Poeticness in Ibn Tabataba's "ʿiyār aš-šiʿr"

Mundr Kafafe

Abstract

Works of Classical Arabic literary criticism are very rich in trajectories, which spew views that come close to those found in Modern Literary Criticism, especially to those related to poeticness. Classical Arabic Criticism represents a constituting component and 'gushing spring' of a nation's literary and linguistic legacy. The present paper is an attempt to shed light on some elements of poeticness in Ibn Tabataba's "ʿiyār aš-šiʿr" (died in 322 AH.).

The analysis has been divided into three parts. The first involves offering a brief survey of modern poeticness and some relevant conceptions. In the second, the study touches upon the relationship between Ibn Tabataba's critical views and poeticness. Finally, in the third part, the study discusses three poetic devices mentianed in Ibn Tabataba's book, namely: 'substitution' (or *tabdīl*), stylistic cohesion (or *tansīq*), and 'semantic extension' (*taʿrīḍ*, or *taḥaffi*), which can be looked at as near-synonyms to the label poeticness, as used by Ibn Tabataba.

Keywords: *Poetics. Literary criticism. ʿiyār aš-šiʿr. Ibn Tabataba*.

ISSN : 1026-9576
DOI : 10.34120/0117-040-157-003

الشعرية في كتاب (عيار الشعر) لابن طَباطَبا

منذر ذيب كفافي

أستاذ، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة الملك سعود، المملكة العربية السعودية

الملخص

تحفل الدراسات النقدية القديمة بمسارات تقترب رؤاها من تنظيرات الاتجاهات النقدية الحديثة، ومنها الشعرية، فالنقد العربي القديم يمثّل ينبوعاً دافقاً ومكوّناً أصيلًا في التراث الأدبي واللغوي للأمة؛ لذلك حاولت هذه الدراسة إضاءة جوانب في الشعرية، ومقاربة المفاهيم النقدية للشعرية في كتاب (عيار الشعر) لابن طباطبا العلوي (ت322هـ)، متبعة في ذلك المنهج الوصفي الذي يهتم بوصف الظاهرة الشعرية وتجلياتها في النصوص المختارة للتطبيق.

وجرى تقسيم هذه الدراسة إلى ثلاثة أقسام، أعطى القسم الأول نبذة عن الشعرية ومفاهيمها الحديثة، وعرّجت الدراسة في القسم الثاني على الرؤية النقدية ومدى مقاربتها للشعرية في كتاب (عيار الشعر)، واستجلى القسم الثالث ثلاث أدوات شعرية في عيار الشعر، وهي: التبديل، والتنسيق أو النسج، والتخفي أو التعريض، بوصفها مرادفات للشعرية.

وتبين بوساطة العرض والتحليل أن كتاب (عيار الشعر) لابن طباطبا مثّل أنموذجًا للرؤية النقدية المقاربة للشعرية نظريًا وتطبيقًا، وذلك بتحديده ضوابط الشعر وفق أسس، علمية فنية، جعلتها تندرج ضمن المسارات النقدية للشعرية، واتضح أن هذه الأدوات تقترب من معالجة الشعرية المعروفة حديثاً.

الكلمات المفتاحية: شعرية، نقد، عيار الشعر، ابن طباطبا .

أولاً: مفهوم الشعرية (Aš-šiʿriyyat)

كثُر التنظير والحديث عن الشعرية (Aš-šiʿriyyat) بوصفها مفهوماً نقدياً وعلماً له أصوله ومناهجه ومبادئه؛ فالشعرية، وإن كانت تبدو محاولة نقدية للكشف عن فنية الأدب، فإنها تمثّل مجموع ما أنتجته الدراسات النقدية من عهد أرسطو حتى الآن في مجال البحث عن أدبية الأدب وأدواتها.

إنّ التوصيف العام للشعرية يقود إلى الفصل بين (شعرية النصوص) بوصفها نصوصاً فنية جمالية، وبين الشعرية بوصفها أداة لاكتشاف فنية النصوص وجمالها والتقعيد لذلك، ولعل الشكلانيين الروس هم أول من أوجد مصطلح (الشعرية)؛ أو ما أطلق عليها رومان جاكبسون(Roman Jakobson) مصطلح الأدبية (Al-ʾadabiyyat)؛ فـ" موضوع العلم الأدبي ليس هو الأدب، وإنما الأدبية أي؛ ما يجعل من عمل ما عملاً أدبياً " [1]، وغدت الشعرية مصطلحاً يبحث في قوانين فن الكلمة، وغدا موضوع الشعرية "هو، قبل كل شيء، الإجابة عن السؤال الآتي: ما الذي يجعل من رسالة لفظية أثراً فنياً؟ " [2].

وإذا كان الأدب استخداماً خاصاً للغة، وليس الغرض التوصيل المعرفي في هذا الاستخدام هو الأهم، بل البعد الفني؛ فإنّ هذا الاستخدام الخاص يُنتج خطاباً إبداعياً تغلب عليه (الوظيفة الشعرية)، ولذا عُرّفت الشعرية (Aš-šiʿriyyat) "بكونها دراسة لسانية للوظيفة الشعرية في سياق الرسائل اللفظية عموماً، وفي الشعر على وجه الخصوص، " [3]، فولدت الشعرية من رحم اللسانيات، وغدت " جزءاً لا يتجزأ من اللسانيات، وهي العلم الشامل الذي يبحث في البنيات اللسانية " [4].

فالوظيفة الشعرية كما يراها جاكبسون(Jakobson) وظيفة لسانية تتموضع ضمن وظائف الاتصال الكلامي[5]؛ غير أن الوظيفة الشعرية هي انحراف عن المقصد النفعي للرسالة (النص) إلى المقصد الفني الجمالي؛ فبنية الخطاب الأدبي تختلف عن بنية الخطاب المعياري النفعي؛ فالأولى قائمة على إثارة الانفعالات، والثانية هادفة إلى تقرير الوقائع، فاللغة الأدبية "تختلف عن اللغة القياسية؛ لأنها تنزاح بطبيعتها عن معيارية اللغة؛ فهدف

اللغة الأدبية هو إثارة انفعال لا تقرير وقائع، فهي لغة استشرافية بطبيعتها؛ لأنها لا تعرف اختزال المعنى، إنها تتوسّع وتضيق في ذات الوقت "[6].

فالشعرية -إذن- تمثّل القواعد والأسس المُتَّبَعة التي تجعل من أي نص لغوي خطاباً ذا قيمة فنية؛ إذ يخلق نوعاً من الدهشة، وحالة من التوتر، ولهذا عُدَّت الشعرية " محاولة وضع نظرية عامة ومجردة ومحايثة للأدب بوصفه فناً لفظياً، إنها تستنبط القوانين التي يتوجه الخطاب اللغوي بموجبها وجهة أدبية، فهي إذن تشخّص قوانين الأدبية في أي خطاب لغوي "[7].

إنّ الشعرية معيار يشخّص العلاقات المقننة التي تحكم الخطابات الأدبية بوساطة النصوص، ولهذا يرى تودوروف (Todorov) أنّ الشعرية " بحث في القوانين الداخلية للخطابات الأدبية قصد استخلاص القوانين، أو المقولات التي تؤسسها، وليست النصوص في ذلك إلا أدوات خاصة؛ قصد الوصول إلى الأدوات العامة التي تكون مضمرة في بنية الخطاب الأدبي "[8]، وهذه الأدوات هي "الطاقة المتفجّرة في الكلام المتميّز بقدرته على الانزياح والتفرّد وخلق حالة من التوتر "[9]، وهذه الطاقة هي التي تولِّد الشعرية.

ثانياً: الشعرية وكتاب عيار الشعر

إذا كان موضوع الشعرية هو استجلاء قوانين الإبداع في أي خطاب أدبي بوساطة بنيته النصية، وعلاقات هذه البنى بالمكونات الأخرى؛ فإنّ استنطاق هذه القوانين هو الفاصل بين النص الإبداعي (الأدبي) والنص اللاإبداعي (العادي)؛ لذلك ظهر (النقد) عند العرب بوصفه علماً فاحصاً للنصوص الأدبية وتمييزها وإظهار أدبيتها أو غير ذلك، فدراسة القدماء للأدب العربي يمكن تسميتها بالنقد الفني؛ أي النظر في النصوص والحكم فيها من حيث الجودة الفنية وعدمها[10].

لقد اهتم العرب بالشعر ونقده، ووضعوا أسساً للشعر الجيد، واشترطوا مقاييس للكلام الشعري الحسن، فاهتموا بأدوات الشعر التي تجعله في مصاف القول الحسن، وتتجلّى مظاهر ذلك الاهتمام في العناية بالبلاغة التي يُعرف بها القول الشعري من غيره من الأقوال.

لقد تطوّر النقد عند العرب من مجرد ملحوظات فطرية قائمة على الذوق الشخصي في العصر الجاهلي، إلى نقد قائم على المعرفة بالشعر وقوانينه في العصور المتلاحقة، مستفيداً من البلاغة وتطورها، وإذا كانت "الشعرية من المصطلحات التي أثارها الشكلانيّون الروس وبعثوا بها في النقد الجديد" [11]، فإنّ هذا لا يعني حيازتهم قصب السبق في اختراع مصطلح الشعرية (Aš-šiʿriyyat) والتقعيد له، وأنّ نقاد العرب القدامى لم يعرفوه، فالعرب عرفوا هذا المصطلح "من قبل تحت تسميات مختلفة، مثل: الشاعرية، وشعر شاعر، والقول الشعري، والقول غير الشعري، والأقاويل الشعرية" [12].

إنّ أهم تجليات الشعرية هي التأصيل للخطاب الشعري، والتفرقة بينه وبين الكلام العادي التقريري، فابن طباطبا يضع مقاربة لذلك، ويحدّ الشعر بأنه " كلام منظوم بان عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم، بما خُصّ به من النظم الذي إن عُدِلَ عن جهته مجّتْه الأسماع، وَفَسَد على الذوقِ" [13]، فالشعر في توصيفه العام كلام، لكنه كلام مختلف عن الكلام العادي (بان عن المنثور)، وهدف الشعرية عند كوهن(Cohen) هو "الكشف عن السمات العامة التي تصنف بموجبها الأعمال إلى شعرية وغير شعرية" [14].

ومن السمات العامة– إلى جانب اللغة الأدبية– النظم أو الوزن الذي "يمثّل مجموعة من الانحرافات أو التحولات الخاصة في داخل النظام" [15]، فالوزن – إذن– "يمثّل أول أشكال الانزياح عن المعيار النثري، وهو بالنتيجة مولّد رئيس لشعرية اللغة" [16]، فقد حاول ابن طباطبا في (عيار الشعر) " أن يؤسس للشعر (عياراً) – قياساً– يُميّز به الشعر من اللا شعر، من جهة، والشعر من حيث كونه شعراً من جهة ثانية، وهذا مهم وجديد في تاريخ النظرية الشعرية العربية" [17].

