إلى عسر وضيق، بعد أن سارت الأسرة العامرية إلى زوال، وقرطبة إلى الخراب، إن عامل التغير والانقلاب وتحول مشهد العمار إلى الخراب ولعب الزمان بهمة ابن شهيد هو ما دفعه إلى المديح وتعجيل الممدوح من أجل الوفاء بوعوده، إذ لم يكن هذا دأب ابن شهيد العريق في سلالة الوزراء والشعراء، بينما يكون الفارق الاجتماعي واسعاً وحاضراً بينه وبين أبي تمام، وربما كان هذا السبب هو الذي جعل ابن شهيد يثبت في "التوابع" نصوفاً رثائية ويجعل توابع الشعراء (أبو تمام، أبو نواس) يطلبون منه إنشادهم شعره الرثائي.

لا تصبح المعارضة لدى ابن شهيد محاولة الدفاع عن شعرية مكلوّمة، بقدر ما هي محاولة نقدية، في إعطاء مفاهيم وآليات لإقامة العلائق بين النصوص سواء أعارضه كان ذلك أم أخذاً، وإثباتاً لقناعة ملخصها أن ليس نص في نجاء من الأخذ

(1) ابن شهيد. التوابع، ص 99.

(2) التبريزي، الخطيب. شرح ديوان أبي تمام، ج 2، تح: راجي الأسمر، دار الكتاب العربي، بيروت، ط 2، 1994، ص 380.

من نصوص أخرى سابقة عليه، شبكة من العلاقات لا تكاد تنتهي ممتدة في الماضي والحاضر.

إن الكلام الأدبي لابد أن يعبر عن واقع حال المجتمع فلا يتحدث من يعيش في ظروف مختلفة بلسان سابق عليه في الزمان، مختلف عنه في المكان. إن حديث ابن شهيد وشعره يكتسي حُلاً قرطبية/ بغدادية مشبعة بالترف والنعيم والتحضر. ومتى كان الشاعر صادقاً، ومعنى الصدق هنا أن تحاكي تجربته الشعرية تجربته الحياتية، أمكن له أن يبدع وأن يتفوق على نموذجه الذي يعارضه: "فلما سمع هذا البيت (يقصد تابع أبي نواس) قام يرقص به ويردده، ثم أفاق، ثم قال: هذا والله شيء لم نُلهمه نُحن، ثم استدانني فدنوتُ منه فقبلَ بين عيني، وقال: اذهب فإنك مُجاز"⁽¹⁾، وفي تاريخ المعارضات أخبار كثيرة عن كسر القصيدة المعارضة لأفق توقع قراء القصيدة المعارضة واحتلال مكانتها في أجهزة تقبلها خاصة إذا تعلق المفاضلة بالصورة. وحدث التجاوز على مستوى اللغة.

تعكس معارضات ابن شهيد تأثير الزمنين، تأثير الماضي بالحاضر، وتأثير الحاضر بالماضي، يتحوّل الأوائل إلى متلقين لشعر الأواخر، إنّه إنتاج نصوص الأوائل في أشكال جديدة، هؤلاء الذين صمد إنتاجهم في العصر الحاضر، إن استمرار تلقيهم دلالة على جودة أدبهم، فهم الذين يمثلون الأدب الخالد في معزل عن بعض المقاييس النقدية التي لا تخدم النص الأدبي، وكنا قد تطرقنا إلى مقياس الفحولة وكيف قرأه ابن شهيد.

بإجازة نماذج الشعر العربي لابن شهيد نستطيع القول إن الشعراء الكبار يتركون نصوصهم حية، تعبر عنهم وعن فنهم، والإبداع اللاحق محاورة لهذه النصوص وإدراك لذلك الماضي وإعادة صياغة له، بحيث لا يحدث التعارض من

⁽¹⁾ ابن شهيد، التوايح والزوايح، ص 111.

الباب الثاني **=====** الفصل الرابع: التلقي والتناسخ

منطلق مبدأ العبقريّة، وإجمالاً، فالعباقرّة لا يستطيع بعثهم إلاّ العباقرّة أمثالهم، والنص العظيم الخالد لا يستطيع إعادة إنتاجه إلاّ قارئ يوصف بالعبقرية كذلك. يمكننا القول أخيراً: إن أبا عامر بن شهيد قد سعى (وربما وُفق) ونراه كذلك إلى تحقيق غايات ثلاث:

① إعادة تشييد آفاق التوقعات، وذلك بإعادة الاعتبار إلى الأدب الأندلسي من قبل ذويه وغير ذويه.

② كسر آفاق التوقعات، وذلك بالقدرة على بناء نص "التوابع والزوابع" وهو نص ما زال النقاد والباحثون يجتهدون في قراءته واكتشاف سياقاته وتناساته.

③ دمج الآفاق، وذلك بطريق خلق هذا التوازن، والتواؤم بين التراث العربي (الأدبي خاصة) وبين حاضر الأدب الأندلسي بوصفه أحد عناصر هذا التراث.

مثل هاجس التلقي السبب المهم في الانحياز لتأليف "التوابع والزوابع" من طرف ابن شهيد الأندلسي، فقد عاش الشعر عصرذاك في الأندلس أزمة تلق ناجمة عن تحجيم المنتج الأدبي الأندلسي من طرف أهله، لذلك ظهرت مؤلفات عديدة أدبية ونقدية تهدف إلى إعادة بناء أفق توقعات خاص بهذا الأدب.

وعلى مستوى التأليف فقد كان للسياق السياسي وسقوط الخلافة أثر بالغ في تأليف الرسالة التي مثلت رد فعل على سطوة قرأ غير مختصين، وغير خبيرين في قراءة النصوص الشعرية هم علماء اللغة الذين رأى فيهم ابن شهيد أعداء للإبداع عموماً ولتمييزه وفرادته خصوصاً.

وعلى صعيد قراءة النص فقد ذهب ابن شهيد إلى أن التجربة الجمالية مبعثها روعي بالدرجة الأولى، أمّا على صعيد إعادة إنتاج النصوص، فقد آمن بالمعنى ودعا إلى تأسيس تاريخ أدبي للمعنى المبتدع (الصورة الفنية)، حيث تُتعب هذه الصورة في التاريخ وترصد عمليات إعادة إنتاجها (أخذاً ومعارضةً).

مثل البيان لدى ابن شهيد معادلاً لمفهوم "الإبداع" و"الخلق" لذلك يكون من العصي تعليم هذا البيان، وبالنسبة لهذا القارئ لم يكن مبحث البيان بلاغياً كما سنرى مع ابن رشيق القيرواني الذي غلب عليه تلقي الناقد لا المبدع، كما أن سياقاته السياسية خاصة قد جعلته يعتد بجانب الوضوح والحقيقة في البيان لا بجانب التخيل الذي اعتد به ابن شهيد وطبقه في نصّه التخيلي "التوابع والزوابع".

يشارك نقادنا في الذهاب إلى أن تغيير آفاق الانتظار سنة ومصير التلقي، فالنصوص المبتدعة تكسر آفاق انتظار قرائها، إلى أن يحدث الاندماج التام بين هذه الآفاق فيصبح المنزاح معياراً، غير أن هذا المعيار يتحوّل إلى متحكم في شروط الإنتاج والإبداع، إلى أن يأتي النصّ "المبتدع" الذي يسعى إلى إزاحة المعيار.

الباب الثالث

التلقي على المحور النقدي

مؤلفات ابن رشيء الفيرواني (456 هـ)

- العمدة في محاسن الشعر وآدابه

- أنموذج الزمان في شعراء القيروان

- قرأضة الذهب في نقد أشعار العرب

الفصل الأول

أفق التوقع لدى

ابن رشيق القيرواني

توطئة:

يعد ابن رشيق القيرواني (456هـ) حلقة مهمة في حركة النقد العربي القديم، ويؤشر كتابه العمدة في محاسن الشعر وآدابه على اهتمام بالغ بالمتلقي الذي نعه ركننا مكيًا في العملية الإبداعية في بحثنا هذا، ولقد عدّه أحد الباحثين بمثابة قانون للمتلقى، إذ إن "العمدة" لا يعدم في محاوره وأبوابه حديثاً وإشارةً وتلميحا لهذا المتلقي الذي يتوجه المبدع إليه بالخطاب أساساً، "وكتاب "العمدة" - باعتباره تويجا لمرحلة مهمة من مراحل نقد الشعر عند العرب-، يمكن القول إن ما فيه يصدق على كلّ الذين أخذ عنهم. إن ما حواه هذا الكتاب من حديث عن التلقي والمتلقي تصريحاً أو تلميحا يسمح بأن نسميه "قانون التلقي"⁽¹⁾ ويحضر المتلقي في كتاب العمدة لابن رشيق منذ البداية، أي منذ كتابة العنوان وتقرير أمر متعلق بالمتلقي مباشرة، وإن كنا لا نعدم وجوده في عناوين كتب كثيرة، وهذا الملمح الذي نشير إليه ليس الغرض منه المروق عن موضوعنا، إنما نمر على العنوان، لنقول إن ابن رشيق يقرر أن كتابه هذا هو "العمدة" في محاسن الشعر وآدابه، ونقده، فيشد المتلقي إليه، لأنه بهذه الصفة التي هو عليها يغني عن كتب النقد جميعها التي كانت قبله، وربما تعدّها إلى الكتب التي ستكون بعده، فهنا شدٌ ولفت انتباه المتلقي إلى أن ما سيقال في هذا الكتاب بخصوص الشعر هو القول الفصل أو يكاد، وهو عماد البحث والنظر في الشعر، وهذا ما أشار إليه رشيد يحيى حين وصف عنوان الكتاب بصيغة الشمولية والتفرد⁽²⁾، وإذ ذاك فلا يكون المتلقي، والتلقي من مستلزمات العملية الأدبية فقط، ولكنه -أيضاً- كائن في العملية النقدية، بحكم أن الناقد يتوجه إلى القارئ/ المتلقي أولاً وذلك بالاشتغال بالنصوص الأدبية ومحاولة توجيه القارئ إلى أحكام معينة وتقويم خاص.

(1) عبد العظيم، محمد. من قضايا النص الشعري، م س، ص 194.

(2) يراجع: يحيى، رشيد. نقد أدبي أم صرف أدبي تجديد القول في التراث النقدي، ضمن مجلة نزوى، ع 10، جوان 2009.

ولأن "العمدة" كما أقر صاحبه، وغيره هو أساس في النقد العربي القديم، فذلك لا يترك مجالاً للشك في أنه قد أجرى مسحاً لأطراف العملية النقدية جميعاً، والحق أن ذلك ما نلاحظه من خلال قراءة أولى في الفهرس، فكل حاضر فيه موجود، الشعر والشاعر، النص (القصيدة) والمتلقي الذي يعيننا، وعلى الرغم من حضور المتلقي في ثنايا "العمدة" إلا أننا لن نعدم وجوده في فصول الكتاب جميعها، أي حين يتحدث ابن رشيق عن مواضيع لا تبدو ذات صلة بهذا المتلقي بشكل مباشر.

إنه عنوان يدعي لنفسه المركزية، ويدعو إلى الالتفاف حوله، ثمّة نداء ظاهر خفي من قبل ابن رشيق وتصريح لا يكاد يصمّت بقدر ما ينطق بأن هذا الكتاب هو ضالة كل باحث في الشعر، وكل راغب في الاستزادة من هذا الجناح من المعرفة العربية (الشعر)، ثمّة -إذن- حشد لأصناف من المتلقين الذي لم يجدوا ضالتهم كاملة في الكتب النقدية القديمة السابقة، ولذلك يقول ابن رشيق: "فجمعت أحسن ما قاله كل واحدٍ منهم في كتابه ليكون العمدة^(*) في محاسن الشعر وآدابه إن شاء الله" (1).

يرى أحد الباحثين أن "النقد الأدبي ما بين القرن الخامس والقرن الثامن للهجرة توجه بالأساس إلى دراسة الظواهر والقضايا المرتبطة بالإنتاج وتلقي النص ولم يحفل كثيراً بسير المبدعين لذلك لم نجد خلال هذه المرحلة كتباً تؤلف حوّل الأدباء ككتب الطبقات أو كالشعر والشعراء مثلاً"⁽²⁾. وهذا كلام يحتمل من الخطأ تقريباً كثيراً، إذ إن التأليف في النقد، هو توثيق للمتلقى، فالناقد ذاته متلق، بل

(*) من الطريف أن نسجل هذه المشابهة بين عنوان كتاب ابن رشيق "العمدة"، وبين عنوان الكتاب الذي ينسب إلى المعز بن باديس (454 أو 455 هـ) صاحب القيروان أيام ابن رشيق وهو "عمدة الكتاب وعدة ذوي الألباب في صفة الخط والأقلام والمداد" تح: نجيب مايل الهروي وعصام مكية، مجمع البحوث الإسلامية، إيران، ط 1، 1409هـ، (1988 م). مقدمة المحقق ص 15 - 16.

(1) ابن رشيق. العمدة، ج 1، ص 57.

(2) بيكيس، أحمد. الأدبية في النقد العربي القديم، من القرن الخامس حتى القرن الثامن للهجرة، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط 1، 2010، ص 19.

الباب الثالث ===== الفصل الأول: أفق التوقع لدى ابن رشيق القيرواني

إنه المتلقي الذي نيمّم صوبه وجهتنا. للتعرف على تلقيات مجموعة من القراء في لحظة تاريخية معينة، وبالنتيجة يكون اشتغالنا بالنص النقدي اشتغالا بالتلقي، وكتب الطبقات التي مثل بها الباحث، هي كتب تدل دلالة واضحة ومباشرة على نمط من التلقي قائم على التصنيف بحسب معايير معينة ليست ثابتة، تدلنا على قراءة معينة في زمن معين للنصوص الأدبية، وإن كان اسم "الطبقات" يقصد به إلى الكتاب والشعراء، إلا أن منطلقه النصوص حتى وإن تداخلت معها معايير أخرى لكنها تبقى هامشية، ما يبرره الاستشهاد لتأكيد التصنيف، هذا الاستشهاد لا يكون إلا بالنص. وكذلك كتاب الشعر والشعراء، فهو كتاب ينظر إليه على أساس أنه حوصلة قراءة في المتن الشعري العربي منذ العصر الجاهلي إلى القرن الثاني للهجرة، أو لا تُعدُّ عملية الاختيار الشعري وأشهرها - كما نظن - اختيار الحماسة لأبي تمام توثيقا للتلقي وللقراءة، ثم عملية شرحها، وقد سبقنا القرن الخامس بأزمان طويلة، أليست قراءة وتلقيا أيضا، بلى، فيما نحسب، فإن الناقد متلقٍ، وإن عكوفنا على عمله هو عكوف على التلقي، إذ إن العملية الإبداعية، في وجهة نظرية القراءة والتلقي مكونة من أطراف ثلاث، الشاعر/ الباحث، والنص/ الرسالة، والمتلقي/ المستقبل، وليس يعدو الناقد أن يكون متلقيا، أي الطرف الثالث في هذه العملية، وهو حسب يابوس وآيزر ركنها المكين فيها، "فالناقد حسب هذه النظرية وحسب طبيعة الأدب الثلاثية الأطراف، جزء من مكونات التلقي الأدبي بل هو عمادها، والمتخير ناقد حتى وإن وقع في أقصى حدود النقد التي تفصله عن القراءة العادية، إنه ناقد يقوم عمله على إصدار حكم دون تفسيره تفسيراً شافياً، أو دون تفسيره أصلاً"⁽¹⁾.

وأما عن حضور المتلقي من الزاوية النقدية فإن "أسلافنا القدماء (...) لم يسقطوا من نظرهم إلى الشعر (وبالتالي إلى الأدب) تفاعل الجمهور معه وتأثره به

(1) العمري، محمد. البلاغة العربية، أصولها وامتداداتها. إفريقيا الشرق، الدار البيضاء (المغرب)، ط 2، 2010، ص ص

(...) فإن نظرة أسلافنا القدماء إلى التقبل لا تخرج عن الاعتداد بصلة الأثر بجمهوره على أنها مقياس من المقاييس الدالة على قيمته"⁽¹⁾.

إن العملية الإبداعية لا يمكن لها بحال أن تغفل المتلقي وهو القارئ أو السامع، سواء أحيقيا كان أم مفترضا، ولذلك فإنه في الوقت الذي نبحت فيه عن وجود هذا المتلقي في النص وفي أشكال وتمظهرات وجوده، فإننا نبحت في الكيفية التي تلقى بها هذا المتلقي الإبداع الشعري، إنه بحث في آليات القراءة وطرائقها، وكيفيات تمظهرها وأشكال تبلورها ومن ثم رصد أشكال التواصل الحاصل بين قراء مختلفين في أزمان مختلفة (متعاقبة)، إن البحث في الحقيقة لا ينصب على المتلقي، وجوده، أو عدمه، لأننا نسلم بأن هذا المتلقي كان موجودا، وكان النقد العربي القديم واعيا بوجوده، وإن لم يكن ذلك ضمن النظرية المنظمة الخاصة بالمتلقي كما هو الشأن مع النظرية الألمانية مثلا، لذلك يكون محور الاهتمام هو التفاعل الحاصل بين المتلقي والنص الشعري، ومستويات التلقي، الموثقة في النص النقدي.

ويرى حبيب مونسي أن التراث النقدي العربي قد سجل عجزا عن وصف حدث التأثير الذي يحدثه النص في المتلقي وصفا دقيقا "فإن التعبير عن خاصية الحدث وكيفية تشكله تظل غائبة في الموروث العربي، حتى وإن تفتن لها أهل الإعجاز وأدركوا خطورتها ولكنهم جانبوها حين أعلنوا: أن من الأشياء أشياء تحيط بها المعرفة ولا تؤديها الصفة"⁽²⁾.

إن حدث التأثير الذي نذكره هنا، هو ناتج التلقي، وهو متصل بشكل مباشر وأولي بالنفس وانفعالاتها، حين تصطم الذات بنص إبداعي، يقدر على تحريكها، وهذا التحريك وكيفيته وبما أنه منوط بدواخل النفس الإنسانية، فلا نظن أنه

(1) الواد، حسين. المتنبي والتجربة الجمالية عند العرب (تلقي القدماء لشعره)، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط 2، 2004، ص 21.

(2) مونسي، حبيب. القراءة والحدائث، مقارنة الكائن والممكن في القراءة العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 2000، ص 17 .

يسهل على أيّ نقد أن يصفه بتلك الدقّة ولكن قد نرجئه إلى حين ظهور أثر في حياة القارئ/المتلقي، وفي التغيرات التي ستطرأ في مواقف معينة، وفي اتخاذ قرارات ونهج درب ما في الحياة. لذلك ليس علينا أن نطلب من النقد محل دراستنا أكثر ما كان يستطيعه في ظل ظروف تاريخية معينة.

لذلك سنحاول رصد أفق التوقع لدى ابن رشيق القيرواني وتحديد مكوناته جميعها مع ما يمكن أن يطرأ على هذا الأفق من تغيرات، ولعلّ النصوص النقدية الكثيرة التي يزخر بها كتاب العمدة الذي يتقاطع مع التراث النقدي العربي إجمالاً وكذلك ما وثّقه ابن رشيق من آرائه واعتقاداته الخاصة في كتابيه "أنموذج الزمان في شعراء القيروان" وكذلك "قراضة الذهب في نقد أشعار العرب" أن تساعدنا في هذه العملية.

1- مفهوم الشعر لـ¹ ابن رشيق في المعرفة المسبقة بالنوع الأدبي:

1-1- الفرق بين الشعر والنثر:

قال ابن رشيق - كما قال نقاد الشعر العربي قبله - إن كلام العرب نوعان، منظوم ومنثور، ويجعل لكل نوع ثلاث طبقات "جيدة ومتوسطة وورديئة. فإذا اتفقت الطبقتان في القدر وتساوتا في القيمة، ولم يكن لإحدهما فضل على الأخرى، كان الحكم للشعر ظاهراً في التسمية، لأن كلّ منظوم أحسن من كلّ منثور من جنسه في معترف العادة"⁽¹⁾.

يبادرنا ابن رشيق بسلم ترابي يتقابل فيه الشعر والنثر حسب طبقات ثلاث، يفوز الشعر دائماً في أيما اجتماع للطبقتين المتقابلتين (شعر/نثر)، ويكون هذا الفوز ظاهراً في التسمية وذلك لأنّ المنظوم كُلهُ أحسن من المنثور كُلهُ (في معترف العادة).

(1) القيرواني، ابن رشيق. العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ج 1، تح: توفيق النيفر ومختار العبيدي وجمال حمادة، المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون (بيت الحكمة)، تونس، ط 1، 2009، ص 63.

تحيلنا لفضة (العادة) على ما هو متعودٌ ومألوف، أي على ما لزمه العرب في أحكامهم واعتقاداتهم، (نتذكر هنا ما كنا قد توصلنا إليه بتحليل قول النهشلي (أحد الشيوخ الذين يحترمهم ابن رشيق) في الشعر، وهو قول يضمن قراءة يجوز لنا توصيفها بالاشتغال بالكليات والانطلاق منها والعودة إليها، وربما أمكننا تذكر أن النهشلي يقول في شأن الشعر إنَّه الحسن كلُّه، وإنه الكلام الذي اعتادته العرب وألفتُهُ، فلزمتُهُ).

ثمة -إذن- نوعان من الكلام، منثور ومنظوم، ولكل نوع ثلاث طبقات، فالمنثور فيه الجيد والمتوسط والردئ، والتقسيم نفسه ينطبق على المنظوم. إن الملمح الأوَّل الذي نقع عليه هاهنا، هو حكم الجودة والرداءة المسقط على الكلام العربي، ما يوحي صراحة بأنَّ هذا الحكم سيكون مجال اشتغال "العمدة" وهو ما يتعارض مع العنوان ويتواصل معه لتحقيق كينونة هذه المركزية النقدية في متن الكتاب. وليس علينا الإسراع إلى إطلاق أحكام على هذه الأحكام ما يندرج ضمن قراءتنا لقراءة أبي علي الحسن، وهو ما نتركه لأوانه.

إن ما نوِّد الإشارة إليه - هنا- هو أن ابن رشيق يضع نوعي الكلام في علاقة ضدية تتميز بالاصطراع والمناجزة، إذ لا يستبعد أن تتساوى الطبقتان (شعر جيد / نثر جيد) قدرًا وقيمةً، غير أن الشعر يكون قادرًا على غلبة النثر، فيندحر النثر على الرغم من هذه التسوية، وذلك لأن كلَّ منظوم هو أفضل من كلِّ منثور في معترف العادة. يؤشر التساوي المفترض بين نوعي الكلام على نظرة قرائية تحترم النثر في عصر ابن رشيق، ولا غرابة أن نرى موقف الاحترام هذا من قبل ابن رشيق ذاته لأنَّه كان كاتبًا وشاعرًا في الآن نفسه⁽¹⁾، غير أن هذا لم يُلغِ انتصاره للشعر جُملة. فالشعر ثابت في عليائه، في أعلى السُّلم التراتبي لا يقدر النثر على سلبه مكانه.

(1) يراجع: المرجع السَّابق، ص 15.

ويؤشر (معترف العادة) على العادة والاعتراف، أي على ما هو متعودٌ عليه، أي مألوف ذو وشائج مع المجتمع الذي هو فيه، ويكون هذا النوع من الكلام بحكم علاقته بأفراد المجتمع قد نال شهادة الاعتراف والاستحقاق. إنه التدخل المباشر لجمهور القراء وفرض هيمنته الذوقية على أنواع الكلام، فالاعتراف هو الذي صنعته الألفة بين الشعر وبين القراء العرب، ولنقل المتلقين سواء أقرأ كانوا أم مستمعين (بحكم العصور التي ندرت فيها الكتابة)، وإن هذا يقودنا مباشرة إلى القول في وظيفة الشعر/ النوع الكلامي الذي حاز الرضا والقبول وصنع الألفة، فالتراتب قائم على وظائفية هذه الأنواع "تراتب الأنواع الأدبية - إذن - هو تراتب وظائفها ومعانيها التي يفعلها القارئ ولذلك يتصل تراتب الأشكال والمضامين بذرائعية القراءة"⁽¹⁾. وإذا كانت ذرائعية قراءة المتن الشعري العربي (خاصة القديم/ الجاهلي) قد صنفت هذا الشعر في المرتبة الأولى فإن ذلك قد حدث - أيضاً - لأن هذه القراءة قد قرنت بين جنس العرب ونوع الشعر، ورأى النقاد في "العرب" أمّة شاعرة، بل قال بعضهم إنها أمّة الشعر مطلقاً وجعلوه وقفاً عليها، ولذلك الاعتقاد رسوخ في الذاكرة العربية، فقد قال الخليل الفراهيدي (170هـ): "الشعر حلية اللسان ومدّرجة البيان، ونظام الكلام، مقسوم غير محصور، ومشارك غير محصور، إلاّ أنّه في العرب جوهرى، وفي العجم صناعي"⁽²⁾، فالشعر أحقية عربية وراثية لا مكسباً، جوهرًا لا عرضاً، وطبيعة لا صناعة وقد "قال أعرابي لشاعر من أبناء الفرس: الشعر للعرب، فكل من يقول الشعر منكم فإنما نزا على أمّه رجل منّا"⁽³⁾. وهكذا يكون كلّ شعر في العالم حاملاً لمورثات جنس العرب. ويكون العرب أمّة لا تكاد تتكلم إلاّ شعراً، ولهذا تكاثر عدد شعرائها حتّى كان

(1) زياد، صالح. القارئ القياسي القراءة وسلطة القصد والمصطلح والنموذج، دار الفارابي، بيروت، ط 1، 2008، ص 223.

(2) الحصري القيرواني، أبو إسحاق إبراهيم بن علي. زهر الآداب وثمر الألباب، ج 3. تح: صلاح الدّين الهواري، المكتبة العصرية، بيروت، ط 1، 2001، ص 64.

(3) م ن، ص ن.

الباب الثالث **===== الفصل الأول: أفق التوقع لدى ابن رشيق القيرواني**

عدهم ضرباً من الحلم المحال، وقد قال ابن قتيبة حين جاء إلى تأليف (الشعر والشعراء): "والشعراء المعروفون بالشعر عند عشائهم وقبائلهم في الجاهلية والإسلام أكثر من أن يحيط بهم محيط، أو يقف من وراء عددهم واقف ولو أنفذ عمره في التنقيح عنهم، واستفرغ عمره في البحث والسؤال"⁽¹⁾.

الكلام السابق بعضه حقيقة، وبعضه مبالغة بعيدة عن الواقع، وفي كل الأحوال هو مرآة لتفاعل التلقي العربي للشعر العربي مع هذا الشعر. هذا التلقي الذي حمل هذا الشعر إلى أعلى الهرم في أغلب العصور، وعلى الرغم من أنه جاء زمن على المتلقين نظروا فيه إلى الشعر ببعض الازدراء نظراً للظروف التي أحاطت به كما رأيناها مع النهشلي، ونظراً لظروف أخرى تختص بالحضارة وبناء الدولة إلا أن العرب سرعان ما كانوا يعودون إلى الشعر يحتمون به ويلوذون به بحثاً عن الفن والجمال والتماساً لأمر آخر سنأتي على ذكرها. أليس ينسب إلى الرسول صلى الله عليه وسلم قول يؤكد العلاقة العضوية القائمة بين العربي والشعر⁽²⁾. إن إحداث مقطع طولي أو عرضي (وذلك محال) في روح العربي وفي ذهنه سيكشف أن الشعر مُستنبت في هذه الروح وهذا الذهن، ونحن هنا نذكر بما قد سبق وأن ألمحنا إليه في أثناء الباب الأول من هذه الدراسة من كون الشعر العربي قد تحوّل إلى تراث أنثربولوجي يعثر فيه عالم الإنسان على ما يخص الإنسان العربي جملة وتفصيلاً.

1-2 حدُّ الشعر لدى ابن رشيق:

1- 2- 1 - النية / حميمية البث والتلقي:

حاول كثير من نقاد الشعر العربي القدماء أن يضعوا حداً للشعر، وضبطاً مائزاً له عن أيّ فن آخر، فكان لكلّ ناقد قول، يرجح عنصراً ويقصي آخر، والواقع أنّ

(1) ابن قتيبة. الشعر والشعراء، ج 1، م س، ص 61.

(2) ما ينسب إلى الرسول (ص): "لا تدع العرب الشَّعر حتَّى تدع الإبل الحنين".

الباب الثالث = الفصل الأول: أفق التوقع لدى ابن رشيق القيرواني

عدم الاتفاق هذا بخصوص حدّ الشعر وقضايا أخرى قد آلم ابن رشيق وهو الذي رأى أن الشعر "أكبر علوم العرب، وأوفر حظوظ الأدب، وأحرى أن تقبل شهادته وتتمثل إرادته"⁽¹⁾، وعلى الرغم من هذه المكانة الجليلة التي حظي بها الشعر إلا أن ناقدنا ألقى الناس/ العلماء والنقاد "مختلفين فيه، متخلفين عن كثير منه، يقدمون ويؤخرون ويقلون ويكثرون قد بؤبوه أبواباً مبهمّة ولقبّوه ألقاباً متهمّة، وكلّ واحدٍ منهم ضرب في جهة وانتحل مذهباً هو فيه إمام نفسه وشاهد دعواه"⁽²⁾، وسعيًا لدرء هذا الاختلاف سيحاول أبو علي أن يجمع الشتات، ويصل بين المتنافرات، ويقطع الشك ببعض اليقين.

ومن أجل بعض ذلك، يقول ابن رشيق في حدّ الشعر: "الشعر يقوم بعد النية من أربعة أشياء، وهي اللفظ، والوزن، والمعنى، والقافية، فهذا حدّ الشعر، لأن من الكلام موزوناً مقفياً وليس بشعر، لعدم القصد والنية"⁽³⁾، وفي هذا الحدّ يحضّر حدّ قدامة ابن جعفر (337 هـ) للشعر القائم على الأركان الأربعة التي أسماها ابن رشيق "الأشياء" وهي اللفظ والوزن والقافية والمعنى، وإذا كان قدامة قد آمن أن حدّه للشعر هو ممّا لا يستطاع أفضل منه وأنه أكثر دقة وأشمل جمعاً للأركان وأنه "ليس يوجد في العبارة عن ذلك أبلغ ولا أوجز مع تمام الدلالة"⁽⁴⁾، فإن ابن رشيق لم يرد ذلك، فجعل هذه الأركان الأربعة، مسبوقه بركن آخر، سابق عليها هو ركن "النية" وكما فسرّ ابن رشيق النية، فهي القصد، وإنما وقع اشتراط النية والقصد في الشعر حتّى لا يختلط الشعر مع غيره من الكلام الذي يأتي موزوناً وفيه قافية وهو ليس شعراً.

ثمة حرص شديد من قبل ابن رشيق على وضع حدّ للشعر مضبوط يطابق حرص قدامة المنطقي النزاع نحو الحدود والضوابط، ولندعنا من مسألة التوجه

(1) ابن رشيق. العمدة، م س، ص 56.

(2) م ن، ص ن.

(3) م ن، ص 215.

(4) ابن جعفر، أبو الفرج قدامة. نقد الشعر، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، د ط، د تا، ص 64.

الباب الثالث ===== الفصل الأول: أفق التوقع لدى ابن رشيق القيرواني

الديني لابن رشيق وتأثره بالبيئة والثقافة الفقهية التي يرى أصحابها أن كل عمل لابد أن يسبق بالنية، فلسنا نرى لهذا التبرير وجهة، إذ لم يكن ابن رشيق وحده من آمن بهذا الأمر.

تقرأ النية هنا على أساس عقد العزم من قبل الباث بأنه سيقول شعراً. إن انعقاد العزم على القول يتزامن مع تصور وصول هذا القول إلى المتلقي، أي متلق يتلقى هذا القول، فيفهم ويدرك أنه بصدد شعر/ قول شعري، وليس قولاً آخر مهما ذهب مذهبا في الوزن والقافية واكتساب المعنى.

جاء في لسان العرب "نوى الشيء نية (...) وانتواه كلاهما قصده واعتقده"⁽¹⁾، فأن يقصد إلى الأمر فهذا يعني أنه عزم عليه، لذلك كان من بين أركان القول الشعري عند ابن رشيق القصد والعزم، أي أن يعزم الشاعر على قول الشعر فينهض له ويجعله غاية يتجه إليها، ويسلك درباً للوصول إليها.

تكون "النية" و "القصد" شرطا لتحقيق الشعري، وشرطا لإنجاز القصيدة أيضا، فالقول الموزون المقضى الذي يملك المعنى هو شعر، إذا أخذنا بهذا الحد في جملته، غير أن هذا الشعر لا يتحقق فعلاً إلا إذا قصد إليه. والقصيدة كذلك لا تستوي ولا يكتمل لها الوجود نصاً يتلقى على أساس أنه من جنس الشعر إلا إذا قصد لها ذلك، فالقصيدة التي لم ينو قائلها ولم يقصد إلى أن تكون كذلك هي مجرد "احتمال قصيدة"⁽²⁾ معنى هذا أنها باقية في وضعية التعليق بين الباث والمتلقي دون أن تثبت لها حالة التعيين، والخروج من القوة إلى الفعل.

(1) ابن منظور. لسان العرب، مادة نوى.

(2) عبد الناظر، أسماء جموسي. المتصور والمصطلح في الإجراء والقراءة، سلسلة أعمال وحدة البحث "مجتمع المصطلحات" بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بسوسة، تونس، ط 1، 2008، ص 69.

تتعلق النية بالقصد كما أسلفنا، ويتعالق القصد مع القصيدة، لذلك نروم ملاحظة هذه المادة اللغوية في سيد القواميس العربية، علّ ذلك أن يساعدنا على فهم أكثر لعلاقة النية بالشعر، وبالقصيدة، وربما خرجنا إلى علاقات أخرى.

يقول ابن منظور: "قَصِدَ يَقْصِدُ قَصْدًا، فَهُوَ قَاصِدٌ (...) وطريق قاصدٌ سَهْلٌ مستقيم (...) والقصدُ العدلُ (...) والقصد: الاعتمادُ والأُمُّ. والقصدُ: إتيان الشيء. تقول: قَصَدْتُهُ وَقَصَدْتُ لَهُ وَقَصَدْتُ إِلَيْهِ بِمَعْنَى. والقصد في الشيء: خلاف الإفراط (...) واقتصد فلان في أمره أي استقام (...) وَقَصَدَ فُلَانٌ فِي مَشْيِهِ إِذَا مَشَى مُسْتَوِيًا"⁽¹⁾. ويعرف ابن منظور مصطلح القصيدة: "والقصيدُ من الشعر: ما تمَّ شطر أبياته (...) سمي بذلك لكمالهِ وصِحَّةِ وزنه. وقال ابن جني: سُمِّيَ قَصِيدًا لِأَنَّهُ قَصِيدٌ وَعَتَمِدٌ وَإِنْ مَا قَصُرَ مِنْهُ وَاضْطَرَبَ بِنَاؤُهُ نَحْوَ الرَّمْلِ وَالرَّجَزِ شِعْرًا مُرَادًا مَقْصُودًا، وَذَلِكَ أَنَّ مَا تَمَّ عِنْدَهُمْ مِنَ الشَّعْرِ وَتَوَفَّرَ أَثَرُ عِنْدَهُمْ وَأَشَدَّ تَقْدَمًا فِي أَنْفُسِهِمْ مِمَّا قَصُرَ وَاخْتَلَّ، فَسَمُّوا مَا طَالَ وَوَفَّرَ قَصِيدًا أَيْ مُرَادًا مَقْصُودًا (...) والجمع قصائد، وربما قالوا: قصيدة"⁽²⁾، وقيل في هذا الشأن كذلك "سُمِّيَ الشَّعْرُ التَّامُ قَصِيدًا لِأَنَّ قَائِلَهُ جَعَلَهُ مِنْ بَالِهِ فَقَصَدَ لَهُ قَصْدًا وَلَمْ يَحْتَسِبْهِ حَسْبًا عَلَى مَا خَطَرَ بِبَالِهِ وَجَرَى عَلَى لِسَانِهِ، بَلْ رَوَى فِيهِ خَاطِرُهُ وَاجْتَهَدَ فِي تَجْوِيدِهِ"⁽³⁾. وتتعلق القصيدة بالاستمرار وإدامة الاشتغال بها، لذلك فإن معنى التقصيد والإقصاد: "قَصَدَ الشَّاعِرُ وَأَقْصَدَ: أَطَالَ وَوَاصَلَ عَمَلَ الْقَصَائِدِ"⁽⁴⁾.

إن هذا التفريق بين الشعري وغير الشعري عن طريق القصد لا يمس بنيات قولية مختلفة وجوباً حتى وإن تشاركت في بعض المكونات من مثل الوزن والقافية. نستطيع أن نحدّد هذه التفاسير في نقاط مركزة هي:

(1) ابن منظور. لسان العرب/ مادة قَصَدَ.

(2) م ن ، المادة نفسها.

(3) م ن ، المادة نفسها.

(4) م ن ، المادة نفسها.

- 1- الطريق السهل المستقيم.
- 2- العدل.
- 3- الاعتماد والأُم.
- 4- إتيان الشيء (اقتراف الفعل).
- 5- خلاف الإفراط: الاقتصاد في الأمر أيا كان.
- 6- طريقة في المشي: الاستواء.

نفهم أن القصيدة لا تكون كذلك إلا إذا قصد القائل إلى الشعر قصداً، وحين نقول الشعر، فإننا، وابن رشيق بفعل ذلك، نُحال على مكونات الشعر وأهمها وأعلىها رتبة هو الوزن وربما لحقته القافية، فإتيان فعل التقصيد وإنجاز القصيدة لا يكون دون اعتماد هذه الخطوة وأُمها والذهاب إليها، فتشكل القصيدة بين كلام العرب وبين الشعر نظاماً يختزله متصور "العدل" و"الاستواء"⁽¹⁾. إن هذا الاستواء هو محصلة أخيرة لمجهود تم بذله في القصيدة انشغالاً واهتماماً بها، ولذلك كان من شواهد هذا الاستواء (الكمال والصحة والوزن) وهي مواصفات القصيد، ومن دواعي هذا الكمال، الطول وقوة البناء، حتى إن النص القصير المضطرب بناؤه مثل الرجز والرمل خارج عن هذه الدائرة لعدم حيازته شرط الوفرة، ومع الوفرة التي يجب أن تكون في الأبيات، فإن الكثرة أيضاً يجب أن تكون في القصائد دلالة على أن صاحبها قصد إلى هذا الفن قصداً، أي أن يكون قصداً بمعنى المواصلة والاستمرار والإكثار من النصوص.

وثمة ملمح على درجة من الأهمية متعلق بالقصائد وهو مسألة التثقيف، والاعتناء بالقصيدة والنظر إلى حالها والعكوف على تجويدها، ولم يسم الشعر التام قصيداً إلا لأن قائله: "جعله من باله، ولم يحتسه حسياً على ما خطر بباله وجرى

(1) عبد الناظر، أسماء. المتصور والمصطلح، م س، ص 70.

الباب الثالث ===== الفصل الأول: أفق التوقع لدى ابن رشيق القيرواني

على لسانه، بل روى فيه خاطرهُ واجتهد في تجويده" ⁽¹⁾، ومن ما سبق نلاحظ هذا التمييز الواضح من ابن رشيق بين الشعر والقصيدة، فالقصيدة لا تُنجز إلا من خلال القصد، القصد إلى قول الشعر، ثم القصد إلى إنتاج القصيدة التي لا تخرج إلى المتلقي في صورة مرضية إلا بعد أن تثقف، ويعكف عليها بالنظر ومعاودة النظر لا أن يعتمد فيها ما جاء خاطراً على البال. ولسنا نكون مغالين إذا قلنا إن فعل التثقيف هذا لابد أن يكون مستمداً أدواته من الحقل الثقافى العام الخاص بالمتلقين (لغة- تاريخ- جغرافيا- عادات- وتقاليد، وكل ماله علاقة بالإنسان والمجتمع...).

على أساس القصد الذي يشترطه ابن رشيق في "الشعر" تتحدد مصطلحات وتصورات عدة، أهم هذه المصطلحات "القصيدة" البناء الذي يحمل رسالة الشاعر/ الباحث المتوجه بها إلى مستقبله/ متلقيه، إذ تكون هذه القصيدة طريقاً واصلاً بين الشاعر والمتلقين، حتى يسمى شاعراً، وحتى يقال عنه إنه شاعر. يحضر المتلقي في ذهن الشاعر منذ بدايات تشكل القصيدة، أي منذ أن يكون الشعر تصوراً قائماً في الذهن، وشكلاً فضفاضاً قائماً في الروح، غير أن عزم الشاعر وقصده إلى قول الشعر، وإخراجه إلى العلن بوساطة اللسان، وقبل ذلك تعهد القصيدة بالتثقيف، وإلقائها بما هو كائن في المجتمع والبيئة من بذور الثقافة تهيئاً للإلقاء بها عند متلقيها الذي يتسلمها مستوية سليمة البناء، كاملة موزونة كثيرة أبياتها، مقوال صاحبها محترف لفن الشعر عاكف عليه، ولعل عد الشعر فنا قولياً، أي اكتسابه لصفة الشرعية في القول بحكم حيازته على صفة المهارة والإتقان، داخل من أحد الوجوه في معنى الاعتقاد الذي توصف به "النية"، فكلمة الاعتقاد تحمل معنى "العقيدة"، وهي الإيمان، فالنية ليست فقط أن تعزم على الأمر، ولكن أن تؤمن به أيضاً، وذلك معناه أن تصدقه، ففي حد الشعر لدى ابن رشيق يدخل التصديق بهذا الكلام/ القول، وليس

⁽¹⁾ ابن منظور. لسان العرب/ قصد.

التصديق به يعني الموافقة على فحواه، ولكنه الإيمان به وبوجوده، وبالأثر الذي هو قادر على ممارسته على أولئك الذين يتلقونه.

إن هذا "الاعتماد" و "الأم" و "القصد" يوحي بإدراك قبلي لشكل القصيدة وفحواها من قبل الشاعر/القائل، ثمة حميمية متولدة بين القائل والقصيدة التي تكون احتمالاً ثم تصبح شيئاً موجوداً، إن هذه الحميمية هي علاقة واصله قائمة في "القصد" بين القائل/الشاعر، وبين متلقيه أيضاً، فهذه الحميمية تعني - في مطلق الأحوال - علاقة الاتفاق والمثابرة القائمة بين طرفي الرسالة من حيث كونهما عارفين بماهية القصيدة. إذ لا يمكن أن أكتب قصة قصيرة مثلاً - مهما بلغت درجة شعرية لغتها - وأنا أقصد إلى القصيدة، وليس يمكن إقناع المتلقي بأن هذا النص إنما هو قصيدة وليس قصة، لأن هذا المتلقي عارف مسبقاً بماهية النص القصيدة، قادر على التفريق بينه وبين النص/القصة، ومن هنا يجيء عدم التوافق والانسجام بين بعض النصوص التي يُراد لها الانتماء إلى جنس معين لا يبدو عليه قبولها وكذلك لا يبدو على جمهور المتلقين إمكانية ربط هذا الجسر التواصلي معها، هذا التواصل الذي أسميناه "الحميمية"، وهذا على سبيل المثال ما يحدث اليوم لما يعرفُ بقصيدة النثر، فلقد يرفض كثير من القراء هذا النص الذي يحمل هجئة إجناسية وأسمائية أيضاً، في وقت لا يزال بعض المتلقين يرفضون "الشعر الحر" على الرغم من أشواط النضال والنجاح الذي حققه في مستوى التلقي والقراءة.

ولقد كنا أمحنا - قبل - إلى الحديث المنسوب إلى رسول الله صلى الله عليه و سلم حين قال - إن كان قد قال - "لا تدع العربُ الشعرَ حتى تدعَ الإبل الحنين"، إنها علاقة مشابهة تكاد تكون أزلية، لا تنتهي لأن ليس في طرفيها ما يستطيع أن يصبح ماضياً أو لاغياً، فالشعر طبع في العرب كما هو الحنين في النُوق، يحنُّ العربي إلى الشعر، كما تحنُّ الناقة إلى ولدها، وإلى موطنها وإلى مالكة الأول، علاقة متأسسة على صفة "الحميمية" كما أسلفنا، وكأنَّ العربي لا يستطيع أن يكون له ذلك

الباب الثالث ===== الفصل الأول: أفق التوقع لدى ابن رشيق القيرواني

الكيان الشعوري، الوجداني والإدراكي أيضاً إلا عندما يشعُر أو يُشعَرُ له، أي عندما يقول هو الشعر، أو يتلقاه، إن صفة الشعور قائمة في النص المذكور، فحين الناقة هو شعور بالأساس، وكأن نفس العربي تصبح أشبه بدواخل الناقة وأنهما يتقاطعان في الحياة الشعورية الدأخلية؛ ألم يجعل الخالق تعالى الإبل آية تتدبّر وينظر إليها على أساس من قدرته على الخلق ودليل على الألوهية يضاف إلى دلائل أخرى ﴿ أَفَلَا يَنْظُرُونَ إِلَى الْإِبِلِ كَيْفَ خُلِقَتْ ﴾ (1).

يتقاطع الشعر مع كل ما هو عربي، في إحالة الإبل على الحياة والبيئة العربية، بل وفي إحالتها على العالم الداخلي أيضاً للنفس العربية. إن الشعر هنا يتجاوز كونه تراثاً انتربولوجياً، ويكاد يصبح هو ذاته إنساناً عربياً الملامح والصفات، إن هذا هو ما دعا ابن رشيق وكثيراً غيره من نقاد الشعر القدامى إلى عدّه "الحكمة العربية التي لا تنازعها المكانة والصّولة حكمة أخرى"، ومن أجل ذلك وُسِمَتْ هذه الحكمة بالشرف، مع ما يمكن أن يحيل عليه لفظ "الشرف" من خصوصية العلاقة التي تميز العربي في علاقته مع ما ينتمي إليه، من أسرة بشكل مجمل، وحتّى من نوق وأفراس، يعدُّ اكتساب عريقها نسباً شرفاً يفاخرُ به.

ولأن النية (القصد) لازمة لتحقيق القصيدة، أي لإنجاز فعل التقصيد، فإن ما جاء على لسان الرسول صلى الله عليه و سلم من قول موزون مقفى وله معنى لا يمكنه أن يكون شعراً، وينطبق هذا الحكم على نصوص من القرآن الكريم، ويعقب أحمد يزن على ابن رشيق قائلاً: "وابن رشيق على حق فيما قال، لأننا إذا نظرنا في القرآن نجدُ قوله تعالى مثلاً ﴿ وَمَنْ تَزَكَّىٰ فَإِنَّمَا يَتَزَكَّىٰ لِنَفْسِهِ ۗ ﴾ (2) من مجزوء الخفيف،

(1) سورة الغاشية، الآية 17.

(2) سورة فاطر، الآية 18.

الباب الثالث الفصل الأول: أفق التوقع لدى ابن رشيق القيرواني

كما أن قول الرسول: هل أنت إلا أصبع دميت وفي سبيل الله ما لقيت^(*)، عبارة تشبه الشعر فإنما جاء موزوناً عَرَضاً، فلذا قال باشتراط النية والقصد لاسيما أنه رأى القرآن ينفي عن نفسه أن يكون شعراً⁽¹⁾، وتعليقاً على شرط النية، يقول الجوزو بأنها كانت الشغل الشاغل لكل من أراد نفي "تهمة" الشعر عن القرآن وعن الرسول صلى الله عليه وسلم⁽²⁾، ولعل أول هؤلاء كان الجاحظ الذي يقول في البيان والتبيين "ويدخل على من طعن في قوله: ﴿ تَبَّتْ يَدَا أَبِي لَهَبٍ وَتَبَّ ﴾ وزعم أنه شعر، لأنه في تقدير مستفعلن فاعلن، وطعن في قوله في الحديث عنه: هل أنت إلا أصبع دميت؟ وفي سبيل الله ما لقيت، فيقال له: "اعلم أنك لو اعترضت أحاديث الناس وخطبهم ورسائلهم. لوجدت فيها مثل مستفعلن مستفعلن"⁽³⁾.

ما يقوله الجاحظ اختصاراً أن اللغة العربية لغةٌ موسيقية، وقد تقع هذه الموسيقى حتى في كلام الله عز وجل، "فقد نزل القرآن بلسان عربي مبين، لسان موسيقى تستمتع الأسماع بلفظ كلماته وتخضع مقاطعه في تواليها لنظام خاص يراعيه الناظم مراعاةً دقيقة ويعمد إليه عمداً ولا يحيد عنه في شعره"⁽⁴⁾ وفي هذا

(*) ذكره الزمخشري في الكشف مع: "أنا النبي لا كذب، أنا ابن عبد المطلب" في تفسير سورة يس، الآية 69: "وما علمناه الشعر وما ينبغي له"، وقال الزمخشري: "ما هو إلا كلامٌ من جنس كلامه الذي كان يرمي به على السليقة، من غير صنعة ولا تكلف، إلا أنه اتفق من غير قصد إلى ذلك ولا التفات منه إليه، إن جاء موزوناً كما يتفق في كثير من إنشئات الناس". الزمخشري، جار الله أبو القاسم محمود بن عمر. الكشف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون = الأقاويل في وجوه التأويل. تح: عادل أحمد عبد الموجود وآخرين، مكتبة العبيكان، الرياض، ط 1، 1998، ص 190، وبهامش المحقق جاء أن القول: "ما أنت إلا..." بيت لعبد الله بن رواحة، نفسه، ص 189.

(1) يزن، أحمد. النقد العربي في القيروان، م س، ص 145.

(2) يراجع: الجوزو، مصطفى. نظريات الشعر عند العرب (الجاهلية والعصور الوسطى)، ج 1، دار الطليعة، بيروت، ط 2، 1988، ص 207.

(3) الجاحظ. البيان والتبيين، ج 1، تح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط 7، 1998، ص 288.

(4) أنيس، إبراهيم. موسيقى الشعر، م س، ص 306.

المجال يعدُّ إبراهيم أنيس آيات قرآنية جاءت على أوزان الشعر المختلفة الطويل منها والقصير⁽¹⁾.

وبسبب موسيقية هذه اللغة، وكونها طبع فيها وصفة لازمة، لم يمنع الله عزَّ وجلَّ نبيه من أن يأتي بعض كلامه موزوناً مقضياً، وهو النبي صلى الله عليه وسلم الذي لا ينطق عن الهوى، وكذلك كان في بعض الآيات القرآنية ما هو على وزن الشعر العربي.

نرى في "النية" التي يقوم عليها الشعر في الرؤية النقدية لابن رشيق ذلك الميثاق القائم بين الشاعر وبين متلقيه، الميثاق الذي يضع الاثنين (الباطن/المستقبل) في إطار من المعرفة والإدراك لماهية هذا النص/الرسالة، فالنص قصيدة مبنية على أركان أخرى وليس نصاً آخر، ومن هنا نعتقد بخطأ ذلك التركيب الذي نتداوله وهو تركيب القصيدة الشعرية، فالقصيدة مصطلح يحيل على هذا النص النظامي، الذي هو شعر، إذ ليس ثمة قصيدة نثرية، فالتركيب الأخير يتضاد مع القصيدة/النظام/المنظوم مع النثر في أبسط مستوياته ودلالاته، لأن النثر حركة عشوائية تعني التفريق "نثر الشيء بيدك ترمي به متفرقا مثل نثر الجوز واللوز والسكر، وكذلك نثر الحب إذا بُذِر"⁽²⁾، وإذن فإنه من الممكن أن يقول المرء شعراً لكنه لن يقول القصيدة كأن يقول منظومة مثلاً، منظومة علمية في أي شأن من هذه الشؤون التي اهتم العرب بتدوينها في شكل منظومات حتى لا تضيع ولا تعسر على الحفظ، وبالنتيجة فنحن لا نوافق بعض النقاد الذين رأوا في "النية" إضافة من ابن رشيق، أثبتها تحدثلنا، ومن هؤلاء، لا بأس، أن نذكر عثمان موا في الذي اتضح له من حدِّ الشعر لدى ابن رشيق أن "ابن رشيق قد حافظ على جوهر تعريف قدامة، ولم يضيف

(1) يراجع: إبراهيم أنيس (المصدر نفسه)، ص 306 - 310. وكذلك الباقلاني، أبو بكر محمد بن الطيب. إعجاز

القرآن، تح: السيد أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة، د ط، د تا، ص ص 77 - 79.

(2) ابن منظور. لسان العرب/ نثر.

الباب الثالث = الفصل الأول: أفق التوقع لدى ابن رشيق القيرواني

إليه إلا كلمة النية، وليس هناك ما يدعو لذكر هذه اللفظة في تعريف الشعر، لأنها ليست خاصةً به وحده ولكنها عامة في كل عمل وصناعة أدبية، فالنية سابقة لكل عمل يقصد إليه الإنسان قصداً⁽¹⁾، إن سؤالاً يتبادر إلى الذهن هو: وهل كان ابن رشيق وهو من هو غافلاً عن أن أي عمل تسبقه النية والقصدي؟ ألم يكن حبراً مغرباً⁽²⁾ عارفاً بهذه البديهية حتى ينبه مواي في إليها. خاصة إذا عرفنا أن مسألة النيات المرتبطة بالأعمال هي متعلقة بالقضايا الفقهية ولم يكن ناقدنا بعيداً عنها خاصة أنه من قبيل تحصيل الحاصل (...). أن نقول إن علوم النقد والبلاغة لم تنعزل لحظة واحدة عن العلوم الدينية من كلام وفقه وتفسير⁽³⁾، والواقع أن مواي في قد تحامل على ابن رشيق، ثم ألحقه بقدامة "ومهما يكن من أمر، فهذا التعريف لا يعد جامعاً مانعاً، لما هو شعر وما ليس بشعر، إذ يسوي بين الشعر ونقيضه، وهو العلم، فقد تصاغ الفكرة والنظرية العلمية صياغةً نظمية وتدل بذلك على معنى، ولكنها لا تعد شعراً حسب المفهوم الحقيقي للكلمة"⁽⁴⁾، ويضيف مواي في في شأن الفرق الكائن بين الشعر والعلم الذي يعده نقيض الشعر بمعنى الصدية والمنازعة والاصطراع "لأن الغاية المباشرة للعلم هي الوصول إلى الحقيقة، وتوصيلها إلى الغير، بينما غاية الشعر المباشرة هي توصيل اللذة"⁽⁵⁾، وسنصرف النظر عن مسائل عرضت في احتجاج مواي في على حد الشعر لدى ابن رشيق منها (التعريف الجامع المانع للشعر) و(غاية الشعر الممثلة في توصيل اللذة)، و(المعنى الحقيقي لكلمة شعر)، ونقول إن هذا الكلام كان قد سبقه

(1) مواي في، عثمان. في نظرية الأدب، من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم، ج 1، دار المعرفة الجامعية، القاهرة، د ط، 2000، ص 21.

(2) قرقزان، محمد. قراءة نقدية توثيقية جديدة لكتاب "العمدة" لابن رشيق، ضمن أعمال ندوة: التراث المغربي والأندلسي (التوثيق والقراءة)، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، تطوان، جامعة عبد الملك السعدي المغرب، الندوة 4، 1991، ص 179.

(3) أبو زيد، نصر حامد. إشكالات القراءة وآليات التأويل. المركز العربي ببيروت/ الدار البيضاء، ط 7، 2005، ص 05.

(4) مواي في، عثمان. م س، ص 22.

(5) م ن، ص ن.

الباب الثالث ===== الفصل الأول: أفق التوقع لدى ابن رشيق القيرواني

إليه أحمد الشايب في كتاب (أصول النقد الأدبي) حين لاحظ قصور حدّ ابن رشيق للشعر "نلاحظ قصور التعريف وسماحةً للنظم العلمي أن يحتل دائرة الشعر إذ هي اللفظ والمعنى والوزن والقافية"⁽¹⁾، وإلى هنا فنحن على اتفاق مع الناقلين بأن ابن رشيق قد أخذ مفهوم الشعر عن قدامة بن جعفر الذي قال: "إن أول ما يحتاج إليه شرح هذا الأمر"^(*) معرفة حدّ الشعر الجائز"^(**) عما ليس بشعر، وليس يوجد في العبارة عن ذلك أبلغ ولا أوجز مع تمام الدلالة من أن يقال فيه: إنّه قولٌ موزون مقضى يدلُّ على معنى"⁽²⁾ ونتصور أن ابن رشيق لم يخطئ في تتبع ابن جعفر الذي تبع بدوره طريقة المناطقة في وضع الحدود، وهذا ما غفل عنه موايف والشايب، فابن جعفر وابن رشيق التزما الحدّ ولم يتعدياه إلى المفهوم، والمفهوم يشمل الحدّ، ومن شروط الحدّ أن يكون "مساويا للمعرّف في العموم والخصوص بحيث يصدق على جميع الأفراد التي يصدق عليها المعرّف"⁽³⁾، ويكون تعريف ابن رشيق، وقبله تعريف قدامة، مساويا للمعرّف الذي هو الشعر بما فيه من المنظومات العلمية، وثاني هذه الشروط: "أن يكون أجلى وأوضح من المعرّف حتّى يؤدي الغرض المقصود منه، وهو معرفة المعرّف، وعلى ذلك لا يصح تعريف الشيء بما هو مساوٍ له في الخفاء أو أخفى منه"⁽⁴⁾، وقول ناقدين أن الشعر لفظ ومعنى ووزن وقافية هو غاية الإيضاح، فأى هذه الألفاظ يصعب على الفهم حتّى يتعارض الفهم مع الحدّ الذي وضعه ابن رشيق؟ وثالث هذه الشروط: "أن يكون خاليا من الدور فلا يصح تعريف الشيء بما لا يعرف إلا بالشيء

(1) الشايب، أحمد. أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط 10، 1994، ص 291.

(*) علم جيد الشعر من رديئه (النقد).

(**) هكذا جاءت الكلمة في التحقيق (الجائز) ونذهب إلى أنه غلط من المحقق، ونظن أن الصواب أن تكون (المانز) تمييزا

وتفريقا عما ليس يدخل في الشعر.

(2) ابن جعفر، قدامة. م. س، ص 63.

(3) خير الدين، أحمد عبده. علم المنطق، المطبعة الرحمانية، مصر، ط 1، 1930، ص ص 53 - 54.

(4) م، ص 54.

الباب الثالث **=====** الفصل الأول: أفق التوقع لدى ابن رشيق القيرواني

الذي يراد تعريفه"⁽¹⁾، ومعنى هذا أن تعريف شيء ما وليكن الشعر، لا يجب أن يحوي لفظاً يستدعي تعريفه وجود لفظ "الشعر" وذلك نحو "تعريف الشمس بأنها كوكب يطلع نهاراً، فالنهار لا يمكن أن يُعرّف إلا بالشمس لأنه زمان طلوع الشمس"⁽²⁾، فابن رشيق (ومعه قدامة) لم يكن مجبراً على إدخال لفظ في تعريف الشعر إذا أردنا تعريفه توجب ذلك استدعاء لفظ "الشعر"، مثل أن يعرفه بأنه المبني على الأبيات، إذ إن "البيت" يوجب تعريفه لفظ "الشعر"، وكذلك مثل أن يعرفه بأنه الكلام الذي توضع له الألحان ويغنى، فإن اللحن، لفظ إذا رمنا تعريفه استوجب ذلك الاستعانة بلفظ "الشعر" لأنها لا توضع ولا تكون إلا له.

ورابع هذه الشروط هو "أن يكون التعريف خالياً من العبارات الحوشية، والألفاظ المجازية أو المشتركة"⁽³⁾، وهذا ما ألزم به ابن رشيق نفسه، فنحن لا نعثر في تعريفه للشعر على لفظ مجازي مشترك، لأن التعريف، مفسر لا يترك المجال للتأويل الذي يتيح المجاز ولغة المجازات والاستعارات. ألزم ابن رشيق نفسه بوضع الحد كمرحلة أولى في وضع مفهوم الشعر، وعليه لا يكون هو ولا قدامة قد أخطأ في وضع حد الشعر، نقصد الحد المنطقي الذي أبناه منذ قليل، أما بقية عناصر المفهوم فنسنعثر عليها في أثناء قراءة العمدة فليس يعقل أن يكون قد غفل عن "اللذة" التي هيئ لعثمان موا في أن الشعر مقصور عليها. ولم يكن هذا الحد سوى خطوة أولى كما تبينه قراءة العمدة، "فتعريف الشيء هو الخطوة المنطقية الأولى لتحديد ماهيته"⁽⁴⁾ ويجعل جابر عصفور المفهوم مشتملاً على الحد والأداة والوظيفة وهذه الأمور كلها لها علاقة مباشرة بالتلقي وسوف نتبعها مع ابن رشيق في العمدة.

(1) السابق، ص ن.

(2) م ن، ص 56.

(3) م ن، ص 55.

(4) عصفور، جابر. مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط 5، 1995، ص 29.

ونرى أنه لا بأس في أن نعصد ردنا على أحمد الشايب وعثمان موافي، برد أحمد يزن الذي يقول إن "ابن رشيق ما كان يدور بخلده أن يخرج من مجال الشعر هذه المنظومات العلمية، لأنها لم تكن قد شاعت في زمانه حتى يحتاج لإخراجها من حدود الشعر"⁽¹⁾، وإذا كان ابن رشيق قد أخذ حدَّ الشعر وتعريفه من قدامة فإنه لم يلتزم الطريقة الصارمة للمناطقة ولم يتحدث في الجنس والنوع والفصل وإنما "سلك طريقاً أنسب للأدب والنقد، شعوراً منه بصعوبة تحديد الشعر"⁽²⁾.

وبالنسبة إلى مزية المنظوم على المنثور الذي يجانسه في الطبقة (جيدة/متوسطة/رديئة)، فإن الأمر يتوضح حين يعقد ابن رشيق صفة مشابهة بين اللفظ إجمالاً وبين الدر، ويقول إن الدر شبيه اللفظ، بل أخوه ونسيبه، ويكون إدخال اللفظ في نظام القصيدة الموصوف بالاستقامة والاعتدال والاستواء شبيهاً بالدر حين يُنظم، ففي حال نظمه أي إدخاله في نظام معتدل مستو، وليكن قلادة أو عقداً مثلاً، فإن الجمال هاهنا سيكون ظاهراً، والحسن مُعَايَناً، والنفع موجوداً، قائماً، فالمنظوم يحفظ اللفظ من الشتات والزوال، فهو الإطار الملائم لعملية الحفظ والفهم، ولا يستطيع النص النثري أن يثبت في الذاكرة ضد النسيان، وإن حدث وأن حُفظ أحد هذه النصوص النثرية، وإن عُدَّ أحسن ما في جنسه، فسيكون في سقط الشعر ما هو مثيله ونظيره ولكن لا يعاب به ولا يُنظرُ له⁽³⁾.

1- 2- 2- الوزن والقافية:

هذا النظام المؤسس على الاعتدال والاستواء يمتلك من عناصر البناء ما يصنع هذا الاستواء والاعتدال فيميزه عن النثر. ومن بين هذه العناصر وأكدها وأكثرها امتزاجاً بطبيعة الشعر، الوزن، وقد قال ابن رشيق في شأنه "الوزن أعظم

(1) يزن، أحمد. النقد الأدبي في القيروان، م س، ص 146.

(2) م ن، ص ن.

(3) يراجع: ابن رشيق. العمدة، ج 1، م س، ص 63.

الباب الثالث **===== الفصل الأول: أفق التوقع لدى ابن رشيق القيرواني**

أركان حدّ الشعر، وأولاها به خصوصية، وهو مشتمل على القافية وجالب لها بالضرورة، إلا أن تختلف القوافي فيكون ذلك عيباً في القافية لا في الوزن⁽¹⁾.

يبدو الوزن ذا أهمية بالغة في بناء القصيدة، إذ هو ما يعطي الشعر تلك القيمة المتناهية في الخطورة والشرف، فهو وحده (أي الوزن) قادرٌ على حفظ النظام المستوي المعتدل وصونه، وبالنتيجة، فهو أيضاً الذي حفظ لنا هذا التراث الشعري منذ العصر الجاهلي إلى اليوم. دون وزن تصبح القصيدة شتات كلمات، بل إنها لا تعود قصيدة أصلاً، "فالوزن من الزاوية التي نُظر منها إليه عنصر إيقاعي موحّد لأجزاء القصيدة وهو يجري وراء غاية منوطة به تتمثل في إرضاخ اللغة كلمات وتراكيب إلى توزيع كمّي معين يفرض إيقاعاً يحقق للشعر بعض غاياته ويدلّل الفارق بين الجملة اللغوية والجملة الموسيقية"⁽²⁾.

يبدو الحديث عن الوزن ذا صلة وثيقة بالمتلقي وتوصيل الرسالة إليه "والشاعر عند تخيره الوزن لا يستحضر تجربته فقط، بل يستحضر المتلقي أيضاً الذي يستقبل العمل المبدع، وهو حتماً يرجو استجابة هذا المتلقي الضمني"⁽³⁾، ولأهمية الوزن، يجعل ابن رشيق القافية تابعةً له، مجلوبةً له، فإذا طرأ خلل على القافية، اختصت بها وحدها، دون أن يكون ذلك سبباً في عيب الوزن، وسلبه جلاله والحثّ من قدره، لأنّ الانتظام والاستواء لا يحدث لهما الفساد في هذه الحالة، ويلاحظ مصطفى الجوزو أن ابن رشيق يضطرب بين الوزن والقافية ونسبة القدر بينهما وهو في ذلك متأرجح بين المدرستين العربية واليونانية "ويكاد ابن رشيق يستوحي إتباع النظرية اليونانية من العرب والمستعربين فيشير إلى أن «الوزن أعظم أركان الشعر وأولاها به خصوصية» ويوحي أن القافية جزء من الوزن مجلوبة له ضرورة إلا إذا كان في الوزن عيب، لكنه في

(1) المصدر السابق، ص 237.

(2) صمود، حمادي. في نظرية الأدب، م س، ص 60.

(3) بنلحسن، محمّد. التلقي لدى حازم القرطاجني، من خلال منهاج البلغاء وسراج الأدباء، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط 1، 2011، ص 466.

الباب الثالث = الفصل الأول: أفق التوقع لدى ابن رشيق القيرواني

موضع آخر، وحين يتكلم على القافية، يجعلها في مركز أهم (...) فهو متأرجح بين المدرسة اليونانية العربية وبين بعض أرباب المدرسة العربية من الشكليين (...) من أمثال الباقلاني⁽¹⁾.

ويرى ابن رشيق أن الوزن متعلق بالطبع، لا يحتاج فيه الشاعر إلى التعلم، إذ هو منقاد إلى طبعه الصافي الأصيل، وصاحب هذا الطبع يبعد عن الزحافات والعلل، التي تشوش وتكدر صفاء تلقي القصيدة الشعرية، فكما أن الطبع الأصيل يستثقلها، فكذلك الأذن المتلقية الموسيقية صاحبة المران على سماع البحور السليمة تكرهها وتستثقلها، "والمطبوع مستغن عن معرفة الأوزان، وأسمائها، وعللها، لنبو ذوقه على المزاحف منها والمستكره"⁽²⁾. إن ذكر الطبع هاهنا سيقودنا حتماً إلى الربط بين الوزن وبين قضايا نقدية أخرى مثل اللفظ والمعنى وما يربطهما من علاقة مع البديع، فكلاهما ذات وشائج مع الطبع. ولاهتمام ابن رشيق بالطبع يجعل القافية دليلاً على قوته خاصة إذا تعددت مواضع التصريح في القصيدة، لاسيما إذا كانت هذه القصيدة من شعر الشعراء المتقدمين "وهو دليل على قوة الطبع، وكثرة المادة، إلا أنه إذا كثرت في القصيدة دل على التكلف، إلا من المتقدمين"⁽³⁾، والمهم الذي يوصلنا إليه كلام ابن رشيق أن القافية ذات علاقة بالمتلقي إذ إن الشعر/ القصيدة لا يستطيع أخذ هذه التسمية إلا إذا حلي بالقافية، "القافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، ولا يسمّى شعراً حتى يكون له وزن وقافية"⁽⁴⁾.

من وجهة نظر نقدية خالصة، لن يُقرأ الشعر على أنه شعر إلا إذا كان موزوناً مقفى، لن يعدّ قارئ قصيدة إلا ما كان مبنياً على الوزن معضوداً بالقافية، ليس ثمة مجال لإقناع القارئ بأن نصاً ما مُرسلاً حراً (ونقصد بالحرية عدم خضوعه لشروط

(1) الجوزو، مصطفى. نظريات الشعر، ج 1، م س، ص ص 19 - 20.

(2) ابن رشيق. العمدة، ج 1، ص 237.

(3) م ن، ص 290.

(4) م ن، ص 259.

الباب الثالث ===== الفصل الأول: أفق التوقع لدى ابن رشيق القيرواني

النظام) سيكون قصيدة في غياب لأحد أسباب الاعتدال والاستواء، إن نسا ما خارجاً عن النظام لن ينظر إليه باحترام، بل إنه لن يتم تقبله أساساً، وهكذا قد نفهم أن القراءة والتلقي يمثلان نظاماً، إنهما نظام بمعنى الاستواء والاعتدال والطريق المستقيمة، إذ إنه ثمة مجموعة من القوانين التي تتحكم بهذه العملية، ولن يكون من السهل خرقها، أو السُّخرية منها، إن هذا تماماً ما قد يمثله النزاع الذي قام ولا تزال بعض سماته بين الدعاة إلى اختراق هذا النظام والتغلغل فيه بغية تعويضه بنظام آخر، لم يتقبله القراء على أساس من الاعتقاد بنظاميته، إنَّه ما حدث مع حركة الشعر الحرّ مطلع خمسينيات القرن الماضي، وما يحاول أن يجد له مكانة توسم بالاحترام، نقصد الشعر المنثور، وتدقيقاً قصيدة النثر.

وربما كان من نافلة القول إن ابن رشيق لم يكن أوّل من جعل الوزن والقافية مخصوصين بالشعر، وأن الشعر لا يكون شعراً إلاّ إذا تأسس عليهما، ولعلّ أوّل من قال بهذا الرأي وتبعه ابن رشيق، كان الجاحظ "وكانت العرب في جاهليتها تحتال في تخليدها (يقصد المأثر)، بأن تعتمد في ذلك على الشعر الموزون، والكلام المقفى، وكان ذلك هو ديوانها"⁽¹⁾، وقد ردّ الجاحظ صعوبة ترجمة الشعر إلى وزنه، فإنه إذا ترجم ونقل من اللغة التي هو فيها إلى لغة أخرى فسد وزنه، وبالنتيجة فسد اعتداله واستواؤه، وانقلب إلى حال من التشتت والتفرق تليق بالكلام المنثور لأن الترجمة لا تؤثر به أثرها بالشعر، والشعر في لغته محافظ على وزنه أي محافظ على موضع الحسن وسبب الدهشة فيه "والشعر لا يستطيع أن يترجم، ولا يجوز عليه النقل، ومتى حوّل تقطع نظمه وبطل وزنه، وذهب حسنه وسقط موضع التعجب"⁽²⁾، فموضع العجب في القصيدة حال ترجمتها هو الوزن، وذلك -حسب ما نرى- لأن المترجم يستطيع أن يحتال للقافية فيوحدها في اللغة التي ينقل إليها، ولكنه من المتعذر عليه

(1) الجاحظ، كتاب الحيوان، ج 1، م س، ص 72.

(2) م ن، ص 75.

أن يُحافظ على الوزن، لاختلاف الأوزان بين اللغات أصلاً، وقد رأينا أن الوزن ذو علاقة مباشرة بالمتلقي، وإنما يكون العجب من قبله، ويكون فساد الشعر المترجم حين لا يستسيغه هذا المتلقي، ولا يتفاعل معه، وبالنتيجة، يكون من العسير على الشعر أن يحقق غاية هي من أؤكد غاياته، ألا وهي، الطرب وتحريك النفوس، وهي غاية يقول بها ابن رشيق ذاته، "وإنما الشعر ما أطرب، وهزّ النفوس، وحرّك الطباع، فهذا هو باب الشعر الذي وضع له، وبُنِيَ عليه لا ما سواه"⁽¹⁾، ولا تقع وظيفة الطرب وتحريك النفوس إلا بحدوث الوزن في القول الشعري، لذلك كان بالنسبة إلى ابن رشيق وغيره من نقاد الشعر (ومنهم النهشلي) من أعظم أركان الشعر.

وفضل الوزن ماثل في عمل الألحان، فإنها لا تكون إلا في الشعر الموزون، ويستشهد ابن رشيق بكلام للجاحظ "العرب تقطع الألحان الموزونة على الأشعار الموزونة، والعجم تمطط الألفاظ، فتقبض وتُبْسِطُ حتّى تدخل في وزن اللحن، فتضع موزونا على غير موزون"⁽²⁾، ويستشهد ابن رشيق أيضا بالبيت المشهور المنسوب لحسان ابن ثابت:

تغنُّ بالشُّعْرِ إِمَّا كُنْتَ قَائِلُهُ ❖ ❖ ❖ إِنَّ الْغِنَاءَ لِهَذَا الشُّعْرِ مِضْمَارٌ⁽³⁾

وقد رأى بعض المهتمين بالموسيقى والألحان أن الشعر الذي يرمي إلى التأثير بالنفوس، يكون في هذا الفعل أقوى إذا غُنِيَ: "أن الشعر قد يكون أكثر تأثيراً إذا غني وكذلك النغم المملدة"⁽⁴⁾، ويرى صاحب كمال أدب الغناء، أن الشعر إذا غني فإن وظيفته لن تتوقف عند حدود الإلحان، ولكنها ستطال ذات المستمع فتغير فيها طبائعا وخصالاً من حال السوء إلى حال الحسن. فإذا كان المطرب حاذقا بصناعة الطرب،

(1) ابن رشيق. العمدة، ج 1، ص 226.

(2) ابن رشيق، العمدة، ج 2، م س، ص 972.

(3) م ن، ص 971.

(4) الكاتب، الحسن بن أحمد. كمال أدب الغناء، تح: غطاس عبد الملك، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط 1،

1975، ص 141.

محسنا مجيدا فيها، وكان المستمع إليه لا يعوزه الفهم، كان الطرب تاماً، و"يخلص المسموع إلى الروح فتظهر عندئذ الأريحية وتبدو قوى النفس المميّزة فتتشكل بأشكال المعرفة وتلبس خلع التصرف مع الغناء وتجري في ميدان السرور العلمي وتأنف من الرذائل حميةً وتستجلب الفضائل ترفعا إليها وتشرفا بها، وإن كانت قبل تنسب إلى جبن تشجعت، أو إلى بخل جادت أو إلى خوف استهانت فذلت عندها المخاوف وصغرت لديها الأهوال وأخذت لها لبس الفضائل زهواً وقوة الأمن سروراً فلجت في بحر الطرب وركضت في ميدان السرور"⁽¹⁾.

1- 2- 3- التفريق بين القصيد والمقطعة:

إذا كانت القصيدة (حسب "النية" و "القصد") هي القصد إلى الشعر- كما نكون قد أوضحنا- فإن "القصيدة في تواصل المتصور مع النص"، عمادها تقصيد القصد إلى الشعر، ومن هنا جاءت العبارة المتواترة في الخطاب النقدي القديم: مقصد القصيد"⁽²⁾، ويبدو تقصيد القصيد ذا أهمية بالنسبة إلى ابن رشيق، فلأجله عقد باباً يفرق فيه بين القصيد/القصيدة التي تعني النظام داخل النظام، والحرفية في القصد. بين الإيجاز والإطالة يمتد تاريخ كامل للكلمة العربية، طويلة لها أغراضها ومحامد طولها، وقصيرة تحقق أغراضاً تلزم قصرها، ويقول ابن رشيق إن طول القصيدة أو قصرها ذو علاقة مباشرة بالمتلقي، فهو الذي يتلقى هذه القصيدة، وهو الملزم بسماعها إلى آخرها إن طالت، وهو المهية نفسه لتمامها في بعض أبيات تسمى (المقطعة) إن قصرت واختصرت. ويقول ابن رشيق على لسان بعض علماء العرب: إن الإطالة غرضها الإفهام، والإيجاز غرضه الحفظ فقد سئل أبو عمرو بن العلاء: "هل كانت العرب تطيل؟ فقال: نعم ليسمع منها، قيل: فهل كانت توجز؟ قال: نعم

(1) المصدر السابق، ص 21.

(2) عبد الناظر، أسماء المتصور والمصطلح، م س، ص 73.

ليحفظ عنها"⁽¹⁾، وبين أن الاختلاف القائم بين الطول والإيجاز وقيمتيهما راجع إلى فحوى الرسالة المتضمنة في النص: فقد قال الخليل ابن أحمد: "يطول الكلام ويكثر ليفهم، ويوجز ويختصر ليحفظ، وتستحب الإطالة عند الإعذار والإنذار، والترهيب، والترغيب والإصلاح بين القبائل كما فعل زهير والحارث بن حلزة ومن شاكلهما، والأفـالقطع أطير في بعض المواضيع، والطوال للمواقف المشهورات"⁽²⁾. تحتم طبيعة الموضوع -إذن- على الشاعر أن يقصد أو يقطع (من المقطوعة أو القطع) وكأن القصيد الذي يجعله القائل من باله ويروي فيه خاطره ويجتهد في تجويده، مقصور على المواضيع المهمة، الخطيرة، التي تهتم بملابسات الواقع، وتمتحن منه، وتتماشى معه كالإعذار والإنذار والترهيب والترغيب والإصلاح، إن ما يقوم فيه التفكير وإعمال الذهن من مواضيع تطول فيه القصيدة، فبعض المواضيع التي تمثل أنظمة حياة تستحق من الشاعر أن يقصد القصيد، أي يطيل القول، فلا يصل به إلى النهاية حتى يصل المتلقي إلى تمام الاقتناع، وحتى يحصل غرض القصيدة من إحداث الخوف أو الرهبة، أو الرغبة، أو المسامحة والإقبال على الصلح مع العدو المناوئ.

نسجل هنا ملاحظة فحواها أن القصيد - حسب ابن رشيق - ذو علاقة مباشرة مع ما هو اجتماعي سواءً توجه القصيد إلى متلق مقصود، أو إلى متلق غير محدد، بحكم أن اتصال هذا القصيد بما هو اجتماعي يمدّه بالقدرة على التواصل مع جماهير القراء المتعاقبة، وكذلك القدرة على التواصل مع ما شابهه من النصوص المشتغلة في المجال عينه.

إن فعل الإفهام يتم في هذا المجال الاجتماعي سواءً أداخل القبيلة كان أم خارجها، نعني ما هو بينها وبين غيرها من القبائل، وما بين الأفراد عمومًا، ويرتكز هنا الفعل على تطويق المتلقي وتحفيز إدراكه بقناعاتنا تجاه موضوع ما، يكون ذا صلة

(1) ابن رشيق. العمدة، ج 1، ص 308.

(2) م ن، ص ن.

الباب الثالث ===== الفصل الأول: أفق التوقع لدى ابن رشيق القيرواني

متبادلة بيننا وبينه، ويصبح من اليسير علينا أن نصف هذه المواضع والمواقف بالتجدد، وقابليتها لأن يعاد إنتاجها في الزمن والتاريخ، إذ هي من المواقف المشهورات، وإذ ذاك فهذه النصوص المقصدة/ الطويلة قابلة لأن يعاد إنتاجها تمثلاً واستشهاداً، أو معارضة... الخ من قبل الذين يعيشون لحظة تاريخية تقارب لحظة إنتاج هذه النصوص.

نستطيع أن نصير إلى التسليم مع ابن رشيق أن المقصودات/ القصيد/ النصوص الطويلة هي الأفضل وذلك بحكم هذه القابلية لإعادة إنتاج نفسها عن طريق إمكانيتها المتجددة للمشاركة في الأحداث التاريخية التي لا تنتهي، إنها -دائماً- تحمل أجوبة عن أسئلة متكونة، أسئلة جنينية يشكلها واقع حاضر آني جديد، لكن النص/القصيد القديم لن يعدم القدرة على أن يعاد إنتاجه طبقاً لواقع جديد، وأسئلة جديدة على أيدي قرائه الجدد.

إن مواقف آنية لا تتصف بالشهرة، هي أحق بالقطع / النصوص الصغيرة المختصرة، لكل موقف نصه الذي يساويه قدرًا. ويقايسه طولاً، ويشابهه شهرة، وكأن مسألة الشرف تعود هنا، إنها المسألة التي كنا قد رأيناها مع النهشلي (شيخ ابن رشيق الذي لم يتعلم له مباشرة)، وهي مسألة - في عموم النقد - مطروحة وصفة يوصف بها المعنى واللفظ والموضوع... الخ.

وحتى حين نصل إلى موضوع الشرف فنحن نصل إلى قلب الاجتماعي العربي، حيث عدَّ الشرف نظير الحياة، إذ لا حياة دون الشرف، لا يستطيع عربي أن يحيا دون أن يكون ماسكاً بشرفه يطوِّقه من الاتجاهات كلها حتى يعسر على كل طامع في الاختراق.

إن الشاعر الشريف هو القادر على الخوض في المعاني الخطيرة، والمواضع الجليلة التي يسجلها التاريخ، إنه المُقصدُ/ المُفهم (أي الذي يحقق فعل الإفهام) علماً أن الفهم متعلق بالمتلقي أساساً، فهو الذي يفهم النص الذي يتلقاه، إلا أن القصيد

الباب الثالث ===== الفصل الأول: أفق التوقع لدى ابن رشيق القيرواني

يمارس تأثيراً ما بالمتلقي فيوجهه الوجهة التي يريدها، إذ إن النص الأدبي/الشعر – هنا – يشمل مقصده الخاص وغرضه الذي يرمي إليه، فإمكانية تفتح القصيد على قراءات مختلفة قد تتعارض مع مقصده/الاجتماعي خاصة، ستكون مرفوضة ومطروحة لأنها قد تخرج عن الاجتماعي/المقدس الذي قيلت لأجل إحداث فعل معين فيه، ولعله بسبب هذا الخوف من تأويل القصيد/الاجتماعي دعاً بعض نقاد الأندلس إلى عدم اجتزاء أبيات أو بيت من النص/النسيج ونقده أو شرحه منفرداً، بل يجب على المشتغل بالقصيد أن يشرحه كاملاً دون الاقتطاع، لأن اقتطاع بيت وشرحه – مثلاً – سيفتح الباب واسعاً لاشتغال التأويل الذي تتدخل فيه الذات المؤولة/القارئة، بينما ثمة مقصد تحويه القصيدة يجب إنارته لا إحاطته بمقاصد ومعاني أخرى تتولد عن القراءة التأويلية⁽¹⁾.

اتساقاً مع فكرة الشرف السابقة، يصف ابن رشيق الشاعر المطيل بالمهيب في نفوس متلقيه: "غير أن المطيل من الشعراء أهيب في النفوس من الموجز وإن أجاد"⁽²⁾ ويحيلنا وصف "الأهيب" بصيغة التفضيل هذه، على توصيف اللحظات القرائية المزامنة لفعل الإرسال/إنشاد القصيد، ومن تحصيل الحاصل القول بدءاً إن كل شريف في قومه مهيب، وبالنسبة للمتلقي، نتصور أن هذا النص الذي أنتجه "الأهيب" سيمتلك قدرة واسعة على إحداث التشوش في الذات المتلقية، فيحدث الفهم، واكتناه حقيقة النص/معناه الذي يتوجه به بصفة مباشرة أو غير مباشرة إلى متلقيه، فيرغب، أو يرهب أو يخاف، أو يشعر بالارتياح، أو يسعى في الصلح بينه وبين القبيلة الضد، فيتحقق في الأحوال كلها انسجام معين على مستوى الاجتماع.

(1) يراجع: البطلليوسي، ابن السيد. الاقتضاب في شرح أدب الكتاب، ج 2، تح: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية،

بيروت، ط 1، 1999، ص 405.

(2) ابن رشيق، العمدة، ج 1، ص 310.

الباب الثالث ===== الفصل الأول: أفق التوقع لدى ابن رشيق القيرواني

ويفاضل ابن رشيق/المتلقي بين القصيد والقطعة ويكشف أن علة انتصاره للقصيد كامن في الجهد الذي نكون قد فهمناه من الإنشاء من البال، وتروية خاطر، وإعمال الجهد والتروي، وهذه آليات يفتقد إليها شاعر المقطعات.

وبالنسبة إلى القصار/القطع فإنها متعلقة بنوع من المتلقين يفضلونها وليس ابن رشيق منهم، لأنه ناقد يفضل "الأهيب"، وفي العمدة، نص نستثمره للإبانة على أن ابن رشيق (مثل كثير من النقاد) يحاول أن يفرض سلطته لا سلطة النص، ففي باب المفاضلة بين الفرزدق وجريمر من قبل قارئ متقدم على ابن رشيق، حكم بما يلي: "الفرزدق أشعر، لأنه أقواهما أسرَ كلام، وأجراهما في أساليب الشعر، وأقدرهما على تطويل، وأحسنهما قطعاً"⁽¹⁾، ويعلق ابن رشيق "فقدّم بالقطع كما ترى"⁽²⁾، ويكتنز تركيب "كما ترى" دلالة أسف واضحة على تفضيل الفرزدق بالقصار، مع أن صاحب الحكم قال بأن الشاعر أكبر قدرة على التطويل، كما أنه يتخلص من هذا الحكم بإبعاد الشبهة فيه عن نفسه، وفي الوقت ذاته كأن ابن رشيق يصادر على القراءة التي أوردها الواقف إلى جانب الفرزدق صاحب المقطعات.

تبادر لنا هاهنا سؤال وفحواه؟ لماذا لم يستشهد ناقدنا بقراءة شيخه النهشلي التي تدعم الفرزدق، لأنه مقطع، فقد رأيناه يكثر من رواية شعر الفرزدق عملاً برأي الجاحظ في مقطعات الفرزدق "وإن أحببت أن تروي من قصار القصائد شعراً لم يُسمع بمثله، فالتمس ذلك في قصار الفرزدق؛ فإنك لم تر شاعراً قط يجمع التجويد في القصار والطوال غيره"⁽³⁾، فيبعد ابن رشيق اسم شيخه ويجد نفسه مضطراً لإثباته في موضع آخر، حين عارضه في زعمه بأن أبا الطيب أحسن الشعراء مقطعات، "ووصف عبد الكريم أبا الطيب، فزعم أنه أحسن الناس مقاطيع، ولو قال مقاطع -بلا ياء-

(1) المصدر السابق، ص 309.

(2) م ن، ص ن.

(3) الجاحظ. الحيوان، ج 3، م س، ص 98.

قلنا: صدقت ولم نخالفه"⁽¹⁾، ويعلق المحققون: "مخالفة ابن رشيق لشيخه النهشلي دلالة على حضور الجانب الذاتي في العمدة وهو حضور وافر، والمخالفة هي على راجح على مبالغة عبد الكريم لأنه استعمل جمع الجمع (مفاعيل- مقاطيع) عوض الجمع (مفاعل- مقاطع)"⁽²⁾، لقد اضطر ابن رشيق لإبعاد رأي النهشلي وقراءته لمقطعات الفرزدق ثم أثبتته فيما يتعلق بمقطعات أبي الطيب المتنبي معارضاً له، وهذا على الرغم من أنه يورد قراءات مختلفة للمقطعات والزُوج (البيتان) واليتامى (الأبيات المفردة)، وكان ابن رشيق يجد نفسه في حرج من هذه القراءات العديدة التي انتصرت للإيجاز، فيشترط في الشاعر حتى يكون كاملاً أن يقطع ويقصد ويرجز، "وقد جمع ذلك كله الفرزدق، ومن المحدثين أبو نواس، وكان ابن الرومي يقصد فيجيد، ويطوّل فيأتي بكل إحسان، وربما تجاوز حتى يُسرف، وخير الأمور أوسطها"⁽³⁾، وإن كان الشاعر الذي يستطيع أن يفعل هذا كله يكون كاملاً، فإن المقصد يكون دائماً "الأهيب"، وكأننا مع ابن رشيق، هنا، نقف أمام النص/القصيد ضد اللانص/القطع، الرجز، ولقد تحوّل النص في مسيرة تاريخية من الوضعية الأولى/البدائية/الطبيعية، من حالة الرجز إلى حالة النص/القصيد، حدث ذلك التحوّل قبيل مجيء الإسلام، أي قبيل بداية تشكل الدولة العربية "وزعم الرواة أن الشعر كله إنما كان رجزاً وقطعاً، وأنه إنما قصد على عهد هاشم بن عبد مناف، وكان أول من قصده مهلهل وامرؤ القيس، وبينهما وبين مجيء الإسلام مئة ونيف وخمسون سنة"⁽⁴⁾، ويرى محمد نجيب البهيتي (مع اعتراضه على هذا العمر للشعر العربي) أن شعر هذه السنوات يحمل دلالة قوية على "يقظة هائلة وتنبه للبواعث

(1) ابن رشيق. العمدة، ج 1، ص 311.

(2) م ن، ص ن (هامش المحققين).

(3) م ن، ص 312.

(4) م ن، ص ن.

الباب الثالث ===== الفصل الأول: أفق التوقع لدى ابن رشيق القيرواني

الكبرى التي ساقَت إلى القول ودفعت إليه"⁽¹⁾، ونستطيع القول إن ما يصفه البهيتي باليقظة - واتساقا مع آراء ابن رشيق - هي ما دفع الشعراء إلى تقصيد القصائد، إذ لا تكون اليقظة وتطور الحياة مكتفية بالأراجيز والقطع والنتف من الشعر، إن تطور العقل العربي، وامتلاكه لوجود يتلاءم مع الظروف المعقدة لهذه اليقظة أوجب أن تطوَّل القصائد، حتَّى يقول الشاعر كلَّ ما يتصل بموضوعه، هذا الموضوع الذي أسلفنا القول بأنه ذو علاقة مباشرة بالاجتماع، إن ما يقدر على التأريخ وعلى صيانة مظاهر الحياة المادية والروحية لا يستطيع أن ينتظم في مسافة قصيرة تقاس بها القطعة أو الرجز، لذلك قلنا إن ولادة النص كانت مع بداية تشكل الوعي بالدولة، حتَّى إن هذا الشعر (بنصوصه) قد غدا التراث الأنتربولوجي لهذه الدولة. كما سبق أن حللنا. وهو ما يقصده البهيتي إذ يقول "وإنما هو (الشعر) اللباب الفذ من حياة أمة فذة. هو العمدة التاريخية العربية الأولى في تصوير حياة العرب بأيديهم، في ذلك العهد تصويرا مباشرا، إذا عرَّضته على التاريخ العام استجاب له، وإن عرَّضته على النقد اللغوي استجاب له، وإن عرَّضته على تاريخ الحضارة استجاب له"⁽²⁾.

وبحسب ابن رشيق، فإن القصيدة التي لا تقصد، وتبقى في بنيتها البدائية (مقطعة أو رجزا) تكون غير قادرة على مسaire التطورات الجديدة الطارئة، التي نلخصها في تشكل الدولة واجتماع الناس الذين كانوا متفرقين في شكل قبائل متباعدة أو متقاربة ويصبح على القصيدة أن تبلغ المنتهى، وتصل إلى الغاية حتى تكون قادرة على استيعاب الحكمة العربية التي هي أشرف الحكم بزعم ابن رشيق وغيره من النقاد، إن ما ينتهي في الشرف لأبد له من القصائد ما ينتهي في التجويد وإعمال البال والإطالة أيضا، هذه الإطالة التي تميز القصيدة/النص عن باقي القصائد، وإنه

(1) البهيتي، نجيب محمد. تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، د ط،

2001، ص 54.

(2) م ن، ص 46.

الباب الثالث **=====** الفصل الأول: أفق التوقع لدى ابن رشيق القيرواني

لمن الطريف أن نعرّض ضمن المعاني اللغوية لكلمة "النص" ما يتسق مع استنتاجاتنا، قال ابن منظور في هذا الشأن "قال أبو عبيد: النص التحريك حتى تستخرج من النّاقة أقصى سيرها، والنص والتنصيص: السير الشديد والحث (...) وأصل النّص أقصى الشيء وغايته (...) ونص كل شيء منتهاه (...) ينصهم أي يستخرج رأيهم ويظهره"⁽¹⁾ والنص يعني الاستقصاء "وروي عن كعب أنه قال: يقول الجبار احذروني فإني لا أناص عبداً إلاّ عذبتة أي لا أستقصي عليه في السؤال والحساب (...) إلاّ عذبتة"⁽²⁾، وكان القصيدة التي لا تبلغ النهاية في استقصاء موضوعها لا تستطيع أن تنخرط في سلك ما هو اجتماعي، وثقافي وحضاري، إن المواضيع التي تتراسل مع تاريخ الإنسان وما يتعلق به، وتحكي قصة تطوره واختلافه عبر الأزمان لا بد لها أن تبلغ الغاية والنهاية، استقامةً، اعتدالاً، واستقصاءً. من غير الوارد أن تكون النصوص (المبتورة) المقطعة أو التلقائية العفوية (الأرجاز) قادرة على حكاية تاريخ الإنسان، لذلك نظر ابن رشيق باحترام بالغ إلى المطولات التي بدأت في الظهور قبل مجيء الإسلام بمائة وخمسين عاماً، وربما أطال العرب القصيدة عصرذاك إطالة تكاد تكون خرافية، فنجيب محمد البهيتي، يقول إنّه قرأ أن معلقة عمرو بن كلثوم روي أنها بلغت ألف بيت⁽³⁾.

كذلك الأحداث الجسام التي تؤثر بتاريخ الجماعة لا بد أن تبلغ قصائدها المنتهى في الاستقصاء، وتتبع الجزئيات، ولذلك تطول وليس تقصر، ولا يليق بها الرجز والمقطعات، ربما من أجل ذلك يخبرنا نقادنا ومؤرخونا القدامى أن مهلهل بن ربيعة كان أول من قصّد القصائد وطوّّلها، وقد كانت قبله مقطعات: "قال الأصمعي: أوّل من تُروى له كلمة تبلغ ثلاثين بيتاً من الشعر مهلهل ثم ذؤيب بن كعب بن عمرو

(1) لسان العرب/ مادة نصص.

(2) م ن ، المادة نفسها.

(3) نجيب، محمد البهيتي. م س، ص 50.

الباب الثالث ===== الفصل الأول: أفق التوقع لدى ابن رشيق القيرواني

ابن تميم ثم ضمرة رجل من بني كنانة، والأضبط بن قريع"⁽¹⁾، ويضيف ثعلب (291 هـ) إضافة بالنسبة إلى المدة الزمنية التي تفصل هؤلاء المقصدين عن الإسلام "وكان بين هؤلاء وبين الإسلام أربعمائة سنة. قال: وكان امرؤ القيس بعد هؤلاء بكثير"⁽²⁾، إن الإضافة الأخيرة لثعلب لا يمكن لها إلا أن تكون بصدد الإلحاح على قوة الشعر وفاعليته في مواكبة أحداث الحياة العربية، والاتصال بمناحي هذه الحياة الثقافية والسياسية والاجتماعية، وإذ ذاك يحدث هذا التعويض لفرضية السن الصغير التي يتبناها الجاحظ.

ويرتبط ذكر مهلهل مباشرة بذكر رثاء كليب ويتعلق هذا الرثاء بحرب البسوس وهي حدث ذو خطورة بالغة في التاريخ العربي عصر الجاهلية، وإذ ذاك فإن هذه الحرب التي كان المهلهل بطلها، هي نقطة فاصلة في تاريخ تطور الشعر الجاهلي، إذ شهدت هذه الحرب، تحول الشعر العربي من المقطعات إلى القصائد أي تحول القصيدة من اللانص إلى النص، من الاختزال والتقصير، إلى الاستقصاء وبلوغ النهاية، وذلك لأنه - كما أسلفنا - لا تستطيع القصار والمقطعات أن تجاري الأحداث العظيمة التي تؤثر بحياة الجماعة، وحرب البسوس كان لها ذلك الأثر البالغ بتاريخ العرب وحياتهم، ويمكننا القول إن المهلهل هو صانع النصوص الشعرية العربية الأولى، إنَّه مقصد القصيد. بتعبير ابن رشيق، يكون المهلهل هو أول شاعر أهيّب.

يتلقى ابن رشيق المطولات/ القصائد المقصدة/ النصوص، والمقطعات من زاوية رؤية حضارية بحتة، إذ تكون هذه المطولات/ النصوص هي الأنسب لتدوين الأحداث، والتعبير عن الرؤى، وتصوير الأحلام، إنها الأولى باحتواء الحقائق المتصلة بالمناحي

(1) ثعلب، أبو العباس أحمد بن يحيى. مجالس ثعلب، ج 2، تح: عبد السلام محمد هارون، دار المعارف، القاهرة، ط 2، د تا، ص 411.

(2) م، ص 412 (ونلاحظ هنا معارضته للجاحظ فيما يتعلق بعمر الشعر الجاهلي في فرضيته المشهورة القائلة بأن عمر هذا الشعر مائة وخمسون عاما قبل مجيء الإسلام).

الباب الثالث ===== الفصل الأول: أفق التوقع لدى ابن رشيق القيرواني

المختلفة للحياة التي تضح بالأحداث والحروب والتغيرات والتطورات، يصبح النص هنا ذا قيمة حضارية تؤهل مجموع الشعر العربي بنصوصه لأن يمثل "ديوان العرب"، وإذا أخذنا لفظ الحضارة بمفهومه الفرنسي الذي نحمله في مجموع التغيرات والحقائق السياسية والاقتصادية والدينية⁽¹⁾، والتطورات التقنية والأخلاقية والاجتماعية، يكون ديوان العرب هو ما يمثل إحساس العرب بذاتهم كلا متكاملًا متفردًا ومتميزًا عن باقي المجتمعات والأمم، وهذا ما قد يقودنا إلى فهم طبيعة علاقة العربي بذاته، وبنفسه، هذه العلاقة القائمة على الحساسية الشديدة تجاه "العربي" و"العرق العربي"، وكل ما هو آت من أصل عربي صافٍ، لذلك نستطيع أن نفهم مدى اهتمام العرب بعلم الأنساب، وحرصهم على الانتساب، حتى في اللحظات الحرجة، التي تمثل انتهاء الحياة، ما يفسره اعتزاز الآخذ بثأره حين يدرك ثأره، فيقتل غريمه وهو يقول: خذها وأنا ابن فلان. ومن هنا قد نفهم تشكل "الدولة العربية" انبناءً على الجنس العربي الصافي، ونستطيع التمثيل لهذه الحالة، بالدولة الأموية العربية الأعرابية، كما هو الوصف الشائع، لذلك فإن اختراق هذا الديوان سيبدأ مع أول فرصة للتغير الأجناسي في مُركَّب الدولة البشري، والسماح لغير العرب بالانتماء فيها والانتساب إليها، بل وبتولي مناصب مسؤولية حساسة فيها كذلك، ولا غرابة، إذن، أن نصل إلى أن من بين الأسماء المشهورة التي عملت على اختراق الديوان كانت أسماء ذات أصول غير عربية، ولنمثل لها بأبي نواس، وأبي تمام مثلاً، ولنمثل لحضارة العرب الآيلة للسقوط بعصر المتنبي، وأزمته الحضارية المؤرقة، الممتدة بين حلم العروبة وواقع الهجنة الحضارية التي كان يعيشها، ولا غرابة -إذن- في أن يطمح المتنبي إلى اعتلاء قمة سياسية لتجسيد أحلامه في ردِّ العروبة إلى أصلها الأول، أوج وجودها. إن الأمر -في هذا الإطار- بعيد عن الأحلام المادية الضيقة التي قد تحدثنا بها بعض الكتب والدراسات. إنه طموح حضاري جامع يتمثل في إعادة "الحكمة العربية" التي هي

(1) Le Petit Robert, Civilisation.

"أشرف الحكم" إلى فاعلية دورها الحضاري وباختصار إنها محاولة لإعادة بعث الروح العربي الأصيل.

2- لغة التنوع:

2-1- الطبع والصنعة:

بما أن النصوص الأدبية تعيش دائما حالة التغيير، وعدم الثبات، بطبيعة الأدب النزاعة إلى التغيير، والثورة على القديم، ومحاولة خلق الأشكال التي تتميز بالجدة في حركة تحاول إلغاء السَّابِق أو إحالته على وضعية تاريخية مَحْفِيَّة، فإن آفاق الانتظار لدى القراء تكون دائما محل اختبار وتشويش من قبل النصوص الجديدة، وذلك لأن هذه النصوص لم تعد - في واقع الحال - كذلك، لأنها أصبحت تشبه نفسها التي أصبحت منتمية في الماضي، فنصوص الشعراء العرب الحداثيين لم تعد جديدة في عصر ابن رشيق (القرن الهجري الخامس)، وليس يعني هذا أنها كفت عن صنع الدَّهْشة الجمالية لدى القارئ، فهذا الأثر مازال قائما بين هذه النصوص وبين قرائها إلى حدِّ السَّاعة، ولكنها تقرأ في مجال عام هو الأدب القديم، هذا ناهيك عن أن التعامل مع هذه النصوص أو إن ظهورها لم يكن قائما على أساس من الكشف المفاجئ في حقل اللغة والتشكيل، إنها لم تكن غريبة كل الغرابة عن قرائها، وذلك لأنه "عندما يكون المثير الجمالي غير مشابه لأي شيء سبق وأن واجهناه، تكون الجدة مطلقة. لكننا عادة ما نتعامل مع الجدة النسبية، أي من تركيبات غير مسبوقه لكنها تتكون من عناصر سبق لنا إدراكها في الماضي"⁽¹⁾، وهذا ما جعل ابن المعتز (296 هـ) الشاعر الأثير لدى ابن رشيق يؤلف كتاب البديع، ليبين من خلال الاشتغال بنصوص من القرآن الكريم والأحاديث النبوية الشريفة والشعر العربي أن هذا الفن ليس

(1) عبد الحميد، شاكِر. التفضيل الجمالي، دراسة في سيكولوجية التذوق الفني، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت: مارس 2001، ص 51.

الباب الثالث ===== الفصل الأول: أفق التوقع لدى ابن رشيق القيرواني

مستحدثا بمعنى الكشف والإخراج عن غير أصل سابق "قد قدمنا في أبواب كتابنا هذا بعض ما وجدنا في القرآن واللغة وأحاديث رسول الله صلى الله عليه وسلم وكلام الصحابة والأعراب وغيرهم وأشعار المتقدمين من الكلام الذي سمّاه المحدثون البديع، ليعلم أن بشاراً ومُسلماً وأبا نواس ومن تقيلمهم وسلك سبيلهم لم يسبقوا إلى هذا الفن ولكنه كثير في أشعارهم فعرف في زمانهم حتى سُميَ بهذا فأعرب عنه ودلَّ عليه"⁽¹⁾.

وربما استطعنا أن ندرك جانب القصور في النظرة التي تعتقد بأن كل حديث هو خروج عن الأصل ومحاولة هدمه وتقويضه، حتى وإن اعتقد هذا الحديث ذلك في نفسه ورسخ لديه اعتقاد بأنه قادر على إحالة القديم السابق إلى حاله التاريخي الأثري، من الأمثلة على هذا الاعتقاد ما يراه أدونيس في القول بالحدائثة، إذ هو عنده "القول بما لم يكن معروفاً في الماضي، الحديث من هذه الناحية، يكشف عن نقص ما، أو عن فراغ ما في القديم، والحدائثة، إذن، خروج على الأصول"⁽²⁾.

وإذا وصلنا إلى الحديث عن أفق توقعات ابن رشيق القيرواني، فإنه، - وبناءً على ما قدمنا - لم يخضع لهذا التشويش والاختبار تزامناً مع قراءة النصوص الحدائثة، لأن هذه النصوص، في زمنه، لم تعد توصف بتلك الجِدَّة (القديمة)، وبالنتيجة فإن ما يفعله ابن رشيق هو توصيف آفاق الانتظار السابقة، أو إنَّه إعادة بناء لما سبق بناؤه، إنه محاولة ضبط مدى الاستجابة التي يفترض بالنصوص الجديدة إحداثها، وكما رأينا ابن شهيد يحاول ممارسة عملية الضبط هذه، وذلك باستبعاد النصوص التَّمَامِيَّة (نسبة إلى أبي تمام) التي رأى النقاد أنها خرجت عن حدِّ الوسط المسموح به، وبلغت في الصنعة مبلغاً مخلاً بالشعر وصنعة الشعر، وسيوضح ذلك بإخضاع موقف ابن رشيق من مواضيع نقدية عدة إلى القراءة.

(1) ابن المعتز، عبد الله. البديع، تح: محمد عبد المنعم، خفاجي، دار الجيل، بيروت، ط 2، 2007، ص ص 73 - 74.

(2) أدونيس. الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط 3، 2000، ص 83.

ومبحث الطبع والصنعة باب في النقد العربي عريق، ولم يكن ابن رشيق أول من طرقه، إذ سبقه كثيرون إليه، ويتداخل بموضوع الطبع والصنعة -لزوما- بموضوع ثانٍ هو ثنائية اللفظ والمعنى، وثالثٌ هو القديم والجديد، وهذه المواضيع متداخلة مترابطة هي ما شكلت عمود الشعر العربي القديم. وبالنسبة إلى الطبع والصنعة، فإنه لا نصَ دون صنعة، هذا ما يقره ابن رشيق مبدئياً ولكنه يفرق بين المصنوع وبين المتكلف الذي ينسبه إلى أشعار المولدين. إن المصنوع الذي يقف ابن رشيق معه هو ما وقع في النصوص عفواً "فاستحسنوه ومالوا إليه بعض الميل، بعد أن عرفوا وجه اختياره على غيره، حتى صنع زهير الحوليات على وجه التنقيح والتثقيف: يصنع القصيدة ثم يكرر نظره فيها خوفاً من التعقب بعد أن يكون قد فرغ من عملها في ساعة أو ليلة"⁽¹⁾، يكشف نص ابن رشيق عن أن الصنعة سمة أصيلة في الشعر، وبالنسبة إلى تطور هذه السمة في العصر الجاهلي، فقد بلغت مبلغاً كبيراً مع ظهور "المحككات" أو القصائد الحولية التي عكف عليها شعراء سُموا "عبيد الشعر"، يأتي على رأسهم زهير بن أبي سلمى، وإنما يكون العكوف على هذه النصوص مدة عام كامل من أجل النظر وإعادة النظر، وذلك حرصاً من الشاعر على رأي المتلقين في القصيدة، فمن الممكن أن يكون قد أتمها في ليلة أو ساعة، ويكون "الخوف من التعقب" مدعاةً إلى كتم أمرها عاماً والشاعر يعاود النظر في نصه حتى يخرجها في أتم حالة، وأكمل صورة من "الاعتدال" و "الاستواء".

والخوف من التعقب هو الخوف من مواجهة المتلقي بنصوص لم تكتمل لها صفة الاستواء، إن وجود هذا المتلقي الذي سيلاحق الشاعر بملاحظاته وتعقيباته هو حافز أساس لدراسة القصيدة، وتعديلها، بالحدف والزيادة وإعادة التنظيم، خاصة إذا كان ضمن هؤلاء المتلقين، متلق مقصود لذاته، وليكن الممدوح مثلاً، فكما أن للممدوح/الملك أو من هو في حكمه آداب في الخطاب المباشر والمحادثة، فإن للشعر

(1) ابن رشيق. العمدة، ج 1، ص 228.

الباب الثالث **===== الفصل الأول: أفق التوقع لدى ابن رشيق القيرواني**

الذي يمدح به قواعد لابد أن تحترم، أولى هذه القواعد أن يكون الشعر نقياً، ومعنى أن يكون نقياً أن يعكف عليه الشاعر بالتنقيح والصقل والمدارسة حتى يخرج في حالة من الصفاء التي تدل على النضج الفني لصاحبه، ومن تمام هذا النضج مراعاة ذائقة الممدوح وعدم الاستهتار بقدرته على النقد، ونفاذ رؤيته في القصيدة، وذلك لأنه وإن لم يكن ناقداً - فقد تعود الاحتكاك بالنصوص الشعرية، والاقتراب من عالمها لكثرة ما وردت عليه نصوص في مدحه، والمعروف أن جائزة الشاعر المادح عادة ما تكون بقدر براعة نصه، وقدرته على صنع الاختلاف عن السائد المعتاد، فتكون تجسيدا للدهشة الجمالية لدى الممدوح، ولذلك كان على الشاعر ألا يرحل إلى ممدوحه بقصيدة جاءت عفو الخاطر، ولكن عليه أن يقبض على هذا "العفو الخاطر"، فينظر فيه الكرة بعد الكرة، ويُعدِّلهُ المرة بعد المرة، فإذا وثق من متانة البناء، وقوة الهيكل وآنس منه بلوغ القصد رحل إلى ممدوحه بنصه، ولعل هذا ما قصده نابغة بني شيبان حين قال:

وإن رحلت إلى ملك لتمدحه ❖ ❖ ❖ فارحل بشعر غير مخشوب (1)

قال المحقق بالحاشية: "المخشوب من الشعر المعمول من غير تنقيح وتعمل له، ومنه قولهم: كان الفرزدق يُنقح الشعر، وجريير يخشبه، وكان خشب جريير خيراً من تنقيح الفرزدق" (2).

نستطيع القول إن الصنعة موجودة، لازمة لأي نص شعري، إنها موجودة في الشعر كما النواة في المادة غير أنها ذات سمة تطورية، ظهرت هذه السمة منذ العصر الذي كانت العرب لا تلتفت إلى مثل هذه الصفة، واثقة بالطبع، غير عابئة بما يمكن أن يوصف بالتكلف، الذي يفسد عمل الطبع، وحين تقول العرب "الطبع" فإنها تقصد المهدب الذي كثر عرض النصوص عليه، فلم يسمح إلا بالجيد منها الذي يحمل في ذاته علائم نجاحه وتحقيق هدفه المرسوم.

(1) الشيباني، النابغة. ديوان نابغة بني شيبان، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، ط 1، 1932، ص 75.

(2) من، ص ن.

والواقع أن العرب لم تكن لتسمح بالتشويش على هذا الطبع، يقول القاضي الجرجاني (الذي أخذ عنه ابن رشيق): "وغير أنها (أي العرب) كانت بالطبع أشد ثقة وإليه أكثر استئناساً"⁽¹⁾، ورأى القاضي أن الاختلاف بين الشعراء إنما هو بسبب الاختلاف في الطبائع، ورأى أن سلامة شكل النص إنما هي من سلامة الطبع "وإنما ذلك بحسب اختلاف الطبائع، وتركيب الخلق، فإن سلامة اللفظ تتبع سلامة الطبع"⁽²⁾، وإذن، فإن الشعر الصادر عن طبع السليم لا يمكن له أن يكون مخشوباً كما يقول نابغة بني شيبان، وفي هذه الحال يكون من التكلف والعنف أن ينظر الشاعر في نصه، ويحدث نقاط تعديل في حاصل الطبع، فيخفي صفاءه، ويعكس سلاسته وانطلاقه: "فإن روعة اللفظ تسبق بك إلى الحكم، وإنما تفضي إلى المعنى بعد التفطيش والكشف. وملاك الأمر في هذا الباب خاصة ترك التكلف ورفض التعمّل، والاسترسال للطبع وتجنب الحمل عليه والعنف به، ولست أعني بهذا كل طبع، بل المهذب الذي قد صقله الأدب، وشحذته الرواية، وجلته الفطنة، وألهم الفصل بين الرديء والجيد، وتصوّر أمثلة الحسن والقبح"⁽³⁾.

وإلى هنا لا يحيد ابن رشيق عن آراء القدامى، فهو متمسك بقولة القاضي الجرجاني وغيره، وهذا ما دعا إحسان عباس إلى وصف قراءته للشعر العربي باجترار الماضي: "ولم يأت ابن رشيق بشيء جديد في قضية المقارنة بين القدماء والمحدثين..."⁽⁴⁾، ويدخل في هذه المقارنة باب الطبع والصناعة الذي نحن بصدده ويعتقد ابن رشيق الصواب في رأي القاضي الجرجاني في محاور المفاضلة بين الشعراء، "وكانت العرب إنما تفاضل بين الشعراء في الجودة والحسن بشرف المعنى وصحته وجزالة اللفظ واستقامته، وتسلم السبق فيه لمن وصف فأصاب، وشبه فقارب، وبده

(1) القاضي الجرجاني، علي بن عبد العزيز. الوساطة بين المتنبي وخصومه، م س، ص 23.

(2) م ن، ص 24.

(3) م ن، ص 31.

(4) عباس، إحسان. تاريخ النقد الأدبي، م س، ص 455.

فأغزر، ولمن كثرت سوائر أمثاله، وشوارد أبياته"⁽¹⁾، إن هذه المحاور التي أقرها القاضي الجرجاني (366 هـ)، سيطورها المرزوقي (421 هـ) ليؤسس نظرية عمود الشعر الذي يطلق عليه شكري المبخوت القارئ الضمني⁽²⁾ الذي يجب على كل شاعر مراعاته أثناء لحظة الكتابة الشعرية، نقول إن هذه المحاور/عمود الشعر ستظل قائمة بكل قوة، ماثلة في ذهن ابن رشيق دون أن نلمح لديه درجة من الانحراف أو التغيير، اللهم إلا في مواضع سيكشف التحليل عنها، على أن مصطفى هدّارة، ينفي عن الشعر الذي لم يخضع للصناعة الفنية صفة الشعر، "الشعر لا يمكن أن يسمى شعراً ما لم تدخله الصناعة الفنية الدقيقة لتبرز معانيه وتضعها في صوراً رائعة معجبة يرضي عليها الخيال ألواناً جذابة فتعلق بالنفوس وتناط بالعقول ويحس الإنسان معها بمتعة الحسّ ولذة القراءة والتفكير معاً"⁽³⁾، وبالنسبة لابن رشيق، ليس ثمة داع لهذه الصناعة الفنية الدقيقة التي قد تنتشر في خلال النص، وإذا كانت بالنسبة لناقد معاصر دلالة على البعد الفني والفكري في النص، ما يجعل المتلقي ينجذب إلى النص متفاعلاً معه جمالياً وفكرياً، فإنها بالنسبة لابن رشيق مؤشر على التكلف المفسد لجمال النص وجودته اتساقاً مع ما رأته العرب وذهبت إليه: "واستطرفوا ما جاء من الصنعة نحو البيت أو البيتين في القصيدة بين القصائد، يستدل بذلك على جودة شعر الرجل وصدق حسّه، وصفاء خاطره، فأما إذا كثرت ذلك فهو عيب يشهد بخلاف الطبع وإتيان الكلفة"⁽⁴⁾.

يدل نص ابن رشيق على حدّ صارم يوضع لخيال الشاعر الذي يؤيده هدّارة، إذ إنّه لا يُسمح في عُرْف التقاليد الأدبية العربية أن تكون الصنعة إلا في بيت أو بيتين في

(1) القاضي الجرجاني. م س، ص 38.

(2) يراجع: المبخوت، شكري. جمالية الألفة، م س، ص 29.

(3) هدّارة، محمد مصطفى. اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري، دار المعارف، القاهرة، د ط، 1963، ص 566.

(4) ابن رشيق. العمدة، ج 1، ص 230.

الباب الثالث ===== الفصل الأول: أفق التوقع لدى ابن رشيق القيرواني

قصيدة من القصائد، وذلك حتى لا يتجافى النص العربي عن طبع المتلقي العربي الذي يكره التكلف والعمل والاشتغال بالنص، بل إن ما يسمح به هو ما جاء عن غير قصد، فإذا رأى المتلقي الكلفة في النص الشعري وعلم أن هذه الصناعة خارجة عن باب "الآتي عفو الخاطر" وأيقن ساعتها أن الشاعر قد أدخل إلى النص عناصر هذه الصناعة الدقيقة طلباً للتفنن وسعيًا في إثارة تجربة فنية مخالفة للمألوف أملاً أن يصنع النص دهشة جمالية مخالفة للمعتاد، إذا وقع هذا مجَّ المتلقي هذا النص وطَّرَحَهُ، وعند ابن رشيق يكون من قبيل المحرمات أن تغرق القصيدة بهذه الصناعة "وليس يتجه البتة أن يأتي من الشعر قصيدة كلها أو أكثرها متصنَّعٌ عن غير قصدٍ، كالذي يأتي من أشعار حبيب والبحتري وغيرهما، وقد كانا يطلبان الصناعة ويولعان بها"⁽¹⁾، ونرى أن ابن رشيق يركز على الطبع لاعتقاده أن الشعر هو من الشعور، أي إنه ما كان على اتصال مباشر بدواخل الذات الإنسانية، وبذلك يحيل الطبع على نوع من العفوية الأولى والصدق الوجداني، والتعبير المباشر عن دواخل الإنسان دون الرجوع إلى النص للنظر فيه وتزيينه وتنميقه، مما قد يشوِّش لحظة الإبداع الأولى التي تجلت فيها الذات بكل الصدق وبكل الصفاء والضياء الناتج عن حالة المكاشفة والبوح، إنَّه النص الأوَّل المنتج الذي يتفاعل مع الذات المتلقية فتتفاعل معه عفويا دون الرجوع إلى التدقيق في تشكيلاته المتناهية في الدقة لتعكف عليه بالنظر والاكتشاف، ممَّا يشوِّش على الذات لذَّة القراءة ومتعتها، ويدفعها إلى الدُّخول مع النص في مغامرة التنقيح والتعديل بناءً على الشرح والتفسير والفهم والتأويل.

يدعو ابن رشيق الشاعر إلى التمشي مع طبعه أي بمراعاة فطرته وسليقته، وأن يكون صورة نفسه إحساساً وتعبيراً، فالطبع هو "ما كان مبدأ الحركة مطلقاً (...)

(1) المصدر السابق، ص ن.

الباب الثالث **=====** الفصل الأول: أفق التوقع لدى ابن رشيق القيرواني

وهو الصورة النوعية أو النفس⁽¹⁾ ويلح ابن رشيق على العودة إلى المبدأ، وإلى النفس والاعتداد بالقصيدة في دفعها الأول، وخروجها عن النفس وكأنها كلمة واحدة، هادرة وكأنها نهر مندفع في جريانه دون أن يوقفه حاجز، وفي القصيدة الآتية عن الطبع وحده صورة مشابهة بينها وبين المرأة حين يصفها العرب بأنها: "جناة ثمارها طفارة أطباعها، وهي الأنهار المملوءة"⁽²⁾، يريد ابن رشيق من القصيدة أن تكون نهراً ممتلئاً إحساساً، يملأ متلقيه إحساساً في دفع مستمر، دون أن يكدره عليه تراكم يحتار في فكها، فيتوقف ليعاود قراءتها محاولاً فهمها أو تأويلها ثم يعود إلى نصه يقرؤه من جديد، إذ إنه هذا هو الواقع الحاصل، فنحن حين نكون بصدد قراءة قصيدة ما ونصادف في درب القراءة تركيباً، كلمة تعبيراً لم نعدها، فإننا هنا نقف وجهاً لوجه أمام مشكلة في الفهم، وفوراً يشتغل جهاز الفهم لدينا محاولاً الفهم وفك هذا المعنى الذي أفسد علينا لذّة القراءة (حسب ما نفهم من ابن رشيق).

لكن هل كل نص فيه الصنعة هو نص معيب بحسب ابن رشيق، وما هي هذه النصوص اللصيقة بالطبع، التي لا تغادر الفطرة الأولى، يتغير العالم كله وتبقى هذه ثابتة بجدار الطبع دون طموح في التغير والتطور؟ ألا يُقر ابن رشيق بأن الشاعر صاحب حرفة (هذا ما سنراه في مبحث التكسب بالشعر) فلماذا يرفض وهو المتلقي المتخصص أن يكون صاحب صناعة، والحرفة صنعة في مجمل الأحوال؟ وإذا كان ابن رشيق يقف إلى جانب التكسب بالشعر ولا يعده عيباً، أفلا يكون من الأصلح لهذا الشاعر المتكسب أن يكون "صانعاً من الصانع ماهرّاً في صناعته وصنعتة (...)" ورجل صنّع: ماهر، وامرأة صناع، وقوم صنع، ونعم ما صنعت... الخ"⁽³⁾.

(1) الكفوي، أبو البقاء أيوب بن موسى. الكليات معجم في المصطلحات والفروق اللغوية، تح: عدنان درويش ومحمد المصري، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط 2، 1998، ص 584.

(2) الزمخشري، أبو القاسم جار الله بن عمر بن أحمد، أساس البلاغة، ج 1، تح: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1، 1998، ص 593.

(3) م، ص 560.

يجيب مصطفى هدارة بأن الصنعة لازمة للشعر إذ "إن المعاني المجردة قد تكون أساساً في حقائق العلوم والمعارف الإنسانية، ولكنها لا يمكن أن تكون أساس الشعر وغايته، بل لابد أن يصوغها الشاعر صياغة جديدة تظهر فيها براعته، وقوة تخيله ودقة فنّه وصدق إحساسه، وهذه الصياغة هي ما نعبر عنه بالصنعة الشعرية"⁽¹⁾، ويقول جابر عصفور إن الشعر ممتزج بالصنعة غير مفصول عنها، ذلك أنها من متطلباته، بوصفه فناً، والواقع أن وصف الشعر بالفن يستدعي ذلك الجانب من المهارة والإتقان، ويكون مفهوم الصنعة عند عصفور متلخصاً في كون الشعر "مهارة نوعية، ترمي إلى إحداث أثر بعينه، تنشأ مصاحبة لاستعداد خاص أو طبع، وتتطلب استخدام أدوات بعينها، وتكتمل بالممارسة والدربة، والرجوع إلى قواعد محددة، تؤخذ من تجارب السّابقين الذين حققوا نجاحاً لافتاً في صنعهم"⁽²⁾، إن استخدام هذه الأدوات واستكمالها، هو ما يعبر عنه تطور الصنعة الشعرية في نص ابن رشيق من الوضعية الجينية التي كانت كامنة في النصوص الجاهلية عفو الخاطر إلى درجة التفنن والمهارة مع نصوص أبي تمام الذي عدل عن عفو الخاطر إلى القصد في الاستعمال أي التوجه وطلب هذه الصناعة طلباً والإلحاح عليها، فخرج عن حدّ الولع الذي وصف به ابن رشيق شعراء الصنعة، "فأما حبيب فيذهب إلى حزنونة اللفظ، وما يملأ الأسماع منه، مع التصنيع المحكم طوعاً وكرهاً يأتي الأشياء من بعد، ويطلبها بكلفة، ويأخذها بقوة"⁽³⁾.

نستطيع أن نتبع مع ابن رشيق مراحل تطور الصنعة الشعرية العربية، منذ النصوص الأولى الجاهلية، كما نستطيع وصف هذه الصنعة عبر مراحلها جميعاً بأنها تعبير عن وجود المتلقي في النص، وفي ذهن الشاعر، إنها إكراه المتلقي الشاعر

(1) هدارة، محمد مصطفى. م. س، ص 566.

(2) عصفور، جابر. مفهوم الشعر، م. س، ص 30.

(3) ابن رشيق. العمدة، ج 1، ص 230.

الباب الثالث ===== الفصل الأول: أفق التوقع لدى ابن رشيق القيرواني

على أن يراعي متلقيه وألا يواجهه بنص مخشوب كما وصفه نابغة بني شيبان، إنها -حتى مع النصوص الأولى- جنوح نحو الصفاء والنقاء، حتى وإن كان ذلك مقترنا بالطبع والفطرة، أي دون أخذ الكلفة واعتماد التتبع.

وبما أن "الشعر لا يُسمى شعراً بدون هذه الصناعة الفنية، فلا بد أنها وُجدت إذن في الشعر الجاهلي الذي كان صدى طبيعياً لعصره في مادته وصورته على السواء"⁽¹⁾، وستعرف هذه الصناعة تطوراً بحسب كل عصر.

أ/ الصناعة سمة في القول الشعري.

ب/ الصناعة متدرجة في التطور بحسب العصر وظروفه ومتطلباته الفنية، وتطور التلقي إذ إن التلقي بدوره يصبح صناعة، يخرج من الطور الارتجالي إلى طور التلقي القائم على أصول وقواعد، "ولا عجب بعد هذا أن يصبح التقبل صناعة والقراءة مهارة يشبّه فيها القارئ بالحائك والبنّاء والنجار، فهو ينسج نصاً على نص، ويبني كلاماً على الكلام، ويوظب أحكامه بحسب القيم الجمالية التي يرشح بها القول الشعري"⁽²⁾.

ج/ أكبر تطور حصل للصناعة الشعرية كان في العصر الجاهلي، مع الحوليات، وقد حدث ذلك التطوير والإمعان في العكوف على القصيدة، وإشباعها تنقيحاً وتشديداً خروجاً من النص المخشوب، الذي سيصدم القارئ/المتقبل بعدوله عن الصفاء والنقاء، إن ظهور إكراهات المتلقي وخضوع الشاعر لها خضوعاً متعباً ومرهقاً كان قد بدأ مع الحوليات. فسمي لذلك الشعراء أصحاب هذا الاتجاه بعبيد الشعر، وهم في الواقع، وإن جاز لنا الوصف، كانوا عبيد المتلقي.

د/ في العصور المتقدمة، حدث تطور الصناعة مع المولدين (بشار، مسلم، أبو نواس،...) وكان ذلك اتساقاً مع متطلبات عصر جديد، وقارئ مختلف يرى الصناعة

(1) هدارة، مصطفى. م. س، ص 566.

(2) المبخوت، شكري. جمالية الألفة، م. س، ص 62.

الباب الثالث ===== الفصل الأول: أفق التوقع لدى ابن رشيق القيرواني

والتفنن حوله في كل مظاهر الحضارة الآخذة في النمو والتكاثر، وبالنتيجة فإنه لم يكن ليرفض هذا التفنن في النص الشعري، بل إنه كان يطلبه، لذلك ظهرت مؤلفات عديدة تناصر أصحاب الصنعة حتى وإن كان ذلك ظاهرياً.

هـ/ بلغ شعراء الصنعة حدّ الولع بها وطلبها تعسفاً مع الباحثري وأبي تمام، غير أن أبا تمام كان قد اجتاز حدّ الولع إلى الشطط والخروج على ما يوافق إمكانات القارئ، ومتعة القراءة، فأفسد بذلك نصوصه، وأفسد على القارئ/ المتلقي لحظة متعته القرائية، بتحويل الشعر إلى لغز معمي يستغرق من القارئ الجهد والوقت لحل معمياته، وبالنتيجة التذمر من هذه الحواجز الموضوعية أمام نهية القراءة المتمشية مع نهية الطبع. إنه خروج على الذوق بالنسبة لابن رشيق، وجرأة على المتلقي بمحاولة تكريسه وإخضاعه لما هو خارج عن الحدّ، بعيد تمام البعد عن "عضو الخاطر"، متجاوز لما سمح به من محاولة تطوير هذا الذوق، هذا التطوير الذي حدث مع بشار ومسلم وأبي نواس، ونلاحظ هنا عدم مراعاة ابن رشيق -أو عدم إدراكه- لطبيعة اللغة الشعرية، هذا الإدراك الذي وصل إليه أبو تمام الذي تيقن تماماً أن لغة الكتابة الشعرية هي "مادة خلق وإبداع، لا أداة نقل وإبلاغ، وهذا خلافاً لما كان عليه حال اللغة في خطاب الشعراء التقليديين الذين تعاملوا مع اللغة، بوصفها أداة إبانة وتبين، أو أداة نقل وإبلاغ"⁽¹⁾، وكما أن مذهب ابن رشيق يمس حرية اللغة الشعرية ودفقها ونزعتها الأصيلة نحو التجدد والابتكار، فإنه كذلك يمس فعالية الفعل القرائي الطموح لاكتشاف المجهول وزيادة حقول بكر في القول الشعري بتوظيف الذاكرة والخيال، إنها كما الكتابة الشعرية، فعل استكشاف في مغامر سمته التتبع والتقصي، وملاحقة الفكرة الرابضة خلف الحرف والكلمة، وتفكيك المعنى الساكن في بؤرة متفجرة، من النص الطامح إلى خلق مسافته الجمالية التي تؤشر على مدى عدوله الذي لا يتحقق

(1) الحميري، عبد الواسع. في الطريق إلى النص، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع (مجد)، بيروت، ط 1، 2008، ص ص 117 - 118.

الباب الثالث **=====** الفصل الأول: أفق التوقع لدى ابن رشيق القيرواني

لدى ابن رشيق إلا ضمن شروط الاعتدال والتوسط، لذلك كان كغيره من النقاد، منهم ابن شهيد يرى أن أبا تمام قد جاوز الحدَّ المسموح به.

إن تعارضاً ما كان حاصلًا بين ابن رشيق الشاعر وابن رشيق الناقد الذي لم يخرج في تصوره للغة الشعرية عن السائد في المدونة النقدية العربية، ولم يرق إلى مستوى إدراك أن النص الشعري هو تعبير عن الواقع ولكن بلغة لا تشبه هذا الواقع، إنها لغة الخيال والعدول، إن المقارنة بين هذه اللغة وبين الواقع سيؤدي حتماً إلى فعل المطابقة والمقايضة، وبالنتيجة مطالبة هذه اللغة بأن تكف عن التحديق في عالمها المتميز بالحرية والتجدد "فنحن نعتقد أن تصوّر العرب للفعل الشعري - وهو القول المخترق في أصله لقواعد القول العادي - يحكمه تصورهم للفعل اللغوي التخاطبي. فحُمِلَ الأوّل على الثاني حمل قياسٍ ومماثلة، لأن الإبداع الشعري - فيما يتوهمون - ليس مقارنةً مختلفة نوعياً للعالم والأشياء والوجود وإنما هي سبيل أخرى للتعبير عن حقيقة واحدة ولا فضل فيها إلا فضل "المعرض الحسن" وكيفيات الأداء. وهو ما لا نخال التسليم به يسيراً في وعينا النقدي اليوم" (1).

كان يفترض بابن رشيق أن يتمشى مع التطور الذي أحرزته الصنعة الشعرية قبله بزمان طويل جداً مع أبي تمام؛ إذ كان الشعراء المحدثون قد "بدووا يهتمون عن وعي بمحاسن الكلام في إنتاجهم الفني متجاوبين مع حياة الترف وولوع الناس بالزخرفة العربية (...) ومع إحساسهم بالحاجة إلى جمالية جديدة" (2).

من الأمور المهمة التي يكون ابن رشيق قد تغاضى عنها هي كون الصنعة الشعرية مطلباً ذاتياً بالنسبة للشاعر الباحث عن إثبات ذاته وتحقيق وجوده الفني وذلك بالاشتغال الدائم بأدواته ومحاولة تطويرها لتعبر عن نزعتة إلى التحرر وعدم

(1) المبخوت، شكري. جمالية الألفة، م س، ص 37.

(2) عكام، فهد. من قضايا الإبداع في التراث، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، م 10، ع 1 و 2، أوت 1991، ص ص 51 - 52.

الخضوع لإكراهات معينة مثل الإكراهات السياسية التي تجبر الشاعر خاصة المادح أن يكون في فنه خاضعا لمتطلبات الطبقة السياسية الحاكمة، وبالنتيجة يتوارى هو ويرتفع ممدوحه، بينما يطمح الشاعر إلى أن يكون موجوداً في نصه بوصفه فنّاناً خالقا حراً خاصة إذا تقيّد هذا الفنان في الحياة الواقعية ولم يكن في استطاعه أن يقول ما يعتقدُه فعلاً "وعليه فإن الفنان إذا ما كُبت في الحياة الاجتماعية، واضطر إلى ألا يقول ما يعتقدُه، كان يبحث عن تأكيد ذاته في الفن وتفتيشه عن أشكال تعبيرية جديدة، يغدو على هذا النحو مرآة لرغبة عنيفة في الحرية، وعلى هذا النحو إنما نستطيع أن نفهم لمَ لم يكفَّ أبو تمام عن وصف شعره بأنه 'حرّاً' وعن التصريح بأنه لم ينشئ مديحه كي يتغنّى بمحامد الممدوح بل ليمجدَّ شِعْرَه" (1).

و/ كان يُفاضل بالنسبة إلى المطبوع والمصنوع بين أبي تمام وتلميذه البحثري، فجاء ابن رشيق وأخرج هذين الشاعرين من دائرة الاضطراع المصطنعة، وبوأ ابن المعتز المكانة الأولى بالنسبة إلى الصنعة الشعرية التي لا يعتد فيها ابن رشيق بالتكلف وإجهاد النفس والتعنت (التطرف في التزيين والتنقيح)، وبالنتيجة يصبح للصنعة معهُ معنى آخر "وما أعلم شاعراً أكمل ولا أعجب تصنيعاً من عبد الله بن المعتز، فإنَّ صنعته خفية لطيفة لا تكاد تظهر في بعض المواضع إلا للبصير بدقائق الشعر، وهو عندي ألطف أصحابه شعراً، وأكثرهم بديعاً وافتناناً، وأقربهم قواً في أوزاننا، ولا أرى وراءه غاية في هذا الباب" (2).

2- اللفظ والمعنى :

اللفظ والمعنى لدى ابن رشيق متداخلان متمازجان، يكون من الصعب الفصل بينهما إذ جعل اللفظ جسماً والمعنى روح هذا الجسم، وجعل المعنى مرتبطاً باللفظ

(1) المرجع السابق، ص 50.

(2) ابن رشيق. العمدة، ج 1، ص 231. وستكون لنا وقفة نبين فيها سبب هذا الانحياز لابن المعتز والاعتداد بنصوصه وصنعتة.

الباب الثالث ===== الفصل الأول: أفق التوقع لدى ابن رشيق القيرواني

كارتباط الرُّوح بالجسم، يضعف بضعفه ويقوى بقوته، فسلامة أحدهما متوقفة على سلامة الثاني، "فإذا سلم المعنى واختل بعض اللفظ كان نقصا للشعر وهجنة عليه، كما يعرض لبعض الأجسام من العرج والشلل والعمور وما أشبه ذلك، من غير أن تذهب الرُّوح" (1).

يكون الشعر -إذن- لفظا ومعنى، وهما متكاملان لا يصيب أحدهما النقص إلاّ وظهر في الآخر، حتّى وإن كان خافيا، فالمعنى متأثر بفساد اللفظ والعكس صحيح ويختلف الناس في آرائهم في اللفظ والمعنى، فبعضهم يفضل اللفظ على المعنى، أي الشكل على المضمون، وهم الفريق الذي يؤيد الكلام الفخم والجزل الذي يكون على طريقة العرب من غير تصنع مثل طريقة بشار بن بُرد، وهاهنا نلاحظ هيمنة النص النمذج (طريقة العرب) أي النص الأوّل/الجاهلي؛ فطريقة العرب تقتضي القول الشعري الفخم الجزل ولكن دون التصنع الذي يحاربه ابن رشيق ويعلن المرة بعد الأخرى رفضه له واعتقاده بأنه مفسدة الشعر، وهذه الفئة التي تؤثر اللفظ الذي قد يجوز لنا وصفه بالأرستقراطي الرأمز إلى طبقية لفظية تمشيا مع الطبقية الاجتماعية ليست كلّ الفئة التي تؤثر اللفظ، فثمة فريق آخر يرى ابن رشيق أنها تؤثر اللفظ لكن دون الاعتداد بقدر المعنى في القول الشعري ويسميهم "أصحاب جلبه وقعقة بلا طائل معنى إلاّ القليل النادر" (2)، وقد سميينا النوع الأوّل الذي ذكره ابن رشيق "الأرستقراطي" لأنه يقول فيه: "وهذا النوع الأوّل أدلّ على القوة، وأشبه بما وقع فيه من موضع الافتخار وكذلك ما مُدح به الملوك يجب أن يكون من هذا النّحت" (3).

(1) المصدر السابق، ص 221.

(2) ابن رشيق. العمدة، ج 1، ص 222.

(3) م ن ، ص ن.

فيكون اللفظ الفخم الجزل الجاري على المثال العربي في غير تكلف وذلك اتساقاً مع الطبع الذي سبق وأن تكلمنا فيه أليق بالفخر والمدح، خاصة إذا تعلق الأمر بمدح الملوك، وبالنسبة للنوع الثاني من الألفاظ يورد ابن رشيق مثالا عنه، هو نص لأبي القاسم بن هانئ:

أصَاخَتْ فَقَالَتْ: وَقَعُ أَجْرَدَ شَيْظَمٍ ❖ ❖ ❖ وَشَامَتْ فَقَالَتْ لَمَعُ أبيضَ مُخْدَمٍ
وَمَا دُعِرَتْ إِلَّا لَجَرَسِ حُلِيِّهَا ❖ ❖ ❖ وَلَا رَمَقَتْ إِلَّا بُرَى فِي مُخْدَمٍ (1)

وكنّا نظن ابن رشيق سيعترض على هذه الألفاظ التي صفها ابن هانئ في البيت الأوّل (أجرد شَيْظَم، شامت، لمع أبيض مخدم) من باب أن هذه الألفاظ سواء في انفرادها أم في التراكيب التي جمعت فيها تحيل على زمن قديم جداً أو على بيئة أعرابية، وهي متنافية مع طابع المدينة والحضارة الذي وسم عصر ابن هانئ، غير أن اعتراض ابن رشيق كان الآتي: "وليس تحت هذا كله إلا الفساد، وخلاف المراد، ما يفيدنا أن تكون هذه المنسوبة بها لبست حليها فتوهمته بعد الإصاخة والرّمق وَقَعُ فَرَسٍ أو لَمَعُ سيفٍ؟ غير أنّها مغزّوة في دارها، أو جاهلة بما حملته من زينتها، ولم يخف عنّا مرادُه أنها كانت تترقبه!! فما هذا كله؟" (2).

فماذا أراد ابن رشيق من الشاعر إن لم يكن رافضاً لهذه الألفاظ المغرقة في البداوة والجاهلية (نسبة إلى البيئة)، لقد أراد منه على عاداته أن يكون مطبوعاً، لأن مثل هذا الأسلوب في نظره تكلف واضح، وتعسف في استعمال ألفاظ تؤدي معنى بسيطاً، وإذا كان الأمر كذلك، فإننا نودّ أن نسجل مخالفتنا لابن رشيق في قراءة هذين البيتين، فالنص بالنسبة إلينا يقدم صورة وافية لحال المرأة العربية وهي تنتظر قدوم حبيبها، إذ تكون في حالٍ من الخوف والترقب، فهي حين تكون على موعدٍ تصبح

(1) المصدر السابق، ص ن.

شرح للألفاظ: الأجرد: ما قصر شعره من الخيل - الشَيْظَم: طويل الجسم - المُخْدَم: السيف القاطع - البري: جمع بُرّة وهي حلقة من سوار أو قرط أو خلخال - المُخْدَم: محلّ الخلخال.

(2) ابن رشيق، م س، ص ن.

شديدة الحساسية لأقل حركة وأضعف صوتٍ، والشاعر هنا يصور حالتها النفسية هذه وأعصابها مشدودة وحواسها جميعا وبخاصة حاسة السَّمع فهي مستفضة إلى أقصى درجة، إلى الحدِّ الذي أصبحت فيه تحسبُ أن أصوات حليها هي وقع حوافر فرس، وأن بريق خلخالها هو لمعان سيف قاطع، وعلى الرغم من حالة الخوف الشديد هذه إلا أنها تخاطر بانتظارها لهذا الحبيب المتأخر عن موَّعده، فهي المنتظرة القادمة أولاً إلى مكان اللقاء، وهو الآتي لاحقاً. ومن زاوية توثيقية، يفيدنا النص بأن المرأة العربية حين تلتقي بحبيبها ليلاً، لا تكسلُ عن الخروج في أبهى صورة، ومن تمام هذا البهاء التجمل بالحلي الثقيلة، وهذا إن دَلَّ فإنما يدلُّ على فرط إحساس المرأة العربية بالجمال، واحترامها لمعشوقها، وثمة قراءة أخرى تخطر بالبال هي أن الحبيبين ربما التقيا والزمن زمن معارك وحروب، لهذا انعكست هذه الصورة على حال المرأة المنسوب بها ويحمل هذا التأويل دلالة على شدة تعلق العرب بالحياة والأمل والإقبال عليها وعَدَم تفريطهم في جانب حيوي منها هو جانب "الحب"، وربما كنا نستطيع أن نمُنح هذا النص (وأيزر يعطينا الحق في ذلك) معنى آخر نلخصه في أن هذه المرأة عالمة بالفرس إلى جانب جمالها وهي أيضا صاحبة فِراسةٍ استطاعت تمييز نوع الفرس (أجرد شيطم) من خلال الصوت المسموع، وربما أراد النص أن يقول إن هذه المرأة من الطبقة الثرية في المجتمع إذ تمتلك هذه الحلي كلها، منها ما يوضع في اليد والعنق، وما يكون في القدم ... وغير هذا من المعاني التي من الممكن منحها للنص.

والحقُّ أننا نرى بعض ما يراه ابن رشيق هنا، وبالصُّبغ نتساءل عن موقع "الأجرد الشيطم" في النص، ولماذا حسبتِ المرأة أن هذا الصوت هو لأجرد شيطم وليس لفرس آخر، بل ليسَ لشيءٍ آخر، وهنا يؤكد ابن رشيق على ضرورة مراعاة طاقات السَّامع/ المتلقي، لأن الشعر في حال إنشاده لم يكن حرياً به إتعاَبُ سامعه، وتشتيت تفكيره في التفكيك وإعادة التركيب، والعمل بالطبع والسَّجيه بالنسبة إلى ابن رشيق يعني "الحلاوة والرِّقة" على مستوى النص الشعري، وبالنسبة إلى الشاعر فإن هذا

الباب الثالث ===== الفصل الأول: أفق التوقع لدى ابن رشيق القيرواني

يُدْخَلُهُ فِي بَابِ الْفُضْلَاءِ⁽¹⁾، وَلَا يَكُونُ هَذَا الدَّخُولُ فِي بَابِ الْفُضْلَاءِ إِلَّا نَتِيجَةُ التَّفَاعُلِ الْحَاصِلِ بَيْنَ الْمُتَلَقِّي وَبَيْنَ النَّصِّ، فَالْمُتَلَقِّي هُوَ الَّذِي يَحْكُمُ بِإِدْخَالِ الشَّاعِرِ فِي هَذِهِ الْجُمْلَةِ بَعْدَ أَنْ يَلْتَمَسَ فِيهِ الطَّبْعَ وَالسَّجِيَّةَ، وَيَتَنَاوَلُ مِنْهُ فِي نِصْوَصِهِ الْحَلَاوَةَ وَالرَّقَّةَ، الَّتِي هِيَ عَكْسُ الْحَزْنِ مِنَ اللَّفْظِ الَّذِي وَصِفَ بِهِ لَفْظَ أَبِي تَمَامٍ مِنْذُ قَلِيلٍ، إِذْ قَدْ تَحَدَّثَ هَذِهِ الْخَزْوَنَةُ جَرَاءً تَكْلَفِ الْفُخَامَةِ مَا يَسْتَدْعِي مِنَ الشَّاعِرِ أَنْ يَسْلُكَ طَرِيقَ الصَّنْعَةِ، فَيُضْرُّ الشَّاعِرُ بِنَفْسِهِ⁽²⁾. وَأَيُّ ضَرَرٍ أَكْبَرَ مِنْ أَنْ لَا يَصِلَ نَصَهُ إِلَى تَحْقِيقِ غَرَضِهِ وَغَايَتِهِ وَهِيَ التَّأْثِيرُ فِي مُتَلَقِيهِ، ذَلِكَ أَنَّ هَذَا الْمُتَلَقِّي (وَحَالِ النَّصِّ الشَّعْرِيِّ هِيَ تَلْكَ) سَيَحْسُ بِالْتَعَبِ، وَيَأْخُذُ مِنْهُ الْإِرْهَاقَ مَبْلَغًا وَهُوَ يَتَّبِعُ أَلْفَاظَ النَّصِّ السَّائِرَةَ فِي دَرْبِ صَعْبِ الْمَسَالِكِ، وَيَحَاوِلُ أَنْ يَقْبِضَ عَلَى الْمَعْنَى فَلَا يَقْدِرُ، فَيَحْدِثُ أَنْ يُخْرِجَ الشَّاعِرَ مِنْ جُمْلَةِ (الْفُضْلَاءِ) وَلَا رَيْبَ أَنَّ ابْنَ رَشِيقٍ هُنَا يَقْصِدُ فَضِيلَةَ الْقَوْلِ الشَّعْرِيِّ، لَا الْفَضِيلَةَ بِالْمَعْنَى الْأَخْلَاقِيَّةِ.

ويواصل ابن رشيق تصنيف أقسام الفريق المناصر للفظ، فثمة قسم ثالث هو الذي "ذهب إلى سهولة اللفظ فعني بها، واغتفر له فيها الركافة واللين المفرط: كأبي العتاهية، وعباس بن الأحنف، ومن تابعهما"⁽³⁾.

يرسم ابن رشيق مع هذه الفرق الثلاث المنتمئة إلى فئة أنصار اللفظ تاريخ تطور اللفظ في القول الشعري العربي، فمن الجزالة والفخامة في غير تكلف، إلى فعل الصنعة والتكلف ثم السهولة واللين الذي يصفه بالإفراط الذي ينتج الركافة التي تسامح معها جمهور المتلقين، إنه رصدٌ لتطور الذوق العربي فيما يخص الألفاظ، فالجزالة التي كانت مطلوبة في وقت ما لم تعد كذلك في عصور لاحقة خاصة مع ظهور الشعر المحدث الذي حاول الخروج جملة على عمود الشعر العربي ومنه اللفظ

(1) يراجع: ابن رشيق. العمدة، ج 1، ص 222.

(2) يراجع: م ن، ص ن.

(3) م ن، ص 223.

الباب الثالث ===== الفصل الأول: أفق التوقع لدى ابن رشيق القيرواني

المسيح بحدود الرواية والطبع والاستعمال كما يؤكد ذلك ابن رشيق ذاته "فقد خرج عليه المحدثون في القرن الثاني خروجاً متعمداً مقصوداً، لينقلوا الشعر من ارسقراطية البيئات العلمية ومجالس البلاط إلى الشوارع والأزقة حيث تحيي طبقات الشعب الغالبة على المجتمع، وبذلك تراجعت إلى حد كبير الألفاظ الجزلة، الضخمة التي كانت تملأ الفم وتقتحم السمع، وغلبت على شعر المحدثين في القرن الثاني وخاصة في قصائدهم التي ينطلقون منها مع أنفسهم ويتجاوبون فيها مع الروح الشعبية السائغة الألفاظ السهلة الرقيقة الخفاقة التي تعتبر ضعيفة في بيئات العلماء والرواة⁽¹⁾.

إن هذا الرصد لتطور الألفاظ واستعمالاتها في متن القصيدة العربية هو في ذاته رصد لتطور المتلقين وعملية التلقي، الخاضعة لذوق العصر، وكذلك هي انعكاس لمدى حضور المتلقي في النصوص، وخضوع الشاعر لمتطلباته الجمالية. ويضرب ابن رشيق مثالا على هذه النصوص "الركيكة" المفرطة في اللين من جهة اللفظ، نصاً لأبي العتاهية، يرى فيها من يطلب الليونة والسهولة الغاية:

يا إخوتَي، إن الهوى قاتلي ❖ ❖ ❖ فيسروا الأكفان من عاجل
ولاً تلوموا في اتباع الهوى ❖ ❖ ❖ فإتني في شغل شاغل
عيني على عتبة^(*) منهلة ❖ ❖ ❖ بدمعها المنكسب السائل
يا من رأى قتيلاً بكى ❖ ❖ ❖ من شدة الوجد على القاتل
بسطت كفي نحوكم سائلاً ❖ ❖ ❖ ماذا تردون على السائل؟
إن لم تُنيلوه فقولوا له ❖ ❖ ❖ قولاً جميلاً بدل النائل

(1) يراجع: هدارة، محمد مصطفى، اتجاهات الشعر، ص 162.

(*) أثبت المحققون كلمة "عقبة" ونرجح أنها "عتبة" كما أثبتناها وكما هي في طبعة محمد محي الدين عبد الحميد، ج 1، ص 126. وكما هو ثابت في تاريخ الشعر العربي أن حبيبة أبي العتاهية كان اسمها "عتبة" وليس "عقبة".

أو كنتم العام على عُسرة ❖ ❖ ❖ منه فمئوه إلى قابيل (1)

يؤشر هذا النص الذي يبلغ حدَّ الابتذال في تناول السَّهل من اللفظ على حدوث تطوُّر خطير في منحى شكل القصيدة العربية عصرئذ بفعل المتلقي الجديد الذي يتذوق هذا النوع من النصوص السَّهلة البسيطة إذ إن الشاعر لم يعد مقتنعا تماما بالبقاء في قصر الخليفة واقفاً شعره عليه يمدحه ويشيد بما أنجزه ويرضى ذوقه الملكي، مهماً بذلك جماهير المتلقين الذين لا يعرفون حياة القصور، وبالتالي لا يستطيعون في ظروفهم الاقتصادية أن يتذوقوا شعرا لا يعثرون فيه على أنفسهم، حتَّى وإن كان هذا التجسُّد مطابقاً لسهولة حياتهم ولين طبقتهم من الناحية الاجتماعية، وبعد أن عمل الشاعر على الإبقاء على هذا المتلقي في نصه بالمحافظة والتزام المقدمة الطللية كما سبق وأن أوضحنا، نزل إلى الطبقات الدنيا من المجتمع، يكتب بلغتها، ويبني نصه بألفاظها، وهذا ما أسماه البهيتي "الشعبية اللفظية" التي تزعمها أبو العتاهية: "فأبو العتاهية يأخذ طريق الشعبية اللفظية، مدرك لما هو بصدده من حيث موضوع الشعر ولفظه، ومن حيث أنَّهما مجتمعين، يحققان له غايته من الشعبية" (2).

بالنسبة إلى ابن رشيق، يكون التسامح المبالغ فيه في شأن سهولة اللفظ ركاكة، وهذا إخلال بالشعر، وانتقاص من شأن القصيدة، ويؤرخ ابن شهيد للتعديل الحاصل في آفاق توقعات المتلقي العربي، بحدوث ذلك التساهل مع هذه اللغة الجديدة باستعماله للفظ "اغتفر"، فلقد غفر المتلقي العربي لأبي العتاهية ومن حذا حذوه مثل عباس بن الأحنف هذه الجرأة على الألفاظ الفخمة الجزلة واستبدالها بالألفاظ السهلة اللينة التي لم تكن من مكونات النص الشعري العربي، ولم يحدث هذا الغفران إلا لأن جمهورا جديدا بدأ يسمع صوته في هذا الشعر الجديد ويرى

(1) ابن رشيق. العمدة، ج 1، ص 223.

(2) البهيتي، محمد نجيب. تاريخ الشعر العربي، م س، ص 386.

الباب الثالث ===== الفصل الأول: أفق التوقع لدى ابن رشيق القيرواني

نفسه، إنّه جمهور الطبقات المتدنية من المجتمع التي لم تسكن القصور ولم تعرف رخاء العيش.

يحاول الشعر إذن أن يخلق نوعاً من التوازن بين الطبقات المختلفة والمتفاوتة للمجتمع، إذ لا تبقى فئة معينة مستحوذة على الكلمة تستعملها بحسب أغراضها ومصالحها، إن هذا الشعر الشريف الذي يجسد الحكمة العربية التي هي أفضل حكم أهل الأرض جميعاً، ليس حقيقاً به أن يبقى كما الثروة والمال بيد طبقة معينة تسخره لمصالحها التي نختصرها في تكريس السلطة وترسيخ النفوذ والقوة. وبما أن الشعر بجلاله وهيبته قد نزل إلى الأحياء الفقيرة، وتكلم بلغتها مستعملاً ألفاظها السهلة التي تجسد سهولة الحياة لا من حيث المادة والاقتصاد، ولكن من حيث الفكرة والرؤية، فهذا معناه أن الشعر لم يعد ذا وظيفة تأثيرية محصورة في الفعل التأثري الجمالي، ولكنه/انتقل إلى التأثير في البنية الفكرية للمجتمع.

وهكذا يصبح من حق شعراء الطبقات الدنيا الظهور والبروز بمواضيعهم التي تتماشى مع طبيعة وأسلوب الحياة التي يحيونها ضمن الطبقات الاجتماعية المسحوقة التي مافتتت تنادي بالمساواة، وكان من هؤلاء الشعراء مثلاً، أبو الشمقمق (200 هـ) مخضرم الدولتين الأموية والعباسية، والذي عاصر أبا العتاهية، وقال شعراً يصور حال طبقته بلغة بسيطة وألفاظ سهلة لينة كما يصفها ابن رشيق القيرواني.

ينقل ابن رشيق رواية توجز لنا موقف المتلقي المبدع من هذه اللغة الجديدة التي تقارب اليومي، وتعديل عن الجزالة والفضامة: "وقد ذكر أن أبا العتاهية وأبا نواس والحسين بن الضحاك الخليل اجتمعوا يوماً فقال أبو نواس لينشد كل واحد قصيدة لنفسه في مراده من غير مدح ولا هجاء، فأنشد أبو العتاهية هذه القصيدة^(*)، فسلماً له وامتنعاً من الإنشاد بعده، وقال له: أمّا مع سهولة هذه الألفاظ، وملاحظة هذا

(*) قصيدة أبي العتاهية المذكورة "يا إختي..."

الباب الثالث = الفصل الأول: أفق التوقع لدى ابن رشيق القيرواني

القصد، وحسن هذه الإشارات، فلا ننشد شيئاً، وذلك في بابه^(*) الغزل جيداً أيضاً لا يفضلُه غيره"⁽¹⁾.

نفهم من هذه الرواية أموراً أهمها:

1- أن المتلقي الشاعر: قد قبل بهذه اللغة، وتقبلها دون إبداء نقاش أو اعتراض "فسلما له"، وقد حدث هذا التسليم بسبب الوقع الذي أحدثته هذه القصيدة في نفوس زمرة هؤلاء الشعراء، وهو ما نصفه بالدهشة الجمالية القصوى التي ينتج عنها التسليم لأبي العتاهية، والاعتراف المطلق بشعرية نصه التي تتأسس على (سهولة الألفاظ + ملاحظة القصد + حسن الإشارات)، وإن أجلاً صورة لهذا التسليم كانت الامتناع عن الإنشاد، وكان نص أبي العتاهية في مواضيع غير الهجاء والمدح يصبح معياراً غير قابل للاختراق والكسر.

2- يؤشر قبول المتلقين النموذجيين/الشعراء، المبدعين لهذا النص بهذه الألفاظ السهلة على قبول الطبقات الدنيا للمجتمع لهذا النص، وكذلك الطبقات العليا لأن قبول هذا النص و"إجازته" يعد في باب النقد الذي يسُنُّ للمتلقين عموماً ما يمكن أن يوافق عليه الذوق وما يمكن أن يرفضه ويستبعده.

3- يؤرخ هذا النص لتاريخية انحدار اللغة الشعرية العربية من الجزل باتجاه الركيك، ومن القوي باتجاه اللين، وذلك بظهور تيار جديد في الشعر العربي يقوده أبو نواس وأبو العتاهية والحسين بن الضحاك الذي لا تنسى الرواية أن تذكر خلاعته، كأنما تسقط الرواية ابتذال الشعراء على ابتذال اللغة، وتحمل هذا المتلقي/ المبدع - الذي كان يجدرُّ به حماية اللغة - مسؤولية انحدارها هذا نحو العامي واليومي.

(*) في نسخة محمد محي الدين عبد الحميد: "وذلك في بابه من الغزل جيداً أيضاً.. ونرى أن هذا أصح وأسلم، إذ يبدو النقص واضحاً على جملة النسخة التي اعتمدها" وذلك في بابه الغزل" يراجع: العمدة، ج 1، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط 5، 1981، ص 126.

(1) ابن رشيق. العمدة، ج 1، ص 224.

4- لا يمكن أن تكون السهولة اللفظية ملائمة لغرضي المديح والهجاء، إذ إن هذين الموضوعين بوصفهما يحملان قصداً معيناً، هو - في معظم الأحوال - المخصوص بالمدح والمخصوص بالهجاء، لا يحتملان سهولة اللفظ وميوعته وابتداله لأن هذه الألفاظ لا يمكن لها أن تؤدي في الحالين الغرض المراد، فهي لا تؤثر بالمدح الذي يعرف مسبقاً أن النص المدحي / القصيدة المدحية تتميز بجزالة اللفظ وحزونته تمشياً مع قدر المدح، وما سيكافئ به مادحه الذي سيعبر عن استهتاره بمدحيه وبقدره وشأنه في حال استعمال مثل هذه الألفاظ السهلة التي لا بد أنها ليست مخصوصة بالمعاني "الشريفة"، والأمر ذاته في غرض الهجاء، إذ إن الشاعر إذا هجا فلا بد له أن يوجع، ولا يحدث هذا الفعل بالألفاظ السهلة اللينة، إذ إن هذا اللين لن يستطيع تحقيق الغرض الذي يصبو إليه الشاعر الهجاء، وعموماً، فإن ابن رشيق لا يعدّ الشاعر شاعراً إلا إذا قال في الغرضين الهجاء والمديح.

5- يحدّ ابن رشيق من فعالية هذه الألفاظ السهلة فيقصرها على موضوع واحد بعينه هو "الغزل"، وذلك لأنه موضوع يهدف إلى التأثير العاطفي بالمرأة، التي توصف هي ذاتها بالرفقة واللين والملاحة، ولأنها المقصودة، فهي لا بدّ تملك القدرة على التمييز بين الألفاظ الجزلة والألفاظ اللينة التي تتمشى مع طبيعتها، وتؤثر بها، ولأن التأثير بعاطفة هذه المرأة لا يأتي من باب الفخامة إذ مقام "الحب" بعيد عن ذلك لما يتصف به من الألفة، ولطافة المعنى. ويعضد ابن رشيق مذهبه بكلام للنهشلي: "وقال عبد الكريم - وكان يؤثر اللفظ على المعنى كثيراً في شعره وتآليفه - : الكلام الجزل أغنى عن المعاني اللطيفة من المعاني اللطيفة عن الكلام الجزل"⁽¹⁾، وإذ يؤكد ابن رشيق (مع النهشلي) أن المعاني اللطيفة (والغزل أوكدها) مستغنية عن الكلام (اللفظ) الجزل الفخم الذي يتوجه به إلى الملوك والقادة مدحاً وإلى من يرى فيهم الشاعر الكفاءة لهجوه، فإنه يؤكد على أن الكلام الفخم واللفظ القوي الجزل هو

(1) المصدر السابق، ص 225.

الأكثر استغناءً عن المعاني اللطيفة، لأن مثل هذا الكلام هو أكثر اقتداراً على اقتحام المواضيع الخطيرة، وبالنتيجة، نحن نصل إلى أن ثمة علاقة قوية بين المتلقي ونوعية اللفظ الذي تبنى به القصيدة، فالمتلقي الممدوح أو المهجو لا يتواصل معه الشاعر إلا بواسطة اللفظ الذي يتناسب ومقامه والغرض الذي رصدته الشاعر من نصه (جائزة مالية (مديح)، انتقام ورد الاعتبار (هجاء)، إحداث المودة وتحقيق القرب من المرأة (الغزل)).

يبقى اللفظ الجزل المفضل لدى ابن رشيق لأنه كثير الاعتداد بمواضيع مثل المديح والهجاء، ولأن هذه الجزالة هي أقرب إلى الطبع العربي الذي يسانده ابن رشيق.

2-3- الصورة الشعرية:

يعتمد بناء الصورة الشعرية على اللفظ اعتماداً أول، خاصة إذا تعلق الأمر ببنية التشبيه، ومن هنا جاء تفضيل أغلب الناس / المتلقين للفظ على المعنى، وينضوي تحت هؤلاء المتلقين مجموعات وفئات لا يمكن الطعن في مدى مصداقية أحكامها وتأويلاتها، فمنهم الناس، ولا بد أن هؤلاء الناس هم جمهور المتلقين الذين يقرؤون هذا الشعر أو يسمعون روايته، فهؤلاء الناس هم من يحكم على شعرية النص وذلك بناءً على العلاقة المتأسسة بينهم وبين النص الشعري. وهي علاقة تتجاوز التأثر الأنّي المباشر إلى أعمال الفكر وتحكيم النقد واستنتاج الصحيح من الخطأ والجيد من الرديء، ويتدرج أنواع المتلقين من "الناس إلى "الحنّاق"، فهؤلاء هم من ألف النصوص الشعرية حتى تكونت له خبرة يعتد بها في الحكم ويُرجع إليها عند المقارنة والتفاضل، وثالث طبقة من هؤلاء المتلقين، وهي الأكثر معرفة بالنصوص الأدبية لطول المزاولة والاشتغال بها، ولوثوق الناس والحنّاق في ذوقها المطعم بالخبرة الواسعة والمعرفة المسبقة بالنصوص الأدبية المنتمية في الشعر وهي فئة الشعراء.

يرى هؤلاء المتلقون أن اللفظ "أعلى من المعنى، ثمنا وأعظم قيمة وأعز مطلباً، فإن المعاني موجودة في طباع الناس يستوي الجاهل فيها والحاذق، ولكن العمل على جودة الألفاظ، وحسن السبك، وصحة التأليف"⁽¹⁾.

الطبع إذن موجود فيه المعنى، والطبع في الناس كلهم، بمعنى أن المعاني موجودة في ضمائر الناس جميعاً، فكلنا يعرف معنى الشجاعة والإقدام والكرم، ولكن الاختلاف بين الناس يكمن في الطريقة التي يعبر بها عن هذه المعاني، إن ابن رشيق من خلال نصه هذا يؤكد على أن التأثير في المتلقي (وهو قصد أي نص شعري) لا يحدث بالمعنى فقط، ولكن، وبشكل أكبر باللفظ، "والحقيقة أن الشعر كفن يؤثر في نفس الإنسان بما فيه من جمال ومتعة وإثارة فنية للأحاسيس والمشاعر، ولا يمكن أن ينظر إليه من ناحية محتواه فحسب، أو من ناحية شكله بصورة عامة. فالإنسان لا يتلقى تأثير الشيء الجميل مجزئاً على دفعات، ولكن الإحساس ينتقل إليه مباشرة وتنفعل نفسه بالتأثر دفعة واحدة"⁽²⁾، ولإحداث هذا التأثير يجب أن يعمل الشاعر على الاهتمام بالألفاظ فيختار جيداً، ويحسن سبكها وربطها، ويصحح تأليفها وتنسيقها، "ألا ترى أن رجلاً أراد في المدح تشبيهه رجل لما أخطأ أن يشبهه في الجود بالغيث والبحر، وفي الإقدام بالأسد وفي المضاء بالسيف، وفي العزم بالسيل، وفي الحسن بالشمس، فإن لم يحسن تركيب هذه المعاني في أحسن حلاها من اللفظ الجيد الجامع للرقّة والجزالة والعدوابة والطلاوة والسهولة والحلاوة لم يكن للمعنى قدر"⁽³⁾.

توجد المعاني بدءاً في البنيات الذهنية لدى الناس جميعاً، وبالنسبة إلى الشعراء، فإنهم يمتلكون بنيات أسلوبية خاصة يعبر فيها عن هذه المعاني، وإذا

(1) المصدر السابق، ص 224 - 225.

(2) هدّارة. اتجاهات الشعر، م س، ص 534.

(3) ابن رشيق. العمدة، ج 1، ص 225.

الباب الثالث ===== الفصل الأول: أفق التوقع لدى ابن رشيق القيرواني

خصصنا (مع ابن رشيق) الحديث لشعراء المدح، يكون هؤلاء ملزمين ببناء الصور الشعرية (المعنى + شبكة من الألفاظ المترابطة المؤلفة والمسبوكة ضمن علاقات التجاور لتجسيد المعنى وشخصته)، بالاتكاء على ألفاظ بعينها على النحو الآتي:

- معنى الجود ← لفظ الغيث + لفظ البحر
- معنى الإقدام ← لفظ الأسد.
- معنى المضاء ← لفظ السيف
- معنى العزم ← لفظ السيل
- معنى الحسن ← لفظ الشمس

بالنسبة إلى المتلقي المدوح، يقوم بالحكم على هذه الصورة (المعنى الشائع + اللفظ المنتقى) انطلاقاً مما أحدثه هذا اللفظ من أثر فيه، ويتحدد هذا الأثر انطلاقاً من مجموعة من العناصر التي يجب أن يجمعها اللفظ وينغلق عليها وهي (الرقعة والجزالة والعذوبة والحلاوة والطلاوة والسهولة)، فإن لم يستسهل المتلقي هذه الألفاظ، ولم يجد منها في نفسه الحلاوة والطلاوة ولم يستعذبها، فلا قدر للمعنى حينذاك.

وينتقل ابن رشيق إلى المفاضلة بين اللفظ والمعنى عن طريق صورة بصرية كاشفة للهوة الفارقة بين ما هو ظاهري مشاهد (وهو الصورة)، في تجريدتها وطبيعتها، أو في انتقالها إلى طور الالتباس باللباس، كيفما كان هذا اللباس، وبين أن يكون هذا الملبوس حسناً مثل الصورة، فيكون الفرق واضحاً، فالصورة الحسنة هي هي، وإنما كان ما كشف حسنها وزانه اللباس الذي يشاكلها حسناً ويعادلها جمالاً، أما اللباس الذي دون ذلك، فليس من شأنه إلا أن يزرى بهذه الصورة الحملية، فينقص من قدرها - هذا إن لم يجعل مبصرها يمجها ويشيح بوجهه عنها - فيكون المتلقي الذي يرى هذه الصورة في مواجهة مباشرة مع التضاد الذي يحصل بينها وبين

الباب الثالث ===== الفصل الأول: أفق التوقع لدى ابن رشيق القيرواني

الملبوس فتتضاءل في عينه ويحتقرها، أو تستكمل رؤيته البصرية جمال الصورة بجمال اللباس فيقبلها ويستسيغها.

ولا نغادر هذا النص دون أن نسجل تعالق الرؤية الجمالية الشعرية لدى ابن رشيق بالرؤية الجمالية الحضارية في عصره، هذا ناهيك عن كونه شاعراً، يمتلك أصلاً حساسية مرهفة تجاه الصورة الجميلة والهيئة التي تشابهها، إن مقايضة اللباس الحسن (المظهر) بجمال الصورة يعطينا ملمحاً عاماً عن مدى اهتمام سكان القيروان عصرذاك بالهيئة وبمحاولة التجميل والتألق في اللباس اعتقاداً بالانطباع الحسن الذي تتركه المظاهر الجميلة في النفوس، وبخاصة إذا كانت صور هذه المظاهر هي لنساء حسناوات، وربما دل كلام ابن رشيق على الاهتمام البالغ الذي كانت المرأة توليه لهيئتها ولباسها حال خروجها من منزلها وعند وجودها فيه، "وكان الموسرون من الناس (...) يبالغون في التألق في اللباس، حتى قيل إن أخذ قضاة القيروان ترك كسوة بعد وفاته قومت بألف دينار أما المرأة فكانت تعتمد في أناقة لباسها على الحلبي بالخصوص، وعلى أصوات الخلخال وهي تمشي في الشوارع فتحدث مشيتها رنة ملفتة للأنظار"⁽¹⁾.

إن تعدد مظاهر الحسن والجمال في ظل حضارة كانت تتسم بها عاصمة من أكبر وأجل العواصم العربية، لم يمنع ابن رشيق من التقييد الصارم لأشكال هذا الجمال وبالحدوث عن الشعر نلاحظ أن ابن رشيق قد قيد ألفاظ الصورة الشعرية في مجموعة لا تكاد تنفتح لتضم ألفاظاً أخرى باستطاعتها أن تخلق جمال الصورة، وإن كنا نلاحظ أنه أكثر ميلاً إلى عقلانية هذه الصورة، ومطابقتها للواقع وتشخيصه بصدق بالغ.

⁽¹⁾ كرو، أبو القاسم محمد. عصر القيروان، دار طلاس للدراسات والترجمة، دمشق، ط 2، 1989، ص 26.

2-4- التمييز بين لغة الشعر ولغة النثر:

يؤمن ابن رشيق بخصوصية الشعر بوصفه فناً، ولأنه كذلك وجب أن تكون له أدواته الخاصة المتميزة عن باقي الكلام، إنه فن القول الذي يتجه إلى مخاطب/ مقول له يهدف إلى التأثير به وذلك بغية الوصول إلى غرض يقصده الشاعر، وكما رأينا من قبل، فإن ابن رشيق يؤكد على موضوع المديح. ولكي يحدث التأثير، ويقوم الممدوح إلى العطاء ومنح الصلات والمكافآت، وجب على الشاعر أن يحكم أدواته، ويحسن التصرف بها لا يحميد عن الغرض.

وأهم هذه الأدوات وأوكدها في الشعر هي الألفاظ ولذلك يُعلم ابن رشيق الشاعر بأن "للشعراء ألفاظ معروفة، وأمثال مألوقة، لا ينبغي للشاعر أن يعدوها، ولا أن يستعمل غيرها، كما أن الكتاب اصطلاحوا على ألفاظ بأعيانها سموها الكتابية لا يتجاوزونها إلى سواها، إلا أن يريد شاعر أن يتظرف باستعمال لفظ أعجمي فيستعمله في الندرة، وعلى سبيل الخطرة، كما فعل الأعشى قديماً وأبو نواس حديثاً فلا بأس بذلك"⁽¹⁾.

يميز ابن رشيق تمييزاً دقيقاً بين الشعر والنثر، فيرى أن الشعر يتملك ألفاظه الخاصة به، المتوائمة مع طبيعته والمميزة له، وفي مقابل الشعر، هناك النثر بلغته الخاصة إذ اتفق الكتاب على ألفاظ بعينها لا يعدونها إلى ما سواها سموها الكتابية، فوجب أن يلزم كل من الشاعر والنثر حقل ألفاظه المهيئ له، والرأي ذاته كان قد رآه عبد الرحمان الهمداني (321 هـ) حين ألف كتابه الموسوم بالألفاظ الكتابية وقال في المقدمة بعد أن عرض حال الكتابة وتدني هذه الصناعة وجهل أصحابها بآلتها "فجمعت في كتابي هذا لجميع الطبقات أجناساً من ألفاظ كتاب الرسائل والدواوين البعيدة من الاشتباه والالتباس، السليمة من التقعير، المحمولة على

(1) ابن رشيق، العمدة، ج 1، ص 226.

الباب الثالث ===== الفصل الأول: أفق التوقع لدى ابن رشيق القيرواني

الاستعارة والتلويح على مذاهب الكتاب وأهل الخطابة دون مذاهب المتشدين والمتفصحين، من المتأدبين والمؤدبين المتكلفين. البعيدة المرام، على قربها من الألفهام"⁽¹⁾.

تسيطر مجالات التخصص في الصناعة الأدبية عموماً على الألفاظ، فتقسم هذه إلى مجموعات (حقول) تتطابق مع التخصص، فبالنسبة للشاعر، يمكنه استعمال ألفاظه وهي (الشعرية) أما الخطيب والكاتب، فلا يعدو الألفاظ الكتابية، ولا بد أن لكل مجال معرّف ألفاظه الخاصة به، وقد ألف الفارابي كتابه "الألفاظ المستعملة في المنطق" تمييزاً للألفاظ المنطقية والفلسفية عن ألفاظ باقي حقول المعرفة.

تحدد شعرية القصيدة - حسب ابن رشيق - بمدى التزام الشاعر بألفاظه الخاصة به، لأن هذه الألفاظ هي ما سيتلقاه المتلقي، وهي ما سيحدث الأثر الجمالي في نفسه، وذلك بسبب ما تحوزه من الحلاوة والطلاوة والعذوبة والرقّة، وإذا حكم المتلقي للقصيدة بأن ألفاظها متصفة بهذه الصفات وغيرها فهذا يعني أن الشاعر بدأ يرى طريقه نحو هدفه المسطر وهو نيل المكافأة المالية.

ومن أجل فهم الفرق بين الألفاظ الشعرية والألفاظ الكتابية، تتبعنا ابن رشيق في كتابه، أنموذج الزمان فألفيناه يقول في ترجمة (إبراهيم بن غانم بن عبدون، أبو إسماعيل الكاتب): "كان شاعراً كتابياً الشعر لطيف الألفاظ نظيفها رشيق المعاني وجيزها، صافي مزاج الطبع على أسلوب واحد"⁽²⁾. فقد كان إبراهيم هذا كاتباً وفي الوقت ذاته كان شاعراً، غير أن صنعته قد غلبت عليه، وإن كان قد امتلك قدراً من الموهبة الشعرية، إلا أن احتراف الكتابة حال دون اكتمال هذه الشاعرية، فبان

(1) الهمداني، عبد الرحمن بن عيسى. الألفاظ الكتابية، تح: أحد الآباء اليسوعيين في كلية القديس يوسف في بيروت، مطبعة الآباء اليسوعيين، بيروت، د ط، 1985، ص 07.

(2) القيرواني، ابن رشيق. أنموذج الزمان في شعراء القيروان، تح: محمد العروسي المطوي وبشير البكوش، الدار التونسية للكتاب (تونس) والمؤسسة الوطنية للكتاب (الجزائر)، د ط، 1986، ص 50.

الكتابة في شعره، وكان "كتابي الشعر" على حدّ تعبير ابن رشيق القيرواني، لقد كان يكتب النص الشعري فكأنه يكتب رسالة أو أي نص نثري، وإن إلقاء نظرة على النصوص الشعرية الكتابية لهذا الكاتب والتي يوردها ابن رشيق استشهاده على ما يقوله قد توضح لنا ماهية هذه النصوص: "وقال في حسن الصبر وذم ضيق الصدر: (الخفيف):

رَبِّمَا كَانَتْ الْخَلَائِقُ إِنْ ضَا ❖ ❖ ❖ قَتَّ بِخَطْبٍ مَعْدُودَةً فِي الْخُطُوبِ
وَتَهُونَ الْأَحْدَاثَ عِنْدَ مَعَانٍ ❖ ❖ ❖ بِفُؤَادٍ شَهْمٍ وَصَدْرٍ رَحِيْبٍ
وَالصَّبُورِ الدَّاعِي إِلَى اللَّهِ مُحَبُّو ❖ ❖ ❖ مُجَابٌ مِنَ السَّمِيعِ الْمُجِيبِ
فَتَوَكَّلْ عَلَيْهِ يَكْفِرْكَ وَالزَّمَّ ❖ ❖ ❖ حُكْمَ ذِي حَكْمَةٍ وَرَأْيَ مُصِيبٍ" (1)

"وقال في ثريا الجامع: - (الطويل)

وَمَجْلِسٌ تَقْوَى يَسْتَوِي النَّاسُ عِنْدَهُ ❖ ❖ ❖ جَلُوسًا صَمُوتًا فَهُوَ أَوْقَرُ مَجْلِسٍ
قَنَادِيلُهُ فِي وَحْشَةِ اللَّيْلِ دَاجِيًا ❖ ❖ ❖ هِدَايَةَ أَبْصَارٍ وَإِنْسَانَ أَنْفُسٍ" (2)

فإذا نحن قرأنا هذا الشعر ألفيناه غير الشعر الذي يريده ابن رشيق: "وقال غير واحد من العلماء: الشعر ما اشتمل على المثل السائر، والاستعارة الرائعة، والتشبيه الواقع، وما سوى ذلك فإنما لقائله فضل الوزن" (3)، وشعر إبراهيم بن غانم الكاتب خارج عن هذا التعريف، فليس فيه مثل سائر أو استعارة أو تشبيه واقعي أو غير واقعي. إنها لغة لا توصف إلا بأنها عادية ويومية لا تمت بصلة للغة الشعر الذي هو "ما أطرَب، وهزَّ النفوس، وحرَّك الطباع، فهذا هو باب الشعر الذي وُضِعَ لَهُ، وبُنِيَ عَلَيْهِ لا ما سواه" (4). نحن نفهم -إذن- أن إبراهيم الكاتب لم يكن سوى كاتب، إنَّه في ذلك مثل ابن رشيق الذي كان كاتباً بديوان الإنشاء برئاسة علي بن أبي الرِّجال

(1) المصدر السابق، ص 51.

(2) م، ص 53.

(3) ابن رشيق. العمدة، ج 1، ص 218.

(4) م، ص 226.

(426 هـ) ⁽¹⁾ (الكاتب الشاعر الذي أهده ابن رشيق كتاب العمدة)، غير أن الفرق واضح بين شاعر كاتب يمتلك موهبة الشعر، والقدرة على الكتابة وبين كاتب يقول الشعر، وهو - في الواقع - لا يفعل سوى أن يقول كلاماً عادياً بعيداً كل البعد عن الشعر وليس له فيه فضل إلا إقامة الوزن، فالشعر الذي لا يؤثر بمتلقيه، ولا يهزه ولا يطربه، فلا تظهر من هذا المتلقي أية إشارة ولا تصدر عنه أية علامة تدل على حدوث الالتئاذ بفعل حصول الطرب وهزته، لا يمكنه أن يكون شعراً، فالألفاظ الكتابية إذا أخضعت للوزن والقافية عاجزة عن أن تفعل فعل الألفاظ الشعرية المحدثه للطرب: الذي هو: "الشعور بالمتعة الفائقة عند السماع أو ما أصله السماع: الموسيقى والغناء والشعر وما أشبهه، مع التعبير الانفعالي العفوي عن ذلك بالهتاف أو الحركة أو التأوه أو الترنح أو ما قاربه، وتسمى هذه الحالة عند النقاد العرب هزة الطرب" ⁽²⁾ وحتى تحدث هذه الهزة فلا بد أن تبلغ القصيدة درجة عالية من الاقتراب من النفس للتأثير بالمتلقي، حتى لا يكاد شيء يحجب النص عن متلقيه، فقد قال ابن المعتز: "قيل لمعتوه: ما أحسن الشعر؟ قال: ما لم يحجبه عن القلب شيء" ⁽³⁾، ومثل شعر إبراهيم الكاتب بعيد عن هذا المعنى كل البعد.

