

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية
الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
المركز الجامعي العربي بن مهدي
- أم البواقي -

معهد الآداب و اللغات

قسم اللغة العربية وآدابها

المعايير النقدية في كتاب الموازنة بين شعر أبي تمام

والبحثري، للأمدي (أبو القاسم الحسن بن بشر

(ت370هـ

مذكرة مقدمة لنيل درجة الماجستير في
الأدب العربي القديم

إعداد الطالب : إشراف
الأستاذ : _____

أ/د.العلمي لراوي

عادل بوديار

لجنة المناقشة :

أ.د/ يوسف غيوة... المركز الجامعي العربي بن

مهدي- أم البواقي- ...رئيسا.

أ.د/العلمي لراوي...المركز الجامعي العربي

بن مهدي- أم البواقي-...مشرفا ومقررا.

أ.د/ باديس فوغالي... المركز الجامعي

العربي بن مهدي- أم البواقي-...عضوا

مناقشا.

أ.د/عمار ويس...جامعة منتوري -

قسنطينة -...عضوا مناقشا.

φ الإهداء .:

أهدي هذا العمل المتواضع الذي
أريد به وجه الله سبحانه وتعالى إلى
قرّة عيني و مهجة قلبي، إلى والدي
الكريمين.

و أهديه إلى من كان لهما
الفضل كبير في سعادتني و استقرارني و
نجاحي: إلى زوجتي و ابنتي شفاء .

لقد أدى احتكاك الحضارة العربية الإسلامية بالحضارات الوافدة عليها كالحضارة الفارسية والإغريقية و الهندية في العصر العباسي إلى تولّد ظروف جديدة أحاطت بالشاعر العربي وغيّرت آفاق تفكيره، وفتحت عينيه على حياة مختلفة عن تلك التي ألفها؛ وانعكس ذلك في نتاجه الشعري، فظهر أبو تمام كأحد أعلام شعر البديع إذ وجّه عنايته للشكل، وقدم اللفظ على المعنى، وآثر كل ما يعين على إحداث الموسيقى الشعرية؛ فابتكر معاني وصورا وتشبيهات واستعارات من وحي الحياة الحضارية الجديدة، بينما ركن البحري إلى الشعر القديم وقلّد الشعراء الأوائل في استعمال اللغة وفي الصور الفنية، فوجد الناس أنفسهم أمام طريقتين مختلفتين في نظم الشعر: طريقة تسير وفق منهج القدماء، وطريقة مبتدعة خاضعة لملازمات الحضارة الجديدة، فقامت خصومة عنيفة انقسم فيها الناس حول مذهب الشاعرين أبي تمام والبحتري، ولمّا كان النقد بعيدا عن هذه الخصومة فقد غلب عليها التعصب والتحامل، فخرجت عن الموضوعية انتهت إلى جدل عقيم وعداوات شخصية.

وأفرزت هذه الخصومة نتائج تكاد تنال إجماع جميع المتخصصين، وهي أن البحري أعرابي الشعر مطبوع وعلى مذهب الأوائل، وما فارق عمود الشعر، وأنه كان يتجنب التعقيد ومستكره الألفاظ و وحشيها، وأن أبا تمام صاحب صنعة، وانفرد بمذهب جديد، وأنه كان يخرج على عمود الشعر بإكثاره من المحسنات اللفظية، وبإغرابه في استعارته وبكثرة مبالغاته.

ولكن النقاد الذين تدخّلوا في الخصومة كابن أبي طاهر، و أبي الضياء بشر بن تميم وغيرهم لم يتصلوا تماما ممّا أفرزته من أحكام في الشاعرين، فقدموا البحري؛ لأن شعره يحاكي الشعر القديم في شكله ومضمونه، وأخروا أبا تمام؛ لأن شعره مخالف لشعر الأوائل في لغته وصوره الفنية، وبذلك ذأب نقاد القرن الثالث الهجري على رصد أخطائه ومثالبه والتعصب عليه أحيانا.

وكان الآمدي أهم ناقد استطاع أن يستوعب الخصومة التي دارت حول مذهب الطائيين في موازنته بين شعريهما، بعدما استفاد من نقد القرن الرابع الهجري الذي صار خصبا جدا، ومتسع الآفاق، ومتنوع النظرات، ومعتمدا على الذوق الأدبي السليم، وقد اختلف الآمدي عمّن سبقه من النقاد كونه امتدادا للغويين وللنقاد الأدباء، فلم يكن كاللغويين يبالغ في تقديم الشعر القديم وتأخير الشعر المحدث، ولم يكن كالأدباء يفهم الشعر المحدث فهما لا

يكشف حقيقة معانيه، وإنما جمع بين الذوقين، وأخذ من الطريقتين، واعتمد على الذوق و العلم في فهم الشعر ونقده.

وقد استوحى الآمدي منهجه النقدي في موازنته من طبيعة الجدل الشديد الذي قام بين النقاد حول مذهب الشاعرين؛ إذ أمسك بفكرة الموازنة القديمة في النقد العربي القديم وطورها إلى منهج نقديّ وطبّقه على شعر الطائيين جاعلا البحري مثل الشعر القديم نظريا، وعمود الشعر تطبيقيا، وأبا تمام ممثل شعر البديع، واتخذ من مقومات عمود الشعر معايير لنظريته النقدية التي احتكم إليها في نقده لشعر الطائيين؛ وهي معايير نقدية مستقاة في مجملها من نظره في الشعر الجاهلي أو الأموي، في ضوء التقاليد النقدية التي سبقت عصره، بعدما جمع كل المؤلفات التي ألفت في مسألة الخصومة بين الطائيين، ودرسها وبيّن قصورها وإسرافها في أحكامها النقدية وضعفها في التعليل.

وبذلك مثّلت الموازنة بين الطائيين مرحلة جديدة في التطبيق النقدي بعد مرحلتي التدوين والتنظير، إذ رسم الآمدي لنفسه في موازنته منهجا نقديا جعله يمثّل بداية النقد المنهجي عند العرب، بل إن منهجه هذا ليكاد يكون أقرب إلى مناهج النقد الحديثة؛ لأنه لا يسارع إلى الإفصاح بتفضيل أحد الشاعرين على الآخر، بل يُشرك القارئ الذي اشترط عليه نوعا من المعرفة بالجيد والرديء من الشعر في العملية النقدية؛ بعد المقارنة بين معنى ومعنى من شعر الطائيين، ثم الحكم على أيّهما أشعر.

ويظهر أنّ الآمدي بقي وقيًا للمرحلة النقدية التي ظهر فيها و التي لم تتسم بالنظر الكلي في بنيات النص الشعري؛ لأنه وجه عنايته تلقاء جزئيات اتصلت ببعض المسائل اللغوية أو النحوية أو البلاغية أو النظر في صحة المعنى بالقياس إلى الواقع اللغوي تارة، أو بالخضوع لسيمات شكلية تارة أخرى، إلا أن موازنته شكلت تطورا في النقد التطبيقي الذي قام على معايير مستقاة من الشعر نفسه، بعد أن اضطرت المعايير النقدية في عصره، واختلف النقاد في القضية الواحدة.

أما علاقتي بالموضوع فتعود إلى مرحلة اليسانس حيث كان كتاب الموازنة بين الطائيين للآمدي من مصادر مذكرتي والموسومة بـ "مظاهر التحديث في شعر أبي تمام." وشدّ انتباهي الأحكام النقدية التي كان الآمدي يطلقها على شعر أبي تمام والبحري، ويعلّلها بخروج أبي تمام

عن طريقة العرب وعمود الشعر، أو بوفاء البحري لهما، دون أن يحدد المعايير التي احتكم إليها في نقده لشعريهما.

ولمَّا أتاحت لي فرصة إنجاز مذكرة الماجستير في الأدب العربي القديم، وقع اختياري على موضوع: "المعايير النقدية في كتاب الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري للآمدي"، وبعد عرضه على أستاذه المشرف الدكتور العلمي لراوي الذي وافق على عنوان المذكرة، ووجهني إلى الطريقة المثلى للبحث في الموضوع.

وككل باحث لقد واجهتني صعوبات في إنجاز هذا البحث؛ تعلق بعضها بطبيعة الموضوع الذي يتطلب دقة في اللغة، وتحديد المعايير النقدية التي انبثقت عن عمود الشعر، وفي تتبع تطبيقاتها على شعر أبي تمام والبحتري في الموازنة، إذ لم تشر الدراسات التي اطلعت عليها إلى ماهية المعايير النقدية التي احتكم إليها الآمدي في موازنته بين الطائيين، واكتفت بالإشارة إلى أنه احتكم إلى عمود الشعر، ولم تفصل في الأمر، وتعلق بعض الصعوبات الأخرى بالمراجع التي لها علاقة بموضوع البحث والتي لم أتمكن من الحصول عليها.

ولمَّا كان من أهداف البحث بيان المفهوم النظري لعمود الشعر، وتحديد المعايير النقدية التي استنبطها الآمدي من الشعر القديم؛ فإن هذا البحث يعد فيما أعتقد من بين الدراسات التي فصلت في بيان المعايير النقدية التي احتكم إليها الآمدي في موازنته اعتماداً على ما جمعه وما اعتمد عليه من آراء، موظفاً ما حدده المرزوقي من عيارات عمود الشعر النظرية في مقدمته لشرحه لديوان الحماسة، وما قدمه الآمدي من أمثلة تطبيقية في موازنته بين شعر الطائيين.

وهذا لا يعني أن الآمدي أول من تحدث عن عمود الشعر في موازنته؛ بل إن بعض النقاد الذين سبقوه أشاروا إلى عديد القضايا التي لها علاقة بعمود الشعر، وقد لخصت بعض هذه الجهود في مدخل في هذا البحث و عنوانته "بالجهود النقدية قبل الآمدي".

أما الفصل الأول فقد عنوانته بـ "منهج الآمدي في الموازنة"، وقسمته إلى ثلاثة مباحث، وعنوانت المبحث الأول "بموازنة الآمدي بين النظرية والتطبيق" وصفت فيه كتاب الموازنة مستأنساً بالنسخة التي حققها السيد أحمد صقر، واعتمدت المنهج الوصفي والمنهج الإحصائي، فبينت أقسام الموازنة ومحتوياتها، واستعرضت أمثلة شعرية تطبيقية من شعر الطائيين، وأحصيت الأخطاء التي عدّها الآمدي للشاعرين، والموضوعات التي تعادلاً أو تفاوتاً فيها.

و ناقشت في المبحث الثاني فكرة تمثيل " الآمدي بداية النقد المنهجي عند العرب " في موازنته بين الطائيين، مستشهدا ببعض النصوص النقدية النظرية والتطبيقية من الموازنة، لأستعرض في المبحث الثالث الفكر النقدي عند الآمدي الذي ميّزه عن غيره من النقاد الذين سبقوه أو عاصروه، وخاضوا في موضوع الخصومة بين الطائيين، معتمدا على المنهج الوصفي الاستقرائي، ومستشهدا ببعض النصوص النظرية والتطبيقية من الموازنة.

أما الفصل الثاني فقد عنونته بـ " النقد التطبيقي المعياري في موازنة الآمدي " وقسمته إلى ثلاثة مباحث، تناولت في المبحث الأول "مقومات عمود الشعر النظرية"، وحددت عيارات عمود الشعر التي نظّر لها المرزوقي في شرحه لديوان الحماسة؛ لأوظفها كسند نظري في تحديد المعايير النقدية التي احتكم إليها الآمدي في نقده التطبيقي لشعر الطائيين، والتي لم يحدد مقوماتها النظرية. ثم فصلت في المبحث الثاني المعايير النقدية التي احتكم إليها الآمدي في موازنته و عنونته بـ " معايير تعتمد عمود الشعر"، وهذه المعايير استنبطتها من استقرائي للأمثلة التطبيقية التي نقدها الآمدي من شعر الطائيين. لأختم الفصل بمبحث ثالث عنونته " بتحول المعيار النقدي إلى قضية نقدية " حاولت من خلاله أن أمدّ جسرا بين نقدنا العربي القديم، والنقد الحديث بمناقشتي معيار عمود الشعر، ومعيار السرقة اللذين تحولا إلى قضية نقدية شغلنا النقد العربي القديم، وامتدت آثارها إلى النقد الحديث. كما عرضت أهم الآراء المختلفة التي اهتمت بقضية عمود الشعر. وحاولت الربط بين مفهوم الآمدي لقضية السرقات الشعرية التي ظهرت في النقد العربي القديم، وبين مفهوم نظرية التناص التي عُني بها النقد الغربي، واستثمرها النقد العربي الحديث. وختمت البحث بخاتمة ضمنتها أهم النتائج التي توصلت إليها في كل مبحث.

وفي الختام أسأل الله تعالى أن أكون قد وُفقت في بحثي هذا الذي لم يكن له ليخرج إلى الوجود لولا توفيق من الله - Y - وحسن عونه، ثم المساعدة التي تلقيتها من كثير من الأطراف على رأسهم أستاذي المشرف الأستاذ الدكتور العلمي لراوي الذي كان مشرفا، وراعيا، وناقدا للبحث، وموجها، ومتابعا لكل مراحل إنجاز هذا البحث. كما أتقدم بالشكر والتقدير والاعتراف بالجميل إلى إدارة قسم اللغة العربية وآدابها، وإلى رئاسة الجامعة.

المدخل

الجهود النقدية قبل الأموي

- تمهيد:
- موقف الإسلام من الشعر.
- الشعر والأخلاق.
- اللفظ والمعنى.
- النقد القديم والشعر المحدث.
- الطبع والصناعة.
- الذوق في القرن الرابع الهجري.

المدخل:

الجهود النقدية قبل الأمدي

6:

عرفت العرب الشعر منذ تاريخها المبكر، وجعلته سجلا حافلا لحياتها ولأيامها، وعبرت فيه عن مختلف مظاهر بيئتها؛ وأكسبته قيمة ارتفعت به إلى مرتبة القداسة، وظل الشعر يحظى بهذا التقدير في جميع عصوره الأدبية، « ومع الشعر سار النقد قدما يبحث عن معايير نقدية مناسبة للتمييز بين جيد الشعر وردئه، ويصدر أحكاما بعفوية وفطرية تتماشى وطبيعة المرحلة الفطرية الأولى التي حاكها.¹»

ويستعرض هذا المدخل أهم القضايا التي شغلت النقد العربي القديم، وأهم الجهود التي بذلها النقاد قبل الأمدي، وكان لها علاقة بعمود الشعر؛ إذ كان النقد العربي يسعى إلى تأسيس نقد يقوم على قواعد ويستند إلى نظريات يدعمها بالتطبيق والدليل، وقبل وصول الناقد العربي إلى تععيد النقد تناول بعض القضايا التي تتصل بالنظرية الأدبية أو ببعض الخصائص التي تميز الشعر عن غيره من الفنون، واهتم بوضع تحديدات وتعريفات للشعر أو البلاغة أو النقد.

ولكن فهم النقاد القدامى للنقد على أنه بيان للسيئات أكثر من الحسنات صرّفهم إلى القدر، والذم، وكشف مثالب الشعراء وأخطائهم، أكثر من بيان القيمة الفنية للنص، وقد مثل العصر الجاهلي المنطلق الأول للممارسة النقدية عند العرب؛ بداية بالنقد الذاتي الذي كان يمارسه الشاعر الجاهلي تجاه نظمه، بترديده النظر في شعره، وتخيّره ألفاظه، وإصلاحه نشاز إيقاعه، إذ ذكرت بعض المصادر الأدبية أن الشاعر زهير بن أبي سلمى كان يمضي حولا كاملا يردّد النظر في قصائده، حتى سميت تلك القصائد بالحوليات، ومرورا بالرواية الشعرية ومحاولة إنضاج المحاولات الشعرية الأولى بعرضها على الشعراء المستحكمين، ووصولاً إلى اختيار القصيدة الأنموذج المتفق عليه شكلا ومضمونا أو ما اصطلح النقاد على تسميته بالمعلقات أو المذهبات. ويظهر أن الشعراء الذين كانت لهم ممارسات نقدية في العصر الجاهلي كانوا

1- نجوى محمود حسين صابر، النقد الأدبي حتى نهاية القرن الثالث الهجري، دار المعرفة الجامعية، جمهورية مصر العربية، 2002، ص24.

يصدرن ملاحظاتهم النقدية بما لديهم من « معايير شتى كلها نابعة من الذوق الفطري معتمدة على الانطباع العام، والنادرة السريعة والخاطرة التي تتبع من ذوق من عاش في بيئة العرب، وارتبط بقيمهم الاجتماعية، وسار على أعرافهم الفنية واللغوية، هذا من جانب، ومن جانب آخر نرى النقاد يصدرن أحكاما عامة على شعر شاعر وهم يستوحون في ذلك تشبيهات عديدة، وهي في حقيقة أمرها إصدارات نفسية يحسون بها تجاه أشياء مختلفة ويجدون في أنفسهم رغبة في إحداث تشابه بينها وبين هذا الشاعر أو ذلك.»¹

وكانت جلُّ الأحكام التي أطلقوها على الشعر بسيطة اعتمدوا فيها على الذوق الفطري والإحساس الساذج الذي لم يتعقد، وقد تحدثت كتب تاريخ الأدب عن فكرة التحكيم التي كان يلجأ إليها الشاعر الجاهلي؛ كتلك المنافرة التي وقعت بين الزبرقان بن بدر وعمرو بن الأهتم، وعبد بن الطيب، والمخبل السعدي، وحُكِّمَ فيها ربيعة بن حذار الأسدي الذي كان من حكماء العرب وعقلائهم، فقال للزبرقان: «أما أنت فشعرك كَلْحَمٍ أُسْحِنَ، لا هو أنْضِجَ فيؤكل ولا ترك نيئا فينتفع به، وأما أنت يا عمرو فشعرك كبرود حبر يتلأأ فيها البصر، فكلما أعيد فيها النظر نقص البصر، وأما أنت يا عبدة فإن شعرك كمزادة أحكم خرزها، فلا تقطر ولا تمطر، وأما أنت يا مخبل فإن شعرك قصر عن شعرهم وارتفع عن شعر غيرهم.»²

وقد تراوحت الملاحظات النقدية التي كان الشاعر الجاهلي يديها في الشعر بين الغموض والتعميم والسطحية، ولكنها عكست بوضوح تأثير البيئة فيها من خلال توظيف الشاعر - الناقد - لبعض مظاهر بيئته الجاهلية، واتخاذها وسيلة أو وسيطا موضوعيا مساعدا في إطلاق أحكامه النقدية؛ وهو ما جعله ينحرف عن مسار النقد الصحيح، ويخلط بين الواقع الفني والواقع الاجتماعي.

يمكن أن يقال عن الممارسات النقدية خلال الفترة الجاهلية هو إن أحكامها كانت بسيطة، ولم تتجاوز ملاحظات فردية وردت على لسان شاعر أو ذواق للشعر، وإن النقد فيها « ذاتي انطباعي، ذوقي جزئي، خال من التحليل والتفسير والتعليل، وأنه قائم على الانفعال الوقتي ولا يستند إلى قواعد مقررّة، وليس له من دعامة إلا الطبع والذوق المحض.»³ وبظهور

1- نجوى محمود حسين صابر، النقد الأدبي حتى نهاية القرن الثالث الهجري، ص49.

2- شوقي ضيف، النقد، الطبعة الثانية، دار المعارف، جمهورية مصر العربية، 1974، ص21.

3- عبد القادر هني، دراسات في النقد الأدبي عند العرب، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1999، ص19.

الإسلام في شبه جزيرة العرب، ونزول القرآن الكريم على رسول الله -ﷺ- بلسان عربي مبين، وجد الشاعر نفسه أمام حقيقة كان يخشاها، وهي تصدُّع صرْح القداسة الذي شَيَّده لقصيدته الشعرية؛ خاصة عندما وجد نفسه عاجزا عن الإتيان بمثل القرآن الكريم، وأدرك بعد جحود البؤن الشاسع بين شعره ككلام بشري وآيات القرآن الكريم وإعجازها البلاغي والبياني، فانبرى كثير من الشعراء ممن أسلموا يقتبسون معاني القرآن ويضمنونها أشعارهم؛ ليزداد حسنهما وجمالها. أما النقد فلم « يتغير ولم ينشط في هذه الفترة، فقد شغل العرب عن الشعر بالقرآن والفتوح، وقلما نسمع عن الشعر إلا ما ترويه كتب الأدب عن عمر بن الخطاب -رضي الله عنه- الذي حبس الحطيئة في هجاء مقذع نظمه، وكان عمر يعجب بزهير ويفضله على الشعراء؛ لأنه لا يغالي في مدحه، وإنما يمدح الرجل بما فيه، وكان إذا سمع بيتا فيه حكمة أو نزعة خلقية قوية ردَّده متعجبا منه أو مستحسنا له.»¹ ولكن تلك الملاحظات التي كان يبيدها الخليفة عمر أو غيره لم ترق إلى مستوى النقد، وظلت ملاحظات ذاتية انطباعية ذوقية.

1- موقف الإسلام من الشعر:

تميّز العصر الإسلامي الأول بقضية هامة وخطيرة في الوقت نفسه توقف عليها مستقبل الشعر والنقد وخاض فيها الدارسون ولم يصلوا إلى أمر جامع بينهم، وهي قضية موقف الإسلام من الشعر؛ وهو موقف انقسموا فيه إلى فريقين: فريق رأى أن الإسلام منذ عهد الرسول -ﷺ- والخلفاء الراشدين حارب الشعر وتنكر له وضيق على قائله، واعتمد هذا الفريق على مدلول الجزء الأول من آية سورة الشعراء في قوله تعالى: [وَالشُّعْرَاءُ يَتَّبِعُهُمُ الْغَاوُونَ] (244) أَلَمْ تَرَ أَنَّهُمْ فِي كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ (225) وَأَنَّهُمْ يَقُولُونَ مَا لَا يَفْعَلُونَ (226)]² وفيه يبيِّن الله تعالى أن « الشعراء يذهبون مع الوهم كل مذهب، وأن أقوالهم تخالف أفعالهم.»³ وهذا يعني أن كلام الشعراء فيه خيال وعاطفة قد تبعده عن الواقع.

1- شوقي ضيف، النقد، ص24.

2- سورة الشعراء، الآية 224- 226.

3- عبد الله منيع القبسي، تجارب في النقد الأدبي التطبيقي من منظور إسلامي، الطبعة الأولى، دار البشير، عمان، الأردن، 1985، ص13.

لكن المعنى الذي قد يفهم من الآية الكريمة أيضا أن المضمون الشعري عند الشعراء غير المؤمنين يخضع لنزوات الشاعر وميوله ولضغوطات النظم الشعري، فالشاعر يهيم في كل واد يعرض له، وربما دفعه تفاعله أثناء عملية الإبداع إلى تغليب سلطان القول على العقل، ويتضح هذا أكثر حين نعلم أن الهيام في اللغة معناه ما لا يتمالك من الرمل، فهو ينهار أبدا، والهيام كالجنون من العشق.¹ بل إن هناك من الدارسين من فهم لفظة يهيمون على أنها توحى « بعنصر الخيال السائب الذي لا يقف دونه طائل، ومنها أنه يفسد الأخلاق، ويقود الغاوين، وأن الشعراء قوم غير عمليين يقولون مالا يفعلون.»²

ومثل هذا الرأي لا يمكن أن يمثّل موقف الإسلام من الشعر عامّة؛ لأنه مستنبط من قراءة جزئية لآيات الرحمان التي تُحطُّ من قيمة الشعراء في قسمها الأول دون استثناء، وهو الأمر الذي يفرض على الباحث إيجاد تفسير موضوعي للآية الذي قد يفترق دون أن يختلف في جوهره مع جهود المفسرين الذين هم أكثر تخصصا في تفسير كتاب الله تعالى.

والآية بهذا المنطق تقدم موقفا نقديا يقوم على النظر إلى الشعراء على أساس الإيمان بالله ورسوله أو عدمه، وقد يُعدُّ هذا موقفا نقديا على أساس أن القرآن الكريم هو أول من أقام تقسيما نظريا للشعراء فأصبحوا بموجبه يصنفون تصنيفا يرتفع عن التصنيف القبلي الذي كانوا يُعرفون به، بل إن الباحث لو تأمل التفسير السابق للآيات لوجده لا يعدُّ موقفا نقديا يمكن العمل به في مجال الأدب؛ لأنه يقوم على بيان العلاقة بين قول الشاعر وعمله، والتي يجب النظر لها وفق مستويين: أولهما أن الشاعر فرد من المجتمع، وهو مسؤول مسؤولية فردية عن أقواله وأفعاله، وثانيهما اعتبار الشاعر شاعرا والنظر إلى المسألة من جهة علاقة التجربة الشعرية بالتجربة السلوكية له، وبتحديد العلاقة بين العالم الفني والعالم الواقعي، وهو ما يطرح تساؤلا عن فهم فكرة أن الشعراء يقولون ما لا يفعلون، فهل من واجب الشاعر ألا يقول إلا الصدق، أو أن ينقل الواقع صورا حقيقية في شعره؟ ولو كان الأمر كذلك هل يدخل شاعر الرسول - ρ - حسان بن ثابت حيز الشعراء الذين يقولون ما لا يفعلون، وقد رَوَتِ الأخبار أنه كان جبانا ولكن أقواله الشعرية تجليه في أعلى صور البطولة والشجاعة، وعلى هذا الأساس وجب أن

1- عيسى علي العاكوب، التفكير النقدي عند العرب، مدخل إلى نظرية الأدب العربي، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، دار الفكر، دمشق، سورية، 2000، ص47.

2- عبد الجبار المطلبي، مواقف في الأدب والنقد، منشورات وزارة الثقافة و الإعلام، دار الرشيد للنشر، الجمهورية العراقية، 1980، ص 138.

تؤخذ العلاقة بين الواقع والتعبير عنه مأخذ الحيطه والحذر، بل يجب ألا يعول في هذا الأمر على حقل واحد من حقول المعرفة الإنسانية؛ لأن منطق الشعر يختلف عن منطق الواقع.

وقد ذهب أصحاب الرأي القائل بتضييق الإسلام على الشعر والشعراء إلى إقحام بعض الأحاديث النبوية التي تُنفّر من رواية الشعر وحفظه.¹ كقول الرسول -ρ- ((لأن يمتلئ جوف أحدكم قيحا يريه، خير من أن يمتلئ شعرا.))² وهو حديث لو فهم بعيدا عن فكرة الأغراض الشعرية لعدّ موقفا فيصلا لموقف الرسول -ρ- من الشعر وروايته.

ولكن فهم الحديث في إطار الأغراض الشعرية يُبيّن أن الشعر المرفوض هو الشعر الذي نُظِم في غرض الهجاء الذي كان يصبّه المشركون في ساحة المواجهة بينهم وبين المسلمين، ولقد « روي أن حسان بن ثابت استأذن الرسول -ρ- في الرد على الشعراء المشركين الذين هجوه وكفروا بدعوته، فأذن -ρ- له بقوله: ((أهجهم وروح القدس معك))³؛ و المقصود بهذا أن الرسول -ρ- يفرق بين شعر الهجاء الذي يقع تأثيره على قائله إن خالف الدين وخاض في أعراض الناس بالباطل، وبين شعر الهجاء الذي يقع تأثيره على متلقيه إن وظفه قائله في سبيل الدفاع عن الدين والعقيدة، وما فرضته طبيعة المرحلة الأولى من التاريخ الإسلامي، عندما كان الشعر أحد الأسلحة الفعالة المؤثرة في نتيجة المعارك والحروب، وهو موقف يمكن أن يُستشف منه رفع الحرج على الشاعر المسلم في استعمال غرض الهجاء في سبيل إحقاق الحق دون توظيف لغة يمكن لها أن تخرج قائله عن المروءة التي تأصّلت في خُلق الفرد العربي بعدما حثّ عليها الإسلام.

أما الفريق الذي رأى أن الإسلام أجاز الشعر وشجع الشعراء فينتقل من الاستثناء الذي جاء في الآية الكريمة من سورة الشعراء في قوله تعالى: { إِلَّا الَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ وَذَكَرُوا اللَّهَ كَثِيرًا، وَانْتَصَرُوا مِنْ بَعْدِ مَا ظَلَمُوا وَسَيَعْلَمُ الَّذِينَ ظَلَمُوا أَيَّ مُنْقَلَبٍ يَنْقَلِبُونَ }⁽²²⁷⁾.⁴ والآية الكريمة بهذا المعنى تستثني نفرا من الشعراء الذين قد

1- عبد الله منيع القبسي، تجارب في النقد الأدبي التطبيقي من منظور إسلامي، ص 13.

2- الإمام النووي، صحيح مسلم، تحقيق: أبو عبد الرحمان عادل بن سعد، الطبعة الأولى، دار ابن الهيثم، 2003، كتاب الشعر، رقم الحديث: 2258، ص 362.

3- زكريا عبد الرحمان صيام، دراسات في أدب العصر الجاهلي و صدر الإسلام، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1984، ص 297.

4- سورة الشعراء، الآية 227.

ينظمون في غرض الهجاء، ولكنهم يختلفون عن غيرهم في صفاتهم التي حددها القرآن الكريم، وهي صفات ترتفع بهم عن الأهواء البشرية التي تجعل الإنسان يُخضع مقوله إلى نزعاته النفسية فيؤدي غيره بكلامه « وأولى هذه الصفات الإيمان بالله ورسوله - ρ - وما تحيله لفظة إيمان من معاني الأمان واطمئنان القلب بالاعتقاد، وعمل الصالحات الذي يعني تحول الاعتقاد إلى فعل وعمل، وهذه علامة فارقة بين الشاعر غير المؤمن الذي يقول ولا يفعل، والشاعر المؤمن الذي يعتقد ويعمل بمقتضى عقيدته، أما الدوام على ذكر الله فيفيد في بقاء الشاعر مع الحق حتى لا يهيم في أودية الباطل.¹»

ولقد كان لظهور الإسلام في شبه الجزيرة العربية واتخاذه من لغة العرب أداة للتعبير وتأکید الله - I - في أكثر من آية على عربية القرآن الكريم العامل الأهم الذي ضمن لهذه اللغة الاستمرارية من الناحية الثقافية، والقطيعة من الناحية العقائدية، وكان الإسلام قد أفاد الشعراء بإمدادهم بالإمكانات التي تدفع عملية الإبداع الشعري إلى الأمام من تشكيل كيان ثقافي واجتماعي وسياسي للعرب، وتغيير انتماء الشاعر من القبلي إلى الأمة، وإخراج التجربة الشعرية من مضامينها الفردية والقبلية الضيقة إلى مواضيع أعم وأشمل، وشاهد ذلك شعر الفتوح وغيره.

كما أحدث الإسلام تغييرا وتعميقا لمجموعة من القيم المتوارثة من الجاهلية، كالشجاعة، والكرم، والفروسية وغيرها من المثل العليا التي هُذبت وضبطت وفق موازين الشرع، وساهمت الأحاديث النبوية التي رفعت الحرج عن الشاعر في فسح الفضاء الرحب أمام الشعراء، ونظرت إلى المضمون الشعري ومدى موافقته « للحق أو مخالفته له، فقد سئل النبي -ρ- عن الشعر فأجاب: ((إنما الشعر كلام مؤلف، فما وافق الحق منه فهو حسن، وما لم يوافق منه فلا خير فيه.))²، وهذه الأحاديث إنما تبين عدم معارضة الرسول -ρ- للشعر عامة.

كما أخضع الإسلام الشعر للقيم التي انطوى عليها؛ لأنه كلام ملفوظ يخضع لقائمه ومقصوده، فما وافق الحق فهو حسن مفيد، وما خالفه فهو السيئ المؤذي الذي وجب تجنبه، فأقام الإسلام « بذلك نظرة إلى الفن تستمد بموجبها القيمة الفنية مرجعيتها وأساسها من القيمة الأخلاقية التي ظلت من أكثر المعايير التي شملت مساحة واسعة في تاريخ النقد، خاصة

1- عيسى علي العاكوب، التفكير النقدي عند العرب، ص 48.

2- زكريا عبد الرحمان صيام، دراسات في أدب العصر الجاهلي و صدر الإسلام، ص 300.

أولئك الذين قالوا بغائية الشعر أو نفعيته»¹؛ ذلك أن الشاعر يمكنه أن يؤثر في الناس بقوله، ومن ثمَّ حمَّله الإسلام مسؤولية أقواله فهو مطالب بالدعوة إلى الخير ما استطاع.

2- الشعر والأخلاق:

تُعَدُّ قضية الشعر والأخلاق قضية قديمة قدم الشعر نفسه، فقد تحدثت كتب الإغريق القديمة عنها إذ رُوي عن الفيلسوف أفلاطون أنه رأى أن الشعر «لا يهدف إلى إمتاع العقل والروح، لكنه يخاطب العواطف ونوازع الأهواء، ولا يقوم بذلك قياما حكيما هادئا، ولا يعالج حقائق الأشياء و إنما يعالج ظواهرها المتغيرة معالجة عاطفية، فيغذي العواطف الثائرة ويتعهدها بالرعاية بدلا من تهدئتها والقضاء عليها.»² وقد يكون هذا أحد الأسباب التي جعلت أفلاطون يقصي الشعراء من جمهوريته الفاضلة.

أما عند العرب فقد اشتهر بعض الشعراء الجاهليين بالتزامهم الخلقى أو الديني، وكان منهم شعراء يتعففون في أشعارهم ولا يستهترون بالأعراض والأخلاق ولا يقذعون في هجائهم، وكان زهير بن أبي سلمى أشهر الشعراء بما تضمنته أشعاره من أخلاق فاضلة وقيم نبيلة، و رُوي أنه كان لا يهجو إلا مضطرا، «بل إنه لا يمدح الرجل إلا بما فيه.»³

والمعيار الأخلاقي قديم النشأة، عرفه العصر الجاهلي ووقع تحت تأثيره كثير من الشعراء الجاهليين، ولكن الخلفاء الراشدين كانوا أكثر تأثرا به، فقد كان الخليفة عمر الفاروق - π - أحد الخلفاء الذين حكّموا المعيار الأخلاقي في الشعر؛ وقد همَّ بقطع لسان الشاعر الحطيئة عقابا له؛ «لأنه أقذع في هجاء الزبير بن بدر، ولكنه لم يفعل واكتفى بجبسه، ثم رَقَّ له وعطف عليه وأطلق سراحه بعد أن سمع منه أبياتا يستعطفه فيها بعياله الذين خلفهم وراءه من غير عائل.»⁴ ولكن عمر - π - تحت تأثير المعيار الأخلاقي كان يفضل الشاعر زهير ويقدمه على غيره من الشعراء؛ لأنه وجدده لا يعاظم بين الكلام، ولا يتبع حوشيه، ولا يمدح الرجل إلا بما فيه؛ وهذا يعني أن الفاروق كان يرى أن الشعر سبيل لبناء الإنسان الذي لا ينجح في حياته إلا بسلوكاته وأخلاقه الفاضلة، لذلك أكد على ضرورة الانتقاء ممَّا يُروى من أشعار العرب إذ

1- بهجت عبد الغفور الحديثي، دراسات نقدية في الشعر العربي، المكتب الجامعي الحديث، الإسكندرية، جمهورية مصر العربية، 2004، ص222.

2- عبد الجبار المطلبي، مواقف في الأدب والنقد، ص226.

3- بهجت عبد الغفور الحديثي، دراسات نقدية في الشعر العربي، ص226.

4- الأمدي، الموازنة، ج1، ص293.

يقول: «أرووا من الشعر أعفّه، ومن الأحاديث أحسنها، ومن النسب ما توصلون عليه، وتعرفون به، فرب رَجِمٍ مجهولةٍ قد عُرفت فُوصلت؛ ومحاسن الشعر تدل على مكارم الأخلاق، وتنهى عن مساوئها.»¹ وبمثل هذه النظرة ازدهر المعيار الأخلاقي في ظل الإسلام، وأخذ حجما أكبر في العملية النقدية وفي ترسيخ فكرة النظرة الإسلامية أو الدينية في النقد، ولا ريب في ذلك؛ لأن الإسلام دين عماده الأخلاق وهي من أهم «الأسس التي يقوم عليها الدين.»² لكن المعيار الأخلاقي الذي ساد حياة المسلمين في عهد الرسول - ρ - وفي خلافة صحابته - ψ - بعدما حدد الله تعالى مرجعيته في الرسول - ρ - وزكاه بهذا المعيار في قوله تعالى: { وَإِنَّكَ لَعَلَى خُلُقٍ عَظِيمٍ }³، لم يكن له السلطان نفسه على المسلمين في عهد الدولة الأموية التي تأثرت بالتغيرات التي مسّت الحياة العربية الإسلامية، بفعل الصراع السياسي بين الأحزاب الذي طبع الحياة الأموية، وكان شعر الهجاء المسيطر على الساحة الأدبية؛ فارتدّ الشعراء من جديد إلى العصبية القبلية وأحيوا النعرات وتقاذفوا التُّهم بينهم. إلا أن هذا لم يمنع الفرد العربي من الخروج من عزلته الثقافية والاجتماعية «من جانبها المادي والعقلي؛ فتطور شعره، وتطور معه ذوقه، وإن لم يكن هذا التطور عاما في كل البيئات فقد كانت تسبق بيئة في شعرها وتتأخر أخرى.»⁴

ولكن خلفاء بني أمية الذين كانوا أكثر التزاما بالأخلاق ولم يجيدوا عن المعيار الأخلاقي الذي وضعه الرسول الله - ρ - لتقييم الشعر، وكان الخليفة معاوية بن أبي سفيان يهتم بتأديب الناشئة على الثقافة العربية الإسلامية ولا يجد غير الشعر الذي يمثل أعلى مراتب الأدب؛ لأنه يحث على المثل العليا كالشجاعة والمروءة، ويُنمّي القوة والصلابة في نفس الإنسان، و رُوي عنه أنه كان يجعل جلساءه من أهل البصر والعلم بالشعر، وكان حديث الأشعار التي تدور حول المروءة والشجاعة مما يتداول في مجلسه، ووفقا لما تداولته الروايات فإن معاوية كان يقيّم الشعر وفق نظرة أخلاقية تحط من قدر الأغراض الشعرية التي تهدم أخلاق الناس وتؤول بالمجتمع إلى درك سحيق كالتشبيب بالنساء والهجاء والتكسب.⁵

1- عيسى علي العاكوب، التفكير النقدي عند العرب، ص57.

2- بهجت عبد الغفور الحديثي، دراسات نقدية في الشعر العربي، ص224.

3- سورة القلم، الآية 04.

4- شوقي ضيف، النقد، ص24.

5- عيسى علي العاكوب، التفكير النقدي عند العرب، ص 64.

وكانت أغلب الملاحظات التي كان يبديها خلفاء بني أمية تستند في معظمها إلى معايير أخلاقية، وهذا « يدل على أن هؤلاء الخلفاء كانوا يعتنون بالشعر ويبدون ملاحظات نقدية مستلهمة من الشعور والذوق ولكنها كانت انطباعية وتفتقر إلى قواعد ومقاييس مضبوطة.¹ ولقد كانت الحجاز أسبق البيئات إلى التطور بشعرها، نتيجة رقي حياتها الاجتماعية تحت تأثير مزدوج للثروات التي أصابها أهلها من الفتوح وما أغدقه عليهم الأمويون من الأموال، حتى يرضوا أهلها ويصرفوهم عن طلب الخلافة، « واقترن بهذه الثروات والأموال إغراق في الجانب المادي من الحضارات الأجنبية التي نقلها لهم الموالي الذين اتجهوا إلى الترفيه عن ساداتهم بالغناء والموسيقى، وأقاموا لهم نوادي خاصة نشطها المغنون والمغنيات.²؛ فلانت الحياة ونشأ شباب في الحلية والنعيم، ورقّ الطبع وتجدد الشعر، وظهرت مواضيع جديدة، فأخذ العربي يتغنى بنفسه في غزل صريح يصف فيه معشوقته، ويشبّب بها، ممّا أثار حفيظة الفقهاء الذين رفضوا هذا النوع من الغزل، وكان عمر بن أبي ربيعة ممثّل تيار الشعراء المغضوب عليهم الذين شبّبوا بالمرأة وصوروا مفاتنها غير مبالين بالانتقادات التي كانت توجه إليهم من قبل الفقهاء أو الشعراء لإخلالهم بالعرف الأخلاقي القائم.

وإذا كانت جمهرة أهل العلم والفقهاء لا يرون حرجا في رواية الشعر إذا لم يكن فيه ما يخرم مروءة الرجل أو ينال من ورّعه، فإن غزل ابن أبي ربيعة كان مرفوضا لدعوته الصريحة إلى الفاحشة، وكان هشام بن عروة يقول: « لا ترؤوا فتيانكم شعر عمر بن أبي ربيعة، لا يتورّظنّ في الرّنا تورّظا.³»

وكان من نتائج الاحتكام إلى المعيار الأخلاقي إقصاء غزل عمر بن أبي ربيعة الذي إذا قرئ بعيدا عن هذا المعيار فإنه يمتلك من المقومات الفنية والصور البديعة ما يجعله قوي التأثير في النفوس، قادرا على النيل منها وتحريك وجدانها بقوة.

كما وُجد شباب من شعراء وادي الحجاز، يخوضون في موضوع الغزل مراعين الأخلاق والعرف العام، فتجنبوا التشخيص المادي للمرأة، وانصرفوا في غزلهم إلى تصوير أحاسيسهم وعواطفهم تجاه محبوباتهم جاعلين منهن مثلا أعلى، وتجاوزت نظرتهن العادية إلى

1- نجوى محمود حسين صابر، النقد الأدبي حتى نهاية القرن الثالث الهجري، ص27.

2- شوقي ضيف، النقد، ص24.

3- عيسى علي العاكوب، التفكير النقدي عند العرب، ص95.

النظرة العاشقة التي لا ترى المرأة مخلوقا من لحم ودم، وإنما تراها سبيكة نورانية صاغتها المقادير وفقا لأهواء النفس، وعرف هذا النوع من الشعر بالغزل العفيف بينما عرف الغزل الذي يُشهرُّ بالأوصاف المادية في المرأة بالغزل الماجن، « وبعث شيوع هذين الضربين من الشعر في الحجاز نشاطا نقديا واسعا؛ فقد أخذ كثير من الناس يوازنون بين هذا الشعر الجديد والشعر القديم، كما أخذوا يوازنون بين نوعي الغزل: الصريح والعفيف، ولا يقف سبيل هذه الموازنة عند حد فهو يطغى على كل الناس حتى الفقهاء». ¹

ولم تبق نظرة النقاد إلى الشعر على أنه وجه من وجوه الخير أو النفع حبيسة العصر الذي ظهرت فيه، إذ ظل المعيار الأخلاقي من أكثر المعايير التي تحكمت في العملية النقدية، خاصة أن النقد العربي قضى مدة طويلة من الزمن، وهو يدور في فلك الانطبائية الخالصة والأحكام الجزئية التي تعتمد على المفاضلة بين بيت وبيت أو تمييز البيت المتفرد أو إرسال حكم عام في الترجيح بين شاعر وشاعر، وقد بقي الحال كذلك إلى أواخر القرن الثاني الهجري « أين أصبح درس الشعر يحتل مكانا في اهتمامات علماء اللغة والنحو، فتبلورت لديهم قواعد أولية في النقد بعضها ضمني وبعضها الآخر صريح، ولكنها كانت في أكثرها ميراث القرون السابقة وفي طليعة تلك القواعد اعتماد النقد مبدأ اللياقة الذي لا يعد نقدا للشعر نفسه وإنما يلمح العلاقة بين الشعر وبين المواضع الاجتماعية والأخلاقية». ²

وقد برزت فكرة تحكيم المعيار الأخلاقي في الشعر مع الناقد محمد بن سلام الجمعي (ت231هـ) الذي أدرك بحسه المرهف منذ وقت مبكر كثيرا من أسباب الجودة والإخفاق في الشعر العربي القديم، إذ أوردَ في « مقدمة كتابه "طبقات فحول الشعراء" حديثا عن صنفين من الشعراء، كان لشعرهما صلة واضحة بالجانب الأخلاقي وذكر أن من الشعراء من كان يتأله في جاهليته ويتعفف في شعره، ولا يستبهر بالفواحش، ولا يتهكم في الهجاء، ومنهم من كان ينعي على نفسه ويتعهر». ³ وكان ابن سلام قصد بالتعفف تجنب الشاعر الجاهلي فاحش اللفظ والمعنى في هجائه وفي غزله، و أراد بالتعهر أن يعمد الشاعر إلى الفاحش من الألفاظ والمعاني ويجعلها في هجائه وغزله.

1- شوقي ضيف، النقد، ص25.

2- إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري، الطبعة الثانية، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 1993، ص33.

3- عيسى علي العاكوب، التفكير النقدي عند العرب، ص119.

ولقد ظل المعيار الأخلاقي مسيطرا على النقد العربي فترة غير قصيرة من الزمن، ولم تنجح محاولات النقاد في استبعاده؛ لأن النقد كان ما يزال أسير قيود الأحكام الانطباعية والآراء الذوقية الشخصية التي لا يدعمها العلم، وبذلك فإنه لا يمكن إدماج محاولة الأصمعي (ت216هـ) الفصل بين الشعر والأخلاق بمقولته « الشعر نكد بابه الشر إذا أدخلته باب الخير لان.»¹ ضمن تلك المحاولات؛ لأنه لم يرد إبعاد المعيار الأخلاقي بقدر ما أراد إقامة حد فاصل بين الشعر والأخلاق؛ لأن الخير بالمفهوم الديني يعني طلب الثواب الأخروي أو ما يتصل اتصالا وثيقا بالناحية الدينية.

ومن ثم فإنه من واجب الشعر أن يتناول القضايا الإنسانية بمفهوم مختلف عن ذلك الذي ألفه الشعراء، فلا يدعو إلى عصبية ولا إلى فاحشة، وباب الخير يفرض على الشاعر أن لا يقول إلا الخير. وكان من نتائج المبالغة في الاحتكام إلى المعيار الأخلاقي أن ضاق مجال إبداع الشاعر، ووجه الحكم النقدي وجهة لم تخدم الدرس النقدي العربي.

وكان الجاحظ (ت255هـ) أحد رؤوس المعتزلة قد نظر إلى الشعر من خلال موضوعه ودلالته الظاهرية دون مراعاة الصورة الفنية، وخضع للمعيار الأخلاقي بإلحاحه على اتخاذ الشعر وعاء للمعرفة، وأشار إلى فكرة الأخلاق التي تجعل الشعر أكثر مصداقية، لأن « الكلمة إذا خرجت من القلب وقعت في القلب، وإذا خرجت من اللسان لم تتجاوز الأذان»²؛ وأحسن الكلام عنده ما كان نابعا من القلب أي صادقا؛ لأن الصدق يجعل الكلام ينفذ إلى القلب بسهولة ويؤثر في سامعه، وأما إذا كان الكلام بعيدا عن الصدق فإنه لن يتجاوز أذن سامعه فلا يؤثر فيه؛ وهذا أن الجاحظ لا يفصل الصدق الفني عن الصدق الأخلاقي، ودليل ذلك دعوته إلى فكرة شرف اللفظ والمعنى اللذين لهما علاقة مباشرة بالمحتوى الشعري الذي يزكو كلما توفر فيه عنصر الأخلاق، وإن كان يقصد تأثير الشعر في متلقيه؛ فإنه حث أيضا على تقديم الأصلح من الناس أنموذجا للاحتذاء؛ لأن الشعر لا يؤثر في متلقيه إلا إذا تضمن قيما أخلاقية أو روحية، فالنفس تسمو مع المكارم، وتهوي في مدارك الإثم مع المفاسد، شرط أن يكون معنى الكلام في ظاهر لفظه، وأن تنعكس فيه نية صاحبه وتقوى قائله، فإذا كان المعنى شريفا واللفظ

1- إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص38.

2- الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق: درويش جويدي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، لبنان، 2000، ص84.

بليغا، وكان صحيح الطبع بعيدا عن التكلف؛ فإنه يصنع في القلب صنيع الغيث النافع في التربة الصالحة.

كما اهتم ابن طباطبا (ت 322 هـ) أيضا بالمعيار الأخلاقي ودعا إلى اعتماده في النقد بترجيح صدق المعنى واعتداله على قبحه وابتذاله، ولكنه لم يحدد المراد بقبح المعنى الذي تنفر منه النفس، وكان قد رأى أن «علة كل حسن مقبول الاعتدال، كما أن علة كل قبيح منفي الاضطراب، والنفس تسكن إلى كل ما وافق هواها وتقلق مما يخالفه، ولها أقوال تتصرف بها، فإذا ورد عليها في حالة من حالاتها ما يوافقها اهتزت له وحدثت لها أريجية وطرب، فإن ورد عليها ما يخالفها قلت واستوحشت.»¹؛ لأن الكلام الذي لا معنى له كالجسد الذي لا روح فيه، فهو كلام فارغ بغير فائدة.

وهذا يعني أن ابن طباطبا جعل للنفس البشرية حالات نفسية مختلفة، فإن وردت عليها صياغة مفيدة وموافقة لحالتها قبلتها وفرحت بها وتأثرت بالكلام، وإن وردت عليها صياغة رديئة وخالفت طبعها رفضتها ولم تتأثر بالكلام، و من ثم فإنه حاول الموازنة بين رد حسن الشعر إلى الصياغة وضرورة الاهتمام بالمعنى؛ وهو «بذلك يوازن بين تصوراته الأخلاقية عن المعنى، وتسليمه بأهمية الصياغة ودورها في صنعة الشعر فلا يتعارض التسليم بأن المعنى الواحد يمكن أن يُعبّر عنه بطرق متعددة تتفاوت قيمتها تبعا لصياغتها مع الوعي بوجود مستويات متعددة للمعاني ذاتها من حيث القيمة.»²

وإذا كان ابن طباطبا قد أسس نظريته النقدية على أساس أخلاقي ديني؛ فإن الشعر في نظره يدور أساسا حول المديح والهجاء، وأن الغاية التي يسعى إليها الشاعر في أي منهما مرتبطة بالخير وما يخرج عن هذا الهدف لا يدخل في الشعر الجيد. ومن ثمّ عارض صراحة التصور الذي رأى في الشعر بعض الشر بتأكيد الغاية الأخلاقية له، واعتماد الصّدق الذي يجب أن يكون خاصية أساسية من خصائص الشعر القديم؛ ذلك أن الشعر يبني على القصد، إلا ما احتتمل الكذب في حكم الدين مثل الإغراق في وصف الصورة الحسية للمرأة أو وصف عيوب الناس أو غيرها من الأمور التي تدفع الشعر إلى الشر، ولهذا كان يعجب إعجابا شديدا

1- بهجت عبد الغفور الحديثي، دراسات نقدية في الشعر العربي، ص 233

2- المرجع نفسه، ص 234.

بشعر زهير بن أبي سلمى؛ لما رأى فيه من حكمة، وفكرة صائبة جعلت أشعاره محكمة متقنة مستوفاة لمعاني الخير التي قصد إليها.

و إعجاب ابن طباطبا بشعر زهير إنما مرده إلى « توافق الصياغة مع المعنى الأخلاقي والحكمة الموجزة التي يمكن أن تساهم في البناء الأخلاقي للفرد فتصبح القصيدة بذلك قادرة على ممازجة الروح، وعلى تعديل حالات النفس، وبالتالي سلّ السخائم وحلّ العقد، وتشجيع الجبان، ودفع العظائم؛ فتكتسب القصيدة بذلك قدرة هائلة تتمثل في الكشف عما في داخل صاحبها وتغيير ما بداخل الآخرين، وهذا كله يرجع حسب ابن طباطبا إلى قدرة الشعر- الصادق- على اقتناص الأشياء الكامنة في النفوس والعقول وإظهار ما يكمن في الضمائر منها، وما يصاحب ذلك من أثر يتجلى في ابتهاج النفس لانتقالها من الخفي إلى المعلوم. محققة بذلك لذة شعورية تدفع بها نحو ذرى الانتشاء»¹، وبذلك يمكن القول إن ابن طباطبا يحمل الشاعر رسالة أخلاقية؛ لأنه يستطيع أن يصور تلك الخصال الأخلاقية بصياغة جميلة تبهج المبدع، وتمتع المتلقي في آن واحد الذي يكتشف من خلال تلك الصياغة ما كان دفيناً في نفسه؛ لأن الإشادة بالخصال يغري المتلقي فيقبل عليها في بهجة، «ومن هنا يصبح للصدق مغزاه الأعمق، إذ كلما كان المبدع صادقاً مع نفسه كان قادراً على التأثير في الآخرين وبالتالي إمتاعهم بشيء من المعرفة فيعلمهم ويمتعهم في آن واحد»²

وبهذا التصور الفلسفي لوظيفة الشعر، يتحول الشعر الصادق إلى مؤثر في السلوك الإنساني فيغيره ويحول وجهته من خلال الحكيم التي ينطوي عليها والمتضمنة قيماً أخلاقية، وبذلك تنكشف النفس على ما بداخلها من حقائق مخبوءة؛ ومن ثم فإنه يصبح لجودة الصياغة - في الشعر الصادق - قدرة هائلة من الترميم بتقديمها الحقائق تقديماً مبهرًا، إذ تتخذ منها أشكالاً تسحر العقول وتخلب الألباب، فتتجلى هذه الحقائق للمتلقي في صورة رقيقة شفافة، فتتحقق لها متعة البحث، وتتجاوز هذا الغموض إلى الانكشاف والوضوح.