فقد صنّف ابن طباطبا الخطاب الشعري في إطار الخطابات غير التقريرية؛ وأنّ عملية إنتاج النص الشعري هي صناعة تستلزم أشياء قبل ممارسة الإنتاج وفي أثنائه، وإلا أصبح هذا المنتج ناقصاً ومعيباً؛ فالشعرية – كما يراها صلاح فضل– "هي المعرفة المستقصية للمبادئ العامة للشعر" [18]، ويقول ابن طباطبا: "وللشعر أدوات يجب إعدادها قبل

مَرَامِه وتكلُّفِ نظمِه، فمن نَقَصَت عليه أداة من أدواته، لم يَكمُل له ما يتكلّفُهُ منه، وبان الخلل فيما ينظمه، ولحقته العيوب من كل جهة "[19].

وبذلك يضع تنظيراً مبدئياً ورؤية استقصائية للعملية الشعرية برمتها، فما يسميها بأدوات الشعر هي محاولة لتوجيه الشاعر وصقل موهبته الفنية، وهي جماع الرؤية النقدية لابن طباطبا، ويمكن تقسيم هذه الأدوات إلى:

أ - أدوات علمية

" التوسّعُ في علم اللغة، والبراعةُ في فهمِ الإعراب "[20].

ب - أدوات معرفية ثقيفية

" الروايةُ لفنون الآداب، والمعرفةُ بأيام الناس وأنسابهم ومناقبهم ومثالبهم "[21]، فمثل هذه الأدوات تكوّن الجانب الثقافي للشاعر، فيضمّن الشاعر قصائده بعض الحكايات، يقول ابن طباطبا: " تُضمَّنُ أشياء يُوجبها أحوالُ الزمان على اختلافه، وحوادثه على تصرّفها، فيكون فيها غرائبُ مستحسنةٌ وعجائبُ بديعةٌ مستطرفةٌ من صفاتٍ وحكاياتٍ ومخاطباتٍ في كلّ فنّ توجبه الحال التي يُنشأ قولُ الشعر من أجلها "[22]، ويرى ابن طباطبا أنّ الشعر المتضمّن الحكايات والحوادث المشتملة على المعاني اللطيفة " تُدفعُ به العظائمُ، وتُسلّ به السخائمُ، وتُخلبُ به العقولُ، وتُسحرُ به الألبابُ؛ لما يشتمل عليه من دقيقِ اللفظِ ولطيفِ المعنى "[23].

جـ - أدوات شعرية تقليدية (منهجية تقليدية)

● "والوقوفُ على مذاهبِ العرب . . . الشّعر، والتصرفُ في معانيه في كل فن قالته العرب فيه وسلوك مناهجها في صفاتها ومخاطباتها وحكاياتها وأمثالها، والسننِ المستعملةِ منها، وتعريضِها وتصريحِها، وإطنابِها وتقصيرِها، وإطالتها وإيجازها، ولطفِها وخلابتِها، وعذوبةِ ألفاظِها، وجزالةِ معانيها، وحسنِ مباديها، وحلاوةِ مقاطعِها "[24].

إنّ اهتمام ابن طباطبا بمذاهب العرب وسننهم في قول الشعر، وتأكيد اتباعها راجع إلى اتصال الشعر بالمثل الأخلاقية، وليس منفصلاً عن البيئة التي يستمدون منها تشبيهاتهم ومعانيهم[25]، فالعرب بوصفهم أمة، مثل غيرهم من الأمم، لهم ظروفهم وأخلاقهم وعاداتهم، وأساليبهم في التفكير والتعبير، ولا بد للشاعر من الوقوف عليها[26]، والشعرية، كما يراها ابن طباطبا، لا يمكن أن تتحقق إلا باتباع هذه السنن.

د - أدوات منطقية

- "كمالُ العقل الذي به تتميز الأضداد.
- لزومُ العدل.
- إيثارُ الحَسَن.
- واجتنابُ القبيح.
- وضعُ الأشياء مواضعِها "[27].

جعل ابن طباطبا (قبول العقل) للمعاني الشعرية أساساً مهماً في عيار الشعر، فـ"عيار الشعر أن يُورد على الفهم الثاقب، فما قَبِلَهُ واصطفاه فهو وافٍ، وما مَجّه ونفاه فهو ناقص، والعلة في قبول الفهم الناقد للشعر الحسن الذي يَرِدُ عليه، ونَفْيِهِ للقبيح منه، واهتزازِهِ لما يقبله، وتكرُّهِهِ لما ينفيه "[28]، فقبول العقل أو ما يسميه بالفهم الثاقب هو اتباع الأسلوب المنطقي في التشبيهات والاستعارات وعدم الإغراق والغلو، حتى تتبلور صورة حسنة في ذهن المتلقي، يقبلها (الفهم)، فـ" لا يتحقق جمال الشعر إلا بالاعتدال- أي الانسجام – القائم بين صحة الوزن وصحة المعنى وعذوبة اللفظ، فإذا تم له ذلك كان قبول الفهم له كاملاً "[29].

إنّ الاعتدال(Al-iʿtidāl) الذي أشار إليه ابن طباطبا وجعله علة جمالية يقبلها العقل والفهم، هو محاولة للوصول إلى فكرة الكمال الشعري؛ فـ" كل عمل تهيمن عليه الوظيفة الشعرية، وتتجلّى فيه أبنية الخطاب الفني، يتضمّن عند جاكبسون (Jakobson)

مجموعة أدوات شعرية تكرارية منها : الجناس، والقافية والتصريع، والسجع، والتطريز، والتقسيم، والمقابلة، والتقطيع، وعدد المقاطع أو التفاعل والنبر والتنغيم، ويمكن لبنية التوازي أن تستوعب الصور الشعرية بما فيها من تشبيهات، واستعارات، ورموز "[30]، لذلك يقول ابن طباطبا: " إذا ورد عليك الشعر اللطيفُ المعنى، الحلوُ اللفظ، التامّ البيان، المعتدلُ الوزن مازج الروح ولاءم الفهم، وكان أنفذَ من نَفْثِ السّحر، وأخْفَى دبيباً من الرُّقى، وأشدّ إطراباً من الغناء، فسلّ السخائم، وحلّل العقدَ، وسَخّى الشحيحَ، وشَجّع الجبانَ "[31].

إنّ الانسجام (الاعتدال) بين مكونات البنى الشعرية ومنها البنية الوزنية، يمكن له أن يخاطب عاطفة المتلقي وإحساسه؛ فالوزن أو "الإيقاع تنظيم للمعنى داخل الخطاب "[32]؛ لذلك فإنّ " التناسب والتناغم والتأليف الحسن التأثير، والتوازي والتساوي بين أجزاء الكلام، وسيلة جليلة الغاية، كبيرة الأهمية، بعيدة المقصد ولن يأتلف الخطاب الشعري – في شكله الكلي أو الجزئي– إلا باعتماد أدوات موسيقية يتزن ويستقيم بها، التي تعدّ في مجملها مبادئ أولية للبنية الوزنية التي لا يتاح لقائل أن ينتج خطاباً من هذا النوع المتناسق الوحدات، المتزن الأجزاء، المنسجم الكل، المتناغم النهايات إلا إذا كانت له كفاية معرفية بهذه البنية "[33]، وهذا تأكيد على أنّ "غاية الشعر التي ينبغي أن تتحقق وتكمن في قدرته على تشكيل العقول، والتأثير في العواطف، وتوجيه السلوك الإنساني وجهة سوية "[34].

وبذلك حاول ابن طباطبا أن يكوّن رؤية نقدية تقترب من الرؤى النقدية التي تتبنى الشعرية وأدواتها، ويمكن القول إنّ مقولة[35] ابن طباطبا في مراحل عملية الإبداع الشعري (وصف عملية بناء القصيدة)، "يضع ابن طباطبا في مصاف النُّقاد التالين له، بل يضعه في عداد دعاة البنائية الحديثة، ولكن مشكلة ابن طباطبا أنه لم يستطع تصوّر ولادة البُنى اللغوية مادة وشكلاً، ولا ولادة وحدة القصيدة هذه، مرَّة واحدة "[36].

ثالثاً: الشعرية ومرادفاتها في عيار الشعر

1 - التبديل والتنسيق (At-tabdīl wa At-tansīq)

إنّ شعرية جاكبسون (Jakobson) قائمة على عنصرين شعريين؛ الاختيار والتأليف[37]، أو ما يسمى بالمحور الاستبدالي والمحور التأليفي، أو ما يطلق عليه ابن طباطبا (التبديل والتنسيق)؛ فالاختيار، والتأليف أن " يختار الشاعر من الرصيد اللغوي الواسع مظاهر محددة، ثم يوزعها بطريقة مخصوصة، فيكوّن بها أثراً شعرياً، سواء أكان هذا الاختيار لغاية إخبارية، أم لغاية إيحائية، واعياً كان هذا الاختيار أم غير واعٍ "[38].

إنّ عمليتي الانتقاء اللفظي (التبديل) والتأليف (التنسيق) تجريان وفق أساس تفاضلي يخدم المعنى الشعري ويثير انفعالات المتلقي، فجاكبسون يرى أنّ الاستعارة والمجاز المرسل، يرتبطان بمحوري الاستبدال والتأليف، فعملية الاستبدال بين الوحدات الدلالية المتماثلة تأتي بالاستعارة، بينما عملية التأليف بين هذه الوحدات المُختارة وفق أسلوب شعري تولِّد المجاز المُرسَل[39]، ومن هنا فإنّ حسن " الاختيار من الرصيد المعجمي للسان الخطاب الشعري، وحسن تأليف ما تمّ اختياره له دور رائد في اكتساب الشعر الوظيفة المسمّاة (شعرية) "[40].

إنّ مسألة الاختيار والتأليف، أو" تخير اللفظ. . . وجودة السبك" كما يقول الجاحظ[41]، هما محورا شعرية النص، وهما المولِّد للنصوص الإبداعية، لذلك اهتم ابن طباطبا بهذين العنصرين الشعريين، وأطلق عليهما مسميات دالة، وهي على النحو الآتي:

أ- التبديل (At-tabdīl)- (الاختيار Al-iḫtiyār)

يرى ابن طباطبا أنّ الشاعر الجيد هو الذي يقوم بعملية الانتقاء اللفظي وفق التماثل والمثالية، فـ(يبدّل) اللفظة المُسْتكْرهة (غير الجيدة) أخرى سهلة مماثلة لها، يقول: " ثم يتأمّل ما قد أدّاه إليه طبعُه ونتجتْه فكرتُه، فيستقصي انتقادَه، ويَرُمُّ ما وَهَى منه[42]،

ويُبْدِل بكل لفظة مُسْتكْرهة لفظةً سهلةً نقيّة "[43]؛ وهذا يؤكد أنّ " الكتابة إجمالاً والكتابة الشعرية خاصة هي نوع من (الاختيار)، يقوم به الشاعر على مستوى كل بيت من أبيات قصيدته "[44].