وقد يجدر بنا التنبيه على أن ابن رشيق يستعمل تركيب "الألفاظ الكتابية" لا "الألفاظ النثرية" ما يجعلنا نفهم أن ثمة لغة شعرية تصنع فعلها في المتلقي وتطربه وتهزُّ نفسه وتحرك طباعه أي إنها تؤثر به حال سماع القصيدة تأثيراً عاطفياً وجدانياً، ويتجاوز تأثيرها بواطن النفس إلى أن يظهر على الطباع، فتتغير الطباع من السلب إلى الإيجاب عموماً، وهذا ما كنا قد أوضحناه حين الحديث عن الأوزان التي

(1) يراجع: ابن رشيق. الأنموذج، ص 440.

(2) الجوزو، مصطفى. نظريات الشعر عند العرب (الجاهلية والعصور الإسلامية)، ج 2، دار الطليعة، بيروت، ط 1، 2002، ص 228.

(3) ابن رشيق. العمدة، ج 1، ص 220.

تعدّ في نقد ابن رشيق وقراءته للنص الشعري العربي عمدةً وركناً أساساً في بنية القصيدة العربية.

والى جانب هذه اللغة الشعرية، ثمة لغة كتابية هي ألصق بالكتاب الذين يرومون قول الشعر، فتغلبهم ألفاظهم الكتابية، فيأتي شعرهم كلاماً عادياً موزوناً مقفياً. ومن ثم فهذه الألفاظ خارجة عن ألفاظ الشعر، ولأن اللفظ هو الأعلى والأثمن يكون الشعر المبني بهذه الألفاظ خارجاً عن الشعر.

ولعلنا نستطيع الربط بين الألفاظ الشعرية والكتابية، وبين ملكة الشعر وملكة النثر اللتين تحدّث عنهما ابن خلدون في مقدمته فقال: "لا تتفق الإجابة في المنظوم والمنثور معاً إلاّ للأقل"⁽¹⁾، وإن كان ابن خلدون فسّر صعوبة امتلاك الشخص الواحد ملكة النثر وملكة الشعر على حدّ سواء، وأرجع ذلك إلى طبيعة الملكة في اللسان، وتحقق الاستحواذ على اللسان للملكة السّابقة إليه، فيحدث تعذر استحواذ الملكة اللاحقة، أي أنّ الشاعر لا يستطيع أن يكون ناثراً بالمستوى الجيد نفسه الذي عليه شعره، لأن الشعر سبق إلى ملكة اللسان لديه، نقول إن كان ابن خلدون قد قدم هذا التفسير، فإن ابن رشيق - كما نظن - قد قصد إلى الصنعة والاحتراف وغلبته على صاحبه، فمن احترف الشعر وتعامل مع ألفاظه وابتعد عن ألفاظ الكتابة، لم يستطع أن يكون ناثراً، والعكس حادث، وهكذا نصل إلى أنّ ابن رشيق قد قصد الأساليب، ففرق بين أسلوب الشاعر وأسلوب الكاتب، فحسب إذا قال الكاتب شعراً فإنه - في الأخير - لن يكون سوى رسالة، أو خطبة، وأي نص غير الشعر، ونتذكر أن ابن رشيق - إلى هنا - يتحدث عن كتاب الدواوين أي الكتاب الرّسميون.

يتميز الشعر - بحسب ابن رشيق - بحساسية شديدة تجاه ما هو دخيل، غير داخل في صميمه، من مثل الألفاظ الأعجمية، فالشعر العربي لغة ولفظاً غير حقيق بمكانته الشريفة، وكونه يمثل الحكمة العربية التي هي أشرف الحكم أن يختلط

(1) ابن خلدون، عبد الرحمن. مقدمة ابن خلدون، م س، ص 488.

الباب الثالث **===== الفصل الأول: أفق التوقع لدى ابن رشيق القيرواني**

لفظه بلفظ من لغة أخرى، لأن في هذا امتهاًناً للغة هذا الشعر، وإلحاقاً إلى أنها غير مستغنية بنفسها عن غيرها، وإن السّماح بمثل هذا الخلط سيفتح الباب الواسع للهجنة وخلط الأصيل بما هو ليس كذلك (المولد)، ويسمح بمثل هذه الألفاظ في حال خرج الشاعر عن المرامي الشريفة السّامية للشعر، وذلك بأن يقصد إلى التندر والفكاهة، مثلما فعل الأعشى قديماً، وفعله أبو نواس حديثاً، فالشعر العربي الذي يمثل التراث الانطربولوجي العربي لا يجب أن يختلط بلغة أمم أخرى، لأنّه صورة صافية للحياة العربية بكل مكوناتها، وهو ناقل أمين للمعرفة والفكر العربي، ولأنّه كذلك وجب ألا يقال هذا الشعر وينظم إلاّ بلغته العربية، ولغته الشعرية التي نحن بصدد تفصيل الحديث عنها.

يركز ابن رشيق على التفريق بين اللغتين الشعرية وغير الشعرية، وذلك بالنظر إلى قيمة الشعر لديه، وهي القيمة التي نالها الشعر في نفوس العرب جميعاً، هذا دون أن نتطرق هنا إلى موضوع الكتابة ومن ناصر الكتابة والنثر على حساب الشعر، فـ "إنّ جلال الشعر وعظمة منزلته في النفوس والأذهان، مصدرها لغته أوّلاً وقبل كلّ شيء، وهي لغة تفوق الكلام العادي والنثر المتداول كالذي في الخطب"⁽¹⁾ لأن المتلقي لن ينفعل ولن يتأثر بمثل هذه اللغة المعهودة التي يستعملها هو ذاته يومياً في قضاء مصالحه.

يريد هذا المتلقي أن يواجه النص الشعري المبني على الألفاظ وقد استعملها الشاعر استعمالاً فنياً، فارتقت عن الابتذال اليومي، ولم تعد - على الرغم من انتمائها إلى اللغة ذاتها- هي الألفاظ التي يقول بها المتحدثون كلّ يوم ما يودون قوله، وابن رشيق في هذا الإصرار على تمييز الألفاظ الشعرية يؤكد على الاستعمال الفني للفظ أي التفنن في استخدامه والارتقاء به إلى مستوى المهارة والصناعة، وألاًّ يصبح اللفظ في النص الشعري ذا دلالة مرجعية باهتة ومبتذلة، وهذا ما ألح عليه

(1) بنلحسن، محمّد. التلقي لدى حازم القرطاجني، م س، ص 303.

النقاد القدامى، فاللفظة عندهم "وهي تستعمل فنيا، لم تعد في حاجة إلى أن نتعامل معها على أساس أنها دال يحيل على مدلول في واقع اللغة والحياة. وإنما تصبح ذاتاً مكتملة يصيب بها الشاعر الموضوع المستحسن لها من الكلام أو يخطئه، ويحاكمها القارئ بالتذوق"⁽¹⁾.

2-5- التمييز بين لغة الشعر ولغة العلم:

يوصل ابن رشيق عملية فرز الألفاظ الشعرية عن غيرها التي من الممكن أن تختلط بها فتشوه النص الشعري المعتمد أساساً على لغته، فيذكر خطر استعمال الأفكار والألفاظ الفلسفية في الشعر، "والفلسفة وجر الأخبار باب آخر غير الشعر؛ فإن وقع شيء منها فبقدر، ولا يجب أن يُجعلاً نصب العين فيكونا متكاً واستراحةً، وإنما الشعر ما أطرب وهز النفوس.."⁽²⁾، فالفلسفة والتاريخ لا يستطيعان الدخول في باب الشعر، ذلك لأن لغتهما لا تتماشى مع طبيعة اللغة الشعرية التي "تنطوي على قدر من التمويه، تتخذ معه الحقائق أشكالاً تخب الألباب وتسحر العقول، فتتبدى الحقائق من خلال ستار شفيف يضي عليها إيهاماً محبباً يثير الفضول ويغذي الشوق إلى التعرف"⁽³⁾، ولا تستطيع لغة التاريخ والفلسفة أن تؤثر بالمتلقي، لأن هذا التأثير هو غاية الشعر (التأثير جمالياً، اجتماعياً..)، والفلسفة والتاريخ لا يقبلان هذه اللغة المنزاحة ولا يحتملانها لأنهما أقرب إلى العلم الذي "يستعمل اللفظ فيما وضع له بالعرف والعادة ولا يبرح ذلك أبداً وإلا صارت الحقيقة التي يبسطها للمتلقي منحرفة ومشوّهة، فلو قال لنا عالم إن الشمس تبكي، لما قبل منه هذا الكلام

(1) الواد، حسين. المتنبي والتجربة الجمالية، م س، ص 145.

(2) ابن رشيق. العمدة، ج 1، ص 226.

(3) عصفور، جابر. مفهوم الشعر، م س، ص 57.

لأنه مناقض للواقع العلمي الذي ينهض على الملاحظة والتجربة، والحفاظ على المسلمات، بمعنى أن كلَّ تعديل في الواقع، وكلَّ تدخل يعدُّ تحريفًا مرفوضاً⁽¹⁾.

وكما أن العلم لا يقبل لغة الشعر لأنه بطبيعته الصارمة لا يتشاكل مع ما هو إيحائي ومجازي، فكذلك الشعر لا يحتمل الموضوعات التي تفسد إيحيته ومجازية لغته البعيدة عن طرح المواقف الفكرية والموضوعات الفلسفية، "فالشعر والشعرية في الكلام الذي ينتسب إلى هذا الجنس لا يتأسسان أصالة بالمواقف الفكرية والأفكار الفلسفية، وإن كان الشعر لا يخلو منها بداهة، ولكنه لا يختص بها دون سائر أجناس الكتابة الأدبية والإبداع اللفظي"⁽²⁾، وإذا كان الشعر يتناول موضوعات الحياة العامة، فإنه يشترط فيه أن يصنع شعرية وصفته التي لا تكون إلا له بين سائر الأجناس الأدبية بناءً على الطريقة المائزة له في التشكيل والصيغة، أي أن يبني الشاعر المعنى بناءً خاصاً، شعرياً من خلال اللغة، وهذه الصياغة هي ما يحقق التأثير في المتلقي و"تجعله يتفاعل مع الشعر تفكيراً وتعبيراً، ولا شك في أن الأعمال الشعرية العظيمة التي خلدها الزمان كانت جامعة بين عميق القضايا وجميل التعبير"⁽³⁾.

نخلص من هذا إلى أن الحكم على النص الشعري بالشعرية أو عدمها، أمر راجع إلى المتلقي الذي يتلقى هذا النص فيحكم له بناءً على الطرب وهزته، وتحريك طبعه ولا يحدث هذا عن طريق طرق معنى معين، ولكن من خلال المظهر/ الشكل/ الألفاظ التي تستعمل في بناء هذا النص، أمّا إذا ابتعدت هذه الألفاظ عن كونها شعرية فإن المتلقي لن يحكم للنص بالجودة طالما بقي بعيداً عن تحقيق الغاية التي يصبو إليها الشاعر والنص الشعري وهي التأثير بهذا المتلقي. مجمل القول إن الألفاظ هي التي تحدّد انتماء النص وهويته، فإما أن يكون نصّاً شعرياً أو أي نص آخر.

(1) بلحسن، محمد. التلقي لدى حازم، م س، ص 294.

(2) الجوّ، أحمد. بحوث في الشعرية (مفاهيم واتجاهات)، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، صفاقس، تونس، د ط، 2004، ص 466.

(3) م ن، ص ن.

يبيد ابن رشيق قدرا من الليونة والتجوز تجاه الموضوعات الفلسفية والتاريخية، ويبيح أن تخالط الشعر بشرط التحرز والاعتدال في قدر هذه المخالطة، وذلك إيمانا منه بالتطور الذي عرفته المجتمعات العربية، وهو تطور لا بد أن يؤثر بالفنون جميعا ومنها الشعر. وما حدث من رقي لهذه المجتمعات إثر الامتزاج بالأمم الأخرى والاختلاط بثقافات عديدة شكلت روافد جديدة يمتح منها الفن والفكر جميعه فكان على الشعر أن يتمشى مع هذه التطورات وأن يعبر عن عصره الجديد، وهو العصر الذي ابتعد عن الروح البدوية العربية التي أضحت قديمة ولم يعد الشاعر العربي عصرذاك خاضعا في صناعة الشعر إلى ما يمليه عليه الطبع، بل إنّه كان يراعي متطلبات العصر، ويراعي أنّه أصبح بإزاء متلقٍ مثقف، وقد يكون يجيد أكثر من لغة، إنّه متلقٍ مديني متحضر "ومع تنامي الحياة المادية وتطورها، كانت التقاليد تنمو وتتسع وتتوطد، وتزدهر معارفها وثقافتها، بحيث لم يعد الشعر وليد الطبع البدوي الفصيح، إنما صار ينبع من قريحة مدينة متوهجة بالثقافات المتنوعة، وقد كان لزاما على الشعراء أن يستجيبوا لواقعهم الجديد، وأن يستلهموا ما فيه من متغيرات وكان عليهم - منذ البدء - أن يمزجوا بين تقصيصهم للتراث وتضلعهم منه، وبين ما ثقفوا من معارف عصرهم، وخصوصا ما يتصل بعلم الكلام والفلسفة"⁽¹⁾.

يتحرز ابن رشيق تحرزا شديدا من هذه اللغة الجديدة التي يريد الشاعر أن يعبر بها عن تجربة عصره، ويوصي بالألا يجعل الشاعر بعض موضوعات العصر نصب العين، وذلك بالألا يتعمد طرُق مثل هذه الموضوعات وجعلها ركن القصيدة، بل يمكن أن يطرقها "عفو الخاطر" ولا بأس بالأمر إذا بقيت القصيدة دائرة دائما في مجال ما يهز ويضطرب ويحرك الطباع.

(1) العوادى، عدنان حسين. لغة الشعر الحديث في العراق بين مطلع القرن العشرين والحرب العالمية الثانية، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، سلسلة دراسات (375)، د ط، 1985، ص 67.

يميز ابن رشيق - ولو بشكل خفي - بين الموضوع العلمي والتاريخي والفلسفي، إذا قال فيه الشاعر نظماً، وبين استعمال الألفاظ المنتمية إلى أحد هذه المجالات استعمالاً فنياً، شعرياً، يحافظ على هوية النص الشعري وانتمائه، فلا يخلخل هذه الهوية ولا يمس بشعرية النص، لأنها الرابط بين المتلقي وبين القصيدة. وليس يعني هذا التمييز من ابن رشيق المعتد دائماً بالطبع أنه يفسح المجال أمام الشعر ليكون معبراً عن روح العصر الذي ينتمي إليه، بل على الشعر أن يبقى ذلك الذي ينتج عن الطبع الأصيل، إنها رقابة صارمة على التجديد الذي يتطلع إليه الشعر الذي يرفض بطبيعته الجمود والتحجر، ثمة علاقة جدلية بين الحياة والفن، إذ يؤثر أحدهما بالآخر، فالفن يتطور ويتعد ويتعد عن التلقائية والعفوية، كلما تدرجت الحياة في مدارج المدنية والتحضر بما يعنيه هذا التحضر من تغيرات مادية وصناعية تضيف إلى الحياة تعقيدات لم تكن موجودة في أطوار سابقة، كما أن الفن بفعل قدرته على التأثير يستطيع أن يغيّر في البنيات الفكرية للمجتمع والسلوك والقناعات التي كانت سائدة، والشعر واحد من هذه الفنون، وقد يكون أقدرها على ممارسة هذا الفعل التأثيري التغييري الذي يقترح بفضلته الناس عوالم جديدة غير معهودة، غير أن ابن رشيق لا يؤمن بهذه الحتميات، ويمعن في تقييد الشاعر في عصره (القرن الهجري الخامس) - على الرغم من أن الشعر العربي كان قد قطع هذا الشوط في التجديد الشكلي والموضوعاتي منذ المولدين إلى المتنبي - بالقوالب الجاهزة الموروثة، بل إنه يضع للشاعر مجموعة الألفاظ التي سبق ذكرها، والتي تُبنى بها صور المشابهة في نظره، فالممدوح الشجاع لا بدُّ أنه أسد، والجواد غيث ويحر، ومعنى الحسن ينبني بلفظ الشمس، ومعنى العزم يلزمه لفظ السيل.

ويرد عبد الإله سليم فكرة الألفاظ الشعرية لدى ابن رشيق إلى "محاوية الغلو" لديه بزعم أن ابن رشيق وغيره من النقاد العرب لم يعرفوا حقيقة الشعر وعامل الخيال فيه: "قد يظن بعض الناس أن استكراه الغلو واستحسان الوضوح فكرتان

الباب الثالث **=====** الفصل الأول: أفق التوقع لدى ابن رشيق القيرواني

واردتان فقط في الوصف البلاغي المتقدم، عند بلاغيين أمثال الجاحظ والرُّماني، إلا أن المعطيات النقدية والبلاغية الحاضرة بين أيدينا، تؤكد أن هذا التصور يكاد يكون عاماً عند جميع المصنفين العرب القدامى⁽¹⁾، ويخلص الباحث إلى أن المعيار لدى النقاد القدامى في التمييز بين ما يدخل في باب الغلو وما لا يدخل هو: "الفهم الثاقب: فما استحسنه فهو الحسن، وما مجّه فهو مردود وغير مقبول (...). إلا أنه لا يبدو أن الفهم الثاقب الذي يتحدث عنه النقاد ليس سوى ما راكمه الشعراء الأوّلون من معانٍ أصبحت مرجعاً وأصبح كلّ ما في وسع الشعراء المتأخرين هو التظرف فيها والتلذذ بتقليبها في أشكال متنوّعة"⁽²⁾، إن هذا الإيمان المطلق بما أنتجه الأوائل ألزم النقاد بالحجر على الشاعر وتقييد حريته، "ومن هذا التصور نفهم قول ابن رشيق القيرواني بأن للشعراء أفاضاً معروفة وأمثلة مألوفة يجب على كلّ من حاول الشعر التزامها وعدم الخروج عنها"⁽³⁾، وسنرجئ الكلام في المبالغة والغلو إلى حينه. وما نوّد الإشارة إليه هنا، هو نفسه ما أشار إليه أحمد يزن حين أشار إلى أن ابن رشيق لم يكن على دراية كافية باللغة الشعرية حين جعل للشعراء أفاضاً معروفة يستقرون عليها فلا يعدونها إلى غيرها. ويتضح ذلك من خلال تضيقه على الشاعر في مسألة الضرورات الشعرية واعتداده الشديد بمذاهب الأوائل، واعتقاده الراسخ في الطبع والجبلة "وأذكر هنا ما يجوز للشاعر استعماله إذا اضطر إليه. على أنه لا خير في الضرورة، غير أن بعضها أسهل من بعض، ومنها ما يُسمع عن العرب ولا يعمل به، لأنهم أتوا به على جبلتهم، والمؤلّد المحدث قد عرّف أنه عيبٌ، ودخوله في العيب يلزمه إيّاه"⁽⁴⁾، وهكذا يتحول التسامح في اللغة الشعرية إلى قضية أخلاقية، فالضرورة عيبٌ

(1) سليم، عبد الإله. بنيات المشابهة في اللغة العربية (مقاربة معرفية)، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء (المغرب)، ط 1،

2001، ص 16.

(2) م ن، ص 19.

(3) م ن، ص 20.

(4) ابن رشيق. العمدة، ج 2، م س، ص 914.

الباب الثالث **=====** الفصل الأول: أفق التوقع لدى ابن رشيق القيرواني

بحكم مسبق ومصادرة على حق الشاعر الذي منحه إياه قبل ابن رشيق بزمن طويل الخليل بن أحمد الفراهيدي حين قال: "الشعراء أمراء الكلام، يصرّفونهُ أنى شاؤوا، وجائز لهم ما لا يجوز لغيرهم: من إطلاق المعنى وتقييده، ومن تصريف اللفظ وتقييده، ومدّ مقصوره وقصر ممدوده، والجمع بين لغاته، والتفريق بين صفاته"⁽¹⁾، ويواصل حازم القرطاجني مقالة الفراهيدي في التوسعة على الشعراء "واستخراج ما كَلَّت الألسن عن وصفه ونعته والأذهان عن فهمه وإيضاحه، فيقربون البعيد ويبعدون القريب ويحتج بهم ولا يُحتج عليهم ويصوِّرون الباطل في صورة الحق والحق في صورة الباطل"⁽²⁾، ويكون القزاز القيرواني (416 هـ) أكثر إحساساً بهذه اللغة وأكثر إدراكاً لطبيعتها التي لا تركز إلى المألوف والمعتاد، فألف كتابه دفاعاً عن الشعراء الذين يُشنع عليهم النقاد والعلماء ويتهمونهم بالخطأ ويصنّفون لأجل هذا التشنيع المصنّفات "وذلك أن كثيراً ممن يطلب الأدب، وأخذ نفسه بدراسة الكتب، إذا مرَّ به بيت لشاعر من أهل عصره أو لطالب من نظرائه، فيه تقديم أو تأخير، أو زيادة أو نقصان، أو تغيير حركة عمّا حفظ، من الأصول المؤلفة له في الكتب أخذ في التشنيع عليه، والطعن على علمه، والإجماع على تخطئته"⁽³⁾، فأفسح القزاز للشاعر باب التجوز والتسامح في استعمال اللغة في سبيل تقديم النص الشعري دون أن تعوقه هذه المعوقات الشكلية التي تكبل موهبة الشاعر وتحرم الشعر التجدد والتطور الذي يميز الفن والحياة معاً.

ويشير أحمد يزن كذلك إلى جانب مهم أهمله ابن رشيق فيما يخص اللفظ الشعري، فإن كان يقسم ألفاظ اللغة إلى ألفاظ شعرية يليق بها أن تستعمل استعمالاً فنياً، وأخرى عكس ذلك، لأنها ألفاظ التواصل والحوار اليوميين، فإنّه أهمل كون

(1) القيرواني، أبو إسحاق إبراهيم بن علي. زهر الآداب، ج 3، م س، ص 64.

(2) القرطاجني، أبو الحسن حازم. منهاج البلغاء وسراج الأدباء، م س، ص ص 143 - 144.

(3) القيرواني، القزاز. ما يجوز للشاعر في الضرورة، تج: رمضان عبد التواب وصلاح الدين الهادي، الزهراء للإعلام العربي، القاهرة، ط 1، 1992، ص 87.

الباب الثالث ===== الفصل الأول: أفق التوقع لدى ابن رشيق القيرواني

اللفظ (أي لفظ) لا يستطيع أن يكتسب هذه الصفة الفنية إلا إذا وُضع في سياق خاص، فالتركيب هو ما يعطي للفظ مكانته الفنية، وليس كونه لفظاً معزولاً عن السياق، إضافة إلى أنه يُحدُّ من فعالية التصوير، وينص على صور مُشابهة لم تعد تقنع الشاعر أو المتلقي الذي يمج مثل هذا الجمود والركود، فالألفاظ في لباس النص تصبح لها دلالة أخرى غير تلك الدلالة المرجعية اللغوية التي كانت لها وهي في عراء اللغة. فالمعاني، معاني الألفاظ ودلالاتها في القواميس، لا تصبح هي ذاتها في النصوص، فالتركيب يسبغ على الألفاظ "دلالة سياقية خاصة غير مشتركة وغير منصوص عليها في المعاجم فتخرج من بوتقة الاصطلاح والتواضع لتمثل اجتهادا فرديا ظرفيا في اللغة تتحرك فيه اللغة من معناها الأول المشترك المتوقع إلى معانٍ ثانية نصية طريفة يدُلُّ عليها السِّياق فتكون من أكبر أسباب الاختلاف في التأويل بحسب أن تفهم على معناها الشائع أو معناها الخاص"⁽¹⁾.

إن هذه القضية التي أهملها ابن رشيق هي - بالضبط - ما عبر عنه عبد القاهر الجرجاني ضمن نظريته العتيدة "النظم"، فلألفاظ في النص الأدبي دلالتها بحسب انتظامها لا بحسب معناها منفردة أو مركبة دون أن يكون لهذا التركيب معنى ودلالة "أنتصوّر أن تكون معتبرا مفكرا في حال اللفظ مع اللفظ حتى تضعه بجانبه أو قبله، وأن تقول: «هذه اللفظة إنما صلحت هنا لكونها على صفة كذا» أم لا يعقل إلا أن تقول: «صلحت هنا لأن معناها كذا، ولدلالتها على كذا، ولأن معنى الكلام والغرض فيه يوجب كذا، ولأن معنى ما قبلها يقتضي معناها»⁽²⁾، فاللفظ في سياقه يكتسب دلالة جديدة، ومعنى أوسع من المعنى الأحادي الخاص به في القاموس والمعجم.

(1) الجطلاوي، الهادي. قضايا اللغة في كتب التفسير (المنهج - التأويل - الإعجاز)، كلية الآداب سوسة، دار محمد علي الحامي، الجمهورية التونسية، ط 1، 1998، ص 345.

(2) الجرجاني، عبد القاهر. دلائل الإعجاز، م س، ص 52.

نلاحظ أن ثمة إصراراً واضحاً من ابن رشيق على الطبع والجملة، وهذا يعني أنه ضدّ كلّ عدول عن هذا المذهب وخروج عليه، ولقد مرّ بنا رأيه في النصوص التمامية التي كثر فيها البديع فخرج به صاحبها عن الحدّ المسموح.

ويكون كل تجديد وخروج عن ما كان سائداً ومألوفاً مسيغاً بشروط، ولا تسامح مطلقاً من ابن رشيق مع التجديد والتحديث، فبعض الموضوعات إذا وردت في القصيدة، يكون مناطُ إباحتها أن "لا بأس بها"، و"إلا ما جاء عفو الخاطر" وكأن الاشتغال بالنص وباللغة الشعرية للنص محظور، ولا يجب أن يظهر الجهد والقصد إلى هذا الاشتغال الذي يفضح الشاعر ويبين للقارئ أنّه جعل التغيير وكده، إذ لا يكون شعراً بالنسبة إلى ابن رشيق ما لم يقدم فيه المعنى - الذي لا بدّ أنّه كامن في النص - في وضوح، قريباً إلى متلقيه، دون أن يُرغم هذا المتلقي على إعمال الفكر، واستشارة العقل، والبحث من أجل اكتشاف المعنى، إنّ للدّهشة الجمالية التي يصنعها النص حدوداً صارمة لا يجب أن يتجاوزها هذا النص، وإذ ذاك نتخيل متلقي النص الشعري. الذي يرسم ابن رشيق ماهيته ويضع حدوده. في القرن الهجري الخامس هو ذاته متلقي الشعر في العصر الجاهلي، بل إنه أقل حظاً منه إذ إن الثاني يكون تلقى القصائد/النماذج العلياً التي لم يستطع الشعراء في الأعصر اللاحقة سوى احتذاءها دون بلوغ مستوى جمالياتها وإدهاشها.

2-6- بين النظرية والتطبيق (الظرف التاريخي المؤطر لقراءة ابن رشيق لنص غير

شعري):

بعد أن تتبعنا مكانة اللفظ في اللغة الشعرية ضمن الرؤية النقدية لابن رشيق بوصفه متلقياً للشعر العربي، وبوصفه كذلك مؤمناً بأهمية المتلقي واستحضاره من طرف المبدع أثناء قول/كتابة النص الشعري وذلك من حيث الحرص على اختيار الألفاظ الشعرية والحرص على مراعاة القاعدة العامة التي تقول بأن الشعر

الباب الثالث ===== الفصل الأول: أفق التوقع لدى ابن رشيق القيرواني

هو ما أطرب وهزَّ وحرك الطباع. نعرِّج على الناحية التطبيقية لابن رشيق، في محاولة للقبض على التطابق المفترض بين النظرية والتطبيق، وذلك بالتعرف على قراءة الناقد لنصوص بعينها، ودراسة الأحكام التي أصدرها، إننا لن نبحت كثيراً، ذلك لأن ابن رشيق قد خصص باباً من العمدة لأشعار الكتاب.

قال ابن رشيق: "والكتاب أرقُّ النَّاسِ في الشعر طبعاً، وأملحهم تصنيعاً، وأحلامهم أفاضاً، وألطفهم معاني، وأقدرهم على تصرُّف، وأبعدهم من تكلف. وقد قيل: الكتاب دهاقين^(*) الكلام، وما نزيدك على قول إبراهيم بن العباس الصولي بين يدي المتوكل حين أحضر لمناظرته أحمد بن المدبر فقال ارتجالاً... (الأبيات)"⁽¹⁾.

نسجل بخصوص هذا النص ملاحظات هي:

1- يُعدُّ هذا النص قراءة لابن رشيق في النصوص الشعرية التي ينتجها الكتاب بصفة عامة، وإذا رجعنا إلى مفهوم القراءة الذي يعني الأثر الذي يتركه النص في قارئه، فربما استطعنا توصيف هذا الأثر الذي حدث لحظة قراءة ابن رشيق لبعض نصوص مجموعة من الكتاب: فلقد استشعر الرِّقَّة في هذا الشعر، ورأى الملاحظة في التصنيع، وتذوق الحلاوة في اللفظ، وأحسَّ اللطف في المعاني. ولذلك كان الكتاب الشعراء بالنسبة إليه الأقدر على التصرُّف بالكلام، والأبعد من التكلف، فهم - والحال هذه- أصحاب صناعة وصاحب الصناعة أولى بها، أي أننا - بهذه الأحكام- نخرج إلى أن الشعر طبع في الكتاب أيضاً وهم الأعرف بفنونه وخبائاه لذلك كانوا الأقدر على التصرُّف!

2- يندهش ابن رشيق إزاء نص للصولي ارتجله في حضرة المتوكل في موقف مناظرة ومغالبة، ولا يكتفي ابن رشيق بالدهشة، بل إنَّه ليذهب أبعد من ذلك فهو يعجز عن تفسير هذه الدهشة، ويكتفي بالقول: "وما نزيدك على قول إبراهيم ابن

(*) دهاقين: ج دهقان وهو البارع من التجار وغيرهم (حاشية المحقق).

(1) ابن رشيق. العمدة، ج 1، ص 695.

الباب الثالث ===== الفصل الأول: أفق التوقع لدى ابن رشيق القيرواني

العباس الصولي"، وإذا كان هذا النص لا مزيد عليه، ولا إضافة، وكان مكتفٍ بنفسه، دالاً على البراعة في صاحبه، وهادياً إلى الجودة البالغة فيه، فهذا يعني أنه لم يعد شعر كاتب ينتمي إلى فئة الكتاب الذين يفترض فيهم أن يمتلكوا ألفاظاً كتابية لا يعدونها إلى غيرها. إن جملة "وما نزيدك" تعني أن لا مزيد، فقد بلغ هذا النص حدَّ الحسن والجودة، حيث لا مثال آخر يتمثل به. لقد بلغ الحد الذي هو المنتهى (وإن كان أبو هلال العسكري يفرق بين الحد والمنتهى).

3- لقد قيل النص موضوع القراءة ارتجالاً، فإن كان كما حكم ابن رشيق، فهذا أدمى إلى العجب الذي يقع من المتلقي الذي قيل له هذا الشعر، إذ الفكرة حاضرة، والطبع الرقيق حاضراً (نلاحظ أنه ليس قويا ولكن رقيقاً)، والصنعة المليحة ماثلة، لذلك يرتجل هذا الكاتب نصاً كفيلاً بإطراب المتلقي طرباً يجعله يكافئ الشاعر/ الكاتب ب: "ووصله وخلع عليه وحمله وجدّد ولايته"⁽¹⁾.

وهذا النص هو:

"صدّ عني وصدّق الأقوالاً ❖ ❖ ❖ وأطاع الوشاة والغدالاً

أثراه يَكُونُ شهرُ صُدودٍ ❖ ❖ ❖ وعلى وجهه رأيتُ الهلالاً"⁽²⁾

✓ إن كان للنص الأدبي كما يقول آيزر قطبان، قطب فني خاص به وقطب جمالي خاص بقارئه، فهل استطاع ابن رشيق أن يعيش التجربة الجمالية الناتجة عن قراءته لهذا النص؟

✓ هل يستطيع هذا النص -حقاً- أن يحقق الطرب ويصل بالمتلقي إلى غاية الاهتزاز - حسبما رأينا- ويحرك طباعه أيضاً بحسب مذهب ابن رشيق؟

✓ هل حاور هذا النص أفق توقع ابن رشيق، أو قاربه؟

✓ أين الاستعارة التي يرى ابن رشيق أنها تجمل النص؟

(1) المصدر السابق، ص ن.

(2) م ن، ص ن.

✓ أيّ فضل لهذا النص سوى فضل إقامة الوزن والقافية، وبالتالي، ما هي شرعية انتمائه في النصوص الأدبية؟

✓ هل من الممكن الاعتماد على هذا النص، وما يشاكله، من أجل تاريخ أدبي، حتّى وإن كان هذا التاريخ هو الذي رفضته نظريات القراءة والتلقي، ونقصد رصد التطورات الحاصلة في الأدب بناءً على تقسيم الأدب بحسب العصور المتعاقبة؟

✓ لقد قطعنا شوطاً في دراسة مبدأ "النية" لدى ابن رشيق والقصيدة، والطوال والقصار، ورأيناها يعتد بالقصيدة التي أطيلت وقصد قائلها إليها. وإن هذا النص يكاد يهدم ما نظره ابن رشيق، فلا بدّ أن شرط النية منتفٍ هنا، وكذلك "التقصيد"، هذا بالإضافة إلى أن (ماء الأدب) الذي رأينا ابن شهيد يلحّ عليه، مفقود في هذا النص افتقاراً كلياً.

✓ إنّ ابن رشيق لا يطرح أسئلة من مثل: لماذا طرب متلقي النص المقصود آنذاك "المتوكل" هذا الطرب كله حتّى يكافئ الكاتب بـ "الوصل والخلع والحمل وتجديد الولاية".

✓ أيعود ذلك إلى فساد ذوق المتوكل وجهله بالشعر العربي، أم إنّه متلقٍ يريد للنص الشعري أن يتراجع بدلاً من أن يتقدم. لاشك أنه - والحال هذه- لا يريد فقط للنص الشعري أن يبقى تقليدياً يتبع المعايير القائمة دون أن يتجاوزها، ولكنه يريد للشعر أن يتخلى عن المكانة التي وصل إليها مع أبي تمام وأن يرجع إلى الخلف، إلى أبعد من عصر الجاهلية بكثير، لأن هذا العصر هو الذي عرفنا بالنصوص النماذج للشعر العربي.

✓ ما الذي أعجب ابن رشيق في هذين البيتين؟ نحن نذهب إلى أن محل إعجابه كان المكافأة التي نالها الصولي على هذا الارتجال لأن ابن رشيق دائم الرّبط بين الشعر والمال كما سنرى. إنّه لا يرى أيّ حرج في التّكسب بالشعر.

يتلقى ابن رشيق النص الشعري في ظروف تاريخية واجتماعية مميزة، ولعل وجوده كاتباً ضمن ديوان الإنشاء الذي كان يرأسه ابن أبي الرجال قد اضطره إلى مداراة الكتاب بحكم انتماء ابن أبي الرجال فيهم، ومقدمة ابن رشيق للعمدة تشهد على خضوع تام منه لرئيس الديوان، وبما أن "العمدة" لا يهتم بصناعة الكتاب بوصفهم كتاب الدولة ورجالها، فقد التفت ابن رشيق إلى جانب الشعر لديهم إلى حدٍ تخصيص هذا الباب في كتاب يهتم بالصناعة الشعرية، فكانت أحكامه على شعرهم وبعضه في أنموذج الزمان، أحكاماً فضفاضة لا تنطبق على نصوصهم الشعرية، وربما أخذ على ابن رشيق مثل هذه القراءة حتى يتهم بالتجني على الشعراء وبفساد الذوق فقد ختم باب المطبوع والمصنوع من العمدة بأبيات لابن أبي الرجال في الحنين إلى الأوطان، ووصف هذه الخاتمة بالتحلية التي تكون للباب زينة فائقة وخاتمة تكسوه حلّة رائقة⁽¹⁾. قال ابن رشيق: "فمن ذلك قوله بتاهرت سنة خمس وأربعمائة يتشوق إلى أهله: (الطويل)

وَلِي كَبِدٌ مَكْلُومَةٌ مِنْ فِرَاقِكُمْ ❖ ❖ ❖ أُطَامِنُهَا صَبْرًا عَلَى مَا أَجْنَتْ
تَمَنُّتُكُمْ شَوْقًا إِلَيْكُمْ وَصَبَوَةً ❖ ❖ ❖ عَسَى اللَّهُ أَنْ يُدْنِي لَهَا مَا تَمَنَّتِ
وَعَيْنٌ جَفَاهَا النَّوْمُ وَاعْتَادَهَا الْبُكَاءُ ❖ ❖ ❖ إِذَا عَنُّ ذِكْرُ الْقَيْرَوَانِ اسْتَهَلَّتْ

فَلَوْ أَنَّ أَعْرَابِيَا تَذَكَّرْنَا نَجْدًا فَحَنَّ بِهِ إِلَى الْوَطَنِ، أَوْ تَشَوَّقَ فِيهِ إِلَى بَعْضِ السَّكَنِ.
ما حَسِبْتُهُ يَزِيدُ عَلَيَّ مَا أَتَى بِهِ الْمُؤَلَّدُ الْحَضْرِي الْمَتَأَخِّرُ الْعَصْرُ"⁽²⁾، وابن رشيق ذاته يحسُّ بأنه أوقع نفسه بوصفه ناقدًا في حرج التحيز والمحاباة من جهة النفاق: "وما أنحط بهذا التمييز في هواي، ولا أتفق بهذا القول عند مَوْلَاي، ولا الخديعة مما تظن له، ولا فيه، ولكن رأيت وجه الحق فعرفته، والحق لا يتلثم"⁽³⁾، ويقول أحد الباحثين

(1) يراجع: ابن رشيق. العمدة، ج 1، ص 235.

(2) م، ص ص 235 - 236.

(3) م، ص 236.

الباب الثالث ===== الفصل الأول: أفق التوقع لدى ابن رشيق القيرواني

في اللفظ والمعنى: "وابن رشيق متجن هنا على شعراء العرب، إن كان يتنفق عند مولاه، وفسادُ الذوق إن كان يقول عن اعتقاد وصدق، فقد أكثر شعراء العرب من الحنين إلى مواطنهم، وبخاصة نجد، فجاؤوا في ذلك بأشعار غاية في الرقة وحلاوة الطبع، ولن يسع صاحب الذوق السليم إلا أن يشهد لهم، ويستصغر أمام أشعارهم هذه الأبيات التي حلى بها ابن رشيق باباً من أبواب كتابه"⁽¹⁾.

فانظر - رحمك الله - أين أوصل ابن رشيق نفسه بهذا الإصرار على شعر الكتاب وعلى كيل المديح لهذا الشعر وبهذه القراءة المتحيزة للكتاب ولابن أبي الرجال، وربما لم يقع التحيز للعموم (الكتاب) إلا بسبب التحيز للخاص (ابن أبي الرجال)، حتى رماه هذا الباحث بالنفاق والبعد عن الذوق، ثم أردف في أسلوب ساخر لا نراه يليق بالبحث العلمي، وذلك بعد أن أورد قصيدة للصبغة بن عبد الله القشيري في الحنين إلى نجد⁽²⁾، قال: "فأين أبيات (السيد الحسن) مؤلى ابن رشيق من هذه الأبيات الساذجة، من هذا الشعر الرائع المطبوع؟"⁽³⁾ على أن هذه القراءة من هذا الباحث، غير المعللة والمكتفية بحكم الروعة تندرج هي الأخرى ضمن القراءة المتحيزة، ذلك أنه أخطأ حين ظن أن ابن رشيق يتحيز لابن أبي الرجال لكونه من بلاد المغرب، فيسارع إلى التمثيل بقصيدة لأحد شعراء المشرق، والعلّة كما ذكرنا هي كونه يتودد إلى ابن أبي الرجال لأنه كاتب ورئيس ديوان الإنشاء الذي كان يعمل به، وقد جرّ هذا على ابن رشيق كثيراً من الخلط والاضطراب في أحكامه وقراءاته للنصوص الشعرية، وكما كنا قد أوضحنا، خلق له مسافة بين التنظير والتطبيق.

وبالنسبة إلى علاقة الشاعر بالكاتب، وهي العلاقة التي فرضت على ابن رشيق نمطاً خاصاً من تلقي النصوص الشعرية للكتاب، والتي نرى أنها أرغمتها على إصدار

(1) العماري، علي محمد حسن. قضية اللفظ والمعنى وأثرها في تدوين البلاغة العربية إلى عهد السكاكي، مكتبة وهبة، القاهرة، ط 1، 1999، ص 56.

(2) م ن، ص 57.

(3) م ن، ص ن.

الباب الثالث ===== الفصل الأول: أفق التوقع لدى ابن رشيق القيرواني

أحكام وإثبات آراء لم تكن ظاهرة في مفاضلته بين الشعر والنثر. نستطيع أن ندخل هذه العلاقة في باب الشرط الاجتماعي للتلقي، وإذ ذاك فلا بد من الحديث عن شعر التكتسب الذي يناصره ابن رشيق ولا يرى فيه ما يغض من الشاعر ومن النص.

وبدءاً نشير إلى أن المفاضلة بين نوعي "الكلام" ومحاولة موضعتهما في رتبتين أولى وثانية قد أجبر النقاد على محاولة إقناع كل فريق بأدلة وبراهين مقنعة، وربما أورد أحدهم حجة ثم أبطلها، وربما جاء آخر بحجة قد لا تقبل في هذه المفاضلة، لأن الانتصار فيها لأحد الطرفين لا ينبني إلا على أساس مادي، بعيد عن الجمالية التي يجب أن تكون أساساً في الحكم، يقول ابن رشيق وقد ووجه بأن الشعر لا يكون أفضل من النثر، لأن الشعراء خدم الكتاب ويعدم أن يوجد كاتب يخدم شاعراً⁽¹⁾: "وقد عُميت عليهم الأنباء، وذلك لأن الشاعر واثق بنفسه، مُدلل بما عنده على الكاتب والملك، فهو يطلب ما في أيديهم ويأخذها، والكاتب بأي آلة يفضل الشاعر فيرجو ما في يده، وإنما صناعته فضلة من صناعته، على أن يكون كاتب بلاغة، أما كاتب الخدمة في القانون وما شاكلة فصانع مستأجر"⁽²⁾، وكأن هوية النص هنا لا تكتسب شرعيتها إلا على أساس ما يستطيع هذا النص أن يحققه من ربح مادي يعود على الشاعر، وتشبه العملية هنا "الافتكاك والانتزاع"، فالشعر أفضل من النثر لأن الشاعر يفتك ما في يد الناثر/ الكاتب أو الملك من مال وجوائز، وهذه قراءة نصفها بالمادية، وهي تحيلنا مباشرة على شعر المديح الذي يقصد به إلى التكتسب، وربما كان السياق التاريخي لتلك الفترة وأهمه الناحية الاقتصادية ذا أثر بهذه القراءة المادية للشعر خاصة، وبالعلاقة الشاعر بممدوحه.

(1) يراجع: العمدة، ج 1، ص 65.

(2) من، ص ص 65 - 66.

الباب الثالث **===== الفصل الأول: أفق التوقع لدى ابن رشيق القيرواني**

تخبر كتب التاريخ⁽¹⁾ عن أزمات اقتصادية بسبب الفتن وقعت عصرذاك لا حصر لها (362 هـ - 555 هـ)، وكثرة الحروب وتفشي القتل واستشراء المجاعات وانتشار الغلاء الذي لا يجد معه الناس ما يسدُّون به الرَّمق.

وطبيعي جداً أن يفقد الناس -وظروفهم- كما قدّمنا اهتمامهم بالشعر، ومن قد يهتم للشعر وهو ينام خاوي البطن.

إن وجود الشعر في بيئة ينعدم فيها الاستقرار بفعل الفتن والهجمات الخارجية، سيدعو الناس إلى الرُّهد فيه، لأنّه - والحال تلك- سيصبح ترفاً مستغنى عنه، ومن الطبيعي أن يتضاءل عدد قراء الشعر، وتراجع أعدادهم مهما قال المصنفون من النقاد إن الشعر ديوان العرب، وإنه أعلى منزلة من النثر.

لا يستطيع التلقي أن يجد له مكاناً في هذه الفوضى، ولذلك كان على الشاعر (وابن رشيق شاعر) أن يبحث عن متلقين آخرين، يستفيد منهم بشكل مضاعف، فمن جهة سيضمن قراءً لشعره وقد عزّت القراءة، ومن جهة ثانية سيكون هذا المتلقي - المبحوث عنه- في حال غير حال العامة الراكضة في سبيل تأمين لقمة العيش، سيكون متلقياً موسراً، ملكاً أو وزيراً، لأنّ حصول الشاعر على هذا المتلقي، سيعني أمرين، أولهما أن الشاعر لن تنقطع موهبته، ولن تتعطل أدواته لأن "الشعر" لا يستطيع أن يعيش مع "الفقر" والعدم، وثانيهما أن الشاعر سيضمن لنفسه حياة كريمة في ضوء سخاء الممدوح.

وهنا تتأسس علاقة بين الشاعر وممدوحه/المتلقي معقدة، وتظهر العلاقات بين الاثنين في محور تجاذب وتوتر (على مستوى الشعر لا الواقع)، فثمة علاقة وطيدة بين

⁽¹⁾ نذكر من هذه الكتب على سبيل التمثيل لا الحصر، البداية والنهاية لابن عمر بن كثير القرشي، ج 15، تح: عبد الله بن عبد المحسن التركي، هجر للطباعة والنشر، القاهرة، ط 1، 1998. في ذكر أحداث سنة 432 هـ: "وفيها خلف حماد على المعز بن باديس صاحب افريقية، ووقع بافريقية هذه السنة غلاء شديد بسبب تأخر الأمطار عنهم" ص 683، وكذلك الكامل في التاريخ، لابن الأثير الأجزاء 7 و 8 و 9، تح: محمد يوسف الدقاق، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 4، 2003، وديوان المبتدأ والخبر (تاريخ ابن خلدون)، ج 4، تح: خليل شحادة، دار الفكر، بيروت، د ط، 2000.

الباب الثالث ===== الفصل الأول: أفق التوقع لدى ابن رشيق القيرواني

الشاعر والمدوح، هذه العلاقة التي تمارس عليها أوضاع ومكونات عديدة إسقاطاتها، خصوصاً ما تعلق منها بالشاعر ذاته، شخصيته، ثقافته، وكيف ينظر إلى الشعر وإلى المدح بصفة خاصة، أليست قناعة قوية من قبل بعض الشعراء الذين رفضوا السقوط في التزلف وإنكار الذات لقاء إثبات ذاتٍ أخرى هي الذات المدوح؟ يبقى الشعر - هنا - بحسب تصورنا كلاماً متعالياً على الشاعر، وإن كان منتجاً، ومتعالياً على المدوح وإن كان متلقيه الأول والمقصود. وهو يجمع طرفيه (الشاعر والمدوح) في علاقة معقدة تطرح أسئلة أكثر مما تعطي أجوبة.

- هل هي الظروف الاقتصادية والطموح المادي ما يصنع شاعر الأمير والملك والكاتب؟

- مَنْ مِنْ بينهما يكون أكثر إفادة من وجوده قرب الآخر؟ هل هو الشاعر الذي يعيش على هبات الملك، أم إنه الملك الذي يعيش على نصوص الشاعر، إذ تمثل هذه النصوص مؤسسة دعائية تستنفر في المدلهمات.

- وهل يستطيع الشاعر - إذن - أن يكون ذاته الشاعر الذي قدمه لنا ابن رشيق على أساس من الحساسية المفرطة تجاه العالم والوجود، الشاعر هو الذي يشعر بما لا يشعر به غيره.

- ألا تمثل هدايا الملك "نتاج التلقي"، وخاصة إذا بلغ حدّ الطرب ذلك الحدّ الذي وصل بالمتوكل أن اهتز وحمل ووصل وجدّد لقائل البيتين الولاية.

- ما هي الحدود الفاصلة بين الذاتين، ذات المنتج، وذات المتلقي؟

- مع إجبار ابن رشيق الشعراء على إلتزام ألفاظ بعينها لا يعدونها إلى أخرى، وهذا تضيق، ثم مع توجه الشاعر بخطابه إلى المخاطب مباشرة (وهو الملك أو الكاتب) وهذا تضيق ثانٍ، ثم جعل غرض هذا الخطاب أخذ ما في يد هذا المتلقي المقصود من مكافأة وجائزة مادية، وهذا تضيق ثالث، نتساءل: أين موقع الشاعر هنا؟ وأين موقع المتلقي الذي يقرأ هذا الشعر، ونقصد بالمتلقي

جماهير القراء المتلاحقة، إذ يدرك الشاعر أن النصوص لا يقرؤها المتلقون الذين يعاصرونها فقط، ولكن يقرؤها آخرون ويحاولون طرح الأسئلة عليها، إذ يفترض بها أن تجيب عن أسئلة طُرحتْ في عصرها.

- إن مبدأ "أخذ ما في اليد" أجبر ابن رشيق على إبداء الإعجاب بلغة شعر الكتاب، وهي لغة يدرك أنها لا ترقى لأن تكون لغة الإحساس والشعور الذي جعله لصيقاً بالمشاعر ومجسداً لمعنى اسمه، إذ الشاعر هو من يشعر بما لا يشعر به غيره، وهذا الإعجاب (المزعوم) قد نوافقه عليه لو أنه كان واقفاً على لغة الكتابة لديهم لا لغة الشعر المعتمدة على التخيل والتفنن في التصوير. فوقوف ابن رشيق مع الوضوح بشكل عام هو موقف من لغة الكتاب (كتاب الدولة)، وهي واضحة بحكم عملهم الذي يتمثل في الوساطة بين الحاكم والرعية، إنَّه الموقف الاجتماعي الذي حتم على لغتهم هذا الوضوح بعيداً عن لغة التأمل التي لا يصل فيها القارئ إلى المعنى إلاَّ بعد تدبره وتأويله، وإن وصل إلى معنى ما، فإنه مدرك أنه لم يصل بعد، وأنَّ باب القراءة والتأويل لازال مفتوحاً أمامه.

حاولنا في نطاق دراسة اللغة الشعرية لدى ابن رشيق التعرف على موقفه من القضية القديمة/الجديدة (اللفظ والمعنى)، ومن أهم ما خلصنا إليه هو عددهما متلاحمين، متمازجين، جسد اللفظ وروح المعنى، وإقراره بأن أي خلل يطرأ على الأول سيظهر أثره بالثاني لا محالة والعكس صحيح.

وإذا كان هذا الاعتقاد يوحى بأن ابن رشيق يقدم قراءة مخالفة وأصيلة، خاصة به وعدم فصله بين طريفي الثنائية المشهورة، وعدم اعتداده بتفضيل أحدهما على الآخر، فإنه سرعان ما كشف البحث أن الناقد معتد باللفظ، شأنه شأن عبد الكريم النهشلي، ولقد كنا رأينا أنه في هذا ربما كان متأثراً بمظاهر الحضارة في عصره، وهي حضارة بلغت شأواً بعيداً حتى عدت القيروان عصرذاك من أكبر العواصم العربية، غير أنَّ ذلك الظرف الحضاري الذي وُجد فيه ابن رشيق لم يستطع

الباب الثالث ===== الفصل الأول: أفق التوقع لدى ابن رشيق القيرواني

أن يتحكم في تلقيه للنص الشعري، فعلى عكس الحياة المعقدة، والعلاقات المتشابكة في مستوى الواقع، ألفينا ابن شهيد يؤثر الوضوح وعدم التكلف، ويكره أن يقصد الشاعر إلى التصنع، وبفضل الطبع والجبلة بما يعيناه من الفطرة والملكة.

ألزم ابن رشيق الشعراء بـ "المعجم الشعري" وأوصى بعدم الخروج عنه، وذلك محاولة منه لوضع الحدود بين لغة الشعر ولغة الكتابة، ويهمل ابن رشيق أن اللفظ لا يكون لفظاً شعرياً في انزاله عن السياق العام للنص الشعري إذ إن أي لفظ عادي "قد يكتسب قوة شاعرية بارزة إذا دخل في جملة أو تركيب شعري أو صورة بيانية والشئ الذي يجب أن يحرص عليه الشاعر هو أن يبتعد عن الأسلوب التقريري المسطح الخالي من كل تصوير أو نتوء بياني"⁽¹⁾.

في المعجم الشعري الذي يقول به ابن رشيق تضيق على الشاعر من حيث حريته وإحساسه بذاته وبقدرته على القول والاختيار بين ألفاظ اللغة وتركيبها، وفيه تعارض مع ما يدعيه للشعراء من "القدرة على الكلام"⁽²⁾ لأن هذه القدرة لا تعترف بالمعجم الشعري، ولكنها تؤمن باللغة عامة وبقدرة هذه اللغة على التعبير ونقل تجربة الشاعر إلى المتلقين في كل الأزمان المتلاحقة، ويعني هذا الإيمان باللغة والاعتقاد بقدرتها على إنشاء النصوص باستعمال ألفاظها جميعاً وموضعها في المواضع التي تجعلها تكون نصاً شعرياً بلغته المنزاحة وصوره الشعرية التي تصنع الفرق بينه وبين أي نص آخر خارج عن نطاق الأدب سواء أكان مكتوباً أم شفهاياً.

يصنف ابن رشيق الكتاب صنفين، كاتب البلاغة، وكاتب القانون، فكاتب البلاغة بالنسبة إلى الشاعر "صناعته فضلة عن صناعته"⁽³⁾ وصنف هو "كاتب الخدمة" في القانون وما شاكله، فهؤلاء هم "صانع مستأجر"⁽⁴⁾ وعلى الرغم من

(1) مندور، محمد. الأدب وفنونه، نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، ط 5، 2006، ص ص 37 - 38.

(2) ابن رشيق. العمدة، ج 1، م س، ص 151.

(3) م ن، ص ص 65 - 66.

(4) نفسه، ص ن.

الباب الثالث **=====** الفصل الأول: أفق التوقع لدى ابن رشيق القيرواني

ذلك رأيناه يحتفي بشعر الكتاب في العمدة، وفي الأنموذج، والاحتفاء بالشعر يعني احتفاءً بلغته، إنَّه تعارض بينَ بينَ التنظير والتطبيق كما أوضحنا.

يغفل ابن رشيق عن مسألة تنبه إليها معاصره في المشرق، عبد القاهر الجرجاني، وهي أن انتظام الألفاظ في نص ما، في سياق معين، وتجاورها، وانبناء علاقات بينها في نسيج النص هو ما يمنحها معناها، وليس وجودها خارج الشكل المركب، إن الانفراد والانعزال لا يعطي للأشياء وكذا الألفاظ معنى.

على المستوى الاجتماعي، نكون قد لاحظنا هذا الامتعاض الذي يبديه ابن رشيق من فئة الكتاب، خاصة كتاب الدولة الذين أسماهم كتاب القانون، لقد كان - بطريق غير جلي - يحيلنا على وضع مهم احتله هؤلاء الكتاب في عصره، فبدت مكانة الكتاب مرموقة جداً، لذلك أصّر ابن رشيق على ما في أيديهم وعلى محاولة الشاعر أخذ ما في اليد، وتجاوز الكاتب والملك - بوصفهما شخصين يقصد الشاعر إلى مدحهما ونوالهما - يشي بمكانة اقتصادية واجتماعية مهيمنة للكتاب، ولسنا نقتنع بهذه المفاضلة بين الكاتب والشاعر، على سبيل أن الشاعر مقتدر على أخذ ما في يد الكاتب. إن هذا الأخذ لا يتم إلا عبر آلية الامتداح بما قد يحمله من معاني الخضوع والولاء، وقد رأينا هذين الملمحين في مقدمة ابن رشيق لكتاب "العمدة"، فقد قدّم خطاباً يتضمن إهداء الكتاب محملاً بمعاني الانصياع التام والولاء الكامل لابن أبي الرجال، كما نكون قد اقتربنا من هذه المعالم أثناء تطرقنا لنص ابن أبي الرجال في الحنين إلى القيروان الذي دهش ابن رشيق إزاءه، وقام بعملية نفي لكل النصوص الشعرية الدأخلة في هذا الموضوع من منطلق أن نص ابن أبي الرجال على الرغم من مدينيته وزمنه إلا أنه يتجاوز نصوص "الطبع والجيلة". ومن هنا نخلص إلى أن الموقف الاجتماعي للمتلقي يحدّد طرق تلقيه للنص، وفهمه له، إن اعتقاد ابن رشيق بأن الشعر أداة لجلب المال واكتساب الثروة قد أثّر في تلقيه النص الشعري على الرغم من

أنَّه شاعرٌ أصلاً، وربما كان لطبيعة العصر السياسية والاجتماعية والاقتصادية -
كما نكون قد أشرنا- أثربالغُ بهذا التلقي.

ولأنَّ أغراض الشعر ومواضيعه تتعلق بالتلقي - كما سنأتي على إيضاحه-

فإن الظروف العامة لعصر ابن رشيق تكون قد أملت عليه عمله في قضية الأغراض
وجعل الشعر العربي مبنياً على موضوعين رئيسيين هما المدح والهجاء، وليس شاعراً
- في رأيه- من لم يقل فيهما، بل إن تلك الظروف والملابسات قد أثرت حتى
بترتيبه لأبواب الكتاب "ويخيل لي أن حياة ابن رشيق في عصر يتكسب بالشعر،
والشعراء يعيشون فيه على ما يقولون - يخيل لي- أن ذلك كان له أثر في
تقسيمه الشعر وفي ترتيب أبوابه في كتابه، وكأنني به يُصوّر الشعر يقال ابتغاء
العطاء وذلك يستدعي شعر المديح، فإذا حُرِمَ الشاعر أو مُنِعَ كان العتاب، فإن لم
يُجد، فالتوعد والإنذار فإن لم يباليهما الممدوح فالهجاء"⁽¹⁾.

مع رؤية ابن رشيق للغة الشعرية، ومع هذه السياقات الاجتماعية وغيره التي
أثرت باعتقاده بمركزية المديح والهجاء في الشعر العربي، وبشكل أكثر دقة، لنقل
إنها مركزية المديح، إذ الهجاء لا يكون إلا بعد فشل المديح في تحقيق غاية "أخذ ما في
اليد"، نقول إنه مع هذه المعطيات، لا نتوقع من ابن رشيق أن يقدم قراءة حديثة حسب
تموقفه الزماني في المدونة المدحية العربية، نعزز هذا الحكم الذي قد يبدو مسبقاً،
بموقفه الذي أعلنه من شعر أبي تمام الذي انكبَّ على التجديد وتحديث الصياغة
الشعرية، بما يعنيه هذا الجهد من نزوع قوي اتجاه الإحساس بالأنا الشاعرة، وإلحاح
على مطلب الحرية الفنية للشاعر، حيث يصبح نصه ساحةً تتجلى فيها ذاته وقدراته
على الخلق وتجديد الصناعة، وهذا يعني من طريق آخر إيدانا باضمحلال شخصية
الممدوح/ الملك (ممتلئ اليد) في مقابل بروز وتجلي شخصية المبدع/الشاعر، (ممتلئ

(1) مخلوف، عبد الرؤوف. ابن رشيق الناقد الشاعر، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر، الدار المصرية
للتأليف والترجمة، د ط، د تا، ص 194.

الباب الثالث ===== الفصل الأول: أفق التوقع لدى ابن رشيق القيرواني

الأنا)، وهذا ما لا يستسيغه الممدوح الذي يعد النص قد أنشئ لأجله. إن وجود الممدوح في النص قارئاً ضمنياً سيكره الشاعر على استحضاره في كل كلمة وفي كل تركيب، ولذلك كان الالتجاء إلى المعهود من شعر المديح أسلم وأصح من محاولة الاشتغال بالصياغة، وإجلاء المهارة الشخصية للشاعر، وهي مهارة تبرز رؤيته الذاتية للعالم وللأشياء، والرؤية الذاتية مرفوضة في نصوص من مثل هذه.

يدعونا هذا إلى القول إن النصوص الحديثة لم تستطع محاورة أفق ابن رشيق القيرواني. لأن هذا الأفق مبرمج مسبقاً على تلقي وتقبل نوع نمطي من النصوص/ إنها النصوص النماذج التي لم يتصنع فيها أصحابها إلا "عفو الخاطر" (نستعمل هنا مفردات ابن رشيق ذاته)، أي أن هذا الأفق قد تمكنت منه وتثبتت فيه المعطيات الجمالية السابقة، وإلى هنا فإن ابن رشيق لم يكن قارئاً بالمعنى الذي أرادته جمالية التلقي "والمهمة التي ينيطها 'ياوس' بالقارئ تنشأ من طبيعة النص أولاً، ومن طبيعة ما أسماه بأفق الانتظار ثانياً، إذ لا يمكن تصور هذا القارئ إلا بين أفقين، أفق أسسته النصوص السابقة وركزت فيه جملة من المعطيات الجمالية، وهو الأفق الذي يحاوره النص الجديد، ويقوم معه لعبته، فيعرضه إلى زعزعة وتحويل وتبديل وإثراء، فتنتقل الذات القارئة من حال إلى أخرى، وهي تتهدب وتكتسب أفقا جديداً يلائم وضعها الحالي"⁽¹⁾.

كان يفترض بابن رشيق وهو الناقد والشاعر، أن يقدم قراءات أكثر ثراءً للمدونة الشعرية العربية، لولا هذه المكونات والإكراهات التي وسمت أفق انتظاره، إذ إنه يعيش في القرن الهجري الخامس بعيداً جداً عن زمن التحديث الشعري العربي، وإذ ذاك كنا نتوقع منه أن يتلقى النصوص بحسب التطورات الحاصلة على المستوى الأدبي والشعري خاصة، وحتى بالنسبة إلى النصوص الأقدم كان يتوقع منه الاشتغال بدلالاتها، وهي دلالات تتأتى من النظر في "الألفاظ" التي يناصرها تبعاً

(1) مونسى، حبيب، القراءة والحدائث، م س، ص 291.

لكثير من النقاد العرب ومنهم النهشلي القيرواني - لأن التباعد الزمني بين منتج النص وقارئه يحث هذا القارئ على الحفر في تاريخ الكلمات، وإعطاء دلالات لها مختلفة تماما عما قصده الشاعر، وعمّا رآه القراء الأولون، فالنص الشعري مجال لتناسل الدلالة وتنوعها واختلافها، ومن فضل القارئ على النص أن يمكنه من "اكتساب قيم جديدة على يد القارئ، وتختلف هذه القيم وتتوحد بين قارئ وآخر، بل عند قارئ واحد في أزمنة متفاوتة، وكلّ هذه التنوعات هي دلالات للنص حتى وإن تناقض بعضها مع بعض"⁽¹⁾.

وهذا ما تمنحنا إياه دراسة اللفظ لدى ابن رشيق، ومحاولة الكشف عن قراءته للنص الشعري، وإن مزيدا من الفهم سنحصله من خلال دراستنا لرؤيته وتلقيه الشعر العربي المحدث، وأحكامه عليه، ونظرته إلى الحديث والتحديث في النص الشعري، وهذا ما سنحاول تعرفه في باب القديم والحديث والبدیع خاصة. وعموما فإن هذا الباب مؤداه الحديث عن اللفظ والمعنى لأنه متداخل به يؤدي إليه، فلا نكون قد تجاوزنا لغة الشعراء، وإن مزيدا من الكشف عن أفق التوقعات سنحصله بدراسة السُّرقات لدى ابن رشيق.

2-7- التلقي بين القديم والحديث / تطور الذوق الأدبي:

لم يأت ابن رشيق بالجديد في دراسته للقديم والحديث في الشعر العربي؛ إذ لا نلاحظ في ما جمعه من مؤلفات النقاد السابقين مناقشة أو اعتراضا، سوى أنه يتبنى - كعادته - الوسطية ويجنح إلى الوقوف بين موقفين.

وفي غير إسهاب ودون طرح للقضية يلامس ابن رشيق عناصر مختلفة تكون قضية القديم والمحدث في الشعر العربي، وهو عموما يحكم - كما ابن قتيبة في

(1) الغدامي، عبد الله. الخطيئة والتكفير (من البنيوية إلى التشرحية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/المغرب، بيروت، ط 6، 2006، ص 73.

الشعر والشعراء - (1) بأن كلّ قديم محدث في زمانه، حتى إن بعض الشعر الجاهلي كان حديثاً بالنسبة للشعر الجاهلي الذي سبقه "وقول عنتره: هل غادر الشعراء من متردّم يدلّ على أنّه يعدُّ نفسه مُحدّثاً قد أدرك الشعر بعد أن فرغ الناس منه، ولم يغادروا له شيئاً" (2)، والوصول بالحدّثة الشعرية إلى مستوى القصيدة الجاهلية أمرٌ قد نصفه بالطرافة في موقف ابن رشيق هذا، فلقد تجاوز بالمعيار الزمني العصر ما بعد الجاهلي، إلى العصر الجاهلي ذاته، وإنه لمن الطريف كذلك أن تصبح لدينا معلقات جاهلية قديمة، ومعلقات أخرى محدثة، على الرغم من انتمائها جميعاً في النماذج العليا للشعر العربي، وهكذا تصبح الحدّثة والقدم مسألتين بالغتين في النسبية، وإذن من الممكن أن يجتمع في العصر الواحد قديم وحديث وذلك بحسب المعايير المتبعة فنياً.

تتمثل رؤية ابن رشيق للمحدث والقديم من حيث النصوص الشعرية، فيكون الشعر - إجمالاً - بناءً، وضع أساسه واستكمل بناءه الشاعر الأول/القديم/الجاهلي ثم جاء الشاعر المؤلّد فنقشه، وليس يُعتد هنا بالنقش والزخرفة والتحسين، ولكن يعتد بالبناء الذي استكمل وأصبح جاهزاً تماماً للسكنى، فللباني فضل السّبق والريادة والإعداد وتمثل الهيكل والتصميم والهندسة ثم البناء، وهنا تظهر القدرة، أما الثاني/المحدث فله النقش، ولو أن البيت لم ينقش ما كان ذلك ليضره أو يلحق به القبح والعيب، فقد حمل المحدث نفسه على التكلفة وكلفها المشقة فظهر عليه التكلف يقول ابن رشيق: "وإنما مثل القدماء والمحدثين كمثل رجلين: ابتداءً هذا بناءً فأحكمه وأتقنه، ثم أتى الآخر فنقشه وزينه: فالكلفة ظاهرة على هذا وإن حَسُن، والقدرة ظاهرة على ذلك وإن خَسُن" (3).

(1) يراجع: ابن قتيبة. الشعر والشعراء، ج 1، م س، ص 64.

(2) ابن رشيق. العمدة، ج 1، ص 170.

(3) المصدر السابق، ص 171.

الباب الثالث **===== الفصل الأول: أفق التوقع لدى ابن رشيق القيرواني**

نستطيع أن نصف هذا الحكم من ابن رشيق على الجديد والقديم بأنه شمولي عام، ولكن لتتذكر دائماً لازمة ابن رشيق النقدية (الطبع) وما يتصل بها من "عضو الخاطر" وما شاكله.

وإذن فهو لا يقف ضد الحديث، إذ لكل زمن جديده وابن رشيق المؤمن بأن العرب أفضل الأمم وحكمتها أفضل الحكم، يتابع ابن قتيبة في اعتقاده بأن الشعر والبلاغة والعلم لم يُقصروا على أمة أو زمن بعينه، وأن كل قديم بالنسبة لعصره كان جديداً⁽¹⁾.

ويستشهد ابن رشيق ببيت لأبي تمام الذي يعده إمام التحديث العربي:

يَقُولُ مَنْ تَقَرَّعُ أَسْمَاعَهُ ❖ ❖ ❖ كَمْ تَرَكَ الْأَوَّلَ لِلْآخِرِ⁽²⁾

ولا يعدّ ابن رشيق أحداً أحق بالكلام (الأدب) من أحد، ويجعل "السابق والشرف معا في المعنى على شرائط تأتي فيما بعد"⁽³⁾.

2- 7- 1- القراءة الضديّة لموقف علماء اللغة من التحديث:

تحكم المعيار الزمني في تلقي النص الشعري القديم بدءاً من القرن الثاني للهجرة إذ ظهرت موجة تحديث واسعة على مستوى الصياغة/ الشكل وكذلك على مستوى المضمون/ المعنى، ويرجع ابن رشيق مقاومة اللغويين العرب لهذه الحركة وعدم اعترافهم بنتائجها إلى اعتدادهم بالنصوص القديمة التي تهيئ لهم استخراج الشاهد الذي كانوا يحتاجونه في دراسة اللغة عموماً "كل واحد منهم يذهب في أهل عصره هذا المذهب، ويقدم من قبلهم، وليس ذلك إلا لحاجتهم في الشعر إلى الشاهد، وقلة ثقتهم بما يأتي به المولدون، ثم صارت لجاجة"⁽⁴⁾، ويقصد ابن رشيق أبا عمرو بن العلاء (157 أو 154 هـ) والأصمعي تلميذه (215 هـ)، وابن الأعرابي (213 هـ)،

(1) من، ص 170.

(2) من، ص ن.

(3) من، ص ن.

(4) المصدر السابق، ص 169.

الباب الثالث ===== الفصل الأول: أفق التوقع لدى ابن رشيق القيرواني

ونفهم من نص ابن رشيق أن كل واحد من هؤلاء العلماء ذهب في شعراء عصره هذا المذهب، أي إن الفرزدق وجريرا كانا محدثين بالنسبة لأبي عمرو بن العلاء، بينما هما قديمان بالنسبة لابن الأعرابي الذي يكون المحدث بالنسبة إليه أبو تمام (231 هـ). وكذلك يكون إبراهيم بن هرمة (176 هـ) قديما بالنسبة للأصمعي وعلى هذا الأساس (وربما على أسس أخرى) يقع الاحتجاج والاستشهاد في اللغة. ويكون القدماء الحقيقيين الذين لا جدال فيهم بالنسبة لهؤلاء جميعا وغيرهم من علماء اللغة، الشعراء الجاهليون.

يؤشر نص ابن رشيق على وجود هذه المؤسسة اللغوية التي وقفت في صمود وتصميم من أجل حماية اللغة العربية من كل ما من شأنه أن يعدل بها نحو ما قد يكون انحرافا يمس بقدسياتها وصفائها، وهذا - طبعا - حق مشروع تماما بالنسبة إلى المؤسسة اللغوية العربية وغير العربية، إذ ليست اللغة أمرا هينا أو طارئا في حياة المجتمعات والأفراد إذ لا شيء في الوجود يتم دون اللغة، فكل شيء يغدو لغة، حتى الصّمت والإيحاء وطريقة النظر تصبح لغة، وإذا بالكون كله ينطق ويتكلم ويجاور بعضه بعضاً.

يحيل ابن رشيق إذن على حق مشروع بالنسبة إلى المؤسسة اللغوية ممثلة في علماء اللغة بدءا من شيخ العربية وأحد القراء السبعة، أبي عمرو بن العلاء، لأن في اللغة تكمن هوية الأفراد والدول وتنبني التواريخ والثقافات والآداب، ولو لم تكن اللغة بهذا القدر من الأهمية والخطورة لما حرصت المجتمعات على أن يتعلم الأفراد بدءا من سن معينة لغتهم ولغات أخرى ضمانا للحد الأدنى من إمكانية التحاور بين الأجناس من لغات مختلفات.

يعبر الحرص على صفاء اللغة الشعرية ونقاها على تصور عام ألمح إليه ابن رشيق وهو "القوة ممثلة في الاقتدار؛ القدرة على حمل اللغة في النصوص الشعرية الجاهلية، حتى إن مفسري القرآن الكريم وهو النص الإلهي، وعلى رأسهم عبد الله ابن

الباب الثالث ===== الفصل الأول: أفق التوقع لدى ابن رشيق القيرواني

عباس كان يوصي بالتماس ما استعصى فهمه من اللفظ في القرآن الكريم في الشعر العربي القديم، ولذلك ميّز الأصمعي بين شعراء الجاهلية بين فحل وغير فحل، هذا الذي اختلط بالقرى فلانت لغته، وإذن بقدر قوة اللغة تكون قوة الشاعر.

يثبت ابن رشيق نصين لأبي تمام، يذهب فيه إلى عكس ما ذهب إليه علماء اللغة من أنه ما ترك الأول للأخر شيئاً، فنصوص أبي تمام حسب رأيه رحمٌ تتولد فيها المعاني والموضوعات. فتنحول العبارة الداعية إلى التحجر واليأس من حالة التجدد الطبيعية في حقل الإبداع وإمكانية الإضافة المشروعة "ما ترك الأول للأخر شيئاً" إلى عبارة أخرى منفتحة على إمكانيات رحبة من التجديد والتطوير، فالفرص متاحة أمام المبدعين جميعاً، واللغة دائمة الترابط مع أهلها، ولذلك فإن المعاني لا تنتهي على حد العبارة التمامية: "كم ترك الأول للأخر؛ فيا للإدهاش، إنه على الرغم من العدد الكبير لشعراء الجاهلية، وموضوعاتهم وقصائدهم التي تجلُّ عن العدِّ إلا أن ما أغفله الأول ولم يسعفه الزمن في تعاطيه، وما لم يقدر عليه أيضاً كثيراً جداً.

في البيت الثاني لأبي تمام الذي يستنكر فيه مقولة فناء الشعر طبقاً لقولة "ما ترك الأول للأخر شيئاً" بيان لطبيعة الشعر والأدب وهي التجدد والالتهائية وطالما هناك شعراء يولدون بهذه الفطرة وهذه الملكة، فإن الشعر من المستبعد انتهاؤه، وهذا موقف نقدي من علماء اللغة وادعاءاتهم المحبطة للشعراء المحدثين، وهو كذلك دخول على خط النقد وجهاً لوجه مع هؤلاء العلماء، من جهة أن أصحاب الصنعة هم الأعلام بها، وبالنتيجة يكون الشعراء هم الأحق بممارسة النقد، والاشتغال بالشعر، وليس العلماء الذين يطلبون الغريب واللغة في النصوص الشعرية الزاخرة بالصور والخيالات، إذ هي النصوص التي تملك وحدها القدرة على إقامة الأنظمة الرمزية لهذه اللغة.

2- 7- 2- تلقي الشعر المحدث /التأريخ للنذوق الفني العربي:

يتبنى ابن رشيق علة تقبل نصوص التجديد العربية، فقد استطاعت هذه النصوص أن تحقق غاية النص الشعري وهي التأثير بالمتلقي، وحمله على التفاعل معها وتقبلها، فهذه النصوص تلامس النفس عموماً وهذا لأن كل نفس إنما تميل إلى ما هو جميل وحسن، وأشعار المولدين لذلك تروى "لعذوبة ألفاظها، ورقتها، وحلاوة معانيها، وقرب مأخذها"⁽¹⁾، والعذوبة والرقة والحلاوة وهذه مميزات تقع في اللفظ والمعنى تشاكل ظروف الحضارة التي وجدت فيها، وكانت صورة لها كذلك رواها الناس واستجادوها "ومن الظواهر المهمة التي تستحق التسجيل أن الشعر في القرن الثاني للهجرة قد أصبح قادراً على التعبير عن الحياة الحضارية ومسايرتها، وأخذت صورة الحضارة تتضح فيه، ولم يعد قاصراً على المسير في سبيل الشعر الجاهلي جرياً تقليدياً لا أثارة فيه لذلك التحول الذي أصاب الحياة الإسلامية ولا سيما في دمشق عاصمة الخلافة"⁽²⁾، ويؤدي اختلاف هذه المعطيات الحضارية إلى اختلافات واضحة في تلقي النصوص الحداثية، فالنص الذي ينتمي إلى غير زمنه من الممكن أن يجد له متلقين يتعاطونه لأغراض معينة نقدية أو جمالية، ولكن ما هو غالب، أن النص الشعري لا بد أن يشابه عصره وزمنه، إن الشعر الذي يهدف إلى التغيير والتأثير بالبنى الذهنية، ومن ثم البنى الاجتماعية، فيكون بذلك مؤثراً بالنظام الفكري للمجتمع، لا يمكنه - والحال هذه- أن يلبس لبوس الماضي ويتجه إلى أناس انتهوا مع زمنهم، لأنه بذلك يفقد أهم صفة تساعد على الوصول لما غايته وهي الحوار مع متلقيه. إن حمل المتلقين على تغيير فكر ما، والاتجاه صوب الجديد غير المؤلف وخوض غمار تجارب جديدة لن يتحقق والكلام يتوجه إلى أشخاص من الماضي: "ولو

(1) ابن رشيق. العمدة، ج 1، ص 171.

(2) الجواري، أحمد عبد الستار. الشعر في بغداد حتى نهاية القرن الثالث الهجري، مطبوعات المجمع العلمي العراقي (بغداد)، ط 2، 1991، ص 91.

الباب الثالث **=====** الفصل الأول: أفق التوقع لدى ابن رشيق القيرواني

سلك المتأخرون مسلك المتقدمين في غلبة الغريب على أشعارهم ووصف المهامه والقفار وذكر الوحوش والحشرات، ما رُوِيَ لأن المتقدمين أولى بهذه المعاني⁽¹⁾.

يؤشر هذا النص على الهوة الكبيرة القائمة بين جماهير المتلقين، وبين المتلقين أصحاب التخصص، خاصة منهم اللغويين، فالقول بأن هذه الأشعار قد رُويت للأسباب المذكورة، يعني أن الجماهير العريضة قد تلقت هذه الأشعار بالقبول ولم تجد فيها ذلك الخطر والانحراف عن اللغة العربية الذي وجده فيها اللغويون، فاستنكفوا عن روايتها، وأمروا بتخريق الرقعة التي دُون فيها كل شعر محدث بحسب الصرخة المشهورة (خرق...خرق). لقد سبق وأن أوضحنا كيف نزل هذا الشعر إلى الطبقات الدنيا للمجتمع يتحدث بلسانها ويحكي حالها، ولم يعد الشعر عصرذاك ساحة يتراءى فيها الملك/الممدوح وحده، بل لقد أصبحت مرآة للمجتمع ولذات الشاعر أيضا.

ثمة تناسب بين تلقي الشعر في مجتمع ما وبين قيمة الشعر في هذا المجتمع، فالشعر الذي كان عصر الجاهلية علم قوم لم يكن لهم علم سواه، لم يعد كذلك عصر ظهور الشعر المحدث "ولا سيما مع زهد الناس في الأدب في هذا العصر وما قاربه"⁽²⁾.

ولذلك وجب على الشعر مراعاة هذا الاختلاف بين المتلقين في الأزمنة المتلاحقة، فحين تنزل مكانة الشعر عما كانت عليه سابقا، يكون على الشاعر أن يقترب من أفهام الجماهير ويحتال لنفسه في إيجاد سبيل تسهل عملية تلقيه، وتخطبه بما يراه وما يعيشه، لا لما يكون عنده من قبيل التاريخ والآثار لذلك تفنن الشعراء في إيجاد هذه المداخل التي يصلون منها إلى المتلقي عموما، "وبينما كان أبو نواس يدعو إلى هجر التقاليد البدوية في الشعر (...). كان مسلم بن الوليد قد ابتكر

(1) ابن رشيق. العمدة، م س، ص 171.

(2) م ن، ص ن.

الباب الثالث ===== الفصل الأول: أفق التوقع لدى ابن رشيق القيرواني

للوصل إلى ممدوحية آله حضرية أخرى، وهجر الناقة سفينة الصحراء وركب إليه سفينة تمخر عباب الماء، وقد وصفها وصف النهر الذي مخر عبابه وصفا جميلا وصوره تصويرا رائعا⁽¹⁾.

لم يكن في مستطاع الشعر القديم أن يتماشى - بجزالته وفخامته - مع رقة الحياة الجديدة، وإنما ذلك الشعر كان يعيش في الفيافي وحيث يعز الماء، فكان صورة لتلك الطبيعة، ولم يعد في إمكانه وحالته تلك أن يعيش في القصور ويرافق القينات، وهم يغنين ويطربن الحضور، ولكن شأنه أن يستذكر ويروى على سبيل التاريخ ومراجعة ما كان من ماضي أيام العرب ذلك أنه - كما سبق وأوضحنا - تحوّل إلى تراث انتربولوجي يجد فيه العربي مختلف مناحي حياته وأفكاره ومعتقداته حين كان العرب بعيدين عن الدولة واستقرارها ورقة عيش مدينتها، لذلك يصبح الشعر القديم والحوشي خاصة أشبه بالدّرس الذي يُلقنه المغنون والمغنيات حتى لا يلحنوا ولا يخطئوا اللغة والوزن وليس سبيله الإطراب والتأثير في الناس واستمالتهم.

في هذا الموقف الذي يتبناه ابن رشيق ملمّحٌ إلى التأريخ للأدب تبعا للأذواق والوضعيات الحضارية والتاريخية التي تنتج هذه الأذواق التي تمارس بدورها تأثيرها على الشعراء والأدباء في مسار إنتاجية النصوص، وفي تلقيها أيضا، فلقد سبق وأن أوضح ابن رشيق أن علماء اللغة احتجوا بشعر بعض المولدين مثل إبراهيم بن هرمة، ولأن الاحتجاج بببيت من الشعر لا يمر إلا عبر الاختيار فإنه في باب القراءة للنصوص. وفي هذا الإطار يعتد ابن رشيق برأي النهشلي (405 هـ) (وهو رأي الجاحظ أولا) في الأذواق وتطورها، واختلافها حسب الأزمنة، وحسب الأمكنة أيضا، إذ قد يستجيد المتلقون من لغة واحدة أنماطا مختلفة من النصوص، وذلك بحسب توزعهم الجغرافي، ولذلك كان على الشعراء الحداق مراعاة ظروف الأذواق والتلقيات

(1) الجوّاري، أحمد عبد الستار، م س، ص 301.

المختلفة، من أجل التمكن من الوصول إلى المتلقي وتحقيق الغرض المأمول من النص الشعري.

2- 7- 3- تعدد الأذواق / تعدد القراءات:

حين نتحدث عن الذوق فلا بد أننا لا نقصد ذوق كل فرد على حدى، فذلك مما لا يُقيد، ولكن حديثنا يكون معناه الذوق الجماعي المهيمن في فترة ما وفي محيط ما ولا بد أن هذه الهيمنة تختلف وتتغير بحسب الزمن ومتطلبات كل عصر، والشعراء لا يمكن حصرهم وعدّهم، لذلك يحدث هذا الاتفاق الضمني الذي نسميه الذوق على اختيار أحدهم أو مجموعة منهم إلا أن "الشعراء أكثر من أن يحاط بهم عدداً، ومنهم مشاهير قد طارت أسماؤهم، وسار شعرهم، وكثر ذكركم، حتى غلبوا على سائر من كان في أزمانهم، ولكل واحد منهم طائفة تفضله وتتعصب له، وقل ما يجتمع على واحد"⁽¹⁾، قد نضع في الاعتبار أن هذا التلقي لا تمليه مجموعة الاختيارات المتفق عليها بين جماهير المتلقين، ولكن يكون للمؤسسات يد في صنعه، فالمؤسسة النقدية، وبالنظر لارتباطاتها السياسية والاجتماعية، قد تعمد إلى رفع شاعر فيما يشبه العمل الإشعاري الإعلامي، وقد تخفض آخر، إن لم يكن بالهجوم عليه، ونبذه إلى أقاصي خريطة المحيط الأدبي، فبتجاهله.

وثمة فرق بين الشهرة التي ينالها الشاعر، وتذهب بذهابه (أي بموته) أو بمجيء شاعر آخر يسلبه شهرته ومكانته، وبين شهرة النماذج التي لا تتزحزح عن مكانها العلي الذي أنزلها المتلقون فيه. وحين نتحدث عن الذوق فنحن نضع في الاعتبار أنه ليس حادثة اعتباطية لا تتأسس على الناحية المعرفية والتجربة الجمالية ومدائمة الدراسة والنظر في النصوص، حتى يتمكن المتلقي من اكتساب فعالية قرائية، هي بدورها أقرب إلى الملكة، إن قوة التمييز والقدرة على إصدار الأحكام بالرجوع إلى أدوات معينة مستمدة من التجربة الأدبية للمجتمع في مختلف العصور، وكثرة الاطلاع على

(1) ابن رشيق. العمدة، ج 1، ص 174.

الباب الثالث ===== الفصل الأول: أفق التوقع لدى ابن رشيق القيرواني

النصوص والمعرفة التامة بالجنس الأدبي محل النظر يعطي إمكانية للحكم على شعرية النصوص وبالنتيجة استجاداتها أو استهجائها، ويكسب الحكم على النص بالشعرية وقدرته الدائمة على محاورة آفاق انتظار متلقيه ويكسب الشاعر هذه الحالة الاجتماعية التي نسميها الشهرة. وهي كما أوضحنا قد تكون حدثاً أنياً يعيشه الشاعر ثم يخرج منه، وقد تكون دائمة، ويكون الشاعر ذاته حدثاً شعرياً يعيش في العصور المتلاحقة، كما هو الشأن مع امرئ القيس شاعراً^(*)، وكما هو الأمر مع المعلقات نصوصاً.

وهذا يعني أن آفاق التوقعات التي تحاورها هذه النصوص لا تتغير، ولا تتعدل، لقد بقيت هذه النصوص محل احترام العرب منذ أنتجها أصحابها، وقد صنع امرؤ القيس استثناءً ممتازاً فلم يستطع أن ينزله أحد من شعراء العربية من مكانه السامي.

يقول ابن رشيق في شأن تضارب الأذواق وتعدد الأهواء وعدم الاتفاق على تفضيل شاعر واحد مستثنياً "إلا ما روي عن النبي صلى الله عليه وسلم في امرئ القيس «أنه أشعر الشعراء، وقائدهم إلى النار» يعني شعراء الجاهلية والمشركين"⁽¹⁾ والحديث يروي عادة دون هذا الحكم التفاضلي "أشعر الشعراء ذاك رجل مذكور في الدنيا منسيٌّ في الآخرة، شريف في الدنيا خامل في الآخرة، يجيء يوم القيامة معه لواء الشعراء يقودهم إلى النار"⁽²⁾ والحديث - على الرغم من صحته أو عدمها - في صيغته يعني أن امرأ القيس رجل مذكور (أي مشهور) في الدنيا، فصفة الذكر الواردة إلى جانب الدنيا تعني بقاء الذكر وخلوده، وحين نتحدث عن امرئ القيس

^(*) هذا ما سعى ابن رشيق لإثباته في "قراضة الذهب" إذ آمن بأولية امرئ القيس، وبكونه الذي اخترع وابتكر وفتح للشعراء أبواب معانٍ كثيرة.

⁽¹⁾ م، ص 174.

⁽²⁾ ابن أبي الدنيا. كتاب الهوائف، تح: مصطفى عبد القادر عطا، مؤسسة الكتب الثقافية، ط 1، 1993، ص 76.

فهذا يعني أن حديثنا خاص بالنصوص لا بالشاعر، ويواصل ابن رشيق حشد الشهادات القرائية المختلفة الصادرة عن شخصيات إسلامية موثوق في قولها:

"وقال عمر بن الخطاب رضي الله عنه للعباس بن عبد المطلب رحمه الله وقد سأله عن الشعراء: "امرؤ القيس سابقهم، خسف لهم عين الشعر"⁽¹⁾، إن عمر بن الخطاب قارئ آخر من التاريخ الإسلامي يجعل امرأ القيس سابقاً للشعراء جميعاً خسف لهم عين الشعر اشتقاقاً من الخسيف: وهي "البئر التي حفرت في الحجارة وخرج منها ماءٌ كثير"⁽²⁾ فحسب تلقي عمر بن الخطاب (ض) يكون شعر امرئ القيس من الأصالة وابتكار المعاني واختراعها واتساعها بمثابة البئر التي حفرت في حجارة، فاستقى الشعراء منها وكانوا يردونها كلما نضبت قرائحهم.

أما علماء الشعر فقد رأوا أن امرأ القيس "لم يتقدم الشعراء لأنه قال ما لم يقولوا، ولكنه سبق إلى أشياء فاستحسنها الشعراء واتبعوه فيها"⁽³⁾، فقد كان امرؤ القيس أول من:

- لطف المعاني
- استوقف على الأطلال
- وصف النساء بالطباء والمها والبيض
- شبه الخيل بالعقبان والعصى
- فرق بين النسيب وما سواه من القصيد
- قرب مأخذ الكلام.
- أجاد الاستعارة والتشبيه.

(1) ابن رشيق. العمدة، ج 1، ص 174.

(2) م ن، ص ن.

(3) م ن، ص ن.

الباب الثالث ===== الفصل الأول: أفق التوقع لدى ابن رشيق القيرواني

لقد شكل نص امرئ القيس أفق انتظار خاص لدى القراء عبر مختلف العصور يتسم بالانفتاح الدائم، ويبقى هذا النص صانعاً للدهشة الفنية التي مازال النقد العربي مشتغلاً بمحاولات تبريرها وتفسيرها، وهو الأمر الذي راكم بحوثاً أكاديمية ومؤلفات في محاولة الفهم والتأويل، وكما أن امرأ القيس قد شق في الحجارة بئراً فخرج ماء كثير، فكان بذلك مفجراً للمعاني ومخترعاً للصور، مهيكلًا للقصيد العربي بفصله النسيب عن باقي القصيد، أي أنه سن الشعراء بعده سننا في القول الشعري واستعصى على أحدهم أن يلحق به وينازعه هذه الريادة، فكذاك شعر امرئ القيس استعصى أن يندمج مع آفاق توقعات القراء الذين عكفوا عليه يحاولون قراءته وتأويله. والنص الذي يندمج مع آفاق توقعات قرائه يكون قد فقد صفة (الجديد)، وكف عن إدهاش قارئه ولم يعد القارئ يجد فيه اللذة والمتعة، فأى نص يكون جديداً ثم يتجه نحو فقدان هذه الميزة "كلما اندمجت فعالية الأثر الفني ضمن أفق الانتظار، لتصبح شيئاً عادياً يتوقعه القارئ ويستشرفه في كل عمل لاحق. وذلك في رأي يابوس شأن الأعمال الكبيرة والشهيرة"⁽¹⁾.

وإذا كانت الأعمال العظيمة والشهيرة يحدث لها هذا الاندماج في أفق انتظار القراء، فتتحول إلى نصوص نمطية لا تدهش القارئ ولا تقدم له أي إغراء لتأويلها ومحاولة فهمها وفك رموزها، نقول إذا كانت الحالة هذه، فكيف جاز تسميتها عظيمة وكبيرة وقد مرّ على ظهورها زمن طويل وهي ما تزال صامدة بحكم فنياتها العالية التي لا تسمح بتصويرها نمطية منتمية إلى الماضي، إنها نصوص حية ودينامية، وإذن، فيابوس لم يفرق بين الاندماج في أفق الانتظار والاندماج ضمن تراث الأمة.

كذلك هو شعر امرئ القيس، وشعر المعلقات مهما كان عددها، فلا بد أنها امتحنت بهذا الشعر فأثبتت قدرتها، "وبالمقايسة بمعلقة امرئ القيس (...). تسمو

(1) بلملح، إدريس. المختارات الشعرية، م س، ص 287.

الباب الثالث ===== الفصل الأول: أفق التوقع لدى ابن رشيق القيرواني

أشعار، وتحط أشعار فهي معيار للتقدم والتأخر، وبقدر قدرة الشاعر على الاقتراب من محاكاتها يكون إحسانه"⁽¹⁾.

وعبر تاريخ التلقي العربي للنصوص الشعرية العربية لا تزال نصوص امرئ القيس والنصوص التي اقتربت منها (المعلقات) تخب آفاق انتظار قرائها وذلك راجع إلى أن "القيمة الجمالية لأثر ما هي قيمة متولدة عن كمون فني ينزاح عن أي أفق يرتبط بالحياة اليومية وبالتجربة الأدبية المسبقة والجاهزة"⁽²⁾.

يكتسب نص امرئ القيس شرعية خلوده وعدم اندماجه في آفاق انتظار القراء، وبقاء لغته في مستوى الخيال والمدهش وعدم تحولها إلى النمطي العادي، وعدم تحول التجربة الجمالية التي يعيشها القارئ مع نصوص امرئ القيس إلى مستوى اليومي المبتذل، بتزكية أطراف عديدة فاعلة:

➤ **على المستوى الديني:** وذلك بشهادة الرسول صلى الله عليه وسلم بأن امرأ القيس أشعر الشعراء كما أوردها ابن رشيق، وهي تزكية كانت كافية دون عضدها بغيرها بالنسبة للقارئ العربي والمسلم خاصة، إذ إن شهادة الرسول صلى الله عليه وسلم الذي أوحى إليه بالقرآن وهو أعلى مراتب الكلام درجة لامرئ القيس بالشعرية المطلقة (أشعر الشعراء) يعني أن نص امرئ القيس هو كذلك فعلاً.

➤ **على المستوى الديني والنقدي:** وذلك لما عرف عن عمر بن الخطاب رضي الله عنه استنشاده الشعر وإبداء آراء فيه، وهي آراء يعتز بها النقد العربي القديم عموماً.

➤ **على المستوى النقدي:** ممثلة في تحليل النقاد لأولية امرئ القيس وشعره، وكما رأينا أن هذا التحليل يحمل العناصر التي يتكون منها أفق الانتظار الذي يخص

(1) العطوي، عبد الله بن عودة. تلقي المعلقات (دراسة في الاستقبال التعاقبي)، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط 1، 2013، ص 169.

(2) بلملح، إدريس. م. س، ص 288.

الباب الثالث **===== الفصل الأول: أفق التوقع لدى ابن رشيق القيرواني**

نصوص امرئ القيس، فنكون بصدد الاستنتاج بأن هذه العناصر ذاتها داخلة في تكوين عمود الشعر العربي الذي جمع أطرافه وثبته في ساحة النقد العربي المرزوقي في شرحه لديوان حماسة أبي تمام.

ثمة سلطة أخرى يعتدُّ بها ابن رشيق كما النقد العربي القديم، وهي الأدباء، الشعراء خاصة، فقد كان لهم نقد واشتغال بالنصوص الشعرية، ومنهم ابن رشيق ذاته وكان رأيهم في الشعراء يؤخذ به، خاصة إذا تعلق الأمر بالمفاضلة بين الشعراء، وحين نجى إلى المفاضلة فلا بدُّ أن العناية بها كانت من قبيل الاعتناء بالمتلقي، وإنزاله المنزلة التي يستحقها في العمل الأدبي، إذ هو حاضر فيه، يمارس إكراهاتٍ معينة على الشاعر، ويقدر احترام هذا المتلقي ومراعاة متطلباته التي تختلف من عصر إلى آخر، ويقدر إحتوائه في النص وتقديم له ما يصبو إلى العثور عليه من الناحية الجمالية والمعرفية، يكون شاعراً أفضل من شاعرٍ آخر. فقد سئل الفرزدق عن أشعر الناس، فأجاب بأنه امرؤ القيس وعلل لذلك بيت من شعر الملك⁽¹⁾، وإن كان هذا لا يعد كونه حالة انطباعية وحكماً قد لا يلزم سوى الفرزدق، فإن دعبلاً يقدمه أيضاً ببيت في الوصف، وكذلك لبيد المخضرم سئل: "من أشعر الناس؟ قال: الملك الضليل، قيل: ثم من؟ قال الشاب القتيل، قيل: ثم من؟ قال الشيخ أبو عقيل - يعني نفسه-"⁽²⁾، وما نُريد إجماله هو أن تقديم امرئ القيس وارد في الأحكام التي صبت في المفاضلة بين الشعراء وتقديم أحدهم على الآخر، وإذا كان الأمر كذلك، فلأنه للأسباب الخاصة بأفق الانتظار والتي قدمنا ذكرها.

ويدخل في صميم اختلاف القراءات، أن الشخص الواحد قد تختلف أحكامه، على النص موضوع القراءة، هذا ناهيك عن الاختلافات المتباينة حول شاعر واحد، أو نص واحد من قبل المتلقين سواء في الزمن نفسه، أم في عصور متلاحقة مختلفة، ولذا

(1) ابن رشيق. العمدة، ج 1، ص 175.

(2) من، ص ن.

الباب الثالث **===== الفصل الأول: أفق التوقع لدى ابن رشيق القيرواني**

يورد ابن رشيق رأياً آخر للفرزدق ذاته الذي رأيناه يقدم امرأ القيس، فقد طُرح عليه السؤال ذاته عن أشعر الشعراء العرب فقدم بشر بن أبي خازم⁽¹⁾، وحاول التعليل لهذا التقديم ببيت للشاعر ذاته، ولاشك أن ذلك الاختلاف يرجع إلى الأثر الجمالي الذي يحدثه نص معين بالمتلقي، فيعلّله بغير آرائه، ويتأرجح بين النصوص، وبالنتيجة يتأرجح بين الأحكام، يبدو الأمر - إذن - عادياً ما دامت القراءة هي الأثر الذي يحدثه النص فينا، وإذن من الممكن أن أعجب بالنص حال لقائي به أول مرة إذ يُعد هذا اللقاء الأول حدث انبهار واندعاش ولكنه ما يلبث أن يصبح عادياً حين تصبح كل مكوناته مألوفة وتتداخل مع مكونات نصوص أخرى مشابهة، ويحدث بالتالي أن تندمج في أفق انتظاري وقد أجملت العرب التطور الحاصل في المسافة الجمالية وتقلصها حين يصبح النص ملبياً لإنتظارات القارئ بالقولة المختصرة "لكل جديد لذة ثم يُملُّ"، وربما كان الفرزدق قد قرأ البيت التالي الذي يقدم به بشر بن أبي خازم، فخلق لديه لذة تبعا للحالة النفسية التي كان فيها وقت القراءة.

ثوي في ملحد لا بد منه ❖ ❖ ❖ كفى بالموت نأيا واغتراباً

على أننا قد نلاحظ أن إعجاب الفرزدق - هنا - لم يتعدّ النصوص الجاهلية (امرؤ القيس - بشر بن أبي خازم).

2- 7- 4- اتفاق آفاق الانتظار وتعارضها:

سئل جرير وهو زميل الفرزدق، ومناقضه عن أشعر شعراء العرب فأجاب بأنه ابن أبي خازم الذي قدمه الفرزدق، وقد قدمه هو الآخر ببيت يدور في المعنى ذاته الذي اختاره الفرزدق، وهو معنى الموت والرتاء:

رَهين بلى وكُلُّ فتى سيبلى ❖ ❖ ❖ فَشقيُّ الجيبِ وانتحبي انتحاباً

(1) يراجع: المصدر السابق، ص 176.

الباب الثالث ===== الفصل الأول: أفق التوقع لدى ابن رشيق القيرواني

إن التأثير الذي صنعه بيت ابن أبي خازم في الفرزدق مُشابه للذي صنعه بيته هذا بجريير، ولا بد أن هذا التوافق في الآراء ناتج عن هذا الأثر ولنا أن نرد هذا إلى الظروف النفسية المتشابهة التي كان الشاعر يمرّ بها لحظة قراءته هذا النص، والذكريات والمعاني التي يكون النص قد أثارها لديه، وربما كنا نستطيع رد هذا التأثير القوي للعمر الذي تلقى فيه الشاعران النص، فتلقي مثل النصين الرثائيين اللذين لا ينعان صاحبهما بقدر ما ينعان الوجود، في زمن القوة والشباب، مختلف عن تلقيه في زمن الاكتهال أو الشيخوخة حيث الضعف والاستعداد لمغادرة الحياة. وفي كتاب العمدة، أخبار كثيرة عن تضارب الآفاق واختلافها، وهذا أمر طبيعي، فالنصوص تفتح على القراءة والتأويل، والقراء كثير في كل عصر، هذا إضافة إلى أن قارئاً واحداً قد تختلف قراءته كما رأينا مع الفرزدق، وتختلف هذه الأحكام بحسب صاحب الحكم، ووظيفته (عالم لغة - شاعر كاتب مثل قتيبة بن مسلم⁽¹⁾) وبحسب حالاته النفسية بالنسبة للمتلقي الواحد، فالآراء لا تكاد تتفق، بل إنها من المستحيل أن تتفق كما أشار إلى ذلك ابن رشيق الذي استغرب استغراباً شديداً من ابن أبي إسحاق "وهو عالم، ناقد، مقدم مشهور، يقول أشعر الجاهليين مرقش، وأشعر الإسلاميين كثير، وهذا علوّ مفرط"⁽²⁾ وقد كفانا ابن رشيق مؤونة من الاستزادة في أمثلة لا تنتهي بقوله: "وهذا يدلّك على اختلاف الأهواء، وقلّة الاتفاق"⁽³⁾.

3- السرقة الشعرية / القجرة التناسية للنصوص:

(1) المصدر السابق، ص 178.

(2) م، ن، ص 179.

(3) السابق، ص ن.

مرّت قضية السَّرقات الشعرية في تاريخ النقد القديم بمراحل عديدة، ولعلّ أهمها كان مرحلة خرق النموذج والخروج عن المعيار، وربما كان من أبرز الشعراء لهذه المرحلة أبو تمام، وأبو الطيب المتنبّي، وهنا لم تكن قضية السَّرقات الشعرية سوى عملية "إخضاع" لا تستهدف الشعر بوصفه كلاماً بقدر ما كانت تستهدف الشاعر بوصفه قائلًا. لقد كان الغرض من محاولة كشف السَّرقة الإغضاء من الشاعر والحطّ من قدراته، إنها في إيجاز نظرية تحاول مقاومة الإبداع بقدر ما تدعي محاولتها المحافظة على أحقية الشاعر المبدع الأوّل صاحب المعنى المسروق بهذا المعنى، وكأنّ المبدعين وعباقر اللغة لا يخلقون إلاّ مرّة واحدة هي المرة الأولى التي لا تبتعد عن فترة ما قبل الإسلام. وبالنسبة إلى الناقد، يكون التسليم بعبقرية الشاعر الذي لم يعايشه ولم يعرفه أهون عليه من التسليم بقدرة شاعر متأخر يقاسمه الزمان وربما قاسمه المكان أيضا.

لذلك رأينا البحث في هذه القضية، يتلبس في أحيان كثيرة بلبوس العداوة والآراء الشخصية البعيدة من النقد وإن حرص أصحابها على الولوج بها من باب النقد وحادّة.

وكان أن انقسم النقاد بين مؤيّد ومعارض لشخص الشاعر، لا لشعره، فظهرت الموازانات بين شاعر وآخر، وألّف في الوساطات بين هذا وذاك، وظهر النقاد المنصفون الذين راموا إنصاف الشاعر السَّارق وغريمه المسروق منه على حدّ السَّواء، وكلّ هذه المؤلفات وإن تلبست بلبوس النُّقد إلاّ أنّها في غالب الأحيان تنزاح للانتصار لشاعر على حساب آخر.

مثل هذه النظرية في النُّقد القديم مثلُ نظرية عمود الشعر، القالب الذهبي للشعر العربي، والمنوال الذي إذا لبس شاعر من غير أن ينسُج عليه بدا للناس عارياً. نظرية انتصبت مثل عمود الخيمة في وجه التجديد والابتكار، ووقفت ضد سنن الحياة الذي يقتضي التغيير والتجديد، وحتمت على اللغة أن تتحجر ضمن ما هو مناسب

وما هو قريب وواضح ومؤتلف غير مختلف، وقضي على الشعراء أن يقولوا كما قالت الأوائل، على الرغم من أن طبيعة الحياة المتطورة تؤكد أن هؤلاء الأوائل قد طوّروا بدورهم طرائق سابقة لم يسعنا التاريخ العربي/وتاريخ الأدب العربي القديم في التعرف عليها.

وبالعودة على قضية السرقة نجدها ملازمة لأي حديث أو تأليف في النقد القديم الذي تتناسل قضاياها وتتراسل وتتشابك، وقد عدّ توفيق الزبيدي قضية السرقات "من مسائل الصدارة في الخطاب النقدي، فما من كتاب نقدي على الأقل مما بلغنا إلا وفيه حديث كثير أو قليل يمت إلى السرقة بصلة، وما من قضية نقدية إلا وكانت السرقة أحد أسبابها أو إحدى نتائجها أو عنصراً من عناصرها وقد يعجب المرء لهذا التداخل والتحاظن إلى حدّ الحيرة لأنك دارس تبغي حلّ المعقود وتجزئة المركب قصد الفهم والإفهام فإذا الأمر ملتبس إلتفافاً، قضية على قضية كأنه الحجر، فذاك من أعاجيب الخطاب النقدي القديم"⁽¹⁾.

وربما كان كتاب "العمدة" أفضل وأتم صورة لهذا التداخل والتشابك والتعاقد، فالرجل أحصى قضايا النقد القديم ومؤلفاته عدداً، وراح يأخذ من كل مؤلف ويضع باباً لكل مسألة. وأما قضية السرقة فقد عقد لها باباً في العمدة، ثم زاد بأن خصّها بكتاب "قراضة الذهب" وهذا إن دلّ، فإنما يدلُّ على مبلغ أهمية هذه القضية في النقد العربي، وربما كانت هذه الأهمية ذاتها التي عرفتتها قضية التناسل في النقد الحديث -على بعد العصرين والدّارين، وكون التناسل أشمل وأعم ومحتوٍ لموضوع السرقة- إذ أصبح البحث في التناسل قضية مناهج نقدية حديثة، ولا غرابة أن تعد جمالية التلقي هذا المبحث ضمن شواغلها، بل إنّه باب مهم في دراسة أفق التوقعات؛ إذ تكون ذخيرة النصوص وقدرتها التناسلية أحد مكونات هذا الأفق.

(1) الزبيدي، توفيق. مفهوم الأدبية في التراث النقدي، منشورات عيون المقالات، الدار البيضاء، ط 2، 1987، ص 181.

وقبل الحديث عن قضية السرقات لدى ناقدنا الذي جعلناه ممثلاً للتيار النقدي في مغرب القرن الهجري الخامس، رأينا أنه يجدر بنا أن نبدأ ببسط الحديث عن نوع القراء الذي يعتد به ابن رشيق، فينسب إليه حكماً نقدياً تارة، ويجبره على تبني معتقد ما مرةً أخرى، ذلك هو "الحاذق" الذي طالما استعان به ابن رشيق في "العمدة" خاصة، وإنما نولي اهتماماً لهذا المتلقي/القارئ الحاذق لأنه مكافئ للقارئ الخبير الذي عليه المعول في جمالية القراءة والتلقي، وهو ذاته القارئ الذي تكون مهمته كشف العلاقات الكائنة بين النصوص، وفرز المعاني، وتتبع المعنى المسروق وإرجاعه إلى المحطة الأولى التي صدر منها أي إلى الشاعر الذي "أبدع" ذلك المعنى، ولهذا كان لا بد أن نقف مع قضية الإبداع والاختراع لدى ابن رشيق، وهذا هو بعض التراكب الذي سبق أن وصّفه توفيق الزبيدي.

3-1- القارئ الخبير بالقدرة التناسية للنصوص/"الحاذق":

تشير لفظة الحذق في لسان العرب إلى المهارة في العمل الذي يختص فيه صاحبه، وإلى بلوغ النهاية في هذه المهارة: "الحذق والحذاقة: المهارة في كل عمل، حَذَقَ الشَّيْءَ يَحْذِقُهُ وَحَذَقَهُ حَذَقًا وَحِذْقًا وَحِذَاقًا وَحِذَاقًا وَحِذَاقَةً وَحِذَاقَةً فَهُوَ حَازِقٌ مَنْ قَوْمِ حِذَاقٍ (...) ويقال لليوم الذي يختم فيه الصبيُّ القرآنَ هذا يَوْمَ حِذَاقِهِ"⁽¹⁾، وإذا كان الحاذق هو الماهر، فإنه لا يكون إلا ذلك الناقد الخبير بصناعة الشعر، العالم بأسرارها، الضليع في درسها وبحثها، وإذ ذاك فإنه لن يخرج عن مفهوم الناقد البصير بالشعر الذي دعاه ابن سلام الجمحي في طبقاته إلى أن يتولى أمر الشعر ونقده، وأن يخرج به من أيدي الذي لا يحسنون النظر فيه.

وبالنسبة إلى موضوع السرقة يصبح هذا القارئ الحاذق ذا أهمية خطيرة، فابن رشيق يصادق على ما قاله القاضي الجرجاني الذي يعدّه الأصحّ منهجاً، والأكثر

(1) ابن منظور. لسان العرب (مادة حذق).

الباب الثالث = الفصل الأول: أفق التوقع لدى ابن رشيق القيرواني

تحقيقاً من كثير ممن نظري في السرقات الشعرية، وقد قال الجرجاني: "وَلَسْتُ تُعَدُّ مِنْ جَهَابِذَةِ الْكَلَامِ، وَلَا مِنْ نَقَادِ الشَّعْرِ، حَتَّى تَمَيِّزَ بَيْنَ أَصْنَافِهِ وَأَقْسَامِهِ، وَتَحِيْطَ عِلْمًا بِرَتْبِهِ وَمَنَازِلِهِ، فَتَفْصِلَ بَيْنَ السَّرْقِ وَالْغِصْبِ وَبَيْنَ الْإِعَارَةِ وَالْإِخْتِلَاسِ، وَتَعْرِفَ الْإِمَامَ مِنَ الْمَلْحَظَةِ، وَتَفْرُقَ بَيْنَ الْمَشْتَرِكِ الَّذِي لَا يَجُوزُ ادِّعَاءُ السَّرْقَةِ فِيهِ وَالْمُبْتَدَلِ الَّذِي لَيْسَ وَاحِدٌ أَوْلَى بِهِ مِنَ الْآخَرِ، وَبَيْنَ الْمُخْتَصِّ الَّذِي حَازَهُ الْمُبْتَدِي فَمَلَكَهُ وَاجْتَبَاهُ السَّابِقُ فَاقْتَطَعَهُ"⁽¹⁾، هذه -إذن- وظائف القارئ البليغ وهو يواجه النص الشعري متلمساً الطريق التي سار فيها المعنى منذ صدوره أول مرة عن مبدعه الأول إلى أن وصل إلى صاحب النص موضوع القراءة والتلقي، فهذا القارئ يواجه النص ويتلقاه مزوداً بذخيرة نصية واسعة، وهنا نتذكر عملية الحفظ التي أَلحَّ ابن رشيق على الشاعر في القيام بها ناهيك عن الثقافة التي وَجِبَ على الشاعر الاندغام بها، وإذا كانت تلك من مستلزمات القول الشعري، فما هي ذاتها تصبح من لوازم التلقي والقراءة.

إنَّ نَاقِدَ الشَّعْرِ الْحَقِّ وَاحِدٌ جَهَابِذَةُ الْكَلَامِ لَزِمَ أَنْ يَكُونَ عَلَى دَرَايَةِ تَامَةٍ بِ "تَارِيخِ الْمَعْنَى" بَغِيَّةَ تَأْصِيلِهِ أَيْ رَدَّهُ إِلَى مَوْطِنِ الْأَصَالَةِ وَهُوَ مَبْدَعُهُ وَخَالَقُهُ الْأَوَّلَ مَرُورًا بِالْمَحَطَّاتِ الْمُتَعَاقِبَةِ الَّتِي وَصَلَ إِلَيْهَا هَذَا الْمَعْنَى وَهُوَ يُتَدَاوَلُ وَيَخُذُ مِنْ قَبْلِ الشُّعْرَاءِ الَّذِينَ اسْتَجَادُوهُ، بِالْإِضَافَةِ إِلَى الْقُدْرَةِ عَلَى التَّمْيِيزِ بَيْنَ أَنْوَاعِ السَّرْقِ، وَأَصْنَافِ الْمَعَانِي الَّتِي تَجُوزُ فِيهَا صِفَةُ السَّرْقَةِ وَالَّتِي لَا تَجُوزُ فِيهَا.

3-2- الإبداع والاختراع:

يتبنَّى ابن رشيق مذهبَ النهشلي ومن سبقه من النقاد الذين يرون أن السَّرْقَةَ لَا تَكُونُ إِلَّا فِي الْمَعْنَى، وَهَذَا يَعْنِي أَنَّ هَذِهِ الْمَعْنَى الْمَسْرُوقَةَ مَلَكَ لِأَصْحَابِهَا، وَحِينَ نَتَحَدَّثُ عَنِ الْمَلَكيَّةِ فَهَذَا يَعْنِي أَنَّ نَتَحَدَّثُ عَنِ الْأَصَالَةِ وَالْخَلْقِ، أَيْ نَسْبَةِ الْمَعْنَى إِلَى

(1) القيرواني، ابن رشيق. العمدة، ج 2، ص 928.

الباب الثالث ===== الفصل الأول: أفق التوقع لدى ابن رشيق القيرواني

صاحبه الأوّل الذي أمعن النظر وجاهد الفكر من أجل استنباط ذلك المعنى، وأما بخصوص اللفظ، فهو ملك مشاع بين الناس جميعهم لا تقع السرقة فيه، ولذلك كان هذا اللفظ أداة الشاعر التي يخفي بها سرقة لئلا يفتضح، واللباس الجديد الذي يلف فيه المعنى المسروق، وأما عن طريقة الأخذ، فلا بد أن ينأى فيها الشاعر بالمعنى المأخوذ عن الطريق الأقرب حتى لا ينكشف، وعليه أن يبعد في هذا الأخذ، حتى يموّه على المتلقي/القارئ أصل هذا المعنى ويجعله يعتقد أنه هو صاحبه، لكنّ القارئ الخبير/الحاذق العالم بالصنعة الشعرية، يعرف أن المعاني تحمل دمغات أصحابها، ومن اليسير عليه أن ينشط ذاكرته النصّوصية حتى يكتشف التقليد عن طريق تفكيك النص بالتدرّج في طبقات المعنى مستعينا بالشواهد التناصية التي تعينه على الوصول إلى المعنى الأصل.

إنّ هذه العملية التي يقوم بها القارئ الحاذق ليست إلاّ ضرباً من قراءة النصوص، تبرز بينها وتحاذيها كاشفة لعلاقات الجوار، وفعل التحوار القائم بينها ما يفضي إلى التشابه والاختلاف. إنها قراءة تماثل بين النصوص وتسعى إلى استدراج النص موضوع القراءة نحو النص الأصل/النص الأب الذي تحمل النصوص الأبناء مورثاته، لكنها لا تكونه أبداً، إنها انقسامات له وتشظيات تنطلق منه، لكنها في مسيرتها الطويلة وارتحالاتها العديدة تتواشج بمعطيات عصرها واللحظة التاريخية التي أنتجت فيها، ولقد سبق وأن بسطنا القول في حديث تغير الأذواق بحسب الزمان والمكان، ونكون قد فصلنا القول مع ابن شهيد الأندلسي في أخذه لمعنى "الدبيب إلى المحبوبة" وكيف أخذ ابن شهيد هذا المعنى وألبسه لبوساً يليق بعصره وشخصيته.

وإذا كانت هذه المغامرة الاستكشافية أساسية في تلقي النص؛ إذ تكشف عن وعي المتلقي بالنصوص السابقة، وتؤشر على مدى انتمائه في زمرة المتلقين القادرين على كشف الجدة في النص أو القدامة، فإنها بالنسبة إلى القراءة تساعد في تحديد نوع القارئ القادر على تبرير دهشته الجمالية لحظة التقائه بالنص.

هذه الدهشة المؤدية -أحياناً- إلى تخيب آفاق توقعات القارئ ليست راجعة إلى عوامل نفسية -على ما لهذه العوامل من أهمية- لكن تفسيرها يعود بالدرجة الأولى إلى مدى استفزاز النص للذاكرة النصومية للقارئ الذي يكشف الفرق بين موضوعه/ النص المقروء وبين النصوص السابقة عليه؛ إذ إن التشابه بين النصوص يعني نمطيتها، وخضوعها للمعيار أو لما أصبح في حكمه.

ويعتقد ابن رشيق -تبعاً للنهشلي- بفكرة إمكانية وقوع الشاعرين على المعنى ذاته، وبالألفاظ ذاتها مثل ما حدث لطرفة بن العبد مع بيت امرئ القيس؛ إذ لم يكن الاختلاف إلا في القافية بين "تجمل" و"تجلد"، وفي هذا المثال -كما يبدو لنا- سرقة واضحة أو غلط من أغلاط الرواة وهم يروون الشعر، أو ينسبون بيتاً لغير صاحبه مما اضطرهم إلى تغيير الكلمة التي تناسب فيها القافية قافية بيت امرئ القيس.

ويرى ابن رشيق أن ليس كل معنى مؤهلاً لأن يصبح موضوعاً للسُّرقة، "والسُّرْق أيضاً إنما هو في البديع المخترع الذي يختص به الشاعر، لا في المعاني المشتركة التي هي جارية في عاداتهم ومستعملة في أمثالهم ومحاوراتهم، مما ترتفع الظنة فيه عن الذي يورده أن يقال إنَّه أخذه من غيره"⁽¹⁾، وحين يقول ابن رشيق بهذا الاعتقاد فإنَّه لا يخرج عن زمرة النقاد العرب الذين أجمعوا على أن السُّرقة لا تقع إلا في البديع المخترع، ولذلك أمكن القول إن البحث في السرقات عموماً هو بحث عن أصالة الشاعر ومدى ابتكاره وابتداعه في فنِّه، أسلوبه ومعانيه، وصوره، ومعرفة ما إذا كان هذا الشاعر مبدعاً لم يعتمد على أحد، أم متقلداً متأثراً بغيره، ومدى هذا

(1) المصدر السابق، ص 929.

التأثر ودرجاته"⁽¹⁾، وهذه مهمة قرائية منوطة بالقارئ الذي يكون مزوداً بموسوعة شعرية تسعفه في إدراك الجدة في النص الشعري.

3- 2- 1- الاختراع:

يؤمن ابن رشيق بأن السرقة لا تكون إلا في المعنى البديع المخترع، وعلى الرغم من ذلك نجده يخصّ باباً للبديع والمخترع من منطلق أنّهما مصطلحان مختلفان ويحاول أن يضع الفروق بينهما حرصاً على أصالة المعنى؛ فيقول "المخترع من الشعر هو: ما لم يسبق إليه قائله، ولا عمل أحد من الشعراء قبله نظيره، أو ما يقرب منه، كقول امرئ القيس:

سَمَوْتُ إِلَيْهَا بَعْدَ مَا نَامَ أَهْلُهَا ❖ ❖ ❖ سُمُو حَبَابِ الْمَاءِ حَالاً عَلَى حَالِ

فإنّه أوّل مَنْ طَرَقَ هَذَا الْمَعْنَى وَابْتَكْرَهُ وَسَلَّمَ الشُّعْرَاءَ إِلَيْهِ فَلَمْ يَنَازِعْهُ أَحَدٌ إِيَّاهُ"⁽²⁾، وقال ابن رشيق في القراضة في شأن هذا البيت "فلم يُقدِّم عليه أحدٌ غير أنّه فتح الباب لوضّاح اليمين وقيل أنّه ابن ربيعة فقال:

وَاسْقَطْ عَلَيْنَا كَسْقُوطِ النَّدَى ❖ ❖ ❖ نَيْلَةَ لَا نَاهٍ وَلَا زَاجِرٍ^(*) (3)

نفهم من هذا أنّ المعنى المخترع هو المعنى الذي لم يكن موجوداً في الشعر ثم أوجده صاحبه؛ أي إنّ خلقه خلقاً وفتحاً لغيره؛ وكأنّ المعنى المخترع كان مخبوءاً في أحجية الضمائر حتّى جاء أحد الشعراء وفتح هذا الحجاب فأخرج المعنى إلى نور الوجود، غير أنّ هذا المعنى يبقى في عليائه متميزاً بنور إشعاعه الذي لا ينفذ ولا

(1) سلام، محمد زغلول. تاريخ النقد الأدبي والبلاغة حتى القرن الرابع الهجري، منشأة المعارف، الإسكندرية، د ط، د تا، ص 71.

(2) القيرواني، ابن رشيق. العمدة، ج 1، ص 415.

(*) نَسَجَلُ أَنَّ ابْنَ شَهِيدٍ كَانَ قَدَّمَ قِرَاءَةً أُخْرَى فِيهَا يَخْصُ أَحْمَدَ بَنَ أَبِي رَبِيعَةَ مَعْنَى بَيْتِ امْرَأَتِ الْقَيْسِ إِذْ أَثْبَتَ أَنَّ بَيْتَ ابْنِ أَبِي رَبِيعَةَ هُوَ:

وَنَفَضْتُ عَنِّي الْقَوْمَ أَقْبَلْتُ مَشِيَةَ الْ❖ ❖ ❖ حَبَابِ وَرَكْنِي حَنِيفَةَ الْقَوْمِ أَوْزُرُ

ووصفه بأنه بيت فاضح لابن أبي ربيعة. يراجع: ابن شهيد، التوابع والزوابع، م س، ص 135.

(3) القيرواني، ابن رشيق. قراضة الذهب في نقد أشعار العرب، تح: الشاذلي بويحيى، الشركة التونسية للتوزيع، تونس، د ط، 1972، ص 27.

الباب الثالث **===== الفصل الأول: أفق التوقع لدى ابن رشيق القيرواني**

ينتهي، فمثل معنى امرئ القيس وُصِفَ بأنه من العقم، أي إنَّ أحداً لا يستطيع أن يملكه مرّةً أخرى، وإنما قد تأخذ منه الشعراء وقلماً يفلح أحدهم في إخفاء أخذه، فالمعنى المخترع ليس هو المعنى المسبوق، ولكنه السَّابِق على الإطلاق، الأوّل، الذي لم يكن ثم كان، ولذلك تبقى المزية منسوبة إلى الشاعر الذي أوجده، فهذا دليل شدة تمكنه من فنّه وحذقه بصناعته، ومدى شساعة خياله وقدرته على الإتيان بالعجيب المبهر الذي يكسر آفاق توقعات القراء، ويظل مع مرور الأزمان مدهشاً لا ينخرط في سلك المعيار، ولذلك يبقى دائماً هدفاً للنصوص تحاوره وتقترب منه محاولة الإقتباس من نوره، إنه - كما وصفه الجوزو - المعنى الشبيه بـ "العمل الأوّل غير المسبوق، المؤدي (...) إلى الولادة والحياة"⁽¹⁾.

إن الطرافة التي نعثر عليها في قراءتنا الخاصة لبيت امرئ القيس والذي يعتد به النقد القديم في قضية الاختراع والابداع، هو كونه يحمل دلالة السرقة والأخذ والطريقة التي ينتهجها (لص الشعر) كما (لص النساء) من أجل أخذ ما يريد، فكما أن امرأ القيس قد سمّا إلى محبوبته بعد أن نام الأهل، فكذلك الشاعر الأخذ يسمو إلى المعنى المخترع المنتصب في عليائه في خفية عن أعين القراء والمتلقين، حتّى لا يدركوا فعلته، ويكون على الشاعر أن يدبّ إلى المعنى في لطف وحيلة وخفة حتّى لا يكشف تماماً كما سمّا امرؤ القيس سُمُوَّ حباب الماء حالاً على حال، وكان امرأ القيس اخترع معنى أغرى الشعراء به، وفي الوقت ذاته علمهم الطريقة التي بها تؤخذ المعاني المخترعة.

3- 2- 2- التوليد:

ويقابل ابن رشيق مصطلح الاختراع بالتوليد، "والتوليد هو أن يستخرج شاعر معنى من معنى شاعر تقدمه، أو يزيد فيه زيادة، فلذلك يسمّى التوليد، وليس باختراع، لما فيه من الاقتداء بغيره، ولا يقال له أيضاً "سرقة" إذا كان ليس آخذاً على

(1) الجوزو، مصطفى. نظريات الشعر عند العرب، ج 2، م س، ص 266.

الباب الثالث ===== الفصل الأول: أفق التوقع لدى ابن رشيق القيرواني

وَجْهه"⁽¹⁾، ولسنا نفهم من ابن رشيق أين يكون التوليد، هل هو في المعاني المخترعة التي لم تعمل على مثال؟ أم إنه يكون في المعاني المسبوقة جُملةً، فابن رشيق لا يخصص صنف المعنى هنا، ويكتفي بالقول: "أن يستخرج الشاعر معنى من معنى شاعر تقدمه" إضافة إلى ذلك، ينفي أن يكون التوليد سرقة، على الرغم من أن السرقة هي أخذ المعنى.

غير أنه بالرجوع إلى معنى الاختراع وإقرار ابن رشيق بأنه كائن في كل الأزمان، وليس مقصوراً على زمن الجاهليين إذ يقول: "وما زالت الشعراء تخترع إلى عصرنا هذا وتولد، غير أن ذلك قليل في الوقت"⁽²⁾، نفهم أن التوليد يبدأ مسيرته التاريخية من المعنى المخترع فيحصل أن يبدأ شاعر بالتوليد من هذا المعنى، معنى آخر، يؤلّد عنه معنى آخر، وهكذا؛ وكان المعنى الأول هو الرّجْمُ التي يستخرج منها عدّة أرحامٍ تباعاً، حلقة يُسلم فيها كلُّ معنى إلى سابقه إلى أن نصل إلى المعنى الأصل/الأوّل/المخترع.

ويكون على النص الذي يؤلّد فيه المعنى أن يحتفظ بدليل نصي (شاهد تناصي) يقود إلى المعنى الذي سبقه، وبوساطة ذلك الشاهد يمكن للقارئ أن يؤصل المعاني، ويعود إلى منبتها الأوّل. ومن البداهة أن يحمل المعنى المؤلّد زيادة ما، وإلاّ لم يكن توليداً، مثال ذلك التوليد الذي حصل انطلاقاً من بيت جرير الذي يصف فيه الخيل:

قال جرير:

يُخْرِجْنَ مِنْ مُسْتَطِيرِ النَّقْعِ دَامِيَةً ❖ ❖ ❖ كَأَنَّ أذَانَهَا أَطْرَافُ أَقْلَامٍ⁽³⁾

(1) القيرواني، ابن رشيق. العمدة، ج 1، ص 416.

(2) من، ص 416.

(3) المصدر السابق، ص 417.

فكان أن أعجب عدِّيُّ بن الرقاع بهذه الصورة التشبيهية، وعندما ابتغى وصف قرن الغزال شبهه بالقلم، متكئاً على الصورة نفسها، ولكن بزيادة معنى إصابة هذا القلم لحبر الدَّوَاةِ بداعي السَّوَادِ في قرن الغزال والمداد:

تُرْجِي أَعْنَ كَأَنَّ إِبْرَةَ رَوْقِهِ ❖ ❖ ❖ قَلَمٌ أَصَابَ مِنَ الدَّوَاةِ مِدَادَهَا⁽¹⁾

يؤشر التوليد على الفعل التحاوري القائم بين النصوص، وهو فعل يقصد إليه المبدع قصداً انطلاقاً من إعجابه بالمعنى والسَّعي في إعطائه أبعاداً جمالية أخرى، تحيط به ولكنه لا تحجبه، وكأن عملية التوليد هي قصد لإثراء المعنى الجميل المخترع، وتكثيف الصورة الفنية المدهشة، في سعي لإنمائها وإغنائها والحفاظ على مستواها من الإدهاش والإمتاع، بل وإعطائها مساحة أكبر من هذه القدرة على التفاعل الدائم بينها وبين القراء، وبالنتيجة منحها وجودها المستمر في التاريخ، ففي توليد المعاني "يثبت الناقد مقصديته في إثارة تفاعل النصوص، إيماناً باشتراكية المبدعين في المعاني والصور، فالمرجعية تكمن في تفاعل المعاني أو شبكة التناص في تداخل النصوص وتكاملها، ويتم في تطوير المعاني الموجودة أو ابتكار صور معاني لم تكن نمت وتطوّرت بفضل تكامل العمل الإبداعي بعيداً عن أيّة حساسية"⁽²⁾.

3- 2- 3- الإبداع:

اهتم ابن رشيق بتحديد المصطلحات التي يتكئ عليها في دراسة السَّرقة وتمييزها، لذلك حاول التفريق بين الاختراع والإبداع على الرغم من إقراره بأن معناه في العربية واحد، فذهب إلى أنّ الإبداع هو "إتيان الشاعر بالمعنى المستظرف، والذي لم تجر العادة بمثله، ثم لزمته هذه التسمية حتى قيل له بديع وإن كثر وتكرّر، فصار الاختراع للمعنى، والإبداع للفظ"⁽³⁾، وانتهى ابن رشيق -إذن- إلى أنّ الفرق

(1) من، ص ن.

(2) الغازي، علال. مناهج النقد الأدبي خلال القرن الثامن للهجرة، منشورات كلية الآداب والعلوم الانسانية، بالرباط، جامعة محمد الخامس، سلسلة رسائل وأطروحات رقم 42، ط 1، 1999، ص 219.

(3) القيرواني، ابن رشيق. العمدة، ج 1، ص 419.

الباب الثالث ===== الفصل الأول: أفق التوقع لدى ابن رشيق القيرواني

بين الاختراع والإبداع في عرف الصنعة الشعرية، أن يكون الاختراع للمعنى أي خلقه وابتكاره وإيجاده من العدم، أما البديع فهو التشكيل الذي لم يؤلف ولم تتعود جماهير المتلقين عليه، قالب المعنى وأسلوب الشاعر في عرض المعاني، لذلك كان الإبداع خاصاً باللفظ دون المعنى، ولذلك لا تكون السرقة الشعرية كذلك إلا في هذا البديع غير المألوف، وذلك التصوير غير الاعتيادي. وابن رشيق يعي أن العلماء قد ألقوا في قضية السرقات "وصنفوا تصانيف كثيرة اختلفت فيها آراؤهم وتباعدت طرائقهم غير أن أهل التحصيل مجمعون من ذلك على أن السرقة إنما تقع في البديع النادر والخارج عن العادة وذلك في العبارات التي هي الألفاظ"⁽¹⁾، ويستثني ابن رشيق الألفاظ المستعملة الدائرة على الألسنة من احتمال السرقة "لا ما كان الناس فيه شرعاً واحداً من مستعمل اللفظ الجاري على عادتهم وعلى ألسنتهم"⁽²⁾.

يتعلق الإبداع -إذن- باللغة الشعرية مباشرة، إنَّه التشكيل الذي يخرج المؤلف إلى غير المؤلف، الخارج عن العادة الذي لم يصنع الألفة بينه وبين متلقيه قبلاً، وإنَّه لا يشترط في هذا البديع أن يتبطن المعنى المخترع، بل إنَّه قد يحمل المعاني اليومية كشروق الشمس وغروبها، ومنظر زهرة، ومشهد جدول ماء... الخ، لكن النظر يكون في الطريقة التي صيغت بها هذه المعاني البسيطة، وباختصار يكون النظر في طريقة التصوير، ولذلك كان البديع متعلقاً بالصورة، لذلك كان هذا الإبداع الذي يحدثنا عنه ابن رشيق هو البديع الذي بدأ ابن المعتز التصنيف فيه و"ألف فيه كتاباً -لم يعدُّه إلا خمسة أبواب: الاستعارة أوَّلها، ثم التجنيس، ثم المطابقة، ثم ردُّ الأعجاز على الصدور، ثم المذهب الكلامي. وعدَّ ما سوى هذه الخمسة أنواع محاسن، وأباح أن يسميها من شاء ذلك بديعاً"⁽³⁾.

(1) القيرواني، ابن رشيق. قراضة الذهب، م س، ص 20.

(2) م ن، ص ن.

(3) ابن رشيق. العمدة، ج 1، ص 420.

الباب الثالث ===== الفصل الأول: أفق التوقع لدى ابن رشيق القيرواني

وبالرجوع إلى كون السرقات الشعرية -بحسب ابن رشيق- لا تكون إلا في المعاني المخترعة التي شقَّ عنها أصحابها حجب العماء واستخلصوها لأنفسهم، ثم قول ابن رشيق أن السرقة لا تكون -كذلك- إلا في البديع، فهذا يعني أننا نستطيع أن نخلص إلى النتيجتين الآتيتين:

أ- إما أن يكون ابن رشيق بصدد التسوية بين الاختراع والابداع، أو إنَّه أخفق في التمييز بينهما، على الرغم من أن معناه في العربية واحد كما قال، وقد فهم كثير من الباحثين أن الاختراع والإبداع لدى ابن رشيق شيء واحد على الرغم من أنه يميِّز بينهما، وربما كان دليلهم في ذلك أن المعاني المخترعة التي يتحدَّث عنها، ما هي إلا صورٌ شعرية سبق بها شاعر آخريين، فهو في القراضة يأتي بهذه المعاني المخترعة، ويخصص امرأ القيس سبها: "وأنا أقتصر من جميع الشعراء في أكثر ما أورده على امرئ القيس لأنَّه المقدم لا محالة (...)"، وأوَّل ما أبدأ به من ذلك ما كان من جهة الاستعارة...⁽¹⁾ وقد نفهم أن ابن رشيق قد شغف بهذا التشقيق المصطلحي الذي كان في غنى عنه، فلا معنى مخترعاً دون أن يكون بديعياً، أي أن المعوَّل عليه هنا قائم في الصورة الفنية مهماً كانت صفة هذا المعنى، حتَّى إن بيت امرئ القيس الذي اعتدَّ به ابن رشيق ومن قبله عدَّه ابن شهيد من العقم، وهو الذي يحمل معنى "الدبيب" قائم على الصورة التشبيهية، وابن رشيق ذاته يصفه بالمليح: "ومن مليح التشبيه قوله في صفة الدبيب..."⁽²⁾.

ب- أن يكون ابن رشيق قد اعتقد -كغيره من بعض النقاد العرب- بأن باب الاختراع قد أفضل دون المتأخرين فيكون بذلك قد "انتهى بالشاعر إلى أن يكون «مستهلكاً» لمخزون جاهز في الأغلب الأعمّ؛ (...) فلا يبقى للشاعر إلا أن «يتصرف» فيها تحت يديه: يولد، أو يزيد، أو ينقص أو ينقل معنى من وجه إلى وجه آخر، أو

(1) القيرواني، ابن رشيق. قراضة الذهب، م س، ص ص 20 - 21.

(2) م ن، ص 27.

الباب الثالث **=====** الفصل الأول: أفق التوقع لدى ابن رشيق القيرواني

يطارد بديعاً⁽¹⁾، فإذا كان المعنى المخترع قد نفذ أو كاد، فإنه لم يبق أمام الشعراء إلا المعنى المبتدع أي الصورة البديعية يستقون منها، فيشكلون لغتهم بما هو مدهش وخارج عن العادة، فتكون الصورة محطّ الاهتمام وعليها مدار الأمر وإليها تنتهي السُرقة الشعرية، وإنما يكون ذلك لأن الصورة دليل القارئ إلى أسلوب الشاعر، وهي التي تعرفه على الطرائق التي يتعامل بها الشاعر مع لغته، كما أنها المجال الرّحب لكي يمارس القارئ عملياته التأويلية، وينطلق مجارياً معطيات النص الظاهرة في كشف ما هو خفي عن طريق ملء فراغات النص وبياضاته، ومحاولة استكشاف ما سكت عنه النص في الوقت الذي كان ينطق بأشياء تؤدي وظيفة التوجيه. إن الصورة وهي تخفي وتغمض تكون العنصر الوحيد القادر على جعل القارئ يصنع المعنى في تفاعله مع النص، وبذلك تكون العنصر الأقدر على جعل الذات في مواجهة مباشرة مع موضوعها.

ومن تمام تناقض ابن رشيق، ومن أكبر الدلائل على وقوعه في التناقض فيما يخص الاختراع والإبداع أن يصادق على رأي ابن جني إذ يقول: "المؤلدون يستشهد بهم في المعاني، كما يستشهد بالقدماء في الألفاظ والذي ذكره أبو الفتح صحيح بين"⁽²⁾.

فإذا كان القدماء يستشهد بهم في اللفظ، فهذا يعني أنهم أصحاب البديع الذي جعله ابن رشيق للفظ، بينما يوضح أنّ هؤلاء القدماء وإن كان ذلك ضمناً عن طريق الاعتماد باختراعات امرئ القيس لهم الاختراع، أي العم على غير أصل.

3-β رقة الشعرية:

يبدأ ابن رشيق مقالته في السُرقات بإقراره بأنها باب متسع جداً وأنه "لا يقدر أحد من الشعراء أن يدعي السلامة منه، وفيه أشياء غامضة إلا عن البصير الحاذق

(1) بهي، عصام. الاختراع والإبداع في كتاب العمدة، مجلة فصول، مج 10، ع 3 و 4، يناير 1992، ص 121.

(2) ابن رشيق، العمدة. ج 2، ص 871.

الباب الثالث ===== الفصل الأول: أفق التوقع لدى ابن رشيق القيرواني

بالصناعة، وأخر واضحة لا تخفى على الجاهل المغفل"⁽¹⁾، وفي إقرار ابن رشيق بأنّساع باب السرقات إشارة صريحة إلى تشابك المواضيع المدروسة التي قد تنشعب عن هذه القضية، فيكفي ذكر الاختراع والإبداع حتّى تطلّ مواضيع عدّة برأسها، من مثل اللفظ والمعنى، والطبع والصنعة، والقديم والحديث، بالإضافة إلى التفرّيعات والتشعيب الذي نال مصطلح السرقة ذاته ناهيك على المقاييس والأحكام النقدية التي تعامل بها النقاد مع "السرقة".

تصل مسألة السرقات في النقد العربي القديم إلى أنّه لا سرقة إلاّ في المبتدع، وإجمالاً تعمل السرقة عملاً "الجهاز الألقط" للصور الشعرية المبتدعة التي أبهرت متلقيها لحظة إنتاجها، وبعد تلك اللحظة، لأنّ فعل السرقة لا يمكن أن يسלט على الصورة التي نالها الابتذال واندمجت في ما هو نمطي وأصبحت أكثر التصاقاً باليومي، أي إنها أصبحت "ميتة".

وإذن، لا يلتقط "جهاز السرقة" إلاّ الصور المستمرة في الحياة، الصور التي تتجاذب مع الماء سرّاً الوجود، تماماً مثل بيت امرئ القيس الذي مثل به ابن رشيق أوّل مرّة، وجعله ابن شهيد من العقم، وإنّه لتضاد غريب؛ أن تحبل هذه الصور بالماء، وتستمر في الحياة، لكنها في الوقت ذاته توصف بالعقم، فلا تلد مثيلاً لها. تبقى هذه الصور مثلاً، نجماً يهتدى بنوره لكنّه لا يُطال.

هذا ما سعى ابن رشيق إلى إثباته حين ألف "القراضة"، وهل في عنوان "قراضة الذهب في نقد أشعار العرب" ما يستدعي الانتباه؟ أجل، لقد نرى أن فكرة ابن رشيق عن السرقات والأخذ كامنة في "القراضة"، ولذلك لن نذهب إلى دراسة متكرّرة عن مصطلحات السرقة التي أقرّ ابن رشيق ذاته بأنّه استقاها من عند نقاد سبقوه وأهمهم الحاتمي⁽²⁾.

(1) المصدر السابق، ص 928.

(2) يراجع: ابن رشيق. العمدة، ج 2، ص 928.

الباب الثالث الفصل الأول: أفق التوقع لدى ابن رشيق القيرواني

يؤمن النقد العربي القديم أن لا كلاماً إلاّ ولديه أصلٌ من الممكن رده إليه، وهذا فعل القرّاء المتمرسين بقراءة النصوص، القرّاء النموذجيون الذين يفرّقون بين سرقة معيبة وأخذ لا يعيب صاحبه لأنّ أصل الكلام أن يُعاد ويُجتَبى "فمن جرى على لسانه كلام يَسْتَحْسِنُهُ أو يُسْتَحْسَنُ مِنْهُ فلا يعجب به إعجاب المخترع المبتدع فإنّه إنّما اجتباه" (1).

وقد شهد النقاد لابن رشيق بأنّه قد أحاط بقضية السرقات ولم يترك باباً موصلاً إليها إلاّ سرّه دراسةً وتمثيلاً: "هكذا نلّفي ابن رشيق لا يترك نقطة تتعلق بقضية السرقة إلاّ تعرض لها وبحث فيها، لأنّه كان على بيّنة من كلّ الجوانب التي تخصّها" (2).

ولقد آمن ابن رشيق باستحالة ألاّ تتناص النصوص الشعرية وتتقاطع، فالنجاء من السرقة مجال، أو هو كما وصفه ابن وكيع التنيسي (399 هـ) "وهذه صفة تتجاوز الصفات، وتكاد تشبه المعجزات" (3)، إنّ هذه الاستحالة لم تكن لولا هذا الإرث الأدبي الذي يجده الشاعر، يعبُّ منه حتّى يصقل موهبته، وهذا الأخذ هو شرط ضروري حتّى تحظى نصوص الشاعر بالقبول فهذا "المضمون الثقافى (الماضوي) أو (المستمد) من الرصيد الجمعي السّابق للشاعر والواجب توفّره عند المبدع أفرز خاصية من خصائص المعنى وموقفاً من مواقف التّلقى، وهي خاصية السّرق أو السرقة الشعرية وما تستوجبه من مناهج في قراءة الشعر وتلقيه" (4).

(1) ابن المقفع، عبد الله. آثار ابن المقفع، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1، 1989، ص 284.

(2) مرتاض، محمّد. النقد الأدبي القديم في المغرب العربي، نشأته وتطوره، دراسة تطبيقية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 2000، ص 107.

(3) التنيسي، ابن وكيع. المنصف للسّارق والمسروق منه، مج 1، تح: عمر خليفة بن إدريس، منشورات جامعة قاريونس، بنغازي، ط 1، 1994، ص 99.

(4) الزنكري، حمّادي. المتلقى عند النقاد القدامى - السلطة المحبوسة - ، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مج 13، ع 3، خريف 1994، ص 296.

تقاس جدّة النصوص الأدبية في نظرية التلقي بمدى قدرة النصوص على كسر (تخييب) آفاق توقعات القراء، وإن هذا التخييب يحدث إذا كانت المسافة الجمالية بين أفق القارئ وأفق النص بعيدة، أي أن يكون النص بعيداً عما هو متوقع ومألوف، ولا يدرك المتلقي هذا البعد أو نقيضه إلا إذا كان على دراية بالنصوص السابقة، وبالنسبة إلى نقدنا القديم وإلى ابن رشيق فقد "صارت عملية التلقي بهذه المقاربة (...) قائمة على استحسان المعنى من حيث هو مبتدع أو محتذى به أو مقتبس أو مسبوق أو مشترك أو مُعاد"⁽¹⁾.

تفتح "السرققات الشعرية" باباً لمجال يشترك فيه كلُّ من الشاعر والمتلقي في تذوق النص الأدبي وإعادة إنتاجه من منطلق العلم بالنصوص الأولى الحاوية للمعاني الأولى التي يتم توليدها والاشتغال بها سرقةً وسلخاً وتوليداً. وليس هذا المتلقي مستهلكاً نمطياً للشعر بل هو "عالم الشعر أو العالم بصناعة الشعر المنتسب إلى جهابذة الألفاظ ونقاد المعاني، على قول الجاحظ، وإلى أهل الأدب كما يسميهم ابن قتيبة، أو إلى أهل المعرفة والدراية بشهادة ابن رشيق"⁽²⁾، ومثل هؤلاء المتلقين المتميزين (النموذجيين) هم الذين ساعدوا المتلقي العادي على الاهتداء إلى النص الجديد والتفريق بينه وبين غيره وذلك عن طريق إمداده بهذا الجهاز الاصطلاحي المتفرع والدقيق، فكان أن "فتحوا بذلك للمتلقين أبواباً جديدة للتذوق النقدي المحتكم إلى الثقافة الأدبية المشتركة بين الشاعر والمتلقي"⁽³⁾.

وقد كان ابن رشيق مثلاً لهذا المتلقي الذي تلقى عن نقاد سابقين هذا الجهاز المصطلحي المنشعب الذي أخذه عمّن سبقه مثل الحاتمي والتنيسي، وابن هلال العسكري، فكان أن اشتغل به نقداً، ونظراً وفحصاً وفرزاً، حتّى إنّه غطى في الجزء

(1) م ن ، ص ن.

(2) م ن ، ص 297.

(3) المصدر السابق، ص ن.

الثاني من كتابه (العمدة) ما يقارب العشرين صفحة⁽¹⁾، عَدَدَ فيها زهاء خمس وعشرين مصطلحاً بتفصيلاتها وشواهد الشعرية.

إنَّ أهمَّ ما يحسب لابن رشيق القيرواني في دراسته للسرقات الشعرية هو عدم قوله بنفاذ المعاني كما فعل غيره من النقاد، فقد صرَّح في العمدة بأنَّ باب الاختراع والتوليد لا يزال مفتوحاً أمام الشعراء "وما زالت الشعراء تخترع إلى عصرنا هذا وتولد غير أن ذلك قليل في الوقت"⁽²⁾، ولقد سخر من ابن وكيع التنيسي وخطأ ما قاله في مقدمة كتابه "المنصف": "وأما ابن وكيع فقد قدَّم في صدر كتابه على أبي الطيب مقدمة لا يصحُّ معها لأحدٍ شعر إلاَّ الصِّدر الأوَّل إن سلِّم ذلك لهم؛ وسَمَّاهُ كتاب «المنصف» مثل ما سُمِّي اللديغ سليماً، وما أبعَد الإنصاف منه"⁽³⁾. ولقد تعسَّف ابن وكيع في القول بنفاذ المعاني واستحالة الإبداع حتَّى أن أحذق الشعراء بات عليه أن ينظر في المنثور ليختلس منه المعاني لعدم اشتهاها شهرة المعاني في المنظوم: "أن مرور الأيام قد أنفدَ الكلام فلم يبق لمتقدم على متأخر فضلاً إلاَّ سبق إليه واستولى عليه، فأحذق شعرائنا من تخطى المنظوم إلى المنثور (...) وقد بقى قائل الحكم المنثورة لسارقها من فضيلة النظم ما يزيد في رونق مائها وبهجة روائها"⁽⁴⁾.

ونحا ابن رشيق منحى مضادا لصاحب المنصف؛ إذ أكد على أنَّ المعاني تتسع فلا تضيق وتتوالد فلا تنفذ، وعدَّ ذلك سُنَّة الحياة الآخذة في التطوُّر، ونماء سبل العيش. واكتشاف الجديد بفعل المشاهدة والنظر الحاصلين بفعل الانتشار في أقطار الدُّنيا، وإلى التفنين والتأنق المصاحبين والملازمين للتحضر "والمعاني إنَّما اتسَّعت لا تَسَّع الناس في الدُّنيا، وانتشار العرب بالإسلام في أقطار الأرض، فمصرُّوا الأمصارَ، وحضرُّوا الحواضر، وتفنَّنوا في المطاعم والملابس، وعرفوا بالعيان عاقبة ما دلَّتهم عليه

(1) يراجع: م ن، ص ص 929 - 945.

(2) ابن رشيق، العمدة، ج 1، ص 416.

(3) ابن رشيق، العمدة، ج 2، ص 929.

(4) التنيسي، ابن وكيع، المنصف، م س، ص ص 101 - 102.

بداهة العقول من فضل التشبيه وغيره"⁽¹⁾، فيكون تطوُّر المجتمع وتمدنه وتحضره سببا في اتِّساع المعاني لأنَّ هذا يفتح أبواباً لثقافة فنِّ القول جديدة لم تكن من قبل مفتوحة، كما إنَّ موهبة الشعراء وقدرتهم على التوليد والزيادة على المعنى الأصل تكون عاملاً أساساً في هذا الاتساع وذلك التوليد، حتَّى إن ابن رشيق يورد مثالا لأخذ أبي نواس عميَّ على القراء أن يكشفوا أصل المعنى فيه، وأصل الصورة الشعرية التي احتذاها، وذلك لقدرة أبي نواس (وأمثاله) على أخذ المعاني، واستعمالها في غير ما يشاكلها إخفاءً لمصدرها: "وما زلنا ننشد قول ابن هاني: (طويل)

إِذَا ذَكَرْتُهُ النَّفْسُ جَاشَتْ لَذِكْرِهِ ❖ ❖ ❖ كَمَا عَثَرَ السَّاقِي بِكَأْسٍ مِنَ الْخَمْرِ

فنستملحه ونظنُّ أنَّه ابتكره إلى أن فكَرْتُ في قول امرئ القيس: (طويل)

إِذَا نَالَ مِنْهَا نَظْرَةً رِيحَ قَلْبِهِ ❖ ❖ ❖ كَمَا دَعَرَتْ كَأْسُ الصَّبُوحِ الْمُخْمَرَا

فَعَلِمْتُ أنَّه هو الذي فتح له هذا المعنى وإن لم يكن المعنيان سواءً"⁽²⁾.

يركز ابن رشيق على فكرة نماء المعاني وتكاثرها، وإمكان توالد المعاني من معنى أصل (المعنى الرَّحِم)، لذلك نستطيع القول إنَّه - خاصة في كتاب القراضة- قد عمد إلى دراسة تاريخ المعاني الشعرية العربية، وهو موضوع يستحق العناية خاصة إذا ذكرنا أنَّه يركز في موضوع السَّرقة على أن لا سَرقة إلاَّ في المبتدع، وإذ ذاك فنحن - مع ابن رشيق- نكون بصدد دراسة تاريخ أدبي يركز على المعاني المدهشة الجميلة التي أقرَّ لها المتلقون بذلك، إنَّها العلامات الفارقة في طريق هذا التاريخ، النصوص التي راقت متلقيها، بما فيهم المبدعون الذين عمدوا إليها يضيفون ويزيدون، بغية المحافظة على هذا الجمال وهذا النهج غير العادي في القول الشعري، وقد نستطيع الاطمئنان إلى القول بأننا - مع ابن رشيق- نكون بصدد دراسة تطوُّر الخيال العربي الخلاق المبدع. وإن ما اعتمده ابن رشيق - خاصة في القراضة- هو ما عاد إليه ياوس

(1) ابن رشيق. العمدة، ج 2، ص 871.

(2) القيرواني، ابن رشيق. قراضة الذهب، م س، ص 43.

حين أقرب بأن الزمن وحده يكفل جدّة النصوص وعدم بلائها، أي عدم اندماجها في آفاق توقعات القراء، وبالنتيجة عدم تحوّلها إلى النمطي المألوف. ونحن هنا سنتذكر - دائماً - بيت امرئ القيس، بيت الحباب والماء والسّموّ، وإن كنّا قد أسلفنا فيه قولاً، إلاّ أنّ دهشتنا إزاءه ما تزال قائمة، ولذلك قد نسعى إلى تبريرها - إن فعلنا - بعد حين، وذلك لأنّنا - والمنهج أجبرنا - قد نتورط مع قراء المتن الشعري العربي الذين اعتمدنا مؤلفاتهم في كثير من النصوص الشعرية التي قرؤوها، فلم يكن ثمة مناص من أن نتلبس بها ونقرأها المرّة بعد المرّة، ونعود إليها بين الفينة والحينة نتلمس فيها أسباب جعلتها علاماتٍ في تاريخ الشعر العربي.

نستطيع الاطمئنان إلى القول إن نقادنا المغاربة (ابن رشيق وقبله ابن شهيد) يدعون إلى تأسيس تاريخ أدبي هو تاريخ الصورة الفنية الذي يبدأ مع الشاعر الذي "يوردُ لفظاً لمعنى فيفتح به لصاحبه معنى سواه لولاً هو لم يفتح" (1).

إنّ هذا المنهج الذي نقول بأنّ نقادنا يؤسسون له، كان من شأنه أن يضرب مناهج عربية عديدة في التأريخ للأدب العربي، وللشعر خاصة، مثل فكرة الفحولة، وإن كانت مقياساً نقدياً منشعباً إلى شروط عديدة غي مقنعة في كثير منها، متعارضة مع قناعات بعض المتلقين، إذ يعتدّ الأصمعي ذاته وهو صاحب هذا المبدأ برأي لأحد الشيوخ من أهل نجد حدّثه قائلاً: "وطُفيل عندي في بعض شعره أشعر من امرئ القيس" (2)، بل إنّ امرأ القيس ذاته الذي يقوم كتاب القراضة على الإيمان بأنّه صاحب الإبداع قيل فيه "إنّ كثيراً من شعر امرئ القيس لصعاليك كانوا معه" (3).

تصبح فكرة الفحولة التي سبق وأن رأينا كيف سخر منها ابن شهيد مناهجاً بالمعنى المبتدع، ويكون امرؤ القيس - بحسب ابن رشيق - أوّل الفحول، لأنّه - وبحسب

(1) المصدر السابق، ص ن.

(2) السجستاني، أبو حاتم. سوالات، م س، ص 34.

(3) نفسه، ص ن.

الباب الثالث **===== الفصل الأول: أفق التوقع لدى ابن رشيق القيرواني**

ما وصلنا- كان الأسبق إلى الابتداء، ومن الممكن أن نتدرج في الترتيب بحسب القدرة على التوليد الذي يصبح في أحيان كثيرة مساوياً للخلق لأنه يثبت الاستخراج الدال على كد الفكر ومحاولة التمويه حدّ النجاح كما رأينا- منذ قليل- مقالاً عن بيت أبي نواس، ولذلك نذهب إلى تخطيء أحد الباحثين الذي رأى أنّ ابن رشيق ضيق على الشاعر باب الإبداع حتى "لا يبقى للشاعر إلا أن «يتصرف» فيما تحت يديه: يولد، أو يزيد، أو ينقص، أو ينقل معنى من وجه إلى وجه آخر، أو يطارد بديعاً"⁽¹⁾.

ليس ابن رشيق ممن عدّ "السَّرقة" عيباً، عكس فعل ابن شرف زميله الذي أكدّ على أنّ: "من عيوب الشعر السَّرق، وهو كثير الأجناس"⁽²⁾، وسَمّى ابن رشيق السَّرقة أخذاً، وأباح للشعراء أن يتناول أحدهم معنى لآخر إذ إن "مثل هذا قد يقع كثيراً بين المتعاصرين وغيرهما لما فيه من الردّ على الأوّل والاستظهار بالإصلاح لما أفسدَ والسَّلامة من العيب والزيادة في التمثيل وقد علمنا أنّ الكلام من الكلام مأخوذ وبه متعلق والحدق في الأخذ على ضروب"⁽³⁾.

وقد كان ابن رشيق استوفى هذه الضروب في كتاب "العمدة"، ولكنه عاد في القراضة ليتحدث في السَّرقة الشعرية حديثاً مخالفاً، وإن هذا الاختلاف يكمن في ما وصفناه بـ "تاريخ المعنى" أو "تاريخ الصورة الفنية" منذ ابتداعها وتتبع مسارها وتحولاتها لدى الشعراء المولدين، ويركز ابن رشيق على الصورة الخالدة، أي الصورة التي لا تموت مهما تعرضت للتكرار والتوليد، ذلك أنّ كلّ عملية ولادة هي إسهام في تخليد الصورة الأم وبعث حياةٍ أبدية فيها.

(1) بهي، عصام. الاختراع والإبداع في كتاب العمدة، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مج 10، ع 3 و 4، يناير، 1992.

(2) القيرواني، ابن شرف. أعلام الكلام (ضمن الرسائل النادرة)، نص: عبد العزيز أمين الخانجي، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط 1، 1926، ص 42.

(3) القيرواني، ابن رشيق. قراضة الذهب، م س، ص 54.

لقد بنى ابن رشيق القراضة على فكرة أن الإبداع الحق والنصوص المدهشة دائماً والصور المفارقة هي ما يستحق أن يبني تاريخ الآداب، وأن ليس كل نص يتسحق أن تتوقف القراءة عنده، ولذلك استغرب حين اتهمه أحدُ القراء بأنه سَرَقَ "صورة الأصابع المرتعشة"⁽¹⁾ إذ إن هذه الصورة غير جديرة بوصف السرقة لأن "ليس لفضة الارتعاش من خاص البديع فيعدّ ذكرها سرقةً كما عدّ علينا"⁽²⁾.

وإننا لنسجّلُ ثناءنا على محقق "القراضة" إذ نفي عنها أن تكون رسالة في السرقات وأكد على أن موضوعها هو "النظر في الخلق الشعري وتطوره ونقد أشعار العرب في نطاق هذا الخلق والتطور"⁽³⁾.

نكون قد تركنا سؤالاً طرحناه معلقاً، هو: هل في عنوان "قراضة الذهب" ما يستدعي الانتباه؟ جوابنا هو: أجل، وسنفضله في بعض النقاط:

1- تحيل القراضة على أن لا وجود لِمَا هو صَافٍ، لأنَّ الصفاء قد يحيل على العدم، أو على النقطة التي يتساوى فيها العدم والوجود، وكما الذهب لا يكون إلاً كامناً في باطن الأرض، مختلطاً بما يشوبه، فلا يُتَحَصَّلُ إلاً بعد أن يَنقَى، فكذلك المعنى المبتدع، وإن كان مبتدعاً لم يصنع على مثال سابق إلاً أنه نتاج التقاءات عديدة وتشابكات تنعقد بدءاً من ذات الشاعر وتتقاطع بمحيطه وبيئته وثقافته. إن هذا المعنى الذي يمثل جوهرًا هو نتاج أعمال الفكر وكد التفكير الذي يقاب بكد التلقي، إن هذا المدّ في التلقي هو ما يمثله جهد الشعراء في التوليد من هذا المعنى معانٍ جديدة مع الحرص على المحافظة على بهائه ورونقه.

(1) يراجع: المصدر السابق، ص 13 - 14.

(2) م، ن، ص 14.

(3) م، ن، ص 07.

2- إن هذا المعنى المبتدع سيكون نقطة ينطلق منها الشعراء القراء المفتونون المعجبون به، يبقى هذا المعنى موجوداً في ذاته، لكنه ينشعب وينقسم، إنّه نواة أولى، تتمركز وتطلق خيوطها ليتلقفها الشعراء لنسج معانٍ أُخر، معانٍ ثوانٍ تمسك بالنواة الأمّ بخيط التوتّر الذي أسّس للدهشة الجمالية، اللفظ والتركيب الذي مثل قاعدة البناء، مثل "حباب الماء" الذي ألهم امرأ القيس فكرة "الدبيب" والتلطف في الاندساس إلى حيث المحبوبة، ما صنع معنى الاحتيال والسقوط في خفاء ودون وضوء، والمزج بين حركة القوة والعنف المتمثلة في الانتهاك وتمزيق الحجب وكشف المستور المخبأ، وبين حركة اللين واللفظ المتناهي، الشبيهة بحركة حباب الماء وهو يعلو بعضه بعضاً، حالاً على حالٍ، إنّها صورة مدهشة للرجبة في قوتها وثقل وطأتها تتشابك مع الموانع والحواجز من حرس وأهل وجدران وأسوار عالية. تخضع هذه الرجبة للتفكير المتأني الهادئ الذي لا يخفضها بقدر ما يعليها، ولا يسكنها بقدر ما يؤججها، فيتهدي امرؤ القيس إلى المخاتلة والاحتيال، وترقب لحظة نوم الأهل والحراس، ثم السموّ إلى الحبيبة حالاً على حالٍ كمثل حباب الماء. إنها لصورة متعدّدة الزوايا؛ نقرأ فيها هذا الإجلال لتلك المرأة، القابعة في سموّها وعلائها، خاضعة للفكر الأبوي والقبلي من جهة، القانعة -مظهرياً- بهذا السّجن الذي يعليها مكاناً ويخفضها إرادةً وقراراً، ولكنها في القوت ذاته -ومن جهة ثانية- تتوق إلى فكّ حجبها وكسر أبواب سجنها، إنّها متواطئة مع امرئ القيس على فعل الانتهاك المشوب بالقوّة المؤدي إلى قوّة الحياة والانعقاد بوساطة أثر الماء في هدوئه وجماله، في قوّته الخارقة على البعث والخلق معاً. إن امرأ القيس لا يصنع -فقط- صورةً لوصول الرجل إلى المرأة، بل إنها صورة لتحقيق الرغائب والوصول إلى نيل الأمان، ولا شيء أسمى من "السمو" ومن الارتقاء إلى جوهر ذواتنا عبر الإصغاء إليها والسعي في تحقيق ما تريده هذه الذوات وترغبه.

3- يشبه إبداع المعاني قطع الحلي الذهبية التي لا تتساوى كلها في الجمال، فإبداعها كما يعتمد على صفاء المعدن ودرجة نقائه، فهو كذلك يحمل روح صاحبها وقدرته على الخلق والتشكيل وصبّ الجمال في معدن كان من قبل دفين التراب. ثمّة أعداد وأشكال لا تحصى لحلي الذهب لكن المدهش منها معدود، وكذلك المعاني الشعرية، فخلق الصورة وإن انطلق ممّا هو موجود وكائن وسابق على التشكيل، إلاّ أنّه معتمد على قدرة الشاعر على صياغة هذا الموجود قبلاً (حديثنا عن اللغة) وتشكيله وإخراجه ظاهراً، معانياً، مقروءاً، مسموعاً و "متخيلاً".

4- تحتفظ الصورة الأولى بأحقيتها في كونها "مبتدعة"، بحقها في "الأمومة"، وفي كونها القالب الذي أنشئ أول مرة، وكونها هذا القالب لا يعني إمكانية التماهي مع الصور الأخرى التي تتركب على رسمها، إذ إنّ هذه التي تُركب ثانياً لا تأخذ من الصورة المبتدعة إلاّ ما يعيدها إليها، وما يؤكد نسبتها إليها، تماماً مثل "القراضة" التي تساقط في أثناء قطع الذهب؛ إنّها تنفصل عن قطعة الذهب الأصل التي ستأخذ شكلاً مختلفاً ومميزاً لها عن بقية القطع الذهبية، لكن القراضة تبقى منتمية إلى قطعها الأم.

5- تغري هذه "القراضة" بالسَّرقة، بالأخذ والتناول، إنها صغيرة ودقيقة لكنها تبقى ذهباً خفيفاً وزنه، غالٍ ثمنه، كما تغري المعاني المدهشة والعقم بالسَّرقة والأخذ، تُدمج القراضة المسروقة في تشكيلات ذهبية أخرى، كما يؤخذ بعض اللفظ الذي شكّل المعنى الأوّل/ الأم ليعطي معنى آخر/ ثانياً.

6- تؤشر "القراضة" على مدى صعوبة عمل القارئ في اكتشاف تناصية النصوص، وملامسة هذه القدرة التناصية حتّى لا يمارس المعنى على القارئ "خدعة" كسر أفق التوقع، لأنّ هذا الكسر لا يحدث إلاّ إذا كانت المسافة الجمالية بين أفق النص وأفق القارئ بعيدة، ولذلك كان على القارئ أن يُلمّ بالنصوص السابقة، حتّى لا تستغفله النصوص التي تتزيا بالجديد، وهي قديمة، وكما قد يصعب -حدّ

الباب الثالث ===== الفصل الأول: أفق التوقع لدى ابن رشيق القيرواني

الاستحالة- على الصائغ العليم بحرفة الصياغة أن يفتت قطعة الذهب لفرز ما أضيف إلى أصلها وما أذيب فيها من القراضات المسروقة من قطع أخرى، فكذلك قد يصعب على الناقد أن يرد المعاني إلى مصادرها الأولى والمنابع التي تفجرت منها.

7- إن هذا الربط بين قرض الذهب وقرض الشعر كما يحمل علائم سمو فن القول العربي- في نظر ابن رشيق- فهو كذلك إشارة إلى مدى قدرة وقوة الموهبة في شعراء على التوليد إلى الدرجة التي يصبح فيها التوليد صنو الإبداع.

8- تؤشر "القراضة" على "أرستقراطية المعاني" وطبقيتها وعلى أن لا سرقة إلا في "المعاني الذهبية" أي المعاني العقم بعبارة ابن شهيد وابن رشيق، وهي المعاني التي لا يخفى وهجها مهما أحسن الشاعر أخذها، إنها تلك التي تشف بوجودها في باطن المعاني المولدة منها، إذ لا تزيّف ولا تُبدل.

9- يعتد الجهاز القرائي لابن رشيق بهذه المعاني الذهبية، لا بغيرها التي أسماها الواضحة أو الفاضحة التي لا تخفى على المغفل، فالنصوص الجيدة التي تصنع التاريخ الأدبي هي التي تتوالد من رحم النصوص التي أدهشت قراءها في لحظة إنتاجها، وعبر تعاقب تلقياتها في التاريخ، إنها النصوص التي لا تنتهي دهشتها حتى وإن استطاع القارئ تبريرها. وإن الشعراء الذين يستحقون من القراء الوقوف عند نصوصهم هم أولئك الذين تعدّ نصوصهم إنجازات في تاريخ اللغة، وتتجسد هذه الإنجازات في الصور المبتدعة التي تمدّ اللغة بماء الحياة، وتعطي المبدعين طاقة التوليد الذي يشبه الإبداع، وليس معنى هذا التكرار أو الاجترار، فالأدب لا يكرّر ذاته، ولكنه يجددها ويبعثها، لذلك ركز ابن رشيق على "التوليد" بما يعنيه من الانتماء إلى رجم المعنى الأوّل التي تلد الاختلاف من التشابه.

10- أخيراً، ومن الطرافة، أن تؤشر القراضة على الأصل، على الحرفة الأصل، كما المعنى الأصل الذي يعود على القارئ وهو يفكك ويفتت الصورة الشعرية المولدة، تماماً كما عاد ابن رشيق بالقراضة إلى حرفته الأولى التي كان يمتنها وهي حرفة

الباب الثالث ===== الفصل الأول: أفق التوقع لدى ابن رشيق القيرواني

الصياغة حين كان -هنا- بالجزائر، وتحديدًا في المسيلة قبل أن يضطره الطموح وغلبة موهبة الأدب إلى أن يغادرنا إلى تونس وتحديدًا إلى القيروان التي غلبت نسبتها على اسمه، وكان ابن رشيق الذي اشتغل في "القراضة" برّد المعاني إلى أصولها، حرصَ أولاً على ردّ نفسه إلى أصله الجزائري!

الفصل الثاني

قضايا التلقيح لدى ابن رشيقة

(الجودة والبرداءة)

الباب الثالث ===== الفصل الثاني: قضايا التلقي لدى ابن رشيق (الجودة والرداءة)

تعد دراسة قضيتي الجودة و الرداءة ذات أهمية في محاولة القبض على نمط تلق معين، فالتلقيات المتعاقبة محكومة بتحديد مواقفها من النصوص والحكم لها أو عليها. وفي هذا المسار تتضح النصوص التي استطاعت أن تتفاعل مع آفاق انتظارات القراء وتخلق لها مكانا ضمن النصوص العظيمة التي يعتد بها تاريخ الأدب في نظرية التلقي، وفي المقابل يكشف التلقي عن النصوص النمطية التي لم تقدر على صنع الفارق ولم تصل إلى مستوى تخييب آفاق الانتظارات.

1- حضور المتلقي في هيكلة القصيدة:

يتعلق تجويد الشعر بمتطلبات المتلقي، ويحرص الشاعر على تلبية هذه المتطلبات، بوصف الشعر صنعة بالنسبة إلى ابن رشيق، إنَّه صنعة ذات أهداف براغماتية، ونستطيع القول إن هذه الغاية النفعية لم تكن لتتحقق دون متطلبات عديدة متشابكة ومتشعبة كان على الشاعر مراعاتها بل الالتزام بها، وربما كان الحكمان المتعارضان في النقد العربي القديم (الجودة والرداءة) هما ما يؤكد تحقق هذه الغاية من عدمه، ولا يصل الشاعر بنصه إلى ما يرجوه من نتائج إلا بحذق الصناعة، وإنَّه علينا ملاحظة أن صفة الحذاق كثيرة التردد في كتاب "العمدة" إشارة إلى أحكام واعتقادات فاصلة يتبناها ابن رشيق.

لقد كان على الشعراء أن يجودوا شعرهم، ويتعلق الأمر بالقصيدة قبل أن تصبح مجسدة مادياً، أي منذ كانت "نية" حسب ابن رشيق، وكان على الشاعر أن يضع غايته نصب عينيه في كل مرحلة من مراحل بناء القصيدة وتشكلها، لقد كان على الشعراء "أن يبلغوا الغاية التي ترسموها، وهم مدركون أن ذلك لا يتأتى لهم إلا بحذق الصناعة والتفوق فيها وهو شرط الظهور على الخصم وإفحامه، وتليين عريكة

الباب الثالث ————— الفصل الثاني: قضايا التلقي لدى ابن رشيق (الجودة والرداءة)

السَّامع وكسبه" (1) ومن أهم ما يتعلق بالمتلقي، مبتدأ البيت الشعري ومنتهاه أي المطلع والمقطع.

1-1-المطالع والمقاطع:

يتجلى إدراك الباث/الشاعر لمتلقيه/السَّامع (عادة) في حرصه على تجويد المقاطع والمطالع، ولا يركن ابن رشيق إلى اختلاف الناس في ماهية المقطع والمطلع، ويطمئن إلى أن "المقاطع أواخر الأبيات، والمطالع أوائلها (...) ومعنى قولهم "حسن المقاطع جيد المطالع" أن يكون مقطع البيت - وهو القافية- متمكناً غير قلق ولا معلق بغيره، فهذا هو حسنه، والمطلع - وهو أوّل البيت- جودته أن يكون دالاً على ما بعده كالتصدير (*) ما شاكلة" (2). وتتصل ماهية الشعر لدى ابن رشيق اتصالاً مباشراً بالقافية، فلا شعر دون قافية، إذ تكون أداة الربط بين الأبيات، وإذ ذاك فالمتلقي متعلق بها ذهنياً، وبالنسبة له فإن القافية ستتكرر بعد مسافة زمنية محسوبة وثابتة، وسيتواتر حضورها إلى أن ينتهي من القراءة أو تتوقف عملية الإنشاد، ومدار الأمر هنا على المتعة المتكوّنة عند المتلقي جرّاء هذا التواتر والترديد "وتكررها هذا يكون جزءاً هاماً من الموسيقى الشعرية. فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السَّامع تردها، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الأذان في فترات زمنية منتظمة" (3). وليس تكتمل هذه المتعة وحدث لذة السَّامع لدى المتلقي إلا إذا روعي اشتراك قوا في القصيدة في حرف الرّوي، إذ هو آخر صوتٍ من القافية يعلق بسمع المتلقي (لنقل إنه الصوت الذي يدعو المتلقي إلى إيقاف العملية التخيلية التي بدأت مع المطلع (أوّل البيت)، "فلا يكون الشعر مقفى إلا بأن يشتمل على ذلك الصوت المكرر في أواخر الأبيات" (4)،

(1) صمود، حمّادي. التفكير البلاغي عند العرب، م س، ص 180.

(*) في طبعة محمد محي الدين عبد الحميد (وما شاكلة) ونظن حرف الميم سقط في طبعة تونس سهواً.

(2) القيرواني، ابن رشيق. العمدة، ج 1، ص 349.

(3) أنيس، إبراهيم. موسيقى الشعر، م س، ص 244.

(4) م ن، ص ن.

الباب الثالث ————— الفصل الثاني: قضايا التلقي لدى ابن رشيق (الجودة والرداءة)

ويتصل هذا الحرف بحركة إعرابية موحدة، وإذا ما شذَّ أحدُ هذه الحروف عن هذه الوحدة الإعرابية، واتخذ حركة إعرابية مغايرة كان ذلك عيباً في القافية والقصيدة جملةً، ومن البديهي أن يحدث نفور سمع المتلقي حين الاصطدام بهذا العيب، فينقطع بذلك التذاذه وتتكسر متعته القرائية أو السماعية، لأن هذا متصل بفساد الوزن وهو عماد الشعر وأساسه، لذلك كان مما يجب أن يراعى في هذا الباب "الإقواء، والإكفاء، والإيطاء، والسناد، والتضمين، فإنها من عيوب الشعر" (1).

1- 1- 1- تجويد المقطع / مجانبة عيوب القافية (الإقواء أنموذجاً):

وتجويد المقطع داخل فيه اجتناب هذه العيوب، حتى لا يحدث النفور من النص الشعري، واطراحه، وبالنتيجة عدم تحقيقه للغاية النفعية التي من أجلها كان؛ فهذا العيب أو ذاك منافٍ للذوق الأدبي السليم الذي يبتغي أن يكون النص داخلًا في الاستواء كما يقول النهشلي، لذلك حرص الشعراء على تجويد مقاطع قصائدهم، إذ إنَّ الإساءة في المقطع هي إساءة إلى ذوق المتلقي وهذا ما يعدُّ خللاً في العملية التواصلية.

والحسُنُ في المقطع بحسب ابن رشيق هو ألا تكون القافية قلقة ولا متعلقة بغيرها. وإذا جاز لنا الوصف نستطيع القول إن القافية هي خط الوصول والارتداد، إنَّه الخط الذي تصل فيه العملية التخيلية التي بدأت مع المطلع منتهاها ثم ترتد إلى المطلع الموالي وهكذا حتى نهاية القصيدة، وإن قلق القافية يعني خللاً في الوصول والارتداد، وتعطلا لمسار العملية التخيلية وما يصاحبها من فعل الإطراب، وهذا الخلل سينعكس سلبيًا على الوظيفة التأثيرية للنص الشعري، وذلك لشدة ارتباط هذه الوظيفة بالطرب الذي تحدّثه الأوزان والقوافي إذا لم يمسه عيب أو خلل.

ومن أجل المحافظة على وظائف الشعر، وحرصاً على سلامة الرسالة الشعرية وتحقيق التفاعل بينها وبين متلقيها، ضبط النقد العربي القديم بعض هذه العيوب

(1) القيرواني، ابن رشيق. العمدة، ج 1، ص 277.

الباب الثالث **=====** الفصل الثاني: قضايا التلقي لدى ابن رشيق (الجودة والرداءة)

وألح في الدعوة إلى تجنبها ووصفها بالقبح، وسنمثل لهذه العيوب بالإقواء الذي يسميه القزاز القيرواني "الإكفاء" اقتداءً بابن سلام: "والإقواء هو الإكفاء، مهموز. وهو أن يختلف إعراب القوائف، فتكون قافية مرفوعة، وأخرى مخفوضة أو منصوبة، وهو في شعر الأعراب كثير، ودون الضحول من الشعراء، ولا يجوز لمولّد، لأنهم قد عرّفوا عيبه، والبدوي لا يأبه له فهو أعذر"⁽¹⁾، يمس الإقواء - إذن - لذة السماع/القراءة لدى المتلقي، إنّه انحراف به عن نقطة النهاية المتواترة والتي صنع معها ألفة منذ شروعه في القراءة أو الاستماع، فالوصول إلى نقطة نهاية صوتية مخالفة للمألوف (جر/ رفع / نصب) سيشكل اضطراباً على مستوى العملية التخيلية يتمثل في الانقطاع من أجل إدراك المتغير الطارئ وبالنتيجة حدوث تعطل الارتداد إلى المطع الآتي. ليس الإقواء - إذن - إحداث خلل على مستوى صوت الحرف الأخير فحسب، ولكنه إلحاق العطل بعملية الفهم والتواصل المتعلقين بإدراك المعنى المتأسس من المطع إلى المقطع. فإذا كانت القصيدة سيمفونية متسقة الأجزاء، متشابهة المقاطع (النهايات) مبنية في اتساقٍ معين يعطي معنى ما، فإن تغير أحد هذه المقاطع هو إخلال بهذا المعنى على ما هو ظاهر.

وقال الأخفش (215 هـ) في الإقواء: "أمّا الإقواء فمعيب. وقد تكلمت به العرب كثيراً. وهو رفع بيت وجر آخر نحو قول الشاعر:

لا بأس بالقومٍ من طولٍ ومن عظمٍ ❖ ❖ ❖ جسمُ البغالِ وأحلامُ العَصَافِيرِ

ثم قال:

كَأَنَّهُمْ قَصَبٌ جُوفٌ أَسَافِلُهُ ❖ ❖ ❖ مَثَقَّبٌ نَفَخَتْ فِيهِ الْأَعَاصِيرُ

جرّ قافية، ورفع أخرى"⁽²⁾.

(1) القيرواني، القزاز. ما يجوز للشاعر في الضرورة، م س، ص 124.

(2) الأخفش، أبو الحسن سعيد بن مسعدة. كتاب القوائف، تح: عزة حسن، وزارة الثقافة والسياحة والإرشاد القومي، مديرية إحياء التراث القديم، دمشق، د ط، 1970، ص ص 41، 42.

الباب الثالث ===== الفصل الثاني: قضايا التلقي لدى ابن رشيق (الجودة والرداءة)

ويتفق القزاز مع سابقيه على أن الإقواء عيب، بل إنه "من أقبح العيوب، ولا يجوز لمن كان مؤلداً هذا؛ لأنه إنما جاء في شعر العرب على الغلط، وقلّة المعرفة به، وأنه يجاوز طبعه ولا يشعر به. ألا ترى أن النابغة غنيّ له به، فلما سمع اختلاف الصوت بالخفض والرفع، فطن له ورجع عنه"⁽¹⁾، وعلى الرغم من هذا الوصف المتشدد بالقبح فإن الأخفش يؤكد كثرة سماعه للشعر الذي أقوى فيه أصحابه: "وقد سمعت مثل هذا من العرب كثيرا ما لا يحصى، قلّ قصيدة ينشدونها إلاّ وفيها الإقواء، ثم لا يستنكرونه، وذلك لأنّه لا يكسرُ الشعر وكلُّ بيتٍ منها شعر على حياله"⁽²⁾. ويقول ابن رشيق: "وعند أكثر العلماء: اختلاف إعراب القوايف إقواءً، وهو غير جائز للمولدين"⁽³⁾.