وكان من الطبيعي في ظل المعيار الأخلاقي في تقويم الأدب في النقد العربي القديم «أن يعاود النظر في الأغراض التي كانت محور إبداع القدماء وورثها عنهم المحدثون أو ألزموا بها

1- جابر عصفور، مفهوم الشعر في التراث النقدي، الطبعة الثالثة، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1983، ص 69 - 70.

2- المرجع نفسه، ص 70.

بسبب ما أصاب بعضها من انحراف خطير يمس بالبناء الأخلاقي للمجتمع كما أراه الإسلام.¹

وقد يكون الدافع في توكيد النقاد على مبدأ الصدق في المعنى الشعري خشيتهم من الدعوات التي كان شعراء العصر الأموي قد رفعوها بدعوتهم المجتمع الإسلامي إلى العصبية والعداء في ظل تصارع الأحزاب السياسية، أو تلك الدعوات الهدامة التي رفعها شعراء العصر العباسي وفيها تمُدح بالرديلة، ودعوة صريحة إلى الإباحية والانغماس في اللذات المحرمة، فلم يجد الناقد بُداً من إخضاع المحتوى الشعري إلى مبدأ أخلاقي يستند إلى الوظيفة التربوية المنوطة بالشعر في المجتمع وهي توجيه الإنسان نحو الخير والفضيلة.

و رأى جابر عصفور أن فهم ابن طباطبا لوظيفة الشعر « يقوم على أساس أخلاقي واضح لا سبيل إلى تجاهله، وذلك بإلحاحه على مبدأ الصدق في الشعر و إعجابه الواضح بالأشعار التي تتضمن القيم الأخلاقية التي رأى أنها تساهم في بناء الفرد، كما نَبّه إلى المزالق الخطيرة التي قد تترتب جرّاء تطبيق المعيار الأخلاقي في الشعر، وهي مزالق يمكن لها أن تُخبط الأعمال الإبداعية، فينصرف الناقد إلى الانشغال بالبحث عن الشاعر عوضاً عن دراسة الشعر، كما ينصرف الحس الأخلاقي إلى البحث عن التطابق بين القصيدة وصاحبها، بحيث يصبح نص القصيدة حجة على صاحبه وكاشفاً عن نواياه ودليلاً على مقصده، والنتيجة الطبيعية لذلك هي انصراف الحكم النقدي إلى الشاعر لا إلى الشعر كإبداع فني.»²

وتميّز ابن طباطبا في نقده عن غيره من نقاد عصره أنه نظر إلى قضية الصدق من زاويتين مختلفتين تبين من خلالهما مدى فهمه لهذه القضية، فهو من جهة يدعو الشاعر إلى توفير القيمة الأخلاقية في شعره، ويطالب الناقد بالبحث عن القيمة الأخلاقية في شعر الشاعر ونقده على أساسها، ومن جهة أخرى يحذر الناقد من خطورة تطبيق المعيار الأخلاقي في النقد؛ فينصرف الناقد إلى أمور ليست من صميم النقد، كأن يبحث في الشاعر ويترك الشعر، وبذلك يتحول الشاعر إلى زاوٍ للأخبار فيبحث في سيرته وصدق قوله وكذبه، ويصير التطابق بين قول الشاعر وفعله مطلباً من مطالب النقد.

1- عبد القادر هني، نظرية الإبداع في النقد العربي القديم، ص163.

2- جابر عصفور، مفهوم الشعر في التراث النقدي، ص108.

لكن ابن طباطبا الذي دعا إلى اعتماد المعيار الأخلاقي في نقد الشعر؛ غير من موقفه وسمح للشاعر أن يتخلى عن هذا المعيار « في سبيل المواضع الاجتماعية الجديدة التي تحوّل الشاعر في عصره، وجوئه إلى تعليم الشعراء السرقة، وما دام الشعراء غير صادقين أمام الحكام فلا سبيل أمامهم إلا العودة إلى أشعار القدماء، أو إعادة صياغة المعاني صياغة ترضي الممدوح.»¹ وهو ما يدعو إلى القول إن ابن طباطبا ينطلق في تقييمه للشعر من فكرة أن الشعر لا يتضمن القيم الفنية فقط، بل هناك قيم أخرى يتضمنها وتشكل محورا من المحاور التي يقوم عليها باعتبارها ظاهرة إنسانية؛ على أنه ينبغي أن تأتي تلك القيم متأخرة أو ثانوية بالنسبة للقيمة الفنية التي تعد هي الأساس في الفن عامة والشعر خاصة، وأما « تغليب القيم الثانوية على القيم الفنية والحكم على الفن من خلال القيم الثانوية، فإن النقد في هذه الحال سيخرج عن دائرة النقد ليدخل في إحدى الدوائر الاجتماعية أو السياسية أو الأخلاقية.»²

و لقد حاول قدامة بن جعفر (ت 337 هـ) أن يخفف من حدّة الاحتكام إلى المعيار الأخلاقي في النقد بتأصيله نظرية نقدية تقوم على منهج علمي لتمييز جيد الشعر من رديئه مستعينا بالفلسفة والمنطق، ومشددا على تجنيب الشعر الحكم الأخلاقي، وكانت الخطوة الأولى التي قام بها لتمييز جيد الشعر من رديئه هي تحديده المادة الشعرية التي يمكن أن يتناولها الحكم بالجوودة، فأكد على فكرة الصنعة التي تستند إلى العلم في نظم الشعر، وهي نظرة فلسفية أرسطية تجلت في دعوته إلى استبعاد المعيار الأخلاقي عن العملية النقدية، وطرح فكرة الفصل بين الشعر والشاعر، وتوجيه جهود البحث إلى النص الشعري بدل هدرها في مبدعه، وهي فكرة لو استغلها النقاد في عصره أو بعده لوفروا كثيرا من الجهود المهدورة في موضوع السرقات والتي دارت حول الشاعر أكثر من دوراتها حول إبداعه.

وبهذا يمكن القول إن قدامة كان أنضح فكرا من سابقه، في فهم قضية الأخلاق في الشعر « فهو يفترض سلفا أن الشعر ينطوي بالضرورة على معان أو موضوعات قد تتضمن هي الأخرى أو لا تتضمن قيما أخلاقية، ولكنه أكد أن أي حكم أخلاقي على الموضوعات

1- جابر عصفور، مفهوم الشعر في التراث النقدي، ص 112.
2- بهجت عبد الغفور الحديثي، دراسات نقدية في الشعر العربي، ص 239.

التي يعالجها الشعر لا قيمة له بالنسبة إلى نقد الشعر؛ لأن ذلك الحكم الأخلاقي نابع من معايير علم متميز عن نقد الشعر وهو علم الأخلاق.¹

و لكن محاولة قدامة الفصل في قضية علاقة الشعر بالأخلاق على المستوى النظري لم تجعله يستبعد المعيار الأخلاقي تماما من العملية النقدية؛ لأنه في محاولته تقديم معيار نقدي لتحديد قيمة المعنى في غرض النسب والغزل، قيّم هذين الغرضين الشعريين على أساس الغاية التي يهدف إليها الشاعر من وصفه المرأة مثلا، فإن كان يريد إبراز مفاتنها فإنه فضحها وأساء لها؛ لأنه وصفها بأوصاف لم تكن لها يدٌ فيها، والذي يجب أن يثنى عليه لجمال وحسن هذه الصنعة هو الخالق وليس المخلوق، وأما إن وصف أخلاقا وشمائل في المرأة، فإنه مدحها بما لها يدٌ فيه، « وأصبح النسيب هو ذكر الشاعر خلق النساء وأخلاقهن وتصرف أحوالهن، وتصرف أحوال الهوى معهن، والإنسان الغزل هو الذي يتكشف عن الشمائل الحلوة، والمعاطف الظريفة، والحركات اللطيفة، والكلام المستعذب، والمزاج المستغرب.»²

إن سعي قدامة إلى تقنين النقد باللجوء إلى الفلسفة و المنطق دفعه إلى إقصاء الذوق من مجال النقد، و التأكيد على ضرورة حضور القيمة الأخلاقية في النص الشعري؛ لأن الغاية النهائية للشعر غاية أخلاقية ترتبط بتأكيد مفهوم الفضائل في نفس المتلقي الذي يتغير حاله بتلقيها، وبذلك فإن هذه الفضائل تؤدي إلى توازن القوى النفسية، وأما القيمة الأخلاقية في الشعر فإنها « لا تتبدى إلا من خلال طريقة خاصة في التقديم، وكيفية متميزة في التوصيل؛ أي إنه إذا كان الشعر يحتوي على عنصر القيمة الأخلاقية الذي يسميه قدامة بالفضائل »³، والذي يحتاج إلى صياغة المادة التي تتشكل من خلالها، فإن البحث عن الإلتقان في الصنعة يعني وصول الشاعر إلى أقصى غايات الجودة في تشكيل معناه في صورة بعينها وإبراز هذه القيمة وتقديمها شعريا من خلال الصياغة الجيدة المؤثرة.

3- اللفظ والمعنى:

ألحَّ الناقد قدامة على صناعة الشعر التي تحتاج إلى عناية بالصياغة التي تتكون من ثنائية اللفظ والمعنى، وهو في ذلك متأثر بالفكرة الفلسفية الأرسطية التي تميّز « بين الشكل أو الصورة،

1- جابر عصفور، مفهوم الشعر في التراث النقدي، ص 123.

2- المرجع نفسه، ص 156 - 157.

3- المرجع نفسه، ص 159.

وبين المادة أو الهيولة، فعناصر الشعر عنده: اللفظ، والوزن، والقافية، والمعنى، وهذه العناصر الأربعة ترتبط مع بعضها في علاقة ائتلاف¹، فالمعنى الشعري يرتبط في علاقة وطيدة مع اللفظ ومع الوزن ومع القافية؛ وعليه لا يمكن الحكم على المعنى خارج هذه العلاقات، ومعنى ذلك أنه على الناقد أن يحكم على المعنى أو أن يميز جيده من رديئه، لا بما تضمنه من قيم أخلاقية، وإنما بما احتواه من معان شعرية، أي الحكم على الصياغة التي تصاغ بها المادة أو تتشكل من خلالها، وطالما أن قيمة المادة تتحدد بالصورة والشكل الذي تكون عليه فعلى الناقد أن يبحث عن القيمة الشعرية للمعنى في صورته أو في تشكيله داخل العناصر التي يتألف معها في الصياغة الشعرية « وعلى الشاعر إذا شرع في أي معنى كان من الرفعة والصّعة والرّفث والنّزاهة والقناعة والمدح وغير ذلك من المعاني الحميدة أو الذميمة أن يتوخى البلوغ من التجويد في ذلك إلى النهاية المطلوبة.²»

وبهذا الطرح لقضية المعنى الشعري يكون قدامة قد خالف النقاد في أنه لا يحدد قيمة المعنى على ما فيه من فحش، بخروج شاعر مثلاً عن العرف أو الأخلاق، وإنما يحدد قيمة المعنى من خلال الطريقة التي عبر بها الشاعر إذ يرى أن فحش المعنى في نفسه لا يحط من القيمة الفنية للشعر، ومن ثمّ فهو يؤكّد على ضرورة العناية بالشكل عندما يعرّف البلاغة بقوله: « وأحسن البلاغة الترصيع والسحق واتّساق البناء، واعتدال الوزن، واشتقاق لفظ من لفظ، وعكس ما نظم من بناء، وتلخيص العبارة بألفاظ مستعارة وإيراد الأقسام الموفورة بالتمام، وتصحيح المقابلة بمعان متعادلة وصحة التقسيم بإتقان النظم، وتلخيص الأوصاف بنفي الخلاف، والمبالغة في الوصف، بتكرير الوصف وتكافؤ المعاني في المقابلة والتوازي، وإرداف اللواحق وتمثيل المعاني... وهذه المعاني مما يحتاج إليه في بلاغة المنطق، ولا يستغني عن معرفتها شاعر ولا خطيب.³»

وكان من نتائج اهتمام الناقد قدامة بالشكل الخارجي للنص، وحثّه على تزويقه وتنميته أن وجه الشاعر اهتمامه إلى اللفظ وتحليلته واللعب به، وهي سمات ظهرت عند أصحاب

1- جودت فخر الدين، شكل القصيد العربية في النقد العربي حتى القرن الثامن الهجري، دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع، دار الحرف العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1995، ص57.

2- جابر عصفور، مفهوم الشعر في التراث النقدي، ص125.

3- محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، دار المعرفة الجامعية، جمهورية مصر العربية، 1999، ص265.

مذهب البديع الذي شغل به عدد من الشعراء الجدد الذين وجدوا فيه مجالاً لإظهار براعتهم اللغوية وتحقيق إبداعهم وإغرابهم في المعاني؛ لأن أكثر المعاني التي قصدوا إليها كانت مستهلكة من قبل الشعراء الأوائل الذين لم يتركوا معنى جيداً إلا وسبقوا إليه، فلم يبق « من سبيل أمام الشعراء المحدثين غير التجويد الفني لمعان قديمة وتحليلتها، فانصرفوا إلى العناية بالشكل يستنفذون فيه كل طاقاتهم، وتبعهم النقاد في ذلك، فظفر الشكل عندهم بأكثر عناية.»¹

ويُعدُّ الجاحظ (ت 255 هـ) من أهم النقاد الذين أثاروا قضية اللفظ والمعنى وأولوها عناية خاصة؛ لأن الألفاظ والمعاني هي « المادة الأساسية للبيان، ويصبح اللفظ بذلك في أرفع مراتب البيان وأكمل وسائل التعبير بالنسبة لسائر أنواع الدلالات، وحين يتحدد المعنى بأنه مدلول الكلمة من الأشياء والمشاعر والأفكار، فإن اللفظ هو الدلالة الاسمية لذلك المدلول والإشارة الكلامية المستخدمة لبيانه وظهوره.»² وهو ما جعله يميز في فكره النقدي بين امتداد مساحة المعنى التي تسمح للشاعر بأن يخرج معناه في أي صورة شاء، ويقلب كلامه وفق المواقف التي تملئها عليه تجربته الشعرية « وبين محدودية عدد الألفاظ، فضلاً عن أن اللفظ كدلالة اصطلاحية مشتركة لا يتحصل إلا بالجهد والمراس؛ لأن حكم المعاني خلاف حكم الألفاظ؛ ولأن المعاني مبسطة إلى غير غاية، وممتدة إلى غير نهاية، وأسماء المعاني مقصورة معدودة، و متحصلة محدودة.»³

ويُفهم من هذا أن الجاحظ في عنايته بالشكل إنما كان متأثراً بنظرية المعاني المطروحة التي ترى أن المعاني قدر مشترك بين الناس جميعاً، وأن قوة الشاعر تكمن في كيفية توظيف الألفاظ في الصياغة الجميلة، فقد يُعبّر عن المعنى الواحد بألفاظ مختلفة، وبذلك تكون جودة المعاني رهناً بجودة الألفاظ، فمن أراد معنى كريماً التمس له لفظاً كريماً.

و أما دعوة الجاحظ إلى العناية بالشكل فإنها توحى بأنه فهم العلاقة القائمة بين اللفظ والمعنى فهما قام على مطابقة الألفاظ للمعاني ومناسبتها معاً لمقتضى الحال وظروف المقال، فالشاعر مثلاً يقيم الوزن ويتخير اللفظ ويسعى إلى جودة السبك بإخراج المعاني في أحلى حلة لها، وعلى هذا الأساس تتعدد قيمة المعنى، وربما تكرر المعنى نفسه لدى أكثر من

1- محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، ص 265 - 266.

2- ميشال عاصي، مفاهيم الجمالية والنقد في أدب الجاحظ، مؤسسة نوفل للطباعة، بيروت، لبنان، 1981، ص 166.

3 - المرجع نفسه، ص 166.

شاعر واحد ولكن بألفاظ مختلفة، وقد يكون هذا من الأسباب التي جعلته « لم يخض مع علماء عصره في موضوع السرقات الشعرية على أساس أن المعاني قدر مشترك بين الشعراء جميعاً، وأن كل تشبيه ومعنى مصيب أو غريب، أو بديع مخترع يمكن للشعراء أن يستعينوا به أو ببعضه ولا يكون لأحدهم الحق المطلق في اكتسابه.»¹

وقد أثرت نظرية المعاني المطروحة التي جاء بها الجاحظ سلبيًا على الدرس النقدي عندما استغلها رجال البيان الذين أصبح الشكل شغلهم الشاغل، وراحوا ينظرون إلى الشعر نظرة باحثة فيما احتواه من قيم فنية كالاستعارة والتشبيه وغيرها على حساب ما تضمنه الشعر من أفكار ومضمون.

أما ابن قتيبة (ت 276 هـ) فقد تمكّن في عصره من فرض نظرة توفيقية إلى اللفظ والمعنى إذ سوّى بينهما في القيمة، وقسّم الشعر أربعة أضرب معتمداً على المنطق « وجعل اللفظ والمعنى محوري هذا التقسيم، وثبّه إلى تفاوت جودة المعاني؛ أي الصورة الشعرية في حد ذاتها، وتناسى أن اللفظ في العمل الفني مقصود بذاته ولذاته، وأن روعة الصياغة لتعدل في أهميتها أو قد تفوق جلال المعنى، وأن الفن الشعري ليس موضوعاً في الفلسفة أو الحكمة أو الدين أو الاجتماع يجب التعبير عنه بوضوح، و لكن من الممكن أن يكون محض إحساس رقيق أو عاطفة حب أو ألم يصوغها الشاعر صياغة جميلة موحية فيحقق بذلك غاية الشعر المعبر عن ذوق واع.»²

وهذا يعني أن ابن قتيبة وجّه نقده إلى ثنائية اللفظ والمعنى، واستطاع أن يميز « بين نوعين من الأساليب: أسلوب عقلي لا يقصد فيه باللفظ إلا العبارة عن المعنى، وأسلوب فني؛ وهو أسلوب الأدب الجيد، واللفظ فيه لا يستخدم للعبارة عن المعنى بل يقصد لذاته، إذ هو في نفسه خلق فني»³؛ فالأسلوب العقلي هو أسلوب شعراء الصنعة أو شعراء البديع الذين يعتنون بالشكل ويوشحون معانيهم بألوان البديع المختلفة، فيقتسرون الألفاظ وتكون معانيهم غريبة وبعيدة وغامضة. وأما الأسلوب الفني فهو أسلوب شعراء الطبع الذين يجعلون عنايتهم باللفظ

1- إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص 87.

2- نجوى محمود حسين صابر، النقد الأدبي حتى نهاية القرن الثالث الهجري، ص 63.

3- مصطفى الصاوي الجويني، تاريخ النقد الأدبي عند العرب حتى نهاية القرن الثالث الهجري، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، جمهورية مصر العربية، 2000، ص 205.

في سبيل المعنى، ولو تأتي لهم المعنى بألفاظ بسيطة معروفة، وتكون معانيهم واضحة سهلة بسيطة بعيدة عن الغموض والتكلف.

كما ساهم الذوق الخاص لابن قتيبة الذي درس علم المنطق في تصنيف الشعر إلى قسمين منفصلين لفظاً ومعنى، فوافق على بعض المعاني ورفض ألفاظها، وظل يعتقد أن الشعراء يتفاوتون في ملكة الشعر تفاوتاً كبيراً « وأن ينبوع الشعري عندهم يتفاوت غزارة ونضوجاً، وأن الشاعر المطبوع من وردت إليه المعاني وتعاقبت وجاءته الألفاظ وتدفقت في سهولة ويسر، وهو يجيل القارئ بهذه الطريقة في نقد روح الشعر على ماله من ذوق وحس يدرك بهما ما ناله الشاعر من طول التفكير، وشدة العناء وشحّ الجبين.»¹

وكانت أغلب أحكام النقاد القدامى ومعاييرهم قد جرت وفق الأسس والقوالب الصناعية التي رسموها للنقد الأدبي، ولهذا اتسمت أحكامهم بالجزئية والخاطرة السريعة، وظلوا يتعاملون مع الشكل الظاهري، وقصروا الجمال على اللفظ والعبارة أو الصياغة، فكان للشكل سطوة واضحة في آرائهم النقدية، وتجلى ذلك في احتكامهم إلى معايير اهتمت بالشكل الظاهري للنص وما يحتمله من دلالات سطحية ظاهرة بعيدة عن القيم الفنية التي ينبغي أن تكون الغاية لدى الناقد الأدبي الذي مهمته البحث عن مواطن الجمال في النصوص الأدبية، وكشف العوامل والأسباب التي ساهمت في هذا الجمال.

4- النقد القديم و الشعر المحدث:

لقد كشفت نظرة ابن قتيبة التوفيقية إلى الشعر المحدث عن معركة نقدية استعرت في ختام القرن الثاني الهجري لخروج جماعة من الشعراء على بعض القواعد التي التزمها شعراء الجاهلية والإسلام، وكان هؤلاء الشعراء قد أتوا بمفاهيم جديدة للشعر لم تتقبلها الأذواق المحافظة التي تمرست في القديم ورثت ذوقها في كنفه، وكان الرؤاة والعلماء بالشعر قد استنفروا أنفسهم للتحذير من خطر هذا الجديد الذي بدأ يظهر على الساحة الشعرية وراحوا يسمونه بتسميات مختلفة منها الشعر المحدث أو الشعر المولد.

وكانت مواقف النقاد من الشعر المحدث متباينة ومتناقضة في الوقت نفسه، فمن النقاد و اللغويين والعلماء بالشعر من رفض الشعر المحدث لخروج قائله عن سُنّة الأوائل، بل واتهمه

1- طه أحمد إبراهيم، النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري، الطبعة الأولى، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1985، ص221.

بإفساد الشعر والذوق معا. ولكن ابن قتيبة القاضي الفقيه حاول أن يصدر حكما عادلا في هذه القضية؛ فقد عاب على العلماء بالشعر واللغويين والنقاد تقديمهم للشعر القديم لتقدم قائله، وتأخيرهم للشعر المحدث لتأخر قائله، وهي نظرة تؤكد أن أنماطا لغوية وتعبيرية جديدة ظهرت في المتن الشعري، « وذلك بما أضفاه الشعراء من استعمال لصيغ شعرية وأسلوبية خرجت من دائرة التقليد للأ نموذج القديم إلى طور الإبداع الشعري الذي ظهر جليا في أشعار أبي العتاهية ومسلم بن الوليد وبشار بن برد وأبي نواس وأبي تمام وغيرهم من الذين مالوا إلى التجديد والبساطة في الأساليب اللغوية أحيانا، ما جعلهم هدفا لهجوم أنصار القديم وحماة عمود الشعر.»¹

ولقد قام النقد العربي القديم على دعامتين اثنتين: على ما سرى إليه من العصور التي سبقتة وما وصل إليه النقاد من أحكام في نقد الشعر، والدعامة الثانية تجلت فيما في النقد من أثر البلاغة والمنطق والفلسفة والجدل، أما اللغويون وفصحاء الأعراب فلم ينسحبوا من الساحة الأدبية الشعرية، ولا يزالون من حملة الشعر ونقدته، ولا يزالون من أنصار القديم.²

وهاتان الدعامتان أفرزتا نقدين مختلفين أحدهما محافظ على ما سنه الشعراء الأوائل، وجعل القصيدة الجاهلية الأنموذج الفني الذي يجب أن تقاس عليه كل المحاولات الشعرية، والآخر متفتح على المحاولات الشعرية التي ظهرت في العصر العباسي وخالف فيها أصحابها القصيدة الجاهلية في بعض قيما الفنية، وكان النقد المحافظ يطمح إلى الوصول بالشعر إلى مستوى المثال الذي رآه في النماذج الشعرية الجاهلية والأموية وبعض العباسية، واتخاذها أمثلة أنموذجية وجب على الشعراء احتذاؤها، وأما النقد المتفتح فقد كان يسعى إلى الخروج بالشعر العربي من النمطية المقيدة إلى الإبداع.

وكشف موقف علماء اللغة من الشعر المحدث عن موقفهم محترزا، فقد زوي عن «أبي عمرو الشيباني العالم اللغوي الشهير أنه كان يقول: "لقد حسن هذا المولد [الشعر المحدث] حتى هممت أن أمر صبياننا بروايته." وكان لا يستشهد في المسائل اللغوية إلا بأشعار المتقدمين، ويرفض الاحتجاج بأشعار المولدين في قواعد اللغة؛ لأنهم لم يأخذوا عن الأعراب ولم يقولوا

1- نور الدين السد، الشعرية العربية، (دراسة في التطور الفني للقصيدة العربية في العصر العباسي الأول)، الطبعة الأولى، دار هومة، بوزريعة، الجزائر، (د.ت) ، ص197.
2- طه أحمد إبراهيم، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص107.

الشعر على سليقته وأخذوا النحو عن طريق التعلم¹. وبذلك مثل الشعر القديم الأ نموذج الشعري المكتمل عند اللغويين، ولكن هذا لم يخل بينهم وبين تذوق الشعر المحدث واستجاداته، مع أنهم كانوا لا يصرحون بذلك حتى يلزموا الشعراء الاقتداء بالشعر القديم.

وقد انشغل اللغويون بلغة الشعر في جميع مستوياتها، فانصب اهتمامهم على اللفظ من حيث الدلالة والمعنى والمناسبة والمنافرة والاستهجان، ومثل الشعر في نظرهم « أفاضا معروفة وأمثلة مألوفة، لا ينبغي للشاعر أن يعدوها، إلا أن يريد الشاعر أن يتظرف باستعمال لفظ أعجمي، فيستعمله في النادرة، وعلى سبيل الخطرة. ولم يكتف النحويون بملاحظات عامة في الشعر المحدث بل راحوا يتبعون أغلاط الشعراء النحوية و اللغوية.»²

و كشفت مواقف اللغويين من الشعر المحدث عن نظرهم المتصلبة التي استمدوا مشروعيتها في ذلك العصر من فكرة الحفاظ على اللغة سليمة من الأخطاء التي قد يقع فيها الشاعر المحدث الذي يتحيف على اللغة بحجة الإبداع، وهذا الخروج عن النهج الشعري الذي سنّه الأوائل قد يؤدي إلى خلخلة البناء الشعري المتوارث عن الأوائل.

و قلما كان اللغويون الذين نصّبوا أنفسهم حماة اللغة وحراسا على تراثها يعجبون بشعر المحدثين، وكانوا يرون أن الحسن في أشعارهم إنما مرده إلى ما تأثروا به من معاني وجدوها في أشعار الأوائل وضمّنوها أشعارهم.

أما بعض اللغويين فقد وقف موقفا وسطا من الشعر المحدث، ومنهم من استحسنته، ولكنهم اشتروا محاكاته للشعر القديم، وكانوا يعتبرون أنه لا فضل لقديم على محدث ولا لمحدث على قديم إلا بالإجادة، وبهذا الموقف أصبحوا يتقبلون الشعر المحدث و « يستشهدون به في مجال اللغة والمجاز والتشبيه، وكان هذا النقد اللغوي والبلاغي يسهم في توجيه الحركة الشعرية، ويسعى إلى الحفاظ على سلامة اللغة العربية.»³

ولكن الضجة النقدية التي أثارها اللغويون حول الشعر المحدث لم يكن لها تأثير شامل في النقد؛ لأنها لم تغير في مقاييس الشعر تغييرا كلياً، ولا في ذوق متلقيه، بل عدلت من

1- نور الدين السد، الشعرية العربية، ص 202.

2- المرجع نفسه، ص 203.

3- المرجع نفسه، ص 207.

أذواقهم بعض الشيء، وهو ما اضطر بعض النقاد إلى مجازاة الذوق الجديد، وتعديل آرائهم بعض الشيء، إلا أنهم ظلوا يحتكمون إلى المقاييس التي استنبطوها من النظر في الشعر القديم. وكان المبرد (ت 286 هـ) أحد أهم النقاد الذين تعاطفوا مع الشعر المحدث، إذ وقف موقفاً غير رافض للقديم ومنتفتح على الجديد، يتابعه ويشجعه، وبذلك لم يفضل الشعر القديم لقدم عهد قائله، ولم يرفض الشعر الحديث لحدثان عهد قائله، بل نظر إلى النص الشعري وما تضمنه من قيم ولم يبال بالشعر قديماً أم محدثاً، وكان موقفه هذا تلبية لحاجة عصره الذي أعجب ببعض أشعار المحدثين، ومن ثم « فهو يهدف إلى غاية عملية مفادها خدمة طبقة من المتعلمين خاصة من يهيئون أنفسهم لمستوى بلاغي من فئة الكتاب.»¹

وقد حرص الكتاب على سلامة لغتهم وسلاستها، والتأنق في استعمال ألفاظها، وكان لهم دور بارز في توجيه الحركة الشعرية بما كانوا يبدونه من آراء نقدية، فكانوا يتناولون الشعر بالتحليل والدراسة، ويشيرون إلى مواطن الجودة والرداءة فيه، ولا يتحاملون على قائله لأنه متأخر أو مخالف للنمط الشعري الذي درج عليه الشعراء الأوائل، وبهذا أخرجوا النقد من دائرة التعصب التي ظل راکنا إليها فيما يخص موقفه من الشعر المحدث.

وانعكست آراء الكتاب من خلال حفاوتهم « بشعر المحدثين وإسهامهم في الانتقال بالنقد من الانطباع والتأثر، والخاطرة السريعة والحكم القاصر والاتجاه نحو الموضوعية، والاقتراب من النقد المنهجي الصحيح، وقد انصب نقدهم للشعر المحدث على مسائل نقدية مختلفة، مثل: اللفظ والمعنى، والطبع والصنعة، والصدق والكذب، والسرقات الشعرية، والموازنة بين الشعراء، وأشاروا إلى العلاقة بين الشعر والأخلاق والدين، وكان انتصارهم للتيار الشعري المحدث وليد ذلك التغير الكبير في الذوق الحضاري العام.»² كما كان الجاحظ توفيقى النظرة إلى الشعر المحدث والقديم؛ « فهو يعيب على النقاد استهجانهم لشعر المولدين على جودته، وتقديمهم للشعر القديم وإن لم يجود صاحبه؛ ورأى أن هذا ظلم في حق شعر المولدين، وأنه لو كان للناقد بصراً لعرف موضع الجيد مما كان، وفي أي زمن كان»³؛ لأن الناقد الذي لا يستجيد إلا الشعر القديم يكشف عن تعصبه للقديم، وبهذا دعا الجاحظ إلى النظرة الموضوعية

1- إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص79.

2- نور الدين السد، الشعرية العربية، ص230.

3- إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص83.

التي تتأسس وفق قواعد فنية تهتم بجوانب التجديد والتصوير في الشعر المحدث، وكان لموقفه من الشعر المحدث إسهام في تشكيل ذوق أدبي جديد يقوم على قبول إبداع الشاعر دون البحث في زمنه، واتخاذ الجودة الفنية كمقياس نقدي، فلا يفضل القديم لقدمه ولا الحديث لحداثته، ذلك أن الشعر صياغة وضرب من الصبغ وجنس من التصوير، واستطاع الجاحظ في ظل هذه النظرة أن يلمح أهمية الشكل في بناء القصيدة دون إغفال المحتوى؛ لأن الإبداع الشعري كل متكامل، واستعاض بمصطلح الانتحال عن مصطلح التوليد « بمعنى تقليد الآثار استنادا إلى نماذج سابقة معروفة.»¹

ولكن الجاحظ كناقد محافظ ظل وفيا للشعر القديم، و قصد بمصطلح الانتحال تقليد الآثار استنادا إلى نماذج سابقة لتلك المقاييس التي أصّل لها الشعر القديم من ائتلاف الألفاظ، وجودة السبك، وتلاحم الأجزاء، وحسن الاستهلال، وحسن التخلص، ومراعاة الأوزان، وصاغ نظرية نقدية تقوم على العوامل المؤثرة في الشعر التي أرجعها إلى الغريزة والبيئة والعرق (الصلة الدموية)، وعدّ العرق العربي أشعر من المولد؛ لأن قوة الغريزة - في نظره - عند العربي أكبر منها عند المولد.

ولم يكن الجاحظ ذلك الناقد التأثري الذي تتملكه صيحات الإعجاب أمام النص الشعري، فيسارع إلى إطلاق الأحكام النقدية التي يغلب عليها الانفعال، وتجلى ذلك في موقفه النقدي من أبي تمام في رسالته التي تسلم له بلوغ غايات الإساءة والإحسان معا، وذكر أن « السيئ في شعره استغلق على الأفهام فقط، فأما أن يكون في شعره شيء يخلو من المعاني اللطيفة والمحاسن والبدع الكثيرة فهذا شيء منكر على من تعرضوا بالإساءة للشاعر.»²

كما قامت طائفة أخرى من النقاد غير اللغويين تدرس الشعر قديمه و محدثه، فعنيت بالشعر المحدث وحفلت به، وأقبلت عليه تحلل عناصره، وتكشف ما بينه وبين الشعر القديم من تفاوت؛ تلك هي طائفة الشعراء الأدباء وعلماء الشعر الذين كانوا أكثر اطلاعا على الشعر، ومنهم عبد الله بن المعتز (ت296هـ) الذي كان « كثير السماع، غزير الرواية، يلقي العلماء والنحويين، ويقصد فصحاء العرب ويأخذ عنهم، ولكنه مع ذلك كان بارعا في الأدب

1- نور الدين السد، الشعرية العربية، ص220 - 221.

2- إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص106.

حسن الشعر مهتما بنقد المحدثين.¹ و مكَّنه ذلك من الانتباه إلى البديع في شعر أبي تمام الذي شكَّل مشكلة فنية لديه، وهو ما أشار إليه في كتاب البديع الذي بيَّن فيه أن البديع لم يكن من اختراع أبي تمام؛ لأنه كان موجودا في أشعار القدامى، وفي القرآن الكريم، وأنه شغف به و أكثر منه في أشعاره حتى عُرف به.

ويظهر تفضيل ابن المعتز للشعر القديم على الشعر المحدث من خلال إشارته إلى أن البديع يمثل جزءا كبيرا وهاما في أشعار الأوائل، وأن الشعراء المحدثين وعلى رأسهم أبو تمام تتبعوه في الشعر القديم، وجعلوه في أشعارهم، وبالغوا في ذلك حتى ظهر في شعرهم، واشتهروا به، وصاروا يسمون بشعراء البديع.

ولقد حاول النقاد في العصر العباسي تخلص النقد من آراء اللغويين بالنظر في النصوص الأدبية وتحديد قيمتها الفنية بعيدا عما علق بالنقد من أحكام لم تنظر في إبداع الشاعر بقدر نظرها في أمور أخرى لا علاقة لها بالنص الأدبي، كما ساهمت «عوامل متنوعة كالغناء في خلق روح جديدة للنقد، وعلى تحليل صياغة الشعر ومعانيه، وفطن العرب إلى كثير من خصائص الشعر الجيد، كروعة النغم، ورقة الشعور، وجودة المعاني، وعرفوا بطبعهم ما هو حسن من عناصر الشعر، وما هو رديء.»²

وكان الذوق الفني قد بدأ في التشكل، ولكنه ظل «فطريا في أغلب الأحيان وغير معلل وإن كان باستطاعة الناقد أن يعلل له، إلا أنه شعر يفهمه جميع الناس ويدركون سببا لحكمه هذا، فقد كان بذوقه متحكما في طبيعة الأشياء وقوانينها التي غالبا لا تخطئ خاصة مع الأذواق الصحيحة ومع تلك الأعمال التي تأتي عن فطرة سليمة.»³ لقد

تمكن الشعر المحدث في العصر العباسي من الظهور على الساحة الشعرية، وتحول إلى واقع فني فرض على النقاد القدامى التعامل معه، وافتك مكانا له في بيئة كانت لا تطرب إلا للشعر القديم الذي ظل مسيطرا على الساحة الشعرية، وهذا يعني أن الشعر المحدث انطوى على قيم فنية هامة شدد انتباه النقاد القدامى الذين وجدوا أنفسهم في حاجة إلى معايير جديدة لنقده.

5- الطبع و الصنعة:

1- طه أحمد إبراهيم، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص108.

2- المرجع نفسه، ص44.

3- نجوى محمود حسين صابر، النقد الأدبي حتى نهاية القرن الثالث، ص24 - 25.

تباينت مواقف النقاد القدامى من الشاعر المؤلّد، ولكنها أجمعت على أن الصنعة ظاهرة في شعره، وكان الجاحظ من النقاد الذين أثاروا هذه القضية في حديثه عن الطبع الشعري عند المولدين من الشعراء، ولكن ابن قتيبة أعطاها حيزاً أكبر من الاهتمام، وحاول أن يميز بين نوعين من الصنعة: صنعة الأوائل التي هي أقرب إلى الطبع؛ فقد روت الآثار الأدبية أن زهيراً وتلميذه الحطيئة كانا يرددان النظر في شعريهما ويزيلان « ما فيه من زوائد، كما ينقح الرجل الجذع أو العود بأن يزيل ما فيه من عجر وعقد.»¹ ولكن صنعة الشعراء القدامى كانت تختلف في طبيعتها عن صنعة المحدثين؛ لأنهم كانوا ينقحون أشعارهم وهم أقرب ما يكونون إلى طبعهم، فهي عندهم طبيعية فطرية لا تعتمد تعمداً ولا يسعى إليها سعيًا مخصوصاً؛ وإنما تقتضيها طبيعة العمل الفني.

أما صنعة المولدين فإنها غير طبيعية ما داموا يقصدون إليها و يتعمدونها؛ فيقومون أشعارهم بالثقاف وينقحونها بطول التفتيش و إعادة النظر بعد النظر، وتكون غايتهم منها توليد المعاني واستكراه الألفاظ وطلب الاستعارات البعيدة، معتمدين في ذلك على ما ترسب في أذهانهم من حفظهم لأشعار القدماء، و على ما وصلت إليه علوم الشعر واللغة في عصرهم.

ولقد ظل النقد القديم لا يجيد في معظمه عن فكرة أن القدامى « أقرب إلى الطبع، أما المحدثون فحظهم من الطبع متفاوت فبعضهم يقوى لديه ويحكمه في الإبداع فيجيء كلامه أقرب إلى طرائق الأعراب، وبعضهم يحب الإغراب وإظهار الاقتدار؛ لأنه يدل على كمال البراعة، لذلك يلجأ إليه الفكر لا إلى الطبع فتحمله على الإكثار من البديع.»²

كما قام النقد القديم أيضاً على فكرة أخرى كان لها أثرها في توجيه الحركة النقدية، وهي أصلية الشعر المطبوع إذ « ثمن العلماء والنقاد في الشاعر جودة قريحته وحضور بديهته، واعتبروا ذلك من أبرز صفات الشاعر الأنموذج، وهو الشاعر المطبوع؛ لأن المطبوع عند العرب هو الأصل سواء أريد به الشاعر أم شعره. إن المطبوع موصول في تفكيرهم الجمالي بالموجود على الطبيعة والفطرة.. أما المصنوع فموصول عندهم بالمعمول المكتسب بالثقافة والطلب. إن

1- عيسى علي العاكوب، التفكير النقدي عند العرب، ص173.

2- إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص417.

الشاعر الذي تتفتح قريحته وتنثال عليه الألفاظ إنشائلا يمثل المطبوع الذي يكد قريحته ويتبعها ليظفر بالجودة بعد لأيٍ فيمثل المتكلف الذي يصطنع القول.¹ وقد نظر النقاد القدامى إلى الطبع على أنه حال نفسية تحرّض قريحة الشاعر على إنتاج الشعر، وبذلك فإن الشاعر المطبوع من جاءه النظم غفلا دون مشقة، وظهرت في شعره مقدرته على إقامة الوزن وتحير اللفظ وجودة السبك، ومن ثم اعتبر النقاد الطبع دليلا على القدرة والملكة الفطرية والإبداع الشعري.

أما الصنعة عندهم فهي: « حال من المعاناة والصعوبة في العملية الإبداعية عند بعض الشعراء؛ تترك آثارا شديدة الوضوح في الأشعار، وقد تكون آثارا سيئة.² فالشعر المتكلف مهما كان جيدا متقن الصنعة، فإنه يظل عرضة لنقائص كثيرة يحصيها عليه النقاد؛ لأنه يحمل سمات يتبينها أهل العلم بالشعر الذين رأوا أن الشعراء المحدثين تظهر في أشعارهم آثار الصنعة عندما يريدون الإبداع ويطلبون البديع.

وكان النقاد قد تنبهوا إلى أن طلب البديع سبب مباشر في ركون الشعراء إلى التكلف، إذ كان يستهويهم فيطلبونه ويبالغون في طلبه فينتقلون بالشعر من البساطة إلى التعقيد، وانحباس النفس الإبداعي، ومن حيوية الطبع إلى جموده؛ « وتصير المعاني خاضعة للألفاظ، والألفاظ أسرى الجناس، والطباق، وعشرات المحسنات، فصاحب البديع يفكر مرتين، مرة للفكرة، ومرة لتحويلها والتلطف بها حتى تسكن للبديع، ومن المعلوم أن الصياغة حركة ذهنية عند الشاعر، فإن تعقدت هذه الحركة لم يكن لنا أن ننتظر إلا عبارة معقدة، وإلا نفسا فاترا كلما همّ بالاطراد وقف به الحرص على الزخرف، وحال بينه وبين الجيْشان والاسترسال، وتلمّس المحسنات؛ لذلك فإن التكلف أول ظاهرة في شعر المحدثين.³»

ولمّا كانت العرب لا تحفل في نظم الشعر بالأشعار التي يتدخل فيها الشاعر عن قصد منه ويغير ما جاشت به قريحته؛ لأن هذا مغالبة للطبع ومحاربة للطبيعة الشعرية، وإنما تحفل بالشعر المطبوع الذي يخضع للطبع ويضع مقياس الشرف للمعنى، والجزالة والفصاحة وصحة اللفظ، « وتسلم السبق لمن وصف فأصاب، وشبّه فقارب، ولم تكن تعباً بالتجنيس والمطابقة،

1- أحمد الوردني، قضية اللفظ والمعنى ونظرية الشعر العربي عند العرب من الأصول إلى القرن السابع الهجري/13م، المجلد الأول، الطبعة الثانية، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، 1980، ص409 - 410.
2- عيسى علي العاكوب، التفكير النقدي عند العرب، ص172.
3- طه أحمد إبراهيم، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص106.

ولا تحفل بالإبداع والاستعارة إذا حصل لها عمود الشعر.¹ وبهذه المقاييس تصير تهمة الصنعة لصيقة بالشعراء المولدين.

وإذا كان الشعر المطبوع نقيضا للمتكلف فإن الصنعة تعني الابتداع، أو الإبداع بعيدا عن نهج الأوائل، وكان كثير من النقاد القدامى ينظرون إلى الصنعة على أنها ليست أكثر من مجرد استعمال للألفاظ الغريبة، وعدم وضوح الأغراض الشعرية، خاصة إذا تعلق الأمر بالشعراء الذين صرّحوا بخروجهم عن طريقة الأوائل، وبالغوا في توظيف البديع، وقصدوا التغيير في العرف اللغوي والقانون الشعري المتوارث.

وكان الطبع يعني العقلية الشعرية التي يرثها الشاعر عن الشعراء السابقين له والذين شهد لهم بالتفوق والجودة في الشعر، ومن ثم فإن الشاعر المطبوع هو الذي يحسن استخدام الألفاظ وتأليف المعاني في أغراض شعرية واضحة.

6- الذوق في القرن الرابع الهجري:

اتخذ الذوق الفطري في الحكم النقدي صوراً مختلفة دارت « حول اللفظ والصياغة، والمعنى والصورة الشعرية والغلو في المبالغة والحكم على الشاعر جملة بوصف الطابع العام له، ثم الحكم على بعض قصائده وخلع ألقاب عليها »²؛ فهو ذوق غير متمرس ويفتقر إلى الأدوات الفنية التي تمكنه من إصدار أحكام نقدية تبرز قيمة العمل الفني، بل إن ميزة هذا الذوق الفطري جعلته يصدر أحكاماً عامة وغير معللة، « ومن ثم فإن الجدل في القيم الجمالية قائم، ولكنه لا ينبغي أن يكون إلا بدرجات متقاربة حتى يصبح من الممكن أن يتحقق الميزان الدقيق في النقد، وأن يرتقي الذوق عند النقاد فيتفوقون على تفضيل شاعر على شاعر أو أثر فني على آخر وذلك لا يكون إلا إذا استوى الأثر الفني وأصبح ذا قيمة عامة واشتمل على عناصر مشتركة بين المثقفين وأصحاب الذوق.»³

و حاول بعض النقاد القدامى وضع قواعد ثابتة للذوق لتحويله إلى وسيلة مشروعنة من وسائل النقد للحكم على الأثر الفني، ولكن هذه الفكرة كادت أن تؤدي بالذوق والنقد إلى الجمود، وكان هاجس الخوف من انحراف الذوق الشخصي إلى الهوى والذاتية الدافع الذي

1- عبد الحميد القط، في النقد العربي القديم، مكتبة الأنجلو المصرية، جمهورية مصر العربية، 1989، ص44.

2- جودت فخر الدين، شكل القصيدة العربية في النقد العربي، ص50.

3- نجوى محمود حسين صابر، النقد الأدبي حتى نهاية القرن الثالث الهجري، ص25.

جعل بعض النقاد يُتَّعدون للنقد ويطبقون عليه قواعد صارمة وجامدة - وإن كانت علمية موضوعية - شكلت خطراً محدقاً بالعملية النقدية، وقد يكون هذا أحد الأسباب التي جعلت نقادا آخرين يسعون « إلى تفعيل الذوق الفني الذي مرده إلى أصالة الحاسة الفنية وإلى الدربة والميراث والتثقيف»¹ ، أو ما يسميه الناقد الحديث بقوة التمييز الفطرية التي تجدها لنفسها الموازين، ولا توجد لها الموازين، وتبتدع لنفسها القوانين ولا تبتدعها القوانين، وتوظف أدوات فنية مستنبطة من الشعر؛ فتتخذ إلى كُنْه الأشياء وأعماقها ولا تنزلق على أسطحها؛ فتكشف بذلك ما فيها من جمال فني، وهي دعوة صريحة بضرورة عودة النقد إلى أصوله الفنية؛ لأن الذوق يمثل الأداة المرنة في يد الناقد، فيعطي لكل أثر فني قدس أو حديث حقه، ويحفظ قيمته، ويفهم كل إبداع فني فهما صحيحا بعيدا عن تأثير اللغويين و العلماء بالشعر الذين تعصبوا للشعر القديم.

و قد مثلت الموضوعية في الحكم الذوقي أعلى مراتبه؛ لأنها نتيجة يخلص إليها النقد بعد مروره بالمرحلة الذاتية التي تفرز تقاليد فنية تعمل على توجيه النقد الأدبي الوجهة الصحيحة التي تجعله يعمل على إبراز القيم الفنية في النصوص الأدبية.

وأهم ما يمكن أن يقال عن الذوق الفطري في النقد القديم: إنه « وليد عوامل مختلفة أعانت على وجوده، واستمرت فترات زمنية طويلة في حياة النقاد العرب، وهي القيم الاجتماعية التي تربى عليها العربي، وهذه القيم الثقافية تمثلت في الدين واللغة والحضارة والأخلاق والعلوم الإسلامية التي ظهرت فيما بعد، ولا ننسى الأثر الخطير الذي ساهمت به البيئة على اختلاف أنماطها في خلق وتشكيل ذوق الناقد. وهذه العوامل وإن لم تكن يوماً فنية بحتة إلا أنها عملت على صياغة الذوق العام، ومن ثم إصدار أحكام نقدية كان لها أثرها الفعال في الحياة الأدبية، لكنه على أية حال لا يتعيّن الكشف عن الشعر نفسه بما يحمله من قيمة جمالية محضة»².

ولكن الذوق الفطري الذي نشأ في بيئة عربية بسيطة تفسر الظواهر الفنية تفسيراً ساذجاً لم يستطع أن يساير الحركة الشعرية المتسارعة بفعل عوامل وافدة على الثقافة العربية؛ لأنه كان يتخذ من القديم قاعدة فنية يستند إليها في إصدار أحكامه النقدية.

1- محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، ص 383 - 384.
2- نجوى محمود حسين صابر، النقد الأدبي حتى القرن الثالث الهجري، ص 23 - 25.

وتبرز مساهمة الشعر المحدث في خلقه حركية نقدية فرضها « على الذوق الفطري ليتحول إلى ذوق مثقف ثقافة علمية واسعة،»¹ دفعت الناقد إلى البحث عن أدوات فنية جديدة مساعدة له على فهم التطور الذي طرأ على الشعر المحدث، وهو ما ساعد على فتح قناة تواصل بين الناقد القديم والنص الأدبي، « فأصبح من مهمة الناقد البحث عن علاقة بين النص و الواقع الاجتماعي، ثم تحديد الموقع الفكري الذي تنهض منه هذه العلاقة.»² و لولا هذا الذوق الفني المثقف لظل النقد القديم حبيس أحكام فطرية ذاتية لا ترقى إلى مستوى التنظير؛ لأن الذوق الذي ظهر بداية القرن الرابع الهجري لم يختلف كثيرا عن الذوق الفطري الذي ساد خلال القرن الثالث، والذي كان يحث الناقد على مَجِّ الشعر المحدث لمخالفته طريقة الأوائل.

كما تميز نقاد القرن الرابع الهجري عن نقاد القرن الثالث في نظرهم إلى الشعر باعتمادهم على الذوق الفني، بعدما خفَّ تأثير اللغويين في النقد، فَهْمُ « ليسوا أكثر عكوبا على القديم ونفورا من المحدث كاللغويين، وليسوا كالأدباء يفهمون الشعر المحدث فهما لا يكشف سره، ولا يوضح علله، ولا يبين مراميه، وإنما هم صنف جمع بين الذوقين وأخذ من الطريقتين؛ تضلع في القديم، وألَّف في الحديث، واعتمد على الذوق، وفهم الأدب وأنس بما شاع في عصره من أساليب الجدل فصاغ فيها كل ما اهتدى إليه من نظرات و أحكام.»³ ويبدو أن التقليدية التي غلبت على الشعر العربي « جعلت النقاد يعتقدون أن الأغراض قد تحددت سلفا، وأن المعاني في أغلب تلك الأغراض، إن لم تكن كلها قد أصبحت متداولة، وأنهم إذا أرادوا أن يجددوا فليس أمامهم إلا التجديد في الصياغة، ومن ثم كان الخروج على معاني القدماء أو أساليبهم في الصياغة خروجاً على تقاليد الشعر العربي.»⁴ ولكن النقد العربي القديم لم يستطع التخلُّص كلية من سيطرة القوالب القديمة التي أرساها الشعراء القدماء، فظل ينظر إلى الشاعر المحدث نظرة فرضت عليه إتباع خطى الشاعر القديم، وأن ليس له الحق « أن يخرج على مذهب المتقدمين، فيقف على منزل عامر، أو يبكي عند بنيان مشيد؛ لأن المتقدمين

1- عبد الفتاح أحمد أبو زائدة، الأدب و الموقف النقدي (محاور بحثية في نظرية الأدب)، منشورات ELGA، 2002، ص22.

2- يمنى العيد، (حكمت الصباغ)، في معرفة النص، دراسات في النقد الأدبي، الطبعة الثانية، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، 1985، ص122.

3- طه أحمد إبراهيم، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص134-135.

4- عبد الحميد القط ، في النقد العربي القديم، ص81.

وقفوا على المنزل الدائر والرسم العافي.»¹ وإذا كان النقاد يصدرن أحكامهم النقدية في الغالب عن ذوق عصرهم « فإنهم يقررون بذلك واقعا خاصا، يصور حال الشعر في زمنهم، فهم يؤكدون على إتباعيته المتمثلة في إعادة الصيغ الشعرية القديمة التي تحولت إلى قوالب فنية يطالب الشعراء بالنسج على منوالها، وبهذه الطريقة حاولوا المحافظة على تقاليد الشعر القديم.»² ولكن هؤلاء النقاد لم يغفلوا عن الجديد المتميز في أشعار معاصريهم، فأشاروا إليه ونوهوا به وأقروا بجودته، وأشادوا بصوره الفنية الجميلة. وهذا يعني أن النقاد لم يكتفوا بالذوق وحده بل طوّروا أساليبهم النقدية « وحاولوا أن يقيموا علاقة بين الأعمال الأدبية السابقة والعمل الفني الذي يريدون نقده؛ لأن عمل الشاعر - مثلا - لا يمكن أن يكون معناه مستقلا عن سبقه، فالناقد يحتاج إلى مقارنة العمل الفني الذي بين يديه بالأعمال السابقة حتى يفهمه.»³

وأهم ما ميّز الذوق في النقد القديم أنه تدرّج مع الشعر، فكان في بدايته فطريا يحتكم إلى مظاهر بيئته، ويعلل الظواهر الفنية دون استناده إلى دليل، ثم أفاد من الصراع الذي دار حول الشعر القديم والشعر المحدث، وخرج منه بذوق مثقف ثقافة علمية واسعة مكنته من نقد الشعر بموضوعية.