فابن طباطبا يجعل اختيار الألفاظ الشعرية المناسبة محوراً مهماً للصناعة المثالية للنص، فأدوات التأليف الشعري (الشعرية) تستلزم " إيفاء كل معنى حظه من العبارة، وإلباسه ما يشاكله من الألفاظ حتى يبرز في أحسن زي وأبهى صورة، واجتناب ما يشينُه من سَفْسَاف الكلام وسخيف اللفظ، والمعاني المستبردَة، والتشبيهات الكاذبة والإشارات المجهولة، والأوصاف البعيدة، والعبارات الغَثّة "[45]، فالاختيار أو التبديل عند ابن طباطبا ليس في المفردات والألفاظ فقط، بل في المعاني والتشبيهات والإشارات والأوصاف والعبارات أيضاً، حتى يكون النص الشعري " كالسبيكة المُفْرَغة، والوشي المُنمْنَم، والعقد المنظّم، والرياض الزاهرة، فتسابِقُ معانيه ألفاظَه، فيلتذُّ الفهم بحسن معانيه كالتذاذ السمع بمونقِ لفظِه "[46]، فعملية التبديل بين الألفاظ عند ابن طباطبا يجب أن تنسجم ومعيار الاعتدال، القائم على انسجام الألفاظ ومعانيها مع إيقاع الوزن وصوت اللفظ والحرف بصورة جمالية، فتحصل اللذة السمعية لدى المتلقي.

ولذا اشترط ابن طباطبا لعملية التبديل (الاختيار) أن " تكون الألفاظ منقادة لما تُراد له، غير مستكرهة، ولا مُتعبَة، مُخْتَصَرةَ الطُّرق، لطيفة المَوالج، سهلة المخارج "[47]، حتى تُحدِث أثراً، ويسهل التواصل مع المتلقي، الذي يجب أن يضعه الشاعر نصب اهتمامه، فـ"ليست تخلو الأشعار من أنْ يُقْتَصَّ فيها أشياءُ هي قائمة في النفوس والعقول فتحسنُ العبارة عنها، وإظهار ما يكمن في الضمائر منها، فيبتهجُ السامع لما يَرِدُ عليه مما قد عَرَفَهُ طَبْعُهُ، وقَبِلَهُ فَهْمُهُ، فَيُثَارُ بذلك ما كان دفيناً ويبرز به ما كان مكنوناً فينكشف للفهم غطاؤه فيتمكن من وجدانه بعد العناء في نشدانِه "[48].

إنّ وظيفة الشعر ليس الإبلاغ المعرفي، وإنما مهمة الشاعر البحث عن أحسن الألفاظ والعبارات التي (تبهج السامع) فيستمتع بها، وتؤثر في وجدانه، ولا تجرح مشاعره، فالشاعر يجب أن يحترم مشاعر المتلقي، فـ"إذا مرّ له معنى يُستبشعُ اللفظ به لطُف في

الكناية عنه، وأَجَلّ المخاطب عن استقباله بما يتكرّهُهُ منه، وعَدَل اللفظ عن كاف المخاطبة إلى ياء الإضافة إلى نفسه إن لم ينكسر الشعر، أو احتال في ذلك بما يحترزُ به مما ذممناه، ويوقف به على أَدَبِ نفسه، ولُطفِ فهمه، كقول القائل:

وَلَا تَحَسبنَ الْحُزن يَبْقَى فإنهُ شِهابُ حَريقٍ واقدٌ ثمَّ خَامِدُ
سآلفُ فُقدانَ الَّذِي قَد فَقَدْتُهُ كإلْفكَ وِجدانَ الَّذِي أنتَ واجِدُ[49]

فالشاعر في الشطر الأول من البيت الثاني لم يخاطب المتلقي ويقول له (ستألَفُ فُقدانَ الَّذِي قَد فَقَدْتَهُ)، وإنَّما عدل إلى القول (سآلفُ فُقدانَ الَّذِي قَد فَقَدْتُهُ) وكأنه الفاقد لهذا الشيء، "فانظُرْ كَيفَ لَطُفَ فِي إضافَةِ ذكر المَفقودِ الذي يُتَطَيَّرُ مِنْهُ إِلَى نَفسِهِ، وَمَا يُتفاءَلُ إِلَيْهِ من الوِجدانِ إِلَى المُخَاطَبِ، فَجَعَل المَوْجودَ المألوفَ للمُعَزَّى، والمَفقُودَ لِنَفْسه"[50].

ولذا عدَّ ابن طباطبا عملية اختيار الألفاظ الحسنة عاملاً في زيادة شعرية النص، ووصف عملية اختيار الألفاظ الجيدة بـ(المعرض الحَسَن)[51]، ويمثل لذلك بقول مسلم بن الوليد[52]:

وإني وإسماعيلَ بَعدَ فراقِـهِ لكَـالغِمدِ يومَ الرّوعِ زايلَهُ النّصْلُ
فإنْ أغشَ قوماً بعدَهُ أو أزرهُمُ فكالوحشِ يُدنيها منَ الأُنسِ المَحْلُ

فابن طباطبا أراد أنّ اختيار الألفاظ بطريقة شاعرية يجعل المعنى- إلى جانب كونه صحيحاً بارعاً حسناً- في أحسن معرض (صورة إبداعية وأسلوب جميل)، فالشاعر في البيتين السابقين انتقى ألفاظاً وعبارات وصوراً، ربما لو ذكر مكانها ألفاظاً أخرى ما رقى إلى هذه الصورة الشعرية، فالشاعر في شطر البيت الأول: قال (فراقه) ولم يقل (رحيله)، فلفظة الفراق أشد وطأة وتناسباً للموقف، فالفراق يعني عدم اللقاء ولا أمل في ذلك، ويعني الابتعاد المكاني والزماني والجسدي والروحي؛ ثم يوضّح الشاعر حالته، ويختار صورتين: صورة السيف المفارق لغمده، التي جاءت موضّحة لهذا الفراق، وتوحي بهول المصيبة، والارتباط الحتمي والوجودي بين الشاعر والمفارق، فالغمد ليس شيئاً من دون النصل (السيف).

أما الصورة الثانية؛ فتبين حقيقة العلاقة بين الشاعر والمجتمع بعد هذا الفراق، فيختار الفعل (أغشى) في البيت الثاني لتناسب الصورة التي وردت في عجز البيت، فإسماعيل كان له المرعى الخصب الذي يؤمن له حياة كريمة، وبعد فراقه أضحى مثل الحمر الوحشية التي أجدبت وتبحث عن مرعى بقرب الإنسان الذي سيصطادها، فالمحل (الجدب) هو سبب صيد الوحش، وبذلك يكون "المعنى الصحيحُ البارعُ الحُسْنِ، قد أُبرزَ في أحسنِ مَعرَض وأبهى كُسْوة، وأرق لفظٍ" [53].

ب- التنسيق (At-tansīq)- (النسج An-nasḥ)

إنّ لعملية رصّ الألفاظ ورصفها وانتظامها صورتين: الصورة النمطية النحوية التراتبية، والصورة الأخرى القائمة على المخالفة للوضع التراتبي، يقول كوهن (Cohen): "لا يتحقق الشعر إلا بقدر تأمّل اللغة وإعادة خلقها مع كل خطوة، وهذا يفترض تكسير الهياكل الثابتة للغة وقواعد النحو" [54].

وهذا ما أطلق عليه عبد القاهر الجرجاني (الترتيب الخاص)[55]، إنّ الشعرية التأليفية قائمة على إعادة التموضع للألفاظ وفق ما يقتضيه السياق ، وخَلْق نص فني يترك أثراً في نفسية المتلقي وشعوره، فالشاعر مثل " ناظم الجوهر الذي يؤلّفُ بين النفيس منها والثمين الرائق، ولا يشين عقوده، بأن يُفاوتَ بين جواهرها في نظمها وتنسيقها، وكذلك الشاعرُ إذا أسّس شعره على أن يأتي فيهِ بالكلام البدوي الفصيح لم يخلطْ به الحضري المولّد، وإذا أتى بلفظةٍ غريبة أتبعها أخواتها، وكذلك إذا سهّل ألفاظَه لم يخلطْ بها الألفاظَ الوحشيةَ النافرة الصعبةَ القياد" [56].

فإعادة الرصّ والتركيب للألفاظ والعبارات أو ما يسميها ابن طباطبا (النظم والتنسيق والنسج) يعكس خيال الشاعر ومهارته في صنع نص إبداعي، فـ" توقيع اللفظ موقعاً مناسباً حين تأليفه مع ما يجاوره من ألفاظ أخرى ينطوي على قيمة فنية وجمالية فذة، لا بل إنّ مثل هذا التوقيع جدير بنقل التجربة النفسية الشعورية الإبلاغية للمبدع" [57]، لذلك ذهب بعض الدراسين إلى أنّ قياس الشاعرية عند الشاعر يكمن "بقدرته على الابتكار الذي يؤثّر في نفس السامع، وهذا مما جعل الشاعر مسكوناً بهاجس أساسي هو

أن يكون ما يقوله مطابقاً لما في نفس السامع، ذلك أنّ مدى فهم السامع لما يقوله هو الذي يحدد مستوى بيانه الشعري "[58].

إنّ اتباع طريقة النحو في البنية التراتبية للألفاظ والعبارات يقود إلى إنتاج خطاب تقريري، خطاب لا يقوم على المفارقة وصُنع فجوة فنية في جدار بنية الخطاب، ولا يمكن أن يحمل مواصفات الخطاب الشعري و "كلما ابتعد الشاعر عن البنيات النحوية الجاهزة انتقل بخطابه إلى دائرة الشعرية "[59].

من الأمثلة التي يوردها ابن طباطبا على العناية بمواقع الألفاظ وانتظامها في الكلام، قول امرئ القيس[60]:

بَعَثْنَا رَبِيئاً قَبْلَ ذلكَ مُخْمِلاً كَذِئبِ الفَضَا يَمْشِي الضَّراءَ ويَتَّقي

"فوقعت (يتقي) موقعاً حسناً "[61]؛ لتأخرها ومجيئها بعد (يمشي الضَّراء) التي تدلّ على التخفي عند المراقبة، فالذئب يراقب فريسته متخفياً وخائفاً يتجنب أي شيء يُفسد عليه فريسته.

ومن الأمثلة على حسن التنسيق وانتظام الألفاظ في مواضعها، قول النابغة الذبياني[62]:

تجلو بقادِمتي حمامة أيكةٍ بـرداً أُسِـفَّ لَثَاتُـهُ بـالإِثْمِـدِ
كـالأقحوانِ غـداةَ غِـبّ سمائِهِ جفّـتْ أعَـاليـهِ وأسـفلُهُ نَـدِي
زعـم الـهُـمـامُ، بـأنّ فَـاهَـا بـاردٌ عَـــذبٌ إذا ما ذقتَهُ قُلـتَ: ازْدَدِ
زَعَـم الـهُـمـامُ، ولـم أذقْـهُ، أنّـهُ يُروَى بِريقتِها مـن العَطَشِ الصّدي

"فقوله (وأسفلُهُ ندي)، و(من العَطَش الصّدي)، وقعا موقعين عجيبين "[63]؛ لأنّ عبارة (وأسفله ندي) جاءت تعقيباً؛ فالأقحوان لا يكون شكله جميلاً إلا عندما تكون أوراقه جافة ليس بسبب قلة الماء، وإنما بسبب تعرضها للشمس بعد المطر، وكذلك جملة (من العطش الصدي) جاءت متعلقة بقوله (فاهَا باردٌ عَذبٌ)، و(يُروَى بِريقتِها).