مما سبق نستطيع استنتاج أن عيوب الشعر (القافية) ومنها الإقواء خضع لتغيرات عديدة كان موجهها هو الذوق الفني العربي وتطوره، إذ نستطيع تسجيل النقاط الآتية:

- الإقواء عيب من عيوب القافية، وهو متعلق أساساً بالتغير الحاصل في حركة إعراب الروي من الخفض والرفع وبالنتيجة يكون الإقواء كسراً للميزان الموسيقي المطرّد الذي صنعت معه الأذن ألفةً صوتية، ونفسية معينة، إن حركة الكسر هذه ستطلب مدّة زمنية معينة لمعاودة الرجوع إلى الصوت المألوف ومحاولة إطراح هذا الصوت الدخيل على المستوى النفسي والسّماعي، وبالنتيجة حدوث خلل واضح على التناسب الزمني الكائن بين كل بيت شعري وآخر، والكائن بين كل مسافة تقطعها العملية التخيلية (مطلع ← مقطع).

- كان الإقواء ظاهرة مألوفة في الشعر الجاهلي وذلك لأن:

(1) القزاز، القيرواني. م س، ص 42.

(2) الأخفش. المصدر السابق، ص 42.

(3) العمدة، ج 1، ص 277.

الباب الثالث ————— الفصل الثاني: قضايا التلقي لدى ابن رشيق (الجودة والرداءة)

- أ- يأتي عن طريق الغلط.
- ب- لا يتنبه إليه الشاعر لغلبة الطبع عليه فهو يخرج نصه دفقة شعورية واحدة غير متكئ على فنون الصنّاعة، ولأنّه عادة ما يقف بالسكون.
- ج- يخطئ الشاعر الجاهلي وربما لم يكن الخطأ مقصوداً.
- د- إن هذا القلق في مستوى القافية لا يشكل قلقاً في مستوى التلقي، لأنه لا يكسر القصيدة إجمالاً، ولأن كل بيت مستقل بذاته، كذا يكون استقلاله في قافيته وحرف رويّه.

- ثبت أن هذه الظاهرة إنما هي عيب في الشعر لا يجب أن يُغفل عنه إذا أصبح الشعر صناعة وحدقا وتفننا أكثر منه طبعاً صافياً، ولذلك لم يعد في وسع ذوق المتلقي أن يتجاوز عن هذا العيب الذي يعدُّ قبحاً يخلُّ بالتجربة الجمالية لمتلقي القصيدة العربية بعد العصر الجاهلي.

- لقد أصبح الإقواء بالنسبة للمولد عيباً من أقبح العيوب ويؤدي بنا هذا إلى القول إنّه مع اتساع مظاهر الحضارة التي ألبست لبوس الحسن والجمال عناصر الحياة وخاصة منها المادية (الملبس- العمارة- التأنق اللفظي- شيوع الموسيقى...) لم يعد مع هذا الظرف الجديد مستساغاً أن ترتكب هذه العيوب على مستوى النص الشعري، وهي العيوب القبيحة المنافية لصبغة الجمال التي اصطبغت بها الدولة العربية إجمالاً وابتعدت بها عن مظاهر الحياة البدوية الصحراوية القديمة.

1- 1- 2- دور الجمهور المتلقي في تجويد المقطع:

نعود إلى تفصيل صغير خاص بالإقواء ذكره القزاز القيرواني، وهو أن النابغة حين غنيّ له به فطن إليه، والأبيات التي غنيت تضمنت النص الآتي.

"من آل مية رائج أو مُغتدبٍ ❖ ❖ ❖ عجلانَ ذا زادٍ وغير مُرؤدٍ" (1)

واشتملت على النص الآتي:

(1) القزاز، القيرواني، م س، ص 125.

"زعمَ البَوَّاحُ أنَّ رِحْلَتَنَا غَدًا ❖ ❖ ❖ وبِذَاكَ خَبَرْنَا الْغُدَّافُ الْأَسْوَدَ" (1)

وإذن لم ينتبه النابغة إلى خطئه إلا حينما عُرضَ له في معرض الألحان، وغني شعْرُه. فالتبع الذي فاته أن ينتبه إلى اختلاف حركات الرُّوي المختلفة بين الخفض والرَّفْع لم يفته أن يكتشف هذا الخطأ وقد داخلته الموسيقى واللحن واختلط بهما، ونستطيع أن نوضح هذا الاختلاف بهذا الشكل من التبسيط:

أ- كان الخطأ ضمن النص اللغوي/ الشعري، فغاب عن إدراك الشاعر.

ب- أصبح الخطأ ضمن النص الموسيقي/ الشعري فحضر في إدراك الشاعر.

نلضي أنفسنا بإزاء سؤال هو: أيُّ اللغتين أقوى وأكثر تأثيراً، هل هي اللغة أم اللغة الموسيقي؟ وأيُّهما تكون تابعة للأخرى؟ هل تتبع اللغة المنطوقة والمكتوبة الموسيقى أم العكس؟

وهل في إمكان المتلقي أن يتذوق نصاً شعرياً دون موسيقاه؟ إن هذا قد يعود بنا إلى بدايتنا مع فصل ابن رشيق، تحديداً منذ حديثه وحديثنا عن النية التي يقوم عليها الشعر قبل كلِّ شيء ذلك العقد الضمني الكائن بين الشاعر ومتلقيه والذي مضمونه أن الشاعر سيقول شعراً، وأن المتلقي سيتلقى شعراً.

وربما كنا نلاحظ أن النَّابِغَةَ لم يفتن لخطئه إلا عندما اتخذ مكان المتلقي، وأُسمع شعْرُه غناءً فأدرك ما وقع فيه وما كان من فساد اللحن بسبب اختلاف حركة إعراب الرُّوي، وهذا ما جعله يستحضر المتلقي في كلِّ عملية إنشاء قصيدة متجنباً ما يقطع عليه متعته في السَّماع والإفادة أثناء الإنشاد أو القراءة.

لقد خرج النَّابِغَةُ بنتيجة ذات بال بعد أن سَمِعَ قصيدته مغناةً بما فيها من الإقواء، ولقد قال: "قدمتُ الحجاز وفي شعري ضعةٌ ورحلتُ عنها وأنا أشعر النَّاسَ" (2)،
وإذن فمن باب أن النَّابِغَةَ تحوَّل إلى متلقٍ تلقى شعره ضمن رسالة تضمينية تؤشر على

(1) المصدر السابق، ص ن.

(2) الجمحي. الطبقات، م س، ص 68.

الباب الثالث ————— الفصل الثاني: قضايا المتلقي لدى ابن رشيق (الجودة والرداءة)

خطأ ما في نصوصه يمثل عارضاً، لكنه في الوقت ذاته وبالنسبة إلى المتلقي خطأ استراتيجي يخرم جمال القصيدة ويهبط بمنحى الالتذاذ والمتعة السماعية، فإن النابغة بإدراك هذا الخطأ على الوجه الموسيقي قد غادر الحجاز وهو أشعر الناس، ولنلاحظ أنه لم يصبح كذلك إلا بعد أن ارتدت إليه الرسالة التي كان بثها إلى المتلقي، فأعاد هذا المتلقي إرسالها إلى النابغة ولكن متضمنة رأيه في جانب مهم من القصيدة هو بنيتها الموسيقية.

لا يستطيع الشاعر أن يكون "أشعر الناس" في منأى عن أحكام الجمهور وتعديلاته التي يمارسها على الرسالة الشعرية، وفي قصة النابغة هذه يلتقي الشاعر/الأديب بجمهوره مباشرة فيتلقى الشاعر التعديل والتحسين الذي يضيفه الجمهور إلى النص. إن هذا التعديل حقيق بأن يراعى لأنه داخل إطار الذوق الموسيقي المجتمعي جملة، قد نجرؤ على القول إنه لا اعتبار لما يقوله الأخفش "ثم لا يستنكرونه" (يعني الإقواء)، وإذا كان عدم الاستنكار هذا راجعاً إلى المبدع فقد نتجاوز فيه، أما أن يكون خاصاً بالمتلقي، فهذه القصة تكذب ذلك تماماً، بل إنها تمنح الحق المطلق للمتلقي في التأشير على التعديلات التي يراها مناسبة للنص، إننا - هنا - لا نتحدث عن تغيير وتبديل عشوائي، بل نقصد - وهذا ما عنته قصة الإقواء هذه - التعديل الذي يرجع إلى الذوق السليم، وهو ذوق لا يخص فرداً أو جماعة محددة، إنه ذوق مجتمع بأسره، وهو إضافة إلى ذلك شرط جمالي كامن في النص الشعري ذاته.

1-2- البيت القائم بذاته:

اعتد النقد العربي القديم بهذا النوع من الأبيات، وهي الأبيات المنفردة القائمة بذواتها، واعتداد النقد بهذا النوع يعني أنه كان يقابله نوع آخر من الأبيات الشعرية لا يقوم الواحد منها بذاته، ولا يكتفي في معناه بنفسه، لنلاحظ أننا نتحدث عن

الباب الثالث ————— الفصل الثاني: قضايا التلقي لدى ابن رشيق (الجودة والرداءة)

المعنى، فلقد تُلقت القصيدة العربية على أساس استقلال كل بيت منها بذاته أي بمعناه، وعدم حاجته إلى البيت الذي يليه من أجل تمام هذا المعنى.

1- 2- 2- البيت القائم بذاته في علاقته بأبيات القصيدة:

يجب الإشارة إلى كون أن البيت الشعري مستقلاً بمعناه، لا يعني اغترابه عمماً يليه ويُعدّه عنه مما يحيل على التنافر وعدم التماسك، وقد كان مما شدَّ انتباهنا في بعض اختيارات المبرّد (285 هـ) الشعرية باب في مؤلفه الجليل (الكامل في اللغة والأدب) خصّصه لأشعار المولدين التي تستحسن ويُحتاج إليها في التمثل لأنها "أشكّل بالدهر، ويستعار من ألفاظها في المخاطبات والخطب والكتب"⁽¹⁾، إن ما استرعى انتباهنا هو تضمين هذا الباب فصلاً يخص الأبيات المنفردة القائمة بذواتها⁽²⁾، وهذا يعني أن الاهتمام بهذا النوع من الأبيات لم يكن موقوفاً على الجاهليين، لقد استمر حتى القرن الهجري الثالث.

ويحافظ هذا البيت على أهميته في القرن الهجري الخامس مع ابن رشيق القيرواني، وبالرجوع إلى المبرّد في دعمنا لمسألة عدم اغتراب البيت المتفرد في القصيدة العربية عن إخوته. نلفيه يورد أبياتا فرادي، وأبياتا أخرى متضامة في فصل الأبيات المتفردة القائمة بأنفسها، "وقال عبد الصمد بن المعدّل:

أمنُّ على المجتدي ❖❖❖ وما أتبع الممنُّ ممنُّ

كان لم يزل ما أتى ❖❖❖ وما قد مضى لم يكنُّ

أرى الناسَ أهدوثةً ❖❖❖ فكوني حديثاً حسنً"⁽³⁾

ثمة ملاحظة قد تكون على جانب من الأهمية، هي أن المبرّد يستشهد بنص يتكون من ثلاثة أبيات، وعلى الرغم من ذلك فهو داخل في باب الأبيات المتفردة

(1) المبرّد، أبو العباس محمد بن يزيد. الكامل، ج 1، تح: محمد أحمد الدالي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط 2، 1992، ص 512.

(2) م، ص 517.

(3) م، ص ص 517- 518.

الباب الثالث ===== الفصل الثاني: قضايا التلقي لدى ابن رشيق (الجودة والرداءة)

بنفسها القائمة على معناها المنتهي بانتهائها عند مقطعها، وهذا ما يعني أن استقلال البيت لا يعني افتقاده لعلاقة تربطه بإخوته في القصيدة، فمعنى البيت الأول تم بتمامه أمّا معنى القصيدة فيحتاج في تمامه إلى الأبيات المتبقية، وإذا اعتبرنا هذا النص قطعة شعرية، فالأمر مماثل.

نقول إن هذه العلاقة ليست علاقة افتقاد معنى حتى يكمل معنى البيت السابق، فكل بيت بحسب ما يبدو مكتف بنفسه من حيث معناه، إلا أن المعنى الذي أرادهُ الشاعر (باعتبار الشاعر قد قصد إلى معنى معين) غير كائن في البيت المستقل، وكذلك يستحيل أن يعثر المتلقي على المعنى الذي يريده هو في بيت واحد من القطعة أو القصيدة.

سنتناول مثلاً آخر من المؤلف ذاته، الكامل المبرد: "وقال دُعبل بن عليّ

الخزاعي:

أَحَبُّتُ قَوْمِي وَلَمْ أَعْدِلْ بِحُبِّهِمْ ❖ ❖ ❖ قالوا: تعصّب جهلاً قولَ ذي بهتٍ
دَعْنِي أَصِلْ رَحْمِي إِنْ كُنْتَ قَاطِعَهَا ❖ ❖ ❖ لَابُدَّ لِلرَّحِمِ الدُّنْيَا مِنَ الصَّلَاةِ
فَاحْفَظْ عَشِيرَتَكَ الأَذْنِينَ إِنْ لَهْمُ ❖ ❖ ❖ حَقًّا يُفَرِّقُ بَيْنَ الزَّوْجِ وَالْمَرَّةِ
قَوْمِي بَنُو مَذْحِجٍ وَالْأَزْدُ إِخْوَتُهُمْ ❖ ❖ ❖ وَأَلُّ كِنْدَةَ وَالْأَحْيَاءُ مِنْ عُلَّةِ
تَبَّتْ الحُلُومُ فَإِنْ سَلَّتْ حَفَائِظُهُمْ ❖ ❖ ❖ سَلُّوا السُّيُوفَ فَأَرْدُوا كُلَّ ذِي عَنَتِ
لَا يَغْرَضُنَّ بِمَرْحٍ لَامرئٍ طَبِينِ ❖ ❖ ❖ مَا رَاضَهُ قَلْبُهُ أَجْرَاهُ فِي الشَّفَةِ
فَرُبَّ قَافِيَةٍ بِالمَرْحِ جَارِيَةٍ ❖ ❖ ❖ مَشْؤُومَةٍ لَمْ يُرَدِّ إِنْمَاؤُهَا نَمَتِ
إِنِّي إِذَا قُلْتُ بَيْتًا مَاتَ قَائِلُهُ ❖ ❖ ❖ وَمَنْ يُقَالُ لَهُ وَالبَيْتُ لَمْ يَمُتِ" (1)

وغير هذا النص كثير في هذا الفصل من "الكامل"، وبالرجوع إلى ديوان دُعبل، نلفي النص أطول من هذا الذي نجده في الكامل، فقد حدث اجتزاؤه من قصيدة

(1) المصدر السابق، ص 518 - 519، والنص في ديوانه/ شعر دُعبل بن علي الخزاعي، صنعة: عبد الكريم الأشر، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق، دمشق، ط 2، 1983، ص ص 89 - 95.

الباب الثالث ————— الفصل الثاني: قضايا التلقي لدى ابن رشيق (الجودة والرداءة)

طويلة في الفخر والحكمة، والواقع أن الجزء الخاص بالفخر قد أسقط، وأبقى على الجزء الخاص بالحكمة، كما تم اقتطاع أبيات عديدة من نص الحكمة، وعلى الرغم من ذلك فنحن نلاحظ أن المعنى الذي هو "حبُّ الأهل والدِّفاع عنهم وصلة رحمهم" حاضر في النص على الرغم من هذه الاستقلالية الملحوظة على كل بيت فيه، وعلى الرغم من أنه لا يفتقد إلى الذي يليه، إلا أن المعنى لن يكون تاماً بالنسبة إلى المتلقي إذا حدث وأن أولى هذا المتلقي الاهتمام لبيت واحد دون الآخرين في هذا الغرض، فحبُّ الأهل لا يعني التعصب، أيًا كان هؤلاء القوم، وليس يظلم أحد إذا أحبَّ أهله وتعلَّق بهم، وإذن، فإن الانتماء في الأهل وحبهم يستدعي صلة الرَّحم (البيت الثاني)، من أجل المحافظة على علاقة الجزء بالمجموع، فلا بدَّ للرَّحم الدُّنيا من الصِّلة، وفي الواقع يبدو البيت الأول على علاقة وطيدة بالبيت الثاني، فوجود الفرد ضمن مجموعته القريبة منه وهي القوم توجب عليه حبهم واحترامهم ورعاية شروط التواصل معهم، إذ إن قوم كلِّ رجل هم "شيعته وعشيرته"⁽¹⁾، أمَّا إذا روينا البيت الأوَّل بحسب ما هو مثبت في الديوان "أحب أهلي" فيكون هذا الحب والاحترام والوفاء أكثر لزوماً، وصفة لازمة لمن يدخل في باب الأهل جميعاً، وحب الأهل يستلزم التواصل معهم إذ هم "رحم" لا بدَّ من صلتها، خاصة الرَّحم الدُّنيا وهي القريبة، والتواصل يعني حفظ الحقوق وأداء الواجبات، وعلى كلِّ فالحقوق محفوظة بوجوب الشرع والعرف (البيت الثالث) وكلُّ منتمٍ في هؤلاء الأهل محفوظ حقه من زوج وامرأة (البيت 3). ويبدو أن أحدهم قد حاول التأثير بالشاعر وثنيه عن صِلة رحمه، فكان هذا مدعاة لأن يُلحَّ الشاعر على عزمه على مواصلتهم وبذل الوفاء لهم وكانت هذه المحاولة مدعاة لأن يفخر الشاعر بقومه (البيتان 4 و5)، ويبدو هذا الفخر تابعاً لحب الأهل إذ نتصور أن كلَّ محب مفاخر بما/بمن أحب، وعموماً يؤكد هذا الفخر استحقاق هؤلاء القوم للمشاعر التي يكنها لهم الشاعر فهم أسرة كريمة يتميزون بالحلم الثابت، وعدم التساهل مع

(1) لسان العرب / قوم.

الباب الثالث ===== الفصل الثاني: قضايا التلقي لدى ابن رشيق (الجودة والرداءة)

أي آثم ومعتدٍ يستل حفاظهم، ويبيدي الشاعر تحفظاً بإزاء هذه الدعوة إلى المقاطعة والتنكر للأهل والأقارب، (البيت 06) وهو يؤكد سفاهة هذه الدعوة وكذلك سفاهة صاحبها، ويرى أن الرد على مثله لا يكون إلا حزمًا، ويحذر من تضمين القوائف والشعر المزاح المشؤوم الذي قد يجرُّ الويلات إذا نما وكبر شأنه حتى وإن لم يُرد للأمر أن يصير إلى هذا التَّماء، ذلك لأن الشعر خالد لا يموت حتَّى وإن مات القائل والمقول له. هكذا نرى أن الأبيات متضامة ومتألّفة، وأن هذه الألفة هي ما يصنع وحدتها، ومن غير المعقول أن يقول الشاعر (الذي هو شاعر) بيتًا ثم يردفه بآخر غير ذي صلة به، ينافره ويغترب عن القصيدة فلا يكون له فيها سكن.

ثم أليست العرب هي من عاب التفرق وعدم الانسجام والفرقة في الشعر، قال

الشاعر:

وشعرٌ كبعر الكبش فرّق بينه ❖ ❖ ❖ لسان دعيّ في القريض دخيل

فالتفريق والبعثرة ضد الانتظام والانسجام والتناسق، وهكذا نرى أن "ليس

حُسنٌ ثناء نقاد العرب على البيت الوافي التام يُستفاد منه أن تمام معاني الأبيات ينافي

أن لها اتصالاً بما بعدها تنشأ منه وحدة للقصيدة ونظام"⁽¹⁾.

1- 2- 4- تلقي ابن رشيق للبيت القائم بذاته:

بالنسبة إلى ابن رشيق فهو يلحُّ على الانسجام في البيت الواحد، كما يلحُّ على

استقلال كل بيت في القصيدة عن الأبيات الأخرى. وعدم تعلقه بما يليه، وهي نظرة

نقدية قديمة عابت التضمين، ويتعلق هذا التضمين - كما أسلفنا - بافتقار معنى

البيت إلى معنى البيت الذي يليه حتَّى يكتمل معناه ويتضح. وهذه القراءة النقدية

لابن رشيق فيما يخص وحدة البيت واستقلاله هي قراءة مُماثلة للقراءات النقدية

السَّابِقة، وربما كان الجمحي هو أوَّل من أشار إلى هذه الوحدة في كتابه "طبقات

(1) الطيب، عبد الله. المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ج 1، مطابع الحكومة الكويتية، الكويت، ط 3، 1989، ص

الباب الثالث ===== الفصل الثاني: قضايا التلقي لدى ابن رشيق (الجودة والرداءة)

فحول الشعراء" حين تحدث عن الأبيات النادرة في شعر الشاعر وجعلها سببا للمفاضلة بين الشعراء⁽¹⁾، وقد جعل ابن رشيق - كما غيره من النقاد العرب- التضمنين من عيوب القافية⁽²⁾، فقال: "والتضمنين أن تتعلق القافية أو لفظة مما قبلها بما بعدها كقول النابغة الذبياني:

وَهُمْ وَرَدُوا الْجَفَارَ عَلَى تَمِيمٍ ❖ ❖ ❖ وَهُمْ أَصْحَابُ يَوْمٍ بُعَاثَ إِنِّي
شَهِدْتُ لَهُمْ مَوَاطِنَ صَالِحَاتٍ ❖ ❖ ❖ وَثِقْتُ لَهُمْ بِحُسْنِ الظَّنِّ مِنِّي"⁽³⁾

فالبيت الأول قريب من الثاني جداً محتاجٌ إليه لا يستطيع الاستغناء عنه، إذ هو غير تام إذا رمنا السكوت عند انتهاء القافية الأولى، فالمتلقي الذي ألفَ تمامَ المعنى عند نهاية القافية وبالنتيجة نهاية العملية التخيلية التي بدأت مع المطع واستعداده لفعل التخيل مع المطع الموالي يفاجأ بأن عليه متابعة البيت الموالي حتى النهاية من أجل اكتمال هذه العملية وبالتالي تحصيل المعنى تاماً، ويقول ابن رشيق إنه "كلما كانت اللفظة المتعلقة بالبيت الثاني بعيدة من القافية كان أسهل عيباً من التضمنين"⁽⁴⁾، وإذن فالتضمنين عيب فاحش، إنه العيب الأقصى، وكذلك توجد عيوب قد يُتساهل فيها، وهي بُعد الكلمة الدالة على التضمنين من القافية، فكلما كانت هذه الكلمة بعيدة كان ذلك أيسر من التضمنين الذي يحدثُ وقَعاً سيئاً على المتلقي إذ يزيد لديه من الكتلة الصوتية المتناسقة في كل بيت والتي تعودُ ميزانها بدقة مع نهاية كل قافية، فإذا به يضاعف من هذه الكتلة في بعض أجزاء القصيدة، وهذا ما يسوءُ سمعه، ويقطع عليه لذّة السَّماع وكذلك لذّة القراءة، ويجعله يجهد نفسه في تتبع معنى البيت الأوّل الذي لن يكتمل إلا إذا قرأ أو سمع البيت الموالي.

(1) يراجع: الجمحي. الطبقات، ص ص 64 - 65.

(2) يراجع: العمدة، ج 1، ص 277.

(3) م ن، ص 286.

(4) م ن، ص ن.

الباب الثالث ===== الفصل الثاني: قضايا التلقي لدى ابن رشيق (الجودة والرداءة)

وبالنسبة إلى جهاز تلقي ابن رشيق فإنه لم يستطع استيعاب "التضمين" وتعلق معنى بيت بمعنى آخر يليه، فهذا عيب بحسب قراءته المماثلة للقراءات العربية السابقة. إن هذا التضمين يعدُّ دليلاً على عجز الشاعر على تقطيع معاني الأبيات وجعل كل بيت مستقل بمعناه كأنما هو كلمة واحدة مكثفية بذاتها غير محتاجة إلى أختها حتى يتم معناها.

ونلاحظ أن ابن رشيق لم يطور قراءته للتضمين في عصرٍ لم يعد هذا التضمين عيباً عند جماهير من متلقي القصيدة العربية، إذ يقول: "ومن الناس من يستحسن الشعر مبنياً بعضه على بعض وأنا أستحسن أن يكون كل بيت قائم بنفسه لا يحتاج إلى ما قبله ولا إلى ما بعده، وما سوى ذلك فهو عندي تقصير، إلا في مواضع معروفة مثل الحكايات وما شاكلها، فإن بناء اللفظ على اللفظ أجود هنالك من جهة السرد"⁽¹⁾، نفهم من هذا الكلام أنه قد وقع التساهل مع التضمين ولم يعد في باب عيوب القافية بالنسبة لجمهور من المتلقين الذين يفضلون القصيدة مبنياً بعضها على بعض، وابن رشيق لا يعطي الرخصة في ذلك إلا إذا كانت القصيدة قصصية تتضمن حكاية وما شاكل، فإن هذا البناء الذي يضم فيه كل بيت إلى ما يليه هو الأليق والأنسب.

وقد ذهب أبو العباس ثعلب في كره التضمين مذهباً أبعد من مذهب ابن رشيق، ونظنه مذهباً فيه شطط كبير، إذ سمى نوعاً من الأبيات، الأبيات الغر وقال فيها "وإحدُها أغرُّ، وهو ما نجم عن صدر البيت بتمام معناه، دون عجزه، وكان لو طرح آخره لأغنى أوله بوضوح دلالته"⁽²⁾، فثعلب يدعو لأن يستقل كل شطر من البيت في القصيدة بمعناه لا يعدوه إلى معنى الشطر الثاني، على أن ما قد يخفف من غلواء

(1) العمدة، ج 1، ص 414.

(2) ثعلب، أبو العباس أحمد بن يحيى. قواعد الشعر، تج: رمضان عبد التواب، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط 2، 1995، ص

الباب الثالث ————— الفصل الثاني: قضايا التلقي لدى ابن رشيق (الجودة والرداءة)

هذا المذهب هو أن ثعلبا كان نحويا ولذلك فإن تقسيماته للأبيات الشعرية "تقسيم نحوي أساسه تمام المعنى (...). ولقد سبق أن رأينا النقاد والشعراء ينكرون على هؤلاء (علماء اللغة) مقدرتهم على النقد"⁽¹⁾.

كذلك، ومن الغريب أن نجد جهاز تلقي القصيدة العربية مازال من بين مكوناته تعيب التضمين لدى ناقد حديث هو عبد الله الطيب المجذوب إذ يصرح أن التضمين من عيوب القافية: وأجازه العلماء إذا كانت القافية لا تعتمد كل الاعتماد على ما بعدها، كما في قول الفرزدق:

فَلَمْ أَرِ يَوْمًا كَانَ أَكْثَرَ بَاكِيَا ❖ ❖ ❖ وَأَكْثَرَ لَطًا لِلْخَنُودِ الدَّوَارِفِ

مِنَ الْيَوْمِ لِلْحَجَّاجِ إِذْ يَنْدَبُونَهُ ❖ ❖ ❖ وَقَدْ كَانَ يَحْمِي مُضْلِعَاتِ الْكَوَالِفِ

وحظروه إذا كانت القافية لا تستقل عما بعده، كما في قول النابغة: "وَهُمْ وَرَدُوا الْجَفَارُ عَلَى تَمِيمِ (الأبيات) وعندي أن كلاً النوعين من التضمين ليس بعيب كبير، وكثيراً ما يحسن موقعه إذا كان البحر قصيراً، أو كان الشعر قصصياً آخذ بعضه برقاب بعض، أو خطابياً حامياً"⁽²⁾ ونظن أنه يحق أن نقول إنه من غير المتوقع أن يظن ناقد ألف كتاباً سنة 1952 م أن التضمين عيب، ثم يحاول التخفيف من هذا التعيب، وأكثر من ذلك نظن هذا الكلام الأخير الذي يُتسامح فيه مع التضمين في حال الأخبار والحكايات والسرد عمومًا هو كلام لابن رشيق كما سبق وأن أوضحنا، ولا نظن ذلك قد خفي على المجذوب رحمه الله تعالى.

لا نستطيع أن نفهم على وجه الدقة لماذا كان هذا الاهتمام بالبيت المتفرد في النقد العربي القديم، غير أننا نذهب إلى أن هذا المطلب ربما كان له علاقة وطيدة بالبنية الثقافية والاجتماعية العربية منذ العصر الجاهلي، إذ لا نتصور الشاعر الجاهلي وقد كان شعره كذلك مستقلاً فيه كل بيت بنفسه عن باقي أبيات

(1) مندور، محمد. النقد المنهجي عند العرب، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، د ط، 1996، ص 379.

(2) عبد الله، الطيب. المرشد، ج 1، م س، ص 51.

الباب الثالث ===== الفصل الثاني: قضايا التلقي لدى ابن رشيق (الجودة والرداءة)

القصيدة، قد قصد إلى نظام تعليمي وتربوي قائم على حفظ المثل السائر والبيت الشارد، فهذا يكون من الأمور التي اهتم بها النظام التعليمي والتربوي العربي حين حثَّ على حفظ الشعر وروايته. كذلك لا نعتقد أن الشاعر القديم قصد إلى خدمة النحويين وعلماء اللغة إجمالاً بتسهيل استخراج الشاهد من نصوصه.

وربما كان لندرة الكتابة (وكذلك القراءة) عصرذاك الأثر بالاعتداد بقوة البيت وانفراده بنفسه خوفاً من الشعراء المبدعين على ضياع نصوصهم التي كانت تُتناقل روايةً ومشاهدةً. إن البيت القوي المتفرد في القصيدة قادر على الاحتفاظ بوجوده في الذاكرة، وهو كذلك قادر على الصمود في وجه محاولات النحل والسَّرقة، نصف البيت الشعري بالقوة اتساقاً مع القوة التي كان على الفرد العربي أن يتسم بها للصمود في مجتمع يدين بالقوة، حتى لا يضيع الفرد في رحلة الوجود في صحراء مقفرة ترغمه على الحلِّ والترحال والغزو والسلب والحرب.

وبالنسبة إلى ابن رشيق يُتقبل التضمين في القصائد التي يسرد فيها أصحابها قصصاً وحكايات، وذلك لدواعي ترابط الأحداث المسرودة، واتصال الأخبار المروية، وما سوى ذلك يُعدُّ معازلة وتثبيجا كما يقول ابن رشيق، وربما جاز لنا هنا أن نذكر قراءة عمر ابن الخطاب رضي الله عنه للشعر العربي القديم في إطار فعل المعازلة الذي قد تبنى عليه أفعال أخرى تمس بمصداقية الشاعر وشعره: "ويُروى عن عمر بن الخطاب أنه قال: أنشدوني لأشعر شعرائكم، قيل: ومن هو؟ قال: زهير، قيل: وبم صار كذلك؟ قال: كان لا يعاقل بين القول، ولا يتبع حوشي الكلام ولا يمدح الرجل إلا بما فيه"⁽¹⁾، والمعازلة هي التضمين، "والعظام في القوافي التضمين، فيقال: فلان لا

(1) ابن قتيبة. الشعر والشعراء، ج 1، م س، ص ص 137 - 138.

الباب الثالث ===== الفصل الثاني: قضايا التلقي لدى ابن رشيق (الجودة والرداءة)

يعاظم في القوافي، وعاظم الشاعر في القافية عظاماً: ضمّن⁽¹⁾، أمّا التشبيح فهو: "اضطراب الكلام (...) والتخليط"⁽²⁾.

وإذن، فالحرص على ألا يركب الكلام بعضه بعضاً، وعلى عدم خروجه مشوباً بالخلط بعيداً عن الصفاء والنقاء كان من نتائج حرص الشعراء على محاولتهم "شرف المعنى وجزالة اللفظ واستقامته، والإصابة في الوصف - ومن اجتماع هذه الأسباب الثلاثة كثرت سوائر الأمثال، وشوارد الأبيات"⁽³⁾، وهذا ما يقوله المرزوقي (421 هـ) معاصراً ابن رشيق القيرواني. وقد تجدر الإشارة إلى أنّ المرزوقي يعدّ بعض المبادئ في الصنعة تكلفاً من البلاغيين⁽⁴⁾ وذلك من مثل تجويد المقاطع وتحسين المطالع والحرص عليها وعلى التصدير وهذا كله يقول به ابن رشيق.

ويبدو أن المعاظلة في الشعر/ الكلام/ القول تأخذ معنى آخر أكثر إلماحاً إلى المتلقي، إن هذا المعنى هو ما تمنحنا إياه مقولة عمر بن الخطاب رضي الله عنه في شعر زهير بن أبي سلمى، كما أننا نكاد نعتقد بأنه المعنى ذاته الذي نخرج به من قول أبي العميثل:

"أَقَمْتُ أَعْوَجَاجَ شِعْرِي حَتَّى تَرَكْتُهُ ❖ ❖ ❖ قَدَاخَ ثِقَافِي نَابِلٍ وَابْنِ نَابِلٍ
فَدُونُكُمْ مَا هُ لَا بِمُنْتَشِرِ الْقَوَى ❖ ❖ ❖ ضَعِيفٍ وَلَا مُسْتَغْلِقٍ مُتَعَاظِلٍ
قَصَائِدُ أَشْبَاهُ كَأَنَّ مُتُونَهَا ❖ ❖ ❖ مُتُونُ أَنْابِيْبِ الْوَشِيْحِ الْعَوَامِلِ"⁽⁵⁾

يتحدث أبو العميثل إلى المتلقين بشكل مباشر، يطلب منهم قراءة شعره ويخبر بأنه (أي الشعر) ليس ضعيفاً ولا مستغلق متعاظّل، ونحن نوّد التركيز على

(1) لسان العرب/ عطل.

(2) م ن / ثبج.

(3) المرزوقي، أبو علي أحمد بن الحسن. شرح ديوان الحماسة لأبي تمام، ج 1، تح: غريد الشيخ، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1، 2003، ص 09.

(4) م ن، ص 08.

(5) المرزباني. الموشح في مأخذ العلماء على الشعراء، تح: محمد حسين شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1، 1995، ص ص 18- 19.

الباب الثالث ===== الفصل الثاني: قضايا المتلقي لدى ابن رشيق (الجودة والرداءة)

(مستغلق متعاضل)، ولنقل أولاً إن العبارتين تقعان في باب الترادف والمعنى الموحّد بغية التأكيد، وتحقيقاً للعادة العربية في الكلام، في ذكر الكلمة وإتباعها بمثلتها في المعنى، كأن القول المتعاضل هو المستغلق الذي حاول صاحبه تدقيق معانيه حتى أصبحت مُعَمَّاةً، "وتعمية المعنى لُكْنَةً، إلا إذا أريد به الإلغاز وكان في تعميته فائدة مثل أبيات المعاني وما يجري معها من اللحن التي استعملوها وكنّوا بها عن المراد لبعض الغرض"⁽¹⁾ فالاستغلاق والتعاضل إغاز، والإلغاز أشد ما يحتاج إلى تأوّل الكلام، وتفكيك الكناية فيه، والغوص على المعنى الباطن المخفي وهو المقصود، وذلك ضدّ السُّنة العربية في الكلام المتأسسة على شرط الإيضاح والإبانة، لضمان وصول الرسالة إلى مستقبلها صافية ونقية، واضحة وجلية، فلا تقع الريبة من معنى فيها مخفي، ولا يجتهد المتلقي في فك غامضها لأن ذلك قد يعوق تحقق الغاية التي أرادها الشاعر/الأديب وهي الإمتاع والتأثير، كذلك ومن "أراد الإبانة في مديح، أو غزل، أو صفة شيء، فأتي بإغلاقٍ دلّ ذلك على عجزه عن الإبانة وقصوره عن الإفصاح"⁽²⁾.

1-3 وحدة القصيدة:

لطالما اتهمت القصيدة العربية بالتفكك، وبتعدد المواضيع، وباستقلال الأبيات فيها وقيامها بنفسها، مجموع اتهامات تجعلنا نتساءل: أين كان المتلقي القديم لهذه القصيدة؟ لماذا كان يقبل على نفسه هذه البعثرة وهذا الشتات، هذا المتلقي الذي فضل في وقت التحديث والتجديد أن يركن إلى القديم، لأن قراءة الجديد واستكشافه تعني بذل الجهد والوقت من أجل فهمه وتقبله. فكيف قبل سماع وقراءة نصوص هي في الأساس شتات لا رابط بين مكوناته.

(1) العسكري، أبو هلال. الصناعتين، الكتابة والشعر، تح: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، ط 1، 1952، ص 29.

(2) من، ص ن.

الباب الثالث ————— الفصل الثاني: قضايا التلقي لدى ابن رشيق (الجودة والرداءة)

في كلامنا السابق على "وحدة البيت" التي يقول بها ابن رشيق القيرواني، حاولنا إثبات أن هذا التكسر المزعوم بين الأبيات هو أمر واهٍ، إنَّ القارئ ليستطيع إدراك أن الشاعر يحدثه عن موضوع ما وإن المعاني يَسْتَدعي بعضها بَعْضاً في استلزام ووجوب، وكما رأينا مع النص الذي استشهد به المبرد وهو نص لدعبل الخزاعي، فالقارئ يقدر على الخلوص إلى هذه الوحدة، إنها ليست أمراً مختفياً يستنبط، إنها ظاهرة للعيان، ثمة بؤر أساسية موجودة في النص وهذه البؤر تتوسع وتمتد وتتشكل في أبيات مرتبطة فيما بينها، وبالنسبة لنص دعبل الخزاعي، كان الفخر هو البؤرة الرئيسة، لقد امتد وانشعب إلى بؤر ثانوية، وربما كانت بؤرة ثانوية واحدة هي الحكمة، وكلُّ مترابط ومتلاحم، إنَّ فعل القراءة كفيل بالربط بين الأبيات وردها إلى هذه البؤرة الرئيسة.

نعود إلى ابن طباطبا العلوي (322 هـ) الذي ترك للشعراء طريقة في نظم القصيدة، ونحسب أن نصوصه ستمدنا بكثير من الضوء في هذه الناحية من بناء القصيدة وتأسيسها. قال: "إذا أراد الشاعر بناءً قصيدة مخض المعنى الذي يريد بناءً الشعر عليه في فكره نثراً، وأعدَّ له ما يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه، والقوافي التي توافقه، والوزن الذي يسلس له القول عليه. فإذا اتفق له بيت يشاكل المعنى الذي يرومه أثبتته، وأعمل فكره في شغل القوافي بما تقتضيه من المعاني على غير تنسيق للشعر وترتيب لفظون القول فيه، بل يعلق كلَّ بيت يتفق له نظمه، على تفاوت ما بينه وبين ما قبله، فإذا كملت له المعاني، وكثرت الأبيات وفقَّ بينها بأبيات تكون نظاماً لها وسلماً جامعاً لما تشتت منها"⁽¹⁾.

سنحاول قراءة كلمة ابن طباطبا بتمعن وفي مهل:

— تبدو عملية نظم قصيدة إرادَةً قبل كل شيء، ولكن علينا أن نعي أن هذه الإرادة لا تعني قراراً محايداً منبتاً عن ظروف داخلية وأخرى خارجية، ربما علينا

⁽¹⁾ ابن طباطبا. عيار الشعر، م س، ص 11

الباب الثالث ===== الفصل الثاني: قضايا التلقي لدى ابن رشيق (الجودة والرداءة)

القول: إن نظم القصيدة خاضع للحافظ، وإن هذا الحافظ هو ما يدفع النص إلى الظهور، بل سيكون له الدور في تنظيم أجزاء هذا النص.

- بالنسبة إلى ابن طباطبا، يكون نظم القصيدة بناءً، وعلينا أن نكون متيقظين تجاه هذه الكلمة، إنها مصطلح ينتمي إلى عالم القصيدة قبل وأثناء تشكلها، بموجب هذا المصطلح يصبح الشاعراً بناءً. وتبدو كلمة البناء مألوفة جداً ولكن ذلك لا يمنع من البحث عن معناها في لسان العرب مثلاً لنجد أن البناء هو:

• مُدَبِّرُ الْبِنْيَانِ وَصَانِعُهُ⁽¹⁾

ولنجد أن البناء هو:

• سُمِّيَ بِنَاءً مِنْ حَيْثُ كَانَ الْبِنَاءُ لِأَزْمًا مَوْضِعًا لَا يَزُولُ مِنْ مَكَانٍ إِلَى غَيْرِهِ.

• وَالْبِنْيُ نَقِيضُ الْهَدْمِ.

• قَالَ الْأَعْوَرُ الشَّنِّيُّ فِي صِفَةِ بَعِيرٍ أَكْرَاهُ:

لَمَّا رَأَيْتُ مِحْمَلِيهِ أَتَا

مُخْدَرَيْنِ كِدْتُ أَنْ أَجَنَّا

قَرَيْتُ مِثْلَ الْعَلَمِ الْمُبْنِيِّ

شبه البعير بالعلم لعظمه وضحمه، وعنى بالعلم القصر يعني أنه شبهه بالقصر المبني المشيد⁽²⁾.

"وفي حديث سليمان، عليه السلام: من هدم بناء ربه تبارك وتعالى فهو ملعون، يعني من قتل نفساً بغير حق، لأنَّ الجسمَ بنيانَ خلقه اللهُ وركبه"⁽³⁾، وسنستغل هذا الحديث حين نعرض لرؤية الحاتمي (388 هـ) لوحدة القصيدة واتساقها. وهو الرأي

(1) لسان العرب/بني.

(2) م/ن/بني.

(3) المصدر السابق/ بني.

الباب الثالث ===== الفصل الثاني: قضايا التلقي لدى ابن رشيق (الجودة والرداءة)

هو ذاته الذي يعتد به ابن رشيق، وكذلك الحصري القيرواني (453 هـ) في زهر الآداب.

ويستعمل ابن طباطبا مصطلحاً آخر ينتمي إلى حقل "البناء" هو "التأسيس"، "وكذلك الشاعر إذا أسس شعره..."⁽¹⁾ "والأس والأساس: أصل البناء"⁽²⁾، وإذن، فإن مسألة البناء مسألة ملحة في تشكّل القصيدة العربية، ذلك أنّ هذا التشكّل ليس عملاً عشوائياً، فالذي يقوم به مدبّر وصانع، وليس يبعد عن الحقيقة أن يكون هذا المدبر معنياً بعمله حيث لا يترك فيه فجوة يُستطاع من خلالها هدمه ونقضه، إن الذي يبني بيتاً لن يغيب عنه وضع الأركان ورفع القواعد وبناء الجدران، أمّا الذي يبني "المبنى" وهو القصر العظيم فلا شك في أنّه صانع حاذق، إن القصيدة القصر هي قصيدة من طراز عال، إنها ذات طوابق، مزخرفة، مشكلة في إبداع، وإنه لمن الصعب - إن لم يكن من المحال - تغيير مكان هذا المبنى لأنه على الجملة "سمي بناءً من حيث كان البناء لازماً موضعاً" وإذا كان البناء لازماً موضعاً فإنه أحق بطوابقه وأجزائه أن يلزم كل واحد منها مكانه فلا يعدوه إلى مكان آخر، لذلك تبدو مسألة فصل الأبيات عن بعضها ليست سوى إجراء لتسهيل التعليم والتلقين وإيراد الشاهد وغيره من قضايا التعليم. وقد "أدّى شرح الشراح للقصيدة بيتاً بيتاً دون اكتشاف الرابطة بين الأبيات ومحبة فريق من الناس للإيجاز واختصار التجارب بكلمات قليلة ورأي بعض النقاد في استقلال البيت الواحد إلى فهم النص الشعري المتكامل مجزأً إلى قطع مبعثرة تمثلها الأبيات التي تستقل في الأذهان قائمة بذاتها في حين أنها متماسكة مع الأبيات الأخرى"⁽³⁾، ويبدو هذا التماسك أمراً منطقياً، إذ هل نستطيع أن نتصور الشاعر/البناء وهو يبني قصيدته قد وضع خطة مسبقة لبعثرة الأبيات

(1) ابن طباطبا. م س، ص ص 11 - 12.

(2) لسان العرب/ أسس.

(3) الخياط، جلال. من قضايا النقد الأدبي في العصر العباسي. المورد، وزارة الإعلام، الجمهورية العراقية، المجلد الرابع، العدد الثاني، 1975، ص 24.

الباب الثالث ————— الفصل الثاني: قضايا التلقي لدى ابن رشيق (الجودة والرداءة)

وتفكيك هذا البناء، إن سؤالاً طبيعياً يطرح نفسه هنا: "إن كان كل بيت منفرداً لا يحتاج إلى البيت التالي، فما الذي دعا الشعراء أن يجمعوا أبياتهم في قصائد؟ وهل يمكن أن ينطبق هذا الحكم على الشعر العربي، على معلقة لبيد مثلاً، أو قصائد العذريين، أو أشعار عمر بن أبي ربيعة، أو أهاجي جرير، أو إنتاج بشار وأبي نواس وأبي تمام وابن الرُّومي والمتنبي والمعري... الخ"⁽¹⁾.

بالنسبة لابن طباطبا يتم بناء النص الشعري بيتاً بيتاً، ما إن يفكر الشاعر في عملية البناء ويستوي أمامه المعنى حتى يشرع في إنتاج الأبيات الشعرية، إنها أبيات كثيرة، توافق المعنى الذي يرومه وتلائمه، وما يهم الشاعر في هذه المرحلة هو أن تكون القوافي مقتضية للمعنى على "غير تنسيق للشعر وترتيب لفنون القول فيه"⁽²⁾. نحن نلاحظ أنها مرحلة أولى في صناعة القصيدة، فالأبيات تُنتج منفردة، وكذلك على غير تنسيق وترتيب لفنون القول، "فالشاعر يقوم في الحقيقة بتأليف البيت مستقلاً عن الأبيات الأخرى. وهو شيء مغاير تماماً. لا يتعلق الأمرُ بصيغة معزولة، لأنه، بمجرد ما يستقبله الشاعر ويحتفظ به يقوم بتخصيص موضوع له حسب تدرج الغرض، وحسب مرحلة التطور، وباختصار حسب الدور الذي يؤديه ضمن برنامج"⁽³⁾، وعلى الرغم من أن هذه الأبيات المنتجة هي أبيات متضامة مشدودة إلى بؤرة معنوية تربط ما بينها، إلا أن مراعاة النسق هنا ذات أهمية، لذلك عمّد الشاعر إلى هذه الأبيات فـ "وفق بينها بأبيات تكون نظاماً لها وسلماً جامعاً لما تشتت منها"⁽⁴⁾، وإنها لعملية مهمة هذه التي تعنى بجمع الأبيات في إطار نسقي لا يقبل الخلخلة أو تغيير المراتب، في الواقع تسير القصيدة بواسطة أبيات الوصل والجمع هذه "سيراً منطقياً أو

(1) م س، ص 24.

(2) ابن طباطبا. عيار الشعر، م س، ص 11.

(3) ابن الشيخ، جمال الدين. الشعرية العربية، م س، ص 161.

(4) العلوي، ابن طباطبا. عيار الشعر، ص 11.

الباب الثالث ===== الفصل الثاني: قضايا التلقي لدى ابن رشيق (الجودة والرداءة)

مُطرداً. وتعمل هذه الأبيات على إيصال الحركة، كما تقوم بدور الرِّبط والمصالحة في حين يؤدي الغرض وظيفة تنظيمية، ويتحكم بثبات في السير نحو الهدف المنشود⁽¹⁾. ووصولاً إلى الغرض، ربما يكون علينا أن نلاحظ أن الأمر أصبح يتعلق بوحدين مندمجتين، فهناك الوحدة الموضوعية هذه التي يُنظَّمها الغرض الذي يكون ذا علاقة بالمتلقي (وهذا ما سنبيّنه لاحقاً)، وهناك وحدة عضوية، وتتعلق الثانية بشبكة العلاقات المعنوية بين كل بيت وآخر. إن هذا هو ما نسميه عدم جواز خلخلة بيت شعري من مكانه، بل عدم القدرة على هذه الخلخلة، لأنه في حال حدوثها سيتشتت المعنى ويصاب بالعطب، خاصة إذا ما تذكرنا ما أثبتناه لابن طباطبا قبل قليل، من أن الوصل والجمع حادث بين هذه الأبيات التي بدت مشتتة بعد إنتاجها. وفي الواقع وحين نرجع بالموضوع إلى المتلقي الذي تلقى النص الأدبي وتقبله، يصبح من الجائز لنا القول إن هذا النص قد حوى الوحدتين، وبالنسبة إلى وحدة البيت فإن انتزاع بيت من النص يعني انتزاع معنى من النسق الذي يشكل كلية النص ومجموعه، إنه معنى قائم بذاته، ولكنه مشدود إلى بؤرته متشابك مع الأبيات الأخرى السابقة عليه والتالية له، إنه بيت أنشأه التفكير والكدُّ ورقّة الحس والإرادة التي طوّعت الاجتهاد الفكري وتجويد الصنعة. لذلك فإنه لا يبدو أنه من السهل التخلي عن هذا البيت القائم بذاته.

وعموماً لا يبدو النقد العربي القديم قد قال بهذه الفكرة في مختلف عصوره؛ فالإمام ابن خلدون (808 هـ) لا نعتز على هذه الفكرة التي توميء إلى بعثرة الأبيات وضعف تماسك النص الشعري العربي، حتّى أن عالم الاجتماع الذي ترتبط لديه فكرة البلاغة بفكرة العمران⁽²⁾، يرى في انفراد كل بيت من القصيدة أمراً

(1) ابن الشيخ، جمال الدين. م. س، ص 161.

(2) يراجع: بناني، محمد الصغير. البلاغة والعمران عند ابن خلدون، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ط، 1996، ص 137 وما بعدها. (أشرنا إلى فكرة العمران لأنها ضدّ البعثرة والتشتت).

الباب الثالث ————— الفصل الثاني: قضايا التلقي لدى ابن رشيق (الجودة والرداءة)

متعلقاً بمطلب الإفادة التي تمثل البلاغة بالنسبة إليه، "وينفرد كل بيت منه بإفادته في تراكيبه حتى كأنه كلامٌ وحده مستقل عما قبله وما بعده. وإذا أُفرد كان تاماً في بابه في مدح أو تشبيب أو رثاء، فيحرص الشاعر على إعطاء ذلك في البيت ما يستقل في إفادته، ثم يستأنف في البيت الآخر كلاماً آخر كذلك" (1). ولا بد أن حصول الإفادة يتنافى مع البعثرة والهلهلة والتشتت.

وإذا كان ابن خلدون لم يعب التضمين كما لم يستحسنه، فإن ضياء الدين ابن الأثير (637 هـ) سجل موقفاً متقدماً من التضمين ولم يكن هذا الموقف من ضمن ما رده ابن أبي الحديد عليه في "الفلک الدائر" وهذا ما يشي بأنه يوافق على الرغم من الاعتراضات الكثيرة التي سجلها عليه، يقول ابن الأثير في شأن التضمين "وهو عندي غير معيب، لأنه إن كان سبب عيبه أن يعلق البيت الأول على الثاني فليس ذلك بسبب يوجب عيباً. إذ لا فرق بين البيتين من الشعر في تعلق أحدهما بالآخر وبين الفقر من الكلام في تعلق أحدهما بالآخرى، لأن الشعر هو كل لفظ موزون مقفى دل على معنى، والكلام المسجوع هو كل لفظ دل على معنى، فالفرق بينهما يقع في الوزن لا غير" (2).

إن تأليف القصيدة بحسب تأليف الرسائل هو مذهب ابن طباطبا (322 هـ) إذ قال: "ويسلك منهاج أصحاب الرسائل في بلاغاتهم، وتصرفهم في مكاتباتهم، فإن للشعر فصولاً كفصول الرسائل، فيحتاج الشاعر إلى أن يصل كلامه على تصرفه في فنونه صلة لطيفة، فيخلص من الغزل إلى المديح، ومن المديح إلى الشكوى، ومن الشكوى إلى الاستماحة (...) بألطف تخلص وأحسن حكاية، بلا انفصال للمعنى الثاني عما قبله، بل يكون متصلاً به وممتزجاً معه" (3).

(1) ابن خلدون. مقدمة ابن خلدون، ج 2، تح: عبد الله محمد الدرويش، دار يعرب، دمشق، ط 1، 2004، ص 396.

(2) ابن الأثير، ضياء الدين. المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ج 3، م س، ص 201.

(3) العلوي، ابن طباطبا. عيار الشعر، م س، ص 12.

الباب الثالث **=====** الفصل الثاني: قضايا التلقي لدى ابن رشيق (الجودة والرداءة)

إن المماثلة بين النص القصيدة، والنص الرسالة هي فكرة ذات أهمية على صعيد وحدة النص، واتساق أجزائه، وتكامل معاني هذه الأجزاء، إذ تؤثر على ملمح متصل بفكرة البناء التي ألح عليها ابن طباطبا، فبناء القصيدة على الشكل ذاته الذي تُبنى عليه الرسالة، في شكل فصول يلحق بعضها بالآخر، ويتصل به، وفي هذا اللحاق والاتصال ما يبرئ القصيدة العربية من تعدد الموضوعات، وعدم اتساقها وانعدام وحدتها، بينما يؤكد النقد العربي على وجود هذه الوحدة الموضوعية والعضوية "وأحسن الشعر ما ينتظم القول فيه انتظاماً يتسق به أوله مع آخره على ما ينسقه قائله، فإن قدم بيت على بيت دَخَلَهُ الخلل كما يدخل الرسائل والخطب إذا نُقِضَ تأليفها"⁽¹⁾.

إن هذا هو ما وصفه الحاتمي بجسم الإنسان، ولقد رأينا أن من بين معاني "البناء" جسم الإنسان "لأن الجسم بنيان خلقه الله وركبه"⁽²⁾.

ينقل ابن رشيق عن الحاتمي (388 هـ) في شأن إحكام الصلة بين أجزاء القصيدة هذه الفقرة: "من حكم النسيب الذي يفتح به الشاعر كلامه أن يكون ممزوجاً بما بعده من مدح أو ذم، متصلاً به، غير منفصل منه، فإن القصيدة مثلها مثل خلق الإنسان في اتصال بعض أعضائه ببعض، فمتى انفصل واحد عن الآخر وبأينه في صحّة التركيب غادر بالجسم عاهة تتخوّن محاسنه، وتعفيّ معالمه"⁽³⁾، ويتصل الموضوع هنا بهيكله القصيدة العربية المبنية على موضوعات عديدة تبدو مختلفة لكنها متصلة ببعضها، يحيل كل موضوع على الآخر، وهي منتظمة ضمن الغرض الرئيس الذي لأجله بنيت القصيدة وتأسست كالمديح أو الفخر أو الهجاء، إنه الغرض الأساس الذي يحضر في ذهن الشاعر، وهو الغرض ذاته الذي يسيطر على

(1) م س، ص 131.

(2) لسان العرب/بني.

(3) القيرواني، ابن رشيق. العمدة، ج 2، ص 714.

الباب الثالث ===== الفصل الثاني: قضايا المتلقي لدى ابن رشيق (الجودة والرداءة)

المتلقي لحظة تلقيه للنص، بين الشاعر والمتلقي هناك مسلمة لا جدال في صحتها، مفادها أن القصيدة العربية منبنية بطريقة ما، قد تكون طريقة فريدة وغريبة، ولكنها في الأخير الطريقة التي احترمت لزمن طويل جداً، حتى إنها تحولت مع ابن قتيبة (276 هـ) إلى قانون التقصيد، والمتلقي يعي تماماً أنه بإزاء موضوع رئيس هو المدح أو الهجاء مثلاً، إنه الغرض الذي يتضمن تجربة الشاعر، أو موقفه أو رؤيته إلى العالم والوجود، وقد لا تكون المواضيع الأخرى الموجودة في القصيدة سوى أوعية حاملة لهذه الرؤى والمواقف، وربما كانت الأداة الأنسب لكشف الحالة النفسية للشاعر وهي الحالة التي تدعو المتلقي إلى الالتحام بالنص ومحاورته.

وفي عصر ابن رشيق وقبله، كان من المبتذل أن ينتقل الشاعر بين موضوعات القصيدة بوساطة الروابط الصناعية القديمة من مثل "دع ذا" و "عدّ عن ذا"، فقد أصبح المتلقي يأنف هذه الروابط التي تجعله يحس أن موضوعات القصيدة منفصلة، وأنه قد آن الوقت ليترك هذا الموضوع من أجل الانتقال إلى آخر.

تصبح وحدة القصيدة مسؤولية الشاعر والمتلقي على حدّ السواء إذ أنها "يجب أن تتوافر في النص الأدبي وفي ذهن من يقرأ ذلك النص لتتم عملية فهمه بصورة كاملة وإن من شروط هذه الوحدة عند الشاعر أن يعبر عن تجربة معينة أو موقف محدّد وعند القارئ أن يلمّ بالظروف النفسية التي أحاطت بالشاعر حين نظم قصيدته، ووحدة البيت لا تعني انفراط الصلّة مع البيت الذي يليه، ولا تنعدم الأفكار المتتابعة في أبيات تصف ظللاً أو خمرة أو تمدح شخصاً أو ترثي آخر"⁽¹⁾.

إذا كانت الوحدة في القصيدة هي قضية متعلقة بالدرجة الأولى بالإبداع فإنها متصلة كذلك اتصالاً مباشراً بالمتلقي الذي يكون عليه اكتشاف هذه الوحدة مهما كانت هذه القصيدة غنية بالأبيات الشاردة والأمثال السائرة "لأن قيمة البيت في الصلّة التي بين معناه وبين موضوع القصيدة، لأن البيت جزء مكمل، ولا يصح أن يكون

(1) الخياط، جلال. من قضايا النقد الأدبي في العصر العباسي، م س، ص 22.

الباب الثالث ————— الفصل الثاني: قضايا التلقي لدى ابن رشيق (الجودة والرداءة)

البيت شاذاً خارجاً عن مكانه في القصيدة، بعيداً عن موضوعها، وقد يكون الإحساس بطلاوة البيت وحسن معناه رهينا بتفهم الصلة التي بينه وبين موضوع القصيدة (...).
فينبغي أن ننظر إلى القصيدة من حيث هي شيء فرد، لا من حيث هي أبيات مستقلة"⁽¹⁾.

يصبح اتساق القصيدة وانسجامها في هذه الحال أشبه بالبنية الجسمية للإنسان، وأشبه ببنية الرسالة، وبالنسبة إلى نص الحاتمي، تبدو كلمة "ممزوجاً" ذات أهمية تتعدى الترابط والربط بين أجزاء القصيدة "ذلك أن مفهوم (الامتزاج) أعمق دلالةً من (الترابط) فالعناصر الممتزجة مع بعضها تصبح في حالة من التجانس التام، لا تتأتى للعناصر المترابطة، وذلك يعني تجانس أغراض القصيدة وعناصرها تجانساً لفظياً ودلالياً"⁽²⁾، وهذا الامتزاج هو الذي يخلق وحدة القصيدة حيث إذا غادرها أحد أجزائها، غادرها وعليها سيماء التشوه الذي يعني انعدام التجانس الذي يؤثر بشكل القصيدة ومضمونها، وذلك لأنها تكون قد فقدت جزءاً حيويًا منها كان يقوم بواجب عضوي، وذلك يعني: "أن الجزء العضوي أو الذي يقوم بواجب عضوي في النص إنما هو جزء حي متفاعل، وليسَ عضوًا منتزعًا متوقفًا عن العمل، وبهذا يكون الجزء مكوناً دلالياً وإيقاعياً وتركيبياً. والعضوية تضم في ثناياها وحدة الخيال ووحدة اللغة، ووحدة الرؤية الانفعالية أو العاطفية التي تخلق (موضوعها) أو التجليات المضمونية لهذا الموضوع"⁽³⁾.

لم ير ابن رشيق القصيدة العربية على أساس من التفكك وانعدام الصلة بين الأجزاء، بوصفه متلقياً للتراث الشعري العربي، بل نظر إلى القصيدة على أساس أنها جسم الإنسان، بكل أجزائه التي تصنع اتساقه وانسجامه، حيث يستحيل ألا تُخلف

(1) شكري، عبد الرحمن. الديوان، ج 5، المقدمة، ص 366 نقلاً عن: يزن، أحمد. حركة التجديد في نقد الشعر الغنائي، ج

2، منشورات عكاظ، د ط، 2004، ص 455.

(2) حسين، مسلم حسب. الشعرية العربية، م س، ص 236.

(3) الصكر، حاتم. الموضوعية والعضوية، مجلة كتابات معاصرة (علوم وفنون)، بيروت، ع 25، سنة 1995، ص 119.

الباب الثالث ————— الفصل الثاني: قضايا التلقي لدى ابن رشيق (الجودة والرداءة)

بالجسم عاهة إذا ترك أحد هذه الأجزاء مكانه، لم تعد قضية الوحدة قضية تخص المبدع فقط، بل إنها غدت "جزءاً من عمل القارئ وفعل القراءة الذي يقوم به، وترتبط باكتشاف أو تعيين البؤرة المولدة للنص، والانبثاق منها صوب أطراف النص المرتبطة بهذا المركز البؤري"⁽¹⁾، وإذا أصبح الفعل القرائي محددًا لوحدة النص فهذا يعني أن هذه الوحدة لم تعد موجودة في القصيدة فقط، ولكنها كائنة في ذهن القارئ أيضاً، وهو قادر على اكتشافها وكشفها مع تمام احتكاكه بالنص.

وربما كان من أؤكد النصوص التراثية التي احتفى بها ابن رشيق القيرواني، في التعبير عن هذه الوحدة وعن الدور الأساس للقارئ في رؤيتها والعلم بأمرها، هو نص لأبي عثمان الجاحظ يقول فيه: "وأجود الشعر ما رأيتَه متلاحم الأجزاء، سهل المخارج، فتعلم بذلك أنه قد أفرغ إفراغاً واحداً، وسُبك سبكاً واحداً، فهو يجري على اللسان كما يجري الدهان"⁽²⁾، فتلاحم الأجزاء وإن ادعاه الشاعر لنصّه، فلا بد أن يراه المتلقي ويدرك وجوده، فيعلم ويدرك أن هذا الشعر قد أفرغ إفراغاً واحداً كالسبيكة كتلة واحدة لا انفصام بين الأجزاء ولا تباعد بين المكونات، وإذ يدرك المتلقي هذا، فإن النص سيجري على لسانه أثناء القراءة كما يجري الدهان.

1-4- المتلقي ومفاصل القصيدة (مستوى البنية) المبدأ والخروج والنهاية:

يتضمن البحث في التلقي طرح أسئلة ربما كان أهمها سرُّ استمرار هذه النصوص التراثية التي ابتعدنا عنها بمسافات زمنية شاسعة في ممارسة سطوتها علينا، وعلى أذواقنا، واتجاهاتنا القرائية. إن هذا السؤال قد نجد إجابة عنه في النقود التي اشتغلت بهذه النصوص بغية الإجابة عن هذا السؤال ذاته، وبغية الحصول على بعض الإجابات، نشتغل نحن بهذه النصوص النقدية. ويبدو أنه ليس من اليسير أن نعثر فيها مباشرة على مباحث التلقي، ولكن يكون علينا أن نقب على هذا المتلقي

(1) المرجع السابق، ص 119.

(2) الجاحظ. البيان والتبيين، ج 1، م س، ص 207.

الباب الثالث ===== الفصل الثاني: قضايا المتلقي لدى ابن رشيق (الجودة والرداءة)

داخل هذه النصوص ونكتشفه في حالاته المختلفة، ناقداً حصيماً، مستمعاً في مجلس شعر، قارئاً، كائناً في ثنايا نص أدبي، وكائناً مفترضاً وحقيقياً داخل موضوع نقدي... الخ.

ومن بين هذه المواضيع النقدية التي يتجلى فيها المتلقي، ويحرص الشاعر على مراعاة وجوده والتحسب لحكمه والعمل على نيل إعجابه لأنه ثمَّ طريق إلى الاشتهار وذيوع الصيت، موضوع: المبدأ والخروج والنهاية.

يرى ابن رشيق أن اشتهاً الشاعر - والشهرة سبيلها المتلقي - راجع إلى هذه المفاصل الثلاثة في القصيدة، وإلى مدى حرص الشاعر على تجويدها، والتلطف في تقديم القصيدة بواسطتها إلى المتلقي، ذلك أنها أكثر رسوخاً في ذهنه، ولأنه، مسبقاً، متجه إليها بفكره أثناء عملية القراءة. لأنها سبيله إلى الانتقال بين أجزاء القصيدة/البناء، والتردد بين الأساس إلى آخر البناء ومنتهاه أي إلى حين الخروج من القراءة. قال ابن رشيق: "قيل لبعض الحدائق بصناعة الشعر: لقد طار اسمك واشتهر، فقال: لأنني أجدتُ^(*) الحزَّ، وطبَّقتُ المفاصل^(*)، وأصبتُ مقاتل الكلام، وقرطستُ^(**) نكتَ الأغراض بحسن الفواتح والخواتم ولطف الخروج إلى المدح والهجاء"⁽¹⁾.

(*) أثبت المحققون لفظ "أقللتُ" وهذا ما جاء بهامش الصفحة: "في الأصل: "أجدتُ الحزَّ" واخترنا رواية المطبوع لأن الحزَّ من الكلام هو الغليظ المتعسف، فيكون الإقلال فيه أنسب من الإجادة "العمدة، ج 1، هامش ص 351 وقال صاحب المطبوع محمد محي الدين عبد الحميد بعد أن أثبت (أقللتُ): كذا في المصريتين، وفي التونسية "أجدتُ الحزَّ" وأظنه "أصبتُ الحزَّ". العمدة، ج 1، ص 217

ونذهب إلى أن "أجدتُ" هي الصحيحة ولذلك أثبتناها للأسباب الآتية:

1- واضح أن الكلام هنا على الشعر، وأن كل ما ذكره "أحد الحدائق بالشعر" في جوابه عن سؤال سائله كان خاصاً بالشعر والشعر كلام، وقد قصد من "الحز" فعلاً ممارساً على الكلام، وإذا كان قد قصد بالحز "الكلام الغليظ" كما يقول محققو النسخة التونسية، ويكون وصف شعره بالكلام الغليظ، فهذا يعني أن هذا الحاذق بالشعر قد شان شعره، فإذا كان ينحو منحى ما غلظ من الكلام فنراه يشين شعره ويعيبه سواء أكثر منه أم أقل، ولا يمكن لهذا الذي "طار اسمه واشتهر" أن يذكر لسائل هذا الجواب، وليس من شأن الشعر جملة أن يكون غليظاً فتكون مزية لشاعر أن يقلل من الغليظ.

بالرجوع إلى معنى "الحز" في لسان العرب: "حزز الحزُّ قطع في علاج، وقيل هو في اللحم ما كان غير بانن: "حزّه يحزّه حزاً، واحتزّه احتزازاً. وفي الحديث: أنه احتزَّ من كتف شاة ثم صلى ولم يتوضأ، هو افتعل من الحز القطع، وقيل: الحزُّ القطع من الشيء في غير إبانة"، لسان العرب/حز، وبما أن الحز هو القطع في علاج، فإذا قال القائل، أجدتُ الحزَّ كان =

الباب الثالث = الفصل الثاني: قضايا التلقي لدى ابن رشيق (الجودة والرداءة)

وتعد بداية أي عمل خاصة إذا كان فناً نقطة حاسمة في رسم الصورة المثلى التي سيتشكل فيها من مبتدئه إلى منتهاه، إنها مرحلة حاسمة في بناء النص الشعري، وربما كانت صعوبة تعاطيها تتأتى من كونها الجزء الأول الذي يتلقاه المتلقي، وبالنتيجة تكون ذات فعالية في تشكيل الانطباع عن الشاعر.

وتبدو الفقرة التي قدم بها ابن رشيق لموضوع بنية القصيدة لديه، على أهمية كبيرة بالنسبة إلى موضوع التلقي هاهنا، وذلك راجع إلى الآتي:

أولاً - تعمّد ابن رشيق أن ينسب الكلام إلى أحد الحذاق بالشعر، وذلك حتى يتمكن من كسب ثقة قارئه فيما هو مقدم على قوله، فهو لم ينسبه إلى ناقد أو لغوي أو حتى إلى نفسه، ولكن جعل في قائل الكلام صفة الحذق أي التمرس والمعرفة والمهارة، فيكون ذلك أدعى إلى الاطمئنان والإقبال على حديثه بالإصغاء والاهتمام، وهذا ما يدل على خطورة هذا الحوار الذي دار بين أحد الحذاق بالشعر وبين محاوره/ محاوريه.

= ذلك إلى الصواب أقرب، لأن معنى مقالته هنا: أجدت تقطيع الكلام أو أجدت معالجة الكلام وتقطيعه، أي تقسيمه في روية وإحكام مبادئه وأقسامه والفصل بين أجزائه وبما أن الحديث دائر ثم على الابتداء والتخلص والخروج، فإن استعمال أجدت التي هي في الأصل يكون أقرب إلى الصواب، لذلك نستبعد "أقللت الحرّ". وما يعضد رأينا هو الجمل التي تتقابل في توضيح طريقة بناء القصيدة وتأسيسها كما يقول ابن طباطبا، والتي سنشرحها تباعاً.

(*) طبقتُ المفاصل: "الفصل: الحاجز بين الشئين، وفصل بينهما يفصل فصلاً فأنفصل، وفصلت الشيء فأنفصل أي قطعته فأنقطع "لسان العرب/ فصل". طبّق: أصاب المفصل: يقال: طبّق السيفُ، إذا أصاب المفصل فأبان العضو، وقوله: "طبقتُ المفصل" كناية عن إصابة "الحجة" و "البلاغة" والمطبق من السُّيوف، الذي يصيب المفصل فيبينه (...). ومنه قولهم للرجل إذا أصاب الحجة: إنّه يطبّق المفصل، أبو زيد: يقال للبلّغ من الرجال: "قد طبّق المفصل" لسان العرب/ طبّق.

(**) قرطستُ نُكت الأعراس "القرطاس: كلّ أديم ينصب للنصال فاسمه قرطاس، فإذا أصابه الرّامي قيل: قرطس أي أصاب القرطاس، والرّمية التي تصيب مُقرطسةً"، لسان العرب/ قرطس.

نكت الأعراس: النكتة هي اللطيفة المؤثرة في القلب، الزبيدي محمد مرتضى الحسيني. تاج العروس من جواهر القاموس، وزارة الإرشاد والأنباء، الكويت، مطبعة حكومة الكويت، د ط، 1969، ص 128. / نكت. الناكِت: أن يُحرزَ مرفقُ البعير في جنبه، اللسان/ نكت الأخيرة معناها التلامس بين مرفق البعير وجنبه وهي أقرب إلى تجاور الأعراس في القصيدة الواحدة، كما أن الأولى تتوافق مع القرطاسة كذلك، ونعضد ما ذهبنا إليه بنص لابن شهيد يبيّن سبب إرسال الملوك أبناءها إلى البادية: "فيجيدوا الحرّ ويطبّقوا المفصل..."، ابن بسام. الذخيرة، م 1/ق 1، ص 226.

(1) العمدة، ج 1، ص 351.

الباب الثالث ===== الفصل الثاني: قضايا المتلقي لدى ابن رشيق (الجودة والرداءة)

ثانياً - ساق ابن رشيق فقرته في قالب حوارى، مما يعني أن القضية التي يقبل عليها خاصة بالمتلقي أساساً، وأن هذا الجزء من صناعة القصيدة هو الجزء الذي من حق المتلقي أن يسأل فيه الشاعر.

ثالثاً - يقرر محاور الشاعر الحاذق والذي نفترض أنه (المتلقي) جمهور/ ممثل عن الجمهور، أن الشاعر الحاذق قد طار اسمه واشتهر، تأكيداً على أن الشهرة هي صناعة جماهيرية. إن الشاعر يشتهر حين يرضى عنه الجمهور، أي حين يلبي متطلبات جمهوره، وهنا علينا ألا نغفل أسرار الصنعة التي لا بد أن تحترم بشكل عام حتى يحصل هذا الرضا الجماهيري، ومع ذلك فإن عامل الذكاء والدرية وكثرة الاحتكاك بالنص وبالجمهور أمور من شأنها تقديم الكثير للشاعر على مستوى الأشتهار.

رابعاً - بالنسبة إلى الشاعر الحاذق بصنعتة، يكون مُدرِكاً لأنه بصدد إنشاء نص يتكون من عدة أغراض، وأنه يجب أن يحتال للربط بينها، بحيث لا تبدو متصلة اتصالاً صناعياً بنحو (دع ذا) و(عدُّ عن ذا)، وفي كل الأحوال، يجب أن يكون فطنا لئلا يقطع على المتلقي متعة تلقي النص وانجذابه إليه واسترساله في الإصغاء استرسالاً النص في الخروج من غرض إلى آخر.

خامساً - يتضمن جواب الشاعر الحاذق استعمالاً متعمداً لآلات القص والقطع، وصفة فعل القطع وهي الإجادة والتمكن، وربما كان من الطريف أن نشير بأن "الكلام" هنا يشبه بطريفة للتدليل على صعوبة القبض على النص الشعري وإرغامه على التشكل والخروج من حالة الكمون (الوجود بالقوة) إلى حالة الوجود (الوجود بالفعل).

سادساً - إن الحذق يعني القدرة على إصابة مقاتل الكلام، أي قتل الكلام، وهذا يعني التمكن من الفن الشعري، والقدرة على مكابدة التجربة إلى حين خروج النص مستويًا.

الباب الثالث ===== الفصل الثاني: قضايا المتلقي لدى ابن رشيق (الجودة والرداءة)

سابعاً- يحرص الشاعر على إصابة مقاتل الكلام وإخراجه في حالة استواء ترضي المتلقي، لكن "الكلام" بطبعه مراوغ متمنع على قائله، وحين يخرج الكلام في شكل قصيدة، فإنه سيحافظ على هذا التمتع بالنسبة إلى متلقيه.

ثامناً- إن تقسيم هيكل "الكلام" لابد أن يتم بعناية بالغة، فأصغر خطأ سيؤدي إلى تشويش على مستوى عملية التلقي، وعلى الشاعر أن "يحرز" أي أن يقسم أجزاء الكلام في إجادة وتفنن، وأن يجعل هذه الأقسام متناسبة متناسقة لا تحدث التنافر بينها وبين متلقيها بعدم وجود التنافر بين أقسام الكلام وطبقاته.

تاسعاً- في بنية القصيدة نقاط تماس مفصلية بين الأغراض، وعلى الشاعر أن يكون شديد الحذر وهو يضع الابتداءات والانتهايات ويحاول التخلص من غرض إلى آخر، ويخرج إلى غرضه الرئيس الذي محضه أولاً في فكره كما يقول ابن طباطبا لأن نجاحه في هذه المهمة هو دليل مقنع على شدة تفهمه لاحتياجات المتلقي، واحترامه له، فلا يقصد إلى تقديم نص مفكك تمجه الأسماع وترفضه الأذواق. على أن هذه المهمة تبدو عسيرة، وغير متوفرة إلا للحدائق بالصناعة، التي تصبح في هذه النقطة أشبه بالقرطسة، أو تسديد السهم إلى الأدم مباشرة. هكذا يصيب الشاعر مقاتل الكلام.

يصادق ابن رشيق على كلام "الشاعر الحاذق": "وقد صدق"، فالكلام الذي سيمارس عليه "الحرز" و"تطبيق المفصل" و"الإصابة في المقتل" و"القرطسة" سيتحول إلى نص شعري يحظى بقبول المتلقي، وسينال الشهرة هو وقائله، وبخصوص المطلع سنلاحظ أن الحديث دائر على متلق مخصوص هو الممدوح وسيكون الاهتمام بتجويد هذا المطلع انطلاقاً من مبدأ الوظيفة التأثيرية المتأسسة على هذا النص المنطوق والذي سيؤثر تأثيراً مباشراً في متلقيه إذا احترم النص الشعري - خاصة على مستوى المطلع- قواعداً اللعبة واستغل طاقاته البيانية وقدرات الشعر السحرية لاستدراج الممدوح إلى السماع وهزه إلى السماع بتعبير ابن قتيبة.

1- 4- 1- المبتدأ/ المطلع:

يرى ابن رشيق أن الشعر/النص الشعري عالم مغلق على فضاء يمثل نقطة التقاء بين المتلقي/السامع والشاعر والنص، وحتى يحدث هذا الالتقاء لابد من فتح المقفل/النص، وليس المفتاح سوى المطلع/المبتدأ، يقول ابن رشيق: "فإن الشعر قفل أوله مفتاحه، وينبغي للشاعر أن يجود ابتداء شعره، فإنه أول ما يقرع السمع، وبه يستدل على ما عنده من أول وهلة"⁽¹⁾، ويعلق يوسف حسين بكار على قوله ابن رشيق: "معنى هذا أن المطلع يجب أن يكون أول ما يُنظم في القصيدة إيدانا بفتح بابها المغلق. وهذه هي الإشارة اليتيمة في نقدنا القديم حول المطلع في حال نظم القصيدة"⁽²⁾، فإن يكن بكار قصد إلى أن ابن رشيق كان أول من تحدث عن مطلع القصيدة ومبتدئها فقد أخطأ، إذ لم يكن كذلك، وقد سبقه من نقاد العرب وبلاغيهم كثير، وإن يكن قصد إلى أن ابن رشيق قد عنى بقوله "الشعر قفل أوله مفتاحه أن الشاعر حين يريد نظم قصيدة فإنه ينظم بادئ ذي بدء المطلع أولاً حتى تتفتح أمامه سبل النظم وتشرع له أبواب القول، فقد أخطأ أيضاً، وإنما قصد ابن رشيق بقولته هذه أن الشعر قفل على سامعه ومتلقيه فإنه لا يعرف فحوى القصيدة إلا من مبتدئها، فإن تقبل هذا المبتدأ ولقي لديه الاستحسان ووجد عنده قبولاً، فهذا يعني أن النص قد فتح، وأنه سيصل كاملاً إلى سمع متلقيه وذهنه وقلبه، وإن كان العكس حادثاً، فأساء الشاعر في البدء، ولم يجود المطلع، ولم يراع أموراً كثيرة تجب مراعاتها وهو يستهل حديثاً شعرياً نثر المتلقي من القصيدة أجمعها كما سنرى ذلك مع بعض الأمثلة من ابن رشيق ومن غيره.

(1) القيرواني، ابن رشيق. العمدة، ج 1، م س، ص 350.

(2) بكار، يوسف حسين. بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث، دار الأندلس، بيروت، ط 2، 1982، ص 203.

الباب الثالث **=====** الفصل الثاني: قضايا المتلقي لدى ابن رشيق (الجودة والرداءة)

فمدار الأمر هنا على المتلقي وليس على الشاعر، ولا ندري كيف غاب عن بكار كلام ابن رشيق السابق وهو يوضح مراده لمن قد يخفى عليه "لأن حسن الافتتاح داعية الانشراح، ومطية النجاح؛ ولطافة الخروج إلى المديح، سبب ارتياح الممدوح، وخاتمة الكلام أبقى في السَّمع، وألصق بالنفس، لقرب العهد بها، فإن حسنت حسن، وإن قبحت قبح"⁽¹⁾، فأمر التحسين والتجويد منوط بالشاعر، وأمر القبول والاستحسان راجع إلى المتلقي.

وكذلك أخطأ عبد الحلیم حنفي في تفسير كلام ابن رشيق، إذ حسبَه قَصْدَ أن "الابتداء في القصيدة يشبه القفل الذي يتحكم في مدخل المكان، إن فتح أمكن الدخول، وهذا تقابله جودة الابتداء، وإن لم يفتح لم يمكنه الدخول (...). ولعله من هذا القبيل كان اصطلاحهم على تسميته التصريح في البيت الأول من القصيدة"⁽²⁾، وليس الابتداء هو الذي يشبه بالقفل وإنما القصيدة، وأما الابتداء فهو مفتاحها الذي يخول لها أن تُتقبل من طرف المتلقي وتستحسن أو ترفض وتستهن، أما التصريح فلا دخل له في الابتداء، اللهم إلا من حيث كونه يقع في البيت الأول عادة، إذ هو: "استواء آخر جزء من صدر البيت، وآخر جزء في عجزه في الوزن والرؤي والإعراب، وهو أليق ما يكون بمطالع القصائد"⁽³⁾.

وحتى يكون الابتداء مفتاحاً لقفل، وحتى يستحسنه المتلقي فتحقق القصيدة ما أريد منها من التأثير بالمتلقي، وجب على الشاعر أن يكون دقيقاً في مراعاة جوانب عديدة يحددها ابن رشيق في النقاط الآتية:

(1) ابن رشيق. العمدة، ج 1، ص 351.

(2) حنفي، عبد الحلیم. مطلع القصيدة العربية ودلالاته النفسية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د ط، 1987، ص 50.

(3) الحموي، ابن حجة. خزنة الأدب، ج 2، شر: عصام شعبو، دار مكتبة الهلال، بيروت، ط 1، 1987، ص 287.

أ- تجنب الصيغ المفتاحية القديمة:

كنا قد رأينا أن ابن رشيق على مذهب النهشلي، الذي رأى أن كلَّ عصر تخضع الكتابة الأدبية فيه لمُهَيمنة ذوقية تملي على الشعراء الصيغ والأشكال وحتَّى المعاني التي يكتبون فيها ويقولون، ولأنَّ المطلع هو أول القصيدة ومبتدؤها وسفير القصيدة إلى المتلقي، وجب أن يكون الشاعر في نظمه أكثر حرصاً على متطلبات الذوق الذي يكون بإزائه، ويرى ابن رشيق أنَّ الذوق الأدبي في عصره لم يكن يسمح ببعض الصيغ التعبيرية التي يبتدأ بها المطلع مثل قول الشعراء القدامى "ألا" و "خليلي"⁽¹⁾، فهذه عادةٌ أدبية قديمة، تشير إلى ضعف الشاعر وعجزه عن الإتيان بجديد، هذا الجديد الذي يدهش المتلقي، ويجعله في حال استعداد لاكتشاف المخبوء خلف هذا الابتداء المخترع. وبالنسبة إلى الممدوح قد يكون لجوء شاعره إلى هذه القوالب القديمة علامةً على الاتكال وعدم إجهاد نفسه في محاولة الإتيان بالجديد من أجله وفي سبيل مدحه، فإنَّ الذي قيل بواسطة "ألا" و "خليلي" قد قيل لغيره، وإنما يريد هذا الممدوح ما يميزه، وما يُعمل لأجله تفخيماً له وتعظيماً، وتمييزاً عن غيره، ويستثني ابن رشيق القدماء لأنَّهم "جروا على عرق وعملوا على شاكلة"⁽²⁾ وكانَّ الطبع فيهم مشترك وغالب، فهم يحتذي بعضهم بعضاً، فيشاكل الابتداء لدى واحداهم الابتداء لدى الثاني.

ب- أن يعوِّف فيه الفخامة والجزالة والحلاوة والسهولة:

وإذا كان الشاعر ملزماً باجتناح بعض الصيغ التعبيرية التي يلج منها إلى المطلع، على عكس ما فعله القدامى، فإنه مجبر على مسايرتهم في الجزالة والفخامة وقوة المطلع، وبعده عن الركاقة والاضطراب، وأيضا عليه أن يراعي أن يأتي مطلع

(1) ابن رشيق. العمدة، ج 1، ص 351.

(2) م ن، ص ن.

الباب الثالث ===== الفصل الثاني: قضايا التلقي لدى ابن رشيق (الجودة والرداءة)

شعره حُلُوًّا سهلاً، وذلك لأن أفق توقعات المتلقين قد حدث هذا التمييز فيه، وأصبح من غير المتوقع سماع مطلع لا يتصف بهذه الصفات، وقد وقع اختيار جماهير المتلقين عبر التاريخ الأدبي منذ الجاهلية على أمثلة للابتداءات يحسن بالشاعر أن ينظر في السبب الذي به فضلت هذه الابتداءات على أخرى، وليراع في كل ذلك أن السامع يرغب في "الجزالة والفخامة والسهولة والحلاوة"، فلا يخرج بمطلعه عن هذه المواصفات الداخلة في اللفظ والمعنى، لأن أية محاولة لتعديل أفق انتظار المتلقي لن يحدث خيبة تؤدي بالمتلقي إلى تعديل آفاقه، ولكنها خيبة ستؤدي بالمتلقي إلى طرح هذا المطلع والقصيدة التي يقدم لها.

ومن اختيارات العرب للمطالع، يذكر ابن رشيق بعضها وذلك ليُستدل به (1) من قبل الشاعر، فيعرف على أي منوال ينسج:
مطلع معلقة امرئ القيس:

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل (2)

وفي هذا المطلع قال ابن رشيق: "وهو عندهم أفضل ابتداء صنعه شاعر، لأنه وقف واستوقف، وبكى واستبكى، وذكر الحبيب والمنزل في مصراع واحد" (3) وهذا مطلع مشهور في الشعر العربي، وتكاد شهرته تغطي على مطالع أخرى، وقيل أن وجه جودته من ناحية الصنعة أنه: "بكى واستبكى ووقف واستوقف في شطر بيت، وهذا جيد جداً ومعناه أن القدرة على الإيجاز، وشدّة الاقتصاد في اللفظ، مع وفرة الاتساع في المعنى من أهم دلائل القدرة والتميز وجودة الطبع" (4).

ومن أمثلة المطالع المتخيرة المستجادة، قول النابغة:

(1) يراجع: المصدر السابق، ص ن.

(2) م ن، ص 352.

(3) م ن، ص ن.

(4) أبو موسى، محمد. الشعر الجاهلي (دراسة في منازع الشعراء)، مكتبة وهبة، القاهرة، ط 1، 2008، ص 28.

كليني لهم يا أميمة ناصب ❖ ❖ ❖ وليل أقاسيه بطيء الكواكب (1)

وقد قال ابن قتيبة في هذا المطلع: "لم يبتدئ أحد من المتقدمين بأحسن منه ولا أغرب" (2).

وقد اختارت الذائقة العربية للمرآثي، مطلع أوس بن حجر:

أيتها النفس أجمل جَزَعًا ❖ ❖ ❖ إن الذي تحذرين قد وَقَعًا (3)

وفي هذا المطلع قال ابن قتيبة: "لم يبتدئ أحد مرثيةً بأحسن من هذا" (4).

ولأن هذه الابتداءات خاضعة للذوق السائد، وهذا ما يدلُّ على أن الشعر قوي الصلة بالتغيرات الحادثة على مستوى البنية الاجتماعية والفكرية للمجتمعات، فإن هذه الابتداءات أيضا خاضعة للتطور، ولذلك حدثت عملية انتقائية في مستوى ابتداءات ومطالع المحدثين، الذين كان شعرهم أشبه بالزمان بتعبير المبرد والصولي، ومنها مطلع لرأس المحدثين بشار بن برد:

أبى طَلَلٌ بالجَزَعِ أن يتكلما (5)

وأمثلة أخرى كثيرة "مما لو تقصيته لَطَالَ وكَثُر" (6)

ج- البعد عن التعقيد/مجانبة الخطابات الاشتباهية:

ويكون الإيضاح مطلب النقد العربي القديم بالنسبة إلى النص الشعري، وهو بالمطلع أخص، لأن المتلقي يكون في حالة انتظار وتشوّف إلى النص، فلا يحسن أن يتلقى كلاما يعتاص على الفهم، فيصرف الجهد في تأويله ومحاولة فهم ما دق من معانيه، والمنشد قائم ينشد شعره، فتضيع خيوط القصيدة من المتلقي، وتذهب عنه الفائدة والمتعة، وتذهب عن الشاعر المادح جائزته.

(1) ابن رشيق. العمدة، ج 1، ص 352.

(2) ابن قتيبة. الشعر والشعراء، ج 1، م س، ص 67.

(3) ابن رشيق. العمدة، ج 1، ص 353.

(4) ابن قتيبة. الشعر والشعراء، ص 66.

(5) ابن رشيق. العمدة، ج 1، ص 353.

(6) م ن، ص 354.

ويروي ابن رشيق قصةً طريفةً دارت أحداثها بين دعبل الخزاعي وديك الجن حين زار الأول الثاني، وحاصل القول أن: "أنشدَ ديكَ الجنَّ ابتداءً قصيدة:

كأنها ما كأنه خلل الـ ❖ ❖ ❖ خلة وقف الهلوك إذا بغماً

فقال له دعبل (وقد تحاشاه بدءاً خوفاً من مكانته من الشعر): أمسك فوالله ما ظننتك تُتَمُّ البيتَ إلا وقد غشيَ عليك، أو تشكيت فكئيك، ولكأنتك في جهنم تخاطبُ الزبانية، أو قد تخبُطك الشيطان من المس" (1)، وفي هذا الكلام الذي قاله دعبل للديك نقد المتلقي الذي يرفض مثل هذا المبتدأ ويرفض تبعاً له القصيدة كاملة "أمسك"، إن الأمر بالسكوت دلالةً على النفور الحاصل لدى المتلقي، فما يهمله ما يكون في القصيدة من سهولة وليونة بخلاف مطلعها إذا جاء المطلع على هذا السمت من التعقيد اللفظي، على الرغم من أن المعنى كما يشرحه ابن رشيق "أن عشيقته كأنها في جيدها وعينها الغزال الذي كأنه بين نبات الخلة سوار الجارية الحسنة المشي المتهاكة فيه" (2)، ولله درُّ ابن رشيق إذ فهمَ معنى هذا البيت!

ويقول ابن رشيق في شأن هذا المطلع: "وإنما أراد الديك أن يهولَ عليه (يقصد دعبلًا)، ويقرع سمعه، عسى أن يُروِّعَهُ وَيَرْدَعَهُ، فسَمِعَ منه ما كَرِهَ أن يَسْمَعَ" (3)، وقد كان أولى بديك الجنَّ ألا يُغادر أدبَ التحوار القائم بينه وبين دعبل من المعارضة الشعرية والتباري إلى محاولة الترويع والتقريع والردع، ففي الأحوال كلها، لم يكن محاوره يعدو كونه متلقياً ينتظر أن يسمع منه ما يؤيد مذهب المتلقين في شعره، هذا ناهيك عن أنه انتهك حرمة الضيافة بأن جدَّ في ترويع ضيفه ولو كان ذلك على المستوى الأدبي.

(1) ابن رشيق. العمدة، ج 1، ص 354.

(2) م ن، ص 355.

(3) م ن، ص ص 354 - 355.

ويرجع ابن رشيق فساد هذا البيت إلى نواح عدّة هي:

• إضمار ما لم يذكر قبل (كأنها)، فكان أولى أن يَعْلَم المتلقي قبلاً بما سيضمّر، وهذا خطأ يعدّه النحويون وعلماء اللغة وليس أصحاب الأدب فقط، وهو خطأ شاع في لغة الصحافة وخاصة عناوين الجرائد إذ كثيراً ما نقرأ مثلاً: في معاینته لقطاعات وزارته، الوزير الفلاني يؤكد على (كذا)، وهذا خلل يجعل المتلقي يتساءل عن موضع الإضمار، وعلى مَنْ يعود الضمير.

• إحالة تشبيهه على تشبيهه، وإنما وظيفة التشبيه التقريب بين المتباعدات، والسماح لخيال المتلقي بجمع ما تباعد وتخيل حالة وهي تماثل حالة، أو شيء وهو يشاكل شيئاً، فيتضح المعنى وتروق العبارة، أما هذا التعقيد في إحالة التشبيه على التشبيه "كأنها ما كأنه" فهو تعقيد غير لازم وإبهام وتعمية حوّلت البيت إلى أحجية.

• ثقل التجانس الذي هو حشو فارغ: استثقل ابن رشيق الجنس الذي أتى به ديك الجن (خللُ الخُلّة) ورأى أن لا مكان له في النص، وأنه لا يخدم الناحية الشكلية للبيت ولا الناحية الجمالية المفتقدة أصلاً وإذ ذاك فهو حشو فارغ وكلام زائد لا طائل منه.

• فساد القافية: تساءل ابن رشيق عن هذه القافية (بغامه) في تشبيهه الوقف - وهو السّوار- ولم كان وقفُ الهلوك خاصّة؟ إن القافية تستجلب لتخدم المعنى فإذا ب "بغامه" أتى بها الديك لإفساد المعنى، وفساد هذا البيت إجمالاً واقع من جهة سوء اختيار الألفاظ وسوء ترتيبها وتنسيقها، وهذا ما على الشاعر أن يتجنبه حتّى يضمن لقصيدته تحقيق الغاية المرسومة، إذ النصوص الأدبية هي رسائل متجهة من بائنها/الأديب/الشاعر إلى مستقبلها/القارئ السّامع ولا شك أن المرسل يهدف إلى تحقيق غاية نفعية تأتي عن طريق التأثير، وإن حدث مثل هذا التعقيد والمبالغة فيه حدّ الإلغاز والتقبيح فإن هذه الغاية غير ممكن

الباب الثالث ===== الفصل الثاني: قضايا التلقي لدى ابن رشيق (الجودة والرداءة)

الوصول إليها: "إن المبدع يروم تبليغ رسالة للمتلقي، ويتوخى تحقيق مقاصده، يدفعه للانفعال مُحتوى الكلام، والتأثر لمقتضاه، ومن المطلوب هنا من المبدع أن لا يغلق أبواب اللفظ في وجه سامعه حتى ينفر من الكلام"⁽¹⁾.

د- شغوف المطلع / الإحالة على الحقيقة:

ومعنى ذلك أن يكون المطلع دالاً على حقيقة صفة الحال ويتم هذا التدليل من الشاعر - بحسب ابن رشيق - بأن "يقطع المصراع الثاني من الأوّل إذا ابتداءً شعراً، وأكثر ما يقع ذلك في النسيب، كأنه يدل بذلك على ولهٍ وشدة حال، كقول أبي الطيب المتنبي:

جللا كما بي فليكَ التَّبْرِيحُ ❖ ❖ ❖ أَعْدَاءُ ذَا الرَّشَاءِ الْأَعْنُ الشَّيْخُ^(*) (2)

ويرى ابن رشيق أن مثل بيت المتنبي وما يحمله من معنى تنبيه المتلقي إلى ما فيه من شدة الحال أليق بمواضع التفجع، وقصائد الرثاء لأنها موضع "العظام من الأمور والنوازل الشديدة"⁽³⁾، على أننا نرى أن هذا تكليف للشاعر من قبل ابن رشيق، وإغراق في الصنعة، ومبالغة من الشاعر في شحذ اهتمام متلقيه، وماذا على الشاعر من إفزاع متلقيه في مصراع ثم الاعتذار في المصراع الآخر، خاصة في النوازل العظام وقصائد الرثاء، وأحرى بالمطلع أن يكون شبيهاً بمطلع أوس بن حجر الذي يحاور فيه نفسه ويدعوها إلى التجمل والصبر^(**).

(1) بنلحسن، محمد (بن التجاني). التلقي لدى حازم القرطاجني من خلال منهاج البلاغ وسراج الأدباء، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط 1، 2011، ص 266.

(*) بالنسبة إلى هذا البيت، نرى شرح ابن جنّي له ملائماً لمقالة ابن رشيق فيه، قال ابن جنّي "ومعنى البيت: إذا كان أحد في شدة، فليكن كما أنا عليه، تعظيماً لما هو فيه من الشدة، فتمّ الكلام، ثم استأنف قولاً آخر في المصراع الثاني، فقال، متعجباً من حسن المشبّب به ورشاقته: أعداؤه الشيخ؟ أي كأنه طيّب في الحقيقة من حسنه ورشاقته". ابن جنّي، أبو الفتح عثمان. الفسر (شرح ابن جنّي على ديوان المتنبي)، ج 1، تح: رضا رجب، دار الينابيع للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط 1، 2004، ص 726.

(2) ابن رشيق. العمدة، ج 1، ص 356.

(3) م ن، ص ن.

(**) مرّ ذكره في الصفحات القليلة السابقة.

و-مراعاة ظروف المجالس والتحرز من روادها:

على الشاعر حين يبدأ بالإنشاد في مجلس أن يتوخى الحذر ويتحرى عن رواده وأهله قبلاً، فربما كان في المجلس فرد أو جماعة تكره الممدوح الذي سيأخذ في مدحه، وربما كان ذلك داعياً لأن "تناله فيه بادرة، أو يقع عليه مطعن"⁽¹⁾، وقد وقع أبو تمام في مثل هذه الزلة التي لا تسجل عليه في واقع الأمر "فإن أبا تمام امتدح أبا ذئب بحضرة من كان يكرهه، فافتتح يُنشد قصيدته المشهورة: على مثلها من أربع وملاعب^(*) وكانت فيه حبسة شديدة، فقال الرجل: "لعنه الله والملائكة والناس أجمعين"⁽²⁾، وإذن فلقد غضب الرجل الذي يكره الممدوح وقال قولته تلك، لكن ابن رشيق يقدم العذر لأبي تمام "على أنه غير مأخوذ بما قيل، ولا هو مما يدخل عليه عيباً ولا يلزمه ذنبا على الحقيقة إلا أن الحوطة والتحفظ من خجلة البادرة أفضل وأهيب، والتفريط أرذل وأخذل"⁽³⁾.

على أننا نستأذن ابن رشيق في أننا قد نذهب إلى تخطئه في هذه النقطة تحديداً والتي نعدها قاصمة الظهر (ظهر الشاعر) وذلك للأسباب الآتية:

- في هذا تكليف للشاعر، وإلزام له بما هو خارج عن اهتمامه وشغله بأمور ليست من مهامه، فماذا يفعل الشاعر وهو في مجلس يتعذر عليه أن يعرف أفراداً جميعاً، كما يستحيل عليه أن يميز فيهم بين المحب لممدوحه والكاره له.
- لنفترض أنه علم أن واحداً من الذين حضروا المجلس يكره ممدوحه وهو واحد بين الناس، أفيكون عليه أن يترك إنشاد قصيدته لأجله، وتفادياً لإسماعه ما يكره فيمن يكره، وما حظ بقية رواد المجلس وماذا يكون خطوهم وهم ربما قدموا أصلاً لسماع تلك القصيدة.

(1) العمدة، ج 1، ص 356.

(*) تنمة البيت، نذال مصونات الديموع السواكب (هامش المحققين، العمدة/2/356).

(2) العمدة، ج 2، ص 356.

(3) م ن، ص ص 356 - 357.

• نظن أن العكس هو ما كان يجب أن يحدث، أي أن يغادر الكارهُ لممدوح أبي تمام حين يعلم بحضور الشاعر؛ فلاشك أنه كان على علم بأنه من مدّاحي هذا الممدوح، خاصّة والحديث عن أبي دُلف وهو "أمير الكرخ، وسيّد قومه وأحد الأمراء الأجواد الشجعان الشعراء (...). وأخبار أدبه وشجاعته كثيرة وللشعراء فيه أماديج"⁽¹⁾، فالممدوح إذن أمير، شاعر، جواد، ومدائح الشعراء فيه كثيرة مشهورة وكان من حق أبي تمام أن ينشد قصيدته تلك، وكان من تمام سوء أدب ذلك الذي يكره أبا دلف أن يلعنه ويشتمه حتّى "دُهِش أبو تمام حتّى تبين ذلك عليه"⁽²⁾، ودهشة أبي تمام كانت في محلها إذ أنه لم يمدح عدوّاً، أو لصاً أو سفاحاً، وكان أولى بالآخر الاحتفاظ برأيه لنفسه.

• إذا احترز كل شاعر من المتلقين الذين يكرهون ممدوحه فكيف كان لهذا التراث الشعري المدحي أن يصمد ويصل إلينا.

• ما كان من الرّجل اللّعان موقف ضديد من شخص الممدوح وليس موقفاً من النص ولذلك فهو لا يدخل في باب القراءة، ولكن في باب الرّأي الخاص الذي لا يتعدى صاحبه.

• إن ما كان يجب أن يحوز الاهتمام هو النص بجمالياته وأشكاله التعبيرية لا الأشخاص.

• ونحن نقرأ فقرة ابن رشيق، حسبنا أن السبب عائد إلى المطلع، وذلك لأن الحديث يخص المطالع والابتداءات، وذهب بنا الظن إلى أن مطلع أبي تمام يحمل كناية أو معنى دقيقاً فطن إليه الرّجل وحده فأسرع إلى اللعن والشتم، وعلى الرغم من أن المعنى واضح لا يحتاج إلى شرح، فأبو تمام يتحدث عن الأطلال (الربيع والملاعب جمع ملعب)، تذال مصونات الدموع على هذه الرّبع، ويُبكى عليها

(1) الزركلي، خير الدّين. الأعلام، ج 5، دار العلم للملايين، بيروت، ط 15، 2002، ص 179.

(2) ابن رشيق. العمدة، ج 1، ص 356.

الباب الثالث ————— الفصل الثاني: قضايا التلقي لدى ابن رشيق (الجودة والرداءة)

إشفاقاً على حالها، إلا أننا والحال تلك هرعنا إلى شروح الديوان علنا نعثر على هذه "النكتة" التي أودعها أبو تمام في المطلع حتى صدم تلك الصدمة، فالعيب ليس راجعاً إلى المطلع كما أسلفنا.

• تدل هذه الفقرة على حرص ابن رشيق الشديد على المتلقي واعتقاده بوجود مراعاته، حتى وإن كان ذلك على حساب متلقين آخرين، على الرغم من أن هذا المتلقي ليس هو المقصود، ولا هو القارئ الضمني في النص. وفي هذه النقطة نرى ابن رشيق قد تعسف قليلاً.

هـ - المقامات وتأويل المقال:

تركز المدونة النقدية العربية القديمة على شكل خاص من أشكال التلقي، وهو الشكل الذي يتناسب مع فعل الإنشاد في مقام تواصل مباشر بين الشاعر والمتلقي الذي يكون في هذه الحالة سامعاً، ولذلك ترى بشرى صالح أن "مصطلح المتلقي أشد دلالة على الحال السماعية للشعر من مصطلحات أخرى كمصطلح القارئ، والسامع بوصفه مصطلحاً شاملاً تنضوي تحته أنماط التلقي الشفاهية أو السماعية فضلاً عن القرائية"⁽¹⁾.

غير أننا -تبعاً لنظرية القراءة والتلقي- خاصة في جانبها الأيزري (نسبة إلى آيزر) أن القارئ مصطلح أشمل من أي مصطلح آخر، وهو مناسب لمقامات الإنشاد (والتلقي السماعي المباشر) كما هو كذلك بالنسبة إلى المقامات القرائية؛ أي حين يتعامل القارئ مع المكتوب، إذ إن القراءة بالنسبة إلى آيزر -ونكون قد سبق وأن أشرنا إلى هذا- تصبح تعني الأثر الذي تصنعه الرسالة التي نتلقاها، وبإمكاننا أن نصف ردود فعل القارئ تجاه النص الذي هو بصدد قراءته سواء أسامعاً كان أم قارئاً، ولعلّه يصبح من الجلي أننا بصدد الحديث عن عملية تأويل للرسالة الأدبية التي يتلقاها هذا القارئ، ووصف آثارها النفسية والاجتماعية والثقافية.

(1) صالح، بشرى موسى. نظرية التلقي، م س، ص 59.

الباب الثالث ————— الفصل الثاني: قضايا التلقي لدى ابن رشيق (الجودة والرداءة)

يكون كلّ سامع وكلّ قارئ بالنسبة للفتون الأدبية قارئاً، وحتّى بالنسبة للفتون الأخرى (البصرية) مثلاً يكون المتعامل معها قارئاً أيضاً ومُؤولاً في الآن ذاته، ولذلك ركزت المدونة النقدية والبلاغية - خاصة - على وجوب مراعاة أقدار المتلقين (القراء) ونوعية المقامات التي يكون فيها المقال؛ وبالنسبة إلى ابن رشيق يكون التركيز على نوع من القصائد هي المدحية التي يجب على الشاعر أن يطيل النظر فيها وفي مطلعها خاصة قبل أن يلقي قصيدته وينشدها، وقبل أن تصبح نصّاً من حق متلقيه تأويله وفهمه.

إنّ الحرص على تأويل إيجابي للقصيدة في شموليتها، يدعو الشاعر (الحاذق) إلى فهم سرّ المطلع والعمل على تجويده، وقد يحسن بنا العودة إلى قولة ابن رشيق المثلة في (القل والمفتاح).

لقد رأى ابن رشيق أن الشعر قفل وأن المطلع مفتاحه، كأن المتلقي يصعب عليه فك القفل إلاّ بوساطة المفتاح، وبالنتيجة يكون لكل قصيدة مفتاحها المصاغ بحسب تقديرات معينة ومحسوبة. إنّ القصيدة إذن مرتبطة بمطلعها ارتباطاً عضويّاً، ليس في وسع بيت أو مطلع آخر أن يعوض مطلع القصيدة الذي صيغ من أجلها (وصيغت من أجله)، وكأنّ القصيدة تتجهّز بنقاط تحسس جاهزة لاستقبال ما يلائمها من قوالب في المطلع؛ فتحدث عملية الانطباق، ويكون التناسب بين معنى المطلع ومعنى القصيدة (هذا بالنسبة إلى النص)، أمّا بالنسبة إلى القارئ فسيكون الاشتغال بالدلالة، ناتج تأويل المعنى، وإن عدم توفر المطلع على نقاط متناسبة مع نقاط تحسس القصيدة بمعنى أنّ القفل سيبقى قفلاً وأنه لا عمل سيؤديه هذا المفتاح.

تقريباً، يكون هذا ما يحدث حين يكون المطلع شيئاً يتعارض مع مقامات المتلقين، ويضرب عرض الحائط بأقذارهم وبالأعراف الاجتماعية والأذواق التي يجب على الشاعر مراعاتها مراعاة شديدة حتى تحقق قصيدته الغرض الذي يريده.

الباب الثالث ————— الفصل الثاني: قضايا التلقي لدى ابن رشيق (الجودة والرداءة)

والمطلع الجيد يمارس تأثيره على القصيدة كاملة، إنّه عتبتها، وظهرها الذي يخبر عن مُضمَرها، فاتحة الدلالة، دلالة النص المتعلقة بالقارئ، وهي الدلالة التي تبقى مشدودة إلى هذا الابتداء أبداً، "يبسط الابتداء حبلًا دلاليًا نمسك به، ويعلق انتظارنا ويقلق راحتنا حينًا بالشك والنقص، فهو بمثابة وجه شبه مقنّع، ولذلك اشترط فيه القدامى الحسن والتشويق ومراعاة المقام التواصلية وأحوال المخاطبين"⁽¹⁾.

يحدث الشك والإحساس بالنقص في المطلع والقصيدة على حدّ السواء، حين يشوّش المطلع على الفعالية التأويلية للمتلقى، وحين يقف حاجزًا بينه وبين الفهم، فهم المعنى الذي يرتبط بالنص، وما يهم المتلقي/الممدوح هو هذا المعنى الذي يتناثر به المطلع، وبالنسبة إليه يكون هذا المعنى هو مقصد الشاعر ومراده، إنه يفهمه مباشرة خاصة ونحن نتحدث عن مكونات الرسالة الأدبية القديمة (الشاعر، الممدوح والنص)، وفي مقام تخاطبي مباشر، الغرض فيه هو المدح، إذ يفترض أن يكون النص معلنا عن معناه في شفافية كبيرة.

وفي مقام مخاطبة الملوك، يكون على الشاعر أن يجعل مطلع قصيدته متكلمًا، شارحًا ومبلغًا، وموصلًا للمعنى دون حجب ودون احتمالات أخرى يشتبه بها المعنى، وهنا لا تصبح اللغة إيحائية تحمل معنى دائريًا، بل يجب أن تسود لغة واحدة هي لغة النص، جميلة ومؤثرة لكنها في الوقت ذاته مخبرة ومبلغّة للمعنى، لغة مبيّنة بتعبير الجاحظ، تُفهم الممدوح مُراد النص ومراد الشاعر معًا، هذا المراد المتمثل في كون الممدوح جوهر الكون وروحه، أمّا معنى النص الذي لا بُدّ لتفكيكه من القيام بعملية تأويلية تتجاوز الحدود المرجعية فهذا يعني عرقلة الفهم وتعطل عملية الإفهام.

(1) بازي، محمد. التأويلية العربية (نحو نموذج تساندي في فهم النصوص والخطابات)، الدار العربية للعلوم ناشرون، (بيروت)، منشورات الاختلاف، (الجزائر)، ط 1، 2010، ص 296.

الباب الثالث ===== الفصل الثاني: قضايا التلقي لدى ابن رشيق (الجودة والرداءة)

حين يتعلق الموضوع بالملوك/الطبقات العليا في المجتمع ومقاماتها، يتوجب على النص أن يكون مفهوماً ومُفهِماً (حديثنا عن المطلع) وألاً يشتهه بنص آخر يتوالد منه أو يُسقطُ عليه.

وبحسب ابن رشيق يكون من أبرز مظاهر مراعاة المقامات:

أولاً- عرف التآدب بقراءة في مطلع "أتصلو أم فؤادك غير صالح"ج:

المقصودون بعرف التآدب هم المنتمون إلى الطبقات العليا من المجتمع، وهم عادة من يتوجه إليهم الشاعر بغية النوال والعطاء، وأرفع هذه الطبقة هم الملوك؛ إنهم فئة تتميز بالحساسية البالغة، خاصة في المقامات التداولية للخطابات، لذلك كان التعامل معهم محفوظاً بالمخاطر، وقد حذر بعض الشعراء من معاشره الملوك إجمالاً:

إِنَّ الْمُلُوكَ بِلَاءٌ حَيْثَمَا حَلُّوا ❖ ❖ ❖ فَلَا يَكُنْ لَكَ فِي أَفْنَائِهِمْ ظِلٌّ

وَمَا تُرِيدُ بِقَوْمٍ إِنْ هُمْ سَخِطُوا ❖ ❖ ❖ جَارُوا عَلَيْكَ وَإِنْ أَرْضَيْتَهُمْ مَلَّوْا

وَإِنْ مَدَحْتَهُمْ ظَنُّوكَ تَخَدَعُهُمْ ❖ ❖ ❖ وَاسْتَنْتَلُوكَ كَمَا يُسْتَنْتَلُ الْكَلُّ

فَاسْتَغْنِ بِاللَّهِ عَنِ أَبْوَابِهِمْ أَبَدًا ❖ ❖ ❖ إِنَّ الْوُقُوفَ عَلَى أَبْوَابِهِمْ ذُلٌّ⁽¹⁾

ولأن الأمر كان ربما- كذلك، وضع الجاحظ (255 هـ) كتاباً خاصاً بطرق معاملتهم سمّاه "التاج في أخلاق الملوك" وهو كتاب جليل يشرح فن التعامل مع الملوك سواء أعراباً كانوا أم عجماً.

يضرب ابن رشيق مثلاً راسخاً في تاريخ الأدب العربي عن سوء التواصل مع الملوك، وسوء بداية القصيدة التي يقصد بها المدح: "ودخل جرير على عبد الملك ابن مروان فابتدأ يُنشدُه: أتصحو أم فؤادك غير صالح... فقال له عبد الملك: «بل فؤادك يا

(1) القرطبي، ابن عبد البر التّمري. بهجة المجالس وأنس المجالس وشحن الذاهن والهاجس، مج 1 / ق 1، تج: محمد مرسي الخولي، دار الكتب العلمية، بيروت، د ط، 2008، ص 341.

الباب الثالث ————— الفصل الثاني: قضايا التلقي لدى ابن رشيق (الجودة والرداءة)

ابن الفاعلة» كأنه استثقل هذه المواجهة، وإلا فقد علم أن الشاعر إنما خاطب نفسه⁽¹⁾.

نملك رد فعل عبد الملك بن مروان وقد سمع الشطر الأول من المطلع "أتصحو... فقال من فورهِ: بل فؤادك "يا ابن الفاعلة"، كأنما يردُّ تهمة، أو نقيصة. هذا ما خبرنا به ابن رشيق، ونستطيع القول مبدئياً، إن "عبد الملك بن مروان الخليفة / أمير المؤمنين اصطدم بهذه اللغة المباشرة، التي تحمل في ثناياها الاتهام بالغفلة، إنها لغة تفقده مكانته وتشيوهُ تقريباً، هي تمس منزلته السامية، وكان أولى بها أن تخضع له ولسلطته لا أن تُخضعَ لها، ونستطيع أن نصف هذه اللغة بالعنف، لذلك واجهها عبد الملك بخطاب عنيف أو أعنف "يا ابن الفاعلة" إنهُ خطاب سباب وشتم، وحتّى حين توجه الملك بهذا الخطاب إلى الشاعر فإنهُ من حيث يدري أو لا يدري يكون قد خضع لتلك اللغة العنيفة بالرد بما يشاكلها، وهو الخليفة الذي لا بدّ عليه أن يلزم آداباً ملكية في الحديث وصوغ الخطاب.

لقد كان مطلع جرير مستفزاً من نواحٍ عدّة نذكر أهمها:

• **الناحية الاجتماعية:** فقد كان المخاطب/متلقي الرسالة/القارئ صاحب المكانة الاجتماعية العليا، وهل ثمة مكانة أرقى من مكانة الخليفة الذي ملك أراضٍ واسعة دانت لملكه، ولذلك كان يفترض أن يكون المطلع متناسباً مع هذه المكانة، يُظهرُ في لغته الاحترام والمهابة والحرص على إرضاء الملك، نحن نعرف أن غرض الشاعر هو نيل الجائزة (هكذا قال جرير ذاته) وموضوع شعره كان المديح.

• **الناحية السياسية:** كان عصر الدولة الأموية عصر اضطرابات سياسية خطيرة وكثيرة، ولم يكن ملوك بني أمية يفرغون من حرب المناوئين والمارقين، وبالنسبة لعهد عبد الملك بن مروان فقد كان عهداً حاسماً، لقد تمّ فيه القضاء على الزبيريين، وإخضاع العراق من طرف الحجاج بن يوسف الذي لزمه جرير يمدحه حيناً

(1) القيرواني، ابن رشيق. العمدة، ج 1، ص 357.

الباب الثالث ===== الفصل الثاني: قضايا التلقي لدى ابن رشيق (الجودة والرداءة)

من الدهر. وفي توجيه السؤال لعبد الملك الذي مضمونُه الاستفسار عن الصَّحو من عدمه معنى قد يفهمه الخليفة تعريضاً بما فعله بالرافضين لحكمه.

• الناحية الأدبية: لم يكن عبد الملك خليفة بعيداً عن المجال الأدبي، بل لقد كان نقادة للشعر والشعراء، وقد مثل بلاطه فضاءً لاجتماع الشعراء والأدباء يتدارسون الأدب، يسألهم ويبحث معهم أموره.

إن السؤال الذي قد طرحه: هل أسكت عبد الملك جريراً بعد هذا الصِّدر من البيت الصادم لأفق توقعاته؟ أم هل سمح له بمواصلة الإنشاد، يتحتم علينا أن نعرف جوانب عديدة تضيء لنا قراءة عبد الملك لهذا الشطر، وتفسير رد فعله لذلك نرى أنه يحسن بنا الاطلاع على النص وعلى سياقه، إن الاطلاع على النص كاملاً - سيساعدنا على ربط الدلالات التي يكون عبد الملك/القارئ قد أنتجها وبالنتيجة تفسير رد فعله ذلك.

سنقول بدايةً ما قاله البطليوسي (561 هـ) في شأن تأويل البيت الشعري مفرداً: "وغرضي أن أقرن بكل بيت منها ما يتصل به من الشعر من قبله أو من بعده (...). فإننا رأينا كثيراً من المفسرين للأبيات المستشهد بها، قد غلطوا في معانيها، حين لم يعلموا الأشعار التي وقعت فيها، لأن البيت إذا انفرد احتتم تأويلات كثيرة"⁽¹⁾.

وحيث نقرأ نص "أتصحو"، ونعرف قصة البيت نكون قد عرفنا حكاية جرير مع عبد الملك، نصير إلى طرح السؤال الآتي: هل كان جرير سيء الأدب في مطلعته ذلك؟

- هل قال مطلع قصيدته عن غير فهم لما يجب أن يقابل به الملوك في مقام كذاك؟

- من كان القارئ الضمني في نص "أتصحو" ومن كان القارئ المقصود؟

- هل يكون جرير قد أعد قصيدته سلفاً أم بعد لقائه بعبد الملك والأخطل؟

(1) البطليوسي، عبد الله بن محمد بن السيد. الاقتضاب في شرح أدب الكتاب، ج 2، م س، ص 405.

- هل نستطيع وصف قراءة عبد الملك (الأثر الذي تركه النص فيه)؟

- وأسئلة أخرى ستطرح في أثناء قراءة هذا النص:

❖ النص:

أتصحو بل فؤادك غير صاح؟ ❖ ❖ ❖ عشية هم صحبك بالروح
يقول العاذلات: علاك شيباً ❖ ❖ ❖ أهذا الشيب يمنعي مراحى؟
يكلفني فؤادي، من هواه ❖ ❖ ❖ ظعائن يجتزم على رماح
ظعائن لم يدن مع النصارى ❖ ❖ ❖ ولا يدرين ما سمك القراح؟
فبعض الماء ماء رباب مزنٍ ❖ ❖ ❖ وبعض الماء من سبخ ملاح
سيكيفك العواذل أرحبياً ❖ ❖ ❖ هجان اللون كالفرد اللياح
يعز على الطريق بمنكبيه ❖ ❖ ❖ كما ابترك الخليع على القداح
تعزت أم حزرة ثم قالت: ❖ ❖ ❖ رأيت الواردين ذوي امتناح
تعلل، وهي ساغبة بنيها ❖ ❖ ❖ بأنفاسٍ من الشبم القراح
سأمتاح البحور، فجنبيني ❖ ❖ ❖ أذاة اللوم، وانتظري امتياحي
ثقي بالله ليس له شريكٌ ❖ ❖ ❖ ومن عند الخليفة بالنجاح
أغثني يا فداك، أبي وأمي، ❖ ❖ ❖ بسيبٍ منك، إنك ذو ارتياح
فإني قد رأيت علي حقاً ❖ ❖ ❖ زيارتي الخليفة وامتداحي
سأشكر إن رددت علي ريشي ❖ ❖ ❖ وأثبتت القوادم في جناحي
ألستم خير من ركب المطايا ❖ ❖ ❖ وأندى العالمين بطون راح
وقومٍ قد سموت لهم فدانوا ❖ ❖ ❖ بدهم في ملاممة رداح
أبحت حمى تهامة بعد نجرٍ ❖ ❖ ❖ وما شيءٌ حميت بمستباح
لكم شم الجبال من الرواسي ❖ ❖ ❖ وأعظم سيل معتلج البطاح
دعوت الملحدين أبا خبيبي ❖ ❖ ❖ جماحاً، هل شفيت من الجماح

فقد وجدوا الخليفة هبرزياً ❖ ❖ ❖ ألف العيص ليس من النواحي

فما شجرات عيصك في قريش ❖ ❖ ❖ بعشات الفروع ولا ضواحي

رأى الناس البصيرة فاستقاموا ❖ ❖ ❖ وبينت المراض من الصحاح (1)

لم يكن جرير على الرغم من بداوته جاهلاً بآداب مخاطبة الملوك، ولم يكن عبد الملك بن مروان أول ملك أموي وفد عليه جرير، إذ يروي الجمحي أنه وفد "إلى يزيد ابن معاوية وهو خليفة، وجرير حدث" (2)، ولم يكن بعيداً عن الطبقة العليا في المجتمع إذ أنه "مدح الحجاج فأكرمه وأدناه" (3)، وقد جعله الجمحي في الطبقة الأولى لفحول الإسلام، وبذلك فإن جريراً حين وفد إلى عبد الملك بن مروان لم يكن مجهولاً أو غفلاً بالنسبة إليه. فإذا كان يزيد بن معاوية يعرف شعره فكيف بعبد الملك وهو خامس الخلفاء الأمويين.

إن مسألة سوء الأدب في صوغ المطلع لا تبدو عارضةً فالقصيدة قد أنشئت خصيصاً لعبد الملك، هو إذن القارئ المقصود، وهي تنشد في ذلك المحفل لأجله ولنلاحظ أن عبد الملك قد رفض أن يمدحه حين قدم عليه من العراق على الرغم من أنه وفد عليه مع ابن الحجاج وعشرة من وجوه العراق كما تقول الرواية (4)، بل ربما كانت هذه الجماعة التي رافقت جريراً سبباً في عدم رضا الخليفة عن الشاعر الذي كان يسميه (مادح الحجاج) ولقد أصر أن ينشده شعره في مديح الحجاج. نخلص إلى أن عبد الملك ساءه أن يفد إليه شاعر مدح واليه على العراق قبله، فهذا معناه أن هذا الشاعر قد رأى أن الأمير (الحجاج) أحق بمدائحه من (الخليفة)، وحضوره إلى مجلس عبد الملك يذكره بهذه المفاضلة بينه وبين الحجاج.

(1) جرير. ديوان جرير بشرح محمد بن حبيب، م 1، تج: نعمان محمد أمين طه، دار المعارف، القاهرة، ط 2، د تا، ص ص 82-90.

(2) الجمحي، ابن سلام. الطبقات، ج 2، م س، ص 381.

(3) ابن قتيبة. الشعر والشعراء، ج 1، م س، ص 459.

(4) تراجع: رواية هذا المطلع في: جرير. ديوان جرير، م س، ص ص 82-90.

الباب الثالث ————— الفصل الثاني: قضايا التلقي لدى ابن رشيق (الجودة والرداءة)

إن تلقيب عبد الملك جريراً بمادح الحجاج، إصرار منه على أنه كان يحسن به أن يلازم ممدوحه خاصة وأن بعض الروايات تذكر أنه لزمه سنيماً عدداً إن هذا يعني - في المستوى الأدبي- أن جريراً قد استنفذ المدح في الحجاج، وأنه لن يكون بمقدوره الإبداع في مدح عبد الملك بن مروان.

وضح الخليفة لجرير أن مثله وهو الخليفة من حقه أن يحظى بشاعر يقف مدائحهُ عليه ويكون بالنسبة إليه أولاً لا ثانياً، لقد فاضل على مستوى الشعر بينه وبين الأخطل وغلب الأخطل عليه، بل وأمره أن يركبه، حتى إذا هم بفعل ذلك اعترض من حضر ذلك المجلس، وانصرف الشاعر جرير وهو فيما يروى أخزى خلق الله (1).

يؤكد تكرار طلب الخليفة لجرير بأن ينشده شعره في الحجاج على إيمانه بأنه اشتغل بمديحه حتى رفعه إلى مستوى الخليفة، لقد بالغ في التأكيد على هذا المعتقد، وأزرى بجرير حين جعله دابة يركبها الأخطل، هذا الموقف من الخليفة سيؤلّد في جرير إحساساً مراً بالخزي والصغار، وإصراراً على إثبات ذاته ونيل الجائزة التي جاء من أجلها، وهذا النوال لن يحدث دون رضا الخليفة، وهذا الرضا لن يتحقق إلا عبر النص. وهذا ما دعانا إلى الاعتقاد أن هذا النص "أتصحوا" لم يكن جاهزاً من قبل بل لقد صاغه جرير بعد حادثة الإذلال التي تعرض لها.

ولذلك قدرنا أن يكون الخليفة هو ذاته تلك البنية النصية أو القارئ الافتراضي الكامن في النص، إنه ذاته الذي جرب جرير استفزازه بالمطلع الذي وُسمَ بـ "سوء الأدب" ولا بُدَّ أن جريراً كان على وعي تام بسوء الأدب هذا، وكان على دراية بطريقة إدارة اللعبة بينه وبين قارئه عن طريق لفظ الصَّحوة وعدم الصحوة وفي

(1) يراجع: الجاحظ. كتاب التاج في أخلاق الملوك، تح: أحمد زكي باشا، المطبعة العامة، القاهرة، د ط، 1914، ص 130 وما بعدها.

الباب الثالث ===== الفصل الثاني: قضايا التلقي لدى ابن رشيق (الجودة والرداءة)

تدرجه في إنشاد النص استطاع نص جرير أن يستجيب لمتطلبات السلطة العليا المطلقة ويحتويها في شموليتها وسطوتها.

إن الفعل الذي علينا استحضاره هنا هو (الإنشاد) وفي المقابل يكون علينا أن نستحضر صورة عبد الملك وهو "يستمع"، ونحن نملك دليلاً تاريخياً على أن عبد الملك ابن مروان كان مستمعاً جيداً، فالمبرد يروي أن عمر بن العاص (ض) قال لمعاوية حين طلب منه أن يصف عبد الملك "أخذ بثلاث، تارك لثلاث، أخذ بقلوب الرجال إذا حدث، ويحسن الاستماع إذا حدث وبأيسر الأمرين إذا خولف"⁽¹⁾.

في مستوى آخر، نذهب إلى أن جريراً قد فكر في احتمال فشل مسعاه، وإذ ذلك يكون قد اقتنع بأنه يمثل هذا المطلع سيكون مغامراً لا يأمن تقلب مزاج الخليفة الذي لم يكن متناسباً معه أصلاً، وربما فكر جرير بأنه سيهوي بنفسه في درك أسفل، ولكن ربما كان إحساسه بالإذلال وانتصار الخليفة للأخطل النصراني ورفضه له رفضاً مطلقاً دافعا إلى مثل هذه المغامرة غير محمودة العواقب.

وفي مستوى الشطر الأول من المطلع وهو مدار حديثنا، نستطيع أن نقول فيه:

• لقد كان النص واضحاً جداً، إذ إنه لم يشتمل على صورة بيانية تجعل المعنى موارد، ويحتاج للكشف عنه المرور عبر عدة مراحل تأويلية.

• كان النص موجزاً جداً وربما كان يحمل معان كثيرة لكنه جاء موجزاً، وهذا الإيجاز قصد منه عبد الملك بن مروان دون غيره من باقي السامعين، ولذلك كان ذلك الإيجاز مبنياً "على قدرة الملقى على فهم قصد المتكلم الذي يحذف من العبارة ما يحتمل إسقاطه من غير إخلال بالمفاصل الأساسية للعبارة الشعرية"⁽²⁾، إن "سوء الأدب" الذي يتحدث عنه ابن رشيق يعني عجز الشاعر عن وضع متلقيه في

(1) المبرد. الكامل، ج 1، م س، ص 62.

(2) التهالي، البشير. الخطاب الاشتباهي في التراث اللساني العربي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط 1، 2013، ص

الباب الثالث ===== الفصل الثاني: قضايا التلقي لدى ابن رشيق (الجودة والرداءة)

مجال فهم نصّه، إنه عجزه عن التوصيل، غير أن الأمر - خاصة في مطلع قصيدة جرير- قد لا يكون كذلك، إذ إن عملية الاختيار التي يمارسها المتلقي مسؤولة عن هذا الفهم؛ "الأمر الذي يجعل الفهم نفسه نسبياً، ومتعلقاً بحالة المتلقي التي يحددها النص (...). وتلك حالة ليست عامة في جميع المتلقين، وفي جميع السياقات، وقد يسوّغ أن نستنتج من ذلك أن عدم الفهم في وضعية الإيجاز البياني لا يجيز الحكم على العبارة حكماً نقدياً يقصدها من فصيلة البلاغة"⁽¹⁾.

سنحاول أن نتصور جريراً، الشاعر المحترف، احترام الشعر واحتراف التكسب، واقفاً في مجلس الخليفة وهو ينشد قصيدته، غير مبال بمطلعه والاحتمالات التداولية التي يحتملها، والتي قد يتبنى المخاطب، القارئ المقصود واحداً منها ويكون في غير صالح الشاعر.

ولقد كان عبد الملك متكئاً، يبدي عدم اهتمامه لما يفعله جرير، متسائلاً بينه وبين ذاته عن الفائدة التي سيجنيها من شاعر مدح زمنياً أميره وواليه على العراق ثم أرسل إليه من قبل هذا الوالي ليمدحه هو؛ كأنما الحجاج يقول له: هذا شاعرنا ومادحنا نصيرهُ اليوم إليكم علىكم تنالون من مقدرته الشعرية شيئاً.

وفي ظل عدم المبالاة هذه، وهذا الإعراض المتزايد من الخليفة، مع محاولة إذلال جرير، لم يكن على جرير سوى أن يشرع في الإنشاد، وأن يستمر في إنشاده مظهرًا عدم الاكتراث لقراءة عبد الملك لمطلعه الصادم. وكان جريراً، أراد، وقصد أن يقرع سمع الخليفة بكلمتيه، الصحوة، وعدم الصحوة.

لقد أدرك الخليفة أن جريراً كان يخاطبه هو ولم يكن يخاطب نفسه كما تصور ابن رشيق، فهم الخليفة أن ذلك التساؤل كان موجهاً إليه، لذلك انتفض وردّه على جرير: (بل فؤادك يا ابن الفاعلة!)، غير أن جريراً واصل الإنشاد، لقد كان الشاعر هادئاً ولم يوقفه غضب الملك لأنه، أصلاً، كان غاضباً منه منذ مجيئه مع

(1) المرجع السابق، ص ن.

الباب الثالث ————— الفصل الثاني: قضايا التلقي لدى ابن رشيق (الجودة والرداءة)

ابن الحجاج من العراق، ولذلك قد نستطيع القول إن جريراً قد سار في قصيدته وفق برنامج دقيق مسطر مسبقاً. ولنقل إنه قصدَ لفت انتباه الخليفة إليه وربما كان ذلك بأعنف الطرق، ولا بدَّ أنه أدرك بأنه سيكون أمام خيارين سيتخذ أحدهما القارئ/المؤول، إما طرده إلى الأبد، وعند ذاك فإن مستقبله الأدبي سيكون مهدداً وكذلك حاله الاجتماعية، إذ إن غضب السلطة عليه سيكون ذا عواقب وخيمة عليه في جميع المستويات. وكما نرى فقد خاض الشاعر مغامرةً بعدم مراعاته لمقام الخليفة خاصة وهو يتكسَّب ويطلب صراحة المال.

من جهة ثانية نستطيع القول إنَّ عبد الملك الأديب الناقد كان يدرك أنه – وهو ملك دولةٍ يرفضها كثيرون علناً وخفية – بحاجة إلى شاعر مثل جرير، مقتدر على الهجاء، ومقتدر على المديح؛ وكأنَّه حين كرَّر لجرير ثلاث مراتٍ طلبه بأن ينشده في الحجاج، كان يحذره من الرجوع إلى مدح من هو أقل من الملك منزلة، لأنَّ في ذلك تسويةً بينهما، وربما يكون الحجاج ذاته قد فهم مغزى هذه الحادثة، وفهم أن الخليفة يرفض كلَّ فعل يساويه بمن هو أقل منه شأنًا لذلك منح جريراً خمسين من الإبل وكان باستطاعته أن يمنحه مائة كما فعل الخليفة، خوفاً من غضب عبد الملك عليه.

إن الاستغراب الذي يفرض نفسه هنا، هو جمع جرير بين بيته هذا (المطلع) العنيف اللغة، وبين احترافيته شاعراً متكسِّباً ومعرفته بمتطلبات المتلقي من جهة، وبين اصطدامه في إصرار عبد الملك على رفضه بل وإهانته أيضاً وكأنَّه ينتقم منه، ومعرفته بأنَّ عبد الملك ليس متلقياً عادياً، فلطالما استجوب جُلَّاسُهُ، واختبر الشعراء في مجلسه، وأخباره تملأ كتب الأدب والمجاميع والمجالس (1).

وأمام إصرار عبد الملك على رفض جرير، والقضاء على آماله بأن يكون شاعراً مادحاً للخليفة وتحقيره وإذلاله، ما يكاد يشي بكره جرير بالذات، يحقُّ لنا طرحُ

(1) جمع محمد البازي في كتابه: التأويلية العربية مجموعة طيبة من هذه الأخبار، الكتاب، م س، ص 111 وما بعدها.

الباب الثالث ————— الفصل الثاني: قضايا التلقي لدى ابن رشيق (الجودة والرداءة)

السؤال الآتي: عندما سَمِعَ عبد الملك صَدْرَ المَطْلَعِ وانزعج وقال ما قاله؛ لماذا لم يأمر بإخراج الشاعر وسمح له بأن يسترسل، لماذا لم يخرج من المجلس كما فعل مع ذي الرُّمَّة عندما دخل عليه "فاستنشده شيئاً من شعره، فأنشده قصيدته: ما بال عينك منها الماء ينسكب، وكانت بعين عبد الملك ريشة، وهي تدمع أبداً، فتوهم أنه خاطبه أو عَرَّضَ به، فقال: وما سؤالك عن هذا يا جاهل؟ فمقتته وأمر بإخراجه"⁽¹⁾.

فبمقابلة الخبرين نجد أن مَقَّتَ الخليفة لذي الرُّمَّة وقع بعد سماع المطبع، بينما كان مقت الخليفة جريراً واقعاً قبل سماعه، وعلى الرغم من ذلك لم يحدث إخراج جريير من المجلس.

يشرح محمد البازي العملية التأويلية التي قام بها عبد الملك لمطلع القصيدة مؤكداً على أن هذه العملية اشتغلت على جهات متعددة تسببت في الفهم المغلوط للنص، وهذه الجهات هي: "البنية اللفظية، المطلع غير المؤلف عند الممدوح، الخلفية المعرفية، والعلاقة المبنية على الحذر بين طريفي الخطاب، وكذا التسرع في الفهم والحكم لدى المتلقي، ثم تحكم معطيات المحفل الشعري الذي ألقى فيه القصيدة"⁽²⁾، ويعتقد البازي أن اللوم واقع على عبد الملك الذي لم يستوعب الأفق التصوري للشاعر، على الرغم من أنهما ينطلقان من خلفية ثقافية واحدة، وبذلك يتحمل عبد الملك -وهو المتلقي المشاكس- وزر هذا الفهم الذي ارتكز على جزئية واحدة من النص هي المطلع، وإذا كان ثمة ما يتحمله الشاعر، فهو جهله بالإمكانية التأويلية العالية لتلقيه "وربما اعتقد أنه سيُلقي القصيدة ويضطرب لها من أولها إلى آخرها، على أي وجهٍ كانت متصوِّراً لحظة الجائزة وثناء عبد الملك عليه. كما يمكن أن يكون على إمام كبير بمواصفات عبد الملك ومشاكسته للشعراء. وقد اختار

(1) القيرواني، ابن رشيق. العمدة، ج 1، م س، ص ص 357 - 358.

(2) البازي، محمد. التأويلية العربية، م س، ص 110.

الباب الثالث ————— الفصل الثاني: قضايا التلقي لدى ابن رشيق (الجودة والرداءة)

مطلعه عن قناعة فنية وجمالية، ضارباً عَرَضَ الحائط بردود الفعل التلقائية التي من الممكن أن تصدر عن صاحبه" (1).

سنعرض لمناقشة البازي في الجبهات التي اشتغل عليها تأويل عبد الملك للمطلع، مشيرين بدءاً إلى أن البازي قد اكتفى في تفسيره لهذا التأويل بالوقوف عند ردّ الفعل الأوّل للمؤول، وهو الردّ الذي أبنا أنه يتميز بعنف لغوي قابل به العنف اللغوي للمطلع، غير أنه لم يفسّر ردّ الفعل المجمل والنهائي الذي كان لصالح الشاعر وقد نبيه إلى أن جريراً لم يكن يهتم للجائزة فقط، بل إنّه قد قدّم ليؤسس لنفسه مكانةً أسمى وأكثر دواماً، تلك المكانة التي تتأسس على صفة "مادح الخليفة".

ولذلك نطرح مجموعة من الأسئلة على محمّد بازي لا نراه قد تنبه إليها، وبالنتيجة لم يُجب عنها:

➤ لقد رفض عبد الملك أن ينشده جرير في مديحه ثلاث مراتٍ متتاليات؛

وفي كلِّ مرّةٍ كان يأمره بأن ينشِدَ في الحجاج، فلماذا أذن له في المرّة

الرابعة (والقوم يتهيؤون للرحيل) وكانت الفرصة الأخيرة لجرير

بالدخول عليه، وعلى الرغم من أنه أكّد له بأنه (للحجاج) إلاّ أنه أذن

له في هذه المرّة (التي بدت الأخيرة بالنسبة لطريف الخطاب) بالإشاد؟

➤ ألم يكن ذلك المطلع الصّادم مناسبة وحجة مثالية - لا يُلام فيها عبد

الملك - لرفض جرير وشعره نهائياً، والإزراء به أمام أعضاء ذلك

المجلس والانتقام منه بطريقة ناعمة ملازمته الحجاج أولاً ومدحه قبله؟

➤ لماذا اكتفى عبد الملك بجملته تلك (بل فؤادك يا ابن كذا وكذا)

وسكت مواصلاً الإنصات، ونحن لا نرى أن هذه الجملة تحمل كبير

(1) المرجع السابق، ص ن.

تقريع لجريير المتخصص في الهجاء المقنع، وحين تصدر عن الخليفة الذي يُتقبل منه ما لا يُتقبل من غيره.

➤ لماذا لم يتوقف جريير عند سماعه كلمة عبد الملك تلك، وواصل الإنشاد؟ وهذا ما يؤكد زعمنا بأن القصيدة بنيت على مخطط مقصود.

➤ كيف انتهى أمر جريير عن الفرض المطلق إلى ذلك الدلال المطلق وعدم التحرز من فرض إرادته على الخليفة فيما يخص اختيار الجائزة "فقال: ويحك أتراها ترويه مئة من الإبل؟ قال: قلت نعم، إن كانت من نَعَم كلب! قال: وقد رأيتُ خمسمائة فريضة من نَعَم كلب مخضبة... فقال: أخرجوها له من الفرائض التي جاءت من نَعَم كلب مئة عن عرض ولا ترذلوها"⁽¹⁾، وقد طلب بعد ذلك جريير المحلب، وتناول بيده صفحة فضية أهديت للملك، ثم تدلل أكثر وطلب رُعاة الإبل⁽²⁾ وقد نال ما شاء وما طلب.

وأتساقا مع مشروع محمد البازي التأويلي، نتجه أولاً إلى مقابلة أجزاء النص الظاهر (القصيدة) ثم سنقابل هذا النص الظاهر بالنص المضمور وهو النص السلطوي/السياسي.

من بين النقاط المفصلية التي رام جريير الوصول إليها في مخططه، كان التذكير بمحاولة إذلاله من طرف الخليفة بأمر الأخطل النصراني بأن يركبه، إن هذه الحادثة لو أنها كانت قد وقعت فعليا، لربما تسببت في وضع جريير في عداد الشعراء المنسيين، فعندما يصل سخط الخليفة الذي يمثل هرم السلطة ورأسها إلى هذا الحد، فهذا معناه، أن الشاعر كانت ستسجل عليه نقطة سوداء في تاريخه الأدبي.

(1) الديوان، م س، ص 85.

(2) م ن، ص 86.

الباب الثالث ————— الفصل الثاني: قضايا التلقي لدى ابن رشيق (الجودة والرداءة)

خاصة وأن الخليفة قد أخضع - وقتذاك - معارضية جميعا، ما يعني أن جريراً لم يكن أمامه حتى فرصة التحول إلى شاعر المعارضة.

في منظور جرير، يُعدُّ اتِّخاذُ شاعرٍ نصراني من طرف الخليفة وجعله شاعره ومادحة، خُرُوجاً عن شكل وجوهر الدولة الأموية العربية، بما كانت العربية تحمل عصر ذاك من معنى احتواء الدين الإسلامي، وتلازمهما (العربية والإسلام)، وقد شدّد جرير على هذه الفكرة في قصيدته المدحية لعبد الملك:

ظَغَائِنَ لَمْ يَدِرْنَ مَعَ النَّصَارَى ❖ ❖ ❖ وَلَا يَدْرِينَ مَا سَمَكُ الْقِرَاحِ (1)

وتظهر في البيت الأرومة العربية ممتزجة بالدين الإسلامي، ويتبدى دين النصراني قادراً على إخراج العرب من أصالتهم، ومن عروبته، وكأنّ جريراً يلوم عبد الملك على فعلته تلك، ومحاولته إذلاله بمعية الأخطل النصراني.

يبدو البيت السابق ذا حمولة معنوية عامة إلا أنّ جريراً كان يقصد نفسه، إذ هو يزيكها ويجعل الشاعر العربي المسلم أفضل من شاعر نصراني (وإن كان عربياً)، وفي البيت الموالي يتبدى جرير (ماء رباب مزن) بينما يظهر الأخطل (ماء سبخ)، مع ما هو ظاهر من فضل ماء المزن على الحياة والأرض والبشر، وضرر ماء السبخ على كل ما يلامسه، فجرير يرى أنّه يحمل معه الحياة إلى سيرة عبد الملك بن مروان وأنّه سيرويهما ويجعلها ريّة عطرة بين الناس، وسيمجد آل أمية وبني مروان، بينما يخشى على بني أمية من شاعر لا يواليهم ولائ الدين، وإن والاهم ولائ اللسان. لأنّ ماء السبخ مالح يعد بالموت والبوار.

ومن فلسفة الدين والدولة واللغة، يتنزل جرير مباشرة إلى إقحام زوجه وبنيه في مشهد الفاقة والحاجة، إن جريراً لا يملك من الوقت كثيراً، عليه أن يحقق غاية وأن يحصل مجداً، ولذلك كان عليه أن يستعين بظروف عديدة ليؤسس بها مشهداً يلامس مشاعر الخليفة، إنّ مشهد الأم وبنيتها وهم في حالة من الجوع واليأس، كان

(1) ديوان جرير، م س، ص 87.

الباب الثالث ————— الفصل الثاني: قضايا التلقي لدى ابن رشيق (الجودة والرداءة)

أداة تمثيلية فعلت فعلها في نفس الخليفة الذي يؤكد هذا المشهد أنّه كان ذا أخلاق نبيلة وحسّ رهيف ومشاعر رقيقة، ومن المؤكد أن جريراً كان على علم بهذه الصفات إذ جعل يستغلها على مستوى النص بما يأمل أن يؤتي أكله.

نقول هذا لأنّ موقف التواصل كان سماعياً كما أسلفنا ولذلك يكون الإنشاد هنا ذا فاعلية واضحة ومثمرة، لقد وعد جرير زوجته بأنّه سيعود بالعطاء، ليس لأنّه سيخرج في تجارة، أو أنّه سيقصد سيّداً من سادات القوم، بل لأنّه سيتمّاح من يعطي دون أن يمتنّ ودون أن ينقص عطاؤه من خزائنه شيئاً، إنّ جريراً سيتمّاح البحور، ليس بحرّاً واحداً، ولكنها بحور لسنا ندري لها عدداً، إنهم أصحاب الخلافة، بنو أمية، وربما كانوا بني مروان تحديداً.

لابدّ أنّ عبد الملك بن مروان -وهو ما زال متكئاً- كان يرغب في أن يستقيم وأن يبدي إعجابه بالنص، فحين يتضمن هذا النص مشهداً لامرأة مع بنيتها في حالة جوع وهوان، وترسل هذه المرأة رسالة إلى الخليفة، فإنّ هذا يعني أنّها تعولّ على شهامته وكرمه، ولا بدّ أنّ الخليفة/المتلقي سيكون أكثر استجابة لنداء امرأة من رعيته تضم إليها أبناءها السابغين. إنها رسالة واضحة من أمّ حرزة: أنا وأولادي جياع، وأنا أثق بك يا أمير المؤمنين، وانتظر عودة زوجي الذي وعدني بأنّه سيتمّاحك حاملاً معهُ جائزة تقفل باب الجوع.

لقد بدأ عبد الملك يهتم في هذا الجزء من تلقيه لأمر جرير والقصيدة (والحق أنّه مهتم منذ البداية)، وهنا يعرف جرير أنّه بدأ في حلّ مشكلته مع الخليفة فيلقي إليه بمطلبه في وضوح ودون موارد، إنّه يطلب الإغاثة ويطلب منه التحركّ للعطاء، ويخبر جرير بأنّ زيارة الخليفة ومدّحه حقّ عليه، ولذلك سيشكره إن هو كساه بعد عرّيه، وأثبت القوادم في جناحه. يصير جرير نفسه فرخاً غير قادر على الطيران، إنّه يصغر ذاته تماماً في حضرة الخليفة حتّى يصبح -وهو من هو- مجرد فرخ عاجز، عارٍ، لن يستطيع الحراك دون مساعدة من عبد الملك. وفي هذه الأثناء نتصوّر أن عبد

الباب الثالث ————— الفصل الثاني: قضايا التلقي لدى ابن رشيق (الجودة والرداءة)

الملك تمنى لو أنه قام لتحية جرير، لكنّه ما يزال يجد ما قيل لحدّ الآن نمطياً، وعادياً، ليس فيه ما يخصّه وأسرته، قد نحتاج هنا لأن نذكر بأن الحطيئة في قصيدته التي توسل بها إلى عمر بن الخطاب رضي الله عنه من أجل إطلاق سراحه اتكأ على الصورة ذاتها:

مَاذَا تَقُولُ لِأَفْرَاحِ بَدِي مَرَّحٍ ❖ ❖ ❖ حُمُرِ الْحَوَاصِلِ لَا مَاءٌ وَلَا شَجَرٌ⁽¹⁾

والاختلاف واسع بين البيتين، فبينما يصف الحطيئة في صورة تشبيهية أولاده بالأفراح التي لم تكتسب ريشاً بعد، يجعل جرير نفسه فرحاً دون ريش، ينتظر من الخليفة أن يكسوه، ولعله من المفيد أن ننتبه إلى لفظ "رَدَدَتْ" التي تسبق الريش، إنها ذات دلالة نراها مُهمّة، فكأن جريراً يخبر الخليفة بأن كان له ريش وسقط عنه، وأنّه لا أحد بمقدوره ردّ هذا الريش سوى الخليفة، هو يشرح له أنّه الملك المطلق، صاحب القوة والسلطة العليا، لا الحجاج ولا أي أمير آخر في استطاعته أن يحلّ محله، إنّ أصل الخير ومنبع العطاء. ولو أن الشاعر رأى أن الحجاج في مقدوره أن يكسوه لكان لزمه، ولكنه شأن لا يقوم له إلاّ عطاء الخليفة وجائزته، ونستطيع القول، إن جريراً فهم تماماً سبب سخط الخليفة، وقد عرف كيف يمتص هذا الغضب، بحكم احترافه الشعرية والتكسبية، يؤمن جرير بأنّه عليه أن يجعل نصّه قادراً على أن يتفاعل معه عبد الملك، أي أن يُنتج هذا النصّ جمالياً، ولذلك فنحن نحاول أن نعيد صياغة هذه التجربة الجمالية التي عاشها عبد الملك وهو يملأ فراغات هذا النصّ، وقد يكون من أهم هذه الفراغات أن الحجاج لم يكن بالنسبة إلى جرير سوى مرحلة أولى وعتبة توصل إلى الخليفة/البحر/ مالك الجبال الرواسي، إن الشاعر وعلى الرغم من اتصاله بالحجاج إلاّ أنّه لم يحصل شيئاً، فما هو يغادر أسرته ساغبة، وزوجه تنتظر عودته في مشهد مأساوي يتشكل من الجوع والعري والذل، ولقد وعدّها بأنه

(1) الحطيئة. ديوان الحطيئة، شر: ابن السكيت والسكر والسجستاني، تح: نعمان أمين طه، مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، د ط، 1958، ص 208.

الباب الثالث ===== الفصل الثاني: قضايا المتلقي لدى ابن رشيق (الجودة والرداءة)

سيعود هذه المرة محملاً بالعطايا والهدايا، لأنه هذه المرة سيمتاح البحور، ليس بحراً واحداً، وليس نهراً أو وادياً (الحجاج)، إنه اعتذار غير مباشر بعد ذلك اللوم الناعم الذي حملة المطلع، وصولاً إلى بيت القصيد.

❖ بيت القصيد في نص "أصحو":

نستطيع القول إن بيت القصيد هو مركز ثقل القصيدة، وهو المرحلة التي يصل إليها النص في مشروع تثبيت ذاته في ذاكرة المتلقي ووجدانه، وهو المحور الذي تدور حوله عملية إنتاج الموضوع الجمالي للعمل الأدبي، إنه نقطة يبحث عنها القارئ في النص وينتظرها، مركز يوزع الإشعاع على باقي النص، وباختصار هو النقطة المضيئة في النص التي تساعد في الكشف عن المناطق المعتمدة.

وبالنسبة إلى نص جرير، فلقد تمكن من صوغ بيت قصيده باحترافية عالية، إذ حدثت الدهشة الجمالية عنده، وكان فعل الاستجابة عند سماع هذا البيت، بأن ضحكاً؛ لقد ضحك الخليفة وكان يبدو غاضباً غير راضٍ عن جرير الذي عرف كيف يمتص غضبه بالتدرج إلى أن أذهب مطلقاً بقوله:

أَلَسْتُمْ خَيْرَ مَنْ رَكِبَ الْمَطَايَا ❖ ❖ ❖ وَأُنْدَى الْعَالَمِينَ بَطُونِ رَاحٍ⁽¹⁾

وثمة فعل استجابة آخر يؤكد على الانصهار التام بين أفق توقعات الشاعر وأفق توقعات المتلقي، يتمثل في تصريح الخليفة "كذلك نحن (...) فَرَدَّهَا عَلَيَّ"⁽²⁾، وفي رواية الجاحظ "فاستوى جالساً وكان متكئاً"⁽³⁾، إن تعديل وضعيته عبد الملك، الجلوس بعد الاتكاء، وكذلك الضحك بعد العبوس تدلُّ على تغير في موقفه من النص ومن صاحبه، ولم يبق لجرير بعد ذلك سوى التأكيد على الولاء التام للحزب

(1) جرير. الديوان، م س، ص 85.

(2) م، ص ن.

(3) الجاحظ. التاج في أخلاق الملوك، م س، ص 131.

الباب الثالث ————— الفصل الثاني: قضايا التلقي لدى ابن رشيق (الجودة والرداءة)

الأموي بأن يصف عبد الله بن الزبير (ض) بالإلحاد في براءة تامّة منه، وغير هذا لم يعد -بالنسبة إلى الخليفة- ذا أهمية تقاس بأهمية بيت القصيد.

نفضل أن نستعمل مفردة "الدّلال" لنعبر بها عن موقف عبد الملك بن مروان من جرير أوّل الأمر، فالواقع أنه أبدى ذلك الدّلال الزائد على الشاعر وهو -ضمنياً- يلومه على أنّه لزم الحجاج واستنفذ فيه مدائحه، ومن جهة أخرى فإنّه كان يستفزه لينظم في مديحه قصيدة مغايرة تماماً عن قصائده في مديح الحجاج، قصيدة تفرّق بينه وبين عامله على العراق، وتضع كلاً في منزلته.

وبالمقابل نلاحظ أنّ جريراً قد ردّ هذا الدّلال بدلال، كأنما الشاعر لم يكفه أن ردّ اعتباره بحضور المجلس وأكد مكانته الجديدة في بلاط الخليفة ولكنه أراد أن يكون أكثر قرباً منه. فقد اختار بنفسه النوق التي كوفئ بها، ثم أردف: "يا أمير المؤمنين إنما نحن أشباح" (*) من أهل العراق وليس في واحدٍ منّا فضل عن راحلته، وإنما الإبل أباق" (1)، وهكذا افتك الشاعر لإبله الأباق ثمانية رُعاةٍ، ثمّ مدّ يده في غير تحرج إلى متاع أهدي إلى الخليفة فأخذ منه صحيفة.

❖ مقابلة النص الظاهر الأدي بالنص المضمر/السياسي:

نرى أنّ أهم جبهة دار عليها تأويل مطلع قصيدة جرير هي الجبهة السياسية، وذلك من خلال ملاحظة أن إصرار عبد الملك على إرجاع جرير إلى الحجاج، يمثل إصراراً منه على فرض مطلق سلطته السياسية على الأرض التي يحكمها جميعاً، وكأن عبد الملك كان يرفض مشاركة الحجاج في سياسة الدولة باعتباره والياً على

(*) يشك المحقّق في هذه اللفظة، ويؤولها إلى أشياخ، ويقول إنها في ابن خلكان "مشايخ"، ولا جدال في أنها أشباح، لأن الشبح هو "الشخص والجمع أشباح وشبوح"، (لسان العرب/ شبح، وهي كذلك في القواميس التي اعتمدناها)، فتكون رواية الديوان صحيحة.

(1) جرير. الديوان، م س، ص 86.

الباب الثالث ===== الفصل الثاني: قضايا التلقي لدى ابن رشيق (الجودة والرداءة)

العراق وقد أضاف إليه عبد الملك إمرة المدينة⁽¹⁾، وباعتباره -أيضا- القائد العسكري الوحيد الذي استطاع إخضاع العراقيين، ثم إنّه هو من قتل عبد الله بن الزبير (ض)...

وخلاصة القول هي إنّ ما فعله الحجاج لم يكن بالأمر الهين، إنها أعمال تاريخية ساعدت في تدعيم ركائز الدولة الأموية، حتى إنّنا نتصور أنّه في غياب الحجاج، ربما كان التاريخ غير التاريخ.

إنّ وفود جرير إلى عبد الملك مادِحًا، يجعل من عبد الملك تاليا على الحجاج وإنّ هذا الرفض الذي قوبل به جرير مزدوج الوجه، فالوجه الأوّل يمثل رفضا للشاعر، والوجه الثاني يمثل رفضا لفعل الحجاج المتمثل في الاحتفاظ بجرير طول تلك المدة والاستثثار به لنفسه، وكان أوّلَى به أن يرسله إلى الخليفة ليقف عليه شِعْرَهُ ومدائحهُ.

بالنسبة إلى عبد الملك يكون هو الخليفة، لكنه يبقى الخليفة الذي كان سيفشل في بسط نفوذه على الأراضي جميعها التي من المفترض أن تدخل في سلطانه لولا وجود الحجاج الذي لم يكن يتهيّب من سفك الدماء، ولذلك نطمئن إلى القول بأنّه، فعليا، كانت السلطة بيد الحجاج في إحدى جوانبها. فكلا الرّجلين كان سياسيا، وإذا أخذنا بتعريف ماكس فيبر للسياسي، فقد نفهم أن عبد الملك كان في نفسه شيء من الحجاج؛ "وهكذا فإنّ السياسي هو كلّ إنسان يمارس العمل العام طموحًا للسلطة إمّا لأنّه يعتبرها وسيلةً لخدمة أهداف أخرى مثالية أو أنانية، أو لأنّه يريد لها لذاتها على سبيل الاستمتاع"⁽²⁾، وإذا كان السياسي بحسب هذا التعريف هو الذي يمارس العمل العام وهو يطمح في الوصول إلى السلطة فكيف كان طموح

(1) يراجع: ابن كثير. البداية والنهاية، ج 12، تح: عبد الله بن محسن التركي، هجر للطباعة والنشر، القاهرة، ط 1، 1998، ص 228.

(2) فيبر، ماكس. العلم والسياسة بوصفهما حرفة، تر: جورج كتورة، المنظمة العربية للترجمة، ط 1، 2011، ص 18.

الباب الثالث ————— الفصل الثاني: قضايا التلقي لدى ابن رشيق (الجودة والرداءة)

الحجاج الذي كان وقتذاك في السلطة فعلاً، إن ما قد نتوصل إلى فهمه، هو أن عبد الملك كان يخشى أن يفكر الحجاج في الاستئثار لنفسه بالملك والخلافة، ثمّة إذن مجال توتر كان سائداً ولو بشكل خافٍ بين الخليفة عبد الملك، وقائده الطموح صاحب مقولة "إني حُرْتُ الحجاز بشمالي وبقيت يميني فارغة"، في إشارة إلى رغبته في حكم العراق، وإن استتاره بشاعر كبير في حجم جرير هو تصرف لا يتناسب واحترامه المفروض للخليفة الذي يجدرُ به أن يُمجّدَ ويُنافَحَ عنه خاصة في ظلّ ظروف تاريخية معيّنة.

وعلى المستوى الشعري، يكون الخليفة رجل السياسة قد خشي أن يكون جرير قد أهدى بنات أفكاره وأبكار قصائده للحجاج، فلم يبق لديه القدرة على الابتكار والإبداع، والإتيان بالجديد المدهش الذي يرفع شخص الخليفة عن كل الأشخاص. لقد كان على جرير أن يثبت قدرة غير عادية على الإبداع، إبداعاً يتناسب ومنزلة الممدوح، وإذ ذاك رأيناه منذ المطع وقد أبدع نصاً استجاب لمتطلبات السلطة العليا المطلقة وقدر على احتوائها. وهكذا تحول من الخضوع لخطاب السلطة إلى إخضاع السلطة لسلطة الخطاب الأدبي.

يمثّل نص "أتصحو" قصيدة لا نستطيع قراءتها إلا ضمن نصوص أخرى سياسية وتاريخية، ولا جدال في أنّ كثيراً منها مضمّر، غير أنّ هذا القفل سينفتح بواسطة مفتاح القصيدة.

تكون الصّحوة وعدم الصّحوة مؤشّرين فعليين على غفلة القلب، ولكن نستطيع أن نلاحظ أنّهما يمثلان لحظتين زمنيّتين متضادتين؛ فالذّي يصحو، يُفِيقُ على معطيات جديدة توطّر زمنًا جديداً، حاضراً يعقب الماضي الذي لم يعد له وجود. وكذلك مثل المطع دعوةً لعبد الملك إلى الإيمان بأنّ كلّ ما فات وما كان ضده قد انقضّى، إنّ هذا الزمن هو له، بكل ما فيه، هو ملكه بما في ذلك الشعر والشعراء والحجّاج.

الباب الثالث ————— الفصل الثاني: قضايا التلقي لدى ابن رشيق (الجودة والرداءة)

وكانّ الحجاج رَجُلَ الحرب والسياسة والأدب، حين أرسل شاعره جريراً إلى عبد الملك بن مروان، كان يخبره بأنّه رجل سياسة ولكنّه ليس طامحاً للسلطة، ولسنا ندري ما هو بالضبط السبب الذي دعّا الخليفة إلى أن يتوجس من قائده وواليه على العراق، ولكن نذهب إلى الاعتقاد بأنّ هذا الشعور كان شعوراً مكيناً في نفسه بسبب قوّة الحجاج وجراءته على الأرواح وعدم تحرجه من سفك الدماء واستباحتها؛ لذلك نرى أنّ الحجاج أرسل شاعره ليقول إنّهُ -أيضاً- وكما أنّ السلطة المطلقة بيد عبد الملك وحده، فكذلك وجب أن يلتف الشعراء خاصة المجيدون منهم حول الخليفة وحده.

أخيراً، قد نجيب عن سؤال يبقى عالقا: ما الذي جعل جريراً يتجرأ في طلب الإذن في الدخول على عبد الملك وقد حَجَبَ عنه ثمانية أيام؟ وما الذي جعل الخليفة يأذن له على الرغم من رفضه القاطع الذي يجعل أي شاعر آخر غير جريير ييأس من تكرار المحاولة. نقول إنّها بكلّ بساطة -الثقة-، الثقة التي تجعلنا نتواصل يومياً، إنّهُ لولا ثقتنا ببعضنا ببعض لما أمكن لهذا العالم أن يستمر.

ثانياً- مراعاة الحقوق المجتمعيّة:

تفيد دراسة الشعر في التعرّف على المنظور الثقافي الذي تنبني عليه القصيدة، والمطلع منها خاصّة. فكلّ مجتمع يمتلك عادات وقيماً أخلاقية وروحية خاصة تؤطر نظرة أفرادهِ إلى العالم والوجود.

وإنّ مراعاة مجموعة من الأعراف وما اتّفِقَ عليه داخل المجتمع تلعب دوراً رئيساً في السّير بالقصيدة نحو هدفها لأنّ الشاعر والمتلقي ينتميان إلى المجتمع ذاته، وبالنتيجة فهما يمتلكان خلفية ثقافية واحدة. إنّ ما يعرفهُ الثاني يكون على الأوّل مراعاته والتحرّز له. ومن الممكن أن تدلّنا النصوص الشعرية وكذا الظروف المحيطة بها على نوعية التلقي الذي حظيت به، وعلى العادات والمعتقدات الروحية المشتركة بين أفراد المجتمع الواحد، أو تلك التي قد تشترك فيها بعض المجتمعات.

الباب الثالث ————— الفصل الثاني: قضايا التلقي لدى ابن رشيق (الجودة والرداءة)

ولقد أُلحِت المدونة البلاغية العربية خاصة على هذا التطابق بين النص الشعري والحالة التي تُوَظَّر مقام الإنشاد والذي يكون فيه، وسمت ذلك "مراعاة المقام" أي أن لكلّ مقلّم مقالاً. وقد كان على الشاعر أن يراعي المقام الذي ينشد فيه، فلكلّ حال ما يناسبها من الكلام، وترتبط هذه المقولة ارتباطاً مباشراً بالتلقي في مقام السَّماع، وقد كانت "معيّاراً من معايير الجودة والذيعوع الشعريين، ولم يقتصر انطباق هذه المقولة على نوع من أنواع الشعر يستلزم الاستجابة الفورية (الشعر الخطابي) أو دواعي الحاجة الآنية (الشعر التكبّبي) بل إنّ هذا الشرط كان ملازماً لكلّ شعر يتوخى التأثير ويتشوّف إلى الإفادة"⁽¹⁾.

وربما كان بشر بن المعتمر هو أوّل من طرق هذا الباب المهم من أبواب البلاغة، طالما أنّ الغرض دائماً هو الإفادة التي لا تكون إلّا بالإفهام "ينبغي للمتكلّم أن يعرف أقدار المعاني، ويوازن بينها وبين أقدار المستمعين وبين أقدار الحالات، فيجعل لكلّ طبقة من ذلك كلاماً ولكلّ حالة من ذلك مقاماً، حتى يقسم أقدار الكلام على أقدار المعاني، ويقسم أقدار المعاني على أقدار المقامات، وأقدار المستمعين على أقدار تلك الحالات"⁽²⁾، ويدخل في باب مطابقة الكلام للمقامات ما كنا بصده من التأدب مع الملوك ومراعاة أقدار المستمعين وطبقاتهم.

وحين يتعلّق الأمر بالترسبات الثقافية التي أصبحت أعرافاً روحية في المجتمع، يصبح على الشاعر مراعاة هذه الأعراف وعدم إهمالها، ومحاولة جعل الكلام محاطاً بهذه القيم الروحية التي تشترك فيها طبقات المجتمع جميعاً، لأنّ هذه القيم تصبح ذات قدرة كبيرة على التأثير بنفسية المتلقي، إذا لم تراغ خصوصيتها في الشعر، وفي المطالع بشكل خاص. وقد يحدث أن يقرع الشاعر سمع متلقيه بما يتطير منه مثلاً، وقد عُرف عن العرب شدّة التطير من أشياء وظواهر عديدة فلزم الشاعر مراعاة ذلك؛

(1) صالح، بشرى موسى. نظرية التلقي، م س، ص ص 59 - 60.

(2) الجاحظ. البيان والتبيين، ج 1، م س، ص ص 138، 139.

الباب الثالث ————— الفصل الثاني: قضايا التلقي لدى ابن رشيق (الجودة والرداءة)

يقول ابن طباطبا العلوي: "وينبغي للشاعر أن يتحرز في أشعاره ومفتوح أقواله مما يُتطير به أو يُستجفى من المكالمات والمخاطبات كذكر البكاء ووصف إقفار الديار، وتشئت الألاف، ونعي الشباب وذم الزمان لاسيما في القصائد التي تتضمن المدائح أو التهاني"⁽¹⁾، وهذا داخل في صميم مراعاة الذوق المجتمعي الذي يُملئ على الأفراد سلوكات ذات علاقة وشيجة بال نفسية، والتي تعززها ثقافة مكتسبة عبر أجيال عديدة، ومثل هذا الكلام يجب تجنبه لأنه "إذا كان مؤسسا على هذا المثال تطير منه سامعه وإن كان يعلم أن الشاعر إنما يخاطب نفسه دون الممدوح"⁽²⁾.

ومن الأمثلة التي يوردها ابن رشيق على هذه الحالة، مطلع أبي نواس الذي تشاءم منه أحد البرامكة بعد أن سمعه، وصدقت طيرته، إذ نُكِبَ البرامكة بعد ذلك قريبا، "ومن قبيح ما وقع لأبي نواس الذي أساء فيه أدبه، وخالف فيه مذهبه أن بعض بني برمك بنى داراً استفرغ فيها مجهوده، وانتقل إليها، فصنع أبو نواس في ذلك الحين أو قريبا منه قصيدة يمدحه بها، يقول أولها:

أربعَ البلى، إنَّ الخُشوعَ لبادٍ ❖ ❖ ❖ عَلَيْكَ وَإِنِّي لَمْ أَخُنْكَ وَدَادِي

وختَمها بقوله:

سَلَامٌ عَلَى الدُّنْيَا إِذَا مَا فُقدْتُمْ ❖ ❖ ❖ بَنِي بَرْمَكٍ مِنْ رَائِحِينَ وَغَادِي

فتطير منها البرمكي^(*)، واشماز حتى كَلَحَ وظهرت الوجمة عليه، ثم قال: "نعيت إلينا أنفسنا يا أبا نواس. فما كانت إلا مُدِيدَةٌ حَتَّى أَوْقَعَ بِهِم الرُّشِيدُ وَصَحَّت الطيرة"⁽³⁾.

(1) العلوي، ابن طباطبا. عيار الشعر، م س، ص 126.

(2) م ن، ص ن.

(*) هو الفضل بن يحيى البرمكي وفي الديوان "ولمّا أنشد أبو نواس الفضل بن يحيى: أربعَ البلى... تطير منه فلما انتهى إلى قوله: سلام على الدنيا استحکم تطيره فيقال: إنّه لم ينقض الأسبوع حتى نزلت بهم النازلة"، أبو نواس. الديوان، م س، ص 167.

(3) ابن رشيق. العمدة، ج 1، م س، ص 360.

الباب الثالث ————— الفصل الثاني: قضايا التلقي لدى ابن رشيق (الجودة والرداءة)

وعلى الرغم من شكنا في هذه القصّة⁽¹⁾، إلا أنّها تمثل صورة للمطالع المنفرة التي تعمل عكس ما يجب على المطالع عمله، فكما عدّه ابن رشيق مفتاحاً لفضل هو القصيدة، تكون مثل هذه المطالع ختماً عليها فلا يفك أبداً، أي إنّه لا يقبل من طرف متلقيه فنتيجته تكون مضادة للمتعة والالتذاذ وبعث الممدوح على السرور والابتهاج، فتدفعه إلى التطيّر والتشاؤم، وربما صدق التطيّر فيبقى المطالع يتحدّث بمدى شناعة فعل الشاعر أبداً.

1-5 طو "ر بنية القصيدة العربية:

بالنسبة إلى ابن رشيق (كما النهشلي وابن شهيد)، يكون التطوّر سنة الأدب عموماً، والشعر خصوصاً، فما كانت الأذواق قد قبلته في عصر سابق، لا يمكن له أن يستمر في فرض سيطرته على أذواق الأجيال في العصور اللاحقة؛ فلكل عصر مجموعة من المواصفات الفنية تساعد في تشكيلها التغيرات الاجتماعية والثقافية والعلمية، هذه المواصفات من شأنها أن تشكل مهيمنة ذوقية يتبناها أفراد المجتمع، ومجمل هذه المواصفات تصبح معايير وتسود في عصر ما، مشكلة ما يعرف بذوق العصر، وكما يختلف هذا الذوق بحسب التطورات والتغيرات الطارئة على الأدب وعلى الذهنيات، فإنّه كذلك يختلف بحسب التوزعات السكانية على المناطق الجغرافية التي تخضع الأشخاص لمناخها وجغرافيتها الخاصة بكلّ مكوّناتها.

أ- المقدمة:

ولأجل ذلك وبسبب منه تغيّرت المقدمات الغزلية عبر عصور ومراحل تطوّر القصيدة العربية، وحاصل القول إنّ افتتاح القصيدة بالنسيب يكون مطلباً جمالياً

(1) لم يكن الفضل بن يحيى يسمح لأبي نواس بمجالسته وذلك لمجونه ومجاهرته به، وقد رغّب الأصبغي إليه إلا أنّه أصّر على رفضه. يراجع هذا الخبر في: ابن المعتز. طبقات الشعراء، تح: عبد الستار أحمد فراج، دار المعارف، القاهرة، ط 3، د تا، ص ص 215 - 217، ورواية ابن رشيق والديوان، تقول بأن أبا نواس أسمع الفضل القصيدة، وقال له الفضل نعت إلينا أنفسنا... الخ.

الباب الثالث ————— الفصل الثاني: قضايا المتلقي لدى ابن رشيق (الجودة والرداءة)

ونفسياً في أن بالنسبة إلى المتلقي العربي، وقد سبق وأن أوضحنا أن المقدمة الغزلية حافظت على وجودها لأنها كانت مطلب المتلقي، أي إنها عادةً ما تكون مستفتح القصيدة المدحية، وبما أن المدح يكون غرضاً مقصوداً به شخص معين هو الممدوح، فإن المقدمة الطللية تكون عامةً غير خاصة، أي أنها موجهة لعموم المتلقين باختلاف أصنافهم الذين ضربوا — كما يقول ابن قتيبة — في الحبّ بسهم حلال أو حرام.

وللمقدمة الغزلية وظيفة نفسية بالنسبة إلى الممدوح، تتمثل في استدراجه إلى حسن الاستماع وهزّه إلى العطاء، وهذا كله يأخذه ابن رشيق عن ابن قتيبة كما هو معلوم.

ويقول ابن رشيق إنّ الشاعر خاضع في بناء مقدمته للذوق السائد، وهو الذوق الذي يختلف فيه سكان البادية عن أهل الحاضرة؛ إذا اعتاد أهل البادية الحديث عن الطلول البالية، ومواكب الرحيل، ومشاهد الضعن، وهم يذكرون نبات الصحراء، وزهرها مثل الأقحوان والبهار والعرار وغيره مما تستلزمه القصيدة والمقدمة القديمتان⁽¹⁾.

وبالنسبة إلى أهل الحضرة الذين رقت عيشتهم، ولانت جوانبهم، واستراحوا من المشقة، واستكانوا إلى الحياة اللينة السهلة، وتكون الحضارة قد عادت عليهم بفخامة المسكن وأناقاة الملبس، والتساهل في كثير مما كان يتشدّد فيه الدّين، وشيوع الموسيقى وانتشار الغناء، والمجون، بالنسبة لهؤلاء يقول ابن رشيق إن أكثر تغزلهم يكون في "ذكر الصدود والهجران والواشين (...)" وفي ذكر الشراب والندامى والورود والبساتين والنيلوفر، وما شاكل ذلك من النواوير البلدية⁽²⁾.

نلاحظ أنّ المتلقي يكون له الدور الأوّل في صياغة شكل المقدمة الغزلية ومحتواها، وإذا مثلنا لهذا المتلقي بالمجتمع وأفراده جميعاً؛ فإنّ هؤلاء لن يستسيغوا —

(1) يراجع: القيرواني، ابن رشيق. العمدة، ج 1، ص 361.

(2) م، ص 362.

الباب الثالث ————— الفصل الثاني: قضايا التلقي لدى ابن رشيق (الجودة والرداءة)

وهم أهل حاضرة ورخاء عيش- أن يبادرهم الشعراء بالحديث عن أشياء وظواهر لا يعرفونها، ولم يروها، وإن كانوا قد عرفوا بشأنها من خلال قراءتهم للشعر القديم الذي أضحى تراثا. إن تلك المقدمات الغزلية القديمة قد استطاعت العيش والسمود، لأنها وجدت لها مكانا مناسباً عند أهل البادية الذين لا تختلف حياتهم في قسوتها وصعوبتها عن حياة الشعراء القدامى، وبالتالي فإنها تكون مستمرة في التمثيل لواقع حياتهم.

لا يصبح الشاعر-هنا- سوى منصتٍ لصوت مجتمعه، خاضع لمطالبات ذوقه، ومسجلا لما يريد من المنحى الغزلي المقدماتي.

ويذكر ابن رشيق أن تطوّر فنّ المقدمة الغزلية قد خضع لحكم ذوق الجمهور، وأنّ المحدثين هم من أتى بالجديد وإنه على الشاعر أن يقول مثلما يقول شعراء عصره حتّى لا يخرج عن الذوق الأدبي السائد، وينبؤ عن عصره وينتهي إلى زمن آخر هو ليس منه.

ويعتقد ابن رشيق أن أهم ما أقرّنه الحداثة العربية، هو ذلك التغيير الحادث على مستوى المقدمة الغزلية، إذ إنّه كان من الشعراء من يتغزّل في النساء اعتقاداً منه، ولكن قد يحدث أن يتغزّل في الذكور وإن فعل ذلك، فليس إلاّ مجاراةً لما أصبح معهوداً ومطلوباً "وإن ذكرّ فجرياً على عادة المحدثين، وسلوكاً لطريقتهم"⁽¹⁾.

والواقع أننا نستغرب هذه القراءة المتسامحة لابن رشيق فيما يتعلّق بالغزل بالذکر، ويتجاوزها عن تلك الظاهرة الغربية، إذ لم تكتفي الحداثة بتحويل الحبّ في القصيدة إلى الجنس، ولكنها أيضا عملت على تشويه هذا الجنس بجعله شاذاً وخارجاً عن الطبيعة، ونجد ابن رشيق يعطي للشعراء الذين سلكوا هذا المسلك مبرراً واهياً، هو ادّعاؤه بأن الشاعر إنما يقول مثل هذا الشعر، ويفتح به قصائده جرياً على "العادة" أي الذوق، لئلا يخرج عن سلك أصحابه، وحتّى يسمّى مُحدثاً، غير أن مثل

(1) القيرواني، ابن رشيق. العمدة، ج 1، ص 362.

الباب الثالث ————— الفصل الثاني: قضايا التلقي لدى ابن رشيق (الجودة والرداءة)

هذه القراءة نراها تسطيحية لظاهرة خطيرة مسّت الحياة واقعا ثمّ انتقلت إلى الشعر، والسؤال الذي نراه جديراً بالتوجيه إلى ابن رشيق: هل كانت الذائقة الفنية العربية تستعذب مثل هذا الشعر الشاذ؟ وهل كان الشاعر الذي لم يتغزّل في المذكر خارجاً عن ذوق عصره، محلّقاً خارج السّرب، مرفوضاً من قبل جمهور المتلقين؟ الجواب المؤكّد هو أن لا. إذ إن الإجابة بنعم تعني أنّ هذه الظاهرة المباحة على المستوى الفني تكون قد عمّت المجتمع عصر ذاك، ولذلك طلبت فنياً.

نصير إلى القول إنّ أيّ قراءة إنّما هي خاضعة لبعض الإكراهات السياسية والثقافية والاجتماعية وغيرها، ولا تعدو قراءة ابن رشيق أن تكون قد وقعت تحت هذا الإكراه، وبوصفه شاعراً، فنتوقع أن كان له من بين معارفه وأصحابه الشعراء فئة تميّزت بالمجون والفحش سواءً أكان ذلك على المستوى الواقعي أم الفني، وفي كتابه الأنموذج، نعثر على عددٍ غير قليل من القصائد الغزلية التي قالها أصحابها تغزّلاً في الغلمان، والذكور، ما يشي بأنّ هذه الظاهرة كانت مستشرية في مجتمعه القيرواني عصرئذٍ، وقد ندلل على هذا الذي نذهب إليه بإعطاء بعض الأمثلة من الأنموذج:

- الرّقيق القيرواني (صاحب كتاب قطب السرور)، ص 56.

- الصيرفي، ص 121.

- أبو حبيب، ص ص 142 - 143.

- الفراسي، ص 148.

- ابن البقال الضرير، ص ص 160 - 161.

- ابن المؤدّب، ص 180.

- ابن الفلاح، ص 196.

وكان ابن رشيق إذا ترجم لشاعر متعصّف أشار إلى تلك العفّة وكأنّها ممّا ندّر

عصر ذاك.

الباب الثالث ===== الفصل الثاني: قضايا التلقي لدى ابن رشيق (الجودة والرداءة)

وحاصل القول أن قراءته لشعر المجون لا تعدو أن تكون مجاملة لبعض أصحابه هذا إضافة إلى كونه كان معدوداً في رجال الأدب والشعر وعلى اتصال بالسلطة بحكم منصبه كاتباً في ديوان الإنشاء، وكان من بين الشعراء المترجم لهم كتاب وسياسيون، ولعلّ ابن رشيق عمل بقولته المشهورة -إرضهم ما دمت في أرضهم- وفي مجمل الأحوال نقول إنّ السياسة لا بدّ أن تؤثر في التوجّه النقدي للنقاد، وقد توطّر في كثير من الأحيان قراءته للنص الأدبي، ولظاهرة بلاغية معيّنة، وإذ ذاك، فمن الصعب أن نجد قراءة متحرّرة تمام التحرّر من الظروف التاريخية التي صاغتها، بل إنّ ابن رشيق حين يجيء إلى التمثل لمثل هذه المطالع الغزلية، يتملّح بنص لأبي نواس على كثرة ما يشابهه من هذه النصوص، وهو نص قد يابى الذوق أن ننقله.

ومن أهم العوامل التي تسهم في صوغ قراءة ما، نجد العامل الذاتي إذ كان ابن رشيق يقف إلى جانب هذا النوع من الغزل للأسباب التي ذكرناها، ولسبب آخر قد يكون وحيها، هو أنه ذاته (أي ابن رشيق) كان يعيش مثل هذه العلاقات الشاذة، وقد حفظ ابن بسّام حكاية عن حبه لأحد غلمان القيروان في الذخيرة وشعر قاله فيه، وفي بعض الغلمان⁽¹⁾.