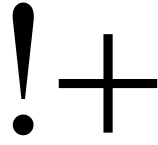
وما يمكن أن يقال عن النقد قبل الأمدي (ت 370 هـ) إنه « كان انطباعيا ولا يخرج عن فلك الملاحظات الفردية المتقطعة وغير المعللة التي يبيدها كثير من علماء اللغة أو النحو يغلب عليها طابع الانفعال والاندفاع ما يجعلها تنزاح نحو السقوط في هوة التعميم وعدم الوضوح.»⁴ وهذا لا يعني أن النقد القديم عجز عن استيعاب الشعر قديمه أو محدثه؛ وإنما المقصود من الانطباعية في النقد عدم توفر نقد منهجي يحتكم إلى معايير نقدية واضحة تعتمد على الجمع بين الذوق الفني والعلم؛ لأن الذوق يتحسس مواطن الجودة ويشير إليها، و العلم يفسرها ويعللها ويتعرف إلى أسبابها، ويجلّيها في صورتها الحقيقية.

1- عبد الحميد القط ، في النقد العربي القديم، ص 81.

2- المرجع نفسه، ص 85.

3- محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم و الحديث، ص 395.

4- جودت فخر الدين، شكل القصيدة العربية في النقد العربي، ص 50.



مَنْهَجُ الْأَمْدِيِّ فِي الْمُوَازَنَةِ

المبحث الأول: النَّظَرِيَّةُ وَالتَّطْبِيقُ فِي مُوَازَنَةِ الْأَمْدِيِّ.

- تمهيد.

أ - مقدّمة الكتاب.

ب - موضوعات الكتاب ومنهجه.

ج - المحاجة بين الطائيين.

أولا - مساوئ الطائيين.

ثانيا - محاسن الطائيين.

ثالثا - الموازنة بين المعاني.

رابعا - منزلة كتاب الموازنة في النقد العربي.

المبحث الثاني: الْأَمْدِيُّ بِدَايَةِ النَّقْدِ الْمَنْهَجِيِّ عِنْدَ الْعَرَبِ.

- تمهيد.

1- الموازنة المعللة أساس النقد المنهجي.

2- الرّوح العلمية في نقد الأمدي.

3- التّطبيق النقدي عند الأمدي.

المبحث الثالث: الْفِكْرُ النَّقْدِيُّ عِنْدَ الْأَمْدِيِّ.

- تمهيد.

1- النزعة التأثرية في نقد الأمدي.

2- عمود الذوق لموازنة عمود الشعر.

3- صفات الناقد المنهجي.

4- الثروة الشعرية في نقد الأمدي.

5- اللغة لا يقاس عليها.

6- احتكام الأمدي إلى مؤثرات أجنبية في صناعة الشعر.

المبحث الأول:

النظرية والتطبيق في موازنة الأمدى

ظهرت موازنة الأمدى¹ بين شعر أبي تمام والبحتري في ظروف زمنية خاصة؛ بعدما امتزجت الحضارة العربية الإسلامية بالحضارات الأخرى الوافدة عليها، و بعدما صار النقد يستعين بأدوات فنية جديدة ساهمت في حلّ كثير من المسائل التي كانت مستعصية، وأهمها مسألة الخصومة بين الطائيين، ومسألة شعر الطبع وشعر الصنعة أو شعر البديع. وكان الشعر قد تأثر أيضا بالظروف الجديدة التي ميّزت العصر العباسي لما طرأ عليه من تغيير في شكله ومضمونه، لاستجابة الشاعر العباسي للذوق الجديد في عصره، ونزوعه إلى التزود بجميع ألوان المعرفة، و بما كان يجده من لذة عقلية فيها، فكان يتمثل هذه الألوان ويحيلها إلى واقع شعري بديعي، تجلّى ذلك في اعتناء بعض الشعراء بالصور اللفظية، وبالمحسنات البديعية، و بالمعاني العميقة، و بالغموض والإغراب والمبالغة؛ فجاء الشعراء بالطريف « في موضوعات الشعر وفنونه، وألفاظه، وأساليبه، ومعانيه، وأفكاره، وصوره، وخيالاته، وموسيقاه و أوزانه. »²

و هذا المبحث يقدّم عرضا شاملا وموجزا لأهم ما جاء في موازنة الأمدى من التّطبيقات النقدية والأمثلة الشعرية التطبيقية. كما يعرّف القارئ بالموازنة وما ضمّته من مواضيع وأبواب مراعيًا الترتيب الذي وضعه الأمدى نفسه.

وكان الشعراء المحدثون الذين رفعوا لواء التجديد أمثال بشار بن برد، و أبي نواس، وأبي تمام، وغيرهم، قد مثّلوا طفرة فنية في البيئة الشعرية العربية التي ظلت طيلة قرون محافظة على مكتسبات الشعراء الأوائل الذين أسسوا للقصيدة العربية وأرسوا قواعد الثابتة، بينما بقيت

1 - هو أبو القاسم الحسن بن بشر بن يحيى الأمدى، ولد بالبصرة ونشأ فيها، وتلمذ على أيدي علماء البصرة وبغداد، اتصل بأبي جعفر هارون بن محمد الضبي، وعمل كاتباً بين يده، وكتب أيضا لأبي أحمد طلحة بن المثنى، ثم لأبي جعفر بن عبد الرحمان الهاشمي، ثم لأخيه أبي الحسن محمد بن عبد الواحد لمّا ولي قضاء البصرة، وقد اختلف المؤرخون في تحديد تاريخ وفاته و حدّده بين سنتي (370 هـ - 371 هـ).

عُرف الأمدى بسعة علمه، ودقة معرفته بالشعر والأدب والنحو، وله شعر حسن، ومعرفة واسعة في علم الشعر رواية و دراية و حفظاً، و تصنيفاً، واتّسع في الآداب، و من مؤلفاته: المؤلف والمختلف في أسماء الشعراء، كتاب الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، وكتاب نثر المنظوم، كتاب ما في عيار الشعر لابن طباطبا من الخطأ، كتاب فرق ما بين الخاص والمشترك، كتاب تبيين غلط قدامة بن جعفر في نقد الشعر...

2 - سعد إسماعيل شلبي، مقدمة القصيدة عند أبي تمام والمنتبي، مكتبة غريب، مصر (د.ت)، ص13.

طائفة أخرى من الشعراء وَفِيَّةً للأوائل لعنايتها بعدوبة العبارة وفصاحة الألفاظ، واجتنبت الزخرف اللفظي والترصيع البديعي، ومالت في أساليبها إلى السهولة والبساطة.

وكان النقد أَوْجَسَ خِيفَةً من حركة التجديد التي ظهرت في الشعر سريعة الخطوات « ورادها ابن هرمة، وابن ميادة وبشار، وتسلم الراية خفاقة أبو نواس وأبو العتاهية، ثم أتى من بعد هؤلاء مسلم بن الوليد ليأخذ بيد تلميذه أبي تمام»¹، فراح النقاد يُقسّمون الشعراء حسب قريحتهم فهذا مطبوع وذاك مصنوع، و يُقيّمون الشعر حسب الزمان فهذا قديم وذاك حديث، واشتد الخلاف بينهم حول الشعر القديم والشعر المحدث، وجعلوا أبا تمام مُمثل الشعر المحدث؛ لأنه « شديد التكلف و صاحب صنعة، ويستكره الألفاظ والمعاني ووحشي الكلام، وشعره لا يشبه أشعار الأوائل، ولا على طريقتهم؛ لما فيه من الاستعارات البعيدة والمعاني المولدة.»² كما جعلوا البحتري ممثل الشعر القديم؛ لأنه « أعرابي الشعر مطبوع، وعلى مذهب الأوائل، وما فارق عمود الشعر المعروف، وكان يتجنب التعقيد ومستكره الألفاظ ووحشي الكلام.»³

وتحول الخلاف بين النقاد حول الطائيين إلى خصومة زاد من حدتها تعصب الناس لمذهب أحد الشعارين، وسعي كل فريق إلى الانتصار لصاحبه، وهو ما أتاح للنقد فرصة الاستفادة من هذه الخصومة، وبلوغ درجات من النضج والازدهار، عندما حاول أن يبحث في حجج الفريقين: أنصار البحتري، وأنصار أبي تمام؛ فكانت الموازنة بين الشعارين أفضل السبل للفصل في قضية الصراع بين القديم والحديث.

الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري من أهم المؤلفات النقدية التي خاضت في قضية الخصومة بين الطائيين، فقد جاء الأمدى بعد فترة زمنية طويلة من الخصومة التي ثارت حول مذهب الطائيين « فوجد عدة رسائل في التعصب لهذا الشاعر أو ذاك، كما وجد ديوانيهما قد جمعا، و تعددت منهما النسخ قديمة وحديثة، ونظر في تلك الكتب فوجد فيها إسرافا في الأحكام، وعدم دراسة وتحقيق، وضعفا في التعليل.»⁴ وتقدم بشجاعة للفصل في قضية الصراع، بعدما أحس أنه صار قادرا على خوض ميدان النقد، فتناول الخصومة بمنهج علمي يعتمد على أسس

1 - سعد إسماعيل شلبي، مقدمة القصيدة عند أبي تمام و المتنبي، ص 13.

2 - الأمدى، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، تحقيق: السيد أحمد صقر، الطبعة الثانية، الجزء الأول، دار المعارف بمصر، 1972، ص 04.

3 - المصدر نفسه، ص 04.

4 - محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب، ومنهج البحث في الأدب واللغة، مترجم عن الأستاذين: لانسون وماييه، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، جمهورية مصر العربية، (د.ت)، ص 98.

موضوعية، ويستند إلى معايير مستنبطة من النظر في الشعر ذاته، فكانت الموازنة بين الطائيين أول كتاب نقدي يتصدى للموازنة بين شاعرين « لبيان الاختلافات الجوهرية بينهما، وما يمتاز به كل منهما في صفاته وخصائصه.»¹ وبذلك مثلت الموازنة انعطافاً واضحاً في تاريخ النقد العربي نحو « التعميد والتعليل والتفسير، استناداً إلى ثقافة عربية ممتازة، وذوق يحسن الاختيار.»²

ولقد تجاوز الأمدى في موازنته بين الطائيين طريقة الموازنة التقليدية الساذجة القائمة « على المفاضلة بوحى من الطبيعة دون تعليل واضح، إلى موازنة مدروسة مؤيدة بالتفصيلات التي تُلمّ بالمعاني والألفاظ والموضوعات الشعرية بفروعها المختلفة، وكانت تعبيراً عن المعاناة التي لا تعرف الكلل في استقصاء موضوع الدراسة من جميع أطرافه، ولهذا جاءت بحثاً في النقد واسع المنهج، وليس فيه إلا اليسير من الاستطرادات الجزئية؛ ذلك أنه استغل جميع وسائل النقد التي عرفها عصره: من تبيان للمعاني المسروقة، ومن سلوك سبيل القراءة الدقيقة والفحص الشديد، و من الاحتكام إلى الذوق الفردي حيناً وإلى الثقافة حيناً آخر.»³ فكانت الموازنة بهذا العرض المتميز « سجلاً حافلاً لشتى مناهج النقد، و مذاهب النقاد في تحليل شاعرية أبي تمام والبحثري.»⁴

وقبل دراسة كتاب الموازنة بين الطائيين لا بد من توضيح إسهامات الأمدى النقدية وتحقيقه للمنهج العلمي في موازنته، والوقوف عند منهج الكتاب وطريقة تأليفه، وعرض بعض ما ورد فيه من آراء وموضوعات نقدية من خلال منهج الأمدى وطريقته في رصد المادة العلمية التي أحسن استثمارها في ترتيب أبواب موازنته، ولمّا كانت نسخة الموازنة التي حققها السيد أحمد صقر كاملة لاستقصائها كل ما جاء في النسخة المخطوطة، فقد اعتمدها في تثبيت النصوص والهوامش.

أ - مقدمة الكتاب:

1 - شوقي ضيف، النقد، ص 65.
 2 - عيسى علي العاكوب، التفكير النقدي عند العرب، ص 264.
 3 - إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص 145.
 4 - عبد المنعم خفاجي، الحياة الأدبية في العصر العباسي، الطبعة الأولى، دار الوفاء، الاسكندرية، جمهورية مصر العربية، 2004، ص 370.

افتتح الأمدى الموازنة بمقدمة ضمّنها عهدا قطعته على نفسه بأن يكون موضوعيا في نقده، ومحايدا في موقفه وأحكامه، ومتحرّر الصدق ومجتنبا الهوى، بقوله: « وقد رسمت ما أرجو أن يكون الله - Y - قد وهب فيه السلامة، وأحسن في اعتماد الحق، وتحري الصدق، و تجنب الهوى...»¹

وكان الأمدى قد وجد أمامه فريقين مختلفين: فريق وقف إلى جانب أبي تمام، وفريق آخر وقف إلى جانب البحتري، فمن فضل أبا تمام نسبه إلى « غموض المعاني و دقتها وكثرة ما يورد مما يحتاج إلى استنباط وشرح واستخراج، وهؤلاء أهل المعاني والشعراء وأصحاب الصنعة، ومن يميل إلى التدقيق و فلسفي الكلام.»² وأما من فضل البحتري فقد نسبه إلى «حلاوة اللفظ وحسن التخلص، ووضع الكلام في مواضعه وصحة العبارة و قرب المأتى وانكشاف المعاني، وهم الكتّاب والأعراب والشعراء المطبوعون وأهل البلاغة.»³

كما وجد الأمدى من جعل الشاعرين طبقة واحدة، وسوّى بينهما في المنزلة، وهو ما دفعه إلى التأكيد على اختلافهما في قوله: « وكان كثير من الناس قد جعلهما طبقة واحدة، وذهب إلى المساواة بينهما، و إنهما لمختلفان»⁴ ؛ لأن أبا تمام « يعنى بالبدیع عناية واضحة، ويبدل في الإتيان به بصورة تروّع سامعه، و تحقق له الأصالة والابتكار اللذين ينشدهما، أما البحتري فإنه حريص على أن يعبر عن معانيه وأفكاره، ومشاعره في عبارة لا تتكى على البديع بصورة ظاهرة، و تضع نصب أعينها، البساطة و الوضوح، و تجنب البديع إلا ما جاء عفوا.»⁵

وبهذا يُفهم سبب إعجاب الأمدى بشعر البحتري الذي ينتمي إلى الشعراء المطبوعين الذين يفضلهم ذوقه، وقد يكون اختلاف مذهبي الشاعرين هو ما دعاه إلى التصريح في مقدمته بأنه لن يفصح بتفضيل أحد الشاعرين على الآخر، ورأى أن يوازن بين قصيدة وأخرى من شعريهما إذا اتفقتا في الوزن والقافية وإعراب القافية، ويوازن بين معنى ومعنى ثم يقول: « أيهما

1 - الأمدى، الموازنة، ج 1 ، ص 03.

2 - المصدر نفسه، ص 03 - 04.

3 - المصدر نفسه، ص 03 - 04.

4 - المصدر نفسه، ص 04.

5 - عبد الحميد القط ، في النقد العربي القديم، ص 157.

أشعر في تلك القصيدة، وفي ذلك المعنى.¹ ويترك الحكم النهائي للقارئ الذي اشترط فيه بعض المعرفة والإحاطة علمًا بالجيد والردىء من الشعر.

كما وضع الأمدى في مقدمة موازنته القارئ أمام مذهبين شعريين مختلفين؛ مذهب الأوائل الذي سار عليه البحري، ومذهب المحدثين الذي ابتدع فيه أبو تمام، فإن كان القارئ « ممن يفضل سهل الكلام و قريبه، ويؤثر صحة السبك، وحسن العبارة، وحلو اللفظ، وكثرة الماء والرونق؛ فالبحري عنده أشعر، و إن كان ممن يميل إلى الصنعة، و المعاني الغامضة التي تستخرج بالغوص والفكرة؛ فأبو تمام عنده أشعر.»²

وبهذه الخصائص الفنية التي نسبها الأمدى إلى الطائين حدّد مذهبيهما الذي يبرز نوعا من الصراع الخفي بين الشعر القديم الذي نظمته الأوائل ووضعوا له طريقة ثابتة سار عليها الشعراء من بعدهم، وبين الشعر المحدث الذي نظمته شعراء لم يعينهم الوفاء للشاعر القديم في عصر نزع إلى الجديد في كلّ شيء.

وكان الأمدى قد بيّن ملامح هذين المذهبين من خلال الآراء النظرية التي أوردها عن قَصْدٍ ليستخدمها كسند له في تطبيقاته عندما يطلق أحكامه النقدية في أشعار الشعارين، بل إنه يستأنس بتلك الآراء التي أقرها النقاد في مذهب الشعارين قبل ظهور الموازنة لجعلها شفيعا له فلا يُتهم بالتعصب إلى أحد الشعارين، وهي فكرة ذكية؛ لأنه عمد إلى « الدراسة التطبيقية التحليلية التي لا تقفز إلى الأحكام قبل أن يقدم لها بمبررات تجعلها مقنعة للقارئ ومقبولة لديه.»³

وبهذا العرض الوافي لكل ما ورد من أحكام مسبقة في الشعارين قبل الخوض في دراستهما، يُفهم أن الأمدى خالف في موازنته من سبقه أو عاصره من النقاد؛ لأنه يريد أن يستوفي المادة العلمية التي جمعها كاملة قبل أن يطلق أحكامه على الشعارين حتى تحظى آراؤه بموضوعية أكثر، وهي طريقة عملية يقرها منهج البحث الحديث ويدعو إليها.

ب - موضوعات الكتاب و منهجه:

استطاع الأمدى أن يختط لنفسه منهجا خاصا في موازنته، حاول أن يقارب فيه الموضوعية التي افتقرت إليها المؤلفات النقدية التي تناولت موضوع الخصومة قبله، ولبيان منهجه

1 - الأمدى، الموازنة، ج 1، ص 06.

2 - المصدر نفسه، ص 04 - 05.

3 - محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، ص 347.

صدّر بقوله: « وأنا أبتدئ بذكر مساوى هذين الشاعرين، لأختم بذكر محاسنهما، وأذكر طرفا من سرقات أبي تمام، وإحالاته وغلطه، وساقط شعره، ومساوى البحترى في أخذ ما أخذه من أبي تمام، وغير ذلك من غلظه في بعض معانيه. ثم أوزان من شعريهما بين قصيدة و قصيدة إذا اتفقتا في الوزن والقافية وإعراب القافية، ثم بين معنى و معنى؛ فإن محاسنهما تظهر في تضاعيف ذلك وتنكشف. ثم أذكر ما انفرد به كل منهما فجوده من معنى سلكه ولم يسلكه صاحبه. وأفرد بابا لِمَا وقع في شعريهما من التشبيه، وبابا للأمثال لأختم بهما الرسالة. ثم أتبع ذلك بالاختبار المجرد من شعريهما، وأجعله مؤلفا على حروف المعجم؛ ليقرب تناوله، ويسهل حفظه، وتقع الإحاطة به، إن شاء الله تعالى.»¹

ولقد أسس الأمدى منهجه في الموازنة على خطوات ثابتة ليتدارك الاضطراب في المنهج الذي وقع فيه النقاد قبله، فذكره لمساوى الشاعرين التي افتتحها بسرقاتهما يوحي بفهمه لطبيعة الصراع القائم حول الطائيين والذي يتلخص في فكرة أيهما أشعر؟ أو أيهما كان ينظم أشعاره بسرقة المعاني من الآخرين. ويظهر أن إصراره على بيان مساوى الشاعرين إنما كان بدافع حرصه على تحقيق شروط المنهج العلمي في موازنته؛ إذ لم يكتف بما جمعه من آراء وأحكام قيلت في الشاعرين، وإنما بحث في مساوئهما مستخدما ذوقه الخاص، ومعتمدا على معايير فنية استنبطها من نظره في الشعر القديم، مخالفًا ما كان عليه النقاد قبله أمثال ابن سلام، وابن قتيبة اللذين كانا يكتفيان بعرض موجز لحياة الشاعر وما ورد فيه من أحكام، وما امتاز به من خصائص فنية دون دراسة تحليلية لأشعاره.

قسّم الأمدى كتابه في جملة محاور لتسهيل دراسته، وافتتح هذه المحاور بمحاجة جدلية ضمنها أكثر ما جاء من آراء الناس في خصومتهم حول الطائيين؛ ليجعلها السند الذي يبرر من خلاله بعض الأحكام التي أطلقها على أشعار أبي تمام الذي ادعى أنصاره أنه صاحب مذهب جديد في نظم الشعر، وهو ما جعله يستقصي سرقاته ويخرّج كثيرا منها أكثر من تخرّجه لسرقات البحترى الذي لم يدع أنصاره أنه انفرد بمذهب جديد.

ج - المحاجة بين أنصار أبي تمام وأنصار البحترى:

قدّم الأمدى للمحاجة بين أنصار الطائيين بقوله: « و أنا أبتدئ بذكر ما سمعته من احتجاج كل فرقة من أصحاب هذين الشاعرين على الفرقة الأخرى، عند تخصمهم في تفضيل

أحدهما على الآخر، و ما ينعاها بعضهم على بعض؛ لتأمل ذلك، و تزداد بصيرة وقوة في حكمك إن شئت أن تحكم، واعتقادك فيما أن تعتقده.»¹

وقد أورد الأمدى في كتابه ثلاثة وعشرين قولاً أو محاجة من أقوال كل فرقة مع رد صاحب الفرقة الثانية، ليتجاوز بذلك الشاعرين إلى قضايا أخرى تتعلق بالصور البيانية، والشاعرية، و الفلسفة و التخيل. ليعكس في ذلك صورة مجتمعه الذي سادته جَوْ كلامي نشطه المعتزلة خاض في عديد القضايا خاصة ما كان له علاقة بالدين. ومن أمثلة هذه المحاجة: « قال صاحب أبي تمام: فأبو تمام انفرد بمذهب اخترعه، وصار فيه أولاً وإماماً متبوعاً، وشهر به حتى قيل: مذهب أبي تمام، وطريقة أبي تمام، وسلك الناس نهجه، واقتفوا أثره. و هذه فضيلة عري عن مثلها البحتري.

قال صاحب البحتري: ليس الأمر في اختراعه لهذا المذهب على ما وصفتم، ولا هو بأول فيه، ولا سابق إليه، بل سلك في ذلك سبيل مسلم بن الوليد، واحتذى حذوه، وأفرط وأسرف وزال عن النهج المعروف، والسنن المألوف، وعلى أن مسلماً أيضاً غير مبتدع لهذا المذهب، ولا هو أول فيه، و لكنه رأى هذه الأنواع التي وقع عليها اسم البديع - وهي: الاستعارة، والطباق، والتجنيس - منشورة متفرقة في أشعار المتقدمين فقصدتها و أكثر في شعره منها، وهي في كتاب الله أيضاً موجودة.»²

وكان الأمدى قد وجد مادة كثيرة مما قاله الناس والنقاد في الطائيين، ولكنه انتقى منها ما خدم آراءه في موازنته، إذ استغل هذه المحاجة ليؤكد على أن الصنعة والبديع ليستا إبداعاً شعرياً، فذكر أمثلة من القرآن الكريم ومن الشعر القديم تضمنت بديعاً، ليخلص إلى أن أبا تمام وأستاذه مسلم بن الوليد هما أول من أفسد الشعر بتصنعهما، وتبعهما البديع وتوشيح شعريهما به؛ فقد « روى أبو عبد الله محمد بن داود بن الجراح، قال: حدثني محمد بن مهرويه، قال: سمعت أبي يقول: أول من أفسد الشعر مسلم بن الوليد ثم تبعه أبو تمام، واستحسن مذهبه، وأحب أن يجعل كل بيت من شعره غير خال من بعض هذه الأصناف، فسلك طريقاً وعراً، واستكره الألفاظ والمعاني ففسد شعره وذهبت طلاوته، و نشف ماؤه»³، وهذا يبين أن النقاد القدامى كانوا يرفضون أن يقصد الشاعر البديع، ويجعله همه. وكشف الأمدى في

1 - الأمدى، الموازنة، ج 1، ص 06.

2 - المصدر نفسه، ص 13 - 14.

3- المصدر نفسه، ص 17.

هذه المحاجة عن اعتماده على الرواية في نقل الأخبار، وتأثره في ذلك بعلماء الحديث الذين يعتمدون السند في رواية متن الحديث، وهي طريقة تدل على استقصائه الصدق في الأخبار التي يوردها؛ فلا يورد خبراً دون التثبت من صحة روايته، كما نجد في هذه المحاجة يعدُّ الاستعارة من البديع، كالطباق والتجنيس، وهذا مذهب سار عليه من قبله، وكان عبد القاهر الجرجاني (ت 481 هـ) قد نبّه إلى أن السبب في ذلك « أن بعض الألفاظ تُنقل من استعمالها الأصلي، فمثلاً لفظ الوغى تعني اختلاط الأصوات في الحرب ثم كثرت وصارت الحرب وغى، والضعينة أصلها المرأة في الهودج ثم صار الهودج والبعر ضعينة، والخطر ضرب البعير بذنبه جانبي وركيه، ثم صار ما لصق بالوركين خطراً، ومن ثمّ فإن الاستعارة تكون من أقسام البديع إذا كان النقل من أجل التشبيه على المبالغة.»¹

و بعد هذه المحاجة ينتقل الأمدي إلى ذكر مساوي الشعراء:

أولاً: مساوي الطائيين:

أ- مساوي أبي تمام:

1- سرقات أبي تمام:

لم يكن الأمدي يعدّ السرقة من العيوب التي تحط من قيمة الشاعر؛ لأنها عيب لم يسلم منه حتى الشعراء الفحول، ولكن الدارسين لاحظوا عليه كثرة تخريبه لسرقات أبي تمام، و قد علل الأمدي ذلك بأن أنصار أبي تمام ادعوا اختراعه لمذهب جديد في نظم الشعر. وافتتح موضوع سرقات أبي تمام الذي « كان مستهترا بالشعر، مشغولاً به، مشغولاً مدة عمره بتبحره، و دراسته، و له كتب اختيارات مؤلفة فيه مشهورة معروفة... فهذه الاختيارات تدل على عنايته بالشعر، و أنه اشتغل به، وجعله وكده وغرضه، و اقتصر من كل الآداب والعلوم عليه، و إنّه ما فاتته كبير شيء من شعر جاهلي ولا إسلامي ولا محدث إلا قرأه و طالع فيه، و لهذا [فإن] الذي خفي من سرقاته أكثر ممّا ظهر منها على كثرتها.»²

وأهم ما ميّز الأمدي عن غيره من النقاد الذين اهتموا بموضوع السرقات أنه استطاع أن يربط بين ما يحفظه الشاعر من أشعار غيره، وبين ما يظهر في شعره من شبه بينه وبين الأشعار

1- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق: محمد الفاضلي، الطبعة الأولى، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، 1998، ص 294 - 296.

2- الموازنة، ج 1، ص 58 - 59.

وهذا الوصف في ذئب يتبع الجيش طمعا في أن يتخلف رجل يثب عليه؛ لأنه من بين السباع لا يرغب في القتلى و لا يكاد يأكل إلا ما افترسه، والغاية كل شيء أظل الإنسان مثل السحابة و الغبرة والظل.

وأما من أمثلة ما عدّه ابن أبي طاهر مسروقا ورفضه الأمدي قول أبي تمام:

أَلَمْ تُمُتْ يَا شَقِيقَ الْجُودِ مِنْ زَمَنْ؟ فَقَالَ لِي: لَمْ يَمُتْ مَنْ لَمْ يَمُتْ كَرْمُهُ²

وذكر الأمدي أن ابن أبي طاهر قال إن الطائي أخذه من قول العتابي:

رَدَّتْ صَنَائِعُهُ إِلَيْهِ حَيَاتُهُ فَكَأَنَّهُ مِنْ نَشْرَهَا مَنْشُورُ

كما رفض الأمدي ادّعاء ابن أبي طاهر السرقة في البيت وعاب عليه خلطه بين ما هو مسروق وما لا يعد من السرقة، وبَيَّنَّ أن المعنى لم يسرقه أبو تمام؛ « لأن مثل هذا لا يقال فيه مسروقا؛ لأنه جرى في عادات الناس - إذا مات الرجل من أهل الفضل والخير، وأُثِّبَ عليه بالجميل - أن يقولوا: ما مات من خَلَّفَ مثل هذا الثناء، ولا من ذكر بمثل هذا الذكر. وذلك شائع في كل أمة، و في كل لسان.»³

2- أخطاء أبي تمام في اللفظ و المعنى:

اختلف الأمدي عن النقاد الذين سبقوه وتناولوا الخصومة بين الطائيين في أنه لم يتحمل على أبي تمام في تحريجه لأخطائه؛ لأنه كان يحتكم في كل ما أصدر من أحكام إلى معايير نقدية استنبطها من الشعر القديم، وبذلك رفض ادّعاء أبي علي: محمد بن العلاء السجستاني الذي رأى أن « ليس لأبي تمام معنى انفرد به واخترعه إلا ثلاث معان.»⁴

وجاء في ردّ الأمدي على أبي علي قوله: «ولست أرى الأمر على ما ذكره أبو علي، بل أرى أن له - على كثرة ما أخذه من أشعار الناس ومعانيهم - مخترعات كثيرة، وبدائع مشهورة، وأنا أذكرها عند ذكر محاسنه بإذن الله... ومع هذا فلم أر المنحرفين عن هذا الرجل يجعلون السرقات من كبير عيوبه؛ لأنه باب ما يعرى منه أحد من الشعراء إلا القليل، بل وجدتهم يعيونه لكثرة أخطائه، وإخلاله، وإحالاته، وأغاليطه في المعاني والألفاظ.»⁵

1 - المصدر نفسه، ص 66.

2 - ديوان أبي تمام، ج 2، ص 330. و صدر البيت في الديوان: " أَلَمْ تُمُتْ يَا شَقِيقَ الْجُودِ مَذْ زَمَنْ؟"

3 - - الأمدي، الموازنة، ج 1، ص 123.

4 - الموازنة، ج 1، ص 137.

5 - - الأمدي، الموازنة، ص 138.

و ينطلق الأمدى في رفضه ادعاء أبي علي من فكرة أن أبا تمام لم يكن شاعرا عاديا؛ إذ استطاع أن يوظف الفلسفة و المنطق والحكمة في أشعاره، ويخرجها في معاني دقيقة ويؤشّحها بزخارف بديعة حوّلت الأنظار إليه، وجعلت الذوق العربي الذي تربى في كنف الشعر القديم يقبل على أشعاره، ويعكف على فهمها وتذوق معانيها. وهذا عني أن لأبي تمام مخترعات كثيرة وبدائع مشهورة في أشعاره، وهذا الاعتراف من الأمدى يعد بمثابة شهادة براءة الاختراع التي كان الطائي يرغب أن يشهد بها نقاد القرن الثالث الهجري الذي شرعوا في الخصومة في حياة الطائيين.

كما بين الأمدى الأسباب و الدواعي التي أدت بالناس إلى تغليب أبي تمام من ذلك ما رواه صاحب كتاب "الورقة" عن محمد بن القاسم بن مهرويه عن حذيفة بن محمد الطائي «أن أبا تمام يريد البديع فيخرج إلى المحال»¹

ولقد ظلت فكرة مبالغة الشاعر المحدث في العناية بالبديع تُوجّه النقد القديم، ويستغلها بعض النقاد القدامى الذين لم يتقبلوا وجود الشعر المحدث في الساحة الشعرية خاصة شعر البديع الذي مثله أبو تمام وأستاذه ابن المعتز، فالمحال - في نظرهم - أن ينظم الشاعر خارج الفضاء الشعري الذي حلّق فيه الأوائل وحددوا معالمه لمن أتى بعدهم.

وكانت المؤلفات النقدية التي سبقت الموازنة قد خرّجت أخطاء أبي تمام في المعاني والألفاظ، فاعتمدها الأمدى، ومنها: كتاب "الورقة" لأبي عبيد الله محمد بن داود بن الجراح، وكتاب "البديع" لعبد الله بن المعتز، وما ذكره أبو العباس أحمد بن عبيد الله القطريلي المعروف بالعزير (ت 219هـ) في رسالته التي بيّن فيها أخطاء أبي تمام في الألفاظ والمعاني، ويكشف الأمدى عن عنايته بتلك المؤلفات بقوله: «وأنا الآن أذكر ما غلط فيه أبو تمام من المعاني والألفاظ، ممّا أخذته من أفواه الرجال وأهل العلم بالشعر عند المذاكرة والمفاوضة، وما استخرجته أنا من ذلك واستنبطه بعد أن أسقط منه كل ما احتمل التأويل ودخل تحت الجواز ولاحت له أدنى علة»²

وكان الأمدى قد وجد هؤلاء النقاد يعيرون على أبي تمام كثرة أخطائه و إخلاله وإحالاته، وأغاليطه في المعاني و الألفاظ، ومثّل لذلك بقول أبي تمام:

1 - المصدر نفسه ص 138.

2 - - الأمدى، الموازنة، ج 1، ص 141.

لَوْ يَعْلَمُ الْعَارِفُونَ كَمَ لَكَ فِي النَّدَى مِنْ لَذَّةٍ وَفَرِحَةٍ لَمْ تُحْمَدِ¹

وعلق على الخطأ في البيت بقوله: « من لذة أو فرجة، أي من لذة وافتراج، أي ابتداء، واستخراج، وهذا عندي غلط؛ لأن هذا الوصف الذي وصفه به داعية إلى أن يتناهى الحامد له في الحمد، ويجتهد في الثناء لا يدع حمده؛ وإنما ذهب إلى أن الإنسان إنما يحمد على الشيء الذي يتكلفه ويتجشمه، ويتحمّل المشقة فيه، لا على الشيء الذي له بواعث شهوة له في نفسه وشدة صباية إليه ومحبة لفعله، ومن كان غرامه بالجود هذا الغرام فعلى ذلك يجب أن يحمد ويمدح.»²

ويظهر أن الأمدى استند في تعليقه لخطأ أبي تمام على المنطق والعقل، ورأى أن الإنسان إذا كان ذا يدٍ طويلة في الكرم والجود ويجد لذة في ما يتجشمه ويتحمّله من مشقة في سبيل نداءه؛ فإنه يجب أن يحمد على هذه الخصلة، وليس كما قال الطائي: لم يحمد.

وما يلاحظ على الأخطاء التي خرّجها الأمدى لأبي تمام أنه أكثر لها من الشروح بعدما أحصاها خمسة وأربعين خطأ في اللفظ والمعنى، كما دَعَم آراءه بأمثلة من الشعر الجاهلي والشعر الإسلامي من الأشعار التي رأى فيها قيام أصحابها بعمود الشعر، و حصر هذه الأخطاء في خمسة أمور: الاستعارات البعيدة، والتجنيس القبيح، والطباق الرديء، وسوء النظم والوحشي من الألفاظ، واضطراب الأوزان وكثرة الزخارف.

أ - الاستعارات البعيدة:

نقد الأمدى استعارات أبي تمام نقداً فنياً معتمداً على ذوقه الفني وما استنبطه من الشعر القديم و « قياساً على ما جاء في القرآن الكريم من صور بيانية، واستعارات فنية، ويسوق لذلك أمثلة متعددة في كتاب الله تعالى.»³

وخصص جزءاً في الموازنة وجعله للحديث عن قبيح استعارات أبي تمام، وقدّم له بقوله: « وأنا أذكر في هذا الجزء الرذل من ألفاظه، والساقط من معانيه، والقبيح من استعاراته،

1 - ديوان أبي تمام، ج 1، ص 267.

2 - - الأمدى، الموازنة، ج 1، ص 241.

3 - الطاهر حليس، اتجاهات النقد العربي وقضاياها في القرن الرابع الهجري ومدى تأثرها بالقرآن الكريم، عمار قرفي، باتنة، الجزائر، 1986، ص 295.

والمستكره المتعقد من نسجه ونظمه، على ما رأيت المتذاكرين بأشعار المتأخرين يتذاكرونه، وينعون عليه ويعيبونه به.»¹

ومثال ذلك قول أبي تمام:

فَضْرَبْتُ الشِّتَاءَ فِي أَخْدَعِيهِ ضَرْبَةً غَادَرَتْهُ عُوْدًا رَكُوبًا²

وشرح الأمدى معنى البيت وعلّق عليه بقوله: «فجعل مع غثاثة هذه الألفاظ للدهر أخذعا... وهذه استعارة في غاية القباحة و المهجانة و الغثاثة و البعد عن الصواب، وإتّما استعارت العرب المعنى لما ليس هو له إذا كان يقاربه أو يناسبه أو يشبهه في بعض أحواله، أو كان سببا من أسبابه؛ فتكون اللفظة المستعارة حينئذ لا ثقة بالشيء الذي استعيرت له، وملائمة لمعناه.»³

ويظهر أن الأمدى استقبح هذه الاستعارة ولم يستسغ لفظة أخذع التي استعمالها الشاعر في غير محلها وجعلها للدهر؛ لأنها تطلق في استعمالها الأصلي على البعير الذي يُضْرَبُ على أَخْدَعِيهِ أو صفحتي وجهه، وهذا المعنى المستعار في نظره لا يتناسب لِمَا اسْتُعِيرَ له؛ لأن اللفظة المستعارة -أخذع- غير لا ثقة بالشيء الذي استعيرت له، وغير ملائمة لمعناه، وهو ما أبعداها عن الصواب، ولم ينس الأمدى دعم رأيه ببعض أشعار الجاهليين الذين مثلوا عمود الشعر. و مثل بقول امرئ القيس في معلقته:

فَقُلْتُ لَهُ لِمَا تَمَطَّى بِصُلْبِهِ وَأُرْدَفَ أَعْجَازًا وَنَاءً بَكَلْكَلٍ⁴

و يظهر أنه أعجب بالاستعارة التي يتحول فيها الليل الطويل المثقل بالهموم إلى جمل يجثم على رأس الشاعر ويمتد بوسطه وينهض بصدرة، وما يمكن أن توحيه هيئة الجمل من مشقة عندما يناخ، وقال عنها أنها « غاية في الحسن والجودة والصحة، وهي أقرب الاستعارات من الحقيقة، لشدة ملائمة معناها لمعنى ما أستعيرت له.»⁵

و استشهد الأمدى بأمثلة أخرى جاء بها من القرآن الكريم، كقوله تعالى: { وَاشْتَعَلَ الرَّأْسُ شَيْبًا }⁶ ، وكقوله تعالى كذلك: { وَآيَةٌ لَهُمُ اللَّيْلُ نَسْلَخُ مِنْهُ النَّهَارَ فَإِذَا هُمْ مُظْلِمُونَ }

1 - الموازنة، ج 1 ، ص 259.

2 - ديوان أبي تمام، ج 1 ، ص 136.

3 - - الأمدى، الموازنة، ج 1 ، ص 265.

4 - ديوان امرئ القيس، دار صادر، الطبعة الأولى، بيروت لبنان، 1998، ص 48.

5 - - الأمدى، الموازنة، ج 1 ، ص 266.

6 - سورة مريم، الآية 04.

¹، وحلّل الأمدى الاستعارة في الآية الأولى بقوله: «لَمَّا كَانَ الشَّيْبُ يَأْخُذُ فِي الرَّأْسِ وَيَسْعَى فِيهِ شَيْئًا فَشَيْئًا حَتَّى يَجِيْلُهُ إِلَى غَيْرِ حَالِهِ الْأُولَى كَالنَّارِ الَّتِي تَشْتَعِلُ فِي الْجِسْمِ مِنَ الْأَجْسَامِ فَتَحِيْلُهُ إِلَى النِّقْصَانِ وَالِاحْتِرَاقِ.»² وهي استعارة لم تشدّ انتباه الأمدى فحسب، وإنما انتبه إليها كثير من البلاغيين الذين قالوا: إن «الاستعارة تشبيه حذف أحد طرفيه ولا بد في كل تشبيه من وجه شبه، فإذا لم يوجد هذا القرب بين المعنيين، وإذا لم توجد تلك الصلة، أو بعبارة أخرى إذا لم يوجد وجه الشبه كانت الاستعارة بعيدة بقدر بعد المشبه به، وتكون إذن قبيحة غير مقبولة. وهذا النوع القبيح قليل جدا في أشعار القدماء.»³

وخلص الأمدى في موازنته بعد دراسته لاستعارات أبي تمام الذي وجدته فيها مخالفا لطريقة الأوائل لإغرابه وكثرة مبالغته فيها أنها: استعارات قبيحة و غثيثة و غير مقبولة؛ لأنها تجاوزت حدودها التي وضعت لها؛ ولأن الطائي جاء فيها بألفاظ مستعارة غير لائقة لما استعيرت له، وغير ملائمة لمعناه؛ لأن للاستعارة حدا تصلح فيه، فإذا جاوزته فسدت وقبحت، وبعدت عن الصواب.

ب - التجنيس القبيح:

أفرد الأمدى جزءاً من موازنته وخصصه لما جاء في شعر أبي تمام من قبيح التجنيس، وعرفّ الجحانس من الألفاظ بأنه ما اشتق بعضه من بعض، ولما كان التجنيس من البديع فإن الطائي تتبعه في أشعار القدامى وقصد إليه وجعله في شعره وأكثر منه. و أورد نماذج للتجنيس من أشعار الأوائل، كامرئ القيس، وذي الرمة، وجرير، والفرزدق، وذكر ما قاله قبله عبد الله بن المعتز ومعاصروه في هذا الفن، «وأنه إنما كان يأتي منه في القصيدة البيت الواحد والبيتان على حسب ما يتفق للشاعر ويحضر في خاطره، وأن الجاهلي لم يكن يقصده ولا يفتش عنه، وكذلك الإسلامي، وربما خلا ديوان الشاعر المكثّر منه، فلا يرى فيه لفظة واحدة، وعمد إليه المحدثون، وراه أبو تمام شريفاً ظريفاً في أشعار الأوائل فاعتمده وجعله غرضه، ووجد في طلبه، و استفرغ وُسْعَه فيه، و استكثر منه، وبنى معظم شعره عليه، فكانت إساءته فيه أكثر من إحسانه.»⁴

1 - سورة ياسين، الآية 37.

2 - الأمدى، الموازنة، ج 1، ص 269.

3 - طه أحمد إبراهيم، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص 147.

4 - طه أحمد إبراهيم، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص 145.

وهذا يعني أن التجنيس موجود منذ القديم في أشعار الأوائل، ولكن الشاعر الأول لم يكن يكثر منه، ولا يتعدى ذكره له في البيت أو البيتين في القصيدة الواحدة، وربما خلت قصائده منه؛ لأن طلب التجنيس الذي له علاقة بالشكل قد يُؤثر على المعنى فيكون بعيدا أو صعب الفهم، أو ربما سعى الشاعر من أجل التجنيس وراء الألفاظ الغريبة المستهجنة، لذلك تمنى الأمدى على أبي تمام أن لو قلل من التجنيس في شعره، ووجّه عنايته إلى الألفاظ المستعذبة اللائقة بالمعنى لتخلص من المهجنة والعيب والركاكة. وقدّم أمثلة على التجنيس المستعذب من أشعار الأوائل كقول امرئ القيس:

لَقَدْ طَمَحَ الطَّمَّاحُ مِنْ بَعْدِ أَرْضِهِ لِيُلْبَسَنِي مِنْ دَائِهِ مَا تَلَبَّسَا¹

وذكر الأمدى أيضا أمثلة من التجنيس الجيد في شعر أبي تمام، وادّعى أن شعر الطائي كاد سيجود « لو كان قلل منه و اقتصر على مثل قوله:

يَا رَبِّعُ لَوْ رَبَّعُوا عَلَى ابْنِ هُمُومٍ مُسْتَسْلِمٍ لِحَوَى الْفِرَاقِ سَقِيمٍ²

و قوله أيضا:

يَا بُعْدَ غَايَةِ دَمْعِ الْعَيْنِ إِنْ بَعُدُوا هِيَ الصَّبَابَةُ طُولَ الدَّهْرِ وَالسُّهْدِ³

وأشبهه هذا من الألفاظ المتجانسة المستعذبة اللائقة بالمعنى لكان قد أتى على الغرض وتخلص من المهجنة و العيب.»⁴

ولم يعلق الأمدى على التجنيس في البيتين، ولكنه في البيت الأول ظاهر بين لفظتي "ربع، وربعوا"، وفي البيت الثاني بين "بعد، وبعدوا"، وقد يكون الأمدى استعذب التجنيس في البيتين؛ لأنه لم يُحِلْ بالمعنى، بل أضفى عليه جمالا برنته الموسيقية التي تتردد مع اللفظتين المتجانستين، كما أن الألفاظ المتجانسة كانت مألوفة وفصيحة وبعيدة عن الغرابة.

ومثّل الأمدى لقبيح التجنيس بقول أبي تمام:

قَرَرْتُ بِقِرْرَانَ عَيْنِ الدَّيْنِ وَإِنْ شَتَّرْتُ بِالْأَشْتَرَيْنِ عِيُونَ الشَّرِّكَ فَأَصْطَلِمَا⁵

1 - ديوان امرئ القيس، ص 118.

2 - ديوان أبي تمام، ج 2، ص 136.

3 - ديوان أبي تمام، ج 1، ص 242.

4 - - الأمدى، الموازنة، ج 1، ص 284 - 285.

5 - ديوان أبي تمام، ج 2، ص 84.

والتجنيس في هذا البيت ظاهر بَيْن اللفظتين " انشترت، الأشرتين " ، ولكن الأمدي رفضه، وعلّق على معنى البيت بقوله: « فإن انشتر عيون الشُّرك في غاية الغثاثة و القباحة، وأيضا فإن انشتر العين ليس بموجب للاصطلام.»¹

كما رفض الأمدي التجنيس في مواضع أخرى ووصفه بأنه غاية في البشاعة والركاكة والهجانة. ومثّل له بقول أبي تمام:

ذَهَبَتْ بِمَذْهَبِهِ السَّمَاخَةُ فَالتَّتَوْتُ فِيهِ الطُّنُونُ أَمْذَهَبُ أَمْ مُذْهَبُ²

التجنيس بين " ذهب، مذهب، أمذهب، مُذْهَبُ "، وهنا تظهر صنعة الطائي وقصده للتجنيس وإساءته توظيفه بالمبالغة فيه، وكان ابن المعتز قد عاب على أبي تمام في كتابه البديع إكثاره من التجنيس.

ومن أشعار القدامى التي أوردها الأمدي في الموازنة وعدّ تجنيسها قبيحا قول الأصمعي:

وَقَدْ غَدَوْتُ إِلَى الحَانُوتِ يَتَّبِعُنِي شَاوٍ مِثْلُ شُلُولٍ شُلْشُلٌ شَوْلُ

و علّق عليه بقوله: « وهذا عند أهل العلم من جنون الشعراء.»³

ولم يتوسع الأمدي في دراسة التجنيس القبيح في شعر أبي تمام، ولكنه أشار إلى عنايته الواضحة بالتجنيس وإكثاره منه في أشعاره، وأطلق فيه حكما نظريا يحتاج إلى تفصيل وتعليل وهو قوله: « فكانت إساءته فيه أكثر من إحسانه، وصوابه أقل من خطئه.»⁴

والإساءة قد تعني إكثار الطائي من التجنيس حتى يخرج به إلى القباحة والهجانة؛ لتعمده الألفاظ الغريبة التي أدت به إلى المعاني الغثيثة، والتعبيرات الركيكة، وأما الصواب فيتجلى في الصور البديعة التي يخرجها الطائي في حلال أنيقة، باستخدامه اللغة بطريقة لم يعهدها الشعراء الأوائل، فهو يتحكّم فيها ويطوعها كما يشاء، ولكن الأمدي لا يصرّح بإبداع أبي تمام في مجال اللغة؛ لأنه ينظر إليها نظرة قداسة لا تغفر كل تجاوز لما أرساه العرف اللغوي القائم.

ج - الطباق الرديء أو ما يستكره للطائي من المطابق:

1 - - الأمدي، الموازنة، ج 1، ص 285.

2 - ديوان أبي تمام، ج 1، ص 123.

3 - - الأمدي، الموازنة، ج 1، ص 287.

4 - - الأمدي، الموازنة، ج 1، ص 287.

خصَّص الأمدى جزءاً من موازنته لما عند أبي تمام من الطباق الرديء، وعنونه بما يستكره للطائي من المطابق، وقدّم له بقوله: «ورأى الطائي الطباق في أشعار العرب، وهو أكثر وأوجد في كلامها مما قدمت ذكره من التجنيس، وهو مقابلة الحرف بضده أو ما يقارب الضدّ، وإنما قيل "مطابق" لمساواة أحد القسمين صاحبه، وإن تضادا أو اختلفا في المعنى، ألا ترى إلى قولهم في أحد المعنيين إذا لم يشاكله صاحبه: ليس هذا طبق هذا، وقولهم في المثل: "وافق شنُّ طبقة" والطبق للشيء إنما قيل له طبق لمساواته إياه في المقدار، إذا جعل عليه أو غطي به، وإن اختلف الجنس، قال تعالى: { لَتَرْكَبُنَّ طَبَقًا عَن طَبَقٍ }¹ أي: حالاً بعد حال، ولم يرد تساويهما في تمثيل المعنى؛ وإنما أراد عز وجل - وهو أعلم - تساويهما فيكم، وتغييرهما إياكم، بمرورهما عليكم... ومنه طباق الخيل، يقال: طابق الفرس، إذا وقعت قوائم رجله في موضع قوائم يديه، في المشي أو العدو، وكذلك مشي الكلاب.²

ومثّل الأمدى للمطابق في أشعار الجاهلين، بقول زهير بن أبي سلمى:

لَيْثٌ بَعَثَرَ يَصْطَادُ الرَّجَالَ إِذَا مَا اللَّيْثُ كَذَبَ عَن أَقْرَانِهِ صِدْقًا³

والطباق في البيت بين لفظتي: كذب و صدقا، وقد زاد المعنى وضوحاً؛ لأنّ المعاني تتضح بأضدادها، و استشهد الأمدى بأشعار الأوائل؛ لتكون أحكامه النقدية التي يطلقها على أشعار أبي تمام مبررة ومدعّمة بنماذج شعرية تستجيب لنظريته النقدية خاصة أن النقد قد قُطِع في قضية فحولة الشعراء القدامى.

أما من أمثلة الطباق في شعر أبي تمام الذي اعترف له فيها الأمدى بالجودة والإحسان؛ لأنه لم يبالغ وجاء باللفظ الحلو و المعنى الصحيح قوله:

قَدْ يُنْعِمُ اللَّهُ بِالْبَلْوَى وَإِنْ عَظُمَتْ وَيَبْتَلِي اللَّهُ بَعْضُ الْقَوْمِ بِالنَّعْمِ⁴

طابق الطائي بين: البلوى، والنعم، وبين: ينعم ويبتلي، وجعل المعنى مقابلاً لبعضه البعض دون فساده، بل إنه زاده وضوحاً؛ لأنه جاء بحلو اللفظ فكان له صحّة المعنى، وعلّق على البيت بقوله: «فلو اقتصر الطائي على ما أتفق له في هذا الفن من حلو اللفظ، وصحيح المعنى... وأشبه هذا من جيد أبياته، لتهدب عظم شعره وسقط أكثر ما عيب عليه.»⁵

1 - سورة الانشقاق، الآية 19.

2 - الأمدى، الموازنة، ج 1، ص 288.

3 - ديوان زهير بن أبي سلمى، دار صادر، بيروت لبنان، (د.ت)، ص 43.

4 - ديوان أبي تمام، ج 2، ص 148.

5 - الأمدى، الموازنة، ج 1، ص 289 - 290.

واستشهد أيضا صاحب الموازنة بالمستكره من المطابق بشواهد أخرى من شعر أبي تمام كقوله:

قَدْ لَانَ أَكْثَرُ مَا تُرِيدُ وَ بَعْضُهُ خَشِنٌ، وَ إِنِّي بِالنَّجَاحِ لَوَاثِقٌ¹

وتمنى الأمدى أن لو تجنب أبو تمام مثل هذا المطابق الذي بين اللفظتين: لان و خشن، ولم يذكر سبب رفضه لهذا الطباق، وإنما اكتفى بالإشارة إلى أن مثل هذا الطباق رديء، وأن شعر الطائي كان سيحود لو تجنب مثله.

وأشار الأمدى في حديثه عن المطابق إلى الناقد قدامة بن جعفر الذي درس المطابق في أشعار القدامى في كتابه "نقد الشعر" و سماه "بالمتكافئ"، كما سمى ضربا من المتجانس "بالمطابق" وعرفه بأن تأتي الكلمة مثل الكلمة سواء في تأليفها واتفاق حروفها، ويكون معناها مختلفا، وما تجدر الإشارة إليه هنا هو أن مثل هذا التعريف للمطابق يصلح للمحسن البديعي الذي اصطلح عليه النقاد "بالجناس"، ومثل الأمدى لهذا الضرب من البديع بقول الشاعر الأقفوه الأودى:

وَأَفْطَعُ الْهُوَجْلَ مُسْتَأْنَسًا بِهَوَجْلِ عَيْرَانَةٍ عَنَتْرِيسِ

وشرح الأمدى ألفاظ البيت بقوله: « الهوجل الأول: الأرض البعيدة، والهوجل الثاني: الناقة العظيمة الخلق الموثقة، وذكر أنه رأى قوما من البغداديين يسمون هذا النوع من الجانوس: المماثل، ويلحقون به الكلمة إذا ترددت وتكررت.»²

د - سوء النظم و الوحشي من الألفاظ:

افتتح الأمدى باب: "في سوء نسج أبي تمام، وتعقيد نظمه، ووحشي ألفاظه" بالإشارة إلى كثرة هذه الظواهر في شعر أبي تمام؛ وعلل ذلك بأسلوب ساخر بأن يكون الطائي قد سمع بما روي عن عمر بن الخطاب -ع- قوله في زهير بن أبي سلمى أنه: «كان لا يعاقل بين الكلام، ولا يتتبع حوشيه، ولا يمدح الرجل إلا بما في الرجل.»³

فلم يرتض ما قاله عمر، وأحب أن يستكثر مما ذمه وعابه. و اتخذ الأمدى من هذا القول معيارا نقديا اعتمده في نقد أشعار الطائي من حيث اللفظ والمعنى. وشرح حوشي الكلام

1 - ديوان أبي تمام، ج 1، ص 456.