إنّ الوظيفة الشعرية قائمة على لذة الاستفزاز الفني للمتلقي ومداهمة شعوره،

ولا يكون ذلك إلا بوساطة الخلخلة التركيبية للبنية التراتبية للألفاظ والعبارات والمعاني، وفي هذا الموضع يقول ابن طباطبا: "ومن أحسن المعاني والحكاياتِ في الشعر وأشدها استفزازاً لمن يستمعُها، الابتداءُ بذكرِ ما يعلم السامع له إلى أيّ معنى يُساق القول فيه قبل استتمامه وقبل توسّط العبارةِ عنه، والتعريضُ الخفيّ الذي يكون بخفائه أبلغ في معناه من التصريح الظاهر الذي لا ستر دونه. فموقع هذينِ عند الفهم كموقع البُشرى عند صاحبها، لثقة الفهم بحلاوة ما يردُ عليه من معناهما"[64]، وهذا الاستفزاز البدئي أو ما يطلق عليه التمهيد يفضي إلى خلق مسار توتري قائم على التعجب والاندهاش ويزيد من لذة النص وحلاوته.

ومن الأمثلة التي يذكرها ابن طباطبا على حسن الابتداء، قول النابغة[65]:

إِذا مَا غَزَوْا بالجَيشِ حَلَّق فَوقَهْمْ عَصَائبُ طَيرٍ تَهْتَدِي بعَصَائِبِ

فقدّم في هذا البيت معنى ما تحلّق الطير لأجله، ثم أوضحه بقوله[66]:

يصاَحِبنَهُمْ حَتَّى يُغْرنَ مَغَارَهُمْ من الضَّارياتِ بالدماءِ الدَّوارِبِ
تَرَاهُنّ خَلْفَ القَومِ زُوراً كأَنَّهَا جُلوسُ الشُّيوخِ فِي مُسُوكِ الأَرَانبِ
جَوَانِحَ قد أيقَنَّ أنَّ قَبيلَهُ إِذا مَا التقَى الجَمعانِ أولُ غَالِبِ
لهُنَّ عَلَيْهِمْ عَادَةٌ قد عَرَفْنَهَا إِذَا عَرَّضُوا الخَطَّيَّ فَوْقَ الكواثِبِ

فالأبيات جاءت شرحاً وتفصيلاً للبيت الأول (إِذا مَا غَزَوْا بالجَيشِ حَلَّق فَوقَهْمْ . . . . .)، فالطيور اللاحمة من نسور وعقبان تحلّق فوقهم مصاحبة لهم، لثقتها بأنهم يفتكون بأعدائهم، فيكثر القتلى، فتشبع من لحومهم.

ويأتي ابن طباطبا بمثال على التمهيد الاستفزازي الذي يقود إلى معنى آخر معاكس لما يتوقعه المتلقي، أو ما يسمى خيبة التوقع، كما في قول الشاعر[67]:

لَعَمْرُك مَا النَّاسُ أَثْنَوْا عَليَكَ وَلَا مَدَحُوكَ وَلَا عَظَّمُوا
ولَو أنهُمْ وَجَدُوا مَسْلكاً إِلَى أَنْ يَعِيبُوكَ مَا أَحْجَموا

فالبيتان السابقان يوحيان إلى مقدمة للذم والهجاء، لكن الشاعر يعكس الأمر بعد ذلك ويتحوّل الهجاء إلى مدح ، فيقول :

ولـكـنْ صَـبَـرْتَ لِـمَـا أَلـزَمُـوكَ وجــدْتَ بِمَـا لَـمْ يَـكُـنْ يَـلْـزَمُ
فـأنْـتَ بِـفَـضْـلِـكَ أَلجَـأتَـهُـمْ إِلَـى أنْ يَـقُـولـوا وأنْ يُـعْـظِـمُـوا

وعندما يؤكّد ابن طباطبا (مطابقة اللفظ لمعناه حقيقة لا مجازاً)، ليس معناه التخلّي عن الأدوات البلاغية التي تمنح النص شعريته، وإنما التأكيد على أن توضع الألفاظ للمعاني المُرادة، وألا يكون هناك نوع من الابتذال والتجنّي أو الضبابية في معاني الألفاظ، فلا بد أن تكون المعاني منسجمة وملتحمة كالنسيج الواحد، غير مفرطة في الغموض، فـ" أحسنُ الشعر ما يوضع فيه كل كلمة موضعَها حتى تُطابق المعنى الذي أريدت له ويكون شاهدُها معها لا تحتاج إلى تفسير من غير ذاتِها " [68] .

إنّ هذا التطابق لا يفقد النص شعريته، خاصة إذا كان هناك تنسيق وانسجام بين الألفاظ وما يوجه دلالاتها في السياق نفسه، " فإنّ الإلحاح على المطابقة بين المعنى واللفظ وتحسّس نسج النص يكشف عن الاهتمام بكل العناصر النصية، وإن لم يترتب على ذلك تصور الوحدة في شكل تفاعل المستويات المختلفة، بل يكاد يغلب عليها مبدأ الوصف لعناصر تكاد تكتمل في ذاتها ليتحقق لها نوع من الانسجام والتأليف " [69]، ويستشهد ابن طباطبا على التنسيق القائم على حسن مطابقة اللفظ لمعناه، بقول جنوب أخت عمرو ذي الكلب[70] :

فأقسَـمْتُ، يَـا عَمْـرُو، لَـو نَبَّهَاكَ إِذاً نَبَّـهَـا مِـــنْكَ دَاءً عُـضَـالَا
إِذاً نَبَّهَـــا لَيـــثَ عِرّيسَـــةٍ مُفِيـتاً مُفِيـــداً نُـفُـوساً ومَـالَا
وخَـــــرقٍ تَجَـاوَزْتَ مَجْهولَـه بِـوَجْـنَـاءَ حَـرْفٍ تَشَكَّى الكَـلَالَا
فكُنْـتَ النَّـــهـارَ بِـهِ شَمْسَـهُ وكـنْـتَ دُجَـى اللَّيْـلِ فِيهِ الهِلَالَا

يعلق ابن طباطبا على الأبيات السابقة بقوله : " فتأمل تنسيق هذا الكلام وحسنَه، وقولها : مفيتاً، ثم فسرت ذلك فقالت : نفوساً ومالاً، ووصفته نهاراً بالشمس، وليلاً

بالهلال، فعلى هذا المثال يجب أن يُنسّق الكلامُ صدقاً لا كذب فيه، وحقيقة لا مجاز معها فلسفياً "[71]؛ فابن طباطبا معجب بالأبيات السابقة لاحتوائها على أسلوب بديعي هو التسهيم[72]، حيث مجيء مُفِيتاً (وهو الشخص المهلك النفوس)، ومُفِيداً (الشخص الآخذ الأموال)، ثم تبعه ما يدل عليه (نُفُوساً ومَالَا)، ثم التشبيه المتوازن الواضح: فهو مثل الشمس للنهار، والهلال لليل، فالشمس علامة النهار، والهلال علامة الليل.

ج- تشاركية التبديل والتنسيق وعلاقتهما بالشعرية

حذّر ابن طباطبا من الاستهانة بعمليتي التبديل (الاختيار)، والتنسيق (النسج)، ووضع معايير لذلك؛ فالشاعر مثل النسّاج، عليه إجادة الصنعة وإلا جاءت أبياته الشعرية (متفاوتة النسج)، ويحاول ابن طباطبا أن يورد الشواهد على ذلك، يقول: " فأما هذه الأبيات المستكرهةُ الألفاظِ، المتفاوتةُ النسجِ، القبيحةُ العبارة، التي يجب الاحترازُ من مثلها قول عروة بن أُذينة:

واسْقِ العَدُوَّ بِكَأسِهِ وَاعْلَمْ لَـهُ بالغَيْبِ أنْ قدْ كَـانَ قبْلُ سَقاكَهَا
واجْزِ الكَرَامَةَ مَنْ تَرى أنْ لَوْ لَهُ يَوْماً بَذَلْتَ كَرَامـةً لَجزَاكَهَا "[73]

يعلق ابن طباطبا على البيتين مبيناً أنّ قوله: " في البيت الأول: (واعلم له بالغيب) كلام غثّ وله رديئة الموقع بشعةُ المسمع، والبيت الثاني كان مخرجُه أن يقول: واجز الكرامة من ترى، أن لو بذلت له يوماً كرامة لجزاكها "[74]، وكأنّ الشاعر في البيت الأول لم يوفّق في اختيار الألفاظ، فجاءت (واعلم له بالغيب) كلاماً ركيكاً ثقيلاً على السمع، أما في البيت الثاني؛ فلم ينسّق الكلام جيداً، فقدّم ما حقه التأخير، وأخّر ما حقه التقديم، فعملية التقديم والتأخير كما يراها كوهن "انزياح سياقي "[75]، وفي المنجز البلاغي العربي[76] يمثّل التقديم والتأخير أصلاً مهماً في إحداث التمايز والتوسع نحو آفاق جديدة في تشكيل المعاني وصناعة الشعرية. وذلك يؤكد أن الوظيفة الشعرية تكون "بإسقاط مبدأ المماثلة من محور الاختيار إلى محور التأليف "[77].

ومن الأمثلة التي يسوقها ابن طباطبا على سوء التبديل والتنسيق، قول النابغة الذبياني[78]:

يُصَاحِبْنَهُمْ حَتَّى يُغِرنَ مُغَارَهُمْ مِن الضَّارِيَات بالدِّمَاءِ الدَّوارِب[79]

فابن طباطبا عاب على النابغة في بيته السابق تقديمه (الدماء) على (الدوارب)، وأنّ تنسيق الكلام يجب أن يكون: مِن الضَّارِيَات الدَّوارِب بالدِّمَاءِ؛ " لأنّ الدماءَ جمعٌ، والدواربَ جمعٌ، ولو كان: من الضاريات بالدم الدوارب لم يلتبس، وإن كانت هذه الكلمة حاجزة بين الكلمتين؛ أعني: بين الضارياتِ والدوارب، اللتين يجبُ أن تقرنا معاً "[80].

إنّ مبدأ الشعرية قائم على ائتلاف الألفاظ والمعاني، وأن يكون حسن تبديل الألفاظ موافقاً لمواقعها وتوزيعها، يقول ابن طباطبا: "من الأبيات المستكرهة الألفاظ القلقة القوافي، الرديئة النسح، فليست تسلم من عيب يلحقها في حشوها أو قوافيها، أو ألفاظها، أو معانيها، قول أبي العِيال الهذلي[81]:

ذَكَـــرْتُ أخِـــي فَـعَـاوَدنـي صُـــداعُ الـــرّأسِ والـوَصَـبُ

" فذكرُ الرأسِ مع الصداع (فَضْل) "[82]؛ أي أن " ذكر (الرأس) مع الصداع حشو؛ لأنّ الصداع لا يكونَ في غير الرأس، ولكنه غير مفسد؛ لأنّ المعنى لا يفسد به "[83]، لكنه معيب في الشعر، ومن الأمثلة -أيضاً- على ذلك، قول الحطيئة[84]:

أَلا حَبَّذا هِنْدٌ وأرضٌ بهَا هِنْدُ وهِنْدٌ أتَى من دُونِها النَّأيُ والبُعْدُ

فالشاعر ذكر لفظين مترادفين، لا يصح ذكرهما معاً، فذكر " (النَّأي) مَعَ ذكر (البُعْد) فَضْلٌ "[85]، فمعناهما واحد.