ب- الرحلة:

وفي استعراض تطوّر القصيدة وبنيتها تمشياً مع الذوق الفني الذي يتغيّر، يبيّن ابن رشيق سطوة التقاليد الفنية الراسخة، وصعوبة التحوّل عنها وعدم القدرة على إطراحها؛ لذلك لا يكون التغيير والتحديث عملاً سهلاً وآلياً يحدث بمجرد التفكير به والتأهب له، فكما حدث مع المقدمة الغزلية، إذ لم يستطع الشعراء المجدّدون التخلص من وجودها أو من مضمونها على الأقل فإنّ الأمر ذاته حدث مع موضوع الرحلة والراحلة.

(1) يراجع: الشنتريني، ابن بسّام. الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، م س، ف 4/ م 2، ص ص 600 - 605.

الباب الثالث ————— الفصل الثاني: قضايا التلقي لدى ابن رشيق (الجودة والرداءة)

يبين ابن رشيق أن التطور في بنية القصيدة العربية تأثر بتطور الحياة، فما ناسب سكان البدو والذين سكنوا الخيام وتنقلوا بها من موضع إلى آخر، ووقفوا على بقاياها ليكون صوابهم وأهليهم، لم يعد يناسب سكان المدن في عصر متقدم سكن فيه الناس القصور والأبنية الفخمة، وعلى الرغم من هذا فإن العادة قد تسري وتؤثر بالشعراء، كما حدث مع امرئ القيس الذي اضطرت له العادة الأدبية والتقاليد الفنية لذكر الإبل وهو على ما هو عليه من الملك والحياة المرفهة واستعماله الخيل وإجادته وصفها وتخصصه فيه.

غير أن مخالفة التقاليد الفنية قد تقع أيضا من باب شخصية الشاعر، ورغبته في الخروج عليها والتجديد وإمعانا في إطراح القديم، فقد قال أبو نواس مادحا الفضل بن يحيى البرمكي قصيدة يخبر فيها أنه ارتحل إلى ممدوحه مشيا على الأقدام لا ركوبا على فرس أو ناقة:

"إليك أبا العباس من بين من مشى ❖ ❖ ❖ عليها امتطينا الحضرمي الملسنا (*)

قلائص لم تعرف حيننا على طلا ❖ ❖ ❖ ولم تدر ما قرع الفنيق ولا الهنا (**)

ويؤكد ابن رشيق أن مثل هذا الخروج إنما هو تأكيد على الرغبة في كسر التقليد والاستهانة به والسخرية منه لا أكثر: "وإما تعاطي صعلة ورجلة" (1).

وإذا كانت شخصية أبي نواس النزاعة إلى المجون والاستهانة بكل مقدس، دفعته إلى مثل هذا الخروج وعدم الاتكال في رحلته إلى ممدوحه على أي وسيلة نقل اعتد بها الشعراء قبله من أفراس أو إبل، وخروجه إلى القول بالمشي على رجليه والتنقل راجلا إلى ممدوحه، فإن ذلك ليس إلا تأكيدا منه على اعتماده على ذاته في

(*) الحضرمي الملسن: يريد به النعل وهو منسوب إلى حضرموت والملسن الذي جعل شراكه كاللسان يقول: لم آت على نجيب أو بغلي وإنما جئت أمشي على نعلي.

(**) في الديوان الذي اعتمده: قلائص لم تسقط جنينا من الوجي، أي لم تحمل فتضع فتحن على ولد، والطلا: ولد البقرة فجعله ولد الناقة، والقلائص شواب الإبل لم تحمل لأنها نعال ولم تضع الطلا أيضا وقرع الفنيق ضراب الناقة إذا نزا عليها، والهنا: القطران. أبو نواس. الديوان، م س، ص ص 170 - 171.

(1) ابن رشيق. العمدة، ج 1، ص 365.

الباب الثالث ————— الفصل الثاني: قضايا التلقي لدى ابن رشيق (الجودة والرداءة)

الإبداع وسُخريته من التقاليد الفنية المتحكّمة في الشعر والشعراء، وقوله بذلك بأنّ الإبداع لابدّ أن يكون بالاعتماد على كفاءات الشاعر ذاته واجتهاداته في ابتكار أدواته الخاصة. ويبين المشي إلى الممدوح أنّ الشعر والشاعر أصبحا يعيشان في المدينة حيث لا مسافة بعيدة تفصل بين بيت الشاعر وقصر الممدوح، كما أنّ الطرق معبّدة، والمصابيح منارة ليلاً، ولا خوف على الشاعر إن مشى من وحوش الصحراء وصعاليكها الذين جعلوا أعالي الجبال مراقباً يغيرون منها على المرتحل في الصحراء. إنّ جعل الإبل نعالاً هو دعوة إلى تحويل هذا الحيوان إلى ذكرى في القصيدة العربية، تماماً كما تحول بعد الذبح وتصنيع جلده إلى نعلٍ يتنقل عليه إلى الممدوح.

نقول إنّه إذا كانت الحال هذه، فإنّ بعض الشعراء طرحوا القديم وذلك توافقاً مع شخصياتهم والصفة النفسية الغالبة عليهم؛ فهذا أبو الطيب لم يكن يؤثر سوى الارتحال على الخيل وذلك بسبب "ما يقوم في نفسه من التهيب بذكر الخيل، وتعاطي الشجاعة"⁽¹⁾.

وإذن، نستطيع أن نخلص إلى أنّ التطوُّر على مستوى النوع الأدبي خاضع في جملته للذوق السائد أي لمتطلبات المتلقي، غير أنّ جانباً من شخصية الأدباء واختلاف هذه الشخصيات ومدى نزوعها نحو التجديد والابتكار، كلّ هذا يؤدّي دوراً في التطوُّر الذي يحصل في الأنواع الأدبية على امتداد الحقب المتلاحقة.

وبالنسبة إلى ابن رشيق القيرواني نلاحظ أنّه معتمد بأبي نواس، وأبي الطيب على مستوى النزوع الأدبي الهادف إلى التجديد والابتكار، والذهاب بالشعر إلى آفاق جديدة فنيّة غير تلك التي عهدتها المتلقي العربي على بعد المسافة الزمنية بين الشعراء، ولعلّ هذا أن يساعدنا في صفحاتنا المقبلة على تفهم التجديد بالنسبة إلى ابن رشيق القيرواني، وسماته وحدوده، بشكل أكثر تفصيلاً عن عنصرنا السابق الذي

(1) المصدر السابق، ص 367.

الباب الثالث ————— الفصل الثاني: قضايا التلقي لدى ابن رشيق (الجودة والرداءة)

حاولنا فيه تفصيل القول في مذهب ابن رشيق بين القدماء والمحدثين، وبين اللفظ والمعنى.

ويدعو ابن رشيق الشاعر إلى أن يشاكل ويطابق بين الأدوات الفنية، والحياة الواقعية، فإذا كان الشاعر مدينيا فإنه لا يجوز له في عرف الفن أن يتحدث في شعره بما هو متاح لأهل البادية في غابر الزمان، ولذلك ينهى ابن رشيق شعراء القيروان عصر ذاك عن الوقوع في مثل هذا الغلط الفاحش الذي ينفّر المتلقي/الممدوح من القصيدة ويجعله يمجها، وذلك لبعدها عن الحقيقة والواقع، ووقوع المنافرة الفاضحة بين قوله وبين ما هو ملاحظ ومشاهد وإذا كان ذلك مسموحاً —ربما— في بلدٍ آخر (وربما قصد ابن رشيق بلدان المشرق) فإنه من العائد بالضرر على النص والشاعر أن يذكر الممدوحه في القيروان في العهد الصنهاجي أنه رحل إليه على ناقة أو بعير "وليس في زماننا هذا، ولا شرط بلدنا خاصة شيء من هذا كله، إلا ما [لا] (*) يُعدُّ قلةً، فالواجب اجتنابه، إلا ما كان حقيقةً، لاسيماً إذا كان المادح من سكان بلد الممدوح: يراه في أكثر أوقاته، فما أقبح ذكر الناقة والفلاة إذن" (1).

إن ابن رشيق المتلقي —الشاعر— يوثق تطور بنية القصيدة العربية عن طريق النص النقدي وكذلك عن طريق النص الشعري: "وقلت أنا —وإن لم أدخل في جملة

(*) ما زلنا في شك من هذه الـ "لا" فهي تنسف ما قاله ابن رشيق جميعه بخصوص وجوب التطوير في التقليد الفني وعدم إتباع ما لا يجب أن يتبع من التقاليد التي لم تعد صالحة لأزمان وظروف أخرى، والكلام بهذه الصيغة "إلا ما لا يعدُّ قلةً" يعني أنه يستثني الكثرة، وهذا معناه أن الكثرة في القيروان في العهد الصنهاجي كانت مراعيةً للتقليد القديم القائم على ذكر المفاوز والفلات والارتحال على الإبل، وزد على ذلك أن ابن رشيق ينفي في هذه الفقرة عن شعراء عصره الارتحال حتى على الخيل، إلى الممدوح، وهذا متسق مع ما ذكره قبلاً عن المتنبي وارتحاله على الخيل في الصفحة ذاتها (367)، وحين عدنا إلى المطبوع (طبعة محمد محي الدين عبد الحميد/1981) وجدنا حرف "لا" مكتوباً بين قوسين مربعين، إلا، وبالعودة إلى الطبعة القديمة، وجدنا حرف "لا" ساقطاً من الفقرة "إلا ما يُعدُّ قلةً فالواجب اجتنابه"، يراجع: القيرواني، أبو علي الحسن بن رشيق. العمدة في صناعة الشعر ونقده، عني بتصحيحه محمد بدر الدين النعساني الحلبي، مطبعة السعادة، القاهرة، ط 1، 1907، ص 153. وواضح أننا نرى الصواب في هذه الطبعة القديمة.

(1) العمدة، ج 1، ص 367.

الباب الثالث ————— الفصل الثاني: قضايا التلقي لدى ابن رشيق (الجودة والرداءة)

من تقدّم ولا بلغت خطّته - من قصيدة اعتذرت بها إلى مولانا خلد الله أيامه من طول غيبة غبتها عن الديوان:

إِلَيْكَ يُخَاضُ الْبَحْرُ فَعَمًّا كَأَنَّهُ ♦ ♦ ♦ بِأَمْوَاجِهِ جَيْشٌ إِلَى الْبَرِّ زَاحِفٌ
وَيَبْعَثُ خَلْفَ الثُّجْحِ كُلِّ مُنِيفَةٍ ♦ ♦ ♦ تَرِيكَ يَدَاهَا كَيْفَ تُطَوَى الثَّنَائِفُ
..... ♦ ♦ ♦
وَقَدْ قَرَّبَ اللَّهُ الْمَسَافَةَ بَيْنَنَا ♦ ♦ ♦ وَأَنْجَزَنِي الْوَعْدَ الزَّمَانُ الْمَسَاوِفُ

فذكرت قرب المسافة بيني وبينه حوطة وإخباراً أنّ حوض البحر وجوب الفلاة من صفة غيري من القصائد والغرباء والمنتجعين من الأمصار" (1).

وبذلك يكون ابن رشيق قد التزم الحقيقة ولم يجانب الصدق إذ هو قريب إلى ديوان ابن أبي الرجال يذهب إليه ماشياً، على أنّ البعيد الذي يسكن الأقاليم ربما ركب إلى الممدوح عينه البحر أو الفلاة لأنه أهل لأن تُخاض الأهوال من أجل الوصول إليه. كما أنّ أفق انتظار المتلقي/الممدوح (خاصة) لن يصطدم بما هو مجاف للحقيقة ولواقع الحياة، فإنّه كان من المبتذل أن يقول ابن رشيق الذي يتردد على الديوان بوصفه كان موظفاً فيه - لابن أبي الرجال إنّ جاء إليه راكباً راحلة صحراوية قديمة أو فرساً، فهذا ولاشكّ كان سيكون محلّ استغراب وسخرية من المتلقين، فالعادة أو التقليد الفني ليس ملزماً للشاعر، وكما يقول يابوس إنّ ما كان جديداً في وقت سابق سيغدو قديماً ومبتذلاً في أوقات لاحقة، ولا سبيل إلى إقامة الحدود الشكلية والقوالب المعيارية التي لا تتماشى والتطورات التي تحصل في حياة الشعوب ويتطور تبعاً لها الفن.

ج- الخروج (قراءة في خروج لأبي الطيب المتنبي):

يعدّ الخروج من غرض إلى آخر، ومن جزء من الكلام إلى الجزء الذي يليه حسب التقسيم المبرمج للقصيدة، من مقتضيات تسلسل الكلام في الرسالة الشعرية،

(1) السابق، ص 368.

الباب الثالث ===== الفصل الثاني: قضايا التلقي لدى ابن رشيق (الجودة والرداءة)

وهنا تظهر بجلاء القدرة على "إجادة الحز" أي إجادة القطع في خفاء، فالشاعر ينتقل من غرض النسب مثلاً بعد أن يكون قد أشبع الغرض قولاً وبلغ بالسامعين الغاية من الاستمالة وجذب الانتباه والدعوى إلى التركيز في الغرض الرئيس الذي سيقبل عليه.

لا يعدُّ الخروج -إذن- سوى أداة من ضمن أدوات القصيدة التي تعمل على إنجاح الغرض النفعي/البراغماتي الذي تركز عليه القصيدة بحسب اشتغال الشاعر واجتهاده في السير بمعاني النص وألفاظه نحو هذه الغاية، ويفرق ابن رشيق بين المصطلحات المتقاربة المعنى؛ فالخروج عنده ليس هو الاستطراد كما عند بعض النقاد، وهو ليس التخلص أيضاً. ويكون الخروج دالاً على مغادرة الغرض من القصيدة إلى غرض آخر مغادرة نهائية، أي دون الرجوع إلى الغرض الأول الذي يكون الشاعر قد انتهى منه، بينما يتيح الاستطراد والتخلص للشاعر أن يعود إلى معناه الذي كان فيه.

يظهر الاهتمام بالمتلقي في عملية الخروج من معنى إلى معنى عن طريق "اللفظ والتحيل"⁽¹⁾، ويكون هذا اللفظ والتحيل لئلا يتنبه المتلقي إلى هذا التغيير فيحدث لديه التشوش والاضطراب. إنَّ الحرص على نسق الكلام وعدم إظهار التباين بين أجزاءه هو دليل على الحدق بالصناعة الذي يستدعي الاهتمام البالغ بالمتلقي لأنه مدار العملية الإبداعية (نتذكر هنا قول ذلك الحاذق أجاد الحزَّ عموماً وقرطس نكت الأغراض بحسن الفواتح والخواتم ولطف الخروج).

يكون على الشاعر ألا يُفاجئ متلقيه، ويقطع عليه بهجة السَّماع واطِّراد المتابعة بأن يخرج من النسب إلى المدح عنوةً "فإنَّ النفوس والمسامع إذا كانت متدرجة من فن من الكلام إلى فن مشابه له، ومنقلة من معنى إلى معنى مناسب له، ثمَّ انتقل بها من فن إلى فن مباين له من غير جامع بينهما وملائم بين طرفيهما

(1) القيرواني، ابن رشيق. العمدة، ج 1، ص 373.

الباب الثالث ===== الفصل الثاني: قضايا المتلقي لدى ابن رشيق (الجودة والرداءة)

وجدت الأنفس في طباعها نفوراً من ذلك ونبت عنه (...) وكذلك النفوس والأسماع إذا قرعها المديح بعد النسيب دفعة واحدة من غير توطئة لذلك فإنها تستصعبه ولا تستسهله"⁽¹⁾.

ولقد خضع الخروج لتطور الحياة وطغيان الحضارة، فابتعد عمّا اعتمده الجاهليون الذين كانوا "يقولون عند فراغهم من نعت الإبل وذكر القفار وما هم بسبيله: "دع ذا" و "عدّ عن ذا" ويأخذون فيما يريدون أو يأتون بـ "أنّ" المشددة ابتداءً للكلام الذي يقصدونه"⁽²⁾.

إنّ استعمال هذه الصيغ الجاهلية ينبئ عن خشونة واضحة في لغة التواصل بين أطراف الخطاب، فالشاعر يوجّه أوامر إلى متلقيه بأن يتجاوز غرض المديح لأنّه (أي الشاعر) سيدخل غرضاً آخر، كما أنّه يكشف المتلقي بأن ثمة تقسيمات مفتعلة، وفصل بين الأغراض ممّا يستدعي مدّ جسور لفظية واضحة تكشف عن نفسها بين هاتيك الأغراض مثل "عدّ عن ذا" و "دع ذا"، وهذا الجسر اللفظي الذي يعلن عن وجوده لن يقدر على الربط بين الموضوعات، حتى وإن فعل ذلك على مستوى الشكل، إلاّ أنّه وبالنسبة للمتلقي، لا يعدو أن يكون فعلاً تعسفياً قطع عليه متعة القراءة.

ويعدّ مثل هذا الخروج خروجاً منفصلاً⁽³⁾، يؤثر هذا الفصل في نسقية البنية وانتظامها، وإن كان هذا التأثير غير محسوس بالنسبة إلى الجاهليين، فذلك لأنّه كان السّمة المسيطرة على فنّ "الخروج" هذا ناهيك عن أنّ الفعل الإنشادي قد يحاول السيطرة على هذا الإحساس بالانفصال من قبل المتلقي وذلك لإدراك المنشد أنّ هذه الصيغ تحوّل القصيدة إلى اللهجة الخطابية المشوبة بالعنف.

(1) القرطاجني، حازم. المنهاج، م س، ص 319.

(2) القيرواني، ابن رشيق. العمدة، ج 1، ص 379.

(3) يراجع: م ن، ص ن.

الباب الثالث ————— الفصل الثاني: قضايا التلقي لدى ابن رشيق (الجودة والرداءة)

أمّا الخروج المتصل بما قبله فذلك فن تخصص فيه المحدثون، ثمّة معايير جمالية كثيرة كُسرت بفعل التحضر والتأنق على المستويات جميعها، وانبتت على أنقاضها معايير أخرى، لقد أصبح الانسجام والاتساق مطلباً ملحاً. يعبر الخروج المتصل عن رؤية منتظمة للوجود، بعيداً عن فوضى الأشياء الماثلة في بدائية الحياة، إنّه انتباه لطيف من لحظة استغراق في التأمل ومحاولة إدراك انتظام جمالية الكون ونسقيته، لذلك كان الخروج الذي لا لطف فيه ولا حساب أو مراعاة للطرف الآخر المستغرق في لحظة جمالية توشك أن تنتهي ملتحمة بلحظة أخرى منسربة إليها ومتصلة بجزئياتها، يعدّ في نظر ابن رشيق "ظرفاً وانقطاعاً"⁽¹⁾ وكلاً اللفظين يعبران عن عدم التشاكل والاختلاف البين الذي يحدث بين حالة وأخرى.

ويوضّح ابن رشيق أنّ البحترى كان يتميز بالخروج المتعسف الذي لا يراعي الانسجام بين وحدات بنية القصيدة، ويضرب لذلك مثلاً بقوله:

لَوْلَا الرَّجَاءُ لَمِتُّ مِنْ أَلَمِ الْهَوَىٰ ❖ ❖ ❖ لَكِنَّ قَلْبِي بِالرَّجَاءِ مُوَكَّلٌ

إِنَّ الرَّعِيَةَ لَمْ تَزَلْ فِي سَيْرَةٍ ❖ ❖ ❖ عُمَرِيَّةٌ مِنْذُ سَاسَهَا الْمُتَوَكَّلُ⁽²⁾

وواضح أن لا رابطاً معنوياً أو مادياً بين البيت الأوّل والثاني، كأن البحترى يستعجل الخروج إلى مديح المتوكل، وكأنّه قد برم بموضوع الغزل وأراد تركه سريعاً، وفي هذا مساس بوحدة النص واتساق وحداته، كما أنّ فيه تفكيراً لموضوع الغزل وإفراغها من رمزيتها العاطفية وهذا يعني عدم مراعاة المتلقي الذي يكون عادةً مشدوداً إلى هذا الموضوع الذي ما يزال يشدّ إليه الانتباه إلى اليوم. ومن الخلل الذي سيدركه المتلقي (المقصود وغيره) أنّ الشاعر يشوّه صورته أمامه، إذ يفضح نفسه بكونه متكسباً طالبا النوال يتعجله في غير تقديم أو تلطف وحيلة بعبارة ابن رشيق،

(1) المصدر السابق، ص 379.

(2) م ن ، ص ن.

الباب الثالث ===== الفصل الثاني: قضايا التلقي لدى ابن رشيق (الجودة والرداءة)

وكأنه يؤدي واجبا لا يستطيع تجاوزه بالمقدمة الغزلية، وإذ ذاك نلاحظ البحري هنا وهو في أشع مشاهد الاستجداء.

وفي المقابل، يمثل ابن رشيق لحسن الخروج ببيتين للشاعر ذاته (البحري) إذ يقول مادحاً:

سُقَيْتُ رُبَاكَ^(*) بِكُلِّ نَوْءٍ عَاجِلٍ ❖ ❖ ❖ مِّنْ وَبْلِهِ حَقًّا لَهَا مَعْلُومًا
وَلَوْ أَنِّي أُعْطِيتُ فِيهِنَّ الْمُنَى ❖ ❖ ❖ لَسَقَيْتُهُنَّ بِكَفِّ إِبْرَاهِيمَا⁽¹⁾

وهذا خروج جميل دالٌّ على التفنن والمهارة، ومراعاة المتلقي وهو بصدد الاستماع إلى القصيدة.

نرى ابن رشيق وقد تحكمت في قراءاته ولاءاته السياسية تحكماً مفضوحاً في بعض الأحيان، ولا ندري لماذا كان يجهد نفسه حينما تتاح له الفرصة لإثبات ولاءه التام لأصحاب السلطة السياسية، حتى لو كان ذلك على حساب النص. إن قراءة مفرطة في التخطئة سلطت على نص أبي الطيب المتنبي، تكشف بوضوح اجتهاد ابن رشيق إيصال رسالة لذوي الأمر لا تخلو من ملقٍ بيّن، ولعلنا سنلاحظ هذا من خلال تتبعنا لقراءته لخروج المتنبي في هذا النص: "وأكثر الناس استعمالاً لهذا الفن أبو الطيب، فإنه ما يكاد يفلت له، ولا يشذ عنه، حتى ربما قبح سقوطه فيه، نحو قوله:

هَآ فَا نَظَرِي أَوْ فَظَنِّي بِي تَرِي حُرْقًا ❖ ❖ ❖ مَن لَم يَدُقْ طَرَفًا مِنْهَا فَقدَ وَأَلَا⁽²⁾
عَلَّ الْأَمِيرَ يَرَى ذُلِّي فَيَشْفَعُ لِي ❖ ❖ ❖ إِلَى التِّي تَرَكَّنِي فِي الهَوَى مَثَلًا

(*) هكذا جاءت بالفتح في الطبعة التي نعتمدها، وكذلك في طبعة عبد الحميد 1/234، ونظن أن الأنسب فيها أن تأتي بالكسر (رباك) لتدل على الخطاب الموجه إلى المرأة، فتدل بذلك على الغزل الذي سيخرج منه الشاعر إلى المديح، وإلا فإن الشاعر قد خرج إلى المديح مع البيت الأول، ولسنا نملك البيت الخاص بالغزل، وعموماً فالبيتان لا وجود لهما في الديوان، وعلى الرغم من ذلك فنحن أميل إلى الظن الذي ذكرناه. لأن المناسب أن يكون دعا لرباها وديارها بالسُّقيا ثم خرج إلى تمني أن يسقيها بكفِّ إبراهيم الممدوح.

(1) المصدر السابق، ص 374.

(2) وَأَلَّ: نجا.

فقد تمنى أن يكون له الأمير قواداً⁽¹⁾.

ثمة بنية تقابلية تتحكم في قراءة ابن رشيق للشعر العربي أحد طرفيها هو المديح وما يناقضه تماماً وهو الهجاء، وفي هذه القراءة يتحوّل النص من مدحي إلى هجائي بحسب منظور ابن رشيق الذي أخذ بظاهر لفظة "يشفع" وركّز عليها وشرحها على أنّها "الرغبة والسؤال"⁽²⁾. يقوم ابن رشيق بإسقاط كل ما هو سلطوي/سياسي على محور ولائه، ابن أبي الرجال رئيس ديوان المعز بن باديس، ونخشى أن تكون هذه القراءة لخروج المتنبي سابقة سار عليها قراء كثيرون للديوان، ولهذا "الخروج" تحديداً، ومع صفة الجمع التي تميّز بها ابن رشيق، رجعنا إلى بعض قراءات الديوان علنا نضع اليد على مصدر هذه القراءة، ويغلب لدينا الظن أنها خاصة به وأنه مصدر هذه القراءة التي وازنت بين خروجه وخروج أبي نؤاس المشهور: سأشكو إلى الفضل بن يحيى بن خالد⁽³⁾... وفضّلت الثاني على أساس أنّ المتنبي أخذ المعنى من أبي نؤاس.

ونرى أن نعرض لبعض القراءات الخاصة بهذا "الخروج" ثم ندلي بدلونا في هذا الموضوع. وقبل التطرّق إلى قراءات الشراح، نشير إلى أنّ القاضي الجرجاني (366هـ) قد خصّص في الوساطة باباً لما استكرهه من خروج المتنبي ولم يكن هذا الخروج ضمنه⁽⁴⁾، ما يعني أنّه لم يكن مستكرها بالنسبة إليه أو إلى معاصريه.

(1) القيرواني، ابن رشيق. العمدة، ج 1، ص 374.

(2) م، ن، ص 375.

(3) م، ن، ص ن.

(4) الجرجاني، عبد العزيز. الوساطة، م، ص 136.

أولاً - قراءة ابن جني 392 هـ:

قال ابن جني في الفسر "ومعنى البيتين أن الممدوح يعطي المادح ما يكون سبباً في إدراكه بغيته"⁽¹⁾، ولم يجعل ابن جني خروج أبي نواس أفضل من خروج المتنبي بل جعل أحدهما نظير الآخر، أي أنّهما متساويان ولا مفاضلة بينهما، وتماثل قراءة ابن رشيق لخروج أبي نواس، قراءة ابن جني لخروج المتنبي.

قال أبو نواس:

سَأَشْكُو إِلَى الْفَضْلِ بْنِ يَحْيَى بْنِ خَالِدٍ ❖ ❖ ❖ هَوَانًا، لَعَلَّ الْفَضْلَ يَجْمَعُ بَيْنَنَا

وقال ابن رشيق مفاضلاً ومرجحاً كفة خروج أبي نواس "وليس هذا من قول أبي نواس (البيت) في شيء، لأنّ أبا نواس قال «يجمع بيننا» ثمّ أتبع ذلك ذكر المال والسّخاء، فقال:

أَمِيرُ رَأَيْتُ الْمَالَ فِي نَعْمَائِهِ ❖ ❖ ❖ مَهِينًا ذَلِيلَ النَّفْسِ بِالضَّيْمِ مُوقِنًا

فكأنه أشار إلى جمعه بينهما بالمال خاصة: يُفْضِلُ عَلَيْهِ، وَيَجْزِلُ عَطِيَّتَهُ، فيتزوجها أو يتسرى بها"⁽²⁾.

وقد اشتمل شرح ابن جني على ذكر العطاء الذي يكون به وصل هذه المرأة التي لا يتمكن منها إلا ذو مال ولو أنّ ابن رشيق أنصف لكان أقرب جودة خروج المتنبي لأنّ لغته اعتمدت على اللحن والإشارة، فقد لمحّ إلى أنّه يرجو مال ممدوحه، وهذا المال هو السبيل الوحيد الذي يمكنه من مواصلة محبوبته، بينما نجد أبا نواس صرّحاً تصريحاً باستجدائه، وإذا أعجب ذلك ابن رشيق، فلأنّ هذه الحال توافق حاله، وما الباب المخصّص لشعر الكتاب، وكيله المدح لهؤلاء الكتاب الشعراء، وخاصة ابن أبي الرجال إلاّ دليل على شدة خضوعه، حتّى إنّ ولاءه غلب على نقده، هذا من جهة، ومن جهة

(1) ابن جني. الفسر، م س، ج 3، ص 61.

(2) القيرواني، ابن رشيق. العمدة، ج 1، ص 375.

الباب الثالث ===== الفصل الثاني: قضايا التلقي لدى ابن رشيق (الجودة والرداءة)

أخرى نلفيه يتتبع خروج المتنبي بألفاظ لا يليق أن تكون في النقد مثل قوله الذي مرّ بنا "ليس من شيء" "البشاعة"⁽¹⁾ "الشناعة"⁽²⁾، "الغث البارد"⁽³⁾، "البشع"⁽⁴⁾.
ومن وجهة نظرٍ قرائية، نجدُ أن قراءة ابن جنّي على الرغم من أسبقيتها، وعلى الرغم من كونها صادرة عن عالم لغوي، إلا أنّها أكثر احترافية من قراءة ابن رشيق، فلقد أدرك ابن جنّي أنّ النص الشعري لا يكشف ذاته أمام قارئه لكلّ التفاصيل، فلا يجد القارئ السبيل إلى محاولة الفهم، وفك المعنى من النص، لذلك اشتغل ابن جنّي بفراغات النص مُحاولاً ملأها لاستخلاص المعنى، ولم يفعل أبو نواس فعل المتنبي، فلم يترك لقارئه فرصة السؤال والإجابة، ومحاورة النص، بل إنّه لم يحترم هذه الرغبة في قارئه فذكر المال وأغلق عليه باب الفهم الذي لا يكون إلا بعد محاورة النص.

ثانياً- قراءة المعرّي 449 هـ:

"يقول: لعلّ الأمير (الذي هو الممدوح) إذا رأى ذليّ يتشفع لي، إلى المرأة التي تركتني مثلاً مضروباً كسائر العشاق من العرب؛ ووجه تشفعه إليها أن يصل جناحه بما يصل به إلى المراد بها، ويحظى عنده لمكانه منها، وهذا مأخوذ من قول أبي نواس: سأشكو إلى الفضل... الخ"⁽²⁾، وهذه قراءة تماثل قراءة ابن جنّي، ولم تعتمد التأويل الحرفي المرجعي للفظ "الشفاعة" كما فعل ذلك ابن رشيق، ولكنّها سلكت مسلك التأويل، فإن كان المعنى القاموسي للشفاعة هو السؤال وذلك بالسعي إلى فلان لصالح آخر، فإنّ المتنبي قد أراد أن يشمل ممدوحه بعطفه، ويوليه كرمه، فيقدر على الوصول إلى الحبيبة، وليس يشترط في هذه الشفاعة أن تكون حقيقية فيسعى الممدوح إلى المرأة، ليحدثها في أمر الشاعر ويستعطفها ويجمع بينهما، وهل لا يقوم بهذا الفعل سوى (القواد) الساعي بين النساء والرّجال بالفاحشة، وكيف اجتمع لابن رشيق هذا

(1)، (3)، (4)، (5) المصدر السابق، ص 380.

(2) المعري، أبو العلاء. معجز أحمد، ج 1، تح: عبد المجيد دياب، دار المعارف، القاهرة، ط 2، 1992، ص 62.

الباب الثالث ————— الفصل الثاني: قضايا التلقي لدى ابن رشيق (الجودة والرداءة)

المعنى الشنيع بحسب عبارته، مع قول المتنبي «التي تركتني في الهوى مثلاً» ونحن نعرف أنّ الذين يمثلون أبطال القصص العربية في الحبّ هم متعطفون ولعلّ هذا هو الذي صنع شهرتهم وشهرة أخبارهم.

ثالثاً- قراءة التبريزي ٥٠٢ هـ:

قال التبريزي: "نظير هذا قول أبي نواس: (البيت) ومعنى البيتين: أنّ الممدوح يعطي المادح ما يكون سبباً لوصوله إلى بغيته"⁽¹⁾، والقراءة تؤوّل معنى البيت بالعطاء ومعنى الشفاعة بأن يُشَمَل الشاعر بالهبة المادية التي تؤهله لينال الحظوة عند الحبيبة، وإلى هنا لم يَشذ عن هذا التأويل سوى تأويل ابن رشيق.

رابعاً- قراءة العكبري 616 هـ:

وأما العكبري فقد نحاً منحى ابن رشيق، في تأويل اللفظ بظاهره وبارجاعه إلى المستوى المعجمي الحرّفي: "وقول أبي نواس أحسن من قول المتنبي لأنّ الجمع يمكن بأن يعطيه ما يتوصل به إلى محبوبته، والشفاعة تكون باللسان، وذلك نوع قيادة"⁽²⁾، والسؤال المطروح: لما يُحَمَل "الجمع بين أبي نواس وحبيبته" على غير المعنى الحرّفي للجمع، هنا، ويؤوّل على أنّه الأعطية، والجمع بالمال، بينما ينحو القارئ منحى معاكساً مع لفظ "الشفاعة" الخاص بالمتنبي فيؤوّل على أساس أنّه لا يكون إلاّ باللسان، وبالنتيجة يكون نوعاً من أنواع القيادة، وهذا فيه ما فيه من التحامل على المتنبي والتعسف في قراءة نصّه، إذ يحق لنا أن نؤوّل -بهذا المنطق- قول أبي نواس بالجمع بينه وبين عشيقته بأنّه حديث عن القيادة كذلك إذ هي الجمع بين الرجل

(1) التبريزي، أبو زكريا يحيى بن علي. الموضّح في شعر المتنبي، ج 4، تح: خلف رشيد نعمان، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط 1، 2004، ص 261.

(2) العكبري، أبو البقاء. التبيان في شرح الديوان، ج 3، تص: محمّد السّقا وآخرون، د ط، 1936، ص 166.

الباب الثالث ————— الفصل الثاني: قضايا التلقي لدى ابن رشيق (الجودة والرداءة)

والمرأة في الحرام، وذلك أولى بأبي نواس وأنسب، غير أن مدار الحديث هنا هو النص وليس الأشخاص، لذلك وجب أن لا يراوح التأويل والقراءة حدود النص.

خامساً- قراءة عبد الرحمن البرقوق في 1944 م:

نقل البرقوق قراءة الواحدي (468 هـ)، وهي القراءة ذاتها التي نقلها العكبري دون زيادة أو محاولة تأويل⁽¹⁾، ولسنا نفهم كيف غاب عن البرقوق -رحمه الله- وهو الذي شرح النبوغ مبيناً نبوغ المتنبي، أن مثل هذا النابغة لا يغيب عنه هذا المعنى الذي لا يمكن أن ينسبه إلى ممدوحه، هذا مع براعته اللغوية ومقدرته في التصرف باللغة، فإذا أضفنا أن هذا الخروج هو من قصيدة قالها المتنبي في صباه، فما نراه يجسر على ممدوحه -وهو بعد في أول الدرب- فيصفه بالقيادة. ويضرب بذلك نفسه، شاعراً، مداحاً، متكسباً بشعره، ويلحق الضرر بشعره، إذ لا بد أنه كان سيستشهر بهذا المعنى "الشنيع"، فتفضل في وجهه أبواب الأُمراء والملوك.

سادساً- قراءة إبراهيم السامرائي في 2001 م:

يخاطب إبراهيم السامرائي المتنبي المفترض في مجلس مخصص لمناقشة شعر الشاعر، ويقول له فيما يخص هذا الخروج: "ما زدت على أن جعلت الممدوح بعض خاصتك تُسِيرُهُ في حاجتك التي ما أظن أنك تجهل معاناتها"⁽²⁾ ويجعل أبا الطيب يرد قائلاً "ليس لي أن أرد عليك فقد صدقت"⁽³⁾، وهنا يختلط الأمر على السامرائي بين لغة شعرية تتشفع بالمجاز إلى متلقيها، في موقف شعري وبين موقف واقعي ولغة واقعية، فيشرح البيت شرحاً لغوياً، ويؤوله تأويلاً لا يناسب النص فيما نرى. وهل كان

(1) البرقوق، عبد الرحمن. شرح ديوان أبي الطيب المتنبي، ج 2، راجعه: يوسف الشيخ محمد البقاعي، دار الكتاب العربي، بيروت، د ط، 2010، ص 161.

(2) السامرائي، إبراهيم. في مجلس أبي الطيب المتنبي، دار الجيل، بيروت، ط 1، 1993، ص 26.

(3) م ن، ص ن.

الباب الثالث ————— الفصل الثاني: قضايا التلقي لدى ابن رشيق (الجودة والرداءة)

أبو الطيب سيوافق فعلاً على هذه المعاني التي أعطيت لنصّه، ويرى أنّ الذين رأوا أنّه جعل ممدوحه خادماً له تارة، وقواداً أخرى قد أصابوا. نتصوّر المتنبي كان سيدافع عن نصه، بدعوى اللغة الشعرية التي لا تقول كلّ شيء، والنص الشعري الذي لا يفصح عن معناه دون أن يلزم قارئه بمكابدة المحاولة، ومعاودة النظر، من أجل الظفر بالدلالة.

سابعاً- قراءتنا:

تُبنى قراءة ابن رشيق ومن تبعه على تعارض مع النص، غير أنّ هذا التعارض ليس ناتجاً عن عملية القراءة التي لا تكتمل إلاّ بعد تدخل القارئ، بل إنّها قراءة معتدة بالمعنى السّابق على تدخل القارئ، بمعنى أنّ القارئ يعتقد بوجود المعنى مسبقاً وأنّ ما عليه سوى استخراجهِ وكشفهِ. وهذا ما فعله ابن رشيق حين نظر في لفظ "الشفاعة" ومعناها "السؤال" وأولّها إلى القيادة، وهكذا قرأ بعض من أتى بعده خروج المتنبي في تلك القصيدة، لقد كان المعنى موجوداً، في الشفاعة يتجلّى معنى السؤال، وبذلك فإنّ الممدوح يسأل المحبوبة بأن تصل الشاعر فيكون بذلك (قواداً). وهذا تحديداً ما لا يقول به آيزر، إذ يعتقد بحسب الفلسفة الظاهرانية- أنّ المعنى لا يكون إلاّ بعد أن يتدخل القارئ في النص، فهو لم يكن موجوداً مسبقاً، ولكنه سيكون كذلك لحظة التقاء القارئ بالنص.

سبق وأن أوضحنا أنّ مطالع القصائد العربية تحمل سجلاتها المتمثلة في الأعراف، وهي ثقافية واجتماعية تكوّنت عبر أجيال وتراكمت، وأهم تلك الأعراف كان التآدب مع الملوك، وإن كان هذا التآدب مطلوباً في المطلع كونه أوّل ما يواجه المتلقي، فهذا لا يعني أنّه يمكن إسقاطه في الأجزاء الأخرى من القصيدة. وإذا كان المتنبي هو هذا الشاعر الغني عن التعريف، فإنّه من غير المتصور أن يكون جاهلاً بهذا العرف، غير عارف بالأسلوب الذي يجب أن يُخاطب به الأمير.

الباب الثالث ————— الفصل الثاني: قضايا التلقي لدى ابن رشيق (الجودة والرداءة)

إن معاني النصوص الشعرية خاصة إذا تعلق الأمر بالنصوص الحدائثية الكلاسيكية، لا يمكن أن توجد جاهزة، وبشكل مسبق، ولهذا وجب على القارئ أن يقوم بعملية ملء الفراغات الموزعة في النص، من أجل تحصيل المعنى، وفي خطوة أولى سنقوم بنفي واستبعاد بعض ما يقدمه النص بوصفه حقيقةً ماثلة، ولذلك سنقوم باستبعاد معنى (الشفاعة) الحرفي، وهو السؤال باستعمال اللسان، والسعي بين الشاعر وحبيبته، وسنقول إن هذا الفعل (السعي) يمكن أن يقوم به ما ينوب عن الممدوح في شخصه، وهو فعلة أي العطاء والنوال؛ إذ إن الممدوح يعطي الشاعر ويُجزل له العطاء، فيخطب الشاعر ودَّ حبيبته بالمال والهدايا، فينال منها ما يرغب، ولقد جعل المتنبي ذاته نوال ممدوحه ساعياً في الأفق يسأل عمَّن سأل غير ممدوحه:

"قِيلَ" (1) بمنبج (2) مثواه ونائله (3) ❖ ❖ ❖ في الأفق يسأل عمَّن غيره سألًا" (4)

من الحقائق التي نستبعدها كذلك، حقيقة الحبيبة، إذ من الممكن أن تأخذ بُعداً رمزياً يتمثل في المكانة الاجتماعية التي كان المتنبي يرى نفسه أهلاً لها اتساقاً مع مقدرته الشعرية ونبوغه، وإذ إنّه —هو صبي— يخاطب أميراً بهذه القصيدة، فهذا قد يؤوّل على أنّه —في الواقع— أراد من هذا الممدوح أن ينزله المنزلة التي تليق به، في خطوة أولى نحو المعالي، ونلاحظ أن هذا التأويل كان همّ المتنبي طيلة حياته، وإذ لم يُنلّه سيف الدولة مبتغاه وبعد وقوع الجفوة بينهما، اضطر إلى الرحيل إلى مصر حيث امتدح —راغما— كافور الإخشيدي في سبيل أن يحقق رغبته التي مات دونها.

إن لفظ (الشفاعة) الذي استهجنه ابن رشيق لا يزري بالممدوح مطلقاً، بل إنّه على العكس من ذلك، نرى المتنبي حاول أن يجعله بهذا اللفظ شخصية مخلّدة في الثقافة العربية؛ إذ إن البيت يقول بأن الشاعر أصبح مثلاً في الهوى، أي إنّه أصبح

(1) القيل: الملك أو الرئيس دون الملك الأعلى. (2) منبج: بلد بالشام. (3) النائل: العطاء. (4) البرقوقى. المصدر السابق.

الباب الثالث ===== الفصل الثاني: قضايا المتلقي لدى ابن رشيق (الجودة والرداءة)

مشهوراً بحبه، وقصص الحبّ العربية التي خلّدها التاريخ قصصاً معدودة، فإذا أضاف إليها المتنبي قصة حبّه، وتمنّى من ممدوحه أن يكون أحد أبطالها، وأسند إليه دور الساعي بينه وبين الحبيبة من أجل اجتماعهما، وهو ليس اجتماع فاحشة، لأنّ قصص الحبّ المشهورة هي عذرية، يكون المتنبي قد أراد لممدوحه الخلود في التاريخ بهذا الدور. كذلك فإنّ المتنبي وهو يصف حاله بالذلّ والقهر جرأً هذا الحبّ يكون طالب ممدوحه بالتدخل لوقف هذا الضيم اللاحق به من طرف محبوبته، وكذلك وجب على كلّ راع أن يسهر على راحة رعيّته، وأن يحرص على ألاّ يذللّ فرداً من هذه الرعية وألاً يهان. وبذلك لا يكون الشاعر قد جانب صواباً.

كان المتنبي يعي جيداً أنّه بإزاء أمير (الأمير سعيد بن عبد الله بن الحسين الكلابي المنبجي)، لذلك فإن المتلقي موجود في النصّ، وهو بوصفه أحد أطراف عملية الإبداع والتواصل، يفرض صيغة معيّنة على الشاعر (المرسل) يخاطبها بها، إنّها مراعاة المقامات، أو ما قد نطلق عليه "السّعة التواصلية"، فكلّ واحدٍ فينا، والشعراء خاصة في مقاماتهم التواصلية يخاطبون كلاً حسب مقامه ووضعيته، إنّ هذا المقام وإن كان اجتماعياً فإنّه يتحدّد أيضاً بالسّن، وبالجنس، لذلك تختلف أصناف الخطابات اختلافاً عفويًا كما يقول عبد السلام المسدي⁽¹⁾، وربما كانت كلمة (الشفاعة) هي ما يناسب كلمة (الذل)، وبالنتيجة يكون فعل الشفاعة هو ما يزيل حالة (الذل)، وذلك لأنّ الأمر متعلّق بتجربة فريدة هي تجربة الحب، ولتدخل طرف ثالث هو المحبوبة، لذلك استعمل الشاعر هذا المعجم ليدلّ على هيمنة التجربة التي يعيشها، وليصل بذلك إلى أقصى درجات مشاركة متلقيه في عيش التجربة ومشاركته إيّاها، وذلك لأنّ الشعر يحمل هذه الوظيفة التأثيرية التي تهدف هي أيضاً إلى تحقيق النّفْع المادي الذي يرجوه الشاعر، وهذا النّفْع لن يحصل دون إحداث التأثير في المتلقي ودفعه إلى مشاركته تجربته عبّر الفهم. ويعلّل ذلك "برغبة الباث - مهما كان

(1) يراجع: المسدي، عبد السلام. الأسلوبية والأسلوب، م س، ص 80.

الباب الثالث **=====** الفصل الثاني: قضايا التلقي لدى ابن رشيق (الجودة والرداءة)

انتماؤه الاجتماعي- وأياً كان سلّم وعيه وإدراكه و سواء خاطب مشافهة أو كتابة - في حمل المخاطب- لا على فهم محتوى رسالته فحسب - بل على تقمّص ثوب التجربة المنقولة عبر الخطاب- " (1).

تكون قراءة ابن رشيق لخروج المتنبي غير بعيدة عن التعسف، ولا نريد أن نتابعه في ما جاء به، إذ قد ندرك أنّه استعجل مبحث السرقات، فراح يتتبع في هذا الباب (سرقات) المتنبي، و(الساقط) من شعره و(المنحط)، على أنّه يرى ذلك معدوداً، وإنما قبّح سقوطه في بعض خروجه لأنّ الناس عدّوه صاحب هذا الفن والمبرز فيه، فكان من البداهة أن يكون العيب ظاهراً: "وأكثر الناس استعمالاً لهذا الفن أبو الطيب، فإنّه ما يكاد يُفْلِتُ لَهُ، وَلَا يَشُدُّ عَنْهُ، حَتَّى رِيماً قَبِحَ سَقُوطُهُ فِيهِ" (2).

على أنّنا ناقشنا ابن رشيق وبعض القراء الذين لم يحدوا عن قراءته، من باب خصوصية اللغة الشعرية التي لا يجب أن يؤخذ فيها بالتبسيط، وملامسة سطح اللفظ، والاعتقاد بأنّ المعنى موجود في النص سلفاً، وإنما المعنى لا يكون إلا عبر قراءة النص التي تصنع التجسيد كما يقول آيزر، وإذا جئنا إلى تعدد القراءات فإنّه ليست كلّ قراءة مقبولة، والنص ليس أيضاً غفلاً مهملة يبني عليها من شاء ما شاء، إنما هو قد يحتمل ما يناسبه من المعاني ويرفض الآخر، وإذ ذلك فنحن قد نرفض قراءة ابن رشيق ومن والآه جملةً.

د- الانتهاء:

ويسميه حازم القرطاجني "الاختتام" (3)، وهو لدى ابن رشيق قاعدة القصيدة ومرتكزها، وشرطه الإحكام والمبالغة في التحسين لأنّه آخر ما يبقى من القصيدة في السّمع، وربما حفظه المتلقي، فليحرص الشاعر على ألاّ يبقي في ذاكرة متلقيه ما

(1) المرجع السابق، ص 81.

(2) القيرواني، ابن رشيق. العمدة، ج 1، ص 374.

(3) القرطاجني، حازم، المنهاج، م س، ص 306.

الباب الثالث **=====** الفصل الثاني: قضايا المتلقي لدى ابن رشيق (الجودة والرداءة)

يهدم نصّه من أساسه. إنّه الخاتمة الحسنة، ولذلك فإنّه "إذا كان أوّل الشعر مفتاحاً له وَجَبَ أن يكون الآخرُ قفلاً عليه"⁽¹⁾.

ويحضر المتلقي في ختام القصيدة، كما حضر في مبتدئها وخروجها، إنّه يفرض سلطته في الصياغة من خلال نقاط أهمها:

- مراعاة ترك انطباع حسن لدى المتلقي أي الأثر الإيجابي للمتلقى والذي يتناسب مع الحال التي يكون فيها؛ فإن كان الغرض مدحاً، ترك النص لديه انطباعاً بالاغتراب والسعادة، وإن كان الغرض رثاءً، وجب على الشاعر أن يُحمّل انتهاء نصّه معاني التأسية والصبر وما يحتمله حال الحزن، وينبغي "أن يكون اللفظ فيه مستعذباً والتأليف جزلاً متناسباً، فإن النفس عند منقطع الكلام تكون متفرّعة لتفقد ما وقع فيه غير مشغولة باستئناف شيء آخر"⁽²⁾.

وتبعاً لنظرية ابن رشيق في (القفل والمفتاح) يكون الانتهاء قفلاً للقصيدة، وإذا كان الابتداء يفتحها ويشكل النواة التي تنطلق منها خيوط المعنى وإشعاعاته فإنّ الانتهاء هو القاعدة التي تصل إليها هذه الخيوط وتنتهي عندها تلك الإشعاعات، إنّه قفل القصيدة، تصبح القصيدة بهذا المنظور البنائي أشبه بالعبة بابابن، باب يمثل مدخلها وهو الابتداء، وباب ثانٍ يمثل المخرج الذي لا بدّ أن يُحكم إقفاله بالانتهاء (إنّ هذا التشبيه لا يتنافى مع تشبيه ابن رشيق للقصيدة بالبيت).

ويعترض ابن رشيق على استهانة بعض الشعراء العرب بالمتلقي في أثناء صوغ "الانتهاء"؛ إذ إنّ من الشعراء من لا يجعل انتهاء قصيدته خاتمة لها حتّى يُهيء للمتلقى أنّه سيقول بعد هذا الانتهاء كلاماً آخر، فيبقيه على تشوقه، حتى ييأس من المزيد من الشعر، وهذا إضرار بالمتلقي وإفساد لمتعته، وتكدير لنقاء التجربة الجمالية التي يفترض أن يعيشها، وتعطيل لإنتاج الموضوع الجمالي.

(1) القيرواني، ابن رشيق. العمدة، ج 1، ص 379.

(2) القرطاجني، حازم، المنهاج، م س، ص 306.

الباب الثالث ===== الفصل الثاني: قضايا المتلقي لدى ابن رشيق (الجودة والرداءة)

ويهتم ابن رشيق بالمتلقي في "الانتهاة" ويجعله صاحب الكلمة الأولى والأخيرة في صوغ الخاتمة ويدعو إلى احترامه "ومن العرب من يختم قصيدته فيقطعها والنفس بها متعلقة، وفيها رغبة مشتهية"⁽¹⁾.

لا يستطيع المتلقي أن يصوغ موقفه الجمالي من القصيدة، عندما تحدث عملية بتر خيوط المعنى التي امتدت منذ افتتاح القصيدة بابتدائها الذي يمثل عنوانها، إن فتح مساحة الاشتهاة والرغبة بالنسبة إلى المتلقي ثم التخلي عنه ببتير الكلام، قد يعيق عملية التواصل، ويؤثر ذلك في الهدف المرجو من القصيدة، ويعطي ابن رشيق مثالا لهذا البتر بمعلقة امرئ القيس إذ جعل خاتمتها دون قاعدة، ومعنى جعلها دون قاعدة أنه لم يغلق مخرج العلبة، وهذا يعني أن خيط الدلالة يستمر في التجول في القصيدة والتوزع فيها انطلاقا من المطع، وهذا يجعل المتلقي غير مدرك أن عملية بث الرسالة قد توقفت في نقطة معينة. إن انعدام وجود القاعدة - في كل الأحيان - يجعل الجسم غير ثابت، يتحرك وقد يسقط، ولذلك يجب أن تكون الخاتمة قاعدة القصيدة، قاعدة مستوية مكتملة تؤهل القصيدة للثبات والصمود. وحين ختم امرؤ القيس معلقته التي تعد أجود الشعر العربي في نظر نقاد قدامى ومحدثين:

"كَأَنَّ السَّبَاعَ فِيهِ غَرْقَى غُدِيَّةٌ ❖ ❖ ❖ بِأَرْجَائِهِ الْقُصُوى أَنَابِيشُ عُنْصُلٍ"⁽²⁾

يكون حسب ابن رشيق قد ترك خاتمته دون قاعدة ومارس هذا البتر وترك متلقيه معلقا بحبل الرغبة والاشتهاة.

وقد يختم الشاعر قصيدته بالدعاء، لكن الحدائق الذين يثق بهم ابن رشيق لسعة علمهم بأسرار الصناعة ومتطلبات الاحتراف، كرهوا ختم القصيدة بالدعاء،

(1) القيرواني، ابن رشيق. العمدة، ج 1، ص 381.

(2) من، ص 381.

الباب الثالث ————— الفصل الثاني: قضايا التلقي لدى ابن رشيق (الجودة والرداءة)

لأنه من عمل أهل الضعف (والحقيقة إننا لا نعرف من هم أهل الضعف من الشعراء) غير أننا نرجح أنهم أهل ضعف الصنعة/الشعراء غير المحترفين.

ويستحسن ابن رشيق الدعاء للملوك "فإنهم يشتهون ذلك ما لم يكن من جنس قول أبي الطيب المتنبي:

فَلَا هَجَمْتَ بِهَا إِلَّا عَلَى ظَفَرٍ ❖ ❖ ❖ وَلَا وَصَلْتَ بِهَا إِلَّا إِلَى أَمَلٍ⁽¹⁾

نرى أن انتقاص ابن رشيق من هذا البيت يستحق منا وقفة، غير أننا سنقتصد ونوجز الكلام في قولنا إن هذا الختام لا نرى فيه ما يشينه، فإذا وضعنا بنظر الاعتبار أن الفرس كانت رقيقة الفارس، فمعنى كلام المتنبي أن:

- سيف الدولة فارس لا تُفارقه فرسه.

- سيف الدولة رجل حرب وطعان وهو دائماً مظفر منتصر، وبالنتيجة فهو لا يتوقف عن خوض الحروب.

- يدعو المتنبي لسيف الدولة أن تكون حياته كلها ظفراً وانتصاراً، وذلك لأن هذه الحياة لا تمر إلا في شنّ الحرب وطعن العدو.

وبذلك يكون المتنبي قد دلّ على أن ممدوحه مجاهد في سبيل الله لم تلهه أبهة الملك ونعمة الحياة عن خدمة رعيته، والسعي في الجهاد في سبيل الله.

عندما يقول المتنبي: وَلَا وَصَلْتَ بِهَا إِلَّا إِلَى أَمَلٍ، فهذا يعني أن الممدوح عريض الآمال، وإنه ليس رجلاً خاملاً، وإن الآمال التي يريد تحصيلها لا تأتي إلا بركوب الخيل، وإذ نعدّ الصيد ورحلاته والسفر والسياحة على ظهر الخيل حاصلاً للحياة المترفة، يكون المتنبي قد أوضح أن آمال ممدوحه هي الحرب والنزال والنصر، فما بين الهجوم والأمل مساحة لحياة كلها عزم وطلب للمجد.

ولسنا نرى في هذا البيت ما يستحق النقض ولكنه تعسف من ابن رشيق على الرغم من أنه قال عنه ابتداءً "وقد أرى أبو الطيب على كل شاعر في جودة فصول هذا

(1) المصدر السابق، ص ن.

الباب الثالث ===== الفصل الثاني: قضايا التلقي لدى ابن رشيق (الجودة والرداءة)

الباب الثلاثة (يقصد الابتداء والخروج والانتهاء) إلا أنه ربما عقد أوائل الأشعار ثقة بنفسه وإغراباً على الناس" (1).

بعد تتبعنا لتطور بنية القصيدة العربية لدى ابن رشيق نصير إلى استخلاص نتيجة مفادها أن التلقي المغربي قد آمن إيماناً شديداً بفكرة التطور، إذ كان على الشاعر أن يجدد في الشكل والمعنى تمشياً مع تطورات الحياة واختلاف الأزمان، ويكون مرءً هذا التجديد والتحديث إلى ذوق المتلقي الذي يختلف باختلاف الأزمنة والأمكنة، وإن ما كان مقبولاً في زمن سيغدو مرفوضاً ممجوجاً في زمن آخر، وبالنسبة لابن رشيق، يقع التحديث في مستوى بعض التقاليد التي تبقى محافظة على شرعية وجودها مثل المقدمة الغزلية لكن تفاصيلها تصبح مناسبة لتفاصيل الحب الحضري، فلا يذكر في هذه المقدمة الرحيل والبين والظعن وغيرها من متعلقات الحب القديم، وتستبدل بالهجران والصدود، ومقاومة الحرس ومحاولة اقتحام الأبواب... وكذلك كان الخروج، فناً خاصاً بالمحدثين، بعد أن لم يعد مقبولاً، الخروج بـ "دع ذا" و"عد عن ذا"...

وقد كنّا وقفنا بإزاء هذا المبحث مواقف ثلاثة:

- 1- موقف المتلقي في زمن القصيدة الأول.
- 2- موقف القارئ/المتلقي الذي يمثله ابن رشيق.
- 3- موقفنا من تلقي ابن رشيق بوصفنا متلقياً للنص الذي يتلقاه، وقارئين لنصوصه القرائية. على أن هذا الموقف الثالث قد حتم علينا أن نسجل ملاحظة قد نراها مهمة، تتمثل في قراءة ابن رشيق لبنية القصيدة لدى أبي الطيب المتنبّي، وكنّا ذكرنا سابقاً أن هذه القراءة تتحكم فيها وضعيته تجاه السلطة آنذاك، وكذلك بوصفه واحداً من كثيرين من الأدباء اقتصر عملهم على خدمة تلك السلطة، في

(1) المصدر السابق، ص 378.

الباب الثالث ————— الفصل الثاني: قضايا التلقي لدى ابن رشيق (الجودة والرداءة)

علاقة تتسم بالولاء التام والحرص الدائم على إرضاء رموزها، غير أننا نظن أن إشارتنا تلك لم تكن كافية، ولذلك قد نحرص على توضيحها فيما يأتي:

*قراءة في موقف ابن رشيق من تموقع الذات في نصوص المتنبي:

لاحظنا المرة بعد الأخرى أن ابن رشيق كان يجعل أبا الطيب المتنبي صاحب الفن محلّ الدراسة (المبتدأ - الخروج...) لكنّه سرعان ما ينسبه إلى النقص، والسقوط، والانحطاط، والشناعة، والبشاعة... إلخ، وفيما يتعلّق بضم الخروج الذي ينسبه ابن رشيق إلى المحدثين، يصر على أن أبا نواس أبرع من المتنبي في بعض هذا الخروج.

نستطيع أن نخلص إلى عدّة نقاط تشابه بين الشاعرين، وفي ضوء هذه المتشابهات، سنطرح السؤال الآتي: لماذا يحرص ابن رشيق على انتقاد المتنبي، وتقديم قراءة أخيرة مناقضة للأولى هادمة لها في كلّ مرّة؟

سنذكر أن ابن رشيق ذاته هو صاحب القولة الشهيرة وثمّ جاء المتنبي ف"مأ الدنيا وشغل الناس"⁽¹⁾، فهل تكون القضية شخصية بين شاعرين، أحدهما غادر الحياة، والثاني ما يزال حياً يحترف الشعر والنقد. إن مثل هذه القراءة التي يناقض بعضها بعضاً لم تكن قد عثرنا بها في الفصل الخاص بابن شهيد. وربما كان ذلك لأن ابن شهيد حين تأليف التوابع والزوابع، كانت عرى الاتصال بالسلطة قد انكسرت بعد زوال دولة بني عامر، ولأن ابن شهيد كان مؤمناً وواثقاً بكونه الشاعر الذي لا يهابُ شاعراً آخر مهما علت مكانته، ولنا فيما وصفه به المؤرخون والناقد دليلاً على ذلك، بل إن لنا في "التوابع والزوابع" أكبر دليل على عبقريته.

كان أبو نواس كما المتنبي شاعراً مداحاً، لكنّه لم يكن ذا طموح سياسي (شأنه في ذلك شأن ابن رشيق)، ولم يكن يملك مشروعاً حضارياً مثل المتنبي الذي أمّل أن يعود للأمة العربية مجدّها، ذلك المجد الذي شهد المتنبي زواله، لذلك تغنى بالحرب

(1) المصدر السابق، ص 183.

الباب الثالث ===== الفصل الثاني: قضايا التلقي لدى ابن رشيق (الجودة والرداءة)

ومجدّ القوّة، لم يكن المتنبي شخصية عادية في تاريخ الأدب العربي، لم يكن شاعراً (حاذقاً) بتعبير ابن رشيق وحسب. بل كان يجمع متناقضات عدّة تشي بشخصية لا تستكين لمعطيات عصرها، ولا ترتاح لما هو كائن، فمن جهة كان شاعراً متكسباً بشعره مداحاً للأمرأء، لكنّه كان معتدّاً بذاته حتّى إنّهُ كان يخلط مدحه لهم بمدحه لنفسه، ولقد نسب أبو الطيب إلى الجنون حين اشترط على ممدوحه التاريخي "سيف الدولة أوّل اتّصاله به أنّه إذا أنشده مديحه لا ينشده إلاّ وهو قاعد؛ وأنّه لا يكلف تقبيل الأرض بين يديه"⁽¹⁾.

والمتنبي يجاهر بأنّه يسير إلى الممدوح، ويرحل إليه، لا طلباً للمال والمعاش، ولكن ابتغاءً المعالي، ولذلك لم يمدح المتنبي بعض من أرادوا منه أن يمدحهم لأنّه رأى نفسه أرفع منهم، وضمّن بشعره وفنّه على من لا يدانون هذا الشعر في جلاله وجماله.

فسرتُ إليك في طلب المعالي ❖ ❖ ❖ وسار سواي في طلب المعاش⁽²⁾

إنّ شاعراً مثل المتنبي لا بُدَّ أنّهُ لا يخدم السلطة، في رمزها الأكبر الممثل في الملك أو الأمير، فالممدوح/السلطة يؤثر بالنص الذي يخلده هو، والذي يكون مساحةً تتبدى فيها ذاته متعالية على الذوات الأخرى كلّها، بل ومتعالية عن الأشياء والعالم بأسره، والمتنبي من هذه الناحية كان يعبر عن تضادٍ بينه وبين هذه السلطة؛ إنّهُ غير مرتاح وهو يعيش في الظل، وهو يمتدح، لكنه يأمل أن ينال منزلةً رفيعةً، وهو يمتدح لأن لا سبيل أخرى أمامه سوى امتداح السلطة بعد أن فشلت مساعيه السابقة في بلوغ هذا المرمى البعيد.

بالنسبة إلى ابن رشيق، يقدم عملياً أبو نواس طالما أنه لا يعبر عن مواجهة وتضادٍ مع السلطة السياسية، إن نصوصه لذّة، وهي لذّة شاذة في الغالب، (نتذكر

(1) البديعي، يوسف. الصبح المنبي عن حيثية المتنبي، تح: مصطفى السقا وآخرون، دار المعارف، القاهرة، ط 3، د تا، ص 71.

(2) البرقوقي، عبد الرحمن. م س، ج 1، ص 447.

الباب الثالث ————— الفصل الثاني: قضايا التلقي لدى ابن رشيق (الجودة والرداءة)

الوضعية التي رسم فيها ابن شهيد أبا نواس (حسن الدنان)، والسلطة لا يههما نصوص شعرية لا تواجهها، بل إن أبا نواس كان يمدح الحاكم ويسعى لإرضائه، وبالمقابل يسكت هذا الحاكم عن دعارته ومجونه.

إن المعارضة التي حمل لواءها أبو نواس كانت معارضة التقاليد الفنية، خاصة المقدمة الطللية وكنا أشرنا إلى أن هذه المقدمة بما تحويه من ذكر المرأة والتغزل بها هي ضد طبيعة أبي نواس (اتساقاً مع رؤية ابن شهيد)، فالحب بين المرأة والرجل بالنسبة إلى هذين الشاعرين هو حبٌ عقيم غير منتج، هو لا ينتج اللذة التي يريدانها، لذلك كان الغزل بالذكر رداً على الغزل بالمرأة، ولذلك كانت السلطة العربية لا تفعل شيئاً إزاء هذا الحب الشاذ المصرح به، لأن في هذا الحب نفيًا لذاتية الإنسان الطبيعي، السوي الذي لا يكتمل إلا بالتماهي مع الجنس الآخر (رجل/امرأة)، فذاتية الرجل وإنسانيته لا تكتملان إلا بالدخول في علاقة حب واحتواء من طرف المرأة، والعكس حاصل.

وظالما عاش الفرد العربي متناسياً ذاته، فهذا يعني أنه لا ينازع الحاكم سلطانه، لذلك يستطيع أن يكون مثل أبي نواس صاحب نزعة وجودية، بل قد يُقدّم فيكون هو الآخر شاعر السلطة ناظم قصائد المديح التي لا يظهر فيها سوى الممدوح رمز هذه السلطة.

كان ابن رشيق موافقاً على التطور، لكنه تطوّر تمّ في مستوى البنية، وهو ما اقتضاه تطور الحياة، وحال التحضر، وتطور العلوم، إنّه مختلف عن التطور الذي يسنّه شاعر انطلاقاً من ذاته، ومن شعوره بأنه مختلف عن الآخرين، يمتلك نظرته الخاصة إلى الحياة والنظام والعالم، مثل هذا الشاعر سيزعج السلطة التي يبقى هدف ابن رشيق إرضاءها حتى على حساب الأدب والنقد كما سبق وأن رأينا مع شعر الكتاب، ومع استهانتته بمثل ذلك الحب الشاذ الذي يمجده أبو نواس، لأنّ كثيرين ممن ترجم لهم شعراء وكتاباً شعراء، كانوا يعيشون مثل هذه الحالة، وكان ابن

الباب الثالث ————— الفصل الثاني: قضايا التلقي لدى ابن رشيق (الجودة والرداءة)

رشيق مضطراً للمجاملة، حتى إنه عدّ الشاعر الذي لا يقول مثل قولهم يُخشى عليه أن يوصف بأنه خارج عن سلك أصحابه، وكأن الغزل بالغلمان أضحى تقليدياً لا يستحسن الشذوذ عنه. أما بالنسبة إلى المتنبي، فقد اضطرت طبيعته تكوينه النفسي إلى ألاّ يعتد بالمقدمة الغزلية جملةً يقول:

إذا كان مدحُ فالنُسب المقدمُ ❖ ❖ ❖ أكلُ فصيح قال شعراً متيمٌ
لحُبِّ ابن عبد الله أو كَى فائهُ ❖ ❖ ❖ به يُبدأ الذكر الجميل ويُختمُ
أطعتُ الغواني قبلَ مطمَح ناظري ❖ ❖ ❖ إلى منظرٍ يصغرُن عنه ويعظمُ (1)

وابن رشيق يعرف أنّ المتنبي أراد إسقاط المقدمة الغزلية اعتداداً بموضوع المديح، إنّه لا يدعو إلى تغييرها بمقدمة أخرى، ولا يدعو إلى حب جنس آخر غير المرأة، وهو واضح هنا، إذ يقصدُ شعراً المديح تحديداً، وإنما يقول هذا لأن مديح الأمر/الحاكم بالنسبة إليه هو مديح لذاته التي تتماهى مع الممدوح، لذلك كان "يسقط المقدمة الغزلية في عدد من أطول مدائحه: "غيري بأكثر هذا الناس ينخدع"، "لكل امرئ من دهره ما تعوداً"، "دروع لملك الروم هذه الرسائل"، "على قدر أهل العزم تأتي العزائم"، "لا خيل عندك تهديها ولا مال..." الخ" (2).

وفي القصائد التي احتفظ فيها المتنبي بالمقدمات الغزلية عمد إلى استغلالها خدمةً لقناعته الشخصية المتمثلة في اتخاذ شعر المدح سبيلاً إلى تحصيل المجد والرّفعة، فلقد عرّف كيف يجعل هذه المقدمة محل اشتغال بالنسبة إلى المتلقي ووضعه في حالة تساؤل عمّا إذا كانت من "الغزل الصرف أو على أنها داخلة في معاني الغرض الأصلي الذي نظمت له القصيدة" (3).

(1) المصدر السابق، ج 2، ص ص 280 - 281.

(2) عياد، محمد شكري. جماليات القصيدة التقليدية بين التنظير النقدي والخبرة الشعرية، مجلة فصول، مج 6، ع 2،

فيفري/مارس 1987، ص 68.

(3) المرجع السابق، ص 69.

الباب الثالث ===== الفصل الثاني: قضايا التلقي لدى ابن رشيق (الجودة والرداءة)

وبالنسبة إلى ابن رشيق يكون هذا ضدَّ وحدّة البيت واستقلال موضوعات القصيدة الذي دعا إليه، وهذا ما كان قد سمّاه "تعقيد أوائل الأشعار ثقة بالنفس" والأدهى بالنسبة إليه، وهو الداعي أبداً إلى مجازاة الحاكم ومداراته، يكون المتنبي قد تجاوز حدود الثقة بالنفس حين جرّؤ على هجاء السلطة "وجمّع المتنبي بين المديح والهجاء في بعض كافورياته ملحظ متداول مشهور"⁽¹⁾.

إن شاعراً مثل المتنبي، لم تقدر السلطة على تدجينه تدجينا كلياً (نقول هذا لأنّ نصوصه لم ترفض من طرف المؤسسة النقدية، وهي تنتمي إلى المركز في تاريخ الأدب العربي)، لا يمثل الشاعر الذي يقدمه ابن رشيق في العمدة إلى سيّده "ابن أبي الرّجال" دون انتقاد، كأنما هو يبرئ نفسه منه، وينزه نفسه عن أن يكون شبيهه. غير أنّه يبدو أن النصوص تقتص لنفسها، فابن رشيق ذاته يطرده المعز من بلاطه وتحصل القطيعة بينهما بعد خراب القيروان ونكسة المعز، وذلك بسبب "مطلع قصيدة في مدحه، فقصد ابن رشيق صقلية..."⁽²⁾.

والمطلع الذي لم يطبق فيه ابن رشيق نظرية المقامات والأحوال هو:

تَثَبَّتْ لَا يُخَامِرُكَ اضْطِرَابُ ❖ ❖ ❖ لَقَدْ خَضَعْتَ لِعَزَّتِكَ الرُّقَابُ⁽³⁾

وقد يجوز أن نسأل ابن رشيق: كيف تبدأ قصيدتك بمطلع تدعو فيه الأمير

إلى التثبيت وعدم الاستلام للضعف والاضطراب؟

❖ أليس الممدوح أميراً، وهو الأمير الذي عشت في كنفه تمتدحه، وتعمل كاتباً

في ديوانه؟

❖ لماذا لم تحرص على تجويد المطلع والأمير في تلك الحالة من الهزيمة

النكراء وخراب القيروان، وتعقد حالته النفسية؟

(1) م س، ص 447.

(2) القيرواني، ابن رشيق. العمدة، ج 1، ص 16.

(3) م ن، هامش المحققين.

الباب الثالث ————— الفصل الثاني: قضايا التلقي لدى ابن رشيق (الجودة والرداءة)

❖ ألم يكن عليك مراعاة حالة المتلقي النفسية، وأنه بحاجة إلى ما يؤكد له

قوته ويؤمِّله في عودة الأمور إلى نصابها؟

أخيراً، تبقى مسألة بناء القصيدة، ووحدتها أمورا يكتنفها التعقيد وهي مسألة

قابلة للدرس والأخذ والرد، كما أنها قد تطرق في كل الأزمان لأنها تبقى رهينة تطور

دائم، لذلك تبقى محل السؤال.

الفصل الثالث

التلقيح بين التفريغ
والتلقيح

والوظيفة التشريعية

1- الأغراض الشعرية وعلاقتها بالمتلقي:

لمحاولة التعرف على علاقة الأغراض الشعرية بالمتلقي، نتعرف بدءاً على معنى الغرض لغويًا، جاء في لسان العرب "هو الهدف الذي ينصب فيرمى فيه والجمع أغراض (...) وغمضه كذا أي حاجته"⁽¹⁾، وفي الصحاح "الغرض: الهدف الذي يرمى فيه، وفهمت غرضك، أي فهمت قصدك"⁽²⁾. وبما أن الغرض هو الهدف والقصد فإن مفهومه يفترض "تحطيم مبدأ لزومية فعل الشعر، والإقرار بدل ذلك بمرسلة يبثها الشاعر"⁽³⁾.

ويُحتمل أن يكون الغرض قيمة أو شخصاً هو المتلقي عينه، كما قد يكون قصداً كامناً في الشعر، "فقد يكون هدفه هو المتلقي نفسه، فيكون غرض المدح هو مدح سيف الدولة. وغرض الهجاء هجاء الفرزدق لكليب عشيرة جرير، وغرض الفخر رفع جرير مكانة قيس بعد تحالف كليب معها. فهنا يكون الغرض هو الهدف الذي يتجاوز به الشاعر القصيدة وصولاً إلى غاية معينة هي إرضاء الآخر أو كسبه أو نيل عطائه أو التشفي فيه. فالغرض في هذا المعنى هو قصد شيء أو شخص خارجي"⁽⁴⁾، والغرض بهذا المعنى هو ما عبّر عنه حازم القرطاجني بجهات الشعر، "وجهات الشعر: هو ما تُوجّه الأقاويل الشعرية لوصفه ومحاكاته مثل: الحبيب، والمنزل، والطيف في طريق النسيب"⁽⁵⁾.

وبالنسبة إلى الوجه الثاني من الأغراض، يقول رشيد يحيى: "فأما الوجه الثاني فلا يكون للشاعر فيه قصد خارجي، فإذا وصف ناقه، فليس مطلبه وراء ذلك سوى بغية الوصف. الناقة لا تمثل بالنسبة له سوى واقع تشكيلي، وفي هذا المعنى يكون

(1) لسان العرب / غرض.

(2) صحاح اللغة / غرض.

(3) يحيى، رشيد. الشعرية العربية، م س، ص 56.

(4) م ن، ص ن.

(5) القرطاجني، حازم، المنهاج، ص 77.

الباب الثالث ===== الفصل الثالث: التلقي بين التغريض والوظيفة الشعرية

الغرض هو الشعر نفسه ويكون القصد داخلياً⁽¹⁾. غير أن هذا الفصل بين وجهي الغرض لا يمكن له إلا أن يكون عملاً إجرائياً، فالوجهان متداخلان، هذا ناهيك عن أنهما يجتمعان في القصيدة الواحدة، هذا إذا تحدثنا عن القصيدة العربية في بنيتها الجامعة بين أغراضٍ عدّة فيها الخارجي والداخلي، وهما يجتمعان أيضاً من حيث كون الشعر حديث النفس الذي يعبر عن ذاتية الشاعر وعن رؤيته إلى العالم، فغرض الغزل لا يمكنه في كلّ الأحوال إلا أن يحتمل الوجهين معاً، فقد يكون مقصوداً به امرأة بعينها يحبها الشاعر، فيكون المقصد خارجياً، ولكنه في الوقت ذاته حديث النفس المعبر عن أشجانها وآلامها وأحلامها فيرتدُّ المقصد إلى داخل النفس الإنسانية في جملتها، زيادة على أن الغرض الخارجي قد ينسحب على النساء جميعهن، فتتعدّد المقاصد.

وغرض وصف الناقة ووصف الرحلة بما يتخللها من صيد وما لزمه، هو الوصف الذي يصب في الغرض ذاته، ولا يتعدّاه إلى شيء آخر، أي إنّ الغرض من الوصف هو الوصف فقط، هذا ما قد يبدو ظاهرياً، لكن الوصف في القصيدة العربية كان دائماً غرضه ومقصده الممدوح الذي لا بدّ أن يعرف مقدار النصب والتعب اللذين نالا من الشاعر في سبيل الوصول إليه، فتزداد قيمة الجائزة كلما كانت الرحلة أكثر إرهاقا، وكان الشاعر أجود وأقدر على الوصف والتمثيل.

وأغراض الشعر عموماً هي المتلقي/ السامع/ القارئ وقد سبق وأن تحدثنا عن النفعية التي يسعى الشاعر في سبيل تحقيقها، لأنّه في الأحوال كلّها يعتمد على التأثير بمتلقيه، لذلك فالشعر بأغراضه كلّها لا بدّ أن "يجمع إلى جودة الإفهام فعل الأقاويل الشعرية، أعني تحريك النفس"⁽²⁾.

(1) يحيى، رشيد. م. س، ص 57.

(2) ابن رشد، أبو الوليد. تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو طاليس، تر، وشر: عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، د ط، 1953، ص 244.

وحتى حين نتحدث عن الوصف الذي ينصب على الموصوف دون ابتغاء غرض خارجي فإن هذا الغرض الخارجي الذي يكون ممدوحا، أو مهجواً، لا يمكن أن يقال فيه المدح أو الهجاء دون الوصف. لذا رأينا هذين الوجهين اللذين تحدثت عنهما رشيد يحياوي متداخلين ومن الصعوبة التفريق بينهما، ولذلك يستدرك يحياوي على نفسه: "على أن القصد الداخلي ليس مطلقاً. فقد يصف الشاعر الناقلة ليصور من خلالها تعب الرحلة للتأثير على الممدوح"⁽¹⁾.

يتضح أن الغرض سواء أداخليا كان كالوصف والغزل، أم خارجيا مثل المديح والثناء، فإنه لا يمكن بحال أن ينفصل عن المتلقي الذي يتلقى هذا الشعر، ونقصدُ به الجمهور، وحتى إذا كانت كلمة "الجمهور" توحى بالزمن الذي غدت فيه الكتابة قناة التواصل بين الشاعر وقرائه، فلا يمكن أن نغفل أنه في الزمن العربي الذي كان المتلقي فيه سامعاً وكان الشاعر منشداً، لم يخل الأمر من أن يعتد الشاعر بجمهور آخر من المتلقين هم الرواة الذين ينقلون القصيدة إلى أكبر عدد من المتلقين، وهم يعتمدون في ذلك على ذاكرتهم، والذاكرة انتقائية الحفظ، إذ قد تسقط ما لا ينال إعجاب الراوي وهذا ضدَّ رغبة الشاعر المتمثلة في الاشتهار وبلوغ نصه مساحات واسعة من أرض العرب، كما أنّ النقد في العصر الذي تلا الجاهلية هم من سيسلط القراءة على النص سواءً أنال إعجاب الممدوح أم لا، بل إنهم قد يكونون حاضرين في مجلس الإنشاد، وقد يحوّلون وجهة الممدوح نحو الإعجاب بالقصيدة إلى الطريق الضديد، وذلك بالتأثير به عن طريق مقاطعة الشاعر وانتقاده وتبيان مواضع "الضعف" أو "السرقة" مثلاً.

ومهما يكن غرض الشعر (مدحا، هجاء، رثاء... الخ) فهو ذو مقصد واحد يتمثل في القارئ، وفي الأغراض جميعها يستحضر باث المرسله الفنية مستقبليها أو قارئها وذلك بأن "يجرد من ذاته أنا" تخيلية يوجه إليها رسائله، فيتفاعل معها ليقوم حدثا

(1) يحياوي، رشيد. الشعرية العربية، م س، ص 57.

الباب الثالث ===== الفصل الثالث: التلقي بين التغريض والوظيفة الشعرية

تواصلنا يعوّض عن طريقه السّياق الفعلي بسياق متخيل يضمن له التفاعل الذي تقتضيه كلّ عملية تواصل تتم بين البشر، ومعنى هذا أن التّغريض الضمني الذي ينعكس في رسالته تغريض مشترك بينه وبين القارئ الذي يتصوره"⁽¹⁾.

معنى هذا أنّ القارئ الذي يستحضره الشاعر وهو ينظم قصيدته، يكون موجوداً بالفعل أي أنه يمتلك وجوده التاريخي، وهو أيضا موجوداً نصياً، وذلك بحكم اشتراك القارئ والشاعر في المجتمع واللغة والثقافة، وإذ ذاك فإنّ أي غرض شعري يصبح من صميم ممتلكات هذا القارئ، إذ النص الشعري أولاً وأخيراً يعبر عن هذه المشتركات التاريخية والذهنية بين الشاعر وقراءه.

ويذهب إدريس بلملح إلى أن دراسة علاقة المتلقي بالأغراض الشعرية في القصيدة العربية القديمة أمرٌ قد تكتفه الكثير من الصعوبات، وذلك لأننا "سنجد أنفسنا بصدد موضوع شائك ومتعدد الجوانب. فمن جملة ذلك ردُّ فعل النقاد وعلماء الشعر، ومنه أيضاً ردُّ فعل الشعراء المحدثين والمحافظين، ثم منه كذلك ردُّ فعل أصحاب المختارات. هذا إلى جانب ما يقتضيه الموضوع من درس تزامني وتعاقبي يتتبع التلقي المتواقت والتلقي التاريخي للأطر التّغريضية عند العرب، أي دراسة نظرية الأغراض في النقد العربي القديم"⁽²⁾.

واتساقاً مع هذا، فقد يكون من الصعوبة تتبع الأغراض الشعرية في علاقاتها بالمتلقين، في كتاب عمدة ابن رشيق، وذلك تمشياً مع صفة الجمع الذي تميز هذا المؤلف.

وفيما يتعلق بتقسيم ابن رشيق الأغراض الشعرية، أو فنون الشعر، يرى محمد أديوان أنه قد أورد "حديثاً طويلاً عن طرق الشعر وأغراضه المختلفة. بيد أنّ ما جاء به

(1) بلملح، إدريس. المختارات الشعرية، م س، ص 402.

(2) م ن، ص 403.

في هذا الموضوع لا يكاد يختلف إلا في بعض النواحي عما جاء به أبو هلال وحازم في نفس الموضوع⁽¹⁾.

1-1- الوصف:

وقبل الشروع في تناول أغراض الشعر لدى ابن رشيق وتبيين هذه الفروقات، نبدأ بالقول إن ابن رشيق قد أرجع الشعر إلى باب الوصف: "الشعر إلا أقله راجع إلى باب الوصف، ولا سبيل إلى حصره واستقصائه، وهو مناسب للتشبيه مشتمل عليه وليس به..."⁽²⁾، ويعلل إدريس بلمليح رأي ابن رشيق الصائب من جهة أن الخطاب الشعري يقوم على نقل ما يمكن أن يكون واقعياً باعتبار القراءة المرجعية إلى ما يكون قابلاً للتأويل، ولا يكون هذا النقل من اليومي العادي إلى التأويلي الفني إلا عبر "لغة التمثيل، أي عبر محاكاة أو وصف ما يمكن أن يعتبر واقعياً وحقيقياً بالنسبة للقراءة المرجعية"⁽³⁾، وذلك لأن الفعل التأويلي يمر أولاً بما هو مرجعي باعتبار أن هذا المرجعي بعد من أبعاد الفني و"أفق من آفاق فهمه وتأويله"⁽⁴⁾.

ويصوب بلمليح مذهب ابن رشيق من جهة ثانية لأن "الوصف التمثيلي الهادف إلى محاكاة الواقع وصف لا سبيل إلى حصره أو الإحاطة به، وذلك لأنه لا يخص غرضاً شعرياً واحداً، وإنما يمتد ليصير وصفاً في التغزل وفي المدح وفي الرثاء..."⁽⁵⁾.

ولذلك كان الوصف خطاباً أصيلاً في النصوص الشعرية، إذ إنه من الممكن أن يحتويه أي نص، بل إن النصوص الخارجة عن المجال الأدبي تستوعب الوصف

(1) أدبوان، محمد. قضايا النقد الأدبي عند حازم القرطاجني، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، سلسلة رسائل وأطروحات، رقم 56، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط 1، 2004، ص 247.

(2) القيرواني، ابن رشيق. العمدة، ج 2، م س، ص 946.

(3) بلمليح، إدريس. المختارات، م س، ص 393.

(4) م ن، ص ن.

(5) م ن، ص ن.

الباب الثالث ===== الفصل الثالث: التلقي بين التغريض والوظيفة الشعرية

كذلك، الوصف لا يقوم بذاته منفرداً بل إنه يسكن في النصوص ليكون أحد مكوناتها.

ويعد ابن رشيق الوصف إخباراً عن حقيقة الشيء⁽¹⁾، إذ إنَّ أصله "الكشف والإظهار، يقال: قد وصف الثوب الجسم، إذا نمَّ عليه ولم يستره"⁽²⁾.

الوصف -إذن- خطاب متنقل من حال الكمون إلى حال الفعل، ومن حال الاستتار إلى الانكشاف، إنَّه القناة التي تنقل الأشياء من حال العمى إلى حال البصيرة، يفعل الوصف في السَّمع فيحوِّله إلى رؤية. إنَّه خطابٌ تأويلي للمظاهر والظواهر والأشياء المعينة، ينقل أبعادها وألوانها وهيئاتها وأوضاعها وأصواتها من حال وجود أول إلى وجودٍ ثانٍ، يتمثل الوجود الأول /الأصل في الهيئة التي بها يكون الشيء، ويكون الوجود الثاني /المؤوَّل /النص الذي يكون فيه الشيء.

يؤكد ابن رشيق على صفة التماهي بين ما هو معاين وبين النص التأويلي له، ويسمي ذلك إخباراً، أي رسماً وإعادة إنتاج لواقع ملموس، ويفرّق بين هذا الوصف الذي يسميه النقاد (محاكاة) وبين التشبيه، لأنه مجازٌ وتمثيل غير أنه ليس ثمة "فرق بين المحاكاة والتمثيل لما كان أكثر النقاد يقصدون بها رسم الشيء في اللغة، إذ محاكاة شيء وتمثيله بمعنى واحد"⁽³⁾، وقد أبدى ابن الأثير -على الرغم من إعجابه بالعمدة ونقله منه- استغرابه هذه التفرقة بين الوصف والتشبيه: "وجدت علماء البيان قد فرقوا بين التشبيه والتمثيل، وجعلوا لهذا باباً مفرداً، ولهذا باباً مفرداً، وهما شيء واحد لا فرق بينهما في أصل الوضع يقال شبهت هذا الشيء بهذا الشيء، كما يقال: مثلته به"⁽⁴⁾.

(1) القيرواني، ابن رشيق. العمدة، ج 2، ص 946.

(2) م ن، ص ن.

(3) يحيى، رشيد. الشعرية العربية، م س، ص 76.

(4) ابن الأثير، ضياء الدين. المثل السائر، م س، ص 257 - 258.

الباب الثالث ===== الفصل الثالث: التلقي بين التغريض والوظيفة الشعرية

وابن رشيق مع إصراره على هذه المطابقة بين المعاينة والوصف، أي بين ما هو واقعي، وبين ما يحوّل هذا الواقعي إلى نص متخيل ينسى أن الشعر لا ينقل الحقيقة والواقع كما هو، لكنه يوازيهما أي إنّه يعيد صياغتهما بلغته المتخيلة وبصوره ومجازاته، ومهما بدا من تطابق بين المستويين الواقعي والأدبي/الشعري، فهو تطابق في مستوى التخيل، لا في مستوى الرؤية والمعاينة.

يُعجب ابن رشيق بنص واصف للنابغة الجعدي يصف ذئبا افترس جوذراً^(*) :

فَبَاتَ يَذُكِّيهِ بغيرِ حَدِيدَةٍ ❖ ❖ ❖ أَخُو قَنْصٍ يُمَسِّي وَيُصْبِحُ مَفْطَرًا

إِذَا مَا رَأَى مِنْهُ كُرَاعًا تَحَرَّكَتْ ❖ ❖ ❖ أَصَابَ مَكَانَ الْقَلْبِ مِنْهُ وَفَرَفَرًا^(**) (1)

وقد قال ابن قتيبة في شرح هذا النص: "يقول: إذا تحركت قائمة من قوائمه غمز بطنه وعضه فلا يزال يفعل ذلك حتى تسكن حركته ويموت وهكذا تفعل السباع"⁽²⁾.

وقال ابن رشيق "أحسن الوصف ما نُعتَ به الشيء حتى يكاد يمثله عيانا للسّامع"⁽³⁾. وهذا "الشيء" الذي وُصِفَ هنا هو "فعل القتل" و"الإصرار عليه"، إن هذا الذئب تمكن من ولد البقرة فشرع في قتله، وقد حاول الجوّذر أن يفلت (ربما) فلم يستطع، وكان إذا حرّك إحدى قوائمه تأكد الذئب أنّه لم يمت بعد فغمزه في بطنه وعض مكان القلب، ولا يزال على تلك الحالة حتى أماته، وهذا فعل السباع كما قال ابن قتيبة.

وحتى هذا الوصف التخيلي يشتغل في المخيلة، إننا لم نر الذئب وهو يفترس الجوّذر، وحتى بوساطة هذا الوصف لم نتمكن إلا من التخيل، وعلى الرغم من عملية

(*) الجوّذر: ولد البقرة. (لسان العرب / جذر).

(**) في الديوان: ففرّرا.

(1) الجعدي، النابغة. ديوان النابغة الجعدي، جم وتح: واضح الصّمد، دار صادر، بيروت، ط 1، 1998، ص 60.

(2) ابن قتيبة. كتاب المعاني الكبير في أبيات المعاني، ج 1، تص: سالم الكرنكوي، دار النهضة الحديثة، بيروت، د ط، 1953،

ص 184.

(3) القيرواني، ابن رشيق. العمدة، ج 2، ص 946.

الباب الثالث ===== الفصل الثالث: التلقي بين التغريض والوظيفة الشعرية

التخيل هذه، إلا أننا لا نستطيع إدراك بعض التفاصيل منها حجم الذئب، والجؤذر، ولونهما، والمكان الذي فيه تمّ الافتراس والوقت، كما أننا لا نستطيع أن نعرف أيهما سعى إلى الآخر، فهل كان الذئب يبحث عن فريسته، أم إن الجؤذر سار إلى حتفه، حتّى الزمن لا نستطيع تبينه، هل كان ذلك صباحاً، أم ليلاً، وتفاصيل المكان تغيب هي الأخرى.

هذا بالإضافة إلى اعتبارات أخرى تراعى في أثناء قراءة هذا النص، فعلاوة على أنه نص أخذ من قصيدة، أي إنّه انتزع من محضنه، وقد تجنبنا عمداً النص كاملاً حتّى نقصر تعاملنا مع البيتين فقط (وهذا بعكس ما فعلناه مع نصوص أخرى مثل نص "أتصحو")، ففي أثناء القراءة توجه القارئ عوامل أخرى غير لغوية في تأويل النص، ومن ثمّ لا يغدو هذا الوصف سوى جسراً يقفز القارئ عليه لمحاولة الوصول إلى الدلالة التي قد تكون رمزية.

ومن هذه الاعتبارات التي قد تجعل التأويل يختلف من قارئ إلى آخر، العوامل النفسية، والاجتماعية، وتفاصيل المحيط ومعطيات السياسة، وغيرها، وبالتالي فإنّ إسقاطات معينة ستتنزل بهذه القراءة أو تلك.

إنّ مشهد "الافتراس" هو ما يسميه إدريس بللميح "اليومي"، في عالم الحيوانات، فهو يحدث بشكل طبيعي، إنها الطبيعة والغريزة الحيوانية، الافتراس لا يحدث إلا في هذا العالم الذي يحاذي عالم الإنسان، لكنه لا يشبهه، ولا يتماهى فيه. إنها الحقيقة التي نفهمها من هذا النص.

وفي هذا النص حقيقتان، أولاهما حقيقة علمية تستمد من التجربة، والمعينة، إذ في حال وضعنا جؤذراً مع ذئب، في أي مكان، وفي أي زمان سيقوم الذئب بافتراس الجؤذر، وهذا ما أشار إليه ابن قتيبة في شرحه للنص حين قال: "وهذا فعل السباع"، فالذئب ينتمي إلى فصيلة السباع، والسباع مفترسة، فالذئب إذن مفترس، يتبع هذه

الباب الثالث ===== الفصل الثالث: التلقي بين التغريض والوظيفة الشعرية

الطريقة التي يصر فيها المفترس على الإجهاز على الفريسة تماما وشلّ حركتها وتتبعها بالغمز والعض حتى الإجهاز عليها. إنّه منطلق الغاب حيث الغلبة للأقوى.

وباعتبار الوصف مكونا من مكونات النص الشعري سننظر إلى النص من وجهة رمزية، أي في بعده الرمزي، محاولين فهم هذا البعد باعتبار الفهم "ممارسة منتشرة في كل جزئيات الحياة. وبذلك لا يعدُّ لحظة عابرةً تضيع في ثانيا لحظات زمنية متشابهة، بل سيرورة زمنية يتكون داخلها الإنسان ويُهذب ويتشبع بالروح الإنسانية. وهي سيرورة (...) تنمو وتتطور داخل ممارسات "الحكم" و"التقويم" و"الدوق" والتقاط ما هو مشترك بين الكائنات جميعها"⁽¹⁾.

إن فهم هذه الرمزية سيمكننا من هذه السيرورة الزمنية التي يتكون بداخلها الإنسان ويشبع بالروح الإنسانية، وبحديثنا عن الرمز نكون بصدد الحديث عن معنى ظاهر وآخر خفي وبالنتيجة نكون بصدد الحديث عن التأويل لأنه "لا يمكن (...) تصور رمز بدون تأويل، كما لا يمكن أن يكون هناك نشاط تأويلي دون الاستناد إلى قاعدة رمزية، فالرمز والتأويل مفهومان مترابطان، فمصدر الحاجة إلى التأويل هو وجود معنى متعدد، ولا يمكن الكشف عن تعددية المعنى إلا من خلال التأويل"⁽²⁾.

وبهذه الخطوة لا تصبح أهمية غرض الوصف في كونه ينقل إلينا المشاهد، والظواهر حتى كأننا نراها ونحن نسمعها أو نقرأها، بل في كونه مساحة تُجلي فينا "الرغبة في الكشف عن عوالم قد تغطي مداها رمزية كونية تحيل على الشرط الإنساني في كل مظاهره"⁽³⁾.

لذلك نعتقد أنّ تأويل الخطابات الواصفة مهما كان انتماؤها هو محاولة التعرف على الطريقة التي ينظم بها الخيال عناصر الكون في فعل يحمل سمات الروح

(1) بنكراد، سعيد. سيرورات التأويل، من الهرموسية إلى السيميائيات، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت / منشورات الاختلاف، الجزائر / دار الأمان، الرباط، ط 1، 2012، ص 128.

(2) م ن، ص 248.

(3) م ن، ص 249.

الباب الثالث ===== الفصل الثالث: التلقي بين التغريض والوظيفة الشعرية

والفكر. ولذلك تتعدّد معاني نص "الافتراس" ويصبح هذا الافتراس اليومي ذا حمولة رمزية تتلون بلحظة القراءة. فقد يكون رمزا للظلم الاجتماعي في شكله العام، وقهر الضعيف وسحقه من قبل القوي، فيكون المجتمع ذئبا تفترس جأذر.

كما أنّ هذه الرمزية قد تكون أعمق في النَّفس؛ إذ قد تؤولها إلى لحظات اليأس والوحشة التي تنهش الرُّوح... وغيرها من التأويلات (الممكنة) ولذلك قلنا إن النص الواصف يخضع للقراءة. وهي نتيجة أثر مضافة إليه الحالة النفسية، والوضعية الاجتماعية والثقافية التي يكون فيها القارئ، ولذلك فإنّ "المعاينة" التي يتحدث عنها ابن رشيق لن تكون صورة بألوان صافية ومحايدة عن كلّ ما يحيط بلحظة القراءة. ويعتقد ابن رشيق أنّ الوصفَ قدرةً فنية تختلف من شاعر إلى آخر، فالشعراء يتفاضلون، فمنهم من يبرع في وصف شيء، وتخذله قدرته تلك حين يرمي إلى وصف شيء مختلف، ومنهم المبرز الذي يقدر على الأوصاف جميعا، وقد تغلب عليه إجادته في أحد الأوصاف، مثل امرئ القيس، الذي وإن أجاد في كلّ إلاّ أنّه غلبت عليه صفة الفرس، وغلبت على أبي نواس صفة الخمر (1).

وبناءً على هذا لا يكون الوصف عملاً فكرياً فقط، يبينه الذهن، وإنما هو يحمل سمات الروح كما سبق وأن أوضحنا.

ويتعلق الوصف بمقصدية الداخلي والخارجي، بالمتلقي عموماً، لذلك كان يجب أن يراعى في الأوصاف الذوق الخاضع للزمان والمكان معاً، ويكون على الشاعر أن يوافق بين أفقه وأفق توقعات المتلقين، إذ من غير المقبول أن يصف شاعر المدينة حيث رقة الحياة وليونة العيش ووفرة المياه، وكثرة الرياض والحدائق والبساتين، وانتشار القصور، والملاهي وشيوع الغناء والرقص، والميل إلى الكسل والخمول، نقول إنّّه ليس من المعقول والحال هذه أن يفاجئ الشاعر متلقيه بوصف "الإبل ونعوتها، والقفار ومياها، وحمرة الوحش، والبقر والظلمان، والوعول، ما بالأعراب وأهل البادية، لرغبة

(1) يراجع: القيرواني، ابن رشيق. العمدة، ج 2، ص 847.

الباب الثالث ===== الفصل الثالث: التلقي بين التغريص والوظيفة الشعرية

الناس في الوقت عن تلك الصفات، وعلمهم أن الشاعر إنما يتكلفها تكلفاً ليجري على سنن الشعراء قديماً" (1).

نحن نذكر في أن نوافق ابن رشيق على مسألة تغيير الأذواق، واختلاف آفاق التوقعات بين عصر وآخر، لكننا نتساءل: هل تموت هذه النصوص القديمة، وهل يعني التكلف أن يقول الشاعر قصيدة يصف فيها ما وصف آباؤه الأولون (نقصد الشعراء القدامى). ونحن نكتب هذه الأسطر فكرنا في أمر، يتمثل في هذا التساؤل: لماذا يصنع الموسرون من أهل الخليج في قصورهم الخيام تماماً كما كانت في البادية قديماً (وحديثاً) ويفرشونها ويؤثثونها بكل ما هو مشابه للقديم، لا يبدو في الموضوع تكلف بقدر ما هو الرغبة في التواصل مع الأصل الذي يكمن في القديم، ولا يجب أن نفسر غاية الشعراء من القول كما النمّوج على أنها تكلف في التقليد، قد يكون شيء من هذا وارداً، ولكن المؤكد هو أن الشاعر يعيد إنتاج النمّوج في حركة التواصل معه، إن إعادة الإنتاج لا تطابق المنتج الأصل ولكنها تتراسل معه وتتواصل، وتحدث إعادة الإنتاج هذه لأن الشاعر يفترض (وهذا حقيقي) أن متلقيه يشاطره ذلك الإرث الثقافى (الشعر)، وقد "صنع ابن المعتز وأبو نواس قبله وما شاكلهما في تلك الطرائق ما هو مشهور في أشعارهم: كرائية الحسن في الخصيب، وجيمية ابن المعتز المردفة في الضرب الثاني من الطويل" (2).

يكون على الشاعر تفادي النسج على منوال القدماء لنبو الذائقة عن القديم، ولكن يحق لنا أن نتساءل إذا كان الشاعر لا يقول إلا بهدف التأثير في متلقيه، فإنه حين يستحضر النصوص الأولى /النماذج وينسج على منوالها في حركة تواصلية وتحويرية وإعادة إنتاج، فهو -دون شك- يفعل ذلك تحت إكراه متطلبات المتلقي الذي يحن إلى استحضار ماضيه الأدبي وإحياء أحد عناصر ثقافته الأصيلة.

(1) المصدر السابق، ص ن.

(2) م ن، ص ن.

الباب الثالث ===== الفصل الثالث: التلقي بين التغريض والوظيفة الشعرية

غير أن ابن رشيق لم يكن ليتخلص من نظرتة هذه إلى الآفاق بين الشاعر والمتلقي، طالما أن التلقي لديه هو دائماً من جانب "الممدوح"، وقد نشير إلى أن هذه العلاقة التواصلية مع الشعر القديم، وأغراضه، سيعقدها أبو تمام في اختياره المشهور - الذي غطى على شهرة ديوانه - "الحماسة" والذي سينشعب إلى حماسات عديدة حاولت هي الأخرى وصل الحاضر بالماضي.

ويعتقد ابن رشيق أن الوصف لا بد أن يعقد صلاته الوثقى بالحاضر. فيعيد صياغة مظاهره، فيشاكله مثل وصف الحيوان كالفيل وآلات الصناعة، وغيرها مما يدل على الحالة التي وصل إليها إنسان ذلك المجتمع في ذلك العصر. ويقسم ابن رشيق الغرض الشعري إلى النسب، المديح، الافتخار، الرثاء، الاقتضاء والاستنجاز، العتاب، الإنذار، الهجاء والاعتذار.

1-2-النسب:

لا يبدو النسب الذي يقصده ابن رشيق ذلك الغزل الصّرف الذي يقصد الشاعر منه التغزل بالحببية، إنّه غرض في ذاته ولكنه يتصل مباشرة بالممدوح، إذ هو الغزل الذي يكون في مبتدأ القصائد، وقد اختلف المتلقون فيمن يكون أغزل الشعراء - على عادة العرب - إذ يروم الجمهور تثبيت تلقٍ معين لغرض شعري معين، غير أن هذا التلقي المتعلق بلحظة تاريخية ما لا يستطيع أن يستمر في الزمن، لأن الاختلاف حادث لا محالة، لاختلاف الأزمان، وتنوع الأذواق، وكثرة الشعراء، الذين يأتون بالجديد، وكذلك لاختلاف القراء حسب كل عصر وزمن ومكان، بل إن القارئ ذاته من الممكن أن يحكم لشاعر ثم ما يلبث أن يغير رأيه ليحكم لشاعر آخر. وحاصل القول في الغزل أنه الغرض الذي لا ينكره قارئ، ولا يرفضه متلقٍ، ويعبر ابن رشيق عن قراءة شعر الغزل بلفظ هو أقرب إلى حقل المصطلحات الجنسية، وربما كان ذلك تلاؤماً مع الغرض ذاته، فالغزل يناسب الاشتهااء، "وقيل لأبي السائب المخزومي: أتري أحدا لا

الباب الثالث ===== الفصل الثالث: التلقي بين التغريض والوظيفة الشعرية

يشتهي النسيب؟ فقال: أما من يؤمن بالله واليوم الآخر فلا⁽¹⁾، وكأنّ عدم اشتهاه النسيب (وهو شعر الحب) يصبح علامة دالة على الكفر أو الإلحاد.

وأي متلق مؤمن بالله واليوم الآخر، يشتهي النسيب ويقدمه في تلقيه على سائر الأغراض، يدل هذا على أنّ هذا الغرض قد احتل مكانة تاريخية تكاد تكون ثابتة، فهذا الغرض لم يتعرض للإزاحة أو الانتقاص، وقد فرضت هذه النظرة المجلّة لهذا الغرض تعاملًا خاصًا مع الحبيبة المشبب بها إذ يجعل عبد الكريم النهشلي كرم التعامل مع المرأة فنيا دليلًا على هذا التعامل معها واقعيًا قال بعضهم -أظنّه عبد الكريم-

"العادة عند العرب أنّ الشاعر هو المتغزل المتماوت، وعادة العجم جميعًا أن يجعلوا المرأة هي الطالبة والرغبة المخاطبة^(*)، وهذا دليل كرم النحيضة في العرب وغيرتها على الحرم"⁽²⁾، ويعلق محققو العمدة بأنّ ابن رشيق يستحضر رأي النهشلي كي "يدعم موقفًا نقديًا إفريقيًا من مذهب ابن أبي ربيعة في الغزل، وهو رفض أن تكون المرأة طالبةً رغبةً، بل يجب أن تكون -كما في الغزل العذري- مطلوبةً مرغوبًا فيها"⁽³⁾ وهذا ما أصرّ عليه النهشلي قبل ابن رشيق من أنّ الذوق يختلف حسب الزمان والمكان أيضًا.

أما لغة شعر الحب، فلا بدّ أن تشاكل هذا الغرض رقة وليّنًا إذ إن "حقّ النسيب أن يكون حلوّ الألفاظ رسلها، قريب المعاني سهلها، غير كزّ ولا غامض، وأن يختار له من الكلام ما كان ظاهر الماء، ليّن الأثناء، رطب المكسر، شفاف الجوهر، يطرب

(1) القيرواني، ابن رشيق. العمدة، ج 2، ص 714.

(*) نذهب إلى الظنّ بأنها "المخاطبة" بكسر الطاء، وهذا يناسب كون عادة العجم أن يجعلوا المرأة رغبة ويقتضي أن تكون مخاطبة أي مبادرة الرجل بطلب الوصال (ولا نعلم من أين أتى عبد الكريم النهشلي بهذه المعلومة العجيبة!).

(2) م، ن، ص 725.

(3) م، ن، ص ن، هامش المحققين، وتعقيبًا على هذا التعقيب نتساءل: لماذا هذه المقابلة بين الغزل العذري وبين أن تكون المرأة مرغوبًا فيها، وهل يعني هذا أنّه في الغزل الإباحي تكون المرأة هي المبادرة والرّجل هو المرغوب فيه؟! إنما هي رغبة واحدة تستتر في العذري وتعلن عن نفسها صراحة في الإباحي.

الباب الثالث ===== الفصل الثالث: التلقي بين التغريض والوظيفة الشعرية

الحزين، ويستخف الرّصين"⁽¹⁾، هذه هي صفات اللغة المشهية: اللفظ الحلو، والمعنى القريب السهل، الواضح، اللين، الكلام الشعري الذي لان حشوه، ورطب مكسرّه، وشفّ جوهره، القادر على إطراب الحزين، واستخفاف الرّصين. حتّى يتساوى الجميع أمام لغة الحبّ.

يحقق التشبيب غايته حيث يجب عليه أن يسوي بين متلقيه جميعاً، ويطرِبهم، ويهزهم إلى درجة أن يتخلى الرّصين عن رصانته، تماماً كما حدث لجريير الشاعر حين أنشدّه راوية كثيراً شعراً لكثير فقال إذ طرب "لولا أنّه لا يصلح لشيخ مثلي النّخير لنخرت حتّى يسمعي هشام على سريره"⁽²⁾ وكانا في طريقهما إلى الشام. فغرض النّسيب إذن لا يفرق بين المتلقين، إنّهُ غرض عام، ومن أجل أن يحقق هدفه في التأثير والإمتاع، وجب أن تكون لغته مباشرة وواضحة لا تمر عبر قناة التأويل، إذ إنّ حالة الاشتهاء لا تعرف سوى لغة الوضوح والسهولة والليونّة، اللغة البدائية الأولى الطبيعية التي تشابه بدائية الشهوة وتوحش الرغبة.

1-3-المديح:

المديح بحسب ابن رشيق رسالة يبثها الشاعر إلى متلق نوعي، متفرد في خصوصيته، ثم ينشعب منه متلقون آخرون يتدرجون في المراتب ويتدرج معهم هذا الغرض.

وأول هؤلاء المتلقين أولاهم بالمديح الملك، إنّهُ متلق ذو حساسية شديدة تجاه النصوص التي يمتدح بها، وهذه الحساسية قد تؤثر سلباً على غرض الشاعر من نظم قصيدته وهو الجائزة.

ووجه حساسية الملك هو كونه ملكاً تعتريه السّامة والضّجر، ويبدو أنّ هذا من طباع الملوك لذلك قد يعيب الواحد منهم ما لا يحق له أن يعيبه في عرف غير

(1) القيرواني، ابن رشيق. العمدة، ج 2، ص 713.

(2) م، ص ن.

الباب الثالث ===== الفصل الثالث: التلقي بين التغريض والوظيفة الشعرية

الملوك، وإذا عاب الملك نصاً فهذا يعني بالنسبة إلى الشاعر حجب المكافأة. ومن بين ما قد يحفز سامة الملك وملا له التقصير أو التطويل، فعلى الشاعر أن يدرك أنه يخاطب في الملك متلقيين: المتلقي الأول عادي يحب سماع الكلمة الجميلة والنص الأدبي يستعذبه ويضطرب له ويتفاعل معه، وهو إلى ذلك متلقٍ يشترك مع الشاعر في ذخيرة النصوص الأدبية، لذلك كان على الشاعر أن يشبع في متلقيه حاسة السماع فلا يمدحه بالببيت أو النزر القليل من الأبيات، فربما فهم الملك ذلك على أنه استهتار وإقلالٌ من شأنه، كما أنه يجب على الشاعر أن يراعي في الملك المتلقي الذي أذن للشاعر بالثول بين يديه والإنشاد، وهو رجل ذو مشاغل ولديه ما يشغل فكره، وهو غير متفرغ له وحده إذ إن الشعراء المداحين كثير، ولذلك كان على الشاعر أن يوفق بين المتلقيين ويقتصد أي لا يقصر ولا يطول، ويدلنا ابن رشيق على عمل البحثري "إذا مدح خليفة، كيف يقلُّ الأبيات، ويبرز وجوه المعاني، فإذا مدح الكتاب عمل طاقته وبلغ مُرادَه" (1).

وبالنسبة إلى لغة مديح الملوك، فقد وجب أن تكون واضحة بعيدة عن الغموض، والمعنى يكون جزلاً واللفظ نقياً غير مبتذل أو سوقي (2). إنها لغة المقام الرفيع، تشبهه وتتماهى معه.

وما دون الملك السوقة، فيجب على الشاعر أن يخاطبهم بلغة لا ترقى إلى لغة الملوك، ذلك أن مدحهم مدح الملوك فيه انتقاص لهم كما يخيل لهم "وإن كان سوقة فإياك والتجاوز به خطته، فإنه متى تجاوز به خطته، كان كمن نقص منها" (3).

(1) القيرواني، ابن رشيق. العمدة، ج 2، ص 730.

(2) يراجع: م ن، ص ن.

(3) م ن، ص 731.

الباب الثالث ===== الفصل الثالث: التلقي بين التغريص والوظيفة الشعرية

كما أنه لا يجوز أن يمدح الملك بلغة الرؤساء مثل الكتاب والقضاة، وبين هؤلاء لا يكون على الشاعر أن يخلط "فيصف الكاتب بالشجاعة والقاضي بالحمية والمهابة"⁽¹⁾.

ويجب على الشاعر أن يعلم ممدوحه بأنه كامل الحضور في النص، سيّد عليه، وأنه غرضه، وما سوى ذلك تقليد فني يُراعى؛ فقد مدح أبو العتاهية عمر بن العلاء، فكافأه بسبعين ألفاً، وأكثر له من الخلع حتى عَسَرَ عليه النهوض، فغار من حضر ومن سمع من الشعراء، فعلل ابن العلاء ذلك بأنه -بوصفه المتلقي المقصود من المدح- فقد ألقى ذاته في النص وكان حضوره فيه طاغياً على الذوات الأخرى عكس ما يفعله الشعراء الذين يجعلون مدحة الملك / الممدوح سبباً لذكر صديقاتهم يتغزلون بهن، أمّا أبو العتاهية فقد أوجز التسيب وأطال المدح⁽²⁾. وهذا ما أدّى إلى قراءة إيجابية لمديح أبي العتاهية، بما أنّ النص أحدث أثراً إيجابياً في الممدوح الذي تفاعل معه فقد أعطى للشاعر إلى الحدّ الذي أثار حفيظة الشعراء. وينطبق على غرض المديح ما رأيناه سابقاً من مراعاة المقام والتأدب مع الملوك ومراعاة الأعراف والمعتقدات الروحية، ويكون الشاعر أشدّ مراعاة لذلك حين يمدح الملوك.

1-4- الفخر:

يتقاطع غرض الافتخار بغرض المديح، إلا أنّ المتلقي/ المرسل إليه هنا لا يكون ذاتاً خارجة عن الشاعر بل يكون هو نفسه أو عشيرته أي ما ينتمي إلى مجال الذاتية ويقول ابن رشيق إنّ "كل ما حَسُنَ في المدح حَسُنَ في الافتخار، وكلّ ما قبح فيه قبح في الافتخار"⁽³⁾.

(1) القيرواني، ابن رشيق. العمدة، ج 2، ص ن.

(2) يراجع: م ن، ص 736.

(3) م ن، ص 751.

الباب الثالث ===== الفصل الثالث: التلقي بين التغريض والوظيفة الشعرية

وبالنسبة إلى تقسيمات ابن رشيق وتفريعاته للأغراض، فقد كان حريصاً على التفريق بينها في دقة متناهية، يقول رشيد يحيايوي إنّه: "كأد يجعل فعل كلامي غرضاً، فلعل اعتذر غرض، ولعل وعد غرض، ولعل أنذر غرض ولعل اقتضى (أي طلب حاجة) غرض، واستنجز غرض، إن في هذه الحالات تتداخل الأفعال ولا تتميز الأغراض فيما بينها إلا نسبياً"⁽¹⁾.

ومن ذلك تفريق ابن رشيق بين الاقتضاء والعتاب، فكثير من النقاد لا يرون بينهما فرقاً، بينما يفرق بينهما على أساس مقصدية الشاعر، فعلى الرغم من كونهما يتجهان إلى الممدوح، إلا أنّ الاقتضاء هو طلب حاجة، بينما العتاب يكون طلب الإبقاء على المودة والمراعاة، "وفيه توبيخ ومعارضة لا يجوز معها اقتضاء"⁽²⁾.

ويحذر ابن رشيق من الاقتضاء الخشن، فمثل هذا الخطاب الذي يتوجه به إلى الممدوح/المتلقي يكون: "سبب المنع والحرمان وداعية القطيعة والهجران"⁽³⁾.

ويُعرّف العتاب على أنّه: "وإن كان حياة المودّة، وشاهد الوفاء، فإنه بابٌ من أبواب الخديعة، يُسرّع إلى الهجاء؛ وسبب وكيد من أسباب القطيعة والجفاء، فإذا قلّ كان داعية الألفة، وقيد الصحبة، وإذا كثر خشن جانبه، وثقل صاحبه"⁽⁴⁾.

وعلى الشاعر أن يكون على بينة من أفق توقع ممدوحه الذي سيعاتبه، فيلتمس طريق عتابه بحسب هذا الأفق، فيمزج عتابه "بالاستعطاف والاستئلاف، ومنه ما يدخّله الاحتجاج والانتصاف، وقد يعرض فيه المنّ والإجحاف، مثل ما يشركه الاعتذار والاعتراف"⁽⁵⁾، وهذه كلّها "حيل" يلبسها الشاعر غرض الاعتذار ليضمن سلامة وصول الرسالة، والمحافظة على المودة والوفاء بينه وبين ممدوحه، وإجمالاً

(1) يحيايوي، رشيد. الشعرية العربية، م س، ص 80.

(2) القيرواني، ابن رشيق. العمدة، م س، ص 772.

(3) م ن، ص ن.

(4) م ن، ص 776.

(5) م ن، ص ن.

نستطيع أن نكشف عن "مدى تدخل مبدأ التلقي واستحضار المتلقي من تأثير في اختيار الأغراض تارة وفي كيفية الكلام في الغرض دائماً" (1).

1-5-الرثاء:

ينظر ابن رشيق إلى الشعر على أساس أنه صنعة، وأن كل ما فيه يتم بشكل آلي وعن سابق تخطيط، وكان حظ النفس من هذا الكلام الذي ينبع منها في الأساس معدوم، إن هذا مُساوٍ لنظرة النهشلي معاكس تماماً لاعتقاد ابن شهيد الأندلسي الذي كنا قد خرجنا في تحليلنا لمفهوم الشعر بالنسبة إليه، إلى أنه نتاج الروح وحركة النفس. ولأن ابن رشيق يرى هذه الرؤية، ويتبنى هذه القناعة، فإن غرض الرثاء بالنسبة إليه هو ذاته غرض المدح. مع اختلاف في القصد، واختلاف في استعمال الزمن "وَلَيْسَ بين الرثاء والمدح فرق، إلاَّ أنه يخلطُ بالرثاء شيء يدلُّ على أن المقصود به ميت. مثل 'كان' أو 'عَدِمْنَا بِهِ كَيْتَ وَكَيْتًا' وما يُشاكلُ هذا لِيُعْلَمَ أَنَّهُ مَيْتٌ" (2).

وماذا حين يكون المرثي هو الشاعر نفسه، يرثي نفسه، فماذا سيقول الشاعر وماذا سيعدم؟ إن هذه النظرة النفعية الصناعية التي تتحكم في الرؤية النقدية لابن رشيق، حاضرة حتى في هذا الغرض الوحيد الذي يقف فيه الإنسان يرثي ذاته ويرثي الكون كله متفجعاً محتقراً للمادة وبهرج الحياة.

لكن ابن رشيق يصرُّ على حضور المادة في أغراض الشعر جميعها حتى في الرثاء، فعلى الشاعر أن يندب ما كان الميت يوفِّره له من عطاء وهبات، ويبيدي أسفه على انحسار ذلك الزمن، وهكذا يكون الرثاء هو ذاته المدح مع رفع واختزال بعض المفردات واستبدالها بأخرى!

(1) عبد العظيم، محمد. من قضايا النص الشعري، م س، ص 204. وفي فقرة المؤلف خلل واضح في بدايتها ونظن

الصحيح قول: عن مدى ما لتدخل مبدأ التلقي... الخ.

(2) القيرواني، ابن رشيق. العمدة، ج 2، ص 757.

1-6- الوعيد والإنذار:

يتوجه الشاعر بالوعيد والإنذار إلى متلق خاص يكون فرداً أو قبيلةً، ويكون التوعد هجاءً وتحذيراً من سوء السمعة، ولم يكن الشاعر العاقل يتكلف هذه المهمة إلا في الحالات القصوى من تجني المتلقي عليه أو على قبيلته، وهكذا نجد المتلقي في هذا الغرض هو المحفز عليه والباعث وهو الدافع إلى صياغته، وفي هذه الحال يعود سوء المقالة على المتلقي المقصود وتلزمه دون سواه، بأي طريقة تلقاها، لأن هم الشاعر هنا يكون التشنيع على المتلقي الذي يقصده، وإفساد سمعته بين الناس تشهيراً به وفضحاً له، ومن أمثلة ذلك ما حدث بين علي بن سليمان الأخفش إذ كان "في صباه يعبث بابن الرومي، لما يعلم من طيرته، فيجعل من يقرع الباب عليه بكرةً، ويتسمى له بأقبح الأسماء فيمنعه ذلك من التصرف، فقال يتوعده:

قُولُوا لِنَحْوِيْنَا أَبِي حَسَنِ ❖ ❖ ❖ إِنَّ حُسَامِي مَتَى ضَرَبْتُ مَضَى

وإنَّ نَبْلِي إِذَا هَمَمْتُ بِأَنْ ❖ ❖ ❖ أُرْمِي نَصَلْتُهَا بِجَمْرِ غَضَى

لَا تَحْسَبَنَّ الْهَجَاءَ يَحْفَلُ بِالِ ❖ ❖ ❖ لِرْفَعٍ وَلَا خَفْضٍ خَافِضٍ خَفْضًا

وكذلك قد فعل، وقد مرَّقه بالهجاء شرَّ ممزق، وجعله مثله بين أصحابه" (1).

1 الهجاء:

يرى ابن رشيق أن الشاعر لا يجب عليه أن يلتجئ إلى غرض الهجاء إلا في الحالات الخطيرة، فإن هجا فليحرص على أن لا يكون هجاؤه مقذعاً خاصة ذلك الذي يبني على المفاضلة بين رجل وآخر، أو بين قبيلة وأخرى، كأن ابن رشيق يربأ بالشعر عن أن ينحط في غرض الهجاء الذي يهدم ولا يبني - حسب رأيه - على الرغم من أن هذا الغرض قد يوجهه الشاعر ضد من رفضوا مدحه، وبالنتيجة يكون ضد من

(1) المصدر السابق، ص ص 787 - 788.

الباب الثالث ===== الفصل الثالث: التلقي بين التعريض والوظيفة الشعرية

حرموه عطاءهم ونائلهم، وليس هذا رأي ابن رشيق فحسب، بل إنه مذهب الشعراء جميعهم عدا جريراً الذي أوصى بنيه قائلاً: "إذا هجوت فأضحك"⁽¹⁾.

وبالنسبة إلى لغة الهجاء، يوصي ابن رشيق بمراعاة واحترام الطرف الآخر في عملية التخاطب، وإن لم يقصد به المهجوة في ذاته، فقد قصد القراء الذين يشتغلون بالقصيدة وقراءاتها، لذلك رأى أن "التعريض أهجى من التصريح؛ لانتساع الظن في التعريض، وشدّة تعلق النفس به، والبحث عن معرفته، وطلب حقيقته، فإذا كان الهجوة تصريحاً أحاطت النفس به علماً، وقبلته يقيناً في أول وهلة، فكان كل يوم في نقصان لنسيان أو ملل يعرض، هذا هو المذهب الصحيح على أن يكون المهجوة ذا قدر في نفسه وحسبه"⁽²⁾. إنها اللغة المشفرة، الغامضة التي ستؤدي وظيفة الإيلام الذي يُريده الشاعر أن يلحق بنفسية المهجوة، إن هذه اللغة الغامضة ستجبر المهجوة/المتلقي على تفكيك شفراتها، وتحطيمها بغية الوصول إلى المعنى والقصد الذي أراده الهاجي، ولا يزال المهجوة يقلب نظره في القصيدة، ويحاول اكتشاف المعنى، أو ما يسميه آيزر وجهة النظر الجوّالة، فالقارئ يتجول في النص (القارئ المشاء) محاولاً العثور فيه على المعنى وملء البياضات التي تجعل النص لا يفصح عن معناها بشكل تام الوضوح ومكتمل المعالم. وبالنتيجة يبقى النص يمثل شاغلاً بالنسبة إلى متلقيه، وإلى متلقيه المقصود، وكلماً بدا له أنه فكك جزءاً من الجدار العازل للمعنى اتضح له أن أجزاء كثيرة لا تزال بحاجة إلى مثل هذا التحطيم، وهكذا يستمر في التجول والنظر، في النص، وكلما ازداد النص إلغازاً، ازداد المتلقي بحثاً عن المعنى الخفي، وأدرك أن الهجاء كان مقنعاً بعكس لو أنه كان صريحاً، إذ لو أنه كان كذلك لفهمه المتلقون لساعته، ثم نسوه بعد وقت ليس بالطويل - يحدث هذا خاصة - إذا كان المهجوة من الأشراف، أما إذا كان ممن لا ينفع معهم التلويح لدنو قدرهم وانحطاط

(1) يراجع: المصدر السابق، ص 790 وما بعدها.

(2) م ن، ص ص 793 - 794.

منزلتهم، فليس للاشتغال باللغة هنا مجال، وإنما حقهم أن يُشتموا مباشرة دون موارد⁽¹⁾، وذلك لأن قراءتهم للنص الهاجي لن تظهر أي تأثير للنص بهم.

2- الوضعية التاريخية الجديطة لشعر التمسب:

يحاول ابن رشيق أن يجد أجوبة مقنعة عن سؤال الواقع وعلاقته بالشعر، وهو يدرك أنه سيكون في وضع أزمة، ولذلك يجتهد في إيجاد صيغة تأويلية لشعر التمسب الذي يمثله شعر المديح. إن حالة الأزمة هذه متولدة من كون المؤول/ابن رشيق ذاته شاعراً مداحاً أي إنه في الأغلب شاعر متمسب.

وفي فعل نصفه بالذكاء، يقدم ابن رشيق عن شعر التمسب، ويهيئ له في الجزء الأول من العمدة بصفحات عديدة ويخصص باباً لمن "رفعه الشعر"⁽²⁾.

وتبدو هذه الصيغة التأويلية محاولة توفيقية لما رسخ في الذهن العربية من شناعة التمسب بفسن القول وبين الرفعة والمجد، لذلك نرى ابن رشيق يفصل هذا الباب عن باب التمسب بالشعر⁽³⁾، وإن كان لا يكاد يظهر موقفه ويحاول إخفاءه، مكتفياً بسرد مرويات لا تكاد تنتهي، إلا أننا نستطيع أن نخلص إلى أنه قد يجعل المجد والرفعة للشعر أولاً وآخرًا.

يقدم ابن رشيق قراءة جديدة لخبر النابغة الذي وضعه قول الشعر بحسب ما يرويه الجاحظ عن أبي عمرو بن العلاء (ويكاد يكون الموقف الوحيد الذي يخالف فيه ابن رشيق عبد الكريم النهشلي): "ولقد وضع قول الشعر من قدر النابغة الذبياني، ولو كان في الدهر الأول ما زاده ذلك إلا رفعة"⁽⁴⁾.

(1) يراجع: القيرواني، ابن رشيق. العمدة، ج 2، ص ن.

(2) يراجع: العمدة، ج 1، ص 92.

(3) م ن، ص 153.

(4) الجاحظ. البيان والتبيين، ج 1، م س، ص 241.

الباب الثالث ===== الفصل الثالث: التلقي بين التغريض والوظيفة الشعرية

وسيجد ابن رشيق مخرجاً للنابغة الذي رسخت مسألة وضاعته بتكسبه، وأنه أول من فتح باب الإتجار بالشعر في تاريخ الأدب العربي. لذلك يبدأ ابن رشيق بالقضية الأعم: "إنما قيل في الشرح «إنه يرفع من قدر الوضيع الجاهل، مثل ما يضع من قدر الشريف الكامل، وإنه أسنى مروءة الدني، وأدنى مروءة السري» لأمر ظاهر غاب عن بعض^(*) فتأوله أشد التأويل، وظنه مثلبة وهو منقبة وذلك أن الشعر لجلالته يرفع من قدر الخامل إذا مدح به، مثلما يضع من قدر الشريف إذا اتخذته مكسباً"⁽¹⁾. يحاول ابن رشيق أن يجد للشعر العربي مخرجاً من المأزق التاريخي الذي وُجد فيه في لحظة تاريخية تمثل تحول مساره إلى أن يكون سلعة تباع، وتشتري من قبل من يدفع أكثر. إن صفة الامتهان التي لحقت بهذا الفن الذي يظنه بعض القدماء أصلاً في الأمة العربية مقصوراً عليها، لا بد أن يكون لها تأويل مُرضٍ يعيد الشعر العربي إلى صفة الجليل.

يتموضع ابن رشيق في جهة القارئ المؤول لهذا النص، إنه لا يكتفي بظاهر اللفظ والخطاب، يرى في هذا النص وفحواه منقبة لا مثلبة كما هو الحال مع القراءة النمطية الشائعة. لقد تغافل من أول هذا النص أشد التأويل عن كون الشعر جليلاً، وفي هذه الجلالة تكمن قدرته العجيبة على صنع المتضادات، ولأنه كذلك فهو يرفع من قدر الخامل/المتلقي المقصود إذا مدح به، مثل ما يضع قدر الشريف/المنتج إذا اتخذته مكسباً، "مثل ذلك ما يؤثر من سقوط النابغة الذبياني بامتداحه النعمان بن المنذر، وتكسبه بالشعر عنده، وقد كان أشرف بني ذبيان"⁽²⁾.

غير أننا ما زلنا نرى ابن رشيق في مأزق لم يستطع الخروج منه؛ فإذا كان الشعر هو الجليل، فما الذي يجعل الشاعر يمدح به الخامل حتى يرفعه، ألم يحذر ابن

(*) في طبعة محي الدين عبد الحميد (بعض الناس)، العمدة، ج 40/1، ونظنه سهواً من المحققين أو أنّ كلمة "الناس" سقطت في أثناء الطباعة، لأن وجودها أنسب، وابن رشيق عادة ما يسمي النقاد الناس.

(1) القيرواني، ابن رشيق. العمدة، ج 1، ص 92.

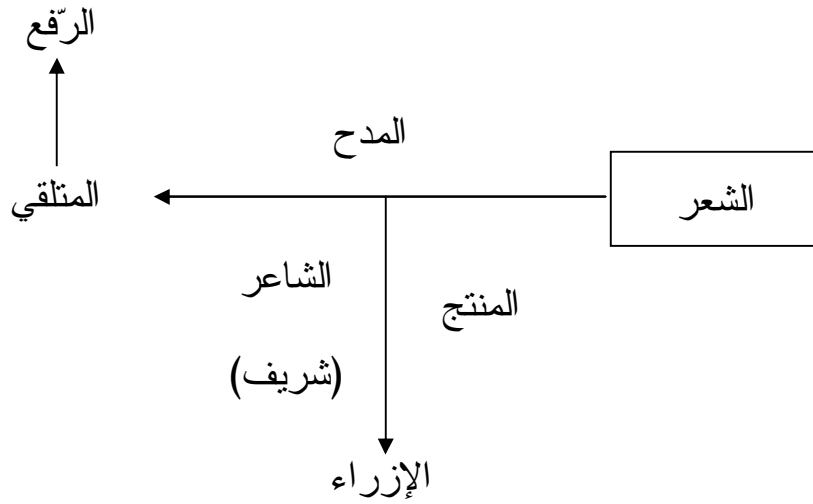
(2) من، ص ن.

الباب الثالث ===== الفصل الثالث: التلقي بين التغريض والوظيفة الشعرية

رشيق ذاته من مدح السُّوقَة، وبالنسبة إلى الدناءة والخمول (مع تركيزنا على لفظ الدناءة) هل يكون بمقدور الشعر أن يحوّل هذا الواقع المشاهد عيانا (رجل دنيء) إلى رجل رفيع الصّيت؟ ما الذي سيغيّرُهُ فيه الشعر، وطبع الدناءة متأصل فيه ظاهر للناس؟ وهل يبقى الشعر جليلا وهو ينحني أمام أدنياء الناس يودّ لو يرفعهم؟ نستطيع بدءاً أن نصل إلى مفهوم الشعر الجليل لدى ابن رشيق القيرواني؛ إذ يقودنا نصه الذي ذكرناه إلى الوقوف على نتيجة تلخص تأويله لكلام عمرو بن العلاء، وهذه النتيجة هي:

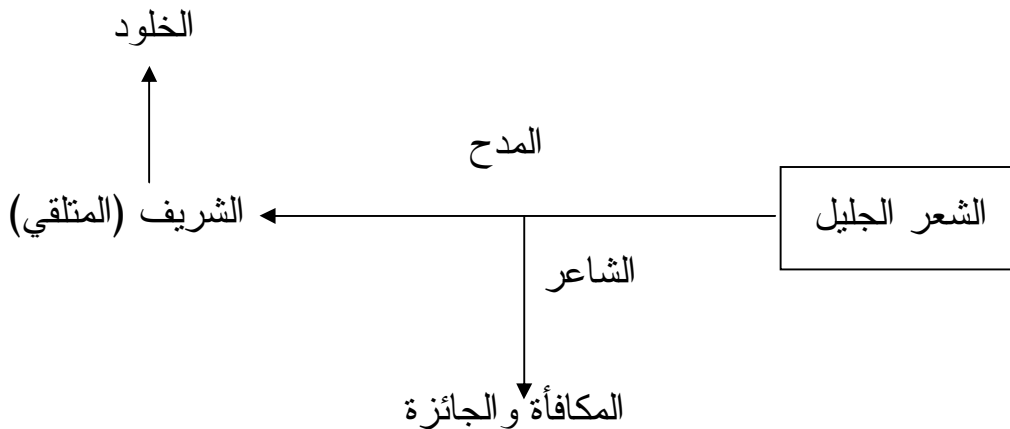
- أ- الشعر جنس من الكلام جليل في كل حال، وإن هذه الجلالة صفة متجلية غالبية، لا تتأثر بالعلاقات المنعقدة بين الشاعر وممدوحه.
- ب- يبقى الشعر أجلاً من أن يسبغ عليه الممدوح من سموّ قدره وعلوّ منزلته.
- ج- إنّ الشعر في ذاته (أي في كونه تجلياً جمالياً مدهشاً وخالداً) لا يؤثر به انحطاط قدر الممدوح إذا مُدح به، بل إنّ هذا الشعر هو ما يرفع من الأقدار الخفيضة (ويخلدها)، كما إنّه يستطيع أن يخفض الأقدار المتعالية ويهوي بها إلى أرض سحيقة.
- د- إنّ هذا الشعر / المتعالي / الجليل، مثلما يرفع متلقيه المقصود، وإن كان خاملاً محتقراً، فإنّه يهين منتجه الشاعر جعل نصوصه على خط التماس مع التكسب، ذلك لأنّ الجلالة لا تلتقي مع مهانة الاكتداء والتسول، هذا الكلام الجليل سيغدو ذا فعل خطير على صاحبه إذا بدا له أن يتخذ منه متجراً، هذا مع أنّه سيرفع الخامل الذي مُدح به.

لا يبدو تأويل ابن رشيق مقنعاً، ما يؤكد أن ثمة خللاً في مستوى فهمه، أو إنّه تعمّد هذا التأويل المغالط بحكم أنه ذاته كان شاعراً مداحاً، وهو لا يبرح يذكرنا بالسيد أبي الرجال بين الفينة والحينة. ونستطيع أن نختصر قراءته بهذه الخطاطة:



تبدو قراءة مغالطة من ابن رشيق، وذلك لأن القصيدة المدحية تسير - في هذه الحال - باتجاه متلق واحد هو (الخامل) فيعلو قدره، وفي المقابل يوضع قدر الشاعر (الشريف) الذي مدح هذا الخامل، وهكذا يكيّف ابن رشيق نص أبي عمرو بن العلاء لصالحه لأنّه كان مدّاح الملك وكاتب الملك، فإنّ الذي ألجأ هذا الشاعر إلى ذلك الخامل يعرض عليه منتجه الجليل كي يرفعه هو التكسب.

وكان ابن رشيق - حسب تحليلنا - يعبّ على الشاعر إذا تكسب وطلب المال ممن لا يكافئه شرفاً، إذ كفى بالشعر شرفاً للشاعر، وهو بذلك كما نرى يسُنّ قانون التكافؤ بين طريق الاتصال في المدح.



الباب الثالث ===== الفصل الثالث: التلقي بين التغريض والوظيفة الشعرية

ويبدو الأمر معقداً بعض الشيء، إذ إننا لا نعرف ما هي مقاييس (الشرف) إذا تعلقَ بالمتلقي، وفي حال تعلقه بالشاعر، كما إننا لا نعرف مقياس الخمول والدناءة المتعلقين بالمتلقي.

وحسب هذه الخطاطة، يسن ابن رشيق (قانون المديح) للشعر العربي، وذلك واضح من بقية كلامه عن مدح النابغة الذبياني للنعمان بن المنذر، فبينما أكد أبو عمرو ابن العلاء ومعه الجاحظ ووافق عبد الكريم النهشلي على أن ذلك أزرى به، يعقب ابن رشيق: "وإنما امتدح قاهر العرب... الخ" (1).

لا يرى ابن رشيق حرجاً على النابغة وقد امتدح ملكاً، إذ لا ضرر في أن يمتدح الأشرافُ الأشرافَ، ولا سقوط أو ذلّة حين يعطي الشريف شريفاً مدحاً، فالشاعر يهدي ممدوحه الذي يكافئه ويساويه شرفاً وعزة منتوجاً معنوياً هو "كلام شريف، لا يفتنى، ويكافئه الممدوح مكافأة مادية هي المال بكل صورته، وربما كان علينا أن نتنبه مع ابن رشيق إلى أن الشاعر حين يتقرب من أصحاب الأقدار العالية يمتدحهم وينال جوائزهم (وهو يطلبها ولو ضمناً)، فإنه في الوقت ذاته، يكون طالب مجد وطالب شهرة، وحتى وإن لم يطلبهما فإنهما لاحقان به، متصلان بسيرته في اللحظة التي يقرن فيها اسمه باسم أحد الأشراف.

ولكننا نعود لنؤكد على وقوع ابن رشيق في أزمة تأويل، إذ مع هذا المخرج الذي أوجدناه له إلا أن اعتراضاً وجيهاً نصطدم به، وهو أن تمثيلاً أمامنا لهذه الحالة هو النابغة، والنابغة كما يقول النص الجاحظي كان شريفاً قبل اتصاله بممدوحه، وما حدث هو عكس المتوقع، فبالنسبة لجمهور المتلقين (الرواة/القبائل) حطّ ذلك من شأن النابغة.

(1) القيرواني، ابن رشيق. العمدة، ج 2، ص 92.

تتبدى تلك الأزمة في قراءة ابن رشيق لمدح الشماخ بن ضرار لعرابة الأوسي
"وقد بذل له في سنة شديدة وُسُقٌ (*) بعير تمرًا، فقال:

رَأَيْتُ عَرَابَةَ الْأَوْسِيِّ يَسْمُوُ ❖ ❖ ❖ إِلَى الْخَيْرَاتِ مَنْقَطِ الْقَرِينِ

إِذَا مَا رَايَةَ رُفَعَتَ لِمَجْرٍ ❖ ❖ ❖ تَلَقَاهَا عَرَابَةٌ بِالْيَمِينِ

حتى صار ذلك مثلاً سائراً، وأثر باقياً، لا تَبَلَى جَدَّتُهُ، وقدح ذلك في مروءة
الشماخ، وخط من قدره، لسقوط همته عن درجة مثله من أهل البيوتات وذوي
الأقدار⁽¹⁾. وربما حُق لنا أن نسأل ابن رشيق: كيف قدح هذا المدح في مروءة الشماخ،
ومن قال ذلك؟ وعرابة الأوسي كان "سيداً في قومه جواداً من أجوادهم"⁽²⁾.

وهو مشهور في التاريخ العربي، وله أخبار كثيرة⁽³⁾ ولكن على كثرة هذه
الأخبار، فإن عرابة الأوسي لا يكاد يذكر إلا وبعض مديح الشماخ يذكر معه، غير أن
هذا الذكر لا يعلي من قدر عرابة بقدر ما هو عال أصلاً، ولا يحط من مروءة الشماخ
بن ضرار الذي أغاثه عرابة في سنة شديدة، وكان حقه أن يُشكر، وكيف يشكر
الشعراء؟ أليس شعراً.

لنلاحظ أن ابن رشيق يحاول المغالطة؛ فالأصل في شعر المديح أن يرحل الشاعر
إلى الممدوح يعرض عليه شعره ويمدحه فيعطيه الممدوح، ولا ظرفاً متحكماً في هذه
الرحلة وهذا الشعر سوى رغبة الشاعر في الاغتناء، ورغبة الممدوح في الإطراء
والتخليد.

وما حدث في قصة الشماخ أنه لم يكن يقف موقف الشاعر المادح في البداية؛ إذ
ساعد عرابة الشماخ الذي كان يمكن أن يكون أي شخص آخر في حاجة إلى المساعدة

(*) الوُسُقُ والوِسُقُ: مكيلة معلومة، وقيل: هو حمل بعير، لسان العرب/وسق.

(1) القيرواني، ابن رشيق. العمدة، ج 1، ص 92.

(2) الأصفهاني، أبو الفرج. كتاب الأغاني، م س، ج 9، ص 118.

(3) م ن، ص ن.

الباب الثالث ===== الفصل الثالث: التلقي بين التغريض والوظيفة الشعرية

في تلك السنة الشديدة، ولأن هذا الشماخ كان شاعراً فلقد مدح عرابية، وهو إنما مدح صفة الجود العربية مطلقاً.

فعرابية السيد الجواد الكريم، تصرّفَ تصرّفَ الأجواد الأسياد الذين يعطون دون أن يُسألوا وفي المقابل، تصرف الشماخ تصرف الشعراء النبلاء إذا أرادوا أن يشكروا. ولم نقرأ رواية تقول بأن مدح الشماخ لعرابية حطّ من مروءته إلا في عمدة ابن رشيقي، وكأنه أراد أن يعلّل رأيه وكأننا نراه جفا عن الصواب.

يجيء ابن رشيقي إلى إعطاء تفسير آخر لنص "السري والذنيء" الذي اعتقد بأن بعض القرّاء أوّلوه أشدّ التأويل، وتتحكم في هذا التفسير نظرة ابن الرشيقي إلى الشعر، على أساس الصناعة، وهي النظرة التي استبدت بقراءته للمتن الشعري العربي عموماً، كما نكون قد كشفنا في أثناء تتبعنا له بالنقد في بعض مؤلفاته، وإن استبداد هذه القناعة بابن رشيقي هو ما جعلنا نعتقد بأن الأصل في عنوان مؤلفه النقدي/البلاغي هو العمدة في صناعة الشعر، ولقد جاء العنوان هكذا في طبعة 1907 السّابق ذكرها، وليس يعني قول ابن رشيقي بأنه اعتزم وضع كتاب "ليكون العمدة في محاسن الشعر وآدابه"⁽¹⁾ أن هذا التركيب هو ذاته عنوان الكتاب؛ فقد أضع كتاباً بنية أن يكون "مرجع الطلاب في النقد القديم" ولكن هذا لا يعني أن هذا التركيب هو نفسه عنوان الكتاب.

إنّه لمن الغريب أن نجد لدى ابن رشيقي كمّاً معتبراً من التناقضات والتضاربات القرائية في الإبداع الشعري، وكذلك في النص؛ إذ إنّه يحدثنا عن أن الشعر هو عالم من الرؤى والصُّور والخيالات، وإلا فإن ناظمه لن يكون له إلا حق إقامة الوزن، بينما نجدّه هنا يتطرّف في انتزاع القدرة الخالقة الموجودة مع الشاعر منذ ولادته، أي موهبته، ويذهب إلى "الظن" بأن "الخصيس" وهو "الذنيء" قد تطمح به "همته" إلى أن يصنع "الشعر"، وإنّه لظنّ يدعو إلى الدهشة والتساؤل عن هذه الهمة التي يمتلكها

(1) القيرواني، ابن رشيقي. العمدة، ج 1، ص 57 (المقدمة).

الباب الثالث ===== الفصل الثالث: التلقي بين التغريص والوظيفة الشعرية

الخصيس أصلاً وهو الذي لا همّة له، ثم كيف تسمو به هذه الهمّة المزعومة إلى أن "يصنع الشعر" الذي هو أشرف حكمة العرب الذين هم أشرف الأمم؛ إنّه لنفاق نقدي واضح ومفضوح ما كان على ابن رشيق أن ينزلق إليه.

ولا يصبح الأمر هنا ذا وشائج بالشرف والحكمة ولكن بالتجارة ومكافأة الأيادي، فالشعر العربي يختصر هنا في "تجارة العرب"⁽¹⁾، إنه سوق عربي منفتح على "الدناءة والخسة" و"متجر" تستحيل فيه هاتان الصفتان إلى صفة الشرف والسراء والسُّمو، ذلك أنّ "الخصيس" في إمكانه -بحسب ابن رشيق- أن يصنع الشعر فيصبح سرياً لأن هذا الشعر "تكافأ به الأيادي، ويحلُّ به صدرُ النّادي"⁽²⁾.

أيّ نظرية في القول الشعري يهدف إلى تأسيسها ابن رشيق، وأيّ علاقة بين المال والشعر، وبين الشعر وأقدار الرجال، وأين إصرار ابن رشيق على "الطبع" كما سبق وأن أوضحنا، أم أنّ ابن رشيق يساند الطبع طالما ساند هذا "الطبع" السلطة ورجالها، وأدرّ المال الجسم والثروات التي حاول نقادنا إحصاءها⁽³⁾؛ فمسألة الطبع والصناعة متعلقة بالسلطة والحكم والتزلف لهما كما سنأتي على بيانه في الباب الرابع من هذه الأطروحة.

استحال الشعر إلى "عمليات تجميلية" تجمل الأقدار الدنيئة، وترفع الهمم الخفيضة، لكل راغب في أن يجري هذه العمليات على نفسه، وبنفسه؛ إذ يكفي أن يصنع الشعر لتتغير مكانته الاجتماعية وينظر إليه الناس نظرة مخالفة للأصل. وإن قارئاً متسامحاً قد يقبل من ابن رشيق أنّ "الخصيس" قد يتصل بذوي الأقدار فتكون لهم عليه أيادٍ يكافئها بصناعة الشعر فيغدو سرياً، لكن أيّ قراءة متسامحة قد تتسع لقبول اعتقاد ابن رشيق بأن "الخصيس" هذا قد يكون "المقول له"، وكيف يكون

(1) المصدر السابق، ص 95.

(2) م ن، ص ن.

(3) يراجع: القيرواني، ابن رشيق. العمدة، ج 2، ص ص 810 - 811.

الباب الثالث ===== الفصل الثالث: التلقي بين التغريص والوظيفة الشعرية

خسيس، مقولاً له، ومن ذا يقصده في حاجة حتى يكافئه على عطائه بالقول الشعري؟ فيتسبب في تشريفه وفي جعله سرّياً، وكنا قبل قليل رأينا ابن رشيق يصف الشماخ بالوضاعة لأنه امتدح عرابة الأوسي حينما كفاه شرّ الجوع بوسق بعير.

هكذا يحوّل الشعر الدنيء إلى سرّي في النظرة النقدية لابن رشيق القيرواني، نظرة نلّفها هنا مشوبةً بالكثير من الخلط والغلط واللامنطق. أما عن السرّي الذي ينزل إلى الدناءة، فيرى ابن رشيق أنّ ذلك الانحدار يحصل حين يفكر السرّي بأن يصنع الشعر تكسباً وطلباً للمال وهو يعلم أنّ الشعر أبقي من المال وأشرف منه، وما الذي يدعو السرّي - وهو السرّي - إلى أن يطلب المال بالشعر يتزلف به إلى ذوي النفوذ والجاه وهو منتم إليهم وضارب نسبه فيهم، ثم ألم يحدثنا أنّ الشريف إذا مدح الشرفاء ونال المال على مديحه فإن ذلك لا ينقص من شرفه ولا من شرف الشعر؟

نؤكد على أنّنا، حين نقابل هذه القراءة وسابقتها، بقراءة ابن رشيق لشعر التكسب نلّفنا تناقضاً بيّناً؛ فهو يرفض من جهة أن يمدح الشماخ عرابة الأوسي شاكراً له صنيعه معه، ومن جهة أخرى يقول "وكانت العرب لا تتكسب بالشعر، وإنما يصنع أحدهم ما يصنعه مكافأةً على يد لا يستطيع أداء حقها إلا بالشكر إعظاماً لها كما قال امرؤ القيس يمدح بني تميم رهط المعلى:

أقرّ حشاً إمريّ القيس بن حُجرٍ ❖ ❖ ❖ بنو تميمٍ مصابيحُ الظلامِ

لأنّ المعلى أحسن إليه وأجاره حين طلبه المنذر بن ماء السماء" (1) ولا نرى فرقاً بين إجارة المعلى لامريّ القيس وإجارة عرابة الشماخ، فأولاً كانت الإجارة من غريم، وثانياً كانت من الجوع والفاقة.

وفي باب التكسب بالشعر، يظهر - بصفة جلية - مأزق ابن رشيق، في الإقرار بشرعية شعر التكسب بالنسبة إليه. فما هو يهدم ما قاله في حق النابغة، وقد كان يقف إلى جانبه قبلاً، وبرر تكسبه بأن لم يمدح سوقة، ولكنه مدح ملكا، وهذا ما يُجَوِّزُ

(1) المصدر السابق، ص 153.

الباب الثالث ===== الفصل الثالث: التلقي بين التغريض والوظيفة الشعرية

التكسب، ولكنه حين يتحدث عن الأنفة من الاستجداء بالشعر يتخلى سريعاً عن النابغة، ويمثل به، ويجعل مفتتح باب التكسب بالشعر في تاريخ الأدب العربي.

وإن نصوص النابغة التي تُلقيت على أساس أنها تكسبية في لحظة تاريخية كانت سبباً في تعديل آفاق انتظارات المتلقين، إذ أصبح هذا اللون من الشعر الطارئ حدثاً بالنسبة لجمهور المتلقين، فهو نص جديد، لا من حيث شكله الذي سيصبح قانوناً لهيكله القصيدة العربية ولغتها، ولكن من حيث مضمونه وغاياته وأغراضه النفعية التي تتلخص في المكسب المادي الذي لا يتكافؤ مع الشعر الذي يخلد ويخلد الممدوح، بينما تذهب عطايا الممدوح ويبيها الدهر، "حتى نشأ النابغة الذبياني، فمدح الملوك، وقبل الصلة على الشعر وخضع للنعمان بن المنذر (...)" فسقطت منزلته وتكسب ما لا جسيماً حتى كان أكله وشرابه في صحاف الذهب والفضة وأوانيه من عطاء الملوك"⁽¹⁾ وإذا دققنا في هذا النص النظر وجدنا أن ابن رشيقي مؤزّع بين اعتقادين، أحدهما موافقة القراءة السائدة لنص الجاحظ القاضي بالحكم على النابغة المتكسب، وثانيهما الحكم له، ويظهر ذلك من خلال تعداد المكاسب المادية التي حصلها النابغة حتى أنه تناول طعامه في صحاف الفضة والذهب من عطاء الملوك، ولسنا نغتر بجملة "سقطت منزلته" إذ سرعان ما يحاول ابن رشيقي مَحْوَهَا بذكر المال الجسيم والذهب والفضة، وكأنه يقول بأن مدح الملوك لا يعود إلا بالثروة الفاحشة، ولا ريب أن المال يصنع القيمة لمن لا قيمة له أي يجعل الدنيا سَرِيّاً. هذا إذا افترضنا أن النابغة سقطت بتكسبه فعلاً.

وفي محاولة توفيقية بين هاتين القراءتين المتعارضتين، نجد ابن رشيقي يفتتح باب التكسب في مؤلفه بحديث نبوي شريف يتضمن النهي عن كثرة السؤال⁽²⁾، وكأنه يستثني من شعر التكسب ما يتجه به صاحبه عامداً طالباً العطاء، لذلك

(1) القيرواني، ابن رشيقي. العمدة، ج 1، ص 154.

(2) م، ص 153.

الباب الثالث ===== الفصل الثالث: التلقي بين التغريز والوظيفة الشعرية

نلفيه يعذر الشعراء في قبول ما سماه صلوات الملوك، وذلك لأن بعض الأجلاء كانوا يقبلون هذه الصلوات مثل: عبد الله بن عمر والحسن البصري وعكرمة ومالك بن أنس المدني وجملة من أهل العلم⁽¹⁾. ولقد سئل عثمان بن عفان رضي الله عنه عن مال السلطان فأفتى بأنه: لَحْمُ طَيْرٍ ذُكِّي⁽²⁾.

وانطلاقاً من هذه المقدمات التي تبدو تاريخية دينية، يعود ابن رشيقي إلى رأيه الأصل فيجيز للشعراء قبول مال الملوك⁽³⁾، على أن ابن رشيقي يبدو مغالطاً هنا كذلك، إذ يتناسى أن هؤلاء الأجلاء يقبلون مال الملوك من جهة أنه هدية تعطى لهم من باب مُسَاعَدَتِهِمْ على أعباء الحياة، وهو في كل الأحوال هدية، لا تقايض بها سلعة أخرى مثل حال الشاعر الذي يضطره التكسب إلى النفاق والكذب، ومدح الملك بما ليس فيه، وربما أجسر الملك ذلك على الظلم والفساد في الأرض طالما أن قصائد الشعراء المتكسبين تجعل منه محور الكون وتصيِّره بحراً وغيثاً وأرضاً وسماءً.

إنّ ما نستطيع الخروج به هنا، لا يعدو كون ابن رشيقي يشرعن -وبكل قوة- قانون التكسب بالشعر، فمن حق الشاعر أن يمدح الملك، وأن يسير إلى الملوك بشعره بمدحهم ويأخذ نوالهم، إذ تتكافأ الأطراف، فالشاعر شريف بفنه وقدرته على القول الذي يرضي غرور هذه الطبقة (طبقة الملوك)، والملك بإمكانه أن يكافئ الشاعر على قدر قوله، ولا بأس بتحصيل المال الجسيم وأواني الفضة والذهب التي يأكل فيها الملوك.

ونستطيع أن نفسر تسويغ ابن رشيقي لمدح الملوك وطلب المال صراحة منهم، بظرفه الخاص، إذ كان عاملاً في ديوان الإنشاء، فقد كان شاعراً وكاتباً يعيش من وظيفته في إحدى المؤسسات الملكية وقتذاك، وبالتالي لم تكن أمامه سوى الموافقة على

(1) يراجع: القيرواني، ابن رشيقي. العمدة، ج 1، ص 157.

(2) م ن، ص ن.

(3) يراجع: م ن، ص ن.

الباب الثالث ===== الفصل الثالث: التلقي بين التغريض والوظيفة الشعرية

هذا النوع من الشعر الذي يعتاش منه الشاعر. لقد حاول ابن رشيق أن يعيش من حرفة الصياغة حين كان شاباً في مقتبل العمر في بلده الأصل، وهي الحرفة التي ستتبدى في عنوان كتابه (قراضة الذهب)، لكنه سرعان ما أدركته حرفة الأدب، فشد الرِّحال صوب القيروان عاصمة الأدب والفكر في ظل الدولة الصنهاجية، وهناك أصبح كاتباً في ديوان الإنشاء، يُنظرُ لشعر التكبس ويعيش من عمله ومما يغدقه عليه الرؤساء مقابل مديحه لهم.

إنَّ الظروف الاقتصادية التي تمر بها الدولة تجبر الشاعر/الكاتب (المثقف) الذي يعيش من حرفة الكتابة والشعر مثل هذا التسويغ لأمر كانت العرب ترفضه، وبسببه أنزلت الشاعر من منزلة غير التي كان فيها قبل أن يسير بشعره في هذا المنحَى.

- بمقارنة ابن رشيق بابن شهيد في جزئية التكبس بالشعر نجد بينهما اختلافًا بيّنًا، إذ نشأ ابن شهيد تلك النشأة الملكية التي أغنته عن التكبس بشعره، وإن كان قد ألجأته ظروف الفتنة إلى التقرب من الحكام، فقد احتفظ بولائه ووفائه لأسرة المنصور على بعد المسافة وثقل الحاجة.

- يلتبس ابن رشيق لنفسه عذرا مضاده التكافؤ بين الطرفين؛ إذ إن الملك يكافئه الشاعر الذي يغدو شريفًا بفضله وشعره. ولا فرق بينهما، بل قد يكون للشاعر فضل على الملك، أو ليس الشاعر يصوغ هذا الملك فنياً؟ ينحت له تمثالاً من اللغة ويخلده في التاريخ؟ يذهب مألُ الشاعر الذي نال مكافأةً وتبلى الخلع، لكنما الملك/المدوح يبقى حياً في الذاكرة والتاريخ موجوداً في عليائه، وحيث أراد له الشاعر أن يكون. لذلك يرى ابن رشيق أنه من كامل حقه أن يحظى بالمال والعطاء مقابل خدماته.

- وربما كان من الطبيعي أن يصبح حديث أبي عمرو بن العلاء الذي نقله الجاحظ ولم يمارس النهشلي عليه أي نقد، حديث ذكرى وتاريخ بالنسبة إلى ابن

الباب الثالث ===== الفصل الثالث: التلقي بين التغريض والوظيفة الشعرية

رشيق، الذي أصبح يعيش زمن الدولة لا زمن القبيلة التي تقيم الأفراح إذا نبغ فيها الشاعر الذي سيمثل لسان حالها. ولم يعد للشاعر تلك القبيلة التي يبادلها وظيفة الحماية، ويرجع الطاهر الهمامي تاريخ انقسام هذه الرابطة إلى عهد نشوء الدولة الإسلامية "وكان الشعر والقبيلة قد فقدوا من سلطانهما أمام الدعوة الإسلامية وحاجتها إلى دعم الرابطة الدينية وإلى الخطباء والقصاص والوعاظ والمفسرين والمحدثين، وأخذت صورة الشاعر تتهاوى مع الوقت"⁽¹⁾.

وليس ابن رشيق ظاهرة شاذة في تاريخ الأدب، فقبله قوافل من الشعراء وقفت على أبواب الملوك، ودار بينهم التنافس كما كان دائراً بينه وبين زميله ابن شرف، إذ أصبح الشعر وسيلة استرزاق، أي حرفة كما سائر الحرف، ولا أدل على ذلك من إصرار ابن رشيق على أن الشعر صنعة، وإذ ذاك فهو شبيه بالصناعات التي تتطلب "الحذق" الذي يصر عليه ابن رشيق "واقترن تطور الوعي الحرفي بتعاظم شأن المدح وازدهام سوق التكسب واشتداد المنافسة"⁽²⁾.

وقد جعلت صنعة الشعر ابن رشيق يفضل الشاعر على الكاتب لأنه يُدلى على الكاتب والملك بصناعته، فيطلب ما في أيديهما ويأخذه تبريراً لخدمة الشعراء للكاتب، وتساءل ابن رشيق "والكاتب بأي آلة يفضل الشاعر فيرجو ما في يده؟ وإنما صناعته فضلة عن صناعته على أن يكون كاتب بلاغة فأما كاتب الخدمة في القانون وما شاكلة فصانع مستأجر"⁽³⁾.

(1) الهمامي، الطاهر. شعر الاحتراف مثال أبي تمام، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ع 27، سنة 2001، ص 29.

(2) م ن، ص ن.

(3) القيرواني، ابن رشيق. م س، ص ص 65 - 66.

غير أن الحاجة لهذا الكاتب سرعان ما تلح على ابن رشيق، فيسارع إلى الاعتذار لمتلقيه/ممدوحه: "ولم أهجم بهذا الرد وأورد هذه الحجة لولا أن السيد -أبقاه الله- قد جمع النوعين وحاز الفضيلتين"⁽¹⁾ وهو يقصد رئيس الديوان، ابن أبي الرجال. نخلص إلى أن قصيدة التكسب لم تخلق من فراغ؛ لقد كانت نتيجة علاقة جديدة للشاعر بالسلطة التي لم تعد مختصرة في قبيلة الشاعر حيث الأمن والحماية. يتحكم الظرف التاريخي في نشوء الدول وانحسارها، وتطور الحضارات وسقوطها، وتبعاً لذلك يعيش الفن متباينات تصبغ حياة الفنان وواقعه بصبغتها، ومن ثم يضطر كثير من الشعراء والأدباء من جملة هؤلاء الفنانين إلى تقديم تنازلات في سبيل العيش.

يُسوِّغُ ابن رشيق للشاعر الطموح أن يتخذ من فنه وشعره طريقاً نحو تحقيق طموحه، مثل ما فعل النابغة، فعلى الرغم من مكانته بين أهله، إلا أنه اتصل بالملك المشهور ليحقق طموحا كان يسكنه، ومن هنا قد يحق لنا أن نتساءل: أكان النابغة سيحظى بهذه المكانة في تاريخ الأدب العربي، لو أنه لزم قبيلته يمدحها ويفخر بها ويهجو خصماءها؟ إن الطموح الأدبي والمادي كما يصفه ابن رشيق (المال الجسيم + أواني الذهب) قد يكون حقيقاً به الاتصال بالملوك ومدحهم رغبة في نوالهم ورغبة في الاشتهار حسب طموح الشاعر وتصوره.

يؤكد كلام ابن رشيق على أن السلطة السياسية قد تمكنت عبر مراحل تاريخية من تدجين فن الشعر العربي واحتوائه، وفي كلمة قد تكون أكثر فاعلية، تمكنت من الهيمنة عليه. إن طرح التكافؤ بين الشاعر الذي يهب الخلد للملك/السياسي وبين هذا الملك الذي يهب المال الفاني، هو طرح في واقع الأمر لا يعدو كونه وهمياً، فالسلطات غير متكافئة، ونستطيع أن نستدل على ذلك باقتراح ابن رشيق لغة الهجاء الذي يتوجه ضد الأشراف، فقد اقترح لغة ملغزة لا تفصح -

(1) المصدر السابق، ص 66.

الباب الثالث ===== الفصل الثالث: التلقي بين التغريض والوظيفة الشعرية

كما سبق وأن أوضحناه- حتى يحتال متلقيها المقصود في تفكيكها وإعادة تركيبها، وذلك لأن الشريف لا يلتفت إلى صريح السب ولا يتأثر به ولا يعبا له. ونرى ابن شهيد قبله قد كان أكثر وضوحاً في تعليل اللغة الهجائية التي لا تكشف عن المعنى مباشرة مفسراً ذلك بصعوبة هدم بنيات الأشراف وذلك لرسوخهم في بيوت الشرف، وترفعهم عن طبقة السوقة وإجلالهم لأنفسهم عن مخالطة من هم دونهم "ولهذا صار سب الأشراف عسيراً عويصاً، فإنك تجدهم يتدحرج عنهم قبيح المقال، ولا يضعضهم خبيث الكلام، لقوة بنيانهم، وثبات أركانهم، فهدم بنيان هؤلاء صعب، ولذلك فخرت العرب بمن لا يمكن له ذلك فيهم من أهل الكلام، ولذلك نوّهوا بمن يحسن سب الأشراف"⁽¹⁾.

غير أن سب هذا الشريف مهما بلغ من الشرف يكون مساوياً لسب الملوك والمتحكمين في زمام السياسة الذين لا بد من مداراتهم ونفاقهم بل والقبول بكل ما هو سلبي فيهم، ولذلك وجدنا الشعراء الذين لا يقدرّون على هذه القيود ينسحبون من ساحة الشعر مطلقاً، أو يعيشون في مجتمعاتهم لا يتطلعون إلى هرمه لأن الوصول إليه يعني تقديم كثير من التنازلات. ألم نر من قبل شاعراً كبيراً مثل جرير، وقد أهين في مجلس عبد الملك بن مروان حين طلب الخليفة من الأخطل أن يركبه، ولقد دفع من كبريائه وصمد إلى أن عاد إلى باديته يحمل معه ذلك العطاء الجزيل، ما يصفه ابن رشيق بالمال الجسيم (مائة ناقة متميزة مع رعائها وأنية من الفضة) كما زاد عليها عطاء الحجاج حين رجع إلى العراق (خمسون ناقة).

يسوق ابن رشيق نماذج⁽²⁾ لشعراء لم يقدروا على الملوك ولم يمدحواهم، لكنها لا تعدوا أن تكون نماذج تعدُّ وتُحصَى، فجميل الذي لم يمدح كان في غنى عن المدح لاشتهاره أكثر من مداح بشعر الغزل العذري، وهو الغزل الذي يخدم السلطة إذ

(1) الشنتري، ابن بسام. الذخيرة، م س، ق 1/ م 1، ص 236.

(2) القيرواني، ابن رشيق. العمدة، ج 1، ص 158.

الباب الثالث ===== الفصل الثالث: التلقي بين التغريص والوظيفة الشعرية

يتلهى به الناس وبقصصه وأخباره (التي لا تصدق أحياناً) عن فعال السلطان وتجاوزات أجهزة الدولة، إن مثل هذا الغزل يحوّل الإنسان ضدّ الطبيعة المتكاثرة المتنامية، ويجعله كائناً باحثاً عن الموت، لهو غزل يخدم سلطة فعلاً. وكذلك كان شأن عمر بن أبي ربيعة الشريف أصلاً ولقد ملأ الدنيا بالغزل والتشبيب بالنساء. وعلى الرغم من شهرته ومن شرفه وجأهه، إلا أنّ السلطة قد كافأته من جهة حسن تغزله.

يختلف الأمر بالنسبة إلى الشاعر المحترف/المدّاح الذي تحوّل إلى حرفة الاتجار بالشعر، تلك الحرفية والمهارة المدعومتان بالذكاء الثاقب حد القدرة على استقراء نفسية الملك/المددوح كما سبق وأن فصلنا مع قصيدة "أتصحو" لجريز، نقول إن هذا المحترف يدجّن من طرف السلطة ويهيمن عليه وعلى فنّه، لأن السلطة تمتلك المال وقدرة البطش لكنها تكون دائماً في حاجة إلى مساندين يقوون دعائمها، إنها دون ذلك السند ستجد نفسها هشة "تمثل السلطة سنداً لهيمنتها، غير أنها سند موسوم بالعمومية والإبهام في ذات الوقت، لذا تجد الهيمنة نفسها هشة"⁽¹⁾ ولأن الهيمنات جميعها هشة، فإنها "تعمل على صيانة الاعتقاد في شرعيتها، وليس ثمة هيمنة دائمة أبداً إلا أن تطالب بشرعيتها"⁽²⁾، وإذا كانت هذه المطالبة الشرعية تتم بقوة العنف والحرب، فإنها من جهة أخرى تحتاج إلى سلطة تثبت وجودها وتضفي عليها الشرعية، وإذا كان الملوك يحتاجون دوماً إلى رجال الدين -خاصة في الأوقات العصيبة المفصالية- لتثبيت وجودهم وسيطرتهم من وجهة نظر دينية، فإنهم كذلك يحتاجون إلى الأصوات الفنية الداعمة لهم، وليس أفضل من الشعراء لهذه المهمة، التي

(1) Dictionnaire de la géographie et de l'espace de société, article « domination », Ed, Belin, Paris, 2003, P P 277-278.

نقلا عن: الجموسي، أسماء عبد الناظر. التفاعل السياقي بين الشعر الأول والتراث النقدي، م، س، ص 343.

(2) م، ن، ص ن.

الباب الثالث ===== الفصل الثالث: التلقي بين التغريض والوظيفة الشعرية

يتقاضى عليها الشاعر أجره. ولأن الشعر كان اليد الناعمة التي تضرب بها السلطة فقد افتخر بعض الشعراء بأنه لا يقبل المكافآت إلا من "الملك الأعظم وحده"⁽¹⁾. والشاعر المحترف مدّاح الملوك، ليس شاعراً عادياً، إنه شاعر مثقف، عالم، يكون عليه أن يتلقى أنواعاً من المعارف والعلوم، ويتلقى كمّاً عظيماً من الشعر العربي قبل أن يخوض هذه الغمار. لذلك ركز ابن رشيق كغيره من النقاد بدءاً بالأصمعي على مسألة ثقافة الشاعر. إن هذا ما سندعوه: إنتاج النص عبر القراءة بالمماثلة.

3- إنتاج النصوص عبر القراءة بالمماثلة:

لا يمكن لأي شاعر مهما اتّسعت حدود نزوعه الأدبي أن يمارس عملية الخلق في منأى عن الذخيرة الأدبية التي تكون في تراثه. وثمة كمّ معتبر من المعارف والعلوم⁽²⁾ يتلقاها الشاعر قبل أن يواجه امتحانين؛ امتحان القول الشعري والامتحان الأصعب وهو امتحان التلقي. وإنّ هذا الكمّ من النصوص والمعارف هو ما نصطلح على تسميته بالسياق وهو ذو أثر في إنتاج النص وتوجيه التلقي. وقبل أن يكون شاعراً يعد في زمرة المجيدين، يكون عليه أن يعي بأنه وملتقيه مشتركون في ثقافة واحدة، ويعيشون في ظل حضارة واحدة، وهذا ما يجبر الشاعر على الامتلاء من هذه الثقافة، وهذا الديوان (ديوان العرب) فالشاعر "مأخوذ بكل علم، مطلوب بكل مكرمة لاتساع الشعر واحتماله كلّ ما حُمّل: من نحو، ولغة، وفقه، وخبر، وحساب، وفريضة، واحتياج أكثر هذه العلوم إلى شهادته، وهو مكتفٍ بذاته، مستغنٍ عمّاً سواه، ولأنه قيد للأخبار، وتجديد للآثار"⁽³⁾.

(1) القيرواني، ابن رشيق. العمدة، ج 1، ص 159.

(2) وكذلك الأبواب المخصصة لهذه المعارف والعلوم، ج 2، ص 818، 822، 828، 857، 863، 868، 893، 900، 902.

(3) م، ن، ص 324.

الباب الثالث ===== الفصل الثالث: التلقي بين التغريض والوظيفة الشعرية

لا يكون الشاعر مجرد مقوال معتمد على طبعه، معتد بموهبته، وإن كان ابن شهيد قد قال بتطعيم الموهبة بعلوم اللغة والنحو والصرف، وكنا رأينا هو ذاته قد أخذ ببعض العلوم مثل الطب والكيمياء، فإن ابن رشيق لا يكاد يترك فرعاً من المعارف العربية خاصة إلا وأجبر الشاعر على الأخذ به، وهذا اتساقاً مع حرصه على مطابقة الشعر لظرفه الحضاري والتاريخي.

يقول ابن رشيق: "ولياًخذ نفسه بحفظ الشعر والخبر، ومعرفة النسب، وأيام العرب، ليستعمل بعض ذلك فيما يريده من ذكر الآثار، وضرب الأمثال"⁽¹⁾، وإذا رمنا اختصار هذه الفقرة في بعض كلمات نقول إن ابن رشيق يريد من الشاعر أن يستوعب "ديوان العرب"، فهو العلم الذي لم يكن لهم علمٌ أجلّ منه، وهذا - كما يبدو - شرط أساس حتى يحصل تلقي شعر الشاعر وتقبله من قبل المتلقين العرب الذين يشتركون مع الشاعر في التاريخ والهوية الأدبية.

اشتربت أجهزة تلقي الشعر العربي على الشاعر أن ينطلق من قاعدة الحفظ والاستيعاب للشعر والتاريخ، هذا بالإضافة إلى علوم العصر (الحساب، والفريضة، والفقهاء...)، وكان لا تلقياً ولا قراءة لا ينطلقان من الأصل، وكل قراءة للقصيد لا بد أن تمرّ عبر مماثلتها بنصوص أولى، ومقايستها بها، وبدّ للشاعر أن يتقاطع مع الشعراء الأوائل في الطبع والنفس، "وليعلّق بنفسه بعض أنفاسهم ويقوي طبعه بقوة طباعهم، فقد وجدنا الشاعر من المطبوعين يفضل أصحابه برواية الشعر، ومعرفة الأخبار، والتلمذة لمن فوقه من الشعراء"⁽²⁾، ويخدم الحفظ فكرة الصنعة لدى ابن رشيق، ويكون داعماً لها لأنها الثقافة التي يعرفها أهل العلم كل في مجال اختصاصه، ويكون الحفظ كذلك باباً للحذق بصناعة الشعر. فبالإضافة إلى النية والقصد، لا بد أن يتوفر لدى الشاعر هذا الكمّ المعبر من العلوم الذي لا تكون الصناعة دونه.

(1) المصدر السابق، ص ن.

(2) م ن، ص ن.

الباب الثالث ===== الفصل الثالث: التلقي بين التغريض والوظيفة الشعرية

وقد أثنت أجهزة التلقي العربية على الشاعر الذي يكون رواية إضافة إلى كونه شاعراً، فالرواية تعضد الشعرية وتدمغها بالحدق والمهارة؛ "فيقولون: فلان شاعر ورواية، يريدون أنه إذا كان رواية عرف المقاصد، وسهل عليه مأخذ الكلام، ولم يضق به المذهب، وإذا كان مطبوعاً لا علم له ولا رواية ظلّ واهتدى من حيث لا يعلم، وربما طلب المعنى وهو مائل بين يديه، لضعف آتته: كالمقعد يجد في نفسه القوة على النهوض فلا تعينه الآلة"⁽¹⁾.

إنّ هذا التمثيل بالغ الأهمية، فالشاعر الموهوب الذي لا يتكئ على ديوان العرب مقعد، ومهما بدا له أنه يستطيع القول الشعري إلا أنّ الآلة تخونه، ومن هنا نسلم بأنّ فائدة الاحتكاك بالديوان، ومزاولة الحفظ، وإدامة الاستماع إلى الشعر والنّسب والأخبار سبيل إلى معرفة أساليب الشعراء القدماء، ومخالطتها والامتزاج بها، وذلك للتمكن من خصائصها الفنية والجمالية لتطعيم الموهبة وتقويمها.

يصبح الشعر المحفوظ والأخبار وغيرها قارئاً موجوداً في القصيدة، لأنّه يمارس سلطة المراقبة على قول الشاعر، حيث يجب أن يكون هذا المحفوظ متضمناً في القصيدة كي تضمن لنفسها القبول في أجهزة التلقي العربية، ويصبح هذا المحفوظ ذاته متلقياً موجوداً وكامناً في لا وعي النّص، وتكون هذه الذخيرة التي يحملها الشاعر ويراكمها هي تراكم أدبي وثقافي عموماً، وهي الصيغة المشتركة بين القراء. تكون آلية الحفظ طريقة لإعادة صياغة هذا النظام الثقافي داخل القصيدة، ومن ثمّ لا يكون ثمة شاعر قادراً على الهروب التام من هذا المشترك الذي يمثل النصّ قارئاً ضمناً -متخفياً- يرقب آلية الكتابة والنظم ويسدّ على الشاعر طريق الفرار من هذه الحتمية. إنّه قارئ مائل في النصّ طالما هو متجذّر في ذهن الشاعر وروحه، وهو إلى ذلك كائن في لا وعيه انطلاقاً من انتماء هذا الشاعر إلى ثقافة معينة. نستطيع أن نلتمس ذلك في التناصتات بين النصوص، وفي النصوص الغائبة التي تحيل على

(1) القيرواني، ابن رشيقي. العمدة، ج 2، ص 324.

الباب الثالث ===== الفصل الثالث: التلقي بين التغريض والوظيفة الشعرية

ثقافة ما متجذرة في الذات الشاعرة (في وعيها ولا وعيها)، فكل نص هو إعادة تشكيل لتلك الثقافة. وكل تلقٍ هو من منظور تلك الثقافة لا غير.

تعيدنا النصوص الشعرية إلى بدائيتها وأولويتها، وإنها لا تعيدنا بقدر ما تكون تجلّ لتلك الأولوية، الحفظ والنسيان هو رجوع إلى الوراء ثم تراجع، ولكن في أثناء الرجوع نمتلئ من مخزون الثقافة المتجذر فينا بحكم النشأة، نحاول فهمه واستيعابه، وبعد ذلك يأتي النسيان وهو عملية لا نستطيع ممارستها بإرادة تامة وفي معزل عما كنا قد حفظناه، إذ يبقى رصيدنا المحفوظ قطب جذب يعيدنا إليه مهما بدا لنا أننا قد ابتعدنا عنه.

إن الإصرار على فعل الحفظ هو ردّ الشاعر الذي سيكون لسان الأمة ومخلد آثارها، والدائد عنها وحافظ ذاكرتها إلى هويته؛ نظام التفكير والممارسة الذي يقبل التطور والتحديث، ولكنه لا يقبل الاجتثاث بأي حال، ويقبل أن يطعم بما هو خارج عنه، لكنه لا يقبل الإلغاء والإقصاء.

يعيد الحفظ الشاعر إلى الطبع الأول، والكلام الأصل ذي الماء والبهاء والرونق، ويجعله يقف "على المعاني التي إذا صارت في الصدور عمّرتها وأصلحتها من الفساد القديم، وفتحت لسان باب البلاغة"⁽¹⁾.

وكما يمارس الشعر الأول (الجاهلي) سلطة المراقبة، على الشعراء ويجبرهم على الرجوع إليه لتقوية الطباع، والتفاعل مع كل كلام فيه الماء والرونق، فكذلك يجدر بالشاعر المولد ألاّ "يستغني عن تصفح أشعار المولدين، لما فيها من حلاوة اللفظ وقرب المأخذ، إشارات الملح، ووجوه البديع مثله في شعر المتقدمين قليل، وإن كانوا هم فتحوا بابه، وفتقوا جلابه، وللمتعقب زيادات وافتنان"⁽²⁾.

(1) الجاحظ. البيان والتبيين، ج 4، ص 24.

(2) القيرواني، ابن رشيقي. العمدة، ج 1، ص 326. وهذه قولة ابن المعتز في البديع.

الباب الثالث ===== الفصل الثالث: التلقي بين التغريض والوظيفة الشعرية

يعتمد تلقي الشعر على تجويده، ومقدار الإجابة بحسب ابن رشيق كائن على المحور الذي يمتد بين القديم والحديث فكلاهما يساعد الشاعر على إنتاج النص الشعري الجيد الذي يُعتد به في دراسة التاريخ الأدبي، بوصفه تاريخ التلقيات، والتلقي لا يحفل إلا بالمهم، الجيد الذي يتفاعل فيه أفق النص مع أفق القارئ، وإن تزواج الصنعة والحدق بالقديم والجديد، في مقدوره أن يمنح تاريخ الأدب نصوصاً متميزة تصنع المفارقة في لحظات تاريخية بعينها؛ إنها النصوص الفنية التي تكون "أرشق سهاماً، وأحسن موقعا"⁽¹⁾، ويدلّ الموقع الأحسن، والسهم الأرشق على مكانة مهمة لهذا النص عند متلقيه، إنّه النص المغاير والمختلف، ولأنه كذلك فإنه يسمح لمتلقيه بأن يعيش تجربة جمالية مختلفة، ولا يحدث هذا إلا إذا اهتم الشاعر -إلى جانب تفاعله مع القديم والجديد- ببعض الجوانب التي يراها ابن رشيق ذات أهمية في المساهمة في صناعة هذا النص الشعري، الذي يستطيع إحداث التأثير في متلقيه، ومن أهم هذه الجوانب أن "يجعل طلبه أولاً للسلامة، فإذا صحّت له طلب التجويد حينئذ. وليرغب في الحلاوة والطلاوة رغبة^(*) في الجزالة والفضامة، وليتجنب السوقيّ القريب، والحوشيّ الغريب، حتى يكون شعره حالاً بين حالين"⁽²⁾.

ونلاحظ اهتمام ابن رشيق بالبديع الذي لم يكن للأوائل فيه نصيب ذو أهمية، وإنما هو من شأن التفنن الذي اجتهد فيه المجددون المحدثون، ولذلك يركز ابن رشيق على هذا الجانب الرئيسي في صنع التجربة الجمالية لدى القارئ إذ هو مكمّن اللذة التي يحسّها هو مبعث البحث والسؤال وللبديع جانب خاص من الحديث سنصل إليه في أوانه.

(1) المصدر السابق، ص ن.

(*) قال المحققون في هامش ص 326: في المطبوع "رغبته" وهو جائز، ونرى أنه ليس الجائز بل الأنسب والأليق، إذ الحلاوة والطلاوة ليسا طريقاً إلى الجزالة والفضامة بحسب ما أثبتوه في المتن، ولكن ابن رشيق يوصي بأن يأخذ الشاعر من القدماء (الجزالة والفضامة) دون أن ينسى (الشاعر) صفة الشعر المحدث (الطلاوة والحلاوة) والمعنى واضح من سابق حديثه.

(2) م ن، ص ن.

4- نقض فرضية النصوص الجواهر:

يؤكد ابن رشيق على أنّ التلقي لا يعتد بالأسماء، أو الشهرة، أو الزمن، وتقع على الشاعر مسؤولية تنقية قصيدته من كل ما من شأنه أن يلحق بها النقص، وذلك بالنظر فيها وتنقيتها، وتشذيبها، وإطراح السيئ منها، فالمتلقي يفضل أن يقرأ بيتاً جيداً فيرتاح له ويتقبله ويفيد منه، على أن يزجج سمعه بعدد كبير من الأبيات التافهة التي ليس من ورائها فائدة تُجنى (1).