2 - - الأمدى، الموازنة، ج 1، ص 291 - 292.

3 - المصدر نفسه، ص 293.

بأنه اللفظ الغريب الذي لا يتكرر في كلام العرب كثيرا فإذا ورد ورد مستهجننا، ومعنى أن زهير لا يمدح الرجل إلا بما في الرجل؛ أي أنه لا يمدح السوقة بما يمدح به الملوك، ولا يمدح التجار وأصحاب الصناعات بما يمدح به الصعاليك والأبطال وحملة السلاح؛ لأن لكل ألفاظا ومعاني تصلح له دون غيره.

وشرح الأمدي مصطلح "المعاظلة" بذكر تفسير أهل العلم وقولهم أنها: «مداخلة الكلام بعضه في بعض، وركوب بعضه لبعض، كقولك: تعاضل الجراد، وتعاضلت الكلاب.»¹ ووجد أن المعنى غير واضح فزاد عليه تعريفا ملخصا في مصطلح المعاظلة أخذه من كتاب "نقد الشعر" لقدماء بن جعفر، و عرفها بأنها: «شدة تعليق الشاعر ألفاظ البيت بعضها ببعض، وأن يداخل لفظة من أجل لفظة تشبهها أو تجانسها، وإن أخل بالمعنى بعض الإخلال.»² وبهذه الصنعة التي ظهرت في شعر الطائي رأى الأمدي أنها جعلت نسجه سيئا، فتعقد نظمه، واختل معناه وصعب فهمه؛ لأنه ركز على الشكل وانصرف إليه، وأهمل المعنى، فأتى بالألفاظ الوحشية المهجورة، وحشرها غنوة في شعره، فسقط وفسد معناه.

ومن الأمثلة التي ذكرها صاحب الموازنة للمعاظلة قول أبي تمام:

خَانَ الصَّفَا أَيْ خَانَ الزَّمَانَ أَيْ عَنَّهُ فَلَمْ يَتَخَوَّنْ جِسْمَهُ الْكَمْدُ³

و المعنى الذي أراده الطائي إنما هو: خان الصفاء أي خان الزمان أي من أجله إذ لم يتخون جسمة الكمد. وأول ما يلاحظ عن معنى البيت أنه مستغلق عن الأفهام ويكاد يكون بلا فائدة؛ لأن ألفاظ البيت كلها متشابهة، وإن كان الشاعر قد حقق بها جرسا موسيقيا، فإنه خرج بالمعنى إلى التعقيد، وسوء النسج، وجاء بوحشي الألفاظ و غريبها.

وقد علق الأمدي على البيت بقوله: «فانظر إلى أكثر ألفاظ هذا البيت، وهي سبع كلمات آخرها قوله: "عنه" ما أشد تشبث بعضها ببعض، وأقبح ما اعتمده من إدخال ألفاظ في البيت من أجل ما يشبهها، وإذا تأملت المعنى لم تجد له حلاوة، ولا فيه كبير فائدة.»⁴

1 - المصدر نفسه، ص 293.

2 - المصدر نفسه، ص 294.

3 - ديوان أبي تمام، ج 2، ص 300.

4 - الموازنة، ج 1، ص 295.

كما رفض الأمدى حجة الذين يعيبون عليه إنكاره وذمّه مثل هذه الأبيات؛ لَمَّا رَأوا أن هذا النوع من الكلام من المحمود وليس من المعازلة التي ادعى أن الطائي قصدها في شعره، وهو نوع مدحه البلغاء والفصحاء وقالوا عنه: هذا كلام يدل بعضه على بعض، ويأخذ بعضه برقاب بعض، رفضه بأن الذي أراده البلغاء والفصحاء إنما هو المعاني إذا وقعت ألفاظها في مواقعها، وجاءت الكلمة مع أختها المشاكلة لها التي تقتضي أن تجاورها لمعناها، سواء اتفقت معها في المعنى أو خالفتها.

و عرّف الأمدى "الحوشي من الكلام" بأنه: «اللفظ الغريب الذي لا يتكرر في كلام العرب كثيرا، فإذا ورد ورد مستهجنا»¹؛ لأن العرب إنما كانت تختار اللفظ الذي يكون المتداول الذي دأب الناس على استعماله، وتختبئ اللفظ الغريب الذي لم يجر في كلامها، وزعم الأمدى أن أبا تمام كان يتبعه و يتطلبه، و يتعمّد إدخاله في شعره؛ لأنه رأى ذلك في أراجيز الأعراب، فأعجب به وأكثر منه في شعره. وأورد أمثلة شعرية جاء فيها أبو تمام بألفاظ حوشية كما في قوله:

وَإِنْ بُجَيْرِيَّةً بَانَتْ جَارَتْ لَهَا إِلَى دُرَى جَلْدِي فَاسْتُوْهِلَ الْجَلْدُ²

ورأى الأمدى أن الألفاظ التي ذكرها أبو تمام في البيت كـبجيرية و جارت لها، ألفاظ معروفة مستعملة، وليست حوشية أو مستقبحة إذا كانت مفردة خارج الكلام، ولكنها إذا اجتمعت مع بعضها استقبحت و ثقلت، ولم يقتصر على مثال واحد لحوشي اللفظ في شعر أبي تمام بل ذكر أمثلة متنوعة منتقاة من أشعاره وشفعها بالتعليل والدليل. ومن هذه الألفاظ على سبيل المثال: "الأهيس، الأليس، البجاري، الدردبيس، القنطرة، الغلواء..." وغيرها كثير في شعر الطائي.

هـ - اضطراب الأوزان و الزحاف:

جعل الأمدى هذا الباب في العروض واختار بعض الأبيات التي أحلّ فيها الطائي بالوزن، وعنونه ب: "فيما كثر في شعر الطائي من الزحاف واضطراب الوزن" و قدّم له بما قاله دعبل بن علي الخزاعي وغيره من المطبوعين: «إن شعر أبي تمام بالخطب وبالكلام المنشور أشبه منه بالكلام المنظوم»³

1 - المصدر نفسه، ص 293 .

2 - ديوان أبي تمام، ج 2 ، ص 301.

3 - الموازنة، ج 1 ، ص 306.

وهو قول تضمن اتهاماً خطيراً قد يؤثر على القارئ في الحكم على أي الطائين أشعر، خاصة أنه ذكر في بيئة تُعرّف الشعر بأنه كلام موزون مقفى، وكان على الأمدى كناقذ ملتزم عقّد على نفسه العزم بأن يعدل في موازنته بين الطائين وأن يتجنب مثل هذه الآراء التي يمكنها أن تنال من مصداقية أحكامه النقدية.

عرض الأمدى أمثلة وقع فيها اضطراب الوزن في شعر أبي تمام، وأشار إلى الزحاف الوارد فيها، وقطع الأبيات تقطيعاً عروضياً، وسمّى بحرهما، ومثّل لذلك بقول أبي تمام:

لَمْ تَنْتَقِضْ عُزُوءَهُ مِنْهُ وَلَا قُوَّةَ لَكِنَّ أَمْرَ بَنِي الْأَمَالِ يَنْتَقِضُ¹

وعلق على الخطأ في البيت بقوله: « وهذا النوع من البسيط ووزنه "مستفعلن فاعلن" وعروضه و ضربه "فاعلن" فزاد في عروضه، وهو فعلن حرفاً فصار "فاعلن"؛ لأنه قال: "قوة" فشدّد، وذلك إنما يجب له في أصل الدائرة لا في هذا الموضع، فإن خففها حتى تصير على وزن "فاعلن" فيتزين البيت، كان مخطئاً من طريق اللغة، ثم أنقص من "فاعلن" الأولى من المصراع الثاني الألف فصار "فاعلن"، وهذا يسمى مَحْبُوءًا؛ لأنه حذف ثانيه.²»

ورفض الأمدى إخلال الطائي بتفعيلات البيت الشعري - وإن كان مثل هذا كثير في الشعر -؛ لأنه رأى أنه ادّعى انفراده بمذهب في النظم، وخشي أن يقلده الشعراء، فيطلع عليه شاعر يكسر الأوزان ويخرج على القوافي بحجة التجديد والإبداع والتفرد.

ومن الأمثلة التي أوردها الأمدى قول أبي تمام "وهو من المنسرح":

وَلَمْ يُعَيَّرْ وَجْهِي عَنِ الصَّبَّغَةِ الْأُولى بِمَسْفُوعِ اللَّوْنِ مُلْتَمِعِهِ³

وتقطيعه عروضياً يكون على الشكل التالي:

ولم يغني * ير وجهي * نصصبغتل * أولى بمس * فوعللون * ملتמעه

مفاعلن * مفعولات * مستفعلن * مستفعلن * مفعولات * مفتعلن

وبيّن الأمدى الخطأ في عروض البيت بقوله: « فحذف السين من مستفعلن الأولى فصارت "مفاعلن" وحذف الفاء من "مستفعلن" الأخيرة فصارت "مستعلن" فنقل إلى "مفتعلن".

1 - ديوان أبي تمام، ج 1، ص 383.

2 - الموازنة، ج 1، ص 307.

3 - ديوان أبي تمام، ج 1، ص 408.

ومثل هذه الأبيات في شعره كثير إذا أنت تتبعته، ولا تكاد ترى أشعار الفصحاء والمطبوعين على الشعر من هذا الجنس شيئاً.¹

ويكشف الاحتراز الواضح في كلام الأمدى ممّا ورد من اضطراب للوزن وكثرة الزحاف في شعر الطائي؛ أنه كان يخشى على عمود الشعر العربي الذي يقوم على الوزن والقافية أن تمتد دعوات التجديد إلى الأوزان والبحور الشعرية وتحدّث فيها تغييراً يكسر موسيقى الشعر ويحوّله إلى نثر بدعوى التجديد والإبداع.

ثانياً : مساوى البحري :

1- سرقات البحري:

بعدما انتهى الأمدى من إحصاء أخطاء أبي تمام وتعداد مساوئه، انتقل إلى بيان أخطاء البحري، وهذا ما يفرضه منهج الموازنة الذي ينزع إلى إقامة العدل بين الشاعرين، وكان الأمدى قد قطع على نفسه عهداً بأن يتحرى الحقيقة، ولا يميل إلى شاعر دون آخر، لذلك جعل من كتابه دراسة موازنة بين الطائيين « وكثيراً ما تتسع المناقشة فتشمل كلّما قالته العرب في معنى من المعاني.»² وافتتح الأمدى هذا الجزء من الموازنة بتخريج سرقات البحري، وساق خبراً ذكره محمد بن داود بن الجراح في كتابه الورقة نصّ على أن ابن أبي طاهر أعلمه إنه أخرج للبحري ستمائة بيت مسروق، منها ما أخذه من أبي تمام خاصة وذكر أنّها تجاوزت مائة بيت شعري.

و أهم ما أشار إليه الأمدى في هذا الجزء قوله: إن من أدركتهم « من أهل العلم بالشعر لم يكونوا يرون سرقات المعاني من كبير مساوى الشعراء، خاصة المتأخرين إذ كان هذا باباً ما تعرى منه متقدم و لا متأخر... فوجب من أجل ذلك إخراج ما أخذه البحري أيضاً من معاني الشعراء، ولم أستقص باب البحري ولا صرفت الاهتمام إلى تتبعه؛ لأن أصحاب البحري لم يدعوا ما ادعاه أبو تمام [لأبي تمام] ، بل استقصيت ما أخذه من أبي تمام خاصة: إذ كان من أقبح المساوى أن يتعمّد الشاعر ديوان رجل واحد من الشعراء فيأخذ من معانيه ما

1 - الموازنة، ج 1 ، ص 309.

2 - محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب، ص 146.

أخذه البحتري من معاني أبي تمام، ولو كان عشرة أبيات، فكيف والذي أخذه منها يزيد على مائة بيت؟¹»

واجتهد الأمدى في تخريجه لسرقات البحتري أن يظفر له بسرقات كتلك التي أخرجها لأبي تمام، ولكنه صرح بأنه لم يستقص البحث في سرقات البحتري؛ لأن أصحابه لم يدعوا أنه صاحب مذهب جديد، وكان البحتري أقل سرقة من أبي تمام لشدة تحرزه وجودة طبعه، و تهذيب ألفاظه، فلم يظفر له إلا بأبيات يسيرة مسروقة، واضطر صاحب الموازنة تحت ضغط القول الذي أورده لصاحب كتاب الورقة أن يخصص جزءا من كتابه لسرقات البحتري من معاني أبي تمام خاصة، وذكر أنه نقل تلك السرقات « من صحيح ما خرجه أبو الضياء: بشر بن يحيى الكاتب؛ لأنه استقصى ذلك استقصاء بالغ فيه حتى تجاوزه إلى ما ليس بمسروق.»² ومن الأمثلة التي خرجها الأمدى لسرقات البحتري من شعراء غير أبي تمام قول البحتري:

يُخْفِي الرَّجَاحَةَ لَوْ نُهَا فَكَأَنَّهَا فِي الكَاسِ قَائِمَةٌ بغيرِ إِنْاءٍ³

وذكر أن البحتري أخذه من قول علي بن جبلة:

كَأَنَّ يَدَ النَّدِيمِ تَدِيرُ مِنْهَا شُعَاعًا لَا يُحِيطُ عَلَيْهِ كَاسٌ⁴

و أحصى الأمدى في موازنته للبحتري ثمانية وعشرين بيتا مسروقا من الشعراء غير أبي تمام، بقوله: « فهذا ما مرَّ بي من سرقات البحتري من أشعار الناس على تَبُّعِ فخرَجَتِها، ولعلي لو استقصيتها لكانت نحو ما خرجته من سرقات أبي تمام أو تزيد عليها.»⁵

ويظهر أن النقاد ما كانوا ليعنوا بتخريج سرقات المحدثين « لولا كثرتها، وأنهم التقوا مع [الشعراء] القدماء في كثير من المعاني؛ تواردت فيها خواطرهم، أو استلهموها، أو ألهموا بها، وأخذوها وأخفوها بنقلها من مديح إلى رثاء أو خمر إلى مديح أو من نفي إلى إيجاب.»⁶

1 - الموازنة، ج 1، ص 311 - 312.

2 - المصدر نفسه، ص 324.

3 - ديوان البحتري، ج 2، ص 382. وعجز البيت في الديوان: " في الكف قائمة بغير إناء. "

4 - الموازنة، ج 1، ص 324.

5 - - المصدر نفسه، ص 323.

6 - طه أحمد إبراهيم، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص 159.

ولقد كان النقد القديم يبحث في فحولة الشاعر، ويتتبع إبداعه باهتمام، فإن وجد أنه لم يعتمد على نفسه أو أخذ المعاني من غيره، فإنه يحط من قدره ويشكك في فحولته. وكان النقاد قد استقصوا البحث في سرقات المحدثين؛ لاعتقادهم أن الشعراء الأوائل استهلكوا كل معنى جميل، فلم يبق للمحدثين غير إعادة تلك المعاني التي أبدعها الشعراء الأوائل. وأما الجزء الذي خصصه الأمدي لما أخذه البحري من معاني أبي تمام فقد أحصى فيه أربعة وستين بيتا، كقول البحري:

مِثْلُ الْهَيْلَالِ بَدَا فَلَمْ يَبْرَحْ بِهِ صَوَّغَ اللَّيَالِي فِيهِ حَتَّى أَقْمَرَ¹

وَأَدْعَى: أن البحري أخذه من قول أبي تمام:

إِنَّ الْهَيْلَالَ إِذَا رَأَيْتَ مُؤَهُ أَيْقَنْتَ أَنْ سَيَكُونُ بَدْرًا كَامِلًا²

ولم يوضح الأمدي موضع السرقة في بيت البحري، واكتفى بذكر البيت الذي سُرق منه المعنى، وكان منهج الموازنة يقتضي أن يحدّد موضع السرقة؛ لأن أكثر الذين تناولوا موضوع السرقات كانت طريقتهم تقتضي تحديد البيت الذي سُرق منه المعنى أو اللفظ دون تعليل أو تعليق.

كما أكد الأمدي على موضوعيته ودفع عن نفسه تهمة المبالغة أو التقصير في هذا الباب بقوله: « و لعل قائلًا يقول: إني قد تجاوزت في هذا الباب، وقصرت، ولم استقص جميع ما خرّجه أبو الضياء بشر بن يحيى من المسروق، وليس الأمر كذلك، بل قد استوفيت جميعه فأوضحت، وتسامحت بأن ذكرت ما لعله لا يكون مسروقاً، وإن اتفق المعنيان أو تقاربا غير أبي أطرّحْتُ سائر ما ذكر أبو الضياء بعد ذلك؛ لأنه لم يقنع بالمسروق الذي يشهد التأمل الصحيح بصحته.»³

ورفض الأمدي أيضا السرقة في عشرين بيتا أحصاها أبو الضياء على البحري واتهمه فيها بالسرقة؛ معتبرا ذلك من الغلط الذي وقع فيه أبو الضياء؛ لأن تلك المعاني التي أوردها من المعاني المستعملة الجارية مجرى الأمثال، والتي يستعملها الناس في كلامهم، وهي غير مقصورة على أحد من الناس دون غيره، ومثل لذلك بقول البحري:

1 - ديوان البحري، ج 1، ص 427.

2 - ديوان أبي تمام، ج 2، ص 320.

3 - الموازنة، ج 1، ص 335.

يَبِيْتُ يَحْلُمُ بِالْمِكَارِمِ وَالْعُلَى حَتَّى يَكُونَ الْمَجْدُ جُلًّا مَنَامِهِ¹

وكان أبو الضياء قد ادعى بأن البحترى أخذ المعنى من أبي تمام في قوله:

جَرَى الْجُودُ بِجَرَى النَّوْمِ مِنْهُ؛ فَلَمْ يَكُنْ بِغَيْرِ سَمَاحٍ أَوْ طِعَانٍ بِحَالِمْ²

وعلل الأمدى رَفُضَهُ السرقة في قول البحترى؛ بأن مثَّل « هذا المعنى موجود في عادات

الناس، ومعروف في معاني كلامهم، وجارٍ كالمثل على ألسنتهم، بأن يقولوا لمن أحب شيئا أو

استكثر منه: فلان لا يحلم إلا بالطعام، وفلان لا يحلم إلا بفلانة من شدة وجده بها، وهذا

الزنجي ما حلمه إلا بالتمر، ولا يقال لما كانت هذه سبيله: سرق، وإنما يقال له: اتفاق، فإن

كان واحد سمع هذا المعنى أو مثله من آخر، و احتذاه فإنما ذكر معنى قد عرفه واستعمله، لا

أنه أخذه أخذ سرق.³»

وبهذا دافع الأمدى عن البحترى في أكثر ما أتهم به من سرقة، وفي هذا الدفاع تعليل

جديد لم ينتبه إليه النقاد قبله، إذ كانوا يشيرون إلى السرقة دون تعليل أو تنبيه إلى أن السرقة لا

يقصد بها كل ما أخذه الشاعر من معاني سبقه إليها الشعراء، وإنما هناك معاني وألفاظا مُشاعة

ليست حكرا على شاعر دون آخر، كالتى استعملت كمثل سائر أو كالمعاني الشائعة على

ألسنة الناس.

وتتجلى براعة الأمدى في الموازنة في مدى مقدرته على رصد الشائع من المعاني،

والجاري منها مجرى الأمثال، وهو « مقياس جيد، ولكن الصعوبة فيه إنما تكون في تحديد مدى

الشيوع والسيرورة والجريان على الألسنة، ومن شاء مال بهذا المقياس في حال الدفاع أو الهجوم،

ولكنه رغم ذلك، مقياس لا بأس به، و لو أخذ به النقاد بعد الأمدى لوقَّروا على أنفسهم كثيرا

من الجهد الذي بذلوه في تتبع السرقات.⁴»

كما تسامح الأمدى مع كثير من سرقات البحترى التي خرَّجها له في موازنته؛ لأنه كان

على علم أنه سار في شعره على طريقة الأوائل، وأنه لم يدع التجديد، بل إنَّ تتبُّعه لطريقة

الأوائل وجوده طبعه جعلته يتحرَّز ويجوِّد ألفاظه ومعانيه، وكانت بغية الأمدى أن يثبت أن

1 - ديوان البحترى، ج 2، ص 41.

2 - ديوان أبي تمام، ج 2، ص 328.

3 - الموازنة، ج 1، ص 337.

4 - إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص 165 - 166.

الشاعر المطبوع أقل أخذاً أو سرقة من الشاعر صاحب الصنعة، ولم ينس أن يمثل لكثير ممّا جاء به أبو ضياء وادعى أنه مسروق، وأحصى منها أربعة عشرة بيتاً، كقول البحرى:

سَلَامٌ وَ إِنْ كَانَ السَّلَامُ تَحِيَّةً فَوَجْهَكَ دُونَ الرَّدِّ يَكْفِي الْمُسَلِّمًا¹

وكان أبو الضياء قد ذكر أن البحرى أخذ المعنى من قول أبي تمام:

وَأَقْسِمُ اللَّحْظَ بَيْنَنَا إِنْ فِي اللَّحْظِ لَعُنُونَ مَا يُجِرُّ الضَّمِيرُ²

وعلّل الأمدى خطأ أبي الضياء في ادعائه؛ بأن أبا تمام «سأل من يخاطبه أن يقبل عليه ويجعل قسطاً من النظر له؛ لأن إدامة النظر تدل على المودة، كما أن الإعراض يدل على البغضة، والبحرى إنما سلّم على الهيثم الغنوي، وذكر أن السّلام تحية، وأن وجهه لجماله وطلاقة يكفى المسلم قبل رده السلام، والمعنيان مختلفان، وليس لواحد منهما من الدقة والغرابة، ما ينسب أحدهما إلى أنه محذوٌّ على الآخر أو مسروق منه.»³

2- أخطاء البحرى في اللفظ و المعنى:

حاول الأمدى في هذا الجزء من موازنته أن يستقصي البحث في أخطاء البحرى مثلما فعل مع أخطاء أبي تمام، و أحصى منها ثمانية أخطاء في المعاني، وعدّها من المعاني البريئة التي جاءت في شعر البحرى.

و مثال ذلك قول البحرى:

تَشْتَقُّ عَلَيْهِ الرِّيحُ كُلَّ عَشِيَّةٍ جُيُوبَ الْعَمَامِ بَيْنَ بَكْرٍ وَ أَيْمٍ⁴

وعلق الأمدى على البيت بقوله: « وهذا أيضاً غلط؛ لأنه ظن أن الأيم هي الثيب؛ فجعلها في البيت ضد البكر، و الأيم هي التي لا زوج لها، بكرا كانت أو ثيباً؛ قال الله تعالى: {وَأَنْكِحُوا الْأَيَامَى مِنْكُمْ} ⁵، أراد جلّ ثناؤه اللواتي لا زوج لهن؛ و الثيب والبكر جميعاً داخلتان تحت الأيم فتكون بكرا و تكون ثيباً.

فإن قيل: إن الأيم قد تكون ثيباً، و إنما أراد الثيب.

1 - ديوان البحرى، ج 1، ص 147.

2 - ديوان أبي تمام، ج 2، ص 345.

3 - الموازنة، ج 1، ص 359.

4 - ديوان البحرى، ج 2، ص 98.

5 - سورة النور، الآية 32.

قيل: أجل إنها تكون ثيبا و تكون بكرا معنسة أيضا وكعابا، إلا أن لفظه أيم لا تدل على شيء من هذه الأوصاف، و ليست عبارة إلا عن التي لا زوج لها.¹

وكان الأمدى قد بيّن في أخطاء أبي تمام معنى مثل هذا، وشرحه شرحا وافيا، ورأى أن غلطاً كهذا شائع ووقع فيه حتى بعض كبار الفقهاء فجعلوا مكان الأيم بكرا، ثم وجّه الأمدى عناية القارئ إلى الأخطاء التي ادعاها أصحاب أبي تمام على البحترى حتى لا يظن ظاناً أن هذا الادعاء صحيح، فيجعله من مساوئ البحترى، وعنون له ب"ما عيب به البحترى و ليس بعيب"، و هما بيتان شعريان، أحدهما قول البحترى:

يُخْفِي الزُّجَاجَةَ لَوْنُهَا فَكَأَنَّهَا فِي الكَأْسِ قَائِمَةٌ بَعِيرٌ إِنَاءٌ²

وقد أنكر أصحاب أبي تمام هذا البيت على البحترى، وقالوا: لو ملئ الإناء دبسا لكانت هذه حاله. ولكن الأمدى وجد أن المعنى في بيت البحترى صحيحا « لا عيب فيه، ولا قدح، وذلك أنه قد دلّ بهذا الوصف على أن شعاع الشراب في غاية الغلبة، و أن الكأس في غاية الرقة، وعمد أن وصف الإناء وما فيه، و وصف الهيئة على ما هي عليه.³»

والوصف الذي جاء به الطائي، إنما قصد به وصف هيئة الشراب في الإناء، ولم يقصد وصف الشراب في حدّ ذاته، ولا وصف الإناء، ولو كان يقصد وصف الإناء لكان مصيبا في وصفه؛ لأن الزجاجاة يمكن أن توصف كما يوصف ما فيها، وتقع المبالغة في نعتها، فهي إذا صَفَّتْ وسلمت من الشوائب في مادتها، اشتد صفاؤها وبريقها، فإذا مُلئت شرابا صافيا اندمج الصفاءان حتى يظن الرائي أن الشراب مُشكّل على هيئة الزجاجاة التي اختفت فلم يعد يظهر منها إلا تشكّل الشراب على هيئتها. ويتجاوز الأمدى هذين البيتين إلى أبيات أخرى رأى فيها غلط من عدّ البحترى مخطئا، كما في قوله:

أَيُّ لَيْلٍ يَبْهَى بَعِيرٌ جُحُومٍ أَوْ سَحَابٍ تَنْدَى بَعِيرٌ بُرُوقٍ⁴

وعلق الأمدى على البيت بقوله: «عابه بعضهم بهذا، وقالوا: قد يكون برق لا غيث معه، وهو برق الخلب، والرجل - أي البحترى - لم يقل: لا برق إلا ومعه مطر، وإنما قال: لا مطر إلا ومعه برق.»⁵

1 - الموازنة، ج 1، ص 376 - 377.

2 - ديوان البحترى، ج 1، ص 382.

3 - الموازنة، ج 1، ص 381.

4 - ديوان البحترى، ج 1، ص 45.

5 - الموازنة، ج 1، ص 397.

و يدل تعليله لمثل هذا المعنى الذي رأى فيه غيره خطأ، على أنه لم يكن يتسرع في إطلاق أحكامه النقدية، بل كان يُعمن النظر في المعنى ويسعى إلى فهمه، ثم يحكم ويُشفع الحكم بالدليل و المثال إن ظنَّ أن القارئ استغلق عليه فهم ما علل له.

3- رديء التجنيس:

لم يحص الأمدى الكثير من رديء التجنيس في نظم البحترى إلا حالتين اثنتين عدَّهما من رديء تجنيسه. كقول البحترى:

أَمِنَّا أَنْ تُصْرَعَ عَنْ سَمَاحٍ وَ لِلآمَالِ فِي يَدِكَ اضْطِرَاعٌ¹

ويظهر أن الطائي جانس في البيت بين اللفظتين: تصرَّع، واصطراع، و هما لفظتان عدَّهما الأمدى من قبيح التجنيس، بعدما شرح المعنى، بقوله: « يقول: أَمِنَّا أَنْ يَغْلِبَكَ غَالِبٌ يَصْرَعُكَ عَنِ السَّمَاحِ، وَ يَمْنَعُكَ مِنْهُ وَ لِلآمَالِ فِي يَدِكَ اضْطِرَاعُ: أَي تَنَافَسَ وَ تَعَالَبَ وَ زَدَحَمَ، وَقَوْلُهُ: "فِي يَدِكَ"؛ لِأَنَّ الْعَطَاءَ إِلَيْهَا يَنْسَبُ.»²

ورفض الأمدى التجنيس في البيت، لا يعني أنه يرفضه كمحسن بديعي وظف في الشعر؛ لأن التجنيس موجود في القرآن الكريم، و في الحديث الشريف، و في كلام العرب، و في شعر الأوائل، ولكنه رأى أن لفظتي " اضطراع، و تصرع " مستقبحتان عندما اجتمعتا في هذا المعنى.

4- اضطراب الوزن:

وجد الأمدى أن البحترى الذي صُنِّفَ من الشعراء المطبوعين، و من الملتزمين عمود الشعر أن الوزن قد يضطرب في شعره، و ذكر أن الطائيين تشابها في الأخطاء من حيث النوع و اختلفا فيها من حيث الكم بقوله: « ما رأيت شيئا ممَّا عيب به أبو تمام إلا وجدت في شعر البحترى مثله، إلا أنه في شعر أبي تمام كثير، و في شعر البحترى قليل.»³

1 - ديوان البحترى، ج 2، ص 53.

2 - الموازنة، ج 1، ص 405.

3 - الموازنة، ج 1، ص 408.

و لبيان أخطاء البحترى في الوزن عامل الأمدى أشعاره بالطريقة نفسها التي عامل بها أشعار أبي تمام، فقام بتقطيع الأبيات عروضيا، وحدد موضع الزحاف فيها وأشار إلى الجائز منها في الشعر، ومثال ذلك قول البحترى:

وَ لِمَاذَا تَتَّبَعُ النَّفْسُ شَيْئًا جَعَلَ اللَّهُ الْفِرْدَوْسَ مِنْهُ بَوَاءً¹

وذكر أن هذا البيت أقبح من كل ما عيب به أبو تمام في باب اضطراب الوزن، ثم قطعاه، وحدد وزنه:

ولماذا * تتبعن * نفسشيئا جعلللا هل * فردوسمن * هبواء
فعلاتن * مفاعلن * فاعلاتن فعلاتن * مستفعلن * فعلاتن

وعلل اضطراب الوزن في البيت بقوله: « فحذف ألف "فاعلاتن" الأولى والثانية والأخيرة فصارت فعلاتن، وسين مستفعلن الأولى فصارت مفاعلن، وذلك كله زحاف جائز.»²

ثالثا: محاسن الشاعرين:

ولمَّا فرغ الأمدى من بيان مساوئ الطائيين ذهب إلى ذكر محاسنهما، وجعل لكل منهما بابا في فضله و خصائصه؛ وقال في باب فضل أبي تمام أنه « وجد أهل التصفية من أصحاب أبي تمام، ممن يقدم مطبوع الشعر دون متكلفة، لا يدفعون أبا تمام عن لطيف المعاني ودقيقها، والإبداع والإغراب فيها، والاستنباط لها، ويقولون: إنه وإن اختلف في بعض ما يورده منها فإن الذي يوجد فيها من النادر المستحسن أكثر مما يوجد من السخيف المسترذل، وإن اهتمامه بمعانيه، أكثر من اهتمامه بتقويم ألفاظه على شدة غرامه بالطباق والتجنيس والمماثلة، وإنه إذا لاح له استخراجه بأي لفظ استوى من ضعيف أو قوي.»³

وكان الأمدى قد نظر في كل ما قاله النقاد والعلماء بالشعر في أبي تمام، ووجد أن الذين أنصفوه اعترفوا له بالمعاني اللطيفة الدقيقة التي تدل على الحس المرهف الذي تمتع به، والخيال المبدع، إذ كانت معانيه تأتي مُتَشَحَّةً برداء من الغموض المحبب للنفس الذي يدفعها إلى الغوص في المعنى وتحليله، وذكروا أن النادر المستحسن من معاني الطائي أكثر من السخيف المسترذل، ولكنهم لا يسامحونه على بديعه الذي يجعله يفرط في استخدام أدواته من طباق وتجنيس واستعاره فيأتي بغريب الألفاظ وغث المعاني.

1 - ديوان البحترى، ج 2، ص 53.

2 - الموازنة، ج 1، ص 409.

3 - الموازنة، ج 1، ص 420.

ومثّل الأمدى لمحسن أبي تمام بقوله:

وَإِذَا أَرَادَ اللَّهُ نَشْرَ فَضِيلَةٍ طَوَيْتَ، أَتَاحَ لَهَا لِسَانُ حَسُودٍ¹
لَوْلَا اشْتِعَالُ النَّارِ فِيمَا جَاوَرَتْ مَا كَانَ يُعْرَفُ طِيبُ عُرْفِ الْعُودِ

و بقوله أيضا:

هِيَ الْبَدْرُ يُغْنِيهَا تَوَدُّدٌ وَجْهَهَا إِلَى كُلِّ مَنْ لَاقَتْ وَإِنْ لَمْ تَتَوَدَّدِ²

وكشف الأمدى عن إعجابه بهذه الأبيات بقوله: «أو ما أشبه هذا من بدائعه حتى يفسر لنا ذلك مفسر بكلام عربي منثور، أما كان يكون هذا شاعرا محسنا يثابر شعراء زمانه من أهل اللغة العربية على طلب شعره و تفسيره و استعارة معانيه ؟ فكيف و بدائعه مشهورة، ومحاسنه متداولة، و لم يأت إلا بأبلغ لفظ و أحسن سبك ؟»³

كما رأى الأمدى أن جمال معاني هذه الأبيات لا يخفى حتى ولو قالها شاعر بالفارسية أو الهندية، بل إنها اشتملت على معاني جميلة يعجز الناثر على أن يأتي بمثلها إن أراد تفسيرها؛ ففي المثال الأول جعل الطائي الفضيلة التي نسيها الناس كتابا مطويًا، وجعل إعادة انتشارها مرهونا بحسود يتمنى زوالها، فيكثر من ذكرها فينبّه الناس إليها من حيث لم يدر، فهو كالنار التي اشتعلت في الغابة وأتت على الأخضر واليابس، ولكنها نبّهت الناس إلى العود الطيب الرائحة الذي يستعمل في البخور والطيب.

أمّا في باب فضل البحترى، فيذكر الأمدى أنه وجد أكثر أصحاب أبي تمام لا يدفعون البحترى عن حُلُو اللفظ، و جودة الرصف، و حسن الديباجة، وكثرة الماء؛ وأنه أقرب مأخذًا، وأسلم طريقة من أبي تمام، ولخص طريقة البحترى في النظم بقوله: «وليس الشعر عند أهل العلم به إلا حسن التأتي، وقرب المأخذ، واختيار الكلام، ووضع الألفاظ في مواضعها، وأن يورد المعنى باللفظ المعتاد فيه المستعمل في مثله، وأن تكون الاستعارات والتمثيلات لائقة بما أستعيرت له وغير منافرة لمعناه؛ فإن الكلام لا يكتسي البهاء والرؤنق إلا إذا كان بهذا الوصف.»⁴

1 - ديوان أبي تمام، ج 1، ص 223.

2 - الموازنة، ج 1، ص 248.

3 - المصدر نفسه، ص 422.

4 - الموازنة، ج 1، ص 423.

وذكر الأمدى خصائص شعر البحترى المتمثلة في حلو اللفظ، وجودة الرّصف، وحسن الدّيباجة، وكثرة الماء، وقرب المأتى، واختيار الكلام، ووضع الألفاظ في مواضعها المناسبة لها، وتجنب الألفاظ الحوشية والغريبة، وعدم الإغراب في الاستعارة والتمثيل، الإتيان بالألفاظ اللائقة لما استعيرت له. وبهذه الخصائص حدد الأمدى مقومات عمود الشعر وطريقة الأوائل. واستشهد لمحاسن البحترى بقوله:

وَالشُّعْرُ لَمَحُّ تَكْفِي إِشَارَتُهُ وَلَيْسَ بِالْهَذْرِ طُولُ خُطْبَةٍ¹

و بقوله أيضا:

وَمَعَانٍ لَوْ فَصَلَّتْهَا الْقَوَائِي هَجَنْتَ شِعْرَ جَرُولٍ وَ لَبِيدٍ²
حُزْنَ مُسْتَعْمِلِ الْكَلَامِ اخْتِيَارًا وَتَجَنَّبَنَّ ظَلْمَةَ التَّعْقِيدِ
وَرَكِبَنَّ اللَّفْظَ الْقَرِيبَ فَأَدْرَكَ نَ بِهِ غَايَةَ الْمُرَادِ الْبَعِيدِ

ونبه الأمدى إلى جودة هذه الأبيات بقوله: « فإن اتفق - مع هذا - معنى لطيف، أو حكمة غريبة أو أدب حسن؛ فذاك زائد في بهاء الكلام، وإن لم يتفق فقد قام الكلام بنفسه، واستغنى عما سواه.»³

وكأن الأمدى رأى أن هذه الأبيات قد جمعت طريقة العرب في النظم، ولخصت ما اشتملت عليه عناصر عمود الشعر؛ لأن الشعر في نظر البحترى كلام قليل و معاني كثيرة، وتكفي الإشارة منه بقليل من الألفاظ المختارة الفصيحة البعيدة عن الغرابة والحوشية إلى معان عديدة واضحة بعيدة عن التعقيد والغموض.

ولقد كان البحترى يسعى في نظمه إلى الكلام الصحيح الخالي من العيوب فيتعمد حذف الغريب والوحشي من شعره ليجعله أقرب إلى الأفهام خاصة من يمدحهم، ولم يتصنع إذ كان يأتيه طبعه باللفظة المناسبة للمعنى المناسب دون أن يُجهد نفسه في طلبها أو أن يعمد إلى تنقيح شعره بإعادة قراءته وتقويمه، وبذلك « انفرد بحسن العبارة، وحلاوة الألفاظ، وصحة المعاني حتى وقع الإجماع على استحسان شعره و استجاداته، وروى شعره واستحسنه سائر الرّواة على طبقاتهم واختلاف مذاهبهم؛ فمن نفق على الناس جميعا أولى بالفضل وأحق بالتقدمة.»⁴

1 - ديوان البحترى، ج 1، ص 234.

2 - المصدر نفسه، ج 2، ص 329.

3 - الموازنة، ج 1، ص 424.

4 - الموازنة، ج 1، ص 18 - 19.

وكان الأمدى قد أورد في المحاجة بين الطائين رأي البحترى الذي اعتبر جيّد خير من جيّد أبي تمام، و رديته خير من رديء أبي تمام، و ناقش الأمدى الرأى القائل: إن شعر أبي تمام شديد الاختلاف، وشعر البحترى شديد الاستواء، بقوله: « والمستوي الشعر أولى بالتقدمة من المختلف الشعر، وقد أجمعنا - نحن وأنتم - على أن أبا تمام يعلو علوا حسنا وينحط انحطاطا قبيحا، وأن البحترى يعلو و يتوسط، ولا يسقط، ومن لا يسقط ولا يسفسف أفضل ممن يسقط و يسفسف.»¹

و يمثل هذا الحكم يكاد الأمدى أن ينقض عهده الذي قطعه على نفسه بأن لا يصرح أيّ الطائين أفضل، ولكنه بشهادته للبحترى بشدة الاستواء، وأنه أولى بالتقديم لعدم وجود الساقط والسفساف في شعره، بخلاف رأيه في أبي تمام الذي وجد شعره شديد الاختلاف لوجود الساقط والسفساف فيه، وحكم كهذا قد يؤثر في القارئ فيفسر تفضيل الأمدى للبحترى تفسيراً غير صحيح فيتهم الأمدى بالتعصب، وهو ما قد يؤثر سلباً على موضوعية الأحكام النقدية في الموازنة.

رابعا: الموازنة بين معنى و معنى:

انتقل الأمدى إلى أهم أجزاء كتابه وهو الموازنة بين معنى ومعنى من معاني الطائين، ليقدّم له بقوله: « و قد انتهيت الآن إلى الموازنة [بين الشاعرين]، وكان الأحسن أن أوزان بين القطعتين إذا اتفقتا في الوزن و القافية و إعراب القافية، و لكن هذا لا يكاد يتفق مع اتفاق المعاني التي إليها المقصد، وهي المرمى والغرض.»²

ولقد وجد الأمدى نفسه أمام عقبة كادت أن تحول بينه وبين متابعة بحثه؛ وهي عدم تمكّنه من الموازنة بين البيتين أو القصيدتين إذا اتفقتا في الوزن و القافية والروي، وهو المنهج الذي أعلنه في بداية موازنته، فاضطر تحت ضغط ما أعلنه أن يوازن بين معنى ومعنى، فنظر إلى القصيدة « النظرة البدوية التقليدية من حيث الشكل والمضمون و البناء، و قسم القصيدة إلى ثلاثة أقسام كبرى، وهي الافتتاح، والخروج، والمدح.»³

وأفرد لافتتاح الطائين قصائدهما جزءا خاصا وسماه بالابتداءات و قسمه إلى مواضيع، وقدم له بقوله: « وأنا أبتدىء بإذن الله من ذلك بما افتتحا به القول: من ذكر الوقوف على

1 - المصدر نفسه، ص 11.

2 - الموازنة، ج 1، ص 429.

3 - داود سلوم، مقالات في تاريخ النقد العربي، مطبعة دار الطليعة، بيروت، لبنان، 1981، ص 238.

الديار والآثار، ووصف الدمن والأطلال، والسلام عليها... ونحو هذا مما يتصل به من أوصافها و نعوّتها، وأقدم من ذلك ذكر إبتداءات قصائدهما في هذه المعاني.¹

وكان أبو تمام من الشعراء الذين يُنزلون الوقوف على الأطلال ووصف آثار الديار منزلة خاصة، فهو مقلد للماضين في هذا الشأن، فلا يتجاوزهم، بل إنه يؤكد على ولاءه للماضي من جهة، و يشعر قارئ شعره بقوة الشبه بين ما يسمع منه، وما سمعه من الأوائل من جهة أخرى « وبذلك يضيف على شعره شيئاً من قدسية الماضي، و جلال التاريخ و يلقى عن كاهله قدراً ذا بال من القصيدة، و حسبه أن يبدي للآخرين معرفته الواسعة بشعر السابقين، و براعته الفائقة في استغلاله و إدخاله في نسيج مطالعه.²»

ولكن الأمدى الذي عاب كثيراً أبا تمام على خروجه عن طريقة الأوائل، لم يُبشر إلى تقليديته في إبتداءاته واتباعه الشعراء الأوائل فيها، و اكتفى بتخريج بعض إبتداءات الطائيين وعلق عليها، و أصدر فيها أحكاماً نقدية كقوله: « وهذان إبتداءان في غاية الجودة، وهذان إبتداءان صالحان، وليس هذا الإبتداء بالجيد... »³ ليستشهد بأمثلة من الشعر الجاهلي و الأموي، و علل بعضها و أطلق أحكاماً في بعضها الآخر.

وذكر الأمدى في هذا القسم من الموازنة الموضوعات و استشهداتها مع تحليلها بصورة دقيقة، مبرزاً حسنها أو قبحها، و مقدماً رأيه فيها بصراحة مستندا في نقده لأشعار الطائيين إلى « الذوق و تقاليد العرب و الحقائق النفسية، و أصول اللغة، و وسائل الأداء.»⁴ ولكنه ظل وفياً لذوقه الفني الذي يتعامل مع الشعر وفق المفهوم النقدي الذي ينظر إلى الشعراء الأوائل نظرة بيّعة و ولاء؛ لأنهم أرسوا قواعد القصيدة فلا يجوز لشاعر مهما كان أن يخالفهم في النظم أو أن يخرج عن السبيل اللغوي الذي ساروا عليه منذ الأجداد.

وأورد الأمدى في موضوع: " الدعاء للديار بالسقيا " لأبي تمام خمسة افتتاحات، و للبحثري سبعة افتتاحات، و أطلق فيها أحكاماً نقدية؛ تنوعت بين « أحكام انطباعية لم

1 - الموازنة، ج 1، ص 429.

2 - سعد إسماعيل شلبي، مقدمة القصيدة عند أبي تمام و البحثري، ص 52.

3 - الموازنة، ج 1، ص 431 - 432 - 440.

4 - محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب، ص 144.

تتجاوز حدود الانفعال و أحكام أستند فيها الأمدى إلى الموضوعية العلمية، والرؤية المنفسحة.
«¹

وكان الافتتاح الجيد للقوائد العربية، أو حسن المطالع يعني في الفكر النقدي العربي براعة الشاعر في جذب السامع أو المتلقي، وهذه الخاصية الفنية التي انتبه إليها الناقد القديم لا يزال النقد الحديث إلى اليوم يخوض فيها، ويُنظر لها.

وقال الأمدى عن البيتين الأولين لأبي تمام أهما إبتداءان جيدان و هما :

قول الطائي:

أَسْقَى طُلُوهُمُ أَجَشُّ هَزِيمٌ وَغَدَتْ عَلَيْهِمُ نَظْرَةٌ وَنَعِيمٌ²

وقوله أيضا:

سَقَى عَهْدَ الْحِمَى سَبَلُ الْعِهَادِ وَرَوْضَ حَاضِرٍ مِنْهُ بَادِي³

وأما البيت الثالث في قوله أبي تمام:

يَا بَرْقُ طَالَعٌ مَنْزِلًا بِالْأَبْرُقِ وَأَحَدُ السَّحَابِ لَهُ حُدَاءُ الْأَيْنِقِ⁴

وعلق الأمدى على البيت الأخير بقوله: « إن لفظه طالع رديئة في هذا الموضع قبيحة،

وقوله [أبو تمام]: وأحد السحاب له حداء الأينق، لفظه ومعناه جيدان فصيحان، وإنما خصَّ البرق؛ لأنه دليل الغيث.»⁵

أما البيت الرابع في قول أبي تمام:

أَيُّهَا الْبَرْقُ بَثْ بِأَعْلَى الْبَرَاقِ وَأَعْدُ فِيهَا بِوَابِلِ غَيْدَاقِ⁶

فقد شرح الأمدى لفظه البراق في البيت، وهي « جمع مفردة، بُرْقَة، مثل بُرْمَة وبرام،

وهي الأرض ذات الطين والحصى تكون ذات ألوان مختلفة.»⁷

1- رجاء عيد، المصطلح في التراث النقدي، منشأة المعارف بالإسكندرية، شركة الجلال للطباعة، العامرية، جمهورية مصر العربية، 2000، ص 11.

2 - ديوان أبي تمام، ج 2، ص 151.

3 - المصدر نفسه، ج 1، ص 213.

4 - المصدر نفسه، ص 438.

5 - الموازنة، ج 1، ص 463.

6 - ديوان أبي تمام، ج 1، ص 453.

7 - الموازنة، ج 1، ص 464.

وقد أُعجب بالصورة الفنية في البيت؛ لأن تلك الأرض الطينية الكثيرة الحصى المختلفة الألوان، تومض وتتألأ بأنوار ساطعة قوية مختلفة الألوان كلما ومض فيها البرق، وهو ما يبعث في النفس التعجب والانبهار والأريحية ويحقق لها لذة الفرجة.

أما البيت الخامس من قول أبي تمام:

يَا دَارُ دَارَ عَلِيكَ إِرْهَامُ النَّدَى وَاهْتَزَّ رَوْضُكَ فِي الشَّرَى فَتَرَادَا¹

فقد شرحه الأمدى بعدما بيّن أنه ليس بجيد اللفظ و لا النسيج، بقوله: « يقال: أرهمت السماء، إذا أتت بالرّهمة، وهو المطر اللين، يقال: رهمة و أرهام، مثل: أكمة وأكمام، فإن قلت: إرهام الندى كان ذلك سائغا، وتراد: تشنى لكثرة ما به وغضاضته، ومنه: إمراة رود الشباب أي: غضته.»²

أما الافتتاحات السبعة التي أوردها الأمدى للبحثري، فقد استجد منها الثلاثة الأول، وقال فيها: إنها جيدة اللفظ و المعنى.

وهي قول البحترى:

نَشَدْتُكَ اللَّهُ مِنْ بَرْقِ عَلَى إِضْمٍ لَمَّا سَقَيْتَ جُنُوبَ الْحَزْنِ فَالْعَلَمِ³

وقوله أيضا:

سُقَيْتِ الْعَوَادِي مِنْ طُلُولٍ وَأَرْبَعٍ وَحُيَيْتِ مِنْ دَارٍ لِأَسْمَاءَ بَلْقَعِ⁴

و قول البحترى:

أُنَاشِدُ الْعَيْثَ كَيْ تَهْمِي غَوَادِيهِ عَلَى الْعَقِيقِ وَإِنْ أَهْوَتْ مَعَانِيهِ⁵

وأما الأبيات الرابع والخامس والسادس فقد قال الأمدى فيها إنها إبتداءات جيدة ويفوقها البيت الرابع الذي قال فيه: إنه « بيت كثير الماء و الرونق.»⁶

و قال البحترى في البيت الرابع:

أَقَامَ كُلُّ مُلْتِّ الْوَدْقِ رَجَّاسٍ عَلَى دِيَارِ بَعْلُو الشَّمَامِ أَدْرَاسِ⁷

و قال في البيت الخامس:

1 - المصدر نفسه، ص 464.
2 - ديوان أبي تمام، ج 1، ص 284.
3 - ديوان البحترى، ج 2، ص 283.
4 - المصدر نفسه، ص 103.
5 - ديوان البحترى، ج 2، ص 314.
6 - الموازنة، ج 1، ص 465 - 466.
7 - ديوان البحترى، ج 2، ص 428.

لا يَرْمِ رَنْعَكَ السَّحَابُ يَجُودُهُ تَبْتَدِي سَوْفَهُ الصَّبَا أَوْ تَقُودُهُ¹

و قال في البيت السادس:

سَقَى دَارَ لَيْلَى حَيْثُ حَلَّتْ رُسُومُهَا عَهَادٌ مِنَ الوَسْمِيِّ وَطَفٌ غُيُومُهَا²

وأما البيت السابع في قول البحتري:

سَقَى رَنْعَهَا سَحُّ السَّحَابِ وَهَاطِلُهُ وَإِنْ لَمْ يُجَبَّرِ أَنْفًا مَنْ يُسَائِلُهُ³

وعلق الأمدى على البيت الأخير بقوله: « وهذا بيت رديء العجز؛ من أجل قوله: "

أنفا"؛ لأنها حشو لا حاجة بالمعنى إليه. »⁴

وكانت النتيجة التي انتهى إليها بعد موازنته بين معاني الشعارين في موضوع الدعاء للديار بالسقيا، أن الشعارين متكافئان. وهكذا بقيت الموضوعات التي وازن فيها الأمدى بين معاني الطائيين لتنوع أحكامه فأشار إلى تفوق البحتري في موضوعات، أو إلى تفوق أبي تمام في موضوعات أخرى، وغاب حكمه الصريح في أيهما أشعر في بعض الموضوعات كما في موضوع ما جاء عنهما في ترك البكاء على الديار والنهي عنه.

ويمكن تلخيص الأحكام النهائية التي انتهى إليها الأمدى بعد موازنته بين معاني

الشعارين في مواضيع الأطلال والبكاء على الديار على الشكل التالي:

. تكافؤ الشعارين في ست موضوعات.

. أبو تمام أشعر من البحتري في موضوعين اثنين.

. البحتري أشعر من أبي تمام في ثماني موضوعات.

ولو اعتمد القارئ الطريقة الإحصائية في تحديد الأشعر من الطائيين لكانت النتيجة المنطقية أن البحتري أشعر من أبي تمام؛ لأن عدد الموضوعات التي تفوق فيها أكثر من تلك التي تفوق فيها أبو تمام، وهذا يعني تفوق شعر الطبع وطريقة الأوائل على شعر البديع، ويعنى أيضا تفوق الطبع على الصنعة، أو انتصار طريقة الأوائل على طريقة المحدثين.

منزلة كتاب الموازنة في النقد العربي:

1 - ديوان البحتري، ج 1، ص 215.

2 - ديوان البحتري، ج 2، ص 124.

3 - المصدر نفسه، ص 255.

4 - الموازنة، ج 1، ص 466.

يُعدُّ كتاب الموازنة بين الطائين للآمدى من أهم الكتب النقدية التي ألفت في موضوع الموازنة بين شاعرين كان لهما الأثر الواضح في النقد العربي القديم، على أساس أن البحري مثل طريقة الأوائل وأبا تمام مثل طريقة المحدثين، وهو ما أدى إلى نشوب خصومة حول الشاعرين، إذ كان العصر العباسي البيئة الملائمة التي ساهمت في اتساع مجال النقد بكل « أبعاده اللغوية و التاريخية و الفنية، فلم يعد هناك موضوع من المواضيع إلا وطرح للبحث من جديد وذلك على ضوء المستجدات الجديدة التي عرفها الدارسون في ذلك الحين.»¹

وكانت قضية الشعر المحدث قد أثارت حفيظة بعض العلماء بالشعر خاصة أولئك الذين كانوا يهتمون بالجانب اللغوي فيه، فقد كانوا يعيبون على الشعراء المحدثين خروجهم عن العرف اللغوي القائم، وسعّيهم إلى إقامة عرف لغوي جديد، متجاهلين في ذلك كل التحذيرات التي توجه إليهم جرّاء هذا الخروج؛ وهو ما جعل النقد القديم يتعامل مع ما ابتدعه وأبدعه بريبة وشك.