ولذا أطلق ابن طباطبا على الشعر الذي لا يمتلك الشعرية ولا يأتلف لفظه مع معناه (الشعر القاصر عن الغايات)، يقول: "ومن الأبياتِ التي قصّر فيها أصحابها عن الغايات التي أُجْرُوا إليها ولم يسدّوا الخلل الواقع فيها معنىً ولفظاً قولُ امرىء القيس:

فللسَّـاق أُلْهُـوبٌ وللسَّـوط دِرَّةٌ وللزَّجْرِ مِنْهُ وَقْعُ أخْرَجَ مُهْذِبِ "[86]

فالشاعر وإن كان قصده مدح فرسه، في البيت السابق، فإنه لم يُوفق في التعبير عن ذلك، فالفرس الذي "يُحتاجُ إلى أن يُستعانَ عليه بهذه الأشياء لغيرُ جوادٍ"[87]، فالوصف بهذا الأسلوب جاء قاصراً عن غايته؛ لأنّ المعاني والألفاظ قصرَّت عن التعبير الأمثل عن الفرس المراد مدحه.

ومن الأمثلة التي يسوقها ابن طباطبا على الشعر القاصر عن الغايات، قول الشماخ[88]:

بانَتْ سُعَادُ فَفِي العَينَيْنِ مَمْلُولُ وكانَ فِي قِصَرٍ من عَهْدِهَا طُولُ

فالشاعر قصّر عن المعنى الجيد، فوصال الحبيب لا يُستطال، و"كان ينبغي أن يقول: وكان في طول من عهدها قِصَرٌ، أو يقول: وصار في قِصَرٍ من عَهدِها طول"[89].

ومنه قَوْل أبي ذُؤَيب الهذلي[90]:

وَلَا يَهْنَأ الوَاشِينَ أنْ قَدْ هَجَرتُهَا وأظْلَمَ دونِي لَيْلُهَا ونَهَارُهَا

فأبو ذؤيب أسند الظلام إلى (ليلها ونهارها)، والأفضل أن يسنده إلى ليله ونهاره، و"يقول: وأظْلَمَ دونهَا ليلِي ونَهَاري"[91]؛ لأنه هو من يعاني مرارة الهجر لمحبوبته.

ويمضي ابن طباطبا في ذكر الأمثلة التي لم ترق إلى مستوى التعبير الجيد عن المعاني، وكأنّ الشاعر لم يستطع اختيار الألفاظ المناسبة، ولم يوفق في الصياغة كذلك، كما في قول الحُطَيئة[92]:

ومَنْ يَطْلُبْ مَسَاعِي آلِ لأيٍ تُصَعِّدهُ الأمُورُ إِلَى عُلَاهَا

فالشاعر أراد أن يمدح (آل لأي)، وأنهم لا يُجارون عند المفاخرة، لكنه عجز عن ذلك، و"كانَ ينبغي أن يقول: من طَلَبَ مَسَاعِيهُمْ عَجزَ عَنْهَا وقَصَّرَ عَن بُلوغِهَا، فأمَّا إِذا سَاوَى بهم غَيْرهم فأيُّ فَضْلٍ لَهُم؟"[93].

2 - التخفي (At-taḥaffi) -التعريض (At-ta'rīḍ)

إنّ شعرية النصوص تنبع من المفارقات والإشارات والإيحاءات، فمهمة الشعر أن " يُلْطَف في تقريب البعيد منها، فَيُونِس النافر الوحشي حتى يعود مألوفاً محبوباً، ويُبْعد المألوف المأنوس حتى يصير وحشياً غريباً " [94]، وبهذا يؤكّد ابن طباطبا ضرورة الاهتمام بالتشبيهات التي تجمع بين التضادات؛ لأنّ " اجتماع المتنافرات والمؤتلفات في التشبيه من أسباب الشعرية " [95]، ويقول كوهن : " (الانتهاك) الذي يحدث في الصياغة، والذي يمكن بواسطته التعرف على طبيعة الأسلوب بل ربما كان هذا الانتهاك هو الأسلوب ذاته، وما ذلك إلا لأنّ الأسلوبيين نظروا إلى اللّغة في مستويين، الأول مستواها المثالي في الأداء العادي، والثاني مستواها الإبداعي الذي يعتمد على اختراق هذه المثالية وانتهاكها " [96].

ويرى ابن طباطبا أنّ المعاني معروفة ومشهورة، وأنّ الأمر في الكيفية في تناولها وإبرازها بشكل جديد، وذلك بوساطة "إلطافِ الحيلة، وتدقيق النظر في تناول المعاني واستعارتها، وتلبيسها حتى تخفى على نُقّادها والبصراءِ بها، وينفرد بشهرتِها كأنه غير مسبوقٍ إليها " [97]، فالاستعارة تعمل على خلق لغة جديدة والانتقال بدلالة اللفظ من المستوى المعجمي المعياري إلى المستوى الإبداعي، وهذا خرق "من حيث كون النص في مخالفته قانون اللغة ينتقل من المدلول الأول إلى المدلول الثاني، والوقوف على مستوى التنافر الذي يتيح للقارئ إعادة بناء النص الذي من شأنه أن يسهم في محاولة إنتاج واقع جديد " [98].

وقد صنّف ابن طباطبا الشعر إلى قسمين[99] :

1 - أشعار محكمة متقنة الألفاظ حكيمة المعاني، عجيبة التأليف إذا نُقضت وجُعلت نثراً لم تبطل جودة معانيها، ولم تفقد جزالة ألفاظها، فهي كالقصور المشيدة، والأبنية الوثيقة الباقية على مر الدهور.

2 - أشعار مموّهة، مزخرفة عذبة، تَروقُ الأسماع والأفهام إذا مرت صفحاً، فإذا حُصّلت وانتُقِدت بُهرجتْ معانيها، وزُيّفت ألفاظُها، ومُجّتْ حلاوتها، ولم

يصلح نقضها لبناء يُستأنف منه، فهي كالخيام الموتدة التي تزعزعها الرياح، وتُوهيها الأمطار، ويُسرع إليها البلَى، ويخشى عليها التقوّض.

إنّ الشعر قائم على الإيحاء والغموض، و "الكلام لا يدخل في الشعر إذا خلا من الإيحاء، لذا جعل ابن طباطبا (التعريض الخفي الذي يكون بخفائه أبلغ في معناه من التصريح الظاهر الذي لا سِترَ دونه) دليلاً على جودة النص الشعري، فيقترب بذلك من تحديد مفهوم اللغة الشعرية، التي هي لغة خفاء لا تصريح "[100].

ومن الأمثلة التي يسوقها ابن طباطبا على "التعريض الذي ينوب عن التصريح، والاختصار الذي ينوب عن الإطالة، قول عمرو بن معد يكرب:

فَلَـوْ أنّ قَوْمـي أنْطَقَتْنـي رِمَاحُهُمْ نَطَقْتُ، ولكنَّ الرِّمَاحَ أجَرَّتِ! "[101]

فالشاعر لم يصرح مباشرة عن خذلان قومه له في المعركة، فرماحهم لم تنطقه حتى يذكر حسن بلائهم، فاختزل موقفهم بصورة تكثيفية في قوله (ولكنَّ الرِّمَاحَ أجَرَّتِ)؛ وكأنّ رماحهم أجرت (شقّت) لسانه، كما يجر لسان الفصيل، فمنعته عن مدحهم؛ لأنهم لم يصدقوا في المعركة، ويبلوا بلاءً حسناً.

ومنه قول الشاعر[102]:

لعَمْري لنِعْمَ الحَيُّ حَيُّ بني كَعْبِ إذا نَـزَلَ الخَلْخَـالُ منزلـةَ القُلْـبِ

فالشاعر لم يصرح بالمعنى مباشرة، وعبّر عن شدة خوف النساء بأنهنّ جعلن الخلخال- الذي يكون مخفياً- ظاهراً وكأنّه قُلب (سوار)، ويشرح ابن طباطبا البيت السابق بقوله "إذا ريعَتْ صاحبةُ الخَلخَال فأبدَتْ سَاقَهَا، وشَمَّرَتْ للهَرَب - والقُلبُ: السَّوارُ وتُبديه المرأةُ وتخفي الخَلْخَالَ إذا لَبِسَتْهُمَا "[103].

فالتعريض دون التصريح في الشعر يقود إلى التكثيف والاختزال، فتتشكل اللغة الشعرية وتتنامى مستويات الإبداع فيها، وبذلك جعل ابن طباطبا الشعر الذي لا يتضمّن أي صور بديعة ولا يحمل مفارقات وغموضاً في إطار (الشعر الصحيح المعنى، الرث

الصياغة)، يقول: "ومن الحِكم العجيبة، والمعاني الصحيحةِ الرثةِ الكُسوة، التي لم يُتنوّقْ في معرضِها الذي أُبرزتْ فيه قول القائل:

نُـــراعُ إذا الجَـنَـائـز قَـابَـلَـتْـنَـا ونَـسْـكُـنُ حِـين تَمْـضي ذَاهـبَـاتِ
كَـــــرَوْعَـةِ ثَـلَّـةٍ لِـمُـغَـارِ ذِئـبٍ فلمَّا غَـــابَ عـادتْ رَاتِعَاتِ" (104)

فابن طباطبا يرى أنّ البيتين السابقين لا يحملان أي قيم شعرية جمالية، على الرغم من أنّ المعنى صحيح وواضح فيهما، لكنّ القيم الشعرية الجمالية تكون شبه معدومة، بسبب عدم وجود الصياغة الجيدة (الرث الصياغة)، ولهذا يتفق مع الجاحظ الذي علّق على هذين البيتين:

لا تحسبنَّ المـوتَ مـوْتَ البِلَى فـإنَّمـا المـوتُ سـؤالُ الـرجـالْ
كِلاهمَـا مَـوتٌ، ولـكـنَّ ذَا أفظـع مِـنْ ذاكَ لِـذُلِّ الـسُّـؤالْ

بقوله: "وأنا أزعم أنّ صاحب هذين البيتين لا يقول شعراً أبداً، ولولا أن أدخل في الحكم بعض الفتك؛ لزعمت أنّ ابنه لا يقول شعراً أبداً" (105)، فالجاحظ يرى عدم قصدية الشعر في البيتين السابقين، وإنما القصد الإتيان بالحكمة في قالب منظوم، وكذلك المُباشرة والوضوح في المعنى لا يمكن أن تصنع شعراً جيداً(106).