ويدعو ابن رشيق إلى التفريق في تلقي النصوص الشعرية بينها وبين أصحابها والحكم للنص لا لصاحبه، ونستطيع القول إنّ ابن رشيق يدعو إلى عدم الاعتداد بالأحكام المطلقة التي تصنف شاعراً على أساس أنه أشعر الناس وتقدمه على بقية الشعراء، ويضرب مثالا بامرئ القيس الذي طلب من شاعر اسمه التوأم اليشكري أن يملط (2) له تدليلاً على شاعريته، فوافق التوأم، وبعد مرور وقت يسير على المنازعة، أدرك امرؤ القيس أنّه سيخسر فانسحب: "فلما رآه امرؤ القيس قد ماتنه، ولم يكن في ذلك الحرّس - أي: العصر - من يماتنه - أي يقاومه ويطاوله - آلى ألا ينازع الشعر أحداً آخر الدهر" (3).

وفي هذه المنازعة يحكم ابن رشيق للتوأم بالشاعرية ويغلبه على امرئ القيس لأسباب موضوعية "لأن امرأ القيس مبتدئ ما شاء، وهو في فسحة مما أراد، والتوأم محكوم عليه بأول البيت، مضطر في القافية التي عليه مدارها" (4).

وقصة منازعة امرئ القيس لعقمة الفحل مشهورة، وهي التي انتصر فيها عقمة بحكم زوج امرئ القيس لغريمه وانتقادها لنص زوجها.

(1) يراجع: المصدر السابق، ص 326.

(2) ملط الشاعر: قال نصف بيت وأتمه شاعر آخر.

(3) القيرواني، ابن رشيق. العمدة، ج 1، ص 331.

(4) من، ص ن.

الباب الثالث ===== الفصل الثالث: التلقي بين التغريض والوظيفة الشعرية

وقد فصلَ عبد القاهر الجرجاني في علة تفضيل شاعر على آخر وتقديمه عليه، وأكد على أن "الفضل يجب والتقديم، إما لمعنى غريب يسبق إليه الشاعر فيستخرجه، أو استعارة بعيدة يظن لها أو لطريقة في النظم اخترعها"⁽¹⁾، ويضيف عبد القاهر شروطاً تجعل تقديم امرئ القيس على معاصريه من الأمور التي تبلغ في الصعوبة درجة الاستحالة، وهو في هذا يذهب مذهب ابن رشيق الذي لم يفصل فرضيته على النحو الذي استطاعه عبد القاهر، والشروط المضافة لعدم استطاعة الشعراء المعاصرين للشاعر على الإتيان بمثل ما أتى به، أن يعلم هؤلاء الشعراء المشتركون مع الشاعر في المكان والزمان أنه يستحيل عليهم مجازاة هذا الشاعر والإتيان بمعناه، لا يحدّد عبد القاهر نصوص الشعراء التي رويت، ولكنه يتحدث في العموم المطلق: "ومعلوم أن المعوّل في دليل الإعجاز على النظم، ومعلوم كذلك أن ليس الدليل في المجيء بنظم لم يوجد من قبل فقط، بل في ذلك مضمونا إلى أن يبين ذلك «النظم» من سائر ما عُرف ويعرف من ضروب «النظم» وما يعرف أهل العصر من أنفسهم أنهم يستطيعونه، البَيّنونة التي لا يعرض لها شك لواحد منهم أنه لا يستطيعه ولا يهتدي لكنه أمره"⁽²⁾، وقد ضيق هنا عبد القاهر إمكانية وجود هذا البؤن الشاسع بين قدرات الشعراء التي تظهر في النظم؛ ويبدو هذا التضيق من خلال العملية الاستقصائية التي يطالب بها، وهي استقصاء أهل العصر جميعهم والتأكد من أن لا أحد منهم يظن في نفسه القدرة على استطاعة ذلك النظم أو الاهتداء إلى كهنه. ويؤكد عبد القاهر أن هذا الظن لا بد أن يصل بهم حدّ اليأس من القدرة على مثل ذلك النظم "حتى كأن قلوبهم في ذلك قد أفرغت في قالب واحد"⁽³⁾.

(1) الجرجاني، عبد القاهر. دلائل الإعجاز، م س، ص 596.

(2) م ن، ص ن.

(3) م ن، ص ن.

وبما أن ما يطالب به عبد القاهر غير ممكن التحقق كما يبدو، فإنه لا يصبح الإدعاء لإمرئ القيس أنه قد "سبق إلى نظم بان من كل نظم عرف لمن قبله ولمن كان معه في زمانه البيئونة التي ذكرنا أمرها"⁽¹⁾. ولا أدل على ذلك من التصنيف في طبقات، فإن المتلقين الذين حرصوا على جعل الشعراء في طبقات، لم يجعل واحد منهم امرأ القيس في طبقة دون سائر الشعراء، بل إنه يشترك معه في الطبقة شعراء آخرون، وهذا دليل على أن أجهزة التلقي العربية كانت ضد فكرة النصوص المتعالية على التاريخ، إنها ليست النصوص التي تصبح قريبة من "أدب الطبخ" كما يقول يابوس، ولكنها هنا -بحسب عبد القاهر الجرجاني- وقبله ابن رشيق، نصوص لا يتعالى أحدها على الآخر، إنها تشترك في أفق توقعها. مثل نصوص المعلقات، كما أشار إدريس بلمليح (ذكرنا هذا في المدخل النظري).

ويكون ابن رشيق هنا قد أكد على عدم وقوفه إلى جانب الشعر القديم، ولكنه يتحيز للنص، إذ لا رمزية للقديم والجديد، بل لا رمزية للأراء والمقولات والمذاهب السائدة عن أشعر الشعراء فهي مقولة شمولية قد تطلق ولكنها لا تستطيع المساس بالتفاصيل الجزئية التي تكون شعرية النصوص.

فالنصوص قد تمتلك هذه الصفة بمعزل عن قائلها، والتلقي يحفل بالنص، وإن كان يحفل بالمبدع كذلك، وهذا ما نراه من تسمية ابن رشيق لإمرئ القيس بأمر الشعراء، لكن هذا لم يمنعه من النظر في النصوص والحكم عليها بوصفه متلقيا لها، والاعتداد بأحكام المتلقين الآخرين، وهذا الفعل من ابن رشيق هو ما يبرر الكثرة الكاثرة لاستشاداته في العمدة.

(1) الجرجاني، عبد القاهر. دلائل الإعجاز، م س، ص 596.

5- وظيفة الشعر:

1-5- الوظيفة التاريخية:

يحقّق الشعر منافع عديدة ويسدُّ حاجات كثيرة، ويتوقف تحقيق وظائف الشعر على مدى عناية الشاعر بحضور متلقيه في النص ومراعاة المخاطب، والحرص على تجويد القصيدة، التي ستبقى على مرّ الزمان شاهدة على الظرف التاريخي الذي قيلت فيه ومدى إحساس الشاعر بهذا الظرف.

ويتحدث ابن رشيق عن وظائف آنية نفعية تحققها القصيدة عن طريق التأثير بمتلقٍ فاعل في المجتمع، ولا يتحقق هذا التأثير إلا إذا اجتمع في النص الشعري ما يمكن أن يحدث هذا التأثير، ومن هنا نلاحظ أن المتلقي متأثر بالشعر، وفي الوقت ذاته فإنّه هو الذي يحرض النص الشعري على امتلاك سمات تؤهله لمثل هذا التأثير، فالنص لا يمكنه أن يسلط فعله على متلقيه إلا إذا أحدث إرضاءً وقبولاً وتعلّقاً في نفسه، وليس هذا حادثاً إلا إذا عثر المتلقي على ما يتوقعه في النص وهو (ذاته).

فالمتلقي (خاصة المقصود/الحقيقي) يفرض حضوره في ثنايا النص الذي يتوجه إليه مباشرة، ولكي تحدث عملية التفاعل بين النص وبين هذا المتلقي، يكون على الباث/الشاعر أن ينشغل فكره بهذا المتلقي، فينسج نصّه إنطلاقاً من رغباته وميولاته ليكون ماثلاً في النص، مشخصاً فيه، وانطلاقاً من هذه التفصيلات يرى ابن رشيق أن ثمّة كثيراً من الشعراء قد أضر بهم شعرهم، وهوى بهم إلى درك أسفل، بعد أن سمع منهم متلقوهم نصوصهم الشعرية التي تتضاد تماماً مع ما كانوا يتوقعونه؛ فحين يكون المتلقي ذا أيادٍ على الشاعر (صاحب النص)، ويستنشده فمن البداهة أن هذا المتلقي يكون متوقفاً لأن يقول فيه الشاعر نصّاً مدحياً يعبر فيه عن الشكر والامتنان، لكن يحدث أحياناً أن يأتي النص بعكس ما يتوقعه المتلقي، فتنال الشاعر نقمة وغضب منه وقد يسحب منه المكافأة أو الهدية التي تلقاها ولم يحسن الثناء على

الباب الثالث ===== الفصل الثالث: التلقي بين التغريض والوظيفة الشعرية

صاحبها؛ فعدم قدرة الشاعر على تمثيل تلقي نصّه، عجزاً أو استكباراً وأنفة (أو غباءً) يضعه في موضع المغضوب عليه، وذلك ما حدث لشاعر اسمه يزيد بن أم الحكم الثقفي، فقد عهد له الحجاج على فارس (إيران)، ولما مثل بين يديه استنشده، وكان الحجاج يتوقع (كما نتوقع جميعاً) أن يسمع ما مضمونه مدحه وثناؤه على هذا التشريف، لكن ما حدث أمر مخالف لما كان منتظراً إذ مدح الشاعر نفسه وفخر بوالده! ونسى أمر الحجاج تماماً. فقال:

وَأَبِي الَّذِي سَلَبَ ابْنَ كِسْرَى رَايَةً ❖ ❖ ❖ بِيضَاءَ تَخْفُقُ كَالْعُقَابِ الطَّائِرِ (1)

فقد غيَّب هذا الشاعر الحجاج وعوضه بوالده وجعله سالبا لرؤية كِسْرَى كأنما قد أورثه فارس، وهذا ما عدّه الحجاج فعلا إقصائيا مقصودا ليس من النص الشعري فقط، ولكن على المستوى الواقعي كذلك، وهذا ما قد يفسره الحجاج أنّه هجاء له أو تعريض به؛ ففي مقام تداولي، كهذا يمكن أن يحمل هذا الفخر بالذات والنسب على أنه هجاء غير مكشوف للمتلقي/المخاطب، أو عدم مبالاة بأمره الذي يتمثل هنا في عهد فارس لهذا الشاعر، وقد رأى المتلقي أنه يجب الردّ على الشاعر بمثل فعلته الإقصائية، وكان ذلك بأن سحب منه عهد الولاية (2).

ولا يشترط ابن رشيق أن يكون المتلقي مقصوداً، حاضراً في النص، فمقام الإنشاد يصبح ذا أبعاد تداولية قد يفهم منها المخاطبُ عكس ما أراد المخاطبُ، ويكون هذا الفهم ذا تبعات سيئة، خاصة إذا كان من قبل من لا يردّ رأيه سواء أصواباً كان أم خطأً؛ فقد يكون المتلقي محتلاً لمكانة تفوق مكانة الشاعر الاجتماعية، خاصة إذا كان أميراً أو ملكاً، ويطلب من الشاعر أن ينشده، ففي هذه الحال يكون على الشاعر أن يتمثل هذا المخاطب ويستحضره ويجعل نصّه متضمناً لصفاته وخصاله، وعليه أن يكيّف نصه ليتمشى وهذا المقام التداولي، فلا يجوز أن يفخر شاعر بنفسه أو بأبيه في

(1) القيرواني، ابن رشيق. العمدة، ج 1، ص 142.

(2) يراجع: م ن، ص ن.

الباب الثالث ===== الفصل الثالث: التلقي بين التغريض والوظيفة الشعرية

حضرة أصحاب المقامات الرفيعة (ملوك/خلفاء/أمراء...) وإنما يجب أن يكون المدح والثناء مقصوراً عليهم، وأن يكونوا محور النص، ومركز مجال الرؤية، وذلك حتى يحقق النص الغرض النفعي الذي يركز عليه ابن رشيق كثيراً، وهو نوال الرضا والقبول وتحصيل الجوائز والمكافآت المادية، بسبب أثر الارتياح والرضا الذي يحدثه الشاعر في متلقيه بدءاً، وقد حدث أن "غضب سليمان بن عبد الملك على الفرزدق وذلك أنه استنشده لينشده فيه أو في أبيه فأنشده مفتخراً عليه"⁽¹⁾.

وابن رشيق -بوصفه ناقدًا وقارئًا للشعر العربي- يصف الشعراء الذين يتحدون بنصوصهم ذوي السلطان بالحمق، إذ غير مطلوب منهم دخول دهاليز السياسة، وولوج سراديب الحكم فيحاول الشاعر تأليب هذا على ذلك، ومناصرة طرفٍ على حساب آخر، فيعرض نفسه لخطر غضب الحاكم عليه، ويضيع رأسه، وهو في الأساس (والكلام لابن رشيق) طالب فضل، ويشرح ابن رشيق أن "كل شيء يحتمل إلا الطعن في الدول، فإذا دعت إلى ذلك ضرورة مجحفة فتعصب المرء لمن هو في ملكه وتحت سلطانه أصوب وأعذر له من كل جهة وعلى كل حال، ولا كما فعل سُديف"⁽²⁾. وسُديف شاعر طعن في دولة بني العباس، فأمر المنصور بأن يدفن حياً⁽³⁾.

يصر ابن رشيق على الشاعر في "معرفة أغراض المخاطب كائنًا من كان، ليدخل إليه من بابه، ويدخله في ثيابه، فذلك هو سرُّ صناعة الشعر"⁽⁴⁾.

ومن تمام مداخلة المخاطب في ثيابه هذا "التأليه" الذي يدعو إليه ابن رشيق في ثنايا مؤلفه "العمدة"، تأليه صاحب السلطة؛ وتصبح ثمة نصوص شعرية يجب أن يحضر فيها متلقيها حضوراً إيجابياً، أي أن يكون حاضراً في ذلك الحضور لا غائباً فإذا كان النص محملاً بالقيم الإيجابية، فيجب أن يكون صاحب السلطة محوراً

(1) المصدر السابق، ص 143.

(2) م، ص 145.

(3) يراجع: م، ص 144.

(4) م، ص 327.

الباب الثالث ===== الفصل الثالث: التلقي بين التغريض والوظيفة الشعرية

والا انقلبت عملية التلقي إلى خلق أثر مضاد للمتوقع، فبدل العطاء والثناء، ينال الشاعر عقابا صارماً على تعمد إخفاء معالم شخصية صاحب السلطة في شعره والطمس عليها وتعويضها بالأنا مفردة كما فعل زيد بن أم الحكم الثقفي، والفرزدق اللذان فخرا بأبويهما، أو بحضور الأنا في شكل مجموعة كما فعل سديف الذي حرّض جماعة "بني الحسن" على زعماء دولة بني العباس.

ونسجل بدءاً أننا نحسب أنّ مهمة الشعر ووظيفته كان المفترض بها أن تكون أجل وأعظم من امتداح ملك وامتهان الكلمة مقابل حفنة من المال، أو ثروة أسماها ابن رشيق (مالا جسيما)، وليس مستغرباً من شاعر البلاط أن يتساءل: "وما للشاعر والتعرض للحتوف؟ وإنما هو طالب فضل، فلم يضيّع رأس ماله؟ لاسيما وإنما هو رأسه"⁽¹⁾، بينما نجد شعراء كثيرين اختاروا تضييع رأس المال هذا مقابل المحافظة على شرف الكلمة وحرية الرأي والمعتقد والانتساب.

إنّ ابن رشيق "وهو شاعر بلاط الصنهاجيين الرسمي يبرز علاقة المثقف بالسلطة، وكأنّه انعكاس لموقف جماعة مذاهب السُّنة من ذلك والمالكة خاصة"⁽²⁾، يضيّق على الشاعر مجال الحرية ويدعوه إلى الخضوع والامتثال لصاحب السلطة مهما كان رأيه ومذهبه.

إنّ مقولة ابن رشيق المتمثلة في "الحرص على الرأس" هي دعوة إلى نفي الرأي المعارض، وتاريخ الأدب العربي مرتبط بالسياسة ارتباطات خفية وظاهرة، ولنا في الأحزاب السياسية التي تشكلت منذ بداية القرن الهجري الثاني خير مثال على ذلك، حيث ارتبطت دوماً بصوت الشاعر المعبر عنها الناطق بمعتقداتها.

بحسب ابن رشيق، تصبح علاقة الفرد بالسلطة علاقة خضوع تام تنتفي معه قدرة هذا الفرد على الخلق الفني الذي يتماشى مع قناعاته، ويتحول النص الشعري

(1) المصدر السابق، ص ص 144 - 145.

(2) م ن ، ص 144 (هامش المحققين).

الباب الثالث ===== الفصل الثالث: التلقي بين التغريز والوظيفة الشعرية

- خاصة- إلى خطبة تشبه أي خطبة تعدد خصال الممدوح وتدعو الناس إلى الإيمان بهذا "الإله" وتحذره من الخروج عليه، وتندر المارقين بفصل الرأس عن الجسد، كما هي الخطبة المشهورة للحجاج.

ولا يحدث إقصاء النصوص الشعرية التي تحمل معارضة للسلطان وحسب، بل إنّ أشكالاً فنية كثيرة أخرى ستعرض للإقصاء والتهميش، وقد تختفي من التاريخ طالما أنها لا ترضي السلطة غير القادرة على أن تكون مؤسسة، وطالما أن المؤسسة تشير "بطبيعتها إلى التوافق والتعدد والجدال والتداول على السلطة والتغيير في المواقع، ولقد احتاجت البشرية دائماً في تاريخها الطويل إلى مؤسسات كانت ضرورية لضبط العلاقات بين الأفراد والجماعات وضمان اختلافهم"⁽¹⁾، وإذ إنّ السلطة السياسية كان من مصلحتها دائماً ألا يحصل هذا الاختلاف وأن يطبق عليه بالحديد والنار، فقد ساعدت زمرة من الشعراء على ترسيخ هذه المصلحة. وساعدت المؤسسة النقدية في هذا الفعل بإقصاء كل ما هو مغمور وهامشي، وبعيد عن أبجديات تمجيد السلطة، وفي الوقت ذاته تحتل النصوص المتملقة المركز الذي اجتذب إليه حتى الشعراء الذين نصفهم بالتميز والعبقرية، أصحاب الإحساس العالي بالذاتية والتفرد مثل أبي تمام والمنتبي.

إنّ قناعة "الخوف على الرأس" هي ما ساعدت السلطة في اجتذاب الشعراء ضدّ معارضيتها، وذلك بالنظر إلى المنحى العام الذي "سلكته الثقافة العربية في العصر الإسلامي وهو منحى المعارضة. إن نسبة لا تزيد عن إثني عشر بالمائة من مثقفي ذلك العصر كانوا مع الدولة، والباقي توزع على المعارضة أو الحياد أي المقاطعة السلبية. وأكثر عناصر الإثني عشر بالمائة كانوا من الشعراء والكتّاب"⁽²⁾.

(1) بن كراد، سعيد. وهج المعاني، سيميائيات الأنساق الثقافية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/بيروت، ط 1، 2013، ص 88.

(2) العلوي، هادي. المرثي واللامرثي في الأدب والسياسة، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق/بيروت، ط 2، 2003، ص 19.

يستطيع الشاعر أن يكون هو المثقف في مجتمعه، المأخوذ بكل العلوم، الذي يخلد الآثار ويقيّد الأخبار، لكنه في منظور ابن رشيق، لا يستطيع أن يكون المثقف الحرّ الذي يعبر أصالة عن نفسه ونيابة عن الآخرين ويقول بحرية رأيه في السياسة.

5-2- الوظيفة الاجتماعية:

لعلّ أوّل ما يمثل محور الاهتمام بالنسبة إلى ابن رشيق فيما يخص العلاقة المتأسسة بين الشعر ومتلقيه، هو الأثر الاجتماعي للشعر، أو ما نسميه الوظيفة الاجتماعية؛ إذ يقوم الشعر في مقامات اجتماعية كثيرة معلما، ومصلحا، ومقومًا، وحاتًا على كثير من الأخلاقيات والمعاملات التي تؤسس لمجتمع قوي الأركان وثيق الصلّة بالتحضر، ويبدأ ابن رشيق بإثبات شهادة للرسول صلى الله عليه وسلم في قدرة الشعر على ممارسة هذه الوظيفة، وروى ابن عائشة يرفعه قال: قال رسول الله صلى الله عليه وسلم: "الشعر كلام من كلام العرب جزل تتكلم به في بواديها، وتسأل به الضغائن من بينها"⁽¹⁾، ولا يحدث استلال الضغائن إلا بما للشعر من أثر بالنفس وقدرة على الإقناع بلا جدوى التناحر والتباعد، وبأهمية تثبيت أركان المجتمع في جو من التسامح والتفهم الدائم. وإن التأكيد على هذه الوظيفة يقودنا إلى تمثل بدائية المجتمع العربي وخضوعه لقوى الحقد والانتقام، وقدرة الشعر على أن يكون أداة يستعان بها في بناء الأخلاق وتنظيمها وبما أنّ الشعر تسلّ به الضغائن من النفوس، ويظهرها من شرورها فإنّه ينهض بها لتأسيس مجتمع متحضر حيث لا مكان للعصبية المقيتة فيه، وللعرقية الدافعة إلى التفاضل والتمايز، وبالنتيجة تحقيق فرد أو مجموعة في هذا المجتمع، ما يحمل الدواخل أحقادًا تتراكم وتتعاظم لتصنع أنظمة دفاعية ثم هجومية انتقامية تهدد بالرجوع بالمجتمع إلى البدائية الأولى.

(1) ابن رشيق. العمدة، ج 1، ص 74.

الباب الثالث ===== الفصل الثالث: التلقي بين التغريض والوظيفة الشعرية

فالشعر يعلم الإنسان كيف يكون إنساناً يعدُّ التسامح فعلاً حضارياً إرتقائياً. وقد أمر عمر بن الخطاب رضي الله عنه بتعلم الشعر لأتته "يدلّ على معالي الأخلاق وصواب الرأى ومعرفة الأنساب"⁽¹⁾، يصبح الشعر ذا أثر في بناء الدول وتأسيس الحضارات، فالأخلاق العالية مقدمات متينة للسيادة، وكما يكون سيد القبيلة والدولة عالي الأخلاق، فكذلك الأمة، والدولة إذا أرادت أن تكون لها مكانة بين الأمم والدول.

ويحتاج في هذا - كذلك - إلى الرأى الصائب، وإلى معرفة تاريخ الأمة الذي يحفظه الشعر، ويدل لفظ التعلم على الاعتداد بالشعر في تربية الأطفال وتنشئتهم، وليس يخرج هذا الفعل التربوي التعليمي عن نسق حضاري يُعتقد في بنائه بأنّ الشعر قادر على البرمجة والتنظيم، فالشعرها هنا ذو حمولات أخلاقية ومعرفية وحضارية، والشعر يُحفظ وقد تستحضره الذاكرة في المواطن التي تخلق نظام التشابه بين مقامه ومقام تذكره وإنشاده، ومن هنا تأتي أهمية التأديب بالشعر، وقد قال معاوية إن على الرجل أن يؤدب ابنه وليس أعلى من الشعر مرتبة في الأدب والتأديب: "اجعلوا الشعر أكبر همكم وأكثر آدابكم"⁽²⁾، وقد حدث لمعاوية ذاته وكان في مقام واقعي مشابه لمقام شعري استحضره، فحفظ نفسه عن المهانة، وحفظها عن الأثر والذكر السيئتين.

3-5- الوظيفة التأثيرية:

روى ابن رشيّق: "قال ابن المعتز: قيل لمعتوه: ما أحسن الشعر؟ قال: ما لم يحجبه عن القلب شيء"⁽³⁾، ونستطيع فهم سبب اهتمام هذين الناقلين بهذه القولة المنسوبة

(1) ابن رشيّق. العمدة، ج 1، ص 75.

(2) م س، ص ن.

(3) م ن، ص 220.

الباب الثالث ===== الفصل الثالث: التلقي بين التغريض والوظيفة الشعرية

إلى معنوه وتكمن أهميتها واعتداد النقاد بها من حيث إعطاؤها مفهوما للشعر

انطلاقاً من الجهة المخاطبة، أي الجهة التي يستقر فيها خطاب الشعر، وهي القلب.

إن ارتباط الشعر بالقلب حال وصوله إليه، معناه حدوث تأثير بهذا القلب يغير

صاحبه من حال إلى حال نقيضة، ذلك أن القلب هو "تحويل الشيء عن نقيضه"⁽¹⁾،

وإذا وصل الشعر إلى القلب، جعل صاحبه يفكر في أمره ويتدبر أموراً وربما راجع نفسه

في بعضها وقلبها أي "بحثها ونظر في عواقبها"⁽²⁾، ويقدر الشعر على التأثير بالقلب

وذلك لأنه الكلام الأشبه بالسحر، وذلك لأن القلب لئن إذا عمل فيه بالتأثير

والكلام لأن وانجذب إلى جهة ذلك الكلام؛ والقلب مضغة من الفؤاد معلقة

بانيط"⁽³⁾. وليس ينجذب القلب إلى كلام تافه عديم القيمة، إذ يبدو التعاضد بين

القلب والعقل لازماً وكائناً من أجل حدوث الانجذاب والاقتران وتغيير الوجهة وتغيير

ما كان المرء يعتقد به إلى وجهة أخرى، ذلك لأنه "قد يعبر بالقلب عن العقل، قال

الفراء في قوله تعالى "إن في ذلك لذكرى لمن كان له قلب"؛ أي عقل"⁽⁴⁾.

يتظافر العقل والقلب من أجل وعي الشعر واستيعاب فحواه، فتقلب العواطف

والقناعات من النقيض إلى النقيض؛ لأنه يغير الطباع؛ فقد قال الزبير بن بكار:

"سمعت العمري يقول: رؤوا أولادكم الشعر، فإنه يحلُّ عقدة اللسان ويشجع قلب

الجبان ويطلق يد البخيل ويحض على الخلق الجميل"⁽⁵⁾؛ وإنه لفعل عجيب هذا

الذي تتغير به الطباع الموروثة الراسخة بما فيها البخل الذي يجعل المرء يجود بكل

شيء إلا المال، يحضر الشعر في القلوب الصماء الشبيهة بالصخر ويفعل فيها فعل الماء

في الحجر ويجد لنفسه فيها طريقاً، فإذا القلوب المتحجرة لينة رطبة تنحو منحى

(1) لسان العرب/قلب.

(2) م/ن/قلب.

(3) م/ن/قلب.

(4) م س / قلب.

(5) ابن رشيق. العمدة، ج 1، ص 77.

الباب الثالث ===== الفصل الثالث: التلقي بين التغريض والوظيفة الشعرية

الخير والجمال والسَّخاء، وإذا القلوب الجبانة، تملك الشجاعة، ويعود الكائن الإنساني إلى إنسانيته، يواجه مواقف جنبه ومواقف حزنه وترديه باتجاه الموت والتلاشي، يقدر الشعر على "التأثير في النفوس المتضادة: الكريمة واللئيمة، على قسوة اللئيمة وصعوبة التأثير فيها. وحين يكون في وسع الشعر فعل ذلك فإنه يبدو ذا سلطة شبه خارقة"⁽¹⁾.

يمثل الإيمان بوظيفة معينة للشعر طريقة لتلقيه وتقبله، تصبح هذه الوظيفة مكوناً أساساً في عملية صياغة مفهوم الشعر ووضع حدود له، ولقد أكدت أجهزة التلقي العربية القديمة المشرقية منها والمغربية على هذه الوظائف المتعددة والمتداخلة حدَّ التشابك، فوظائف التغيير والارتقاء بالمجتمع، والتأثير بالنفوس وإحداث انقلابات فيها وتحويلها من حال إلى حالٍ ضديدة، لا يمكن لها أن تحدث قبل المرور بالوظيفة التأثيرية المبنية أساساً على التدوق والتلقي الجمالي لهذا النص أو ذلك، إن نصوص الشعراء المتميزين بالموهبة الفريدة والقدرة على تحويل المتلقي من عالم الكلمات المحسوسة إلى فضاء الإحساس الجمالي/الروحي، هذه النصوص وحدها تكون قادرة على صنع الدهشة والتفاعل مع آفاق توقعات المتلقين.

تتعدّد الوظائف المنوطة بالشعر وتتداخل في "العمدة" فمن الوظيفة الحضارية العليا المتمثلة في حفظ الآثار وصون التاريخ من التشظي والتبدّد وهي الوظيفة التي آمن بها نقادنا جميعهم، النهشلي، وابن شهيد، وابن رشيق، وهي ذاتها الوظيفة التي تلتقي مع وظيفة بناء الإنسان وتأسيسه روحياً وأخلاقياً، وهي الوظيفة التي يستحضرها الشاعر لحظة شروعه في عملية الإنتاج، إلى وظيفة البكاء على هذا الإنسان لحظة الرحيل عن عالم الأحياء، وتوديعهم. ثمّة مواقف عديدة أدرك فيها شعراء حقيقة موتهم بحكم من هم أقوى منهم، وفي حالة بديهة قالوا شعراً يهدف إلى التأثير بأصحاب القرار، فأى نفس إنسانية لا بد أن تتوفر على جانب اللين والرّحمة

(1) الجوزو، مصطفى. نظريات الشعر عند العرب (الجاهلية والعصور الإسلامية)، م س، ص 171.

يقدر النص الشعري على التفاعل معه ويتسبب هذا التفاعل في العزو عن الشاعر، في احترام للإنسان ولحياته، وانتصار لهذه الحياة على الموت وعقيدة المعاقبة بالقتل، على الاختلاف والمجاهرة بالرأي المخالف، وقد يخطئ الشعر غايته في إبقاء الشاعر على قيد الحياة، ومن موطن النجاح في وظيفة التأثير والمحافظة على الحياة، ما حدث لتميم بن جميل وقد أمر للمعتصم بقتله وأحضر لذلك السيف النطع فقال بيتي تحريك مشاعر الخليفة بالشفقة عليه وعلى حال أولاده بعد تنفيذ قتله:

أرى الموتَ بينَ السيفِ والنُّطعِ كامنًا ❖ ❖ ❖ يلاحظني من حيث ما ألقفتُ
وأكبرُ ظنِّي أنكَ اليومَ قاتلي ❖ ❖ وأيُّ امرئٍ مما قضى الله يفلتُ
وأبيُّ امرئٍ يُدليُّ بعُذْرٍ وحُجَّةٍ ❖ ❖ وسيفُ المنايا بينَ عينيه مُصلتُ
يعزُّ على الأوسِ بنِ تغلبٍ موقِفًا ❖ ❖ يُسلُّ عليَّ السيفُ فيه وأسكتُ
وما حزني أنني أموت إنني ❖ ❖ لأعلمُ أن الموتَ شيءٌ مؤقَّتُ
ولكنَّ خلفي صبيةٌ قد تركتهمُ ❖ ❖ وأكبادهم من حسرةٍ تنفتتُ
كأنِّي أراهم حينَ أنعى إليهمُ ❖ ❖ وقد خمشوا تلك الوجوه وصوتوا
فإن عشتُ عاشوا خافضينَ بنعمةٍ ❖ ❖ أدود الردى عنهم وإن متُّ مؤثوا
فكم قائلٍ: لا أبعد الله داره ❖ ❖ وآخرُ جدلانٍ يُسرُّ ويشممتُ
فعفا عنه المعتصمُ، وأحسنَ إليه، وقلده داراً⁽¹⁾.

لقد انتصر الشعر للحياة، حين صور الموت واللحظات الحزينة التي تتكشف عنها الذات في فزعها وخوفها من النهاية التي تبدو محتومة، في نقطة التماس بين الحياة والموت يحضر الشعر ليؤثر بمتلقيه ويجسد تعبيراً عن الحياة والأمل، فيعلم الإنسان أن لا غلبة للتشاؤم والاستسلام، عسى الإنسان أن يحاول البقاء على قيد الحياة، طالما أن النص الشعري طافح بهذه الحياة في مختلف مقاصده وأغراضه.

(1) ابن رشيقي. العمدة، ج 1، ص 320.

الباب الثالث ===== الفصل الثالث: التلقي بين التغريض والوظيفة الشعرية

وقد يحدث أن لا يفلح الشعر في تحقيق هذه الغاية حين يصطدم بمتلق ذي خصوصية معينة، لا يخضع لتجربته الجمالية، حين تكون ثمة غايات خاضعة للأعراف ولمصالح عليا متعلقة بالقبيلة أو العائلة. إنَّ صداما معيناً قد يحدث بين الشاعر وملتقيه يقضي بالحكم بإعدام الشاعر، خوفاً من لسان الشاعر الذي قد ينطلق بالهجاء في حال العفو عليه، والهجاء كان الداء العيأ الذي خشيته العرب، كما حدث لعبد يغوث ابن صلاءة الذي لم يشفع له عهده لمعتقله بني تميم بعدم التعرض لهم بالهجاء، ولم يشفع له شعره في بكائه على نفسه، وحكموا عليه بالموت⁽¹⁾، وكان الموت نهاية طرفة بن العبد أيضاً على الرغم من شعره الذي وصفه ابن رشيق بالضراعة⁽²⁾.

ومن أجل أن يحقق الشعر غاياته ووظائفه يتوجب على الشاعر أن يلزم نفسه - بوصفه صاحب صنعة - ببعض الأسباب التي تعينه على التأثير بالمتلقي، ومن هذه الأسباب: "بَعْدَ الْجَدِّ الَّذِي هُوَ الْغَايَةُ، وَفِيهِ وَحْدَةَ الْكِفَايَةِ حُسْنَ التَّأْنِي وَالسِّيَاسَةِ، وَعِلْمَ مَقَاصِدِ الْقَوْلِ، فَإِنَّ نَسَبَ ذَلِّ وَخُضَعٍ، وَإِنْ مَدَحَ أَطْرَى وَأَسْمَعَ، وَإِنْ هَجَا أَخْلًا وَأَوْجَعَ، وَإِنْ فَخَرَ خَبًّا وَوَضَعَ، وَإِنْ عَاتَبَ خَفُضَ وَرَفَعَ، وَإِنْ اسْتَعَطَفَ حَنَّ وَرَجَّعَ"⁽³⁾، وفي كل الأحوال، يكون على الشاعر -تحقيقاً لوظيفة الشعر- أن يتوخى الحرص على متلقيه والعمل على تعرف المداخل الموصلة إلى إمكانية التأثير به، هذا التأثير الذي يتفاوت فيه الشعراء ويتفاضلون به "ولكن^(*) غايته معرفة أغراض المخاطب كأننا من كان ليدخل إليه من بابه، ويدخله في ثيابه"⁽⁴⁾.

(1) يراجع: ابن رشيق. العمدة، ج 1، ص 319.

(2) يراجع: م ن، ص ص 319 - 320.

(3) المصدر السابق، ص 326.

(*) نرجح أن تكون "ولتكن غايته معرفة..." وذلك حسب السياق.

(4) م ن، ص ص 326 - 327.

الباب الثالث ===== الفصل الثالث: التلقي بين التغريض والوظيفة الشعرية

وعلى الرغم من اعتداد ابن رشيق بمسألة الصنعة، فإنه يحتفي بالأثر النفسي للشعر، ومن أجل ذلك يخصص في "العمدة" باباً لشفاعات الشعراء وتحريضهم، وهذا ما يعني إقراره بأن الشعر نتاج النفس أولاً، ولذلك يظهر أثره بنفس متلقيه بدءاً وهو الرأي المقارب لرأي النهشلي القائل بالسحر والفتنة والاستيلاء، ولا يبتعد ابن رشيق عن ابن شهيد الذي يعدُّ الشعر حركة نفسية، وهو قبل أن يتجسد في الصورة الحسية يكون نفساً ناتجاً عن النفس "تمخضت نفسي فصارت نفساً، وتراكم ذاك النفسُ فصار كلاماً وانتظم ذلك الكلام فصار عقداً"⁽¹⁾.

ولأن الشعر نتاج الروح فهو في كل الأحوال ذو تأثير مباشر على هذه الروح والنفس المتأثرة بالجميل في حالات الحزن والفرح والغضب والرضا. وهكذا نجد وظائف الشعر تتشابه وتتعاقد، وفي الحقيقة، يكون من الصعب فصل وظيفة عن أخرى فالتاريخ مرتبط بالاجتماعي، وكلُّ متراسل مع الحضاري، وكون الشعر العربي يمثل وعاء المعرفة العربية، فهذا يعني أنه داخل في تكوين الشخصية العربية، ومؤثر بتفكيرها وسلوكها عبر التاريخ، وفي كلِّ الأحوال يكون على الشعر أن يؤدي وظيفته الأولى المهيمنة، الوظيفة الأصل التي لأجلها كان الشعر والشعراء، وهي الوظيفة التأثيرية التي لا تحدث إلا عبر المرور بقناة التلقي الجمالي الذي تؤسسه عناصر البلاغة ومكوناتها. إن هذه التجربة الجمالية التي يعيشها القارئ هي ما سنحاول توصيفه على مستوى قراءة النص الشعري والتفاعل الحادث بين القارئ والنص، وليس أفضل وأشمل من الجزء البلاغي من المؤلف الضخم لابن رشيق القيرواني "العمدة".

(1) الشنتريني، ابن بسام. الذخيرة، ق 1 / م 1، ص 208.

رأى ابن رشيق القيرواني أن لا وجودَ ولا بقاءَ لأدبٍ ما لم يتصفَّ بالجودة، وقد وضعت مجموعة مقاييس وشروط لهذه الجودة التي تتوقف على حكم المتلقي ومصادقته عليها، وبذلك لا يكون ثمة وجود لأدبٍ جيدٍ إلا في علاقته بهذا المتلقي، وقد تأسست هذه العلاقة على مبدأ النفعية (حيازة الرضا والقبول)، وبالنسبة إلى محور عملية التلقي لدى ابن رشيق وهو المدوح، كانت علاقة الأدب به هي المكافأة، وتُحدّد درجتها وقيمتها المادية درجة جودة النص الشعري، حتّى وإن كان هذا المتلقي أبعد المتلقين عن النصوص الجميلة وعن كلّ ما هو فنيّ متميّز.

أكد ابن رشيق على حضور الثقافى في النصّ الشعري، وكذلك على حضور هذا الثقافى في أثناء عملية التلقي، ولذلك خصّص أبواباً كثيرة بهدف الإحاطة بالجوانب الثقافية والعلمية والتاريخية لدى العرب، في تأكيد على أن القراءة والتلقي كما الإنتاج لا يتمان إلا بمساندة المخزون الثقافى.

لم تعد بنية القصيدة العربية مؤطرة ومحكومة بالطابع الإجماري الذي تضمنه البيان الافتتاحي لكتاب الشعر والشعراء لابن قتيبة (276 هـ)، إنّ هذه البنية بمكوناتها ذات الطابع العربي الأصيل الذي تأسس على البعد المكاني والزماني ذي الصبغة البدوية الصحراوية، لم يعد متمشياً مع التطورات الحادثة على المستوى الواقعي في عصر التحضر والعمران، وبذلك تحوّلت هذه البنية إلى مكوّن ثقافى يمتح منه الشاعر في القرن الهجري الخامس، معتمداً على تقليص زمنية الذاكرة التي جعلها ابن قتيبة منتمية إلى العصر الجاهلي، وإذا كان ابن قتيبة قد رمى إلى تقنين المشاركة الثقافية العربية في أجهزة التلقي العربية؛ فإن ابن رشيق قد حاول الحفاظ على هذا المحضن الثقافى محوّلاً إيّاه إلى بنية رامزة فاعلة من حيث وجودها في الذاكرة الثقافية العربية، ولكنها غير قارة من حيث وجودها الواقعي الثابت، إذ يصرّح ابن رشيق بوجوب المحافظة على هذا الرمز ولكن في إطار التجديد الذي استدعته الحياة الجديدة في مغرب القرن الهجري الخامس.

ونلاحظ مرونة ابن رشيق وحركيته التي تميل إلى تحويل النمط البدوي إلى النمط الحضري عكس ما دعا إليه ابن قتيبة (النمط القار السّاكن)، وكذلك نحو الإقصاء إذ رأى ابن رشيق أنّ كثيراً من النصوص الشعرية لا تستدعي مثل هذه المقدمات، وكشف البحث عن جرأة ابن رشيق في الدّعوة إلى تحويل ذلك المكوّن المهمّ الثابت في المقدمة الطللية وهو "المرأة" إلى "الغلام" وذلك بحسب استدعاءات تحولات ثقافية معينة، وتعبّر هذه الدّعوة عن دمج هذه النصوص في آفاق انتظار القراء.

إنّ دعوة ابن رشيق إلى تكييف المقدمة العربية مع المعطيات الحياتية الجديدة، هي دعوة إلى جعل هذه المقدمة إجراءً رامزاً لا يتعدى هذا المجال؛ فالواقع أنّ هذه المقدمة تمثل بكائية تتشعب إلى الطلل والمرأة والشباب، كما أنّ هذه المكوّنات مرتبطة فيما بينها إذ يصبح من العسير فصل الطلل عن المرأة. ويتحوّل البكاء على الطلل في خطاب ابن رشيق إلى خطاب واصف للمكان الحضري الجديد وخطاب متغزل بالمدكر.

مثل هذا المنحى تأسيساً لجمالية جديدة للفضاء والزمن العربيين ومكوناتهما، وبذلك لا تصبح العادات الحياتية الطبيعية عاداتٍ لسانية جمالية وحسب، ولكن تتحوّل إلى التفاعل بين ما هو طارئٌ وجديد ليصبح راسخاً ومؤكداً ضمن المطالب القرائية لجمهور المتلقين.

إنّ العلاقة الواصلة بين النصوص الأدبية وقرائها هي جمالية تاريخية ولذلك كان تاريخ الأدب هو تاريخ تلقيه وقراءته، يقترن هذا التاريخ بتاريخية الإبداع وإعادة إنتاج النصّ المبتدع في مسار تاريخي لعملية "السّرقة" و"الأخذ"، فأعادة الإنتاج هذه لا تخرج عن كونها قراءة في هذا المعنى البديع ثم محاولة بعثه عبر تقنية "التوليد".

مثل النصّ الشعري بالنسبة إلى ابن رشيق "خطاب الحقيقة" في كلّ مستوياته، حتّى حين تعلق الموضوع بالبديع، كان لا بُدَّ لهذا البديع ألاّ ينحاز عن

الحقائق. ولذلك تمّ تقييد المجاز بهذا الشرط: لا ابتذال باتجاه الواقع ولا صورة باتجاه التخيل.

وهذا ما سنسعى إلى تفصيله ودراسته في الباب الرابع من هذه الدراسة وهو الباب الذي سيختص بالقراءة الجمالية للنص الشعري العربي.

الباب الرابع

التلقي على المحور البلاغي

ابن رشيد الفيرواني (456 هـ)

القسم البلاغي من:

العمدة في محاسن الشعر وآدابه

الفصل الأول

التوضيح والقراءة الاستملاكية

في دراستنا للناحية البيانية في قراءة الشعر العربي في المغرب إبان القرن الهجري الخامس، سنقتفي خطى أبي محمد القاسم السجلماسي، وذلك بوضع كل ما من شأنه أن يبين ويوضح ويقرب المعنى من الأفهام تحت مسمى شامل هو التوضيح⁽¹⁾. وسنزيد في هذا الباب نوعاً ثالثاً هو الإيجاز.

1- البيان والإبانة:

حين نشرع في الحديث عن التلقي على المستوى البلاغي فهذا يعني أننا - إجرائياً - شرعنا في الحديث عن القارئ والنص الذي يقرؤه، وكذا توصيف ردود أفعال القراء اتجاه نص أو مجموعة من النصوص الأدبية. والواقع أن البلاغة تتدخل في النص الأدبي منذ يكن فكرة في فؤاد صاحبه، أي الشاعر الذي يجتهد بغية إنتاج نص يتميز بالحسن والجمال يتلقاه القارئ بالرّضا والقبول والاستحسان، ويدرك الشاعر أن مجال اشتغاله محدّد في اللغة التي ينظم بها نصه، هذا النص الذي من أوكد أسباب وجوده وإطلاقه للجمهور القارئ تحقيق الأهداف والوظائف التي سبق وأن فصلنا فيها القول. وإذا حصرنا الحديث في الوظيفة العظمى للشعر وهي التأثيرية/(البلاغية)/الإمتاعية، يكون على الشاعر أن يدرك ثمة أنّ "اللغة إذا كانت لها وظيفتان: عادية، أو معجمية من أجل تحقيق التواصل، وفنية مكتسبة من أجل المتعة، فإنّه لا بُدّ من التوفيق بين الوظيفتين، وذلك عن طريق التماس وجوه تحسين الكلام، من أجل التمييز بين المستوى النمطي أو مرحلة الاستخدام العادي للغة في حدود الدلالة المعجمية، وبين مرحلة الصياغة الفنية للغة، وهي مرحلة مرتبطة بمدى قدرة الأديب المبدع على تشكيل اللغة وتحميلها من الإيحاءات والظلال ما يجعلها غنية مثيرةً متعددة الدلالات"⁽²⁾.

(1) يراجع: كتابه: المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تق و تح: علال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط، ط 1، 1980، ص 414 (الجنس السابع).

(2) لغزيوي، علي. نظرية الشعر والمنهج النقدي في الأندلس (حازم القرطاجني نموذجاً)، مطبعة سايس، فاس، ط 1، 2007، ص 141.

وإذا كانت اللغة الشعرية في انصياعها للشاعر، وتمكينها له من ذاتها، مرحلة صعبة تعبر عن الصراع القائم بين الفكرة واللغة، تمهيداً لإيجاد النص الشعري الزاخر بالصُّور والخيالات، فإن هذه اللغة يصبح التعامل معها وتلقيها أمراً ليس بالهين، ذلك أنه يلزمها متعامل من نوع خاص أقل ما يوصف به أنه ذواقٌ لمستوى راقٍ من اللغة التي تسعى إلى تصوير ما هو واقعي/موجود، وما هو افتراضي/متخيل، لذلك كانت مسألة التماس باللغة الشعرية "من دقائق الأمور النقدية التي تتطلب قدراً من التأمل والتأني في معالجتها وتوضيح الحقائق المرتبطة بها، على يد الشعراء والنقاد المتمرسين من ذوي الخبرة والمهارة، وعنها يترتب التميز والتفرد، وينتفي الاجترار ليس بين الشعراء فحسب، بل عند الشاعر نفسه وهو يعاود التعبير عن التجربة نفسها، أو عمّا يماثلها، في كلّ حالة يصنع لغته الفنية التي تسعفه في التعبير عن خلجات نفسه، والتنفيس عن معاناته"⁽¹⁾.

وقد بيّن عبد القاهر الجرجاني أن تأويل النصوص تأويلاً جمالياً إمكانية غير متاحة للقراء جميعاً؛ فثمة نوع من القراء يستعصي عليه إدراك السبب في جمال النص الشعري، وفي تمييز نص عن آخر، ومعرفة الفوارق الكائنة بين النصوص على الرغم من اتفاقها في الموضوع واعتمادها اللغة ذاتها الموحدة معجمياً والمختلفة فنياً، ويصل الحدُّ بعبد القاهر أن يصف هذا العجز في التأويل بالداء؛ "فليس الداء فيه بالهين ولا هو بحيث إذا رمت العلاج منه وجدت الإمكان فيه مع كلِّ أحد مسعفاً والسعيُّ مُنجحاً"⁽²⁾، قد نفهم من هذا أن مداخلة النصوص الأدبية التي تتأسس على طراز عالٍ من اللغة هو أمر غير متاح لجميع القراء، ثمة -إذن- مكونات واستعدادات فطرية لا بد أن تتوافر في القارئ مسبقاً، إن هذا هو ما يسميه عبد القاهر الطبيعة، "لأن المزايا التي تحتاج أن تُعلمهم مكانها وتصور لهم شأنها، أمور خفية ومعانٍ روحانية، أنت لا تستطيع أن تنبّه

(1) المرجع السابق، ص 142.

(2) الجرجاني، عبد القاهر. دلائل الإعجاز، م س، ص 547.

الباب الرابع ===== الفصل الأول: التوضيح والقراءة الاستهلاكية

السّامع لها، وتحدثُ له علماً بها حتى يكون مهياً لإدراكها، وتكون فيه طبيعةً قابلةً لها، ويكون له ذوق وقريحة يجد لهما في نفسه إحساساً بأنّ من شأن هذه الوجوه والفروق أن تعرض فيها المزيّة على الجملة ومن إذا تصفّح الكلام وتدبّر الشعر، فرّق بين موقع شيء منها وشيء" (1).

غير أنّه إذا كان الذوق والقريحة شرطين لا بدّ أن يتوافرا في القارئ المتعامل مع النصوص الأدبية تماماً كما هو الحال بالنسبة إلى الشاعر مبدع هذه النصوص، فإنّ ثمة عناصر أخرى يجب أن يلاحظها القارئ في النص ويسير على هديها لإدراك جمالية النص وتأويله تأويلاً جمالياً، هذه العناصر التزم علم البلاغة العربية بأن يميزها ويفرّق بينها مفهوماً واصطلاحاً وتأثيراً في النّص، لذلك كانت البلاغة أكثر ارتباطاً بالقراء في حين كان النقد ارتباطه بالنص تحليلاً ودرساً وتقويماً؛ "إنّ الأصل في البلاغة أنها مرتبطة بالقراء والسّامعين، فالبلغ ملتزم بملاحظة حاجتهم الثقافية، ومستواهم في الفهم وما يحيط بهم من مؤثرات، ثم يؤلف كلامه مطابقاً لهذه الأحوال" (2).

من أجل ذلك كان تخصيصنا لهذا الباب تحت مسمّى "التلقي على المحور البلاغي" لأنّ المجال البلاغي هو مجال التفاعل بين النص والقارئ وهو موضع التأويل، لأنّه في الغالب موطن الكشف عن الغموض والوضوح وما به يكون النص حسناً جميلاً أي منتماً في سلك النصوص الأدبية.

ولأجل أن القارئ إذا شرع في قراءة النص الأدبي -وحديثنا عن النص الشعري- لزمه الذوق والتمكن من العدة البلاغية المائزة بين الحسن والقبيح، فرّق نقادنا بين أنواع من القراء، ولقد رأينا نقاد القيروان والأندلس يصرون على التصريق بين القراء الأدبيين الذين يؤولون النص تأويلاً جمالياً، وبين القراء اللغويين الذين يؤولونه تأويلاً نحوياً، ولقد سبق وأن رأينا هجمة ابن شهيد على لغوي الأندلس على رأسهم ابن الأفليلي، وها

(1) المصدر السابق، ص ن.

(2) الكوّاز، محمّد كريم. البلاغة والنقد: المصطلح والنشأة، مؤسسة الانتشار العربي، لبنان، ط 1، 2006، ص 116.

هو ابن رشيق يصّر على أن التصرف في الشعر ونقده ليس عملاً مجتزأً للغويين؛ "حكى صاحب ابن عباد في رسالة صنعها على أبي الطيب، قال: حدثني محمد بن طاهر بن يوسف الحمادي، قال: حضرتُ بمجلس عبید الله بن طاهر وقد حضره البحريُّ، فقال: يا أبا عباد، أمسلم أشعر أم أبو نواس؟ فقال: بل أبو نواس؛ لأنَّه يتصرّف في كلِّ طريقٍ، ويبرع في كلِّ مذهب: إن شاء جدًّا، وإن شاء هزل، ومسلم يلزم طريقاً واحداً لا يتعداه ويتحقق بمذهب لا يتخطاه، فقال له عبید الله: إن أحمد بن يحيى ثعلباً لا يوافقك على هذا، فقال: أيها الأمير، ليس هذا من علمِ ثعلب وأضرابه ممن يحفظ الشعر ولا يقوله؛ فإنَّما يعرف الشعر من دُفع إلى مضايقه"⁽¹⁾.

والدَّفَع إلى مضايق الشعر، ودهاليزه ومنعرجاته لا يكون للشاعر فقط، إنما هو تجربة يتكبّد مشقتها القارئ المسكون بهاجس قراءة النص الشعري واستكشافه، وحلِّ معميّاته، بل إنَّ القارئ قد يكون أكثر اضطراراً إلى خوض هذه التجربة، بحكم أن الشاعر ينسحب من ساحة النصِّ حال إخراجِه إلى جماهير القراء المعاصرين، والمتعاقبين، بينما يحمل هؤلاء القراء همَّ مُعايشة النصِّ وقراءته، الكرَّة بعد الكرَّة، والعصر بعد العَصْر، مستجلين في ذلك ذات الشاعر وتجربته، وذات النصِّ وحقيقته، وذواتهم أيضاً، ألم يقل المتنبي أنه ينظم القصيدة وينام مرتاحاً بينما تُورثُ هذه القصيدة "ورطة القراءة" والسَّهر والأرق قراءها جيلاً بعد جيل⁽²⁾.

يوافق ابن رشيق على أن علماء اللغة والمشتغلين بها لا يهتم من علم الشعر إلا ما خدم تخصصاتهم، فهم لا ينظرون في النص الشعري على أساس جمالي خالص، وإن كان ذلك فإنه لا يكون إلا مشوباً بالمطالب النحوية واللغوية عموماً، وكان هذه المطالب بحسب نقادنا تمثل عوائق في طريق الوصول بالتجربة الجمالية المتأتية عن ملابسة النص الشعري إلى منتهاها، إن هذه المطالب تمثل "منازع" مسيطرة على عقل

(1) القيرواني، ابن رشيق. العمدة، ج 2، ص 692.

(2) إشارة إلى بيته المشهور: أنام ملء جفوني عن شواردها (البيت).

اللغوي لا يستطيع منها فكاكاً بغية رؤية النص رؤية جمالية صافية غير مكدرّة بمطلب الغريب والإعراب والأخبار: "وقال الجاحظ: طلبتُ علم الشعر عند الأصمعي فوجدته لا يُحسن إلاّ غريبه، فرجعتُ إلى الأخص فوجدته لا يتقن إلاّ إعرابه، فعطفتُ على أبي عبيدة فوجدته لا ينقل إلاّ ما اتّصل بالأخبار"⁽¹⁾.

يتعلق الأمر-إذن- بالمنزع وبسلطة التخصص أو الاشتغال، فالنحوي لا يستطيع-بحكم الطبيعة- أن ينصرف إلى قراءة النص بلاغياً أي جمالياً، مفرطاً بفعل ذلك في تخصصه الذي يتمثل في درس الإعراب والغريب والخبر في بعض الحالات. والواقع أن هذا الأمر يحتاج إلى جلاء ودرس، إذ لا نستطيع المصادقة على هذا الكلام دون فحص قراءة أحد اللغويين لنص أدبي معيّن، واستكشاف العلاقة الرابطة بين أفقه وأفق النص، ولا يعني هذا الكلام تشكيكا في مقالة الجاحظ أو البحتري أو ما يصدقه ابن رشيق ويثبته، بل إنّ جلّ ما نقصده أن مسألة قراءة النحويين للنصوص الأدبية، البيانية كما يصفها ابن رشيق وقبله ابن شهيد ستساعدنا في إجراء بعض المقارنات بين قراءة اللغوي وقراءة الناقد المتخصص في الأدب، كما إنها ستمكننا من إجراء موازنات فاحصة بين قراءة لغوي وآخر، وقد يفتح لنا هذا الفحص باباً آخر نؤكد من خلاله نسبة قراءة نص أدبي إلى قارئ معين ونفيها عن الآخر، مثل أن نتحقق من أن قراءة العكبري لديوان المتنبي هي له وليست لتلميذه ابن عدلان وكلاهما عالم باللغة والأدب، غير أن الثاني يوصف بأنه لغوي أديب شاعر، فإذا كان الثاني كذلك فلا بد أن هذا سيكون له أثره في القراءة، ومن ثم قد تصح نسبة قراءة الديوان لابن عدلان كما يذهب إلى ذلك مصطفى جواد.

ولابد أن عملية توثيق قراءة النصوص الأدبية (في شكل شروح مثلاً) تستطيع أن تضعنا أمام تجسد لوعي القارئ وقدرته على التعاطي مع النص والاجتهاد في إعادة بنائه وذلك عن طريق تطوير أفكار النص، ولاشك أن هذه الانجازات تختلف من قارئ إلى

(1) المرجع السابق، ص 694.

آخر وذلك لأنه "رغم كون العمل الأدبي يحمل أفكار المؤلف أو أفكار الآخر، فإن القارئ هو الذي يصبح بالتدريج، خلال القراءة، الذات الفاعلة التي تطوّر هذه الأفكار"⁽¹⁾.

هكذا إذن نصل إلى أن القارئ الذي يحسن التعامل مع النص الأدبي (النص المائي كما وصفه ابن شهيد) هو ذلك الذي يتأثر بالجمال ويحفزه هذا الجمال لفعل القراءة وإعادة إنتاج المعنى، وإذ ذاك نخطو خطوة أولى باتجاه مفهوم البلاغة والبيان لدى ابن رشيق، ونفعل ذلك معتمدين على الجزء الخاص بالبلاغة في مؤلف "العمدة".

ويقتضي الحديث عن مفهوم البلاغة في القراءة المغربية في القرن الهجري الخامس القول بأن هذا العلم لم يكن قد عرف درجة الاكتمال والنضج والدراسة التحليلية والتقسيمات المعروفة من بيان وبديع ومعان. وابن رشيق كعادته في أبواب الكتاب جميعاً يتوخى المصدقية إلى أبعد الحدود، حتى إنه -متى استطاع- ينقل في وضع حدود الاصطلاحات أقوالاً للرسول صلى الله عليه وسلم. غير أنه يجب علينا أن نلاحظ أن ابن رشيق كلما بدأ الكلام في باب من أبواب الكتاب بقول للرسول صلى الله عليه وسلم فهذا يعني أنه يتكئ عليه لإثبات مذهبه في قضية معينة، وفي باب البلاغة يقول: "تكلم رجل عند النبي صلى الله عليه وسلم، فقال له النبي صلى الله عليه وسلم: "كم دون لسانك من حجاب" فقال: "شفتاي وأسناني" قال: إن الله يكره الانبعاق^(*)، فنضّر الله وجهه رجل أوجز في كلامه واقتصر على حاجته"⁽²⁾، وهذه مقدمة نفهم منها أن ابن رشيق يعتد باللسان أي بالكلام، وبالإيجاز.

يجتمع في البلاغة الكلام ووظيفة يؤدّيها؛ يقول "وسئل أحد البلغاء: ما البلاغة؟ فقال: قليل يفهم وكثير لا يسأم، وقال آخر: البلاغة إجابة اللفظ، وإشباع المعنى"⁽³⁾،

(1) شريفي، عبد الكريم. من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، م س، ص ص 216 - 217.

(*) انبعق في الكلام: اندفع، وفي ذلك علامة على الإسهاب والحشو (هامش التحقيق).

(2) القيرواني، ابن رشيق. العمدة، ج 1، ص 385.

(3) م ن، ص 385.

وقال: "سئل آخر، فقال: معانٍ كثيرة، في ألفاظ قليلة"⁽¹⁾، ونُقُول ابن رشيق عن البلاغة كثيرا جداً، ولا نجد حداً للبلاغة في أحدها إلا وكان مسبقاً بالسؤال عن ماهيتها، كأن البلاغة في حد ذاتها سؤالٌ مُحيرٌ أعيى الناس إيجاد إجابةٍ فاصلةٍ له، وكأنها (أي البلاغة) تبقى دائماً مجالاً للبحث ومزرعة للأسئلة التي لا تكاد تنتهي، وربما كان ذلك لأن الأمر يتعلق بالكلام الذي هو صفة فردية في الإنسان خاصةً به فإذا أضيفت إليه البلاغة أضيفت أسباب الجمال فيه التي لا تكاد تنتهي هي الأخرى، وربما كان هذا ما دفع أحد الباحثين إلى القول بأن البلاغة لا تتوقف عن كونها مجالاً للدرس والبحث لا يعرفُ بابه الانغلاق؛ "ويكاد يُجمع النقاد العرب على أن من أسباب الجمال في الكلام ما عُرِفَ ودرس، ومنه ما لمْ يهتَدَ إليه، ولم يضع النقاد أيديهم عليه، وهم من أجل ذلك يُجدون وراء الكشف عنه، ولأمرٍ ما وصفوا علوم البلاغة بأنها علوم لم تنضج، ولم تحترق، بمعنى أنها علوم لم تُقَلَّ فيها الكلمة الأخيرة، ولم يصل علماءؤها إلى كل أسباب جمال القولِ ووضوحه وقوّته، ولأمرٍ ما أيضاً نجد المتأخرين من نقاد العرب يُجدون في تلمس ما يعدونه من ألوان البديع، وكأنهم بذلك يقررون أن أسباب جمال الأسلوب لم يُحصها النقاد"⁽²⁾.

نستطيع أن نجمل مفهوم البلاغة في كتاب العمدة فيما يأتي:

- النطق (والنطق السليم)

- الإيجاز

- إصابة المعنى.

- سهولة اللفظ وحسن البديهة

- الإشارة واللمح

(1) السابق، ص ن.

(2) بدوي، أحمد أحمد. أسس النّقد الأدبي عند العرب، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د ط، 1996، ص

- الكشف والشفوف
- الصّمت
- الإفهام / الفهم والإفهام
- جمال العبارة وحسن الدلالة
- القدرة على الكلام
- حسن الإفهام + حسن الاستماع
- مخاطبة العقل والقلب في آن.

ينقل ابن رشيق كثيراً من حدود البلاغة عن الجاحظ الذي يعتد به قراؤنا الثلاث، وفي باب البلاغة والبيان نلضي ابن رشيق يتكئ على كثير من مقولات الرُّماني الذي أوجز مفهوم البلاغة في كونه "إيصال المعنى إلى القلب في أحسن صورة من اللفظ، فأعلاها طبقة في الحسن بلاغة القرآن"⁽¹⁾، ولذلك نجد ابن رشيق يحصل الأقاويل السابقة في أن البلاغة "وضع الكلام موضعاً من طول أو إيجاز، مع حسن العبارة"⁽²⁾. إن حسن العبارة وجمالها مع التحكم في كمية الألفاظ تناسباً مع ما يناسبها من المعنى سيكون مدار اهتمام ابن رشيق في حال تطرقه إلى البيان، وهذا مع تفضيله للإيجاز في اللفظ والقرب في المعنى، وقد تحرّز ابن رشيق لئلا يُعترضَ عليه، وذلك بأخذ هذه المعاني من أوساط عديدة وأشخاصٍ كثيرين هم:

- الرّسول (صلى الله عليه وسلم)
- البلغاء
- علماء اللغة
- الشعراء
- الكتاب

(1) ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، م س، ص 76.

(2) ابن رشيق. العمدة، ج 1، ص 397.

- الخطباء
- المناطق
- الأئمة
- الباحثون في الإعجاز
- المُحدِّثون
- الأعراب
- ابن أبي الرجال.

إنَّ وجود ابن أبي الرجال ضمن قائمة الأشخاص الذين يعتد بهم في تحديد مفهوم البلاغة، هو ذو أثر بعيد في تحليلنا لمفهوم البيان لدى ابن رشيق فيما يأتي. نستطيع أن نقول إن البلاغة هي العبارة الموجزة الصافية الجميلة، ولقد اعتد النقد والبلاغة العربيين بالإيجاز وكان تركيز البلاغيين عليه من منطلق أن البليغ هو الذي يستطيع أن يبلغ السَّامع حاجته بأقل كمية من اللفظ، ولذلك كان خير الكلام عند العرب هو ما قلَّ ودلَّ، وأجمل الشعر هو "مَا قَلَّ لَفْظُهُ، وَسَهَّلَ وَدَقَّ مَعْنَاهُ وَلَطَفَ، وَالذِّي إِذَا سَمِعْتَهُ ظَنَنْتَ أَنَّكَ تَنَالُهُ، فَإِذَا حَاوَلْتَهُ وَجَدْتَهُ بَعِيدًا. وَمَاعَدَا ذَلِكَ فَهُوَ كَلَامٌ مَنْظُومٌ"⁽¹⁾.

لا يكون الشعر شعراً في عرف العرب إلا إذا كان جميلاً، مُوجزاً، يظن سَامعه أَنَّهُ يستطيعه ويقدر على قول مثله حتَّى إذا همَّ بذلك أدرك قصوره، إنه في اختصار العبارة العربية "السَّهل الممتنع".

وتأتي مسألة الكلام السهل، والكلام الذي هو نقيضه أي الكلام الصَّعب الذي لا يصل إلى المستمع أو القارئ نظراً لما اكتنفه من الغموض وأحاط به من التعقيد، إنه الكلام غير المبين، ولذلك كان البيان فرعاً مُهمّاً من الدرس البلاغي يعلم المتحدِّثين

⁽¹⁾ العلوي، المظفر بن الفضل. نصرمة الإغريض في نصرمة القريرض، تح: نهى عارف الحسن، مطبوعات مجمع اللغة العربية، دمشق، د ط، 1972، ص 10.

ومنهم الأدباء والشعراء خاصة طرائق الوصول إلى عقول المستمعين/القراء وإلى قلوبهم ومخاطبتهم في وضوح يهيئ للرسالة الشعرية الوصول إلى حيث ينتظر منها أن تصل وتحقق الغاية المرجوة وهي التأثير.

على أنه علينا أن ننطلق من ما قد نعدّه مسلمة وهو أن إعطاء حدود لمصطلحات معينة خاصة تلك التي تنأى عن المجالات العلمية الدقيقة، قد يكون ملتبسا بصاحب الحدّ مثل نفسيته وطريقة تفكيره، وغيرها من الأسباب الذاتية التي تكون لازمة بالتفكير ومتعلقة بالإدراك، لذلك تختلف المصطلحات وحدودها. ألم يكن من اللافت أن نرى ابن رشيق منذ قليل وهو يقحم ابن أبي الرجال إقحاما في طائفة الأشخاص الذين أدلوا بدلوهم في البلاغة وحدّها. وهكذا ألفينا هذا الرجل يدخل فجأة في صياغة الحدّ ويصبح سَمياً للمتنبّي بحكم ابن رشيق. ومع احترامنا البالغ لابن رشيق كونه ناقداً ومن حقه أن يرى -بعد الفحص والموازنة- أن ابن أبي الرجال كان كفواً للمتنبّي، إلا أننا قد نشكك في هذا الحكم طالما أن ابن رشيق أبدى كثيراً من الأحكام المجانبة للصواب حين كان الأمر يتعلق بأصحاب نعمته بدءاً بحاكم القيروان وتركيزاً على صاحب ديوان الإنشاء الذي عمل فيه تحت رئاسة وتصرف ابن أبي الرجال.

1-1- مفهوم البيان في "العمدة":

يؤكد الجابري أنّ مصطلح البيان قبل الدراسات البلاغية المتخصصة وظهور طبقة البلاغيين كان "يشمل كافة الأساليب والوسائل التي تساهم ليس فقط في تكوين ظاهرة «البلاغة» بل أيضاً في كلّ ما يتحقق به «التبليغ»: تبليغ المتكلم مراده إلى السامع. ليس هذا وحسب، بل إنّ «البيان» في اصطلاح رواد الدراسات البيانية: «اسم جامع» ليس فقط لكل ما به تتحقق عملية الإفهام أو «التبليغ» بل أيضاً لكل ما به تتمّ عملية «الفهم» و«التلقي» وبكيفية عامة «التبيين»⁽¹⁾.

(1) الجابري، محمد عابد. بنية العقل العربي (دراسة تحليلية نقدية لنظم المعرفة في الثقافة العربية). مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط 9، 2009، ص 14.

وإذن فلقد ارتبط البيان بكل قناة تؤدي بالكلام إلى أن يكون واضحاً مفهوماً كاشفاً عن معناه، ومشفاً عن فحواه، كلُّ ما بلغ الرسالة، وحقق الوظيفة الإتصالية دون إعاقة كان بياناً، فالبيان بوصفه مصطلحاً ينتمي إلى حقل معرفي معين هو البلاغة "لم يأخذ دلالاته الاصطلاحية ولا اكتسب صيغته النهائية منذ عصر الجاحظ (ت 255 هـ) حتى عصر عبد القاهر الجرجاني (ت 471 هـ) وفي شذرات من بعده عند الزمخشري (ت 538 هـ) والرّازي (ت 606 هـ). فقد كان البيان يتقلب في وجوه القول كافةً، ويواكب فنون البلاغة بعامة، يختلط بالمعاني حيناً، ويستوعب جملة من علم البيان حيناً آخر"⁽¹⁾.

ولأن القرن الهجري الخامس لم يكن العصر الذي وصلت فيه البلاغة إلى مستوى العلمية، والتصنيف والتقسيم والتفريع، فقد رأينا البيان لدى النهشلي هو كل ما دلَّ على الخير والفضيلة، أي تخييل الفضائل بعبارة بلاغية المغرب المتقدمين، يقول النهشلي بعد أن يجمل البيان في كونه ما دلَّ عليه اللسان: "وأفضل بيان العرب وأفضحه ما أدّاه عنها الشعر الجاري على أسنتها بالبلاغة المحكمة، والحكمة المتقنة الباقية، مضمناً حكمها، وسائر أمثالها. شاهداً على أحسابها، وكريم أفعالها. مخبراً عن مروءاتهم في سالف أيامهم، وعن محمود خلائقهم وجميل وفائهم، ليتأدب غابريهم بفعل فارطهم، وليقتدي متعلمهم من الأبناء بسالف من تقدمهم من الآباء"⁽²⁾، فبالإضافة إلى أن البيان هو ما كان له علاقة باللسان والتعبير والإيضاح إيصالاً للرسالة وتحقيقاً للتواصل، يكون ما حُصر في الخير وعلم الفضيلة ولقن الأجيال اللاحقة مميزات الخير والخلائق المحمودة لدى الآباء، إنّه إذن بيان الفضيلة والخلق الحسن الذي يحافظ على السيرة الأولى للآباء ويحرص على غرسها في الأجيال اللاحقة، ولا تتحقق هذه الوظيفة البيانية الخيرية على وجهها الأمثل إلا إذا كان الشعر أدواتها، فالشعر بالنسبة إلى

(1) الصغير، محمد حسين علي. أصول البيان العربي في ضوء القرآن الكريم، دار المؤرخ العربي، بيروت، ط 1، 1999، ص 15.

(2) النهشلي، عبد الكريم. اختيار الممتع، ج 1، م س، ص 99.

النهشلي هو خير من يقوم بأداء هذه المهمة، تكريساً للأخلاق والأعراف والمعايير القبلية المحمودة التي تبين وتميز المجموعة "عرب" عن باقي المجموعات والأجناس.

أما البيان بالنسبة إلى ابن شهيد الذي عاش أزمة الاغتراب عن مجتمعه وعرف محاولات عديدة لتحجيمه وتحجيم موهبته وفنه، خاصةً من قبل عصابة المعلمين، فقد كان "ملكة يهبها الله تعالى لمن يشاء من عباده، فيستطيع أن يصدع بحجته في المقامات والأحوال التي تقتضي الإبانة والإفصاح، من ذلاقة اللسان، وقوة القلب، ورباطة الجأش، والقدرة على التصرف في القول، وذلك اعتبار من أهم الاعتبارات التي تعرف بها أقدار الرجال، ومقياس من أهم مقاييس تفضيلهم على أندادهم عند الموازنة والترجيح"⁽¹⁾.

ومعنى البيان هنا هو ذاته المعنى العام الذي نجده لدى الجاحظ الذي كنا قد أشرنا إلى أن ابن شهيد قد قرأه واستوعبه دون أن يقول ذلك صراحة، ولقد جعل الجاحظ البيان ذا معنى شمولي يسقط على كل ما من شأنه أن يكشف المعنى ويخرجه من حيز الخفاء إلى فضاء الكشف والجلاء؛ "والبيان اسم جامع لكل شيء كشف لك قناع المعنى، وهتك الحجاب دون الضمير، حتى يفضي السامع إلى حقيقته ويهجم على محصوله كأننا ما كان ذلك البيان، ومن أي جنس كان الدليل؛ لأن مدار الأمر والغاية التي يجري إليها القائل والسامع إنما هو الفهم والإفهام"⁽²⁾. فالبيان -إذن-

متعلق بالقائل منوط به، لازم لكلامه حتى يحدث كشف المعنى وهتك حجابة بالنسبة للمقول له/المتلقي الذي يفضي إلى المعنى ويهجم على محصوله، كأننا ما كان ذلك البيان، وتدل ألفاظ من مثل: الكشف والتهتك والإفصاح والهجوم على السهولة واليسر، والوصول إلى المبتغى دون بذل كبير الجهد، ودون أن يلاقي المتلقي العنت ويبذل الجهد في سبيل تعرف المعنى، فيكون البيان درياً معبداً يسير عليها المتلقي للوصول إلى المعنى

(1) طبانة، بدوي. البيان العربي، دراسة تاريخية فنية في أصول البلاغة العربية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط 2، 1958،

ص 45.

(2) الجاحظ. البيان والتبيين، ج 1، م س، ص 76.

دون عقبه أو عائق قد يعطل عملية الفهم لديه؛ لذلك أكد الجاحظ على أنه "على قدر ووضوح الدلالة وصواب الإشارة، وحسن الاختصار، ودقة المدخل يكون إظهار المعنى" (1).

وقد اقترب مفهوم البيان لدى ابن شهيد من ذلك المفهوم الجاحظي، وربما كان ذلك لتشابه الظروف بين الدولتين العباسية والأندلسية في عصري الكاتبين. قد طغت في عصر الجاحظ اللمكنة الأعجمية مع الموالي وغير العرب عموماً، وكذلك وصف ابن شهيد كلام الأندلسيين في عصره بأنه "ليس لسببويه فيه عمل، ولا للفراهيدي إليه طريق، ولا للبيان عليه سمة، إنما هي لكنة أعجمية يؤدون بها المعاني تأدية المجوس والنبط" (2).

والحقيقة أن هذا المعنى الشمولي للبيان الذي يتعلق أساساً بالإفهام انطلاقاً من الإيضاح والكشف حتى لا يبقى أمام المتلقي عقبه في طريق وصوله إلى المعنى ووصول المعنى إليه، قد بقي راسخاً في الدرس البياني والبلاغي العربي عموماً، حتى في العصور المتأخرة. لذلك لم يكن مستغرباً أن يعتد ابن رشيق بهذا المعنى للبيان الذي قال فيه العلوي (749 هـ): "اعلم أن لهذا الصنف من المكانة في البلاغة موقِعاً عظيماً، وحاصِلُهُ في لسان أهل البلاغة أنه كشف المعنى وإيضاحه حتى يصل إلى النفوس على أحسن شيء وأسهله" (3).

ولا نقع على جديد في حدّ البيان بالنسبة إلى ابن رشيق لأنه "لم يزد فيه عن النقل عن أبي الحسن الرماني" (4)، وقد قال الرماني في البيان: "هو إحضار المعنى للنفس بسرعة إدراك وقيل ذلك لئلا يلتبس بالدلالة، لأنها إحضار المعنى للنفس وإن كان بإبطاء" (5)، ويقع البيان في النثر كما في الشعر، وقد أمدنا ابن رشيق بأمثلة كثيرة ثم

(1) المصدر السابق، ص 75.

(2) ابن شهيد. التوابع والزوابع، م س، ص 117.

(3) العلوي، يحيى بن حمزة. الطراز، ج 3، تح: عبد الحميد هندواي، المكتبة العصرية، بيروت، د ط، 2002، ص 55.

(4) طبانة، بدوي. البيان العربي، م س، ص 92.

(5) القيرواني، ابن رشيق. ج 1، م س، ص 404.

سَلَّمَ للجاحظ في فضيلة التصنيف والإحاطة على قدر جهد الإنسان "وهذا قليل من كثير يستدل به عليه، ولو تقصيتُ ما وقع من أفاض التابعين، وما تقدمت به شعراء الجاهلية والإسلام، لأفنيتُ العمر دون ذلك، وقد استفرغ أبو عثمان الجاحظ -وهو علامةُ وقته- الجهدَ وصنعَ كتاباً لا يُبلُغُ جودةً وفضلاً، ثم ما أدعي إحاطةً بهذا الفنِّ لكثرتِه وأنَّ كَلَامَ النَّاسِ لَا يَحِيطُ بِهِ إِلَّا اللَّهُ عَزَّ وَجَلَّ" (1).

وقد خصَّص ابن رشيقي في العمدة مباحثاً تدخل تحت البيان لكنه جعل لكلِّ منها باباً وهي: المجاز، الاستعارة، التمثيل، المثل السائر، التشبيه، الإشارة. وإن الحديث في هذه الأبواب هو حديث عن لغة النص الشعري، وإذ ذاك فهو حديث عن تفاعل القارئ مع النص ومدخلته له، ومدى قدرته على استيعاب هذه اللغة التي تميّز شعرية نص عن نص آخر.

1-2- معوقات البيان والإبانة:

رأينا أن دلالة البيان لدى ابن رشيقي هي الدلالة ذاتها لدى من سبقه ومن أتى بعده من البلاغيين في عمومها ونقصها من كلمة العموم "أنها دلالة ظاهرة أو مباشرة، كونها تصلنا بالمعنى من غير وسيط، أو كوننا نباشرُ من خلالها الاتصال بالمعنى، عبر وساطة اللغة وحدها" (2).

ولأن البيان في "العمدة" يحمل دلالات المباشرة، والظهور، والوصول دونما وسيط، ودونما التعثر بما يعيق حركية اللغة وانسيابها وشفوفها عن المعنى فقد خصص ابن رشيقي بعض المباحث التي تُجَلِّي ما يمكن أن يسمَّى لغة الشعر/الأدب بما هو ضديد للبيان، أي بما يقف ضدَّ إبانة اللغة عن المعاني التي تحملها ألفاظها، كذلك نعثر على

(1) م س، ص 407.

(2) الحميري، عبد الواسع. شعرية الخطاب في التراث النقدي والبلاغي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط 1، 2005، ص 119.

اصطلاحات تؤكد أنّ البيان هو السُّهولة والسيرورة والأنسياب في سلالمة ويسر، من بين هذه الاصطلاحات التي يمثّل بعضها أبواباً في "العمدة":

1- 2- 1- الانبعاق:

ورد لفظ "الانبعاق" في نص الحوار الذي دار بين أحد الرّجال الذي تكلم في حضرة النبيّ صلى الله عليه وسلم وبين الرسول صلى الله عليه وسلم ، وتؤشّر لفظة الانبعاق على أن الرّجل أسهب في الكلام وأطاله، وربما قال ما يزيد عن حاجة المتلقي في فهم الكلام واستيعاب الرّسالة، فالإنبعاق يعني الاندفاع، وفي ذلك علامة على الإسهاب والحشو، وهو مشتق من "بعق البئر: حفرها، وانبعق السحاب: انبعج بالمطر"⁽¹⁾، فالانبعاق ضدّ البيان الذي يلزمه الإيجاز والاختصار على المراد وعدم الخروج إلى ما قد يحيط به دون أن يكون ذا فائدة في خدمة المعنى وإيصاله إلى المتلقي، ويعني كذلك أن البيان يحتاج إلى التركيز ومركزة المعنى وجعله وحده محور الاهتمام ومدار الكلام، فلا يجب أن يسترسل المتحدث في كلام لا يهم المتلقي سماعه. لأن في هذا الاسترسال إمكانية وقوع الحشو وهو فضل الفائدة المرجوة، فيحدث بذلك حجز المعنى عن المتلقي، ولذلك يؤكد ابن رشيق أن الاختصار والتركيز والدقة في الكلام فضائل في اللسان يحبها الله عزّ وجلّ: "فَنَضَّرَ اللهُ وجهه رجل أوجز في كلامه واقصر على حاجته"⁽²⁾ وإذا كان الله عزّ وجلّ يكره صفة الانبعاق فما بالنا بالبشر وهم الذين يكون بينهم التحدّث والتواصل؟

1- 2- 2- التثبيح:

"وأما التثبيح: فهو طول الكلام واضطرابه (...). والتثبيح عن الصولي في الخطّ ألاّ يكون بيئاً وكذلك هو في الكلام"⁽³⁾، فالتثبيح هو الاضطراب يلحق بالكلام المطول، إذ قد لا يكون طول الكلام في ذاته عيباً، ذلك لأنّ ثمة مواضع يكون من الأحسن أن يطول

(1) ابن منظور. لسان العرب، مادة "بعق".

(2) القيرواني، ابن رشيق. العمدة، ج 1، م س، ص 385.

(3) العمدة، ج 2، م س، ص 907.

فيها الكلام، إذ الاختصار ثمة عيب يشين المعنى، غير أنه إذا طال الكلام واضطرب كان ذلك ضد البيان والإبانة شأن الكلام في ذلك شأن الخط كما وضّح الصولي.

1-2-3- المعازلة:

والمعازلة عيب يلحق وضع الحروف وترتيبها في الجملة، حتى تعسرَ قراءتها، فلا يُستلمح سماعها، وتثقل على الأذن كما على اللسان، وربما كان لدينا ذلك المثال المشهور من قول امرئ القيس في شعر محبوبته، ووصفه له بأنه "غدائره مستشزرات إلى العُلا" لذلك كانت المعازلة "تداخل الحروف وتراكبها"⁽¹⁾، فبالإضافة إلى معنى المعازلة الذي هو التضمنين في الشعر، وذلك لعدم قدرة الشاعر على حصر المعنى المراد إيصاله إلى المتلقي في بيت واحد واحتياجه إلى بيت آخر ليكمل المعنى، وهذا دليل على عدم القدرة البيانية للشاعر، يكون من معاني المعازلة أيضا تراكب الحروف وتداخلها، واستباقها وبالنتيجة اضطراب الكلمة والبيت الشعري عموماً، مما يحدث تشويشا على المتلقي في فهم المعنى.

1-2-4- الوحشي المتكلف:

"الوحشي من الكلام: ما نَقَرَ عنه السَّمْع؛ والمتكلف: ما بَعُدَ عن الطبع؛ والرَّكيك: ما ضعفت بُنيتهُ، وقلَّتْ فائدتهُ (...). ويُقالُ للوَحشيِّ أيضاً: حوشيٌّ"⁽²⁾. تكون صفتا الوحشي والمتكلف في الكلام عائقين كبيرين يقفان ضدَّ إتمام عملية التواصل بنجاح، فقد يستعمل المرسل كلمة وحشية غريبة لم تحدث من قبل الألفة بينها وبين المتلقي فينفر منها سمعه، وإذا تعطلت عملية السَّماع فهذا يؤدي إلى تعطيل التحاور والتواصل، ويحدث بالنتيجة خلل في عملية الإبانة والكشف عن المعنى الذي لا يكون إلا بوساطة الألفاظ التي ألفتها الأسماع واعتادتها، لا بوساطة الألفاظ الصادمة للذوق النَّافرة عن السَّمع، وقد تكون اللفظة فصيحة عربية صميمة، لكنها غريبة عن وسط المتحاورين

(1) م س ، ص ن.

(2) المصدر نفسه، ص 909.

وأطراف الاتصال بحكم بداوتها وبعد العهد بينها وبينهم، أو ربما كانت غير مستعملة في اللغة اليومية للمجتمع وذلك بحكم "قاموسيتها" أي حياتها في القاموس لا في الحياة اليومية للأفراد؛ لذلك "إذا كانت اللفظة خشنة مستغربة: لا يعلمها إلا العالم المبرز، والأعرابي القح، فتلك وحشية؛ وكذلك إن وقعت غير موقَّعة، وأتى بها مع ما ينافرها، ولا يلائم شكلها"⁽¹⁾. فالأولى -إذن- حرصاً على الإبانة الابتعاد عن كل لفظ وحشي حتى وإن كان له وجود معجمي.

أما التكلف فهو الكلام الذي بعد عن الطبع، ولا شك في أن هذا الطبع هو "طريقة الأوائل" الذين كانوا يقرضون الشعر ويقولونه عضو الخاطر، لذلك كان من أهم الأمثلة على الشعر المتكلف الذي يعيق عملية "الإبانة" شعر أبي الطيب وأبي تمام اللذين رأينا ابن رشيق يعيب مطالعهما وخروجهما وإن كان في ذلك كبير تحامل وغلط من ابن رشيق حاولنا الوقوف عليه في مكانه، وسنقف على بعضه فيما يلي.

1- 2- 5- التعقيد:

يتصل التعقيد بالتكلف، فلولا التكلف ما كان ثمة تعقيد في الكلام، إذ البعد عن الطبع ومجافة السلاسة في العبارة وسهولتها بحيث تنثال مثل الماء الدافق في السمع والقلب، يعني أن الكلام صار معقداً بحيث يكون محتاجاً إلى الشرح والتفسير حتى يفهم، هذا مع صعوبة الإقرار بشرح نهائي للعبارة الشعرية، لذلك يُلحُّ ابن رشيق على أن "يلتمس الشاعر له من الكلام ما سهل ومن القصد ما عدل ومن المعنى ما كان واضحاً جلياً يعرفُ بدياً. فقد قال بعض المتقدمين: شرُّ الشعر ما سُئِلَ عن معناه"⁽²⁾.

يقف التعقيد إذن ضدَّ الفهم حاجزاً منيعاً، ويكون الشعر الذي يُحتاج في فهم معناه إلى السؤال عنه هو شرُّ الشعر، وكلمة "شر" تعبر عن ذروة "الطعن" في الخطاب الشعري المتميز بالتعقيد والصعوبة والاحتياج إلى التأويل، إن مثل هذا الشعر لن يحقق

(1) المصدر السابق، ص ن.

(2) ابن رشيق، العمدة، ج 1، م س، ص 328.

فائدة التواصل المراد من البيان، هذا الشعر ليس مبيئاً ولا يصل معناه إلى المتلقي، ستكون لأجل ذلك اللغة السهلة القريبة مطلباً لأبد من توافره في الشعرية، وحتى يحكم المتلقي لنص شعري بالشعرية فلا بد أن يفهمه بدءاً دون الاصطدام بأي عقبة تحول بين الربط المباشر بين الدال والمدلول؛ "وقد عبّر خطاب الطعن في مدونة النقد العربي القديم عن فشل الرسالة الشعرية الخارجة عن الأنموذج الشعري، ومدار فشلها عدم تحقق الفهم بعدم تحقق التعرف، نتيجة اتساع المسافة في الاستعمالات اللغوية بين الدال والمدلول، والتباعد بين العلامات اللغوية والحقيقة التي ترجع إليها (...) هذا الأمر هو الذي يسيء إلى الشعر من زاوية المرجعية النظامية والتواصلية"⁽¹⁾.

1- 2- 6- التنافر:

التنافر ضد حسن النظم الذي تنطبق عليه قوله الجاحظ "أجود الشعر ما رأيتَه متلاحمَ الأجزاء، سهل المخارج، فتعلم بذلك أنه أفرغ إ فراغاً واحداً، وسبك سبكاً واحداً؛ فهو يجري على اللسان كما يجري الدهان"⁽²⁾، فالتنافر في العبارة الشعرية، وخشونتها، وعدم كون التركيب اللغوي سلساً رطباً يعيق عملية إيصال الرسالة، ويهدم فعالية اشتراك المتلقي في الاستحواذ على المعنى ومشاركة المبدع فيه، إن التنافر في التركيب يعني -بشكل أو بآخر- عملية مقصودة من المبدع لإبعاد المتلقي وتقويض إمكانية ممارسة حقّه في صنع المعنى، كما أنه -أخلاقياً- فعل غير جائز يشي بعدم احترام العقد بين المبدع والمتلقي، هذا العقد الذي ينص على الإفهام المرتبط أساساً بحسن ترتيب مكونات التراكيب وتنضيد عناصرها كما أن التنافر يعمل ضد الحفظ، إذ يكون من شروطه الترتيب الجيد ووضع كل عنصر مكانه كما تقتضيه اللغة وعلم النحو؛ "وإذا كان الكلام على هذا الأسلوب الذي ذكره الجاحظ لئد سماعه، وخفّ مُحتمله، وقرب فهمه، وعذب النطق به، وحلّ في فهم سماعه، فإذا كان متنافراً متبايناً عسر حفظه،

(1) جموسي، أسماء عبد الناظر. التفاعل السياقي، م س، ص 654.

(2) القيرواني، ابن رشيق. العمدة، ج 1، م س، ص 408.

وثقل على لسانِ الناطق به، ومجَّتهُ المسامعُ فلم يستقرَ فيها منه شيءٌ⁽¹⁾ يعيق التنافر العملية التعليمية القائمة على الحفظ، إذ إنَّه يصعبها لعدم قدرة الحافظ على النطق بالكلام المشتت وحفظه لمبيانه الأسماع وما تستلذه من السهولة والعذوبة، وقد وصف أحدهم مثل هذا الشعر المفكك بقوله:

وَشِعْرٌ كَبَعْرِ الْكَبْشِ فَرَّقَ بَيْنَهُ ❖ ❖ ❖ لِسَانُ دَعِيٍّ فِي الْقَرِيضِ دَخِيلٍ⁽²⁾

وفي باب النظم الذي هو ضدُّ التنافر، يحدثنا ابن رشيق عن اختلاف "الناس" في نظم الكلمات وأجزاء الأبيات وترتيبها حرصاً على الإبانة وتحقيق العملية التواصلية، فالمتلقي يتدخل بالاستجابة والتفاعل مع النصوص جيدة النظم وفي حال قبول النص فهذا يعني أنَّه دَمَّغَهُ بصفةٍ الشعرية التي يكون عمادها هنا "البيان".
يقول ابن رشيق: "والنَّاسُ مختلفوا الرَّأْيَ في مزاجِةِ الألفاظ: منهم من يجعل الكلمةَ وأختها، وأكثر ما يقع ذلك في ألفاظ الكتاب، وبه كان يقول البحثري في أكثر أشعاره، من ذلك قوله: الطويل-

تَطْيِبُ بِمَسْرَاهَا الْبِلَادُ إِذَا سَرَتْ ❖ ❖ ❖ فَيَفْغَمُ رِيَّاهَا وَيَصْفُو نَسِيمَهَا^(*) (1)

(1) المصدر السابق، ص ن.

(2) م ن ، ص ن.

(*) قال المحققون بهامش الصفحة: "فَعَمَ يَفْغَمُ فَعَمًا الطَّيْبُ: مَلَأَ الْخِيَاشِيمَ بِرِيحِهِ، وَفِي الْأَصْلِ فَيَنْعَمُ أَي يَطْيِبُ وَيَسَّعُ وَهُوَ جَائِزٌ، وَقَدْ اخْتَرْنَا قِرَاءَةَ الْمَطْبُوعِ لِأَنَّهَا الْأَوْلَى". ونحن لا نعلم لمَ وبِمَ كانت قراءة المطبوع هي الأولى، وقد ذهبنا إلى توثيق البيت، أي النظر في مصدره وهو الديوان، بتحقيق حسن كامل الصبري رحمه الله فلم نعثر في الديوان على البيت، وعلى الرُّغم من ذلك فإننا نسجل اعتراضاً على "يفغَمُ" التي أثبتها المحققون، وأثبتها محي الدين قبلهم وذلك للأسباب الآتية:
1- جَاءَ فِي لِسَانِ الْعَرَبِ/مَادَةِ فَعَمَ: وَفَعَمَهُ الطَّيْبُ: رَائِحَتُهُ. فَعَمَّتُهُ تَفَعَّمُهُ فَعَمًا وَفَعُومًا: سَدَّتْ خِيَاشِيمَهُ، وَجُمْلَةٌ "فَيَفْغَمُ رِيَّاهَا" بحسب شرح المحققين تكون جملة فعلية فعلها "يفغَمُ" و"ريَّاهَا" هو فاعلها، والهاء فيه عائدة على "البلاد"، وهذا خطأ واضح، إذ إن "الريَّاء" هي الرِّيحُ الطَّيْبَةُ لا غير، فلا يستوي -والحال هذه- أن نقول يَفْغَمُ رِيَّاهَا، لأن الجملة تكون محتاجة إلى مفعول به (هو الخياشيم) لم يذكر، والفعل يَفْغَمُ، بحسب اللسان، فعل متعدٍ إلى مفعول: فَعَمَ الطَّيْبُ الرَّجُلَ أَي سَدَّ بَرَانِحَتَهُ خِيَاشِيمَهُ. هذا وجه نحوي قد لا تكون فيه على صواب، أمَّا الْوَجْهُ الثَّانِي لاعتراضنا فهو معتمدنا في إبطال مذهب المحققين الثلاثة لكتاب العمدة وقبلهم محي الدين عبد الحميد، وهو كالاتي:

2- يتحدث ابن رشيق بخصوص هذا المثال عن النظم والمزاجية بين الألفاظ وجعل الكلمة وأختها في البيت الشعري أو الفقرة النثرية، وهذا ما قد يسمَّى الترادف وكثيراً ما كانت العرب توالي الكلمات المترادفات تأكيداً على المعنى وإظهاراً للبراعة=

ويكون غرض هذا المزاجية في النظرية البيانية العربية دائماً العمل على إيصال المعنى للمتلقى دون حواشي ودون ما قد يتداخل معه فيبعده عن فهم المتلقي، ولأجل ذلك عرّف المبرّد (285 هـ) البلاغة بقوله: "حقّ البلاغة إحاطة القول بالمعنى، واختيار الكلام، وحسن النظم، حتّى تكون الكلمة مقاربةً^(*) أختها، ومعاوضة شكلها، وأن يقربَ بها البعيد، ويحذفَ منها الفضول"⁽²⁾.

ومن بين طرق النظم التي تساعد القارئ في بناء معنى النص أن يجعل المبدع سواء أشاعراً كان أم كاتباً كلامه مبنيًا على أقسام، وكل قسم مبنيًا على لفظتين مترادفتين مثل قول علي بن أبي طالب "أين من سعى واجتهد، وجمع وعدد، وزخرف ونجد، وبني وشيد"⁽³⁾ فهذه المتواليات من الألفاظ المترادفة، حيث كل لفظة تجتمع بما يشاكلها وتقرن بما يشابهها تعطي المعنى قوّة، وتوجه القارئ نحو التأكيد على عمل

=والثراء اللغوي، وهذا يعني أن القسيم الأخير وهو عجز البيت الذي قال عنه ابن رشيق: ففي القسيم الآخر تناسب ظاهر، وجب أن يحوي الكلمة وأختها، وهنا وجب أن يكون القسيم:

فينعم رباها ويصفو نسيماها، والهاء في "رباها" و"نسيماها" عائدة على "البلاد" في القسيم الأول، فيكون معنى "الطيب والانتساع" أليق بالربا، وتكون جملة "ينعم رباها" أخت "يصفو نسيماها" بعبارة ابن رشيق، ومعنى البيت أن هذه المرأة إذا سرت (بمعنى مشيت ويحتمل أن يكون معنى السرى وهو المشي ليلاً) طابت البلاد بمسراها، وتأكيداً على الريح الطيبة التي تنشرها هذه المرأة، يطيب ربا البلاد، والربا هي الرائحة الطيبة أصلاً، ويصفو النسيم، وهو الهواء الصافي بدءاً. وكان الصحيح أن نقول:

تطيب بمسراها البلاد إذا سرت ❖ ❖ ❖ فينعم رباها ويصفو نسيماها

(1) المصدر نفسه، ص 409.

(*) قال المحقق بهامش الصفحة ذاتها: إن أصل هذه الكلمة هو "مقارنة"، وجدها هكذا في المخطوطة التي اعتمدها وصححها هو إلى "مقاربة" ولا ندري على أي أساس اعتمد حتّى يذهب مذهبه، والأؤكد أن "مقارنة" التي وردت في المخطوطة هي الصحيحة، وذلك لاقتضاء النظم إياها، لأن النظم -هنا- هو تصاحب الكلمات وانتظامها بناءً على المشاكلة في المعنى، والمعاوضة في الشكل؛ فتكون الكلمة قرينةً الأخرى مشدودة إليها، قال صاحب اللسان: "قرن الشيء بالشيء وقرنه إليه يقرنه قرناً شدّه إليه" وقال "قارن الشيء الشيءَ مقارنةً وقرناً: اقترن به وصاحبه (...). وقرنت الشيء بالشيء: وصلته، لسان العرب/قرن. فيكون وصف الكلمات بالمقارنة أليق بمقام النظم والتشاكل من لفظ المقاربة. ومن الطريف أن نلّف ابن رشيق يعضد هذا الذي نذهب إليه بذكر "المقارنة" في شرحه لإحدى طرق النظم المعتمدة على جعل الكلام أقساماً، فكل قسم يتكون من لفظتين متشابهتين، يقول بعد التمثيل: "فاتبع كل لفظة ما يشاكلها، وقرنها بما يشبهها" (العمدة، ج 1، م س، ص 410).

(2) المبرّد، أبو العباس محمد بن يزيد. البلاغة، تج: رمضان عبد التواب، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، ط 2، 1985، ص

.81

(3) القيرواني، ابن رشيق. العمدة، ج 1، ص 410.

الباب الرابع ===== الفصل الأول: التوضيح والقراءة الاستهلاكية

الإنسان في الدنيا، واستفراغه الجهد في تحصيل معاشه بما يكفيه وما يزيد عن كفايته، وأن قدر الإنسان على هذه الأرض منذ لحظة ولادته هو التفكير في تحقيق الطموح الذي لا يعرف حداً حتى إنّه قد يصبح طمعاً، يلزم الذات أن ترهق نفسها في التحصيل الذي لا تكون نتيجته إلاّ العدم الناتج عن الموت، فلا بقاء للسعي والاجتهاد، والأموال المجموعة المعدة، والبناءات المشادة المزخرفة، فكل هذه إلى زوال، وصانعها ومدبرها الإنسان هو أيضاً إلى زوال يؤطره الاستفهام الأوّل "أين"، وعلى الرغم من أنّ النص يحمل معنى حتمية الفناء، إلاّ أنّه يحمل معنى مشروعية الطموح، وحتمية العمل وتحمل العناء والنصب حتى وإن كان ذلك مع العلم المسبق بالنهاية المحتومة.

ويرى ابن رشيق أنّ هذه الطريقة مبيّنةٌ وذلك لوقوع الكلام متناسبا، ثم متفرّقاً مع قلّة تكلف.

يقدم ابن رشيق قراءة تضمنها نص مطوّل لإحدى طرق النظم المبين هي الفرق المتصل، كما جاء في نص لامرئ القيس: (طويل)

"كَأَنِّي لَمْ أَرْكَبْ جَوَادًا لِلدَّيَّةِ ❖ ❖ ❖ وَلَمْ أَتَبَطَّنْ كَاعِبًا ذَاتَ خَلْخَالٍ
وَلَمْ أَسْبِإِ الرُّقَّ الرُّوِي، وَلَمْ أَقُلْ ❖ ❖ ❖ لَخَيْلِي كُرِّي كُرَّةً بَعْدَ إِجْفَالٍ" (1)

ويورد ابن رشيق قراءة لهذا النظم قدمها رجل بغدادي ورد على سيف الدولة، وقد كان هذا البغدادي متعوداً على تقديم القراءات المخطئة والمضادة للنصوص الشعرية التي تذكر بحضرته مقدماً في ذلك الحجة الواضحة، ولما ذكر هذا النص لامرئ القيس، قدم قراءته المغلطة لترتيب عناصر هذا النص بناءً على عدم الجمع بين ما هو متشابه، والمقارنة بين ما هو متشاكل، إذ كانت قراءة هذا البغدادي منضوية تحت حجة المخالفة والإفساد، وقدم مقترحاً تعديلياً لنظام النص وترتيب عناصره حرصاً منه على السلامة في المعنى وقرب الإفهام وذلك بالتقريب بين المتشابهات؛ وكان نص التعديل (2):

(1) المصدر السابق، ص 410.

(2) يراجع: م ن، ص ن.

كَأَنِّي لَمْ أُرْكَبْ جَوَادًا وَلَمْ أَقُلْ ❖ ❖ ❖ لَخَيْلِي كُرِّي كَرَّةً بَعْدَ إِجْفَالِ
وَلَمْ أَسْبِ الرُّقَّ الرَّوِيَّ لِلدَّيَّةِ ❖ ❖ ❖ وَلَمْ أَتَبَطَّنْ كَاعِبًا ذَاتَ خُلْخَالٍ (1)

وبهذا يكون النص المقترح قد جُمع فيه "بين الشّيء وشكله، فذكر الجوادَ والكرّي في بيتٍ، وذكر النّساءَ والخمر في بيت" (2)، ويبدو أنّ سيف الدولة "الأمير" كان قد ألمه أن يُطعنَ في نص امرئ القيس "الأمير" ابن الملك، فالتبس الأمر بين يديه (3)، وعجزَ عن تقديم قراءة مضادة يدافع بها عن ترتيب أقسام النص الشعري الملكي، فيحفظ بذلك ماءَ وجهِ الملِكِ الأدبي الذي طُعِنَ فيه بإدعاء أن "الملوك لا يحسنون الجمع بين المتشابهات" وبذلك يثبت عجزهم عن النظم، وكأن العجز عن ترتيب عناصر النص ومكوناته وفق انتظام يقبله العقل، هو عجز يمس أمور السياسة عموماً.

غير أنّ سيف الدولة قد أنقذَ من قبل بعض من حضر المجلس، فردَّ على المعترض قراءته واعتراضه، وذلك باستحضار نص يتبوأ المرتبة العليا بين النصوص العربية وهو القرآن الكريم؛ فقال رجل ممن حضر: ولا كرامة لهذا الرّأي، الله أصدق منك حيث يقول: ﴿إِنَّ لَكَ أَلَّا يَجُوعَ فِيهَا وَلَا تَعْرَى ، وَأَنَّكَ لَا تَظْمَأُ فِيهَا وَلَا تَصْحَى ﴾ (طه 118-

119) (4)، فلم يقع في هذا النص الجمع بين المتشاكلات، إذ الجوع لا يشاكلة العري، فما يشاكل الجوع هو نقيضه الظمأ/العطش، وليس العري، كما إن الضحى لا يشاكل الظمأ. ولأنّ كلام الله عزّ وجلّ هو الأصدق وهو المثال الأعلى والنص الذي لا يُطعن في نظمه فقد استعاد سيف الدولة ثقته بمستوى البيان الملكي، وتحديداً بمستوى بيان امرئ القيس، وأجاز منقذه بـ "صِلَّةٍ حسنة" (5).

(1) القيرواني، ابن رشيقي. العمدة، ج 1، ص 410.

(2) م ن، ص ن.

(3) يراجع: المصدر نفسه، ص ن.

(4) م ن، ص 411.

(5) م ن، ص ن.

قدّم ابن رشيق قراءة في نص امرئ القيس منطلقاً فيها من الإيمان بأن النص يحمل سمات الوسط الذي أنتج فيه، وهو، إذ ذاك، حامل لعلائم تدل على صاحبه مستنداً فيها على ما قدمه "العلماء" الذين تطرقوا بالشرح لهذا النص. وكانت النتيجة أن صوّب قول امرئ القيس وعدّ نظم النص وانتظام التراكيب فيه صحيحاً لا نقاش فيه.

عدّ ابن رشيق هذا النص "نص لذة" بالدرجة الأولى، ثم وصف هذه اللذة بالملكية حين نسبها إلى السلطان، وبالنتيجة كان قول امرئ القيس أصوب ومعناه أغرب، فموطن جمالية النص راجع إلى قدرة الشاعر على الربط بين ما يلتذّ به ومحوّرة الحديث حول اللذة بطريقة ذكية، وذكرها صراحاً بحيث لم يكن هذا التصريح بها حشواً وفضلة كلام، فلذة ذوي السلطان تتمثل في ركوب الخيل واللّهو مع النساء، وقد تفرق اللذنان، وقد تجتمعان فيما يكون مناسباً لاجتماعها، وهذا ما أسماه قارئ النص "فضيلة شريفة تدل على السلطان"⁽¹⁾.

ولو كان البيت الثاني قد نُظِم بالطريقة التي رجحها البغدادي المعترض على نظم امرئ القيس، لكان تأوله القراء نحو الحشو وإسقاط الفائدة، إذ لا تكون ثمّة فائدة في قول الشاعر: ولم أسبِ الزُّقَ الرُّويَ لِلذِّةِ، لأنّ ذكر اللذة هنا كان سيكون حشواً، إذ لا شراب إلا قصداً للذة، ويشير ابن رشيق إلى أن ذكر الشرب يؤوّل على أساس الشباب والفتوة، خاصة إذا كان هذا الشرب من الزُّق مباشرة، ثمّ أكّد امرؤ القيس على الشجاعة والإقدام، - وهما صفتان مناسبتان للفتوة والشباب - فذكر الكرّ والفرّ على الخيل. فيكون قد وصف نفسه في البيت الأوّل بالتملك والرّفاهة، ووصفها بالشباب والشجاعة في البيت الثاني، وهذا - في تقديرنا - تخريج مناسب لنظم أجزاء النص

(1) المصدر السابق، ص ن.

ووضعها موضعها وقراءة تستحق الإعجاب من ابن رشيق، فليته كان في بلاط سيف الدولة حتى ينال (صلةً حسنةً)، وقد كانت الصلاتُ همّةً ومبتغاه⁽¹⁾.

1- 2- 7- التقديم والتأخير:

يؤثر ابن رشيق أن توضع الألفاظ مَوَاضِعها، لا يعدو أي لفظ موضعهُ، وذلك ابتغاءً لتحقيق بيان مطلق لا يطعن عليه طاعن، ويكون كلام الشاعر "ظاهراً غير مشكّل، وسهلاً غير متكلف"⁽²⁾. إنّ العمل على توزيع الألفاظ والكلمات توزيعاً مرجعياً نحوياً، يُساهم في وظيفة الإيضاح والإفهام التي يتغيها منتج النص بحسب النظرية البيانية التي يتبناها ابن رشيق، فاختيار الألفاظ السهلة الواضحة التي لا تدخل في دائرة الحوشي والركيك والمستضعف تتبعها عملية توزيع يقتضيها الوضع الأوّل لعناصر الجملة العربية، ولذلك كان التقديم والتأخير بالنسبة إلى ابن رشيق إعاقةً للبيان، وتعطيلاً للفهم، إذ يسهم في إشاعة الغموض والإشكال المتأتي عن الصعوبة اللازمة للتقديم والتأخير، واللعب بالألفاظ وإحلالها مواضع ليست لها في أصل اللغة، ويدل هذا الفعل على تكلف واضح، إذ الطبع هو السلاسة والتبسط، وأن يأتي الكلام دفقاً منتظماً بحسب ما يقتضيه النحو، فمن الشعراء من يقدم ويؤخر "إمّا لضرورة وزن، أو قافية وهو أعذر، وإمّا ليَدَلُّ على أنّه يعلمُ تصريف الكلام، ويقدر على تعقيده، وهذا هو العيُّ بعينه"⁽³⁾، والعيُّ هو الذي يواجه المشاكل في البيان، فلا يقدر على إيصال المعنى إلى المتلقي في أحسن صورة، وهو بذلك لا يستطيع التواصل مع الآخر، فهو إذن عاجز عن تحقيق الغاية التواصلية، فما بالنا بالغاية الانفعالية التي هي أساس أي تجربة جمالية تتحقق عن طريق قراءة النصوص الأدبية.

(1) يراجع: المصدر السابق، ص ن.

(2) م ن، ص ن.

(3) م ن، ص 412.

ويعيب ابن رشيق في باب البيان استعمال بعض الشعراء "الغرائب والشذوذ التي يقلُّ مثلها في الكلام، فقد عيب على من لا تعلقُ به التهمةُ نحو قول الفرزدق:

عَلَى حَالَةٍ لَوْ أَنَّ فِي الْبَحْرِ حَاتِمًا ❖ ❖ ❖ عَلَى جُودِهِ مَا جَادَ بِالْمَاءِ حَاتِمٌ" (1)

يؤولُ ابن رشيق هذا النص تؤولاً نحوياً لا يخرج منه إلا بالطعن في مثل هذا التقديم والتأخير الذي يدلُّ على الكلفة والغموض، فالفرزدق "خفض حاتم على البدل من الهاء التي في «جوده»" (2)، غير أن هذا الخفض -على الرغم من إتاحة اللغة له- إلا أنه شأن البيت الشعري، وعطلَّ عملية الفهم، واستدعى من القارئ جهداً ووقتاً في التفكيك وإيجاد السبب النحوي لخفض "حاتم" في عجز البيت، فهذا معوقٌ حال دون وصول المعنى إلى القارئ الذي وجد نفسه مقحماً في إيجاد تخريجات نحوية لهذا الذي "لا تعلقُ به التهمة"، وكأن الشاعر هنا، يكون عليه أن يراعي هذا الميثاق بينه وبين قرائه، قد نسمي هذا الميثاق «ميثاق البيان» وهو متأسس على احترام السُّمعة التي اكتسبها الشاعر بين قرائه، إذ إن هؤلاء القراء يجدون أنفسهم في بعض الأحيان مضطرين لحفظ سمعة شاعرهم عن طريق إيجاد مثل هذه التخريجات لما يمكن أن يُعدَّ -بالنسبة إلى شعراء آخرين- أخطاءً، غير أن الاعتقاد في القدرة اللغوية والمهارة الفنية لشاعر معين، يضطر قراءه إلى الدِّفاع عنه لأنه لا يفترض أن "تعلقُ به التهمة" بعبارة ابن رشيق، وفي الوقت ذاته، يكون على الشاعر أن يحرص على عدم اضطرار قرائه إلى مثل هذه المحاولات دفاعاً عن سمعته الفنية وذلك بالحرص على الإبانة والبيان قدر استطاعه. فبيت الفرزدق السابق أدَّى بقوم من العلماء إلى القول بأن "الإقواء في هذا الموضع خير من سلامة الإعراب مع الكلفة" (3) هذا، على الرغم من أن الإقواء أحدُ أكبر عيوب القافية كما سبق وأن أوضحنا ذلك في بابه.

(1) المصدر السابق، ص ن.

(2) م ن، ص ن.

(3) م ن، ص ن.

يكاد يكون التقديم والتأخير بدعة محدثة لأن "أكثر شعر أبي الطيب من هذه العلامة"⁽¹⁾، ولنسجل أن ابن رشيق يحاول في كل مرة يتعلق فيها الأمر بالتواصل مع القارئ، الطعن على أبي الطيب، ظاهراً كان هذا الطعن أم خفياً.

ويبدو أن القراء المغاربة والقيروانيين خاصة، كانوا يستجيدون التقديم والتأخير -عصر ابن رشيق- الذي يستثقله ويعده ممماً يكون في أشعار النحويين؛ "ورأيت من علماء بلدنا من لا يحكم للشاعر بالتقدم، ولا يقضي له بالعلم إلا أن يكون في شعره التقديم والتأخير، وأنا أستثقل ذلك من جهة ما قدمت، وأكثر ما تجده في أشعار النحويين"⁽²⁾، ولا شك أن التقديم والتأخير يحفز القارئ على إنتاج معنى النص، لأنه عامل مهم في إخفاء المعنى ودفع القارئ إلى عملية البحث في داخل النص عن طريق إعادة ترتيب مكوناته وتنظيمها، إنه بالنتيجة تقنية مناسبة للغموض وتمنع النص عن قارئه الذي يجد لذة في هذا التمتع تتحقق أكثر كلما جال في النص مزوداً بمعارفه وتجاربه القرائية السابقة لإعادة بناء النص وصنع معناه، ولعله لأجل ذلك عدّ عبد القاهر الجرجاني التقديم والتأخير باباً "كثير الفوائد، جمّ المحاسن، واسع التصرف، بعيد الغاية، لا يزال يفتر لك عن بدية، ويفضي بك إلى لطيفة، ولا تزال ترى شعراً يروقك مسمعه، ويلطف لديك موقعه، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك، أن قدّم فيه شيء، وحول اللفظ عن مكان إلى مكان"⁽³⁾، غير أن رأي الجرجاني يتضاد تماماً مع ما ذهب إليه ابن رشيق الذي اعتقد بأن التقديم والتأخير يفسد تناسق النصوص وتماسكها.

وممّا يعيق البيان، ويفسد الإبانة ويحول دون وصول المعنى، تقارب الحروف وتكررها وترددها، حتى إن بعض أبيات الشعر التي جاءت في هذا الوصف أصبحت أداة

(1) المصدر السابق، ص ن.

(2) م ن، ص 413.

(3) الجرجاني، عبد القاهر. دلائل الإعجاز، م س، ص 106.

اختبار لقدرة الناس على تكرارها بضع مرّات دون التعثر أو التوقف، ومثالٌ عن هذا الكلام يُضربُ هو قول أحدهم:

وَقَبْرُ حَرْبٍ فِي مَكَانٍ قَفْرٍ ❖ ❖ ❖ وَلَيْسَ قُرْبَ قَبْرِ حَرْبٍ قَبْرٌ (1)

1- 2- 8- الغلط/أغاليط الشعراء:

خصص ابن رشيق في العمدة باباً خاصاً ببعض الأخطاء التي وقع فيها الشعراء، على الرغم من أنه كان قد جعل بعض الأبواب لمثل هذه الأخطاء (2). ومرد الغلط وقوع الشاعر في وهم أو عدم كفايته المعرفية وهذا ما يعني أن الشاعر يحاول إيصال معنى لا وجود له أصلاً، أو إنّه معنى خاطئ لا يتفق مع العقل والواقع وما أجمع الناس عليه، ويرجع ابن رشيق وجود هذه الأغاليط في الشعر وروايته إلى "ما بُني عليه الإنسان من النقص والتقصير، وخير ما في ذلك أن يرجع المرء إلى الحق إذا سمعه، ولا يتمادى على الباطل لاجبةً وأنفةً من الخطأ، فإن تماديه زيادة في الخطأ الذي أنف منه" (3).

ومن هذه الأخطاء ما يتصل بالمعرفة التاريخية، ومنها ما يتصل بمعرفة صفات جسم الحيوان، ومنها ما هو دليل على عدم معرفة كفاية بجسد المرأة وصفاته (4).

وقد يخطئ الشاعر بسبب عدم إنعام النظر في نصه والتسرع بإخراجه إلى جمهور القراء، وفي هذه الحال يشترط ابن رشيق أن يخضع النص لتأويل يتناسب مع مقصد صاحب النص، لأن المؤول في هذه الحالة قد يسمَح لنفسه بالتدخل في عمل صاحب النص بالزيادة أو النقصان، أو تغيير لفظ وجعله موضع آخر، أو تغيير كلمة واستبدال أخرى بها، لذلك وجب على المؤول وهو يقحم نفسه في إصلاح عمل الآخرين أن يراعي مقاصدهم (5).

(1) القيرواني، ابن رشيق. العمدة، ج 1، م س، ص 413.

(2) يراجع: العمدة، ج 2، م س، ص 912 (باب الإحالة والتغيير).

(3) م ن، ص 883.

(4) يراجع: م ن، ص ص 884 - 887.

(5) يراجع: م ن، ص 886.

كما قد يأتي الشاعرُ الخطأ من طريق جهله ببعض قواعد اللغة وهذا ما يعيق البيان لأن شرط وصول الرسالة هو صحّة اللغة المستعملة في العملية التواصلية، فالخطأ من جهة الإفهام أو الفهم سيؤدي إلى انغلاق مسار التواصل والحوّول دون وصول المعنى ووقوع الغرض من التواصل⁽¹⁾.

❖ قراءة فحج تأويله ابن رشيّق لنص غير بيّن:

تطرح بعض النصوص الشعرية إشكالات في قراءتها، وذلك على الرغم من مظهرها السهل، وقد يُستفزُّ القراء المتعاقبون لنص معين بفعل القارئ الأوّل الذي تناول النص وأوّلُهُ تأويلاً ينحو باتجاه التخطيء وبذلك يدخل النص ذاته دائرة التخطيء والتصويب ويشغل بتأويله قراء متعددون متعاقبون، يحاول كل واحد منهم إثبات صواب مذهبه، وجعل القراء يوافقونه على تأويله، وكما أنّ الشاعر صاحب النص كان غرضه إرضاء أكبر عدد من القراء المزامنين له والمتأخرين، فإن غرض المؤول كذلك هو حشد أكبر عدد من المنتصرين لتأويله، غير أن النص يبقى قابلاً لمجموعة كبيرة من القراءات تملئها ظروف زمانية تاريخية لا تكاد تنتهي. كما تحدّدُها ظروف خاصة بالمؤول ذاته.

كان هذا الاختلاف في القراءات والتأويلات هو ما تعرض له أحد نصوص البحري، ويمثل هذا النص البيت الذي يلي مطلع إحدى قصائده المدحية⁽²⁾.

- النص:

هَجَرْتُنَا يَقْضَى وَكَادَتْ عَلَى عَا ❖ ❖ ❖ ذَهَبَا فِي الْمَنَامِ تَهْجُرُ وَسْنَى

(1) يراجع: المصدر السابق، ص ص 888 - 889.

(2) يراجع: البحري. الديوان، م س، ج 4، ص 2143.

قال ابن رشيق إن الأمدى خطأً البحتري في هذا المعنى؛ "قال: هذا غلط، لأن خيالها يتمثل له في كل أحوالها، يقضى كائن أو وسنى أو ميته"⁽¹⁾، وهذا نص قراءة الأمدى: "ولكن الغلط وقع عليه في قوله: (البيت) وإنما أراد طيفها، وهو يرى طيفها في نومه يقضى أو نائمة"⁽²⁾.

أ- فهم الأمدى (370هـ):

فهم الأمدى من البيت معنى رؤية الطيف في المنام، وقد عاب على الشاعر مقابلته بين "يقضى" و "وسنى" باعتبار أن الطيف يُرى في حالات صاحبه جميعاً سواء أكانت في اليقظة أم في الوسن، ونحن نستغرب هذه القراءة من الأمدى، إذ محورها حول الطيف، والطيف لا يذكر إلا مقترناً بفعل الزيارة، فكيف للزيارة تتم من طرف خيال يُتصوّر أنه في حالة الوسن، وهو "أول النوم"⁽³⁾، وبافتراض أن حركة الزيارة قد تتم مع "النعاس" الذي هو "الوسن" لأن النعاس يثقل الحركة ولا يعطلها تماماً ففعل النوم، فأين يكون موقع الغلط كما يراه الأمدى؟

يتجلى موقع الغلط في ظن الأمدى بأن ذكر الطيف هو محور النص، بينما يكون محوره - في اعتقادنا - هو فعل الهجر والصدود.

قراءة الشريف المرتضى (436هـ):

خطأ الشريف المرتضى قراءة الأمدى، وصوب معنى البحتري، وذلك "لأن البحتري لما قال وسنى أتى بلفظة تدل على الوسن. والحال المعهود للوسن حال يشترك

(1) القيرواني، ابن رشيق. العمدة، ج 2، م س، ص 885.

(2) الأمدى، أبو القاسم الحسن بن بشر. الموازنة بين شعري تمام والبحتري، ج 2، تح: أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة، ط 4، 1991، ص 183.

(3) ابن منظور، لسان العرب/وسن.

الناس فيها في النَّوم بالمعاد، كما أنّ الحال المعهودة لليقظة حال مشتركة في العادة، فقولُه وسنَى تنبئ عن كونه هو أيضا كان نائماً⁽¹⁾.

فهم الشريف من البيت معنى الاشتراك في الصفة بحكم المعهود، ومعنى هذا أنّ الناس جميعاً - وبالنتيجة الشاعر ومحبوبته - مشتركان في اليقظة، فإذا ذكر الشاعر أنها هجرته يقضى فهذا يدل على أنّه هو ذاته كان يقظانا، وحين ذكر عاداتها في الصدود وسنَى، فهذا يعني أنّه هو أيضاً كان في حالة الوسن، وإسقاطاً، كان نائماً، أي أنّه قد تبدى له طيفها بهجره وهي وسنَى، وإنما وقع ذلك والشاعر في حال استغراق في النَّوم أو في حال الوسن الذي هو النعاس وعلى الرُّغم من أنّ الشريف حاول بناء معنى النص، مجتهداً في الموازنة خاصةً عندما وازن بين بيت البحتري وبيت لقيس بن الخطيم⁽²⁾ كان الآمدي قد صوّب معناه، ورأى بعكس الآمدي أن الصّواب في معنى كلام البحتري، إلا أنّنا نرى قراءته بعيدة عما نتصوّره.

ج- قراءة الصيرفي (542هـ):

قرأ الصيرفي على أساس الاعتقاد أن "وسنَى" جمع وسنان، وأن "يقضى" جمع يقظان، وقال: "هجرتنا في حال يقظتنا، وكادت تهجر قوماً ذوي وسنٍ"⁽³⁾. ولم نعثر على هذا التصريف الذي وقع عليه الصيرفي، ولا نرى اعتداداً بقراءته، إذ هي فاسدة من الأساس، وتأويله يبقى خاصاً به وحده، والله أعلم.

د- قراءة ابن رشيق القيرواني (456هـ):

جعلنا تأويل ابن رشيق مدار اهتمامنا، وإنما قدّمنا عليه تأويلات قراء مختلفين، لأن أولئك القراء عارضوا الآمدي في قراءته وهذا كان فعل ابن رشيق الذي قال في شأن

(1) الشريف، المرتضى. طيف الخيال، تح: محمد سيّد كيلاني، مكتبة ومطبعة البابي الحلبي، القاهرة، ط 1، 1955، ص 35.

(2) يراجع: م ن، ص ن.

(3) الصيرفي، أبو القاسم علي بن منجب بن سليمان. الأفضليات، تح: وليد قصاب وعبد العزيز المانع، منشورات مجمع اللغة العربية، دمشق، د ط، 1982، ص 263.

البيت: "وأنا أقول: إنَّ مُرَادَهُ أَنَّهَا لَشِدَّةٌ هَجْرُهَا لَهُ وَنَحْوَتَهَا^(*) عَلَيْهِ لَا تَرَاهُ فِي الْمَنَامِ إِلَّا مَهْجُورًا، وَلَا تَرَاهُ جَمَلَةً، فَالْمَعْنَى حِينَئِذٍ صَحِيحٌ لَا فَسَادَ فِيهِ، وَلَا غَلَطًا، وَلَعَلَّ الرَّوَايَةَ "وَكَادَتْ" وَهَذَا مَوْجُودٌ مِنْ^(**) كَلَامِ النَّاسِ الْيَوْمَ، قَبْلَهُ^(***) يَقُولُونَ "فَلَانِ لَا يَرَى لِي

^(*) قال المحققون بهامش ص 885: في المطبوع: "ونحوها" وعلقوا بأن لا معنى لذلك هنا (ص ن)، وأثبت صاحب المطبوع بهامش الصفحة 247 من الجزء الثاني من العمدة، كلمة (كذا) وكأنه يستغرب جملة "نحوها عليه" ثم قال: لعله "ونحوها عليه" وترجيح "حنوها عليه" لا يستقيم البتة مع عبارة ابن رشيقي المشتملة على شدة الهجر، إذ كيف تهجر المحبة الحانية على حبيبها، حتى أنها لا تراه في المنام إلا مهجوراً كما قال ابن رشيقي، فالحنو لا يلتقي بالشدّة، خاصة إذا تعلق الأمر بالمرأة، والحنو يحول دون الهجر قطعاً. وهو ما يجعل المرأة معناة، بينما يصف البحترى نفسه هو بهذا "العناء"، وذلك في المطبع:

مَا تُقْضَى لُبَّائَةٌ عِنْدَ لُبْنَى ❖ ❖ ❖ وَالْمَعْنَى بِالْغَانِيَاتِ مُعْنَى

(ديوان البحترى، ج 4، م س، ص 2143).

وأما ترجيح المحققين للطبعة التي نعتدها: "وَنَحْوَتُهَا عَلَيْهِ" فنرى أن لا معنى لهذا هنا؛ إذ ما مقصودهم من النخوة؟ أهو كبرياء، فتكون هذه المرأة ذات كبرياء جعلتها تهجر حبيبها حتى لا تراه في المنام إلا مهجوراً، وإن كانت هذه المرأة لها من الكبرياء ما جعلها تتكبر على هذا الرجل وتنتظر إليه من عل، فكيف حدث أن أحبته بدءاً، وواصلته ثم هجرته سواءً أي في اليقظة كان ذلك الهجر أم في المنام، وأي ترجيح آخر يلتقي بمعان الحنو والميل لا يلتقي مع معنى "شدة الهجر" ولا يتقاطع معه، هو غير خادم للمعنى.

- ترجيحنا: نرى الكلمة التي قد يكون من الصواب وجودها في كلام ابن رشيقي هي: "وَنَحْوُهَا عَلَيْهِ" وذلك لاشتراك معنى هذه الكلمة في الهجر الذي هو المقاطعة وعدم الوصل، وذلك لأن نحا من بين معانيها العُدُولُ بالبصر؛ قال ابن منظور: أنحيت بصري عنه (اللسان/نحا)، أي عدلته، فإن تصرف المرأة نظرها عن حبيبها، وتشيح بوجهها عنه معنى لازم للهجر وشدته، وليس "النخوة" أو "الحنو"، والأرجح أن تكون العبارة "وَنَحْوُهَا عَنْهُ".

^(**) قال المحققون في المتن "وهذا موجود من كلام الناس" وفي هامش الصفحة ذاتها أوردوا أن صاحب المطبوع أثبت "في" موضع "من"، ولا ندري ما الذي دعاهم إلى إثبات "من" والجملة هكذا يكون الخطأ فيها بيّن واضح، وهل يقول أهل العربية، الماء موجود من الإناء أم "الماء موجود في الإناء"؟ والواضح أن الصواب هو ما أثبتته محي الدين في طبعته (العمدة، ج 2، ص 247).

^(***) قال محققوا العمدة: "وهذا موجود من كلام الناس اليوم، قبله يقولون..." وإضافة إلى خطأ اعتماد لفظ "من" كما أوضحنا أعلاه، يضيف المحققون خطأ آخر، وهو اعتماد كلمة "اليوم" دون إشارة في الهامش إلى أن المطبوع الذي اعتمده نسخة في التحقيق، يثبت صاحبه كلمة "ومثله" وهو الصواب، والمناسب لسياق كلام ابن رشيقي؛ إذ كيف يعقل أن تجتمع في كلامه هذه المناقضة بين الزمنين، فيقول إن مثل كلام البحترى موجود اليوم في كلام الناس، ثم يُردف بكلمة "قبله"، وعلى ماذا تعود الهاء؟ هل هي عائدة على اليوم، وهو مدار حديثه الذي يؤكد من خلاله أن الناس في القيروان وغيره في عصره، يقول مثل كلام البحترى.

مناماً صالِحاً" وليس بين بيتي البحترى (*) تناسبٌ من جهة المعنى جملةً واحدةً، لأنه أوّلاً يحكي عنها، وثانياً يحكي عن نفسه" (1).

ذهب ابن رشيق في قراءته البيتَ مذهباً بعيداً ونأى بتأويله عن التأويلات السابقة، فقد جعل المرأة هي من يرى الشاعر في "المنام"، وهي لا تراه إلا مهجوراً أو لا تراه جملةً (2)، بينما اعتقد القراء السابقون أن الشاعر هو من يرى محبوبته وكلاهما في حال الوَسْنِ ورأى أن المعنى في هذه الحال صحيحٌ. ونحن نتساءل: كيف تأتى لابن رشيق أن يظن بأن المرأة المحبوبة هي التي ترى الشاعر في المنام مهجوراً من قبلها، وإذ كانت المرأة تعلم حالتها هذه التي هي في اليقظة، وتدرك أنها شديدة الهجر لهذا الرجل كارهةً له، فما كان أحوجها إلى "حلم" أو "رؤيا" تفسّر بها حالتها ومشاعرها تجاه من يحبها، وكان أولى بهذا الحلم أن يكون موضوعه الرجل حتى يفسّر للمرأة حاله ويصف لها شعوره نحوها (بعد التأويل). إن قراءة ابن رشيق تحتاج إلى كتاب يفسّر لنا طبيعة الأحلام والحق أننا لن نلجأ لا إلى فرويد ولا إلى ابن سيرين لأننا على قناعة بأن كلام ابن رشيق لا يستقيم.

لقد حاول ابن رشيق التصدي لقراءة خاطئة لم تستطع إنتاج معنى النص الشعري الخاص بالبحترى، ولم يسهم صاحبها في إعادة خلق النص، فترك بذلك غفلاً عن التفاعل والتحاور الذي يمكن أن يقيمه القارئ مع النص، وذلك عن طريق التجول فيه، وإضاءة المناطق المعتمدة فيه سيراً على هدي مناطقه وخطوطه المضئية.

وسنقدم قراءة في النص تمرُّ عبر مراحل وهي:

(*) نسجّل استغرابنا من قول ابن رشيق: "وليس بين بيتي البحترى تناسبٌ" إذ الحديث هنا على بيتٍ واحدٍ فقط، وهو النص الذي نبحت في قراءته، ولا وجودَ لبيت ثانٍ. وقد اعتاد ابن رشيق أن يسميَ شطر البيت قسيماً. وهذا ما تتضح صحته إذا وأصلنا القراءة، وربما كان هذا خطأ غير مقصود من النسخ المخطوطة أو من ابن رشيق ذاته. وربما كان الأصبوب "وليس في بيت البحترى..."

(1) القيرواني، ابن رشيق. العمدة، ج 2، م س، ص 885.

(2) م ن، ص ن.

٧ مرحلة أولى:

تعبّر هذه المرحلة عن مستوى أول من القراءة يتأسس من اختلاف رواية بعض مكونات النص محلّ القراءة، فقد أوضح المحققون أن بعض أجزاء البيت تختلف روايتها، ومبدئياً تتم الإشارة إلى "المطبوع" الذي تختلف فيه رواية كلمة "عادتها" وتصبح "مذهبها" وكذلك الاختلاف بين "المنام" و"الصدود" في المطبوع. ومن اللافت للنظر أنه لا تتم الإشارة إلى رواية الديوان، وهو مصدر التوثيق، ولا إلى رواية مؤلفات أخرى تصدى أصحابها لشرح هذا النص.

وتختلف كلمة "عادتها" بين بعض المؤلفات؛ فتكون "عادتها" أو "عادتها" أو "مذهبها"، وهذا اختلاف قد لا يغير شيئاً من حيث المعنى - إذ العادة هي ما ذهبت هذه المرأة إليه أي جعلته مذهباً.

ومدار اهتمامنا هو كلمة "المنام" التي لم يوضح المحققون السبب الذي دفعهم إلى اعتمادها، واكتفائهم بالإشارة إلى أنها في "المطبوع" تصبح "في الصدود"، وهكذا وجدنا هذه الكلمة، ولم نقع على "في المنام" إلا في "العمدة التونسية" التي نعتمدها:

أ- في الموازنة:

هَجَرْتُنَا يَقْضَى وَكَادَتْ عَلَى عَا ❖ ❖ ❖ دَتَهَا فِي الصُّدُودِ تَهْجُرُ وَسْنَى (1)

ب- في خيال الطيف:

هَجَرْتُنَا يَقْضَى وَكَادَتْ عَلَى مَدْنُ ❖ ❖ ❖ هَبَهَا فِي الصُّدُودِ تَهْجُرُ وَسْنَى (2)

ج- في الأفضليات:

هَجَرْتُنَا يَقْضَى وَكَادَتْ عَلَى عَا ❖ ❖ ❖ دَتَهَا فِي الصُّدُودِ تَهْجُرُ وَسْنَى (3)

(1) الأمدى. الموازنة، م س، ص 183.

(2) الشريف، المرتضى. خيال الطيف، م س، ص 35.

(3) الصيرفي. الأفضليات، م س، ص 263.

د- في العمدة بتحقيق النعساني الحلبي:

هَجَرْتَنَا يَقْظَى وَكَادَتْ عَلَى ❖ ❖ ❖ مَذْهَبَهَا فِي الصُّدُودِ تَهْجُرُ وَسْنَا (1)

و- في العمدة بتحقيق محمد محي الدين عبد الحميد:

هَجَرْتَنَا يَقْظَى وَكَادَتْ عَلَى مَذْ ❖ ❖ ❖ هَبَهَا فِي الصُّدُودِ تَهْجُرُ وَسْنَى (2)

وإذا كانت القصيدة، وهذا البيت خاصة قد ورد في المصادر التي أشرنا إليها، بلفظ "الصُّدُود"، فإن لفظ "المنام" يكون ترجيحاً من المحققين، وربما وقع هذا التصحيف منهم لظنهم أنها الأنسب؛ إذ ذكر "الوسن" وهو ما يناسب النُّوم والمنام ويشاكلهما، وتسبب آخر هو أن البيت الذي يليه يشتمل على ذكر الطيف الذي ألمَّ بالشاعر:

بَعْدَ لَأَيِّ وَقَدْ تَعَرَّضَ مِنْهَا ❖ ❖ ❖ طَائِفٌ طَافَ بِي عَلَى الرُّكْبِ وَهْنَا (3)

والمعروف في التقاليد الشعرية العربية أن الشاعر يستدعي الطيف، أو أن الطيف هو الذي يزور الشاعر، ولا يحدث هذا وذاك إلا في أثناء النُّوم، غير أن هذا الحلم يتحوّل إلى نص شعري، أو حلم يقظة شعري يجسّد من خلاله الشاعر تجربته ومعاناته، لذلك يكون لفظ "في المنام" الذي أثبتته المحققون حشواً لا فائدة منه بعبارة ابن رشيق ذاته، فزيارة الطيف ورؤيته لا تحدث إلا ليلاً وفي المنام أيضاً، هذا ما يعززه ذكر "الوهن" في نص البحترى، والوهن هو "ساعة تمضي من الليل، وقيل هو بعد ساعة منه، وقيل هو حين يدبر الليل..." (4).

وقد كان ذكر الطائف كافٍ لتبين ساعة الزيارة لأنه "طاف به الخيال طوفاً: ألم به في النُّوم. وأطاف به وعليه: طرقه ليلاً، ولا يكون الطائف إلا ليلاً" (5)، وقد وقع التصحيف أيضاً لأن المحققين يكونون استأنسوا بذكر ابن رشيق للرؤية في المنام، وقد

(1) القيرواني، ابن رشيق. العمدة، ج 2، تح: محمد بدر الدين النعساني الحلبي، م س، ص 192.

(2) القيرواني، ابن رشيق. العمدة، ج 2، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، م س، ص 247.

(3) البحترى. الديوان، م س، ص ن.

(4) ابن منظور. لسان العرب، مادة "وَهْنٌ".

(5) ابن منظور. لسان العرب، "طَوْفٌ".

أوضحنا أنه وهم أن المرأة المحبوبة هي التي ترى حبيبها في المنام وبيننا خطأ، إذ الشاعر (والشعراء جميعاً) هو من يستدعي الطيف أو يتصور أنه زاره، لا المرأة ترى طيف حبيبها في المنام. لأنه هو المحب المشتاق الطامع بالوصل، وهي المتمنعة المتدللة، ولذلك وصف البحري نفسه بالمعنى أي المحبوس في شدة ودل⁽¹⁾.

قال البحري:

مَا تُقْضَى لُبَانَةٌ عِنْدَ لُبْنَى ❖ ❖ ❖ وَالْمُعْنَى بِالْغَايَاتِ مُعْنَى

ونستبعد رواية البيت كما ورد في الديوان وهي:

هَجَرْتَنَا يَقْضَى وَكَادَتْ عَلَى عَا ❖ ❖ ❖ دَاتَهَا فِي الصُّدُودِ تَهْجُرُ وَسْنَى⁽²⁾

وذلك لاستبعادنا أن يكون البحري قد قال: "على عاداتها" هكذا بالجمع، وإنما تعودت المرأة أن "تهجره وسنى" وهذا يقضي بأن تكون عادةً واحدةً أو مذهباً واحداً، ولا وجه لأن تكون الكلمة جمعاً، كما أن الديوان قد انفرد بإثبات الجمع دون المؤلفات التي اعتمدناها في قراءة هذا البيت الشعري. فإما أن تكون "على عاداتها" أو "على مذهبها"، ولذلك رأينا ترجيح رواية "الموازنة":

هَجَرْتَنَا يَقْضَى وَكَادَتْ عَلَى عَا ❖ ❖ ❖ دَاتَهَا فِي الصُّدُودِ تَهْجُرُ وَسْنَى⁽³⁾

نرجح أن يكون المعنى هنا - دائراً حول الهجر لا الطيف، كما ذهب إلى ذلك الأمدى وتبعه جملة من القراء ومنهم ابن رشيق، نستأنس في مذهبنا "بالترديد"؛ ترديد دلالة الهجر في عجز البيت عن طريق لفظ "الصدود" كما رجحنا؛ فالشاعر يؤكد على هذه الدلالة، ويرددها مع تغيير الدال "الهجر" الوارد في الصدر من البيت. ولم يُرد البحري الطيف كما ظن الأمدى، "لأن خيالها يتمثل له في كل أحوالها، يقضى كانت أو وسنى أو ميته" (برواية العمدة)، "يقضى كانت أو ميته" برواية الموازنة. إذ لا فائدة

(1) يراجع: المصدر نفسه، مادة "عنا".

(2) البحري. الديوان، م س، ص ن.

(3) الأمدى. الموازنة، م س، ص 183.

يجنيها الحالم من خيال الطيف لذا تمثلت له صاحبتة ميتة أو نائمة، والحلم موطن الخيال الذي يخلق بصاحبه في سماء الأمنيات البعيدة التي تتحقق وقد استحال ذلك في اليقظة؛ وقد " قيل إن من نكد الدنيا أن الإنسان يرى في منامه أنه شمس طيباً أو واصل حبيباً أو نال عزاً أو وجد كنزاً، فإذا انتبه لم يرَ من ذلك شيئاً" (1).

وصفة الوسن التي جعلت القراء يحسبون أن الشاعر بسببها يتحدث عن الطيف، واقعة على المرأة، بينما كان يجب أن يكون الشاعر هو النائم لأنه هو الحالم، ولأن "الوسن" صفة واقعة على المسبب بها، فإن الشاعر لم يكن في حالة نوم أو نعاس، ووسنها لا يجعلها تحلم بالشاعر كما قرأ ابن رشيق لأنها هي التي تمثل موضوع الحلم -وسياتي ذكر الطيف في البيت التالي لهذا البيت موضوع قراءتنا- وقد جاء ذكر الطيف سبباً نتيجة لفعل الهجر الذي استحال معه على الشاعر أن ينال رغائبه من "الغانية" فتحوّل إلى "الطيف" وذلك لأن الشاعر عادةً ما "يلوذ بالحلم ليفكك صورة الحاضر إلى أجزائها الصغرى ليعيد تشكيلها وفق هواه فينشر عليها ألوان الماضي وعبقهُ، وليعادل بالحلم طيف الحبيبة أو خيالها الزائر، بطش الهجر بلطف الوصل، وخشونة الحاضر برفق الماضي وتمنّع الأحداث باستسلامها" (2)، وكان فعل الهجر والصُدود ناتجا عن مغادرة الشاعر لمرحلة الشباب، ودخوله مرحلة الاكتهال أو الشيخوخة لذلك شكى هجر الغانيات، وكرههن له وإيثارهن للشباب الغر على عادة الشعراء في شكوى النساء والزمن بصفة عامة (3).

(1) المغربي، شهاب الدين أحمد بن حجلة. ديوان الصبابة (باب الاحتيال على طيف الخيال)، تح: مجموعة من الأدباء، مطبعة الشعرائي، القاهرة، د ط، 1339 هـ، ص 99.

(2) الصائغ، عبد الإله. الخطاب الإبداعي الجاهلي والصورة الفنية (القدامة وتحليل النص)، المركز الثقافي العربي، بيروت/الدار البيضاء، ط 1، 1997، ص 33.

(3) يراجع: البحترى. الديوان، م س، ص 2144 وما بعدها.

✓ مرحلة ثانية:

- تأويل أول للنص:

نحن -إذن- بإزاء نصين، نص النهار وهو نص الهجر والصدود، ونص الليل وهو نص الحلم والطيف، والأول هو مدار عنايتنا.

هجرت الغانية (لبنى) الشاعر وهي يقضى، لقد هجرته نهاراً وليس ليلاً، لأنه النهار هو زمن اليقظة، إنه أيضاً زمن الرؤية الصافية إذ تُرى الأشياء متجلية، وتكشف الحقائق دون حجاب، تستدعي اليقظة تجنّداً كاملاً من قبل الحواس جميعاً، والعقل ينتصب رقيباً على كل حركة وكلمة تقال. ما نقوله نهاراً، يختلف عمّا ندلي به ليلاً، زمن النعاس والنوم الذي أوله وسنّ، إنه أيضاً وقت للحلم والخيال والرؤيا، أحلام المنام، أو أحلام اليقظة، وقد استراح العقل من أعباء النهار ومشاغله التي لا تنتهي.

اليقظة والنهار توقيتان للهجر مع إرادة مطلقة في اتخاذ القرار، ولقد كان هذا القرار نهائياً هذه المرة، فهي المرة الأولى التي يُهجر فيها الشاعر من طرف الغانية في توقيت النهار، وكلّ الحواس متيقظة فطنة. إنّ المرء مسؤول تماماً عمّا يدلي به وهو مستيقظ؛ إذ ليس ثمة ما يحجب عقله عن التفكير، وليس ثمة ما يحجبه مخاطبته عن الإدراك، الذات تعي ما تفكر به، تحلل وتربط بين الأسباب، وتعلن عن قرار ما اتخذته، أما أحاديث الليل حيث حجاب الظلام يستر الكثير ممّا انكشف نهاراً، وحيث يغدو بعض الجدّ لعباً خاصةً بين اثنين حبيين، فقد لا تؤخذ على محمّل الجدّ، وقد يكون حديث "الهجر" وفعل "الصدود" من الحبيبة الوسنى وقد زارها حبيبها ليلاً مجرد حديث غنج ودلال، والواضح أن غانية البحتري قد عودته مثل هذا الحديث الليلي الذي يحمل تهديداً ووعيداً بالهجر، ومحاولات التمتع والصد، وقد كادت الغانية أن تهجره هذه المرة -نهاراً- على مثل عاداتها في الهجر وسنى، غير أنها هذه المرة كانت جادة، وفاجأت الشاعر بقرار يقظ لا رجعة عنه، وقد أدرك الشاعر النهار، زمن اليقظة، وهو لا يقبض على شيء من زمن الحلم (الليل)، فكأنه لم يقض حاجةً عند لبنى، وظلّ على الرغم من

إدراكه لهذه الحقيقة في زمنه الحاضر مؤمناً بأنه عانٍ أسير لدى الغانيات، ذليل لا يستطيع من أسرهن فكاكاً، على الرغم من تسليمه بانتهاء ذلك العهد وانقضاء تلك الصفحة لأنه أصبح شيخاً تعاف النساء خضابه وإخفاءه للشيب بواسطة الحناء، والغواني مفظورات على حب الشباب والعطف على الشاب الغر الذي لم يختبر بعد عالم النساء.

لقد كادت هذه الغانية، تهجر الشاعر وهي وسنى، أي في أثناء لقائهما الليلي وهي -كعادتها- تصدّه عنها وتوهمه بأنها ستنام، لكنها أرجأت أمر مصارحته بهجرها إلى "النهار" زمن اليقظة، حتى لا يذهب به الظن أنها تمازحه وتتدل عليه كالعادة، فعلت ذلك حتى يتأكد من أن أمر الهجر أصبح واقعاً وأمرًا مفعولاً.

وقد عاش الشاعر تجربة الهجر والفقد، وبعُدت المسافة بينه وبين حبيبته، حتى كاد يستحيل عليه لقاءها طيفاً، ولذلك لم يتعرّض له طيفها إلا بعد لأي:

بَعْدَ لَأْيٍ وَقَدْ تَعَرَّضَ مِنْهَا ❖ ❖ ❖ طَائِفٌ طَافَ بِي عَلَى الرِّكْبِ وَهَنًا⁽¹⁾

وكان هذه المرأة منعت "طيفها" و"خيالها" من الارتحال والتعرض للشاعر/حبيبها السابق، حتى إن هذا الخيال لم يزره إلا بعد لأي وإبطاء واحتباس أي بعد جهد ومشقة، ولذلك لا نرى الصواب في قراءة أبي العلاء المعري (449 هـ) لهذا البيت وقد رَوَاهُ:

تَعْدِلَانِي وَقَدْ تَعَرَّضَ مِنْهَا ❖ ❖ ❖ طَائِفٌ طَافَ بِي عَلَى الرِّكْبِ وَهَنًا⁽²⁾

إذ نرى في لفظ "تعذلاني" تصحيفاً لا يخدم النص بحسب القراءة التي قدمنا، ثم إنّه لم يكن في النص ما يؤكد أن البحثري كان بصدد توجيه الخطاب لشخصين سواء حقيقة أم تخيلاً، وإنما كان يخاطب نفسه بعبارة ابن رشيق.

(1) البحثري. الديوان، م س، ص 2143.

(2) المعري، أبو العلاء. عبث الوليد (شرح ديوان البحثري)، تع: محمد عبد الله المدني، مطبعة الترقى، دمشق، د ط، 1936، ص

لذلك نرى سبب التباس المعنى على قرائنا ومنهم ابن رشيق ذكر الوسن ثم ذكر الطيف، بينما خالفنا قراءاتهم مؤكدين على أن المعنى يكمن في الهجر لا الطيف والخيال، لأن الطيف كان حاصلاً عن الهجر، ونستطيع الاستعانة -ها هنا- بنص لشاعر أندلسي هو يوسف بن هارون الذي يؤكد أن الطيف يزور الشاعر في الوقت ذاته الذي تكون فيه الحبيبة هاجرة ناسيةً له، لكن الطيف هنا يبدو متعاطفاً جداً مع الشاعر حتى إنه يزوره لمأماً.

لا شُكْرَ عِنْدِي لِلْحَبِيبِ الْهَاجِرِ ❖ ❖ ❖ بَلْ جَلُّ شُكْرِي لِلْخِيَالِ الزَّائِرِ (1)

- تأويل ثان للنص:

ننطلق في هذا التأويل من اعتقادنا بأن المطابقة بين "يقظى" و"وسنى" هي مطابقة بين حالين، لا بين زمنين كما قدمنا، إذ يمكن أن تكون "يقظى" إحالةً على "اليقظة" أي الانتباه والحذر وحسن التدبر، فقد أيقظها ونبهها ذهاب شبابه، فأفاقت على هذه الحقيقة وتنبهت لأمرها وعزمت على هجره، وهي خالية من آثار حبه وعلاقتها به. فيكون معنى اليقظة انقلابها إلى حالٍ جديدة وتنبهها لحقيقة أن عشيقها أصبح شيخاً يلوّن بالخضاب شعره، وقد كانت عاداتها من قبل أن تصدّه وسنى، ولم تكن في حالة الوسن إلا تحت تأثير حبه وإغراء شبابه ذلك أن الغانية وهي المرأة الشابة لا تستطيع مواصلة من تقدم به العمر وشاخ، والوسن هنا كما هو إشارة إلى النعاس (بداية النوم) فقد يكون حاملاً لمعنى سكرة الحب، وصفة المرأة في كسلها وتدللها وكأن بها فترةً أو مرضاً أو تعباً، لاعبةً على أعصاب الشاعر، موهمةً إياه بالصدود، مع رغبتها فيه واشتهائها له.

تلك كانت محاولة منّا لمعرفة السبب في كون نص ما غير مبين بالنسبة لمجموعة من القراء، ولماذا قد يكون عكس ذلك بالنسبة إلى مجموعة أخرى، وقد كشفت

(1) الكتاني، أبو عبد الله. كتاب التشبيهات من أشعار أهل الأندلس، تج: إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، د ط، د تا، ص 161.

هذه الجولة القرائية عن غناء تراثنا بالقراءات المختلفة لنصوص أدبية معيّنة، وقد تكون قراءة أولى مستفزة تحرك قراءً لاحقين لقراءة نص ما وتأويله تأويلاً جديداً قد يكون مخالفاً ومناقضاً للتأويل السابق، وقد اختلفت القراءات حول نص البحثري وتباينت وتعددت، حتى إن ابن رشيق خرج بالطيف من كونه يزور الشاعر/الرجل، إلى جعله للمرأة التي لا ترى هذا الطيف لشدة هجرها لحبيبها، ومن المؤكد أن رؤية المرأة العاشقة شاعرة كانت أم لا لحبيبها في المنام أمر واقع، لكن الفرق بينها وبين الرجل هو تحويل هذا النص الحلمى إلى نص شعري يعيش بين النصوص وينتقل بين القراء فتختلف قراءاتهم له مثلما حدث مع نص البحثري.

نستطيع القول بناءً على فهم ابن رشيق للبيان:

- لقد حرصت أجهزة التلقي العربية على أن يكون المعنى الشعري متوافقاً مع ما هو واقعي، حقيقي، ومنطقي، لذلك خصص ابن رشيق في العمدة أبواباً كثيرة معرفية، وتاريخية، وجغرافية، وأخرى أدبية تهتم بالرخص التي يجوز للشاعر أن يتحرك في نطاقها، حتى ينتج نصوصاً يصل معناها إلى القارئ دون أغلاط، ودون الوقوع فيما من شأنه أن يجعل العملية التواصلية تتعثر، إن الحرص على البيان جعل الشعر العربي وثيقة تحقق المعرفة والإفادة إلى جانب المتعة.

- يعتمد تلقي الشعر على درجة إبانته، إن شعراً غير مبين سيواجه مشكلات في الفهم في أثناء قراءته، وإذا كان البيان هو الحرص على نجاعة العملية التواصلية وذلك بالحرص على سلامة مكونات الرسالة الشعرية من ألفاظ وأصوات... الخ، فإن قراءة النص الشعري يجب أن تتم في منأى عن كل ما يمكنه الإخلال بحالة الالتذاذ التي يحسها القارئ في أثناء القراءة. فتعطيل اندفاع عملية القراءة باتجاه لحظة التفاعل والتأويل يمكن أن يتم إذا وقع الشاعر في بعض الأخطاء والأغلاط التي تم التنبيه إليها.

- مثل البيان ركناً مكيئاً في قراءة النصوص الشعرية العربية وتأويلها، وقراءتها في حركة ارتدادية لواقع التاريخ وأحداثه، وحقائق الطبيعة ومعطيات الواقع، ولذلك وجدنا ابن رشيق، ومن قبله النهشلي، حريصاً على تزويد طريفي العملية الإبداعية، والرسالة الشعرية (الشاعر/القارئ) بكمّ وفير من هذه المعطيات والحقائق حتى تكون ذخيرة يمتح منها الشاعر ويختلف إليها في المرجعية القرائية الواقعية المستمدة من التاريخ والواقع. إن وصف البيان بأنه الكشف والإظهار يستدعي من الشاعر أن يكشف المعنى ويجلوه شريطة أن يكون متواشجاً مع ما هو كائن في مستوى الحقيقة، فلا يجوز له تخيل موقعة حربية لم تحدث، ولا يجوز له أن يتحايل على حقائق الطبيعة، فيكون خاطئاً ومغالطاً، فالشعر - في كل الأحوال - نُظِرَ إليه في الثقافة العربية على أساس أنه حامل المعرفة ووعاؤها، حتى وإن وقع الإصرار على مراعاة الناحية الجمالية، وذلك حرصاً على الاقتران المشروط بين المنفعة والتأثير أي بين الوظيفة الإبداعية والوظيفة البلاغية.

- تتمشى فكرة البيان (إيصال المعنى) مع فعل القراءة كما يفهمه ابن رشيق وهو (كشف المعنى)، ولأ تُعدُّ أجهزة التلقي والقراءة العربية والمغربية إلى القرن الهجري الخامس الشعر غير المبين - للأسباب التي ذكرت - ، شعراً يعسر على القراءة والتلقي فقط، بل لقد نُظِرَ إليه من زاوية إمكانية إفساد الذوق العربي السليم، واختراق معهوده القرائي، ولذلك فقد عدَّ ابن طباطبا العلوي مثل هذا الشعر تهديداً للمستوى الفني الجمالي الذي ألفه القراء العرب لذلك وجب التنبيه من قبل القراء إلى بعض النصوص الخارجة عن صفة الجمال لسبب أو لآخر: "هذه الأبيات المستكرهة الألفاظ المتفاوتةُ النسج، القبيحة العبارة التي يجب التحرز من مثلها"⁽¹⁾.

- يجبر شرط الإبانة اللغة على أن تكون في المقامات التداولية أداة تبلغ منتهى السهولة والوضوح لتحقيق التواصل والإفهام، وإن كان يشترط في لغة الشعر تحقيق

(1) العلوي، ابن طباطبا. عيار الشعر، م س، ص 44.

الإمتاع ولذة القراءة، فقد حرص النقد المغربي في القرن الهجري الخامس (وكذلك النقد العربي إجمالاً) على التمكين لهذا التزاوج الوظيفي على مستوى النص الشعري، ولأجل ذلك حدث ذلك الميل الحاد إلى الاعتدال؛ فالبديع كان مطلوباً في التشكيل الجمالي للنص الشعري العربي، غير أن ما اعتبر مبالغة وشططا كان مرفوضاً؛ إذ رفض القراء عصرئذ أن يتردد الشاعر على ذخيرة البديع، حتى يصبح مذهباً في القول الشعري لا عنصراً مُساعداً في التشكيل الجمالي والإغناء الزخرفي للنصوص. ولذلك ألفينا النص التمامي يواجه ذلك العنت في التلقي، وذلك الاستهجان في القراءة.

ودفعاً لأي ضرر يلحق بأحد أطراف العملية الإبداعية؛ أي حتى لا يعيش الشاعر رهق الإنتاج والإبداع، ولا يواجه المتلقي تجربة رهق التلقي، فقد اعتبر بعض القراء العرب ومنهم ابن رشيق القيرواني ممثل نقاد المغرب في القرن الهجري الخامس التشبيه أجل أنواع الصورة وأصعبها، واشتُرط فيه القرب والإصابة، القرب بين طرفي التشبيه، أي وقوع كل طرف على الآخر تماثلاً ومقايسةً، والإصابة في التشبيه، ولا تعدو هذه الإصابة أن تكون حقيقة الحكم وشدة لزومه للطرفين، ولذلك اعتبرنا أن التأكيد على النص المبين والإبانة مدعاة إلى دراسة المجاز في الرؤية القرائية لابن رشيق القيرواني، إذ المجاز هو المساحة التي يتحقق فيها جمال اللغة الشعرية ولأن الجمال هو مقصد آفاق القراءة والتلقي، فسَنحاول التعرف على قراءة ابن رشيق للمجاز، بعد النظر في عناصر أخرى تصنع بيان المعنى وجمال اللغة في آن.

2- التفسير:

لئن كان البيان وصفاً عاماً واسماً جامعاً للغة التي يجب على المبدع أن يستعملها حرصاً على إفهام قارئه، فإن الاتساع نهج ينتهجه المبدع، وأسلوب يسير عليه من أجل المزيد من الإيضاح وتمكين القارئ من المعنى. والاتساع هو "أن يستوي الشاعر شرح ما

ابتدأ به مُجْمَلًا⁽¹⁾، ولا يعلّق ابن رشيق كثيراً على هذا الأسلوب وسبب انتهاج الشاعر له، وفي أي المواضع يكون، لكن السجلماسي -الناقد المغربي من القرن الهجري الثامن- يوضح: "وذلك لوقوع العبارة في هذا النوع غير مستقلة الدلالة لإبهام في الجزء الأول وهو المُفسَّرُ إمّا بالعرض، وإمّا بالقصد لغرض الجمع في القول بين دلالتى الإجمال والتفصيل"⁽²⁾، وسواء كان التفسير عَرَضاً أو قَصداً، فإن ما يحدث هو إخراج القارئ من حالة الإبهام إلى الوضوح، لا يتم ذلك عن طريق فعل القراءة، ولا يكون حاصلاً للنشاط التفسيري الذي قد يقوم به القارئ ذاته، ولكنه أمر من إنجاز المبدع ذاته. ينقل هذا الأسلوب قارئ النص من حالة التساؤل حول المعنى، وهي الحالة التي يواجهها ويعيشها قراء النصوص إجمالاً إلى حالة الجواب والتعيين، يشرح صاحب المنزع حدوث الجمع بين دلالتى الإجمال (النص المُفسَّر) والتفصيل (النص المُفسِّر). "ولأخفاء بكونهما، أنوّه للمدلول عليه، وأبلغ إشادةً بذكره، وأجمع للنفس إلى الإصغاء، وأصرف إلى الوجوه إليه من قبل أن إبهام الشيء حامل على الطموح إليه وباعث على اشتداد الحرص عليه بولوج النفس أبداً بإخراج ما في القوة إلى الفعل، ومنه تفصيل المجمل وبيان المبهم"⁽³⁾، يحدّد السجلماسي إذن جمالية هذا الأسلوب من حيث ولوع النَّفس بالخفي المبهم، وطموحها إلى تعرفه واكتشافه، إنّه أسلوب فني يسمح للقارئ بأن يعيش تجربة جمالية كاشفة للخفي مستتبطة للمعنى المتواري خلف العبارة المجملة، غير أنّ السجلماسي يوضح أنّ رحلة الوصول إلى المعنى الخفي وتجربة كشفه لا يقوم بها القارئ، بل إنّه يعوّل على الشاعر ذاته ليخفي ويكشف، ويضمّر ويظهر، وإذ ذاك فهي تجربة الشاعر وليست حالة اكتشاف الذات لموضوعها، إنّ الذات هنا محايدة تماماً، تتلقى لذّة آنية مصطنعة، ونقل

(1) السابق، ص 585.

(2) السجلماسي، أبو محمد القاسم. المنزع البديع، م س، ص 422.

(3) م ن، ص ن.

مصطنعة لأنّ الذات ليست صانعة لذتها وليست الباحثة عن متعتها، إنها متلقٍ ينتظر من المبدع أن يخرجها من العماء إلى البصيرة.

أكثر ما يؤكد عليه ابن رشيق هو كَوْنُ التفسير "قل ما يجيء إلا في أكثر من بيتٍ واحدٍ"⁽¹⁾، وكأنه يخشى حدوث "المعاظلة" إذا حدث التفسير، إن حُرِّصَ ابن رشيق على قراءة سليمة وصحيحة، لا يتعثر القارئ فيها بأي عشرة قرائية، جعله يصبرُ على وحدة البيت حتى في أمر التفسير "وأكثر ما في التفسير عندي السَّلامَةُ من سوء التضمنين، لا أنّه هو بعينه"^(*) ما لم يكن في بيت واحد أو شبيهه به"⁽²⁾.

يسعى ابن رشيق إلى تحقيق قراءة مريحة جداً لا يبذل معها القارئ أدنى عناء، حتى إنّه يرى التفسير لا يليق به إلا أن يكون في بيت واحد، دون تكليف القارئ عناء مواصلة القراءة باتجاه بيت آخر أو أبيات أخرى ليكتشف "المبهم" ويفصل "المجمل" مع الشاعر، ويعطي مثلاً عن "شبيه البيت" الذي فسّر فيه الشاعر ما جاء به مبهماً أوّل مرّة:

"خَوِي عَلَى مُسْتَوِيَاتِ خَمْسٍ ❖ ❖ ❖ كَرَكِرَةٌ وَثَفَنَاتٍ مُلْسٍ

لأنّ هذا، وإن كان كالبيت المصرّع، فهو بيتان من مشطور الرجز"⁽³⁾.

إذا اعتبرنا هذا النّص بيتاً واحداً، صرنا إلى معرفة أنّ الشاعر أخبر أن الجمل أناخ على مستويات خمس، وفي الجزء الآخر من البيت فسّر هذه المستويات بكونها، الكركرة

(1) ابن رشيق. العمدة، ج 2، ص 585.

(2) وردت هذه العبارة هكذا في الطبعة التونسية معتمداً (لا أنّه هو بعينه)، وكذا في طبعة محي الدين عبد الحميد وقد بدأ لنا أن التركيب كلاً غير مفهوم "لا أنّه هو بعينه ما لم يكن في بيت واحد... إلخ"، والتبس علينا معنى "لا" أي لم نفهم معنى (لا أنّه) وكذلك لم نفهم في (ما لم يكن) اسم كان أين في الجملة، فعمدنا إلى التركيب كلاً "وأكثر ما في التفسير... بيت واحد" ففككتنا إلى وحداته الكبرى، فكشف ذلك أن ابن رشيق أراد تأكيد وتثبيت إسائة التضمنين ما لم يكن التفسير في بيت واحد، أي أن "التفسير" يلحقه "سوء التضمنين" إلا إذا كان التفسير في بيت واحد فقد سلم ثم من سوء التضمنين، وعليه تكون الهاء في "إنّه" عائدة على سوء التضمن المؤكد بكلمة "بعينه"، ويكون اسم "يكن" عائداً على التفسير، وشبه الجملة وخبرها، وإذ ذاك فلا يستوي تركيب ابن رشيق إلا كما نقترحه: "وأكثر (بمعنى وأهم) ما في التفسير عندي السَّلامَةُ من سوء التضمنين، إلا أنّه هو بعينه، ما لم يكن في بيت واحد أو شبيهه به". ونستغرب عدم تنبه المحققين لهذا الخطأ الذي وقع بفعل النسخ.

(2) م ن ، ص ن.

(3) م ن ، ص ن.

وهي صدرُ الجمل، والثفّنات المس وهي "مفردُها ثفّنَةٌ وهو ما يقع من أعضاء البعير إذا أناخ على الأرض"⁽¹⁾، والواقع أنّ ابن رشيّق لم يقدم قراءة في البيت، وربما كان ذلك باعتباره واضحاً ومفهوماً بسبب التفسير. ولقد ذهب أصحاب الطبعة التونسية وكذلك محي الدين عبد الحميد إلى أنّ "الكركرة" التي هي صدر البعير هي إحدى الثفّنات، والسؤال الذي قد طرحه هنا هو إذا كانت الكركرة إحدى الثفّنات فلماذا فصلها الشاعر عنها، وقال: كركرة وثفّنات ملس؟ أليس قصد الشاعر أن يفصل المستويات الخمس، فتكون الثفّنات الملس هي قوائمه الأربعة مضاف إليها الكركرة ليكون المجموع خمسة؟ وبذلك لا تكون الكركرة في عرف الرّاجز ومفهومه منتمية إلى الثفّنات التي هي القوائم الأربعة، نقصد أنّ هذا الرّاجز ربما كان منتمياً إلى جماعة لا يصدّق لديها إطلاق "الثفّنات" على صدر البعير أي "الكركرة"، لذلك ذكرها ثم عطف عليها الثفّنات الأربع.

وربما قصد من هذا التفسير إعطاء صفة الملاسة لجسم البعير، فاقتضاه الوزن تفصيل أعضائه، ذلك أنّه لا يقع الإبهام بذكر "المستويات"، فكلُّ قارئ عربي معاصر للشاعر يعرف كيف ينيخ البعير، وما الذي يلي الأرض من أعضائه في حال مناخه، ولذلك أبلغ الشاعر عن أن صدر جملة وقوائمه الأربعة ملساء، ولا تتوقف هذه الصفة المحمودة في الجمال على ظهره وجانبيه فقط، قد نتذكر هنا ناقة كعب بن زهير التي يمشي القراءُ عليها ثم تزلقه لشدة ملاسة ظهرها وجانبيها، لذلك وقع التفسير هنا جواباً عن سؤال تخيل الشاعر أن قارئ نصّه قد يطرحه، وهو كيف هي هذه المستويات؟ فأجاب بأنها كركرة وثفّنات ملس، وهكذا يكون الإبهام قد زال عن القارئ وهذا لأن المستويات الخمس التي ينيخ عليها الجمل واقعة مسبقاً في ذهن القارئ وإنما خفي عنه وصفها، وهذا هو ما أخرج الشاعر من الإبهام إلى الأفهام.

(1) القيرواني، ابن رشيّق. العمدة، ج 2، ص 585 (هامش المحققين).

نحن نفترض أن السؤال الذي يطرحه قارئ النص هنا هو "كيف" على أساس المشترك الثقافي بين الشاعر وقراء نصوصه، ولا يطرح هذا المشترك إشكالاً أو إبهاماً، بينما نصّ السجلماسي على أن الأسئلة التي يطرحها القارئ على النص هي كما يسميها مطالب ثلاثة "فمطلب 'ما' ومطلب 'هل' ومطلب 'لم'" (1).

يسوق ابن رشيق نصاً حيث يطرح القارئ سؤال "ما" ويجد التفسير والإجابة عن هذا السؤال في النص نفسه:

"قال ذو الرمة في التفسير:

وَلَيْلٍ كَجَلْبَابِ الْعُرُوسِ ادْرَعْتُهُ ❖ ❖ ❖ بِأَرْبَعَةِ وَالشَّخْصُ فِي الْعَيْنِ وَاحِدٌ

أَحْمٌ عُلاَفِيٌّ وَأَبْيَضٌ صَارِمٌ ❖ ❖ ❖ وَأَعْيَسُ مَهْرِيٌّ، وَأَرْوَعٌ مَا جِدُّ" (2)

وقال ابن رشيق: "كأنه قيل له: ما الأربعة التي شخصها في العين واحد؟ فقال: كذا وكذا وكذا" (3).

يتعلق ابن رشيق بالبيان والإيضاح تعلقاً كبيراً، فهو - وإن كان نموذجياً - إلا أنه حريص على القراءة بمختلف أصنافهم وطبقاتهم، وهو لا يريد لأي قارئ أن يتعثر بأي إبهام في أثناء قراءة النصوص الشعرية، وإذا حدث وأن عرض للقارئ إبهام ما، يفضل ألا يطول الأمر حتى يجد تفسير الإشكال، ولذلك وجدناه يلجأ على "وحدة البيت" الذي

(*) يوضح السجلماسي أن التفسير يكون إجابة عن سؤال ويشرح بأن السؤال طلب، ولنقل إنه طلب معرفة الشيء، ولا نعرف في العربية طلباً يكون بـ "لم" وفي حدود علمنا تكون "لم" أداة للنفي، ونرجح أن تكون "لم" باللام المكسورة، في معنى ماذا ويساعدنا في ذلك قول السجلماسي في هذا المطلب بأنه طلب علّة الشيء في قياس ينتج مطلوباً، ونحن نركز هنا على "العلّة" أي السبب وهذا ما يتلاءم مع مطلب "لم" كما افترضنا لا مع مطلب "لم" الذي لا نراه مناسباً للسؤال وطلب العلة. نقول هذا بتحفظ كبير جداً وذلك لثقتنا بعمل علّال الغازي رحمه الله تعالى.

(1) السجلماسي. المنزعة البديع، م س، ص 422.

(2) ابن رشيق. العمدة، ج 2، ص 587، والأحمر الأسود، والعلافي: ما يطعم من العلف ولا يرسل للرعي، والأعيس من الإبل التي يخالط بياضها سواد خفيف، والمهري: المنسوبة إلى مهرة بني حيدان من عرب اليمن ولا يعدل بها شيء في سرعتها، والأروع: الشهم الذكي، أو الحسن (هامش المحققين، ص 587).

(3) م ن، ص ن.

يحوي "المفسر" و"التفسير" ويؤكد على أن لا يثبت الشاعر في نصه أداة أو لفظاً يكشفُ تعلق بيت بآخر، وهذا ما كان حال نص الفرزدق بحسب قراءة ابن رشيق:
قال الفرزدق:

"لَقَدْ جِئْتُ قَوْمًا لَوْ لَجَّاتَ إِلَيْهِمْ ❖ ❖ ❖ طَرِيدَ دَمٍ أَوْ حَامِلًا ثِقْلَ مَغْرَمٍ
لَأَلْفَيْتُ مِنْهُمْ مُعْطِيًا وَمُطَاعِنًا ❖ ❖ ❖ وَرَأَيْكَ شَزْرًا بِالْوَشِيحِ الْمُقْوَمِ" (1)
فقد علق كلامه بـ "لو" وبذلك اقتضى الجواب اقتضاءً كلياً (2).

وعلى مستوى قراءة النص والتفاعل معه، وإعادة إنتاج المعنى، يصرح ابن رشيق بأنه تفاعل مع نص لأبي الطيب المتنبي حيث سلم التفسير من سوء التضمنين "فتعلقتُ به (يقصد معنى نص المتنبي) في بعض مدح السيد أبي الحسن (يقصد ابن أبي الرجال) فقلت: (البيت)" (3).

ويظهر ابن رشيق إعجاباً كبيراً بتفسيرات أبي الطيب خاصة ما جاء منها في بيت واحد، وهو بوصفه قارئ يعبر عن رغبته في قراءة هذه الأبيات التي لا تطيل المسافة بينها وبين قارئها، فتحل المسائل، وتبين الغوامض، وتجلو الإبهام في البيت نفسه.
وإذا كان ابن رشيق يلح على العملية البيانية، ويطالب بلغة الإبانة إلى الحد الذي يصر فيه على التفسير في بيت واحد على الرغم من أنه يعترف بأن هذا التفسير لا يأتي كذلك إلا نادراً، فإننا نتساءل مبدئياً عن موقفه من المجاز والخيال خاصة إذا تعلق الأمر بالاستعارة والحداثة، نقول هذا ونحن نروم القول بالتفصيل في قراءته للشعر المحدث، وإن كنا قد عرّجنا على هذا المبحث في قراءتنا السابقة وكشفنا بأن قراءاته ذوقية تؤيد الطبع العربي، أو ما جرى عليه العرب بعرف، إنه -إجمالاً- يؤيد مذهب الأوائل على اعتداده بتغير الأذواق بحسب تقدم الأزمنة واختلاف البيئات.

(1) المصدر السابق، ص 585.

(2) يراجع: م ن، ص 586.

(3) م ن، ص 588.

تتعلق هذه المسائل وتتداخل، وإذا كان ابن رشيق قد عرض موقفه من البيان و"التوضيح" عموماً كما يسميه السجلماسي، فلا بد أنه قد نظر بنظر الاحترام إلى الإيجاز شأنه في ذلك شأن البلاغيين العرب جميعهم. وهذا ما سنحاول تعرفه في المبحث الآتي.

3- الإيجاز:

عبر الإيجاز في العرف البلاغي عموماً عن تعاقب بين المتكلم والسامع، أي بين منتج القول وقارئه يقضي باحترام الأول لمدارك الثاني، ووضع قدراته التأويلية للكلام المختصر محل الاحترام والتقدير، وذلك بوضعها محل اختبار، ذلك لأن الإيجاز هو إحدى الحيل التعبيرية التي يفعلها القارئ في طريق بناء معنى النص الذي لا يكون معطى جاهزاً في العبارة المختصرة، ولا يكون كذلك واضحاً بيّناً في العبارة المطوّلة.

يساعد الإيجاز في الفهم لأنه يقتصد كمية الكلمات لكنه يحرر طاقة المعنى فيمنح فرصة للقارئ للربط بين عناصر النص المتباعدة، إنه يحفز ذهن لينشط باتجاه تفعيل ما لم يقله النص صراحةً وقاله خفياً، وإذا كان النص المعطى نسيجاً لكلمات وألفاظ قيلت، فإن الإيجاز يسهم في كشف نسيج ما لم يُقل.

ويعدّ الإيجاز في البلاغة والنقد العربيين مدخلاً مهماً لقراءة النص الشعري والأدبي عموماً، وذلك لأنه متعلق بالبيان إذ "في كل واحدٍ منهما حذف فصول" (*) وتقريب فصول" (1)، وقد اعتد ابن رشيق بتعريف الرماني للإيجاز، "الإيجاز عند الرماني على ضربين: مطابق لفظه لمعناه: لا يزيد عليه ولا ينقص عنه كقولك "سل أهل

(*) وردت هذه الكلمة هكذا في المنزعة، ص 181، غير أننا نرجح أن تكون "فضول" وليست "فصول" ذلك أن الإيجاز مداره على إفادة السامع بالمعنى بأقل كمية من الألفاظ، والاقتصار على ما كان مهماً، وبذلك يحذف القائل "الفضول" وهو جمع "فضلة" أي ما أمكن الاستغناء عنه، والله أعلم.

(1) السجلماسي. المنزعة البديع، م س، ص 181.

القرية" منه (*) ما فيه حذف للاستغناء عنه في ذلك الموضع، كقول الله عز وجل: ﴿ وَسَلِّ الْقَرْيَةَ ﴾ (*) وعبر عن الإيجاز بأن قال: هو العبارة عن الغرض بأقل ما يمكن من الحروف، ونعم ما قال (1).

وإذن فالإيجاز مطلب مهم في المقامات التواصلية بين الأشخاص، وحين الرغبة بتأدية الأغراض والإعلام والإفهام، ويحدث التأكيد على هذا المطلب حتى لا تتبدد الطاقة الذهنية للمستمع/القارئ في ثنانيا الكلام الكثير الذي يمكن أن يطرح ويستغنى عنه، ولذلك نستطيع القول إن الإيجاز هو الاقتصار على المطلب والمهم من الكلام تحقيقاً لمنفعة معينة، ولهذا فلا يحسن أن يكون الإيجاز في الكلام اليومي للناس وفي اجتماعاتهم ومسامراتهم خاصة إذا تذكرنا أن الإنسان العربي القديم كان يعيش في تلك الصحراء الشاسعة، وحيث لا عمل دائم يقوم به ويشغل به وقته. ونريد أن نصل إلى أن الإيجاز أداة مساعدة على الإفهام، إنها تحصر المتلقي ضمن مجموعة معينة من الألفاظ لا يعدوها، حتى إن المتكلم إذا أطنب، أي إذا زاد عن كمية ألفاظه المطلوبة ألفاظاً أخرى، سمي ذلك إطناباً ولا يجب أن يحدث هذا الإطناب إلا لتحصيل فائدة منه.

كأن الألفاظ هنا تغدو مادة غزيرة يؤخذ منها بقدر الحاجة دون الزيادة عليها، لأن هذه الزيادة تؤشر على "خطورة" قد تعتري الموقف التواصلية، تكمن هذه الخطورة في تحويل التواصل من الإفادة والفهم إلى سوء الفهم، ولكن إلى أي درجة قد تصل هذه الخطورة إذا تحقق سوء الفهم في العملية التواصلية بسبب الإطناب وعدم التحكم في كمية اللفظ المستعمل؟ إن الإصرار على الإيجاز كما نراه في المدونة البلاغية العربية يشي بأن ضرر هذا الأمر قد يلحق المجتمع، ولنأخذ هذا المثال ولننتصروا أن رجلاً وصف

(*) ثمة خلل واضح يبدو من عدم وجود حرف العطف "و" إذ السلامة في قوله: "ومنه ما فيه... إلخ، والواو مثبتة في طبعة محي الدين عبد الحميد، ج 1، ص 250، ونظنها سقطت هنا بسبب خطأ في الطباعة.

(*) سورة يوسف، الآية 82.

(1) ابن رشيقي. العمدة، ج 1، ص 398.

زوج جاره بأنها شمس، إنها جملة مختصرة ولكنها تحمل معاني كثيرة تخص الجمال، جمال المرأة بالتحديد، من حيث لونها وشبابها وصفائها وجمالها، وهي أيضا تحمل معنى الإعجاب، وبالنسبة إلى مجتمع عربي (قديم) تتأسس فيه علاقة الرجل بزوجه على مبدأ "الغيرة" فإن هذا الوصف الموجز من الجار سيؤدي إلى مشكلات أقل ما توصف به أنها مهالك. ولكن إذا ما أضف الجار إلى التركيب السابق لفظ "بيتها" فقال: هذه المرأة شمس بيتها؟ نتصور أن المعنى هنا سيتغير إلى السمعة الحسنة التي تحظى بها هذه المرأة بين النساء، وإلى أنها ذات فضل ولا يُستغنى عنها، وبذلك قد لا يفسر الأمر على الوجه الأول الخطير. ولهذا قلنا -بدءاً- إن الإيجاز يعبر عن تعاقد بين المتكلم وسامعه، ولهذا اعتقد السكاكي بنسبية الإيجاز وخضوعه للعرف الاجتماعي، وكذلك ما اتفق عليه أفراد المجتمع من الدلالة على المعاني بقدر معين من الألفاظ وموافقتهم على ذلك، فقد قال: "أما الإيجاز والإطناب فلكونهما نسبيين، لا يتيسر الكلامُ فيهما إلا بترك التحقيق، والبناء على شيء عريء مثل جعل كلام الأوساط على مجرى متعارفهم في التأدية للمعاني فيما بينهم"⁽¹⁾.

نفهم من هذا أن الإيجاز مؤشر على المشترك بين المبدع والمتلقي/القارئ، وهو في الأحيان كلها شرطاً من المؤسسة النقدية بغية الحفاظ على وظيفة الشعر المتمثلة أولاً في تحقيق الإفادة وإيصال المعنى بأقل كلفة لفظية وربما سيطر هذا الملمح على الذهنية العربية منذ العصر الجاهلي الذي افتقر فيه إلى التدوين والكتابة، ولأن نقل المعرفة وتحقيق الإمتاع الجمالي كانا مقترنين بالمشافهة، فقد اشترطت الذهنية العربية الإيجاز في القول، ومن ذلك كان الإيجاز صفة الحكمة، والمثل والخطبة (كمية قليلة من الألفاظ مع مساحة واسعة من المعنى)، وكان اشتراط وحدة البيت في القصيدة، فكل بيت كان يجب أن يحقق معناه الخاص به والمنفرد المستقل عن معاني باقي الأبيات. يقف كل بيت في القصيدة العربية في عليائه ناءً بنفسه ومعناه عن بقية الأبيات، وكأنما هو

(1) القزويني، الخطيب. الإيضاح في علوم البلاغة (المعاني والبيان والبديع)، دار الكتب العلمية، د ط، د تا، ص 179.