لقد فتح الآمدى بموازنته بين الطائين الباب على مصراعيه أمام كتب النقد والبلاغة التي سارت على طريقته، واتبعت نهجه؛ فاستطاعت بذلك أن تجمع بين النظرية والتطبيق في تعاملها مع القضايا النقدية التي كانت مطروحة؛ فزاوجت بين العلم والفن، إذ « لم يصبح النقد عبئا على دارس الأدب إلا عندما تحولا إلى قواعد منطقية، لا تؤدي غرضا أدبيا فتصنع لهما الأمثلة صناعة، وقد يؤتى لهما -أحيانا- بالنصوص الجيدة، و لكن على سبيل التمثيل لا التطبيق؛ فلا يقع ذلك التزاوج المثالي بين القاعدة و المثال عن طريق اتخاذ القاعدة وسيلة لاستكشاف ما للنص من عناصر الجمال.»² وكانت كتب

النقد قبل الآمدى تكتفي في حديثها عن الشعر والشعراء بالجانب النظري وحده مقتصرة على عرض موجز لبعض القضايا التي ليست من صميم النقد و« التي تتصل بالنظرية الأدبية أو ببعض الخصائص التي تميز الشعر عن غيره، أو بالاهتمام بوضع تحديدات أو تعريفات للشعر أو النقد أو البلاغة أو الفصاحة أو الذوق الأدبي، أو الكلام في موضوعات تتصل بالنقد النظري، مثل التكلف، و الطبع في الشعر، أو مذهب البديع والصنعة، أو غير ذلك من مسائل نظرية حاض فيها النقاد العرب من قبل.»³

1 - الطاهر حليس، اتجاهات النقد العربي و قضاياها، ص 268.

2 - عبد الله منيع القيسي، تجارب في النقد الأدبي التطبيقي من منظور إسلامي، ص 33.

3 - محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم و الحديث، ص 367.

ولقد كان الأمدى في موازنته ذا روح ناضجة، و ذا روح منهجية حذرة يقظة في تعاملها مع قضية حَزَبَتِ النقاد « فهو يتناول الخصومة كرجل بعيد عنها يريد أن يجمع عناصرها ويعرضها ويدرسها، فإن حكم قصر حكمه على الجزئيات التي ينظر فيها، فقد يكون البحتري أشعر في باب الشعر، أو في معنى من معانيه، وقد يكون أبو تمام أشعر في ناحية أخرى.¹ ويمثل هذه الطريقة حاول الأمدى إبراز المزايا اللفظية في شعر البحتري مما ليس لها شبه في شعر أبي تمام، وهو بذلك يقيس جودة الشعر بجلاوة اللفظ، وحسن الديباجة، وقاس أفضلية الشعر بميزان عمود الشعر، وما كان قد درَّب عليه ذوقه من نظره في الشعر القديم، وما وضعه من معايير نقدية تمتد جذورها إلى الشاعر الجاهلي.

ورأى عبد العزيز عتيق في كتاب الموازنة بين الطائيين محاولة نقدية أو منهجا جديدا في النقد العربي، تجلّى ذلك من خلال المنهج النقدي « الذي رسمه الأمدى لنفسه فيما هو أقرب إلى مناهج النقد الحديثة وذلك؛ لأنه لا يسبق كغيره إلى الإفصاح بتفضيل أحد الشعارين على الآخر، وإنما هو يقارن بين قصيدتين.² في أمور عديدة دون أن يقطع بأيهما أشعر، وبذلك يكون الأمدى قد طور فكرة الموازنة القديمة في النقد العربي إلى منهج نقدي طبقه على شعر الطائيين ووظف ما انتهى إليه النقاد قبله.

وركز بعض الدارسين على منهجية الأمدى في موازنته، وذكروا أنها تجلت في ناحيتين مختلفين: ناحية المفاضلة و اعتمادها على المناقشة والتحليل والتعليق، ثم الانتهاء إلى الحكم النقدي، وناحية « استنباط الخصائص والمشاهد في تاريخ النقد العربي أنها ظلت الوحيدة من نوعها.³»

و أما الآراء التي انتقصت من قيمة الموازنة بين الطائيين بحجة أن الأمدى مال في بعض أحكامه النقدية إلى تفضيل أشعار البحتري على أشعار أبي تمام، أو تلك التي تؤاخذ الأمدى بذوقه الذي يفضل الشعر المطبوع، وترميه بالتعصب للبحتري، فإنها مخطئة في ظنّها؛ لأن الأمدى أهم ناقد قديم استطاع أن يوازن بين شاعرين أحدهما ضجة نقدية كبيرة في حياتيهما وبعد وفاتهما، وهذا ما يجعل من كتاب الموازنة « أضخم نتاج عربي في النقد التطبيقي التفصيلي

1 - محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب، ص 95.

2 - عبد العزيز عتيق، في النقد الأدبي، الطبعة الثانية، دار النهضة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1972، ص 368.

3 - أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، الطبعة السادسة، مكتبة النهضة المصرية، جمهورية مصر العربية، 1960، ص 283.

الذي إن دلَّ على شيء فإنه يدل على صبر طويل، وأناة عجيبة، وقدرة على جمع النصوص وتقريبها من بعض، وفهم لشعر الشعارين لا يفوقه فيه أحد.¹

وما يشهد على موضوعية الأمدى رجوعه إلى كثير من المصادر المختلفة مثل "كتاب الأنواء" لأبي حنيفة الدينوري، و"ديوان الحماسة" لأبي تمام، و"كتاب الخيل" لأبي عبيدة، و"الكامل" للمبرِّد، وغيرها من الكتب التراثية التي قد يُحصَى منها سبعة عشرة مؤلفاً على الأقل، وكأنه أراد برجوعه إلى هذه المؤلفات الكثيرة أن يثبت نظريته النقدية التي ترى ضرورة أن يكون الناقد على اطلاع واسع لأكثر الكتب النقدية المساعدة في فهم الشعر وتدعيم الآراء النقدية.

وهذا لا يعني أن موازنة الأمدى خلت من المآخذ، فلكل شيء إذا ما تمَّ نقصان، إذ أحصى عليها بعض الدارسين هُنَّاتٍ في التأليف فهي «تقوم على تجزئة القصائد، وهي بالعملية الإحصائية أشبه، كما أنها تتحدد بما لمح الأمدى من معان وردت في الشعر، و قد تجيء هناك معان لا شركة فيها، وقد يشترك اثنان في موضوع واحد، ثم يكون تناولهما له على وجهين شديدي التباعد، فهي عمل لا ينتهي إلى غاية كما أنه مفتعل بإجراء موازنة بين شاعرين متباعدين في تصورها لطبيعة الشعر.»²

كما أن الأمدى ركز في نقده على معالجة النصوص الشعرية معالجة مباشرة؛ إذ يأخذ النص الشعري ويشرحه أو يحلله ثم يعلق عليه وينتهي إلى إطلاق الحكم النقدي فيه مدعماً آراءه بما حفظه من الشعر القديم الذي يستجيب لنظريته النقدية، وتنصرف هذه المعالجة إلى شاعر أو أكثر، وما يعوزها أنها «تركز على معالجة نصية أكثر ممَّا تهدف إلى صياغة مفاهيم كلية، وذلك من خلال مشكلات وقضايا متعددة، أو قضايا التحليل الموضوعي وما يمكن أن يتصل بهما من شروح، وتفسير.»³

كما أخذ بعض الدارسين أيضاً الأمدى في موازنته بخضوعه الكامل لشروط نظرية عمود الشعر، وتطبيقه الصارم للمعايير القديمة و اتخاذها كمبدأ نقدي، إضافة إلى اهتمامه بالشكل والقوالب اللفظية، وميله إلى مدرسة الطبع وعدم الالتفات إلى مسائل التخيل في المعاني المستعارة عند أبي تمام، وكثرة الاستطرادات التي كثيرا ما يخرج بها إلى أمور فرعية وثانوية لا علاقة لها بالدرس النقدي العربي.

1 - داود سلوم، مقالات في تاريخ النقد العربي، ص 252 - 253 .

2 - إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي و البلاغة، ص 170.

3 - جابر عصفور، مفهوم الشعر في التراث النقدي، ص 07.

و على الرغم من الهنات التي سجلها بعض الدارسين على كتاب الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري للأمدى من ذلك الحفاوة المبالغ فيها حضيت بها أشعار البحتري، وتفضيل الأمدى للشعر القديم على حساب الشعر المحدث، فإن كتاب الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري يبقى من أهم المؤلفات النقدية القديمة التي استطاعت أن تخوض في مسألة الخصومة التي قامت بين الطائيين بموضوعية وتستند في أحكامها النقدية إلى الحجة والدليل، و أن تجمع بين النظرية والتطبيق؛ فقد وازن الأمدى وناقش وحلل وعلل وأصدر أحكاما نقدية على المادة الشعرية التي كانت بين يديه، كما استنبط الخصائص الفنية لشعر الطائيين، ونجح في وضع منهجية نقدية تجاوزت الطائيين لتتناول قضايا نقدية لها علاقة بالصراع الذي قام بين الشعر القديم والشعر المحدث أو شعر البديع.

المبحث الثاني:

الأمدي بداية النقد المنهجي عند العرب

6:

لقد كان لظهور أبي تمام على الساحة الشعرية في العصر العباسي أثر واضح في الحياة الثقافية العربية، إذ أحدث المفاجأة بأسلوبه الشعري الجديد الذي يستمد أدواته من البديع، وكانت البيئة العباسية الجديدة أحد أهم العوامل التي ساعدت أبي تمام في إبداعه إذ تمكن من إدماج مفاهيم جديدة في شعره لم يكن الشاعر الأول لينتبه إليها أو ليهتم بها، فتحول شعره إلى ظاهرة شغلت النقاد والمتذوقين للشعر في القرنين الثالث والرابع الهجريين، وكان ابن المعتز (ت 296 هـ) قد أَلَّف رسالة مستقلة بَيَّن فيها انقسام الناس في أبي تمام، بين مستحسن لشعره؛ لأنه يعكس روح العصر ويحمل خصائص الحضارة العباسية، وبين مستهجن له؛ لأنه خَرَقَ للعرف الشعري القائم، فقامت خصومة عنيفة حول شعره تبنتها حركة التأليف، وكانت الخصومة في الانتصار لأبي تمام « أو في تبيان عيوبه قد اتسعت؛ وكان الجانب الأكبر من جهد نقاد القرن الثالث في مجالسهم، و في ما كتبه عنه يميل إلى إبراز وتحقيق عيوبه.»¹

و هذا المبحث يناقش فكرة أن الأمدي استطاع أن يستثمر في نقده الخصومة التي دارت حول الطائيين، وأن يمثّل بموازنته بداية النقد المنهجي عند العرب؛ لأنه احتكّم إلى معايير نقدية مستنبطة من نظره في الشعر في حد ذاته من خلال دراسته التحليلية والتطبيقية لأشعار الطائيين المدعّمة بالدليل والمثال قبل أن يطلق فيها الحكم النقدي الذي يسنده العلم وتدعمه الخبرة و المراس.

و قد ترجمت الخصومة بين الطائيين في إتجاهين مختلفين: الأول اتجاه تجديدي ومثله أبو تمام وحشد حوله أنصاراً وخصوصاً، والثاني اتجاه تقليدي ومثله البحتري وحشد حوله أنصاراً وخصوصاً أيضاً، « لكن تدخل النقد في هذه الخصومة التي ثارت حول الشاعرين لم يكن موضوعياً في كثير مما ذهب إليه النقاد الذين سبقوا الأمدي خاصة أولئك الذين رفضوا كل جديد يمكن أن يشكل خطراً على القصيدة العربية الأصيلة.»²

1 - إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص 135 - 136.

2 - جابر عصفور، مفهوم الشعر في التراث النقدي، ص 07.

1- الموازنة المعللة أساس النقد المنهجي:

انبرى الأمدي للموازنة بين أبي تمام و البحتري، و تميّز عمن سبقوه في أنه كان على « معرفة بالشعر العربي، وذا ثقافة أدبية ولغوية عالية، فكانت هذه العوامل معينة له على الدراسة التحليلية المقارنة، وعلى المناقشة المستندة إلى البيئة والدليل، وإلى الذوق الأدبي الخالص الذي لم يفسد ولم يظل أحكامه الولوج بالمنطق الشكلي أو بالفلسفة، فقد هدى وَعْي الأمدي بحقيقة الأدب والشعر إلى تجنب كل ما لا يتصل بالأدب والنقد من تيارات العلوم الفلسفية المستحدثة، بل هو يرى فيما كتب من حقائق عن مفهوم الشعر، أن الشعر يمكنه أن يقف على قدميه وأن يستغني عن الحكمة والفلسفة، متى ما حقق المقصود دون المراد منه، ومتى ما أصاب غرضه و بلغ أهدافه.»¹

وكانت المفاضلة بين شاعرين و أكثر محورا يدور حوله كثير من النقد القديم، و لكن أصولها كانت بسيطة ساذجة، تتلخص في الإعجاب العام لدى أحد المعجبين بشاعر دون آخر، أو تصنف الشعراء تصنيفا معينيا حسب العصر أو تجعلهم في طبقات، وهذا ما جعل أكثر الموازنات التي ظهرت قبل موازنة الأمدي تفتقر إلى المنهج الصحيح الذي يضمن لها مصداقية الأحكام النقدية.

وأما الأمدي فإنه اعتمد على منهج نقدي بناه وفق أسس علمية جعلت موازنته تمثّل طريقة جديدة أتاحت للقارئ « تتبع نصيب كلّ من الشاعرين من الإحسان أو الإساءة، إذ إنه بتجميع محصول كلّ منهما من هذين الأمرين، وتبيين صاحب الحظ الأوفر في الإحسان يمكن تحديد أيّهما أشعر، وبهذا الصنيع يقدم الأمدي منهجًا نقديا ممتازًا يمكّن القارئ من الإلمام بنواحي القوة والضعف عند الشاعرين.»² و قد صرح بمنهجه في موازنته، وأكد على تحريه الموضوعية، وميز بين الأذواق، وحدّد طريقة الموازنة بقوله: « ولست أحب أن أطلق القول بأيّهما أشعر عندي ؟ لتباين الناس في العلم، و اختلاف مذاهبهم في الشعر... فإن كنت - أدام الله سلامتك - ممّن يفضل سهل الكلام وقريبه، و يؤثر صحة السبك، وحسن العبارة، وحلو اللفظ ، وكثرة الماء والرونق، فالبحتري أشعر عندك ضرورة، وإن كنت تميل إلى الصنعة، والمعاني الغامضة التي تستخرج بالغوص والفكرة، ولا تلوي على ما سوى ذلك فأبو تمام عندك أشعر لا محالة، فأما أنا فلا أفصح بتفضيل أحدهما على الآخر، ولكني أوازن بين قصيدة و

1 - محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، ص 377.

2 - عيسى علي العاكوب، التفكير النقدي عند العرب، ص 264.

قصيدة من شعرهما إذا إتفقتا في الوزن و القافية و إعراب القافية، و بين معنى ومعنى، ثم أقول أيهما أشعر في تلك القصيدة، و في ذلك المعنى؟ ثم احكم أنت حينئذ إن شئت على جملة ما لكل واحد منهما إذا أحطت علما بالجميل و الرديء.¹

ولم تكن كتب النقد قبل موازنة الأمدي تفصح عن منهجها النقدي، وكانت تخوض في نقد الشعر دون تنوير القارئ بالمنهج المتبع في دراستها، وكانت الموازنات بين الشعراء تتحكم بها عوامل كثيرة، فتخرج بها عن الموضوعية وتتحول إلى مجرد ملاحظات نقدية تتلخص في الإعجاب ويعوزها الدليل و التعليل.

و يبدو أن الأمدي أعلن عن منهجه النقدي في الموازنة رغبة منه في الدقة، وتحري الموضوعية، « وأن لا يقع فيما وقع فيه غيره من مثل و هوى مع أحد الشعارين، على أنه لا يُجدد في هذا المنهج إنما يرجع بنا إلى طريقة زوجة امرئ القيس حين احتكم إليها زوجها وعلقمة أيهما أشعر؟»²

ولكن الإعلان عن المنهج قبل الانطلاق في الموازنة بين الطائين علامة فارقة بين موازنة الأمدي والمؤلفات النقدية التي ظهرت قبله، إذا علم أن هذا المنهج اشترط مشاركة القارئ - الذي يجب أن يكون على علم بالجميل والرديء من الشعر - في العملية النقدية، وهو منهج اعتمده النقد الحديث في دراساته النقدية.

ولقد حاول الأمدي بمؤلفه أن يخرج الموازنة من سيطرة الأحكام الانطباعية التي لا تستند إلى العلم في أحكامها، فرأى أن « الموازنة المعللة هي الطريقة التي يثبت بها المرء أنه قد أصبح ناقدًا، فليكن الأمدي ذلك الناقد، وليقم الموازنة المعللة لا بين اثنين حكم في أمرهما قدامى العلماء، بل بين اثنين من المحدثين هما أبو تمام والبحتري، ليثبت أن ناقدًا من طرازه يقف في مستوى العلماء القدامى، إن لم يكن بقدرته على التعليل والتوضيح أوضح مقامًا.»³ وهذا ما جعله مميّزا في أحكامه النقدية، فلم تعتمد على رأيه الشخصي فحسب، بل عمل جاهدا على تحقيق الموضوعية في آرائه بالاستدلال عليها بالنتائج التي توصل إليها غيره من النقاد، بعدما إطلع على كل الرسائل والمؤلفات التي ألفت في موضوع الخصومة بين الطائين اللذين انقضى على زمنهما ما يقارب القرن من الزمن. ويظهر أنه متأثر في ذلك بآراء النقاد الذي

1 - الموازنة، ج 1، ص 05 - 06.

2 - شوقي ضيف، النقد، ص 68.

3 - إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص 145.

تناولوا الخصومة قبله « فهو يعتمد على آرائهم و يستدل بحكومتهم في النقد، وهو يروي الكثير عنهم في كل صفحة من صفحات الكتاب، وفي كل موضوع من موضوعاته، نقل عن الأصمعي وعن ابن الأعرابي وأستاذهما أبي عمرو بن العلاء، ونقل عن ابن سلام، وابن قتيبة وسواهما من أئمة الأدب وعلماء اللغة.. وفضله إنما في تدوينها وتنسيقها وإضافة آراء معاصريه إليها، وتديجها بكثير من آرائه هو، وتعليل ما لم يعلل.»¹

كما اعتنى الأمدي بالدراسات النقدية السابقة التي دارت في شأن الخصومة بين الطائيين - سواء أكانت شفوية أم كتابية - عناية فائقة ليبنى منهجه النقدي على أصول تاريخية ثابتة، فهو لا « يريد أن ينطلق من واقعه الذي زخر بالاتجاهات الشعرية الجديدة في الصياغة والموضوعات، والأعاريز والأوزان... [وهو] يبدل جهده في ميدان الإطلاع على إنتاج الذين سبقوه، يحاول بذلك أن يدرب نفسه و يُمكن من الخبرات الضرورية التي تؤهله للحكم على غيره.»²

وهنا تظهر حنكته النقدية، فقد كان يجمع تلك الآراء لتهيئة القارئ لقبول حكمه النقدي؛ وليؤكد صحة نظريته النقدية التي تنطلق من فكرة أن البحري ممثل عمود الشعر، إذ أورد خبراً عن أبي علي: محمد بن العلاء السجستاني ذكر فيه أن البحري قال: « كان [أبو تمام] أغوص على المعاني مني، وأنا أقوم بعمود الشعر منه.»³ وقد ذكر الأمدي أن هذا الخبر شائع معروف عند الشاميين وهو خبر يدعم الرأي الذي يشير إلى أن البحري كان ينظم الشعر وهو على علم بمقومات عمود الشعر.

كما تبرز مخالفة الأمدي من سبقه من النقاد في فهمه لمعنى الموازنة؛ لأنه لم ينظر إليها نظرة مفاضلة وحكم بالتفوق « لهذا الشاعر أو ذاك فحسب، بل جعل منها قبل كل شيء دراسة مقارنة لشعر الشعارين، وكثيراً ما تتسع فتشمل كل ما قالته العرب في معنى من المعاني.»⁴ ومثال ذلك تعليقه على الخطأ في قول أبي تمام:

مَنْ هَيْفَ لَوْ أَنَّ الْخَلَّاحَ صَيَّرَتْ لَهَا وَشُحًّا جَالَتْ عَلَيْهَا الْخَلَّاحِلُ⁵

1 - محمد عبد المنعم خفاجي، الحياة الأدبية في العصر العباسي، ص 368 - 369.

2 - الطاهر حليس، اتجاهات النقد العربي وقضاياها، ص 281 - 282.

3 - الموازنة، ج 1، ص 12.

4 - محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب، ص 146.

5 - ديوان أبي تمام، ج 2، ص 53.

إذ رأى الأمدي أن الطائي أخطأ في المعنى، فعلق عليه بقوله: « إن هذا الذي وصفه أبو تمام ضد ما نطقت به العرب، وهو من أقبح ما وصف به النساء؛ لأن من شأن الخلاخل والبرين أن توصف بأنهما تعض في الأعضاء والسواعد وتضيق في الأسوق، فإذا جعل خلاخلها وشحا يجول عليها فقد أخطأ الوصف؛ لأنه لا يجوز أن يكون الخلاخل الذي من شأنه أن يعض بالساق وشاحًا جائلاً على جسدها؛ لأن الوشاح هو ما تتقلده المرأة متشحة به فتطرحة على عاتقها فيستبطن الصدر والبطن و ينصب جانبه الآخر على الظهر حتى ينتهي إلى العجز ويلتقي طرفاه على الكشح الأيسر، فيكون منها موضع حمائل السيف من الرُّجل... وقد تصف العرب الخصر بالدقة، ولكن تعطي كل جزء من الجسد قسطه من الوصف، كما قال منصور النميري:

فَلَوْ قَسْتِ يَوْمًا حِجْلَهَا بِحِقَابِهَا لَكَانَا سَوَاءً بَلِ الْحِجْلُ أَوْسَعُ

فجعل حجلاها - وهو الخلاخل - أوسع من حقايبها، والحقاب ما تديره المرأة على خصرها فهو يختص بالخصر، وكذلك النطاق، والوشاح لا يختص بالخصر وإنما يعلق حتى ينتهي إليه إذا كان الخصر دقيقا والبطن ضامراً، فاتبع أبو تمام منصوراً في المعنى فأخطأ.¹

ويكشف تعليل الأمدي للأخطاء الطائيين عن أنه كان حريص على بيان موضع الخطأ وتصويبه، فهو يحلل المعنى تحليلاً فنياً يستند إلى الحجة والدليل، ويستدعي ما أمكن من الأمثلة التي استحسناها لشعراء جاؤوا بالصورة الشعرية نفسها، ولكنهم لم يخرجوا على طريقة العرب، فقد بيّن أن أبا تمام خالف طريقة العرب في وصف النساء فأخطأ، ثم يشرح المعنى ويحلله بطريقة منطقية، ويستند ما إلى يمليه العقل والمنطق في رفض مبالغات الطائي، ويشترط في اللفظة المستعارة أن تكون مناسبة لما أستعيرت له؛ لأن الخلاخل الذي يرتبط بصورة العض بالساق أو الساعد، لا يجوز للشاعر أن يشبّهه بالوشاح الذي يطرح على العاتق، ويسدل على الظهر والصدر.

كما يكشف تعليله لأشعار الطائيين أيضاً عن إلمامه الواسع بالتراث العربي الأصيل، فقد كان يصدر أحكامه النقدية معتمداً على ذوقه الفني و على الروح العلمية التي يتمتع بها، وقد يكون لاشتغاله بالكتابة تأثير في منهجه؛ فهو يراعي حال المتلقي ويعتمد على منهجية تقوم على القراءة الدقيقة و الشرح والتعليل ثم التعليق وأخيراً الحكم النقدي، مستفيداً من كل

ما يساعد على فهم منقوده، فتجاوز بذلك الطائين إلى غيرهما من الشعراء، وأثار قضايا نقدية اهتم بها النقاد من بعده، وخرّج أخطاء أبي تمام في اللفظ والمعنى مستفيداً مما «أخذه من أفواه الرجال وأهل العلم بالشعر عند المذاكرة والمفاوضة، ومما استخرجه واستنبطه من قراءته للنصوص الشعرية التي تعامل معها، بعدما أسقط منها كل ما أحتمل التأويل، و دخل تحت المجاز و لاحت له أدنى علة.»¹

ويمثّل منهج الأمدي في الموازنة توضيحاً لمذهب الشعر العربي، واستنباطاً لأصالة الشعراء مع الحكم على تلك «الأصالة حكماً يقوم على الذوق و الحقائق الإنسانية العامة، و إن لم يخل الأمر من تحكم، ثم الوقوف في تفسير التفاوت عند النزعة الفنية دون أي محالة ليرد ذلك إلى الطبيعة النفسية لكل شاعر.»²

ومثال ذلك ما ذكره الأمدي في تعليقه على خطأ أبي تمام في قوله:

دَعَا شَوْقَهُ يَا نَاصِرَ الشَّوْقِ دَعْوَةً فَلَبَّاهُ طَلُّ الدَّمْعِ يَجْرِي وَوَابِلُهُ³

إذ حلّل معنى البيت وبيّن خطأه بقوله: «أراد أن الشوق دعا ناصراً ينصره فلباه الدمع، بمعنى أنه يخفف لاعج الشوق و يطفئ حرارته. و هذا إنما هو نُصْرَةٌ للمشتاق على الشوق، والدمع إنما هو حرب للشوق؛ لأنه يثلّمه و يتخونه و يكسر حدّه.

كما قال البحترى:

وَ بُكَاءُ الدِّيَارِ مِمَّا يَرُدُّ الشَّدَّ حُوقَ ذِكْرًا وَالْحُبُّ نِضْوًا ضَمِيلاً⁴

وقوله: " يرد الشوق ذكراً "، أي: يخففه و يثلّمه حتى يصير ذكراً، لا يقلق ولا يزعج كإقلاق الشوق، و قوله: و الحب نضواً، أي: يصغره و يحقه... فلو كان الدمع ناصراً للشوق لكان يقويه ويزيد فيه، ألا ترى أنك تقول: قد ذبحني الشوق إليك، فالشوق عدو المشتاق وحربه، والدمع سلّمه لتخفيفه عنه.»⁵ لقد

فهم الأمدي المعنى في البيت فهما استند فيه إلى التجربة والمنطق، ورأى أن أبا تمام أخطأ في المعنى الذي أراد؛ لأن الشوق في دعوته الدمع لينصره و يخفف عنه حرقة يكون قد دعا من يكسر حدّه وليس من ينصره، فالدمع يخفف الشوق و يذهب حرارته، ونصرة الشوق تكون في

1 - الموازنة، ج 1، ص 141.

2 - أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، ص 282.

3 - ديوان أبي تمام، ج 2، ص 11.

4 - ديوان البحترى، المجلد الأول، دار صابر، بيروت، لبنان، (دب)، ص 226.

5 - الموازنة، ج 1، ص 221.

زيادته وشدته. و استحسّن الأمدي قول البحترى؛ لأنه جعل الدمع يخفف حدة الشوق ويجوّله إلى ذكرى جميلة لا تؤذي صاحبها.

كما يعد نقد الأمدي لشعر الطائيين نقداً « للفكرة الشعرية المجردة ولأسلوبها الشعري الذي ظهرت فيه، إذا كانتا بعيدتين عن المنهج العربي، فهو تحكيم للمنهج العربي في أسلوب الشعارين وألفاظهما ومعانيهما، فيردّ منها ما يردّه الطبع العربي، ويقبل ما قبله، مع عناية باستقصاء سرقاتهما الشعرية الكثيرة، فهو نقد عقلي لغوي أكثر منه نقداً أدبياً شعرياً، على أن الأمدي لا يكتفي في نقده للشاعرين بالناحية السلبية فقط، بل كثيراً ما يتجه اتجاهها إيجابياً، فيأتي بالأبيات التي وقع الخطأ فيها مصحّحة أبداع تصحيح.¹»

ويظهر بذلك ذوقه الفني الرفيع المبني على أسس جمالية تجمع بين صحة الطبع وحسن الصنعة، ويتحول الأمدي إلى ناقد شاعر، وهذا ما ميّزه عن غيره من النقاد الذين نقدوا الشعر وهم بعيدين عن إدراك معاناة الشاعر، فهو ناقد وشاعر وعالم بالشعر.

ومثال ذلك بيانه لخطأ أبي تمام في قوله:

جَثَمَتْ طُيُورُ الْمَوْتِ فِي أَوْكَارِهَا فَتَرَكْنَ طَيْرَ الْعَقْلِ غَيْرَ جَثُومٍ²

و شرح الأمدي معنى البيت بقوله: « جثمت طيور الموت في أوكارها، بيت رديء القسمّة، رديء المعنى؛ لأنه جعل طير الموت في أوكارها جائمة، أي ساكنة لا ينفرها شيء، وطير العقل غير جثوم، يعني أنها نفرت فطارت، يريد طيران عقولهم من شدة الرّوع، وما كان ينبغي أن يجعل طير الموت جثومًا في أوكارها، وإنما كان الوجه أن يجعلها جائمة على رؤوسهم وُقعا عليهم. فأما أن تكون جائمة في أوكارها فإنها في السلم وفي الأمن جائمة في أوكارها أيضا، وطير العقل ليست بضد لطير الموت] وإنما هي ضد لطير الجهل، وطير الحياة ضد لطير الموت [فلو كان [الطائي] قال:

جَثَمَتْ طُيُورُ الْمَوْتِ فَوْقَ رُؤُوسِهِمْ فَتَرَكْنَ أَطْيَارَ الْحَيَاةِ تَحُومٍ

لكان أشبه وأليق أو قال:

سَقَطَتْ طُيُورُ الرُّوعِ فَوْقَ رُؤُوسِهِمْ فَتَرَكْنَ طَيْرَ الْعَقْلِ فِي التَّحْوِيمِ

لكان أيضا أقرب من الصواب: لأنهم يقولون: طار عقله من الرّوع، فإذا تاب إليه عقله وسكن قيل: قد أفرخ روعه، وهذا مثل، وذلك أن الطائر إذا أفرخ لزم عشه وأفراخه، وقد يجوز

1 - عبد المنعم خفاجي، الحياة الأدبية في العصر العباسي، ص 360.

2 - ديوان أبي تمام، ج 2، ص 140.

أن يكون " أفرخ روعه " أي ذهب؛ لأن الطائر إذا أفرخ وطارت فراخه انتقل عن ذلك العش.¹

و مثل هذا التحليل لمعاني الطائي يدل بوضوح على فهم الأمدي لمعاني أبي تمام فهما يسنده العلم والمنطق؛ فهو لا ينشغل بموسيقى البيت الشعري أو ببريق الصورة الفنية عن المعنى المراد، وإنما يركز كل ذهنه في فهم المعنى وتفريسه، فلا يقبل معنى من معاني الطائيين دون أن يعرضه على ذوقه الفني وخلاصة تجاربه، وعندما اضطرب الطائي في المعنى فجعل عقول القوم تطير لهول الحرب ولم ينتبه إلى أن أرواحهم تطير قبلها أو معها، عدّ الأمدي هذا خطأ؛ لأن الحرب تقصد الروح قبل العقل، كما لم يقبل مقابلة طيور العقل لطيور الجهل؛ لأن مقابلهما طيور العلم.

لقد أسس الأمدي بطريقته هذه في تحليل النصوص منهجا جديدا في عصره سار عليه كثير من النقاد الذين جاؤوا بعده حتى صار ذلك الاتجاه خطة علمية مقررّة يسعى إليها النقاد الذين يرغبون في سير نقدهم وفق طريقة علمية ممنهجة، وصار منهجه هو المنهج الفني لنقاد العرب جميعاً.

ومن ثمّ فإنه مثّل بهذا الاتجاه صورة ذلك الإحساس الفني الذي عبر عنه ابن سلام الجمحي (ت 231 هـ) بإيجاز حين ميّز بين دور النقد و الناقد في عصره، « فكأن الأمدي كان يحس أنه الناقد الذي اجتمعت له الآلات الضرورية للنقد، وأنه قد آن الأوان لتصبح لهذا الناقد شخصيته المميزة وحكمه الذي يؤخذ بالتسليم.²»

كما تظهر حنكة الأمدي النقدية في الموازنة في أنه لم يدرس شعر الطائيين إلا بعد أن اطلع على كتب النقد والبلاغة وأدرك مفهومها للشعر والبلاغة، و زاد عليهما بأن جعل لهما مفهومًا خاصًا، فالشعر عنده « حسن التأتّي، وقرب المأخذ، واختيار الكلام، ووضع الألفاظ في مواضعها، وأن يورد المعنى باللفظ المعتاد فيه المستعمل في مثله وأن تكون الاستعارات والتمثيلات لائقة بما استعيرت له وغير منافرة لمعناه، فإن الكلام لا يكتسي البهاء و الرونق إلا إذا كان بهذا الوصف... وهذا أصل ما يحتاج إليه الشاعر والخطيب صاحب النثر؛ لأن الشعر

1 - الموازنة، ج 1، ص 245.

2 - إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص 143.

أجوده أبلغه، والبلاغة إنما هي إصابة المعنى وإدراك الغرض بألفاظ سهلة عذبة مستعملة سليمة من التكلف، لا تبلغ الهذر الزائد على قدر الحاجة، ولا تنقص نقصاً يقف دون الغاية.¹ و يعكس هذا القول سعي الأمدي إلى بيان مقومات عمود الشعر التي اتخذ منها معايير نقدية احتكم إليها في موازنته بين الطائيتين من خلال بيانه للخصائص الفنية في شعريهما، وقد يكون امتناعه عن التنظير لعمود الشعر خوفاً من أن يقع في الخطأ نفسه الذي وقع فيه قدامة بن جعفر الذي جمد النقد بأن جعله في تعريفات و في قواعد فلسفية منطقية حالت دون الناقد وإبداع الشاعر.

كما أكد الأمدي بمنهجه هذا أنه « رجل منصف، ودارس محقق لا يقبل شيئاً بغير بنية ولا يقدم حكماً بغير دليل، بل يحتكم في نقده إلى معايير بعضها ورثها من بيئته النقدية، وبعضها الآخر ابتدعها بتعامله مع النصوص الشعرية التي عاجلها معالجة نصية صاغ من خلالها مفاهيم كلية ظل يترسمها من جاء بعده من النقاد؛ وهو فيما يبدو لم يكن يجهل شيئاً لا من علوم اللغة العربية وآدابها التقليدية فحسب، بل ولا من العلوم الفلسفية المستحدثة، وإن تكن العلوم لم تبهره، ولا ضللت أحكامه عن الأدب والشعر، وعنده أن أساس كل نقد صحيح هو الذوق.»²

وإذا كان الأمدي لا يخفي في موازنته تأثره بآراء النقاد الذين سبقوه، فإنما دعاه إلى ذلك بيانه أن النقد لا يقوم على الفردية، وإنما هو عمل مشترك بين النقاد؛ لأن قراءة النصوص تختلف من ناقد إلى آخر، وما يكتنزه النص الشعري من قيم فنية لا يمكن أن يحيط بها ناقد واحد، بل إن ذكاء الأمدي ودقة منهجه تظهر في استعانته بآراء النقاد قبله وأنه جعل القارئ يشارك في العملية النقدية؛ لأن النص الأدبي ينطوي على إشارات دقيقة قد ينتبه إليها قارئ على قدر من العلم ولا ينتبه إليها ناقد.

لقد فرض الأمدي على الشاعر المحدث التزم عمود الشعر، و طالب الناقد التزام عمود الذوق، وهذا يعني أنه « تناول القواعد القديمة من اعتماد على أصول اللياقة وعلى قانون منتهى الجودة وعلى ما أشبه هذين من أصول نقدية قديمة وجعلها مقياساً كبيراً يكسر اللجوء

1 - الموازنة، ج 1، ص 423 - 424.

2 - محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب، ص 113.

إليه عندما يجد الناس مخالفين له في ذوقه، فإنه قد تجاوز حدود تلك القواعد التي كانت تقف عند الموصفات الشكلية إلى صميم العملية الشعرية.¹

و أما مطالبة الناقد بالتزام عمود الذوق فإنه لا يقل أهمية في نظر الأمدي عن التزام الشاعر عمود الشعر؛ لأن الناقد لو نظر إلى إبداع الشاعر بعيداً عن عمود الذوق لما انتبه إلى كثير من الأخطاء التي وقع فيها أبو تمام وأمثاله من شعراء البديع.

و لكن النقد الحديث رأى في فرض الأمدي على الناقد التزام عمود الذوق خطراً على النقد؛ لأن الاحتكام إلى طريقة العرب، واللجوء إلى عمود الذوق قد يقتل الاستعارة، وبيان ذلك أن الشعر لا يتأثر إذا غيّر الشاعر بعض الأوصاف في شعره.

وتحت تأثير عمود الذوق ردّ الأمدي بعض الأخطاء التي خرّجها أبو العباس: أحمد بن عبيد الله بن محمد عمار القطرلي (ت 319 هـ) لأبي تمام. ومثال ذلك ما أنكره أبو العباس على أبي تمام في قوله:

هَادِيَهُ جَذَعٌ مِنَ الْأَرَاكِ، وَمَا تَحْتَ الصَّلَا مِنْهُ صَخْرَةٌ جَلَسَ²

وكان أبو العباس قد خرّج الخطأ في البيت بقوله: « هذا من بعيد خطائه أن شبه عنق الفرس بالجذع، ثم قال: "جذع من الأراك" ومتى رأى عيدان الأراك تكون جذوعاً؟ أو تشبه بها أعناق الخيل!»³

و رأى الأمدي أن أبا العباس أخطأ في إنكاره على أبي تمام أن شبه عنق الفرس بالجذع؛ لأن من عادة العرب أن تشبه مثل هذا التشبيه، ولكنه وافقه في إنكاره على أبي تمام أن تكون عيدان الأراك جذوعاً؛ لأن من طبيعة هذه العيدان مهما امتلأت أن لا تصير جذوعاً، ومن ثمّ فإن اللفظة المستعارة لهذا المعنى غير صالحة لما استعيرت له، كما أن أعناق الخيل لا تشترك مع عيدان الأراك في أي صفة من الصفات.

كما تظهر فطنة الأمدي النفسية في نقده عندما يرى خطأ الشاعر في المعاني فيجلبه في تحليل دقيق، وهو لا يعتمد في ذلك على ما يرويه فحسب « بل يعود إلى نفسه يستجلي حقائقها، فيتخذها سبيلاً للحكم على إصابة الشاعر أو عدم إصابته فيما يذكر من حقائق نفسية، وهنا يُظهر الأمدي فطنة صادقة ومعرفة بالنفوس تستحق الإعجاب.»⁴

1 - إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص 155 - 156.

2 - ديوان أبي تمام، ج 1، ص 360.

3 - الموازنة، ج 1، ص 141.

4 - محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب، ص 119.

ومثال ذلك بيانه لخطأ أبي تمام في قوله:

أَمَرَ التَّجَلُّدَ بالتَلْدُدِ، حُرْقَةً
أَمَرْتُ جُمُودَ دُمُوعِهِ بِسُجُومٍ¹

و علّل الأمدي الخطأ في معنى الطائي بقوله: « جعل الحرقه أمره للتجلد بالتلدد، والحرقه التي تكون معناها بالتلدد وتسقط التجلد ألبته و تذهب به، فأما أن يجعله مترددا فإن هذا من أحمق المعاني وأولاها بالاستعالة، وأيضا فأى لفظ أسخف من أن يجعل الحرقه أمره، و إنما العادة في مثل هذا أن تكون باعثة أو جالبة أو نحو هذا، و أما الأمر فليس هذا موضعه.»² وموقف الأمدي من أخطاء أبي تمام يشير إلى فطنته ومعرفته بالنفوس، فهو يرفض أن تكون الحرقه أمره كما في معنى الطائي؛ لأن ذلك مخالف للعادة التي تجعل الحرقه جالبة للتجلد، ولكنه لا يحافظ على هذه الفطنة الصادقة والمعرفة بالنفوس في تعليقه على كثير من النصوص الشعرية خاصة عندما ينفعل إنفعالا حادًا يصل به إلى حد إطلاق أحكام مبتسرة لا ترقى إلى مستوى النقد المنهجي الذي مثله. ومثال ذلك انفعاله وإعجابه بقول البحري:

لَعَمْرُ الْمَعَانِي يَوْمَ صَحْرَاءِ أَرْبَدٍ
لَقَدْ هَيَّجَتْ وَجَدًا عَلَيَّ ذِي تَوَاجُدٍ³
مَنَازِلَ أَضْحَتْ لِلرِّيَّاحِ مَنَازِلًا
تَرَدَّدُ مِنْهَا بَيْنَ نُؤْيٍ وَرِقْدٍ
شَحَّتْ صَاحِبِي أَطْلَاهَا فَتَهَلَّلَتْ
مَدَامِعُهُ فِيهَا وَمَا قَالَتْ: أَسْعِدِ

علق الأمدي على البيت بقوله: « و هذا لعمرى صاحب حسنُ الصحبة، ولعله كان له شجن وهوى، فلما وقف على الديار تذكر أحبابه فبكى.»⁴

و يمثل هذا الإنفعال غير المنضبط كان الأمدي يخرج أحيانا عن مسار منهجه النقدي الذي رسمه إلى تعليقات لا تتجاوز الخاطرة الخاطفة والنظرة السريعة، وهو ما جعل بعض النقاد يتهمونه بالتعصب للبحري، وهي تهمة خطيرة كادت أن تعصف بالأحكام النقدية التي وردت في الموازنة، وكان من واجب الأمدي كناقذ موضوعي أن يضبط نفسه وهو بصدد اصدر تلك الأحكام لحظة إنفعاله، خاصة أنه تفتن بداية موازنته إلى ضرورة الانتباه إلى الآراء التي تدفع الناس إلى اتهامه بالتعصب، وما إصراره على عدم الإقرار أيّ الطائنين أشعر إلا ذرّة لهذه التهمة التي لم يفلتها دارس إلا وأشار إليها أو قال بها باستثناء محمد مندور الذي رأى أن دفع تهمة التعصب عن الأمدي أمر يحتاج من الباحث أن ينظر في ثقافته « وفي ذوقه الأدبي فهما

1 - ديوان أبي تمام، ج 2، ص 136.

2 - الموازنة، ج 1، ص 223.

3 - ديوان البحري، ج 1، ص 262، و عجز البيت الثاني في الديوان: " تَرَدَّدُ مِنْهَا بَيْنَ نُؤْيٍ وَرَمْدٍ "

4 - الموازنة، ج 1، ص 548 - 549.

مصدرا أحكامه، وذلك لما هو واضح من أن كل نقد يقوم على أمرين: معلومات، وذوق أدبي، فأما المعلومات فنستطيع أن نعرف نوعها، وأما الذوق فهذه مسألة شاقة، وهذا ما فعله الأمدي على نحو يستحق كل إعجابه.¹

الرُّوح العلمية في نقد الأمدي:

إذا كان التعصب يعني بيان المساوئ وغمط المحاسن، أو تقديم شاعر على آخر دون وجه حق، فإن الموازنة خلت من مثل هذا، إذ شهد الأمدي لأبي تمام بالإبداع والاختراع وبلطيف المعاني، وأفرد له باباً خاصاً في فضله، بقوله: « ووجدت أهل النصفة من أصحاب البحري، ومن يقدم مطبوع الشعر دون متكلفه لا يدفعون أبا تمام عن لطيف المعاني ودقيقها، والإبداع والإغراب فيها، والاستنباط لها، ويقولون: إنه وإن إحتل في بعض ما يورده منها فإن الذي يوجد فيها من النادر المستحسن أكثر مما يوجد من السخيف المسترذل... وإذا كان هذا هكذا فقد سلموا له الشيء الذي هو ضالة الشعراء وطلبتهم، وهو لطيف المعاني.²»

وشهادة الأمدي لأبي تمام بالفضل وجودة المعاني وكثرة النادر المستحسن في شعره تدفع عنه أي محاولة للتشكيك في مصداقيته في موازنته بين الطائيين، بل إنه من أهم النقاد الذي تحرّوا الموضوعية في الموازنة بين الطائيين، إذ كانت المؤلفات النقدية التي سبقته وتناولت موضوع الخصومة التي دارت حول أبي تمام والبحري قد خرجت عن الموضوعية وتعصبت لأحد الشعارين.

وما يؤكد موضوعية الأمدي هو محاولته الوقوف موفقاً محايداً لا يميل به الهوى إلى أحد الشعارين واعتماده على منهج علمي دقيق تجلت فيه روحه العلمية؛ فهو يناقش شعر كل منهما مناقشة موضوعية مدعومة بالحجة والدليل، ويشرح ويحلل المعاني ويمثل لها من الشعر القديم « وقبل أن يقول في شعر أحد من الشعارين، كان عليه تتبع ما نسب إلى كل منهما خطأ، فتنبه لتحقيق نصوصه ليتأكد من نسبتها إلى قائلها فرجع إلى نسخ ديوان أبي تمام ليُحقق الأبيات التي ألفت عليه، وكذلك رجع إلى نسخ قريبة من شعر البحري، وبعد أن يصحح النصوص و يوثقها كي لا ينسب الخطأ أو الإجداء إلى أحدهما، وهو منها براء يلجأ إلى

1 - محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب، ص 111 - 112.

2 - الموازنة، ج 1، ص 420.

الموازنة، ويحاول في موازنته أن يعرض مذهب أصحاب كل شاعر، وحججهم في تفضيله وعيب الآخر وتخرجه.¹

كما تكشف فكرة تحقيق الأمدي للنصوص الشعرية بطريقة علمية عن اعتماده على المصادر الأصلية أنه ذو روح علمية عادلة في دراسة هذين الشاعرين، فهو يرجع إلى النسخ القديمة وبمعن فيها النظر، ويتأكد من صحة الشعر الذي بين يديه حتى لا يرمي الشاعر بما ليس فيه، وهذا يعني أنه « يملك ملكة ناقدة لا تقبل الشعر عن نظر؛ فما لاح له ضربا يرفض نسبته إلى البدو، وهو قبل أن يدرس مسألة يجمع المؤلفات التي كتبت قبله في الموضوع و يدرسها ويناقش الرأي.»²

وبهذه الحُلَّة يكون قد تجاوز نقاد عصره، وأرسى قيما نقدية جديدة؛ لأنه بتحقيقه للنصوص يكون قد انتبه لقضية الانتحال التي دارت عليها حركة النقد، فقد كان الرؤاة يتحلون الأشعار ويحرفون الكلم عن مواضعه، وهو في هذا متأثر بعلماء الحديث الذين لا يقبلون حديثا دون الجرح والتعديل.

أما عرض الأمدي لحجج أصحاب كل شاعر بطريقة حوارية جدلية في بداية موازنته، فإنما يدل ذلك على « قوة عارضته في الجدل، وقدرته على المماحكة، وقد كان ذا قدرة على التأويل والتخريج إتضحت في معالجته لقراءة الشعر واستنباط الوجوه المحتملة فيه، ولكنه إذا تعدى هذه القراءة الدقيقة نبا ذوقه عن ضروب العمق، وخاصة إذا كان عمقا معنويا، وسمى ما يجيء به أبو تمام أحيانا من شعر فلسفة هربا من تسميته بالشعر وهو مخلص في هذا لذوقه يكاد لا يجيد عنه.»³

الانتباه في موازنة الأمدي أنه يسدُّ كل الذرائع التي يمكن لها أن تنال من أحكامه النقدية، و ذلك بتحليله أشعار الطائين بطريقة علمية، فيذكر الرأي و الرأي المقابل، ويفتعل حوارا جدليا يُنهيه دائما إلى نتيجة حتمية تخدم آراءه ونظريته، ويقلب المعنى على وجوه عدّة ويناقشه عارضا كل التأويلات التي يمكن للقارئ أن يتأولها للمعنى. ويظهر أيضا أنه استفاد أيضا من الدراسات القرآنية التي نضجت في عصره واتخذ منها الدليل المرشد للوصول إلى إيجاد « منهج نقدي متكامل تمثل في تحقيق النصوص وصحة نسبتها إلى قائلها والإطلاع على كل الدراسات

1 - محمد زغلول سلام، تاريخ النقد الأدبي و البلاغة، ص 294.

2 - محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب، ص 107.

3 - إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص 160.

السابقة التي تناولت موضوع دراسته من قريب أو بعيد، ونقد النصوص الشعرية نقداً لغوياً ومعنوياً ومقارنة كل ملاحظاته الجزئية بما جاء في الآيات القرآنية، وبما قيل من كلام العرب في العصر الجاهلي حتى يكون كلامه علمياً معللاً بالقاعدة اللغوية و النحوية و البلاغية، ومدعماً بالذاكرة النقدية التذوقية العامة من الدربة والممارسة والعاطفة المميزة التي نمت وترعرعت في ظل القرآن وعلومه الزاخرة.¹

ومن أمثلة ذلك ما ناقش الأمدي في موضوع البكاء على الديار في قول أبي تمام:

دَارٌ أَجَلُ الْهَوَى مِنْ أَلْمٍ أَلْمٌ بِهَا فِي الرَّكْبِ إِلَّا وَعَيْنِي مِنْ مَنَائِحِهَا²

ولبيان الخطأ في المعنى علّق على معنى البيت بقوله: « وهذا لفظ محال عن وجهه؛ لأن "إلا" ههنا تحقيق وإيجاب، فكيف يجوز أن يكون عينه منائِحها إذا لم يلم بها؟ وإنما وجه الكلام أن يقول: "دار أجل الهوى عن أن ألم بها إلا وعيني من منائِحها، أو أجل الهوى عن أن ألم بها وليس عين من منائِحها."³

انطلق الأمدي في نقده لشعر الطائيين من نظرة لغوية بحتة ورثها عن علماء اللغة الذين يرفضون أي تجاوز للعرف اللغوي القائم؛ فالأنماط التعبيرية التقليدية المتوارثة وإن كانت مستهلكة إلا أن الناقد القديم رأى فيها إتباع حسن يضمن للغة النقاء والاستمرار والبقاء، ولو خرج الشاعر على طريقة القدماء في التعبير أو سعى إلى إقامة عرف لغوي جديد، فإن ذلك الخروج يُعدُّ بدعة يهدد اللغة ووجب التصدي لها، ومن ثمَّ يُفهم موقف الأمدي الراض لبعض أشعار أبي تمام الذي حاول أن يجدد في اللغة فتعرض لهجوم أنصار الشعر القديم.

إن رغبة الأمدي في تقديم الأنموذج النقدي الذي يقوم على مزج بين الذوق الفني والعلم جعلته يتصدي بالتعقيب لأهم أثرين نقديين ظهرا في أوائل القرن الرابع الهجري وهما: عيار الشعر لأبن طباطبا(ت 322 هـ)، و نقد الشعر لقدامة بن جعفر(ت 437 هـ)، ولم يكن الأمدي يناقش أخطاء من سبقوه وحسب، بل كان ناقداً بنأء؛ فرأى أنه ليس من الضروري أن يكون الشعر صادراً عن الواقع لكي لا يتهم الشاعر بالكذب « وإنما يكفي أن يكون صادراً عن واقع نفسي، ولعل هذا هو المقصود [بالعبارة التي كان يرددتها كثيراً] صحة المعنى، فالمعنى

1 - الطاهر حليس، اتجاهات النقد العربي وقضاياها، ص 301.

2 - ديوان أبي تمام، ج 1، ص 203.

3 - الموازنة، ج 1، ص 215.

يصح إذا استجابت له النفس أو أمكنها الاستجابة له عندما تنهياً لذلك، وهو يصح حتى و لو كان مجرد احتمال أو إمكان.¹

ورفض الأمدي مطالبة الشاعر بالصدق لا يعني مخالفته المنهج الذي اختاره ابن طباطبا في عيار الشعر الذي يحدد طريقة العرب في التشبيه، بل إنه يوافق في ما يمكن أن يسمى بالصدق الفني، وإذا كان الرؤاة قد قالوا: إن أجود الشعر أكذبه، فإن الأمدي يرى أن أجوده أصدقه، ويزيد على ذلك عنايته بالاستعارة « فالتقت جهود ناقلين كبيرين على ضرورة مقارنة الحقيقة أو ما سماه ابن طباطبا الصدق في التشبيه.²»

وإذا كان كثير من النقاد السابقين للأمدي قد أثاروا من الناحية النظرية عددًا لا بأس به من القضايا الهامة ذات الصلة بالنقد والبلاغة: كالتكلف والطبع والصنعة، واللفظ والمعنى، أو شعر البديع أو غيرها من القضايا التي خاض فيها النقد القديم كثيرا ولخصها في تعريفات أو تحديدات يعوزها المثال التطبيقي الذي يُقرَّبها من الأذهان « حتى جاء دور التطبيق والتحليل [مع الأمدي] الذي يضع فيه النص الشعري أمامه فيتأمله و يحسه، ثم يدرس ما فيه من خصائص، ويكشف عما فيه من معان أو قيم، مستعينا بما يستعين به النقد العملي من وسائل يلعب فيها الذوق والخبرة، والثقافة والمقارنة دورًا إيجابيا ومنهجيا.³»

التطبيق النقدي عند الأمدي:

يقوم النقد التطبيقي في موازنة الأمدي على ضرورة أن يتمتع الناقد بقدر كبير من الفطنة والمعرفة النقدية المستندة إلى العلم حتى يتمكن من ربط المثال التطبيقي بالقاعدة النظرية، و يقوم كذلك على قدرة فائقة على حفظ الأشعار وتصنيفها، ويظهر ذلك جليا في تحليل الأمدي لكثرة التشابه والسرقة في شعر أبي تمام؛ فقد أدرك العلاقة بين ما اشتهر به أبو تمام من الإطلاع والاختيار والحفظ لأشعار القدماء، وبين تأثره بأشعار هؤلاء وتوظيفها في شعره، والاستعانة بما فيما أخذ أو وُلد أو اخترع من معان و صور، وقدّم بمقدمة أشار فيها إلى هذه العلاقة وأبان عن مدى اطلاع أبي تمام على شعر القدماء، ومدى ما إحتزن ذاكرته للشعر، وحسن استغلاله لهذا المحصول.