وإذا كان ابن طباطبا جعل التخفي والتعريض من مولدات الشعرية، فإنّه حذّر من الغموض المفرط، ويرى أن تكون الاستعارات والمجازات فيها اعتدال، فـ" ينبغي للشاعر أن يجتنبَ الإشاراتِ البعيدةِ، والحكاياتِ الغَلِقة، والإيماءَ المشكل، ويتعمّد ما خالف ذلك، ويستعمل من المجاز ما يقارب الحقيقة، ولا يُبْعَد عنها، ومن الاستعارات ما يليق بالمعاني التي يأتي بها، فمن الحكايات الغَلِقَة والإشارات البعيدة قول المثقب العبدي(107) في وصف ناقته:

تَـقُـولُ وَقَـد دَرَأتُ لَهَا وَضِيني أهَـــــذَا ديـنُـهُ أبَـــداً وَدِيـنـي
أكُـــــلّ الدَّهْـرِ حِـلٌّ وارتِـحَـالٌ أمَـا يُـبْـقـي عَـلَـيْـهِ وَلَا يَقِيني؟!

فهذه الحكاية كلها عن ناقته من المجاز المُباعد للحقيقة، وإنما أراد الشاعر أنّ الناقة

لو تكلّمت لأعربت عن شكواها بمثل هذا القول "[108]، فابن طباطبا عاب مجاز المثقب في أنه جعل ناقته تشكو إليه بحديث مباشر وتقول بلسانها: (أهذا دينُهُ أبداً ودِيني)، ثم تواصل استفهامها: (أكلّ الدهرِ حلٌّ وارتحالٌ)، و(أما يُبْقي عَليه ولا يقيني)، وهذا كما يراه ابن طباطبا من المجاز المفرط المخالف لسنن العرب في تأسيس الشعر، وكان على المثقب أن يسلك مسلك عنترة في مجازه "الذي يقارب الحقيقة "[109] عندما وصف فرسه بقوله[110]:

فـازوَّر عـن وقـعِ القـنا بلبانِهِ وشكـا إلـيَّ بِـعـبـرة وتَحَـمْـحُـمِ

جاء حسن الاختيار هنا للصورة المجازية، القائمة على عدم المبالغة، فالفرس (شكا) إلى صاحبه، ليس كلاماً، وإنما (عبرة وتحمحماً)، وهذه الصورة تشبه قول بشار بن برد[111]:

غَدَتْ عَانَةٌ تَشكو بأبصارها الصَّدى إِلَـى الجَـأبِ إِلَّا أَنَّـها لَا تُخاطِبُهْ

الخاتمة

مثّل كتاب (عيار الشعر) لابن طباطبا نموذجاً للرؤية النقدية المقاربة للشعرية تنظيراً وتطبيقاً في التراث النقدي العربي القديم، فالشعرية بوصفها مساراً نقدياً حديثاً، تبحث في فنيّة الأدب بوساطة اللغة وأدواتها النصية، إلا أنها وظيفة لسانية تقع داخل النص عن طريق إعادة التوصيل الكلامي بطريقة شعرية قائمة على الإمتاع والتأثير، فإعادة صياغة اللغة وفق أسس الإبداع الفني في الخطابات يجعل وظيفة اللغة ليس توصيلاً معرفياً، وإنما وظيفة شعرية.

فقد حاول ابن طباطبا أن يحدد ضوابط للشعر ومساراته في مقاربة أشبه بالنقد الذوقي، لكنها محاولة قائمة على أسس فنية وعلمية، ربما تمثّل خلاصة ما وصل إليه سابقوه ومعاصروه من النقاد، وغدت محاولة نقدية يمكن تأطيرها ضمن المسارات النقدية للشعرية.

وقد حضرت فكرة (الشعرية) في (عيار الشعر)، في مقاربة تنظيرية وتطبيقية، وانتهاج بدئي عام في إطار المواءمة بين النظرة التقليدية للشعر الجيد ومحاولة الخروج برؤية حداثية للشعر، وإعادة صياغة نظرية نقدية جديدة، فظهرت ملامح الشعرية عن طريق التركيز على بعض أدواتها، فكان ما يسمى بـ(التبديل) و(التنسيق أو النسج)، و(التخفي أو التعريض)؛ بوصفها مفاهيم وأدوات تقترب من مفاهيم الشعرية وأدواتها المتعارف عليها حديثاً.

الهوامش والمراجع

(1) إيخنباوم، بوريس، وآخرون: "نظرية المنهج الشكلي"، ترجمة: إبراهيم الخطيب، **مجلة أقلام**، العدد10، 1979م، ص13.

(2) جاكبسون، رومان: **قضايا الشعرية**، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، د.ط، الدار البيضاء: دار توبقال، 1988م، ص24.

(3) قضايا الشعرية، ص78.

(4) بومزبر، الطاهر: **أصول الشعرية العربية (نظرية حازم القرطاجني في تأصيل الخطاب الشعري)**، د.ط، بيروت: الدار العربية للعلوم-ناشرون، منشورات الاختلاف، د.ت، ص3.

(5) ينظر: قضايا الشعرية، ص27 – 35؛ حيث يقوم الاتصال الكلامي على عناصر الاتصال المعروفة:

- المرسل: وهو منشئ الكلام، وتتولد عنه الوظيفة التعبيرية، والانفعالية، والغنائية.
- المرسل إليه: متلقي الكلام، ووظيفته تأثيرية، وانفعالية.
- الرسالة: وهي المضمون أو المحتوى المراد إيصاله للمتلقي، وتتولد عنها الوظيفة التوصيلية، والشعرية.
- السياق: وهو الوسط البيئي والاجتماعي الذي كان موجوداً، والظروف المسيطرة على الموقف، فسياق الكلام هو الإطار الذي غلفه.
- قناة الاتصال: وهي اللغة المستخدمة: المسموعة أو المقروءة، والوسائل التي يستخدمها المرسل في سبيل إيصال الكلام واستمرارية تلقيها لدى المتلقي، ووظيفتها تنبيهية.
- الشفرة: وهي أن يحمل الكلام أو النص وسائل شرح المعاني الغامضة؛ بمعنى أن يكون هناك تواضع لغوي مسبق بين المرسل والمتلقي على معنى من المعاني، ووظيفتها إفهامية.

(6) إبراهيم، عبد الله: **التفكيك الأصول والمقولات**، د.ط، المغرب: دار إفريقيا الشرق، 1989م، ص75.

(7) ناظم، حسن: **مفاهيم الشعرية (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم)**، ط1، بيروت- الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 1994م، ص9.

(8) ميلود، عثماني: **شعرية تودوروف**، د.ط، الدار البيضاء: عيون المقالات، 1997م، ص64.

(9) مفاهيم الشعرية، ص16.

(10) مندور، محمد: **في الميزان الجديد**، د.ط، القاهرة: نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، 2004م، ص143.

(11) مولاي، على بوخاتم: **مصطلحات النقد العربي السيميائي (الإشكالية والأصول والامتداد)**، د.ط، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2005م، ص262. ومطلوب، أحمد: "إشكالية مصطلح النقد الأدبي المعاصر"، **المجلة العربية للثقافة**، المنظمة العربية للتربية والثقافة: العدد 24، 1993م، ص17.

(12) مصطلحات النقد العربي السيميائي، ص262.

(13) ابن طباطبا، محمد بن أحمد بن محمد العلوي: **عيار الشعر**، تحقيق: عبد العزيز بن ناصر المانع، د.ط، الرياض، المملكة العربية السعودية: دار العلوم للطباعة والنشر، 1985م، ص5.

(14) كوهن، جان: **بنية اللغة الشعرية**، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، د.ط، المغرب: دار توبقال، 1986م، ص10.

(15) فضل، صلاح: **بلاغة الخطاب وعلم النص**، د.ط، الكويت: عالم المعرفة، 1992م، ص79.

(16) المعاضيدي، علاء الدين إبراهيم سلمان: **الشعرية العربية بين العمود والحداثة**، رسالة دكتوراه، جامعة بغداد: كلية التربية-ابن رشد، 1996م، ص68.

(17) الكبيسي، طراد: **في الشعرية العربية (قراءَة جديدة في نظرية قديمة)**، د.ط، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2004م، ص21.

(18) بلاغة الخطاب وعلم النص، ص55.

(19) عيار الشعر، ص6.

(20) عيار الشعر، ص6.

(21) عيار الشعر، ص6.

(22) عيار الشعر، ص203.

(23) عيار الشعر، ص203.

(24) عيار الشعر، ص6.

(25) عباس، إحسان: **تاريخ النقد الأدبي عند العرب**، ط 4، بيروت: دار الثقافة، 1983م، ص134.

(26) في الشعرية العربية، ص23.

(27) عيار الشعر، ص7.

(28) عيار الشعر، ص19.

(29) تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص141.

(30) قضايا الشعرية، ص70.

ومصابيح، محمد: **الشعرية بين التراث والحداثة**، د.ط، دار ناشري للنشر الإلكتروني، 2009م، ص3.

(31) عيار الشعر، ص23.

(32) الوراري، عبداللطيف: "أفق الشعرية (مداخل إلى شعرية هنري ميشونيك)"، **مجلة نزوى**، مؤسسة

عُمان للصحافة والإعلان: ع70، 2012م، ص50.

(33) أصول الشعرية العربية، ص7.

(34) قصاب، وليد إبراهيم: "وظيفة الشّعر في النقد العربي القديم"، **مجلة التراث العربي**، اتحاد الكتّاب العرب: ع102، 2006م، ص22.

(35) ينظر: عيار الشعر، ص8–7.

(36) في الشعرية العربية، ص33.

(37) قضايا الشعرية، ص33.

(38) المذحجي، يحيى صالح أحمد: **الأسلوبية ومنهج الصناعة الشعرية عند حازم القرطاجني في كتابه (منهاج البلغاء وسراج الأدباء)**، رسالة دكتوراه، الرباط: كلية الآداب والعلوم الإنسانية، 2005م، ص182.

(39) لحويلق، عبدالعزيز: "الاستعارة عند جاكبسون"، **علامات**، النادي الأدبي الثقافي: مج14، 2004م، ص227.

(40) أصول الشعرية العربية، ص103.

(41) الجاحظ، عمرو بن بحر بن محبوب الكناني: **الحيوان**، تحقيق: عبد السلام هارون، ج3، ط2، القاهرة: مكتبة البابي الحلبي، 1965م، ص131 – 132.

(42) يَرُمُّ ما وَهَى منه: يرمم ما ضعُف منه.

(43) عيار الشعر، ص8.

(44) شريم، جوزيف: "الهندسة الصوتية في القصيدة المعاصرة"، **عالم الفكر**، الكويت: مج23، ع3، 1994م، ص117.

(45) عيار الشعر، ص6 – 7.

(46) عيار الشعر، ص7.

(47) عيار الشعر، ص7.

(48) عيار الشعر، ص202.

(49) عيار الشعر، ص207 – 208.

العسكري، أبو هلال الحسن بن عبدالله: **كتاب الصناعتين**، تحقيق: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، د.ط، بيروت: المكتبة العصرية، 1419هـ، ص147.

(50) عيار الشعر، ص208.

(51) عيار الشعر، ص147.

(52) عيار الشعر، ص147.