غير محتاج إليها، فإذا وقع هذا الاحتياج، وتحققت الشراكة المعنوية بين البيتين خاصة إذا تلبست بشراكة لفظية سُمي ذلك عيباً (عيب التضمين)، وكان ذلك تجريحاً في الكلام وفي قائل الكلام. لحدوث العجز عن تحقيق المنفعة وإفادة المعنى، ولكي يتحقق الإيجاز، فلا بد من وقوعه في إطار المشترك الثقافي بين المبدع والقارئ اللذين ألفا تبادل هذا الخطاب، فكمية الألفاظ المحذوفة والمجتزأة من الممكن أن تقرأ داخل مساحة المعنى الممتدة؛ ولذلك قد يشكل بيت شعري واحد إمكانية لصفحات من القراءة النقدية.

ومثل حرص البلاغة العربية على مراعاة المقام شرطاً آخر لتحقيق الإيجاز؛ فكثرة الكلام هذر، ومن كثرة كلامه كثرة خطؤه، والعربي حريص على الصحة قولاً وفعلاً لأنها عماد سمعته وصورته أمام الآخرين، لذلك قد يكون الإيجاز - في حالات بعينها - مطلباً نفسياً، ويكون من المعيب أن يطيل المتكلم/القائل إذا كان الإيجاز أليق بالمقام التواصل الذي هو فيه.

إن كلام السكاكي يوضح - أيضاً - أن الإيجاز ليس مزية في الكلام العربي على إطلاقه، وأن وصفه بالسوء أو الحسن خاضع للمتعارف بين الجماعة، وللمقام الذي يكون الأشخاص فيه يؤدون أغراضهم بالإيجاز أو الإطالة. لذلك لا يمكن أن نحمده أو نذمه إطلاقاً دون النظر في شروطه.

وتختلف قدرات المتلقين والقراء إزاء فهم المعنى الذي تضمّنه كلام موجز، فكما يمكن أن يفهم أحدهم المعنى المطلوب، يكون من المحتمل ألا يفهم آخر هذا المعنى ولا يقترب منه إطلاقاً، وذلك لأن الإيجاز يطلب من القارئ تفعيل ما لم يقل، وتصوراً ما لم يذكر، ولأن الفهم مختلف من قارئ إلى آخر، ولأن القراء لا يمكن لهم أن يتساووا في الفهم والتصور، وبالنتيجة في نسج الكلام المجهول وإخراجه إلى الوجود، وتعيين النص الغائب خلف هذا النص الحاضر الموجز، فإن هذا قد يدفعنا إلى استنتاج أن الإيجاز أداة خاصة بقراء من صنف خاص، إنهم القراء ذوو الكفاءات التأويلية القادرة على تمطيط كيس الألفاظ الصغير وشدّه حتى يستوعب المعنى المراد.

وإذ ذاك فإنّ الإيجاز، والعبارة الموجزة مهما اختلفت طاقة المتلقين على استيعابها وفهمها بحسب المقامات التواصلية والأوضاع التداولية، لا يلحقها النقص من حيث جماليتها هي في ذاتها بصرف النظر عن حالات القراءة ومستوياتهم وحالاتهم النفسية واستعداداتهم الفطرية وهم يتلقون ذلك الخطاب البلاغي الموجز الجميل، يبدي ابن رشيق احتراماً كبيراً للقراء الذين سبقوه، وذلك ملمح عام في العمدة كما رأيناه يتجلى في اختيار الممتع مع عبد الكريم النهشلي، وحاولنا إثباته في دراستنا للطريقة التي تلقى بها ابن شهيد الشعر العربي خاصّةً. يظهر هذا الاحترام في الاعتداد بالقراءات السابقة والالتكأ عليها، ولكن في غير خضوع تام لها واستلاب للطاقة القرائية التي تثبت القدرة على المغايرة والاختلاف، لقد تجلّى ذلك مرارا مع ابن رشيق الذي كان يورد قراءات سابقة ثم يعارضها بكل احترام لأصحابها ولها في ذاتها، كما إنّ المؤلفات البلاغية المغربية اللاحقة ستبدي الاحترام ذاته لقراءات ابن رشيق في العمدة.

يتجلّى هذا الاحترام في الثناء على قراءة الرماني للإيجاز والاعتماد عليه في التقسيم، وربما اكتفين بما يبدو أهمّ هذه التقسيمات وهو "الاكتفاء" وهو داخل في باب المجاز، وفي الشعر القديم والمحدث منه كثير، يحذفون بعض الكلام لدلالة الباقي على الذاهب"⁽¹⁾. ولذلك -حسب تصورنا- سمي اكتفاءً لأنه يُكتَفَى فيه بالنص المثبت، ويتمّ استحضار النص المحذوف عن طريق الكفاءة التأويلية للقارئ. إنّ الاعتداد بحالة الخفاء والإظهار واضح في كلام ابن رشيق، فالنصوص يجلو بعضها بعضاً، ويحضر الغائب منها الحاضر، يمرُّ الفهم عبر قناة التأويل والتصريف في العناصر الحاضرة لتدلّ على نظيرتها الغائبة حتّى يقع تجميع خيوط النسيج وبسط النص كاملاً واضحاً بيّناً، إنها تجربة جمالية تمرّ عبر الدهشة التي يصنعها الغياب، فتؤدي بالقارئ إلى التحفز لفك غموض قد يطفو على النص، والإجابة عن سؤال يُطرح، إن التدرج من الغامض إلى الواضح المبين هو ما يسميه آيزرملء البياضات، وإنارة المناطق

(1) ابن رشيق. العمدة، ج 1، ص 399.

المعتمدة، خاصة إذا كان حديثنا عن إيجاز يتصل بالمجاز المحدود في باب البلاغة حيث الاعتداد بالعبارة الجميلة المؤثرة التي تحرك في القارئ الانفعال والتفاعل مع النص "وإنما كان هذا معدوداً من أنواع البلاغة لأنَّ نفسَ السَّامعِ تتسع في الظن والحساب وكلُّ معلوم فهو هين لكونه مَحْصُوراً"⁽¹⁾ لا تستلذ النَّفسُ -إذن- إلا ما كان مغيباً، كمينا في دهايز النص المعتمدة، ومحتجبا بين ثنايا المعنى الذي يبدو ظاهراً بيّناً. إنها متعة البحث عن هذا المجهول، يخفي البيان الظاهرُ بياناً مجهولاً، شائقاً، تستلذه النفس، وتأتي مطواعةً للبحث عنه، وتشق درب رحلتها هذه عبر عملية القراءة والتفتيش في النص بين السطور وخلفها للإجابة عن السؤالات المطروحة على سطح الظاهر.

هَدَفُ القراءة -إذن- بحسب صاحب العمدة ومن قبله الرُّماني هو الوصول إلى العمق المجهول الذي لا يتساوى بالمعلوم الهين لأنحصاره في وضوح المعنى، ما تبحث عنه عملية القراءة هو شيء نفيس ممتد وواسع، إنَّه المعنى المغيب الكفيل بإسكات ثورة السؤال.

لكن السؤال الذي قد نظرهُ هنا، هو: من هو ذاك القارئ الذي يكون بوسعه تمزيق هذه الحجب فُصُولاً إلى لآلئ المعنى؟

نستطيع أن نقول بدءاً إن ابن رشيق يولي عناية بالمتلقي ويذهب إلى احترام قدرته الإدراكية والتصورية، وكذلك الاعتداد بمعارفه، ووضع هذا جميعاً موضع الانحياز والتنشيط في سبيل الكشف والإظهار الذي تجدُ النَّفسُ عنده لذة القراءة.

إن قارئ ابن رشيق ليس خاملاً متوقفاً عن النشاط القرائي الذي يجعله يحمل مصباح المعنى الظاهر ليلج به النص متجوِّلاً فيه محاولاً إضاءة ما أعتم، من المناطق القصية للمعنى.

غير أننا نشير إلى أن هذا المعنى المستحضر، والذي كان مغيباً إنما هو معنى كمين في النص مخفيّ فيه، للقارئ فضل كشفه والحضر عنه لإخراجه هو بذاته، إنه

(1) المصدر السابق ص ن.

معنى أوجد مسبقاً لكنه أخفي إلى حين، إنه ليس معنى القراءة الأيزرية حيث يصنع المعنى في اللحظة التي يلتقي فيها النص بقارئه، وعندما يشرع القارئ في الطواف في النص حاملاً معه مصابيح المضيئة لخطوط النص المعتمة، إن المعنى هنا هو ما قصده القائل/الشاعر/المتكلم وأخفاه.

ولا يبدو تأويل النصوص الحاضرة وُصُولاً إلى الغائبة عملية قرائية سهلة في متناول القراء حتى أولئك الذين يحظون بالثقة من قبل قراء آخرين أقل ثقافة وكفاءةً وأضيقُ معارفاً منهم؛ فالنص المحذوف يطرح سؤالاً ما، وليس كل من تصدى للإجابة قادراً على إيجادها مع التحقيق والتأكيد، ولناخذ هذا المثال من كتاب "المنزع" "حكى أنه اجتمع أبو علي الفارسي مع أبي عبد الله بن خالويه في مجلس سيف الدولة، فسئل ابن خالويه عن قوله سبحانه ﴿ حَتَّىٰ إِذَا جَاءُوهَا فَتَحْتِ أَبْوَابَهَا ﴾ في النار بغير واو، وفي الجنة: ﴿ وَفُتِحَتْ ﴾ بالواو، فقال ابن خالويه: «هذه الواو هي واو الثمانية، لأنَّ العَرَبَ لَا تعطف الثمانية إلا بالواو»، فقال: «فنظر سيف الدولة إلى أبي علي وقال: أحقُّ هذا؟» فقال أبو علي: «لا أقول كما قال، قال سيف الدولة: فكيف تقول؟ فقال: أقول في قوله تعالى: ﴿ فَتَحَتْ ﴾ بغير واو، وإنما ذلك لأنها مُغْلَقَةٌ، فكان مجيئهم شرطاً في فتحها، فقوله: ﴿ فَتِحَتْ ﴾ فيه معنى الشرط. وأما قوله: ﴿ وَفُتِحَتْ ﴾ في الجنة بالواو فهذه واو الحال، كأنه قال: جاؤوها وهي مفتحة الأبواب» أي هذه حالها⁽¹⁾.

ونستطيع أن نخرج من قراءتنا لهذه الرواية بنتائج أهمها:

✓ على المستوى التاريخي:

- كانت قراءة النصوص الأدبية وتفكيكها عملية ذائعة في المجالس الأدبية، خاصة تلك التي تنعقد في بلاطات الملوك والأمراء، حيث يحدث التفاضل بين القراء، وتصطرح القراءات سعياً من أصحابها إلى إثبات صحة قراءاتهم.

(1) السجلماسي. المنزع البديع، م س، ص ص 190 - 191.

- إنَّ هذا السَّعي إلى إثبات صحة القراءة لم يكن يسمح لقارئ معين بتخطيء آخر، وتشبي هذه المجالس باحترام كبير متبادل بين القراء، كان هذا ما رأيناه في قراءة النَّهشلي لنص حسان بن ثابت في مديح الغساسنة، وحين سأل سيف الدولة أبا علي الفارسي عن صحة قراءة ابن خالويه قائلًا: أحقُّ هذا؟ أجاب ابن علي: لا أقول كما قال. ولم يقل له: إنَّه على باطل بدعوى أن ما هو ضدَّ الحقِّ باطل، ولكنه أشار إلى عدم اتفائه معه في التَّأويل الذي ذهب إليه.

✓ على مستوى القراءة:

- يشكل التَّأويل النَّحوي فاتحة للقراءة الجمالية للنصوص إذا تحققت، فقد أولى النقد العربي أهمية لهذا المدخل القرائي على اعتبار الصَّحة والسَّلامة في التراكيب التي لا يقف القارئ عند دلالتها الوضعية بل يتخطاها إلى ما يمكن أن تفيد به من معانٍ مختلفة ومغايرة بحثًا عن معنًى محتمل.

- يتحوَّل هذا المعنًى المحتمل بالنسبة إلى بعض القراء معنًى مرَّجحا وغالبا، وذلك بتعبير السجلماسي الذي علق على قراءة أبي علي الفارسي بقوله: "وهذا قول في غاية الحسن"، غير أنَّ هذا التعليق لا يُمكنه أن يدَّعي أنَّ قراءة ابن خالويه في غاية القبح، وإذا كانت بعض القراءات المسلطة على نص بعينه في مثل هذه المجالس قد تتصارع، ممَّا يخلق جوًّا للمشاحنة والمخاصمة فإنَّ الأليق أن يطغى جوُّ التسامح وقبول الآراء المختلفة وتبني قراءة معينة في غير ما إقصاءٍ لأخرى قد يمس بشخص القارئ خاصَّةً إذا كان من مثل عالم لغوي من وزن ابن خالويه. كما يؤكد تعليق السجلماسي هنا وتعليقات ابن رشيقي على هذا الاحترام البالغ الذي كان قراء المغرب يبدونه تجاه قراء المشرق وذلك إدراكا منهم للبعد العربي الإسلامي للتراث الثقافي العربي، وعدم انحصارهم في إقليمية ضيقة تدَّعي التفوق والأولوية.

- إنَّ إبداء الاهتمام بقراءة معينة ووصفها بالحسن من قبل نقادنا المغاربة لا يجعلهم في منأى عن تقديم التبرير في لحظات تاريخية تعقب لحظات القراءات السَّابقة،

الباب الرابع ===== الفصل الأول: التوضيح والقراءة الاستهلاكية

وعلى الرغم من الاتجاه الذوقي لابن رشيق من القرن الهجري الخامس، إلا أنه في مرّاتٍ كثيرة كان يقدم تبريراته لعدم قبُول وتبني قراءة سابقة، أما في أعصر لاحقة حيث اختلّطت البلاغة في المغرب بالفلسفة وامتزجت بها فقد أصبح تقديم المبررّ لأمر مماثل حتمية تتجلى من خلالها حصافة الناقد وقدرته المعرفية في الترجيح بين القراءات، ولذلك يعمد السجل ماسي إلى إثبات تحقق قراءة أبي علي الفارسي من المخزون الثقافى والمعهود في التعامل مع المجرمين، وتعذيبهم، والتعامل مع المنعمين وإكرامهم، وكذلك يلجأ إلى عضد النصوص بالنصوص نظائرها، وذلك حرصاً منه على ألاّ تعمّ فوضى التأويل.

- إن الكتابة الموجزة التي تمارس الحذف والاجتزاء والاختزال حرصاً على الفهم الصحيح، لا تواجه بقراءة موجزة، فالقراءة بسط وتمديد لمساحات المعنى المفتوح على التعدد وعدم الاتفاق، وذلك حتّى إذا كان القراء ينتمون إلى فصيل واحد، ولنا هنا مثال عن انتماء القارئ إلى المجموعة النحوية، وعلى الرغم من اعتمادهما على التأويل النحوي إلا أن القراءتين كانتا مختلفتين.

- اهتم قراء المغرب بالناحية الفنية الجمالية للنصوص الأدبية، حتّى في حال انطلاقهم في عملية القراءة من الأرضية الواقعية المرجعية للغة، كما أن هذه الجمالية أسقطت على نصوص القراءة، فكما يكون لدينا نص كتابة جميل، يكون بحوزتنا نص قراءة جميل كذلك.

والسؤال الذي قد نطرحه هنا هو: إذا كان الوضوح قد شكل مطلباً مؤسساً وركناً ركينا في طروحات بلاغية المغرب في القرن الهجري الخامس (وبعده) هذا الوضوح الذي يتأتى من اللغة الواضحة المبينة، بنصوصها التفسيرية، وإيجازها البياني الذي يحذف فضول الكلام دفعا لأيّ احتمالات تداولية يقع فيها سوء فهم المتكلم، نقول إذا كان الأمر كذلك، فكيف نُظر إلى لغة الاحتمال، أي لغة المجاز، ومن هو القارئ الذي تكفل بمواجهة هذه النصوص المجازية الموحية.

الفصل الثاني

المجاز وعلاقته بالبيان

ما الذي يمكن أن يربط المجاز بالبيان في الفكر البلاغي العربي القديم إجمالاً. وما هي العلاقات التي تشبك بين لغة الوضوح والإبانة التامة وبين لغة مجازية تتغيا العدول عن أصل الاستعمال والانحراف عن المواضعة والانزياح عن القاعدة والمعهود؟ وإذا كنا قد تتبعنا البيان وما يتواشج به تحت مسمى أعم هو "الوضوح" فلا بُدَّ أن هذا الوضوح كان مقصد البلاغة الحريصة على إيصال المعنى وإبلاغه، وإذ ذاك فإن النقيض وهو "الغموض" يكون من سيماء المجاز وأحد لوازمه، وفي الدرس النقدي والبلاغي المغربي في القرن الهجري الخامس نكون قد تحدثنا عن "لغة الشعر" ونكون قد رأينا أن نقادنا/القراء مواضيع الدّراسة كانوا قد ألحوا على التوسط وعدم الشطط في الذهاب بلغة الشعر بعيداً عن المواضعة والمرجع مع إيمانهم واعتقادهم بأهمية المجاز والتصوير في الشعر. ولقد ألح ابن رشيق مثلاً في تحذيره من التوَعّر الذي يؤدي إلى التعقيد؛ فالتعقيد ضد الإبانة، والكلام المعقد قد يدلُّ لكنّه في الأخير لا يستحق اسم البيان. لأن البيان هو الإفهام المباشر دون واسطة التفكير الطويل والتأمل المُملّ الحائل دون تتابع الدّقق الجمالي الحاصل جرّاء سماع النصوص الشعرية أو قراءتها.

ولكن... إذا كانت أجهزة القراءة عصرئذ قد طالبت الشاعر بأن يُفيض على نصوصه من البيان ما لا يترك مجالاً لعدم الفهم ومجانبته من قبل القارئ/السّامع، فإن سؤالاً قد يطرح هنا مفاده من هو هذا القارئ الذي يجد الدّرب إلى النّصّ معبداً فيلججه ويغادره دون أقل كلفة، كيف طالبت هذه الأجهزة الشاعر بأن ينظم قصيدته ويفلتها من عقال خصوصيته وتفردته تفكيراً وأسلوباً فلا يفكر إلاّ بهذا القارئ الذي ينتظر كنوز النص وهو واقف على شاطئه.

وإذا كان "للشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم"⁽¹⁾ فماذا تكون هذه الصناعة؟ أليس القول بالصناعة "يجعل لغة الشعر خاضعة للأفق الفردي لمنشئه، ولنزوعه المتوحد إلى نمط معين من التصوير والنسج، لا يحتد برسوم مسبقه، إلا ما كان من القواعد المبدئية المعتبرة عند أصحاب اللغة، مما يتجاوز به المتلقي عتبة الفهم، ليلا مس الأبعاد الجمالية الأخرى التي يقود إليها الشعر"⁽²⁾.

فالصناعة هي نزوع فردي وفطري نحو الفريدة والتميز أسلوباً وتصويراً، لا يتم فيها الاعتداد بما هو سائد ونمطي جاهز، إن الصانع لا بدّ يبتكر باستعمال المواد الأولية المتاحة ما ليس متاحاً، وكذلك الشاعر، فهو لا يكرّر الآخرين، بل إنه لا يكرّر ذاته، صانعاً في كل تجربة شعرية عالماً من الجمال النصي يدهش ويبعث على البحث عن أسباب هذه الدهشة الجمالية.

وبالنسبة إلى ابن رشيق ممثل بلاغي المغرب في القرن الهجري الخامس فقد سيطرت عليه فكرة الصناعة والصنعة؛ غير أنّ مفهومها هو غير المفهوم الذي يحدده الأمدى في حديث إلى الشعراء: "إذا كُنْتُ تميل إلى الصنعة والمعاني الغامضة التي تستخرج بالغوص والفكرة ولا تلوي على ما سوى ذلك..."⁽³⁾.

ليست هذه الصنعة التي عنتها بلاغة المغرب عصرئذ، ونستطيع وصفها بأنها الصناعة المطوّعة لخدمة البيان والإبانة، فالتشبيه مثلاً والاستعارة التي عليها مدار الصناعة لا يكونان عند الرُّماني الذي ينقل عنه ابن رشيق ويعتد به إلا وسائل بيانية تذهب بهذا البيان مذهب العجب الباعث على الاستحسان، فالتشبيه "يكسب الكلام بياناً عجيباً"⁽⁴⁾، والاستعارة وظيفتها الإبانة⁽⁵⁾ على الرُّغم من أنّها لعبة إخفاء

(1) الجمحي، ابن سلام. طبقات فحول الشعراء، م س، ص 05.

(2) التهالي، بشير. الخطاب الاشتباهي، م س، ص 316.

(3) الأمدى. الموازنة، م س، ص 05.

(4) ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، م س، ص 76.

(5) م ن، ص 82.

واستبدال تتم في مستوى أصل اللغة، والاستعارة أبلغ من التشبيه "لما فيها من البيان بما يُحسُّ ويُتصوَّر" (1).

وإذن، فهذه الصنعة البيانية تشترط في التشبيه والاستعارة المنبثقين عن المجاز الإبانة وعدم الإغماض، ولا عجب، فقد جعل ابن رشيق الشعْرَ الذي يسأل عن معناه شراً الشعر، وما الذي يسأل عن معناه؟ أليس الشعر المبني على المجاز الذي لا بد أن تكتشف فيه القرائن أولاً والعلاقات بين ما هو وضعي وما هو مجازي قبل المرور إلى الفهم.

نحن بإزاء أصناف من القراء، قارئ يكتب النص من أجل أن يقرأه هو ويفهمه ويستمتع به دون وسائط تحول دون حدوث المتعة والفائدة، إنه قارئ يكره التوعر والتعقيد والغموض، وهو -ولا شك- قارئ ذو خطورة لذلك خصته البلاغة العربية، وابن رشيق خاصة بهذا الاحتفال وهذه العناية، وقارئ آخر عليم بالصنعة وثقافتها خبير بتفكيك المعقد وتوضيح الغامض لكنه هو ذاته يحث على السهولة والوضوح درءاً للاشتباه والاعتياص على قراء آخرين، هو القارئ الناقد، وقارئ ثالث لا تهم قراءته إلا بقدر انكفائه على النصوص يسهلها ويوضحها خدمة للقراء الآخرين، إنه الشاعر ذاته الذي يطلب منه أن لا يقول إلا مفهوماً مبيناً.

واتساقاً مع هذا التنوع، سيكون لدينا مجموعة من النصوص المختلفة المتباينة، يكتسب كل نص أهميته وسبب وجوده بفعالية القراءة المسلطة عليه ومدى تحقيقه لشرطي الإفادة والإمتاع.

ويستتبع هذا اختلاف وتعدد في منتجي النصوص، أي الشعراء، فشاعر لا يقول ولا ينظم الشعر إلا ليبين ويفهم، وهذا دون شك يتوجه إلى أولئك القراء الذين لا يقرؤون النص إلا إذا كانت هذه صفته، وشاعر يقرض الشعر بينا واضحاً ولا يهمله في ذلك أن يعرض على القراء لأنه -أساساً- ليس صاحب صناعة، وشاعر يقول الشعر

(1) المصدر السابق، ص 91.

حاملاً كُلفتُهُ عاملاً بصنعتِهِ يتدارسه النقاد مفككين لغته المتأتية من الصنعة المتعلقة بالمجاز.

1- مفهوم المجاز:

عُدَّ المجاز طريقاً في القَوْلِ ومأخذاً⁽¹⁾، وهو سِمةٌ وَسَمَتِ الكلامَ العربي، ولنتذكر هنا أن العرب هم أشرف الأمم، وإذا كانت هذه الأمة التي تُعدُّ الأشرف تستعمل المجاز في كلامها كثيراً، فلا بُدَّ أنه يتصف بالشرف ذاته ويحظى لدى متكلمي هذه اللغة بالمكانة الرفيعة، ولذلك عدت العرب المجاز من مفاخر كلامها الذي هو أشرف الكلام، فهو دليل الفصاحة، ورأس البلاغة (كما سبق وأن بينا في تعالق المجاز بالبيان)، وقد ظهرت اللغة العربية على باقي اللغات بالمجاز وحده، وسنتجوز إلى عبارة عامية، فنقول إن المجاز جعل اللغة العربية شامةً بين اللغات⁽²⁾.

لقد استأثر المجاز -إذن- بعناية البلاغيين العرب، وقد نال هذا الاهتمام من قبل بلاغيي المغرب، ولسنا هنا بصدد التاريخ لدراسة المجاز في البلاغة العربية، ومعلوم أن دراسات كثيرة مشابهة قد عرفت طريقها إلى الوجود بسبب من الدراسات الإعجازية الباحثة في علّة كون كلام الله تعالى معجزاً، وضمن هذه الدراسات يعتدُّ ابن رشيق بكلام ابن قتيبة في المجاز وهو في حالة دفاع عن هذا الطريق في القول، والظاهر أنّ حالة الدفاع هذه استدعتها حملةً تكذيب لكل قولٍ مجازي، أو نفي وتكذيب لوجود المجاز في اللغة أساساً، فهل كان ابن رشيق يعيش في بيئة تنكر بعض الأطراف فيها وجود المجاز؟ ربما كان ذلك بالنظر إلى حالة التوتر المذهبي السائد عصر ذاك بين المذهب السني/ المالكي وبين المذهب الشيعي/ العبيدي في القيروان.

نقول هذا من باب التخمين لأن أمراً مماثلاً يحتاج بحثاً في دقائق كثيرة نأى عنها لأنها ليست موضوعنا، وعموماً نشير إلى أنّ المذهب الشيعي لم يكن ضدّ المجاز

(1) يراجع: ابن رشيق. العمدة، ج 1، ص 421.

(2) يراجع: م ن، ص ن.

الذي يستدعي التأويل إذ إن الشَّريف المرتضى قد بنى كتابه في الأمالي كله على تأويل النصوص القائمة على المجاز.

يقول ابن رشيقي: "ومن كلام عبد الله بن مسلم بن قتيبة في المجاز قال: لو كان المجاز كذبا لكان أكثر كلامنا باطلاً، لأننا نقول: نبت البقل، وطالت الشجرة، وأينعت الثمرة، وأقام الجبل، ورخص السَّعرُ..."⁽¹⁾.

ويحسب كلام ابن قتيبة هنا، فإنه لا مناص من استعمال المجاز في الكلام العربي وغير العربي "ولاً أحسبه يصل إلى هذا المعنى في شيء من أسنة العجم إلاّ بمثل هذه الألفاظ"⁽²⁾، فالمجاز حتمية اللغة مهما كان انتماؤها وجنسها، بل إن هذا المجاز "في كثير من الكلام أبلغ من الحقيقة"⁽³⁾، بمعنى أنه يكون أبين من الحقيقة، ونستطيع القول تبعاً لهذا إن المجاز يكون في بعض الأحيان أوضح منها وأكثر كشافاً، وهو كذلك يستطيع أن يكون أحسن منها (في كثير من الكلام) "موقعا في الأسماع والقلوب"⁽⁴⁾، فإذا تحدثنا عن موقعه في السَّمع فلا بُدَّ أننا سنقصد إلى الفهم المتأتي من إدراك العلاقات بين ما هو حقيقي وما هو مجازي، بين ما هو موضوعي وما هو تخييلي، أي بين المحسوس والمجرد، وإذا تحدثنا عن موقعه في القلب صِرْنَا إلى التأثير والانفعال بكل أشكاله ومستوياته.

ألسنا -إذن- نستطيع أن نعدَّ المجاز الأصل في لغة النصوص الأدبية عموماً، والشعرية خاصّة. والتي تعود فيها المسؤولية إلى القارئ لتفكيكها وإعادة تركيبها، فالنصوص الشعرية لا تُبنى على الحقائق، ولا تتكلم بلغة الحقائق؛ فهي "باعتبارها إنتاجات رمزية (=سيمائية)، ليست مشابهة ولا مُطابِقةً لسائر الأشياء والظواهر الطبيعية التي تعنى بها العلوم الدقيقة، ففي هذه العلوم يكون الدَّارس أمَامَ ظواهر

(1) القيرواني، ابن رشيقي. العمدة، ج 1، ص 421.

(2) م ن، ص ن.

(3) م ن، ص ن.

(4) م ن، ص ن.

مستقلة ومعزولة تؤول إليه مسؤولية رصدها وتفسير قوانينها. أمّا مع النصوص فيكون الدّارس أمّام ظواهر رمزية معقدة ومتشابكة من جهات عدّة⁽¹⁾.

إنّ اجتياز ضوء الحقيقة وانكشاف الكلمة واضحةً مُبيّنةً بيّنةً إلى مسارب عتمة المجاز وخفاء العبارة خلف ستارة الوهم هو رحلة تقطعها اللّغة ليس مروراً إلى الانغلاق والانسداد، بل تصعداً نحو الجلاء والانكشاف، إنها رحلة تتجسّد فيها شدة معاناة الشاعر وعدم تناسب هذه المعاناة وحجم ما يحمله من عواطف وأحاسيس تتوق إلى الانكشاف مع حجم العبارة الحقيقية ذات التركيب الوضعي الذي ترغمه سلطة اللغة والمعيّار. وتطوّعه في الوقت الذي يعجز فيه هذا المعيّار عن تطويع تجربة الشاعر ومعاناته وإخضاعها للدُّروب التعبيرية السهلة الطيّعة.

يفترض بالمجاز -إذن- أن لا تقف أمامه الحدود، وأن لا يواجه إمكانات الضبط والضغط، غير إنّّه بالنسبة لبلاغة المغرب في القرن الهجري الخامس يكون المجاز مشروطاً ومقنناً فهو: "ما عدّاً الحقائق من جميع الألفاظ ثم لم يكن مُحالاً مُحضاً"⁽²⁾، فشرط المجاز أن يكون كلاماً لا يتجه إلى المحال المحض، أي إلى عدم إمكانية التحقق تصوّراً، فالذهاب بالمجاز إلى المحال المحض تجنّ على اللغة واستهتار بالحقيقة وخداع للقارئ واستقلال لمداركه وآفاقه الإدراكية، المحال المحض مغالطة وتزييف يقع في أصل اللّغة، فيؤول بالمعنى إلى الوهم ويدمغ القارئ بالغباء، وربما دمع الشاعر بالعتة إلى جانب الاستهتار والجرأة على اللغة والقراء.

المحال المحض لا يحتمل التأويل، إذ لا يقع التأويل إلاّ بالمشارك مع الحقيقة المتناسب معها بوجه من الوجوه، أمّا المجاز الذي تطلبه هذه البلاغة فهو الذي يسمح للقارئ بالتموقع في تجربة جمالية فريدة تقوده إليها مسارب التأويل الممكن، لا يُطلب

(1) الحيرش، محمّد. النص وآليات الفهم في علوم القرآن (دراسة في ضوء التأويلات المعاصرة)، دار الكتاب الجديد، بيروت، ط 1، 2013، ص ص 187 - 188.

(2) ابن رشيق. العمدة، ج 1، ص 421.

من الشاعر أن يركن إلى الحقيقة وحدها، بل في استطاعه، بل ويجب عليه أن يتكئ على اللغة المجازية، الاشتباهية، ولكن في حدود وضمن ضوابط حيث يتأتى للقارئ أن يؤول، وربما خرج بتأويل لا يشابه الأول ولا يتداخل بتأويل آخر أنجزه قارئ آخر. إنَّه مجاز دون "تجوُّز" ودون "اجتياز حدود الممكن"، تطبعه سيماء الاحترام للغة والمنتمين إلى هذه اللغة وإلى قراء نصوصها الشعرية.

وواضح أن هذا الضبط الصَّارم لحرية المجاز لم يكن من قبل تسهيل الطريق الحزن الذي يمشيه الشاعر وصولاً إلى نصّه، بل إنه كان -على الأرجح- حرصاً على القارئ وعملاً على تجنيبه رهق التلقي ومعاناة القراءة، والكدّ من أجل صنع معنى النص، إذ ومهماً كان من أمر الصنعة، فلا بُدَّ أن يكون المعنى كميناً في النص مخبوءاً في طياته، يعثر عليه القارئ ببذل النُّزr القليل من الجهد الذي لا يفسدُ عليه متعته ولذَّته القرائية التي لا يعوق صفاءها عائق التفكير والتفكيك والتركيب.

تدخل الاستعارة والتشبيه في باب المجاز، إنهما كما سبق وأن أوضحنا تقنيتان بيانيتان، تنتميان إلى محاسن الكلام أي إلى ما يجعل الكلام جميلاً، وإلى هذا العصر لم تكن علوم البلاغة العربية قد تفرعت وانقسمت إلى أقسامها المعروفة الثلاث (علم البيان، علم المعاني وعلم البديع) لذلك رأينا ابن رشيق يدخل كلاً تحت مسمى "البيان" ويخرج بعض ما ينتسب إلى علم البديع ليدغمه في مواضيع أخرى، ولقد سبق وأن ألفيناه يخرج بعضاً من "فنون بديعية ذكرها مستقلة عن البديع، وما أدرج تحته من فنون، ومن ذلك: المقاطع والمطالع، والمبدأ، والخروج، والنهاية، والتخلص من معنى إلى معنى" ⁽¹⁾، ونرى أنَّه كان محقاً في إخراج هذه "الفنون" من البديع؛ إذ هي ليست داخلية فيما يزيّن به الكلام الشعري ويحسن، ولكنها تعدُّ ثوابتاً في كل نص شعري يلتزم بها الشعراء أولاً ثم تجري عليها -في ذاتها- التحسينات البديعية،

(1) طبانة، بدوي. البيان العربي، م س، ص 92.

إضافةً إلى هذا تكون هذه "الفنون" أسساً في بناء النص الشعري وتركيبه، لا عناصراً جمالية لاحقة بالنص.

لقد رأى العقاد أنّ المجاز هو جوهر الشعر، فهو "الأداة الكبرى من أدوات التعبير الشعري، لأنّه تشبيهات وأخيلةٌ وصُورٌ مستعارة وإشارات ترمز إلى الحقيقة المجردة بالأشكال المحسوسة، وهذه هي العبارة الشعرية في جوهرها الأصيل"⁽¹⁾، فإذا كان الشعر أصالته تجلوها لغته، وإذا كانت لغة الشعر مجازاً فلماذا يصيرُ ابن رشيق على وضع الحدود، وتسييح هذا العبور من فضاء الحقيقة إلى فضاءات التأويل؛ "فصار التشبيه والاستعارة وغيرهما من محاسن الكلام داخلة تحت المجاز، إلا أنّهم خصّوا الشيء باسم ما قاربه أو كان منه بسبب"⁽²⁾، ما نقصده بالتسييح هو اشتراط "القرب" في العلاقة بين المجرد والمحسوس، بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي مثل القرب في المشابهة "فأمّا كون التشبيه داخلاً تحت المجاز فلأنّ المتشابهين في أكثر الأشياء إنما يتشابهان بالمقاربة على المسامحة والاصطلاح"⁽³⁾، والقرب ضدّ البعد الذي عدّه ابن رشيق عائقاً ضد قراءة النصوص الشعرية والالتذاذ بها، لأنّه يصنع حاجزاً فاصلاً بين حالة الالتذاذ المرجوة وبين شتات الذهن الذي يكدّ في الرّبط بين المتباعدات مركزاً في تفكيك القرائن التي أجازت للشاعر أن يربط بين أمر وآخر، وبين أسلوب معهود وآخر تبدو عليه خصوصية صاحبه، وفي غالب الأحيان يكون القارئ مهتماً بالنص وما يجد فيه من المعاني عن طريق البيان، لا بصاحب النص ويحاول التعرف على طريقته الخاصة في القول؛ إنّه لأجل هذه الأسباب التي كفلت للقراء أن يتعاملوا مع نصوص مبينة مفهومة، لقي شعراء الحداثة العربية ذلك العنت في التقبل، وذلك الغبن في القراءة، فصفة القرب تؤشر على الارتياح في القراءة، ومطلب

(1) العقاد، عباس محمود. اللغة الشاعرة، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د ط، 1995، ص 33.

(2) ابن رشيق. العمدة، ج 2، ص 421.

(3) م ن، ص 424.

الرَّاحة -عموماً- مطلب إنساني محفوظ، فالإنسان هو الأمل لبذل المجهود الأقل حفاظاً على طاقته من التبدد والضياع، وحفاظاً على نفسه من مواجهة المشقة في القراءة والتلقي، ذلك أن الجديد يقتضي الآخرين "أن يكلفوا أنفسهم وهم يعانون تقبل ما يستلزمه من مفهوماتٍ جديدة ربما تناقض مفهوماتهم القديمة التي درجوا عليها (...). وإذ يكون الإنسان مجبولاً على نبد المزيد ضناً براحته وحرصاً على هدوئه ولاسيما أنه لدى تقبل الجديد من الشعر يضحى براحته من أجل قضية ينظر إليها على أنها -في الأساس- متعة لا تستحق كثيراً من الجهد والعناء"⁽¹⁾.

أما متعة قراءة المعهود، فهي محفوظة بحكم أوامر علماء البلاغة العربية، ومن أجل ضمان هذه المتعة الكلاسيكية أصرَّ ابن رشيق على مجانية البعد الذي يعبر عن "المسافة التي تفصل بين الأساليب الأصلية المقبولة في التعبير الشعري وبين الاستعمال الخاص المتحقق لبيت من الأبيات، يحتاج متلقيه إلى عناية وعنت في الانتقال منه إلى المعهود المدلول عنه"⁽²⁾.

النصوص المجازية -إذن- بنيات اشتباهية مريبة ومزعجة، مريبة لأنها تكسر علاقة الأمان المتأسسة بين الشاعر وبعض القراء، نقول بعض القراء لأننا نقصد القراء المدوحين، فالمدوح الذي يعتقد في نفسه التفرد والاستعلاء، يواجهه الشاعر بنص صناعي تظهر فيه ذات الشاعر واجتهاداتها في اللغة وعملها على خرق المعهود، وظهور ذات أخرى في النص إلى جانب ذات المدوح أمر مرفوض ولاشك. وهي مزعجة لأن القارئ تضيع منه "زمام القراءة" فبدلاً من أن يكون قارئ نفسه وقائد النص النمطي، يصبح هاهنا مقوداً يفعل هذا الغموض والتجاوز، لذلك يكون عليه

(1) الأعرجي، محمد حسين. الصراع بين القديم والجديد في الشعر العربي، عصمى للنشر والتوزيع، القاهرة، د ط، د تا، ص ص 82 - 83.

(2) التهالي، البشير. الخطاب الاشتباهي، مس، ص 438.

الانصياع إلى النص والتجول فيه مانحاً له وقته وجهده وتعاطفه في سبيل الوصول إلى جزيرة المعنى النائية.

ومن أجل المحافظة على راحة القارئ أعلن ابن رشيق أنه يميل إلى الوسطية (على مذهب المالكية هنا أيضاً!) فإن ينكر المجاز فذاك أمرٌ محال، وقد اعترف به وأقره أبو قتيبة المسلم السُّني وأقر بوجوده في القرآن⁽¹⁾، وأن ينحاز إليه كليةً، فذلك ما لم يكن بمستطاعه لا هو ولا نقاد المغرب عصر ذلك جُملةً لذلك اعتمد التوسط، وهو التوسط بين الوظيفة الإبلاغية البيانية وبين الوظيفة التخيلية البلاغية؛ ولا يقوم بهذه الوظيفة الوسطية المزدوجة إلا "الخطاب الشعري المؤلف تأليفاً قريباً بحيث لا ينفعل معناه بما يفرضه الكلام الشعري من العدول والتغيير والإبدال والمجاز، وسائر أشكال الاشتباه المقصودة فيه لغاية تخيلية، ففي هذا النوع من الأشعار نزوع إلى التوازن بين الوظيفة التواصلية والوظيفة التخيلية"⁽²⁾.

يؤمن ابن رشيق بأن الاستعارة والتشبيه داخلان في المجاز، لكنه يؤكد على "المجاز المرسل" الذي يسمّى فيه الشيء باسم ما قاربه أو لوجود سبب رابط بين المسميين، لكن ولأن البلاغة إلى ذلك العصر لم تقنن ولم تصبح علماً له أبوابه، فإن ابن رشيق لا يذكر أن اسم هذا المجاز هو المجاز المرسل، الذي تقترن فيه المسميات بعلاقات معينة تؤشر كلها على القرب.

رغب القارئ العربي قديماً بالنص وصوره يكونان قريبين منه، في مستطاعه ومتناوله، نص وصور لا يحدثان الإزعاج ولا يرببان ولا يمتحنان القارئ ويضعان قدراته وكفاءاته في التأويل والفهم على المحك، وألقي باللائمة على الشاعر في حال عدم تحقق هذه الشروط، كأن النقد العربي كان في خدمة القارئ دائماً، وحين لا

(1) ابن رشيق. العمدة، ج 1، ص 421، ويراجع كذلك: ابن قتيبة. تأويل مشكل القرآن، ج 2، شر: السيد أحمد صقر، مكتبة التراث، القاهرة، ط 2، 1973، ص ص 132 - 133.

(2) التهالي، البشير. الخطاب الاشتباهي، م س، ص 330.

يحصّل الشاعر شروط راحة القارئ يكون ذلك منه عجزاً، واستهتاراً، ولا مبالاةً بهذا القارئ المبجل، يعبر ابن رشيق بلفظ "الرغبة" عمّا يحبُّ وجوده في النص حتّى لا يقع القارئ تحت طائلة الإبهام والإغماض "فهذا الذي كنا نرغب فيه لكون المفسّر والمفسّر به في بيت واحد" (1).

ويكون الرّشاد الذي ينشده الشاعر في سعيه الحثيث لتحصيل رضا قرائه عنه حتّى إذا كان هذا الرّضا صعب التحقيق في مراحل تاريخية بعينها حيث لا يعود للقديم تلك القدرة على نقل تجارب الشعراء ومعاناتهم من حيز القوة إلى الفعل، أي التعبير عنها وكشفها للقراء، ويصبح التحديث في الأدوات الفنية مطلباً ملحاً وضرورياً، فيشتغل الشاعر باللغة لأنها الأرضية التي ينطلق منها، ولأن هذه الأرضية قد تشدّه دائماً إلى واقعيّتها، ومرجعيتها المعجمية التي تعجز عن البوح بمكنوناته، فإنه ينطلق إلى فضاءات التخيل حيث يجد الآلة النقدية ترصده وتتهمه بالمروق والتمسك بالمحال المحض وتردّه إلى نهج الأوائل "وجملة الحال أن تعتبر شعرك بما سلف من شعر الماضين: فما استحسنه العلماء فاقصده، وما تركوه فاجتنبه، ترشد إن شاء الله" (2).

إنّ التعلق بما استحسنه القدماء جعل ابن رشيق بلاغي وناقد المغرب في القرن الهجري الخامس يصرّ على القرب والتوسط ما يذكرنا بصفة "المناسبة" بين المستعار والمستعار له التي شرّعها المرزوقي (420 هـ) في أبواب عمود الشعر؛ هذا العمود الذي يمثل مذهب الأوائل.

ويبلغ بابن رشيق الحد في الإصرار على هذه المناسبة وهذا القرب درجة ما نسوّغ لأنفسنا وصفه بالخوف من التورط في التأويلات التي تمس بعض التراكيب المجازية، والتي يخاف ابن رشيق أن يقوم المؤول بإسقاط تأويل على آخر إذا اشترك التركيبان

(1) ابن رشيق. العمدة، ج 2، ص 588.

(2) م ن، ص 711.

في اللفظ المستعار، مثال ذلك لفظ الزمان والدَّهر: "ومن المجاز عندهم قول الشاعر وغيره: فعلت ذاك والزمان غرٌّ، والزمان غلام، وما أشبه ذلك. وهو يُريد نفسه ليس الزمان، ولا أرى ذلك مستقيماً"⁽¹⁾، لا يستقيم مثل هذا التعبير بالنسبة إلى قارئ يريد أن "يبقى الكلام على ظاهره مجازاً"⁽²⁾ أي أن لا يتعرض للتأويل الذي لا يكون ذا فعالية في كشف معاني بعض النصوص من مثل قول الشاعر:

سَأَلْتَنِي عَنْ أَنْاسٍ هَلَكُوا ❖ ❖ ❖ شَرِبَ الدَّهْرَ عَلَيْهِمْ وَأَكَلَ⁽³⁾

يقول ابن رشيق في محاولة لنفي تأويل قد يذهب إليه قراء هذا النص إن الشاعر لا يقصد أنه هو ذاته أكل وشرب عليهم، بمعنى عدم الوفاء ونسيان العهد، بل المقصود هو طول المدَّة وطول العهد الذي مرَّ على مهلك هؤلاء القوم⁽⁴⁾.

ويقرأ ابن رشيق بيتاً شعرياً لأبي الطيب المتنبي يذكر فيه الدَّهرَ وفعله بالعلاقات التي تكون قائمة بين الناس ثم ينصِّرم حبلها:

أَفْنَتْ مَوَدَّتَهَا اللَّيَالِي بَعْدَنَا ❖ ❖ ❖ وَمَشَى عَلَيْهَا الدَّهْرُ وَهُوَ مُقَيِّدٌ⁽⁵⁾

ويظن ابن رشيق - بالنسبة لهذا النص - أن أبا الطيب المتنبي أراد الدَّهرَ حقيقةً⁽⁶⁾، وإذ ذاك فإنه لم يُردِّه على المجاز!

ويقرأ نصاً للشاعر المعروف بالصنوبري (334 هـ):

كَانَ عَيْشِي بِهِمْ أُنِيقاً ❖ ❖ ❖ وَزَمَانِي فِيهِمْ غُلَاماً فَشَاخاً⁽⁷⁾

(1) ابن رشيق. العمدة، ج 1، ص 423.

(2) م ن، ص ن.

(3) م ن، ص 424.

(4) يراجع: م ن، ص ن.

(5) م ن، ص ن.

(6) م ن، ص ن.

(7) م ن، ص ن.

على أن الشاعر لم يكن مراده "كُنْتُ فِيهِمْ غُلَامًا فَشَخْتُ"⁽¹⁾، ويعتقد ابن رشيق أمراً لا يخرج عن الصواب بأية حال مفاده أن "لكل موضع ما يليق به من الكلام، ويصح فيه من المعنى"⁽²⁾.

يأتي ابن رشيق بمجموعة من النصوص بنيت بناءً مجازياً ضمن تركيبات استعارية يكون المستعار فيها دائماً هو "الدهر" و"الزمان"، ويخرج بعد قراءته لكل استعارة بالنتيجة المذكورة أعلاه، والتي مفادها أن كل استعارة تفكك وتركب بحسب السياق النصي الذي وردت فيه، وأنه لا يمكن المطابقة بين القراءات حتى إذا اشتركت النصوص في بؤرة رمزية واحدة، وهي هنا رمزية "الدهر" و"الزمان".

فضّل القارئ بالنسبة إلى النص الأول الذي يميل إلى أن يكون مثلاً "فعلت ذلك والزمان غرّاً، والزمان غلاماً" أن يبقى الكلام مجازاً لا يؤوّل، لأن التأويل بالنسبة إليه سيخرج هذا النص من مجازيته إلى حدود الحقيقة حيث يستحيل تحقيقه، أو لانعدام علاقة السبب والمقاربة بين الإنسان والزمن، وبلغة البلاغة، فلا قرينة تقرن كلمة الإنسان بكلمة الدهر، فلا هو جزء منه، ولا هو حالّ فيه، ولا هو مسبّب عنه، لذلك نضى ابن رشيق أن يكون تأويل هذا الكلام: فعلت كذا وأنا غرّاً، وأنا غلاماً، وفضل ألا يدخل القارئ في محاولة تأويلية يضيع معها الجهد التأويلي سدى. وإذ ذاك فبقاء هذا النص مجازاً أسلم له وللقارئ، معنى هذا أن يكتفي بالقول إن المعنى هو: فعلت كذا إذ الزمان زمان غفلة وطيش ونزق، هكذا ننسب الطيش والنزق إلى الزمان على سبيل التجوُّز مكتفين بهذا الحد من التدرج في القراءة وذلك لأنه في بعض البنيات المجازية لا يكون التأويل مستساغاً، وذلك قياساً ببعض النصوص مثل:

سَأَلْتَنِي عَنْ أَنَاسٍ هَلَكُوا ❖ ❖ ❖ شَرِبَ الدَّهْرُ عَلَيْهِمْ وَأَكَلَ⁽³⁾

(1) ابن رشيق. العمدة، ج 1، ص 424.

(2) م ن، ص ن.

(3) م ن، ص 424.

فكما أن القائل في النص الأول لم يقصد نفسه من استعمال لفظ "الزمن" للأسباب التي شرحناها بالنيابة عن ابن رشيق، فإن الشاعرها هنا كذلك لم يقصد بأنه هو شخصيا من أكل وشرب على أولئك الهالكين، وإنه لمن العجَب أن يذهب بابن رشيق الظن بأن أحد قرأء "العربية" عصر ذلك كان سيظن أن الشاعر يقصد أنه هو من أكل على أولئك الناس البائدين وشرب! اللهم إلا إذا كان الخوف قد تسلل إليه من إساءة الأعاجم لقراءة نص كهذا. وقد ذهب إلى أنه دلالة على "طول العهد" وإن كان محققاً لأن التركيب "أكل الدهر عليه وشرب" يعدُّ في حكم المثل يضرب للمدة إذا طالت ونسي الناس الحدث أو الواقعة موضوع الكلام، حتى إن الدهر ذاته أي الزمن الذي يحفظ المواقيت، ويكون تاريخ الأحداث قد نسي هذا الأمر وأغفله، ولم يعد يذكر عنه شيئاً إلى الحد الذي جعل من هذا "المنسي" مائدة أكل عليها وشرب دون أن يتنبه إليه، وكأن أشياء تسقط من الزمن، وينساها الناس حتى التاريخ الذي يقال إنه لا ينسى، ينسى الأشياء والأحداث فلا يعود أحد إلى ذكرها، أليس هذا بالضبط ما يربط بين الإنسان والزمن، شيء ما يسمي الذاكرة، حيث تحفظ التواريخ والأحداث المختلفة، وحين تمر الأحداث في شريط الذاكرة، يمر معها الزمن، وكما يرى الإنسان نفسه في ذاكرته من لدن يكن شاباً غراً غافلاً نزقاً إلى أن يصبح عجوزاً شيخاً خبر من الدنيا الكثير، فإنه يرى الزمن بهذه الصفات نفسها، وفي زمن النزق والطيش يرى الشاب نفسه قادراً على التحكم والسيطرة، إنه كما يقال: يملك زمنه، لكنه ومع تقدم العمر، يكتشف أن الزمن كان دائماً العنصر الأقوى، إنه صاحب السطوة التي تظهر تدريجياً على الوجه والقامة وتبدو في الضعف إجمالاً، وكان الزمن نفسه قد تقدم به العمر.

إنه المعنى الذي يظهر بجلاء في نص أبي الطيب المتنبى وهو يتحدث عن "البلى" و"الفناء" الذي تروح ضحيته الأشياء والعواطف فلا تبقى منها سوى الذكرى، بينما يمر الزمن ساحقاً تحت قدمه أشياء كثيرة اعتقد بأنها ستبقى صامدة، إنها مشكلة

النسيان الذي لا يبقى من الأشياء سوى ذكرياتٍ قد يأنف الناس حتى من استعادتها.

ألا يأنف الناس من ذكر موتاهم مع طول المدّة إذ يصبح التذكر مزعجاً؟

اختار ابن رشيق مجموعة من النصوص المجازية يربط بينها "الدّهْر"، بوصفه مستعاراً وهو موضوع مجرد غير محسوسٍ، لأمرٍ آخر مجرد غير محسوسٍ، وهو النسيان والانفلات من الذاكرة. وبالنتيجة فإنّ مودة حبيبة أبي الطيب تكون قد أبلتها الليالي الطويلة التي فصلت بينهما، ومشى عليها الدّهْر (والدّهْر لا يمشي) بخطاه الثقيلة وهو يعاني القيد في رجليه، فأحكم بذلك البلى على هذه المودة التي تعرضت للدّرس والتحطيم من قبل الدّهْر بسبب هذه الحركة الثقيلة، وبما أنّ صاحب النص في كلّ مرّة لا يقصد نفسه، ولا يقصد شيئاً آخر محسوساً على علاقة بالدّهْر، فإنّه يحسن ألاّ يؤوّل القراء مثل هذه النصوص، وأن تترك على ظاهر المجاز، إذ لا عمق قد يظهره التأويل.

ويكون المهّم في قراءة مثل هذه النصوص المجازية، أنّ القارئ يفهمها دون الالتجاء إلى التأويل الذي يهدف إلى كشف الخفيّ، لأنّ هذا الكشف ينطلق من عملية استدلال ينزل فيها القارئ من الأكثر خفاءً إلى الخفي إلى الواضح الجليّ، وهو المطلوب، وطالما أنّ هذا الجليّ لن يظهر، فلا داعي ثمة لأنّ يجهد القارئ نفسه.

هل نستطيع -بناءً على دعوى ابن رشيق- أن نقول إنّ المجازات ذات علاقات وطيدة رابطة بين منتج الكلام ومتلقيه، بين مبدع النص وقارئه، ولنختصر هذه العلاقة في مبدأ "الثقة"، ولنقل بدءاً إنّ هذه الثقة تكون متأسسة في الذات المتكلمة بينها وبين ذاتها، وبينها وبين اللغة التي تبعد بها، ورسوخ احتمال المصادقية فيها والصفاء تجاه الآخرين، وإذا كان هذا الاحتمال موجوداً، فهذا يعني أنّ بعض المجازات ستقبل على أساس أنها مجازات دون أن يطلب القارئ تفسيراً لعدم استطاعته القيام بالربط بين المجردات والاستدلال.

لذلك يكون على المتكلم - في بعض الأحيان - الحذر من الكثير من تراكيبه اللغوية خاصةً المجازية منها، لئلا يواجه بالنفور أو البغض من قبل الطرف الآخر في العملية التواصلية؛ أي المخاطب.

وما إن يشرع الشاعر في عملية "الاختيار" حتى يبدأ في تفعيل "مبدأ الثقة" ذاك، وإن الثقة التي نقصدها هي - لا ريب - ثقة الشاعر في مدى فهم قارئه، وفي إدراكه لحسن نواياه، ولا تنبني هذه الثقة إلا إذا كان طرفا العملية الإبداعية متميئين إلى الثقافة عينها.

2- أقسام المجاز:

سنكتفي من المجاز بالاستعارة والتشبيه وذلك لأنهما بنيتين مجازيتين كفيلتين بصناعة اللغة الشعرية المنزاحة، وكذلك لأن التطرق إلى جميع أنواع المجاز سيُسقطنا في التكرار الذي يُغني فيه ذكر الجزء عن تفصيل الكل، ونظن الاستعارة والتشبيه كفيلين بالغرض الذي نرمي إليه وهو رصد موقف البلاغة في المغرب في الفترة موضوع الدراسة من الصور المجازية عموماً.

2-1- الاستعارة:

ليس الشعر نظماً ووزناً وقافية، هذا ما حرص ابن رشيق على بيانه بين الحينة والحينة، لكن الشعر هو ما انفعل به قارئه عجباً واندهاشاً، وذلك لانبنائه على التصوير كما قال الجاحظ، فالصورة الشعرية هي مكنن الجمال فيه والباعث على المتعة القرائية، وإلى عصر ابن رشيق كان كل ما يصنع جمال الشعر منضوياً تحت مسمى البديع، لذلك كانت الاستعارة أول أبواب البديع بحكم تصنيف ابن المعتز الذي جعلها كذلك⁽¹⁾، وأفضل المجاز حسب تقسيم وتفضيل ابن رشيق⁽²⁾،

(1) يراجع: ابن المعتز، أبو العباس عبد الله. البديع، تق وشروتج: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الجيل، بيروت، ط 2، 2007، ص 76.

(2) يراجع: ابن رشيق. العمدة، ج 1، ص 426.

"الاستعارة أفضل المجاز عندي، وأوّل أبواب البديع، وليس في حليّ الشعر أعجب منها، وهي من محاسن الكلام إذا وقعت موقعها، ونزلت موضعها"⁽¹⁾.

وربما كان علينا أن ننوّه -بدءاً- بمستوى نفاذ القراءة المغربية للفضن البياني، واختلافها عن باقي القراءات السّابقة، إذ يُحسب لهذه القراءة، أنّ ابن رشيق الناقد المغربي كان أوّل من أدخل الاستعارة والتشبيه والكناية في باب المجاز، وعلى الرغم من ذلك فإن ما أسميناه "غبن القراءة" في الباب الخاص بالتلقي على المحور الإبداعي، وهو الغبن الذي راح ضحيته المبدع الناقد الأندلسي ابن شهيد، ينال هذه المرّة من ابن رشيق ناقداً وقارئاً فاحصاً للتراث النقدي والبلاغي العربي؛ إذ يقول بدوي طبانة واصفاً كتاب العمدة "فإن ملكة الابتكار تكاد معالمها تكون مفقودة في هذا الكتاب، وإن كان لصاحبه شيء من الفضل فهو فيما جمعه من الروايات المأثورة، وما نقله من كلام غيره من علماء البيان ونقاد الشعر"⁽²⁾ على أن من الباحثين من أنصف ابن رشيق في تقرير لهذه الأوليّة في تصنيف فنون البيان ضمن المجاز "على أنّ الباب لم يتضح في نفس ابن رشيق، فقد أدخل فيه أمثلةً من الاستعارة والتشبيه والكناية. ومعروف أنّ البلاغيين بعده جعلوا المجاز علماً على الاستعارة والكناية والمجاز المرسل والعقلي، وأخرجوا التشبيه، لأنّ ركنيه وهما - المشبه والمشبه به - حقيقيان. ولكن على كلّ حالّ هذه أوّل نظرة دقيقة للباب، فقد كانت كلمة المجاز تلقانا قبله منذ الجاحظ دون تحديد دقيق لما تصدق عليه من صور البيان"⁽³⁾.

ولنتذكّر أنّ ابن رشيق صرح في مقدمة العمدة بأنّه سيقدم قراءته الخاصة للمتن الشعري العربي، وذلك اجتناباً للتكرار، فهو في أحيان كثيرة يقدم قراءته ويعلن في مرات أنّه يرى أن قراءة بعينها خاطئة ويلجأ إلى تقديم المبررات والأدلة التي

(1) ابن رشيق. العمدة، ج 1، ص 426.

(2) البيان العربي، م س، ص 135.

(3) ضيف، شوقي. البلاغة تطور وتاريخ، دار المعارف، القاهرة، ط 9، 1995، ص 148.

بنى عليها هذا التخطيء، وبالإضافة إلى ذلك فقد قام بعملية اصطفاء للقراءات المختلفة الصادرة عن القراء السابقين، لقد رأى أنها قراءات لا يكاد بعضها يخرج عن الذاتية لأن كل واحد من هؤلاء "ضرباً في جهة وانتحل مذهباً هو فيه إمام نفسه وشاهد دعواه"⁽¹⁾، وعلى الرغم من الاحترام الكبير الذي أبداه تجاه هذه القراءات -مع إشارتنا إلى أن صفة الاحترام هذه غالبية على القراء المغاربة- فإنه قد تخير ما رآه حسناً ولم يقيم بعملية إقصاء تجاه السابق سواء أمغريبياً كان أم مشرقياً، إنه الإيمان بتراسل المعارف وتواشج النقود والقراءات وتراسلها في التاريخ، وربما كان ابن رشيق يقدر على هذه العملية لأنه رأى في نفسه القدرة على أن يختص كتابه بقراءاته فقط دون الأخرى إذ إنه يصرح: "وعولت في أكثره على قريحة نفسي ونتيجة خاطري"⁽²⁾. إن اجتناب الأحسن والتعويل على القريحة ليساً سوى منطلقين لقراءة ذاتية حسب ابن رشيق أنه قد ينأى عنها، لكن ما يكون الأحسن بالنسبة إليه قد لا يكون كذلك بالنسبة إلى قارئ آخر، وإن ما يراه صواباً قد يراه قارئاً آخر خطأً، وهذا ما حاولنا إثباته ونحن ننجز قراءة في بعض قراءاته في الصفحات السابقة، إن عنوان العمدة ذاته، عنوان يؤشر على ذاتية القراءة، إذ العمدة هو ما لا يستطيع الاستغناء عنه في مناقضة للفضلة الذي يطرح، أما محاسن الشعر، فتعني أن العمدة قد جمع المحاسن الأدبية لتكون عماد دروس الناشئة ودليل القراء، وهذه قمة الذاتية من ابن رشيق، وعلى العموم فإن في هذا تأكيداً على أن تحري الموضوعية في قراءة المتون أمر يكاد يكون محالاً، فالقارئ ينطلق أولاً من ذاته وهو لا يقدر على إبعادها عن مجال الرؤية، فنظرية التلقي والقراءة نفسها قائمة على مبدأ ظاهراتي أي على الاعتداد بإدراك الذات لموضوعها ووضعها موضع المواجهة معه.

(1) ابن رشيق. العمدة، ج 1، ص 57.

(2) م ن، ص ن.

يعتد ابن رشيق بمذاهبه الخاصة، فتكون الاستعارة أفضل المجاز عنده، ويقرر أن "الناس" مختلفون فيها، فمنهم من يستعير للشيء ما ليس منه ولا إليه كقول لبيد: **وَعَدَاةٍ رِيحٍ قَدْ وَزَعَتْ^(*) وَقَرَّةٌ^(**) ❖ ❖ ❖ إِذْ أَصْبَحَتْ بَيْدَ الشَّمَالِ^(**) زِمَامَهَا⁽¹⁾** يقول ابن رشيق معلقاً على هذه الاستعارة بأن لبيدًا "استعار للريح الشمال يداً، وللغداة زِمَامًا، وجعل زمام الغداة ليد الشمال ولا الزمام من الغداة"⁽²⁾، ولنقل إن ابن رشيق لا يرى مناسبة بين اللفظ المستعار وما استعير له. وإذا كان هذا حال نوع من الاستعارات فإن نوعاً آخر يكون أقرب إلى التشبيه، ولنتذكر أن طرفة التشبيه حقيقيان. مثال ذلك قول ذي الرمة:

أَقَامَتْ بِهِ حَتَّى ذَوَى الْعُودِ وَالتَّوَى ❖ ❖ ❖ وَسَاقَ الثُّرَيَّا فِي مَلَأَعَتِهِ الضَّجْرُ⁽³⁾

قال ابن رشيق في شأن هذه الاستعارة "فاستعار للضجر ملاءةً، وأخرج لفظه مخرج التشبيه. وكان أبو عمرو بن العلاء لا يرى أن لأحدٍ مثل هذه العبارة، ويقول: ألا ترى كيف صير له ملاءةً، ولا ملاءة له، وإنما استعار له هذه اللفظة"⁽⁴⁾.

غير أن بعض المتعقبين يقولون إن الاستعارة هي ما كان من مثل الموجودة في بيت لبيد وأن الاستعارة في بيت ذي الرمة، ناقصة لأنها محمولة على التشبيه⁽⁵⁾. ويخطئ ابن رشيق القراءة الأولى ويثبت الثانية، بدعوى أن العلماء استحسنوا في الاستعارة قرب اللفظ المستعار لما استعير له، مثل قرب الملاءة للضجر، وبذلك تكون استعارة لبيد بعيدة متنافرة فهي التي لا تقع موقعها من الكلام ولا تنزل موضعها.

(*) وَزَعَتْ فَلَانًا: كَفَهُ وَمَنَعَهُ، كَأَنَّمَا مَنَعَ الْقَرْنَ عَنِ الْفِعْلِ بِأَنْ أَطْعَمَ الطَّعَامَ وَأَشْعَلَ النَّيْرَانَ (هامش المحققين).

(**) رِيحُ الشَّمَالِ: هِيَ أِبْرَدُ الرِّيَّاحِ، أَصْبَحَتْ الْغَالِبَةَ فِي وَقْتِ الْغَدَاةِ (هامش المحققين).

(1) م، ن، ص 426.

(2) م، ن، ص ن.

(3) م، ن، ص ن.

(4) م، ن، ص ن.

(5) يراجع: م، ن، ص 427.

يدل هذا الاختلاف على أنّ قرأء الشُّعْر العربي قد اختلفوا عصر ذلك في مفهوم الاستعارة ومدى جدواها في الشعر، ولا يتوقف الأمر على عصر ابن رشيق بل يسبقه إلى عصور أخرى، فالقائلون بالقرب في الاستعارة منهم: القاضي الجرجاني (366 هـ)⁽¹⁾، بينما يرى محمد الحسن بن علي بن وكيع (399 هـ) أنّ: "خير الاستعارة ما بَعُدَ وَعُلِمَ فِي أَوَّلِ وَهْلَةٍ أَنَّهُ مُسْتَعَارٌ، فَلَمْ يَدْخُلْهُ لِبَسِّ"⁽²⁾، ويقترح ابن رشيق أن يتوسط الشاعر في استعاراته؛ فلا يجب له "أن يبعد الاستعارة جداً حتّى ينافر، ولا أن يقربها كثيراً حتّى يحقق، ولكن خير الأمور أوساطها"⁽³⁾، ولقد تحدث في الاستعارة وأكثر من الأمثلة من مختلف النصوص، غير أنّ ما يهمننا منها هو علاقتها بالقارئ.

ونستطيع القول بهذا الصّدِّ إن الاستعارة التي أرادتها القراءة المغربية - حتّى تضمن حدوث التفاعل بين القارئ والنص - هي الاستعارة الواضحة، الاستعارة التي تحسّن الكلام ولكنها في الوقت ذاته تبينّه وتوضّحه جداً، ولنا في المنزع البديع للسجلماسي دليل على أنّ هذه القراءة الاستعارية استمرت في المغرب حتى القرن الهجري الثامن: "والشريطة فيها وملاك الأمر قرب الشبّه بين المستعار منه والمستعار له، وتحقق النسبة أو النسب على ما قد قيل مراراً شتّى وامتزاج اللفظ بالمعنى حتّى لا توجد بينهما منافرة، ولا يتبين في أحدهما إعراض عن الآخر بوجه حتّى إنّهُ لو حلّ تركيب الاستعارة إلى تركيب التشبيه فليل -مثلاً- في قوله:

غَلَالَةٌ خَدَّهُ صُبِغَتْ بِوَرْدٍ ❖ ❖ ❖ وَتُونُ الصُّدُغِ مُعْجَمَةٌ بِخَالٍ

"كَأَنَّ خَدَّهُ غَلَالَةٌ، وَكَأَنَّ صَدُغَهُ نُونٌ، لَامْتَزَجَ الْلفْظَ بِالْمَعْنَى وَتَحَقَّقَتِ النُّسْبَةُ وَالشَّبَهُ وَالْوَصْلَةَ بَيْنَ الْمُسْتَعَارِ مِنْهُ وَالْمُسْتَعَارَ لَهُ"⁽⁴⁾. يطالعنا إذن شرط القرب وعدم التنافر، إنهما الشرطان اللذان يحققان غرض البلاغة وهو الإبانة والوضوح لتحقيق

(1) السابق، ص ن.

(2) م ن، ص 428.

(3) م ن، ص ن.

(4) السجلماسي. المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، م س، ص ص 235 - 236، والبيت لابن المعتز.

قراءة مثالية، ويكون على النص دائماً أن يمتلك الإشارات التي تهدي القارئ إلى اكتشاف المعنى الذي قصده الشاعر، إنَّه العود إلى مبدأ الرَّاحة وعدم إزعاج القارئ ببنيات استعارية تكلفه بذل الجهود في التفكيك، وإلى هذا العصر حرص بلاغيون عرب على حماية القارئ من النصوص والشعراء الذين يرومون انتهاك حرمة راحته، وحتى حين يتعلق الأمر بالاستعارة التي يجعلها السَّجلماسي "النوع الثاني من القسمة الأولى للجنس العالي وهو التخيل"⁽¹⁾، يطلب من الشاعر أن يقيّد تخيله بالقرب والمناسبة بين المستعار والمستعار له، ولا تكون الاستعارة سوى مبادلة بين الألفاظ، إذ يسهل على القارئ أن يكتشف هذه الألفاظ ويردُّ كلاً إلى أصله: "الاستعارة استعمال العبارة على غير ما وُضِعَتْ له في أصل اللغة"⁽²⁾ تماماً مثل استعارة ذي الرُّمة التي فضلها ابن رشيق، ولنذكر هنا بين قوسين أن ابن رشيق ومثله الحُصري صاحب زهر الآداب وكذلك السَّجلماسي معجبون بابن المعتز، ولنذكر أيضاً أن ابن المعتز معجب بذي الرُّمة: "وكان ابن المعتز يفضلُّ ذا الرُّمة كثيراً، ويقدمه بحسن الاستعارة والتشبيه"⁽³⁾ تكون استعارة ذي الرُّمة واضحة مبينة لأنَّه من السهل الربط بين "الملاءة" و"الفجر" فكلاهما حقيقي ومرئي وأحدهما قريب من الآخر في حال التشبيه، ولذلك تكون هذه الاستعارة هي الحسن وكذلك يكون التشبيه، طالما أن قارئه لا يكدُّ خاطره في الربط بين أطراف هذه البنيات المجازية التقريبية الإيضاحية، وطالما هي تقترب من الحقيقة التي يرومها القارئ بحسب البلاغيين فهل كان القارئ فعلاً يجنح إلى مثل هذه السُّهولة في القراءة؟ وإلى مثل هذا الوضوح في التركيب الذي يفترض به أن يوفر له فرصة التخيل وحلِّ الغوامض التي لم يقصد منها أن تكون

(1) م، س، ص 235.

(2) ابن رشيق. العمدة، ج 2، ص 429.

(3) م، ن، ص 434.

"كأشكال إقليدس والمجسطى والكلام في الجزء، بل أن يكون (الغموض) إذا ورد على الأذهان بلغت منه معاني غير مبتدلة وحكما غير مطروقة"⁽¹⁾.

إن الإصرار على مبدأ الوضوح والتناسب والقرب، والتوسط على ما فيه من عناية بالغة بالقارئ وحفاظ تام على علاقة الاستئناس بينه وبين النص، فإنه يشكل تشكيكا بمدى قدرة القارئ العربي القديم على التعامل مع مستويات تخيلية عالية حيث تتداخل العوالم التي تبدو متنافرة أول مرة وتتفاعل الدلالات، وإذا كانت الشعرية العربية قد عرفت مثل هذه النصوص في إبداع الحداثة، فإن مثل هذه الشروط والأحكام كانت قد أهلت النقاد/القراء المتخصصين "لأن ينتصبا كالقضاة الفاصلين بين إبداع سوي، وآخر غير سوي، ومعنى لائق وآخر شائك، ويستحيل الإبداع إذ ذاك إلى نشاط ترتنه جملة من الشرائط والمقاييس تخول له البلوغ إلى الطرف المقابل للمبدع وهو المتلقي"⁽²⁾.

اشترط في الاستعارة والتشبيه الوضوح التام، إضافة إلى وظيفة الإثارة التي تمارسها على القارئ، الذي يبقى قريبا من المعنى المقصود، دون التحليق في فضاءات التأويل الذي تنتج عنه لذة قراءة النصوص بالاشتراك في صناعة المعنى، لا بالعثور عليه وكأنه كنز كمين في إحدى زوايا النص الشعري. ولقد آمن ابن رشيق ومعه قراء مغاربة آخرون بأن النص الشعري هو ذلك "المؤلف تأليفاً قريباً، بحيث لا ينفعل معناه بما يفرضه الكلام الشعري من العدول والتغيير والإبدال والمجاز، وسائر أشكال الاشتباه المقصودة فيه لغاية تخيلية"⁽³⁾، وحدثت مراقبة هذا التخيل بإلزام الشاعر بإنتاج صور قريبة تنعدم فيها الفجوات الدلالية التي ينتقل عبرها المتلقي من الصورة

(1) ابن أبي الحديد. الفلك الدائر على المثل السائر، بنيل ج 4 من المثل السائر (م س)، تح وتع: أحمد الحوفي بدوي طبانة، ص 305.

(2) الزنكري، حمادي. المتلقي عند النقاد القدامى، م س، ص 295.

(3) التهالي، البشير. الخطاب الاشتباهي، م س، ص 330.

إلى الواقع أي حركة الانتقال الذهنية بين المعنى ولوازمه وصلاً بين المتباعدات، وصولاً إلى المقابلة المطابقة بين ما هو تخيلي وما هو واقعي⁽¹⁾.

لقد انتظرت النصوص التخيلية العربية مجيء قارئ في حجم الإمام عبد القاهر الجرجاني (471 هـ)، ليقول إن مدار الاستعارة هو المعنى وليس الألفاظ، فالمعنى هو ما ينقل وليس اسم الشيء "ليست الاستعارة نقل اسم عن شيء إلى شيء ولكنها ادعاء معنى الاسم لشيء"⁽²⁾، إن هذا الإدعاء سيؤدي حتماً إلى تفاعل الدلالات وإلى التداخل والتقارب بين المتباعدات، إنه الإدعاء الذي يجمع بين المجردات إمعاناً في التخيل، وذهاباً باللغة إلى حدود أبعد حيث ينفلت الإبداع من كل قيد. يجيز الجرجاني أن يكون في الاستعارة ما لا ينتقل فيه الذهن من المتصور إلى الواقع، أي أن يكون فيها ما لا يقدر القارئ نقله من أصل اللغة إلى المجاز: "واعلم أنّ في «الاستعارة» ما لا يتصور تقدير النقل فيه البتة، وذلك مثل قول لبيد:

وَعْدَاةٌ رِيحٌ قَدْ كَشَفَتْ وَقِرَّةٌ ❖ ❖ ❖ إِذْ أَصْبَحَتْ بَيْدِ الشَّمَالِ زَمَامُهَا"⁽³⁾

هذه الاستعارة التي رأى ابن رشيق أنها بعيدة، وأنه قد استعير فيها للشيء ما ليس منه ولا إليه⁽⁴⁾.

يشرح عبد القاهر الجرجاني أن العلاقة في هذه الاستعارة ومثيالاتها، ليست بالضرورة - علاقة تشبيه، حتى يجوز القول بنقل لفظ المشبه به إلى المشبه، ويتم الكشف عن هذه العلاقة وعن المستعار بواسطة الاستدلال الذي يقوم على التأويل نزولاً من الغامض إلى الظاهر، وهو ما نستطيع وصفه بملء الفجوات الدلالية، "لا خلاف في أنّ «اليد» استعارة ثم إنك لا تستطيع أن تزعم أنّ لفظ «اليد» قد نقل عن شيء إلى شيء. وذلك أنّه ليس المعنى على أنّه شبه شيئاً باليد، فيمكنك أن تزعم أنّه

(1) يراجع: م س، ص ن.

(2) الجرجاني، عبد القاهر. دلائل الإعجاز، م س، ص 434.

(3) م ن، ص 435.

(4) ابن رشيق. العمدة، ج 1، ص 426.

نقل لفظ اليد إليه، وإنما المعنى على أنه أراد أن يثبت للشمال في تصريفها «الغداة» على طبيعتها، شَبَّهَ الإنسانَ قد أخذ الشيءَ بيدهِ يَقلِبُهُ ويَصْرِفُهُ كيفَ يُريدُ، فلمَّا أثبت لها مثل فعل الإنسان باليد استعار لها «اليد»⁽¹⁾، إنَّ تشبيه الشمال بالإنسان في تصريفه الأشياء بواسطة يده وهي أعظم آلات الفعل عنده أمرٌ وارد، لكن المحال هو القول باستعارة اليد للشمال إذ لا مجال لبناء مشابهة بينهما فتصبح المشابهة قائمة بين الشمال والإنسان. وهذا سبيل الاستعارة القائمة على التشخيص التي من جمالياتها أنها تؤنس الطبيعة بمتحركاتها وجماداتها. "ألا ترأته محال أن تقول إنه استعار لفظ «اليد» للشمال؟ وكذلك سبيل نظائره، ممَّا نجدهم قد أثبتوا فيه للشيء عُضْوًا من أعضاء الإنسان، من أجل إثباتهم له المعنى الذي يكون في ذلك العضو من الإنسان"⁽²⁾.

ونستطيع أن نمثل لحركة التأويل التنازلية بهذا المخطط:

- 1- زمام الغداة بيد الشمال
- 2- الشمال تتصرف بالغداة (تصرفها)
- 3- الشمال تشبه الإنسان في القدرة على تصريف الأمور
- 4- الإنسان يصرف الأشياء ويقلبها بواسطة يده أعظم آلات الفعل لديه
- 5- تضاف "الشمال" إلى "اليد" ليثبت لها معنى الفعل والإنجاز، كما هو مثبت للإنسان فيقال يدُ الشَّمَالِ، كما يقال يدُ الإنسان

(1) الجرجاني، عبد القاهر. دلائل الإعجاز، م س، ص 436.

(2) المصدر نفسه، ص ن.

يريد ابن رشيق وبلاغيو المغرب تجنب القارئ القيام بهذه العملية التأويلية وُصُولاً إلى فهم هذه الاستعارة التي تشبه فيها أحد ظواهر الطبيعة بالإنسان، فيكفي أن النص ينبني على الاستعارة حتى يخرج القارئ عن الحقيقة ويذهب إلى الربط بين المتباعدات، ويعطل تجربته الجمالية القائمة هنا على الفهم المباشر الذي يفترض أن يتأتى من البيان بالحقائق، نقول إن هذه الاستعارة وحدها في وضوحها تشوش القراءة على القارئ فما بالنا بهذه القراءة والاستعارة بعيدة، تخيلية على شكلة استعارة لبيد.

ويدعو عبد القاهر القارئ إلى أن يضع في الحسبان - وهو بمواجهة النصوص الاستعارية- أن الاستعارة عقد علاقة تشبيهية بين شيئين، ثم ترك هذا التشبيه وإهماله جُملةً، إن هذا الإهمال والترك لا يتم إلا عبر فعل إقصاء المشبه، وتعويضه باسم المشبه به على سبيل الإعارة، فلا يعود ثمة فصلٌ بين المشبه والمشبه به⁽¹⁾. وإن اكتشف هذا الطرف المهمل هو طريق فهم المعنى الذي لا يتأتى إلا عبر محاورة هذه الإستعارة، وطرح أسئلة عليها، تعني هذه المحاورة تفكيكها بواسطة التأويل الذي ينزل فيه القارئ من الغامض إلى الأقل غموضاً إلى المنكشف الواضح، وهكذا يكون القارئ قد عاش تجربته الجمالية، ففهم النص وحقق لذاته متعة القراءة والتجول في النص وملء فجواته، وهذه هي "مزية" الاستعارة إذ تمكن القارئ من عيش لذة تجربة الكشف وإعمال الفكر وكدّ الذهن في تفكيك معميات النصوص الأدبية ذات اللغة الخاصة التي تجسّد خصوصية الأدب وفرادة أصحابها المبدعين؛ "فاللغة الأدبية باختصار تضمينية إلى حدّ كبير أضف إلى ذلك أن لها جانبها التعبيري. فهي تحمل معها نبرة المتحدث بها، أو اتجاه الكاتب الذي يكتبها. كما أنّها لا تقف عند مجرد التعبير عمّا تحمله، بل تهدف إلى التأثير على اتجاهات القارئ وإقناعه وتغيير موقفه"⁽²⁾.

(1) يراجع: المصدر السابق، ص 67.

(2) ويليك، رينيه، و. وارن، أوستن. نظرية الأدب، تر: عادل سلامة، دار المريخ للنشر، الرياض، د ط، 1992، ص 35.

ومثل هذه الاستعارات التي سميت -فيما بعد- الاستعارة المكنية تحمل معها سمات الكاتب/المبدع الذي يعتمدُها، ولأن ابن رشيق لم يعدّها من جيّد الاستعارات، فقد كان لأبْد له أن يقصي نصوصاً كثيرة لأبي تمام من "الجودة" لأنها قائمة على التشخيص، ولأن الاستعارة تمثل لبّ وجوهر شعر أبي تمام فإنّه كان لأبْد من النظر إليها كما نظرَ عبد القاهر الجرجاني أي خارج الحدود الضيقة للعلاقات الكائنة بين أطراف التشبيه "فكثير من استعاراته المكنية ينبغي أن تعالج من خلال رؤية شعرية جديدة تقدّر طبيعة الفعالية الخاصة التي يمارسها الخيال الشعري في عملية الخلق الفني، وقدرة العمليات الاستعارية على بثّ الحياة في الأشياء الجامدة"⁽¹⁾.

أوجبت القراءة المغربية أن يكون النص الشعري واضحاً، لا موارد فيه ولا خفاء، ودعت إلى احترام راحة قارئ يريد من النص الشعري معنى ظاهراً مفهوماً -حسب زعمها- ولهذا تعلّق القراء المغاربة بإنجاز ابن المعتز على صعيد "البديع" على مستوى النصوص الشعرية والنص النقدي الذي يمثل قراءة في المتن الشعري العربي قديمه وحديثه لإثبات أن المحدثين ليسوا أصحاب البديع ولا السّابقين إليه، ابن المعتز ذاته الذي جوّز أحد الباحثين القول فيه: "إنّه انحط به (يقصد البديع) من الصُّور المركبة كالمجاز والاستعارة إلى الصور البسيطة كالتشبيه وهو أدنى عند علماء البلاغة وأقرب في فن الأسلوب غوراً"⁽²⁾.

رفضت البلاغة المغربية الصور الفنية التي تحدث الغموض وتشوش على القراءة، بل لقد اشترط ابن رشيق في الاستعارة أن تخرج الأغمض إلى الأوضح وهو بذلك يثبت لها صفة التشبيه "والتشبيه والاستعارة يخرجان الأغمض إلى الأوضح، ويقربان البعيد، كما شرط الرماني في كتابه"⁽³⁾.

(1) القاسمي، محمد. الصورة الشعرية (دراسة في شعر أبي تمام)، مطبعة أنفوبرانت، فاس، المغرب، ط 1، 2005، ص 53.

(2) الجوّاري، أحمد عبد السّتار. الشعر في بغداد حتّى نهاية القرن الثالث، م س، ص 346.

(3) ابن رشيق. العمدة، ج 1، ص 453 وقد ذكرنا كلام الرّماني حين حديثنا عن الصنعة.

وكما يتعلق فهم الاستعارة بالقارئ، فكذلك التشبيه يُتوجه به إليه وذلك من أجل مساعدته على الفهم "إذ كانت فائدته هي تقريبُ المشبّه من فهم السّامع وإيضاحه له"⁽¹⁾ يكون همُّ القارئ -إذن- تحصيل صفة المشبّه المنتمي إلى المجال الحقيقي المدرك، ولذلك كان التشبيه ذا مهمّةٍ بيانيةٍ إيضاحيةٍ تقريبيةٍ، ولسنا نستطيع القول إلاّ أن الحكم بالإبانة والإيضاح والتقريب على الصورة الشعرية التي يصنعها المجاز بكلّ أنواعه تعمّد إلغاء للطابع الانزياحي والتحريفي الذي يجب أن تتعرّض له اللغة المعجمية في سبيل بناء لغة النص الأدبي/الشعري ويكون الحاصل "أنّ الصورة الفنية لا تؤدي وظيفةً بالنسبة إلى المتقبل إلاّ متى كانت «الحقيقة» مطلبها والمطابقة هدفها سواء اصطنع في ذلك التشبيه أو الاستعارة -فليس للصورة- قوانينها الداخلية المتحكمة في تولّدها وتشكلها وتأثيرها في المتقبل وإنما هي استنساخ للواقع. فلا تفسّر جودتها إلاّ بقدرتها على أن تكون أمينة في النسخ وفيه في النّقل"⁽²⁾.

يزيد ابن رشيّق على متطلبات عمود الشعر القديم مطلب جمال المشبه به واستئناس النّفس به، وليس هذا سوى انتظاماً في سلك ما يريحُ القارئ ويبعثه على الإحساس ببهجة القراءة، لذلك يبعد ابن رشيّق من دائرة التشبيه البياني كل ما يمكن أن يتصّف بالكراهة، فيحدث النفور بينه وبين المتلقي/القارئ ما يجعله يزهد في النص محلّ القراءة مثل:

"تُلاعِبُهَا كَفُ الْمَزَاجِ مَحَبَّةٌ ❖ ❖ ❖ لَهَا وَلِيَجْرِي ذَاتَ بَيْنِهِمَا الْأُنْسُ
فَتُزِيدُ مِنْ تِيهِ عَلَيْهَا كَأَنَّهَا ❖ ❖ ❖ غَرِيْزَةٌ خَدِرٌ قَدْ تَخَبَّطَهَا الْمَسُ"⁽³⁾

(1) السابق، ص 457.

(2) المبخوت، شكري. جمالية الألفة، م س، ص ص 91- 92.

(3) ابن رشيّق. العمدة، ج 1، ص 473.

قال ابن رشيق معلّقاً "فلو أنّ في هذا كلّ بديع لكان مقيماً بشعاً، ومن ذا يطيبُ له أن يشرب شيئاً يشبه بزبد المصروع وقد تخبّطه الشيطان من المس" (1).

يسوق ابن رشيق المثال السابق ليدلّل على مسألة "تغير الأذواق" فلكل عصرٍ ذوقه، وإذا كان هذا النص قد استحسنه القراء العرب القدماء وتفاعلوا معه جمالياً، فإن هذا لا يكون في عصر متأخر اختلف فيه الذوق وتهذب، وانطبع الناس برقة العصر ولطف حاله وسهولته، فأوجب ذلك صفات الرقة والسهولة في كل ما يستهلكه إنسان العصر حتّى في النصوص الأدبية (2).

يتعلق المجاز بالقارئ، فهو الذي يتجه إلى فك الغموض والتدرج نحو الحقيقة، ولذلك كان المجاز إجمالاً داخلاً في البيان الذي يقصد منه إلى الإبانة عن المعنى في صور متعددة تتسم كلّها بالحسن، وملاك الحسن بالنسبة إلى ابن رشيق هو التقيد بطريقة الأوائل خاصة إذا تعلّق الأمر بالطبع وعدم الكلفة. يقول في نص تشبيهي لأبي نواس: "هذا أشعر الجن والإنس. وقد جاء بالشعر على سجيته - أعني أبا نواس - وشاهد ذلك ظاهر في لفظه (...) لكنه لم يكن يؤثر التصنيع ولا يراه فضيلةً، لما فيه من الكلفة" (3).

وهكذا لا تكون الاستعارة هي الصورة الفنيّة التي تربط بين المتباعدات، وتشيدُ كوناً منتظماً من وجهة نظر فنيّة خالصة وتدعو القارئ إلى خوض مغامرة استكشافية في المعنى، ولكنّها تصبح بالنسبة لابن رشيق مجرد أداة تعبيرية لا تعدو كونها ربطاً بين المتشابهات القريبة.

(1) السابق، ص ن.

(2) يراجع: م ن ، ص ن.

(3) م ن ، ص 463.

2-2- التشبيه:

عَدَّ ابن رشيِّق التشبيه مجازاً من باب التجوُّز في ربط العلاقات بين الشئيين البعيدين والتقريب بينهما، وجعلهما في أحيان متحدين، فإنهما وإن لم يكونا كذلك حقيقة، فإنهما تجوُّزا ومُسامحةً يكونان شبيهين. وهكذا نفهم من ابن رشيِّق أن المجاز بالنسبة إليه ليس انتقالاً للألفاظ من أصل وضعها في اللغة إلى أوضاع جديدة ليست لها فقط، ولكنه أيضاً ما حدثت المسامحة والتجوُّز في قبوله، فالقول بأن شخصاً ما حيَّةٌ لا يعني أن ثمة قريباً بينهما إذ يكون الشخص من جنس الإنسان وهو الحيوان الناطق العاقل المختلف تماماً عن الحية المنتمية جملةً إلى عالم الحيوان والزواحف، لكن قد حدثت المسامحة والتجوُّز في هذا الرُّبط وغيره بناءً على قبول المشابهة بين هذا الشخص والحيَّة في صفات التلون وعدم الاستقرار على حالٍ ما يعني عدم أهلية هذا الشخص ليكون مستأمناً، يؤمن جانبه.

وحتى يتقبل القراء بنية تشبيهية معينة يشترط فيها أن تكون مبنية على التقارب والتشاكل، فيفهم القارئ بشكل آني وبطريق سهل النسبة بين المتشابهين، والعلاقة التي ربطت بينهما، ويضمن القرب بين الشئيين المشبهين وعدم البعد بينهما عدم الكدِّ الذهني من قبل القارئ الذي يجب أن يضمن النص راحةً قرائيةً له متضمنة المتعة واللذة، وتضمن المقاربة والمشاكلة للقارئ نسبة عالية من الفهم، إذ يكون هذا هو مُراد القارئ عن طريق التوصيف لا التصوير والتخييل، لذلك فإن الوصف "مناسبٌ" للتشبيه مشتمل عليه، وليس به لأنه كثيراً ما يأتي في أضعافه"⁽¹⁾.

من بين مكونات متعة القراءة أن يقود النصُّ قارئه إلى حالةٍ من الاكتشاف بين أشياء الطبيعة وعوالم الإنسان، ولا يشترط أن يكون هذا الاكتشاف من باب المطابقة وربط المتشابهين بكل الوجوه المشتركة لأنه في هذه الحال يبطل أن يكون ثمة تشابهها

(1) ابن رشيِّق. العمدة، ج 2، ص 946.

وتقارباً، بل تطابق وتماهي، وتسقط هذه البنية من الاعتبار ولا تعدُّ من قبل القارئ نصّاً يقوده إلى اكتشاف تداخل العوامل وترابطها وانفصالها، لذلك حرص ابن رشيق على احتواء النص على مثل هذه النزهة الروحية بين المتباعدات، فاشتراط أن تكون صفة المشابهة "من جهةٍ واحدةٍ أو جهاتٍ كثيرةٍ لا من جميع جهاته. لأنّه لو ناسبه مناسبةً كليةً لكان إيّاه" (1)، غير أنّ ما يشترط في هذه الجهات أن تتناسب من حيث إرادة وجه الشبه، فإذا وقع تشبيهه (الخدُّ بالورد) فهذا يعني أن وجه الشبه المقصود هو حمرة أوراق الورد، وهذا أمرٌ يدركه القارئ ولا يخفى عنه، فالمعنى هو الجمال والشباب وربما انضوى تحته الحياء، ومعانٍ آخر تنصب كلّها في الجمال الذي يظهره لون الأوراق الحمراء، ويقوم القارئ باستبعاد احتمالات لا تخدم المعنى ولا الغرض الذي لأجله عقدت هذه المشابهة وهو وصف الخدُّ بالجمال، من بين هذه الاحتمالات، أجزاء مكونة للوردة من مثل الصفرة في الوسط، وخضرة الكمام (2) لأنّ وجه الشبه واقع في الأعم الملاحظ لا في الأجزاء المخفية أو الظاهرة غير المشهورة. وكذلك تشبيه الرجال أحدهم بالبحر والليث، فالغالب على صفة البحر السّماحة والجود لا الملوحة والزعوقة، وكذلك غلبت على الليث صفة الشجاعة لا الشتامة والزهومة (3).

التشبيه اختصار بحسب الرماني (4)، ولطالما كان الاختصار عند العرب متأتياً من "الثقة بفهم بعضهم عن بعض" (5) والثقة تعاقد غير معلن من الطرفين، يقضي بالأسيء القائل القول، وفي الوقت نفسه على المقول له ألاّ يسيء الفهم، فإن قال النص إن "خدّاً كالورد" فسيُفهم القارئ أنّ المعنى هو خدُّ صبيّةٍ أو شابةٍ ممتلئة حياةً وصحةً هو المقصود بالتشبيه، لا خدُّ عجوز، فمهما احمرّ فإِنَّه لا ينهض إلى شبه الوردة

(1) المصدر السابق، ج 1، ص 453.

(2) يراجع: م ن، ص ن.

(3) م ن، ص ن.

(4) م ن، ص ن.

(5) م ن، ص 433.

التي تغري بجمالها ولونها بقطفها، إذ تكون الحمرة هنا متركزة في وجه/خد منكمش جاف ليس فيه ماء الحياة، بينما يشترك الخد الذي هو كالوردة معها في مستويات عالية من الجمال والإغراء وخلق رغبة القطف في الوردة، ورغبة التقبيل في الخد.

ولأن التشبيه مسامحةً وتجوُّز، فإن القارئ يدرك أنه قد يقع على "الشيء وسميّه من غير جنسه"⁽¹⁾ حيث تتداخل العوالم المختلفة ويبدو على الائتلاف بدلاً عن التناقض، والتشابه بدلاً عن الاختلاف، وهنا يضمن التشبيه حداً أقصى من إمكانات الالتقاء والتناسب بين هذه العوالم، حرصاً على سلامة التشبيه وصحته وقرب طرفيه، وبالنتيجة ضمان قراءة مريحة، فحين يشبه الشاعر جيد امرأة بشيء من غير جنس الإنسان، فلا بد أن يبحث في عالم آخر غير أنه من الممكن أن يوفّر قدراً من الملاءمة والقرب إلى "مجموعة الإنسان" يدرك القارئ أن صفة الجمال في جيد المرأة هي الطول والانتصاب، هذه الصفة قد تكون موجودة في "الشجرة" و"النخلة" فكلتاها طويلة ومنتصبة، قد تتوفر هذه الصفة كذلك في "الجبل" لكن هذا العالم بهذه المكونات المشابهة بعض صفاتها لصفة جيد المرأة الطويل المنتصب لا يمكنه أن يكون قريباً من عالم الإنسان، وتحديداً نقول إن هذه "المشابهات" تشوّه صورة المرأة إجمالاً وتطمس على جمال جيدها، لأنها تخرج إلى التطرف في أسباب هذا الجمال وهي الطول والانتصاب، ولذلك كان عالم "الحيوان" هو الأقرب لأنه عالم حي متحرك يحوي عناصر أدرك الإنسان العربي في بيئته جمالها، ومن بين هذه العناصر كان "الرّيم" ذا الجيد المنتصب الطويل خاصّةً والجسد الجميل جملةً، لذلك كان أقرب إلى المرأة، وكان تشبيه جيدها بجيد الرّيم أرقى صور المشابهة المبينة عن صفة الجمال والبهاء.

(1) ابن رشيق. العمدة، ج 1، ص 453.

تكون مهمّة التشبيه كما الاستعارة إخراج "الأغمض إلى الأوضح"⁽¹⁾، لذلك كان لا بُدَّ أن يكون ما يشبهه به قريباً إلى فكر القارئ وذهنه، فالإيضاح يعني اختصار الطريق على القارئ في اكتشاف نسبة الصفة في الشيء المشبه، ولا يحدث هذا الكشف عن طريق المغالقات والتخييلات البعيدة التي لا يخرج منها القارئ بفائدة، وقد لا يفهمها أبداً، ولذلك لم يكن الشعر مطية سهلةً بالنسبة للشاعر العربي يصل عليها إلى نيل رضا قارئه وافتكاك إعجابه، ولذلك قرّر بعض النقاد أنّ التشبيه على ضربين "تشبيه حسن، وتشبيه قبيح. فالتشبيه الحسن هو الذي يخرج الأغمض إلى الأوضح فيفيد بياناً، والتشبيه القبيح ما كان على خلاف ذلك"⁽²⁾.

لا يبدو عالم الشاعر الخاص ذا أهمية في ربط العلائق في عالم صورته الخاص، إذ لا شيء يخصّه بالتقريب، فهو متوجهٌ إلى قارئ يهمله أن ينال رضاه، وأن يحظى بقبوله له، وقد اشترط هذا القارئ على الشاعر أن "يجتنب الإشارات البعيدة والحكايات الغلقة، والإيماء المشكل، ويتعمد ما خالف ذلك، ويستعمل من المجاز ما يقارب الحقيقة، ولا يبعد عنهما، ومن الاستعارات ما يليق بالمعاني التي يأتي بها"⁽³⁾، لأنّه فيما اعتمد هذه النصوص الاشتباهية فهذا يعني أنه تعمد غلق باب الفهم أمّام قارئه، ولا يكون هذا إلاّ عجزاً عن إتيان السامع/القارئ من حيث يفهم أو يكون استهتاراً ورُجلاً كما يقول ابن رشيق. وأن يفعل الشاعر هذا فهذا يعني أنه ذهب إلى أن يشين نصّه بإخراجه من ما يجب أن يكون وهو "البيان" إلى المستقبح المرذول وهو "الإغماض" و"الاستغلاق"، وبالنتيجة يكون قد أخرج نصه من دائرة النصوص المقبولة والمقروءة.

(1) المصدر السابق، ص ن.

(2) من، ص ص 453 - 454.

(3) العلوي، ابن طباطبا. عيار الشعر، م س، ص 123.

وجملة القول يكون على التشبيه أن يدرك ذهنياً، فينتقل القارئ في إدراك الشبه من المجرد إلى المحسوس، أو من المحسوس إلى المحسوس أيضاً، ويجمع ابن رشيق مواصفات المشبه به الذي يدرك في أثناء عملية القراءة:

1/	محسوس	أوضح	من غير المحسوس (المجرد)
2/	مشاهد (المعينة)	أوضح	من الغائب (المتخيل)
3/	مدرك في ذات القارئ	أوضح	من المدرك بوسائط غير الذات
4/	القريب	أوضح	من البعيد
5/	المألوف	أوضح	من الغريب

تحيل الصفات الأولى على وعي تام من قبل القارئ بموضوع التشبيه (نقصد المشبه به)، إنه يدركه تماماً دون أية وسائط يكون وجودها ناتجاً عن التعقيد الذي أدّى إليه التوَعُر وعدم السير على مسالك سهلة، وفي كل الأحوال لا تمرُّ العملية التأويلية بمسالك صعبة، إنها عملية سهلة للغاية، ولنقل إنها تعتمد كلية على اللفظ الدقيق الذي يوجه إلى معنى يماثله دقة، فثمة امرأة وهي تجسّد جزءاً من الطبيعة (محسوساً، مشاهداً، مدركاً) من طرف القارئ ذاته لا يحتاج إلى وساطة تعرفه بـ "امرأة"، وهي قريبة فهي من جنس الإنسان مثله، وهي مألوفاً تنتمي إلى محيطه (في غالب الأحوال)، هذا بالنسبة للمشبه، وكذلك هو حال المشبه به وهو مدار اهتمام القارئ لأن الإدراك يتوجه إليه ويتجه العقل إلى كشف العلائق الرابطة بينه وبين المشبه فكلما كان (محسوساً ومشاهداً (مرئياً) ومدركاً وقريباً ومألوفاً) كان ذلك أدعى إلى تحقيق متعة قراءة النص التي يعضدها كشف المعنى وإيضاح الغوامض التي تتمثل هنا في صفة جمال جيدها، فإذا قربنا لفظ "جيد الريم" هنا يزول الإغماض بأن نتبين أن هذه الصفة هي الطول والانتصاب.

يعيب أحد النقاد على بعض الشعراء قوله:

"صُدُّغُهُ ضِدُّ خَدِّهِ مِثْلُ مَا الْوَعْدُ ❖ ❖ ❖ دُ - إذا ما اعتبرت - ضِدُّ الْوَعِيدِ

من قبل أنه شبه الأوضح بالأغمض، وما تقع عليه الحاسّة بما لا تقع عليه"⁽¹⁾.
لقد تعمّد الشاعر أن يخرج على القواعد المنظومة، فانتهك بذلك ما هو معياري سائد، وأفسد بذلك المتعة الجمالية التي كان يفترض بالتشبيه أن يحققها، وهي متعة معيارية كذلك يؤطرها السائد ويحدّ من نشاطها، وذلك بإخضاعها إلى الذهن وعالم المحسوسات.

وعلى الرغم من ذلك فقد أباحت أجهزة التلقي والقراءة العربية للشاعر أن يشبّه على ضربين "فأحدها التقدير، والآخر التحقيق. فالذي يأتي على التقدير التشبيه من وجه واحد دون وجه، والذي يأتي على التحقيق التشبيه على الإطلاق، وهو التشبيه بالنفس، مثل تشبيه الغراب بالغراب وحجر الذهب بحجر الذهب إن كان مثله سواء"⁽²⁾، وفي كلّ الأحوال نجد القارئ العربيّ يقدم ضوابط للتشبيه لا تخرج عن "الحسية"؛ فتشبيه التقدير لا يعدو كونه أن يقدر الشاعر مشبها به قريبا من المشبه وإن لم يكن من جنسه الفعلي، كما هو الشأن في التشبيه بالنفس، أي أن يكون المشبه به هو نفسه المشبه (حجر الذهب وحجر الذهب إذا كانا متماثلين تماما).

يقدم ابن رشيق قراءة مضادة لقراءة الرماني التي شملت الشروط السابقة الذكر، وتبدو قراءة على جانب من الأهمية، ولقد تعودنا من قارئنا المغربي مثل هذه المعارضات بين الفينة والأخرى. يقول: "أما ما شرط في التشبيه (يعني الرماني) فهو الحق الذي لا يدفع، إلا^(*) أنه حمل على الشاعر فيما أخذ عليه. إذ كان قصد الشاعر

(1) ابن رشيق. العمدة، ج 1، ص 454.

(2) من، ص ن.

(*) قال المحققون: إن هذه الكلمة في الأصل "إلا" للإستثناء، والنفي أولى كما في المطبوع "لا أنه وقد حمل على الشاعر فيما أخذ عليه" دون شكل للكلمات المشكولة في الطبعة التي نعمدها، وقد لا نرى صواباً في جملة هذه الطبعة ولا في

الباب الرابع = الفصل الثاني: المجاز وعلاقته بالبيان

أن يشبّه ما يقوم في النَّفس دليلاً بأكثر مما هو عليه في الحقيقة كأنه أراد المبالغة، ولعلّه يقول أو يقول المحتج له: معرفة النَّفس والمعقول أعظم من إدراك الحاسة⁽¹⁾، لا يوافق ابن رشيق قارئاً سابقاً عليه هو "الرُّماني" في تقييد أطراف التشبيه بهذه الحسية المبالغ فيها، ويعطي تأويلاً آخر لأبيات الشاعر التي طعن فيها الرماني بحجة أن صاحبها خرج بذهن القارئ من الأوضح وهو المحسوس إلى الأغمض وهو المجرد.

غرّة ← لون الوصال
(محسوس معاين) (مجرد)

طرّة ← لون الصدود
(محسوس معاين) (مجرد)

تشبيه قبيح

ويعمل ابن رشيق على إيجاد تأويل آخر يخفف من وطأة خطاب الطعن الرماني في النصوص التشبيهية العربية التي أسقطت صرامة الحسية في أحد أطرافها، ولا يكون المخرج الذي ينشده القارئ إلا في نصوص من القرآن الكريم الذي اعتمد المجاز وفي نصوص من الشعر العربي القديم، أهمها شعر امرئ القيس الذي عدّه ابن رشيق

=المطبوع، وذلك لأن ابن رشيق استعرض شرط الرماني في التشبيه وهو "الإخراج من الإغماض إلى البيان" وهذا ما قصده بقوله "فهو الحق الذي لا يدفع" واستأنف قاصداً الرُّماني الذي "عاب على بعض شعراء عصره: صدغه ضدّ خدّه... البيت، وقول الشاعر ذاته:

ولهُ غرّة كلونٍ وصالٍ ❖ ❖ فوقها طرّة كلونٍ صدودٍ

ولأن ابن رشيق سيعارض الرماني، قائلاً بأنه يوافق على شرطه في التشبيه إلا أنه حمل (يقصد الرماني) وليس (حمل) كما في الطبعة، على الشاعر فيما أخذ عليه (يقصد تشبيه الأوضح بالأغمض، والمحسوس بالمجرد) وتفسير قراءة ابن رشيق في المتن.

(1) م ن ، ص ص 454 - 455.

صاحب الإبداع الشعري العربي الأول؛ فقد جاء في كتاب الله عز وجل قوله في صفة شجرة الزقوم ﴿ طَلْعُهَا كَأَنَّهُ رُءُوسُ الشَّيَاطِينِ ﴾⁽¹⁾، وقال ابن رشيق إن أجود قراءة لهذا النص التشبيهي أن المشابهة وقعت برؤوس الشياطين، وهي كائنات غير مرئية أي إنها ليست مشاهدةً عياناً، غير أن تصورها واقع في قلوب البشر، وهو تصور يحيل على البشاعة، ويؤسس للخوف والاشمئزاز، ولذلك نفهم من ابن رشيق أن وجه الشبه يعين على تصور المشبه به في النفس، فتدركه النفس بنفسها دون الاستعانة بوساطة الانتقال الإدراكي من الذهن إلى المحسوس⁽²⁾.

والتشبيه الذي يقاربه استعمله امرؤ القيس حين وصف نصال نبله بأنياب الأغوال⁽³⁾.

يقف ابن رشيق إذن ضد القراءة الداعية إلى هذا المحسوس الصارم المنتشر في البنية التشبيهية، الضاغط على إمكانية التخيل حتى وإن كان فعلاً قريباً لا يغادر النفس لأنها تتعرف على المشبه به (الطرف الموضح) الموجود فيها أساساً مثل الأغوال، ورؤوس الشياطين، ولولا أن قراءات ابن رشيق وتأويلاته كانت دائماً محدودة، متوسطة، ولو أنه عمل دائماً برأيه الذي نراه صائباً "ولكل كلام وجهٌ وتأويل، ومن التمس عيباً وجدّه"⁽⁴⁾ لكان قد خرج بالقراءة المغربية للشعر العربي إلى آفاق أرحب وأوسع، خاصة وأن مؤلفه "العمدة" مثل بالنسبة لكثير من القراء اللاحقين عمدة لا يمكن الاستغناء عنه.

أصرّ قارئونا على أن المجاز بأنواعه التي رأينا أنه كان أول قارئ عربي يجعلها تنضوي تحته "إنما هي نبتٌ تستحسن، ونكت تستظرف، مع القلة وفي الندرة فأما إذا

(1) سورة الصافات، الآية 65.

(2) يراجع: ابن رشيق. العمدة، ج 1، ص 455.

(3) يراجع: م ن، ص ن.

(4) المصدر م ن، ص 186.

كثرت فهي دالة على الكلفة"⁽¹⁾، إنَّه الرأي ذاته، والقراءة نفسها التي سلَّطها نقادنا جميعاً على مدونة "الصورة الفنية" خاصة حين يتعلق الأمر بالصورة البديعية لأبي تمام، وفي هذا يحذر ابن رشيق من مغبة تعقب القراء الطاعنين في مثل هذه النصوص، وهنا تبدو سلطة هؤلاء القراء ممسكة بقراءة ابن رشيق لا تدعها تنطلق إلى آفاق الحرية والتعدد؛ فبالنسبة لأبي تمام ما كان يجب عليه أن يجعل شعره بديعاً واستعارة، "فقد رأيت ما صنع به ابن المعتز، وكيف قال فيه ابن قتيبة، وما ألف عليه المتعقبون كالجرجاني وأبي القاسم ابن بشر الأمدي وغيرهم"⁽²⁾.

في مثل هذا التشبيه الذي لا يعترف إلا بالحدود المنطقية بين أطرافه وبالإدراك للعلاقة الرابطة بينها، حصر على الطاقة الإبداعية للشاعر الذي يكون مخطئاً إن أتى بتشبيه غير مصيب أي قبيح بتعبير الرماني لا بد أن ردع الشاعر بفكرة التشبيه الذي يجانب الصواب ويخطئ في الإبانة لم يكن سوى ردع لهذا الشاعر عن اعتبار ذاته أساساً في الإبداع فما يمكن أن تمنحه الذات إذا غاص الشاعر فيها في محاورة تفتح على العالم والأشياء المحيطة بذات الشاعر لتتجسد صوراً فنية تمكننا من معرفة كيفية "تفاعل الذات الشاعرة مع العالم الخارجي، وقدرتها على تعديل علاقات هذا العالم وإعادة تشكيلها"⁽³⁾.

لم تكن دعوة ابن رشيق إلى تأويل التشبيه الذي يعود القارئ فيه إلى "ما يتصور ويقوم في النفس"⁽⁴⁾ سوى دعوة ضيقة ما كان له أن يتجاوزها لأنه حينئذ كان سيسرع للشعراء أن يتعاضموا ويستتهروا بالشعر وأن يبدو رجولاتهم أمام الممدوحين، لأن في صنعة الصورة الشعرية جانباً كبيراً من ذاتية الشاعر وشخصيته وإبرازاً لتفرده

(1) ابن رشيق. العمدة، ج 1، ص 451.

(2) م ن، ص ن.

(3) عصفور، جابر. الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط 3، 1992، ص 205.

(4) ابن رشيق. العمدة، ج 1، ص 455.

وشعوره بأناؤه، ومن شأن هذا الجانب أن يفسد علاقة الشاعر بقارئه خاصة إذا قصدنا القارئ المقصود/الممدوح، بينما يفترض أن تتأسس هذه العلاقة على التفاعل لا على الخلاف والنفور، ومن شأن هذه العلاقة "أن تسلب السُّلطة المطلقة من المرسل على إصدار خطابه بعجرفة أو لا مبالاة نحو الآخرين، وأن تدخله في دائرة القواعد الضمنية أو العلانية وأن تجعله يكتفٍ خطابهُ على قدر عقل متلقيه ليحصل التفاعل وكسب استمالة المتلقي ونيل رضاه"⁽¹⁾.

لا أشياء مثيرة غامضة تجعل من القارئ يرتد إلى أعماقه وإلى مجاهل العالم يحاول عن طريق هذه الصورة كشف العلاقات التي كونت عوالم في قلب العالم، وذواتا متمايضة/متشابهة، إن هذه الحدود الصارمة لن تخلق الدهشة، ولن تصنع حيرة السؤال والكد من أجل إيجاد إجابة لا تكون في غالب الأحيان نهائية، من أجل ذلك وبسبب منه تطلع القراء إلى بنيات تشبيهية تتعدّد فيها المشبهات وإن لم تتداخل العوالم ولم تتشابك العلاقات خاصة مع إصرار النقد القديم على "كاف" التشبيه وغيرها من أدواته.

وكان أن قال امرؤ القيس:

كَأَنَّ قُلُوبَ الطَّيْرِ رَطْبًا وَيَابَسًا ❖ ❖ ❖ لَدَى وَكْرَهَا الْعُنَابُ وَالْحَشْفُ الْبَابِي⁽²⁾

إنَّ جُلَّ مَا قَدَّمَهُ هَذَا النِّصُّ كَانَ أَنْ شَبِهَ الشَّاعِرُ "شَيْئَيْنِ بِشَيْئَيْنِ فِي بَيْتٍ وَاحِدٍ، وَاتَّبَعَهُ الشُّعْرَاءُ فِي ذَلِكَ"⁽³⁾ بعد أن كان أصل التشبيه "دخول الكاف وأمثالها أو كأن وما شاكلها شيء بشيء في بيت واحد"⁽⁴⁾.

(1) مفتاح، محمد. دينامية النص (تنظير وإنجاز)، المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء/بيروت، ط 4، 2010، ص ص

51 - 50.

(2) ابن رشيق. العمدة، ج 1، ص 458.

(3) م، ن، ص ن.

(4) م، ن، ص ن.

وقد حظي نص امرئ القيس بإعجاب قراء كثيرين، ربما كان أهمهم بشار ابن برد الذي لم يعرف التوقف عن المحاولة عن إعادة إنتاج النص المرقسي حتى قال:

كَأَنَّ مُنَّارَ النَّقْعِ فَوْقَ رُؤُوسِنَا ❖ ❖ ❖ وَأَسْيَافُنَا لَيْلٌ تَهَاوَى كَوَاكِبَهُ (1)

ولا ينال هذا البيت إعجاب ابن رشيقي إلا من حيث الترتيب أما من حيث القدرة على التشبيه، فإنه يُعجب بيت للطرماح:

يَبْدُو وَتُضْمِرُهُ الْبِلَادُ كَأَنَّهُ ❖ ❖ ❖ سَيْفٌ عَلَى شَرْفٍ يُسَلُّ وَيُغْمَدُ (2)

قال ابن رشيقي: "وهذا نهاية في الجودة" (3)، إن ما يفرق بحسب هذه القراءة بين بيت بشار وبيت الطرماح هو "الجودة" التي تكون الجمع بين المتباعدات وتقريب المشبه من فهم السامع وإيضاحه له (4)، وبهذا لا تكون صورة الغبار الذي يغطي الرؤوس تتخلله الأسياف قد قربت إلى ذهن السامع وفهمها بواسطة صورة الليل الذي تهاوت كواكبه، ولم يبرر القارئ سبب عدم اعتماده لهذا التشبيه، ولكن الواضح أنه اعتقاده أن القرب والمشاكلة مفقودان في هذه الصورة، فمثار النقع لا يشبهه الليل، وكذلك السيوف لا تشبهها وليست قريبة منها الكواكب، هذا ما يعني أن امرأ القيس كان أكثر دقة وإصابة. "ولقد كان هذا الإعجاب الواضح ببيت امرئ القيس مبرراً، لأن التشبيه تتوافر فيه كل صفات الدقة والإصابة والصحة. فضلاً عن أن امرأ القيس جمع تشبيهين في بيت واحد، وهذه براعة شكلية أخذت تلفت الأنظار. وهي -بعد- مرتبطة بتحول مفهوم الشعر إلى صنعة تهدف -في جانب من جوانبها- إلى أن ينبهر المتلقي بحرفية الصانع" (5).

(1) ابن رشيقي. العمدة، ج 1، ص 459.

(2) م ن، ص ن.

(3) م ن، ص ن.

(4) م ن، ص 457.

(5) عصفور، جابر. الصورة الفنية، م س، ص 179.

هذه الصنعة التي ستعرف تطوُّراً ومساراً تصعيدياً من حيث عدد العناصر الداخلة في التشبيه، والقدرة على أن يشبه الواحد بأشياء كثيرة، وتحوّلت هذه النصوص المبهرة بفعل هذا التكرار الأسلوبي إلى نصوص نمطية في حكم السائد إذ "كثر تشبيههم شيئين بشيئين حتى لم يصِرْ عجباً وقد جاؤوا بتشبيهه ثلاثة أشياء بثلاثة أشياء في بيت واحد بالكاف، وبغير الكاف" (1).

وقد طلب القراء مزيداً من الإبهار في الصُّور التشبيهية فبلغ عدد المشبه والمشبه به خمسة، وكأنما تنافس الشعراء في الصنعة، وتنافس القراء/النقاد في إعطاء القراءات الصحيحة لهذه البنيات التشبيهية التي أصبح هم مبدعيها/صانعيها ما يتم لهم من عدد أطراف التشبيه (2).

أ- أجود التشبيه ما كان من الطبع:

لا يبتعد ابن رشيق في قراءته لهذه التشبيهات الكثيرة عن الطبع حتى يسارع في العودة إليه، فأشعر الناس أبو نواس حيث أتى بتشبيهه لا كلفةً فيه ولا صنعة:

يَا قَمَرًا أَبْصَرْتُ فِي مَائِمٍ ❖ ❖ ❖ يَنْدُبُ سَجْوًا بَيْنَ أَثْرَابِ
يَبْكِي فَيُنْذِرِي الدُّرَّ مِنْ نَرْجَسٍ ❖ ❖ ❖ وَيَلْطُمُ الْوَرْدَ بَعُنَابِ

وشاهد هذا الطبع هو عدم اشتغال أبي نواس بألفاظ نصّه هذا، إذ تنبه القارئ إلى أنّه كان يستطيع جعل "الطل" (الندى) مكان "الدُر" ليتناسب الكلام؛ أي ليكون الندى مناسباً لزهر النرجس ومتلائماً مع "البكاء"، لكن الشاعر "لم يكن يؤثر التصنيع ولا يراه فضيلةً، لما فيه من الكلفة" (3) وفي هذا تأكيد من القارئ على أنّ أفضل الصورة عنده ما جاءت "عفو الخاطر" و"السجية" ومن فعل "الطبع".

(1) ابن رشيق. العمدة، ج 1، ص 461.

(2) م ن، ص ص 466 - 467.

(3) المصدر السابق، ص 463.

ب- تشبيهات مُنْفَرَّة:

يكون من أؤكد أسباب إعجاب القارئ بالنص أن يوافق ما في نفسه، ويعبر عن ذاته، ويصف تطلعاته، ويقوم التشبيه بدور فعال في تنشيط ذهن القارئ وتحفيزه باتجاه كشف عوامل الترابط وأسباب التناسب بين أطرافه، وإن الحالة النفسية التي يكون عليها القارئ لحظة مواجهته للنص يمكن لها أن تسبغ الكثير من الرضا والقبول على الصور التشبيهية التي قد تصف حاله وتعبر عن دواخل نفسه. ولذلك وجب على الشاعر أن يحرص على إنتاج صور تتلاءم وهذه النفس.

وإن أبسط ما يستطيعه المبدع هو العمل على خلق صور أو إعادة إنتاجها حيث لا تنفر قارئها، فإن النفس لا تألف إلا جميلاً بهياً، وهي بطبعها تعاف الفج المستقبح نحو قول شاعر يصف رؤياً:

كأن شقائق النعمان فيه ❖ ❖ ❖ ثيابٌ قد روين من الدماء⁽¹⁾

قال ابن رشيقي: "فهذا وإن كان تشبيهاً مصيباً، فإن فيه بشاعة ذكر الدماء ولو قال من العصفير مثلاً أو ما شاكلة لكان أوقع في النفس وأقرب إلى النفس"⁽²⁾.
إذن فإصابة التشبيه غير كافية لصنع صورة شعرية مثالية، وإذا كان النص الجيد يخيب آفاق انتظار متلقيه على اعتبار الجدّة، فإن هذا النص المنفر يشوّه لذة القراءة إطلاقاً، ويجعل القارئ يترك النص جملة لما فيه من بشاعة منظر الدماء المتصور بواسطة العملية التشبيهية.

ج- تناسب الصور التشبيهية مع ذوق العصر:

إذا كانت بعض الصور التشبيهية قد نالت رضا قراء في فترات سابقة، وذلك لأنها مستمدة من البيئة التي أنتجت فيها، وارتبطت بذهنية وعقلية قرائها ومتلقيها، فإن قراءة النصوص تختلف من عصر إلى آخر، وإذا حدث وأن استعيدت المعاني، أي

(1) ابن رشيقي. العمدة، ج 1، ص 472.

(2) م، ص 473.

تكررت على سبيل إعادة الإنتاج، فإنّ تعديلات كثيرة لا بدّ أن تتم في النص بغية ملاءمته للذوق الذي سيعرض عليه، فالأذواق - كما نص على ذلك قراؤنا المغاربة- تختلف من عصر إلى عصر، ومن بيئة إلى أخرى، ويستقبح ابن رشيق نصاً في وصف خمر؛ إذ يشبه الخمر وهي تُزبدُ يشابه تخبطها المس⁽¹⁾ وينتقد ابن رشيق النص على أساس عدم مواءمة الصورة لذوق العصر إذ "من ذا يطيب له أن يشرب شيئاً يُشبهُ بزبدِ المصروع وقد تخبطهُ الشيطان من المس؟"⁽²⁾، ويردّ على المعترضين عليه بأن "طريق العرب القدماء في كثير من الشعر قد خولفت إلى ما هو أليق بالوقت وأشكل بأهله"⁽³⁾.

وكثير من التشبيهات "غير المصيبة" المتأسسة على صنعة ضعيفة تؤذي قراءها كما تشوه النصوص التي متحت منها وحاولت إعادة إنتاجها، مثل هذا البيت الذي قاله محجن الثقفي في وصف مغنية:

تُرْفَعُ الصَّوْتُ أَحْيَانًا وَتَخْفِضُهُ ❖ ❖ ❖ كَمَا يَطْنُ ذَبَابُ الرُّوْضَةِ الْغَرْدُ⁽⁴⁾

فإذا كان الذباب وهو الحشرة الأكثر استحقاقاً من قبل الإنسان فكيف تشبه القينة بالحشرة؛ "فأي قينة تحبُّ أن تشبه بالذباب، وقد سرق بيت عنتره وقلبه فأفسده"⁽⁵⁾.

3- علاقة المجاز باللغة:

اعتقد ابن رشيق بأن المجاز سمة الكلام العربي، وبأنه حتمية لغوية لا تكاد لغة في العالم تفلت منه، وبالنسبة إلى اللغة العربية، يكون المجاز رأس الفصاحة فيها ودليل البلاغة، ولذلك كان المجاز أهم ما يميزها بين اللغات.

(1) ابن رشيق. العمدة، ج 1، ص 473.

(2) م ن، ص ن.

(3) م ن، ص ن.

(4) م ن، ص 474.

(5) م ن، ص ن.

نستطيع القول -إذن- إن اللغة العربية لغة مجازية أو إنها تعتمد في نقل المعاني على المجاز كثيراً حتى إنَّ "المجاز إذا كثر لحق بالحقيقة"⁽¹⁾، ولا يحدث ذلك إلا لكثرة الاستعمال وتكرّر المجاز على الألسنة مثله مثل الاستعارة التي تصبح في حكم الميثة إذا كثر تداولها والاتكاء عليها في نقل المعنى، بمعنى أنها تصبح بالحقيقة أنسب وإلى اللغة اليومية أقرب.

المجاز هو السمة الفنية للغة، تدلّ به اللغة على قدرتها على الإيضاح والإعلام بهيئتها الحقيقية أو بهيئة أخرى منقولة عن الحقيقة، لذلك كان المجاز "من أحسن الوسائل البيانية التي تهدي إليها الطبيعة لإيضاح المعنى، إذ به يخرج المعنى متصفاً بصفة حسية تكادُ تعرضه على عيان السّامع، لهذا شغفت العرب باستعمال المجاز لميلها إلى الاتساع في الكلام، وإلى الدلالة على كثرة معاني الألفاظ. ولما فيها من الدقة في التعبير فيحصل للنفس به سرور وأريحية"⁽²⁾.

ويعتقد ابن رشيق بأن علاقة المجاز باللغة تنبني على فكرة الاتساع، إذ اللغة في غنى عن كل المجازات لأنها تستطيع الإبانة والإفصاح عن طريق الحقائق، وبذلك تكون الحقيقة أفضل من المجاز من حيث القدرة على الإبانة وكونها واضحة تقدم دون واسطة، ولا يلزم تقديمها القيام بلعبة النقل والتجوز والاستبدال، فأن نقول إن امرأة جميلة فهذه حقيقة تكفي لبيان حسن هذه المرأة، ولا داعي أن نقول إنها بدرّ لأن هذا تجوُّز ومحض اتساع، ولم نحدث بهذا طارئاً جديداً، فالمعنى هو ذاته سواء أفي الحقيقة كان أم في المجاز، ولم يغادر دلالة الجمال في هذه المرأة.

(1) ابن جني، أبو الفتح عثمان. الخصائص، تح: محمد علي النجار، ج 2، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، ط 2، د تا، ص 447.

(2) الهاشمي، السيد أحمد. جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، تد: يوسف الصميلي، المكتبة العصرية، بيروت، ط 1، 1999، ص 249.

قال ابن رشيق في بعض المجاز إنّه "مجاز مليح واتساع"⁽¹⁾ وقال في الاستعارة "إنّما هي من اتساعهم في الكلام اقتداراً ودالّة، ليس ضرورة، لأنّ ألفاظ العرب أكثر من معانيهم، وليس ذلك في لغة أحد من الأمم غيرهم، فإنّما استعاروا مجازاً وأنّساعاً"⁽²⁾، فيكون المجاز بحسبه - حلية لغويةً وبذخاً يبرز قدرة العربي على التصرف في اللغة الدالة بحقيقتها، فالمجاز الكائن في لغة العرب ولغات الأمم جميعاً لا يمثل سمّة أصليّة في اللغة لا يمكن الاستغناء عنه أثناء التعبير والكلام والتواصل، وحتىّ إذا تعلق الأمر بما هو فنيّ جماليّ لا يُصبح هذا المجاز "ضرورة" والسبب في هذا راجع إلى الثراء اللفظي في اللغة العربية، وكأنّ المجاز لا يكون إلاّ حيث يكون الفقر في الألفاظ، على الرغم من أنّنا لا نرى استواء هذا التعليل الكميّ أساساً إذ إنّ المجاز "مفعّل" من مجاز الشيء يجوزه إذا تعداه. وإذا عدلّ باللفظ عمّا يوجبه أصلُ اللغة وصف بأنّه مجاز على معنى"⁽³⁾، وهذا يعني أنّ الأمر في المجاز غير عائد إلى كمية الألفاظ في اللغة، بل إلى أنّ اللفظ في حدّ ذاته يستعمل في غير أصله اللغويّ الأوّل. ولذلك فلا بُدّ أن "في إطلاق المجاز على اللفظ المنقول عن أصله شرطاً وهو أن يقع نقله على وجهٍ لا يعرى معهُ من ملاحظة الأصل"⁽⁴⁾، وبما أن مناط المجاز هو العدول باللفظ عن الأصل، فإنه كما قال عبد القاهر الجرجاني، لا بُدّ أن يكون لكل لفظ عدلّ به ما يقابله في أصل الاستعمال، وهذا لا علاقة ظاهرة له بكمية الألفاظ في أي لغة من اللغات.

هذا إذا تحدثنا عن المجاز من حيث مفهومه، أمّا من حيث وظيفته وعلاقته باللغة اليومية (الحقيقة كما يسميها البلاغيون) فلا بُدّ أنّ المجاز يصبح مطلباً فنياً

(1) ابن رشيق. العمدة، ج 1، ص 422.

(2) نفسه، ص 433.

(3) الجرجاني، عبد القاهر. أسرار البلاغة، تح: محمد رشيد رضا، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1، 1988، ص 343.

(4) م ن، ص ن.

رئيساً، وجوهرياً في بناء النصوص الأدبية، وفي صوغ المعنى وصناعة الصورة التي ينقل من خلالها المبدع تجربته إلى القارئ الذي لا يعيش تجربته الجمالية إلا بواسطتها. إن تصفيد اللغة بالحقيقة يقف عائقاً ضد خلق النصوص الفنية التي تعبر عن حاجات الإنسان المتجددة والمختلفة من عصر إلى آخر وذلك بحسب تطور الحياة وتشعب مناحيها وتمكن الإنسان من الثقافات الجديدة، واندماجه في روح العصر الذي يعيشه، إذ كلما تعقدت الحياة، واتسعت نظرة الإنسان إلى ذاته وإلى العالم من حوله، كثرت الأسئلة التي تطرح والتي تبحث عن إجابات لها خارج حدود البساطة والبدائية، إذ إن هذه الحقيقة التي يتحدث عنها البلاغيون تصبح في حد ذاتها لغزاً وسؤالاً وجودياً محيراً، وإن هذا الربط المحجّم للمجاز بينه وبين الحلية اللغوية يجعل منه "مجرد إمكانية في التعبير عن المعنى وليس خلقاً لذلك المعنى مؤسساً على تفاعل الصياغة وما تؤديه وانصهارها في بوتقة الرؤية الفنية التي تحملها الصورة، إنهم بهذا التفسير يجعلون المجاز شهادة للغة لا عليها. فغاب عنهم المعنى العميق للمعاناة التي يتحدث عنها الشعراء والكتاب، كما غاب عنهم أن المجاز مظهر من مظاهر توق الإنسان إلى تكسير طوق اللغة لاستكشاف ما يعتمل في أغوار نفسه وفي مجاهل العالم الذي يحتويه"⁽¹⁾. وإذا تحدثنا عن الإنسان التواق إلى اكتشاف ذاته واكتشاف الآخر، فإننا نتحدث - في الأدب - عن المبدع والقارئ على حد سواء، لذلك كان يفترض بابن رشيق ألا يتقيد إلى هذا الحد بثنائية الوضوح والغموض في قراءة النصوص الأدبية، وبالنسبة إلى عصره (ق 5 هـ)، نظن أنه كان عليه أن يعي أن "انتهاك قانون اللغة المعيارية - الانتهاك المنتظم - هو الذي يجعل الاستخدام الشعري للغة ممكناً، وبدون هذا الانتهاك لن يوجد الشعر"⁽²⁾.

(1) صمّود، حمادي. التفكير البلاغي عند العرب، م س، ص ص 385 - 386.

(2) موكاروفسكي، يان. اللغة المعيارية واللغة الشعرية، تق وتر: ألفت كمال الروبي، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج 5، ع 1، أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر، 1984، ص 42.

وإذا لم يوجد الشعر، فهذا يقتضي عدم وجود القارئ. هذا القارئ الباحث عن نصوص أدبية بأساليب فنية جديدة لا تشبه النمطي الذي تعودَ عليه، إنَّه - بالضرورة- باحث عن الجديد المدهش، المتكئ على "إحداث فوضى في العلاقات اللغوية أو في الدلالة وهي فوضى جمالية"⁽¹⁾. لا يستطيع هذا القارئ أن يعبر إلى عوالم جمالية متجددة إلا عبر النصوص المجازية ولذلك يبقى الطرف الذي يعتمد في تحديد وظيفة المجاز وأهميته لأنَّه (أي القارئ) هو المقصود بالنص، ولأنَّ المعنى الذي يحمله النص لا يستطيع أن يكشف ويظهر إلى الوجود إلا بتفاعل قارئ يفرق بين اللغة التي يتحدث بها واللغة التي يُريد أن يقرأ بها؛ لأنَّ غاية المجاز القصوى وبالاستتباع هي التأثير في السامع تأثيراً تتحقق معه مقاصد صاحب النص والغايات التي رسمها لخطابه وفضل المجاز أنه "يفعل ما لا تفعل الحقيقة"⁽²⁾.

نطمئن إلى القول إنَّ هذه النظرة التحجيمية للمجاز في علاقته باللغة هي نظرة يهدف بها إلى الحفاظ على سيادة هذه اللغة في شكلها الأولي، أي قبل أن تتعرض لعمليات الخرق والتحريف ذلك أنَّ "السمة الرئيسية التي تميز اللغة الشعرية عن اللغة المعيارية هي سمتها التحريفية؛ أي انحرافها عن قانون اللغة المعيارية وخرقها له"⁽³⁾، وبالنتيجة تحوُّلها إلى مستوى أرقى وأبعد، أي من مستوى التوصيل والإبلاغ والإبانة إلى مستوى الجمال وطرح السُّؤال وصوغ الواقع الذي تعبر عنه اللغة المعيارية صياغة جمالية راقية.

ونرى أن أحكام ابن رشيق على المجاز ومحاولته المستميتة في التضييق على النسق الإستعاري الذي يفتح النص على قراءات عديدة، هذا التضييق الذي بلغ حدَّ الرِّفْض وقبول ما خرج من الاستعارة مخرج التشبيه الواضح، نقول إنَّ هذه الأحكام

(1) عبد المطلب، محمد. البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان والشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة، ط 1، 1994، ص 73.

(2) صمّود، حمادي. التفكير البلاغي، م س، ص 387.

(3) موكاروفسكي، يان. اللغة المعيارية واللغة الشعرية، م س، ص 40.

هي أشبه بعمل علماء اللغة الذين سخر منهم بدءاً وعدّهم خارج مجموعة قراء النصوص الأدبية لأنّ قراءتهم لا تعدو أن تكون معجمية مرجعية وذلك لأنّ هؤلاء القراء كانوا "يعتبرون أنّ كلّ تغيير يطرأ على قواعد اللغة إنّما هو انتهاك لأبدية قوانينها، فهو بالتالي تجنُّ على اللغة وتسلّط على أهلها فيكون شأنه بمنزلة البدعة، وفي كلّ بدعة عدول وانحراف، وما إن يظهر الشذوذ حتّى تنبري المقاييس التقنينية التي تنطلق من الموقف الزجري لتتخذ من "المعيار" حقّ زجر "الاستعمال" (1)، وإذ يدعو ابن رشيق إلى القرب والتوسط فإنّه يدعو إلى النمطي السائد المعهود أي المعياري، إنّهُ يعدُّ المجاز درجة عالية في البلاغة، ويعتقد أن الاستعارة داخلَةٌ في المجاز لأن الحساب والظن فيها يتسع، ولكنّه لا يريد لهذا الاتساع أن يتجاوز "ملاءة الفجر"، استعارة ذي الرمة الذي يحترمه ابن المعتز "أنقد النّقد" (2) ويفضله كثيراً، ويقدمه بحسن الاستعارة والتشبيه" (3).

وصف ابن رشيق المجاز بأنه سمة العربية التي تُعدُّ من مفاخرها، إذ هو دليل الفصاحة ورأس البلاغة (4) ... الخ، لكنه أوقع نفسه في تناقض حين قسم هذه اللغة التي هي أشرف اللغات إلى المجازي والحقيقي؛ وإذ اعتُرض عليه في إعطاء المجاز هذه المكانة بدعوى أنّ العرب لا تعرف إلاّ الحقائق (5)، وصف المجاز بـ "كلام السفلة" (6) وإذا كان كذلك فإن الحقيقة تكون كلام العلية، فتكون الحقيقة والمجاز مقسومين بين المتلقين والقراء بحسب المكانة الاجتماعية التي اعتدّ بها ابن رشيق كثيراً في كلّ ما اتصل بالشعر، إنها نظرية المقام والمقال، فكأنه يقول إن الشاعر إذا خاطب أصحاب

(1) المسدي، عبد السلام. مباحث تأسيسية في اللسانيات، دار الكتاب الجديد، بيروت، ط 1، 2010، ص 107.

(2) ابن رشيق. العمدة، ج 1، ص 427.

(3) م ن، ص 434.

(4) يراجع: م ن، ص 421.

(5) م ن، ص 430.

(6) م ن، ص ن.

الباب الرابع ===== الفصل الثاني: المجاز وعلاقته بالبيان

المقامات العليّة استعمل الحقائق، أما المجاز فيمكن استعماله تدرجاً كلما نزل المتلقي/القارئ في المقام الاجتماعي.

ولأن الحقيقة هي صفة الكلام الذي يخاطب به أصحاب المكانة العليا في المجتمع، أوجب أن يكون العدول عنها تحت طائلة الحاجة الملحة، فالمجاز غير لازم، ومرغوب عنه⁽¹⁾.

وإذا كان هذا هو المجاز وتلك علاقته باللغة ووظيفته بالنسبة إلى القارئ المغربي موضوع دراستنا، فما هي أصناف القراء في علاقتهم بهذا المجاز الذي يفترض فيه دائماً الإبانة والإيضاح؟

⁽¹⁾ يراجع: ابن رشيق. العمدة، ج 1، ص 430.

الفصل الثالث

المجاز وأصناف القراء

إذا كانت البلاغة قد أسست لمفهوم بيان يُهدف منه إلى تحقيق غاية الفهم بين المتخاطبين، فيُفهم المتحدثُ المخاطبَ معنَى كلامه ويوصله إليه مع الحرص على عدم حدوث تشوش في مجرى الرّسالة حتّى تستقر صافيةً في ذهن وقلب مقصدها، فإن هذا البيان -ولاشك- هو ساحةُ التخاطب اليومي حيث يتعامل الناس بعضهم مع بعض بمستوى لغوي يكاد يكون ثابتاً، يحقق الإبلاغ والتوصيل ويضمن أن يُوَدَى التواصل ضمن صفة الوضوح والشفوف التامين، ومعنى هذا أن هذا البيان الإيضاحي التنميطي ليس سوى مستوى أوّل في البيان الذي يتحوّل إلى صناعة مع النصوص الفنية الجمالية الرّفيعة وأولها الشعر الذي يبقى فنّ القول الحامل للقيمة الجمالية الضامنة لإحداث التأثير بالمتلقي/القارئ.

وفي مستوى قراءة النصوص الشعرية تمّ التفريق بين أنواع من القراء، ولعلّ أوّل قارئ يذكر هو ذلك الذي يمثل الجمهور العريض؛ إنّه القارئ العادي الذي يحفظ ديوان شاعر معين أو مجموعة من الدواوين والنصوص في خزانة بيته/المكتبة، أو هو مستمع لقصيدة أو مجموعة من القصائد، إن هذا القارئ يسعى إلى تحقيق متعة جمالية بواسطة القراءة، وهو يلبي لنفسه رغبة التواصل مع هذه النصوص والاطلاع على عوالمها، إنه القارئ الذي يهمله أن يقرأ ويشبع رغبة القارئ، قد تستوقفه بعض المشكلات في اللغة أو التأويل لكنه لا يهتم إلاّ بالانطباع الأخير الذي يخرج به من عملية القراءة وهو الإعجاب والالتذاد، وتوجد بين هذا القارئ وأصناف أخرى من القراء هذه النقطة المشتركة وهذه القاعدة القرائية الأولى، لكن الأمر يختلف باختلافهم وتزداد مهمّة فعل القراءة كلما اختلف القراء، وبإمكاننا أن نرصد نوعاً من القراء الذي مورس عليه فعل الإقصاء من قبل نقادنا خاصة ابن شهيد وابن رشيق، نقصد من ذلك، القراء اللغويين، علماء اللغة والمؤدبون، وثمة قارئ آخر على جانب عالٍ من الأهمية في إنتاج النص الشعري هو الشاعرُ ذاته، لأنّه الذي توكل إليه مهمّة النّظر في نصوصه والتأكد من كونها قابلة وقادرة على مواجهة أصناف القراء،

وبالحديث عن الشعراء سنرصد منهم طائفتين؛ فطائفة الشعراء أصحاب الصنعة أي المتخصصين في فن القول، ولنقل إنهم أولئك الذين يحترفون الشعر. وطائفة أخرى هم ذوو الأقدار والرُتب ومن سار في سلكهم من مثل الكتاب وهؤلاء لا يطلب منهم العناية بأشعارهم لأنهم ليسوا أصحاب حرفة شعرية تغلب عليهم، وجُلُّ ما يوصفون به هنا هو أنهم يقولون الشعر تندرًا وتملحًا. وثمة القارئ الذي يتناول النص الشعري ويباشره بفعل القراءة، إنَّه القارئ الذي يوصف في المدونة النقدية والبلاغية العربية بأنه "الحاذق" إنه الناقد الذي يستطيع تمييز جيد النصوص من رديئها تبعًا لعمل الصيرفي، ونستطيع أن نسميه القارئ النموذجي.

أما بالنسبة إلى القارئ المقصود، فلا يمكننا سوى الحديث عن "الممدوح" الذي تجندت الوسائل النقدية والبلاغية من أجل سلامة فهمه، وعدم الإشكال عليه، إن هذا القارئ هو الأهم على الإطلاق لأنه الوحيد الذي سيكافئ الشاعر على إنتاجه القولي، والشاعر ساعٍ إلى الثراء والغنى عند كل من يتوسم فيه -من هذه الجهة- خيرًا.

1- القارئ المقصود:

ارتفعت أصوات الشعراء والنقاد -في القرن الهجري الخامس- في بلاد المغرب تعلن تذمر أصحابها من قراءة أهل اللغة وعلمائها للنصوص الشعرية العربية وإن دَلَّ هذا فإنَّما يدلُّ على مدى اتساع الهوة بين العلماء والشعر، أي بين القراءات التي كانوا يقدمونها، وبين ما ينتظره الشعراء والقراء الآخرون عمومًا، وربما رجع ذلك إلى طبيعة الشعر المختلفة عن طبيعة التناول العلمي الذي يسلطُّ عليه فيستبد بالقيمة الجمالية الكامنة فيه.

ولقد ظهرت الحاجة إلى القراءة المتخصصة، التي تتناسب قدرات أصحابها وتوجهاتهم مع طبيعة النص الشعري المجازي، فلقد صرح ابن سَلَّام الجمحي

(231هـ) بأن "وَجَدْنَا رُوَاةَ الْعِلْمِ يَغْلَطُونَ فِي الشَّعْرِ، وَلَا يَضْبِطُ الشَّعْرَ إِلَّا أَهْلُهُ" (1)، أمّا الصولي (335 هـ) فقد اعترف للعلماء بمعرفة التفسير، وعدم علم الألفاظ (2)، ونستطيع القول إن الصولي الذي شغف بجمع الدواوين الشعرية وشرح بعضها، قد نفى عن علماء اللغة قدرتهم عن الخروج عن دائرة النحو والإعراب الغريب وتأويل الشعر من منطلق نحوي خالص، أما فهم النصوص وكشف معانيها فذلك ما لم يؤت إلا للقليل منهم.

نستطيع القول -إذن- إن حركة الجمع والتوثيق للشعر العربي استمرت في شكل آخر هو الشرح والتفسير، وإذ ذاك فقد شعر قراء الشعر الذين رأوا في أنفسهم القدرة والأهلية على التعامل مع هذه النصوص الفنية، أن عمل العلماء لا يقدم خدمةً بقدر ما قد يمارس من إعاقةٍ للأدب وكبتٍ لقدرات الشاعر وامتحان لكفاءته اللغوية.

في ظل هذا التنافر تشكل اختلاف المفاهيم بين قراءة معجمية تعتمد المرجعية اللغوية أساساً، ولا تفرق بين اللغة وبين اللغة الشعرية التي هي خلقٌ داخل اللغة، وبين قراءة تعتمد البعد الفني في النص الشعري وتعدّه البعد الطبيعي فيه.

وقد كانت ثورة ابن شهيد على اللغويين من القوة، حيث عقد باباً في التوابع والزوابع خصّصه لابن الإفليلي، كاشفاً من خلال محاورته دارت بينه وبين تابعه عن أن قراءة كتب اللغة لا تعلم المرء بياناً ولا تهديه إلى أن يكون كاتباً أو شاعراً: "قال: فطارحني كتاب الخليل. قلت: هو عندي في زنبيل. قال: فناظرني على كتاب سيبويه. قلت: خريت الهرة عندي عليه، وعلى شرح ابن درستويه. فقال لي: دَعْ عنك، أنا أبو البيان. قلت: لاهَ اللهُ! إنَّما أنتَ كمغنٌ وسط، لا يُحسِنُ فيطرب، ولا يُسيء فيلهي. قال: لقد علمنيه المؤدبون. قلت: ليس هو من شأنهم، إنَّما هو من تعليم الله

(1) الجمحي، ابن سلام. طبقات فحول الشعراء، م س، ص 60.

(2) يراجع: الصولي. أخبار أبي تمام، م س، ص 101.

تعالى"⁽¹⁾، ويكشف هذا النص عن حملة شديدة يشنها المبدع ابن شهيد الأندلسي المعتقد بأن الإبداع الشعري موهبة أولاً وأن للتركيبية النفسية للأديب دخل كبير في صوغ نصوصه وتحديد اتجاهه، مع إيلاء الاهتمام إلى اللغة ولكن باعتبار الشروط الذاتية المتمثلة في الموهبة التي ينزع الأديب بوساطتها إلى القول الشعري فطرياً؛ "تمخضت نَفْسِي فصارت نَفْسًا، وتراكم ذلك النَفْسُ فصار كلاماً، وانتظم ذلك الكلام فصار عقداً"⁽²⁾، ويكون في اعتقاد أبي عامر ابن شهيد أن للميل الأدبي أثراً في شرح النص الشعري كما يرجع إليه السبب الأول في القول الشعري، فتفسير النصوص الشعرية وتعاطي شرحها، وحلّ معمياتها - كما يفترض - لا يمر إلا عبر حبّ هذه النصوص لذاتها وفي ذاتها لا من حيث الاعتداد بكونها ساحةً يُتصيّد فيها الغريب، ويقام فيها الإعراب وردُّ كل لفظ إلى مرجعه اللغوي والمرور بهذه الآلية من بيت إلى بيت، يقول ابن شهيد: "ليس من شعر يفسّر، ولا أرض تكسّر هيهات، حتّى يكون المسك من أنفاسك، والعنبر من أنقاسك"^(*)، وحتّى يكون مساقك عذباً، وكلامك رطباً، ونفسك من نفسك، وقليبك^(**) من قلبك"⁽³⁾.

إنّهُ نصُّ يُحيل على "التناسب" المفترض بين الإنتاج والتلقي، وبين النص والقراءة، إذ لا يقبل المبدع أن يقرأ نصّه بطريقة قد توصف بأنها تبسيطية تنظر إليه من خارجه وتكتفي بالشرح اللغوي والإعراب، ويشبّه ابن شهيد ها هنا النص الشعري بأرض تقوم القراءة بتكسيورها والأرض المكسّرة، وذات الكسور هي "ذات صعود وهبوط"⁽⁴⁾، وكانّ عملية القراءة تصبح صعوداً وهبوطاً على النص، تجوّلاً ومشياً من أجل معرفة تفاصيله جميعها واستكناه أغواره وسبرها. ويشبّه ابن شهيد قراءة النص

(1) ابن شهيد. التوابع والزوابع، م س، ص ص 124 - 125.

(2) الشنتريني، ابن بسام. الذخيرة، ق 1، م 1، ص 318.

(*) الأنقاس: جمع النقس وهو المداد.

(**) القليب: البئر.

(3) م ن، ص 125.

(4) ابن منظور. لسان العرب، مادة: كسر.

الشعري بعملية إبداعه، فلا بُدَّ من مواجهته بأنفاس من المسك، وحبر من العنبر، ومَسَاقٍ عذب، وكلام رطب، وكأنَّ القراءة تصبح الإبداع ذاته، فلا يفهم النص إلا من "دفع إلى مضايقه" بعبارة ابن رشيق، ولهذا كنا قد وضحنا في الباب الذي خصصناه لدراسة التلقي على المحور الإبداعي، أن ابن شهيد كان ضدَّ قراءة اللغويين وممارستهم النقدية، لا ضدَّ اللغة.

لقد ضاق الشعراء والمتلقون المغاربة بكتب الشروح التي يؤلفها العلماء إذ لم يجدوا فيها ضالتهم المتمثلة في العثور على جوهر الشعر ومعناه لا شكله وألفاظه معرَبَةً مشروحة، نقول هذا لأن الدُّراسة الفنية والجمالية كانت نادرة قياساً بكتب الشروح؛ "وباستطلاع كتب التراجم الأندلسية نلاحظ كثرة واضحة في كتب الشروح من أوائل عهد التأليف المعروف لدينا إلى أواخر أيامهم في غرناطة: فإذا لاحظنا قلة تراث الأندلسيين في الدراسات البلاغية والنقدية، وبخاصة من الوجهة النظرية أمكننا تفسير هذه الكثرة؛ فكأنهم انصرفوا إلى الشروح مكتفين بتذوقهم هذا واستخلاص القيم الجمالية من النصوص نفسها"⁽¹⁾.

ولا يبدو التفسير السابق كافياً لتعليل سخط الأدباء، والشعراء خاصة على علماء اللغة واشتغالهم بالنصوص الشعرية، فابن شهيد يبدي حنقاً وغضباً على ابن الإفليلي الذي كان يتتبع سقطاته وينشرها بين طلابه، ولم يشفع للإفليلي اشتغاله بشرح ديوان المتنبي الذي لم يكتف فيه بالإعراب والشرح اللغوي بل "تحدث عن بعض المصطلحات البيانية والبديعية في أثناء شرحه، وهو لم يلتزم الإشارة إلى كلِّ ناحية فيها نوع بلاغي أو بديعي، بل كان يراوح بين ذلك، فنبه على التشبيه، والاستعارة والكنائية، وذكر عشرةً من أنواع البديع"⁽²⁾، فهذا العطف على الناحية الجمالية للنص الشعري لم يخرج الشراح إلى زمرة النقاد الذين يقرؤون النص من وجهة

(1) الداية، محمد رضوان. تاريخ النِّقد الأدبي في الأندلس، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط 2، 1993، ص 72.

(2) من، ص 109.

جمالية بحثة متأولين وموسعين في حدود المعنى ليستوعب آراءً عدّة وقراءات مختلفة، لا مضيقين على النص في حدود القراءة المرجعية ما يشي بحدود وضيق في كفاءتهم التأويلية.

لقد حُوصِرَ النص الشعري بمحدودية أفق الرواية والشرح، ومع ندرة القراءات الأدبية، والدراسات النقدية المتخصصة، وجد الشعراء أنفسهم ضحية اللامبالاة النقدية من قبل أهلهم في المغرب بشكل عام، فكانت الخصومة بين الأدباء وبين اللغويين، الذين لم يهتموا إلا بشرح الشعر المشرقي سواء أجاهليا كان أم إسلاميا أم محدثا، واضطر الشاعر الأندلسي والمغربي لخوض معركة إثبات الذات والانتصار لنفسه ولإحساسه بتفردّه وتميزه، هذا مع أن الشراح وأصحاب الرواية والمعاني كانوا "من أكثر التيارات النقدية وضوحاً في اتجاهات نقد الأندلس"⁽¹⁾ وقد تركز نشاطهم بشكل مجمل في "نقد الألفاظ والتراكيب من حيث القياس والشذوذ والخروج على ما استقر من القواعد النحوية واللغوية"⁽²⁾، ولم يختلف النظر في النص عن النظر في الألفاظ كما هو مبين إذ كما اتصف هذا النظر بالتقليدية وعدم الإبداع فكذلك "كان تطبيقهم النقدي في التراكيب والنظم ينطلق من الرؤية ذاتها"⁽³⁾.

وتؤكد نصوص تراثية على طابع الصراع الذي كان بين الأدباء وعلماء اللغة؛ فقد صرّح الباحث في أحد المجالس الأدبية بأن ثعلباً لا يحقّ له أن يقول في الشعر ويفاضل بين الشعراء لأنه "لم يدفع إلى مضايقه" وقد تناسب رأيه هذا مع رأي أبي نواس قبله حين حكم بأن أبا عبيدة ليس من أهل المعرفة بالشعر⁽⁴⁾.

ويحكم ابن رشيق على هذا الرأي بالصواب، إذ يتعلق الأمر بقراءة أفقية للنصوص تتخذ التفسير اللغوي نهجاً، ولا تنظر في النص ذاته، إذ يكون أبو عبيدة

(1) عبد الرحيم، مصطفى عليان. تيارات النقد الأدبي في الأندلس في القرن الخامس الهجري، م س، ص 680.

(2) م ن، ص ن.

(3) م ن، ص 129.

(4) يراجع: ابن رشيق. العمدة، ج 2، ص 692.

— في تفسير لرأي أبي نواس فيه — لم يتنبه إلى أن الفرزدق ينوع أساليبه وموضوعاته، ولذلك حظيت بالقبول من طرف قارئ يبحث دائماً عن الطرافة والجدّة.

ويحظى الرأوية بالاحترام من طرف الشعراء إذا كان راويةً شاعراً مدفوعاً إلى مضايق الشعر، ويسمى في هذه الحال حنذيذاً ويبلغ أعلى مراتب التصنيف "وهو الذي يجمع إلى جودة شعره رواية الجيد من شعر غيره" (1).

ويعتقد ابن رشيق بأن قراءة النص الشعري ليست فعلاً هيئاً وذلك لأن إنتاج هذا النص يبلغ درجة من الصعوبة تجعله "أشد من نقل الصخر" (2)، وقد يكون من الجهالة والادعاء أن يزعم أي كان قدرته على التعامل مع هذا النص المشكل من حيث حقيقته وجوهره فإن "أتعب أصحابه قلباً من عرفه حق معرفته" (3).

واتفاقاً مع ابن سلام الجمحي، يعلن ابن رشيق أن قراءة النص الأدبي ليست من تخصص العلماء الذين يباشرونه بالآلة من "نحو وغريب ومثل وخبر" (4) فهذه الآلة تمر فوق جسد النص بشكل أفقي، تخبر عما هو ظاهر معاين، لكنها لا تستطيع عمّل مقاطع طولية وعرضية في هذا الجسم بغية تشريحه ورؤيته تحت الضوء.

إن النقدة — القراء الحاذقون — أقدر على تقديم قراءات نافذة للنص حتى وإن كانوا لا يملكون الآلة سألفة الذكر، أمّا إن حازوها كلّها أو بعضها فإنه قد يكون في مقدور الجمهور العريض التخلي عن هذه القراءة اللغوية، والاكتفاء بقراءة "أهل صناعة الشعر" واتخاذهم واسطة بينهم وبين النص من حيث التعريف بسر الصناعة وتفسير الدهشة الجمالية الحادثة في أثناء القراءة.

يقصي ابن رشيق طائفة من القراء اللغويين الذين يرى أنهم لم يقدموا خدمة كبيرة للنصوص الفنية/الشعرية، يأتي على رأسهم أبو عمرو بن العلاء، وثمة طائفة

(1) المصدر السابق، ج 1، ص 207.

(2) م ن، ص 210.

(3) م ن، ص ن.

(4) م ن، ص ن.

معه يضرب ابن رشيق عن ذكر أسماء منها ولكننا نفهم أنهم الرواة العلماء الذين لا يقولون الشعر ولم يدفعوا إلى مضايقه، فهذا الراوية اللغوي على قدره الجليل لا يجري مع "خلف الأحمر في حلبة هذه الصناعة - أعني النقد - ولا يشقون له غباراً، لنفاذه فيها؛ وحذقه بها، وإجادته لها"⁽¹⁾، ونحن نعلم أن خلفاً كان راويةً اتهم بأنه كان يزيد في الأشعار التي يرويها، ولا يشترط في قارئ الشعر أن يقرضه، بل أن يكون عالماً به خبيراً.

على أنه من الإنصاف أن نرد إلى علماء اللغة ورواة الشعر فضلهم في حفظ المدونة الشعرية العربية، وروايتها، وإن كانت لهم طريقة في قراءة هذه المدونة، فهي الطريقة التي تعبر عن خصوصية الحقل الذي يشتغلون فيه، والأرض التي يقفون عليها، فقد جسدت قراءاتهم ثقافة الراوية بشكل مجمل؛ هذه الثقافة التي عمادها "معرفة اللغة وغريبها والأيام وأحداثها والعادات وتليدها والأمثال والحديث وأي القرآن... وثقافة كهذه تمثل كماً هائلاً يحويه صدر راوية قدمه في العلم راسخة"⁽²⁾.

ويحمد لأهل اللغة ورواة الشعر حفظ اللغة العربية من محاولات التشويه والإفساد فقد روى ابن فارس (395هـ) أن "التحارير"^(*) ربّما أدخلوا على الناس ما ليس من كلام العرب إرادة اللبس والتعني"⁽³⁾، وعلى الرغم من هذه الجهود التي تستحق الاحترام ولا شك فإن "ما انتهى إلينا من كلام العرب هو الأقل (...). ولو جاءنا جميع ما قالوه لجاءنا شعر كثير وكلام كثير"⁽⁴⁾.

(1) المصدر السابق، ص ن.

(2) الودرني، أحمد. شرح الشعر عند العرب، من الأصول إلى القرن 14 هـ (دراسة سائكرونية)، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط 1، 2009، ص 124.

(*) جمع نحير: الحاذق الماهر.

(3) ابن فارس، أبو الحسين أحمد. الصاحب في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها، تع: أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1، 1997، ص 34.

(4) م ن، ص 36.

غير أنه كان من الطبيعي أن تحدّد التخصصات، ويوكل إلى كل تخصصه وحقل اشتغاله وهذا طبيعي في المعرفة بضروبها جميعاً؛ "هكذا ظهر مع نهايات النصف الأوّل من القرن الثالث ميل إلى التخصص عبّر عنه أكثر من ناقد صراحة أو ضمناً، وهذا الميل لم يكن ليتشكل لولا جهود الرّواة إذ بفضلها استقامت المدوّنة الشعرية ضبطاً وتاريخاً وتصحيحاً"⁽¹⁾.

وعلى الرّغم ممّا قد يقال في القراءة اللغوية إلا أنّ فضلها محفوظ حتى بالنسبة للنص الشعري، فالقراء الحذاق لا يستطيعون العبور إلى الإيحاءات الدلالية للألفاظ دون المرور بالمعاني المعجمية لهذه الألفاظ قبلاً.

2- القارئ المبدع:

عبّر الشعراء عن قدرتهم على النقد وعلى التعامل مع النصوص الإبداعية سواء أكانت تخصهم أم تخص مبدعين آخرين، وبالجملة فقد صرّح الشعراء أنهم هم ذواتهم الأقدر على تقديم قراءة في النص الشعري.

وربما تجسدت هذه العملية أوّل مرّة مع شعراء المحككات أو الحوليات حيث كان الشاعر يبقي القصيدة عنده حولاً كاملاً ينظر فيها من زواياها المتعددة ويعاود النظر حرصاً منه على تقديم نص يناسب آفاق انتظار القراء، فسميت هذه الفئة "عبيد الشعر" وذلك لشدة اهتمامهم بصناعة الشعر وعدم إطلاق النص دون تهذيب وإعادة قراءة، وإن كانوا يصدرن عن طبعهم بدءاً.

وقد فرّق ابن رشيق بين النصوص التي تقرأ من طرف أصحابها، وبين نصوص آخر لا تتعرض لهذه القراءة وذلك بالنظر في ظروف إنتاجها، حديثنا هذا يخص نصوص البديهة والارتجال، وفرّق بينهما بكون الارتجال هو الدفق الشعري الذي لا يتوقف حتّى يكتمل وجود النص ويستوي تاماً مثلما كان من الحارث بن حلزة حينما

(1) الودرني، أحمد. شرح الشعر عند العرب، م س، ص 127.

أنشد معلقته بين يدي عمرو بن هند إذ أتى بها كالخطبة⁽¹⁾ وعموماً فالنص المرتجل هو الذي يأتي به صاحبه دون رويّة وفكرة⁽²⁾، وهما لازمتان في أي كتابة أدبية، أمّا البديهة فهي القول في مقام سَماعي ولكن بعد التفكير يسيراً، وربما استعان الشاعر بآلة مثل القلم، فإن قام من مجلسه وهو لم يبتده بعد، وأتى بالنص لأحَقاً فلا تسمى تلك بديهة⁽³⁾.

وإذا كانت قراءة النصوص قد تتم في مقام شفاهي مباشر، فتعطي قيمة ما للنص ارتجالاً ومشافهة، في محاولة تحليلية ذوقية محكمة بزمان ومكان السَّماع، فإن عملية القراءة قد عرفت تبعاً للتطور الفني والاجتماعي تطوراً مكنّها من أن تكون مؤسسة على البحث الدقيق في النصوص وإجراء المقارنات والموازنات ثم إطلاق الأحكام التي تكون -غالباً- عرضةً للنقض والطعن، وذلك بحسب اختلاف القراء وتنوع ميولاتهم واتجاهاتهم وعدم اتفاهم على ما يريدون إثباته أو توجيه الجمهور العريض إليه من معتقدات ومذاهب في الفن والحياة.

وبالنسبة إلى موضوع بحثنا، يمثل نقادنا الثلاثة (النهشلي وابن شهيد وابن رشيق) من المغرب في القرن الهجري الخامس مثلاً عن فئة النقاد الأدباء، فكل واحد منهم شاعر وناقد في الوقت نفسه، وكلهم قد ألف في النُّقد، وإن لم يصلنا الممتع كاملاً، وتعرض لاقتطاع من قبل النّسّاخ حتّى إن المادّة النقدية فيه بدت ضئيلة مقارنةً بعنوانه، وإن لم تصلنا من مؤلفات ابن شهيد إلا "التوابع والزوابع" فقد كانت هذه المؤلفات كافية لفحص جهاز القراءة لدى كل واحدٍ منهما. أما ابن رشيق فقد كان الأوفر حظاً إذ حُفِظَ كتاب العمدة وكتاب الأنموذج والقراضة، وكلها كتب ساعدت في إجلاء الطريقة التي قرأ بها ابن رشيق المدونة الشعرية العربية.

(1) يراجع: ابن رشيق. العمدة، ج 1، ص 314.

(2) يراجع: م، ن، ص 315.

(3) يراجع: م، ن، ص 316.

وحتى ينجز الشاعر مثل هذه القراءة فلا بد من توافر مجموعة من الأسباب والشروط أهمها، الشرط الثقافي "حتى يروي أشعار العرب، ويستمع إلى الأخبار، ويعرف المعاني، وتدور في مسامع الألفاظ..."⁽¹⁾.

إن الشرط الثقافي والمعرفي كما هو واقع في قرص الشعر يكون واقعا في قراءة هذا الشعر كذلك، وفي كل الأحوال فلا بد أن تعدل ثقافة القارئ ثقافة المبدع.

وفي حال قرص الشعر، يكون على الشاعر أن يقدم إحدى قراءتين، تتحدد طبيعة كل واحدة منهما بحسب اتجاه النص الشعري ومقصده؛ فقد يكون المقصد هو الشاعر ذاته، بمعنى أن يكتب الشاعر قصيدة يقصُرُها على نفسه بوصفه قارئها الوحيد، أو يلقيها في جملة من أصحابه وأهله لغرض ما أو يتخذها رسالة يبعث بها إلى آخرين، وحاصل القول أن يكون هذا النص مبنيا على السجية لا يشترط فيه أن يعرض على الروية ويخالط الفكرة بعبارة ابن رشيق، وفي هذه الحال لا يكون على الشاعر قراءة هذا النص الذي لا يخرج من حدوده الضيقة الذاتية أو الإخوانية التي تقبل منه "عفو كلامه، وما لم يتكلف ولا ألقى به بالاً"⁽²⁾.

أما إذا تعلق الأمر بمقام أعلى، وكان النص "نص الحفل" فإن قراءة الشاعر لنصه تكون قائمة على مدى خطورة هذا المقام الذي لا يقبل متلقوه منه سوى "ما كان محككا، معاودا فيه النظر جيدا، لا غث فيه ولا ساقط، ولا قلق"⁽³⁾.

إن الحكم بالحدق والتجويد من قبل قراء آخرين يكون في مثل هذه المجالس التي يكتسي أصحابها أهمية عالية في إطلاق الأحكام حتى وإن لم يكونوا بأهل الصنعة، ولا انتماء لهم في زمرة النقاد والقراء الحدائق، وبالنسبة للحفل "لا يكون الشاعر حاذقا مجودا حتى يتفقد شعره، ويعيد فيه نظره، فيسقط رديئه، ويثبت

(1) ابن رشيق. العمدة، ج 1، ص 325.

(2) م، ن، ص 327.

(3) م، ن، ص ن.

جيدُهُ"⁽¹⁾، وعلى الشاعر في هذه الحال أن ينجز قراءة فاحصة/صيرفية، فيميز الركيك الذي سيتسبب بإعطاب النص وتعطيل فعاليته التأثيرية، ويقف حاجزاً ضد تحقق التجربة الجمالية للمتلقي (صاحب الحفل)، ويكون عليه أن يسمح بهذا الركيك ويغود به ويطرّحه، وأن لا تغريه كثرة الأبيات وتطمعه بكثرة العطاء، فإنّ "بيتاً جيداً مقام ألفي بيتٍ رديء"⁽²⁾.

إن قراءة نصوص "الحفل" تضمن للشاعر أن ينال "الخطوة" عند الممدوح ويحظى بالرّضا، ويغادر الحفل محملاً بالمال مكافأة له على نصّ يليق بالمقام، ويقدم ابن رشيق مثلاً أعلى عن "القراءة الذاتية" التي ينجزها الشاعر في نصوصه، وذلك بنص لامرئ القيس يوضّح هذه العملية القرائية الانتقائية.

أذودُ القوافي عنيّ ذيادةً ❖ ❖ ❖ ذيادةُ غلامٍ جرى جرّاداً
فلما كثرن وعنيتهُ ❖ ❖ ❖ تخيرَ منهنّ شتى جياداً
فأعزلُ مرجانها جانباً ❖ ❖ ❖ وأخذُ من دُرّها المُستجادا⁽³⁾

وحاصل القول إنه ليس على الشاعر أن يقبل كلّ ما يقوله إذ ستكشف عملية التنقيح عن مواطن يمكن الاستغناء عنها، وفي كلّ الأحوال يكون على الشاعر أن يحتفظ بالجيد من الشعر وحسب.

ولأن الشاعر هو أوّل قارئ لنصه، يكون عليه أن ينظر في أسلوبه وفي طريقته، "وليلتمس له من الكلام ما سهل، ومن القصد ما عدل، ومن المعنى ما كان واضحاً جلياً يُعرف بدياً، فقد قال بعض المتقدمين: شرُّ الشعر ما سُئلَ عن معناه"⁽⁴⁾، فإذا رأى الشاعر أنّ نصّه قد يعترض عليه بالسؤال والمراجعة عدل إلى البيان والإيضاح التامين، أي أن يستعمل ما يقارب الحقيقة من المجاز.

(1) ابن رشيق. العمدة، ج 1، ص 327.

(2) م، ن، ص ن.

(3) م، ن، ص 328.

(4) م، ن، ص ن.

ويصبح مفهوم الركيك الذي طالب ابن رشيق بإطراحه نسبياً، فما يراه "أصحاب الحفل" ركيكاً قد لا يكون كذلك في نظر الشاعر صاحب النص، غير أن شروط الإنشاد والمقام تفرض عليه إجراء تعديلات واسعة على مساحة التخيل في نصّه وذلك حتى يتوافق النص مع استعدادات المتلقي، والظروف المتحكمة في تلقيه وقراءته للنص.

إنّ "نص الحفل" مرتبط بالمتلقي، ومتعلق بالقارئ المحكومة قراءته بشروط هذا "الحفل" إذ ليس المقام ثمّ مقام تأمل وإنعام النظر، والبحث في المعنى المخفي خلف ستار المجاز البعيد، مثل الاستعارات البعيدة الغلقة، وإذ ذاك فليس الحفل ميداناً ليظهر فيه الشاعر قدراته التخيلية وبراعته في النظم، بقدر ما هو ساحة تُجلى فيها قدرته على المدح، وإعطاء صاحب الحفل من المدح ما يرغب، وما يريد، وما ينتظر، إن النص الذي يفترض به أن يكون تجربة تخيلية منفتحة على خيالات القراء، يمارس عليه منتجّه ذاته الحذف والاختزال والإقصاء، إقصاء كل ما يمكن أن يمثل مادّة يحترز منها، فأى تشبيه بعيد، أو استعارة بعيدة هو تهديد لسلامة الفهم من المخاطب الممدوح الذي قد لا يتوقف في حدود العقاب عند منع الجائزة عن الشاعر/المداح/المخطئ ولكن قد يتعداها إلى إهانة الشاعر وتجريحه مثلما حدث لجرير حين "أساء نظم المطلع".

فخطاب الشاعر لأبداً أن يكون قريباً من فهم الممدوح مستوعباً لذاته الملكية، جامعاً بين الوظيفة التواصلية والوظيفة التأثيرية.

ويعتد ابن رشيق بنص لأبي العباس الناشيء يبين للشعراء ما يرومونه من قراءة نصوصهم المدحية التي تنشُد في "الحفل":

إِنَّمَا الشُّعْرُ مَا تَنَاسَبَ فِي النُّظْمِ ❖ ❖ ❖ مِ وَإِنْ كَانَ فِي الصِّفَاتِ فُنُونًا
فَأَتَى بَعْضُهُ يُشَاكِلُ بَعْضًا ❖ ❖ ❖ قَدْ أَقَامَتْ لَهُ الصُّدُورُ الْمُتُونًا
كُلُّ مَعْنَى أَتَاكَ مِنْهُ عَلَى مَا ❖ ❖ ❖ تَتَمَنَّى لَوْ لَمْ يَكُنْ أَنْ يَكُونًا

فتناهى عن البيان إلى أن ❖❖❖ كَادَ حُسْنًا يَبِينُ لِلنَّاطِرِينَ
فَكَأَنَّ الْأَلْفَاظَ مِنْهُ وَجُوهٌ ❖❖❖ وَالْمَعَانِي رُكْبَنَ فِيهِ عُيُونًا
فَائِتًا فِي الْمَرَامِ حَسْبَ الْأَمَانِي ❖❖❖ فَيُجَلِّي بِحُسْنِهِ الْمُتَشَدِّينَا
فَإِذَا مَدَحْتَ بِالشُّعْرِ حُرًّا ❖❖❖ رُمْتَ فِيهِ مَذَاهِبَ الْمُسْتَهْبِينَ
فَجَعَلْتَ النَّسِيبَ سَهْلًا قَرِيبًا ❖❖❖ وَجَعَلْتَ الْمَدِيحَ صِدْقًا مُبِينًا
وَتَنَكَّبْتَ مَا تَهَجَّنَ فِي السَّمِّ ❖❖❖ عَ وَإِنْ كَانَ لَفِظُهُ مَوْزُونًا (1)

3- القراء الشعراء أصحاب الرتب والأقمار:

ثمة صنف ثانٍ من الشعراء يقرضون الشعر، لكنهم ليسوا أصحاب صنعة،
أولئك شأنهم في قراءة نصوصهم الشعرية شأن آخر مختلف تمام الاختلاف عن
الشعراء المحترفين.

يمثل هؤلاء عليية القوم، ومقاماتهم الرفيعة لا تسمح لهم بقول الشعر الذي
يرمي منه صاحبه -دائمًا- إلى غاية نفعية هي نيل الرضا ونيل النوال، وكلتا
الغائيتين لا تهتم أصحاب الأقدار حين يقولون الشعر في شيء، نحن نتذكر هنا شاعرنا
ابن شهيد، وقلنا إنه لم يتكسب بالشعر لأنه كان منتميا إلى هؤلاء، إذ هو سليل أسرة
الوزراء، إلى أن قلبت له الدنيا ظهر المجن، فاضطر راغماً دون أن يحقق مطمعاً.

وكثير جداً من الشعراء والكتاب كانوا أصحاب حرفة أدبية ولكنهم في الوقت
ذاته كانوا من أصحاب الرتب الرفيعة العالية، هؤلاء ليس يهمننا أمرهم، إذ إنهم
مختلفون عن مقصدنا في بعض النقاط، منها أنهم شعراء محترفون بحكم الطبيعة
والنزوع الأدبي إلى قول الشعر، مثل ابن شهيد، ابن زيدون، ابن المعتز، ومديح هؤلاء
يختلف عن مديح الشعراء محترفي التكسب أي الذين يستغلون صنعة الشعر في
الاسترزاق وهم كثير. إن الذين نقصدهم هم أولئك الذين يقولون الشعر تملحاً لا

(1) ابن رشيق. العمدة، ج 2، ص ص 709 - 710.

قصداً، وفي الحقيقة يكونون خارجين عن زمرة الشعراء إذا تذكرنا شروط تسمية الشعر ومفهومه بحسب ابن رشيق والتي نطن أننا بسطنا فيها القول، فهؤلاء تغيب عنهم بعض الشروط، منها، القصد، والنية، والتقصيد، والإكثار... الخ، وكلها تصب في مجرى واحد وهو صناعة الشعر.

لقد عرفنا -إلى الآن- أن البلاغة والنقد العربيين إنما كان همهما المتلقي والقارئ بالدرجة الأولى، وحين يتحدث عن النص، فإن هذا الحديث يصب في صالح المتلقي الذي ينتظر نصاً مفهوماً مبيناً وجميلاً في الوقت نفسه لذلك كانت النصوص تتعرض لامتحانات الجودة والرداءة، ويحكم تبعاً لذلك لأصحابها ويفاضل بينهم.

من أجل حيازة لقب "الشاعر الحاذق" كان الشعراء يعكفون على نصوصهم يجودونها ويسترون عيوبها بمزيد من التنقيح والتهديب، وقد وجب على الشاعر أن يحشد قدراته الفنية ومهاراته في الصناعة حتى لا يمتنى بالرفض من قبل متلقيه، ولذلك قدم ابن شهيد نصيحة إلى الشعراء الذين لا يجدون في أنفسهم تلك القدرة على معالجة نصوصهم ورفعها إلى المستوى الذي يرغبه المتلقون لئلا يخرج عن سلك الشعراء المقربين ويعيش فرداً معزولاً لغلبة أهل الصنعة عليه وتمكنهم من أيادي المدوحين: "ومنهم من يتجافى في الكلام، ويروغ عن المقال، فإذا منى به، أخذ بأطراف المحاسن، وشارك في أنحاء من الصنعة، وجل ما عنده تلفيق وحيلة، وبذلك يصاحب الأيام، ويجاري أبناء الزمان، ما كان له عقل يغطي على نقصانه وسياسة يسوس بها فحول زمانه"⁽¹⁾، وباختصار، يكون على الشاعر غير "الحاذق" أن يحتال في الصنعة من أجل كسب رضا المتلقي، إن الحيلة هنا تبرر كسب الرزق.

غير أن ثمة فئة من الشعراء لا يهتمهم من الشعر سوى أنه فن تنتهي مهمته عند حدود المتعة التي تحصل لهم حين قرضه، إنهم لا يهتمون لهذا المتلقي، الذي سيعطي

(1) الشنتري، ابن بسام. الذخيرة، ق 1/ ج 1، ص 237.

مقابل النص، لأنهم هم أصحاب هذا العطاء، إنَّهم يمدحون ويكافئون، لكنهم قد يقولون الشعر تندرًا وتملحًا بين أصحاب الطبقة ذاتها، وفي مجالسهم الخاصة، وبما أنَّهم ليسوا أهل صنعةٍ فإن قراءتهم لنصوصهم تقف عند نظمها، فهم لا ينظرون فيها مجددًا لأنها ليست مخصصةً ليوم "الحفل"؛ فهي ملكية ذاتية لا تتعدهم.

وربما بدأ في وقت من الأوقات أن قرض الشعر قد يعدُّ عيبًا لاحقًا بذوي الأقدار إذا قدم أحدهم على الشعر واتخذه ديدنًا، ولم يقصره على القطعة أو النتفة يتملح بها، إن هذا ما يبدو من خلال كلام ابن رشيقي عن السَّبب الذي دعا والد الشاعر امرئ القيس إلى نفيه عن مملكته؛ إذ اعتقد الناس أنه لم ينف إلا لاجترائه على قرض الشعر وهو الأمير ابن الملك، يقول ابن رشيقي "وقد حُكيَ أن امرأ القيس نفاه أبوه لما قال الشعر، وغفل أكثر الناس عن السَّبب، وذلك أنه كان خليعًا، متهتكًا، نَسَبَ بنساءٍ أبيه، وبدأ بهذا الشرُّ العظيم واشتغل بالخمير والزنا عن الملك والرياسة، فكان إليه من أبيه ما كان، ليس من جهة الشعر، لكن من جهة الغيِّ والبطالة، فهذه العلةُ، وقد جازت كثيرًا من الناس ومرَّت عليهم صفحًا"⁽¹⁾.

ليس قول الشعر وقرضه عيبًا قد يلحق بسمعة ذوي الأقدار، وهو في الوقت ذاته لا يكون همًّا يؤرقهم فيكدون في الاختراع والإبداع والتصوير ومراعاة القارئ، إذ في الغالب الأعم يكونون همُّ قراء نتاجاتهم أو من سار في سلك طبقتهم، ينشدونه في مجالسهم فكاهةً وتندرًا.

لا يطالب الشاعر من هذه الطبقة الاجتماعية، إلاَّ بأن يقول ما شاء أن يقوله، بشرط أن يشبهه هذا القول، أي أن يكون قولاً ذا قدر، فإن كان القائل من ذوي الملك، كان قوله -تبعاً لذلك- ملكياً، وبهذه الصفة كان يوصف شعر عبد الله بن المعتز؛ "وشعره وإن كان فيه رقة الملوكية وغزل الظرفاء وهلهلة المحدثين، فإن فيه أشياء كثيرة تجري في أسلوب المجيدين ولا تقصر عن السابقين وأشياء ظريفة من أشعار

⁽¹⁾ ابن رشيقي. العمدة، ج 1، م س، ص 95.

الملوك من جنس ما هم بسبيله" (1)، يتصف شعر عبد الله بن المعتز بما هو في سبيله، أي بالملك وأناقته وأبهته ورقة العيش وظرف السلوك وربما اتصف برقة الأخلاق، ولا يطالب شاعرٌ كهذا بأن يميل إلى نهج قديم في القول الشعري فيتشبهه بفحول الجاهلية "فليس يمكن وأصفاً لصبوح في مجلس شكّل ظريف، بين ندامى وقيان، وعلى ميادين من النور والبنفسج والنرجس ومنضودٍ من أمثال ذلك (...) أن يعدل بذلك عما يُشبهه من الكلام السبط الرقيق الذي يفهمه كلُّ من حضر، إلى جعد الكلام ووحشيّه، وإلى وصف البید والمهامه والظبي والظليم والناقة والجمل والديار والقفار والمنازل الخالية المهجورة" (2).

وليس على هذه الفئة أن تتجاوز طبعها، فقد وصف ابن المعتز بأنه "شاعرٌ محسن حسن الطبع" (3) فقد ظهر الإحسان والإجادة في شعره من طبعه الحسن، وعدم إغراقه في الصنعة، وعدم ميله إلى المجازات البعيدة والحكايات الغلقة، فليس من صفة شعر ذوي الأقدار أن تُعمل فيه القراءة وإعادة القراءة، من أجل الحصول على نصوص ترضي المتلقي، فأبهة الملك وحدها تشفع لهذا الشعر في أن يتقبل ويقرأ، ويحتفل به، فيجمع في دواوين خاصة به، لا يداخله شعر آخر ولا يختلط به، وهذا ما أقدم عليه الصولي من جمع أشعار الخلفاء، ثم جمع أشعار أولاد الخلفاء. إنّه الاحتراف العربي بالملوك والسادة، والقراءة المخصوصة بإنتاجهم الأدبي لأنّ خير الشعر أكرمهُ رجالاً" (4).

ولأنّ القارئ الملك الذي ينتمي إلى صنف ذوي الأقدار ويأتي في مقدمتهم كان ذا وجود مميّز في الرؤية النقدية لابن رشيق، فقد لاحظنا أنّه يعتدُّ بقراءة ابن المعتز،

(1) الأصفهاني. الأغاني، م س، ج 10، ص 217.

(2) م ن، ص ن.

(3) الصولي، أبو بكر بن يحيى. أشعار أولاد الخلفاء وأخبارهم من كتاب الأوراق، عني بنشره: ج. هيورث، مدرسة اللغات الشرقية، لندن، مطبعة الصاوي، مصر، ط 1، 1936، ص 107.