1 - محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب، ص 128.

2 - إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص 158.

3 - محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، ص 367.

وما كان الأمدي ليكتشف سرقات الطائيين لولا ثقافته الواسعة وحفظه لِكَم هائل من الشعر، فكل اختيارات أبي تمام التي أوردتها في موازنته إنما أراد أن يثبت بها شيئين مختلفين، أحدهما أن أبا تمام شاعر صنعة، وأن مخزونه الشعري الكبير الذي جمعه من حفظه لأشعار غيره يعد أحد أدوات صنعته، وثانيهما أن هذا المخزون الشعري قد ينعكس في إبداع الشاعر دون قصد منه، ليبرر تسامحه مع بعض السرقات التي آخذه بها النقاد قبله.

ولم تقتصر ثقافة الأمدي على التراث الشعري فحسب، بل كان على اطلاع واسع بشتى العلوم والفنون التي نشطت في عصره، والتي لها علاقة بالممارسة النقدية خاصة الفلسفة اليونانية التي تدخلت في النقد العربي بصورة مباشرة، وكان الذوق قد سكنت ريجه بعد ابن سلام، فقام فريق من النقاد العلماء المتشبعين بروح الفكرة الفلسفية، ورأوا أن النقد صناعة تخضع للعلم والمنطق والفلسفة، وكادوا أن يقضوا على الذوق الفني، وأن يجمّدوا النقد بحسبه في قواعد وقوانين منطقية تحول دون الناقد وإبداع الشاعر، وقد وقف الأمدي ضد هذا التيار عندما ندد بالعقلية العلمية في النقد في كتابه: " تبين غلط قدامه بن جعفر في نقد الشعر". وألح في بيانه لغلط قدامة على ضرورة تدعيم مكانة الذوق الفني في فهم الأدب « وعلى تسفيه كثير مما جاء به النقاد والعلماء، وعلى أن النقد صناعة لا بد فيها من طبع و قريحة، كما لا بد للأدب نفسه من طبع وقريحة، ولا بد لهذا الطبع من خبرة وطول معاناة، وأن هؤلاء العلماء واهمون حين يريدون أن يخوضوا النقد بما عندهم من العلم وطرق التفكير، وأنهم يضنون باطلا، ويرمون عسيراً، حين يتغون أن يعرفوا أسرار النقد و غوامضه بتقسيمات المنطق، وجمل من الكلام والجدال وأبواب من الحلال والحرام وصور من اللغة.»¹

كما رفض الأمدي الصور الفنية التي خالف فيها أبو تمام طريقة الأوائل خاصة الاستعارة التي اشترط فيها شروطاً كان قد استنبطها من قراءته وفهمه لأشعار القدامى، وهو في هذا يعتمد على ذوق فني مدرب يتلقط أدق الإشارات الفنية في النصوص الشعرية التي يتعامل معها معللاً ما توصل إليه من نتائج، و مبيئاً الفروق التي تكون بين أسلوب وآخر، أو بين صورة وأخرى، ومستنداً في بيان هذه المفارقات على ما ربي عليه ذوقه، وعلى دراسته التحليلية الموضوعية لما يكون أمامه من نماذج، وبذلك لا يظهر حكمه النقدي للوهلة الأولى عند قراءته

للنصوص إنما يأتي بعد التأمل الطويل، و القراءة المتفحصة، والتحليل الوافي للمعاني، ثم التعليق عليها.

ومثال ذلك قول أبي تمام :

تَحَمَّلْتُ مَا لَوْ حَمَّلَ الدَّهْرُ شَطْرَهُ لَفَكَّرَ دَهْرًا أَيُّ عِبَائِهِ أَثْقَلُ¹

ويبين الأمدي الخطأ في البيت وعلق عليه بقوله: « فجعل للدهر عقلا، و جعله مفكراً في أي العباين أثقل، وما شيء هو أبعد من الصواب من هذه الإستعارة، وكان الأشبه والأليق بهذا المعنى لما قال: تحملت ما لو حمل الدهر شطره، أن يقول: لتضعض، أو لانهد، أو لأمن الناس صروف نوازله، و نحو هذا المعنى مما يعتمده أهل المعاني في البلاغة و الإفراط، وإنما رأى أبو تمام أشياء يسير من بعيد الاستعارات متفرقة من أشعار القدماء كما عرفتك لا تنتهي في البعد إلى هذه المنزلة، فاحتذاها وأحب الإبداع و الإغراب بإيراد أمثالها، فاحتطب، واستكثر منها.»²

و استهجان الأمدي لاستعارة أبي تمام يرجع إلى أنه رأى في اللفظة المستعارة " فكَرَّ " غير مناسبة لما استعيرت له، واقترح اللفظة المستعارة المناسبة وهي: تضعض أو انههد أو أمن، فهو من أولئك النقاد الذين يؤثرون الطبع على التكلف، والقريحة على البحث والتفتيش، أي تفضيل شعر الأوائل؛ وهذه الفكرة التي ظلت من الأفكار تطبع أذواق السواد الأعظم من نقاد عصره؛ لأن الشعر القديم مثل في فكرهم النقدي المرجعية النقدية لعمود الشعر والتي تنطلق من فكرة فضل السابق على اللاحق، وبذلك تحول الشاعر المحدث إلى مجرد محاكٍ أو مقلد لأساليب الأوائل الذين تفوقوا في معانيهم، ووضعوا الأسس الفنية التي لا يجوز للشاعر الذي جاء بعدهم أن يجيد عنها وإلا تحول إبداعه إلى بدعة تُعرضه إلى هجوم حماة عمود الشعر و أنصار القديم.

و شهادة الأمدي لأبي تمام بالفضل و براعة الاختراع لا يعني أنه ناقض ذوقه الذي يفضل الشعر المطبوع الذي يتميز بالعدوبة، و الرقة، والسلاسة، والانسجام، وهو بهذا يميل إلى تفضيل البحري؛ لأنه يحقق له متعة ذوقه الفني. و لكنه عندما يتحرر من قيود نظرية عمود الشعر وينقد شعر أبي تمام، فإنه ينصفه « في غير موضوع إنصافاً حسناً، فقد رد رأي من قال: إن أبا تمام ليس له من المعاني التي ابتدعها و اخترعها غير ثلاثة، وناقش الذين أسرفوا في تخريج سرقاته، و رفض بعض ما انتهوا إليه، ثم هو يؤمن بأن له على البحري فضل المعاني التي هي

1 - ديوان أبي تمام، ج 2، ص 36.
2 - الموازنة، ج 1، ص 271 - 272.

ضالة الشعراء، و التي فضلوا بها إمرأ القيس على الجاهليين، و يقرر أن أبا تمام كان يتقدم أكثر الشعراء المتأخرين لو أنه جرى على طبعه.¹

كما ظل الأمدي في موازنته يشير إلى طغيان الذوق الذي يفضل: شعر الطبع ومذهب الأوائل على شعر البديع في عصره إلا أنّ ذلك لم يصرفه عن الشهادة لأبي تمام بالإحسان والجودة وبيان إعجاب بعض المطبوعين والبلاغيين بأشعاره بقوله: «والمطبوعون وأهل البلاغة لا يكون الفضل عندهم من جهة استقصاء المعاني والإغراق في الوصف، وإنما يكون الفضل بالإمام بالمعاني، وأخذ العفو منها، كما كانت الأوائل تفعل، مع جودة السبك، وقرب المأتمى، و القول في هذا قولهم، وإليه أذهب.»²

ولكن هذا لم يمنع الأمدي من تخريج ما وقع فيه أبو تمام من أخطاء في المعاني والألفاظ سواء في ما استخرجه غيره من العلماء أو ما استخرجه هو بنفسه « وهو يفعل ذلك بروح منصفة إذ يخبرنا أنه قد أسقط مما عيب على الشاعر كل ما احتمل التأويل و دخل تحت المجاز و لاحت له أدنى علة، و هو يستقصي الاحتجاج لعلمه بكثرة من لا يجوز الخطأ أو العيب على الشاعر و يوقع له التأويل البعيد، ويورد الشبه والتمويه. فهو إذن لا يريد أن يترك لأحد سبيلا لإتهامه بأنه يعيب بغير دليل يحرص على أن يقطع على المتعصبين لأبي تمام سبيل التأويل البعيد والتمويه والتماس للشبه الباطلة. وهو في ذلك محق فما يجوز أن يدفعا التعصب إلى تبرير المعيب و تمحل الأوجه للقبیح و إلا فسد النقد... فهو يرد ما أملاه التعصب و لا يقبل إلا ما يراه مصيباً فيه غير مكثف بقبوله بل يورد الحجج و يعمن النظر ويستقصي المناقشة.»³

وهذا يعني أن نظرة الأمدي إلى شعر أبي تمام كانت موضوعية استند فيها إلى الدليل وإقامة الحجة، ثم استقصى الاحتجاج في جميع ذلك، لعلمه بكثرة المعارضين للطائي، ومثال ذلك مناقشته خطأ أبي تمام في قوله:

طَلَلِ الْجَمِيعَ لَقَدْ عَفَوْتَ حَمِيدًا وَكَفَى عَلَى رُزْئِي بِذَاكَ شَهِيدًا⁴

و علق على معنى البيت بقوله: « أراد وكفى بأنه مضى حميدا شاهدا على أبي رزئت، وكان وجه الكلام أن يقول: وكفى برزئي شاهدا على أنه مضى حميدا؛ لأن حميدا من الطلل قد

1 - طه أحمد إبراهيم، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص 166.

2 - الموازنة، ج 1، ص 525.

3 - محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب، ص 111.

4 - ديوان أبي تمام، ج 1، ص 227.

مضى، وليس بشاهد ولا معلوم، و زُرُّوه بما يظهر من تفجعه مشاهد معلوم؛ فلأن يكون الحاضر شاهدا على الغائب أولى من أن يكون الغائب شاهدا على الحاضر. فإن قيل: هذا إنما جاء به على القلب.

قيل: المتأخر لا يرخص له في القلب؛ لأن القلب إنما جاء في كلام العرب على السهو، والمتأخر إنما يحتذي على أمثلتهم، ويقتدي بهم، وليس ينبغي له أن يتبعهم فيما سهوا فيه.¹

ومضى الأمدي في تعليقه على البيت يقلب المعنى على وجوه، ويثير كل الاحتمالات التي يمكن أن يلجأ إليها دارس معنى البيت، مفتتحا كلامه بالمعنى الذي لاح له، وموضحا الخطأ، ومستقصيا الاحتجاج، ومدعما كلامه بأمثلة من الشعر القديم أو القرآن الكريم أو الحديث الشريف، فهو يرفض الترخيص للشعراء المتأخرين أن يأتوا بالقلب في كلامهم المنظوم، وحثه في ذلك أن الأوائل لم يقصدوا القلب في كلامهم، وإنما وقع في كلامهم غفلا دون عمد، وما كان سهوا لا يجوز تقليده أو احتذائه، وإن قيل: إن الحذف في القرآن الكريم موجود، بطل الاحتجاج بهذا؛ لأنه كلام الله - Ψ - تعالى علوا كبيرا عن السهو أو النسيان.

وبهذا أكد الأمدي أنه ناقد منهجي يتناول دراسة الشاعر وينقد شعره نقدا تطبيقيا معتمدا على توظيف « محصول وافر من الثروة اللغوية و الشعرية، ومعرفته بأساليب العرب واستخداماتها للكلمة، كما نجد أن هذه المعرفة الواسعة قد أسعفت الناقد وأعانت على تبرير أحكامه وتدعيمها، والرجوع إلى الشعر القديم و استفتائه، و الاستناد إليه مسألة تكاد أن تكون شائعة في نقده.»²

ولقد استفتى الأمدي الشعر القديم ليدعم تطبيقاته النقدية، وجعل الموازنة تكتنز حشدا هائلا من الأمثلة الشعرية، فمن أجل الاستشهاد للمعنى الواحد لا يكتفي بما قاله أبو تمام والبحتري في المعنى الجزئي، بل كثيرا ما يستقصي أقوالا لشعراء قالوا في المعنى نفسه، أو يستشهد بالقرآن الكريم أو الحديث الشريف.

ومثال ذلك ما جاء في موقفه من قبيح التحنيس في شعر أبي تمام في قوله: « ورأى أبو تمام أيضا الجمانس من الألفاظ متفرقا في أشعار الأوائل و هو ما اشتق بعضه من بعض، نحو قول امرئ القيس:

1 - الموازنة، ج 1، ص 216 - 217.

2 - محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، ص 373.

لَقَدْ طَمَحَ الطَّمَاخُ مِنْ بُعْدِ أَرْضِهِ لِيُلبَسَنِي مِنْ ذَائِهِ مَا تَلَبَّسَا¹

وقول جرير:

فَمَا زَالَ مَعْقُولًا عُقَالٌ عَنِ النَّدَى وَمَا زَالَ مَحْبُوسًا عَنِ الْحَيْرِ حَابِسُ²

وقول الفرزدق:

وَخِفَافٌ أَخَفَّ اللَّهُ عَنْهُ سَحَابُهُ وَأَوْسَعُهُ مِنْ كُلِّ سَافٍ وَحَاصِبٍ³

وكان قول هذين الشاعرين في تجنيس ما جنسناه من هذه الألفاظ وحاجتهما إليه يشبه

قول النبي -P-: "عُصِيَّتْ عَصَتِ اللَّهِ، وَعَقَّارَ عَقَرَ اللَّهُ لها، وَأَسْلَمَ سَالَمَهَا اللَّهُ" ونحو هذا مما تعمده الشعراء.⁴

وتظهر أهمية الموازنة في أن الأمدي نقد الطائين نقدًا موضوعيًا يقوم على الموازنة بين عمليتين متشابهتين في النوع الأدبي، و مختلفين في المذهب، فهو لا يحكم «أحكامًا عامة، دون نظر أو دون تحديد، أو دون التقييد بالنص والشاهد، فميزان العدل الذي يرتضيه هو المساواة، ولكن مع ذلك نلاحظ أن نظرتة إلى القصيدة ليست نظرة تحليلية مقارنة، بل لا تزال النظرة الجزئية الشكلية، التي تولي إهتمامها للوزن و إعراب القافية، و المعاني الجزئية المنشورة في أبيات القصيدة معنى معنى دون النظر إلى المعنى العام، أو الرباط الذي يربط تلك المعاني ويسلكها في تلك القصيدة.⁵

وإذا كان بعض الدارسين قد أخذوا الأمدي على موازنته بين شاعرين مختلفين في المذهب والطريقة، و على نظرتة إلى النصوص الشعرية نظرة جزئية شكلية لا تتجاوز الحكم على البيت المفرد، فإنهم لم ينتبهوا إلى أن الخصومة بين الطائين قد وقعت بين أنصارها في عصر سابق للأمدي، وأن ما قام به هو أنه وضع هذه الخصومة تحت منظار النقد ووجهها التوجيه الصحيح بعيدا عن التعصب وسوء التقدير.

1 - ديوان امرئ القيس، ص 118.

2 - ديوان جرير، دار صادر، بيروت لبنان، 1991، ص 254.

البيت في الديوان: فَمَا زَالَ مَعْقُولًا عُقَالٌ عَنِ الْعَلَى وَمَا زَالَ مَحْبُوسًا عَنِ الْمَجْدِ حَابِسُ

3 - ديوان الفرزدق، شرحه وضبطه وقدم له علي فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (دب)، ص 29. و صدر البيت في الديوان: " وَخِفَافٌ أَخَفَّ اللَّهُ عَنْهُ سَحَابُهُ "

4 - الموازنة، ج 1، ص 282 - 283.

5 - محمد زغلول سلام، تاريخ النقد الأدبي والبلاغة حتى آخر القرن الرابع الهجري، الطبعة الثالثة، منشأة المعارف الجامعية، الاسكندرية، جمهورية مصر العربية، 1993، ص 295.

و يتّضح من ترتيب المواضيع في الموازنة أن الأمدي بنى منهجه وفق خطوات دقيقة حاول من خلالها تناول الموضوع من وجهات مختلفة، إذ يعرض أولاً « مذاهب النقاد في الشعراء والإهتمام بقول أنصار كل واحد منهما خاصة، و يستعرض ما قيل من محاسن ومساوئ لكل منهما، كما يستعرض ما قيل من أصول نقدية، ثم يأخذ في الموازنة بطريقته، فيذكر أنه سيبدأ بتناول مساوئ كل منهما و ينتهي إلى محاسنهما، و ذكر مطلوبيهما في سرقة معاني الناس وانتحالها، وغلطها في المعاني والألفاظ، وإساءة من أساء منهما في الطباق و التجنيس، والإستعارة و رداءة النظم واضطراب الوزن، ثم يعمد بعد ذلك إلى الموازنة بين قصائد الشعراء، و بين المعاني المتشابهة لهما في أبيات مفردة.»¹

و لقد التزم الأمدي شيئاً من المنهج العلمي بطريقته في تأليف الموازنة وترتيبها وفق خطة تضمن له الإحاطة بكل نواحي الخصومة التي تفرعت إلى مواضيع لا علاقة لها بالنقد، وكان الخلط بين المواضيع الذي وقع قبله في مسألة الخصومة بين الطائيين قد دفعه إلى افتتاح الموازنة بمحاجة كانت بمثابة « عرض تفصيلي دقيق لكل ما جرى من أحكام على لسان جميع الأطراف المعنية بقضية الفصل بين الشعراء والحكم عليهما، ولم يشأ أن يعلق على هذه الأحكام، وإنما قدمها للقارئ وتركها أمانة بين يديه حتى يستطيع في ضوئها أن يتبين طبيعة المعركة بين الشعراء، وما تنهض عليه من أسس، فليس من شك في أن بسط جميع الآراء على هذه الصورة التي قدمها لنا الأمدي من شأنها أن تجلّو الموقف وأن تساعد القارئ على تتبع الخصومة وتطورها وعلى دراسة أحكام كل فريق، وما يحتاج به لهذه الأحكام من حجج وما يسوقه من أدلة.»²

وكأنّ الأمدي أراد بتلك المحاجة التي عرضها في بداية مؤلفه أن يعرض جميع الآراء التي قيلت في الطائيين ويحيط القارئ علمًا بما تمخضت عنه الفترة التي سبقت الموازنة من آراء في شأن الخصومة حول مذهب الطائيين. و أما تحقيقه للمنهج العلمي في موازنته فإنه يظهر من خلال الخطة التي رسمها وأعلنها بداية مؤلفه، إذ عرض كل ما ورد من آراء في الشعراء عرضاً وافياً، وكل ما جرى من أحكام على الشعراء قبل أن يخوض في دراسة شعريهما، والتزم الحذر وتجنب الهوى و الذاتية وتحرى الصدق واعتمد الحق، ولم تؤثر فيه الأحكام المسبقة التي لم تستند

1 - محمد زغلول سلام، تاريخ النقد الأدبي والبلاغة حتى آخر القرن الرابع الهجري، ص 296.

2 - محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، ص 344.

إلى الدليل والحجة، ووظف ذوقه الأدبي الأصيل الذي يقوم على ثقافة واسعة ثم عمد إلى الموازنة التي تمثل إحدى أدوات النقد الأساسية التي كثيرا ما يلجأ إليها النقد التطبيقي التحليلي. ومن أمثلة ذلك تعليق الأمدي على خطأ أبي تمام في المديح في قوله:

سَأَحْمَدُ نَصْرًا مَا حَيَّيْتُ، وَإِنِّي لِأَعْلَمُ أَنْ قَدْ جَلَّ نَصْرٌ عَنِ الْحَمْدِ¹

ورأى الأمدي: أن الطائي مخطئ في هذا المعنى؛ «لأنه رفع الممدوح عن الحمد الذي ندب الله عباده إليه بأن يذكروه به، وينسبوه إليه، وافتتح فرقانه في أول سورة بذكره، وحث عليه، وللعرب في ذكر الحمد ما هو كثير في كلامها وأشعارها، ما فيهم من أحد رفع عن أن يحمده، ولا من استقل الحمد للممدوح.»²

ولم يقبل مبالغة الطائي في رفع ممدوحه عن الحمد؛ لأن هذه المبالغة ليست مخالفة لطريقة العرب فحسب، بل لأنها مخالفة للمنطق والعقل أيضا، فإذا كان ربُّ العباد قد ندب عباده لحمده، ونعمته عليهم - Ψ - جلية واضحة، وإن تعدُّ لا تحصى، ورحمته وسعت كل شيء، فكيف يرتفع بشر لا حول له ولا قوة عن الحمد وهو يسعى إلى الغنى، وإذا رضي أعطى، ويخشى الفقر، و إذا غضب منع؟

كما يمكن أن نلمس في منهج الأمدي نوعاً من التأثير غير المباشر بفكرة النقائص، ابتداءً بالحوار الذي ساق فيه حجج أنصار الشعارين، ثم ما كان يديه من تعليقات من مقابلته معنى لآخر، أو بين بيت وآخر، وهو في هذا «يستعير منهجه في الحكم بين أبي تمام و البحري من عمل شعر النقائص وما شاع بين النقاد من أن الموازنة الدقيقة بين شاعرين لا تتم إلا في قصيدتين تتفقان في الوزن والقافية، و لا بأس أن يتقيد الشعراء بذلك ما دام كل منهم يريد أن يثبت أنه أقدر من خصمه على الكلام.»³

ولكن الذي غاب عن ذهن الأمدي أن البحري لم يكن مثله من أبي تمام مثل جرير من الفرزدق إذ لم تكن بينهما نقائص؛ لأن الخصومة دارت بين أنصارهما وليس بينهما، فلما تقدم الأمدي في موازنته أدرك أن الموازنة بين قصيدتين إذا اتفقتا في الوزن والقافية و إعراب القافية أمر غير مجدٍ، فقد تتفق القصيدتان في الوزن والقافية وإعراب القافية ولكنهما لا تتفقان في الغرض الشعري، وكان الملجأ الوحيد هو الموازنة بين المعاني، «وهكذا جعل الأمدي المعاني

1 - ديوان أبي تمام، ج 1، ص 271.

2 - الموازنة، ج 1، ص 207.

3 - شوقي ضيف، النقد، ص 68.

أساس الموازنة بين الشعاعين، وقد أحسن تطبيق هذا المنهج عندما أخذ يتناول المعاني الجزئية التي عرض لها الشاعران داخل الغرض الكبير، ففي غرض المقدمة [الطللية] ذكر كل المعاني الجزئية التي تدور في فلك هذا الغرض الشعري: الوقوف على الديار أو الآثار ووصف الدّمن والأطلال، والسلام عليها، وتعفية الدّهور والأزمان والرياح والأمطار إياها، والدعاء بالسقيا لها، والبكاء فيها، وذكر استعجامها عن جواب سائلها، وما يخلف قاطنيها الذين كانوا حلولاً بها من الوحش، وفي تعنيف الأصحاب ولومهم على الوقوف بها. وكانت طريقة الموازنة أن يورد أولاً ما قاله أبو تمام في المعنى الجزئي فيحكم عليه إستحساناً أو إستزدالاً، ثم ينتقل إلى معنى آخر.¹

وقد يعود اضطراب الأمدي في أول كتابه إلى أنه كان يحاول تبئّن ملامح الطريق التي تمكنه من الموازنة بين الشعاعين؛ لأن النقاد قبله لم يضعوا للموازنة بين الشعراء حدوداً معينة، فكان من الطبيعي أن تغلب غلب عليه فكرة النقائص خاصة أن الصراع النقدي حول الطائين أفرز تيارين نقديين مختلفين: « تيار عمود الشعر القديم، وتيار الشعراء المبتكرين، وجعل البحري أكثر تمثيلاً و إندراجاً في التيار الأول، كما جعل أبو تمام أكثر التزاماً بالتيار الثاني.»² إن تعديل الأمدي لمنهجه في موازنته جعلت بعض أحكامه النقدية تكون جزئية، وكان عليه أن يكون أكثر شمولاً في أحكامه؛ « لأن الموازنة الصحيحة بين شاعرين تقتضي أن يُقوّم شعرهما تقويمًا عامًا، أما الوقوف عند قصيدتين فهو وقوف عند جزئيات فنية معينة ينبغي أن يتقيد بها الحكم و لا يعمّم في شعر الشعاعين.»³ ومن ثم فقد رجع إلى اللغة العربية وجعلها كل شيء وأهم شيء في النقد، ونقد شعر الطائين بتحكيمة النهج العربي في شعرهما، و الذوق العربي في كلامهما، والأساليب العربية في أساليبهما الشعرية، فقبل ما قبلته العرب، وردّ ما ردّته ، بعدما كاد أن يحيط بطريقة العرب و ما امتازت به من أساليب وتراكيب و أوزان. وكان كثير من النقاد ممن جاؤوا بعده قد ساروا على طريقته و منهجه في النقد، وصار الإتجاه النقدي الذي رسمه خطة علمية مقرره، بل أصبح « هو المنهج الفني لنقاد العرب جميعًا؛ فقد حكّم الأمدي الذوق الأدبي وحده، والروح العربية.»⁴

1 - عيسى علي العاكوب، التفكير النقدي عند العرب، ص 261.

2 - قصي الحسين، النقد الأدبي عند العرب و اليونان، ص 412.

3 - شوقي ضيف، النقد، ص 69.

4 - محمد عبد المنعم خفاجي، الحياة الأدبية في العصر العباسي، ص 369.

كما ساهمت خبرته النقدية في إنتاجه « نقداً منهجياً حتى وإن إتكا على منجزات سابقه وتوسع فيها كما هو الشأن في الموازنة بين الشعراء التي تنبه لها الرّعيل الأول من علماء اللغة الذين أشاروا إلى ظاهرة إقتفاء الشعراء الأمويين أثر الجاهليين في بناء القصيدة وفي تفاصيل مقاطعها، وهو الأمر الذي انطلق منه الأمدي وأعطاه الصبغة النظرية.»¹

وقد كشفَ نقد الأمدي للنصوص الشعرية على تبحره في علوم العربية واتساع معرفته النقدية التي قامت على الطبع و الدربة وطول مدارس الأعمال الأدبية، ممّا نَمَّى ذوقه الجمالي، وقوّى قدرته على استشعار مظاهر الجمال في الفن الشعري.

وكما بدا الأمدي وفيه لمنهجه بتأكيده على ضرورة التزام الذوق الفني الذي نظّر له بعمود الذوق، وإلا « فلا معنى للدربة والتمرس وطول النظر في آثار السابقين، فمن هذه الدربة يتكون ذوق الناقد، و منها يستدل على ما جرت عليه عادة العرب في طريقتها، فيتمكن من الحكم على إحسان الشاعر أو إساءته بالنظر إلى ما جرت عليه عادة العرب في طريقتها و لا يقف هذا الأمر عند حدود اللفظ وما يجوز في الاستعمال، وما لا يجوز بل يتجاوز إلى دقائق المعاني والصور والأخيلة.»²

إن اعتماد الأمدي على ذوقه الفني في ضوء الخبرات الفنية التي اكتسبها من اطلاعه على آراء النقاد وعلماء الشعر يكشف عن محاولته تأسيس منهج نقدي يقوم على مزيج متوازن من الذوق الفني والمعرفة بكل أنواعها: إنسانية تبحث في السلوك والعواطف، وتقليدية قررها القدامى في طريقة الوصف والمدح، و لغوية تبحث في كيفية استعمال اللغة واختيار الألفاظ وصوغ العبارات، و أدبية تبحث في الأساليب والخصائص الفنية، و فلسفية منطقية تفسر وتحلل الظواهر الفنية، و تمده بقدرة على المحاجة والجدل تقومان على البدهة والفراسة، وكان لاجتماع هذه الصفات في ناقد كالأمدى المعين على صقل موهبته النقدية، فكان نقده دقيقاً يستند إلى منهج يوجهه العلم، ليس فيه سفسطة المناطقة والفلاسفة، ولا تفيهق علماء اللغة، ولا حشو الرّواة، ولا فساد ذوق العلماء بالشعر.

وبهذا الذوق العربي الخالص فرّق الأمدي « بين الفلسفة والشعر تفريقاً دلّ على أن الشعر عنده غير العلم وغير الفلسفة، وإنما هو بمدى تحقيقه للقيم الفنية التي انتهى إليها الشعر،

1 - النص الإبداعي و النص النقدي بين الإتصال و الانفصال من الجاهلية إلى عصر التأليف، مقال للأستاذ: عمار ويس، مجلة الآداب عدد (08)، سنة 2005، تصدر عن قسم اللغة العربية و آدابها جامعة منتوري - قسنطينة - الجزائر.

2 - إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص 154.

ومن ثم فإن الرجوع إلى الصياغة الشعرية العربية هي المقياس الأول في جودة شاعر أو رداءته.¹

وإذا كانت طريقة الشاعر غير طريقة العرب التي تفضل حسن التأني، وقرب المأخذ، واختيار الألفاظ، ووضع الكلام مواضعه، وتعتمد على دقيق المعاني المستنبطة من فلسفة اليونان أو حكمة الهند أو أدب الفرس، و كان أكثرها بألفاظ متعسفة ونسج مضطرب، وإن اتفق في تضاعيف ذلك شيء من صحيح الوصف وسليم النظر، فإن الأمدي يقول له: « قد جئت بحكمة وفلسفة ومعان لطيفة حسنة، فإن شئت دعوناك حكيما، أو سميناك فيلسوفا ولكن لا نسميك شاعراً.»²

ومن ثم فطن إلى حقيقة هامة مفادها أن الشعر غير العلم و أنه غير الفلسفة، كما حدد العلاقة بين كل منهما، ومن يراجع موازنته يجد أنه قد استخدم المعارف المختلفة التي انتهى إليها عصره خير استخدام، فجعل كلا منها في بابه، ففي دراسته لأخطاء أبي تمام و عيوبه قسّم هذه الأخطاء و العيوب إلى ثلاثة أقسام فبيّن « أخطائه في الألفاظ والمعاني، وما في بديعه من إسراف وقبح واعتناء بالجانب الموسيقي فكشف عما كثر في شعره من الزحاف واضطراب الوزن.»³

و استطاع الأمدي أن يحلل ويناقش ويعلق ويحكم على أكثر الأمثلة الشعرية التي تناولها بالدراسة في موازنته بين الطائيين حتى ليُخَيَّل للقارئ أن الموازنة بين الطائيين تكاد تلخّص كل الآراء النقدية التي دارت حول الشعر العربي حتى عصرها، وأن يربط بمنهج الجديد في النقد بين التنظير والتطبيق، أو بين القاعدة والمثال، فكشف عن مقدرته النقدية، وذوقه المرفه تجاه النصوص الشعرية التي حللها وعلق عليها وحكم فيها، فعرض مساوئ ومحاسن الشعارين، ووضع الحجج والبراهين، وهو في هذا كله يراعي اختلاف الأذواق والآراء والاتجاهات لدى القراء، كما ربط بموازنته حاضر الشعر بماضيه؛ فهو يوازن بين القصائد وقيسها على شعر الأوائل. و كشفت دراسته لأخطاء الطائيين عن إلمامه الواسع بالشعر العربي، وعند دراية بأساليبه المختلفة، ولقد كان لهذه الثروة الشعرية التي كان يتمتع بها « أثرها الواضح في دراسته للشعر و تحليله، فكانت أبرز العناصر في نقده التحليلي اعتماده على الموازنة بين بيت الشعر

1 - محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين الحديث و القديم، ص 378.

2 - الموازنة، ج 1، ص 424 - 425.

3 - محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب، ص 118.

الذي ينقده، و بين الأبيات الأخرى التي تتشابه معه في المعنى أو التي تسير معه في نفس الاتجاه، و لا نعني بعنصر الموازنة هنا الموازنة بين أي تمام و البحترتي بل الموازنة التي يستعين بها الناقد من أجل تبرير الأحكام و تدعيمها، فمن وسائل تدعيم الحكم أن تضع النص الذي تنقده جنبا إلى جنب مع غيره حتى يكون ذلك وسيلة من وسائل تفسير النص وإلقاء الضوء عليه و بيان ما فيه من خصائص عن طريق مقارنته بغيره.¹

إن المنهج الذي اعتمده الأمدي في موازنته بين الطائيتين يوحي بأنه كان يطمح إلى تأسيس نقد منهجي يقوم على فكرة إثارة القضايا النقدية و مناقشتها في ضوء الذوق والخبرة و العلم، وهو ما جعل منه في موازنته مبدعا ومثمنا ومرشدا، وإنما ساعده في ذلك ثقافته الواسعة بالشعر ضروره وأشكاله، وإحاطته بالحياة الأدبية قبل عصره، وحسن استثماره مما انتهى إليه النقد قبله ، ثم ارتكازه في شواهد على ما الثابت الصحيح من أشعار العرب، إضافة إلى تمتعه بذوق أدبي رفيع رباه في كنف الشعر القديم، واعتماده على الموهبة الفطرية المتسلحة بالعلم والقدرة على إصدار الأحكام النقدية المعللة والمدعومة بالحجة والدليل.

المبحث الثالث:

الفكر النقدي عند الأمدي

شغلت قضية الشعر المحدث النقد العربي القديم فبحثها بحثاً واسعاً، وكانت أطراف بعيدة عن النقد في تخصصها كاللغويين والنحاة والكتّاب والرؤاة قد تدخلت في هذه القضية، ففاضت الآراء فيها واختلفت بين مستحسن ومُرَّحَّب بالنتاج الشعري الجديد الذي يحمل خصائص العصر العباسي، ومستتهجن لما أحدثه الشعراء المحدثون من تغيير في الشعر الذي ظل طيلة قرون عديدة محافظاً على مقوماته وركائزه الفنية.

وكان من الطبيعي أن تظهر في ظل هذه الظروف مذاهب نقدية تَمَّص أصحابها روح العلم الذي طغى على كل شيء في البيئة العباسية، فشغل بعض النقاد بالفلسفة ووظفوها في تقديم للشعر، فأخذوا « الشعر بتقسيمات المنطق، والسير في دراسته بالروح العلمية المحضة، ونسيان الذوق والمحاسن الفنية فيه.»¹

و هذا المبحث يتناول الفكر النقدي عند الأمدي، ويكشف عن نظرتة إلى الشعر والنقد، فقد مثلت موازنته بين الطائيين مسرحاً لنظرياته في هذين الفنين، وقد ظهرت الموازنة بين الطائيين في فترة هامة من تاريخ النقد الأدبي، بعدما تطور النقد ونما تحت تأثير الأذواق الجديدة عند الأدباء، وما أصاب اللغويين من رُقيٍّ عقلي جعلهم يرون أن الأوضاع التي جدت في المجتمع العباسي تحتاج إلى فكر جديد يستوعب ما تمخضت عنه هذه الأوضاع من مظاهر فنية جديدة.

إن تأثر الشعر بلامح البيئة العباسية الجديدة دفعت النقاد صوب الفلسفة والمنطق والعلم ليتخذوها مناهج نقدية لدراسة الشعر، فراحوا يصنفون الشعراء في طبقات، ويقسمون الشعر أضرباً، واللفظ نعوتاً بالتحديد القاسي العنيف، فكانوا أشدَّ أزرأ بالشعر، وأدخلوا النقد في تعقيدات جمّدت حركيته بقواعد وقوانين كادت توقف عجلة سيره، وتدخله غياهب فلسفية تسلب الشاعر حرية الإبداع، والناقد حاسة الذوق الفني التي لا تنفك عن أي نتاج فني أدبي.

النزعة التأثرية في نقد الأمدي:

تمكن اللغويون في عصر الأمدي من فرض قيود على الشعر عموماً واللغة خصوصاً، وكان نتيجة ذلك أنهم كبحوا جمّاح الحركة النقدية التي ظلت تراوح مكانها، ولم تنفتح على الجديد

1 - طه أحمد إبراهيم، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص 135.

الشعري الذي أدعاه بعض شعراء العصر العباسي كأبي تمام، وصار الشعر القديم المطبوع يُفضَّل على الشعر المحدث المصنوع دون الاحتكام إلى مقاييس نقدية يمكنها أن تبرر هذا التفضيل الذي تأثر بعوامل سياسية واجتماعية ودينية أكثر من تأثره بعوامل فنية، وأحكمت نظرة اللغويين - المنتقصة من قيمة الشعر المحدث - قبضتها على دقّة توجيه الحركة النقدية.

وكان لظهور الأمدي في هذه الفترة من القرن الرابع الهجري أهمية بالغة بعدما صهر في فكره كل الجهود النقدية السابقة له، و «أمّ» بقدر كبير من عناصر الموروث اللغوي والنقدي لسابقه ومعاصريه.¹ فقد كان فكره استمراراً وامتداداً للغويين والنقاد الأدباء مجتمعين، فلم يكن كاللغويين يعكف على دراسة الشعر القديم، و ينفر من الشعر المحدث، ولم يكن كالأدباء الذين فهموا الشعر المحدث فهماً قاصراً لا يكشف سره ومكنونه ولا يوضح علله، ولا يبين مراميّه، وإنما جمع بين أذواق مختلفة؛ بين ذوق اللغويين والعلماء بالشعر والأدباء والنقاد الفلاسفة، وأخذ من طريقتهم، فتمرس في القديم بالحفظ والرواية والدراسة، وتأمل الشعر الحديث وتعمّق في فهمه، وأنس بما شاع من أساليب الجدل والاحتجاج في عصره، فصاغ فيها كل ما اهتدى إليه من نظرات و آراء وأحكام حتى انتهى به الأمر إلى التنظير للنقد والشعر.

وكانت قضية القديم والجديد قد برزت من جديد مع الصراع الذي دار حول أبي تمام والبحثري، ذلك أن أصحاب أبي تمام ادعوا أنه ابتدع مذهباً جديداً في نظم الشعر رأى فيه فريق من معاصريه خروجاً عن مذهب العرب في نظم الشعر، فراحوا يرصدون الاختلافات بين شعره وشعر الشعراء الأوائل الذين مثّلهم البحتري، فقامت خصومة بين النقاد حول مذهب أبي تمام، وكانت موازنة الأمدي نتيجة لتلك الخصومة.

ولقد جاء الأمدي بعدما أسالت الخصومة حول الطائين مداداً كثيراً، وصنّف البحتري كمثل لعمود الشعر، وأبو تمام كرأس لمذهب البديع، وكان لهذه الخصومة الفضل في تحريك عجلة النقد في القرن الرابع، فتناول الأمدي الخصومة وتقدم إلى الموازنة بين الشاعرين و في فكره «مذهبان شعريان واضحان الوضوح كله، أو طريقتان من طرائق النظم: طريقة الأوائل، أو عمود الشعر، أو شعر الأعراب، ثم طريقة المحدثين أو [شعر] البديع، أو شعر الحضرة.»²

1 - عيسى علي العاكوب، التفكير النقدي عند العرب، ص 264.

2 - عيسى علي العاكوب، التفكير النقدي عند العرب، ص 263.

وأبرزت الخصومة بين الطائيين آراء متباينة ومتناقضة في تحديد مذهبي الشاعرين، وهو ما دفع الأمدي رفض رأي من قالوا: إن الطائيين من المذهب نفسه؛ لأنهما مختلفان في طريقة النظم، وأن لكل منهما خصائصه الفنية؛ « لأن البحتري أعرابي الشعر مطبوع، وعلى مذهب الأوائل، وما فارق عمود الشعر المعروف، وكان يتجنب التعقيد ومستكره الألفاظ ووحشي الكلام، فهو بأن يقاس بأشجع السلمي ومنصور النميري وأبي يعقوب المكفوف الخزيمي وأمثالهم من المطبوعين أولى؛ ولأن أبا تمام شديد التكلف، صاحب صنعة، ويستكره الألفاظ والمعاني، وشعره لا يشبه أشعار الأوائل، ولا على طريقتهم، لما فيه من الاستعارات البعيدة، والمعاني المتولدة، فهو بأن يكون في حيز مسلم بن الوليد و من حذا حذوه أحق وأشبه.»¹

ووجد الأمدي أن البحتري يتتبع طريقة الشعراء الأوائل الذين ساروا على الطريقة نفسها التي وضعها الشاعر الجاهلي، فرأى فيه خير ممثل للأنموذج الشعري الذي يستقي منه معايير النقدية التي نظّر لها بعمود الشعر، وظلت فكرة تمثيل البحتري عمود الشعر من الأفكار الضاغطة في فكره النقدي، ووجهت ذوقه في موازنته وأثّرت على أحكامه النقدية، فهو عندما يعترف لمجدد كأبي تمام بلطف المعنى، يسارع إلى الاستدراك أن من شعراء العرب من سبق إلى هذا المعنى، ويقدم نماذج شعرية تدعم رأيه.

ومثلّ الأمدي بقول امرئ القيس:

سَمَوْتُ إِلَيْهَا بَعْدَمَا نَامَ أَهْلُهَا سُمُّوْ حَبَابِ الْمَاءِ حَالًا عَلَى حَالٍ²

و ادعى أن أبا تمام أعجب بالمعنى فأخذه وعدل به إلى المديح فقال:

سَمَا لِلْعُلَا مِنْ جَانِبَيْهَا كِلَيْهِمَا سُمُّوْ عُبابِ الْمَاءِ جَاشَتْ غَوَارِيهُ³

و ليس غريباً أن يظهر انفعال الأمدي وإعجابه الكبير في تعليقه على المعنى في بيت امرئ القيس بقوله: « وما قيل في إخفاء الحركة والديب أبلغ ولا أبرع من بيت امرئ القيس هذا.»⁴ وهو معنى وجدته في غاية الجودة والبراعة، ولا يمكن أن يحاكيه فيه شاعر من الشعراء المحدثين، واستند في حكمه هذا إلى فكرة أن الشعراء القدامى الذين التزموا عمود الشعر نظموا الشعر على

1 - الموازنة، ج 1 ، ص 04 - 05.

2 - ديوان امرئ القيس، ص 143.

3 - ديوان أبي تمام، ج 1 ، ص 155.

4 - الموازنة، ج 1 ، ص 81 - 82.

طبعهم وسجيتهم ولم تكن أمامهم نماذج شعرية يمكن أن تمدهم بمعان أو صور يحتذونها، فمعانيهم صافية نقية مبدعة بعيدة عن كل تأثر، ونابعة عن طبع سليم، وقريحة صافية. و ليؤكد الأمدى على صحة تقديمه للبحثى على أنه ممثل عمود الشعر، أورد في موازنته خبراً نقله عن أبي علي محمد بن العلاء السجستاني الذي كان صديقاً للبحثى مفاده أن البحتى عندما سئل عن نفسه و عن أبي تمام قال: « كان [أبو تمام] أغوص على المعاني مني، وأنا أقوم بعمود الشعر منه.»¹

و هذا يقوي الاعتقاد أن الأمدى انطلق في فكره النقدي « من فكرة أن شعراء الجاهلية وصدر الإسلام أتوا بما يمكن أن يغدو مثالا يحتذى في الفن الشعري، وهو يرى أن النقد ينبغي أن يحاكم الآثار الشعرية وفق قوانين الصنعة الشعرية للمجددين من القدماء.»² وكانت فكرة سبق الشعراء القدامى إلى كل معنى جميل بديع قد وَّجَّهت النقد العربي مدّة طويلة من الزمن، ظل فيها الناقد ينظر إلى الشاعر المحدث نظرة تشكيك في قدراته الفنية، وهذا يعني ضيق مجال إبداعه، وعجزه على تجاوز الشعراء الأوائل الذين سبقوا إلى كل المعاني البديعة الجميلة.

ولم يستطع الأمدى أن يخلص فكره من الأحكام التي ورثها عن بيئته من اللغويين والنحاة الذين عاجلوا كثيراً من قضايا الشعر التي لها صلة مباشرة باللغة عامة، و بالصياغة اللغوية خاصة، وأجمعوا على أن الشعر القديم وصل إلى أعلى درجات الصياغة اللغوية، فرفعه إلى مستوى المثال أو القاعدة التي لا تقبل النقاش أو التعديل، وتعصبوا للشعر القديم، وذكروا آراء كان لها تأثيرها المباشر في النقد العربي القديم.

عمود الدُّوق لمؤازرة عمود الشعر:

ترجم النقد القديم فكرة أفضلية الشعر القديم في نظرية عمود الشعر، وعلى ضوءها طالب النقاد الشاعر المحدث أن ينظم شعره وفق مقومات هذه النظرية التي وضعوها دفاعاً عن مدرسة الطبع أو مدرسة الأوائل التي ينتسب إليها، بعدما أحسوا بالخطر الذي يتهدد الشعر العربي جزّاء صيحات بعض الشعراء العباسيين الداعية إلى بناء صرح شعري جديد على أنقاض الموروث الشعري الذي لم يعد - في نظرهم - يحقق طموحاتهم المتزايدة.

1 - المصدر نفسه، ص 05.

2 - عيسى علي العاكوب، التفكير النقدي عند العرب، ص 263.

ومن أجل حماية ذمار الشعر القديم من هجوم أنصار الجديد، لم يكتف النقد بفرض عمود الشعر على الشاعر المحدث فحسب، بل دعا أيضا إلى ضرورة التزام الناقد عمود الذوق الذي يستمد مقوماته من الشعر القديم.

وقد بالغ الأمدي في توظيف هذا العمود « من أجل محاصرة أصحاب أبي تمام الذين كانوا يدافعون عن التجديدية في شعره و يؤيدونها، إذ على الناقد أن يكون له المراسم والدرية وطول النظر في آثار السابقين، وعليه أن تكون أحكامه النقدية ممَّا جرت عليه العرب في الحكم على الشعر لفظًا ومعنى، و ما كانت تقبله من الألفاظ و ما لا تقبله، و ما كانت تجذبه من دقيق المعاني والصور والأخيلة وما لا تجذبه عند الشعراء.»¹

ووفق عمود الذوق، ناقش الأمدي أشعار أبي تمام وعابه على خروجه عن طريقة العرب، ودلّل بأمثلة من شعر الأوائل، و صوّب بعض معانيه، وعلّلها بأنه لو اقتصر على المعنى الذي جرت عليه العادة عند العرب، لاستقام له المعنى، ولكان مذهبه صحيحا مستقيما، ولكنه أغرب فخرج إلى ما لا يُعرف في كلام العرب، ومثّل لذلك بقول أبي تمام:

أَجْدِرُ بِجَمْرَةٍ لَوْعَةٍ إِطْفَأُهَا بِالِدَّمْعِ أَنْ تَزْدَادَ طُولَ وَقُودٍ²

ورأى الأمدي أن الطائي خالف طريقة العرب فأخطأ في المعنى، وعلّق بقوله: « وهذا خلاف ما نطق به العرب، وضد ما يعرف من معانيها؛ لأن المعلوم من شأن الدمع أن يطفى الغليل، ويبرد حرارة الحزن، ويزيل شدة الوجد، ويعقب الراحة. وهذا في أشعارهم كثير موجود ينحى به هذا النحو من المعنى.»³

وينطلق الأمدي في نقده لأشعار أبي تمام من القواعد التي ينص عليها عمود الذوق، فيجد في معانيه مخالفة واضحة للمنطق ولما جرت عليه العادة؛ فمن العادة أن الدمع يخفف ما بالمرء من ألم، ويذهب بما به من وجد، فما ذرف مهموم دمعا إلا أعقب دمعه راحة نفسية، وما دمعت عين عاشق على فراق محبوب إلا وبرد وجدته وهدأت نفسه، فهذا ما جرت عليه العادة في شأن الدمع، ولكن الطائي أراد الإبداع فخرج إلى ما لم تجر عليه العادة؛ فرأى أن الدمع يطيل عُمر الحزن ويتحول إلى وقود يزيد في ناره ولهيبه.

1 - قصي الحسين، النقد الأدبي عند العرب واليونان معالمه وأعلامه، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، لبنان، (دب)، ص 414.

2 - ديوان أبي تمام، ج 1، ص 155.

3 - الموازنة، ج 1، ص 209.

و من ثم صار عمود الذوق في فكر الأمدي يعني ضرورة إلمام الناقد بالقواعد القديمة في النقد الأدبي، التي استنبطت من الشعر القديم، كالاتماد على مبدأ اللياقة، وقانون منتهى الجودة، وما شاء به ذلك من أصول نقدية قديمة، ركن إليها الناقد القديم، وسارع إلى قياس كل إبداع في الشعر عليها.

و أحصى الأمدي وفق عمود الذوق على أبي تمام أخطاءه في الألفاظ والمعاني وأفرد لها جزءا خاصا قدّم له بقوله: «وأنا أذكر في هذا الجزء الرذل من ألفاظه، والساقط من معانيه، والقبيح من استعاراته، والمستكره من نسجه ونظمه، على ما رأيت المتذاكرين بأشعار المتأخرين يتذاكرونه، وينعونه عليه ويعيبونه به وعلى أبي وجدت لبعض ذلك نظائر في أشعار المتقدمين فعلمت أنه بذلك اغترّ، وعليه في العذر اعتمد، طلبا منه للإغراب والإبداع، وميلا إلى وحشي المعاني والألفاظ.»¹

و هذا لا يعني أن موازنة الأمدي بين الطائيين كانت مجرد إحصاء واهن لما وقع فيه الشاعران من أخطاء، بل إنها بيان لطريقة العرب، ولطريقة شعراء البديع، فأبو تمام بمنظار عمود الذوق شديد التكلف وصاحب صنعة، وألفاظه وحشية رذلة، ومعانيه مولدة غريبة، واستعاراته قبيحة، ونظمه ونسجه مستكرهان، وهو ميّال إلى الإغراب والإبداع، وأمّا ما يكون في نظمه من معنى حسن أو بديع فإنه احتذاه من شعر الأوائل.

وأما البحترى فإن خصائص نظمه توافق عمود الذوق فهو «أعرابي الشعر، مطبوع، وعلى مذهب الأوائل، وما فارق عمود الشعر المعروف، وكان يتجنب التعقيد ومستكره الألفاظ ووحشي الكلام.»² وهي خصائص فنية تجعل من شعره النموذج المفضّل لدى الأمدي وكل أنصار القديم، ومثال ذلك قول البحترى:

أَصَبَا الْأَصَائِلِ إِنَّ بُرْقَةَ مُنْشِدٍ تَشْكُو اخْتِلَافَكَ بِالْهُبُوبِ السَّرْمِدِ³

و علّق الأمدي على معنى البيت بقوله: «ما زلت أسمع الشيوخ من أهل العلم بالشعر يقولون: إنهم ما سمعوا لمتقدم ولا متأخر في هذا المعنى أحسن من هذا البيت، ولا أبرع لفظاً ولا أكثر ماءً ولا رونقا، ولا ألطف معنى.»⁴

1 - المصدر نفسه، ص 259.

2 - الموازنة، ج 1، ص 04 - 05.

3 - ديوان البحترى، ج 1، ص 69.

4 - الموازنة، ج 1، ص 450.

ومثل هذه الأحكام التي تظهر في الموازنة في تعليقات الأمدي على شعر البحري تكشف أن عمود الشعر وعمود الذوق وُضِعَا لحماية شعر الطبع، ووافق أن كان شعر البحري على طريقة الأوائل، فشملته هو أيضا هذه الحماية.

ولا بد أن الأمدي بطريقته في مناقشة أشعار الطائيين في الموازنة قد وجّه النقد العربي توجيهها خدم فكره النقدي، فوضّح « أن المعرفة النقدية تعتمد أساسًا على الطبع والدرية وطول مدارس الأعمال الأدبية، مما ينمّي الذوق الجمالي، ويضعف قدرته على استشعار مظاهر الجمال في الفن الشعري.»¹ وهو ما يفسر دعوة الأمدي قارئ موازنته إلى المشاركة في الحكم أي الطائيين أشعر بعد أن أوكله إلى اختياره، وما تقضي عليه فطنته وتمييزه بين الجيد والرديء من الشعر، وطالبه بأن يمعن النظر ويحسن التأمل فيما يرد عليه من الشعر، وأن ينصف في الحكم على الشعارين.