وابن الوليد، مسلم: **ديوان مسلم بن الوليد**، تحقيق: سامي الدهان، ط2، القاهرة: دار المعارف، 1970م، ص332 – 333.

(53) عيار الشعر، ص147.

(54) بنية اللغة الشعرية، ص176.

(55) الجرجاني، عبد القاهر: **أسرار البلاغة في علم البيان**، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، د. ط، القاهرة –جدة: مطبعة المدني، دار المدني، د. ت، ص72، 110.

(56) عيار الشعر، ص8 – 9.

(57) أبو حمدان، سمير: **الإبلاغية والبلاغة العربية**، د. ط، بيروت: منشورات عويدات، د. ت، ص 105 – 106.

(58) أدونيس: **الشعرية العربية**، ط2، بيروت: دار الآداب، 1989م، ص22.

(59) كحلوش، فتيحة: "نظرية الانزياح من شجاعة العربية إلى الوظيفة الشعرية"، **مجلة علوم إنسانية**، جامعة فرحات عباس: ع43، 2009م، ص3.

(60) عيار الشعر، ص174.

وامرؤ القيس، جندح بن حجر الكندي: **ديوان امرئ القيس**، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، ط2، القاهرة: دار المعارف، 1964م، ص172.

(61) عيار الشعر، ص175.

(62) عيار الشعر، ص175.

الذبياني، النابغة، زياد بن معاوية: **ديوان النابغة الذبياني**، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، د. ط، القاهرة: دار المعارف، 1977م، ص95–94، وانظر أمثلة أخرى على حسن التنسيق والنسج: 176 – 183.

(63) عيار الشعر، ص175.

(64) عيار الشعر، ص24.

(65) عيار الشعر، ص44. وديوان النابغة الذبياني، ص42 – 43.

(66) عيار الشعر، ص44. وديوان النابغة الذبياني، ص42 – 43.

(67) عيار الشعر، ص45. وينظر: الدينوري، ابن قتيبة: **عيون الأخبار**، ط2، القاهرة: دار الكتب المصرية، 1996م، ص171.

(68) عيار الشعر، ص215.

(69) جمعي، الأخضر: **اللفظ والمعنى في التفكير النقدي والبلاغي عند العرب**، د. ط، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2001م، ص64.

(70) عيار الشعر، ص215 – 216. **وديوان الهذليين**، ج3، ط2، القاهرة: دار الكتب المصرية، 1995م، ص121.

البُحتري، أبو عُبادة الوليد بن عُبَيد: **حماسة البحتري**، تحقيق: محمّد إبراهيم حُوَّر وأحمد محمد عبيد، د. ط، أبو ظبي: هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، 2007م، ص522.

(71) عيار الشعر، ص216، وانظر مثالاً آخر على التسهيم في الصفحة نفسها لشاعر مجهول في قوله:

وفي أربعٍ مني حَلَتْ منكِ أربعٌ فما أنا دارٍ أيها هَاج لي كَربي

أوَجـهـكِ فـي عيني أم الـرّيـقُ فـي فمي أم الـنـطـقُ فـي سَـمـعِي أم الحُـبُّ فـي قلبي

(72) التسهيم: هو "أن يتقدم من الكلام ما يدل على ما تأخر منه، أو يتأخر منه ما يدل على ما تقدم بمعنى واحد أو بمعنيين، وطوراً باللفظ". ابن أبي الأصبع، عبدالعظيم بن الواحد: **تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن**، تحقيق: حفني محمد شرف، د. ط، الجمهورية العربية المتحدة: المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، لجنة إحياء التراث الإسلامي، د. ت، ص263.

(73) عيار الشعر، ص67 – 68 . وكتاب الصناعتين، ص35.

(74) عيار الشعر، ص68.

(75) بنية اللغة الشعرية، ص10.

(76) الجرجاني، عبد القاهر بن عبد الرحمن: **دلائل الإعجاز**، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، ط3، القاهرة– جدة: مطبعة المدني، دار المدني، 1992م، ص106، 126 – 127.

ابن الأثير، ضياء الدين نصر الله بن محمد: **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**، تقديم وتعليق: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، ج 2، د. ط، القاهرة: دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، 1972م، ص210 – 227.

(77) قضايا الشعرية، ص7.

(78) عيار الشعر، ص69.

ديوان النابغة الذبياني: ص43.

(79) المتدربات: المتعودات. ابن فارس، أحمد ابن زكريا القزويني الرازي: **معجم مقاييس اللغة**، تحقيق: عبدالسلام محمد هارون، ج2، د. ط، سوريا: دار الفكر، 1979م، ص274.

(80) عيار الشعر، ص69.

(81) عيار الشعر، ص169. وديوان الهذليين، ص242.

(82) عيار الشعر، ص169، وانظر أمثلة أخرى على سوء التنسيق والنسج: 70 –75 .

(83) عوني، حامد: **المنهاج الواضح للبلاغة**، ج2، د. ط، القاهرة: المكتبة الأزهرية للتراث، د. ت، ص138.

(84) عيار الشعر، ص170.

الحطيئة، جرول بن أوس: **ديوان الحطيئة بشرح ابن السكيت والسكري والسجستاني**، تحقيق: نعمان أمين طه، د. ط، القاهرة: مكتبة مصطفى البابي الحلبي، 1985م، ص140.

(85) عيار الشعر، ص170.

(86) عيار الشعر، ص159. وديوان امرئ القيس، ص51.

(87) عيار الشعر، ص159.

(88) عيار الشعر، ص162.

ابن ضرار، الشماخ: **ديوان الشماخ**، تحقيق: صلاح الدين الهادي، د. ط، القاهرة: دار المعارف، 1968م، ص 271. وانظر أمثلة أخرى على الشعر القاصر عن الغايات: 162– 168.

(89) عيار الشعر، ص162.

(90) عيار الشعر، ص162. وديوان الهذليين، ص21.

(91) عيار الشعر، ص163.

(92) عيار الشعر، ص164. وديوان الحطيئة، ص117.

(93) عيار الشعر، ص165.

(94) عيار الشعر، ص202.

(95) مطلوب، أحمد: "الشعرية"، **مجلة المجمع العلمي العراقي**، بغداد: ج3، ع4، مج4، 1989م، ص71.

(96) نقلاً عن: عبد المطلب، محمد: **البلاغة والأسلوبية**، ط1، القاهرة: دار نوبار للطباعة، 1994م، ص268.

(97) عيار الشعر، ص126.

(98) فيدوح، عبدالقادر: "شعرية الانزياح في الشعر البحريني الحديث"، **مجلّة البحرين الثقافية**، وزارة الثقافة: ع20، 1999م، ص139.

(99) ينظر: عيار الشعر، ص11.

(100) الشعرية العربية بين العمود والحداثة، ص102، والكلام الموجود بين القوسين في عيار الشعر، ص24.

(101) عيار الشعر، ص45. والأصمعي، عبد الملك بن قريب: **الأصمعيات**، تحقيق: أحمد محمد شاكر وعبدالسلام محمد هارون، ط7، مصر: دار المعارف، 1993م، ص122.

(102) ينظر: عيار الشعر، ص46. وتحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر، ص462.

(103) ينظر: عيار الشعر، ص46. وانظر أمثلة أخرى على التعريض الذي ينوب عن التصريح: 46 –50 .

(104) عيار الشعر، ص144. وينظر: الحيوان، ج6، ص507. وعيون الأخبار، ج3، ص62.

(105) الحيوان، ج3، ص131.

(106) ينظر: الشعرية العربية بين العمود والحداثة، ص93 – 94.

(107) عيار الشعر، ص200. والضبي، المفضل بن محمد بن يعلى: **المفضليات**، تحقيق: أحمد شاكر وعبدالسلام هارون، ط6، دار المعارف، 1979م، ص292.

(108) عيار الشعر، ص 199– 200. وانظر أمثلة أخرى على الإفراط في الإشارات والإيماء المشكل : 201.

(109) عيار الشعر، ص201.

(110) عيار الشعر، ص201. والزَّوْزَني، حسين بن أحمد بن حسين: **شرح المعلقات السبع**، ط1، بيروت: دار إحياء التراث العربي، 2002م، ص263.

(111) عيار الشعر، ص201. وابن برد، بشار: **ديوان بشار بن برد**، جمع وشرح: محمد الطاهر بن عاشور، ج1، د.ط، الجزائر: وزارة الثقافة، 2007م، ص330.

المراجع بالحروف اللاتينية

References in Roman Script

(1) ʾibrāhīm, ʿabdullāh: At-tafkīk Al-ʾuṣūl wa al-maqūlāt, Morocco, No Edition, Dār ʾifrīqiyā aš-šarq, 1989.

(2) Ibn Al-ʾaṯīr, Ḍiyāʾ Ad-dīn Naṣrullāh Ibn Muḥammad: Al-maṯal as-sāʾir fī adab al-kātib wa aš-šāʿir, Introduction and Comment: ʾAḥmad Al-hūfiy and Badawiy Ṭabānah, No Edition, Kairo, Dār nahḍat Egypt, For Printing, Publication and Distribution, 1972.

(3) ʾAdūnīs: Aš-šiʿriyyat al-ʿarabiyya, Edition II, Beirut, Dār al-ʾādāb, 1989.

(4) Al-ʾaṣmaʿiyy, ʿabd Al-Malik Ibn Qurayb: Al-ʾaṣmaʿiyyāt, Verification: ʾAḥmad Muḥammad Šākir, And ʿAbd ʾas-salām Hārūn, Edition VII, Egypt, Dār al-maʿārif, 1993.

(5) ʾiḫinbawm, Bawris, Wa ʾāḫarūn: Naẓariyyat al-manhaj aš-šakliyy, Translation: ʾIbrāhīm Al- ḫatīb, Al-aqlām Journal, Num 10, 1979.

(6) Al-Buḥturiyy, ʾabū ʿubādah Al-Walīd Ibn ʿubayd: Ḥamāsat al-buḥturiyy, Verification: Muḥammad ʾIbrāhīm Ḥuwwar, ʾAḥmad Muḥammad ʿUbayd, ʾabū Ẓaby, Hayʾat ʾabū Ẓaby li aṯ-ṯaqāfat wa at-turāṯ, 2007.

(7) Ibn Burd, Baššār: Dīwān baššār ibn burd, Collection and Explanation: Muḥammad Aṭ-ṭāhir Ibn ʿāshūr, No Edition, Algeria, Wizārat aṯ-ṯaqāfat, 2007.

(8) Bū -Mizbar, Aṭ- ṭāhir: ʾuṣūl aš-šiʿriyyat al-ʿarabiyya (Naẓariyyat ḥāzim al-qarṭājinniy fī tảṣīl al-ḫiṭāb aš-šiʿriy, No Edition, Ad-dāru al-ʿarabiyyat li al-ʿulūm nāŠirūn, manŠūrāt al-iḫtilāf.

(9) Al-Jāḥiẓ, ʿAmr Ibn Baḥr Ibn Maḥbūb Al-Kinānī: Al-ḥayawān, Verification: ʿAbd ʾas-salām Hārūn, Edition II, Kairo, Al-bābiy Al-ḥalabiy Library, 1965.