(4) القيرواني، ابن شرف. أعلام الكلام (سلسلة الرسائل النادرة)، طبع مكتبة الخانجي، ط 1، 1926، ص 23.

ويسير في الغالب الأعمّ على خطاه مُوافقاً ومُصدّقاً على مجمل آرائه النقدية. وعلى الرّغم من أنّ ابن رشيق لا يرى الشعر إلاّ ما كان مدحاً أو هجاءً فإنّه يستشهد بنصوص ذي الرّمة الذي كان همّه في الشعر الغزل ولم يكن ذلك الشاعر الواقف بأبواب الملوك ينشدهم مدائحه ويأخذ جوائزهم، لذلك سنحاول أن نرصد أثر ابن المعتز في قراءة ابن رشيق القيرواني خاصة والقراءة المغربية عموماً للنصوص الشعرية.

أثر قراءة ابن المعتز للشعر العربي في القراءة المغربية:

سجلت المدونة النقدية المغربية في القرن الهجري الخامس، وهو القرن الذي ظهرت فيه سمة الاتجاه الذوقي في النقد، احتفاءً واضحاً بابن المعتز شاعراً وناقداً، وإن إطلالة على فهرس زهر الآداب وثمر الألباب للحصري القيرواني تبين هذا الاتجاه الذي ساد القراءة المغربية للمدونة الشعرية العربية التي مثل ابن المعتز لها "ملك النظام، كما هو ملك الأنام، له التشبيهات المثلية والاستعارات الشكلية، والإشارات السحرية، والعبارات الجهرية، والتصاريح الصنوفية، والطرائق الفنونية، والافتخارات الملكية والهمات العلوية، والغزل الرائق والعتاب الشائق، ووصف الحسن الفائق، وخير الشعر أكرمهُ رجالاً"⁽¹⁾.

ثمة -إذن- علاقة واضحة بين كون ابن المعتز ملكاً وكونه ناقداً وشاعراً بحسب ابن شرف القيرواني، فكل ما صدر عن الملوك مرغوب مستحسن ومستجد، إذ يكون سهلاً بالنسبة إلى من ملك الأنام أن يملك النظام، كأن ثمة مقارنة بين سياسة القول وسياسة الحكم، وقد يبدو أنّه من الطبيعي أن يقول الشعر كلُّ ملك، ويقرأ على أساس أنه "المثال" و"النموذج"، فهل نستطيع القول: إن النقد المغربي خضع لسلطة الحاكم فسجل احتفاءه بشعر الحكام ونقدهم، لأن الأمر في الأخير يصبح متعلقاً بالحكم والحكام مهما كان عصرهم ودولتهم؛ فابن رشيق لا يعلم "شاعراً

(1) المصدر السابق، ص ن.

أكمل ولا أعجب تصنيفاً من عبد الله ابن المعتز. فإن صنعته خفية لطيفة لا تكاد تظهر في بعض المواضع إلا للبصير بدقائق الشعر، وهو عندي أطف أصحابه شعراً، وأكثرهم بديعاً وافتناناً، وأقربهم قواي وأوزاناً⁽¹⁾. فابن رشيق الذي أرهقنا من أمرنا عسراً في تتبع آرائه وقراءاته واعتقاداته التي تصب مجملها في مصلحة القارئ والمتلقي، لا يجد -على الرغم من شساعة معرفته- من هو أكمل ولا أعجب تصنيفاً من ابن المعتز الذي "انتهى علم البديع والصنعة إليه وختم به"⁽²⁾.

يبدو السبب في هذا الاحتفاء واضحاً إذ نستطيع القول إنه يتمثل في "صنعة" ابن المعتز، هذه الصنعة التي قالت طائفة من المتعقبين فيها: "الشعراء ثلاثة: جاهلي وإسلامي ومؤكد؛ فالجاهلي امرؤ القيس، والإسلامي ذو الرمة، والمؤكد ابن المعتز"⁽³⁾، فالمؤكد من الشعراء هو ابن المعتز، ولا نشك في أن الإسلاميين والجاهليين هما من اختيار ابن المعتز كذلك، لأنه "كان يفضل ذا الرمة كثيراً"⁽⁴⁾ بحسن الاستعارة والتشبيه. يتضح أن السبب هو الصنعة الشعرية لا غير، والطريقة التي تعامل بها ابن المعتز مع البديع، التراث البديعي الذي تركه شعراء عرب منذ عصر الجاهلية وانتهاءً إليه.

نستطيع القول إن شعر ابن المعتز وافق التصور المغربي للبيان الذي ينحو نحو الإيضاح التام والسهولة والحرص على أن يفهم المتلقي الشعر الذي يقرؤه دون عقبات تجعله يلجأ إلى التأويل وإعمال الذهن، إذ فهمنا أن ابن رشيق وابن شهيد والنهشلي وابن شرف قد طالبوا بلون من الصور الفنية التي لا تمثل اشتباهاً على المتلقي، فمطلب التوسط كان حاضراً في القراءة المغربية، وتم التأكيد عليه في كل مرة، على الرغم من إيمان القراء المغاربة بأن الأذواق تتغير، وأن القراء يطلبون في كل

(1) القيرواني، ابن رشيق. العمدة، ج 1، ص 230.

(2) م ن، ص 231.

(3) م ن، ص 183.

(4) م ن، ص 435.

عصر من النصوص والأساليب ما يشبه العصر الذي يعيشونه، ولقد آمن القراء المغاربة بحتمية أن يصبح الانزياح معياراً، وعلى الرغم من ذلك فقد تمّ التأكيد في كلِّ مرّة على "نظرية التوسط" والبقاء قريباً من طريقة العرب في الإيضاح والبعد عن التعقيد، والاستغناء عن التأويل، وفي كلِّ الأحوال تكون هذه مواصفات المدرسة الذوقية الأدبية التي انتمت إليها القراءة المغربية؛ فقد بين ابن شهيد حتمية الانتقال عمّا هو معهود مألوف إلى ما هو مغاير ومختلف في الأسلوب: "وكذلك الشعراء انتقلوا عن العادة في الصنعة بانتقال الزمان، وطلب كلُّ ذي عصرٍ ما يجوز فيه وتهش له قلوب أهله، فكان من صريع الغواني وبيشار وأبي نواس وأصحابهم في البديع ما كان من استعمال أفانيه والزيادة في تفرّيع فنونه"⁽¹⁾.

يجبر تغير الأزمان واختلاف الذهنيات وظهور مذاهب جديدة في الفن والحياة، الشعراء على الإتيان بالجديد، إنّه الجديد الذي يكسبُ به الشاعر رضا المتلقين، وتكتسب به النصوص قراءة منصفة من قرائها المعاصرين، فابن شرف يرى أن صنعة أبي نواس وافقت زمنا لم يعد فيه القراء ينتظرون من النص الشعري أن يتحدث عن الجمال والقفار وزينب والرباب، لأنّه "صادف الأفهام قد كلّت وأسباب العربية قد تخلّلت وانحلّت والفصاحات قد سئمت ومُلّت فمال الناس إلى ما عرفوه وعلقت نفوسهم بما ألفوه، فتهدأوا شعْرَه، وشغفوا بأسخفه، وكلفوا بأضعفه"⁽²⁾ ولم يكن أبو نواس عاجزاً عن تقديم الصناعة التي يكون القراء دون فهم حقيقتها، لكنه راعى ظروف العصر من انصراف الناس وبعدهم عن النصوص الأولى التي أصبحت في حكم "التراث"، "وكان ساعده أقوى وسيراجه أضوى، لكنه عرض الأنفق، وأهدى الأوفق،

(1) ابن بسّام. الذخيرة، ق 1 / م 1، ص 238.

(2) القيرواني، ابن شرف. م س، ص 22.

وخالف فشهر وعُرف، وأعرب فذُكِرَ واستُظرف، والعوام تجار هذه الأعلام، وأسواقهم أوسع الأسواق، فشعر أبي نواس نافق عند هذه الأجناس، كاسيدٌ عند أنضر الناس" (1).

نلاحظ أن ابن شرف كما يؤكد على تغير الشعر بحسب تغير الزمن، فهو يؤكد على مسألة التوسط، خاصة إذا كان الشاعر ذا كفاءات فنية عالية مثل أبي نواس، فإنه من المهم أن يراعي الشاعر الجماهير العريضة التي تقرأ له وتبحث عن الشعر الجميل المفهوم، لكن من المهم كذلك أن يضع في الاعتبار مسألة القراء المتخصصين النموذجيين وهم النقاد، ذلك أن النقد والقراءة النقدية لها أهميتها في توجيه أذواق القراء على اختلافهم، وفي تقويم النصوص كذلك.

غير أن الظروف تتغير تبعاً، ولا تثبت الأذواق على حالٍ واحدة، وربما كانت "طبيعة الظروف التي جدت على المجتمع العربي بعد الإسلام هيأت المتغيرات أن تلعب دورها، وتصنع بيئة فكرية لها ذوقها الخاص الذي يتقبل من اللغة والأدب ما يناسبه، سواءً كان هذا المناسب جديداً كلَّ الجدة، أو قديماً؛ وسواءً كان حسناً أو بعيداً عن الحسن" (2)، وإن هذه الظروف الفكرية المستجدة، ستفرض أسلوباً معيناً سيمثله أبو تمام، ويخبر ابن شهيد أن أسلوب أبي تمام مثلاً في زمن ظهوره انزياحاً لكنه ما لبث أن تحول إلى المعيارية بعد أن قبله القراء وأقبلوا عليه لأنه أصبح يمثل طموحاتهم القرائية ويحقق رغبتهم في تجربة جمالية مخالفة للمعهد؛ "ثم جاء أبو تمام، فأسرف في التجنيس، وخرج عن العادة، وطاب ذلك منه، وامثله الناس، فكل شعراً لا يكون اليوم تجنيساً أو ما يُشبهه تمجه الآذان" (3).

غير أن الدعوة إلى التوسط في الصنعة وعدم الغوص على المعنى واستهلاك الشاعر مجهوده في الربط بين الأشياء ذات العلاقات البعيدة، وبالتالي التباعد بين

(1) السابق، ص ن.

(2) عبد المطلب، محمد. تجليات الحداثة في التراث العربي، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مج 4، ع 2، أبريل، ماي، جوان، 1984، ص 68.

(3) ابن بسام. الذخيرة، ق 1/ م 1، ص 238.

الدال والمدلول، والتبعيد بالنتيجة بين النص والفهم، ظلت ملازمة لأفق القراءة المغربية؛ "والتوسط في الأمر أعدل، ولذلك فضل أهل البصرة صريع الغواني على أبي تمام، لأنه لبس ديباجة المحدثين على لأمة العرب، فتركب له من الحسن بينهما ما تركب"⁽¹⁾.

يؤكد النص على "نظرية التوسط" التي ألحت عليها القراءة المغربية، هذا التوسط ليس الوقوف باعتدال بين الحديث والقديم، وبين الصنعة والطبع، وفي اختصار يمكن القول إن هذا "التوسط" هو تجسيد للطريقة الأدبية الذوقية في قراءة النص الشعري.

تجلت هذه الطريقة من حيث الإبداع في شعر عبد الله بن المعتز تأكيداً على أن مسار الخطاب بين المبدع والمتلقي يجب أن يحتفظ فيه بسلطات كل الأطراف، فيحفظ المبدع/الشاعر بسلطته على نصه، ويتجلى ذلك في مساحة حرية الصنعة التي تُتاح له، ويحتفظ المتلقي بسلطته القرائية على النص، ويتبدى ذلك في إمكانية الفهم الواسعة التي يحظى بها، ولا يكون ذلك إلا بوساطة البيان/المجاز الذي وجب أن يكون فيه "الاسم يحيط بمعناك، ويجلي عن مغزاك، وتخرجه عن الشركة، ولا تستعين عليه بالفكرة، والذي لا بُدَّ له منه، أن يكون سليماً من التكلف، بعيداً عن الصنعة، بريئاً من التعقيد، غنياً عن التأويل"⁽²⁾.

جمع ابن المعتز صفات عديدة أهلت له ليكون متميزاً في القراءة المغربية للشعر العربي، فلقد كان "ملكاً"، وكان خفي الصنعة لا يحتاج لفهم أدبه إلى التأويل، إن تلقي أدبه لا يمكن له أن يجسد كد التلقي ورهقه الذي جسده تلقي شعر أبي تمام الذي أتعب متلقيه في فهم بعض استعاراته وتأويل بعض من نصوصه.

(1) المصدر السابق، ص ن.

(2) الجاحظ. البيان والتبيين، م س، ج 1، ص 106.

وعلى الرغم من احتفاء القراء المغربية بالنصوص المدحية خاصة إذا تحدثنا عن ابن رشيق القيرواني، إلا أن ابن المعتز ظل يحظى بالاحترام مع أنه لم يكن شاعراً مداحاً لخصوصية وضعه الملكي، والحقيقة أن ابن المعتز كتب نصوصاً مدحية، لكنها جسدت مدح الملك للملوك، وحين يتعلق المدح بمن سوى الملوك، تكون نصوصه مجرد سُرْدٍ للصفات الحسنة التي يشتمل عليها المتلقي المقصود الذي لا يكون بحال من الأحوال ممدوحاً بالمعنى التقليدي الحرفي للكلمة⁽¹⁾، "ومن هنا رأى بعضهم أن مدحهُ ينزل عمّا كان عليه مدح غيره من الشعراء ممّن كانوا يببالغون في نعوت ممدوحِيهم"⁽²⁾.

هل يكون في مقدورنا القول إن السياسة تتحكم في القراءات المسلطة على النصوص الأدبية، فالسياسة تسير جنباً إلى جنب الأدب، قد يتجاذبان العلاقات والتأثيرات، وفي كثير من الأحيان تؤثر السياسة على الأدب وتغير منحاها وقد يفعل بها ما تفعل به، وهنا يصبح للشعر الملكي سطوة ظاهرة، فقد جاء أبو الطيب المتنبّي إلى الساحة الإبداعية العربية فملأ الدنيا وشغل الناس "فلم يذكر معه شاعراً إلا أبو فراس وحده، ولولا مكانه من السلطان لأخفاه"⁽³⁾، ولقد كان الوقوع تحت سطوة السياسة والسلطان حال قرائنا جُملةً، حتّى ابن شهيد الذي كان يعدُّ في الشعراء "ذوي الأقدار" تحوّل إلى شاعر يحاول كسب رضا الممدوح حينما قلبت له الدنيا ظهر المجنّ وأمّحى سلطان وعهد الدولة العامرية.

ويمكننا أن نرصد تشابهاً بين العصرين، العصر الذي عاشه ابن المعتز، والعصر الذي عاشه قراؤنا؛ ونتوقع أن تكون للتشابهاً الكائنة بين الظروف التاريخية والضغوط التي تمارسها على مناحي الحياة جميعاً، أثراً على قراءة النصوص، وعلى

(1) يراجع: الصولي، أبو بكر بن يحيى. شعر ابن المعتز، ق 2، تح: يونس أحمد السامرائي، وزارة الثقافة والفنون، الجمهورية العراقية، سلسلة كتب التراث، رقم 27، دار الحرية للطباعة والنشر، بغداد، د ط، 1978، ص 163.

(2) م ن، ص ن.

(3) ابن رشيق. العمدة، ج 1، ص 186.

قراءة القراءة كذلك. ويبدو أن ابن المعتز قد عاش فترة حافلة بالاختلافات السياسية بين أسرته العباسية الحاكمة وبين المناوئين لها والخارجين عنها، لذلك جنّد فنّه وشعره في نصرة أسرته والدفاع عن أحقيتها في الحكم وشرعية خلافتها، وكان "من الطبيعي أن يتجه ابن المعتز وهو العباسي النّسب والدّم والعقيدة والهدف بشعره هذا الاتجاه، فينشط للذود عن الخلافة والخلفاء ويناضل خصومها وهم كثر في الحقبة التي عاشها"⁽¹⁾. وبالنسبة إلى القيروان (خاصة) فلقد عاشت مثل هذه النزاعات على السلطة حيث كان "استفحال العداوة بين صنهاجة وزناتة ونتيجة احتدام الصراع من أجل السلطة والسّيادة في المغرب بين بني زيري وبني حمّاد. وقد استدعى ذلك تعبئة جميع الطاقات واستنزاف جميع الموارد ممّا حال دون التفرغ لمواجهة النصارى في البحر الأبيض المتوسط فغلبوا عليه وبدؤوا يستأثرون بالطرق البحرية فتقلصت موارد أفريقية والقيروان. وقد وافق ذلك سنوات عجاف بدأت تنبئ بتزعزع الحضارة القيروانية كانت أشأمها سنة 395 هـ، إذ يذكر الرّقيق أنه كان بأفريقية في ذلك التاريخ شدة عظيمة خلت فيها المنازل والمساجد بمدينة القيروان وتعطلت الأفران والحمامات ومع هذه الشدة وباء وطاعون هلك فيه أكثر النّاس"⁽²⁾، ثمّ كانت الزحفة الهلالية التي أتت على حضارة القيروان حين خرج المعز بن باديس عن طاعة الفاطميين بمصر.

تتشابه الظروف التاريخية، فتعاد قراءة النصوص المنتجة في ضوءها، وإذا كان ابن المعتز بالنسبة للقراءة المغربية أكرم شعراً لأنه من أكارم الرّجال فلا بدّ أن تكون قراءته أكرم القراءات كذلك. فيكون "أنقد النقاد"⁽³⁾، وربما كانت مصنفاته تبعاً لذلك متصفة بصفة الكرم أيضاً، لذلك قد نرى أنّ تأليف الرّقيق القيرواني لكتاب

(1) الصولي. شعر ابن المعتز، م س، ص 173 (قسم دراسة المحقق).

(2) موقع تاريخ القيروان 2009.

(3) ابن رشيق. العمدة، ج 1، ص 427.

"قطب السرور في أوصاف الأنبيذة والخمور" لم يكن إلا احتذاءً لصنع ابن المعتز الذي وضع مؤلف "صنوف التماثيل في تباشير السرور" وهو في الموضوع ذاته (الخمير).

وأما بالنسبة إلى ابن رشيق، فإن محقق كتاب البديع يؤكد على أنه أخذ عدة

أبواب من البديع عن ابن المعتز وهي:

- التصدير (ردُّ الأعجاز على الصدور).
- الالتفات، وسمّاه ابن رشيق الاعتراض.
- الاستثناء، وسمّاه توكيد الذم بما يشبه المدح.
- المذهب الكلامي.
- بعض شواهد باب التضمين⁽¹⁾.

حظي - إذن - شعر ابن المعتز بالاحترام في القراءات المغربية، وذلك لأنه لم يسلك مسلك أبي تمام في بناء الصورة الفنية على أساس من الاستعارات البعيدة، والتراكيب المملّغة، ولطالما اتهم أبو تمام بأنه يجهد نفسه في التصوير ويعمل فكره في بناء الصور، لذلك فقد كان يسبب الإجهاد والإزعاج لمتلقيه الذي يحاول تتبع مجازاته، وقد لا يظفر بالفائدة أحياناً. إن المسألة هنا متعلقة بالإبانة التي أبدأها شعر ابن المعتز (الملك) وبسهولة مجازاته وخفاء صنعته، إذ "بين يدي هذا اللون من البناء للصور الفنية لا يجمع خيال ابن المعتز، ولا تتمرد مخيلته توهماً مصطنعاً واختلاقاً مفتعلاً، وإنما يلتزم معايير الوعي الفني ويتقبل مقاييس المنطق الشعوري، فلا يثمر معميات من التعابير وطلاسم من التراكيب"⁽²⁾، وكان الشعر يصبح - تبعاً لصناعة ابن المعتز - ذا صبغة ملكية، ويصبح أفضل الصنعة ما كان ملكياً، أرسقراطياً يحمل سمات الوسط الذي أنتج فيه والسمات الحضارية العامة التي أثرت

(1) يراجع: ابن المعتز. البديع، م س، ص ص 48 - 49 (مقدمة المحقق).

(2) البصير، كامل حسن. بناء الصورة الفنية في البيان العربي (موازنة وتطبيق)، مطبوعات المجمع العلمي العراقي، بغداد، د ط، 1987، ص 479.

بصياغته، فلقد "أتقن ابن المعتز صناعة الصُّور الفنية من تلك المواد الحضارية، فقدم لنا من اللوحات ما يملك الإعجاب تصنعاً وتصنيعاً، وما يجري لدينا على وفق قواعد البيان العربي من غير إغراب لا يستسيغُهُ وعي فني ومن غير تعمية لا يُدرِكُهَا الفهم"⁽¹⁾.

وقد كان إدراك الفهم من أقرب السبل هدَفَ القراءة المغربية مشتتلاً عليه مفهوم البيان والمجاز الذي يشترط فيه التقريب التام بين الدال والمدلول، وبين المشبه والمشبّه به، وبين المستعار وما استعير له حرصاً على ألا يخالط فهم المتلقي أي عائق، وهذا ما يؤدي إلى افتراض وجود المعنى في النص يسهل الوصول إليه مهما كان خبيئاً في ثناياه، إن مثل هذا الوضوح لا يستدعي من الشاعر أعمال الفكر وتوظيف الطاقة في الإبداع، وهو كذلك لا يستدعي من القارئ استفراغ الجهد في صوغ المعنى كما يفترض، لأن القارئ يشارك في صنع المعنى وينتجه ولا يتلقاه جاهزاً مكشوفاً واضحاً، وذلك لأن النص المقروء يفترض فيه أن يكون تجربة تخيلية مفتوحة على خيالات القراء، غير أن هذه القراءة في مشاكلة للقراءة العربية عموماً أصرت على القرب والدنو ومشابهة الحقيقة وأسست لضوابط الخيال؛ "فدنو المأخذ نقيض العمق والغموض، وقرين القرب والتسطح في الإدراك والتلقي على السواء، فهو المعنى الذي لا نستعين عليه بالفكرة، والذي ليس في حاجة إلى التأويل، ولا يعتمد على الإشارات البعيدة أو الحكايات الغلقة، أو الإيماء المشكل"⁽²⁾.

تجسّد هذه المعايير في القول وفي القراءة فكرة سهولة السيطرة على النص والقبض على أسراره (إذا عدت أسراراً بدءاً)، ولا يكون النص الشعري تبعاً لهذه المعايير المطلوبة في الإبانة والتوضيح سوى مستودع يخفي معنى معيناً أرادهُ صاحبُ النص (سنرى فكرة المعنى الذي لم يخطر ببال الشاعر مع "الاتساع") ولا يكون على القراء

(1) المرجع السابق، ص 482.

(2) عصفور، جابر. قراءة التراث النقدي، مؤسسة عييال للدراسات والنشر، نيّوسيا، ط 1، 1991، ص 174.

سوى وضع اليد على هذا المعنى الظاهر؛ "وكانّ النص والحالة هذه، مجرد شكل ثابتٍ أو مستودع تختبئ فيه مقاصد المؤلف وتنتشر في كُله، منتظرة القارئ ليعيد بعثها، بما هي معانٍ أصلية، فهماً وتأويلاً (...) أفلا يوقعنا هذا العمل، أي البحث عن مقاصد المؤلف الثابتة، الثاوية في مناطق النص المضمرة، في وهم المماثلة والمطابقة مع هذا المؤلف فنكون مجرد قراء سلبيين لا همّ لهم إلاّ التماهي مع صاحب النص"⁽¹⁾.

إنّ البحث عن هذه المقاصد الأصلية جسّد هدف القراءة المغربية ومبتغاها، وكانت السهولة شرطاً، لذلك كان قرب المأخذ بالنسبة لقرائنا محلّ الدراسة مطلباً في غاية الأهمية، وعلى الرغم من الحكم على البحري وأبي تمام كليهما بطلب الصنعة والولع بها، إلا أنّ الحكم في الأخير ينتهي إلى استهجان واضح للنص التمامي واحتفال بنصوص البحري وذلك لأن صنّعه لا تظهر عليها الكلفة والمشقة.

وبدا أن الأسماع لا تريد إلاّ ما كان سهلاً، تعيه بسهولة، وتفهمه من المرّة الأولى التي يطرّقها فيها، هذه الأسماع لا تحب أن تستوقف الشاعر وتراجعه، لفهم اللفظ "الحزن" الذي يمثل حاجزاً ضد الفهم، ودليلاً على الكلفة، وعلامةً على الصنعة، وفي بعض الأحيان يشكل مؤشراً على الاستهانة بالسّامع والجرأة عليه ما قد يمثل مواجهة بين الشاعر والسامع، وتكوّن الكراهة بينهما، وقد وضع ابن رشيق للصنعة مساحة البيت أو البيتين من القصائد، لأنّ اجتياز هذه المساحة إلى ما هو أرحب سيكون دليلاً على الشاعر يؤكد تهمة الكلفة والتصنع كما حدث ذلك لحبيب الذي "يذهب إلى حزونة اللفظ، وما يملأ الأسماع منه، مع التصنيع المحكم طوعاً وكرهاً، يأتي الأشياء من بُعدٍ، ويطلبها بكلفةٍ، ويأخذها بقوةٍ، وأما البحري فكان أملح صنعةً

(1) بارة، عبد الغني. الهرمينوطيقا والفلسفة، م س، ص 341.

وأحسن مذهباً في الكلام، يسلك منه دماً وسهولة مع إحكام الصنعة وقرب المأخذ، لا يظهر عليه كلفة ولا مشقة"⁽¹⁾.

ولقد اعتدَّ ابن رشيقي بالاستعارة، ورأى أنها أوَّل أبواب المجاز، وصرَّح بأنها أفضلها، وعلى الرغم من أن مجموعة من القراء العرب قد نظروا إلى الاستعارة البعيدة بنظر الاحترام، إلا أنه آثر أن تتوقف وظيفتها عند حدود كونها أداة توضيح وبيان بحكم القرب بين المستعار والمستعار له، وإذ ذاك يكون أفضلها ما خرج مخرج التشبيه، وتقارب فيه الطرفان وامتزج فيه اللفظان لكن ليس على سبيل التحقق والمطابقة، ولا على سبيل الاستحالة من باب البعد والتناهي.

لذلك نستطيع القول إن ابن رشيقي انتصر للتشبيه؛ هذا التشبيه الذي كان السمة الغالبة على شعر ابن المعتز "الذي إليه انتهى التشبيه وسرُّ صناعة الشعر"⁽²⁾، هذا ما نستطيع تبيُّنه من إصرار ابن رشيقي على جمالية الوضوح؛ "والإلحاح على الوضوح - في النهاية - قرين إيثار التشبيه على الاستعارة التي جعلها ابن المعتز جانباً من بدعة البديع بغموضها وتكلفها، في مقابل التشبيه الذي جعله قطب محاسن الشعر بوضوحه واستطرافه على نحو صار معه التشبيه علامة لا يفارقها "نمط الأعراب الفصحاء" الذين أكثر كلامهم على التشبيه، وصار الإلحاح معه على الاستعارة قرين القطيعة مع هذا النمط. وذلك تقابل يتأكد معزاه بالمكانة التي خصَّ بها ابن المعتز التشبيه في إنجازهِ الشعري"⁽³⁾.

وقد صرَّح ابن رشيقي أن فئة من القراء استحسنت الاستعارة البعيدة في عصره، وهذا يعني أنها تحولت إلى مطلب فني قرائي له مناصروه ومؤيدوه، غير أن ابن رشيقي أصر على علاقات القرب والتجاور وانتصر للتشبيه على الرغم من ادعائه تحبيد

(1) ابن رشيقي. العمدة، ج 1، ص 230.

(2) م ن، ج 2، ص 561.

(3) عصفور، جابر. قراءة التراث النقدي، م س، ص 175.

الاستعارة وتفضيلها. ويمكن أن نُميِّز في التفريق بين التشبيه والاستعارة النقاط الآتية:

- قلة الأطراف المشتركة علائقياً.
- التشبيه يحافظ على علاقات المجاورة بين أطرافه (حسن التجاور) وعدم التصارع واستحالة التداخل.
- وضوح الدلالة وثباتها ووحدانيتها.
- القارئ في التشبيه قارئ غير نشط، لا يتدخل بغية تجاوز هذه الأطراف لإعطاء معنى آخر.

- التشبيه يفيد الغيرية لا العينية.

- التشبيه يعني مذهب الأوائل أي السهولة والوضوح واعتماد الطبع.

وبذلك يكون التشبيه تجسيداً لنمط البلاغة والفصاحة العربية، وبحكم العادة التي طالما ألمح إليها ابن رشيق والقراء المغاربة عموماً "ذلك لأن التشبيه علاقة مجاورة يشترك فيها طرفان في صفة أو أكثر بحيث يظل كل واحد من الطرفين غير الآخر، متميزاً عنه وبعيداً عن الاتحاد به. فالتشبيه يفيد الغيرية لا العينية، وأداته تقف كالحاجز المنطقي الذي يفصل بين الأشياء وإن تقاربت"⁽¹⁾.

إن الفصل بين الأشياء المتقاربة، والبعد بين الأشياء المتألفة هو دلالة حفاظ كل شيء على مكانته وقدره تماماً مثل أصحاب الرُتب والأقدار، الذين يظل حقهم في البيان محفوظاً، فهو البيان الذي لا يكسوه ذلُّ السُّؤال، وهو البيان الذي يحفظ أقدارهم ويصون مستوياتهم، إنَّه بيانهم ممارسةً وقراءة، وإذا أثبتت قراءة واحدٍ من ذوي الأقدار لبيان معين، أنَّ صاحب ذلك البيان يأمل أن يدانيه مكانةً ويقاربه منزلةً، ويشركه رفعةً، فإنَّ مصيره سيكون الإقصاء، ذلك ما حصل للمتنبى الذي أعرب بيانه عن عظم نفسه، وإكباره لذاته، فكان مصيره الإقصاء المهين من بلاط سيف الدولة،

(1) المرجع السابق، ص 176.

ثم طلب تلك الرتبة الرفيعة عند كافور الأخشيدي "فَوَعَدَهُ بِهَا وَأَجَابَهُ ثُمَّ خَافَهُ لَمَّا رَأَى مِنْ تَحَامُلِهِ وَكِبَرِهِ"⁽¹⁾.

ولا يعدم المتلقي الممدوح أن يحسُّ بهذا التعاضم في النصوص الاستعارية التي تتداخل فيها العوالم والرؤى، وتتشابك العلاقات وتندغم الأشياء بطريقة يصعب معها فصل الأطراف وتبيان أوجه التشابه التي تصبح متعددة ومتداخلة ومتراكبة، ومن ثمَّ يجد المتلقي نفسه بإزاء نص يطلب منه الولوج إليه لفهمه، لا تأمله من بعيد لاستشفاف معناه الواضح أصلاً، إن هذا المتلقي لن يرضى بأن يجد نفسه خارج النص، ولا يستطيع العثور على ذاته فيه إلا إذا اشترك في صنع معناه، وجعل نفسه أحد الأطراف المستبدلة مبرهنا على سيادة النص وصعوبة التعامل معه، بعد أن كان هذا المتلقي هو السيد الأوّل الذي تنظم القصيدة من أجله يكافئ عليها في انتظار ما هو أجودُّ منها، وأكثر جلاءً لصورته البراقة على سطحها، وعدم رضا المتلقي الممدوح على بيان كهذا، هو عدم رضا عن الاستعارة لا غير، لأنها "تعتدي على جوانب الواقع وتلغي الحدود العملية بين أطرافها، لتولّد المعنى الجديد الذي يجاوز الأطراف جميعاً، مستغلة في ذلك قدرتها الدائمة على الإشارة إلى عناصر غائبة عن مبنى عناصرها الحاضرة، ومعتمدة في ذلك على إسهام المتلقي في إنتاج دلالتها بالقياس إلى التشبيه الذي لا يتيح للمتلقى الدرّجة ذاتها من الإسهام"⁽²⁾، ومتلقي ابن رشيق لا يطلب منه الإسهام بل الاستماع والفهم ثم المكافأة.

إن الاحتفاء بابن المعتز العباسي، بشعره ونقده، هو احتفاء بالوضوح التام الذي تطلبه طبقة الملوك خاصة في ظل ظروف عصيبة متشابهة بين المغرب عصر ذاك، والدولة العباسية عصر ابن المعتز، ولعلنا نتذكر أن حملة بني هلال على القيروان وقضائهم على معالمها، كان أهم أسبابها قطع العلاقة بين المغرب وبين الدولة

(1) ابن رشيق. العمدة، ج 1، ص 98.

(2) م ن، ص 176.

الفاطمية في مصر، والأمر بالدُّعاء للحاكم العباسي في صلاة الجمعة بدل الحاكم الفاطمي.

وكما ينقسم المجتمع إلى طبقات، تنقسم القراءة إلى طبقات أيضاً، وينقسم بيانهم إلى طبقات كذلك، فعلى مستوى البيان نكون قد أوضحنا تلك الطبقات التي لا يُجبر بسببها الشاعر على النظر والتحكيك من منطلق قرائي في شعره، ويكون هؤلاء هم أصحاب الرُّخص الذين يجوز لهم ما لا يجوز للشعراء المحترفين، فابن رشيق يعتقد أن الخمسات نمط شعري يدلُّ على "عجز الشاعر، وقلة قوافيه، وضيق عطنه"⁽¹⁾، أمّا عندما يتعلق الأمر بمخمسة لابن المعتز، يجد لها ابن رشيق مخرجاً قرائياً مسوّغاً وذلك "لما تقتضيه الألفاظ المختلفة الضرورية ومراده من التوسع في الكلام والتملح بأنواع السجع"⁽²⁾.

ب قراءة ابن رشيق لبيان الكتّاب:

الكتاب طبقة تنتمي إلى ذوي الرُّتب والأقدار، وقد يقول الكاتب شعراً، لكنه ليس الشعر المصنّع الذي ينظر فيه كما يفعل الشعراء المحترفون الذين يتخذون من الشعر مهنة، الكتّاب في الأساس يشغلون مناصب تؤهلهم لأن يكونوا الوسائط بين الحكام وبين الشعب، ومن الطبيعي وهذه وظيفتهم أن يكونوا محترفي إبانة لأن عملهم هو بيان أغراض الحكام للرعية، فإذا انتقلنا إلى الحديث عن شعرهم صرنا إلى بيان الكتاب وشعرهم الذي يثبت أنهم "أرقّ الناس في الشعر طبعاً، وأملحهم تصنيعاً، وأحلاهم أفاضاً، وألطفهم معاني، وأقدرهم على تصرف، وأبعدهم من تكلف"⁽³⁾ وحين يذكر القارئ طبع الكتّاب فهو لا يقصد الموهبة والنزوع الفطري إلى قول الشعر، ولكنه يرمي إلى القول بحسب ما جاد به الطبع، وما مكنّ منه الخاطر، وذلك لكثرة

(1) ابن رشيق. العمدة، ج 1، ص 301.

(2) م ن، ص ن.

(3) م ن، ج 2، ص 695.

مخالطتهم للشعراء، وقراءتهم للشعر ديوان العرب الذي يحوي معارف العرب جميعها.

ولا بدَّ أن ملاحاة التصنيع تعني عدم التصنيع أصلاً، إلا ما كان في اللّغة فيؤخذ دون الاشتغال به، أي أن تذكر الحقائق كما هي، أو ينتج الكاتب بعض البنيات المجازية البسيطة القائمة في عرف اللغة أصلاً، وإن لم يكن الكاتب شاعراً مثل ابن رشيّق ذاته، تكون هذه المجازات أقرب إلى الفطرة والبدائية مثل هذا المجاز التشبيهي الذي ورد في نصّ للصولي كاتب المتوكل:

صَدُّ عُنِّي وَصَدَّقَ الْأَقْوَالَ ❖ ❖ ❖ وَأَطَاعَ الْوُشَاةَ وَالْعُدَّالَا

أُتْرَاهُ يَكُونُ شَهْرَ صُدُودٍ ❖ ❖ ❖ وَعَلَى وَجْهِهِ رَأَيْتُ الْهَلَالَ (1)

أي إنه رأى هلال شهر الصدود على خدّ محبوبه تأكيداً على أن الزمن هو زمن جفاءٍ وبُعْدٍ. وكوْلاً أن المجال -هنا- هو مجال البحث العلمي الذي تراعى فيه الدقّة لوصفنا هذا التشبيه بالسُّخْف.

ويقول ابن رشيّق -والعهدة عليه- إن المتوكل قد طرب واهتز ووصله وخلع عليه وحمله، وجدّد له ولاية (2)، ونظن أن هذا العطاء هو آخر ما قد يرجوه شاعر يمدح بقصيدة عصماء، فما بالنا بهذين البيتين البدائيين!

لا يطالب الكتاب بتكلف مشقة نظم الشعر الحقيقي، ولذلك يأتي شعرهم مطابقاً لـ "الماء الزلال والسّحر الحلال" (3)، ولا ينظم الكاتب القصيدة إذ هي من اختصاص الشاعر وحده، وهو لا يعقد النية على قول الشعر ولا يعدُّ له عدّة كما يفترض بالشعراء الذين يهيئون المكان والزمان للتقصيد.

(1) ابن رشيّق. العمدة، ج 2، ص 695.

(2) يراجع: م ن، ص ن.

(3) م ن، ص ن.

إن الكاتب يشغل منصباً يقربه من السلطان، وهو أحدُ الأعضاء المهمين في خطة الدولة، وهذا ما يجعله يعيش مترفاً غير محتاج لأن يمدح ويتكسب بشعره، فصنعته الكتابة والمداد والأقلام لا الشعر؛ لذلك "ليس يلزم الكاتب أن يجاري الشاعر في إحكام صنعة الشعر، لرغبة الكتاب في حلاوة الألفاظ وطيرانها، وقلّة الكلفة، والإتيان بما يخف على النفس منها، وأيضاً فلأن أكثر أشعارهم إنّما تأتي تظرفاً، لا عن رغبة ولا رهبة، فهم مطلقون مخلون في شهواتهم مسامحون في مذهبهم" (1).

ويجري هذا القياس على أهل الأقدار، بدءاً من الخليفة وصولاً إلى المترفين "لا يحاسبون فيها محاسبة الشاعر المبرز الذي الشعر صناعته، والمديح بضاعته" (2).
وقد أعطى ابن رشيق أمثلة تطبيقية تجلّ عن الحصر، وخصص باباً لأشعار الخلفاء والقضاة والفقهاء (3).

4- القارئ المقصود / الممدوح:

يؤكد ابن رشيق على أن القراء مختلفون، وبالنتيجة يكون النص الذي يبين لكل واحدٍ منهم مجعولاً ملائماً له، فلكل قارئ نص حيّك على مقاسه، "وشعره للأمير والقائد غير شعره للوزير والكاتب" (4) وإذا كان هؤلاء القراء مصنفين بحسب البيان الذي يواجههم الشعراء المادحون به، فماذا تكون صفة القارئ الأعلى، المقصود، الممدوح، وحين نتحدث عن الممدوح فنحن نقصد رأس الممدوحين، وقد يكون الممدوح الذي يلزمه الشاعر ويقف عليه شعره مثل جرير الذي لزم الحجاج قبل انتقاله إلى مديح عبد الملك بن مروان.

وقد يكون الممدوح الذي تقف الشعراء على بابه لأنه يتميز بصفة لا يحوزها باقي الممدوحين هي قدرته على منح الثروات، وإحداث الغنى للشعراء المداحين، لذلك

(1) السابق، ص 700.

(2) م، ن، ص 701.

(3) يراجع: م، ن، ج 1، ص 81 وما بعدها.

(4) م، ن، ص 327.

نتصور أنّ هذا الممدوح بالذات، مثل القارئ المقصود في المدونة الشعرية المدحية العربية، إذ يسعى الشاعر إلى المال حين يقدم نصوصه لأحد المقتدرين على عطائه ما يحقق أحلامه وآماله في المال والجاه، وقد نستطيع القول إن الشاعر الذي يقدم نصّه في سبيل المال، لن يكون بالنسبة إليه أي مبلغ معادلاً وموازياً لما قدّمه من فن قولي بذل المجهود العسير من أجل إخراجهم مستويّاً، يتحدث بمناقب رجل عادي ويؤهله ليخلده في التاريخ بنص يعيد القراء قراءته بين الفينة والفينة فقد حدث أن "استنشد خالد ابن يزيد أبا تمام قصيدته في الأفشين التي ذكر فيها المعتصم وأولها:

غداً الملكُ معمورَ الحرّ (*) والمنازلُ ❖ ❖ ❖ مُنورٌ وحفّ الروضُ (**) عذبُ المناهلِ

(...) قال له خالد: كم أخذت بهذه القصيدة؟

قال: ما لم يرو الغلّة، ولم يسدّ الخلّة. قال: فإني أثيبك عنها. قال: ولم ذاك، وأنا أبلغ الأمل بمدحك؟ قال: لأنّي آليت لا أسمعُ شعراً حسناً مدح به رجلٌ فقصر عن الحقّ إلاّ نبتُ عنه. قال: فإن كان شعراً قبيحاً؟ قال: أنظر فإن كان أخذ شيئاً استرجعته منه" (1).

نستطيع أن نخلص في هذه الرواية إلى أن:

- القصائد الجياد في عرف البيان العربي والتي يمتدح بها الممدوحون تبقى علامات مميزة في مسيرة الشعر المدحي العربي، وتبقى محلّ دهشة القراء الذين يعاودون قراءتها، حتّى وإن تمثلت هذه القراءة في "الاستنشاد".
- لكل نص مدحيّ ثمن معين يخصه دون باقي النصوص التي تنتمي إلى الشاعر نفسه، والنص المدحي بضاعة، يستبدلّ بها الشاعر مبلغاً من المال.

(*) الحرّ: السّاحة أو الناحية.

(**) الوحف: الملتف من النبات.

(1) الصولي. أخبار أبي تمام، م س، ص ص 163 - 164.

- لا ينال هذا المبلغ الذي يمثل مكافأة على النص المدحي رضا الشاعر في أغلب الأحيان، لأنه ينظر إلى نصه بعين فنان لا تقدر صنعته، وينظر إليه الممدوح بعين رجل ابتاع بضاعة وسدد ثمنها.
- قد يدعى الشعراء المادحون قناعتهم ورضاهم عمّا يمنحه الممدوحون، لكن ذلك لا يكون سوى مجاملة، فهم في الحقيقة لا يقنعون، لأنّ الذي يحركهم إلى المدح فرط الطمع⁽¹⁾.
- إن إعطاء الشاعر المادح مقابل نصّه، لا يعني أنّ هذا النص حسن في كلّ الأحوال، فقد يعطي الممدوح تلبية لشروط اللباقة، وحفظاً لعرضه وسمعته، حتّى وإن لم يعجبه النص.
- مسألة جودة النص المدحي أو رداءته مسألة نسبية، فقد ينظر الممدوح إلى النص الموجه إليه على أنّه رديء بينما يكون عكس ذلك في نظر النقاد وأصحاب المعرفة بالشعر، وقد يحدث العكس، أي أن ينال النص رضا الممدوح ويعكس توقعاته، وهو عند النقاد نص رديء، وفي مسألة النسبية هذه، نقول إن النص قد ينال إعجاب منشئه، في الوقت الذي لا يرى فيه الممدوح ما يثير.
- بما أنّ للنصوص الشعرية مقابلات مادية تكافئها، فقد يظهر قارئ متميز بحسّ فني عالٍ يتفاعل مع النص تفاعلاً يظهر في الإثابة عن النص، أي أن يدفع ثمن النص بالقدر الذي يراه مناسباً لجماله، وللدرجة التي أرضى فيها هذا النص طموحه وحقّق له تجربة جمالية تستحق المكافأة بالمال.
- النظر إلى البيان من طرف الممدوحين أمر نسبيّ للغاية، فإذا كان البيان هو الإيضاح التام والإفهام الكامل فإنّ الفهم يختلف من قارئ إلى آخر، ولا يعني عدم فهم ممدوح للنص الذي خصّص له أنّ هذا النص غير مبين وغير مفهم، لذلك وجب على

(1) ابن رشيق. العمدة، ج 1، ص 346.

الشعراء المدّاحين أن يلزموا الدّرجات العليا في الإبانة، وأن يراقبوا صنعتهم ويضبطوا خيالاتهم حتّى لا يردوا خائبين.

إنّ هذا المصير هو ما مني به أبو تمام في رحلته لأحد الممدوحين وهو أبو العباس عبد الله بن طاهر: "كان أبو العباس عبد الله بن طاهر قد رسم في أمر من يقصده من شعراء الأطراف أن يؤخذ المدح منه، فيعرض على أبي سعيد المكفوف مؤدّب ولده أوّلاً"⁽¹⁾.

وكانت مهمّة أبي سعيد المكفوف هذا أن يقرأ النصوص المدحية وينظر فيها ثم يحكم في شأنها، فإن رأى أنها تستحق أن يقرأها أبو العباس عبد الله أنفذها إليه مع أصحابها، وإلاّ فإن الطرد سيكون مصيرهم؛ "فلمّا رحل إليه أبو تمام امتدحه بالقصيدة التي أوّلها: (الكامل)

هُنَّ عَوَادِي يُوسُفٍ وَصَوَاحِبُهُ

رفعت القصيدة إلى أبي سعيد وكان خبر أبي تمام عنده، فلمّا قرأ الكاتب عليه أوّل بيت منها ووجده (الكامل):

هُنَّ عَوَادِي يُوسُفٍ وَصَوَاحِبُهُ ❖ ❖ ❖ فَعَزَمًا فَقَدِمًا أَدْرَكَ الثَّأْرَ طَائِبُهُ

اغتاظ لذلك، وقال للكاتب: ألقها، أخزى الله حبيباً، يمدح مثل هذا الملك الذي فاق أهل زمانه كمالاً، بقصيدة يرحل بها من العراق إلى خراسان؛ فيكون أوّل بيت نصفه مخروم والنصف الثاني عويص! وتمكن له في نفس أبي سعيد كراهة⁽²⁾. إنّه مسلك قرائي عويص مرّبه نصّ أبي تمام كي يميل إلى القارئ الذي كتب النصّ له دون أن يحظى هذا النصّ بالقبول (على الأقل بحسب ما أوردناه)، وتفيدنا هذه الرواية التي تصوّر صعوبة قراءة النصّ المدحي الذي يطلب الشاعر مقابله مالاّ في وضع اليد على الحقائق الآتية:

(1) المرزباني. الموشح، م س، ص 365.

(2) م، ص ص 365 - 366.

- أن الشعراء المادحين يرحلون إلى ممدوحهم ويقطعون المسافات الطويلة بغية الوصول إلى الممدوح الذي يتأملون فيه العطاء لحظة القراءة.
- الممدوح الذي يرحل إليه الشاعر ليس رجلاً متفرغاً لاستقبالهم مباشرة والسَّماع منه، ويبدو من هذه الرواية أن هذا الممدوح (أبو العباس عبد الله) قد مارس تفرقةً إقليمية بين الشعراء الذين يمدحونه، فقد خصص لشعراء الأطراف قارئاً يسبقه بعملية القراءة، إنها القراءة التي يتحدد في ضوئها مصير النص، وكذلك مصير الشاعر.
- لنلاحظ أن هذا القارئ الذي تقع عليه مهمة تقييم النصوص المدحية لا يعدو أن يكون مؤدب ولد الممدوح، إنه المؤدب أي المعلم الذي قد لا تشكل جمالية النص لديه أي ميزة فارقة، هذا إذا فهم مواطن هذا الجمال واكتشفه أصلاً.
- إن الصِّراع بين المؤدبين / اللغويين، وبين الشعراء / الفنانين لا يكاد ينتهي.
- إنَّ أبا سعيد القارئ الحكم مكفوف، فهو لا يرى، أي إنه لا يستطيع مواجهة النص إلا عبر واسطة قرائية أخرى.
- هذه الواسطة هي كاتب، إنه كاتب وليس شاعراً، كاتب قد لا يفهم في صنعة الشعر، هذا إذا أنشد الشعر بطريقة مقبولة أساساً، فالشاعر لا يقرأ على أبي سعيد الكفيف مباشرةً.
- إذا كان ردُّ الفعل الأوَّل الذي يعكس أفق القارئ هو "الغيض" فماذا نتوقع من الممدوح المقصود بالنص؟
- إقصاء الشاعر والدُّعاء عليه بالخزي هو في الحصيصة صورة واضحة عن ردود أفعال من لا يفقهون صنعة الشعر ولا يقدرّون معاناة الشاعر ومكابدته من أجل إنتاج نص أدبي.
- إذا كان أبو سعيد (الكفيف) قد كره أبا تمام وزهد في قراءة نصوصه، فما باننا بأبي العباس وكيف الوصول إليه؟

تؤدي بنا الاستنتاجات السابقة إلى القول بأن قراءة النص المدحي لم يكن أمراً يسيراً، فقد تمرُّ بصعوبات مختلفة، وقراءات تبخسه حقّة في طريق الوصول إلى قارئه المقصود والذي من الممكن أن لا يصله النص أبداً.

إن صعوبة عملية القراءة راجعة على الشاعر، فمنذ يبدأ في التفكير في الاتصال بالمدوح وعرض نصّه عليه تكون متاعبه قد بدأت، وبالإضافة إلى مشقة السفر التي يحتملها يكون عليه مواجهة إمكانية الإهانة والرجوع خالي الوفاض.

أمّا أكبر صعوبة تواجهه فهي في تكييف النص بحسب الإمكانيات القرائية لمدوحه. ولا بدّ أنّ الشاعر يجد نفسه مضطراً للتصارع مع رغبته في إنتاج نصّه الذي يمثله شاعراً فنّاناً، وحاجته لإنتاج نصه يمثل ذات المدوح وحسب.

إذا عمل الشاعر صنّعه فهذا يعني أنّ ذاته لا بد تظهر في نسيج هذا النص لأن القول بالصناعة "يجعل لغة الشعر خاضعةً للأفق الفردي لمنشئه ولنزوعه المتوحد إلى نمط معين من التصوير والنسج"⁽¹⁾.

إن محاولة الشّاعر الإغضاء من القيمة الجمالية لصالح فهم المدوح وقراءته البسيطة وسيطرته السهلة على النص، تعني أنّه يتنازل ويتضاءل أمام المدوح، فبقدر الإبانة والتحكم في المجاز، وضبط الخيال يكون رضا المدوح، وتكون الجائزة التي رحل الشاعر لأجلها حاملاً نصّه متغاضياً عن ماء وجهه، ولا يكون على الشاعر أن يضع ممدوحه بإزاء امتحان معرفي واختبار للذكاء، لذلك يكون عليه إقصاء أي أثر للغموض والاعتياص في نصّه، ذلك لأنّه قد يصادف ممدوحاً متوسط الثقافة أو عديمها، وربما كان ضعيف الحظ من التعليم، أو ربما اجتمع له بعض منه مع غباء، فالغموض "يتناسب انكشافه مع الطاقة المعرفية للمتلقّي: فكلما زادت هذه الطاقة زاد

(1) التّهالي، بشير. الخطاب الاشتباهي، م س، ص 316.

الانكشاف، وكلما قلت زاد الخفاء"⁽¹⁾ لذلك ركز ابن رشيق على أنّ الشعر الغامض، الذي يسأل عن معناه هو شرُّ الشعر على الإطلاق.

وكما رأينا أنّ اعتياص شعر أبي تمام على القراءة سبباً له قراءة أبي سعيد أحد عناصر القراءة المتسلسلة لمدوحه، فكذلك كان البيان سبباً في تغير نظرة أحد أشهر الممدوحين العرب إلى مادحه أشجع السلمي الذي كان "قبيح الوجه مُصاباً بعين، وكان على قلب الرّشيد ثقيلاً من بين الشعراء، فدخل يوماً عليه فقال: يا أمير المؤمنين إن رأيت أن تأذن لي في إنشادك فإني إن لم أظفر منك ببغيتي في هذا اليوم فلن أظفر بها. فقال: وكيف؟ قال: لأنني مدحتك بشعر لا أطمع من نفسي ولا من غيري في أجود منه، فإن أنا لم أهرّك في هذا اليوم فقد حرّمتُ منك ذلك إلى آخر الدهر، فقال: هات إذن نسمع"⁽²⁾.

بإمكاننا أن نرصد تحوّل سنن القراءة بين عصر أشجع السلمي والعصر الذي كان بعده وهو عصر أبي تمام:

- أن الخليفة (وهو الخليفة هارون الرشيد) يستقبل ممدوحيه مباشرة، وبذلك تتم عملية القراءة دون وسائط قرائية كالتّي كانت في تجربة أبي تمام.

- يمثل مظهر الشاعر عاملاً مهماً يضاف إلى عوامل البيان، فبالإضافة إلى وجوب العناية بالهيئة والهندام وهذا في مستطاع الشاعر، إلا أنّ ثمة عوامل خارجة عن قدرته قد تؤثر في عملية التواصل بينه وبين ممدوحيه من أهمها رداءة منظره وقبح وجهه، فماذا يفعل شاعر مثل أشجع السلمي امتلك الموهبة والقدرة على القول لكن منظره وبشاعته حالاً دون الوصول إلى قلب الخليفة الممدوح.

(1) الجوزو، مصطفى. نظريات الشعر، م س، ج 2، ص 342.

(2) ابن المعتز. طبقات الشعراء، م س، ص 251.

- على الرغم من استئثار الخليفة لهذا الشاعر غير الوسيم إلا أنه يأذن له بالدخول عليه، ويشفق لحاله ويسمح له بإلقاء قصيدته اعتباراً لعذره الذي تمثل في الخوف من عدم الظفر ببغيته أبد الدهر إن سجّل إخفاقاً قرائياً في ذلك المجلس.

- في إمكاننا أن نصير إلى أن القراءة كما هي خاضعة لطبقات القراء، ونقصد الطبقات الاجتماعية، فهي كذلك خاضعة لتغير الزمن ومدى علاقة القراء بالمواضيع، أي بالنصوص، فالمدح إلى زمن الرشيد لم يكن مجرد بضاعة يُعطى الشاعر مقابلها، لكنه -وكما أظهر هذا النص- علاقة متأصلة بين الشاعر وممدوحه تختلط فيها الكثير من العناصر الإنسانية.

"فأنشده قصيدته الميمية التي يقول فيها:

وَعَلَىٰ عَدُوِّكَ يَا ابْنَ عَمِّ مُحَمَّدٍ ❖ ❖ ❖ رَصْدَانِ ضَوْءِ الصُّبْحِ وَالْإِظْلَامِ
فَإِذَا تَنَبَّهَ رُغْمَتُهُ وَإِذَا هَدَا ❖ ❖ ❖ سَلَّتْ عَلَيْهِ سِيُوفُكَ الْأَحْلَامِ

فلماً بلغ هذين البيتين اهتز الرشيد وارتاح، وقال: هذا والله المدح الجيد والمعنى الصحيح" (1).

- أقبل أشجع على الخليفة بمحاولة في مدحه بدت أخيرة، ولقد تقبل منه ممدوحه أولاً خطاباً مؤسساً على الثقة المتناهية في النفس وأبدى أشجع في ضوئه اعتقاداً بأن لا هو ولا غيره من الشعراء قد يقدر على إنتاج نص مدحي يليق بمقام الخليفة. ولكن علينا أن نلاحظ أن خطاب الثقة هذا كان ثرياً في إطار المحاورة التي تمت بين الشاعر والخليفة، وطالما أن خطاب الثقة هذا لم يتحوّل إلى نظم يتصادم مع ذات الممدوح، فإن الشاعر يمتلك حظوظاً في الفوز بالمرتبة التي يبتغيها.

- إلى أي درجة كان الخطاب شعرياً مبيناً؟

يجيب عن هذا السؤال رد فعل الرشيد، وهو رد الفعل الذي يؤطره فهم تام للنص وتفاعل كامل معه، إنها قراءة سليمة عبّرت عن رضا الخليفة، الذي "اهتز"

(1) المصدر السابق، ص ن.

و"ارتاح" بعد أن كان قد أرهاق بنصوص لم تنل إعجابَه، وقد أصدر الخليفة حكماً تقويمياً على النص بأنه المدح الجيد والمعنى الصحيح.

إذا كان هذا هو المعنى الجيد بحسب قراءة القارئ الأعلى -الخليفة- فهذا يعني أن على المدح أن يكون في مثل بيان نص أشجع، وعلى المجاز الذي يهز الممدوحين أن يكون ببساطة استعارة الشاعر المادح (سَلَّتْ عليه سيوفُكَ الأحلامُ)، ولابد أن الشاعر كان في استطاعته استعمال استعارة صعبة، بعيدة المسافة فيها بين الدوال والمدلولات لكنه عرف مستلزمات المقال لأن "مُرَاعاة مقامات المخاطبين عند استعمال الألفاظ أي خلال توجيه المقال وإلقائه، تأكيد لانطلاق الخطاب من المتكلم ليعبر عن مقاصد محدّدة للكلام، ويتوخى بلوغها عند المتلقي" (1).

لقد تم البيان لأشجع حين صنع الفرق بينه وبين شعراء آخرين مدحوا الرشيد "لا مَا عَلَلْتُ بِهِ مسامعي هذا اليوم -وكان أنشدَه في ذلك اليوم جماعة من الشعراء" (2). وإذا كانت جماعة قد فشلت في "هزُّ" الممدوح إلى أن أسمعهُ السلمي قصيدته الميمية، فإن الإبانة لا تبدو وظيفية سهلة التحقق، ولأ سِمة من البساطة أن تنطبع بها القصائد المدحية لأن هذه القصائد بالذات لابد أن يتم فيها استحضار متلقيها وتمثل قارئها، وهذا ما يعني أن الشاعر يجب أن يمتلك وعياً عالياً "بأصناف المتلقين، وأنواعهم، أو مطابقة المقال للمقام، وهنا عندما يقع ترسيخ هذا المبدأ والعمل بمقتضاه، تتحرك اللغة مُسْفِرَةً عن ألفاظها وصيغها لتعبر عن حاجات هؤلاء المتلقين الذين ستتوجه إليهم" (3).

(1) بنلحسن، محمد. التلقي لدى حازم القرطاجني، م س، ص 259.

(2) ابن المعتز. طبقات الشعراء، م س، ص 252.

(3) بنلحسن، محمد. التلقي لدى حازم القرطاجني، م س، ص 260.

وإذا تمكن الشاعر من معرفة حاجة ممدوحه، وأتقن اللعب بمفردات اللغة، ووثق في بيانه، أصبح في مقدوره أن يهزّ ممدوحه للسّماح بعبارة ابن قتيبة وكذا فعل السّلمي إذ أنشد الرشيد قصيدته الجيمية وهي قوله:

"مَلِكٌ أَبُوهُ وَأُمُّهُ مِنْ نُبْعَةٍ ❖ ❖ ❖ مِنْهَا سِرَاجُ الْأُمَّةِ الْوَهَّاجُ
شَرِبًا بِمَكَّةَ فِي ذُرَى بَطْحَائِهَا ❖ ❖ ❖ مَاءَ النُّبُوءَةِ لَيْسَ فِيهِ مِرْجَاجُ

فَلَمَّا سَمِعَ هَذَيْنِ الْبَيْتَيْنِ كَادَ يَطِيرُ ارْتِياحًا ثُمَّ قَالَ: يَا أَشْجَعُ، لَقَدْ دَخَلْتَ إِلَيَّ
وَأَنْتَ أَثْقَلُ النَّاسِ عَلَى قَلْبِي، وَإِنَّكَ لَتَخْرُجُ مِنْ عِنْدِي وَأَنْتَ أَحَبُّ النَّاسِ إِلَيَّ"⁽¹⁾.

تمثلت قراءة الرشيد لنصوص السلمي في أثر الارتياح والاهتزاز، إنها قراءة متلائمة تماماً مع ما خطط له الشاعر، ولقد فعل به نصه المدحي ما لم تفعله نصوص أخرى، يعبر أثر الارتياح والاهتزاز عن القراءة المثالية التي صيغ النص من أجل الحصول عليها.

لقد تصاعد منحى قراءة الرشيد نحو الإيجاب وذلك بتسجيل تغير تام وانحراف كامل لمؤشر شعوره تجاه شاعره، إنه الرضا الذي قد لا يتغيّر، فبعد أن كان أثقل الناس على قلبه لحظة دخوله، هاهو بعد مواجهته بالنص المدحي يتحوّل إلى أحبّ الناس!

لكن حدود القراءة الإيجابية لا يريدها الشاعر أن تتوقف عند تغير المشاعر وانقلاب الأحاسيس، فالمادح طالب مال وصائد مكافآت، وفي لحظة مثل هذه، كان على السلمي أن يبدي ذكاءً وفطنةً وحذراً في الوقت ذاته لئلا يخسر هذه المكانة التي حازها بعد لأي، لذلك سارع إلى طرح سؤاله في اللحظة ذاتها: "فما الذي أكسبتني هذه المنزلة؟ قال له: فاسأل ما بدا لك، قال: ألف ألف درهم. قال: ادفعوا له"⁽²⁾.

(1) ابن المعتز. طبقات الشعراء، م س، ص 252.

(2) المصدر نفسه، ص 252.

وهكذا خدم بيان الشاعر صاحبه، فقد أكسبه المكانة الأرفع، وجعله غنياً في سُويعَة من الزمن!

بالنسبة إلى القراء المغربية، فإنها تكادُ تخرج عن القراءة المشرقية في الاعتداد بالوضوح والبيان وعده سِمةً من سماتِ التأدب مع الملوك وذوي السلطان واعتبر ابن رشيق في أحيان كثيرة الخطاب المادح غير المبين جرأةً على الممدوح، واستهانة بالمقامات الاجتماعية والفوارق الطبقية وكثيراً ما وصف المتنبي بالرجلة والصعلكة والتعاضم، وكلها صفات تناه في مراعاة المقام. وكأنما الإغراب في التصوير، والتباعد في البيان وبين أطراف المجاز، يصبح تحدياً للممدوح واستعراضاً للعضلات بحضرتة، وإذا كان هذا وصف المتنبي استطعنا القول إن ابن رشيق يعدُّ الاستعارات البعيدة التي تتضمنها القصائد المدحية، والمجازات التي تنبني على التخيل رجولةً لغويةً يستعرضها الشاعر أمام ممدوحه ليغطي بها مهانة التكسب.

فإذا كان شخص المادح يتضاءل أمام شخص الممدوح، فإن السَّعي في الإغراب والاستغراق في الصنعة، واستفراغ الجهود في التخيل والتصوير تأكيد على شخصية المادح وتفردُه وإحساسه بذاته لأن "الشاعر الذي يتجاوز حدود الأشكال المقبولة للغة يُحدثُ أشكالاً شخصيةً من التعبير الحدسي؛ وهو متروك له أن يستخدم هذه القوانين وفقاً لحدسه الإبداعي وبدون قيود أخرى أكثر من تلك التي يفرضها عليه إلهامُه الخاص" (1).

بينما لا يكون على الشاعر وهو يعرض على الممدوح بضاعته أن يثق في حدسه الفني، ولا أن يعمل مهاراته في مستوى اللغة الأوّل وهو المستوى المقبول لدى القراء جميعاً، ليخرج بصيغ وأشكال جديدة وبنى لم يعرفها القراء، أو إنهم عرفوها سابقاً لكن بشكل "متوسط" و"معتدل"، إن إبداع الشاعر لأي بادرة متطرفة في التعامل مع اللغة هو "إغراب" و"اعتياص" وقد يفهم منه الممدوح عكس ما أراد الشاعر؛ إذ قد يظن

(1) موكاروفسكي، يان. اللغة المعيارية واللغة الشعرية، م س، ص 45.

أنَّ الشاعر وضعه موضع الممتحن في قدراته اللغوية وكفائاته التأويلية، وقد يواجهه الشاعر ممدوحاً ضعيفاً من هذه النواحي، ولسنا نرتاب في أن الممدوحين خاصة منهم "الملوك" كانوا مثلهم مثل بقية القراء، قد لا يملك أحدهم من القدرة الذهنية ما يساعده على فهم وتفكيك بعض الصور التي تشكل نصاً يفترض به أن يكون تخيلياً، ولذلك حرصت البلاغة العربية ومنها البلاغة في المغرب على التأسيس لبلاغة الاعتدال حيث الاستعارة فيها هي "اللفظية القائمة على التوازي بين النشاط اللغوي والنشاط الذهني"⁽¹⁾.

- ضيقت قراءة الممدوح للنص الشعري العربي من حرية ومساحة التخيل لدى الشاعر، وذلك باشتراط "المقاربة في التشبيه" و"مناسبة المستعار للمستعار له" وكأننا بالشاعر وهو ينشد الممدوح قصيدته المدحية، يكون في موضع "المستجوب" فيوجهُ إليه الممدوح سؤالات محدّدة يبتغي لها أجوبة أكثر تحديداً. إن سطوة الممدوح الذي يأتي على هرم الممدوحين ظاهرة بادية، وكما هو شخصية متسلطة فكذلك قراءته كذلك متسلطة، وكما هو يريد من الجميع الليونة والسهولة والانصياع، فكذلك قراءته تزيد من النصوص هذه المواصفات حتى تكون قراءة سليمة لا تنشغل بتفسير الطبقات المتراكبة للإيحاء في النص (استعرنا لفظ "التكسير" من ابن شهيد الأندلسي).

- إن وجود هذا القارئ "الأعلى" الذي يدفع مقابل النصوص الواضحة المبينة التي تقول له بشكل مباشر بأنه الشمس والقمر والأرض والسماء حتى لتدنيه من الإله قد أجبر النص على الالتساق بما هو واقعي اجتماعي (خاصة ما يتعلق بالطبقات والاختلافات الاجتماعية) على حساب ما هو فني أصيل في الشاعر وفي نصّه، وهذا ما أدى إلى - "محدودية الفضاء النأهض بين زمن النص كلغة وبين زمن هذا الذي تقوله اللغة ومن ثم بين الدال والمدلول.

(1) الجموسي، أسماء عبد الناظر. التفاعل السياقي، م س، ص 647.

- محدودية الفضاء الذي يمكن أن ينهض بين النص في زمنه من جهة وبين القراءة في زمنها من جهة ثانية.

- توخي سرعة وصول النص في شروطه السابقة إلى القارئ⁽¹⁾.

ومعنى هذا أن التكثيف الدلالي حين يتعلق الأمر بالقارئ الأعلى - خاصة- يكون أمراً مطرّحاً. وذلك لأن الكثافة الدلالية تعني المعاني المتعددة التي لا بد لها من القراءة الفاحصة التأويلية المرجحة بين عدّة أوجه من المعنى، ويتطلب مثل هذا الفعل قارئاً غير عادي، قارئاً مؤولاً قادراً على الاستدلال بولوج النص وكشف العلاقات العديدة الرابطة بين مكوناته، وحين يعجز قارئ عن الوصول إلى هذه المرحلة، فإنه ينسب إلى العجز، وهذا ما لا يسمح به القارئ/الممدوح، لذلك كان من دواعي الحذر والحيطة عدم "الإغراب" عليه.

ولنا أن نطرح السؤال الآتي: هل كان قدر المديح في الشعر العربي أن يسلك هذا المنحى، من اعتبار فائض للممدوح، وانسحاب واضح للمبدع، هذا الانسحاب الذي يتجسّد في هذه الصور البسيطة التي ينضبط فيها الخيال إلى حدّ البساطة والمواءمة للواقع. لقد قال شكري المبخوت في مؤلفه "جمالية الألفة" إن عمود الشعر هو القارئ الضمني في النص الشعري العربي القديم، وهو محق إلى حدّ بعيد، غير أننا نستطيع شخصنة هذا القارئ الضمني (البنية النصية) في الممدوح ذاته، ذلك أن هذا العمود ذي الأبواب السبعة ما هو إلاّ واجهة القصيدة المدحية العربية. وأياً كان "فغرض المديح العربي قد فتح عينيه تحت خيمة هذه الصنعة الشعرية وتحدّدت نظراته في مسار التكسب عصراً إثر عصر حتّى قامت له سوق رائجة إذا كانت تدر على القائمين عليها مالا كثيراً، فإنها لم تحمل في معارضها صوراً فنية أصيلة في الغالب"⁽²⁾.

(1) العبد، يُمنى. في معرفة النص دراسات في النّقد الأدبي، دار الآداب، بيروت، ط 4، 1999، ص 103.

(2) البصير، كامل حسن. بناء الصورة الفنية، م س، ص 364.

وهل كانت طبيعة هذه الصور ومستوياتها الإيحائية ستتغير لو أن طابع الدولة العربية لم يكن قائماً على الاصطراع من أجل الحكم والتحزب من أجل السلطة والنفوذ؟ يظهر الممدوح حتى في بعض أصناف البديع التي عدت أدوات تزيينية وفي باب المبالغة يصرُّ ابن رشيق على عدم لزوم ما هو واقعي، إذ يكون من المستحسن أن يعمل المبدع صنعه سائراً بالمبالغة نحو المطلق الذي لا يعرف فيه حدٌ للصفات المثالية للممدوح.

قبل ابن رشيق الاستعارة، لكنه اشترط عدم التباعد بين أطرافها كي لا يقع الاشتباه، ويؤدي بالفهم إلى الضدِّ والنقيض، على أننا لا نكاد نعثر في "العمدة" على حالاتٍ وقع فيها سوء الفهم هذا مما يدلُّ على أن الشعراء "المحسنين" الذين كانوا يقدُّون على الممدوح ويقضون ببابه كانوا على وعيٍ بخطورة الانزلاق نحو تصعيب الفهم بأن يبعد أحدهم مسافة الكلام ويخالف العادة⁽¹⁾. وقد كان على الشاعر أن يراعي -دائماً- في مقام المدح بأنه يبلِّغ رسالةً وإذ ذاك يكون عليه أن يتنبه إلى "ضرورة تكافؤ المرسل والمرسل إليه وصياغة الرسالة بطريقة فعالة ومحكمة، وإلى مرونة الوسيلة وقوتها، وهي عناصر متعددة لعملية واحدة هي العملية الاتصالية"⁽²⁾.

تستدعي عملية التبليغ الإخلاص في الإفهام والتزام الاعتدال بغية تحقيق الوظيفة الجمالية، فلا يطابق الشاعر بين الواقع تماماً، إذ الشعر هو إعادة صياغة للواقع بلغة غير يومية تتسم بالعدول ولكنه ليس ذلك العدول الذي يؤدي إلى الإغماض والتعمية خاصة في موقف تداولي يعتمد على الإنشاد والسَّماع، فبعض الإغماض يتسبب في الاعتياص واستحالة الفهم حتى وهو في حال الكتابة أي والقارئ في فسحة من القراءة وإعادة القراءة ومحاولة الفهم المتجدد مثل ما "يمرُّ به الشعر الحديث وخاصة تلك النصوص التي تجنح إلى الخيال وتغرق في التعميم والتجريد

(1) يراجع: ابن رشيق. العمدة، ج 1، ص 355.

(2) الناقوري، إدريس. الأطروحة والتأويل، م س، ص 120.

وتبتعد من ثمَّ عن المتلقي. فهذه النصوص تخلق بينها وبين المتلقي فجوة كبيرة ينتج عنها سوء فهم وتفاهم ليس ضحيته الأولى هو الشعر وحدهُ أو المتلقي وحدهُ بل هُما معاً⁽¹⁾.

ونذهب إلى القول بأن السياق التاريخي الذي نما في ظلّه غرض المديح العربي قد أثر على لغة هذا الغرض ومستوى التخيل فيه الذي ضبط بضوابط الوضوح والقرب والاعتدال والالتكاء على "العادة" أي على النمط العربي، فحالة الاضطراب التي لا تنتهي إلا لتفتح المجال لحالة أخرى أكثر دموية وأعمق توحشا كانت سبباً أجبر البلاغة والنقد العربيين على اشتراط الوضوح في الصور الفنية المديحية. كان على الشاعر أن يكون واضحاً فيما يقوله، بسيطاً فيما يتخيله، نحن نتذكر هنا ذلك الوضوح الذي أبداه جرير حينما نبه ممدوحه الذي رفض الإصغاء إليه والسَّماع منه بقوله "أتصحو... أم فؤادك غير صاح"، فقد كان يفترض بالممدوح أن يقرأ النص المتوجه إليه بدءاً ثم يبدي ردَّ فعله إذ القراءة هي الأثر مضافاً إليه تجليات الحالة النفسية للقارئ، لكن أن يبدي القارئ ردَّ الفعل قبل القراءة ومواجهة النص، فذلك ما رفضه الشاعر فدعاً ممدوحه لأن يصحو لأنه كسر ميثاق القراءة وتلقي النص.

وبالنسبة إلى ابن رشيق القارئ المغربي، فإنه وجد نفسه في وضع مماثل للقراء الذين كانوا قبله (نقصد المشاركة)، وقد كان يقرأ النصوص الشعرية تحت وطأة كونه ذاته شاعراً مداحاً يمدح ابن أبي الرجال ويمدح المعز بن باديس حاكم القيروان الذي "اجتمع بحضرته من أفاضل الشعراء ما لم يجتمع إلا بباب الصاحب إسماعيل بن عبّاد، وكانوا ينيفون على مائة شاعر على ما زعم صاحب البساط، وذكر أكثرهم ابن رشيق في أنموذج الزمان في شعراء القيروان"⁽²⁾.

(1) السابق، ص ن.

(2) الراجكوتي، عبد العزيز الميمني. ابن رشيق، المطبعة السلفية ومكتبتها، القاهرة، د ط، 1343 هـ، ص 07.

ومائة شاعر عدد يوحى بوطأة المنافسة، ما يجعل الشاعر يقرب النظر في نصوصه أكثر من مرة حتى تحظى بالعناية من طرف الممدوح خاصة إذا كان القارئ الأعلى ملك القيروان الذي كان ابن رشيق يمثل بالنسبة إليه "جلس البيت وحليف وكُره"⁽¹⁾. فإذا علمنا أنّ الرجل "ملكاً جليلاً عالي الهمّة، محباً لأهل العلم كثير العطاء (...) ومدحه الشعراء وانتجعه الأدباء، وكانت حضرتُه محطّ بني الآمال"⁽²⁾، أدركنا سرّاً تمسك ابن رشيق ببلاغة الاعتدال في القصيدة المدحية العربية في القرن الهجري الخامس، في قصيدة مثل ما صنع ابن رشيق "بين يدي سيدنا عن أمره العالي زاده الله علواً".

الشُّعْرُ شَيْءٌ حَسَنٌ ❖ ❖ ❖ لَيْسَ بِهِ مِنْ حَرَجٍ
أَقْلُ مَا فِيهِ ذَهَابٌ ❖ ❖ ❖ بَأْهِمٍ عَنْ نَفْسِ الشَّجِيِّ
يُحْكِمُ فِي لَطَافَةٍ ❖ ❖ ❖ حَلَّ عُقُودِ الْحُجَجِ
كَمْ نَظْرَةٌ حَسَنَهَا ❖ ❖ ❖ فِي وَجْهِ عَذْرِ سَمِجٍ
وَحُرْقَةٌ بَرْدَهَا ❖ ❖ ❖ عَنْ قَلْبِ صَبٍّ مُنْضِجِ
وَرَحْمَةٍ أَوْقَعَهَا ❖ ❖ ❖ فِي قَلْبِ قَاسٍ حَرَجِ
وَحَاجَةٍ يَسْرَهَا ❖ ❖ ❖ عِنْدَ غَزَالٍ غَنِجِ
وَشَاعِرٍ مُطْرِحِ ❖ ❖ ❖ مَغْلَقِ بَابِ الْفَرَجِ
قَرْبَهُ لِسَانُهُ ❖ ❖ ❖ مِنْ مَلِكٍ مَثْوَجِ
فَعَلُّمُوا أَوْلَادَكُمْ ❖ ❖ ❖ عُقَارِ طَبِّ الْمُهَاجِ⁽³⁾

في ختام هذا الفصل، نستطيع القول إن البلاغة المغربية، تبعت خطى البلاغة المشرقية في التأسيس لبيان الوضوح وشعرية الاعتدال والتوسط، فالنص الذي ينبني

(1) المرجع السابق، ص 20.

(2) ابن خلكان. وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، مج 5، تج: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، د ط، د تا، ص ص 233-234.

(3) م ن، ص ص 99-100.

على التخيل وينشرع أمام خيالات القراء مطالباً إياهم بالمشاركة في صنع المعنى، هو نص غير مبين بالنسبة إلى هذه البلاغة، وذلك البيان.

تمثل النصوص المشاكسة التي تتخفى معانيها خلف الكثافة الدلالية خطراً يتهدد الفهم والتواصل بين أفراد أي مجتمع عربي، بل إنه يتهدد الهوية الثقافية التي رأى فيها البلاغيون وقبلهم علماء اللغة عماد ومرجع أي إنتاج أدبي لاحق على الزمن الأول، زمن الفحول والأوائل.

إن مقصد "تخييب الآفاق" الذي تسعى إليه النصوص حسب نظرية التلقي مقصد مستبعد ومقصى من دائرة البلاغة العربية جُملةً، وقد "استبدل النقاد خيبة الانتظار بما يمكن تسميته "بالآفاق المطابق"، فرأوا في انبناء المطلع بالمقطع ودلالة أول الكلام على آخره عنوان جودة وأمانة فحولة"⁽¹⁾.

كيف نظر البلاغيون -إذن- إلى قضية التأويل، خاصة إذا تعلق الأمر بالذخيرة البديعية التي كان الشعراء يترددون عليها كلُّ حسب حاجته وحسب قدرته على استعمالها. وفي ضوء نظرية البيان وشعرية الاعتدال هل نستطيع القول إنَّه نظر إلى البديع من زاوية أنه "يقضي على الألفة القائمة على الذاكرة قضاءً يمنع الفهم من أن يسابق السَّمع ويدفع القارئ إلى تجشم عناء تشقيق اللفظ لاستخراج المعنى وإلى تتبع أواخر الكلام للظفر بالدلالة"⁽²⁾.

(1) المبخوت، شكري. جمالية الألفة، م س، ص 146.

(2) م ن، ص ن.

الفصل الرابع

البديع وفضاءات التأويل

مثل درس البديع المتخصص مع ابن المعتز أول محاولة نقدية عربية لاحتواء شعر الحداثة لا لنقده وقرائه، على أساس من زعم أن صنوف البديع (التي فصلنا عنها الاستعارة والتشبيه والمجاز) موجودة في الشعر العربي الأول، ولم يكن فعل المحدثين سوى التوسيع فيها واستعمالها بكثرة.

كانت الذخيرة البديعية -إذن- كائنة في المدونة الشعرية العربية القديمة، بل إنها كائنة في النثر العربي وفي القرآن الكريم وفي أحاديث الرسول صلى الله عليه وسلم. وقد عمل ابن المعتز الذي انتهت إليه صناعة البديع على إجلائها بمختلف أنواعها وتقديمها للقارئ العربي مجموعة مشروحة معضودة بالأمثلة الوافرة "ليعلم أن بشارا ومسلما وأبا نواس ومن تقيهم وسلك سبيلهم لم يسبقوا إلى هذا الفن، ولكنّه كثير في أشعارهم فعرف في زمانهم حتى سُمِّي بهذا الاسم فأعرب عنه ودلّ عليه، ثم إن حبيب بن أوس الطائي شعف به حتى غلب عليه وتفرغ فيه وأكثر منه فأحسن في بعض ذلك وأساء في بعض، وتلك عُقبى الإفراط وثمرّة الإسراف"⁽¹⁾.

كلُّ ما في البلاغة العربية مشدود إلى الجودة والحسن والجمال، الجمال والحسن كلّ مشدود إلى الاعتدال. حتى إنّه كان من العدل والاعتدال أن يأتي ابن المعتز فيردّ للجاهليين حقّهم الذي خال المحدثون أنهم من ابتدعه، فصنف البديع ليعلم القراء أنّه موجود في شعر القدماء، وأنّ المحدثين فطنوا إليه بوصفه ذخيرةً جمالية نهل كلُّ واحد منهم كيف شاء إلى أن جاء أبو تمام فجعل يعتسف ويطلب البديع بشغف وولوع فقد حكى عنه صاحب شرح الحماسة قال: "إنّ أبا تمام معروف المذهب فيما يقرضه، مألوف المسلك لما ينظمه نازع في الإبداع إلى كلّ غاية، حاملٌ في الاستعارات كلّ مشقة، متوصل إلى الظفر بمطلوبه من الصنعة أين اعتسف وبماذا عثر، متغلغل إلى تويعير اللفظ وتغميض المعنى أتى تأتّى له وقدر"⁽²⁾.

(1) ابن المعتز، أبو العباس عبد الله. البديع، م س، ص 74.

(2) المرزوقي. شرح الحماسة، م س، ص ص 6-7.

ثمة أمر على جانب من الأهمية نريد ذكره فيما يتعلق بالتردد على الذخيرة البديعية من جانب أبي تمام الذي رأى ابن المعتز أنه أسرف وأفرط؛ إذ يقول المرزوقي بأن أبا تمام كان ينظم الشعر بشهوته، وقد اختار نصوص ديوان الحماسة استجادة⁽¹⁾، ثمة فرق واضح يبدو كبيراً جداً بين الإبداع وبين الاختيار، فبينما قام الثاني على الاستجادة وهي خاصية اشترك فيها أبو تمام مع القراء العرب جميعاً - لذلك وُصف بأنه كان في اختياره أشعر منه في شعره - ، وبين فعل الإبداع الذي لم يستطع أبو تمام أن يحصر فيه قدرته ونزوعه فيما يستجيده القراء العرب آنذاك، وإن كان البديع قد أصبح بدءاً بمسلم بن الوليد ومن نظم على منواله معياراً فإن أبا تمام بإفراطه وإسرافه قد حوَّله إلى انزياح أي خروج عن العادة والمعهود في النظم العربي، ويبدو أن ذلك لم يحدث إلا بسبب اعتماد "الشهوة" كما وضَّح المرزوقي. كأن الشهوة النازعة إلى التحرر وكسر الحواجز والانعقاد قادت أبا تمام في إبداعه، فأصمَّ أذنيه عن كل النداءات التي دعته إلى التعقل وإلى قول ما يفهمه الناس جميعاً، وانطلق إلى إبداع متحرر من بعض قيود الأجداد.

تتمثل مشكلة أبي تمام -إذن- في أنه لم يكن معتدلاً ولذلك أساء في أحيان كثيرة إلى تراثه الأدبي، وإلى القارئ العربي، وإلى نفسه. هكذا بدا أبو تمام للقراء العرب في عصره وبعد عصره، وكأن زمن القراءة لم يتقدم بين عصر أبي تمام (232 هـ) وعصر ابن رشيق القيرواني (456 هـ).

خرج -إذن- أبو تمام عن حدِّ الاعتدال حين أطاع شهوته في النظم، فلم يقل كما كان يجب أن يقول، وتسبب إبداعه في أزمة فهم وتواصل مع القراء، وأكثر من التجنيس والمطابقة وجعلهما وكده، بينما تأتي هذه الأشياء في الكلام عَرَضاً، أي عفوَ الخاطر كما يقول ابن رشيق... وعلى الرغم من أزمة البديع التي تسبب فيها أبو تمام بنزقه وخروجه عن حدِّ الاعتدال إلا أن البلاغة والنقد العربيين أقرأ بشريعة هذه

(1) يراجع: المصدر السابق، ص 13.

المدونة الجمالية كأنهما يفتحان باباً موارباً للإبداع والخروج عن العادة مع مراعاة مقدار الاعتدال ومجانبة الشطط والخروج إلى المحال، لذلك رأينا هذا التراوح بين المعتاد وبين المبتدع في المدونة الشعرية العربية، وفي نصوص الشاعر ذاته كما هو الشأن بالنسبة إلى أبي نواس والبحتري، وأبي تمام ذاته، وإلا كيف نفسر احتواء المدونة النقدية وأجهزة التلقي العربية لشعره شرحاً وتأويلاً، وحتى اصطراعاً واختصاماً. أليست الخصومة وجهاً من وجوه الاهتمام؟ وربما كانت أهم وجوهه. ولنقل -تلخيصاً- إنه بقدر ما حرصت القراءة العربية على أن لا يخرج الشاعر على المنوال الذي يُنسج عليه، وبقدر ما ألحت على "العادة" و"طريقة الأوائل" فإننا نجدها "تعمل على أن تُبقي نظام القواعد غير كامل، أو على أن تترك المجال مفتوحاً أمام النظام حتى يكتمل، ومن هنا جمعت السنة الثقافية العربية في القديم بين المحافظة متمثلة في تكرار الصيغ والطرائق والتعبير، وبين التجديد متمثلاً في إمكان تطعيم المؤلف بما لا يتنافر معه أو يحدث فيه شرحاً كبيراً. لهذا كان الشعر العربي مهياً تاريخياً لأن يحتوي في تقاليد الجديده، وظلت الأجيال تتلو فيه الأجيال دون أن تطرأ عليه قطيعة أو يلحقه تصدع"⁽¹⁾.

انتهى الكلام في البديع إلى ابن المعتز الذي وضع فيه مصنفًا خاصًا وأسماه "البديع" اعتدالاً بين إبداع الماضين وإبداع المحدثين، ودعوة إلى لزوم بلاغة الاعتدال ومراعاة التناسب بين ذوق القارئ وكفايته التأويلية وبين التردد على الذخيرة البديعية.

وقد مثل الحرص على هذا التناسب مرتكز الدعوة إلى تقنين البديع وضبط الخيال مهما كان الشاعر ذا قدرة على التفنن والغوص على الأفكار، من أجل ذلك جعلنا عنوان هذا الفصل "البديع وفضاءات التأويل" رغبة في البحث عن إمكانات التأويل التي فتحها ابن رشيق وهو يقرأ المدونة البديعية العربية، وفي أثناء هذه

(1) الواد، حسين. المتنبي والتجربة الجمالية عند العرب، م س، ص 97.

المحاولة سنكون حريصين على التزام الشروط الزمنية التي أطرت هذه القراءة، وإذ ذاك فنحن لن نطالب ابن رشيق بأكثر ممّا وفره له عصره من هذه الإمكانيات.

1- حدود التأويل البديعي:

يتم النظر في حدود التأويل البديعي عن طريق فحص بعض أنواعه التي رأى ابن رشيق أنّها تفتح على تعدد التأويل، وإمكانية القراءة وقد جمعناها في صنوف هي: الاتساع والإشارة والاشتراك والتغاير، وليس هذا الحصر عملية نهائية لكنه إجراء لتسهيل قراءة هذه الصنوف لا يتعدى كونه اجتهاداً خاصاً. منطلقين من قناعة مفادها أنّ السؤال الجمالي في النقد العربي قد ارتبط بالسؤال التأويلي، ولذلك سنركز على المصطلح ثمّ ما يقابله أي النص الأدبي الذي يعرضه ابن رشيق للقراءة.

1-1- الإشارة:

"والإشارة من غرائب الشعر ومُلحه، وبلاغة عجيبة، تدلّ على بعد المرمى وفرط المقدره، وليس يأتي بها إلاّ الشاعر المبرّز، والحاظق الماهر، وهي في كلّ نوع من الكلام لمحة دالة. واختصار وتلويح يُعرفُ مُجملاً ومعناه بعيد من ظاهر لفظه" (1).

نستطيع أن نخرج باستنتاجات من النص السابق نحصرها في:

- أن الشعر مهما كان تقليدياً، مطالباً بالتكرار، إلاّ أنّ التكرار لا يعني مماثلة مطلقة، بل إنّهُ مطالب أحياناً كثيرة بالإغراب والتعجيب عن طريق بعض التقنيات مثل الإشارة في البديع، ثمّة طرائق عديدة تساعد الشاعر على أن يكرّر التجارب الإبداعية السابقة ولكنه في الوقت ذاته يفتح في نصّه باباً أو أبواباً تساعد على قراءة هذا النص بوصف القراءة تلك حدثاً جديداً حتّى وإن كان النص يعيش حالة تماثل مع نصوص سابقة، "لذا فالمعنى إذ يستعاد لا يتكرّر وإنّما يُعاد اكتشافه ويتأوّل من

(1) ابن رشيق. العمدة، ج 1، ص 475.

جديد، ولذا كلُّ لفظ يتحوَّل بواسطة المجاز إلى تاريخ من التفسير وإلى طبقات متراكمة من التأويلات، ويخلق بالتالي عالماً من الإيحاءات"⁽¹⁾.

- هذه الغرائب والأعاجيب، ليست إلاً دليلاً على المستوى الفني للشاعر، إنها دليل حذقه وقدرته على التصنيع، والنظر في ألفاظه ومعانيه، وهذا يعني أن البديع قد أصبح طريقةً ونمطاً في التعبير يستدلُّ به على براعة صاحبه وقدرته على التعامل مع اللفظ من حيث وجوده الموضوعي والدلالي على حدِّ سواء، وإن هذه المهارات هي الجسر الذي يصل المبدع بقارئه الذي يتخذها دليلاً على إمكانات الشاعر في نقل التجربة إليه.

- أصبح هذا النمط من التعبير (البديع) ميداناً يتفاضل فيه الشعراء ويتبارون ويحكم القارئ لأكثرهم فنية، "فإذا كان الشعر بهذه الصناعة حقق لكلِّ من السماع لذة المسموع وللهم قرب التأثير والتلقي التلقائي العفوي، وللنطق العذوبة والذوق، وكان بذلك كلاماً يدخل قلب المتلقي بدون استئذان فمفتاحه معه في هذه القدرة على إحكام الجسور بين الوجود الكلي للمبدع والمتلقي"⁽²⁾.

- تحتمل الإشارة التأويل فهي تستوعب كلَّ أنحاء الكلام، والنص الإشاري مفتوح على التأويل لأنه "لمح" يتميز بالدلالة التي يكون على القارئ استنتاجها، لا يأتي النص الإشاري واضحاً تماماً، بل إنه ينغلق على الدلالة التي تتصف بالبعد بحثاً وبالقرب اكتشافاً، أي إن القارئ قد لا يفهم هذا النص الإشاري منذ أوَّل مواجهة بينهما، ويخال المعنى بعيداً، لكنه حين يكتشف الدلالة يدرك أنها كانت قريبة، ولذلك كانت النصوص الإشارية التي تقدر على الجمع بين هذه المسافات، وعلى

(1) حرب، علي. التأويل والحقيقة، قراءات تأويلية في الثقافة العربية، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط 2، 2007، ص 28.

(2) الغازي، علاء. مناهج النقد الأدبي بالمغرب خلال القرن الثامن للهجرة، م س، ص 355.

صناعة هذه المفارقة دليلاً على براعة أصحابها. ولأن الإشارة لمحة فهي اختصار كلام طويل وتلويح يظهر على سطح النص، ومعنى لا يعرف إلا بالحضر في هذا النص.

يمثل ابن رشيقي للإشارة ببعض النصوص؛ أهمها ما أعجب به قدامة:

فإني لو لقيتُك وأتجَهنا ❖ ❖ ❖ لكان لكل منكرة كفاء⁽¹⁾

وشرح ابن رشيقي قائلاً: "فقد أشار له بقبح ما كان يصنع لو لقيته"⁽²⁾.

يحمل هذا النص الإشاري قصةً حقد وضغينة ينطوي عليها قلب الشاعر بسبب يرجع إلى الماضي الذي حدثت فيه خصومة بينه وبين غريمه، الشاعر مثقل بأثار هذا الصراع إلى حد جعله يرجو لقاء خصمه، ذلك لأنه يرغب في الانتقام، ويبدو أن الفرصة لم تتح له لأن الأقدار لم تجمعهم به. غير أن اللقاء الأول المرجو لو أتيج، لاتجه الشاعر إلى غريمه ينتقم منه، ولكن قد آذاه بقدر الأذى الذي تسبب فيه خصمه، فجملة "كل منكرة" هنا تحيل على كم من المنكر سلط على الشاعر، ومرات عديدة ظلم فيها، لكنه اليوم يرجو أن تتاح له فرصة الانتقام ليزن كل منكرة ويرد مثلها إلى خصمه، وهذا هو القصاص.

أحالنا النص الإشاري على الحالة النفسية للشاعر، وعرفنا على مبلغ الغضب الذي يعتريه، إنه غضب واسع يحد من تفجره استعصاء العثور على خصمه، كما جعلنا هذا النص نفهم الخطة التي أعدها الشاعر حال العثور على هذا الخصم، كما نستطيع أن نفهم أن بعض الرسائل يكون من الأفضل لمبدعها وملتقيها أن تكون في شكل نص إشاري وذلك للأثر الذي تحدثه مثل هذه الرسائل في نفس المتلقي المخصوصة به، فمثل رسالة زهير هذا كفيل بأن يوقع الخوف والرعب ويوجب الحذر في قلب قارئها، أما بالنسبة إلى القراء عموماً فهي ساحة يمتحن القارئ فيها قدرته على التأويل والوصول بالنص الإشاري إلى ما يرمي إليه. فهذا النص فرصة للقارئ

(1) ابن رشيقي. العمدة، ج 1، ص 475.

(2) نفسه، ص ن.

الذي يشارك في صنع معناه، أو إنَّه يصنعه وحده، في ضوء الاختصار واللمح كأنما يتعلق الأمر بشفرة نُفك.

1- 1- 1 أنواع الإشارة:

أ- التفخيم:

لا يشرح ابن رشيق معنى التفخيم ويكتفي بإعطاء مثال عنه من كلام الله عز وجل في قوله: ﴿الْقَارِعَةُ مَا الْقَارِعَةُ﴾⁽¹⁾ ونستطيع أن نُفيد من هذا المثال أن الإشارة التفخيمية نصٌ موجز يقع فيه حذف وصف شيء ما لهوله وعظمه، وكبير خطره، إن الاكتفاء بالقول: "القارعة ما القارعة" يحمل دلالة خطورة "القارعة" إلى درجة أن كان السكوت عن وصفها أليق بهذا الوصف، وأنسب للموصوف، وتكون الدلالة موكولة بالقارئ الذي عليه أن يفهم لماذا وقع السكوت عن الوصف واكتفي بالإيجاز، فإذا علم أن الأمر لا يحيط به الوصف أدرك أنه مهولٌ عظيم، وهذا النوع من الإشارة الذي يسميه ابن رشيق التفخيم عدّه السكاكي في باب "الإيجاز" وتدقيقاً جعله في نوع "الحذف" للدلالة على أنه شيء لا يحيط به الوصف وذلك "لتذهب نفس السامع فيه كلّ مذهب ممكن؛ فلا يُتصوّر مطلوباً أو مكروهاً إلا يُجوّز أن يكون الأمر أعظم منه"⁽²⁾ وأضاف السكاكي: "ولهذا المعنى حذفت الصلّة من قولهم: جاء بعد اللّتيّ والّتيّ، أي المشار إليه بهما، وهي المحنة والشدائد قد بلغت شدّتها وفضاعة شأنها مبلغاً يبهت الواصف معه حتّى لا يحير ببنت شفة"⁽³⁾.

بلاغة الإشارة - إذن - هي بلاغة اللفظ القليل الذي يحمل المعنى الكثير، نوع من التقابل بين مساحة اللفظ ومساحة المعنى، تضاد في السعة، حيث يتراجع اللفظ لصالح المعنى، لكن هذا التراجع لا يكون إلا من حيث العدد، بينما يفتح هذا العدد

(1) سورة القارعة، الآيتان 1 و 2.

(2) القزويني، الخطيب. الإيضاح في علوم البلاغة (المعاني والبيان والبديع)، دار الكتب العلمية، بيروت، د ط، د تا، ص 189.

(3) المصدر نفسه، ص ن.

القليل سعة كبيرة من المعنى، إنّه كما قال السكاكي، يفيد في المواضع التي تجلّ عن الوصف، حيث يكون الصّمت كافياً، ويكون شافياً كذلك. في حالات النّفس وعزلتها التي تنطبع على العالم بأسره وتلوّن الكون بلون غربتها، في الأماكن والأزمنة التي يحسن بنا فيها أن نصمت، لأن الصمت يصبح دليلاً على رهبة ما نوّد قوله إذا استطعنا قوله، تنقل الإشارة عجزنا عن الكلام لأن مواضيع كلامنا تبدو أعظم من الكلمات والألفاظ على وفرتها واختلافها وترادفها وتضادها. لكن ثمة مواقف عديدة تكون البلاغة الأنسب فيها هي بلاغة الصّمت.

يورد ابن رشيق نصّاً واصفاً لسعد الغنوي، وهو "شاعر جاهلي مجيد، رثى أخاه أبا المغوار الذي قتل في حرب ذي قار بقصيدة تعتبر من أشهر مراثي العرب"⁽¹⁾:

أخي ما أخي لا فاحشٌ عند بيته ❖ ❖ ❖ ولا ورعٌ عند اللقاء هيوبٌ

يتقابل الإنشاء متجسّداً في السؤال "ما أخي" والخبر الذي يليه جواباً "لا فاحش... الخ" في اختصار شديد يصف حال الأخ في حياته اليومية نافياً عنه الفحش مطهراً إياه عن كل رديء ناسباً إياه إلى اللين حين يتعلق الأمر بمعاملة أهله، ونافياً عنه "الورع" حين لقاء الأعداء؛ فالرجل لم يكن فاحشاً في بيته، ولم يكن ورعاً في الحرب. أي إنه كان يأتي في الحرب كل منكرة ويفعل فيها من القبيح ما يمكنه من شفاء غليله من أعدائه، وحين يعود إلى دياره يعود إلى اللين والعضو والمسامحة وباختصار فإنّ الرجل ورع مع أهله، فاحش مع أعدائه، وهنا اختصار جميل يرسّخ في النّفس احترام الموصوف، والحزن عليه خاصة بقراءة التركيب "أخي ما أخي" الذي يجسّد تأكيد الأخوة التي فقدت، وفقد معها هذا الذي كان ورعاً مع الشاعر ذاته، نحن بوصفنا قراءً نشارك الشاعر حزنه على صلة الدّم والرّحم التي نفقدها فنفقد معها جانباً من المنعة والقوة، إننا في عصر المادة هذا، نبكي معه هذه الأخوة التي نأت عن حياتنا وفقدت الكثير من جوهرها.

⁽¹⁾ ابن رشيق. العمدة، ج 1، ص 476 (هامش المحققين).

ب- الإيماء:

تتمثل جمالية الإيماء في قدرته على الإبانة مع إعفائه من التفسير، يقدر الإيماء على كشف دواخل النفس وظواهر الكون التي ينوء التفسير عنها، غير أنه يساعد في الاهتداء إليها فذكر موضعها، أو جزء منها، أو كلها دون شرح أو تفسير، وهو شبيه بالتفخيم، وبحسب الأمثلة التي يستشهد بها ابن رشيق فإن التفخيم يختص بما لا يحيط به الوصف بعبارة السكاكي، أما الإيماء فهو مختص بما لا يدعو إلى الوصف لأن في الإيماء لسان حال ناطق وواصف بالهيئة التي هو عليها.

مثال الإيماء ما قاله كثير عزة:

تَجَافَيْتِ عَنِّي حِينَ لَا لِي حِيلَةٌ ❖ ❖ ❖ وَخَلَفْتِ مَا خَلَفْتَ بَيْنَ الْجَوَانِحِ (1)

يستوعبُ الإيماء مجالاً أضيق للتأويل، ففجوة المعنى فيه تكاد تكون ظاهرة تماماً، إنها فجوة مغلقة يقوم القارئ بفتحها ليكشف المعنى المقصود من طرف الشاعر، وحسب الأمثلة التي يوردها ابن رشيق، يكون الإيماء أنسب للمعاناة النفسية التي لا يتسع للشاعر تفسيرها، فينوب عنها الصمت والحذف اعتباراً بالحال الكاشفة عن نفسها في ظاهر اللفظ. فبالنسبة للنص المستشهد به، يقول ابن رشيق إن قول الشاعر: "خَلَفْتِ مَا خَلَفْتِ"، إيماء مليح (2)، ومثله قول شريح:

أَقُولُ إِذَا نَفْسِي مِنَ الْوَجْدِ أَصْعَدَتْ ❖ ❖ ❖ بِهَا زَفْرَةٌ تُعْتَادُنِي هِيَ مَا هِيَ (3)

وواضح أن الإيماء في بيت شريح هو "هي ما هي"، وهكذا يبين الإيماء أن ليس كل المواضع يصلح فيها الشرح وإطناب الكلام، فبعضها يكون الصمت دالاً على الحال، مؤدياً إلى المعنى، وإذ ذلك يصبح الإيماء بنية رمزية ينتقل فيها القارئ من حال الترميز إلى الكشف عن مقتضى الحال، غير أنها رمزية نستطيع تصنيفها في مستوى

(1) المصدر السابق، ص 477.

(2) يراجع: م ن، ص ن.

(3) م ن، ص ن.

أولاً، إذ لا تستدعي حالة الانتقال تلك إلا قارئاً متنبهاً إلى مقتضيات ذلك الحذف الذي عوّضت فيه مساحة الكلام بالإيماء.

يكون الإيماء دعوةً من النص موجهة إلى القارئ للمشاركة في صنع معناه مشاركة ذهنية ووجدانية، واكتشاف مقصد خفي جلي في الآن نفسه، الإيماء يختزل الكلام ويبطن الدلالة ويمنح القارئ بعض الوقت للتبصر، إنّه بيان الحال، وليس بيان لسان حيث يستنجد بذكاء القارئ وانفعاله، تتفاعل مع النصوص الإيمائية لأنها تنسرب إلى دواخلنا وإلى علاقاتنا مع الذات ومع الآخر، مع الطبيعة، والكون. جميعنا نتوقف عن التعبير والتصريح حتى وإن وجد في نفسه القدرة عليهما، لكننا نتوقف ونومئ حيث تكون الإيماء فصاحة وتبليغاً وبلاغاً.

ج- التعريض:

النص التعريضي نص مآكر يقول أشياء كثيرة في عدد محدود من الألفاظ التي لا تكشف معناها في ظاهرها ف "عَرَضَ لي بالشيء لم يبيِّنْه" (1). يحمل النص التعريضي دائماً رغبةً في المهاجمة أو هو مهاجمة لفظية متسترة في الزاوية المظلمة من القول لأنّ التعريض "خلاف التصريح"، وقد يكون التعريض سهماً يخترق نسيج القول له نَفْدٌ وإضاءة (*) خاصةً إذا جاء "بضرب الأمثال وذكر الألغاز في جملة المقال" (2).

التعريض قولٌ نافذ يؤلم الخصم ويقضّ مضجعه، لكنه لا يسمح بالاقتصاص من قائله، لأنّه لا يترك دليلاً على الإدانة، هذا الخصم هو القارئ المقصود الذي لأجله أنشئ النص التعريضي، أما بالنسبة لعموم القراء فإن مثل هذا النص يلبي في النفس الرغبة في الاكتشاف، والتأويل لهذه الإشارات الرأمزة، الغاضبة الساكنة والمكشوفة

(1) ابن منظور. لسان العرب، مادة (عرض).

(*) استعرنا هذا الوصف من بيت قيس بن الخطيم:

طَعَنْتُ ابْنَ عَبْدِ الْقَيْسِ طَعْنَةً ثَائِرٍ ♦♦♦ لها نَفْدٌ لَوْلَا الشَّعَاعُ أَضَاءَهَا

(2) ابن منظور. لسان العرب، مادة (عرض).

الخبئية، يستجيب القراء لهذا النص الذي يحرك فيهم التوق إلى التعرف، وقد لا تستقر القراءات على معنى محدد، إذ الأرضية التي تنطلق منها لا تسلم نفسها للقراءة الأخيرة النهائية، ويحضر الشاعر في نص مماثل بسلطته التي مكنته من إيداع سر عسي على الكشف في نصه، ولكن سلطة القارئ تحضر متجلية علياً، لأن الدلالات المحتملة قد تتمكن من إزاحة الدلالة الأصل التي تصبح رهينة لدى الشاعر الذي أطلق نصه وهو يتعمد إغازه، وبالنتيجة يكون متوقفاً وقاصداً لأن تُعطى له دلالات عديدة، بل قد يكون من مصلحة هذا الشاعر أن لا يشق برق دلالته الخاصة الغيوم المتراكبة للقراءات المتعددة. وربما استطعنا التمثيل لهذه الحالة، بنص تعريضي عدّه ابن رشيق نصاً جميلاً، وكان هذا الحكم الجمالي مؤسساً على التعريض الكائن في "قول أيمن بن خريم الأسدي لبشر ابن مروان يمدحه ويُعرض بكلف كان بوجه أخيه عبد العزيز حين نفاه من مصر على يدي نصيب الشاعر موله:

كَأَنَّ التَّاجَ تَاجُ بَنِي هِرَقْلٍ ❖ ❖ ❖ جَلَوهُ لِأَعْظَمِ الْأَعْيَادِ عَيْدًا

يُصَافِحُ خَدَّ بَشْرِ حِينَ يَمْسِي ❖ ❖ ❖ إِذَا الظُّلْمَاءُ بَاشَرَتِ الخُدُودَا" (1)

يقول ابن رشيق نقلاً عن الرواة إن الشاعر "أوهم السامع أنه إنما أراد المبالغة بذكر الظلماء لاسيماً وقد قال ❖ حين يمسي ❖ وإنما أراد الكلف، هكذا حكى الرواة" (2).

إنها قراءة الرواة وقد تبناها ابن رشيق ولم يناقش قراءة غيره كما رأيناه يفعل في بعض الأحيان، ورأى أن هذا التعريض إنما هو خفي، ونرى أن الخفاء سمة التعريض على الإطلاق، ولأننا نسير في الدرب التي خطها ابن رشيق، فسنعرج على قصة أيمن ابن خريم مع عبد العزيز بن مروان، لأن سؤالاً انطرح هنا، هو لماذا يُعرض أيمن بعبد العزيز وهو يمدح أخاه، ولماذا كان التعريض بالكلف في الوجه؟ نحن لا

(1) ابن رشيق. العمدة، ج 1، ص 478.

(2) م ن، ص ن.

نخرج عمّا سنّه ابن رشيق، إذ هو من نص على أن قراءة النصوص الشعرية كما إبداعها تحتاج لأن تُعْضَدَ بما هو خارج عن النُّصُوص.

قال ابن قتيبة: "هو أيمن بن خُرَيْم بن فاتك (...) وكان أثيراً عند عبد العزيز بن مروان، فعتب عليه أيمن يوماً فقال له: أنت طَرْفٌ مَلُوءَةٌ^(*) ! فقال له: أنا مَلُوءَةٌ وأنا أَوْاكَلِك!! فلحق ببشر بن مروان فأكرمه واختصّه، ولم يكن يواكله"⁽¹⁾. يبيّن نص ابن قتيبة أن هذا التعريض لم يكن سوى انتقاماً من عبد العزيز بن مروان الذي عيّر الشاعر سابقاً ببرصه، ومنّ عليه بأنّه لم يكن يعاف الأكل معه وهو بذلك البرص، وهذا ما كان سبباً في ترك أيمن بن خريم لعبد العزيز بن مروان ولحاقه بأخيه بشر بن مروان الذي قرّبهُ، فالشاعر لم يُنْفَ ولكنه ذهب إلى حيث بشر مغضباً من أخيه.

ولابدّ أن حادثاً مثل هذا قد أثّر بالشاعر الذي أتاحت له فرصة الانتقام لكرامته في هذه المناسبة التي وضع فيها بشر تاجاً شبيهاً بتاج ملوك الروم الذي احتفظ به وأجلى لأعظم الأعياد. إن هذا التاج يصفح خدّ بشر إذا الظلماء باشرت الخدود، ومن هنا، فنحن لا نشكّ كذلك في أن عبد العزيز كان به كلف (في وجهه)، غير أنّنا نودّ لو نقرب من المعنى في البيت الثاني تحديداً الذي يذكر فيه الشاعر أن التاج يصفح الخدّ. وبغض النظر عن الصورة الشعرية المتمثلة في الاستعارة، فنحن نودّ القول: إنّ التركيب "يصفح خدّ بشر" معناه أن بشراً كان أبيض البشرة، فهو لشدة بياضه ينعكس عليه لون التاج، بل إنّه لشدة بياضه استحال خدّه مرآة فكأنّما يظهر فيه التاج الذي على رأسه في مشهد يشبه المصافحة، يحدث هذا مساءً حين يعمُّ الظلام، يستحيل وجه بشر سراجاً، وفي الوقت ذاته تكسو الظلماء بعض الخدود، وإن أهمها هو خدّ عبد العزيز بن مروان غريم الشاعر.

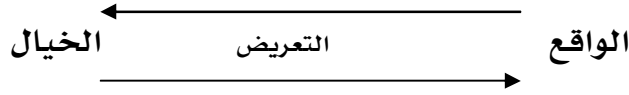
(*) الطَّرْفُ: الذي لا يثبت على امرأة ولا صاحب.

(1) ابن قتيبة. الشعر والشعراء، ج 2، م س، ص 533.

إنَّه تعريضٌ خفيٌّ كما يقول ابن رشيق؛ لكن ألا يزال ثمة معنى أبعدُ من هذا الذي ذهبنا إليه، وهو مشروع، إذ كانت الشعراء تمدح بالجمال، وبياض الوجه أحدُ مكوّنات هذا الجمال، أمّا إذا حملنا هذا البياض على المجاز، فيمكننا أن نقوله إلى الصنيع الحسن والأخلاق المثالية التي ميزت بشراً في الوقت الذي تسوّد فيه بعض الوجوه لقبيح صنيعها. فتكون بذلك جملة "حين يمسي" تركيباً ساعداً على إبعاد المعنى المراد وهو مدح بشر وهجاء أخيه، وهنا نستطيع أن نقول إن عبد العزيز لم يكن بوجهه أي كلف فترجح أنه احتمال نتج عن قراءة الرواة لهذا النص التعريضي، ومحاولة رده إلى الواقع.

وبالعودة إلى سؤالنا الذي طرحناه، نقول إننا قد نسينا تماماً مسألة برص أيمن بن خريم صاحب النص، وبتذكره نستطيع القول إن التعريض أقام مقابلة بين الشاعر ذاته وبين غريمه الذي عبّره بالبرص. فجملة التاج الذي يصفح الخدّ والتي أوّلناها إلى بياض اللون تقودنا إلى لون البرص كذلك، وإذ ذاك فالشاعر يمدح برصه ويذم الكلف في وجه عبد العزيز بن مروان، هكذا بواسطة هذا التعريض المليح استطاع الشاعر أن ينتقم لنفسه دون أن يفضح أمره، والأدهى أنّه ضمن هذا النص الانتقامي في قصيدة يمدح بها أبا المهجو، وإذا تجاوزنا هذه الدلالة التي تبدو أقرب إلى الحقيقة، صرنا إلى القول إن الشاعر يقارن بين نفسه وبياض صفحته وسريرته وشرف نفسه وبين خصمه الذي كان من قبل أثيراً عنده، ولقد نقل محقق "الشعر والشعراء" عن ترجمة لأبيه خريم: "كان ابنه أيمن بن خريم شاعراً فارساً شريفاً"⁽¹⁾، ويكفي من قبح سريرة وفعل المهجو أن سارع إلى معايرة صديقه بالبرص وكأنه قذارة ملتصقة به يعافه بسببها الناس! يستطيع التعريض -إذن- أن يمرّ بالقراءة في مسلكين مختلفين.

⁽¹⁾ المصدر السابق، ص ن (هامش المحقق).



د- التلويح:

"والتلويح هو اقتضاب الدلالة على الشيء بنظيره وإقامته مقامه"⁽¹⁾، ويؤكد أحد النصوص المستشهد بها أن "التلويح" صناعة دقيقة، إذ أن هذا النص قد استفز عدة قراء في محاولات عديدة لقراءته وكشف المعنى الذي رمى إليه الشاعر النابغة الذبياني إذ قال وأصفا طول الليل:

تَقَاعَسَ حَتَّى قُلْتُ لَيْسَ بِمُنْقَضٍ ❖ ❖ ❖ وَلَيْسَ الَّذِي يَرَعَى النُّجُومَ بِأَيِّبٍ⁽²⁾

فالتلويح كامن في "الذي يرعى النجوم" "يريد به الصُّبح، أقامه مقام الرَّاعي الذي يغدو فيذهب بالإبل المشية، فيكون حينئذ تلويحاً لهذا عجباً في الجودة"⁽³⁾، وهي القراءة ذاتها التي قدمها السجلماسي⁽⁴⁾، غير أن ابن رشيق الخبير بـ "منازل القمر" لا يسعنا في التعرف على مكنن هذا "التناظر"، و"وحدة المقام" بين الصبح وبين راعي المشية⁽⁵⁾.

وقال أبو بكر عاصم بن أيوب البطليوسي (ق 5 هـ) في تفسير هذا البيت "يروى: تقاعس. ويروى: ليس الذي يهدي النجوم: يريد: أول النجوم الطالعة، وهو الذي يتقدمها. يقول: ليس بأييب، أي ليس يؤوب إلى مسقطه، وقال القتيبي: لا أرى المتقدم للنجوم يغيب. ومنه آبت الشمس إذا غابت. وقالوا: أراد بقوله: 'وليس الذي يهدي النجوم'، الشمس لأنها تتقدم النجوم بالمغيب، ثم يتبعها النجوم واحداً بعد واحد. يقول: فالليل طويل لا ينقضي فترجع الشمس. وآيب على هذا التفسير: راجع. ويروى:

(1) السجلماسي. المنزع البديع، م س، ص 266.

(2) ابن رشيق. العمدة، ج 1، ص 479.

(3) م ن، ص ن.

(4) المنزع البديع، م س، ص 266.

(5) ابن رشيق. العمدة، ج 2، ص 893 وما بعدها.

'وليس الذي يرعى النجوم بأيب'، يقول: كل راعي إبل وغيرها إذا أمسى يؤوب إلى أهله وأنا لا أؤوب، لأنني قاعدٌ أنتظر الصبح. وذكر عبد الكريم أن الأيب لا يكون إلا بالليل خاصةً، فعلى هذا هو الشاعر الذي شكا السَّهر. وقال أبو علي: أراد بالرَّاعي الذي يغدو فيذهب بالإبل والماشية يلوِّحُ تلويحاً عجيباً" (1).

تأسست قراءة هذا النص على مستويات أهمها: اختلاف الرواية بين "يهدي" و"يرعى" ومستوى المعرفة العلمية بالنجوم وحركتها، ثمة قراءٌ كثير وقراءات مختلفة كما هو واضح. إن هذا النص المحصور بين طريفي بيت شعري ما انفك يحفز القراء ليحفروا في باطنه، وكان النابغة الذي طال ليله ولم يطلع له نهار، رمى بهذا القلق والتوتر إلى القراء، فهم في قلق من قراءة هذا النص لا يكادون يصلون إلى اتفاق خاصةً مع اختلاف الروايات.

وحاصل القول أن ابن رشيق ومن اتفق معه على أن "الذي يرعى النجوم" هو الصبح قد اعتمد قراءة تقابلية بين الشطر الأوّل والشطر الثاني، فإذا كان النابغة يشكو طول الليل في الجزء الأوّل من البيت، فلاشك في أنه سيقابله بالشكوى من إبطاء الصبح في المجيء، لأنه إنما أبدى ضجره من الليل الذي لم ينقض لإحساسه بعد المسافة بين ليله وصبحه، وهذه مسافة نفسية لا تتأثر بها الحقيقة، ونرى قراءة ابن رشيق جائزة جداً؛ إذ الاحتكام إلى التقابل والتضاد من أوكد ما يسوغ هذه القراءة التي تكشف عن مأزق الشاعر ومعاناته، ووصوله إلى حدّ اليأس من أن يأتي عليه الصُّباح إذ ليله لا ينقضي، وبما أنه كذلك فهذا يعني أن صبحه لا يجيء، وماذا ينتظر السَّاهر المسَّهد الذي أرقه الليل فاستطال عليه وحده دون الناعمين بنعمة النُّوم؟ أليس الصبح، فالصبح الذي جعله الله معاشاً يشغل الناس، فإذا جاء الليل جمع لهم الهموم جمَعاً، غير أن حمل النابغة بدأً ثقيلاً جداً، وبدأ ليله أطول من ليل الناس، ورأى ابن رشيق أن الشاعر أقام الصبح مقام راعي الماشية، فالراعي يغدو فيذهب

(1) شرح الأشعار الستة الجاهلية، ج 1، تح: ناصف عواد، المعهد الألماني للأبحاث الشرقية، بيروت، د ط، 2008، ص 250.

بالمأشية، وكذلك الصّباح يذهب بنجوم الليل، ولقد كَسَرَ هذا النص أفق توقعات القراء، الذين وجدوا عجباً، وتعجبياً ولأنّه كان كذلك فقد ألفينا قراءة يحاول كل واحدٍ منهم تبرير دهشته الجمالية عاضداً تأويله للنص بما هو خارج عنه، كالرواية والعلم.

وتتعدّد أنواع الإشارة في بديع ابن رشيق وقد تتداخل غير أنها جميعاً كلام ظاهر ومعنى خفي لا يستخرج إلا بعد محاصرة النصّ بالقراءة، وفي هذه الحالات تكون القراءة والتأويل معضودين بالكفاءة التأويلية للقارئ الذي لا بد أن يكون في مستوى المبدع. وقد بينت الإشارة بأنواعها أن الوصول إلى الكشف عن المستوى الجمالي للنص الشعري لا يحدث إلا عبر مشاركة القارئ في كشف المعنى، وتتيح الإشارة تعددّ القراءات وتفتح باب التأويل لأنها تتميز دائماً بالخفاء في مستوى المعنى، وبسبب هذا الخفاء يضمن النص جاذبيته القرائية المستمرة، ويضمن القارئ متعته القرائية المتمثلة في الكشف عن معنى "ملغز" لا يظهر بسهولة، وتضمن الإشارة لقارئ نصوصها التدرج في التأويل، والانتقال ممماً هو خفي إلى ما هو أخفى بالاستعانة بالعلاقات الموجودة في النص كما رأينا في نص النابغة؛ ذلك النصّ الليلي المغلق والذي يحاول جذب نصوص الإصباح والإشراق فتعتاص عليه، فيصعب بدوره القراءة على قرائه فاتحا لهم متعة الكشف.

1-2-الاتساع:

يشترط ابن رشيق في الاتساع ألا يقول الشاعر أكثر من بيت واحد، فيفهم منه كل مؤول معنى مختلفاً؛ "وذلك أن يقول الشاعر بيتاً يتسع فيه التأويل، فيأتي كل واحدٍ بمعنى، وإنما يقع ذلك لاحتمال اللفظ وقوّته، واتساع المعنى"⁽¹⁾. فلكي يصدق

(1) ابن رشيق. العمدة، ج 2، ص 678.

اتساع التأويل لا بد أن يأتي المعنى في بيت واحد، لأنه لو تعدى العدد إلى أكثر من بيت لكان المعنى مفسراً غير محتاج للتأويل يحدث هذا الاتساع في مثل قول امرئ القيس:

مِكْرٌ مِفْرٌ مُقْبِلٌ مُدْبِرٌ مَعَا ❖ ❖ ❖ كَجَلْمُودٍ صَخْرٍ حَطَّهُ السَّيْلُ مِنْ عِلِّ (1)

فقد أتاح البيت السابق لامرئ القيس لمجموعة كبيرة من القراء المشاركة في صنع معناه، فقول صنعه لا اكتشافه، إذ يبتعد معنى النص هنا عن صاحبه، ليس ابتعاداً كلياً حد الإقصاء، إذ النص مسكون بصاحبه مهما نأى عنه وابتعد، ولكن القارئ في نصوص مماثلة يجد في ذاته سلطة تحوُّله قراءة النص بطرق مختلفة، من ذلك أن نص الكر والفر المشهور في الشعر العربي، اقترحت عليه قراءات أهمها:

1- تذهب القراءة الأولى إلى أن فرس امرئ القيس يتميز بالصلاحية للكر والفر، ويرى حسناً جميلاً في إقباله وفي إدباره، والصفتان مجتمعتان فيه متلازمتان، وجعلت القراءة الأولى الفرس شديد السرعة فكأنه -وهو يجري- صخرة حطها السيل من عل أي من أعلى الجبل، وتطرح هذه القراءة فكرة عدم انتهاء هذه السرعة إلى حد معلوم، فالصخر نازل من أعلى الجبل، وبالقياس بعلو الجبل، فإن الجسم الساقط في هذه الحركة سيتحطم بفعل سرعته حال وصوله إلى الأرض وارتطامه بها، فأى مبلغ بلغته هذه السرعة وهذا حال الحركة وأضيفت إليه قوة الماء تدفع هذا الصخر إلى الحركة؟

2- قراءة أخرى تظهر فيها اجتهادات مغربية ممثلة بعبد الكريم النهشلي ترى في تشبيه الفرس بجلمود الصخر دلالة على الصلابة لأن الصخر كلما زاد تعرضه للماء والشمس كان ذلك أدعى لأن يكون صلباً.

3- قراءة حديثة (بالنسبة إلى عصر ابن رشيق) قائمة على الاعتقاد بالإفراط، فإنما أفرط الشاعر وتعدى كل حدود الوصف على المبالغة، فجعل فرسه يرى مقبلاً ومدبراً في الوقت ذاته وفي حالي الكر والفر، واعترض الشاعر على نفسه، واحتج على

(1) المصدر السابق، ص ن.

المنكرين لهذا الوصف، فشبه فرسه وحاله تلك بالجلمود حال انحداره من الأعلى مدفوعاً بقوة الماء "فإنك ترى ظهره في النسبة على الحال التي ترى فيها بطنه وهو مقبل إليك"⁽¹⁾. ويرى ابن رشيقي أن هذه القراءة ربما لم تكن تخطر ببال امرئ القيس، أي أنه لم يكن قد قصد إلى هذا المعنى لا من قريب ولا من بعيد و"لا خطر في وهمه، ولا وقع في خلدِه، ولا رُوعه"⁽²⁾.

تقودنا النصوص السابقة إلى الاستنتاجات الآتية:

- يفرض النص ذاته على القراء بوصفه نصاً قابلاً للتأويل، وذلك حين يستند إلى لغة تضيق على ما هو اعتيادي، إن شدة إعجاب امرئ القيس بفرسه الذي لم يعد -بالنسبة إليه- يمثل فرساً عادياً سريعاً وجميلاً فقط، ألجأته إلى لغة المبالغة، اللغة التي جمع فيها المتضادات وألحقها بفرسه، فهو مكرّ مفرّ مقبل مدبر في الوقت ذاته، أفعال وحركات متضادة لكن الفرس يقوم بها في الوقت نفسه، دون أن يتوقف أو يستريح، حتّى إنّ الشاعر لا يعطف الأفعال بعضها على بعض، ولكنه يأتي بها تباعاً دون حروف عاطفة، في مثل سرعة الفرس.

- لا يقصد الشاعر أن يكون نصّه متسبباً، فلحظة الكتابة هي لحظة استيطان ومكاشفة متبادلان بين أطراف عديدة، الشاعر وذاته، والشاعر والواقع، والشاعر واللغة، ويضطر الشاعر لخوض صراع مع اللغة، نستطيع وصفه بصراع إبانة، فهو يحاول أن يجد في معجمها ما يقدر على إخراج تجربته ومعاناته واضحة مكشوفة للقراء، لكن سرعان ما يكتشف أن هذه اللغة الوضعية تضيق عن احتمالات الإفصاح، فيلجأ إلى تشكيل علاقات جديدة داخلها قائمة على الهدم والبناء، لا يتم البناء إلا عبر هدم الاعتيادي والبسيط لخلق الصورة التي يجدها الشاعر جامعة لتفاصيل عدّة منافرة

(1) ابن رشيقي. العمدة، ج 1، ص 678.

(2) م ن، ص ن.

لأخرى، إن علاقة التآلف لا تقود دائماً إلى الإيضاح والبيان، ومن هنا من الغموض تتولد المفارقة وتتكون الصورة، ويكون النص ميداناً للتأويل وتعدّد القراءة.

- التأويل إذن راجع إلى القراء، إنّه مهمّة المؤولين الذين يدركون أن اللفظ العادي يرمي إلى مرامي غير عادية وغير مطابقة لظاهره، فالتركيب البسيط يشير إلى معانٍ كثيرة قد تكون معقدة متداخلة.

- إن الذي يعمل على تحريض التأويل هو "احتمال اللفظ، وقوته واتساع المعنى"⁽¹⁾، فاللفظ يحتمل عدّة وجوه للمعنى، وهو قوي غير بسيط، وتوحي لفضة القوة بالمتانة والشدة، كأنّه رُكب طبقات بعضها فوق بعض فاحتجب المعنى لهذا التراكم ولهذه الكثافة في الدلالة؛ "والقوة بهذا المعنى نظير الكثافة الدلالية التي تجعل اللفظ اشتباهياً ليس في علاقة المتلقي بالعبارة؛ أي احتجاب المعنى، ولكن في علاقة المعنى التأويلي بالقصد الذي يستحيل تحديده"⁽²⁾.

- إنّ هذه البنيات التكميلية ليس متاحاً التعامل معها بالنسبة إلى المبدعين جميعاً، وحدهم الشعراء الموهوبون الذين تعودوا التعامل مع اللغة مغالبيين منطقتها الإفهامي التوضيحي الذي يعجز عن كشف دواخلهم من يستطيعون خلق مثل هذه النصوص التي لا اقتراب منها إلا بالتأويل، فابن أبي الأصبع (654 هـ) يشترط أن يقول هذا الكلام فحل ومثله؛ "وإنما الكلام إذا كان قويا من مثل هذا الفحل احتمل لقوته وجوهاً من التأويل"⁽³⁾، ويعني هذا أن ليس كلّ النصوص تتمتع بهذه الصلاحية للقراءة المتجددة كما يعني أن التأويل لا يلغي إمكانيات وجود الشعراء في نصوصهم، فالبحث عن المقصد الذي يستحيل تحديده يعني وجوداً ما للقائل القاصد، فالنص "عندما يصبح عرضة للقراءة يكون قد تفلّت من مداره في فلك

(1) ابن رشيق. العمدة، ج 1، ص 678.

(2) التهالي، البشير. الخطاب الاشتباهي، م س، ص 457.

(3) تحرير التعبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تق وتج: حضني محمد شرف، طبع لجنة إحياء التراث الإسلامي، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، الجمهورية العربية المتحدة، د ط، 1963، ص 455.

الشاعر، ولكن ذلك ليس بالمطلق، فالشاعر المبدع هو الذي يبقى حاضراً في النص حتى في اللحظة التي يشعر فيها القارئ أنه هو السيد، لأن الشاعر لا يمكن أن يبدع من دون أن يكون للمتلقى سلطة في تشكيل نصّه، فالشاعر مسكون بالمتلقي وهو في أقاصي عزلته، والنص مسكون بالشاعر وهو في أقاصي غربته" (1).

- تتحدّد مساحة التأويل قياساً بالقوة، فهو متعلق بقوة اللفظ (الكثافة الدلالية) وبالكفاءة التأويلية للمؤولين، ولذلك يتسع المعنى ولا يحدث الاتفاق ويغيب المقصد، أو إنه يستحيل وضع اليد القارئة عليه، إن هذا هو ما أسماه آيزر بوجهة النظر الجوالة، التي يتبناها القراء المشاؤون في النصوص، صعوداً وهبوطاً كما أراد ابن شهيد في ربط التفسير (تفسير المعنى) بتكسير الأرض، فإذا كان الكلام قوياً "احتمل لقوته وجوهاً من التأويل بحسب ما تحتمله أفضاه، وعلى مقدار قوى المتكلمين فيه، ولذلك قال الأصمعي: خير الشعر ما أعطاك معناه بعد مطاولة (...). وإنما أراد الأصمعي الشعر القوي الذي يحتمل مع فصاحته، وكثرة استعمال أفضاه، وسهولة تركيبه، وجودة سبكه - معاني شتى يحتاج الناظر فيه إلى تأويلات عدّة، وترجيح ما يترجح منها بالدليل" (2). إن وجود هذا الدليل والاستناد عليه في عملية التأويل هو ما يحفظ للنص قداسته، ويحدّ من الشطط، والخروج بالنص من القراءة إلى "إساءة القراءة"، إذ لا يمكن أن تكون القراءات غير ذات حدّ وعدد، يشدّ الدليل المؤول إلى عقلانية القراءة مهما جنح النص إلى الخيال والاتساع.

يعتقد قراء نص امرئ القيس -هنا- أن الدليل قائم في قوله: "كجلمود صخر حطّه السيل من عل"، ويشغل التأويل بالتركيب الواصف "مكرّ مفرّ مقبل مدبر معاً"، وتذهب القراءة الأولى إلى أن الشاعر قصد صلاح الفرس للكرّ والفرّ،

(1) سعد، كموني. إغواء التأويل واستدراج النص الشعري بالتحليل النحوي، المركز الثقافي العربي، بيروت/الدار البيضاء، ط 1، 2011، ص 47.

(2) ابن أبي الأصعب. تحرير التحبير، م س، ص ن.

الباب الرابع ===== الفصل الرابع: البديع وفضاءات التأويل

وجماله مقبلاً ومدبراً، وأكد بلفظ "معاً" على أن جميع هذه الصفات موجودة فيه، وهو في السُرعة أشبه بالصخر هابطاً من أعلى الجبل مدفوعاً بقوة السيل زادته سرعة على سُرعته في حال هبوطه.

استندت هذه القراءة على ما هو مرجعي ثابت، ونستطيع القول إنها لم تضيف جديداً للنص، بل نجرؤ على القول إنها قد أساءت إليه، حين جعلت المعنى مقصوراً على الصلاح للكرو والفر والجمال، ولا نظن أن امرأ القيس وصاف الخيل قد قصر مخيلته على هذه الصفات التي قد تتوافر في كثير من الأفراس الأخرى، ولكن الذي يظهر جلياً هنا، هو أن الشاعر قصد إلى تمييز فرسه وإبعاد صفة المشابهة والمشاكلة بينه وبين غيره، ونعتقد أن الصورة التشبيهية القائمة بين الصخر المنحط من أعلى الجبل بفعل ماء السيل تحمل التأويل هي الأخرى ولا تقوم مقام الدليل كما ذهب إلى ذلك ابن رشيق وابن أبي الحديد من بعده.

- أما القراءة الثانية التي تبناها عبد الكريم النهشلي، فلم تستطع محاورة النص لكشف معنى التضاد والتلازم في حركات الفرس، بل إنها قفزت على بؤرة النص هذه واتجهت إلى صفة "الصَّلابَة" من باب أن الشاعر شبّه فرسه بصخر مكث طويلاً تحت الشمس ثم حطّه السيل من مكانه في قنّة الجبل، ونستطيع الوصول إلى "الصَّلابَة" و"القوة" و"المتانة" لكلّ عبر المرور بعملية تأويلية تستند على تحليل جزئيات النص جميعها وليس بالقفز عليها واختزال النص في صفة مرجعية حقيقية واحدة يتميز بها الفرس بحسب وصف الشاعر. إن هذه القراءة تدلّ على ضعف واضح في الكفاءة التأويلية، وعدم القدرة على المرور ممّا هو واقعي مرجعي إلى ما هو متخيل فني.

- يورد ابن رشيق قراءة حدائثية مغايرة للقراءات السابقة ممّا يدل على أن النص تتغير قراءته حسب الزمن، إن القارئ المعاصر للنص قد لا يجد عنثاً في قراءته وذلك بالاستناد على ظروف العصر وطبيعتها، إنّه قريب من النص، يساعده قربه ذلك

على بناء معنى بسيط يظنه مناسباً ويراه هو المقصد بعينه، بينما يتحمل القارئ في زمن لاحق، عبء هذا البعد عن المحضن الزمني والمكاني للنص، تقع عليه مسؤولية التأويل متمثلاً القارئ الأول ومبدعه والظروف المحيطة به، متمثلاً الأسئلة التي مثل النص إجابةً عنها، مُحَاوِلاً الإجابة عن الأسئلة التي يطرحها النص في زمن القراءة الجديد.

- تتراكم القراءات كما الطبقات الدلالية في النص، وتصبح كل قراءة جديدة واجهة أمامية، تتراجع إلى الخلف لتتيح لقراءة أكثر جدة أن تكون في الأمام. تأخذ القراءات أيديها في أيدي البعض، تتضافر من أجل معرفة المقصد الذي قد يضيع في وسط هذه الكثرة، وهذا التنوع.

- قدّمت القراءة الحديثة لهذا النص المرقسي مستنداً اعتمدت عليه يتمثل في "الإفراط" فالشاعر يجد في فرسه ما لم يستطع التعبير عنه اعتدالاً وتوسطاً، لأنّه مندهش من فرسه معجب به أيّما إعجاب، لا يرى له مثيلاً في الأفراس، وكأنّ الطبيعة انتقته واصطفته عنها جميعاً، إنّهُ فرس غير عادي كما رآه صاحبه، ولأنّه غير عادي، فإن الوصف العادي سينزل به عن هذه المرتبة التي رآه امرؤ القيس حقيقاً بها، وبدا الفرس في هذه القراءة متصفاً بسرعة استعصت على الضبط والقياس حتّى إنه ليختلط الأمر على الناظر إليه في حال جريه، فيراه مقبلاً ومدبراً في الآن نفسه، كاراً وفاراً في اللحظة عينها؛ حركة عجيبة ليس لها من مكان إلاّ الخيال فأبي سرعة مهما اشتدت تستطيع أن تخلط اتجاه الجري فتجعله إقبالاً وإدباراً معاً، وكراً وفراً معاً. إنّهُ جمع بين المتضادات عجيب، حاولت هذه القراءة إيجاد تفسير له فاتكأت على الصخر الهابط من قنة الجبل بدفع من ماء السيل، وترجح هذه القراءة أنّ المستوى الذي تمت عليه حركة الجلمود مستوى مائل حيث اندفع الجلمود بفعل ثقله ويجذب من الأرض وبقوة دفع من السيل فهو "حال تدحرجه يُرى وجهه في الآن الذي يُرى فيه ظهره لسرعة قلبه، وبالعكس، ولهذا قال الشاعر: "مقبل مدبر معاً" يعني

يكون إداره وإقباله مجتمعين في المعية ولا يعقل الفرق بينهما"⁽¹⁾، ومثل هذه القراءة التي فسرت اجتماع المتضادات بالإفراط في الوصف لم تخطر على بال امرئ القيس ساعة نظمه للقصيدة.

- تتمثل الزيادة التي منحها هذه القراءة للنص في أن المعنى يوتى من جهة "التخييل"؛ فكان الفرس لشدة سرعته يراه الرائي مقبلاً ومدبراً في آن، لكن هذا التخييل سرعان ما يخضع للدليل العقلي المستنبت في الواقع، فالفرس مثل الجلمود تدحرج من أعلى الجبل فكان يرى وهو يتدحرج من جميع جهاته.

- وتغفل القراءات جميعاً عن الصخر، وعن الماء، وعن علاقة الفرس بالماء وبالصخر، وعن دلالة السرعة في حد ذاتها، وعن علاقة الشاعر بموضوعه، ثمّة علائق كثيرة من الممكن الوصول إليها ومن ثم الوصول إلى قراءات جديدة مختلفة تعطي للنص معانٍ أخرى قد نفهم منها الموقف النفسي للشاعر، وموقفه تجاه الكون والوجود.

- شكل الواقع بالنسبة إلى القراءات السابقة عنصراً أساساً في كشف المعنى، فكل معنى لأبداً أن يرتبط بهذا الواقع، إنه آلة الطرد المركزي التي تتسبب في قعرها جميع القراءات وتُفصل عن ماء الخيال، يستوعب الواقع -هنا- التأويل ويحدّه ويضبطه، فلا تأويل خارج عنه ولا فهم يتم دون أن ترتد الذات إلى واقعها وهي تتأمل موضوعها.

- على الرغم من إيمان ابن رشيق بالاتساع، وبإمكانية قراءة النص الشعري المتسع بسبب قوة اللفظ واحتمالات المعاني فيه، إلا أنه شديد الإيمان -في الوقت ذاته- بقصد صاحب النص، فهو يحاول إثبات هذا القصد نافعاً صححة القراءات التي لا يرجح فيها. ونستطيع التمثيل لهذا المعتقد بهذا الصدر لأبي نواس:

(1) ابن أبي الأصبغ. تحرير التحبير، م س، ص ص 454 - 455.

أَلَا فَاسْقِنِي خَمْرًا وَقُلْ لِي هِيَ الْخَمْرُ⁽¹⁾

فسرَّ هذا الجزء من البيت على أن أبا نواس خاطب السَّاقِي طالِباً منه أن يقول له "هي الخمرُ" وذلك حتَّى تكتمل عنده لذَّة الحواس جميعاً في الخمر، فإذا كان هو شاربها، محدثاً لنفسه لذَّة التذوق، وإذا كان هو يشمُّها، مشبَعاً في نفسه لذَّة شم ريحها، وإذا كان هو حامل كأسها ملتذة يده بملمسها، وإذا كان هو ناظرها فتلتذ عينه برؤيتها، فهو محتاج لسَمَاع اسمها حتى تلتذ أذنه بسماعه، فيحيط بالخمر من جهات اللذة جميعها عشقاً فيها وشغفاً بها⁽²⁾، لكن ابن رشيق يستبعد هذه القراءة التي تستحق الثناء والتنويه، وهي قراءة تتسلط على النص لا على صاحب النص، وتريد من النص معناه هو ومقصده، لا المقصد الذي رمى إليه الشاعر، وهذا مطلب يعسرُ الحصول عليه، هذا إذا كان الشاعر على وعي تام بمقصده من النص، فكثير من الشعراء يصبحون قارئين لنصوصهم مثل بقية القراء، ويعسرُ عليهم فهم مقاصدهم، إذ إن لحظة الإبداع بتوترها وتناقضاتها لا تترك للشاعر مجالاً للاحتفاظ بكامل وعيه وإدراكه للطريقة التي بنى بها هذه المعاني التي قد تصبح غريبةً عنه. وابن رشيق لا يظن أن أبا نواس "ذهب هذا المذهب ولا سلك هذا الشعب"⁽³⁾. وهو لا يرى إلا أن أبا نواس قد قصد "الخلاعة والعبث الذي بنى عليه القصيدة"⁽⁴⁾.

يرفض ابن رشيق قراءة "الحواس" التي تتراسل وتندغم وتتضام مشكلة بؤرة اللذة تطغى على رؤية الشاعر، وتنظم عناصر الكون من حوله، إنَّه كون أبي نواس الذي لا يعرف الصَّحو، ولا يُقدِّس غير اللذة التي تمارس استلابها لعقل الشاعر وتطغى على حواسه، ويرى ابن رشيق أن الدليل الذي يعضد رفضه لهذه القراءة هو

(1) ابن رشيق. العمدة، ج 2، ص 679.

(2) يراجع: م ن، ص ن.

(3) م ن، ص ن.

(4) م ن، ص ن.

قوله في تمام البيت: "ولا تسقني سراً ما أمكن الجهر"⁽¹⁾، هذا الجزء يؤكد فرضية العبث والخلاعة بحسب القارئ (ابن رشيق)، غير أنه يغيب عنه أننا بإزاء نص أدبي/شعري، ولسنا بإزاء عقيدة أبي نواس التي لا تخفى على أحد من قرائه، الخلاعة صفة لأي نواس، لكن هل يمكن أن يكون النص خليعاً كذلك؟ ينبني هذا النص على جمالية التكرار التي أفادت التأكيد والإصرار على مباشرة الفعل توقفاً إلى حرية أكثر، حرية في الإحساس، وحرية في الفعل إشباعاً لهذا الإحساس، رغبةً في البدائية حيث لا عقيدة تكبل الإنسان وتسكته عن إعلان غرائزه وتجبره على تهذيبها من أجل الصالح العام. ولا يجب أن تكون هذه العقيدة ديناً بعينه، إنها القوانين الوضعية، والاحتميات الاجتماعية، والأخلاق والأعراف وكل ما ينظم حياة الناس خاصة داخل المجتمعات المدنية.

يدعم ابن رشيق قراءته المرجعية باستدعاء أدلة تاريخية، فأبو نواس كان شاعراً خليعاً، وهذا ما جعله المأمون حجة على أخيه الأمين إذ كان الأمين يصاحبُ أبا نواس؛ "وقد ثبت أن المأمون ذمَّ أخاه الأمين على المنابر، وذكر في مزاممه أنه صحبَ شاعراً من أمره ومن قصته أنه يجاهر بالمعاصي، ويقول في قصيدة أولها كذا، وأنشد البيت:

فَيْتَنَا يَرَانَا اللهُ شَرَّ عَصَابَةٍ ❖ ❖ ❖ نَجْرُّ أذْيَالِ الْفَسُوقِ وَلَا فَخْرُ"⁽²⁾

يحشد ابن رشيق أدلة من النصوص النواسية ومن التاريخ ليثبت خلاعة أبي نواس ومجونه، وليس هذا المراد، إنما معنى النص الذي لم يستطع إعطاءه معنى من داخله فراح يلتمس أدلة على صحّة نفيه للقراءة الأنسب والأقرب لطبيعة أبي نواس ذاته ولطبيعة مثل هذا النص المتعي الحسي.

(1) ابن رشيق. العمدة، ج 2، ص 679.

(2) من، ص ن.

1-3- الاشتراك:

ما يعنينا من الاشتراك هو "أن يكون اللفظُ يحتمل تأويلين: أحدهما يلائمُ المعنى الذي أنت فيه، والآخر لا يلائمه ولا دليل فيه على المراد كقول الفرزدق:

وَمَا مِثْلُهُ فِي النَّاسِ إِلَّا مُمَلَّكًا ❖ ❖ ❖ أَبُو أُمِّهِ حَيٌّ أَبُوهُ يُقَارِبُهُ

فقوله "حيُّ" يحتمل القبيلة ويحتمل الواحدَ الحيِّ، وهذا اشتراك مذموم قبيح" (1).

لقد أحدث لفظ "حي" أزمة تأويل، ونحن نقول أزمة لأن هذا البيت "أتعب أهل اللغة والنحو بشرحه، منهم سيبويه فبعده، ولم يبلغوا منه ما يقنع ويرضي" (2)، وقد وقعت مشكلة الإبانة في لفظ "حي" فما فهم المؤولون أقصد الفرزدق "القبيلة" أم "الإنسان".

لقد أغلق الشاعر على قراء نصه باب التأويل، وذلك بسبب إغلاق باب الفهم، فقد انتصبت كلمة "الحي" سداً ضد فهم معنى البيت والمقصود منها، ولذلك عجز المؤولون عن ربط العلائق بعضها ببعض بغية التوصل إلى معنى يرضي ويقنع، ولذلك كان هذا الاشتراك مذموماً لدى كل القراء ومن مثل هذا الاشتراك الذي – وإن نشط فيه التأويل – إلا أنه مذموم قول الشاعر يصف الميدان:

"عَمْرُئُهُ بِفَتْيَةِ صِبَاحٍ ❖ ❖ ❖ سُمِّحٍ، بِأَعْرَاضِهِمْ شِحَاحٍ

فنحن نعلم أنه أراد سُمِّحٍ شِحَاحٍ بِأَعْرَاضِهِمْ، ولكن فيه من اللبس ما هو أولى به من التأويل" (3)، ويتمثل الاشتراك هنا بإيقاع اللبس بجعل كلمة الأعراض تتوسط السمع والشحاح، فيظن القارئ أن الفتية سمح بأعراضهم وأنهم شحاح، فتبادل "سمح" موقعا تركيبيا بين الكلمتين، فتعطي معنى الفحش في التركيب الأول،

(1) ابن رشيق. العمدة، ج 2، ص 682.

(2) المرزباني. الموشح، م س، ص 133.

(3) ابن رشيق. العمدة، ج 2، ص 683.

ومعنى العفة في التركيب الثاني، والبيت فيه استئناف، إذ يخبر الشاعر أنه عمرَ الميدان بفتية صباح سمح (من السماحة)، ثم يستأنف أنهم بأعراضهم شحاح، ومثل هذا البيت يتأسس على صنعة وعلى قصد إلى التلبيس على القارئ فيكون أشبه باللغز الذي يصعب حلُّه، لذلك جعله ابن رشيق أولى بهذه الصفة (اللبس) من التأويل، ما يجعلنا نفهم أن القصد إلى إيقاع اللبس وإفساد القراءة على القارئ بالصنعة البديعية يقصي النص من الاتصاف بالجمالية ولا يؤهله لأن يكون حقيقاً ببذل الجهد التأويلي، فيترك. وفي ترك النص دون قراءة قتل له.

نفهم من الأمثلة السابقة أن النص الذي يقصد فيه صاحبه إلى تصعيب الفهم على القارئ يسقط من قائمة النصوص التي تستحق التأويل، إذ يغدو البحث عن المعاني الممكنة للنص رد فعل قرائي لنص يحترم كفايات المتلقي ويحترم وظيفة الإفهام، وإن التلبيس على القارئ وإخراج النص مخرج الألغاز قصداً هو إخراج للنص من جملة النصوص الأدبية التي تستحق الاحترام، وأولى بمثل هذا النص أن ينتمي إلى الألغاز لا إلى الشعر الذي يحرك ويضطرب وتجذل به النفوس وتصغى إليه الأسماع. ويحسن بالشاعر إذا رأى أن نصه سيحوي اشتراكاً يذهب بجماليات نصّه أن يتفاداه ويتجنبه ويفهم القارئ بالإبانة عن المعنى الذي قصد إليه، مثل فعل كثير متغزلاً:

لَعَمْرِي لَقَدْ حَبَّبْتُ كُلَّ قَمِيرَةٍ ❖ ❖ ❖ إِلَيَّ وَمَا تَدْرِي بِذَلِكَ الْقَصَائِرُ

عَنَيْتُ قَمِيرَاتِ الْحَجَالِ وَلَمْ أُرِدْ ❖ ❖ ❖ فَصَارَ الْخُطَا شَرُّ النِّسَاءِ الْبَحَاتِرُ" (1)

وقال ابن رشيق: "فأنت ترى فطنته لما أحسَّ باشتراك كيف نفاه، وأعرَبَ عن

معناه الذي نحأ إليه" (2).

(1) المصدر السابق، ص 682.

(2) م ن ، ص 683.

نفهم أنّ البديع وإن كان يؤتى به لتحسين الكلام، إلا أنه يجب أن يراعى بيان هذا الكلام أولاً وأخيراً، وأن يحرص الشاعر على إفهام قارئه دون عنق من القارئ في الفهم يكون من جهة الإلغاز والتصعيب، فالنص رسالة في المقام الأول، وعلى المرسل أن يحرص على وصول نص رسالته خالياً من كل شائبة لضمان استمرار عملية التواصل ونجاحها.

1-4-التغاير:

التغاير اختلاف في المعنى بين قسيمي البيت الشعري، يجنح القسيم الأول إلى معنى ويعطي الانطباع للقارئ بأنه يتضاد مع معنى القسيم الثاني، لكن الجزأين في اجتماعهما يحققان معنى واحداً، إنه بديع دال على الافتنان والقدرة على التصرف باللفظ والتركيب ولا يشترط أن يكون التغاير في البيت الواحد، إذ قد لا يتم المعنى إلا إذا تعدى النص إلى عدة أبيات، ويحقق التغاير عنصراً المفاجأة حين يكتشف القارئ المراد من النص، أي قصد المبدع، فلا مجال هنا لتعدد القراءات والترجيح بينها، مثال ذلك قول الفرزدق وأصفاً إبله مفتخراً بكرمه:

أَلَمْ تَسْمَعَا يَا بَنِي حَكِيمٍ حَيْنِيهَا ❖ ❖ ❖ إِلَى السَّيْفِ تَسْتَبْكِي إِذَا لَمْ تُعْقِرِي (1)

يُفْتَرَضُ فِي الْقِسْمِ الْأَوَّلِ أَنْ يَكُونَ الْمَعْنَى هُوَ حَنِينِ الْإِبِلِ الَّتِي أَبْعَدَ عَنْهَا صِغَارَهَا أَوْ أَبْعَدَتْ هِيَ عَنْ مَوْطِنِهَا وَمَالِكِهَا الْأَوَّلِ، وَلِذَلِكَ يَتَوَقَّعُ السَّمْعُ أَنَّ الشَّاعِرَ يَقْصِدُ هَذَا الْمَعْنَى تَحْدِيداً، لَكِنَّهُ يَأْتِي بِتَكْمِلَةٍ لِلنَّصِ تَفْجِئاً (*) الْقَارِئُ وَتَكْسِيرُ أَفْقِ تَوَقُّعِهِ، إِذْ هَذَا الْحَنِينُ، هُوَ شَوْقٌ إِلَى السَّيْفِ وَإِلَى النَّحْرِ وَهِيَ لَشِدَّةُ شَوْقِهَا هَذَا وَلِكثْرَةِ مَا أَلْفَتْ مِنْ هَذَا الْفِعْلِ مِنْ قَبْلِ صَاحِبِهَا تَسْتَبْكِي إِذَا لَمْ تَنْحُرِي، "وهذا غلُّ مفرط" (2).

(1) ابن رشيق. العمدة، ج 2، ص 690.

(*) قصدنا استعمال الفعل "تفجأ" بدلا من تفاجئ.

(2) من، ص ن.

يتيحُ التغيرات للشاعر أن يعدل عن المعنى الطبيعي الذي يبدو على جانب من البدهة إذ يطرح القارئ سؤال السبب في طرح قضية معروفة، فيعدل الشاعر إلى قضية مضادة ومعنى مخالف لما هو عادي ولما هو مطروح، فكأنما هو يجيب عن سؤال يتوقع من قارئه أن يطرحه، مثل قول الشاعر: "لَا يَشْرَبُونَ دِمَاءَهُمْ بِأَكْفِهِمْ"⁽¹⁾ كناية عن عدم أخذ الدية في هذا الجزء، فهؤلاء قوم لا يقاضون دماءهم بما يشرب كاللبن، فيرضون بالدية عن قتلهم، ولكنهم لا يشفى لهم غليل حتى يأخذون دمًا بقدر دمهم المراق: "إن الدماء الشافيات تُكأل"⁽²⁾.

لا تتخلى البلاغة العربية عن شروط التواصل وإفهام السامع/القارئ دون الزج به في متاهات صعوبة القراءة أو استحالتها، بالنسبة لهذه البلاغة يكون النص الشعري موضوعاً جمالياً بالدرجة الأولى، يسمح للقارئ باكتشاف ذاته وهو يحاول اكتشاف معناه، إن إتاحة الفرصة للقارئ عن طريق الحرص على شروط التواصل الأدبي، وعدم العبث بالنص، وعدم تحويله من ساحة يُستجلى فيها الحسن والجمال، إلى مجال إغاز وإعتياص وتصعيب يستجلى فيها ذكاء القارئ، قد يخرج بالنص من إطار النظرة التي تتسم بالاحترام الذي يترجم بمحاولات القراءة والتأويل، وعلى هذا الأساس تنبذ النصوص الملعزة التي يقصدُ فيها إلى إيقاع اللبس لا إلى إحداث متعة الكشف، وتطرح خارج حظيرة النص الأدبي ذي الكلام والمعنى الساميين.

2- الغموض ومهجنات التأويل:

شكل مبحث الغموض أهمية كبيرة في المباحث النقدية والبلاغية قديماً وحديثاً، عربياً وغربياً، وبالنسبة للبلاغة العربية فقد حُرِصت -كما أسلفنا- على التركيز على الوضوح والإبلاغ في التعبيرات المجازية التي تشكل جوهر اللغة الشعرية، وإذا ذكرنا الغموض فسنحيل على صنوف بديعية منها المبالغة والإفراط والغلو

(1) ابن رشيق. العمدة، ج 2، ص 687.

(2) م ن، ص ن.

وأنواع أخرى وهي محسنات كلامية بعبارة ابن رشيق تحقق للقارئ المتعة والدهشة الجماليتين، ولكن تحدُّها حدود الإبانة والإيضاح والإفهام، فمهما بلغ خيال الشاعر إلاَّ أنَّه لا بُدَّ أن يراقب نصُّه بإخضاعه لهذه الضوابط التخيلية حتَّى يكون المعنى صحيحاً غير خارج إلى الاستحالة والتناقض، وذلك لأنَّ "الفنون الشعرية لا تنحصر غايتها في الإمتاع الفني فيتساهل في المعاني عن طريق الإفراط والغلو والاستحالة والتناقض، وإنما يطلب بجانب الإمتاع الفني تبليغ الحقائق وجعل المتلقي يشترك بوجوده وعواطفه مع ما يبدعه الشاعر من معانٍ طريفة وأحاسيس ومشاعر تضيء على فنِّه سيمَّة الجمال"⁽¹⁾.

وقد تعددت الألفاظ التي تنطبق على الغموض في المدونة البلاغية العربية عموماً، وأشارت كلُّها إلى خفاء المعنى، وصعوبة وصول القارئ إليه، مثل اللبس، والتعقيد، والتداخل، والغموض... الخ، واختلفت ألفاظ أنواع الغموض، ومنهم من ميّز بين هذه المصطلحات مثل ابن رشيق الذي بدا حريصاً على أن يميز كلَّ مصطلح على حدة ويبين ما له وما عليه، ومنهم من أسبغ عليها صفة واحدة ودلالة مشتركة وهي الزيادة في حدود الوصف والخروج بالصفة إلى المحال والكذب والبعد عن الصحة وإيقاع القارئ في اللبس.

2-1-المبالغة:

تحدّث ابن رشيق عن المبالغة بإسهاب وعدّها من محاسن الكلام، ويبين موقفه منها بوضوح تام. غير أننا وجدنا خلطاً عند بعض الدارسين بين ما يجب نسبته إلى ابن رشيق وبين ما ينسب إلى غيره من النقاد، وربما تأتّى هذا الخلط من كون العمدة كتاباً ضخماً، جمع فيه صاحبه كثيراً من النصوص النقدية، وأكثر فيه من الصنوف البلاغية، حتَّى إنَّ البحث فيه معادلٌ للبحث في النقد العربي والبلاغة منذ

⁽¹⁾ الحجوي، محمد. البديع في التراث النقدي والبلاغي، دراسة نقدية، دمشق، ط 1، 1996، ص 247.

نشأتها إلى عَصْرِهِ، وربما أخذ الدَّارِس عن ابن رشيق رأياً أو معتقداً آخر ونسبه إليه بينما نجد ابن رشيق ينسبه إلى ناقد آخر ويترأ منه، وهو عادةً ما ينسب الآراء إلى أصحابها، إنَّ القراءة التجزيئية التي يههما الشاهد قد توقع الباحث في مثل هذه الأخطاء التي كان يغنيه عنها الاستقصاء والبحث في الكتاب، ونحن لا ننكر أن تبني النص النقدي يعدُّ مُوَافَقَةً عليه ووقوفاً إلى جانب صاحبه، ولكن ذلك كائن في حالٍ لم يعقب ابن رشيق بالمعارضة والنقد، ولذلك نرى أنه لا يجوز أن نقول ما لم يقله، فقط. لأنَّه نقل نقوداً مختلفة عن علماء وقراء كثير.

حدث مثل هذا الخلط لأحد الباحثين في موضوع المبالغة حين نسب إلى ابن رشيق أنه يرى أن المبالغة "ربما أحالت المعنى ولبست على السَّامع"⁽¹⁾، ونسب إليه القول بأن المبالغة ليست أحسن الكلام ولا أفخره، إلا أنه بالعودة إلى العمدة للتعرف على رأي ابن رشيق في المبالغة ألفينا الناقد ينقل نصاً طويلاً لأحد الحذاق بنقد الشعر، وكلُّ ما ورد أعلاه يدخل ضمن ما قاله هذا الحذاق وليس كلام ابن رشيق الذي نقده ولم يوافق عليه إلا في حدود وباعتبار شروط، والحق أن ما نقله ابن رشيق كان طويلاً نوعاً ما وهو الأمر الذي أوقع الأساتذة الذين حققوا الكتاب في وهم أن صاحب الكلام غير مذکور، ورجَّحوا أن يكون سقط اسمه من الأصل ومن طبعة عبد الحميد محي الدين، فقد قال ابن رشيق: "قال بعضُ الحذاقِ بنقد الشعر"⁽²⁾، وبعد تمام الكلام في صفحتين قال: "انقضَى كَلَامُهُ"⁽³⁾، فلمَّا بعدت المسافة بين مبتدأ الكلام وانقضائه ظنَّ المحققون ما ظنوه وقالوا في الهامش: "لا يتضح صاحب الكلام ولا مصدره، لأنَّه لم يُشر إليه قبل ذلك، إلا أن يكون قد سقط من الأصل ومن

(1) البهلول، عبد الله. المبالغة بين اللغة والخطاب (ديوان الخنساء أنموذجا)، مكتبة قرطاج للنشر والتوزيع، تونس، ط 1،

2009، ص 20.

(2) ابن رشيق. العمدة، ج 2، ص 614.

(3) م ن، ص 616.

المطبوع"⁽¹⁾، وعموماً فقد تعددت أغلاط المحققين وقد حاولنا الإشارة إلى ما وقعنا عليه في المباحث المخصصة لكتاب العمدة، كما عملنا على إصلاحها قدر المستطاع. لقد رأى كثير من الباحثين أن ابن رشيق كان ذا فضل على البلاغة العربية، وعلى فن البديع، وربما كان التنظيم والتصنيف وضم الشبيه إلى الشبيه فضلاً يُحسبُ لابن رشيق الذي اتهمه آخرون بصفة الجمع والتراكمية وعدم إبداء الرأي الخاص، غير أننا نجد "لم يقف أمام الفنون البديعية التي ورثها عن سابقه مكتوف اليدين جامداً؛ بل فكر ووضح وغير وبدل وفرق وهدب ونقح، نجده قد ضمَّ الشبيه إلى شبيهه (...). وقد امتاز تناوله لذلك بحسن اختيار الشواهد، وإيضاحها وتحليلها تحليلاً دقيقاً"⁽²⁾، وهذا يحسب للقراءة المغربية كما رأينا مع تصنيف ابن رشيق لبعض البيان في المجاز، وهذا إن دلَّ على شيء فإنما يدلُّ على وعي الشخصية المغربية بذاتها وبقدرتها على النقد والقراءة المغايرة.

وبالنسبة للمبالغة التي أشار إليها قدامة بن جعفر بشكل واضح وجليِّ فإنها "ما لبثت أن استحالت في أعمال اللغويين والبلاغيين والفقهاء والنقاد ظاهرة خلافية، دارت في فلكها مصطلحات عديدة، وأفضت إلى جملةٍ من الآراء والتصورات الموصولة بقانون الكلام وطرائق تأليفه وتشكيله، ومبلغ حسنه وحظه من الأدبية والجمال، والمواضع التي تجوز فيها المبالغة أو تمتنع، والحالة التي تغري الذائقة بالإقبال عليها أو النفور منها، وباستجاداتها واستساغتها، أو باستهجانها والطعن عليها"⁽³⁾.

وربما تأتي للمبالغة أن تكون مسألة خلافية لعلاقتها بالغموض، فالذهاب بالمبالغة حداً بعيداً عن صفة الإيضاح والصفاء، والوفاء للمعنى قد يصير هذا المعنى إلى الغموض وبعد الفكرة عن الإدراك العادي، وهذا ما حرصت البلاغة على اجتنابه،

(1) ابن رشيق. العمدة، ج 2، هامش ص 616.

(2) فيود، بسيوني عبد الفتاح. علم البديع، دراسة تاريخية وفنية لأصول البلاغة ومسائل البديع، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع (القاهرة)، دار المعالم الثقافية للنشر والتوزيع (الأحساء)، ط 2، 1998، ص 81.

(3) البهلول، عبد الله. المبالغة بين اللغة والخطاب، م س، ص ص 9 - 10.

إذ كان وكدها توفير النص المفهم للقارئ حرصاً على التواصل بين المبدع والقراء، وإذا كانت البلاغة قد صارت إلى ما صارت إليه من خلاف فهذا يعني أنها أصبحت موضوع تأويل؛ ذلك أن "المشهور المتبادر إلى الذهن عند تعريف التأويل ربطه بخصائص التركيب داخل النص فهي تدفع القارئ بما فيها من مجاز أو تعميم أو إبهام، إلى الاجتهاد المؤدي إلى الاختلاف"⁽¹⁾.

وقد أقر ابن رشيق بهذا الاختلاف بين القراء، ويتنوع ضروب المبالغة وأنواعها، ويبيّن أنها مرتبطة بالكذب لدى بعض النقاد العرب منهم النابغة القائل "أشعر الناس من استجيد كذبه"⁽²⁾، وقد بدا أنّ المبالغة في القول الشعري كانت مطلباً قرائياً مهمّاً، فلم يكن القارئ العربي يريد من الشعر الصدق ووصف الواقع المرجعي كما هو، على الرغم من أنّ الشعر يهتم بهذا الواقع وينطلق منه، ولكن ليس لينتهي إليه بموضوعيته وحقائقه، بل ليعيد إنتاجه بلغة إيحائية، ذات مستوى فني يتيح للقراء الاستمتاع بالصنعة الشعرية التي تفتح لهم أبواب التأويل والتأمل لا القراءة الاستهلاكية التي تقطع الصلة بين النص والقارئ، ويروي ابن رشيق القصة المشهورة لمطالبة النابغة حسان بن ثابت بالمبالغة ونفيها عن نصّه: لنا الجففات الغرّيلمعن بالضحي⁽³⁾... ويثبت هذا أنّ المبالغة تخرج بالمعنى من المألوف إلى المدهش وربما طلب القارئ هذه المبالغة وسعى إليها سعياً لأن تطواف المعنى في الآفاق القصية يرضي لديه شهية تتبع هذا المعنى ومحاولة الإمساك بأطرافه للكشف عنه وردّه إلى المعقول القريب، فتحصل له بذلك متعة المشاركة في إنتاج المعنى ويحصل لديه الرضا والإشباع النفسي، ومن أهم هؤلاء القراء الذين يطلبون المبالغة نجد الملك/الممدوح؛ فقد "قال عبد الملك يوماً وقد اجتمع الشعراء عنده: تشبهونا بالأسد والأسد

(1) الجطلاوي، الهادي. قضايا اللغة في كتب التفسير، م س، ص 223.

(2) ابن رشيق. العمدة، ج 1، ص 614.

(3) يراجع: م ن، ص ن.

أبخر^(*)، وبالبحر والبحر أجاج، وبالجبيل والجبيل أوعر. ألا قلت كما قال أيمن بن خريم ابن فاتك في بني هاشم:

نَهَارُكُمْ مَكَابِدَةً وَصَوْمٌ ❖ ❖ ❖ وَلَيْلِكُمْ صَلَاةٌ وَاقْتِرَاءُ
أَجْعَلْكُمْ وَأَقْوَامًا سَوَاءً ❖ ❖ ❖ وَبَيْنَكُمْ وَبَيْنَهُمُ الْهَوَاءُ
وَهُمْ أَرْضٌ لَأَرْجُلِكُمْ وَأَنْتُمْ ❖ ❖ ❖ لِأَعْيُنِهِمْ وَأُرُوسِهِمْ سَمَاءُ⁽¹⁾

لقد تشبع الأفق القرائي لعبد الملك بن مروان بمحدودية آفاق النصوص المدحية التي تعتمد الصور التشبيهية التي أصبحت في حكم "الميتة" وذلك لكثرة تردادها وخروجها إلى النمطي الذي لا يحقق للقارئ المتعة الجمالية ولا يؤثر به، وإذ ذاك فقد طلب من الشعراء الخروج عن الوصف بالأسد والبحر والجبيل لأنها تشبيهات استهلكت وذهب بريقها، وعرض مثالا عن نص اعتمد المبالغة في تشبيه الممدوح، فجعله سَمَاءً للرعية وجعل الرعية مداساً لقدم الممدوح! فهذه المبالغة وإن كانت تحقق مطلبا قرائيا، فهي ترضي غرورا ملكيا.

غير أننا نجد طائفة من القراء عابت المبالغة، ولم ير هؤلاء فيها إلا عيباً وتهجينا للكلام وإفسادا للمعنى الذي من شأنه -هنا- الاستعصاء على القارئ وعدم فهمه، فيكون من الأفضل تجنبها لأنها -والحال تلك- تشكل تعمية على الفهم وتحول دون انكشاف المعنى. ويقصي أحد الحذاق بصناعة الشعر المبالغة من ما يصنع جمال النصوص الشعرية؛ "قال بعض الحذاق بنقد الشعر: المبالغة ربما أحالت المعنى، أو لبستهُ على السامع، فليست من ذلك من أحسن الكلام ولا أفخره، لأنها لا تقع موقع القبول كما يقع الاقتصاد وما قاربه؛ لأنه ينبغي أن يكون من أهم أغراض الشاعر والمتكلم أيضا الإبانة والإفصاح، وتقريب المعنى على السامع، فإن العرب إنما

(*) الكلمة في الكتاب (أنجز) ورجحنا (أبخر) لملاءمتها للسياق.

(1) العسكري، أبو هلال. ديوان المعاني، ج 1، شرح وضبط: أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1، 1994، ص

الباب الرابع ===== الفصل الرابع: البديع وفضاءات التأويل

فُضِلَتْ بالبيان والفصاحة، وَحَلَّأَ مَنْطِقُهَا فِي الصُّدُورِ وَقَبَلَتِهَا النُّفُوسُ لِأَسَالِيبِ حَسَنَةٍ، وَإِشَارَاتٍ لَطِيفَةٍ تَكْسِبُهُ بَيَانًا وَتَصَوِّرُهُ فِي قَلْبِ السَّامِعِ تَصَوِيرًا"⁽¹⁾، نخرج من هذا النص بملاحظات هي:

- أن هذا الذي ينتقد "المبالغة" هو أحد النقاد وليس لابن رشيق.
- في هذا النص مخالفة ومناقضة من صاحبه لرأي ناقد أو مجموعة نقاد آخرين/سابقين عدواً للمبالغة "من أحسن الكلام وأفخره".
- المبالغة ضد الاعتدال والتوسط والاقتصاد لأنها تعني تبعيد المعنى عن السامع ونفي صفة الإبانة عن المتكلم والشاعر وتسيء إلى منطق اللغة العربية التي تعتمد المحسنات البديعية تجميلاً وتحسيناً تقرباً من خلالها النصوص الأدبية إلى الذوق السليم للقراء.
- المبالغة لغة التبدد والتشتت والشطط وهي تهدم كيان الفصاحة وتنتصبُ حاجزاً ضدَّ الإبلاغ والبلاغة على السواء.
- ويضيف هذا الحاذق في موقف نقدي من شعر الحداثة والتفريق بينه وبين الشعر القديم، إذ يبدو أن ثمة من اعتقد بأن الشعر لا يكون إلاً مبالغةً على مذهب "أعذب الشعر أكذبه"؛ "ولو كان الشعر هو المبالغة لكانت الحاضرة والمحدثون أشعرُ من القدماء، وقد رأيناهم احتالوا للكلام حتى قربوه من فهم السامع بالاستعارات والمجازات التي استعملوها وبالتشكك في الشبهين"⁽²⁾، ونفهم من هذا النص ما يلي:
- المبالغة صفة لغة الشعر المحدث.
- المبالغة لم تكن موجودة في الشعر القديم بالوفرة التي عرفها الشعر المحدث.
- المبالغة مجاز.

(1) ابن رشيق. العمدة، ج 2، ص 614.

(2) م، ص 614 - 615.

الباب الرابع ===== الفصل الرابع: البديع وفضاءات التأويل

- المجاز ينضاف إلى لغة الشعر، وهو ليس أصلاً فيها، فالمحدثون اعتمدوا عليه (الاستعارات) لتقريب الفهم إلى ذهن السّامع/القارئ.

- المبالغة ليست من هذا المجاز التقريبي، ولكنها ضده وفي تنمة الكلام قال هذا الحاذق (القارئ الخبير): "والمبالغة في صناعة الشعر كالاستراحة من الشاعر إذا أعياه إيراد معنى حسن بالغ، فيشغلُ الأسماع بما هو مُحال، ويهولُ مع ذلك على السّامعين، وإنما يقصدها من لئسَ بمتمكن من محاسن الكلام؛ إذ تُمكنُهُ ولا تتعذّرُ عليه وتنجذب كلّمًا أرادها إليه" (*)(1).

نفهم من هذا النص جملة من المسائل هي:

- أن الأصل في إيراد المعاني الشعرية الحُسْنُ والبلاغة أي أن الشعر لا بُدَّ أن يجمع إلى المعنى القيمة الجمالية لهذا المعنى.

- المبالغة صنعة شعرية أي إنها ضدُّ الطبع.

- المبالغة ملجأً للشاعر الذي عجز عن الجمع بين الوظيفة التبليغية والبلاغية (الجمالية).

- المبالغة مطيئة سهلة وأداة مبتدلة متاحة للشعراء جميعهم لكن لا يستعملها إلا الشاعر الذي يعاني نقصاً وقصوراً في موهبته وأدواته الفنية.

(*) أصل هذا التركيب في الطبعة التونسية التي نعمدها: "إذ تُمكنُهُ لا يتعذر عليه، وتنجذب كلّمًا أرادها إليه"، والخطأ بإد عليه خاصةً في (تَمَكَّنُهُ لا يتعذّرُ عليه) ولا نفهم كيف يتعذر التمكن أو لا يتعذر. وخطأ المحققون محي الدين عبد الحميد في تركيبه "وإنما يقصدها من ليس بمتمكن من محاسن الكلام أن تمكنه، ولا يتعذر عليه، وتنجذب كلّمًا أرادها إليه" العمدة، ج 2، ص 54. وسقط من (بمتمكن) حرف الميم الأوّل في هامش المحققين فكانت (بتمكن) ونرجح وقوع خطأ في تركيب محي الدين عبد الحميد كذلك وقمنا بإصلاح الخطأ في "إذ تمكنه لا يتعذر عليه" حسب المحققين، ومن محاسن الكلام أن تمكنه" في محي الدين عبد الحميد بأن رجحنا أن يكون الفاعل في "إذ تمكنه ولا تتعذر عليه" عائداً على المبالغة، وفصلنا بين هذا التركيب وما يسبقه بفاصلة منقوطة شارحة. إذ يقصدُ الحاذق أن = المبالغة مطيئة سهلة لمن يعجز عن الإتيان بمحاسن الكلام لتجميل كلامه، فهي لا تتعذر عليه (المبالغة) وتأتيه طيبة كلّمًا أرادها عكس المحسنات.

(1) ابن رشيق. العمدة، ج 2، ص 616.

- تشبه المبالغة في الشعر المغالطة في الفلسفة السفسطائية إذ يُهَوَّل كلاهما على السّامع (مغالطة رفع الصّوت تحديداً).

يعقب ابن رشيق على قراءة هذا "الحاذق" للمبالغة في الشعر بأنّها كلام فيه كفاية وبلاغ (وقد توصلنا إلى هذه النتيجة بالتحليل أعلاه)، إلا أنّ ابن رشيق يستأنف بأن فحوى الكلام تبين أنّ هذا القارئ لم يُرد سوى المبالغة البعيدة^(*)، وليس كلّ مبالغة كذلك⁽¹⁾.

ليس كلّ مبالغة كذلك لأنها أصناف وأنواع ومصطلحات، وقد جمع ابن رشيق "أكبر عدد عُرفَ من مصطلحات المبالغة حتّى تلك الفترة من القرن الخامس الهجري إذ رأينا لديه؛ المبالغة - الغلو - الإغراق - التبليغ - الإفراط. بل لا نكون مجاوزين للحقيقة إذا قلنا: إن مصطلحات المبالغة التي عُرفت في البلاغة العربية لم تزد عن هذه المصطلحات"⁽²⁾، ويرى ابن رشيق أنّ الذين أنكروا المبالغة جملة، خلطوا المبالغة مع الغلو وهو صنف يقع فيه الاختلاف⁽³⁾.

2-2- أنواع المبالغة:

أ- التقصي:

اتفق القراء -بحسب ابن رشيق- على أنّ التقصي هو أجود أنواع المبالغة، وهو الميدان الذي تظهر فيه قدرتها على الإدهاش ومفاجأة القارئ من حيث يظن أنّ المعنى

(*) نسجل مرّة أخرى مدى احترام ابن رشيق للقراءات الأخرى، فانظر كيف تخلص لهذا الناقد الذي لم يذكره بالاسم، واكتفى بوصفه "أحد الحذاق بالنقد" ولم يخطئه جملة ولكنه تخلص له بشكل يدعو إلى الاحترام وجعل كلامه مقصوراً على المبالغة البعيدة وزعم أنّ هذا ظاهر من فحوى كلامه، بينما تبين هذه الفحوى أنّ الناقد يقف ضدّ المبالغة جملةً.

(1) يراجع: ابن رشيق. العمدة، ج 2، ص 616.

(2) القرشي، علي سرحان. المبالغة في اللغة العربية (تاريخها وصورها)، مطبوعات نادي الطائف الأدبي، ط 1، 1985، ص 95.

(3) يراجع: ابن رشيق. العمدة، ج 2، ص 617.

قد انتهى إلى حدّ معلوم فيه كفاية وبيان وإبلاغ، فيفاجئه النص باتساع الحدّ وزيادة المعنى حتى يبلغ منتهاه⁽¹⁾، وذلك مثل قول عمرو بن الأيهم التغلبي:

وَنُكْرِمُ جَارِنَا مَا دَامَ فِيْنَا ❖ ❖ ❖ وَنُتْبِعُهُ الْكِرَامَةَ حَيْثُ كَانَا⁽²⁾

"فتقصي بما يمكن أن يقدر عليه، فتعاطاه ووصف به قومه"⁽³⁾، يفتح التقصي باباً للسؤال صيغته "كيف"، ويشرع للقارئ فضاءً للخيال والتصور؛ إذ نستطيع القول - بالنسبة للنص أعلاه- أنه يطرح سؤال: كيف يكون هذا التتبع؟ فإكرام الضيف والجار معلوم ما دام هذا الضيف تحت حماية القبيلة، نازل فيها، أو لاجئ إليها، ومحتم بها، غير أن الغامض هنا، هو ضمان هذه الحماية والكرامة للمستجير بهذه القبيلة حيث كان، إذ إن هذا التكليف يسقط عنها بمجرد أن يغادر العائد بها حماها، ويتجاوزها إلى موطن آخر.

هل يكون هذا الوصف حقيقة؟ ليس إلاّ مبالغةً وتقصياً "بما يمكن أن يقدر عليه" بعبارة ابن رشيق. فالشاعر وقومه قادرون على ضمان الكرامة لجارهم أينما حلّ وكان، هل هذه رمزية لشساعة المساحة التي تحتلها هذه القبيلة، وبالنتيجة تكون رمزية لسطوتها وقوة سلطانها، حيث لا يحلُّ هذا الجار بأرض إلاّ وكانت لها أو تابعة لحكمها خاضعة لسلطانها؟ هل تكون هذه هي حدود تصور صفة الكرم العربي، هذه الصفة التي تعني كرامة العربي وهي مكوّن أساس في شخصيته وتاريخه وثقافته؟ ولكون الشعر ديوان العرب، هل نستطيع الوثوق بنصّ مثل نص التقصي هذا والاعتماد عليه في تكوين فكرة تاريخية عن أصحاب هذا الفعل؛ أي الذين يتبعون جارهم بالكرامة حيث كان. والإجابة هي أننا قد نقدر على الوثوق بهذا النص الذي

(1) يراجع: ابن رشيق. العمدة، ج 2، ص 616.

(2) المصدر نفس، ص ن.

(3) م ن، ص ن.

يشبه إلى حد بعيد نصاً آخر لشاعر جاهلي نظنه اتكأ على "التقصي" والمبالغة والإفراط وكثير من هذه التقنيات التي تجعل القارئ يتنقل بين السؤالات الكثيرة.

وجدنا هذا النص مشاكلاً لنص عمرو بن كلثوم:

مَلَأْنَا الْبَرْحَتِي ضَاقَ عَنَا ❖ ❖ ❖ وَظَهَرَ الْبَحْرَ نَمْلُوهُ سَفِينَا

لا يستطيع قوم أن يتبعوا جارهم بالكرامة حيث كان إلا إذا كانوا قد ملؤوا البرّ وامتلكوه، فأينما حلّ جارهم فهو في أرضهم، وفي أي سفينة أبحر يكون في بحرهم. وحتى إذا جاوز أرضهم فهو بين أناس يرهبونهم، فهم لن يتبعوه فعليا، ولكن يكفي أن يذكر أنه محتّم بهم حتى يلقي الاحترام من قبل كل الأقسام الأخرى؛ إنه في هذه الحال محميّ بسمعتهم وصيتهم، إنهم يحمونه بالقوة كما بالفعل، وبالنسبة للنّصين، فيا للعجب ويا للغرابة، فالشاعران تغلبيان، وإنها قبيلة تغلب التي لولا مجيء الإسلام لأكلت الناس!

ب- التتميم:

يدخل ابن رشيق "التتميم" في دائرة المبالغة، وإن "ظهر أنه من أنواع الحشو المستحسن"⁽¹⁾. وإذا كان قد اتفق مع القراء الذين أجمعوا على أن التقصي أجود أنواع المبالغة، فإنه يخالفهم جميعا في تصنيف التتميم؛ ففي الوقت الذي عدّه أولئك القراء حشواً مستحسناً يضيف إلى جمالية النص ولا ينتقص من شعريته، عدّه ابن رشيق مبالغة، ويتبين أنه كلما أشبع الشاعر المعنى ورسم حدود الدلالة للمتلقى كان ذلك عنده مبالغة.

والتتميم يسميه بعض القراء احتراساً واحتياطاً، ومعناه "أن يحاول الشاعر معنى فلا يدع شيئاً يُنمُّ به حسنه إلا أوردته وأتى به إما مبالغةً، وإما احتياطاً واحتراساً من التقصير"⁽²⁾. نفهم من هذا الحدّ أنّ التتميم متعلق بالناحية الجمالية للنص

(1) ابن رشيق. العمدة، ج 2، ص 616.

(2) م، ن، ص 610.