ولكن نظرية عمود الشعر التي ركن إليها النقد العربي القديم أحكمت قبضتها على إبداع الشاعر المحدث وضيقته عليه، مما دفع ببعض النقاد والشعراء الدعوة إلى تبني شعر البديع؛ لأنه ليس من حق الناقد مصادرة إبداع الشاعر أو تطبيق قوانين جاءت بها العصبية بتقسيم الشعر إلى قديم وحديث. وهذا يعني أن نظرية عمود الشعر كانت قد تحولت في يد الأمدي وغيره من أنصار القديم إلى حاجز حتم على الشاعر المحدث ترسم خطى الشاعر القديم في النظم، واللغة والمعاني والأساليب، واستغلها بعض النقاد كسند ضد « محاولة الخروج على نمطية القول، أو كمالذ لثبات احتذاء الأداء الشعري.»²

صفات الناقد المنهجي:

بيّن الأمدي في موازنته بين الطائيين صفات الناقد المنهجي الذي يبنى منهجه على أسس علمية سليمة، فطالبه برواية الشعر وحفظه والمداومة على قراءته، والاطلاع على آراء النقاد والعلماء بالشعر وإطالة النظر فيها، والتدرب على نقد الشعر ومقارنة ذلك بآراء الأئمة في النقد لبيان جوانب القصور والخطأ، وتجنب الهوى، وتحري الصدق والموضوعية في الحكم النقدي، وتربية الطبع والذوق على أساس منهج علمي، والتخصص في النقد ومثّل لذلك بقوله: « ألا ترى أنه قد يكون فرسان سليمان من كل عيب، موجود فيهما سائر علامات العتق والجودة والنجابة، ويكون

1 - عيسى علي العاكوب، التفكير النقدي عند العرب، ص 242.

2 - رجاء عيد، المصطلح في التراث النقدي، ص 07.

أحدهما أفضل من الآخر بفرق لا يعلمه إلا أهل الخبرة والدرية الطويلة. وكذلك الجاريتان البارعتان في الجمال، المتقاربتان في الوصف، السليمتان من كل عيب: قد يفرق بينهما العالم بأمر الرقيق، حتى يجعل بينهما في الثمن فضلا كبيراً، فإذا قيل له وللنحاس: من أين فضلت أنت هذه الجارية على أختها؟ ومن أين فضلت أنت هذا الفرس على صاحبه؟ لم يقدر على عبارة توضح الفرق بينهما، وإنما يعرفه كل واحد منهما بطبعه، وكثرة دريته وطول ملاحظته. وكذلك الشعر: قد يتقارب البيتان الجيدان النادران، فيعلم أهل العلم بصناعة الشعر أيهما أجود وإن كان معناهما واحداً، أو أيهما أجود في معناه وإن كان معناهما مختلفاً.¹

وشدّد الأمدي في بيانه لصفات الناقد المنهجي على ضرورة تمتعه بخُلَّة هامة لتحصل له ملكة نقد الشعر؛ وهي خلة الطبع الذي يجب تربيته في ضوء العلم وكثرة النظر في الشعر للتعرف على خصائصه، وترويضه على الصبر في استنباط المعاني؛ لأن بعضها لا ينكشف إلا بعد طول نظر وإدامة فكر، وبهذا تحصل له المعرفة النقدية، فينقد الشعر عن علم ودراية. وأوضح الأمدي ذلك بقوله: «فمن سبيل من عرف بكثرة النظر في الشعر و الارتياض به وطول الملاحظة له أن يُفضي له بالعلم بالشعر والمعرفة بأغراضه، وأن يسلم له الحكم فيه، ويقبل منه ما يقوله، ويعمل على ما يمثله ولا ينازع في شيء من ذلك، إذ كان من الواجب أن يسلم لأهل كل صناعة صناعتهم، ولا يخاصمهم فيها، ولا ينازعهم إلا من كان مثلهم نظيراً في الخبرة وطول الدربة والملاحظة.»²

ولم يكتف الأمدي ببيان صفات الناقد المنهجي فحسب، بل وجّه الذوق العام إلى احترام رأي الناقد الذي حصلت له ملكة نقد الشعر، وأن يسلم له في الحكم ويقبل منه ولا ينازع في شيء؛ لأن هذا ما اختص به من صناعة، ثم وجّه الناقد الذي ربيّ طبعه في كنف المعرفة النقدية الصحيحة إلى العلم الصحيح الذي تحصل به ملكة الشعر بقوله: «فإني أدلك على ما ينتهي بك إلى البصيرة والعلم بأمر نفسك في معرفتك بهذه الصناعة أو الجهل بها، وهو أن تنظر في ما أجمع عليه الأئمة في علم الشعر من تفضيل بعض الشعراء على بعض، فإن عرفت علة ذلك فقد علمت، وإن لم تعرفها فقد جهلت... فإن علمت من ذلك ما علموه، ولاحت لك الطريق التي

1 - الموازنة، ج 1، ص 413.

2 - الموازنة، ج 1، ص 414.

بها قدموا من قدموه و أخروا من أخروه، فثق حينئذ بنفسك، وأحكم يُسمع حكّمك. و إن لم ينته بك التأمل إلى علم ذلك فاعلم أنك بمعزل عن الصناعة.¹

وبهذا التَّنظير بيّن الأمدي أن النّقد صناعة كغيرها من الصناعات لا بد فيها من أدوات خاصة بها، وهذه الأدوات تتمثل في الطبع والقريحة والعلم، ولا بد لهذا الطبع من خبرة وطول معاناة في مجال دراسة الشعر، والتخصص في الفن والانقطاع إليه؛ لأن ملكة النقد لا تحصل للنقاد الذي يكفي بالمعرفة العلمية البسيطة في الشعر والنقد، أو أن يريد إخضاع النقد بما عنده من علم، أو فلسفة أو منطق، أو معرفة بعض أبواب الحلال والحرام، أو بعض قواعد اللغة و البلاغة، ولحُص ذلك بقوله: « لعلك -أكرمك الله- اغتررت بأن شارفت شيئاً من تقسيمات المنطق أو جملاً من الكلام والجدل، أو علمت أبواباً من الحلال والحرام، أو حفظت صدرًا من اللغة، أو اطلعت على بعض مقاييس العربية، وإنك لما أخذت بطرف نوع من هذه الأنواع بمعاناة ومزاولة ومُتَّصِل عناية فتوجهت فيه ومهتت، ظننت أن كل ما لم تلابسه من العلوم، ولم تزاوله يجري ذلك الجري، وأنت متى تعرّضت له و أمررت قريحتك عليه نفذت فيه، وكشفت لك معانيه. هيهات لقد ظننت باطلا، ورمت عسيراً؛ لأن العلم لا يدركه طالبه إلا بالانقطاع إليه و الإكباب عليه، والجد فيه والحرص على معرفة أسراره وغوامضه.»²

ومثلما فضل الأمدي من الشعر مطبوعه الذي يجري فيه الشاعر على سجيته دون تكلف أو تصنع، فإنه يفضل النقد الذي يعتمد فيه الناقد على الذوق الفني المسلح بالعلوم اللغوية والبلاغية، وآراء النقاد و البلاغيين والعلماء بالشعر حتى يتحول هذا النقد في يد صاحبه إلى وسيلة فعّالة تمكّنه من تحليل النصوص الأدبية، فيغوص في أعماقها ويستنبط معانيها الدقيقة، وهذا الذوق الفني يحتاج إلى حاسة فنية مرهفة، أو قوّة تمييز فطرية ترى في النصوص ما لا يراه القارئ العادي؛ لأن نظرة الناقد المنهجي وجب عليها أن لا تنزلق على أسطح الأشياء، وإنما أن تنفذ إلى أعماقها وتتعرف كنهها.

إن صناعة النقد في فكر الأمدي تعني تطويع كل المعارف والعلوم لفهم النصوص وإدراك معانيها القريبة والبعيدة، وإن عُدَّ الناقد مجرد قارئ فإن قراءته ليست قراءة عادية؛ لأنها لا تبحث في المعنى الظاهر الذي يكشف نفسه مباشرة، ولكنها قراءة تبحث في المعنى الباطن الذي يريد

1 - المصدر نفسه، ص 417 - 418.

2 - الموازنة، ج 1، ص 419.

الكشف عن الحقيقة، فهي ضالته أين وجدها فهو أحقُّ بها، وكأن الأمدي بتحديد صفات الناقد المنهجي يريد « أن يقرر الحقيقة الثابتة من أن ملكة النقد ملكة مستقلة لا بد من أن تدرب على تلك الصناعة، و أنه لا يكفي أن يحفظ المرء القصائد أو يعي أصول اللغة ليكون ناقدًا؛ لأن النقد أشق من ذلك؛ ولأن الأدب أشياء لا تحويها الصفة و إن أحاطت بها المعرفة أو على الأوضح و إن نفذ إليها الإحساس»¹

وهذه الثقافة النقدية التي يدعو إليها الأمدي، ليس المقصود منها المعرفة النظرية التي قد تحسن حفظ القاعدة وتسيء تطبيقها، وإنما هي ثقافة ممزوجة بدوق يقبل ما يوافق الشعر القديم ويمُج ما يخالفه، وإذا كان الناقد ذا ثقافة علمية نظرية واسعة تحيط بالأدب وضروبه وأشكاله ومدارسه، فإنه ينبغي عليه أن يضيف إلى « هذه الثقافة النظرية ثقافة أخرى علمية تنهض على أساس من الإمام بالأدباء و الشعراء إمام ذوق و إحساس، و لن تتحقق هذه الثقافة الأخرى إلا بالممارسة العلمية وطول المصاحبة والمعايشة للآثار الفنية واكتساب الخبرة التي تمكننا من رؤية الحقائق»²

وقد اشترط الأمدي على الناقد المنهجي أن يمزج الذوق بالعلم لتحصل له ملكة النقد، وميِّز بين النقاد الذين تختلف عندهم قوة هذه الملكة، وهو ما دفعه إلى تقسيمها ثلاثة أقسام، وجعل القسم الأول منها للطبع وهو « قوة فُطر عليها الناقد، واستعداد طبيعي، لا بدَّ من توفره فيه، والثاني الحذق؛ قوة يكتسبها بالممارسة والدربة، وطول الإطلاع على آثار الكُتَّاب والشعراء، و التمرس بالجيد منها والقبیح، ليتعرف على الأسرار والخبايا، والثالث جماع الإثنين معا ويسميه الفطنة، وهي إمتزاج الطبع بالحذق، وصاحب الفطنة أقدر على التمييز والحكم من صاحب الطبع وحده، أو صاحب الحذق وحده»³

ورأى الأمدي أن جميع هذه العناصر يمكن أن تتوفر في الناقد إذا التزم عمود الذوق الذي يضمن له البقاء على وصالٍ بالشعر القديم، ومن ثم قدَّم صاحب الفطنة على صاحب الطبع وحده أو الحذق وحده؛ لأن أهل الحذاقة بكل علم وصناعة يفضلون على من سواهم ممن نقصت تجربته، وقلَّت دربته. وكانت أكثر المؤلفات النقدية قبل الموازنة قد اهتمت بالتعريفات والتحديدات

1 - محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب، ص 114.

2 - محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، ص 369.

3 - محمد زغول سلام، تاريخ النقد الأدبي و البلاغة، ص 18.

دون تفصيل أو توضيح، و انصبت عنايتها بالقضايا التي لها علاقة بالشعر والشاعر وأهملت القضايا التي لها صلة بالنقد.

الثروة الشعرية في نقد الأمدى:

انعكست الثروة الشعرية التي تميز بها الأمدى في موازنته بين شعر الطائيين و دراسته « للشعر وتحليله، فكانت أبرز العناصر في نقده التحليلي اعتماده على الموازنة بين بيت الشعر الذي ينقده وبين الأبيات الأخرى التي تتشابه معه في المعنى أو التي تسير معه في نفس الاتجاه، ولا نعنى بعنصر الموازنة هنا الموازنة بين أبي تمام والبحتري، بل الموازنة التي يستعين بها الناقد من أجل تبرير الأحكام وتدعيمها، فمن وسائل تدعيم الحكم، أن تضع النص الذي تنقده جنباً إلى جنب مع غيره حتى يكون ذلك وسيلة من وسائل تفسير النص و إلقاء الضوء عليه و بيان ما فيه من خصائص عن طريق»¹ موازنته بغيره من النصوص الشعرية. ومن أمثلة ذلك تعليق الأمدى على خطأ أبي تمام في قوله: فلوؤيت بالموعدِ أعناقَ الورى وَحَطَّمْتَ بِالْإِنْجَازِ ظَهَرَ الْمُوْعِدِ²

ورأى الأمدى في قول الشاعر: "حطم ظهر الموعد بالإنجاز" استعارة قبيحة جداً، ومعنى في غاية الرداءة؛ « لأن إنجاز الموعد هو تصحيحه وتحقيقه، وبذلك جرت العادة أن يقال: قد صحَّ وعدُ فلان، وتحقق ما قال، وذلك إذا أنجزه. فجعل أبو تمام في موضع صحة الوعد حطم ظهره، وهذا إنما يكون إذا أخلف الوعد وكذب، أترهم يقولون: قد مرّض فلانٌ وعده، وعلّله، ووعد وعدًا مريضاً، فإذا أخلف وعده فقد أماته، والإخلاف هو الذي يحطم ظهر الموعد، لا الإنجاز. و لاخفاء بفساد ما ذهب إليه. وكان ينبغي أن يقول: وحطمت بالإنجاز ظهر المال؛ لأن الموعد حينئذ كان يصح و يسلم، و يتلف المال.»³

و أما الصحيح المقبول - في نظر الأمدى - فهو قول البحتري:

وَجَعَلْتَ فِعْلَكَ تَلَوْ قَوْلِكَ قَاصِرًا عُمَرَ الْعَدُوِّ وَعُمَرَ الْمُوْعِدِ⁴

وشرح الأمدى المعنى بقوله: « فإن عمر الموعد مدة وقته، فإذا أنجز صار مالا؛ فنفاذ وقته

ليس بمبطل له، بل ذلك نقله من حال إلى حال أخرى.»¹

1 - المرجع نفسه، ص 370.

2 - ديوان أبي تمام، ج 1، ص 267.

3 - الموازنة، ج 1، ص 230 - 231.

4 - ديوان البحتري، ج 2، ص 71.

ولا بد أن الذين أخذوا الأمدي بشدته على أبي تمام وتماديه في إحصاء أخطائه عليه لم يأخذوا في الحسبان حقيقة تعلقه بعمود الذوق، ووفائه لعمود الشعر، فهو يتبع في النقد منهجاً محكماً، فيدرس ما أمامه من نصوص ويشرح معانيها، و يعلل أحكامه بالحجة والدليل ويشفع رأيه بالمثل من الشعر القديم أو القرآن الكريم أو كلام العرب، ويحلل المعاني بتفصيل كل دقائقها.

و ما يبرر تعلق الأمدي عمود الذوق في نقده لشعر أبي تمام أنه رأى فيه « المرجع النهائي في كل نقد، وإنما يأتي خطر تحكيم الذوق عندما نتخذة ستاراً لعمل الأهواء التحكيمية التي لا تصدر في أحكامها عن نظر في العناصر الفنية وإحساس صادق بما فيها من جمال أو قبح، أو عندما يكون ذوقاً غفلاً لم تجتمع فيه الدربة إلى الطبع، كما يقول الأمدي نفسه، فالذوق الذي يعتدُّ به هو ذوق ذوي البصيرة بالشعر، وهؤلاء يستطيعون عادة أن يعللوا الكثير من أحكامهم، وفي التعليل ما يجعل الذوق وسيلة مشروعاً من وسائل المعرفة.²»

و لكن بعض الدارسين المحدثين شككوا في عمود الشعر الذي اتخذه الأمدي معياراً نقدياً، بل رأوا فيه قانوناً متعسفاً؛ لأنه يفترض اللجوء إلى قاعدة مضطربة لا يمكن تحديدها، فلا يمكن لشاعر أو ناقد أن يحيط بما يسمى طريقة العرب في الاستعمالات اللغوية والتصويرية مبالغ في زعمه.

و قد أثار إحسان عباس فكرة أن الأمدي نقد شعر الطائيين وهو واقع تحت تأثير إعجابه بشعر البحري الذي وافق ذوقه، و رأى أن هذه النزعة التأثرية لدى الأمدي جعلت آراءه النقدية تتسم بالغموض والصعوبة والاعتماد على حكم الطبيعة الذي يبيح للناقد أن يبدي رأيه فيما لا يمكن تعليله، فبعد اختياره الجيد من شعر الطائيين الذي حفظه، وكان «ذوقه قد حدّد وجهته في أخذ ما يأخذه وطرح ما لا يستسيغه، وفي هذه المرحلة يكون الإعجاب شيئاً لا يعلل، ويظل هذا الإعجاب المحرك الكبير، دون أن يهتدي الناقد إلى إدراك الأسس الجمالية في الشيء الجميل. وقد عاشت هذه التأثرية مع الأمدي حين شاء أن يكون ناقدًا موضوعياً، وظلت تلاحقه بآثارها القديمة، ولذلك كان كثيراً ما يضيق ذرعاً بالموضوعية المتزمتة ويشور ذوقه عليها، ويستسلم إلى

1 - الموازنة، ج 1، ص 233.

2 - محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب، ص 96 - 97.

تعليقات تأثرية فيها الكثير من الإسراف في الحمل على الشاهد وفيها التحني، وفيها إلى ذلك طرفة ساخرة.¹»

ومن أمثلة ذلك تعليقه على قوله أبي تمام:

تَحَمَّلَ عَنْهُ الصَّبْرَ يَوْمَ تَحَمَّلُوا وَعَادَتْ صَبَاهُ فِي الصَّبَا وَهِيَ شَتَالُ²
يَوْمٍ كَطُولِ الدَّهْرِ فِي عَرَضٍ مِثْلِهِ وَوَجَدِي مِنْ هَذَا وَهَذَا أَطُولُ

وعلق الأمدى على معنى البيت بقوله: « جعل الصبا شمالاً؛ لأن الشمال تُفَرِّقُ... ثم انظر إلى هذا السخف: كيف جعل للدهر على هذا اللفظ الذي كأنه به يمسح أرضاً أو يذرع ثوباً.³» وفي هذا الحكم استسلام كامل من الأمدى لشروط نظرية عمود الذوق، ويتجلى ذلك أيضاً في بعض تعليقاته التي فيها استخفاف واضح بمعاني أبي تمام، ومثال ذلك ما جاء في موازنته بين ما قاله الطائيان في وصف القدود والخصور، والأخصاف وثقل الأرداف وحسن المشي، يقول أبو تمام:

مَنْ الهَيْفِ لَوْ أَنَّ الخَلَاخِلَ صَيَّرَتْ لَهَا وَشَحًّا جَالَتْ عَلَيْهَا الخَلَاخِلُ⁴
مَهَا الوَحْشِ إِلَّا أَنْ هَاتَا أَوَانِسُ قَنَا الخَطَّ إِلَّا أَنْ تِلْكَ ذَوَابِلُ

ووجد الأمدى في قول الطائي: « من الهيف لو أن الخلاخل سيرت لها وشحاً، [أنه] من أقبح الخطأ و أفحشه؛ لأن الخلاخل لا يكون في موضع الوشاح؛ لأن الوشاح ما تتقلده المرأة من سير، أو خيط تنظم فيه حرزاً، أو حليا من فضة أو غيرها، تتزين به فيكون منها في موضع حمائل السيف من الرجل، والخلاخل لا يكون في هذا الموضع إلا إذا مسحها الله، وأقمأها. وقد اخطأ في البيت الثاني أيضاً فقال: " قنا الخط إلا أن تلك ذوابل"، وإنما قيل للرمح: ذوابل لئنها وتثنيها، فنفي ذلك عن قدود النساء التي من أكمل أوصافها الثني واللين والانعطاف. والله درُّ أبي عبادة [البحري] إذ يقول:

غَدَتْ قَضْبَانَ أُسْلِحَةٍ عَلَيْهَا لَفَرَطِ الجُدْلِ أَوْشِحَةٍ تَحُولُ⁵
يُقَوِّمُ مِنْ تَثْنِيهَا اغْتِدَالُ تَكَاذُ تَقُولُ مِنْ هَيْفٍ: نُحُولُ

1 - إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص 162.

2 - ديوان أبي تمام، ج 2، ص 35.

3 - الموازنة، ج 2، ص 49 - 50.

4 - ديوان أبي تمام، ج 2، ص 53.

5 - ديوان البحري، ج 1، ص 340.

مَشِينٌ عَلَى حَمَائِلِ ذِي طُلُوحٍ وَقَدْ ضَاقَتْ بِمَا فِيهِ الْحُجُولُ
فَقُلْتُ أزيد مِنْ سَقَمِ فُوَادِي وَهَلْ يَزْدَادُ مِنْ قَتْلِ قَتِيلٍ؟

فهذا - والله - هو الشعر، لا تعليقات أبي تمام بطباقة وتجنيسه، وفرط تقعره وكثرة إحوالاته، وما زلت أسمع الشيوخ يفضلون هذا البيت الأخير على كل ما سمعوه من الغزل.¹ وهذا التصلب في موقف الأمدي من معاني أبي تمام؛ إنما يُعزى إلى تأثير ما حفظه من أشعار؛ فهو يقيس كل يجده من أشعار أبي تمام إلى تلك الثروة الشعرية التي ترسخت في ذهنه والتي في أكثرها من الشعر المطبوع الذي يمتاز بالمعنى القريب الواضح الذي لا يحتاج إلى تفسير أو تأويل.

إن قراءة الأمدي للمعاني الدقيقة في شعر أبي تمام قراءة ظاهرية جعلته لا يتجاوز المعنى الظاهر؛ لأنه من النقاد الذين يرون أن الشعر المطبوع هو الذي تكون فيه المعاني قريبة التداول التي لا تحتاج إلى استخراج أو استنباط، وهو ما يجعله يهمل لمعاني البحثري التي يغلب عليها الطبع فتكشف نفسها للقارئ دون عمق تفكير؛ ومن ثم فهو كثيرا ما يشير إلى الأخطاء في معاني أبي تمام.

كما فهم الأمدي من معنى البيت الثاني أن الطائي نفى عن المرأة أهم صفتين للجمال والرشاقة وهما الثني واللين؛ وبهذا يمكن أن يوصف نقده في بعض المواضع بأنه نقد « يحمل سمات أهل الظاهر، فهو لا يستطيع أن يتقبل ذوقيا إلا المعنى القريب الذي يسلم للقارئ نفسه في صياغة جميلة إسلامًا مباشرًا، دون إعمال خيال فكري، ولا يجد لذة في التعمية والإنبهام وما يمكن أن يجيء في شكل أحجية... [فقد] يتذوق الصياغة الجميلة إذا رآها دون أن يبحث كثيرًا عما يمنحها صفة الجمال. ولذلك تجده في أحكامه يسرع إلى القول بأن هذا: " ما لا غاية وراءه في الحسن والصحة والبراعة " أو " حسبك بهذا حسنا وحلاوة " إلى عشرات من هذه الوقفات الذوقية الخالصة التي لا تعتمد شيئًا مما قرره في نظريته من تحليل.²

وكان الأمدي في نقده لمعاني أبي تمام موجها بفكرة مسبقة عن أبي تمام وهي أنه صاحب صنعة، وشعره يتميز عن غيره بالمعاني الغامضة و الدقيقة، والفكر المستغلقة على الأفهام التي تحتاج إلى استنباط وشرح واستخراج، وهو في هذا مخالف لطريقة الأوائل التي تتميز بحلاوة اللفظ،

1 - الموازنة، ج 2، ص 117-118.

2 - إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص 160 - 161.

وصحّة العبارة وقرب المأتى، وانكشاف المعاني ووضوح الفكرة، وكانت العرب ترى في غموض المعاني دلالة على عجز الشاعر على إيضاح الصور الشعرية التي قصد إليها، فهو يذهب إلى هذا الغموض ليغطي عن عجزه وفقير معانيه.

و ذكر الأمدى دفاع أنصار أبي تمام عن شاعرهم بإشادتهم بظاهرة المعاني الغامضة في شعره التي عدّوها حجة له، ودليلاً ظاهراً على تميزه، فقالوا: «إنما أعرض عن شعره من لم يفهمه، لدقة معانيه، وقصور علمه عنه، وفهّمته العلماء و أهل النفاذ في علم الشعر.»¹

أما أصحاب البحري فقد عابوا على أبي تمام غرمة وشغفه بالشعر، وكثرة حفظه وروايته والتأليف فيه حتى صار عالماً بالشعر، وإذا كان الشاعر العالم أفضل من الشاعر غير العالم عند أنصار أبي تمام، فإن ذلك لا يصدق دائماً عند أنصار البحري؛ لأن التجويد في الشعر ليس علته العلم، ولو كان كذلك لعد من يتعاطاه من العلماء أشعر ممن ليس بعالم، فقد كان الخليل بن أحمد والأصمعي والكسائي خلف بن حيان الأحمر علماء شعراء، وما بلغ بهم العلم مرتبة من كان في عصرهم من الشعراء غير العلماء .

اللغة لا يُقاس عليها:

أشار الأمدى في موازنته بين الطائيين إلى خصيصة امتاز بها أبو تمام عن البحري وهي أن أبا تمام كان عالماً باللغة وكان يحاول أن يظهر معرفته اللغوية في نظمه إذ يحرص على «أن يدل في شعره على علمه باللغة وبكلام العرب، فتعمد إدخال ألفاظ غريبة في مواضع كثيرة من شعره.»² وقد شكّلت المعرفة اللغوية هاجساً أقلق الشعراء؛ لأن نقاد العصر العباسي وغيرهم نصبوا اهتمامهم على لغة الشاعر، ورأوا في المعرفة اللغوية لديه مكسباً له؛ لأنها ستمده بالصياغة التي هي مقصده. ولكن الأمدى الذي يميل إلى الشعر المطبوع خالفهم، ورأى أن الشاعر إذا كان عليماً باللغة فإنه قد يندفع إلى التكلف ويأتي بالألفاظ الغريبة الحوشية فتكون معانيه مبهمه غير مفهومة. وتقييم المعرفة اللغوية لدى الشاعر بهذا الفهم، لا يصدق على كل الشعراء؛ لأن هذه المعرفة باللغة قد تكون مصدر إمداد وقوة للشاعر، فتمده بما شاء من الألفاظ والمعاني التي يوظفها في شعره. وكان الأمدى قد اعترف لأبي تمام بحسن استغلاله لهذه المعرفة اللغوية والقدرة على التصرف في المفردات وإخضاعها لتجربته الشعرية بإدخالها في الجمل بطريقة فنية دلت على علمه وذكائه.

1 - الموازنة، ج 1، ص 19.

2 - المصدر نفسه، ص 25.

ومثّل الأمدي لمقدرة اللغوية أبي تمام بقول:

وَصْنِيعَةٌ لَكَ ثِيْبٌ أَهْدَيْتَ هَا وَهِيَ الْكَعَابُ لِعَائِدِ بِكَ مُصْرَمٌ¹

وعلق الأمدي على معنى البيت بقوله: « غلّطه قوم وقالوا: أراد بقوله: "وصنيعة لك"، أي للممدوح "ثيب" أي قد افترعت "أهديتها و هي الكعاب لعائد بك أي على عائد بك مصرم" أي قليل المال، وجاء بالكعاب على أنها تقوم مقام البكر ليجعلها في البيت ضد الثيب فتصح له القسمة. »²

والكعاب التي جعلها الطائي في مقام البكر ضدًا للثيب في البيت معنى صحيحا ومثله موجود في كلام العرب؛ لأن أول أحوال الكواعب أن يكن قد ناهزن حد البلوغ و بدأت ثديهن بالظهور والتكعب، فهن بهذه الحال أكثر ما يكن أبكارًا.

وفي هذا التعليل إشارة من الأمدي إلى أن أبا تمام تفوّق بمعرفته اللغوية على النقاد الذين لم يتمكنوا من فهم المعنى في البيت؛ لأن اللغة في نظمه تتحول إلى وسيلة من وسائل الإبداع والاختراع، وهذا ما جعل شعره يكتسب صفة أنه « شعر أنسي وحشي في آن: تأنس به القلوب؛ لأنها تتجدد به، لكنه في الوقت ذاته يستعصي على من يقلده، فإذا أراد الشعراء أن يأتوا بمثله تعذر عليهم لغزيبته، فشعره يصدر عن " ضمير صنع " وهو يتدفق كماء أصلي لا يعرف النضوب. »³

وبذلك تصير الوظيفة الأساسية للغة خدمة الفكر والإحساس معًا، وهي إلى « جانب هذه الوظيفة الأساسية غاية في ذاتها، والشاعر الماهر هو من يفتن إلى هذه الحقيقة، ويكون من حسن الذوق وسلامة الحس بحيث يقيم النسب الدقيقة بين اللغة كوسيلة واللغة كغاية في الأدب، فلا يسرف في اعتبارها وسيلة؛ لأنه يحرم نفسه بذلك من عناصر هامة في التأثير، وعناصر التصوير، وعناصر الموسيقى وكذلك يحذر من أن ينظر إليها كغاية، فيأتي أدبه أو شعره و قد غلبت عليه اللفظة وخلا من كل مادة إنسانية فكريًا أو إحساسًا. »⁴

1 - ديوان أبي تمام، ج 2، ص 132.

2 - الموازنة، ج 1، ص 166.

3 - أدونيس، علي أحمد سعيد، الثابت والمتحول، الجزء الثاني، الطبعة الثامنة، دار الساقي بيروت، لبنان، 2002، ص 126.

4 - محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب، ص 117.

كما يبدو من تخريج الأمدي لأخطاء أبي تمام أنه يقيس المعرفة اللغوية لدى أبي تمام على ما جاء في الشعر العربي القديم من صياغة لغوية، فيرفض كل خروج له على العرف اللغوي الذي أقامه الأوائل لاتصالهم بعصر البداوة و النقاء اللغوي، وجريان نظمهم على الطبع، واجتنابهم الصنعة الشعرية، و من ثم فإن « مبدأ الوعي الكامل بالتقاليد الأدبية التي سبقت الناقد أو عاصرته أمر ضروري في تقويم العمل الفني، على أن الناقد الحصيف هو الذي يعرف متى يستفيد من هذا المبدأ و متى لا يستفيد منه؛ فإن مبدأ الاحتكام إلى الموروث من عاداتنا وتقاليدنا في الأدب مبدأ نافع إذا لم نسرف في تطبيقه إلى الدرجة التي تحول بين الفنان وبين التطور الذي ينشده، فنحن لا بد أن نحتكم للقديم على ألا يحول هذا القديم بيننا وبين طبيعة هذا التطور الذي تخضع له الحياة في كل مجالاتها المختلفة.»¹

و قد استند الأمدي في أكثر ما ناقشه من أخطاء أبي تمام إلى ما ورثه من تقاليد أدبية سبقت أو عاصرت، فأحصى عليه عددًا غير قليل من الأخطاء في اللغة، وسنَّ قانونا خاصا وهو أن " اللغة لا يقاس عليها " وبذلك ضيق على المبدع، وحدَّ من حرية تصرفه في اللغة « فحال بينه و بين رؤية الجديد في الأساليب والصياغة، فهو يعتبر من يخرج في اللغة على ما عرف الأولون وما انتهوا إليه خطأ.»²

وفي حدود هذه النظرة إلى اللغة عاب الأمدي على أبي تمام قوله:

لَا أَنْتَ أَنْتَ وَ لَا الدَّيَّارُ دِيَّارُ خَفَّ الهَوَى وَ تَوَلَّتِ الأَوْطَارُ³

وعلق على البيت بقوله: « " لا أَنْتَ أَنْتَ " لفظ من ألفاظ أهل الحضرة، ومستهجن وليس بجيد، لكن قوله: " و لا الديار ديار " كلام معروف من كلام العرب، مستعمل حسن، أي ليست الديار ديارًا كما عهدت.»⁴ و في ظل فكرة أن " اللغة لا يقاس عليها " عدَّ الأمدي قول الطائي: " لا أنت أنت " تعبيرًا شعبيًا؛ لأن اللغة عند أهل الحضرة أصابها اللحن وصارت غير نقية لاختلاطهم بغيرهم من أجناس الأمم غير العربية.

ولكن الأمدي الذي رأى في تعبير أبي تمام " لا أنت أنت " تعبيرًا شعبيًا، لم يكن له الموقف

نفسه مع البحثري في قوله:

1 - محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم و الحديث، ص 378.

2 - المرجع نفسه، ص 379 - 380.

3 - ديوان أبي تمام، ج 1 ، ص 321.

4 - ديوان البحثري، ج 2 ، ص 358.

هَذَا الْعَقِيقُ وَفِيهِ مَرَأَى مُؤْنِقٌ لِلْعَيْنِ لَوْ كَانَ الْعَقِيقُ عَقِيقًا¹ و
 لم يرى في التعبير: " لو كان العقيق عقيقا " تعبيراً شعبياً أو من ألفاظ أهل الحضرة؛ أنه كان مقلد
 للأوائل في لغته، وانتهى إلى حيث انتهوا، ولم يتعداه إلى غيره، واحترم المبدأ الذي ينصُّ على أن "
 اللغة لا يقاس عليها ". كان الأمدي في معظم ما كتب ناقداً محيطاً بأسرار اللغة و دقائق البيان،
 فهو يقف في نقده عند البيت المفرد في دقة ملاحظة، يحلل كل المعاني التي يراها قريبة التناول، فإذا
 وجد فيه خطأً في لفظ أو فساد تركيب أو إحالة في معنى أو بعد عن النهج المألوف أشار إليه،
 واقترح التصويب وعلله. وبذلك مثَّلت « الأنساق اللغوية القديمة وطرائق العرب في التعبير
 والتصوير جزءاً من مرجعيته في محاكمة النصوص، ووفقاً لهذه الأنساق حاكم غير قليل من أشعار
 الشعاعين. »²

ومن ثم نظر الأمدي إلى اللغة نظرة قداسة جعلته يُقيِّم الأعمال الفنية وفق تقاليد لغوية
 التزمها البحتري في شعره، وخرج عنها أبو تمام في إبداعه الذي نال قسطاً من السخرية والاستهزاء،
 كما في قوله:

جَارَى إِلَيْهِ الْبَيْتُ وَصَلَّ خَرِيدَةً مَاشَتْ إِلَيْهِ الْمِطْلَ مَشْيَ الْأَكْبَدِ³

وشرح الأمدي المعنى في البيت بقوله: «...يريد أن البين حال بينه وبين وصلها... كأن الوصل في
 تقديره جرى إليه يريد فجرى البين ليمنعه، فجعلهما متجارين، ثم أتى في المصراع الثاني بنحو
 هذا التخليط، فقال: " مَاشَتْ إِلَيْهِ الْمِطْلَ مَشْيَ الْأَكْبَدِ " ، فالهاء هنا راجعة إلى هذا الوصل، أي
 لما عزمت على أن تصله عزمت عزم متناقل مماطل، فجعل عزمها مشياً، وجعل المِطْلَ ممشياً لها.
 فيا معشر الشعراء و البلاغاء ويا أهل اللغة العربية: خبرونا كيف يجاري البين وصلها؟ وكيف تماشى
 في مطلقها؟ ألا تسمعون، ألا تضحكون. »⁴

و مثل هذه النظرة المحافظة إلى اللغة والتي تتنافى مع حركة التطور المستمرة في اللغة قد
 تؤدي بالناقد إلى مصادرة إبداع الفنان، المطالب بتكرار الصيغ القديمة المستهلكة التي سبقه إليها
 الأوائل ووظفوها في أشعارهم، وبذلك يتحول الفنان إلى مجرد مقلد للغة غيره التي قد لا ترقى إلى
 مستوى يَمَكِّنُهَا من صياغة تجربته الشعرية.

1 - المصدر نفسه، ص 358.

2 - عيسى العاكوب، التفكير النقدي عند العرب، ص 263 - 264.

3 - ديوان أبي تمام، ج 1 ، ص 263.

4 - الموازنة، ج 1 ، ص 280.

ولكن الأمدي الذي أحسَّ بثقل نظرتة على كاهل الشعراء المحدثين أقرَّ بأن الإضافة الحقيقية لهم تمثلت « في لغتهم التي حاولوا جاهدين أن يصوغوها صياغة جديدة تنتمي إلى عصرهم.»¹ وإن كان كثير منهم قد مال بلغته إلى البساطة والسهولة في أشعارهم، وآثروها على الغرابة، وأما أبو تمام فإنه شذ عن معاصريه بتوظيفه غريب اللغة ووحشي الألفاظ في شعره. وبهذه النظرة المحافظة للغة صنَّف الأمدي الطائيين، فالبحتري ممن يتجنب التعقيد ومستكره الألفاظ، ووحشي الكلام، بينما أبو تمام فهو ممن يستكره الألفاظ و يتعمد الحوشي منها فيسوء نسجه ويتعمد نظمه.

لقد رجح الأمدي في مسألة اللغة إلى الاحتكام لمعيار أفرزه عصر البداوة في الشعر ، ولكنه لم ينتبه إلى أن الشاعر المحدث استفاد من العلوم اللغوية والبلاغية التي شاعت في عصره وصار يُعمل عقله وعلمه في شعره، وأبو تمام شاعر عالم باللغة « إذا تعرض لمعنى تعمقه، وكان هذا التعمق يضطره إلى ألوان الإغراب في المعاني وفي الألفاظ أيضا فكان يصل إلى أشياء لم يتعود الناس أن يروها- في عصره - ولا أن يصل إليها، وكان يدهش الناس بما يظهر من هذه المعاني المختلفة، بعدما تعودوا أن يدلوا باللغة على معان قريبة، وكانوا قد ألفوا أن يجدوا التعمق والتقصي، وتخير الألفاظ و المعاني الجديدة عند الفلاسفة وعند المتكلمين، فلما رأوه عند شاعر كأبي تمام يجد من اللغة مشقة فيتكلف بعض الغريب، أو يحمل الألفاظ أكثر مما تحمل، وجدوا في ذلك حرجاً ومشقة، ولذلك أنكروا على أبي تمام الإغراب وهذا التكلف في التعبير.»²

احتكام الأمدي إلى مؤثرات أجنبية في صناعة الشعر:

انطلق الأمدي في نظرتة المحافظة للغة من فكره النقدي الذي يرى أن أبا تمام شديد التكلف وصاحب صنعة و أنه يأتي « في شعره بمعان فلسفية وألفاظ غريبة، فإذا سمع بعض شعره الأعرابي لم يفهمه، و إذا فسر له فهمه و استحسنته.»³ ولَمَّا كان الطائي يخرج على العرف اللغوي القائم، فإنه في نظر الأمدي تحيَّفَ على اللغة بخروجه، وكان النقاد قد أحصوا على الطائي أخطاء كثيرة في المعاني والألفاظ، فوجد أن ما يبررها هو ادعاؤه أنه انفرد بمذهب جديد في النظم، وأن تلك الأخطاء طبيعية لجدَّة المذهب.

1 - عبد الحميد القط ، في النقد العربي القديم، ص 145.

2 - عبد الحميد القط ، في النقد العربي القديم، ص 21 - 22.

3 - الموازنة، ج 1 ، ص 27.

تبنى الأمدي التصنيف الذي يقسم الشعر إلى ضربين؛ شعر طبع، ومثله البحري الذي نسب إلى حلاوة اللفظ وحسن التخلص، ووضع الكلام في موضعه و صحة العبارة، وقرب المأثى وانكشاف المعاني، وبذلك فإن شعره يمتاز بحلاوة اللفظ « وجودة الرصف، وحسن الديقاجة، وكثرة الماء... وليس الشعر عند أهل العلم به إلا حسن التأثى، وقرب المأخذ واختيار الكلام، ووضع الألفاظ في مواضعها، وأن يورد المعنى باللفظ المعتاد فيه المستعمل في مثله، وأن تكون الاستعارات والتمثيلات لائقة بما استعيرت له وغير منافرة لمعناه، فإن الكلام لا يكتسى البهاء والرونق إلا إذا كان بهذا الوصف.»¹

و الضرب الثاني شعر الصنعة ومثله أبو تمام الذي يمتاز شعره بكثرة المحسنات البديعية والمعاني الغامضة والألفاظ الحوشية. ولكن هذا لا ينفي عنه لطيف المعاني و دقتها والإبداع والإغراب فيها و الاستنباط لها.

وكان لهذا التصنيف تأثير كبير على أحكام الأمدي فذوقه، يُمَجُّ شعر الصنعة ولا يستسيغ من الشعر إلا المطبوع، لذلك كان دائما يقابل أشعار أبي تمام بأشعار المطبوعين ليدل على صنعته وتكلفه؛ لأنه يعد الصنعة مجاهدة للطبع ومغالبة للقرحة ومُخْرِجَة سَهْل التأليف إلى سوء التكلف وشدّة التعمُّل، وهو ما دفعه إلى التفريق بين مذهبي الشاعرين، إذ وجد كثيرا من الناس قد جعلهما طبقة، وذهب إلى المساواة بينهما، فأكد على أنهما مختلفان؛ « لأن البحري أعراي الشعر مطبوع وعلى مذهب الأوائل و ما فارق عمود الشعر المعروف»² ؛ ولأن أبا تمام شاعر صنعة ومخالف لطريقة العرب، وإن جاء في أشعاره بمعنى لطيف، أو حكمة غريبة أو أدب حسن، فإنه غير مدرك « لها حتى يتعمد دقيق المعاني من فلسفة اليونان أو حكمة الهند أو أدب الفرس، ويكون أكثر ما يورده منها بألفاظ متعسفة ونسج مضطرب.»³

وهؤلاء الشعراء الذين أقحموا المعاني الفلسفية في أشعارهم جعلوا الأمدي يُقَصِّبهم من مملكة الشعر، ويرى في ألوان المعاني الفلسفية المتأثرة بالفلسفة اليونانية، أو بالحكم الهندية التي جاء بها الشعراء إنما كانت نتيجة رغبتهم في الإبداع والابتداع، وكأنه بهذا الموقف يُجِيل القارئ إلى قضية الشعوبية التي ناءت بكَلِّهَا مدة غير بسيطة من الزمن على أحكام النقاد في العصر العباسي،

1 - الموازنة، ج 1، ص 423.

2 - المصدر نفسه، ص 04.

3 - المصدر نفسه، ص 424.

ولكنه لا يبدي ذلك صراحة، وإنما يُفهم ذلك من موقفه من شعر أبي تمام وغيره من المحدثين، وبدعوته إلى أساليب العرب وطرقهم في نظم الشعر، وكان يعاتب الشاعر الذي يدخل الحكمة أو الفلسفة في شعره بقوله: « قد جئت بحكمة وفلسفة ومعاني لطيفة حسنة، فإن شئت دعوناك حكيما، أو سميناك فيلسوفا، ولكن لا نسميك شاعرا، ولا ندعوك بليعا، لأن طريقتك ليست على طريقة العرب ولا على مذاهبهم.»¹

وأما قضية الصناعة التي يعيب بها الأمدى أبا تمام كونه صانعا، فإنها صنعة في غير موضعها؛ لأن الصانع الحقيقي، يتناول مادته فيمنحها شكلا معينا، و يسعى إلى إخراجها في أحلى حُلَّة، ويتوخى فيها الكمال والتمام على أصول عرفها سلفا، وقد عمَّق فيها معرفته بالمران والدرية. و بهذا المفهوم يكون الشاعر صانعا أيضا، ومادته اللغة والفكرة، ومن ثم طالب الأمدى الشاعر بالوفاء لصنعتة، و أن يوظف مادته اللغوية كما وظفها أسلافه. وحدد أركان صناعة الشعر التي بينها شيوخ أهل العلم بالشعر الذين زعموا « أن صناعة الشعر وغيرها من سائر الصناعات لا تجود و لا تستحكم إلا بأربعة أشياء وهي: جودة الآلة، وإصابة الغرض المقصود، وصحة التأليف والانتهاء إلى تمام الصناعة من غير نقص فيها ولا زيادة عليها، وهذه الخلال الأربع ليست في الصناعات وحدها، بل هي موجودة في جميع الحيوانات والنبات، وذكرت الأوائل أن كل محدث مصنوع يحتاج إلى أربعة أشياء: عِلَّة هيولانية وهي الأصل، وعِلَّة صورية، وعِلَّة فاعلة، وعِلَّة تامة.»²

ومن الغريب أن الأمدى الذي يحتكم إلى طريقة العرب يخضع لمؤثرات أجنبية تقوم على الفلسفة اليونانية التي أخذ بها ابن قتيبة، وقد يكون في استثناسه بثقافة فلسفية أجنبية في حديثه عن صناعة الشعر، إنما ليبرر مذهبه الذي يؤثر حسن التأليف وبراعة اللفظ التي « تزيد المعنى المكشوف بهاء وحسنا ورونقا حتى كأنه قد أحدث فيه غرابة لم تكن وزيادة لم تعهد.»³ و بذلك فالصناعة تعني الجودة في النظم، وحسن التأليف وبراعة اللفظ، وإليها ينسب البحري، وأما التصنع فإنه يعني تعمُّد توظيف الألفاظ الغريبة والحوشية والمبالغة البديع، والإغراب في المعاني وإليها ينسب أبو تمام.

1 - الموازنة، ج 1، ص 425.

2 - المصدر نفسه، ص 426.

3 - المصدر نفسه، ص 425.

ولكن مناقشة الأمدى للعلل التي ذكرها و بيانه لماهيتها كشف عن فهم غير كامل لهذه العلل؛ لأنه العلة الهولانية « إنما يعنون الطينة التي يتدعها الباري Ψ - ويخترعها ليصور ما شاء تصويره منها من رجل أو فرس أو جمل أو غيرها من الحيوان، وأما العلة الصورية: فهي المعنى الذي يقصد الباري Y - تصويره من رجل، والعلة التمامية هي: أن يُتمّها تبارك اسمه ويفرغ من تصويرها من غير إنتقاص منها.¹»

وإذا طُبّق هذا على الشعر « كانت العلة الهولانية هي الآلة أو المادة (الألفاظ) ثم تكون إصابة الغرض هي العلة الصورية، ثم تكون صحة التأليف مقابلة للعلة الفاعلة، فإذا انتهى الصانع إلى تمام صنعته من غير نقص منها ولا زيادة عليها فتلك علة تمامية، وعلى هذا فإن صحة التأليف في الشعر هي أقوى دعائمه (بعد صحة المعنى).²»

ويفهم من هذا أن الأمدى تأثر ببعض ما جاء في الفلسفة اليونانية، وحاول تطبيق ذلك على الشعر العربي، ولكنه لم يفهمه الفهم الصحيح؛ لأن « العلتان الأولى والثانية (الهيولة والصورية) تقابلان في الشعر ما أطلق عليه نقاد العرب اسمي (اللفظ والمعنى) أما العلة الفاعلة فهي " قوة الخلق" التي تجعل من الاتصال بين الهيولة والصورة تفردا بين قوام وقوام، وأما العلة التمامية فهي إن صدقنا الأمدى في استعمال المصطلح تساوي العلة الغائية.³»

كما يوحي تعليل الأمدى للصناعة الشعرية بهذه الطريقة الفلسفية بأنه قد يكون درس علم الكلام، ولكنه لم يتأثر به إلا شكليا، و تدل الموازنة في كثير من مواضعها على هذا الأثر الواضح لعلم الكلام، بداية بالمحاجة بين أنصار الطائيين، ثم الحوارات التي كان يديرها في شكل معارضات في بيانه لأخطاء أبي تمام وانتهاء بفهمه لصناعة الشعر.

ومن ثم رأى الأمدى بعض معاني أبي تمام أنه « يدخل في باب الفلسفة حتى لا يسميه شعراً؛ لأنه كان لا يتذوق إلا الشعر ذا المعنى القريب الذي يصله دون تعمية أو إنبهاً ودون إعمال خيال أو إجهاد فكر.⁴» وهذا يعني أنه يكتفي بتذوق الصياغة الجميلة، دون أن يعرف كثيراً عما يمنح القصيدة الجمال والبهاء والحلاوة، وموقفه هذا يدل أيضا على أن أبا تمام كان

1 - الموازنة، ج 1 ، ص 426.

2 - إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص 159.

3 - المرجع نفسه، ص 159.

4 - قصي الحسين، النقد الأدبي عند العرب و اليونان، ص 417.

يعتني بالأفكار القوية، ويغذي شعره بالفلسفة والنظرات في الكون، فيخرج على طريقة العرب، وتصير معانيه دقيقة وتحتاج إلى استخراج واستنباط.

إن قياس الأمدي لإبداع الشاعر على عمل الصانع دليل على أن الصنعة في فكره تعني الوسائل التي يستخدمها الشاعر لنظم شعره، ولو لم تكن صنعة أبي تمام متكلفة لكانت قريبة من الطبع ولجاد شعره؛ لأن الشاعر الموهوب الذي يتذوق ما ينظمه من الأشعار لا يطلق شعره دون أن يعين النظر فيه، وإنما يتأمل صدق العبارة أو اللفظة ويتحسس مدى تعبيرها عما يجول في خاطره « فلا يرضى إلا بالعبارة التي تحقق ما يطمح إليه من تعبير دقيق عن عواطفه وأفكاره، ويمكن أن نطلق على هذه العملية الفنية مصطلح " الصنعة " الذي نجده عند القدماء، وصنعة تدخل في نطاق عملية الإبداع لا غنى للشاعر عنها، والشاعر الصانع يتكئ على الصنعة وبخاصة إذا أعوزته الموهبة، فهو حينئذ قد يغطي على عجزه بالصنعة وهنا فقط تصبح الصنعة مرادفة للتكلف، ويخطئ من يظن أن الشاعر القديم كان يقول الشعر إرتجالاً، أو أن التعبير الأدبي كان سهلاً ميسوراً لديه. ¹»

وبذلك يتحدد معنى الصنعة في فكر الأمدي النقدي تأخذ مفهومين مختلفين: مفهوم إيجابي يتمثل في قبوله الصنعة التي يرمي الشاعر من خلالها إلى تصحيح أخطائه، وتقويم شعره، أي أن الصنعة يمكن أن تكون جيدة، وحسنة دون لجوء الشاعر إلى الإكثار من البديع في شعره؛ لأن البديع زيادة في الشعر المقصود منها زيادة الحسن والرونق، لذلك وجب على الشاعر أن يكون مقتصدًا غير متكلف في هذه الزيادة.

و مفهوم سلبي للصنعة السلبي و يعني مبالغة الشاعر في طلب البديع ويتكلف حتى يفسد الصنعة ويخرج عن الغرض الذي قصده، ويغير السنن الفنية المتفق عليها، كأن يتحيّف الشاعر على اللغة أو يطلب الاستعارة البعيدة أو يبالي في توظيف البديع وغريب اللغة في شعره. وبهذا أشار الأمدي إلى أن أبا تمام تصنع في شعره، ولكنه أساء الصنعة، وكان يمكنه الاستفادة منها، واستدراك ما فاتته والعودة إلى قوالب السابقين واحتذاءها في الحسن والجودة، ويتجنب هذه الصنعة التي تدفعه إلى المعاني الدقيقة واللغة الغريبة؛ لأن الناس « قد تعودوا أن يدلوا باللغة على معان قريبة لا سيما في الشعر، وكانوا قد ألفوا أن يجدوا التعمق والتقصي وتخير الألفاظ

والمعاني الجديدة عند الفلاسفة والمتكلمين، فلما رآوه عند شاعر كأبي تمام يجد من اللغة مشقة، فيتكلف بعض الغريب أو يحمل الألفاظ أكثر مما تحمل، وجدوا في ذلك حرجا ومشقة، ولذلك أنكروا على أبي تمام هذا الإغراب، وهذا التكلف في التعبير.¹

ولقد أطب الأمدى في حديثه عن صنعة أبي تمام الذي اتبع مذهب مسلم بن الوليد في طلب البديع فأفسد الشعر؛ لإغراقه في طلب المحسنات البديعية من طباق وتجنيس واستعارات، وإسرافه في توظيف هذه الأبواب وتوشيح شعره بها، حتى صار كثير مما أتى به من المعاني مستغلقا ولا يفهم إلا بعد الكد والفكر وطول التأمل فيها، ومنه ما لا يعرف معناه إلا بالظن والحدس، « ولو كان أخذ هذه الأشياء عفوا ولم يوغل فيها، ولم يجاذب الألفاظ والمعاني مجاذبة و يقتسرها مكارهة، وتناول ما يسمح به خاطره وهو بجمامه غير متعب و لا مكدود، وأورد من الاستعارات ما قرب وحسن، ولم يفحش، واقتصر من القول على ما كان محذوفاً على حذو الشعراء المحسنين - ليسلم من هذه الأشياء التي تهجن الشعر وتذهب بمائه ورونقه، و لعل ذلك أن يكون ثلث شعره أو أكثر منه - لظنته كان يتقدم عند أهل العلم بالشعر أكثر الشعراء المتأخرين، وكان قليله حينئذ يقوم مقام كثير غيره، لما فيه من لطيف المعاني ومستغرب الأوصاف لكنه شرة إلى إيراد كل ما جاش به خاطره ولجلجه فكره، فخلط الجيد بالردىء، والعين النادر بالرذل الساقط، والصواب بالخطأ.»²

وبيّن الأمدى في النص السابق أنه رفض صنعة أبي تمام لأنها لم تكن على طريقة الشعراء الأوائل، ولو كانت كذلك لجعلت منه شاعرا متفردا، ولتقدم على أكثر الشعراء المتأخرين، ومن الأمثلة التي يقدمها الأمدى ليدل على سوء الصنعة قول أبي تمام:

تَحَمَّلْتُ مَا لَوْ حُمِلَ الدَّهْرُ شَطْرَهُ لَفَكَّرَ دَهْرًا أَيَّ عِبَائِيهِ أَثْقَلُ³

و استهجن المعنى في البيت وعلق عليه بقوله: «فجعل للدهر عقلا، وجعله مفكرا في أي العباين أثقل، وما شيء هو أبعد من الصواب من هذه الاستعارة، وكان الأشبه والأليق بهذا المعنى لما قال: " تحملت ما لو حمل الدهر شطره " أن يقول: لتضعضع، أو لأخذ، و لأمن الناس صروفه و نوازله و نحو هذا المعنى مما يعتمد على المعاني في البلاغة والإفراط. وإنما رأى أبو تمام أشياء

1 - طه حسين، من حديث الشعر والنثر، دار المعارف، جمهورية مصر العربية، 1965، ص 37.