(10) Yakawbsun, Rawmān: Qaḍāyā Aš-šiʿriyya, T, Muḥammad Al-waliy, and Mubārak Ḥanūn, No Edition, Casablanca, Dār tawbqāl, 1988.

(11) Al- ğurğāniyy, ʿabd Al-Qāhir: Asrār al-balāġat fī ʿilm al-bayān, Read and Commented on by: Maḥmūd Muḥammad Šākir, No Edition, Kairo – Jeddah, Al-madaniyy Printing, Dār al-madaniyy, No Date.

(12) Al- ğurğāniyy, ʿabd Al-Qāhir: Dalāʾil al-ʾiʿjāz, Verification: Maḥmūd Muḥammad Šākir, Edition III, Kairo – Jeddah, Al-madaniyy Printing, Dār al-madaniyy,1992.

(13) Jamʿiy, Al-ʾaḫḍar: Al-lafẓ wa al-maʿnā fī at-tafkīr an-naqdiy wa al-balāġiy ʿinda al-ʿarab, No Edition, Damascus, ManŠūrāt it-tiḥād al-kuttāb al-ʿarab, 2001.

(14) Al- ḥuṭayhat, Jarwal Ibn ʾaws: Dīwān al-ḥuṭayʾat bi Šarḥi ʾibn as-sikkīt wa as-sukriy wa as-siğistāniy, Verification: Nuʿmān Amīn Tāhā, No Edition, Kairo, Muṣṭafā Al-bābiy Al-ḥalabiy Library, 1985.

(15) ʾAbū Ḥamdān, Sāmir: Al-ʾiblāġiyyat wa al-balāġatal-ʿarabiyya, No Edition, Beirut, ManŠūrāt ʿuwaydāt, No Date.

(16) Ad-dinawriy, Ibn Qutaybah: ʿuyūn al-ʾḫbār, Edition II, Kairo, Dār al-ḫutub al-maṣriyya, 1996.

(17) Aḏ-ḏubyāniy, An-nābiġah, Ziyād Ibn Muʿāwiyah: Dīwān an-nābiġat aḏubyāniy, Verification: Muḥammad ʾabū Alfaḍl ʾIbrāhīm, No Edition, Kairo, Dār al-maʿārif, 1977.

(18) Az-zawzaniy, Ḥusayn Ibn ʾaḥmad Ibn Ḥusayn: Šarḥ al-muʿallaqāt as-sabʿ, Edition I, Dārʾiḥyāʾ at-turāṯ al-ʿarabiy, 2002.

(19) Šuraym, Jawsayf: "Al-handasat aṣ-ṣawtiyyat fī al-qaṣīdat al-muʿāṣira" Kuwait, ʿālam al-fikr, Vol XXIII, Num III – IV, 1994.

(20) Aḍ-ḍaby, Al-Mufaḍḍol Ibn Muḥammad Ibn Ya>la: Al-mufaḍḍaliyyāt, Verification: ʾAḥmad Šākir, ʿAbd ʾas-salām Hārūn, Edition VI, Dār al-maʿārif, 1979.

(21) Ibn Dirār, Aš-šamaḫ: Dīwān aš-šamāḫ, Verification: Ṣalāh Ad-dīn Al-Hādiy, No Edition, Kairo, Dār al-maʿārif, 1968.

(22) Ibn Ṭabāṭabā, Muḥammad Ibn ʾaḥmad Ibn Muḥammad Al-ʿalawiy: ʿiyār aš-šiʿr, Verification: ʿAbd Al-ʿazīz Ibn Nāsir Al-Mānīʿ, Riyadh, No Edition, Saudi Arabia, Dār al-ʿulūm For Printing and Publication, 1985.

(23) ʿAbbās, ʾIḥsān: Tȧrīḫ an-naqd al-ʾadabiy ʿinda al-ʿarab, Edition IV, Beirut, Dār aṯ-ṯaqāfat, 1983.

(24) ʿAbd Al-Muṭṭalib, Muḥammad: Al-balāġat wa al-ʾuslūbiyyat, Edition I, Kairo, Dārnūbār For Printing, 1994.

(25) Al-ʿAdwāniy, ʿAbd Al-ʿaẓīm Ibn Al-Wāḥid Ibn Ẓāfir Ibn ʾAbī Al-ʾiṣbaʿ: Taḥrīr at-taḥbīr fī ṣināʿat aš-šiʿr wa an-naṯr wa bayān ʾiʿjāz Al-qurʾān, Verification: Ḥafniy Muḥammad Šaraf, United Arab Emerates, Al-mağlis al-ʾaʿlā li aš-šuʾūn al-islāmiyya, Laǧnat ʾiḥyāʾ at-turāṯ al-islāmiy.

(26) Al- ʿaskariy, ʾAbū Hilāl Al-Ḥasan Ibn ʿAbdillāh: Kitāb aṣ-ṣināʿatayn, Verification: ʿAliy Muḥammad

Al-bujaywiy and Muḥammad ʾAbū Al-Faḍl ʾIbrāhīm, No Edition, Beirut, Al-maktabat al-ʿaṣriyyat, 1419HJR.

(27) ʿAwniy, Ḥāmid: Al-minhāğ al-wāḍiḥ li al-balāġat, No Edition, Al-maktabat al-ʿazhariyyat li at-turāṯ.

(28) Ibn Fāris, ʾAḥmad Ibn Zakariyyāʾ Al-qazwīniy Ar-rāziy: Muʿğam maqāyīs al-luġa, Verification: ʿAbd ʾas-salām Muḥammad Hārūn, No Edition, Dār al-fikr, 1979.

(29) Faḍl, Ṣalāḥ: Balāġat al-ḫitāb wa ʿilm an-naṣ, No Edition, Kuwait, ʿālam al-maʿrifa, 1992.

(30) Faydūḥ, ʿAbd Al-Qādir "Šiʿriyyat al-ʾinziyāḥ fī aš-šiʿr al-baḥrayniy al-ḥadīṯ" Manama, al-baḥrayn aṯ-ṯaqāfiyyat Journal, Wizārat aṯ-ṯaqāfa, Num XX, 1999.

(31) Qaṣṣāb, Walīd ʾIbrāhīm: "Waẓīfat aš-šiʿr fī an-naqd al-ʾadabiy al-qadīm" At-turāṯ al-ʿarabiy Journal, it-tiḥād al-kuttāb al-ʿarab, Damascus, Num CII, 2006.

(32) ʾImruʾ> Al-Qays, Junduḥ Ibn Ḥujr Al-kindiy: Dīwān ʾimrʾ al-qays, Verification: Muḥammad ʾAbū Al-Faḍl ʾIbrāhīm, Edition II, Kairo, Dār al-maʿārif, 1964.

(33) Al-Kubaysiy, Ṭarrād: Fī aš-šiʿriyyat al-ʿarabiyya (Qirāʾatun ğadīdat fī naẓariyyatin qadīma) No Edition, Damascus, Manšūrāt it-tiḥād al-kuttāb al-ʿarab, 2004.

(34) Kaḥlūš, Fatīḥah: "Naẓariyyat al-ʾinziyāḥ min šağāʿat al-ʿarabiyyat ʾlā al-waẓīfat aš-šiʿriyya", Ferhat Abbas University, Setif, Algeria, ʿulūm ʾinsāniyyat Journal, Year VII, Num XLIII, 2009.

(35) Kawhin, Jān: Binyat al-luġat aš-šiʿriyya, Translation: Muḥammad Al-Wāliy and Muḥammad Al-ʿAmriy, Morocco, Dār tawbqāl, 1986.

(36) Luḥwaydiq, ʿAbd Al-ʿalzīz: "Al-ʾistiʿārat ʿinda ğakobsun", ʿalāmāt, Jeddah, ʾannādiy al-ʾadabiy ʾaṯ-ṯaqāfiy, Part LIV, Vol XIV, 2004.

(37) Al-maḏḥajiy, Yaḥyā Ṣāliḥ ʾAḥmad: Al-ʾuslūbiyyat wa manhağ aṣ-ṣināʿat aš-šiʿriyyat ʿinda ḥāzim al-qarṭājinniy, fī kitābih (Minhāğ al-bulaġāʾ wa sirāğ al-ʾudabāʾ) Phd Thesis, Rabat, Kulliyyat al-ʾādāb wa al-ʿulūm al-ʾinsāniyyat, 2005.

(38) Maṣābīḥ, Muḥammad: Aš-šiʿriyyat bayna at-turāṯ wa al-ḥadāṯa, No Edition, Dār nāširiy For Electronic Publication, 2009.

(39) Maṭlūb, ʾAḥmad: "ʾiškāliyyat muṣṭalaḥ an-naqd al-ʾadabiy al-muʿāṣir" Tunisia, al-ʿarabiyyat aṯ-ṯaqāfiyyat Journal, Al-munaẓẓamat al-ʿarabiyyat li at-tarbiyat wa aṯ-ṯaqāfa, Num XXIV, 1993.

(40) Maṭlūb, ʾAḥmad: "Aš-šiʿriyyat" Bagdad, Al-muğammaʿ al-ʿilmiy al-ʿirāqiy, Part III, IV, Vol IV, 1989.

(41) Al-muʿāḍīdiy, ʿAlāʾ Ad-dīn ʾIbrāhīm Salmān: Aš-šiʿriyyat al-ʿarabiyyat bayna al-ʿamūd wa al-ḥadāṯa, Bagdad University, Phd Thesis, Kulliyyat at-tarbiya, ʾibn ar-rušd, 1996.

(42) Mandūr, Muḥammad: Fī al-mīzān al-ǧadīd, No Edition, Kairo, Nahḍat maṣr For Printing, Publication and Distribution, 2004.

(43) Mowlāy, ʿAliy Būḫātam: Muṣṭalaḥāt an-naqd al-ʿarabiy as-simyāʾiy (Al- ʾiškāliyyat wa al-ʾuṣūl wa al-ʾimtidād) Damascus, ManŠūrāt it-tiḥād al-kuttāb al-ʿarab, 2005.

(44) Mīlūd, ʿUṯmāniy: Šiʿriyyat tawdawrof, No Edition, Casablanca, ʿuyūn al-maqālāt, 1997.

(45) Nāẓim, Ḥasan: Mafāhīm aš-šiʿriyyat (Dirāsat muqāranat fī al-ʾuṣūl wa al-manhaǧ wa al-mafāhīm) Edition I, Beirut/Casablanca, al-markaz aṯ-ṯaqāfiy al-ʿarabiy, 1994.

(46) Al-Huḏaliyyīn: Dīwān al-huḏaliyyīn, Edition II, Kairo, Dār al-kutub al-maṣriyya, 1995.

(47) Al-Warāriy, ʿAbd Al-latīf: "ʾufuq aš-šiʿriyyat (Madāḫil ʾlā šiʿriyyat hanrī mišawnīk) Muscat, Nazwā Journal, Muʾassasat ʿummān For Press and Advertising, Num LXX, 2012.

(48) Ibn Al-Walīd, Muslim: Dīwān muslim ʾibn al-walīd, Verification: Sāmiy Ad-dahhān, Edition II, Kairo, Dār al-maʿārif, 1970.