الباب الرابع ===== الفصل الرابع: البديع وفضاءات التأويل

الشعري، فالشاعر يعمل على أن يكون نصُّه جميلاً حسناً حتَّى يلاقي القبول والاستحسان وهو من ثم يؤثر بالقارئ كما يريد الشاعر، فلا تأثير دون استحسان، ولا استحسان دون جمال.

يكون التتميم مبالغة، أي الذهاب بالمعنى إلى مناطق بعيدة، وإن هذه الوظيفة واضحة من المصطلح، فإن يتم الشاعر معنى معيناً فهذا يعني أنه يكملهُ، ويغلق عليه منافذ النقص جميعاً. وتوحي هذه الوظيفة بسدَّ الباب أمام القارئ الذي قد يجد فجوةً في المعنى تؤدي به إلى تصور النقص وربما هدمت هذه الفجوة المعنى الجميل الذي أراده الشاعر واتجهت بالمعاني إلى نقيضها. ثمّة قارئ ضمني في كل نص، يراقب الدروب التي يشقها المعنى، ويطلُّ على المرتفعات وينزل إلى المنحدرات التي يأتيها الشاعر طلباً لكمال معناه، إنَّه يراقبُ ويضغط على الشاعر متربصاً بافتراض أحكام الاستهجان والاستقباح، ومن ثم إقصاء النص من حقل النصوص المستجادة.

التتميم إذن ميزان للمعنى، ميزان ينظر فيه الشاعر ويرى إذا كان هذا المعنى قد استوفى مكيالاً معيناً يسمح له بأن يقرأ قراءة مستحسنة، فخرج المعنى ناقصاً يعني إقصاء النص، وعلى الشاعر أن يكون حذراً، محترساً من قارئه الضمني الذي يعني وجود المتعقبين الذين يتبعون عشرات الشعراء ويتحدثون بها، أو يتخذونها شواهد في دروسهم وأمالهم ومؤلفاتهم.

يتعب الشاعر كثيراً في تأسيس القصيدة، واختيار وزنها ولغتها وقوافيها، يضيِّع ذاته حتَّى تظهر في نصِّه ذوات أخرى، وعليه أن يكون واضحاً بسيطاً يقول الواقع بكل بيان، ثم عليه أن يحترس ليس في هذه الأثناء المذكورة ولكن في أثناء الكتابة النهائية للنص.

يحدث ذلك بأن يضع الشاعر في نصِّه استثناءات واعتراضات يأمن بها شرَّ النقد المتربص بأقل الأخطاء لتسجيلها وحسابها على الشاعر. وقد أعجب هذا النقد بنص لطرفة عرف فيه كيف يتقي التخطيء والاستهجان:

فَسَقَى دِيَارَكَ غَيْرَ مُفْسِدِهَا ❖ ❖ ❖ صَوَّبُ الرَّبِيعِ وَدِيمَةً تَهْمِي (1)

يدعو الشاعر لديار أحدهم بالسُّقيا، ولكن كان عليه (حسب عرف قراءة التخطيء) أن يحترس من أن يظن به الدُّعاء على الديار لا الدُّعاء لها، وذلك لأن بعض المطر قد يفسد ويبيد المكان وأهله، ثمة خوف من تأويل يذهب بالنص ومعناه نحو عكس المقصد. لذلك يقوم الشاعر بإغلاق باب هذا التأويل، وضمان سير القراءة في وجهة أحادية المسلك.

إنه انضباط تام وحرص بالغ على عدم وقوع سوء الفهم لذلك يعترض الشاعر معناه بجملة: "غير مفسدها" ويبدو هذا الاعتراض ذا أهمية خطيرة على الرغم من أن غرض النص جملة وموضوعه هو مدح هذا الذي يدعو له طرفة بسقيا الديار، وقد كان قتادة بن سلمة الحنفي قد بذل لقوم طرفة حين أتوه مستجيرين به من شظف العيش إذ أصابتهم سنة، فهل كان يعقل -وهذا هو سياق النص- أن يظن بطرفة قصد الدعاء بالهلاك والإفساد في حال لم يقل جملته تلك (غير مفسدها). تبدو أجهزة التلقي قد أرهقت الشاعر وهي تتبع زلاته حتى عدت عليه ما ليس خطأ أو زلةً، وكأن على الشاعر أن يخشى استجابة دعائه دون الجملة الاعتراضية فتهلك ديار الممدوح، أو كأنه عليه أن يضع في حسابه دائماً الفهم وسوء الفهم، القراءة وإساءة القراءة حتى إذا كان المقام مقام مدح وشكر الممدوح على عطاء وبذل نادرين.

قال الأعلام: "غير مفسدها" أي أصابها مطر نافع لا يخرّبها ولا يزيد على ربّها وحاجتها. وهذا من أحسن ما وُصِفَ به المطر⁽²⁾، وهو كذلك لأنه يثير في الممدوح وفي قراء التعقب والتخطئة الشعور بالارتياح والاطمئنان على أن الشاعر يعمل على إرجاع معانيه إلى أرض الواقع والتحقيق، ويحبسها عن إشراقات التأويل.

(1) ابن رشيق. العمدة، ج 2، ص 610.

(2) ابن العبد، طرفة. الديوان، شر: الأعلام الشنتمري، م س، ص 105.

ويعضد الاعتداد بوحدة البيت، ووحدة الشطر من البيت الواحد هذا الاتجاه نحو التتميم؛ فنحن نلاحظ أن الشاعر دعماً بأن تَسْقِيَ أرض الممدوح "الديمة" وهي: "المطر الدائم في لين"⁽¹⁾، غير أنه كان لا بُدَّ من هذا الاحتراس لوقوع "الديمة" في عجز البيت، بينما كان الدعاء في الصَّدر، فوجب الاحتراس في الموقع الذي يجب فيه الاحتراس؛ أي في الصدر من البيت.

من هذا المنطلق عاب قدامة على ذي الرِّمة قوله:

أَلَا يَا اسْلَمِي يَا دَارْمِي عَلَى الْبَلَى ❖ ❖ ❖ وَلَا زَالَ مِنْهَا بِجِرْعَائِكَ الْقَطْرُ⁽²⁾

وحسب قدامة فإنَّ ذا الرِّمة لم يحترس كما احترس طرفه في الدعاء بالسقيا وتمييز المطر الصالح من ضده، وواضح أن قدامة أراد أن يتم الاحتراس في موضع الدعاء: "ولا زال منها بجرعائك القطر" إلا أن الاعتراض رُدَّ عليه بدعوى أن الشاعر دعا لدارها بالسلامة أولاً، فكان كأنه بدأ محترساً ومحتاطاً، وقد رأى ابن رشيق في هذا الاعتراض صواباً، إذ إن القارئ اطمأن أن الشاعر لا يضمراً لهدية الدار ولا يتمنى لها إلا الخير، وذلك لما بسط الشاعر دعاءه أولاً بالسلامة، ثم أردفه بدعاء السقيا، ولأنه تمنى السلامة أولاً، فلا يشك قارئ في صفاء نيته، وفي أنه أراد قطراً صالحاً ليس إلا⁽³⁾.

غير أن الشاعر قد يلجأ إلى التتميم رغبة منه في رسم هامش إيضاحي يرى أنه يخدمه بوصفه صاحب قصدٍ معين، ويخدم كذلك المعنى خوفاً عليه من الفساد والضعف، وهو في هذه الحالة يمكن نفسه من حصر المعنى وتحديدته حتى لا يؤولهُ المؤولون بطريق سيء، إذ من الممكن أن يحتمل المعنى إذا أطلق على عواهنه تأويلاتٍ خطيرة، وعند ذلك يصبح التتميم حسناً واحتراساً لا بُدَّ منه لضبط الدلالة التي

(1) ابن رشيق. العمدة، ج 2، ص 610.

(2) م ن، ص ن.

(3) م ن، ص ص 610 - 611.

يكتشفها قارئ النص لأنه حينذاك "تفكير عميق في ما يمكن أن يفسد المعنى الشعري أو يضعف من قيمة البيت وسعي إلى تلافيه بإحداث استثناءات في الكلام أو تخريجات لطيفة تكشف عن قوة ذهن الشاعر"⁽¹⁾. ونختار لهذا الاحتراس مثالا من العمدة.

قال أعشى باهلة:

وَكُلُّ أَمْرٍ سِوَى الْفَحْشَاءِ - يَأْتِمُرُ⁽²⁾

فاحترس لنفسه، ونفى أن يكون قادراً على تدبير كل أمرٍ ذلك أن القارئ سيظن به الظنون، وقد يقرأ النص قراءة سيئة تجعل من الشاعر قاصداً أنه يدلو بدلوه في الخبيث والطيب على حد سواء فقال إنه "يدبر كل شيء سوى الفحشاء، فإنه لا يدبرها"⁽³⁾.

ج- الإيغال:

يعتد ابن رشيق بأرائه النقدية، وتصنيفاته البلاغية، وتأويلاته الخاصة، فهو عادة ما يردف قوله ما بـ "وهذا عندي أنا"، و"أنا أرى"، و"قلت... الخ، وبالنسبة إلى الإيغال يرى ابن رشيق أن هذا صنف بديعي خاص بالقوافي لا يعدوها يتكئ في هذا الحد على تسمية الحاتمي وبعض القراء للإيغال بالتبليغ أي بلوغ الغاية، وهذا ما يشهد على "صحة ما قلته، ويدل على ما رتبته"⁽⁴⁾.

ويقع الإيغال في القافية، بأن ينهي الشاعر كلامه ويتمه قبلها، ولكن وجوب وجود القافية في النص الشعري يضطره إليها فيأتي بها لا على سبيل الاحتجاج الموسيقي والتناسب الصوتي فقط، ولكن ليفيد بها معنى كذلك؛ إذ إنه "ليست المسألة شكلية متعلقة بموقع اللفظ من البيت وإنما القوافي سر الشعر ومبتدأه.

(1) البهلول، عبد الله. المبالغة بين اللغة والخطاب، م س، ص 20.

(2) ابن رشيق. العمدة، ج 2، ص 613.

(3) م ن، ص ن.

(4) م ن، ص 620.

وعليها يبني الشاعر البيت والقصيد، وهي مركز الاستقطاب والإشعاع فيه، وهي التي تلزم الشاعر وتقيدده صوتياً ومعجمياً وشكلياً ودلالياً⁽¹⁾.

من أمثلة الإيغال الذي تجتلب فيه الكلمة التي تشكل القافية والمعنى في آن، أي أن تفي بالشرطين الإيقاعي والدلالي، بيت الأعشى الذي استحسنته المبرد واستشهد به حين سئل عن أشعر الناس، وهذا فيه دلالة على أن الإيغال لا يتم إلا لشاعر حاذق يمتلك من الثقافة اللغوية والفظنة والموهبة، ما يؤهله لعملية الاختيار هذه، إذ تبدو صعبة غير متاحة للشعراء جميعهم:

كَنَاطِحِ صَخْرَةٍ يَوْمًا لِيْفْلِقَهَا ❖ ❖ ❖ فَلَمْ يَضْرِبْهَا وَأَوْهَى قَرْنَهُ الْوَعْلُ⁽²⁾

فالشاعر أراد التمثيل لمن يطمح طموحاً يتجاوز قدراته، ويأمل أملاً اليأس منه أفضل من التمسك به، ويحاول أمراً دونه صعاب وأهوال، فهو كمن ينطح بقرنه صَخْرَةً ليفلقها لكنها لم تفلق لصلابتها وشدتها، ولضعف قرنه في مواجهة قوتها؛ فالصخرة لم تنلق، لكن الناطح أوهى وأضعف وأقوى قرنه، هكذا يكون المثل قد تم، لكن البيت يحتاج إلى قافيته، التي فكر الشاعر في أن الأنسب لها يكون كلمة "الوعل" فهي تلائم قافيته "ودع هريرة" وبذلك تكون الناحية الموسيقية مستوفاة، لكن يطرح سؤال هو: "وكيف صار الوعل مفضلاً على كل ما يناطح؟"⁽³⁾.

وفحوى هذا السؤال هو أنه كان في مقدور الشاعر أن يختار أي حيوان آخر مما يناطح، لكن ثمة سبب قوي أدى إلى هذا الاختيار دون آخر، وذلك لتأكيد المعنى وزيادته، لهذا قلنا إن الأمر يتعدى الموسيقى والإيقاع إلى الدلالة. وقد كان الجواب عن السؤال: "لأنه ينحط من قنّة الجبل على قرنه فلا يضيره"⁽⁴⁾.

(1) البهلول، عبد الله. المبالغة بين اللغة والخطاب، م، ص، 23.

(2) ابن رشيق. العمدة، ج 2، ص 620.

(3) م، ن، ص ن.

(4) م، ن، ص ن.

هنا إذن يكمن المعنى المستفاد، وهو أن الوَعْلَ ينحط أي ينزل من قمة الجبل على قرنه فلا يتأذى هذا القرن وذلك راجع -ولا شك- إلى صلابته وقوته، وعلى الرغم من هذه الصلابة وهذه القوة التي تتحدى الجبل منذ الهبوط من القمة، إلا أن هذا القرن لا يستطيع التأثير بالصخرة إذا أراد الوعل فلقها نطحاً وضرباً، فيؤدي قرنه ويضعفه دون أن يضير الصخرة التي تبدو هنا أقوى من الجبل الذي لم يؤثر بقرن الوعل.

نتحول إلى الترميز فنقول: إن الصخرة ترمز إلى أمرٍ خطير وقضية ذات شأن، وبالالتكاء على الثقافة العربية القديمة نسلم بأن هذه الصخرة لا تعدو أن تكون القبيلة التي تتحطم عليها كل محاولات التقويض والهدم، مهما قويت معاول الهدم واشتدت، بإمكان هذه المعاول هدم الجبل، لكنها تقف عاجزة أمام القبيلة.

يكثر ابن رشيق من إيراد الشواهد، لكي تتمكن هذه الفنون الجمالية من قلب المتعلم، ويطلعنا على تاريخ هذا الفن منذ العصر الجاهلي وصولاً إلى عصره، يعي ناقدنا مسألة التطور هذه فيتتبع الفن البديعي محلّ الدراسة منذ نشأته إلى آخر تطور حدث له؛ "وكلمًا أكثر من الشواهد في باب، فإنما أريد بذلك تأنيس المتعلم وتجسيره على الأشياء الرائعة، ولأريه كيف تصرف الناس في ذلك الفن، وقلّبوا تلك المعاني والألفاظ"⁽¹⁾.

ويصل ابن رشيق إلى أنه ليس بين الإيغال والتتميم فرق كبير، إلا أن الإيغال لا يكون إلا في القافية، ويكون التتميم في الحشو، ويكون في النثر كما في الشعر.

د- الغلو:

الغلو هو ذاته الإغراق والإفراط، واشتقاق الغلو من غلوة السهم: "وهي مدى رميته، يقال: غاليت فلانًا مغالاةً وغلاءً، إذا اختبرت أيكما أبعُد غلوة سهم"⁽²⁾، وقد

(1) ابن رشيق. العمدة، ج 2، ص 625.

(2) م، ص 632.

وقف القراء من الغلو والإغراق قبل ابن رشيق موقفين متضادين؛ فمنهم من استحسنته ورآه عاملاً مهماً في استكمال البنية الجمالية للنص، من حيث يسمح للمعنى بأن يتجاوز المعقول، وينحو إلى الكذب بمعنى الخيال الواسع الذي لا يعرف حداً، ورأى هؤلاء أنّ هذا هو الشعر الذي لا يطلب منه قول الحقيقة التي تناط بالأنبياء، وإنما يطلب منه أن يصوّر ويتفنن، وينقل الدلالة من الواقع إلى التصوير والتخيل ويبعدها عن الإدراك لأنّ هذا مجاله العلم لا الأدب خاصة الشعر الذي يتعلق بالشعور والإحساس، ويلزمه التعبير عن هذا الإحساس الذي عادةً ما يصطدم بحواجز الواقع ويكبّل بحدود اللغة المرجعية التي تفضل في أحيان كثيرة عن مساندة أحاسيس الشاعر ومحاصرة آلامه والوفاء لتجاربه، فيتجه الشاعر إلى الغلو والإغراق إمعاناً في الوصول بالمعنى إلى الأقصى البعيدة حيث يعتقد بأنه قد أوفى إحساسه حقّه، ولذلك كان من القراء من "يرى أنّ فضيلة الشاعر هي في معرفته بوجوه الإغراق والغلو"⁽¹⁾، وليس الغلو مذهباً مستحدثاً، إذ هو كمثل بقية الفنون "مذهب عام في المحدثين، وموجود كثيراً في الأوائل"⁽²⁾، وقد اتفق النقاد العرب على أنّ من القراء من يستجيد الغلو والإغراق ويراهما دليلاً على إبداع الشاعر وثراء موهبته وقوة طبعه، أمّا من قدح في هذا المذهب فلأنّه رأى أنه يناهز الحقيقة ويخرج عن الغاية، وأنه لا يصحّ عند التأمل والتفكير لأنّه يحيل إلى المحال الذي لا يقبله العقل⁽³⁾.

نستحضر دائماً مبدأ وضوح الشعر، وواقعية الصورة الفنية وإقناعيتها، فلقد طلب من النص الشعري دائماً أن يكون مفهوماً مبيناً مقتصداً في اللفظ وفي الدلالة، مفهوماً بإيجاز، موصلاً إلى المعنى دون حشو وفضول كلام، وحين يتعلق الأمر بالمسلمات بدأنا بها البحث مع النهشلي وصولاً إلى ابن رشيق، فسنذكر السبب الذي

(1) ابن رشيق. العمدة، ج 2، ص 626.

(2) م، ن، ص 627.

(3) يراجع: م، ن، ص ن.

لأجله ظهر الشعر عند العرب. لقد ظهر لحاجة حفظ المآثر وصون الذكر، ومقايسةً مع هذه الحاجة ألفينا الشاعر مطالباً بالحقيقة والوضوح لأن التأريخ وحفظ الأثر وتخليد الأمجاد لا يمكن له أن يتكئ على الخيالات المبهمة وعلى الغلو والإغراق الخارجين إلى المحال.

بدا النقد العربي متمسكاً بمبدأ الحقيقة، أو التزام ما اقترب منها وما ناسبها، ويمثل الإصرار على مبدأ الحقيقة نقضاً وإقصاءً للتأويلات المحتملة وغير المحتملة، لذلك أقصيت الاستعارة من المجاز، وعُلِّلَ هذا الإقصاء بأنه مقصور على الاستعارات البعيدة التي تنتج قراءات عديدة، واحتفى النقد العربي بالتشبيه لأنه يحافظ على صفاء الصورة بقرب الأطراف والانجذاب إلى الواقع والحقيقة.

يرفض ابن رشيق الغلو رفضاً لا يعدلُ عنه حتى يضع شروطاً لغوية تحيل الغلو إلى اللأغلو، أي إلى الحقيقة، وتجعله بنية تشبيهية نمطية، وسبب هذا الرفض هو كون الغلو مخالفاً للحقيقة، و"خروجه عن الواجب والمتعارف. وقد قال الحدائق: خير الكلام الحقائق، فإن لم يكن فما قاربها وناسبها"⁽¹⁾.

ويتناهى مفهوم وموقف ابن رشيق من الغلو مع موقف قدامة (337 هـ) الذي سبقه زمنياً بأكثر من مئة عام "إن الغلو عندي أجود المذهبين وهو ما ذهب إليه أهل الفهم بالشعر والشعراء قديماً وقد بلغني عن بعضهم أنه قال: أحسن الشعر أكذبه، وكذا نرى في فلاسفة اليونانيين في الشعر على مذهب لغتهم"⁽²⁾ وهو الموقف الذي ألفينا عليه الناقد المغربي السجلماسي (ق 8 هـ) الذي قال في الغلو: "إن الذي استقر عليه الأمر في صناعة المنطق عند محققي الأوائل هو أن موضوع الصناعة الشعرية هو

(1) ابن رشيق. العمدة، ج 2، ص 226.

(2) ابن جعفر، قدامة. نقد الشعر، م س، ص 94.

التخييل والاستفزاز والقول المخيل المستفز من قبل أن القضية الشعرية إنما تؤخذ من حيث التخييل والاستفزاز فقط، دون النظر إلى صدقها وعدم صدقها"⁽¹⁾.

يتمسك ابن رشيق بالحقائق، وعندما يصل إلى موضوع الحقيقة لا يبدو معارضاً للقراءات التخطيئية، وقد رأيناها يعارضها بين الحين والآخر، ويشرح المقصد والمراد من الشاعر، ويحاول إيجاد التخريجات، وتسويغ التأويلات. وإنه لمن الغريب أن نجدّه يتمسك بما قيل في بيت لمهلل وُصفَ بأنه أكذب بيت قالته العرب"⁽²⁾:

فَلَوْلَا الرِّيحَ أَسْمَعُ مِنْ بَحَجْرٍ ❖ ❖ ❖ صَلِيلَ البَيْضِ تُقْرَعُ بالذَّكُورِ⁽³⁾

هذا البيت عدّ أكذب بيت قالته العرب لأنّ بين "حَجْر" وهي منطقة في اليمامة وبين مكان الوقعة - التي يتحدث عنها مهلهل في النص الذي يستشهد بأحد أبياته في الكذب - مسافة عشرة أيام، ولأنّ بين المكانين هذه المسافة الطويلة فإنه لا يعقل أن تنقل الريح إلى "حَجْر" أصوات المعركة، وإذا كان الشاعر قد قال عكس هذا فهو "كذاب"، وقولته تلك هي "أكذب بيت قالته العرب" لأنّه يحمل معنى مُحالاً لن يلقي سوى الاستهجان بالنسبة إلى ابن رشيق أمّا بالنسبة إلى قدامة فالبيت موضع استحسان وإطراء، وإذا انتقلنا إلى السجلماسي فمثل هذا البيت مستفز ومُملذ ومُبهر. ويحسن بالشاعر أن يجانب الغلوّ جملةً لأنه يخرج المعنى إلى الاستحالة، فينتقل القراء من قراءة تأويلية في المعنى إلى تأويل ذات الشاعر نحو قول ابن رشيق في بيت لأبي الطيّب المتنبي - الذي وصفه بأنه "أكثر الناس غلواً"⁽⁴⁾ - : بأنه "شبه نفسه بالخالق - تعالى الله عما يقول الظالمون علواً كبيراً - ثم انحطّ إلى الاسكندر"⁽⁵⁾، والبيت الذي كان بسببه المتنبي مغالياً، مشبها نفسه بالخالق، ظالماً، ومنحطاً هو:

(1) السجلماسي. المنزع البديع، م س، ص 274.

(2) يراجع: ابن رشيق. العمدة، ج 2، ص 628.

(3) م ن، ص ن.

(4) م ن، ص 629.

(5) م ن، ص 630.

كَأَنِّي دَحَوْتُ الْأَرْضَ مِنْ خِبْرَتِي بِهَا

كَأَنِّي بَنَى الْإِسْكَندَرُ السَّدَّ مِنْ عَزْمِي (1)

ومذهب المتنبي في الغلو مذهب مرفوض عند ابن رشيق لأنه جعله دأبه وصرف إليه همه وشغله، إنما إذا رأى الشاعر في نفسه نزوعاً نحو مذهب التهويل المحال هذا فعليه -إذا غلبه طبعه- أن يكتفي منه بالببيت الواحد -إذا أفرط- في القصيدة (2). ويشترط ابن رشيق في الغلو - إذا أراد الشاعر لنصه الاستحسان- أن يرتبط بأدوات لغوية تشده إلى أرض الواقع، وإلى مجال الحقيقة حتى لا تأتي نصوصه مماثلة لنصوص أبي الطيب في البشاعة، ومن هذه الأدوات "كاد" وما شاكلها، نحو "كأن" و"لو" و"لولا" وما أشبه ذلك (3).

ولاقتراب النص الشعري من الحقيقة بهذه الأدوات، يستحسن ابن رشيق صنف "التشكك" ويجد له "في النفس حلاوة وحسن موقع بخلاف ما للغلو والإغراق" (4)، ذلك لأن "التشكك" يستعين بما يجعله بين الشك واليقين نحو "لا أدري" و"أظن" و"إخال" وتراكيب تفيد إيقاع الشك في اليقين، مثل قول سلم الخاسر:

تَبَدَّتْ فَقَلْتُ الشَّمْسُ عِنْدَ طُلُوعِهَا ❖ ❖ ❖ بَجَلْدٍ غَنِيٍّ اللَّوْنِ عَنِ أَثَرِ الْوَرَسِ

فَلَمَّا كَرَّرْتُ الطَّرْفَ قُلْتُ لِصَاحِبِي ❖ ❖ ❖ عَلَى مَرِيَّةٍ: مَا هَا هُنَا مَطْلَعُ الشَّمْسِ (5)

وقد وجد ابن رشيق أن مثل هذا الخلط والمزج بين الشك واليقين دون الذهاب إلى أحدهما رأساً يتميز بأن له "حلاوته في الصدر وقبوله، فإنه لو كان يقينا ما بلغ هذا المبلغ" (6).

(1) ابن رشيق. العمدة، ج 2، ص 629.

(2) يراجع: م ن، ص 631.

(3) يراجع: م ن، ص ن.

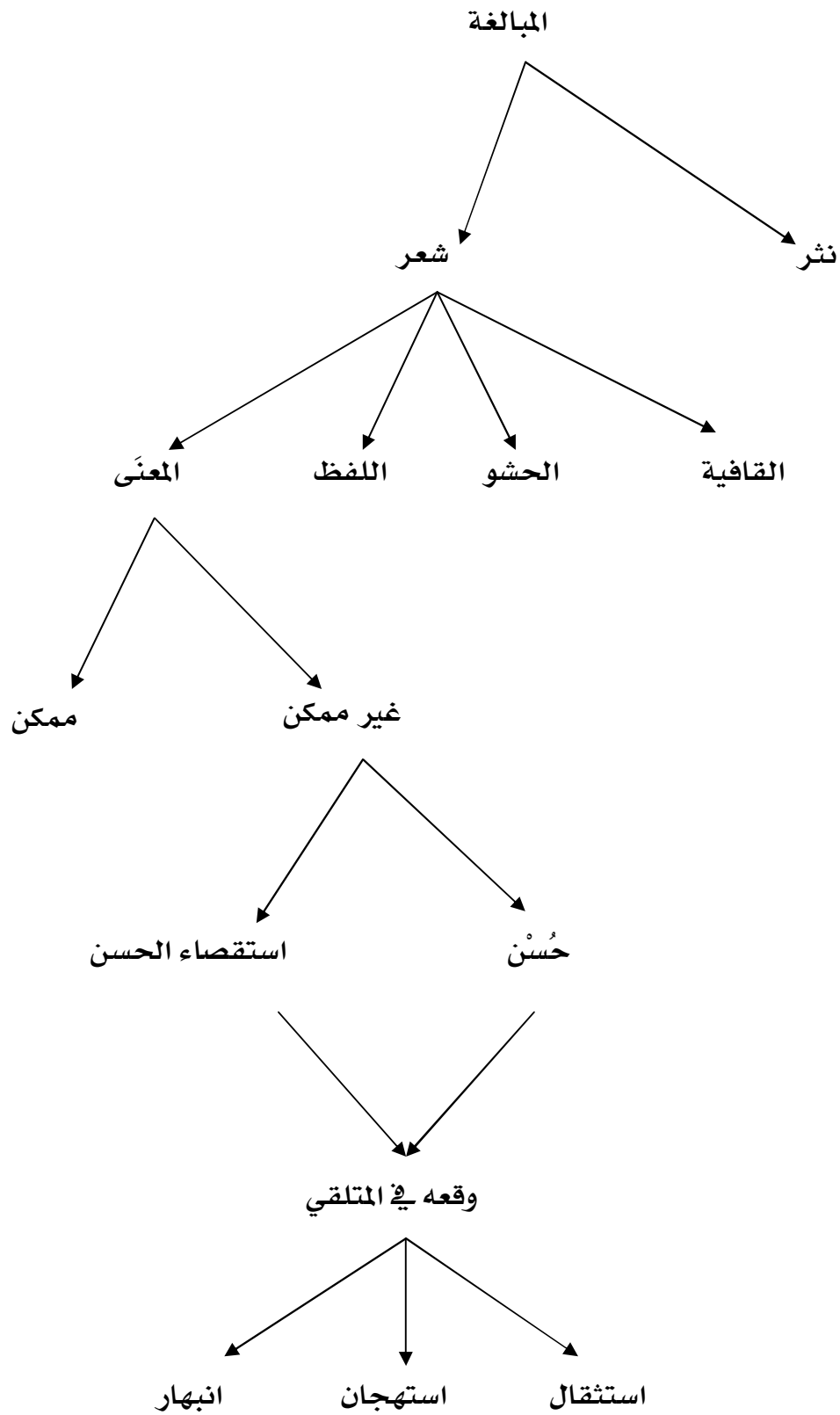
(4) م ن، ص 634.

(5) م ن، ص 635.

(6) م ن، ص ن.

ويمكننا رسم هذه الخطاطة⁽¹⁾ للمبالغة وأصنافها لدى ابن رشيق:

(1) البهلول، عبد الله. المبالغة بين اللغة والخطاب، م س، ص 91.



3- التقابلات ولاثمية التأويل:

يمثل الطباق والمقابلة كلاهما مستوى أسلوبيا فنيا غنياً باستبطانات دلالية ثرة يستطيع القارئ النموذجي الكشف عنها بالغوص على المعنى الذي يخفيه المستوى الظاهر ولا يبوح به إلا باطن العبارة التي يقدمها النص مع احتمالات كثيرة لمعنى خفي كمين لا تجلوه إلا القراءة الكاشفة الفاحصة التي تصدر عن قارئ لا يرضى بما هو ظاهر وسطحي.

ويقوم القارئ في هذه القراءة بعبور المستوى الظاهري في عملية كشف لما هو أعمق بوحى من التضاد بين المعاني، الموضوع أحدها بإزاء الآخر، ينفصلان لكنهما لا يتباعدان، ويتباعدان لكنهما لا ينفصلان، إنه وضع يعبر عن قوة جذب معنوية يمثل فعل القراءة مركزاً لها.

يعبر المستوى الظاهر عن واجهة أمامية للنص تتم إزاحتها وجعلها في الخلف، وهكذا كلما تعمق القارئ في النص باحثاً في عمقه عن أصدافه المخبوءة يتم استبعاد الواجهة المزاحة سابقاً لجعلها في الخلف، إلى أن يعتقد القارئ أنه وصل إلى مستوى من الإشباع وأنه ساهم في صناعة معنى النص، إن هذا التبادل الحاصل بين النص وقارئه يعني أن عملية القراءة قد تمت، وأن المجال قد فتح لقراءة أخرى تتم من طرف قارئ آخر، أو من طرف القارئ ذاته.

وقد تستطيع المفارقة التي يصنعها التقابل والطباق تعميق الصورة التي يقصد الشاعر إلى رسمها محملاً إياها دواخله ونظرته إلى العالم والكون، هذه النظرة التي تمثل مقصده، والذي لا يشكل إلا جزءاً من إمكانات واحتمالات المعنى الذي يكون على القارئ المساهمة في إنتاجه عبر مراحل عملية القراءة. ومن الباحثين من يرى أن الطباق والمقابلة قادران بما يملكان من طاقة إشباع المعنى على تجاوز قدرة وقوة نشاط الاستعارة والتشبيه؛ ذلك أن "الصورة الفنية التي يختارها الشاعر للتعبير عن أعماق مشاعره يمكن أن يجدها في التضاد والتكرار أكثر مما يجدها في الاستعارة والتشبيه،

فيختار الفن الذي يلائم التعبير المناسب، وبذلك تكون عبقرية الشاعر ليس في إكثاره من الاستعارة والتشبيه والكناية والمجاز، وإنما في قدرته على اختيار الفن الذي يحسن في موضعه"⁽¹⁾.

وقد نبّه الناقد المغربي الكبير حازم القرطاجني على مدى أهمية المعاني المتقابلة في جلب اهتمام القارئ وتنبهه إلى قوة المعنى وكسب تأييده عن طريق خلق مسافة التوتر بينه وبين المتضادات، هذا التوتر الذي يخلق فيه ولعاً بالانفعال والتحفز إلى محاولة كشف المعنى المراد، لا المعنى الجاهز؛ "فإنّ للنفوس في تقارن المتماثلات وتشافعها والمتشابهات والمتضادات وما جرى مجراها تحريكاً وإيلاءً بالانفعال إلى مقتضى الكلام لأن تناصر الحسن في المستحسنين المتماثلين والمتشابهين أمكن في النفس موقعا من سنوح ذلك لها في شيء واحد (...). وكذلك مثول الحسن إزاء القبيح أو القبيح إزاء الحسن مما يزيد غبطة بالواحد وتخلية عن الآخر لتبين حال الضدّ بالمثل إزاء ضده. فلذلك كان موقع المعاني المتقابلات في النفس عجيباً"⁽²⁾ ويمثل هذا العجب الأثر النفسي الذي يتركه النصّ في قارئه، وإذا كان هذا فعل النص، فإن فعل القارئ يتمثل في تبرير هذا العجب والانتقال من مرحلة الاندهاش إلى مرحلة كشف المعنى الذي استفزّه إليه التضاد والتقابل. إنّ هذا الكشف كما يجلي مقاصد النص فهو في الوقت ذاته يبين عن مدى فهم القارئ لآلية اشتغال هذا التضاد وأهميته في تكوين الأفق الجمالي للنصّ.

أ- المطابقة:

يعرض ابن رشيق لمفهوم المطابقة، ويناقش آراء علماء كثر في مفهومها، وما يعنينا هو الحدّ الذي يوافق عليه، وهو "جمعك بين الضدين في كلام"⁽³⁾، ويردّ ابن

(1) الحجوي، محمد. البديع في التراث النقدي، م س، ص 297.

(2) القرطاجني، حازم. منهاج البلغاء، م س، ص ص 44 - 45.

(3) ابن رشيق. العمدة، ج 1، ص 531.

رشيق المفاهيم جميعاً إلى قول الرمانى: "المطابقة: مُساواة المقدار من غير زيادة ولا نقصان"⁽¹⁾. ويمثل للمطابقة بقول الشاعر يصفُ عينا:

وَعَنْ نَجْلَاءَ تَدْمَعُ فِي بِيَاضٍ ❖ ❖ ❖ إِذَا دَمَعَتْ وَتَنْظُرُ فِي سَوَادٍ (2)

ويجد هذا الطباق (مليحا) وليس ذلك إلا أنه واضح بين بين السواد والبياض، وفي الأمثلة التي يوردها ابن رشيق، لا يلزم نفسه بالتعليق عليها وتبيان مواضع الجمال و(الملاحه) دائما، غير أنه عادة ما يورد أمثلة قدّم القراء السابقون عليه قراءة لها، فإذا كان يوافقهم بين ذلك أو ترك الشاهد دون تعليق، وفي المواضع التي يقدّم فيها قراءة مخالفة، نجده يناقش محاولاً إثبات صحّة قراءته. غير أننا (كما فعلنا سابقاً) سنحاول تبين سبب إعجابه بنص بعينه أو موافقته بقية القراء على جماليته. اختار ابن رشيق النص الآتي للشاعر السابق:

فوالله ما قاربت إلا تباعدت ❖ ❖ ❖ بصرم ولا أكثرت إلا أقلت (3)

فقد طابق الشاعر بين (قاربت) و(باعدت) في صدر البيت، وبين (أكثرت) و(أقلت) في العجز، ويهيئ التضاد بين "القرب" و"البعد" وبين "الإكثار" و"الإقلال" ذهن القارئ لفهم طبيعة العلاقة بين الشاعر ومحبوبته وخصتها، فكما يمثل الطباق تناقضاً وتضاداً، فكذلك هذه العلاقة الموصوفة بالقلق والتوتر واللااستقرار على حالٍ واحدة، بل إنّ الحال الغالبة هي حال البعد والإقلال من الوصل، فالمرأة لا تقارب إلا لكي تباعد، ولا تكثر لقاءه ومواصلته إلا لتقلهما، نستطيع أن نفهم أنّها علاقة مبنية على مزاج امرأة متبدل ومتغير، وأنّ الشاعر خاضع لهذا المزاج يتلقى القرب والبعد، والإقلال والإكثار دون مناقشة لوضع غير طبيعي.

(1) ابن رشيق. العمدة، ج 2، ص 532.

(2) م، ن، ص ن.

(3) م، ن، ص 534.

يعزز القسَمُ من النتيجة الأخيرة التي توصل إليها الشاعر، وأنه كان محلَّ تلاعب من امرأة تبسط له حبل الودِّ لتقطعه آخر الأمر، قد نستطيع فهم حالة القلق التي عاشها الشاعر قبل وصوله إلى هذه النتيجة، وحالة التوتر والضغط النفسي وحيرته من هذا الطبع الغريب في هذه المرأة التي أخضعت له علاقة طبيعتها المدُّ والجزرُ واللَّعب على الأعصاب.

لقد ساعد الطباق في هذا النص على كشف طبيعة العلاقة الرابطة بين الشاعر وحببيته في هذا النص، وقد تصدق هذه الطبيعة على محبين كثير غيرهما، فهذا الطباق وضع جانبا من نفسية المرأة وشخصيتها عندما تكون في وضع العاشقة، (والمعشوقة) فهي تودُّ لو تدنو إلى الرجل قدر ما تستطيع، لكن طبيعة المرأة فيها وقيودها تفرض عليها البعد تدلُّلاً وإمعاناً في تعذيب الطرف الآخر وتحسيسه (وتحسيس ذاتها) بأهميتها في حياته.

نستطيع القول: إن الطباق -بصفة عامة- قد كشف عن طبيعة العلاقات الإنسانية المحكومة بالتوتر، والترقب والحذر، والثقة في الآخر قدر ما تستطيع هذه الثقة منحنا إياه من الشعور بالأمان، وأنَّ الإنسان عادة ما يحافظ على حالة استنفار وتأهب في علاقاته بالآخرين.

وربما كشف هذا الطباق عن طبيعة الخبرة الإنسانية التي لا يكتسبها المرء إلا بعد خوض تجارب عديدة قد يُوصف بعضها بالخطير، وبعد معايشة أناسٍ كثير ورؤية تقلباتهم وعدم استقرارهم على حال.

يناقش ابن رشيق القاضي الجرجاني في طباق لأبي تمام وافق الأفق الجمالي

للقاضي:

مَهَا الْوَحْشِ إِلَّا أَنْ هَاتَا أَوَانِسُ ❖ ❖ ❖ قَنَا الْخَطُّ إِلَّا أَنْ تَلَكَ ذَوَابِلُ⁽¹⁾

(1) ابن رشيق. العمدة، ج 2، ص 535.

وبرّر الجرجاني إعجابه بالطباق في البيت بمطابقة الشاعر بين "هاتا" و"تلك"، وإحداهما للحاضر والآخر للغائب، "فكانتا نقيضتين في المعنى وبمنزلة الضدين"⁽¹⁾ وقد رأى ابن رشيق أنّ هذا عنده ليس بمحقق وأن الكلمتين أولاهما للقريب وثانيتها للبعيد⁽²⁾.

يحيل ابن رشيق على المعنى المرجعي لكلمتي "هاتا" و"تلك" فهما اسما إشارة غير أنّ الأولى تخص القريب والثانية تختص بالبعيد، وهو محقّ في مذهبه هذا خاصّةً إذا تذكرنا حرصه على وضع الحدود، وعلى الإبانة والوضوح، وأنا قد ذكرنا سابقاً حرصه على المرجعيات اللغوية في حقيقتها ووضوحها، ورأى أنّ الجرجاني قد أراد التخلص فزلاً في العبارة⁽³⁾، وبمراعاة هذه المرجعية يكون ابن رشيق محقاً، غير أنّنا لا نستطيع تخطئة القاضي كما فعل، إذ إن القاضي فسّر الطباق على أساس حضور المها والأوانس في ضمير الشاعر، فمها الوحش الحقيقي صورة غائبة استجلبها لعقد المشابهة بينها وبين الأوانس اللواتي يمثلن الصورة الحاضرة في قلبه وضميره، فكانت «تلك» إحالة على الغائب الذي لا يحضر إلاّ ذهنياً، فهو غائب يمثل حيواناً متوحشاً يعيش في البرية، وكانت «هاتا» إحالة على «الآنسات» المعقودة بينهن وبين المها صلة مشابهة هي العيون -على الأرجح- والأوانس حاضرات موجودات في بيئة الشاعر. وبذلك يكون "الغائب" هو "البعيد"، ويكون "الحاضر" هو "القريب".

يكون التطابق تضاداً بين معنيين، وإن كان محسناً بديعياً يبدأ اشتغاله باللفظ؛ أي بالمستوى السطحي، وقد يأتي التضاد بين تركيبين لا كلمتين فقط، وذلك مثل قول أبي الطيب المتنبي:

ضُرِينْ إِينَا بِالسِّيَاطِ جِهَالَةً ❖ ❖ ❖ فَلَمَّا تَعَارَفْنَا ضُرِينْ بِهَا عِنَّا⁽⁴⁾

(1) ابن رشيق. العمدة، ج 2، ص ن.

(2) يراجع: م ن، ص ص 535 - 536.

(3) يراجع: م ن، ص 535.

(4) م ن، ص 536.

وقد علق ابن رشيق على هذا الطباق بقوله "فقوله: «ضربن إيلنا» مجيء إقدام، وقوله «ضربن بها عننا» ذهاب فرار، وهما ضدان"⁽¹⁾؛ فخيّل العدو ضربت بالسياط حنّاً لها على الإقدام على الجيش الذي يناصره المتنبى، فلما حدث ذلك والتقى الجيشان، أدرك العدو خيبة رجائه، فضرب الخيل عنهم طلباً للفرار. ولسنا ندرى لِمَ غفل ابن رشيق عن التقابل الكائن بين «جهالة» و«تعارفنا»، فالجهل بالشيء ضد المعرفة به، إذ الجهل بإمكانيات جيش المتنبى قد دفع العدو إلى الكرّ عليه وضرب الخيل بالسياط دفعا بها إلى الأمام، فلما أبدى الجيش المهاجم شجاعة ومعرفة بفتون الحرب أحدث ذلك معرفةً به لدى الجيش المهاجم الذي انقلب إلى حركة عكسية وهي الفرار فحدث أن ضرب خيله طلباً للهروب في هذه المرة. وقد يفيدنا الطباق بين «الجهل» و«المعرفة» في هذا النص في التعرف على أن الحرب (أي حرب) هي فنٌ قبل كل شيء أي مهارةٌ وتقنيات قبل أن تكون إقداماً في جهل تام، كما أننا نستطيع إدراك حقيقة بعض خسائر الحروب التي لا تأتي الجيوش والدول إلا بسبب نقص المعرفة بالجيش العدو، وتحديد إمكانياته من حيث عدد المحاربين وتصنيفاتهم وقدراتهم القتالية والدفاعية، لذلك كانت الجوسسة والاستطلاع فن الحرب الذي يقي الجيوش مغامرات قد تكون وخيمة العواقب، فإذا كانت الهزيمة، فإنها تكون بأقل خسائر ممكنة، ولذلك فنحن نفهم أن المعرفة بالحرب كانت صفة جيش المتنبى، وكان الجهل صفة الجيش العدو الذي أجبره جهله بقدرات خصمه على الانسحاب والفرار. يتسامح ابن رشيق في "أصل الطباق"، إذ لا يشترط فيه أن يكون دائماً على "متعارف المضادة"⁽²⁾، ومتعارف المضادة -بحسب ما نفهمه من ناقدنا- هو أن تشير اللفظة أو التركيب مباشرة إلى ضده، وهذا يعني أن التطابق يعتمد على توقع القارئ وعلى الإيضاح والمباشرة لا على مفاجأته أو وضعه في حالة بحث عن المعنى المضاد، ولا

(1) ابن رشيق. العمدة، ج 2، ص 536.

(2) م، ن، ص ن.

نقصد بحالة البحث هذه تنقيباً أو كشفاً، ولكن مقابلةً معجمية بسيطة، مثل أن يقول الشاعر: إنه في الحديد فيكون معنى كلامه أنه "مكبل" و"مقيد" والكلمة التي تطابق هاتين الكلمتين هي "مقيد"، وفي مثل هذا قال أحد الشعراء:

فإن تقتلوني في الحديد فإنني ❖ ❖ ❖ قتلت أحاكم مطلقاً لم يُكَبَّل (1)

وعلق ابن رشيق: "فقوله «في الحديد» ضد قوله «مطلقاً لم يُكَبَّل» وإن لم يأت على متعارف المضادة"⁽²⁾ وعلى الرغم من إيمانه بأن الطباق محسنٌ بديعي يؤثر في البنية العميقة للنص، إلا أنه يكتفي بتبيان موضعه ويسكت عن الأثر الذي صنعه هذا الطباق بالمعنى وما فائدته في الكشف عن الدلالة.

ويعني الطباق بالنسبة إليه التضاد لا الاختلاف، وقد يقع التسامح فيه ورده إلى الطباق مثل قول زهير بن أبي سلمى:

إذا أنت لم تعرض عن الجهل والخنا ❖ ❖ ❖ أصبت حليماً أو أصابك جاهل (3)

فبين "الحلم" و"الجهل" اختلاف لا تضاد، والاختلاف وإن أدى معنى إلا أنه يأتي دائماً مقصراً عن الضد في المباعدة بين المختلفين. يركز ابن رشيق -إذن- على المسافة المعنوية بين المختلفين، فكلما قصرت المسافة كان الاختلاف أكثر تقصيراً في أداء المعنى بكونه أبعد عن التضاد؛ "والناس متفقون على أن جميع المخلوقات: مخالف، وموافق، ومضاد. فمتى وقع الخلاف في باب المطابقة فإنما هو على المسامحة وطرح الكلفة والمشقة"⁽⁴⁾.

يتسامح ابن رشيق في مثل هذا الطباق لأنه لا يريد أن يكلف الشعراء ويشق عليهم، وقد سبق وأن ذكرنا أن الطباق عنده مؤسس على توقع القارئ لا مفاجأته وعلى مخاطبته بالبني المتضادة السهلة والمعروفة، ويدل هذا التسامح والتصريح به في

(1) ابن رشيق. العمدة، ج 2، ص ن. وقال المحققون إن البيت لأوس بن حجر.

(2) م ن، ص ن.

(3) م ن، ص ن.

(4) م ن، ص 538.

كتاب يحمل عنوان "العمدة" أن ابن رشيق مؤمن بسلطة القارئ على النصوص وعلى الشعراء، فالقارئ قد يتجوّز ويسامح الشاعر في مواضع بعينها كي لا يشق عليه ولا يرهقه في أمر الصنعة، فهذا أبو تمام "إمام الصنعة"⁽¹⁾ قال ولم يجمع بين ضدين بل بين مختلفين:

وَلَقَدْ سَلَوْتُ لَوْ أَنَّ دَارًا لَمْ تُلْحُ ❖ ❖ ❖ وَحَلَمْتُ لَوْ أَنَّ الْهَوَى لَمْ يَجْهَلَ⁽²⁾

فإذا كان هذا يقع مع "إمام الصنعة"، فقد وجب على القارئ أن يتسامح مع بقية الشعراء وهم دون الإمام تصنعاً. كما يدلُّ هذا التسامح على أن ناقدنا يريد من الشعراء التطابق الذي يكون في شكل معجمي "إذ يأتي التقابل في شكل معجمي يكون فضل الشاعر فيه هو زرعه في مكانه من الصياغة، فاللغة أصلاً هي التي تصنع هذا التقابل، والشاعر يستثمر هذه الإمكانية اللغوية فحسب"⁽³⁾.

ولا سبب لهذا التقييد إلا مسألة البيان والإفهام، فحتى حين يتعلق الأمر بالناحية الجمالية للنصوص الأدبية يكون على الشاعر الحرص على التبسيط واستعمال المتعارف الذي اعتاد عليه جمهور القراء، فحين يقول القاموس إن معنى التطابق هو التضاد، فكذلك يجب أن يكون، وإلا فإن قبول المخالف يكون بحكم المسامحة ليس إلا، هذا بالإضافة إلى أن هذه المحسنات ذاتها يجب أن تقع نادرة في القصيدة؛ في البيت أو البيتين فقط، على الرغم من إيمان ابن رشيق بأن جمال المظهر ينعكس على قوة المعنى؛ غير إنه الخوف من تأويل النصوص وإعطائها قراءات مختلفة هو ما يدفع على هذا الإصرار على البساطة والندرة والتقييد الصارم.

(1) ابن رشيق. العمدة، ج 2، ص 537.

(2) م، ن، ص 538.

(3) عبد المطلب، محمد. بناء الأسلوب في شعر الحداثة، التكوين البديعي، دار المعارف، القاهرة، ط 2، 1995، ص 148.

لا غرابة -إذن- أن يكون البديع ابناً مطيعاً للبيان لا ينشق عنه، ولا يسمح بالعبث بالوظيفة الاتصالية للنص الشعري المتأسسة على "الإفهام" والتقريب لا التبعيد.

يلتزم ابن رشيق بهذا القرب بين المتضادين، فيبطل "زعم من زعم أن أفضل مطابقة وقعت قول عمرو بن كلثوم:

بأنا نوردُ الرّايَاتِ بيضاً ❖ ❖ ❖ ونُصنِرُهُنَّ حُمْراً قَدْ رَوِينَا" (1).

ويستند على قول الرُّماني وغيره بأن "السَّوَادَ والبياض ضدَّان، وسائر الألوان يصاد كلُّ واحد منها صاحبه، إلاَّ أنَّ البياض هو ضدُّ السَّوَادِ على الحقيقة" (2). ولذلك نعى ابن رشيق المزاغم التي ذهبت إلى أن الطباق في بيت عمرو بن كلثوم هو أفضل الأفضل في الشعر العربي.

يقدم ابن رشيق قراءة مُغلَّطة للقراءة المفضلة لطباق عمرو بن كلثوم على أساس أن البياض ليس ضدَّه الحمرة وإنَّما السَّوَادُ كما فسَّر ذلك الرُّماني، والملاحظ أنَّه قد تسامح في الطباق الواقع بين (الجهل) و(الحلم) طرحاً للكلفة والمشقة فيما قبل، ونجده هنا يعود إلى التأكيد على التضاد الحقيقي المعجمي الواضح المباشر، الذي ينتج قراءة واحدة أساسها الفهم لحقيقة هذا التطابق.

على أننا نستطيع وصف هذا التطابق بالاختلاف حدَّ التضاد بين المختلفين؛ فما بين (البياض) و(الحمرة) مسافة زمانية طويلة مثقلة بالمشقة والنَّصب، إنها المسافة الفاصلة بين بدء الحرب ونهايتها، حيث يصبح (البياض) و(الحمرة) رمزين؛ فالبياض بداية الحرب، والحمرة نهايتها. إنهما رمزين لفوز متوقع ومحقق في آن؛ فكأن قبيلة الشاعر كانت على استنفار دائم للحروب التي كانت تخرج منها دائماً منتصرةً غالباً.

(1) ابن رشيق. العمدة، ج 2، ص 539.

(2) م، ن، ص 538.

نستطيع أن نعدّ البياض لوناً أصلياً في الرأية، وإننا لا نريد وصفه بلون السّلام لأنّ هذا النعت لا يناسب راية قبيلة عمرو بن كلثوم التغلبيّ على أيّة حال، كما إننا لا نعرفُ إذا كانت راية هذه القبيلة بيضاءً تاريخياً، ونميل إلى أنّ اللون هنا ذو دلالة إيحاءية ورمزية كما أسلفنا، وإذا كانت هذه الرأية بيضاءً يوردها المحاربون بهذا اللون ولا يصدرونها إلاّ حمراء، فهذا دليل على نظافتها، فالرأية بيضاء لا تسقط أبداً على أرض المعركة ولا تتلوث بها، فهي محمولةٌ دائماً عاليةً مهما حدث في أثناء هذه المعركة، وذلك لأن "سقوط الراية على الأرض أو في يد العدو معناه هزيمة أصحابها، وعجزهم عن القتال، وخوَر عزيمة المقاتلين عن القتال في النهاية وكذلك أمارات الهزيمة والفرار"⁽¹⁾.

إنّها راية مجد متوارثة لطالما رجع بها المحاربون وقد تغيّر لونها من الأبيض إلى الأحمر بعد أن رُوِيَتْ دِماً.

تحليل الدّوال اللونية على دلالات رمزية، ولذا قدّرنا أنّ "الأبيض" إحالة على العطش الذي توّطره حالة الفراغ والصفاء اللوني الممثل بالبياض، أما الأحمر فيؤشر على حالة ضديدة تماماً وهي حالة "الإرتواء" كما عبّر عنها الشاعر، فالراية البيضاء العطشى تروى دماً حتّى يصبح لونها أحمر وذلك دليل النّصر والقدرة على الفتك بالعدو. إنّ الأحمر هنا - وإن كان تعبيراً صادقاً عن لون الدّم - إلاّ أنّه مشبع بدلالات رمزية لطالما اعتقد بها الإنسان القديم؛ فقد اقترن هذا اللون بكلّ ما هو نزقٌ وخطير وشيطاني، و"وصل الأمر إلى حدّ تصوير الشيطان ذاته كمخلوقٍ أحمر اللون أو أحمر الرأس. أليس ذلك هو موروث التعطش الوثني القديم للدّم متخذاً صورة اللون الأحمر"⁽²⁾.

(1) علي، جواد. المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، ج 5، نشر جامعة بغداد، بغداد، ط 2، 1993، ص 435.

(2) بلاي، هيرمان. ألوان شيطانية ومقدسة، اللون والمعنى في العصور الوسطى وما بعدها، تر: صديق محمّد جوهر، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث (كلمة)، ط 1، 2010، ص 134.

إن الطباق بين معنى العطش ممثلاً في حالة الفراغ من الارتواء التي يصنعها اللون الأبيض التوّاق إلى الانصباع، وبين اللون الأحمر الذي تكتسبه هذه الرايات البيضاء فيتحقق لها الإشباع اللوني، وتحصل لها حالة (الارتواء) من الدّم، نقول إن هذا الطباق (الذي نرى الشاعر أحكم صنعه) يعطي دلالة مهمّة لهويّة قبيلة عمرو بن كلثوم، فهذه القبيلة (تغلب بن وائل) جعلت الحرب والبطش والعنف هوية لها، ونظن معلقة عمرو لم تترك شكاً حول هذه الهوية إلاّ نفته، فالمعلقة سلسلة معارك وحروب لا تنتهي إلاّ بأن يخرّ الجبابرة للصبيّ التغلبيّ الذي يبلغ الفطام، ويصدّق التاريخ هذه الهويّة التغلبيّة إذ "تعدّ تغلب من القبائل الحربيّة، التي لا يهدأ لها بالٌ إلاّ بالقتال والغارات والغزوات، فقد اشتبكت بالقتال مع كثير من القبائل" (1). وإنّ هذه الهويّة هي ما يدلّ عليها اللون الأبيض الأصيل الرّامز إلى عطش دائم للدّم الذي لا ينصبغ بلونه الأحمر إلاّ في الحروب.

ومن هنا نرى أن عمرو بن كلثوم قد صنع التقابل الذي يعبر عن سعي قبيلته إلى المجد بالقوة وبالبطش، ولذلك جعل "البياض" و"الحمرة" متضادين ولا نقول إنها أفضل مطابقة حصلت في الشعر العربي، لكننا نسجّل إعجابنا -الذي بررناه- بهذا التقابل الذي قد يصلح أن نصفه بالسياقي؛ "وقد يعمد الشاعر إلى إمكاناته الخاصة فيخلق تقابلاً سياقياً بالاعتماد على رؤيته الذاتية في إدراك ألوان التخالف والتضاد، وهنا يكون له فضل الكشف، ثمّ فضل التركيب" (2).

أخيراً نوّد أن ننبّه إلى أنّ اللون البديعي الظاهر في بيت عمرو ابن كلثوم هو المقابلة بين جمليتي (نصدر الرايات بيضا) و(نورد الرايات حمراً) وليس الطباق، على أننا عمدنا إلى (الطباق) مناقشة لابن رشيق في إبطاله له، وعموماً فقد أسهم هذا الطباق في الكشف عن مفارقات الحرب والسلم، والعطش والارتواء دمماً، والسعي إلى

(1) كحالة، عمر رضا. معجم القبائل العربية القديمة والحديثة، ج 1، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط 8، 1997، ص 121.

(2) عبد المطّلب، محمّد. بناء الأسلوب، م س، ص 148.

المجد وتحصيله بقوة العنف والبطش، مفارقة اللون الأبيض حين يتحول من رمز للسلّم والمهادنة إلى رمز لعطش أبدي لا ينتهي ورغبة أصيلة في سفك الدماء.

ب-المقابلة:

لا يذكر الطباق في البديع إلاّ وذكرت بعده أو معه المقابلة، وأصل المطابقة لدى ابن رشيق أن يقسم الكلام، فيكون لكل جزء من القسم الأوّل ما يوازيه في القسم الثاني توافقاً أو تضاداً، غير أنّ ابن رشيق يؤكد على أن المقابلة أكثرها يكون تضاداً بين الأجزاء في قسمي النص، ويكون الفرق بين المقابلة والطباق كميّاً؛ فإذا "جاوز الطباق ضدّين كان مقابلةً"⁽¹⁾.

ولا تكون المقابلة صحيحة لدى ابن رشيق إلاّ إذا حدث التقابل بين الأجزاء مثل قول أحد الشعراء:

فيا عَجَباً كيف اتفقنا، فناصرٌ ❖ ❖ ❖ وَيِيٌّ ومطويٌّ عَلَى الغلِّ غَادِرٌ⁽²⁾

الجزء 1	ناصر	ويي	علاقة تضاد
الجزء 2	غلّ	غادر	

- مقابلة صحيحة -

ناصر // غلّ، ويي // غادر

ويقف ابن رشيق موقف المستغرب من عدم مبالاة قدامة بن جعفر بالتقديم والتأخير وعدّ ما جاء في هذا الباب مقابلة على الرغم من عدم تحقق شرط التوازي الذي يحقق الصّحة في المقابلة⁽³⁾، وقد أنشد قدامة للطّرماح هذا النص:

أَسْرَنَاهُمْ وَأَنَعَمْنَا عَلَيْهِمْ ❖ ❖ ❖ وَأَسْقِينَا دِمَاءَهُم التراباً

فَمَا صَبَرُوا لِبَأْسِ حَرْبٍ ❖ ❖ ❖ وَلَا أَدُّوا لِحَسَنِ يَدِ ثَوَاباً⁽¹⁾

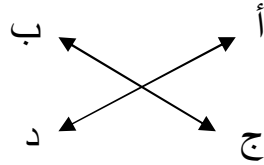
(1) ابن رشيق. العمدة، ج 2، ص 555.

(2) نفسه، ص ن.

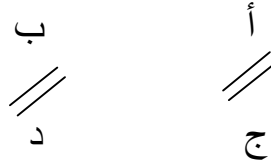
(3) يراجع: المصدر السابق، ص ن.

الباب الرابع ===== الفصل الرابع: البديع وفضاءات التأويل

ونستطيع تسمية هذه المقابلة (المقابلة المتقاطعة) إذ بدلاً من أن يتوازي القسمان المتقابلان نجدهما يتقاطعان؛ فإذا أسميناه شطري البيت الأول أ و ب، وأسмина شطري البيت الثاني ج و د، تكون المقابلة بهذا الشكل:

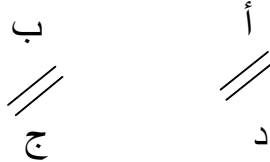


والمفترض في المقابلة حتى تكون صحيحة أن تكون بهذا الشكل:



فإذا أعدنا التوزيع لأجزاء أشطر الأبيات، تكون المقابلة المفترضة بحسب ابن

رشيق:



لأن الإنعام يطابقه عدم تأدية ثواب اليد، ويطابق سقي الدماء الترابَ عدم

الصبر على بأس الحرب.

ويحاول ابن رشيق أن يجد تخريجاً تأويلياً لهذه المقابلة التي لم يتحقق بين

أجزائها شرط التوازي والتناسب، فيرى أن الترتيب الذي شرطه قد يكون متحققاً إذا

كان الشاعر قد قصد بقوله "فما صبروا لبأس عند حرب"؛ "القومَ المأسورين إذ لم

يقاتلوا حتى يقتلوا دون الأسر وإعطاء اليد"⁽²⁾ فتكون المقابلة واقعة بين "الأسر"

(1) ابن رشيق. العمدة، ج 2، ص 556.

(2) المصدر نفسه، ص ن.

و"القتل" وبين "الإنعام" و"إعطاء اليد". وتسمى هذه المقابلة "مقابلة الاستحقاق"⁽¹⁾، وكأنَّ "الأسر" يستدعي "القتل"، وكذلك يستدعي "الإنعام" "إعطاء اليد" على سبيل المناسبة لا التضاد. وقريب من هذا قول المتنبي: وَفَعَلَهُ مَا تَرِيدُ الْكَفُّ وَالْقَدَمُ⁽²⁾. وذلك لأنَّ "الكفُّ من اليد بمنزلة القدم من الرجل، فبينهما مناسبة وليس مُضَادَّةً، ولو طلبتْ المضادة لكانَ الرأسُ أو الناصية أولى، كما قال تعالى ﴿ فَيُؤْخَذُ بِالتَّوَصِّي وَالْأَقْدَامِ ﴾^(*)، (3). ويعجب ابن رشيق بالمقابلة الزمنية والتي يصفها بالخفاء مثل قول العباس ابن الأحنف:

اليومُ مثل الحولِ حتَّى أرى ❖ ❖ ❖ وَجَهَكَ وَالسَّاعَةَ كَالشَّهْرِ⁽⁴⁾

فقد قابل بين اليوم والحول، وبين السَّاعَةَ والشهر، "وهذا مليح لأنَّ السَّاعَةَ من اليوم كالشهر من الحول جزءٌ من اثني عشر"⁽⁵⁾، ويركز على هذه المناسبة فعيب على أحد الشعراء قوله:

لا تؤخر عنيَّ الجواب فيومي ❖ ❖ ❖ مثل دهرٍ وساعتي مثل شهر

ويرى أنَّ الشاعر لم يفعل شيئاً ولم يقدم لقارئه مقابلة تستحسن، إذ إنه أخطأ القسمة، وكان بإمكانه أن يجعل مكان (الدَّهْر) (الحَوْل) فهو أوفى بالتقسيم الزمني والتناسب بين أجزائه المذكورة.

لا يهتم ابن رشيق بما لهذا التقابل الزمني من بعد نفسي يصنعه، ليجسد درامية موقف الشاعر، وعدم نظرته إلى الزمن بحجمه الحقيقي، ولكن النظر إليه من خلال الطريقة التي يمرُّ بها هذا الزمن عليه طويلاً ثقيلاً في غياب أحابيه الذين

(1) ابن رشيق. العمدة، ج 2، ص 656.

(2) م ن، ص ن.

(*) سورة الرحمن، الآية 41.

(3) ابن رشيق. العمدة، ج 2، ص 556.

(4) المصدر السابق، ص 558.

(5) م ن، ص 559.

يتقلص الزمن بوجودهم فتغدو الساعة برهة من الزمن، وربما كانت مقابلة اليوم بالدَّهر أبلغ من المقابلة بين اليوم والحوّل، إذ الحوّل معلوم مدته، على العكس من الدَّهر الذي يوحي باللانهاية. وهنا يتجسّد مقدار إحساس الشاعر بالحيرة وتساوي الأزمنة عنده نظراً لحالة اللامبالاة التي يعيشها في غياب حبيبه. فحدث الغياب طغى على الأحداث جميعاً، وصنع فجوةً زمنية لا يملؤها لا الساعات ولا الأيام، حتّى أصبحت دهرًا لا تُعرف له نهاية، كما إنّه لا يعرف لمأساته نهايةً. إنها مقابلة افتراق وخرمٍ يأمل الشاعر في رتقه بجواب يعلق عليه آملاً مهدّدةً بالضياغ في حال تأخره.

والحقيقة أنّ المقابلة يجب أن يراعى فيها الترتيب وحسن التقسيم لأنّ الدّوال المتقابلة بشكل منتظم تعني تقابل المدلولات كذلك في الانتظام نفسه، وإذا حدث خطأ في الترتيب، فإن المعنى قد يخرج إلى النقيض، وعلى الشاعر أن يحذر هذا الخطأ خاصةً إذا كان مادحاً، فما هنا يكون الخطأ أفدح منه في مقام آخر مهما عظم.

وابن رشيق الناقد الذي ناقش النقاد في آرائهم، واعترض على بعض قراءاتهم وصوّب أخرى، نجده في العمدة يتتبع سقطات عبد الكريم النهشلي في الشعر، تماماً كما اعتدّ به ناقداً، وربما كان خطأه في بعض المواضع النقدية والإبداعية مثل ما هو الحال في هذه المقابلة:

إلى ملك بين الملوك وبينه ❖ ❖ ❖ مسافة ما بين الكواكب والتُّرب⁽¹⁾

الجزء 1	الملوك	بينه (الهاء = الملك)	علاقة
الجزء 2	الكواكب	التُّرب	تضاد

- مقابلة خاطئة -

ويكون خطأ النهشلي ناجماً عن سوء الترتيب، إذ وضع الكواكب بإزاء الملوك، وجعل التُّرب بإزاء الملك ممدوحه ولا نعلم ماذا كان يزيد هجاءً على تشبيهه بالتُّراب لو أنّه رام هجاءه؟

(1) ابن رشيق. العمدة، ج 2، ص 561.

وقد يقع في الغلط من جهة المقابلة من هو أشعر من النهشلي مثل ما حدث مع ابن المعتز "الذي إليه انتهى التشبيه وسرُّ صناعة الشعر"⁽¹⁾ إذ قال:

بياض في جوانبه احمرار ❖ ❖ ❖ كما احمرَّت من الخجل الخُدود⁽²⁾

وقد عدَّ الجرجاني هذا البيت غلطاً في التشبيه، بينما قال ابن رشيق أن فيه مقابلة أخطأتها صنعة ابن المعتز، ذلك أنه جعل الخدود جوانب وهي متوسطة في موقعها من الوجه، وهي إذ تحمَّر، تظهر الحُمرة متوسطة لا جانبية⁽³⁾.

يكون حسن الترتيب والتقسيم والتوازي ومراعاة الزمان والمكان بين الأجزاء المتقابلة عاملاً مهماً في صحتها، وبالنتيجة، في إعطاء المعنى الذي يتصف بالصحة، والذي يصلُّ إليه القارئ دون كثير من النظر والتأمل، أي دون تأويل، على الرغم من أن المقابلة ينظر فيها إلى التوتر والتجاذب الحاصل في سطح النص للوصول إلى مكامن خفية للمعنى تستقر في باطنه، إنها تمتلك القدرة على اختزان مفارقات قد تكون محلَّ كشف ومناقشة يصل إليها القارئ بالتأويل الذي يصنع به معنى مدهشاً ومفارقاً يبقى مخبوءاً في انتظار لحظة القراءة الكاشفة التي تنزل من السطح إلى العمق لفك الغاز المقابلة واستجلاء مكنوناتها.

ولكن القراءة المغربية في هذا العصر لم تكن سوى طالبة للبيان الذي هو الكشف والإيضاح وتمام السهولة التي تنتج فهماً مباشراً للنصوص، وحتى حين تعلق الأمر بالبديع - كما رأينا مع ابن رشيق - لازم الوضوح مطالبه جميعاً، فكان على الشاعر أن يكون دائماً مبيناً وألاً يتردد إلى الذخيرة البديعية إلا بمقدار ما يجمِّل البيت أو البيتين، لأن الإصرار على الصنعة تكلف لا يقبله ذوق القارئ العربي، لذلك رأينا النهشلي يعجب بالفرزدق وابن شهيد يطلب التوسط ويزعم أن البحثري هو أب

(1) م س، ص ن.

(2) م ن، ص 559.

(3) المصدر نفسه، ص 560.

الطبع من بين أساتيدهم، ونظننا قد كشفنا شدة إلحاح ابن رشيقي على الطبع وعدم التكلف الذي يظهر في التصنع كما شرحنا مفهومه لديه ولذلك وجدناه يعجبُ بابن المعتز ويرى أن الصنعة انتهت إليه وهي الصنعة المقرونة بالتشبيه الذي بسطنا فيه القول، لا صنعة أبي تمام الذي نصح ابن رشيقي المتعلمين بالإطلاع عليها طلباً للتعلم، وذلك لأن شعره يجلي الذخيرة البديعية التي تعسّف أبو تمام في التردد عليها.

ويرى ابن رشيقي أن مقابلة ذي الرمة الذي يفضله ابن المعتز، ومقابلة لابن أبي الرجال من أملاح المقابلات التي يجب أن يختم بها فصل المقابلة. وفي هذا الختام نلاحظ مقابلة ابن رشيقي بين أيديولوجيا المال التي تحكمت فيه دائماً وفي قراءاته ونقوده، وبين توجهه السياسي الذي أرغمه على أن يكون دائم الذكر لابن أبي الرجال، وكذلك منوهاً بكل ما نوه به ابن المعتز للأسباب التي سبق بسطها في فصل سابق، وبين التوجه الطبيعي لدى أي شاعر في الحديث عن النفس ودواخل الذات الشاعرة وأشجانها، بعيداً عن السياسة والمدح والتملق خاصة إذا كانت هذه المقابلة لشاعر مثل ذي الرمة الذي تميّز دوناً عن الذين عدواً فحولاً بأن "مذهبه الفني واتجاهه الذاتي كان أقوى من أن تطغى عليهما تقاليد الشعر في عصره، فتبدد طاقته الفنية في حومة المديح أو الهجاء" (1).

نستطيع أن نخلص إلى أن أهم شكل أسلوبه كان يمكن أن يتكئ عليه ابن رشيقي لإعطاء شرعية تأويلية للنصوص الشعرية العربية وهو البنيات والتقابل لم يحظ لديه باهتمام كبير، وهذا راجع إلى عدده الشعر كلاماً يقترب من الحقيقة أو يناسبها، ولذلك يمكننا القول إن التجربة القرائية لدى ابن رشيقي لا تعدو أن تكون

(1) ذو الرمة. ديوان ذي الرمة غيلان بن عقبة العدوي، ج 1، شرح: الإمام أبي نصر أحمد بن حاتم الباهلي صاحب الأصمعي، رواية الإمام أبي العباس ثعلب، تح وتق وتع: عبد القدوس أبو صالح، مؤسسة الإيمان للتوزيع والنشر والطباعة، بيروت، ط 1، 1982، ص 6.

الباب الرابع ===== الفصل الرابع: البديع وفضاءات التأويل

اطّاعاً على الحقيقة عكس ما تذهبُ إليه نظرية القراءة الحديثة من أنّها تجربة تخيلية توازي النشاط التخيلي للنص الشعري.

ولهذا السبب اكتفينا بهذه الأساليب البديعية من القسم البلاغي لعمدة ابن رشيق، لأننا رأينا فيها الكفاية على التدليل لمذهبه القرائي الذي يجنحُ غالباً نحو الوضوح والسّلامة من التأويل صوناً للعملية التواصلية بين المتخاطبين.

نصّت المدونة النقدية والبلاغية المغربية في القرن الهجري الخامس على أن يعيش القارئ تجربته الجمالية دون وسائط تأويلية من شأنها أن تعيق بيانية النصّ التي يقصد منها الإيضاح بغرض الإفهام، لأنّ خير الكلام ما كان يمثل الحقائق ويقولها، في لغة معتدلة، أي إنّها لا تنحط إلى الابتذال اليومي لكنها لا تسمو عنه إلى درجة التخيل الذي عدّ عائقاً أمام فهم المعنى.

أعتبر المعنى شيئاً موجوداً في النص وهو يمثل مقصد الشاعر وما على القارئ إلا أن يكتشفه لبيان ماذا "أراد" وماذا "قال" الشاعر، ومن ثمّ كان النصّ الشعري رسالة وجب الحفاظ فيها على مبدأ البلاغية إلى جانب التأثير بالقارئ بهدف كسب رضاه وتأييده، وجوائزها إن كان ممدوحاً.

شكل الممدوح قارئاً مثلاً/أعلى امتلك حقّ توجيه عملية الكتابة حسب ما شاء ولذلك كان على المبدع أن يتصاغر في حضرته شخصاً وإبداعاً، فيبني صورته على الواقع لا الخيال، وعلى القرب لا التباعد، إنّ المقاربة بين الدال والمدلول شرط أساسي في تحقيق قراءة للنصّ مفهومة ومكسبة لصاحب النصّ.

اختلفت مراتب البيان والمجاز بحسب اختلاف القراء ومنتجي النصوص الشعرية، فبالنسبة إلى بعض الأنواع الخاصة منهم لا يكون لزاماً على "ذوي الرتب والأقدار" "التصنع" باعتبار أنّ قراءهم هم طبقتهم ذاتها حيث يصنع الشعر للفكاهة والتندر. وهذا عكس الشاعر الذي عليه أن يكدّ الجهد ويشغل بالصنعة لإخراج نصوص تليق بأن تنشد "يوم الحفل" لأصحاب الرتب والأقدار، لأنهم لا يقرؤون نصوص غيرهم والمتوجهة إليهم بالطريقة ذاتها التي يقرؤون بها نصوصهم.

لم يمثل البديع سوى محسنّ لفظي تابع للنص الشعري، ومن ثمّ لم يسمح للمبدع بالتردد على الذخيرة البديعية إلا بقدر ما يجمّل النصّ (البيت أو البيتان)، وبذلك لم يسمح للقارئ أن يعيش تجربة جمالية مبنية على الإدهاش والإغراب،

فكانت لغة الشعر لغة تفي بحاجات الإفهام في المقامات التداولية، لا تشكل قاعدة رمزية ينطلق التأويل منها ليخلق في فضاء الاحتمال.

خاتمة علمة

كشف البحث عن أن كل أجهزة التلقي العربية/والمغربية - على عموميتها وعلى كونها تشكل مؤسسة منهجية وتنظيمية مما يطبعها بطابع الشمولية- يمثل نوعاً خاضعاً لسياقات وأنساق مضمرة أطرت تلقيه وقراءاته، وإن المرور بشكل أفقي على هذه التلقيات في تعاقبها وتاريخيتها لم يكن ليمنحنا إلا صورة عامة، غير أن الدراسة العمودية قد أسهمت في التأصيل وفي رؤية المنافذ التي أطل منها كل متلق على زوايا المدونة الشعرية العربية، والحال أن تلقي نقادنا الثلاث يختلف في بعض النقاط الأساسية وإن توحد في عموميات بلاغة الوسطية والاعتدال.

أسهمت نظرية التلقي في الإبانة عن خصوصية بعض النصوص الإبداعية التي وإن تلبست بالإبداع والأدب إلا أنها تبقى نقدية بالدرجة الأولى، مثلنا على ذلك برسالة "التوابع والزوابع" لابن شهيد التي وإن ظهر فيها رفض صنف معين من القراء وإقصاؤه عن ساحة القراءة الجمالية وهو صنف علماء اللغة إلا أن الأسمائية - التي تكشف عادة عن نوع من تلقي النص يسهم في إعطاء اسم جديد للشاعر ينبني على العلاقة بين الشاعر ونصه وتلقي هذا النص- تضرر أنماطا عديدة من التلقي وقراءة معينة لبعض أجزاء التراث النقدي، ونصوص التراث الأدبي، خاصة إذا ذكرنا أن هذه الأجزاء والنصوص تعدُّ نقاطاً مفصلية في تاريخ النقد والأدب العربيين. وليست هذه إلا دعوة إلى خرق آفاق التوقعات القائمة، وتشديد أخرى حيث النصوص تتواءم مع التطورات الحضارية والثقافية والاجتماعية المستجدة.

أكد النقد المغربي على أن الأدبي ينقاد للمعايير الجمالية لعصره، وبذلك تكون العلاقة وطيدة بينه وبين مجتمعه وثقافته؛ إذ لا نص يستطيع أن يحافظ على قدرته على خرق آفاق توقعات المتلقين خارج عصره، ولا نص يستطيع أن يتعالى على هيمنة التاريخ، إلا ما تعلق ببعض "المعاني المبتدعة" التي يحتال في دمجها في آفاق التوقعات بإعادة إنتاجها، معارضة أو توليداً أي بإقامة علاقات تحاورية معها مستمرة في التاريخ.

أوشك نقادنا المغاربة على وضع نظرية في التاريخ الأدبي معتمدة على فكرة السرقات الشعرية التي نعدّها جزءاً من ظاهرة أدبية عامة في "التناص"، فدراسة التناص في نقدنا المغربي سواء أكان سرقةً أم أخذاً أم معارضةً، كان من شأنه أن يؤسس لتاريخ أدبي عربي، خاصّة مع الإنجاز الذي قدمه ابن رشيق في "القراضة" وذلك بتتبع تاريخ المعنى المبتدع الذي شكل قاعدة للقراءة وإعادة الإنتاج، وكان بذلك علامة فارقة في تاريخ الأدب ومحطة مهمة في صناعة الصورة الشعرية.

يتحدّد مستوى الإبانة والبيان لدى نص معين، بمستوى وعيه بمتلقي خطابيه البياني، وإدراكه للعلائق بينهما، وهي التي يجب أن تنبني على اعتماد الشاعر على إيضاح الخطاب وتسهيله، وكذا الحرص على أن يطابق الواقع ولا يذهب إلى الإحالة، وهذا ما يعني أساساً التموّج في لغة معجمية بسيطة يجد فيها المخاطب ذاته من غير موارد أو محاولات كشف هذه الذات خلف كثافة لغوية مرفوضة، فالاشتغال باللغة الشعرية، وإحكام صنعة الصورة الفنية، يعني -من أحد الوجوه- أنّ الشاعر منكب على أدواته ولغته ما يعني اشتغاله بخياله وذاته، وهذا ما قد يتنافى مع قداسة المخاطب الذي جعل -من حيث كونه متلقياً- صاحب الاهتمام الأوّل والأخير.

يصبح البيان مؤسسة ثقافية ونظاماً تواصلياً يتميز بالسهولة والعمومية والاستقرار، إنه يضمن استمرارية التواصل بين المجموعة العربية، ويتحوّل هذا البيان في مفهومه النظامي الشمولي سطوة على الإنتاج القولي عامة، وعلى الإنتاج الشعري خاصة، إذ إن هذا الشعر -أولاً وأخيراً- هو أفضل حكم العرب.

صدرت المدونة النقدية والبلاغية المغربية في القرن الهجري الخامس عن نزعة ذوقية فنية اعتدت بالطبع ولم تتسوغ من الصناعة الشعرية إلا بالقدر الذي يكفل للنص جمالاً شكلياً لا يذهب بالمعنى إلى فضاءات تأويلية تعوق عملية الفهم، وبالتالي فقد تمّ التركيز على إبلاغية الرسالة الشعرية في قراءة الشعر المحدث، وبالطبع يكون النص المحدث نازعاً نحو الكلفة والتعقيد كلما ظهرت فيه الصنعة التي تبعد اللغة

عن القيام بوظيفتها الاتصالية في مقامات تداولية خاصة حين يتلقى النص الشعري متلقٍ مخصوص أسميناه "القارئ الأعلى" وهو الممدوح، وكلما ارتقى هذا الممدوح في سلّم الأقدار امتلك الحق في فرض شروطه القرائية على الشاعر وعلى النص، وإن من أوكده هذه الشروط هي أن يكون هذا الممدوح ذاته القارئ الضمني الكائن بنية نصية في النص.

كشف البحث عن أن الطرف الأهم في العملية الإبداعية بالنسبة إلى القراءة المغربية الخبيرة (الحاذقة) هو القارئ المقصود وفي أغلب الأحيان كان هذا القارئ هو الممدوح، لذلك جاز لنا اعتباره القارئ الضمني في النص خاصة حين يتعلق الأمر بقارئ خبير متصل بأجهزة السلطة تحركه إيديولوجيا المال كممثل ابن رشيق القيرواني الذي اتخذ موقفاً أقرب إلى الضدية من المدونة الحداثية بوصفها مدونة شعرية مفارقة تحكمها الإيديولوجيا الثورية، وهذا ما يتنافى مع مطلب الممدوح الذي عدّ ذاته مركز النص الشعري لذلك أوجب على الشاعر أن يُجلي هذه الذات دون الاتكاء على اللغة المواربة القائمة على المجاز والاستعارات البعيدة التي تحتل من التأويل كثيراً.

تدّخلت السياقات التاريخية والظروف السياسية لعملية التلقي في الضغط على الإبداع وكيفيت إنتاج النصوص بحسب مقتضيات الأوضاع القائمة، لذلك كانت قصيدة المديح العنوان الأكبر للإبداع العربي في نصوص القراءة العربية، وكان الممدوح دائماً هو مركز ثقل النصوص الشعرية.

استدعى بحث التلقي توظيف بيانات متعددة، والتموقف داخل المادة المدروسة لا الوقوف خارجها، وذلك بالنظر في محركات التلقي الذاتية والموضوعية، وقياس كميات ومدخلات متنوعة نفسية خاصة، واجتماعية وتاريخية عامة، وبذلك تمّ تحديد مظاهر وأشكال تلقٍ متنوعة، مثل تلقي ابن شهيد الأندلسي الذي صدر عن حالة اغتراب على المستوى النفسي، وحالة اغتراب أيضاً على المستوى التاريخي.

تتحدّد حُرِيَّةُ التَّلْقِي بِمدَى حرية الناقد الفكرية، فالانتماءات المذهبية والسياسية، والمكانة الاجتماعية تتدخل في الضغط على التلقي والقراءة، لذلك قد لا تجد نصوص مكاناً لها في زمن صدورها، وقد يهملها المتلقون إلى أن تحل اللحظة التاريخية التي تُنصف فيها.

تمارس النصوص الأدبية سطوتها على متلقيها على الرغم من الضواغط السياسية والانتماءات الوظيفية، فتجبره على عدّها أنماطاً جمالية لتفعيل عملية القراءة، إنّ مثال نصوص ذي الرُّمة وحُضورها المطرِد في مؤلّف ابن رشيق الذي لا يعدُّ الشعر إلاّ ما كان مديحاً أو هجاءً، فهو دليل على أنّ التلقي لا يستطيع مذهباً النص أو تحزيبه، كما أنّ المذهبية والتحزب لا يستطيعان إسقاط مواضيع ذاتية (مثل الغزل) من التلقي الذي يعتدّ بقدرة النص على كَسْرِ أفق التوقعات القائم لا على الموضوع بحدّ ذاته.

كشف الاتكاء على منجزات نظرية القراءة والتلقي عن "وهم الموضوعية"؛ فلا قراءة نقدية موضوعية أو حيادية، كلّ قراءة هي إنجاز ذاتي يطمح إلى أن يكون موضوعياً في ضوء شروط معينة تخص النص وجمهور القراء المحكوم باعتبارات دينية والخاضع لتغيرات ثقافية، ولكون المتلقي الذي يوثق مسارات هذا التلقي واحداً من هذا الجمهور، كان لا بدّ أن نرى شرعنة بعض المستجدات الموضوعاتية وعدّها حتمية فنية مثل مقدمة "الحب المثلي"؛ فابن شهيد وابن رشيق لم يدمغا هذه النصوص بالقبول والرّضا على مستوى التلقي، بل وعلى مستوى الكتابة الإبداعية أيضاً، إلاّ لأنهما كان يعيشان هذه الحالة واقعياً.

هذا ويبقى بحث التلقي قائماً، قادراً على مدّنا بأوضاع النصوص الأدبية في لحظات تاريخية معينة، مبينا عن أن مواقف المتلقين والقراء من هذه النصوص هي مواقف معرفية وحضارية وثقافية، وإن كان التلقي هو درس في استجابة وتقبل المتلقين للأعمال الأدبية، فإنه يمدنا بموقع الطرف الأوّل في العملية الإبداعية وهو

المبدع (الشاعر) في مجتمعه بكلِّ مميزاتِه، ومدى خضوعه للمعايير الفنية في عصرِه ومجتمعه، وبالنتيجة فإنَّ التلقي الذي يسمح لنا بتوظيف مدخلات متنوعة وثرية في أثناء الدِّراسة من الممكن النظر إليه على أساس عدم إقصاء أي طرف من الأطراف المستمرة في التاريخ بحكم أنَّ التلقيات اللاحقة هي محاورات مع النصوص ومع التلقيات السابقة أيضا.

المفردات باللغة العربية

شمل هذا البحث دراسة تلقي النص الشعري من خلال نماذج في المغرب بالمعنى الجغرافي القديم، وأبانت الدراسة أنّ المجموعة التفسيرية التي وإن كانت تصدر عن أفق قرائيٍّ موحدٍ إلا أنّ فروقات عديدة يمكن رصدها بين أعضاء هذه المجموعة، وتكتسي هذه الفروقات أهمية كبيرة خاصّة بالنظر إلى النصوص التي تشذ عن النمط العام للمتلقى الذي توجّهه السياسة، والظروف العامة القائمة، مثل النصوص التي تمثّل كيانات تخيلية تدعو إلى إشراك القارئ في اكتشاف الدلالة ولا تعطي معناها جاهزاً، بل تعدّث القراءة نشاطاً تخيلياً يوازي النص الشعري. غير أنّنا رصدنا تلك النظرة الجمالية التي هي أقرب إلى الموضوعية التي تحدّد مجموعة من الشروط لاستكمال جودة النص الشعري وتحقيق جماليته على مستوى القراءة، هذه الشروط التي تتلخّص في الاعتدال والوسطية، وقد يمكننا أن نلاحظ أنّ مثل هذا الشرط يصل بنا إلى ملاحظة مجموعة من النصوص المتماثلة القابلة للتصنيف.

وقد أبان تحليل العديد من النصوص التي وثّقت عملية التلقي عن انحياز المتلقي الخبير لهواه وذاتيته أحياناً، وإلى الضغوط التاريخية والاجتماعية حيناً آخر، على أنّ النص المبدع الخلاق يبقى ذا قدرة تاريخية على فرض ذاته على التلقيات المتعاقبة.

آمن المتلقون المغاربة بأنّ أهمّ خاصية في النص الشعري هو قدرته على كسر أفق توقعات الجمهور، وحين يحقق النصّ هذا الهدف يكون مستحقاً لأن يعاد إنتاجه عبر التاريخ بوصف هذا الفعل احتفاءً مستمرّاً بالإبداع وبالصورة الشعرية المدهشة. لذلك لم تكن مصطلحات وبحوث السرقات والمعارضة والأخذ إلاّ تجسيداً وتنظيماً لهذا الاحتفاء التاريخي بالمعنى المبتدع.

لا يستطيع تلقي النصوص الأدبية أن يجد لنفسه مكاناً بعيداً عن ظروفه، فلقد كان للاضطرابات السياسية والأوضاع الاجتماعية دوراً بارزاً في توجيه التلقي، وفي تحديد منطلقاته، لذلك رأينا ذلك الاعتداد التاريخي في مغرب القرن الهجري

الخامس بكتاب البديع لابن المعتز الذي صنّف في ظروف مماثلة، ويدعوى أن لا دَعْوَة قائمة على إيديولوجيا ثورية إلاّ وكان لها أساس قديم في موقف من الشعر المحدث الذي مثل البديع مؤسسة لاجتذابه وردّه إلى المركز حتّى وإن كان النص المعني يمثّل نموذجاً للخروق وتجاوز المركز مثل نصوص أبي تمام.

وقد أصرّ قرأونا على حضور الثقاف في العمل الشعري، إذ لا نصّ إلاّ وله علائق بمجتمعه ومحيطه وعصره، ولذلك كان للثقاف في دوره البارز في تأطير القراءة والتلقي مثل التلقي المغربي للنص الشعري في القرن الهجري الخامس جزءاً من كلّ خاص بالثقافة والحضارة والنقد العربي القديم، وإذ كان كلّ عصر وكلّ بلد له قراؤه الذين صدروا عن أطر نفسية مختلفة فإنّ الانتماء الواحد يمكنه أن يجمع هذه التلقيات تحت ملامح كبرى عمل هذا البحث على رصدها.

الكلمات المفتاحية:

- تلقي، قراءة، شعر، نص، إبداع، قصيدة، نقد

المفردات باللغة الفرنسية

Cette recherche porte sur l'étude de la réception du texte poétique à travers des modèles du Maghreb au sens géographique ancien. Cette étude a dévoilé que le Groupe interprétatif, même si il provient d'un horizon de lecture unifié, peut avoir beaucoup de différences parmi ses membres. Lesdites différences, sont de grande importance compte tenu des textes qui focalisent sur la tendance générale de la réception orienté par la politique, les conditions générales régnant, tels que des textes qui représentent des entités de fiction qui appellent à engager le lecteur dans la découverte de la signification et n'offre pas leur sens fin prêt, au contraire ils considèrent la lecture comme une activité de fiction qui équivaut au texte poétique. Cependant, nous avons repéré cette vision esthétique laquelle est plus proches de l'objectivité qui définit un ensemble de conditions destinées à couronner la qualité du texte poétique et à concrétiser son esthétique au niveau de la lecture, ces conditions qui se résument à l'équilibre et la modération. Nous pouvons constater qu'une telle condition nous amène à observer une série de textes similaires classifiables.

L'analyse de nombreux textes qui ont documenté l'opération de réception a dévoilé la partialité du lecteur expert qui penche parfois vers sa passion et sa subjectivité, et d'autre fois à des contraintes historiques et sociales, toute fois, le texte créatif et innovant possède la capacité historique de s'imposer face aux réceptions successives.

Les lecteurs maghrébins croyaient que la plus importante propriété du texte poétique est sa capacité de briser l'horizon des attentes du public, et lorsque le texte atteint cet objectif, il mérite d'être reproduit à travers l'histoire comme un acte de célébration continue de la créatives et de l'image poétique étonnante. C'est pourquoi, les termes et les recherches de plagias et d'opposition ne constituaient qu'une concrétisation et une organisation de cette célébration historique au sens hérétique.

La réception des textes littéraires ne peut se trouver un emplacement éloigné de ces circonstances. Ainsi, l'instabilité politique et les conditions sociales ont joué un rôle important dans l'orientation

de la réception et de la détermination de ses débuts. C'est pourquoi, nous avons observé cette importance historique au Maghreb du cinquième siècle de l'hégire dans le livre « Kitab Al-Badi » de Ibn Al-Mu'tazz, lequel a été classifié dans des circonstances similaires, et sous le prétexte qu'il n'existe pas d'appel basé sur l'idéologie révolutionnaire, qui n'ait de fondement séculaire concernant une position envers la poésie innovante dont « Al-Badi » a représenté une institution pour l'attirer et la rendre à son axe, même si le texte en question représente un modèle de violation et de dépassement de l'axe comme l'ont été les textes de Abu Tammam.

Nos lecteurs ont insisté sur la présence du culturel dans l'œuvre poétique. En effet chaque texte a une relation avec sa société, son environnement et son siècle. C'est pourquoi, le culturel détenait un rôle de premier plan dans l'encadrement de la lecture et de la réception, comme la réception maghrébine du texte poétique dans le cinquième siècle de l'hégire, qui représentait une partie d'un tout particulier à la culture, à la civilisation et à la critique arabe ancienne. Enfin, si chaque siècle et chaque pays possède ses lecteurs qui sont le produit de cadres psychologiques différents, alors la même appartenance peut unifier ces réceptions sous de grands traits que notre présente recherche à œuvrer à dévoiler.

Mots Clés :

- Réception, Lecture, Poésie, Texte, Création, Poème, Critique.

الملخص باللغة الإنجليزية

This search included the reception of the poetic text by samples in Elmaghreb in the old geographical sense. The study showed that the interpretative collection is produced on a unified scale, yet many differences can be spotted among the elements of this collection. These differences are of a great importance especially when considering the texts which deviate from the general reception pattern which is directed by politics and the outer existing general circumstances, for instance the texts that represent imaginative entities which call for involving the reader in discovering the indication and which do not supply a ready meaning, yet reading is similarly considered to be as an imaginative task as the poetic text. However, we observed that aesthetic notion which is closer to subjectivity that defines a set of conditions to complete the quality of the poetic text and achieve its beauty on the reading level, these conditions are summed in moderation, and we can see that such a condition would bring us to note a set of similar classifiable texts.

The analysis of many texts which documented the reception process shed the light on the bias of the expert receiver to his own subjectivity sometimes and to the social and historical pressures sometimes another, on the basis that the creative text remains as a historical power which imposes itself on the successively upcoming receptions.

The receivers from Elmaghrib believed that the most important characteristic of the poetic text is its ability to break the audience expectations, when the texts achieves this purpose it is then worthy to be reproduced through time as a continuous celebration of creativity and the marvelous poetic image for which the terms and the plagiarism researches, and the opposition were an embodiment and an organization for this historical celebration in an innovating sense.

The reception of the literary texts cannot find a far escape away from its circumstances, for the political conflicts and the social conditions played a significant role in directing the reception, and in defining its basis, because of which we considered that historical significant at the end of the fifth Hijri century in the book of Elbadi Ibn Elmotaz which has been categorized in similar circumstances and also on the basis that no pleading is built on a

revolutionary ideology only if had an old rooted attitude towards the innovated poetry which Elbadi represented a foundation of attracting and turning it back to the center even if the text in question represents an example of penetrating and bypassing the center such as texts of Abu Tammam.

The readers insist on the presence of the cultural factor in the poetic work for the reason that every text is related to its society, environment and its era. Therefore, the cultural factor played a significant role in framing the act of reading and reception such as for instance the reception in Elmaghrib of the poetic text at the fifth Hijri century as a part of a whole considered with the culture and the civilization and the old criticism of the Arabs. Moreover, if each era and each country has its own readers who have different psychological beliefs, yet the solely belief can juxtapose these receptions under major features. This research purpose is to highlight and spot these latter.

Keys Words:

- Reception, Reading, Poetry, Text, Creation, Poem, Criticism.

الفطرس

1- فهرس الأعلام

2- فهرس البلدان والأماكن

3- فهرس المصطلحات

4- فهرس المصادر والمراجع

5- فهرس الموضوعات

- أ -	
139	ابن الأبار
425	إبراهيم السامرائي
326	إبراهيم أنيس
200	الأبشيهي
159	إحسان عباس
330 - 328	أحمد الشايب
161 - 140 - 139	أحمد بن عبد الملك بن عمر بن شهيد
204	أحمد ضيف
159 - 140	أحمد هيكل
382 - 330 - 127 - 125	أحمد يزن
714	الأحمر، خلف (الراويّة)
496 - 492 - 491 - 490 - 487	الأخطل، غياث بن غوث
444 - 443	الأخفش، سعيد بن مسعدة
558	الأخفش، علي بن سليمان
51 - 38 - 36	إدريس بلملح
33	إرنست فييدو
86	أسماء عبد الناظر الجموسي
117 - 116	أبو الأسود الدؤلي
747 - 745	أشجع السلمي
775	ابن أبي الأصبع
261	الأصفهاني
400 - 263 - 262	الأصمعي

401 -400	ابن الأعرابي
800 -799	أعشى باهلة
797	الأعلم الشنتمري
.711 -709 -604 -200 -173	ابن الأفليلي، أبو القاسم إبراهيم
286 -285 -284 -283	الأفوه الأودي
258	ألفت الروبي
123 -53 -44	أمبرتو إيكو
-659 -635 -630 -629 -284 .694	الأمدي، أبو بشر (صاحب الموازنة)
-109 -153 -214 -211 -153 -241 -240 -215 -214 -211 -258 -251 -247 -244 -243 -407 -343 -340 -293 -290 -412 -411 -410 -409 -408 -426 -425 -421 -420 -419 -475 -435 -432 -431 -427 -581 -568 -549 -530 -512 -693 -623 -616 -583 -582 778 -773 -722 -718 -696	امرؤ القيس
476	أوس بن حجر
217	إيريك فروم
767	أيمن بن خريم الأسدي

- ب -	
158	ابن باشكوال
332	الباقلاني، أبو بكر القاضي
-518 -512 -267 -266 -230 -628 -619 -605 -604 -519 -635 -634 -632 -630 -629 -733 -712 -640 -638 -637 823 -759	البحثري
156 -155	بديع الزمان الهمذاني
106	أبو براء بن عامر بن مالك
511 -186 -162	ابن بسام الشنتري
230	بشار بن برد
413 -412	بشر بن ابي خازم
767	بشر بن مروان
505	بشر بن المعتمر
156 -151	بطرس البستاني
510	ابن البقال الضرير
293	أبو بكر بن حزم
770	أبو بكر بن عاصم البطليوسي
155 -47	بول ريكور
- ت -	
-264 -251 -230 -153 -114 -302 -285 -284 -274 -265 -414 -402 -401 -400 -344	أبو تمام، حبيب الطائي

-551 -482 -481 -480 -461	
-745 -683 -694 -617 -588	
-815 -811 -759 -758 -757	
824	
593	تميم بن جميل
430 -429 -428	التنيسي، ابن وكيع
581	التوأم اليشكري
- ث -	
196	الثعالبي، أبو منصور
453	ثعلب، أبو العباس
- ج -	
353 -352 -329	جابر عصفور
-196 -184 -154 -81 -74	الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر
-605 -476 -239 -238 -197	
.674 -673 -618 -614 -613	
127 -125	جبله بن الأيهم
-461 -422 -413 -339 -102	جرير بن عطية
-494 -493 -492 -490 -489	
-500 -498 -497 -496 -495	
-559 -540 -504 -503 -501	
574 -573	
574	جميل بثينة
522 -521 -320	ابن جنّي أبو الفتح عثمان

- ح -							
464	-459	-429	-427	الحاتمي			
809	-544	-540	-528	-382	حازم القرطاجني		
-493	-492	-490	-489	-486	الحجاج بن يوسف الثقفي		
-502	-501	-500	-499	-495			
588	-585	-574	-504	-503			
				463	ابن أبي الحديد		
				166	-165	ابن حزم الأندلسي	
-124	-123	-122	-121	-117	حسان بن ثابت،		
				.789		-655	-125
				.724	-678	-459	الحصري القيرواني
				284	حميد بن ثور		
				160	الحميدي		
				152	ابن حوقل، محمد أبو القاسم		
				206	-186	-158	ابن حيان، القرطبي
- خ -							
				161	ابن خاقان، الفتح		
				655	ابن خالويه		
				253	-252	الخرنق (أخت طرفة بن العبد)	
				62	الخطابي		
				523	الخطيب التبريزي		
				462	-70	ابن خلدون، عبد الرحمن	

- د -	
162	ابن دحية
177	ابن درستويه
477	دعبل الخزاعي
481 - 480	أبو دلف، العجلي (أمير الكرخ)
478 - 477	ديك الجن الحمصي
- ذ -	
-725 -724 -678 -676 -646 .824 -798	ذو الرمة
342	ذؤيب بن كعب
- ر -	
-520 -395 -389 -388 -373 610 -609 -573 -562 -521	ابن أبي الرجال، أبو الحسن علي
542 -540 -310	رشيد يحياوي
صفحات الباب الثالث خاصة و كذلك الباب الرابع.	ابن رشيق القيرواني
510	الرقيق القيرواني
-652 -648 -613 -608 -62 .816 -810 -692 -659 -653	الرماني
55 -37 -30	روبيرت هولب
26 -25	رولان بارث
53 -41 -19	رومان إنغاردن
558	ابن الرومي

- ز -	
456 -455 -347 -336	زهير بن أبي سلمى
- س -	
48 -47	ستانلي فيش
-678 -656 -655 -643 -601 -803 -804	السجلماسي، أبو محمد القاسم
586	سُديف، ابن إسماعيل بن ميمون
241	السرقسطي
764	سعد الغنوي
294 -293 -246	ابن سعيد، أبو الحسن علي بن موسى
527	سعيد المنبجي
.764 -763 -651 -650	السكاكي
713 -708 -483 -433 -168	ابن سلام الجمحي
586	سليمان بن عبد الملك
177	سيبويه
.735 -654 -621 -540 -531	سيف الدولة الحمداني
239	السيوطي
- ش -	
727 -725 -724 -572 -182	ابن شرف القيرواني
765	شريح (الشاعر)
662 -629	الشريف المرتضى
568 -565	الشمخ بن ضرار
161 -139	شهيد بن عيسى

364	أبو الشمقمق، مروان بن محمد
صفحات الباب الثاني خاصة	ابن شهيد، أبو عامر
- ص -	
-709 -616 -615 -476 -385 .723	الصولي، ابراهيم بن العباس
.708 -630 -510	الصيرفي
- ض -	
139	الضحاك، (جدّ لابن شهيد)
545 -463	ضياء الدين بن الأثير
- ط -	
-464 -463 -458 -228 -183 471	ابن طباطبا العلوي،
-251 -250 -249 -247 -153 .797 -796 -258 -253 -252	طرفة بن العبد
820 -696	الطرماح
- ع -	
154 -120 -119 -117 -116	ابن عباس، عبد الله
380	عبد الإله سليم
150	عبد الحميد الكاتب
787 -645 -634	عبد الحميد محي الدين
371	عبد الرحمان الهمذاني
161 -139	عبد الرحمان بن معاوية
425	عبد الرحمن البرقوقي
205	عبد الرزاق حميدة

527	عبد السلام المسدي
448	عبد الصمد بن المعدل
48	عبد العزيز طليمات
151	عبد الفتاح كيليطو
-611 -602 -583 -582 -99 -701 -683 -682 -680 -626 .748 -745	عبد القاهر الجرجاني
صفحات الباب الأول خاصة	عبد الكريم النهشلي القيرواني
139	عبد الله بن الزبير
454	عبد الله الطيب المجذوب
140	عبد الملك المظفر، الحاجب
-494 -493 -491 -489 -487 -502 -501 -500 -498 -497 789 -739 -573 -503	عبد الملك بن مروان
373 -372	ابن عبدون، إبراهيم بن غانم (الكاتب)
712 -240	أبو عبيدة معمر بن المثنى
-365 -364 -363 -362 -361 555	أبو العتاهية، إسماعيل بن القاسم
330 -329 -327 -328 -326	عثمان موائف
605	ابن عدلان
423	عدي بن الرقاع
568 -565	عرابة الأوسي
655	العقاد
605 -523 -425	العكبري، أبو البقاء محب الدين

أبو العلاء المعري	(م المعري)
علقمة الفحل	581
أبو علي الفارسي	656 -655 -654
عمر بن ابي ربيعة	575 -291 -290
عمر بن الخطاب	590 -498 -455 -63 -77
عمرو بن العاص	491
أبو عمرو بن العلاء	713 -676 -555 -400 -105
عمرو بن الأيهم التغلبي	794
عمرو بن تميم	343
عمرو بن كلثوم	-817 -816 -795 -343 -342 .818
عمرو بن هند	716
أبو العميثل	456
عنتره العبسي	238
- غ -	
غادامير	152 -47 -46 -27
غاستون باشلار	154
غوستاف فلوبيير	33
- ف -	
الفارابي، أبو نصر محمد	372
ابن فارس، أحمد	714
الفراسي	510
الضراهيدي، الخليل بن أحمد	382

-348 -340 -339 -132 -102	الفرزدق
-454 -413 -412 -411 -401	
-647 -625 -587 -586 -540	
.784 -782 -713	
59	فضل الله العمري
510	ابن الفلاح
-48 -47 -42 -42 -41 -22	فولفغانغ آيزر
-55 -54 -53 -51 -50 -49	
-386 -360 -312 -123 -56	
559 -525 -482	
- ق -	
-395 -350 -349 -285 -199	القاضي الجرجاني
.812 -811 -677 -520 -416	
-465 -400 -317 -251 -101	ابن قتيبة
-596 -547 -546 -508 -476	
.768 -748 -662 -661 -597	
67	قتيلة، بنت النضر بن الحارث
819 -804 -803 -798 -762	قدامة بن جعفر
433 -82 -843	القزاز القيرواني
-262 -261 -260 -259 -258	قيس بن الخطيم
263	
- ك -	
526	كافور الأخشيدي
255	كثير عزة

343	كليب (أخو مهلهل)
- ل -	
680 -676 -107 -106	لبيد بن ربيعة
263 -260 -259 -149	لسان الدين بن الخطيب
- م -	
.800 -620 -491	المبرد، أبو العباس محمد بن يزيد
254 -253	المتمس
-273 -272 -271 -230 -157 -344 -340 -339 -295 -280 -515 -479 -461 -414 -380 -523 -522 -521 -520 -519 -528 -527 -526 -525 -524 -536 -534 -533 -532 -531 -669 -647 -604 -588 -537 -804 -749 -735 -729 -711 .813	المتنبي، أبو الطيب
518 -392 -387 -385	المتوكل (الخليفة)
543	محمد أديوان
495	محمد البازي
-99 -98 -96 -68 -67 -63 -675 -615 -608 -606 -346 .757	محمد رسول الله ﷺ
61 -59	محمد زغلول سلام
610	محمد عابد الجابري

352 -350	محمد مصطفى هدارة
296	محمد مفتاح
341 -340	محمد نجيب البهبيتي
385	ابن المدبر، أحمد
758 -668 -456 -411 -350	المرزوقي
139	مروان بن الحكم
159	المستنصر
284 -233 -230	مسلم بن الوليد، (صريع الغواني)
605	مصطفى جواد
-550 -374 -357 -345 -324 -724 -723 -722 -720 -590 -731 -730 -729 -728 -725 -757 -737 -736 -734 -732 .759	ابن المعتز، عبد الله أبو العباس
593	المعتصم (خليفة)
152	المقدسي
638 -522 -200	المعري، أبو العلاء
568	المعلّى
161 -148	المقري التلمساني
586	المنصور، أبو جعفر (الخليفة)
211 -169 -138 -137	المنصور، محمد بن أبي عامر
59	ابن منظور (صاحب لسان العرب)
804 -343 -342	مهلهل، عدي بن ربيعة
172 -159 -138	المؤتمن، (حفيد المنصور)

510	ابن المؤدب
- ن -	
546	النابغة الجعدي
-286 -284 -283 -116 -115	النابغة الذبياني
-573 -475 -454 -444 -287	
.789 -770	
349 -348	نابغة بني شيبان
137	الناصر، عبد الرحمن (شانجو)
67	النضربن الحارث
-268 -230 -216 -214 -213	أبو نواس، الحسن بن هاني
-344 -340 -286 -270 -269	
-512 -511 -506 -461 -431	
-523 -522 -521 -520 -513	
-549 -535 -534 -533 -524	
-712 -697 -685 -604 -550	
.781 -759 -757 -727 -713	
- ه -	
748 -745	هارون الرشيد
340	هاشم بن عبد مناف
-27 -26 -24 -22 -21 -19	هانس روبيرت ياوس
-34 -32 -31 -30 -29 -28	
-41 -39 -38 -37 -36 -35	
409 -397 -312 -45 -48	
359	ابن هانئ، أبو القاسم

136	هشام بن الحكم
544 -502 -429 -386	أبو هلال العسكري
143	هنري بيري
208 -207 -194	هيجل، فريديريك
- ي -	
613	يحي بن حمزة
787 -585	يزيد بن أم الحكم الثقفي
489	يزيد بن معاوية

فهرس الأماكن والبلدان

- أ -	
120	أذرعاع
730	أفرقفة
-139 -138 -137 -136 245 -158	الأندلس
165	الأهواز
- ب -	
264 -157 -148 -144	بغداد
- ت -	
438	تونس
- ج -	
428	الجزائر
- خ -	
742	خراسان
- د -	
210	درعا
- ز -	
59	الزاب
- ش -	
254	الشام

- ص -	
537	صقلية
- ع -	
742 -504 -166 -148	العراق
210	عمّان
- ف -	
165	فارس
- ق -	
148	القاهرة
-141 -140 -137 -136 -147 -145 -144 -142 -152 -151 -149 -148 -159 -157 -155 -153 -212 -211 -198 -161 .288 -264 -246	قرطبة
148	قسطنطينية
-604 -537 -438 -59 .730	القيروان
- م -	
59	المحمدية
438	المسيلة

144	مصر
-716 -157 -156 -144	المغرب
739	
- ي -	
210	يثرب
165	اليمن

فهرس المصطلحات

Les systèmes de la réception	أجهزة التلقي
Renvois	الإحالات
Eveil	الإثارة
Kitch (kitsch)	الأدب الاستهلاكي (الرخيص) / أدب الطبخ
Stratégies Textuelles	الإستراتيجيات النصية
Allégorie	الاستعارة
Eveil	الإشارة
Redondance	الإطناب
Reconstruction	إعادة البناء
Conventions	الأعراف والتقاليد
Horizon	الأفق
Horizon d'attente	أفق الانتظار
Horizon sémantique	الأفق الدلالي
Exclusion	الإقصاء
Annulation	الإلغاء
Familiarité	الألفة
Sélection	الانتقاء
Déviation	انحراف
Etonnement	الاندهاش- الدهشة
Ecart	الانزياح
Ecart esthétique	الانزياح الجمالي

Fusion des horizons	انصهار الآفاق
Disjonctions	الانفصالات والانفككات
Pragmatiste	براغماتي
Dimension	البعد
Construction	البناء
Blancs	البياضات
Effet	التأثير
Action	التأثير
Effet esthétique	التأثير الجمالي
Histoire de la littérature	تاريخ الأدب
Histoire des réceptions	تاريخ التلقي
Histoire des réceptions successives	تاريخ التلقيات المتعاقبة
Interprétation	التأويل
Interprétation grammaticale	التأويل النحوي
Expérience esthétique	التجربة الجمالية
Actualisation	التجسيد - التحقيق
Imagination	التخيل
Fiction	التخييل
Fictionnel	تخييلي
Pragmatique	التداولي / التداولية
Patrimoine	التراث

Synchronie	التزامنية- السانكرونية
Perturbation	التشويش
Emboitement	التضمين
Interdépendance	التعالق
Mise entre parenthèses	التعليق
Instructions textuelles	التعليمات النصية
Interaction	التفاعل-التداخل
Unicité	التفرد
Traditions littéraires	التقاليد الأدبية
Réception	التلقي
Réception esthétique	التلقي الجمالي
Réceptions historiques	التلقيات التاريخية
Cohésion	التماسك- الاتساق
Directives	التوجيهات
Communauté	الجماعة
Esthétique de la réception	جمالية التلقي
Public	الجمهور
Grand public	الجمهور الواسع
Genre littéraire	الجنس الأدبي
Modernité	الحدائة
Ellipse	الحدق- الإضمار

Vérité	الحقيقة
Jugement	الحكم
Jugement esthétique	الحكم الجمالي
Extratextuel	خارج نصي
Discours	خطاب
Schémas textuels	الخطاطات النصية
Latence	خفاء
Déception d'attente	خيبة الانتظار
Signification	الدلالة
Diachronique	دياكروني (تعاقيبي)
Personne	الذات
Répertoire	الذخيرة
Vision du monde	رؤية العالم
Réaction	رد الفعل
Monuments	الروائع الأدبية
Question	السؤال
Répertoire textuel	السجل النصي
Contexte	السياق
Contexte sociologique	السياق الاجتماعي
Contexte historique	السياق التاريخي
Contexte pragmatique	السياق التداولي

Contexte culturel	السياق الثقافي
Processus	السيرورة
Processus de réception	سيرورة التلقي
Processus de lecture	سيرورة القراءة
Réseau de relation	شبكة العلاقات
Explication	الشرح
Image mentale	صورة ذهنية
Formulation	الصياغة
Devenir	السيرورة
Potentiel de négation	طاقة النفي
Modes de réception	طرائق التلقي
Conditions historiques	الظروف تاريخية
Habitude	العادة
Facteur social	العامل الاجتماعي
Facteur historique	العامل التاريخي
Expression	العبارة- التعبير
Œuvre littéraire	العمل الأدبي
Etrangeté	الغرابة
Ambiguïté	الغموض
Altérité	الغيرية
Enclaves	الفضوات

Failles	الفراعات
Lieux vides	الفراغات
Contours du texte	فضاءات النص
Compréhension	الفهم
Lecteur réel	القارئ الحقيقي
Lecteur implicite	القارئ الضمني
Lecteur concret	القارئ الفعلي
Lecteur contemporain	القارئ المعاصر
Lecteur visé	القارئ المقصود
Lecteur idéal	القارئ النموذجي
Lecture plurielle	القراءة المتعددة
visée	القصد
Intention lectoris	قصد القارئ
Intention auctoris	قصد المؤلف
Séréotypes	القوالب الجاهزة
Valeur esthétique	القيمة الجمالية
Jouissance	اللذة
Langue ordinaire	اللغة العادية
Langue poétique	اللغة القيمة/الشعرية
Langue quotidienne	اللغة اليومية
Interprétant	المؤول

Exagération	المبالغة
prévisible	متوقع
Allégorique	مجازي
Simulation	المحاكاة
Allocutaire	المخاطبُ
Questionnement	المساءلة
Distance esthétique	المسافة الجمالية
Apport	المشاركة
Crédibilité	مصداقية
Normes	المعايير
Normes esthétiques	المعايير الجمالية
Sens littéral	المعنى الحرفي
Sens allégorique	المعنى المجازي
Sous-entendu	المعنى المضمّر
Critère	معيّار
Canon esthétique	المعيّار الجمالي
Normatif	معيّاري
Analogie	المماثلة
Tournants historiques	المنعطفات التاريخية
Dominante	مهيمنة
Conventions esthétiques	المواضعات والتقاليد الجمالية

Lieux d'indétermination	مواقع اللاتحديد
Sujet	الموضوع
Grammaticale	نحوي
Disposition	النسق
Texture	نسيج
Théorie de la réception	نظرية التلقي
Critique subjective	النقد الذاتي
Critique objective	النقد الموضوعي
Modélisation	النمذجة
Herméneutique	الهرمينوطيقا
Herméneute	الهرمينوطيقي
Arrière plan	الواجهة الخلفية
Explicite	واضح
Point de vue mobile	وجهة النظر الجوّالة
Unité organique	الوحدة العضوية
Situation historique	الوضعية التاريخية
Intelligibilité	الوضوح - القابلية للفهم

قائمة المصادر والمراجع:

- القرآن الكريم برواية حفص عن عاصم.
- النيسابوري، أبو الحسن مسلم بن الحجاج - صحيح مسلم، تح: أبو قتيبة
نظر محمد، الفارابي، دار طيبة، الرياض، ط 1، 2006.

أولاً: مطونات البحث:

- 1- ابن شهيد. ديوان ابن شهيد، جم وتح: يعقوب زكي، دار الكتاب العربي،
القاهرة، د ط، د تا.
2- ابن شهيد، أبو عامر. التوابع والزوابع، جم وتح: بطرس البستاني، بيروت،
د ط، 1980.
3- الشنتريني، ابن بسام. الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، تح: إحسان
عباس، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس، د ط، 1981.
4- ❖ القيرواني، ابن رشيق. العمدة في صناعة الشعر ونقده، عني بتصحيحه:
بدر الدين النعساني الحلبي، مطبعة السعادة، القاهرة، ط 1، 1907.
❖ القيرواني، ابن رشيق. العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح: محمد
محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط 5، 1981.
❖ القيرواني، ابن رشيق. العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تح: توفيق النيفر
ومختار العبيدي وجمال حمادة، المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون (بيت
الحكمة)، قرطاج، ط 1، 2009.
5- القيرواني، ابن رشيق. أنموذج الزمان في شعراء القيروان، تح: محمد
العروسي المطوي وبشير البكوش، الدار التونسية للنشر (تونس)، المؤسسة الوطنية
للكتاب (الجزائر)، د ط، 1986.

- 6- القيرواني، ابن رشيق. قراضة الذهب في نقد أشعار العرب، تح: الشاذلي بويحي، الشركة التونسية للتوزيع، تونس، د ط، 1972.
- 7- النهشلي، عبد الكريم. الممتع في علم الشعر وعمله، تح: محمود شاكر القطان، دار المعارف، القاهرة، ط 1، 1973.

ثانياً: المصادر:

- 8- الأبشيهي، شهاب الدين أحمد بن محمد. المستطرف في كل فن مستظرف، دار مكتبة الحياة، بيروت، د ط، 1992.
- 9- ابن أبي الأصعب. تحرير التعبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تق وتح: حفني محمد شرف، طبع لجنة إحياء التراث الإسلامي، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، الجمهورية العربية المتحدة، د ط، 1963.
- 10- ابن أبي الدنيا. كتاب الهواتف، تح: مصطفى عبد القادر عطا، مؤسسة الكتب الثقافية، ط 1، 1993.
- 11- ابن الأبار. الحلة السَّيِّراء، تح: حسين مؤنس، دار المعارف، القاهرة، ط 2، 1985.
- 12- ابن الأثير. الكامل في التاريخ، تح: محمد يوسف الدِّقاق، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 4، 2003.
- 13- ابن الأثير، ضياء الدين. المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تح: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، د ط، د تا.
- 14- ابن الخطيب، لسان الدين. أعمال الأعلام في من بويع قبل الإحتلام من ملوك الإسلام، تح: ليفي بروفنسال، دار المكشوف، بيروت، ط 2، 1956.
- 15- ابن الخطيب، لسان الدين. الإحاطة في أخبار غرناطة، تح: محمد عبد الله عنان، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط 1، 1977.

- 16- ابن الخطيب، لسان الدّين. كتاب السحر والشعر، تح: كونتنته بيرير، مراجعة: سعيد إسبر، بدايات للطباعة والنشر، دمشق، ط 1، 2006.
- 17- ابن الخطيم، قيس. ديوان قيس بن الخطيم، تح: ناصر الدين الأسد، دار صادر، بيروت، د ط، 1967.
- 18- ابن العبد، طرفة. ديوان طرفة بن العبد، شر: الأعلم الشنتمري، تح: درية الخطيب ولطفي الصقال، إدارة الثقافة والفنون (البحرين)، المؤسسة العربية (بيروت)، ط 2، 2000.
- 19- ابن المعتز. طبقات الشعراء، تح: عبد الستار أحمد فراج، دار المعارف، القاهرة، ط 3، د تا.
- 20- ابن المعتز، أبو العباس عبد الله. البديع، تق وشروتح: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الجيل، بيروت، ط 2، 2007.
- 21- ابن المعتز، عبد الله. البديع، اعتنى بنشره والتعليق على مقدمته وفهارسه اغناطيوس كراتشكوفسكي، لندن، 1935.
- 22- ابن المقفع، عبد الله. آثار ابن المقفع، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1، 1989.
- 23- ابن جعفر، أبو الفرج قدامة. نقد الشعر، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، د ط، د تا.
- 24- ابن جني، أبو الفتح عثمان. الخصائص، تح: محمد علي النجار، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، ط 2، 1376 هـ.
- 25- ابن جني، أبو الفتح عثمان. الفسر، شرح ابن جني الكبير على ديوان المتنبي، تح: رضا رجب، دار الينابيع للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط 1، 2004.
- 26- ابن خاقان، الفتح. مطمح الأنفس ومسرح التأنس في ملح أهل الأندلس، تح: محمد علي شوابكة، دار عمّار ومؤسسة الرّسالة، بيروت، د ط، 1983.

- 27- ابن خلدون. ديوان المبتدأ والخبر (تاريخ ابن خلدون)، تح: خليل شحادة، دار الفكر، بيروت، د ط، 2000.
- 28- ابن خلدون. مقدمة ابن خلدون، تح: عبد الله محمد الدرويش، دار يعرب، دمشق، ط 1، 2004.
- 29- ابن خلدون، عبد الرحمن. مقدمة ابن خلدون، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 9، 2006.
- 30- ابن دحية. المطرب من أشعار أهل أندلس والمغرب، تح: إبراهيم الأبياري وآخرون، دار العلم للملايين، بيروت، د ط، د تا.
- 31- ابن ربيعة، ليبيد. ديوان ليبيد بين ربيعة، تح: إحسان عباس، التراث العربي (سلسلة تصدرها وزارة الإرشاد والأنباء)، الكويت، د ط، 1962.
- 32- ابن رشد، أبو الوليد. تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر (ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو طاليس)، تر وشر: عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، د ط، 1953.
- 33- ابن سعيد، أبو الحسن علي بن موسى. رايات المبرزين وغايات المميزين، تح: محمد رضوان الداية، طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، ط 1، 1987.
- 34- ابن عصفور. ضرائر الشعر، تح: خليل عمران المنصور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1، 1999.
- 35- ابن فارس، أبو الحسين أحمد. الصحابي في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها، تح: أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1، 1997.
- 36- ابن قتيبة. الشعر والشعراء، تح: أحمد محمد شاكر، دار الحديث، القاهرة، د ط، 2006.

- 37- ابن قتيبة. تأويل مشكل القرآن، شر: السيد أحمد صقر، مكتبة التراث، القاهرة، ط2، 1973.
- 38- ابن قتيبة. كتاب المعاني الكبير في أبيات المعاني، تص: سالم الكرنكوي، دار النهضة الحديثة، بيروت، د ط، 1953.
- 39- ابن كثير، القرشي. البداية والنهاية، تح: عبد الله بن عبد المحسن التركي، هجر للطباعة والنشر، القاهرة، ط 1، 1998.
- 40- ابن منظور. نثار الأزهار في الليل والنهار، مطبعة الجوائب، قسطنطينية، ط 1، 1298 هـ.
- 41- ابن هانئ الحكمي، أبو الحسن. الديوان، شر: حمزة بن الحسن الأصبهاني، تح: إيصال فاغر، مؤسسة البيان، بيروت، ط 2، 2001.
- 42- أبو تمام. ديوان أبي تمام، شر: الخطيب التبريزي، تح: راجي الأسمر، دار الكتاب العربي، بيروت، ط 2، 1994.
- 43- الأخفش، أبو الحسن سعيد بن مسعدة. كتاب القوافي، تح: عزة حسن، وزارة الثقافة والسياحة والإرشاد القومي، مديرية إحياء التراث القديم، دمشق، د ط، 1970.
- 44- أرسطو طاليس. فن الشعر، تر وشر: عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، د ط، 1953.
- 45- الأصفهاني، أبو الفرج. الأغاني، تح: إحسان عباس وآخرون، دار صادر، بيروت، ط 3، 2008.
- 46- الأصمعي، أبو سعيد بن عبد الملك بن قريب. اشتقاق الأسماء، تح: رمضان عبد التواب وصالح الدين الهادي، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط 2، 1994.
- 47- الأمدي، أبو القاسم. الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، تح: السيد أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة، ط 4، د تا.

- 48- امرؤ القيس. ديوان امرئ القيس وملحقاته، شر: أبو سعيد السكري، تح: أنور عليان أبو سويلم ومحمد علي الشوابكة، مركز زايد للتراث والتاريخ، الإمارات العربية المتحدة، ط 1، 2000.
- 49- امرؤ القيس. ديوان امرئ القيس، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ط 2، د تا.
- 50- الأندلسي، ابن حزم. رسائل ابن حزم الأندلسي، تح: إحسان عباس، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 2، 1987.
- 51- الأنصاري، مسلم بن الوليد. ديوان صريع الغواني، شروتج: سامي الدهان، دار المعارف، القاهرة، ط 3، د تا.
- 52- الأودي، الأفوه. ديوان الأفوه الأودي، شر: الخطيب التبريزي، تح: راجي الأسمر، دار الكتاب العربي، بيروت، ط 2، 1994.
- 53- الباقلائي، أبو بكر محمد بن الطيب. إعجاز القرآن، تح: السيد أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة، د ط، د تا.
- 54- البديعي، يوسف. الصبح المنبي عن حيشية المتنبي، تح: مصطفى السقا وآخرون، دار المعارف، القاهرة، ط 3، د تا.
- 55- البرقوقي، عبد الرحمن. شرح ديوان المتنبي، مرا: يوسف الشيخ محمد البقاعي، دار الكتاب العربي، بيروت، د ط، 2010.
- 56- البطلليوسي، أبو بكر عاصم بن أيوب. شرح الأشعار الستة الجاهلية، تح: ناصيف عواد، المعهد الألماني للأبحاث الشرقية، بيروت، د ط، 2008.
- 57- البطلليوسي، عبد الله بن محمد السيد. الاقتضاب في شرح أدب الكتاب، تح: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1، 1999.
- 58- التبريزي، أبو زكريا يحيى بن علي. الموضح في شرح شعر أبي الطيب المتنبي، تح: خلف رشيد نعمان، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط 1، 2000.

- 59- التلمساني، المقرئ. نفع الطيب من غصن أندلس الرطيب، تح: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، د ط، 1968.
- 60- التنيسي، ابن وكيع. المنصف للسارق والمسروق منه، تح: عمر خليفة بن إدريس، منشورات جامعة قاريونس، بنغازي، ط 1، 1994.
- 61- الثعالبي، أبو منصور عبد الملك. يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، تح: مفيد محمد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1، 1983.
- 62- الثعالبي، أبو منصور. المتنبى وماله وما عليه، تح: محمود محي الدين عبد الحميد، مكتبة الحسين التجارية، د ط، د تا.
- 63- الثعالبي، أبو منصور. ثمار القلوب في المضاف والمنسوب، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، ط 1، 2003.
- 64- ثعلب، أبو العباس أحمد بن يحيى. قواعد الشعر، تح: رمضان عبد التواب، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط 2، 1995.
- 65- ثعلب، أبو العباس أحمد بن يحيى. مجالس ثعلب، تح: عبد السلام محمد هارون، دار المعارف، القاهرة، ط 2، د تا.
- 66- الجاحظ. كتاب التاج في أخلاق الملوك، تح: أحمد زكي باشا، المطبعة العامة، القاهرة، د ط، 1914.
- 67- الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر. البيان والتبيين، تح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط 7، 1998.
- 68- الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر. الحيوان، تح: عبد السلام هارون، مصطفى البابي الحلبي وأولاده، القاهرة، ط 2، 1967.
- 69- الجرجاني، القاضي علي بن عبد العزيز. الوساطة بين المتنبى وخصومه، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، المكتبة العصرية، بيروت، ط 1، 2006.

- 70- الجرجاني، عبد القاهر. أسرار البلاغة، تح: محمد رشيد رضا، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1، 1988.
- 71- الجرجاني، عبد القاهر. دلائل الإعجاز، تح: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، ط 3، 1993.
- 72- جرير. ديوان جرير، شر: محمد بن حبيب، تح: نعمان أحمد أمين طه، دار المعارف، القاهرة، ط 2، د تا.
- 73- الجعدي، النابغة. ديوان النابغة الجعدي، جم وتح: واضح الصمد، دار صادر، بيروت، ط 1، 1998.
- 74- الجمحي، محمد بن سلام. طبقات فحول الشعراء، تح: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، د ط، د تا.
- 75- الحصري، القيرواني أبو إسحاق إبراهيم بن علي. زهر الآداب وثمر الألباب، تح: صلاح الدين الهواري، المكتبة العصرية، بيروت، ط 1، 2001.
- 76- الحطيئة. ديوان الحطيئة، شر: ابن السكيت والسكري والسجستاني، تح: نعمان أحمد أمين طه، مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، د ط، 1958.
- 77- الحموي، ابن حجة. خزانة الأدب، شر: عصام شعبو، دار مكتبة الهلال، بيروت، ط 1، 1987.
- 78- الحميدي، أبو عبد الله. جذوة المقتبس في ذكر ولادة الأندلس، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، د ط، 1966.
- 79- الخزاعي، دعبل. شعر دعبل بن علي الخزاعي، صنعة عبد كريم الأشتر، مطبوعات مجمع اللغة العربية، دمشق، ط 2، 1983.
- 80- الخطابي والرماني وعبد القاهر الجرجاني. ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تح: محمد خلف الله أحمد ومحمد زغلول سلام، دار المعارف، القاهرة، ط 3، د تا.

- 81- ذو الرُّمة. ديوان ذي الرُّمة غيلان بن عقبة العدوي، شرح الإمام أبي نصر أحمد بن حاتم الباهلي، صاحب الأصمعي، رواية الإمام أبي العباس ثعلب، تح وتق وتتع: عبد القدوس أبو صالح، مؤسسة الإيمان للتوزيع والنشر والطباعة، بيروت، ط 1، 1982.
- 82- الزبيدي، أبو بكر محمد بن الحسن. طبقات النحويين واللغويين، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، الإسكندرية، ط 2، د تا.
- 83- الزمخشري، أبو القاسم جار الله بن عمر بن أحمد. أساس البلاغة، تح: باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1، 1998.
- 84- الزمخشري، جار الله أبو القاسم محمود ابن عمر. الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، مكتبة العبيكان، الرياض، ط 1، 1998.
- 85- السُّجستاني، أبو حاتم. سؤالات أبي حاتم السُّجستاني الأصمعي وردّه عليه في فحولة الشعراء، تح: محمد عودة سلامة، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، د ط، 1994.
- 86- السجلماسي، أبو محمد القاسم. المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تق وتتع: علال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط، ط 1، 1980.
- 87- السرقسطي، أبو طاهر محمد بن يوسف. المقامات اللزومية، تح: حسن الوراكلي، جدارا للكتاب العالمي، عمان /عالم الكتب الحديث، إريد، عمان، ط 2، 2006.
- 88- السيوطي، عبد الرحمن جلال الدين. المزهرة في علوم اللغة وأنواعها، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم وآخرون، مكتبة التراث، القاهرة، ط 3، د تا.
- 89- الشنتمري، الأعلام. أشعار الشعراء الستة الجاهليين، تح: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، ط 1، 2001.

- 90- الشيباني، النابغة. ديوان نابغة بني شيبان، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، ط 1، 1932.
- 91- الصفدي، صلاح الدين خليل بن أيبك. الوافي بالوفيات، تح: أحمد أرناؤوط وتركي مصطفى، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط 1، 2000.
- 92- الصولي، أبو بكر بن يحيى. أشعار أولاد الخلفاء وأخبارهم من كتاب الورقات، عني بنشره: ج. هيورث، مدرسة اللغات الشرقية، لندن، مطبعة الصاوي، مصر، ط 1، 1936.
- 93- الصولي، أبو بكر بن يحيى. شعر ابن المعتز، تح: يونس أحمد السامرائي، وزارة الثقافة والفنون، الجمهورية العراقية، سلسلة كتب التراث رقم 27، دار الحرية للطباعة والنشر، بغداد، د ط، 1978.
- 94- الصولي، أبو بكر محمد بن يحيى. أخبار أبي تمام، تح: مجموعة من الأساتذة، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط 3، 1980.
- 95- العسكري، أبو هلال. ديوان المعاني، شرح وضبط: أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1، 1994.
- 96- العسكري، أبو هلال. كتاب الصناعتين، الكتابة والشعر، تح: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، ط 1، 1952.
- 97- العكبري، أبو البقاء. التبيان في شرح الديوان، تص: مصطفى السقا وآخرون، مطبعة مصطفى اليابي الحلبي وأولاده، القاهرة، د ط، 1936.
- 98- العلوي، ابن طباطبا. عيار الشعر، شروتح: عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 2، 2005.
- 99- العمري، ابن فضل الله. مسالك الأبصار في ممالك الأمصار، تح: كامل سليمان الجبوري، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1، 2010.

- 100- العلوي، المظفر بن الفضل. نضرة الإغريض في نصرة القريض، تح: نُهي عارف الحسن، مطبوعات مجمع اللغة العربية، دمشق، د ط، 1972.
- 101- القرشي، أبو زيد محمد بن الخطاب. جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام، تح: محمد البجاوي، نهضة مصر، القاهرة، د ط، 1981.
- 102- القرطاجني، أبو الحسن حازم. منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط 4، 2007.
- 103- القرطبي، ابن عبد البر النمري. بهجة المجالس وأنس المجالس وشحن الذاهن والهاجس، تح: محمد مرسي الخولي، دار الكتب العلمية، بيروت، د ط، 2008.
- 104- القزويني، الخطيب. الإيضاح في علوم البلاغة (المعاني والبيان والبديع)، دار الكتب العلمية، بيروت، د ط، د تا.
- 105- القيرواني، ابن شرف. أعلام الكلام (ضمن الرسائل النادرة)، تص: عبد العزيز أمين الخانجي، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط 1، 1926.
- 106- القيرواني، ابن شرف. ضمن رسائل البلغاء، جم: محمد كرد علي، دار الكتب العربية الكبرى، القاهرة، د ط، 1913.
- 107- القيرواني، أبو إسحاق إبراهيم بن القاسم الرقيق. قطب السرور في أوصاف الأنبياء والخمور، تح: سارة البربوشي، منشورات الجمل، بغداد، بيروت، ط 1، 2010.
- 108- القيرواني، القزاز. ما يجوز للشاعر في الضرورة، تح: رمضان عبد التواب وصالح الدين الهادي، الزهراء للإعلام العربي، القاهرة، ط 1، 1992.
- 109- الكاتب، الحسن بن أحمد. كمال أدب الغناء، تح: غطاس عبد الملك، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 1، 1975.
- 110- الكتاني، أبو عبد الله. كتاب التشبيهات من أشعار أهل الأندلس، تح: إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، د ط، د تا.

- 111- كثير عزة. ديوان كثير عزة، تح: إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، د ط، 1971.
- 112- المبرد، أبو العباس محمد بن يزيد. الكامل، تح: محمد أحمد الدالي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط 2، 1992.
- 113- المراكشي، ابن عذاري. البيان المغرب في أخبار الأندلس والمغرب، تح: س. كولال وليفي بروفنسال، دار الثقافة، بيروت، ط 2، 1980.
- 114- المرزباني. أشعار النساء، تح: سامي مكي العاني وهلال ناجي، عالم الكتب، بيروت، د ط، د تا.
- 115- المرزباني. الموشح في مأخذ العلماء على الشعراء، تح: محمد حسين شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1، 1995.
- 116- المرزوقي، أبو علي أحمد بن الحسن. شرح ديوان الحماسة لأبي تمام، تح: غريد الشيخ، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1، 2003.
- 117- المسعودي، أبو الحسن علي. مروج الذهب ومعادن الجوهر، تح: كمال حسن مرعي، المكتبة العصرية، بيروت، ط 1، 2005.
- 118- المعري، أبو العلاء. رسالة الصّاهل والشاحج، تح: عائشة عبد الرحمن، دار المعارف، القاهرة، ط 2، 1984.
- 119- المعري، أبو العلاء. عبث الوليد (شرح ديوان البحترى)، تع: محمد عبد الله المدني، مطبعة الترقى، دمشق، د ط، 1936.
- 120- المعري، أبو العلاء. معجز أحمد (شرح ديوان أبي الطيب المتنبي)، تح: عبد المجيد دياب، دار المعارف، القاهرة، ط 2، 1992.
- 121- المغربي، ابن سعيد. المغرب في حلى المغرب، تح: شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، ط 4، د تا.

- 122- المغربي، شهاب الدين أحمد بن حملة. ديوان الصبابة، تح: مجموعة من الأدباء، مطبعة الشعرائي، القاهرة، د ط، 1339 هـ.
- 123- المقدسي، شمس الدين أبو عبد الله. أحسن التقاسيم في معرفة الأقاليم، دار صادر، بيروت، ط 2، 1906.
- 124- النصيبي، أبو القاسم بن حوقل. صورة الأرض، دار صادر، بيروت، ط 2، 1938.
- 125- النيسابوري، أبو الحسن مسلم بن الحجاج. صحيح مسلم، تح: أبو قتيبة نظر محمد، الفارابي. دار طيبة، الرياض، ط 1، 2006.
- 126- الهمذاني، عبد الرحمن بن عيسى. الألفاظ الكتابية، تح: أحد الآباء اليسوعيين في كلية القديس يوسف، مطبعة الآباء اليسوعيين، بيروت، د ط، 1885.

ثالثاً المراجع:

1- الكتب:

أ: الكتب باللغة العربية:

- 127- إبراهيم، طه أحمد. تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري، المكتبة الفيصلية، مكة، د ط، 2004.
- 128- ابن سلامة، رجاء. العشق والكتابة، قراءة في الموروث، منشورات الجمل، ألمانيا، د ط، 2003.
- 129- أبو زيد، نصر حامد. إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، بيروت/الدار البيضاء، ط 7، 2005.
- 130- أبو موسى، محمد. الشعر الجاهلي، دراسة في منازع الشعراء، مكتبة وهبة، القاهرة، ط 1، 2008.

- 131- أدونيس. الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط 3، 2000.
- 132- أديوان، محمد. قضايا النقد الأدبي عند حازم القرطاجني، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، سلسلة رسائل وأطروحات، رقم 56، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط 1، 2004.
- 133- أرحلية، عباس. الأثر الأرسطي في البلاغة والنقد العربيين، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، ط 1، 1999.
- 134- الأعرجي، محمد حسين. الصّراع بين القديم والجديد في الشعر العربي، عصمى للنشر والتوزيع، القاهرة، د ط، د تا.
- 135- أنيس، إبراهيم. موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلومصرية، القاهرة، ط 2، 1952.
- 136- بارة، عبد الغني. الهرمينوطيقا والفلسفة، نحو مشروع عقل تأويلي، الدار العربية للعلوم ناشرون (بيروت)، منشورات الاختلاف (الجزائر)، ط 1، 2008.
- 137- بازي، محمد. التأويلية العربية (نحو نموذج تساندي في فهم النصوص والخطابات)، الدار العربية للعلوم ناشرون (بيروت)، منشورات الاختلاف (الجزائر)، ط 1، 2010.
- 138- بدوي، أحمد أحمد. أسس النقد الأدبي عند العرب، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د ط، 1996.
- 139- البصير، كامل حسن. بناء الصورة في البيان العربي (موازنة وتطبيق)، مطبوعات المجمع العلمي العراقي، بغداد، د ط، 1987.
- 140- بقشي، عبد القادر. التناس في الخطاب النقدي والبلاغي، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، د ط، 2007.
- 141- بكار، يوسف حسن. بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث، دار الأندلس، بيروت، ط 2، 1982.

- 142- بلال، عبد الرزاق. جدلية التعالق النصي بين السرقات الأدبية والتناص، مقارنة اصطلاحية، دار ما بعد الحداثة، فاس، ط 1، 2009.
- 143- بللمليح، إدريس. المختارات الشعرية وأجهزة تلقيها عند العرب من خلال المفضليات وحماسة أبي تمام، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، سلسلة رسائل وأطروحات، رقم 22، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط 1، 1995.
- 144- بناني، محمد الصغير. البلاغة والعمران عند ابن خلدون، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ط، 1996.
- 145- البندري، حسن. تكوين الخطاب النفسي في النقد العربي القديم، مكتبة الأنجلومصرية، القاهرة، د ط، د تا.
- 146- بنكراد، سعيد. سيرورات التأويل من الهرموسية إلى السيميائيات، الدار العربية للعلوم ناشرون (بيروت)، منشورات الاختلاف (الجزائر)، دار الأمان (الرباط)، ط 1، 2012.
- 147- بنكراد، سعيد. مسالك المعنى، دراسة في بعض أنساق الثقافة العربية، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، ط 1، 2006.
- 148- بنكراد، سعيد. وهج المعاني، سيميائيات الأنساق الثقافية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط 1، 2013.
- 149- بنلحسن، محمد. التلقي لدى حازم القرطاجني من خلال منهاج البلغاء وسراج الأدباء، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط 1، 2011.
- 150- البهبهتي، نجيب محمد. تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري، دار الثقافة، الدار البيضاء، د ط، 2001.

- 151- البهلول، عبد الله. المبالغة بين اللغة والخطاب (ديوان الخنساء أنموذجاً)، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، وحدة البحث في المناهج التأويلية، مكتبة قرطاج للنشر والتوزيع، تونس، ط 1، 2009.
- 152- بومزير، الطاهر. التواصل اللساني والعشوية، الدار العربية للعلوم ناشرون (بيروت)، منشورات الاختلاف (الجزائر)، ط 1، 2007.
- 153- بيكيس، أحمد. الأدبية في النقد العربي القديم من القرن الخامس حتى القرن الثامن للهجرة، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط 1، 2010.
- 154- التهالي، البشير. الخطاب الاشتباهي في التراث اللساني العربي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط 1، 2013.
- 155- توفيق، مجدي أحمد. مفهوم الإبداع الفني في النقد العربي القديم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د ط، 1993.
- 156- الجابري، محمد عابد. بنية العقل العربي (دراسة تحليلية نقدية لنظم المعرفة في الثقافة العربية)، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط 9، 2009.
- 157- جاسم، نائر حسن. الإبداع الشعري في النقد العربي إلى نهاية القرن السابع الهجري، دار الرائد العربي، بيروت، ط 1، 1987.
- 158- الجطلاوي، الهادي. قضايا اللغة في كتب التفسير (المنهج، التأويل، الإعجاز)، كلية الآداب، سوسة، دار محمد علي الحامي، الجمهورية التونسية، ط 1، 1998.
- 159- الجهاد، هلال. جماليات الشعر العربي دراسة في فلسفة العمال في الوعي الشعري الجاهلي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط 1، 2007.
- 160- الجواري، أحمد عبد الستار. الشعر في بغداد حتى نهاية القرن الثالث، مطبوعات المجمع العلمي العراقي، بغداد، ط 2، 1992.

- 161- الجوارى، أحمد عبد الستار. الشعر في بغداد حتى نهاية القرن الثالث الهجرى، مطبوعات المجمع العلمى العراقى، بغداد، ط 2، 1991.
- 162- الجوة، أحمد. بحوث في الشعرىات (مفاهىم واتجاهات)، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، صفاقس، تونس، د ط، 2004.
- 163- الجوزو، مصطفى. نظرىات الشعر عند العرب (الجاهلىة والعصور الإسلامىة)، نظرىات تأسىسىة مفاهىم ومصطلحات، ج 2، دار الطلىعة، بىروت، ط 1، 2002.
- 164- الجوزو، مصطفى. نظرىات الشعر عند العرب، الجاهلىة والعصور الوسطى، دار الطلىعة، بىروت، ط 2، 1988.
- 165- الحجوى، محمد. البدىع فى التراث النقدى والبلاغى، دراسة نقدىة، خالد ابن الولىد، دمشق، ط 1، 1996.
- 166- حرب، على. التأوىل والحقىة قراءات تأوىلىة فى الثقافة العربىة، دار التنوىر للطباعة والنشر والتوزىع، بىروت، ط 2، 2007.
- 167- حسىن، مسلم حسب. الشعرىة العربىة، أصولها ومفاهىمها واتجاهاتها، منشورات ضفاف (بىروت)، دار الفكر للنشر والتوزىع (البصرة)، ط 1، 2013.
- 168- حفىنى، عبد الحلىم. مطلع القصىدة العربىة ودلالته النفسىة، الهىئة المصرىة العامة للكتاب، القاهرة، د ط، 1987.
- 169- حمىدة، عبد الرزاق. شىاطىن الشعراء (دراسة تارىخىة نقدىة مقارنة)، مكتبة الأنجلومصرىة، القاهرة، د ط، د تا.
- 170- الحمىرى، عبد الواسع. الذات الشاعرة فى شعر الحدائثة العربىة، المؤسسة الجامعىة للدراسات والنشر والتوزىع (مجد)، بىروت، ط 1، 1999.
- 171- الحمىرى، عبد الواسع. شعرىة الخطاب فى التراث النقدى والبلاغى، المؤسسة الجامعىة للدراسات والتوزىع، بىروت، ط 1، 2005.

- 172- الحميري، عبد الواسع. في الطريق إلى النص، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع (مجد)، بيروت، ط 1، 2008.
- 173- الحيرش، محمد. النص وآليات الفهم في علوم القرآن (دراسة في ضوء التأويلات المعاصرة)، دار الكتاب الجديد، بيروت، ط 1، 2013.
- 174- خضر، ناظم عودة. الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق، عمان، ط 1، 1997.
- 175- الخياط، جلال. الثابت والمتحول في شعر المتنبي وحياته، دار الرائد العربي، بيروت، ط 2، 1987.
- 176- خير الدين، أحمد عبده. علم المنطق، المطبعة الرحمانية، القاهرة، ط 1، 1930.
- 177- الدرة، محمد علي طه. فتح الكبير المتعال على إعراب المعلقات العشر الطوال، مكتبة السّوادي للتوزيع، جدة، ط 2، 1989.
- 178- درواش، مصطفى. خطاب الطبع والصناعة (رؤية نقدية في المنهج والأصول)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 2005.
- 179- الراجكوتي، عبد العزيز الميمني. ابن رشيق، المطبعة السلفية ومكتبتها، القاهرة، د ط، 1343 هـ.
- 180- الروبي، ألفت كمال. بلاغة التوصيل وتأسيس النوع، سلسلة كتابات نقدية شعرية، رقم 112، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، د ط، 2001.
- 181- رومية، وهب أحمد. شعرنا القديم والنقد الجديد، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، د ط، 1996.
- 182- زياد، صالح. القارئ القياسي وسلطة القصد والمصطلح والنموذج، دار الفارابي، بيروت، ط 1، 2008.

- 183- سالم، السيد عبد العزيز. قرطبة حاضرة الخلافة في الأندلس، مؤسسة شباب الجامعة، الإسكندرية، د ط، 1997.
- 184- السأمرائي، إبراهيم. في مجلس أبي الطيب المتنبي، دار الجيل، بيروت، ط 1، 1993.
- 185- سليم، عبد الإله. بنيات المشابهة في اللغة العربية، مقاربة معرفية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط 1، 2001.
- 186- الشايب، أحمد. أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط 10، 1994.
- 187- الشايب، أحمد. تاريخ النقائض في الشعر العربي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط 2، 1954.
- 188- شريف، عبد الكريم. من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية، الدار العربية للعلوم ناشرون (بيروت)، منشورات الاختلاف (الجزائر)، ط 1، 2007.
- 189- شلبي، سعد إسماعيل. الأصول الفنية للشعر الجاهلي، مكتبة غريب، القاهرة، ط 2، د تا. (المقدمة مؤرخة في 1982).
- 190- الشيكور، محمد. في التلقي الجمالي، مطبوعات وزارة الثقافة، المغرب، ط 1، 2012.
- 191- الصائغ، عبد الإله. الخطاب الإبداعي الجاهلي والصورة الفنية (القدامة وتحليل النص)، المركز الثقافي العربي، بيروت/الدار البيضاء، ط 1، 1997.
- 192- صالح، بشرى. نظرية التلقي أصول وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط 1، 2000.
- 193- الصغير، محمد حسين علي. أصول البيان العربي في ضوء القرآن الكريم، دار المؤرخ العربي، بيروت، ط 1، 1999.

- 194- صمود، حمادي. التفكير البلاغي عند العرب، أسسه وتطوره إلى القرن السادس، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط 3، 2010.
- 195- صمود، حمادي. في نظرية الأدب عند العرب، النادي الأدبي الثقافي، جدة، المملكة العربية السعودية، ط 1، 1990.
- 196- ضيف، أحمد. بلاغة العرب في الأندلس، دار المعارف للطباعة والنشر، تونس، ط 2، 1998.
- 197- ضيف، شوقي. البلاغة تطوّر وتاريخ، دار المعارف، القاهرة، ط 9، 1995.
- 198- الطالب، حسن. مفهوم التاريخ الأدبي، مجالات التوسع وآفاق التجديد، دار أبي رقرق للطباعة والنشر، الرباط، ط 1، 2008.
- 199- طبانة، بدوي. السرقات الشعرية، دراسة في ابتكار الأعمال الأدبية وتقليدها، نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، د ط، د تا.
- 200- طبانة، بدوي. قضايا النقد الأدبي، دار المريخ للنشر، الرياض، د ط، 1984.
- 201- الطيب، عبد الله. المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، مطابع الحكومة الكويتية، الكويت، ط 3، 1989.
- 202- عباس، إحسان. تاريخ الأدب الأندلسي (عصر سيادة قرطبة)، دار الثقافة، بيروت، ط 2، 1968.
- 203- عباس، إحسان. تاريخ النّقد الأدبي عند العرب (نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري)، دار الشروق، عمان، ط 4، 2006.
- 204- عباس، إحسان. فن السيرة، دار صادر (بيروت)، دار الشروق (عمان)، ط 1، 1996.
- 205- عبد الحميد، شاكِر. التفضيل الجمالي، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مارس، 2001.

- 206- عبد العظيم، محمد. من قضايا النص الشعري، مسائل في المعنى، مركز النشر الجامعي، منوبة (تونس)، د ط، 2009.
- 207- عبد الله، إبراهيم. التلقي والسياقات الثقافية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 2، 2005.
- 208- عبد المطلب، محمد. البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان والشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة، ط 1، 1994.
- 209- عبد المطلب، محمد. بناء الأسلوب في شعر الحدائث (التكوين البديعي)، دار المعارف، القاهرة، ط 2، 1995.
- 210- عبد الناظر، أسماء جموسي. التفاعل السياقي بين الشعر الأول والتراث النقدي إلى القرن الخامس الهجري، عالم الكتب الحديث، إريد، عمان، ط 1، 2011.
- 211- عبد الناظر، أسماء جموسي. المتصور والمصطلح في الإجراء والقراءة، سلسلة أعمال وحدة البحث "مجتمع المصطلحات" بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بسوسة، تونس، ط 1، 2008.
- 212- عبد الواحد، عمر محمد. في النقد الأدبي عند العرب في المغرب والأندلس، دار الأندلس للنشر والتوزيع، حائل، ط 1، 1998.
- 213- عصفور، جابر. الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط 3، 1992.
- 214- عصفور، جابر. قراءة التراث النقدي، مؤسسة عيبال للدراسات والنشر، نيقوسيا، ط 1، 1991.
- 215- عصفور، جابر. مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط 5، 1995.

- 216- العطوي، عبد الله بن عودة. تلقي المعلقات، دراسة في الاستقبال التعاقبي، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط 1، 2013.
- 217- العلوي، هادي. المرثي واللامرثي في الآداب والسياسة، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق/بيروت، ط 2، 2003.
- 218- علي، جواد. المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، نشر جامعة بغداد، بغداد، ط 2، 1993.
- 219- عليان، عبد الرحيم مصطفى. تيارات النقد الأدبي في الأندلس في القرن الخامس الهجري، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط 1، 1984.
- 220- العمري، علي محمد حسن. قضية اللفظ والمعنى وأثرها في تدوين البلاغة العربية إلى عهد السكاكي، مكتبة وهبة، القاهرة، ط 1، 1999.
- 121- العمري، محمد. البلاغة العربية، أصولها وامتداداتها، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط 2، 2010.
- 222- عنان، محمد عبد الله. دولة الإسلام في الأندلس، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط 4، 1997.
- 223- العيد، يُمْنَى. في معرفة النص، دراسات في النقد الأدبي، دار الآداب، بيروت، ط 4، 1999.
- 224- الغدامي، عبد الله. الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/بيروت، ط 6، 2006.
- 225- الغدامي، عبد الله. المشاكلة والاختلاف، قراءة في النظرية النقدية وبحث في الشبيه المختلف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط 1، 1994.
- 226- غركان، رحمان. قصيدة الشعر من الأداء بالشكل إلى أشكال الأداء الفني، دار الرائي للدراسات والترجمة، دمشق، ط 1، 2010.

- 227- فيود، بسيوني عبد الفتاح. علم البديع، دراسة تاريخية وفنية لأصول البلاغة العربية ومسائل البديع، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع (القاهرة)، دار المعالم الثقافية للنشر والتوزيع (الأحساء)، ط 2، 1998.
- 228- القاسمي، محمد. الصورة الشعرية (دراسة في شعر أبي تمام)، مطبعة أنفوبرانت، فاس، المغرب، ط 1، 2005.
- 229- القرشي، عالي سرحان. المبالغة في اللغة العربية (تاريخها وصورها)، مطبوعات نادي الطائف الأدبي، ط 1، 1985.
- 230- الكبيسي، طراد. التراث العربي كمصدر في نظرية المعرفة والإبداع في الشعر العربي الحديث، وزارة الثقافة والفنون، بغداد، د ط، 1978.
- 231- كرو، أبو القاسم محمد. عصر القيروان، دار طلاس للدراسات والترجمة، دمشق، ط 2، 1989.
- 232- الكوأن، محمد كريم. البلاغة والنقد، المصطلح والنشأة، مؤسسة الانتشار العربي، لبنان، ط 1، 2006.
- 233- كيليتو، عبد الفتاح. الأدب والغرابية، دراسات بنيوية في الأدب العربي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط 5، 2008.
- 234- حميداني، حميد. الفكر النقدي الأدبي المعاصر، مناهج ونظريات ومواقف، مطبعة أنفو، فاس، ط 2، 2012.
- 235- لغزيوي، علي. نظرية الشعر والمنهج النقدي في الأندلس، حازم القرطاجني نموذجاً، مطبعة سايس، فاس، ط 1، 2007.
- 236- المبارك، محمد. استقبال النص عند العرب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 1، 1999.
- 237- المبخوت، شكري. جمالية الألفة، النص ومنتقله في التراث النقدي، المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون، بيت الحكمة، قرطاج، ط 1، 1993.

- 238- مخلوف، عبد الرؤوف. ابن رشيق الناقد الشاعر، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر، الدار المصرية للتأليف والترجمة، د ط، د تا.
- 239- مرتاض، محمد. النقد الأدبي القديم في المغرب العربي نشأته وتطوره، دراسة تطبيقية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 2000.
- 240- المسدي، عبد السلام. الأدب وخطاب النقد، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط 1، 2004.
- 241- المسدي، عبد السلام. الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، بيروت، ط 2، 1982.
- 242- المسدي، عبد السلام. مباحث تأسيسية في اللسانيات، دار الكتاب الجديد، بيروت، ط 1، 2010.
- 243- المصري، محمد عبد الغني. نظرية أبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ في النقد الأدبي، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، ط 1، 1987.
- 244- مطلق، البير حبيب. الحركة اللغوية في الأندلس، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، د ط، 1967.
- 245- المعتوق، أحمد محمد. اللغة العليا، دراسات نقدية في لغة الشعر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط 1، 2006.
- 246- مفتاح، محمد. تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التناس، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/بيروت، ط 4، 2005.
- 247- مفتاح، محمد. دينامية النص (تنظير وإنجاز)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط 4، 2010.
- 248- مندور، محمد. الأدب وفنونه، نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، ط 5، 2006.

- 249- مندور، محمد. النقد المنهجي عند العرب، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، د ط، 1996.
- 250- موافي، عثمان. في نظرية الأدب، من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم، دار المعرفة الجامعية، القاهرة، د ط، 2000.
- 251- مونسى، حبيب. القراءة والحدائثة، مقارنة الكائن والممكن في القراءة العربية، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 2000.
- 252- ناصف، مصطفى. النقد العربي القديم، نحو نظرية ثانية، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، د ط، 2000.
- 253- ناصف، مصطفى. قراءة ثانية لشعرنا القديم، دار الأندلس، بيروت، د ط، د تا.
- 254- الناقوري، إدريس. الأطروحة والتأويل، دراسات نقدية في الأدب والتراث، مطبعة دار النشر المغربية، الدار البيضاء، ط 1، 2006.
- 255- ناهم، أحمد. التناص في شعر الرواد، الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط 1، 2004.
- 256- الهاشمي، السيد أحمد. جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، تد: يوسف الصميلي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ط 1، 1999.
- 257- هدّارة، محمد مصطفى. اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري، دار المعارف، القاهرة، د ط، 1963.
- 258- هيكل، أحمد. الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة، دار المعارف، القاهرة، ط 5، 2008.
- 259- الواد، حسين. المتنبي والتجربة الجمالية عند العرب (تلقي القدماء لشعره)، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط 2، 2004.

- 260- الودرنى، أحمد. شرح الشعر عند العرب، من الأصول إلى القرن 14 هـ (دراسة سانكرونية)، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط 1، 2009.
- 261- يحياوى، رشيد. الشعرية العربية، الأنواع والأغراض، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط 1، 1991.
- 262- يزن، أحمد. النقد الأدبي في القيروان في العهد الصنهاجي، مكتبة المعارف للنشر والتوزيع، الرباط، د ط، 1985.
- 263- يزن، أحمد. حركة التجديد في نقد الشعر الغنائي، منشورات عكاظ، د ط، 2004.

ب: الكتب المنقولة إلى العربية:

- 264- ابن الشيخ، جمال الدين. الشعرية العربية، تر: مبارك حنون ومحمد الوالى و محمد أوراغ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط 2، 2008.
- 265- إنغاردن، رومان. العمل الفني الأدبي، تر: أبو العيد دودو، منشورات مخبر الترجمة والمصطلح، جامعة الجزائر، د ط، 2007.
- 266- آيزر، فولفغانغ. فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب في الأدب، تر: حميد لحميداني وجيلالي الكدية، مكتب المناهل، فاس، د ط، د تا.
- 267- إيكو، أمبرتو. القارئ في الحكاية، التعاوض التأويلي في النصوص الحكائية، تر: أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط 1، 1996.
- 268- بارث، رولان. لذة النص، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط 1، 1992.

- 269- باشلار، غاستون. الماء والأحلام، دراسة عن الخيال والمادة، تر: علي نجيب إبراهيم، المنظمة العربية للترجمة، ط 1، 2007.
- 270- بلانشو، موريس. أسئلة الكتابة، تر: نعيمة بنعبد العالي وعبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط 1، 2004.
- 271- بلاي، هيرمان. ألوان شيطانية ومقدسة، اللون والمعنى في العصور الوسطى وما بعدها، تر: صديق محمد جوهر، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث (كلمة)، ط 1، 2010.
- 272- بيرس، هنري. الشعر الأندلسي في عصر الطوائف (ملاحه العامة وموضوعاته الرئيسية وقيمه التوثيقية)، تر: الطاهر أحمد مكي، دار المعارف، القاهرة، ط 1، 1988.
- 273- ريكور، بول. الذاكرة، التاريخ، النسيان، تر: جورج زيناتى، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط 1، 2009.
- 274- فيبر، ماكس. العلم والسياسة بوصفهما حرفة، تر: جورج كثورة، المنظمة العربية للترجمة، ط 1، 2001.
- 275- كريستيفا، جوليا. علم النص، تر: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط 2، 1997.
- 276- كوش، دنيس. مفهوم الثقافة في العلوم الاجتماعية، تر: منير السعداني، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط 1، 2007.
- 277- لايكوف، جورج وجونسن، مارك. الاستعارات التي نحيا بها، تر: عبد المجيد جحفة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط 2، 2009.
- 278- مجموعة من الباحثين. الشخص، إعداد وترجمة: الهلالي محمد ولزرق عزيز، (دفاثر فلسفية) رقم 19، دار توبقال، الدار البيضاء، ط 1، 2010.

- 279- مجموعة من الباحثين. نظرية الأدب (القراءة، الفهم، التأويل)، تر: أحمد بوحسن، دار الأمان، الرباط، ط 1، 2004.
- 280- هولب، روبيرت. نظرية الاستقبال، تر: رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار للنشر، سوريا، ط 1، 2004.
- 281- هولب، روبيرت. نظرية التلقي، مقدمة نقدية، تر: عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط 1، 2000.
- 282- هيجل، فريديريك. المدخل إلى علم الجمال (فكرة الجمال)، تر: جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط 2، 1988.
- 283- هيجل، فريديريك. علم الجمال وفلسفة الفن، تر: مجاهد عبد المنعم مجاهد، مكتبة دار الكلمة، القاهرة، ط 1، 2010.
- 284- وارن، أوستن. وويليك، رينيه. نظرية الأدب، تر: عادل سلامة، دار المريخ للنشر، الرياض، د ط، 1992.
- 285- يافوس، هانس روبيرت. جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، تر: رشيد بن جدو، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط 1، 2003.

2-المقالات

- 286- إيش، إرود. التلقي الأدبي، تر: محمد برادة، مجلة دراسات سيميائية أدبية لشانية (سال)، ع 6، خريف/شتاء 1992.
- 287- آيت مبارك، الحسين. صورة المتلقي في التراث النقدي من خلال كتابي "العمدة" و"قراضة الذهب" لابن رشيق القيرواني، أعمال ندوة التراث النقدي والبلاغي بالمغرب الإسلامي (نوفمبر 1998)، منشورات كلية اللغة العربية، جامعة القرويين، مراكش، ع 14، 2000.

- 288- بن عياد، محمد. التلقي والتأويل، مدخل نظري، مجلة علامات، المغرب، ع 10، 1998.
- 289- بهي، عصام. الاختراع والإبداع في كتاب "العمدة"، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مج 10، ع 3 و 4، يناير 1992.
- 290- بوحسن، أحمد. نظرية التلقي والنقد الأدبي العربي الحديث، أعمال ندوة نظرية التلقي، إشكالات وتطبيقات، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الخامس، الرباط، سلسلة ندوات ومحاضرات رقم 24، 1993.
- 291- حبيبي، ميلود. بيداغوجية التلقي وإستراتيجية التعلم، تلقي النصوص الأدبية بين تأثير البنية النصية والموسوعة المعرفية للقارئ، أعمال ندوة: من قضايا التلقي والتأويل، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الخامس، الرباط، سلسلة ندوات ومناظرات رقم 36، 1995.
- 292- الخرازي، بديعة. جمالية التلقي في نقد الشعر عند السجلماسي وابن البناء، مجلة كلية الآداب، جامعة عبد الملك السعدي، تطوان، ع 10، 2000.
- 293- خرماش، محمد. فعل القراءة وإشكالية التلقي، مجلة علامات، المغرب، ع 10، 1998.
- 294- الخياط، جلال. من قضايا النقد الأدبي في العصر العباسي، مجلة المورد، وزارة الإعلام، الجمهورية العراقية، مج 4، ع 2، 1975.
- 295- الزنكري، حمادي. المتلقي عند النقاد القدامى السلطة المحبوسة، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مج 13، ع 3، خريف 1994.
- 296- ستاروينسكي، جان. تقديم الترجمة الفرنسية لكتاب "من أجل جمالية للتلقي" لهانس روبرت ياوس، تر: محمد العمري، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية (سال)، ع 6، خريف/شتاء 1992.

- 297- الصكر، حاتم. الموضوعية والعضوية، مجلة كتابات معاصرة، بيروت، ع 25، 1995.
- 298- طليعات، عبد العزيز. الوقع الجمالي وآليات إنتاج الوقع عند فولفغانغ آيزر، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية (سال)، ع 6، خريف/شتاء 1992.
- 299- عبد المطلب، محمد. تجليات الحداثة في التراث العربي، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مج 4، ع 2، أفريل، ماي، جوان، 1984.
- 300- العروي، محمد إقبال. مفاهيم هيكلية في نظرية التلقي، سلسلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مج 3، 2009.
- 301- عكام، فهد. من قضايا الإبداع في التراث، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مج 10، ع 1 و 2، أوت 1991.
- 302- عياد، محمد شكري. جماليات القصيدة التقليدية بين التنظير النقدي والخبرة الشعرية، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مج 10، ع 2، فيفري/مارس 1987.
- 303- قرقزان، محمد. قراءة نقدية توثيقية جديدة لكتاب "العمدة" لابن رشيق، ندوة التراث المغربي والأندلسي (التوثيق والقراءة)، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة عبد الملك السعدي، تطوان، الندوة 4، 1991.
- 304- الكدية، جيلالي. تأويل النص الأدبي: نظريات ومناقشة، ضمن أعمال: مناظرة من قضايا التلقي والتأويل، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، سلسلة ندوات ومناظرات رقم 36، 1995.
- 305- مفتاح، محمد. من أجل تلق نسقي، ندوة: نظرية التلقي، إشكالات وتطبيقات، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الخامس، الرباط، سلسلة ندوات ومحاضرات رقم 24، 1993.

- 306- موكاروفسكي، يان. اللغة المعيارية واللغة الشعرية، تق، وتر: ألفت كمال الروبي، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مج 5، ع 1، أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر، ديسمبر، 1984.
- 307- همامي، الطاهر. شعر الاحتراف مثال أبي تمام، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ع 27، 2001.
- 308- وهب، عبد العزيز. القراءة/النقد، حدود وآفاق، أعمال ندوة الأدب العربي القديم أية قراءة، جامعة الحسن الثاني، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، د ط، د تا.
- 309- يحياوي، رشيد. نقد أدبي أم صرف أدبي (تجديد القول في التراث النقدي)، مجلة نزوى، ع 10، جوان 2009.

3- الرسائل الجامعية

- 310- الإدريسي، أبو عبد السلام. تصوّر فعل القراءة عند عبد القاهر الجرجاني، مخطوط رسالة دكتوراه، بإشراف: الأستاذ الدكتور: مبارك العلمي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الحسن الثاني، المحمدية، بنمسيك، الدار البيضاء، المغرب، السنة الجامعية 2009-2010.
- 311- عمران، مرزاق. الهجاء في النثر الأندلسي من خلال أعلامه، رسالة ماجستير (مخطوط)، بإشراف: الأستاذ الدكتور: الربيعي بن سلامة، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة منتوري قسنطينة، السنة الجامعية 2004-2005.

فهرس الموضوعات

	إهداء
	شكر وتقدير
	الرموز المستخدمة في البحث
	الكلمات المفتاحية
02	مقدمة
18	مبادئ نظري
19	أولاً: نظرية التلقي الألمانية
27	- أفق التوقع
34	- القيمة الجمالية للعمل الأدبي
39	- دراسة التاريخ الأدبي
41	ثانياً مقترحات وولفغانغ آيزر
43	- علاقة القارئ بالنص
45	- تعدد القراءات
47	- مآخذ على تصور آيزر للعملية التأويلية
50	المفاهيم الإجرائية المقترحة من طرف آيزر لبناء معنى النص
50	1- سجل النص
52	2- مواقع اللاتحديد
53	أ- الانفصالات والانفكاكات
54	ب- طاقة النفي
55	3- وجهة النظر الجوالمة

الباب الأول: التلقي على محور المجاميع الأدبية- عبد الكريم النهشلي (اختيار
المتع في علم الشعر و عمله)

58	الفصل الأول: التلقي في "اختيار المتع في علم الشعر و عمله".....
59	توطئة في المؤلف و الكتاب
62	1- وظيفة الشعر التأثيرية
65	أ- راحة القلوب
66	ب- جذب النفوس
66	ج- الاصفاء
66	د- شحذ الأذهان
68	هـ- الشعر والغناء
71	و- الشعر والسحر
72	ن- الشعر والفتنة
77	2- وظيفة الشعر المعرفية
77	أ- الشعر و الثقافة العربية
79	ب- الفرق الوظيفي بين الشعر و النثر
86	ج- تمثيل ديوان العرب لتراثهم الأنتربولوجي
90	3- وظيفة الشعر الاجتماعية
91	الفصل الثاني: التلقي الأخلاقي للشعر العربي لدى النهشلي
96	1- شعر هو خير كله
97	أ- استنشاد الرسول صلى الله عليه و سلم للشعر
99	ب- المفهوم الأخلاقي المطلق للبيان
104	2- شعر هو شر كله (شعر التكسب).....
110	الفصل الثالث: مستويات قراءة النهشلي للنص الشعري
111	1- القراءة المرجعية.....
111	- القراءة السلفية

121 2- القراءة المنتجة
120 3- علاقة الإبداع و التلقي بالبيئة والزمن
129 4- السرقات الشعرية (التناص)
132 خاتمة الباب الأول

الباب الثاني: التلقي على المحور الإبداعي-ابن شهيد الأندلسي (رسالة التوابع والزوابع)

135 الفصل الأول: سياقات التوابع والزوابع
136 1- السياق السياسي
136 1- 1- الحلم والذكرى
141 1- 2- قرطبة/العشق
146 2- السياق الحضاري
146 2- 1- استشراف السقوط و الإحساس بالنهاية
151 2- 2- قرطبة و الماء
158 3- السياق الثقافي
158 3- 1- أثر الفتنة بالثقافة
161 3- 2- دواعي التأليف
161 3- 3- حقيقة تفوق ابن شهيد
167 الفصل الثاني: تلقي الشعر في التوابع و الزوابع
168 1- الدعوة إلى الاعتداد بالمتلقي الخبير/الناقد المتخصص
175 1- 1- مهمة المتلقي الخبير/ضد علماء اللغة
181 1- 2- قراءة الشعر ككشف مائية المعنى
188 2- القارئ المبدع
188 2- 1- تجنيس التوابع و الزوابع

- 192 2- 2- مفهوم الإبداع لدى ابن شهيد
- 199 2- 3- الموهبة الأدبية/الفنية لدى ابن شهيد
- 202 2- 4- صعوبة تعليم البيان
- 203 2- 5- الارتجال
- 204 2- 6- العلاقة بين الصفات الخلقية و الروحية و علاقة
كلّ بالإبداع (مبحث الجمال)
- 209 2- 6- 1- محاولة تبرير الدهشة الجمالية لابن شهيد
نيابة عنه
- 217 2- 6- 2- فردانية ابن شهيد تلقيا وإبداعا
- 223 الفصل الثالث: سلطة المتلقي في الرؤية النقدية لابن شهيد
- 225 1- تمثل المبدع لمتلقيه لحظة الإبداع
- 229 2- تشييد أفق التوقعات
- 236 3- إستراتيجية التسمية في "التوابع و الزوابع" (النص/الذات/الأثر) ...
- 240 3- 1- تابع امرئ القيس
- 247 3- 2- تابع طرفة بن العبد
- 254 - تلقي شعر النسيب
- 258 3- 3- تابع قيس بن الخطيم
- 264 3- 4- تابع أبي تمام
- 266 3- 5- تابع البحثري
- 268 3- 6- تابع أبي نواس
- 271 3- 7- تابع المتنبي
- 276 الفصل الرابع: التلقي والتناص
- 277 1- علاقة المتلقي بالتناص
- 280 2- الأخذ لدى ابن شهيد
- 281 2- 1- قانون الأخذ

282	أ- الزيادة على المعنى المأخوذ
283	ب- الالتباس بالمعنى المأخوذ
285	ج- خصوصية المعنى المأخوذ / المبتدع
286	د- خروج المعنى من الاشتراك إلى الاختصاص
288	هـ- مقامات المعنى / مقامات الأخذ
291	و- العدول عن البنية الموسيقية للنص الأصل
292	2- 1 - الأخذ: نماذج تطبيقية من شعر ابن شهيد
295	3- المعارضات الشعرية في نقد ابن شهيد و شعره
296	3- 1 - منطلقنا في دراسة معارضات ابن شهيد
299	3- 2 - المفهوم الحديث للمعارضة
302	3- 3 - معارضة الشعراء العباسيين
307	خاتمة الباب الثاني

**الباب الثالث: التلقي على المحور النقدي / ابن رشيق القيرواني
العمدة في محاسن الشعر و آدابه، أنموذج الزمان في شعراء القيروان،
قراءة الذهب في نقد أشعار العرب**

309	الفصل الأول: أفق التوقع لدى ابن رشيق القيرواني
310	توطئة
314	1- مفهوم الشعر لدى ابن رشيق (المعرفة المسبقة بالنوع الأدبي)
314	1- 1 - الفرق بين الشعر والنثر
317	1- 2 - حدّ الشعر
317	1- 2 - 1 - النية (حميمية البث والتلقي)
330	1- 2 - 2 - الوزن والقافية
335	1- 2 - 3 - التفريق بين القصيد والمقطع

- 345 لغة الشعر 2-
 345 1- 2- الطبع والصناعة
 357 2- 2- اللفظ والمعنى
 367 3- 2- الصورة الشعرية
 371 4- 2- لغة الشعر و لغة النثر
 377 5- 2- لغة الشعر و لغة العلم
 6- 2- بين النظرية و التطبيق
 384 (الظرف التاريخي المؤطر لقراءة ابن رشيق لنص غير شعري)
 398 7- 2- التلقي بين القديم و الحديث (تطور الذوق الأدبي) ...
 400 1- 7- 2- القراءة الضدية لموقف علماء اللغة من التحديث .
 403 2- 7- 2- تلقي الشعر المحدث/التأريخ لتطور الذوق الفني .
 406 3- 7- 2- تعدد الأذواق/تعدد القراءات
 412 4- 7- 2- اتفاق الآفاق و تعارضها
 414 3- السرقة الشعرية/القدرة التناسية للنصوص
 416 1- 3- القارئ الخبير/الحاذق
 417 2- 3- الإبداع والاختراع
 420 1- 2- 3- الاختراع
 421 2- 2- 3- التوليد
 424 3- 2- 3- الإبداع
 426 3- 3- السرقة الشعرية (قراءة في عنوان "قراضة الذهب") ...
الفصل الثاني: قضايا التلقي لدى ابن رشيق القيرواني (الجودة والرداءة)
 439
 440 1- حضور المتلقي في هيكل القصيدة
 441 1- 1- المقاطع و المطالع
 1- 1- 1- تجويد المقطع/مجانبة عيوب القافية
 442 (الإقواء نموذجاً)

- 445 1-1-2 سلطه الجمهور المتلقى في تجويد المقطع
- 447 1-2 البيت القائم بذاته
- 448 1-2-1 البيت القائم بذاته في علاقته بأبيات القصيدة....
- 452 1-2-2 تلقي ابن رشيق للبيت القائم بذاته.....
- 457 1-3 وحدة القصيدة.....
- 1-4 المتلقى و مفاصل القصيدة (مستوى البنية) المبتدأ
- 467 والخروج و النهاية.....
- 472 1-4-1 المبتدأ (المطلع)
- 474 أ- تجنب الصيغ المفتاحية القديمة
- 474 ب- الفخامة والسهولة
- 476 ج- مجانبة الخطابات الاشباهية
- 479 د- شفوف المطلع/الإحالة على الحقيقة
- 480 و- مراعاة ظروف المجالس
- 482 هـ- المقامات و تأويل المقال
- 485 أولاً: عرف التأدب/قراءة في مطلع "أتصحو؟" لجرير
- 504 ثانيا: مراعاة الذوق المجتمعي
- 507 1-5 تطور بنية القصيدة العربية.....
- 507 أ- المقدمة
- 511 ب- الرحلة
- 515 ج- الخروج (قراءة في خروج لأبي الطيب المتنبى)
- 521 أولاً: قراءة ابن جني
- 522 ثانيا: قراءة المعري
- 523 ثالثا: قراءة التبريزي
- 523 رابعا: قراءة العُكبري
- 524 خامسا: قراءة عبد الرحمن البرقوقي

524	سادسا: قراءة إبراهيم السامرائي
525	سابعا: قراءتنا
528	د- الانتهاء
	- قراءة في موقف ابن رشيق من تموقع الذات في نصوص أبي
533	الطيب المتنبى
539	الفصل الثالث: التلقي بين التغريض و الوظيفة الشعرية.....
540	1- الأغراض الشعرية و علاقتها بالمتلقي.....
544	1-1 الوصف
551	1-2 النسب
533	1-3 المديح
555	1-4 الفخر
557	1-5 الرثاء
558	1-6 الوعيد و الإنذار
558	1-7 الهجاء
560	2- الوضعية التاريخية الجديدة لشعر التكسب
576	3- إنتاج النصوص عبر القراءة بالمماثلة
581	4- نقض نظرية النصوص الجواهر
584	5- وظيفة الشعر.....
584	5-1 الوظيفة التاريخية.....
589	1-2 الوظيفة الاجتماعية.....
590	1-3 الوظيفة التأثيرية
596	خاتمة الباب الثالث

**الباب الرابع: التلقي على المحور البلاغي (القسم البلاغي من العمدة في
محاسن الشعر و آدابه لابن رشيق)**

600	الفصل الأول : التوضيح و القراءة الاستهلاكية
-----	---

601 البيان والإبانة	1-1
610 مفهوم البيان في " العمدة "	1-1
614 معوقات البيان والإبانة	1-2
628 قراءة في تأويل ابن رشيق لنص " غير بين "	-
629 فهم الأمدي	أ-
629 قراءة الشريف المرتضى	ب-
630 قراءة الصيرفي	ج-
630 قراءة ابن رشيق	د-
632 قراءتنا	-
642 التفسير	2-
648 الإيجاز	3-
657 الفصل الثاني: المجاز وعلاقته بالبيان	
661 مفهوم المجاز	1-
673 أقسام من المجاز	2-
673 الاستعارة	1-2
686 التشبيه	2-2
697 أجود التشبيه	أ-
698 تشبيهات منفرة	ب-
698 تناسب الصور التشبيهية مع ذوق العصر	ج-
699 علاقة المجاز باللغة	3-
706 الفصل الثالث: المجاز وأصناف القراء	
708 القارئ المقصى	1-
715 القارئ المبدع/النموذجي	2-
720 القراء الشعراء أصحاب الرتب والأقدار	3-
724 أثر قراءة ابن المعتز للشعر العربي في القراءة المغربية	أ-
737 قراءة ابن رشيق لبيان الكتاب	ب-

739	4- القارئ المقصود/الممدوح
756	الفصل الرابع: البديع وفضاءات التأويل
760	1- حدود التأويل البديعي
760	1-1 -1 الإشارة
763	- أنواع الإشارة
763	أ- التفخيم
665	ب- الإيماء
770	ج- التلويح
772	1-2 -1 الاتساع
782	1-3 -1 الاشتراك
784	1-4 -1 التغاير
785	2- الغموض وممكنات التأويل
786	2-1 -1 المبالغة
793	2-2 -2 أنواع المبالغة
793	أ- التقصي
795	ب- التتميم
799	ج- الإيغال
801	د- الغلو
808	3- التقابلات وحتمية التأويل
809	أ- المطابقة
819	ب- المقابلة
826	خاتمة الباب الرابع
828	الخاتمة العامة
834	ملخص الأطروحة باللغة العربية
837	ملخص الأطروحة باللغة الفرنسية

840 ملخص الأطروحة باللغة الإنجليزية
843 الفهارس
845 فهرس الأعلام
861 فهرس الأماكن و البلدان
865 فهرس المصطلحات
875 فهرس المصادر و المراجع
908 فهرس الموضوعات