2 - الموازنة، ج 1، ص 139 - 140.

3 - ديوان أبي تمام، ج 2، ص 36.

يسيرة من بعيد الاستعارات متفرقة في أشعار القدماء لا تنتهي في البعد إلى هذه المنزلة فاحتداها وأحب الإبداع، والإغراب بإيراد أمثالها، فاحتطب واستكثر منها.¹

لم يقبل الأمدي استعارات أبي تمام التي أغرب فيها، وعدّها قبيحة لمخالفتها استعارات الأوائل؛ وذكر أنه يمكن أن يأتي مثلها في أشعارهم، ولكنها تأتي غفلا دون قصد منهم؛ فهي نتيجة خفوت الطبع في بعض الأحيان، ولكن الطائي كان يقصد إلى هذه الاستعارات وطبعه خافت وصنعتة قوية، وهذا يكشف بوضوح تأثر الأمدي في فكره النقدي بسابقه من النقاد كالجاحظ « وأضرابه ممن يؤثرون الروح الشعرية المطبوعة على المعاني الشعرية المتدعة، ويقولون: " عليك أن تجتنب السوقي والوحشي، ولا تجعل همّك في تهذيب الألفاظ وشغلك في التخلص إلى غرائب المعاني وفي الاقتصاد بلاغ."²

أما عندما يوازن الأمدي بين شعر الطائيين، فإن روح إيثار الشعر المطبوع على الشعر المصنوع تطفئ عليه فيظهر ذلك صيحات الإعجاب التي يطلقها من حين لآخر فيشير إلى جودة أشعار البحري دون أن ينسى الإشارة إلى براعة أبي تمام.

ومن أمثلة ذلك تعليق الأمدي على قول أبي تمام:

بَجْرَعُ أَسَى قَدْ أَقْفَرَ الْجِرْعُ الْفَرْدُ وَدَعَّ حِسِّي عَيْنٍ يَجْتَلِبُ مَاءَهُ الْوَجْدُ³
إِذَا انصَرَفَ الْمُحْزُونُ قَدْ فَلَ صَبْرُهُ سُؤْلُ الْمُعَانِي فَالْبُكَاءُ لَهُ رُدُّ

بقوله: « و قول أبي تمام و إن كان فيه دقة وصنعة، فهذا عندي أولى بالجودة، وأحلى في

النفس، و ألوط بالقلب، و أشبه بمذاهب الشعراء. »⁴

و عندما قابل الأمدي قول أبي تمام بقول البحري:

وَ قَفْنَا عَلَى ذَاتِ النَّحِيلَةِ فَانْبَرَتْ سَوَاكِبُ قَدْ كَانَتْ بِهَا الْعَيْنُ تَبْحَلُ⁵
عَلَى دَارِسِ الْآيَاتِ عَافٍ تَعَاقَبَتْ عَلَيْهِ صَبًّا مَا تَسْتَفِيئُ وَشَمَالُ
فَلَمْ يَدْرِ رَسْمُ الدَّارِ كَيْفَ يُجِيبُنَا وَلَا نَحْنُ مِنْ فَرَضِ الْبُكَاءِ كَيْفَ نَسْأَلُ

1 - الموازنة، ج 1، ص 271 - 272.

2 - عبد المنعم خفاجي، الحياة الأدبية في العصر العباسي، ص 369.

3 - ديوان أبي تمام، ج 1، ص 276. عجز البيت الأول في الديوان: " وَدَعَّ حِسِّي عَيْنٍ يَجْتَلِبُ مَاءَهَا الْوَجْدُ "

4 - الموازنة، ج 1، ص 449 - 500.

5 - ديوان البحري، ج 2، ص 213. وعجز البيت الثالث في الديوان: " وَلَا نَحْنُ مِنْ فَرَضِ الْبُكَاءِ كَيْفَ نَسْأَلُ "

وجد أن البحترى جرى في أبياته هذه على مذاهب الناس؛ لأنه كان مطبوعاً في شعره، و لأنه « يرسل نفسه على سجيتها، و لا يتعمق و لا يتكلف.»¹

و مثل هذه الأحكام التي يقطع فيها الأمدى بأن البحترى من الشعراء المطبوعين الذين ترسموا خطى الأوائل و ما فارقوا عمود الشعر، يجعل قارئ الموازنة يتساءل: هل يعني مثل هذا الكلام أن البحترى لم يتصنع قط في شعره؟ وكيف يمكن أن يفسر تقليد البحترى لأبي تمام في بعض معانيه حتى اتهمه بعض النقاد بالسرقة؟

و يجيب الأمدى إجابة غير مباشرة على هذين السؤالين ولكن دون أن يناقض فكره النقدي، فيشير إلى تكلف البحترى، ويعلله بأنه تكلف لا يشكل خطورة على الشعر المطبوع؛ لأن تكلفه أضعف من تكلف المولدين، إذ يمنعه طبعه من الإيغال في الصنعة، وإن عمد إلى الصنعة فبسبب ظنه أن هذا التعبير المصنوع فيه شيء من الظرف « و من غير شك قد كان يظنه صادقا و ليس من شك أن الذين سمعوه قد أحسوا بهذا الظرف.»²

ومثال ذلك قول البحترى - عندما يقلد أبا تمام في صنعته -

فَصَاعٌ مَا صَاعٌ مِنْ تَبْرٍ وَمِنْ وَرْقٍ وَحَاكٌ مَا حَاكٌ مِنْ وَشْيٍ وَدِيْبَاجٍ³

ويشير الأمدى إلى صنعة البحترى في البيت بقوله: « فصوغ الغيث [النبت] وحوكه للنبات ليس باستعارة. بل هو حقيقة، ولكن لا يقال: هو صائع، ولا كأنه صائع، وكذلك لا يقال: حائك. وعلى أن لفظه حائك خاصة في غاية الركاكة.»⁴

و لكن الأمدى لا يشير في نقده إلى تكلف البحترى الذي سبق عليه القول عنده أنه ممثّل الشعر المطبوع، وهو على علم أيضا أنه أقام الموازنة على فكر نقدي يسلم للبحترى بأنه شاعر الطبع على الإطلاق، و أمر كهذا جعله يعمق الفارق بين البحترى وأبي تمام، فوقف من الصنعة موقفا ثابتا لم يغيره إحسان أبي تمام في كثير من معانيه و لا إساءة البحترى في بعض معانيه.

1 - طه حسين، من حديث الشعر و النثر، ص 117.

2 - المرجع نفسه، ص 125 - 125.

3 - ديوان البحترى، ج 1، ص 438.

4 - الموازنة، ج 1، ص 527.



النقد التطبيقي المعياري في موازنة الأمدى.

المبحث الأول: مقومات عمود الشعر النظرية.

- تمهيد.

1- المفهوم النظري لعمود الشعر.

2- عيارات نظرية عمود الشعر.

3- النقد المعياري في الموازنة.

4- عمود الشعر في ميزان النقد الحديث.

المبحث الثاني: معايير تعتمد عمود الشعر.

- تمهيد.

1- معايير شعرية تقليدية.

2- معايير بيانية.

3- معايير لغوية.

4- معايير عقلية.

5- معيار استقامة اللفظ.

6- معيار السرقة.

7- معيار البديع.

المبحث الثالث: تحوّل المعيار النقدي إلى قضية نقدية.

- تمهيد.

1- النزعة العقلية المنطقية.

2- النزعة الجزئية الشكلية.

3- ربط الخيال بالوهم.

4- تقديم الصياغة الشعرية.

5- السرقات الشعرية و علاقتها بالتناص.

المبحث الأول:

مقومات عمود الشعر النظرية

يُعدُّ الآمدي أهم النقاد الذين احتكموا إلى عمود الشعر في موازنته بين شعر أبي تمام والبحري، وكان من بين النتائج التي أفرزتها الخصومة بين الطائيين أن صنف البحري كمثل عمود الشعر بما تضمنه شعره من خصائص فنية؛ لأنه « أعرابي الشعر مطبوع وعلى مذهب الأوائل، وكان يتجنب التعقيد ومستكره الألفاظ، ووحشي الكلام.»¹

و صنف أبو تمام كمثل لشعر البديع، بمخالفته طريقة الأوائل وكسره هيبة عمود الشعر؛ لأنه « شديد التكلف، صاحب صنعة، ويستكره الألفاظ والمعاني، وشعره لا يشبه أشعار الأوائل، ولا على طريقتهم؛ لما فيه من الاستعارات البعيدة والمعاني المولدة.»²

ولكن الآمدي الذي احتكم إلى عمود الشعر في موازنته بين الطائيين، لم يحدد المفهوم النظري لهذا العمود، و اكتفى بتطبيقه على شعريهما، ولخص مقوماته الفنية بإشارته إلى الخصائص الإيجابية التي انطوى عليها شعر البحري: كصحة السبك، وحسن الדיباجة، وحلاوة اللفظ، وصحة العبارة... وأشار أيضا إلى أن أبا تمام خرج على عمود الشعر وخالف طريقة الأوائل، فظهرت في شعره خصائص سلبية كالتعقيد ومستكره الألفاظ، ووحشي الكلام، واستكراه المعاني، و الاستعارات البعيدة.

ولقد ظل النقد العربي القديم بعد الآمدي يحتكم إلى ما اصطاح على تسميته بعمود الشعر في غياب مفهوم نظري واضح يحدّد معايير حتى جاء المرزوقي (ت 421 هـ) ونظر له في مقدمته لشرح ديوان الحماسة الذي جمع فيه أبو تمام مختارات من أشعار العرب. ومن

ثمّ فإن هذا المبحث يستعرض مقومات عمود الشعر النظرية التي طبّقها الآمدي في موازنته على شعر الطائيين، واصطاح على تسميتها بطريقة العرب، ونظر لها المرزوقي في مقدمته لشرح ديوان الحماسة لأبي تمام.

المفهوم النظري لعمود

الشعر:

1 - الموازنة، ج 1، ص 04.

2 - المصدر نفسه، ص 04.

لم يقبل الأمدي في موازنته بين الطائين من الشعر الجديد - شعر المحدثين - إلا ما كان مقاربا للشعر القديم الذي اشتمل على كل الخصائص الفنية التي تجوّد الشعر والتي أرساها الشعراء الأوائل وعلى أساسها نظموا أشعارهم، وفي ضوء هذا التصور الذي يربط جودة الشعر بمدى مقارنته للشعر القديم تُفهم ضجّة النقد التي قامت حول أبي تمام لخروجه عمّا هو مألوف في طريقة العرب، ولكسره هيبة عمود الشعر الذي بقي طيلة قرون مهيمنا على طريقة الشعراء في النّظم.

لقد حاول أبو تمام بخروجه على طريقة العرب أن يؤسس لذوق استعاري جديد: «يقوم على الابتكار في الأخيلة والاستعارات، بينما كان مذهب البحري قائما على العناية بالموسيقى الشعرية واستعمال الألفاظ المأنوسة، والاستعارات الظاهرة القريبة؛ فالبحري كان مقبولا من النقد القائم في حين كان أبو تمام مفاجئا؛ لأنه استطاع اختراق النظام البلاغي المحكم، وكان غريبا؛ لأن النقد لم يكن بوسعه، أن يستوعب سريعا فتحا جديدا في الرؤيا الشعرية لارتباطه بثوابت بلاغية ذات أصول عقائدية.»¹

و قد يكون الأمدي في موقفه من شعر أبي تمام متأثرا بنفحات الجو الديني الكلامي الذي كان سائدا في عصره، و الذي كان له تأثير مباشر على النقد من خلال تفسير القرآن الكريم، والخوض في قضايا لغوية لها علاقة بالعقيدة الإسلامية « فأصبحت الرجعة إلى اللغة القديمة مسألة يتوقف عليها فهم العقيدة فهما منها»² ، وهو ما جعله ينظر إلى اللغة نظرة قداسة ولم يقبل أي خروج عما عبر به الشعراء القدامى، ورفض أي قياس في هذه المسألة، فقد كان العصر العباسي الأول وريث فطرة العصر الجاهلي في آدابه وشعره، وتراءت في حضارته مبادئ الإسلام ومثله العليا. و بذلك بقيت اللغة العربية صامدة في وجه التغيرات التي جدّت في البيئة العربية، وحافظت على عراققتها وأصالتها، وتمكنت من استيعاب فكر اليونان وحضارة الفرس وحكمة الهند، وظلت ممتدة بجذورها إلى ماضيها الذي أمدها بكل عناصر القوة، و استطاع ثلة من شعراء العباسي أن تستثمروا التجديد الذي حدث في اللغة، وأن يعكسوا ذلك

1 - جودت فخر الدين، شكل القصيدة العربية في النقد العربي، ص 52.

2 - ناصف مصطفى، الصورة الأدبية، الطبعة الثانية، دار الأندلس، بيروت، لبنان، 1981، ص 96.

في أشعارهم، وهو ما دفع الآمدي أنه يزداد تمسكا باللغة التي رآها في أشعار الجاهليين، ولم يقبل التجديد الذي حدث في اللغة وسمّاه تحيُّفاً.

إن حريص الآمدي على تقديم لغة الشعراء الأوائل جعله يقيس لغة الشعراء المحدثين على لغة الشعراء الجاهليين، فإن وافقتها قبلها وتعامل معها بثقة، وإن خالفتها شكَّ فيها وتعامل معها بحذر شديد؛ وهذا يعني أن النقد القديم رَوَّج « للاعتياد على حساسية شعرية، لا ترتبط فقط بخصوصية اللغة عند العرب، بل بخصوصية وجودهم وأفكارهم، لذلك يصاب بالبلبلة عند حدوث الظاهرة الأدبية ذات السمات الجديدة. فظهور أبي تمام صرف النقد إلى الموازنة بينه وبين غيره، في محاولة منه لتحديد الظاهرة، وتحديد الخلل الطارئ على نظام قائم.»¹

و هذا يؤكد فكرة أن الآمدي من النقاد الذين يؤثرون الروح الشعرية المطبوعة التي تميل إلى الكلام السهل القريب، وتؤثر السبك الصحيح، والعبارة الحسنة، واللفظ الحلو، والأسلوب البسيط البعيد عن التكلف؛ لأن الشعر: « صحة تأليف، وعذوبة لفظ، وجمال نظم، وهو لا يرى هذا الرأي في الشعر وحده، بل يجعل البلاغة كذلك قاصرة على جمال اللفظ والأسلوب وحدهما وموافقتهما النهج العربي في صحة التأليف وجودته، أما المعاني وسموها والحكمة الإنسانية وروعيتها، والخيال وإغراقه، فذلك الترف الزائد عن الحاجة والذي وإن أَلَمَّ به الشاعر أو الخطيب فقد زاد في حسن صنعته وبهائها، وإلا فالصنعة باقية قائمة بنفسها ومستغنية عما سواها.»²

ولم يكن تحول النقد العربي من نقد انطباعي إلى نقد منهجي إلا بداية لإرساء علوم البلاغة العربية؛ لأن البلاغي هو الذي تتوفر له الأدوات اللازمة للتمييز بين الجيد والرديء من الشعر، بين المطبوع والمصنوع، أو بين الإبداع والابتداع، أو بين التجديد والتقليد، وكان النقد قبل مشاركته البلاغة في تقييم الشعر يعاني فوضى الأذواق التي تنظر في جزئيات النصوص الشعرية، وتحكم عليها أحكاماً عامة عند المفاضلة بين شاعر وآخر، وكان العصر الجاهلي قد مثَّل النموذج التطبيقي للمفاضلة الساذجة بين الشعراء .

1 - جودت فخر الدين، شكل القصيدة العربية في النقد العربي، ص 52.

2 - عبد المنعم خفاجي، الحياة الأدبية في العصر العباسي، ص 360.

كما اقتصر مفهوم النقد القديم على تطبيقات البلاغة، وصار يُنظر إلى الناقد على أنه ذلك البلاغي الخبير بأسرار اللغة، والعليم بخفايا النحو والتصريف وأنواع البيان والبديع والمعاني، وكان الآمدي قد رأى في نفسه أنه الناقد الذي اجتمعت فيه صفات البلاغي الذي يمكن له أن ينقد الشعر، وقد ساعد البحث في إعجاز القرآن الكريم البلاغيين الذين وجدوا مشابهة بين بعض الصور البيانية القرآنية وأشعار الجاهليين، فكانت تطبيقاتهم وما وصلوا إليه من نتائج تأكيداً على ضرورة « اتخاذ القصيدة الجاهلية أنموذجاً للاحتذاء»¹

وكانت جهود الآمدي الذي جمع بين صفتي الناقد والبلاغي تصبّ في فكرة إيجاد نظرية في الشعر تنطوي على مقوماته الأساسية، وتحاول وضع أسس ثابتة للشعر اعتماداً على الذوق والفلسفة والمنطق، و الاعتماد الكلي على البلاغة التي ظهر فيها جليا تأثير العناصر الثلاثة السابقة، وتحول النقد في ميزان الآمدي إلى قياس الشعر بمقاييس بلاغية، فوضع أكثر معايير نظرية عمود الشعر على أساس مقتضيات البلاغة التي طمح من خلالها إلى دراسة الشعر دراسة تكاد تكون شاملة.

لقد أدى تضافر جهود البلاغيين والنقاد إلى إرساء قواعد عمود الشعر الذي خضع لمطلب البلاغة أكثر من خضوعه للنقد، وتحلى ذلك في دعوته الملحة إلى تقديم الشكل والعناية به؛ لأن البلاغة العربية ارتبطت في تكوينها بأمر كلية ذات قيم ثابتة انطوى عليها التفكير الديني الذي يتعامل مع القضايا التي لم يرد فيها نص بقياسها إلى قضايا مشابهة لها ورد فيها نص، وتحول الشكل الفني الذي اتفق عليه النقاد القدامى في القصيدة العربية الجاهلية إلى أنموذج فني وجب أن يقاس عليه أي جديد يظهر في الشعر العربي، وبذلك خضع الشكل في الشعر العربي القديم لتحديدات ثابتة، وبقي على « التعبير الأدبي كفاعلية إظهار المعاني الثابتة، وما الناقد في هذه الحالة إلا المتضلع من علوم البلاغة، الذي يستطيع الحكم على مدى التزام الشاعر بالشكل المركون في الطبع»² و تحت تأثير الشكل المركون في الطبع تقدم الآمدي إلى الموازنة بين الطائيتين، وهو يحمل في فكره النقدي معالم نظرية عمود الشعر التي تركز على الطبع؛ « أي أنه ركز على العادة التي هي كالنقل في الشرع،

1 - جودت فخر الدين، شكل القصيدة العربية في النقد العربي، ص 43 - 44.

2 - جودت فخر الدين، شكل القصيدة العربية في النقد العربي، ص 56.

ولكي يؤكد الشاعر نبوغه، عليه أن يظهر الصلة بأسلافه، وأن يمتلك الإحساس التاريخي بالمعنى أو الفكرة، أي أن الشاعر، لكي يتثبت قدرته على التأليف الشعري، عليه أن يثبت قدرته على التقرب مما هو معروف ومتفق عليه، وأن يدرج ما يستشعر به خاصا ومختلفا في ما هو عام وراسخ. فالتفرد المعنوي لا مكان له فعليا في النقد العربي؛ لأن البحث في المعنى ارتبط برأي متماسك في القيم.¹»

وكأنّ الآمدي بتركيزه على عمود الشعر أراد إثبات أن الشعر العربي الذي جاء إلى الوجود من مخاض القبيلة، ونشأ وترعرع وترى في أحضانها لا يجوز له أن يخرج عن الإطار القبلي الذي يرفض إعلان الشاعر انشقاقه عن التقاليد القبلية التي تمثل القانون العام الذي يجب أن يخضع إليه الجميع، وهو ما دفع بالنقد العربي القديم إلى عدم احترام تفرد الشاعر بمعانيه، « بل كان يرى الفضل لدى الشاعر في تحليه عن فرديته، وإلحاق معانيه بالمعاني العامة التي أجمع عليها. فتوليد المعنى في الشعر كالبدعة في الشرع. لذا، فإن الاختلاف بين الشعراء لا يكون إلا في صيغهم وفي الحلل السطحية التي يلبسونها للمعنى. »²

و ساهم أبو تمام بما ادعاه من انفراده بمذهب في نظم الشعر ومخالفته طريقة الأوائل في دفع الآمدي إلى محاولة فهم العلاقة بين النظرية والتطبيق، أو بين ما ادعاه أبو تمام وما حققه في شعره، وكان النقد قبل الآمدي قد وقعوا في خلاف فيما بينهم عندما وازنوا بين شعر أبي تمام وشعر البحتري، ليتطور هذا الخلاف فيما بعد إلى خصومة حول مذهب الطائيين انصب جوهرها « على شعر أبي تمام لخروجه على أساليب العرب، ومبالغاته في طلب البديع، وغوصه على المعاني وإغرابه ومبالغته. هذا في رأي أصحاب البحتري الذين اتخذوا منه ممثلا لأسلوب العرب القدماء. أما أصحاب أبي تمام فقد رأوه مجددا ومخالفا في شعره لأساليب القدماء، وهو لجدة شعره يلقي المعارضة من أنصار القديم الذين يجهلون خصائص شعره.³»

لقد تبني الآمدي ما أفرزه عصره من آراء نقدية في الطائيين، وانطلق منها في تحديد المعايير النقدية التي نقد على أساسها شعريهما، وهي معايير مستمدة من الخصائص التقليدية

1 - المرجع نفسه، ص 105.

2 - المرجع نفسه، ص 104.

3 - عبد الحميد القط، في النقد العربي القديم، ص 13.

التي رَسَّخها الشاعر الجاهلي وتبعه فيها من جاء بعده من الشعراء، فقد كان الآمدي « على وعي ذوقي فطري بالقيم الفنية التي تحكم الفن الشعري عند العرب، وإن لم يضعوا لها حدودا وقواعد ومصطلحات، ولا نكاد نجد قيمة فنية قررها أصحاب المنهج النقدي بعد إلا ولها أصول عندهم. فكل ما نجده مذكورا في عمود الشعر لم يكن إلا رسدا لما خبروه، ووجهوا الشعراء له حتى صار منهجا لمن يريد لشعره الذبوع والجودة والانتشار.»¹

ومن الواضح أن المعيار المطلق الذي كان يحتكم إليه الآمدي في نقد الشعر هو مدى اتفاه مع الشعر القديم وكل مخالفة في نظم الشعر ما هي إلا خروج على أساليب القدامى في الصياغة الشعرية، أي الخروج على المؤلف من المعاني أو التشبيه أو الاستعارة، واهتمام الشاعر بالبديع يدرج ضمن هذا الخروج.

و يُعد الآمدي من أهم النقاد المروجين لنظرية عمود الشعر و الداعين إلى قياس جودة الشعر على أساس معايير مستنبطة من الشعر القديم الذي يتضمن قيما فنية متوارثة عن الشعراء الأوائل الذين كان نظمهم مكتمل الخصائص الفنية على المستوى التطبيقي، إذ جدد المحدثون في صياغتهم الشعرية، وهم على علم أن تجديدهم لا يمكن أن يرقى إلى مستوى الصياغة الشعرية التي اشتمل عليها الشعر القديم الذي قطع النقاد في أفضليته وأصالته. ولكن أبا تمام لم يكن شاعرا عاديا؛ لأنه يزعم أنه بخروجه على طريقة القدماء قد حقق ما لم يحققه الأولون، « و لما كان واجب الآمدي أن ينظر في هذا الجديد الذي أخرج أبو تمام، ولما كان الآمدي لا يستطيع أن يفصل في هذا الجديد الذي يزعمه أبو تمام إلا بعد أن يرد إلى القديم، وبعد أن يضعه معه جنبا إلى جنب، فقد لجأ الآمدي إلى عمود الشعر، وإلى المتوارث القديم ليحمله مقياسا فيصلا في الحكم على أصالة أبي تمام أو زيفه.»² أي أنه رجع إلى طريقة العرب التي كانت تفاضل بين الشعراء « في الجودة والحسن بشرف المعنى وصحته وجزالة اللفظ واستقامته، وتسلم السبق فيه لمن وصف فأصاب، وشبه فقارب، وبدء فأغزر، ولمن كثرت سواير أمثاله،

1 - نجوى محمود حسين صابر، النقد الأدبي حتى نهاية القرن الثالث الهجري، ص 41.

2 - محمد زكي العشماوي، قضايا النقد العربي بين القديم والحديث، ص 378 - 379.

وشوارد أبياته، ولم تكن تبعاً بالتجنس والمطابقة، ولا تحفل بالإبداع والاستعارة إذا حصل لها عمود الشعر ونظام القريض.¹

و كانت العرب بفطرتها وذوقها قد أسست لنظرية عمود الشعر بإشارتها إلى الخصائص الفنية التي تساهم في جودة الشعر، و لكن تلك الخصائص كان يشار إليها في ملاحظات جزئية نظرية غير مربوطة في أغلبها على مثال تطبيقي، وبذلك فإن فضل الآمدي يتجلى في احتكامه في موازنته إلى عمود الشعر، و وأنه ربطه إلى أمثلة تطبيقية من شعر الطائيين بين فيها التزام البحثري بعمود الشعر وخروج أبي تمام عليها من خلال معايير نقدية استنبطها من مدارسته الشعر القديم.

أما النقاد الذين جاؤوا بعد الآمدي واهتموا بعمود الشعر فإنهم لم يأتوا بالجديد، ولم يضيفوا شيئاً إلى ما وصل إليه، وإنما أقاموا جهودهم انطلاقاً من النتائج النقدية التي انتهى إليها، ومن هؤلاء القاضي الجرجاني (ت 290 هـ) الذي تمثل آراء الآمدي بحذق في كتابه الوساطة بين المتنبي وخصومه دون أن يكشف ذلك، فقد تناول الصفات التي عدّها الآمدي سلبية في شعر أبي تمام، وجاء بنقيضها ليحصل على صفات إيجابية جعلها من مقومات عمود الشعر و التي حدّدها في « شرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، وإصابة الوصف، والمقاربة في التشبيه، والغزارة في البديهة، وكثرة الأمثال السائرة، والأبيات الشاردة.»²

و أشار هؤلاء النقاد ممن تمثّلوا آراء الآمدي في حديثهم عن صناعة الشعر إلى الخصائص الفنية التي يمكن لها أن تدفع تهمّة الصنعة عن الشاعر و تجعله من الشعراء الذين لم يخرجوا على عمود الشعر؛ كأن يقتصر الشاعر في اختياره للألفاظ على الجزل المستقيم والمألوف المستعمل منها، وأن يصيب المعنى المقصود في وصفه، وأن يقارب في التشبيه، وأن لا تكون استعارته غريبة، وأن يخرج مبالغاته مخرج الأمثال، وأن يحرص على استقامة الوزن وسلامته، وأن يحسن إقامة الإعراب وأداء اللغة، ويتجنّب في كلامه حوشي الألفاظ، وأن لا يحشوه تحنيساً وترصيعاً، أو يشحنه مطابقة وبديعاً أو « معنى غامضاً قد تعمق فيه مستخرجه، وتغلغل إليه مستنبطه، ثم لا يعبأ باختلاف الترتيب، واضطراب النظم، وسوء التأليف وهلهلة

1 - أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، ص 284.
2 - إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص 314.

النسج، ولا يقابل بين الألفاظ ومعانيها، ولا يسبر ما بينهما من نسب، ولا يمتحن ما يجتمعان فيه من سبب، ولا يرى اللفظ إلا ما أدى إليه المعنى، ولا الكلام إلا ما صور له الغرض، ولا الحسن إلا ما أفاده البديع، ولا الرّونق إلا ما كساه التصنيع.¹

و لقد ظل النقاد بعد الآمدي يحتكمون في تقديمهم إلى عمود الشعر دون أن يضعوا حدًا أو مفهوما نظريا واضحا يبيّن مقوماته حتى جاء المرزوقي (ت 421 هـ) وبيّن ماهية مقومات عمود الشعر من خلال عيارات حددها في مقدمته لشرح ديوان الحماسة لأبي تمام، بعدما استوعب آراء الآمدي والجرجاني في عمود الشعر. وقد ظهر تأثيره في تلك العيارات تأثيره بالبلاغة العربية.

عيارات عمود الشعر:

فصّل المرزوقي في مقدمته لشرح ديوان الحماسة لأبي تمام أركان نظرية عمود الشعر، ولخصّها في معايير أو عيارات مثلت مقومات عمود الشعر الذي يقول المرزوقي: « فالواجب أن يُتبيّن ما هو عمود الشعر المعروف عند العرب لتمييز تليد الصنعة من الطريف، وقديم نظام القريض من الحديث، وليعرف موطن أقدام المخترين فيما اختاروه، ومراسم إقدام المزيّفين على ما زيفوه، ويعلم أيضا فرق ما بين المصنوع والمطبوع، وفضيلة الأيّ السّمح على الأيّ الصّعب فنقول وبالله التوفيق: " إنهم كانوا يحاولون شرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، والإصابة في الوصف - ومن اجتماع هذه الأسباب الثلاثة كثرت سوائر الأمثال، وشوارد الأبيات - والمقاربة في التشبيه، والتحام أجزاء النظم والثامها على تخير من لذيذ الوزن، ومناسبة المستعار منه المستعار له، ومشكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما، فهذه سبعة أبواب هي عمود الشعر".²»

و يبدو أن المرزوقي في تنظيره لعمود الشعر لم يضيف شيئا جديدا على ما أتى به سابقوه، وإنما استثمر الآراء التي جاءت قبله؛ من معرفته الصفات السلبية التي وضعها الآمدي

1 - الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق وشرح: محمد أبو الفضل إبراهيم، علي محمد البجاوي، منشورات المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، لبنان، (د.ت)، ص 412 - 413.
2 - المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، الطبعة الأولى، المجلد الأول، نشره: أحمد أمين، عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، لبنان، 1991، ص 08 - 09.

لخروج الشاعر على عمود الشعر كتعقيد النسج، و مستكره الألفاظ، و وحشي الكلام، واستكره المعاني و الإغراب في الاستعارة، كما أحسن استثمار ما جاء به القاضي الجرجاني صاحب الوساطة في بيانه للصفات الإيجابية التي يحصل بها عمود الشعر، وأضاف عليها عيار مشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما.

و حدّد المرزوقي عبارات عمود الشعر وجعلها سبعة أبواب، وأفرد لكل باب منها معياراً: عيار المعنى، وعيار اللفظ، وعيار الإصابة في الوصف، وعيار المقاربة في التشبيه، وعيار إلتحام أجزاء النظم والتثامه على تحير من لذيذ الوزن، وعيار الاستعارة، وعيار مشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية.

« **فيعيار المعنى** : أن يعرض على العقل الصحيح والفهم الثاقب. فإذا انعطف عليه جنبنا القبول والاصطفاء، مستأنسا بقرائنه، خرج وافيًا، وإلا انتقص بمقدار شوبه ووحشته.

وعيار اللفظ : الطبع والرواية والاستعمال، فما سلم مما يهجنه عند العرض عليها فهو المختار والمستقيم. وهذا في مفرداته وجملته مراعى؛ لأن اللفظة تستكرم بانفرادها فإذا ضامها مالا يوافقها عادت الجملة هجينا. ¹»

وقد سبق للآمدي أن حث الشاعر على صحة المعنى؛ لأنه إذا كان الشعر صناعة كغيره من الصناعات، فإن صحة التأليف أقوى دعائمه، وبما أن معرفة صحة المعنى توجب عرضه على العقل الصحيح، فإنه لا بد فيه من الصحة المنطقية الدالة على انطباق القول على الواقع، و الرجوع في ذلك إلى مقياس الشعر القديم الذي تأسس على ما تواضع عليه العرف، وما أيده المنطق، و في ضوء هذا الفهم لصحة المعنى يُفهم موقف الآمدي الراض لكثير من مبالغات أبي تمام. ومن ثم طالب الشاعر المحدث بتخير ألفاظه وتجنب المهجين والوحشي منها، وهو أكثر ما عيب على أبي تمام الذي كان يقصد الألفاظ الحوشية ويجعلها في شعره ليدل على معرفته اللغوية، فيخرج بمعانيه إلى الغموض والإغراب، ذلك أن الشاعر قد يوظف لفظة غير مستهجنة بمفردها و يضعها في تركيب يجعلها هجينة قبيحة.

« **وعيار الإصابة في الوصف** : الذكاء وحسن التمييز، فما وجداه صادقاً في العلقوم
ممازجا في اللصوق يتعسر الخروج عنه والتبرؤ منه، فذلك سيماء الإصابة. ويروى عن عمر -ع-
عنه أنه قال في زهير: " كان لا يمدح الرجل إلا بما يكون للرجال. " فتأمل هذا الكلام فإن
تفسيره ما ذكرناه. ¹ »

و يقصد بمعيار الإصابة في الوصف: إصابة الشعر للغرض، أي أن يصوغ الشاعر
المعاني « ويأتي من الصفات ما يحقق الغرض تحقيقاً قوياً، فإذا كان لكل غرض وجود وماهية
مستقلة، فالشعر المصيب هو الصورة المثلى لتحقيق تلك الماهية. ² »

« **وعيار المقاربة في التشبيه**: الفطنة وحسن التقدير، فأصدقه مالا ينتقض عند
العكس، وأحسنه ما أوقع بين شيئين اشتراكهما في الصفات أكثر من انفرادهما ليبين وجه الشبه
بلا كلفة، إلا أن يكون المطلوب من التشبيه أشهر صفات المشبه به وأملكها له؛ لأنه حينئذ
يدل على نفسه ويحميه من الغموض والالتباس. وقد قيل: " أقسام الشعر ثلاثة: مثل سائر،
وتشبيه نادر، واستعارة قريبة. " ³ »

و يعدُّ التشبيه عنصراً جمالياً، وأحد أهم المقومات التي يقوم عليها الشعر العربي، وبذلك
نظر إليه النقاد القدامى على أنه مبعث لحفظ الشعر وروايته، ورأى فيه الآمدي جزءاً من
الوصف ويدل على ذلك في مناقشته لشعر الطائيين، وذكره لكثير من الصور التي تشابها فيها،
كتشبيه النساء بالبدور والنجوم والشموس، وتقريب التشبيه من الواقع المشاهد.

« **وعيار التحام أجزاء النظم والتتامه على تخير من لذيذ الوزن**: الطبع واللسان،
فما لم يتعثر الطبع بأبنيته وعقوده، ولم يتحبس اللسان في فصوله ووصوله، بل استمرَّ فيه،
واستسهلاه بلا ملال ولا كلال، فذاك يوشك أن تكون القصيدة منه كالبيت والبيت كالكلمة
تسالماً لأجزائه وتقارناً. ⁴ »

1 - المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، ص 09.
2 - حسن طبل، المعنى الشعري في التراث النقدي، دار الفكر العربي للطباعة والنشر، الطبعة الثانية، القاهرة
جمهورية مصر العربية، 1998، ص 27.
3 - المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، ص 09 - 10.
4 - المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، ص 10.

أن مفهوم النَّظْم في فكر الآمدي يعني صحّة التأليف التي يقابلها رداءة التأليف، وقد عدّ صحّة التأليف أحد أربعة أركان تجود بها صناعة الشعر؛ «لأن سوء التأليف و رداءة اللفظ يذهب بطلاوة المعنى الدقيق،»¹ فيفسد ويضطرب، فيحتاج القارئ لفهمه إلى طول تأمل وتفكّر.

و أما تحير لذيذ الوزن؛ فإنه يعني تحير لذيذه الذي يطرب الطبع لحفّة إيقاعه وتمازجه معه بصفائه، كما يطرب الفهم للتركيب الصائب؛ لأن اضطراب الوزن يعني كثرة الزحافات في الشعر التي تجعله بالكلام المنثور أشبه منه بالشعر الموزون.

« و عيار الاستعارة: الذهن والفتنة، وملاك الأمر تقريب التشبيه في الأصل حتى يتناسب المشبه والمشبه به، ثم يكتفي باسم المستعار؛ لأنه المنقول عما كان له في الوضع إلى المستعار له.»²

وكان الآمدي قد اشترط على الشاعر أن يختار اللفظة التي تلائم المعنى الذي أستخدمت له؛ لأن العرب كانت إذا استعارت المعنى لما ليس هو له، إنما راعت في ذلك ما يقاربه أو يشابهه.

« و عيار مشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية: طول الدرس ودوام المدارس، فإذا حكما بحكم التباس بعضها ببعض، لا جفاء في خلالها ولا نُبو، ولا زيادة فيها ولا قصور، وكان اللفظ مقسوما على رتب المعاني: قد جعل الأخص للأخص، والأخص للأخص، فهو البريء من العيب. وأما القافية فيجب أن تكون كالموعود به المنتظر، يتشوّفها المعنى بحقه واللفظ بقسطه، وإلا كانت قلقة في مقرها، مجتلبة لمستغن عنها.»³

وانتهى المرزوقي بعد بيانه لعياراته إلى التوكيد على أن هذه الخصال تمثل المقومات التي يقوم عليها عمود الشعر عند العرب « فمن لزمها بحقها وبنى شعره عليها فهو عندهم المفلق

1 - رحمن غركان، مقومات عمود الشعر الأسلوبية في النظرية والتطبيق (http://www.awu-dam.org)

2 - المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، ص 10 - 11.

3 - المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، ص 11.

المعظم المحسن المقدم، ومن لم يجمعها كلها فبقدر سَهْمَتِهِ يكون نصيبه من التقدم والإحسان، وهذا إجماع مأخوذ به متبع نُجِجَهُ حتى الآن.»¹

تشكل الخصائص الفنية التي تضمنها الشعر القديم الأساس النظري الذي قام عليه تنظير المرزوقي لعمود الشعر، وهي خصائص تحققت في أشعار الأوائل، ثم اتخذها النقاد معايير نقدية لنقد الشعر، وذلك يمكن تبيين المعايير النقدية التي اعتمدها الآمدي في نقده لشعر الطائيين في موازنته وتحديدها في المعايير التالية:

- معايير شعرية تقليدية احتكم فيها الآمدي إلى الصور الفنية التي أبدعها الشعراء السابقون أو عيار الإصابة في الوصف؛ لأن الشعراء القدامى دأبوا على أوصاف معينة كأن يمدح الرجال بالعقل الراجح والشجاعة والعدل وغيرها.

- معايير بيانية تتصل بالجزاز والاستعارات والتشبيهات أو عيار المقاربة في التشبيه، وعيار الاستعارة، وجعل معيار الجودة فيهما القرب وعدم الإغراب وصدق الدلالة.

- معايير لغوية أراد بها الآمدي الدقة في استعمال اللغة وعدم الخروج عما سنّه الشعراء الأوائل في صوغ العبارات أو استعمال الألفاظ.

- معايير إنسانية عقلية انتزعها الآمدي من نظره في طبائع النفوس، فقبل من أقوال الشعراء ما يلائمها، ويرفض ما ينافيها، معتمدا في ذلك على التجارب اليومية والثقافة العامة.

- معيار استقامة اللفظ أو عيار مشاكلة اللفظ للمعنى؛ لأن الألفاظ مقسومة على رتب المعاني فاللفظ الخسيس للمعنى الخسيس، واللفظ الكريم للمعنى الكريم.

- معيار البديع الذي ناقش فيه الآمدي مبالغة أبي تمام في توظيف البديع، وبين أخطاء الطائيين في التجنيس والمطابقة والاستعارة.

- معيار السرقة الذي لجأ إليه الآمدي لتحري أصالة الطائيين ومدى ابتكارهما وابتداعهما في شعريهما، وأسلوبيهما، ومعانيهما، وصورهما.

النقد المعياري في الموازنة:

انطلق الآمدي في موازنته بين الطائيين من معايير نظرية عمود الشعر فما وافقها من شعر حكم له، وما خالفها حكم عليه؛ لهذا يمكن القول: « إن الخصومة حول شعر أبي تمام اتخذت بحق طبيعة المعركة بين القديم والجديد: القديم الذي يمثله شعر البحري تطبيقياً وعمود الشعر نظرياً؛ والجديد الذي يمثله شعر أبي تمام تطبيقياً؛ والذي لم يُنظر له؛ وما كان ليُنظر له لولا أبو تمام.»¹

ولقد حاول الآمدي في موازنته بين الطائيين أن يؤسس لنقد معياري يقوم على الاحتكام إلى معايير جُلِّيتْ بالنظر في خصائص الشعر الجاهلي أو الأموي في صورتها العامة، ومع أنه لم يحدّد بالنظرية المعايير النقدية التي اعتمدها في نقده لشعر الطائيين، إلا أن الأحكام النقدية التي جاءت مبنوثة في ثنايا الموازنة - خاصة التي بيّن فيها أخطاء أبي تمام وتعليقاته لها تُظهر بوضوح أن هذه المعايير النقدية اتخذها الآمدي كسند ارتكز عليه في إطلاق أحكامه النقدية، وكان يعلل ما خرّجه من أخطاء الطائيين بتعليقات توضح طبيعة الخطأ وموضعه، ثم يصوبه إن أمكنه ذلك.

و هكذا جعل الآمدي عمود الشعر أساس نظريته النقدية « هو الرجوع في كل أمر يختلف فيه المتذوقون والنقاد إلى ما تعارفته العرب وأثر عنها، فكما أنه على الشاعر أن يلتزم عمود الشعر، فإنه على الناقد أن يلتزم عمود الذوق، وإلا فلا معنى للدربة والتمرس وطول النظر في آثار السابقين، فمن هذه الدربة يتكون ذوق الناقد، ومنها يستدل على ما جرت به العادة، فيتمكن من الحكم على إحسان الشاعر أو إساءته بالنظر إلى ماجرت عليه العرب في طريقتها، ولا يقف هذا الأمر عند حدود اللفظ وما يجوز في الاستعمال وما لا يجوز، بل يتجاوز إلى دقائق المعاني والصور والأخيلة.»²

ولمّا كانت الموازنة المعللة أتمودجا للنقد التطبيقي المعياري الذي يتعامل مع النصوص الشعرية معاملة الدارس المتفحص الذي يبحث في جمالية النص فإن الآمدي اندفع فيها بقوة ليتجاوز بعض الشيء نظرية عمود الشعر إلى معايير أكثر شمولا ورحابة، و استطاع بنقده التطبيقي المعياري أن يوجه النقد العربي القديم كان انطباعيا يعتمد على الملاحظات الجزئية

1 - وحيد صبحي كباية، الصورة الفنية في شعر الطائيين بين الانفعال والحس (www.awu-dam.org)
2 - إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص 154.

والخاطرة السريعة إلى نقد معياري يقوم على التحليل والتعليل والمناقشة، رأى فيه كثير من الدارسين أنه أساس النقد المنهجي.

و تأثر الآمدي بالشعر القديم انعكس في نقده وتعليله لما عدّه أخطاء في شعر أبي تمام، وأوحت تلك التعليقات بمقدرته النقدية التي استمدتها من مدارسته الطويلة للشعر، بل يمكن القول: إنه أهم ناقد منهجي عرفه النقد القديم؛ لأنه ولأول مرة «نجد أنفسنا أمام ناقد لا يستند على أحكام غيره وحدها، ولا يجنح إلى التعميم في الحكم، ولا يكتفي كما فعل ابن سلام، وابن قتيبة بعرض موجز لحياة كل شاعر وما ورد فيه من أحكام، وما عرف عنه من خصائص، وما اشتهر له من شعر، بل يترك هذا كله جانبا ويَعتمد إلى الدراسة التطبيقية التحليلية التي لا تقفز إلى الأحكام قبل أن تقدم لها بمبررات تجعلها مقنعة.»¹

ولم يكتف الآمدي بالتعليق الخاطف على بعض أشعار الطائيين أو غيرهما ممن ذكرهم في موازنته للاستشهاد، بل استقصى كثير ما قالته العرب في باب من الأبواب معتمدا على ما توفر لديه من المحصول الشعري الضخم الذي حفظه «والذي يواتيه في غير صعوبة كلما جاءت المناسبة للاستدلال به [وهذا] عنصر عميق الفائدة في النقد التحليلي، إذا ما دَعّمه الذوق السليم، وموضوعية التحليل والمناقشة، ولا يخفى في أن الاستدلال بالشواهد اختبار لذوق الناقد.»²

كما جعل الآمدي لعمود الشعر في نقده أهمية عظيمة، وإن كان قد اختصر هذه العمودية في احتذاء التقاليد، وفرض على الشاعر التزامها، فإنه بنقده التطبيقي المعياري قَعَد لعمود الشعر بيانه للخصائص الفنية في شعر البحري وبالنظر في أشعار الأوائل، وكان معتمدا في كل ذلك على ذوقه الفني وقدرته على فهم وتعليل النصوص، فنظرته إلى الشعر نظرة نقدية ذوقية تسترشد بالموروث وتتقيد بقيوده، و هو الأساس النقدي الذي عمل الآمدي من أجله على «تحقيق نقد تحليلي منهجي لشعر الطائيين ومن خالهما للجديد والقديم.»³

1 - محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، ص 348.

2 - المرجع نفسه، ص 374 - 375.

3 - قصي الحسين، النقد الأدبي عند العرب و اليونان، ص 424.

ولم يقتصر في نقد الآمدي على مناقشة أخطاء أبي تمام على أساس من الذوق فحسب، بل إنه « يستعمل ما توفر يوم ذاك من قواعد نحوية ولغوية، وما أفرزته الدراسات القرآنية من نتائج إيجابية في ميدان توضيح الدلالات المعنوية للمفردات، وهي في إطار الاستعمال في المجال الفكري.»¹

ولقد كان في رجوع الآمدي إلى الأصول الأدبية في الشعر، وفي حكمه على شاعرية أبي تمام والبحثري سواء « رجعت إلى النهج العربي والذوق الأدبي والأساليب العربية في النظم والصياغة، أو إلى الأفكار والمعاني والأخيلة، أو إلى الوزن الشعري أو إلى النهج الخاص في الجاز والاستعارة، والكناية، والتشبيه، والتمثيل، والوصف، والطباق، والمقابلة، والجناس وغيرها.»²

و الشعراء ملزمون في نظر الآمدي بأن يسترشدوا بالأساليب العربية القديمة في نظم الشعر، وأن يتبنوا كل التقاليد الفنية التي أوجدها القدماء و التزموها في أشعارهم، في الأفكار، والمعاني، والأخيلة، والأغراض، والألفاظ، والأساليب، والصور، واللغة، والصياغة الشعرية عموماً.

و كان الآمدي على وعي تام أن الشعراء المحدثين جددوا في الصياغة الشعرية وفي اللغة فزادوا في معاني المتقدمين من الشعراء، واهتدوا إلى معاني جديدة، وأتوا بأخيلة وتشبيهات مبتكرة فاقت تلك التي تعوّدها الشاعر الأول، إذ وظفوها في أغراض شعرية غير الأغراض القديمة، وزادوا في طرافة التفكير والمعاني والخيال؛ لأن صنعتهم كانت تستند إلى العلم، ولكنه يعيب عليهم غلبة الصنعة في نظمهم، واهتمامهم بالمعاني الغريبة الغامضة والاستعارات المستغلقة البعيدة « والتشبيهات المتنافرة، والبديع المتكلف، فخرجوا من عاطفة الشاعر وغنائته إلى عقل المفكر وحكمة الحكيم.»³

وإذا كانت الساحة الشعرية في العصر العباسي قد تقبّلت الجديد الشعري الذي ظهر على أيدي الشعراء المولّدين، فإن النقد ليس كذلك؛ إذ بقي الناقد القديم وفيما لما توارثه من

1 - الطاهر حليس، اتجاهات النقد العربي، ص 292.

2 - محمد عبد المنعم خفاجي، عبقرية الإبداع الأدبي، أسبابه وظواهره، دار الوفاء للنداء الطباعة والنشر، الاسكندرية، جمهورية مصر العربية، (دب)، ص 76.

3 - محمد عبد المنعم خفاجي، عبقرية الإبداع الأدبي، أسبابه وظواهره، ص 79.

مقومات القصيدة القديمة، وطالب الشاعر المحدث بالتكفير عن خطأ خروجه عن عمود الشعر بالعودة إلى النهج العربي الأصيل الذي أرساه الأوائل من الشعراء، وأن يرجع إلى الأصول الفنية والبيانية في الشعر القديم و أن يجعلها كل شيء وأهم شيء في نظمه.

و ما اختلاف النقاد في عصر الأمدي في قضايا جوهرية في النقد إلا دليلاً على عدم إجماعهم حول الجديد شعري الذي مثله أبو تمام وغيره، ولم يجدوا شيئاً يرجعون إليه ويحكمونه في مشكلات النقد غير الشعر القديم الذي جمعت خصائصه الفنية في نظرية نقدية اصطلاحاً على تسميتها طريقة العرب، وسمّاها الأمدي عمود الشعر.

عمود الشعر في ميزان النقد الحديث:

وقف بعض الدارسين المحدثين من نظرية عمود الشعر موقفاً مؤاخذاً للآمدي على احتكامه له، و على ربطه معايير النقدية بالشعر القديم؛ لأنه بذلك سيصادر إبداع الشعراء الذين كانوا يطمحون إلى التجديد في أشعارهم، فطالبوا الأمدي بتطوير معايير حتى تستجيب لمطلب الشعراء المجددين كأبي تمام الذي قد لا يفهم جديد شعره إذا قيس على الشعر القديم، ولكن الذي فات هؤلاء الدارسين أن الأمدي « ناقد كلاسيكي سليل الاتجاهات النقدية التي ظهرت قبل عصره، والتي كانت تحكيماً للنهج العربي في نثر الأديب ونظم الشاعر، ولم يكن النقاد وعلماء الشعر يميزون جيد الشعر من رديئه إلا بعرضه على ميزان الطبع العربي، وتحكيم الأسلوب العربي فيما ينقدون.»¹

التزم الأمدي في موازنته معالم النقد الذي كان تقليدياً في روحه و في كنهه، مقياسه الشعر القديم، وميزانه الجاهليون و الإسلاميون، وكان يناقش القضايا النقدية الجديدة معتمداً على الحجة والدليل، أي إنه كان جارياً في صورته على طريقة المتكلمين في الحوار والتحليل، وعلى طريقة اللغويين في الاستنباط والتعليل، وهذا النقد « ترجيحي أو قيمي ومهمته الحكم على النص الأدبي بالجودة أو الرداءة، و وضعه في درجة فنية خاصة بالنسبة لغيره، فيعد بذلك فاضلاً أو مفضولاً، ولكنه يغلب عليه النقد الجزئي الذي يتناول كل شاهد وحده بالنقد

والتقدير مع الاعتماد على الذوق المهذب، وإن كان الذوق لا يلزم الآخرين إلا إذا كان معللاً، على أن التعليل ليس ممكناً في كل حالة؛ لأن من الأشياء أشياء تحيط بها المعرفة ولا تؤديها.¹ كما عابوا على الآمدي تمسكه بعمود الذوق الذي عدّوه قانوناً متعسفاً؛ لأنه «يفرض اللجوء إلى قاعدة لا يمكن تحديدها، فمن هو الذي يستطيع أن يزعم لنفسه وللناس أنه قد أحاط بما يسمى طريقة العرب في الاستعمالات اللغوية والتصويرية؟»² ودليلهم على ذلك أن الشعراء جميعهم دون استثناء حققوا نسبة من الخصائص الفنية التي يتطلبها عمود الشعر؛ أي إنّه لا يمكن أن يقال عن شاعر إنه خالف طريقة العرب ما دام قد حقق نسبة من عمود الشعر، وبذلك فإن الآمدي تسرّع في حكمه على أبي تمام حين عدّ شعره مخالفاً لطريقة الأوائل.

كما عدّ الدارسون نظرية عمود الشعر التي احتفى بها الموروث النقدي وأقام على أساسها معظم أحكامه النقدية، مصطلحاً شديداً الاضطراب وكثير التداخل؛ لأنه يستند في أحكامه النقدية إلى معايير «يكتنفها الغموض، بالإضافة إلى أنها مستقاة من النظر في خصائص الشعر الجاهلي والأموي في صورتها العامة»³ وهو ما يجعلها لا تصلح لتقويم بعض الشعر الذي ظهر في البيئة العباسية التي اختلفت في ظروفها الاجتماعية والثقافية عن العصر الجاهلي أو الأموي.

و شاع القول في أوساط هؤلاء الدارسين إن نظرية عمود الشعر استعملت في النقد العربي القديم «كسند رديء ضد محاولة الخروج على نمطية القول، أو ملاذاً لثبات احتذاء الأداء الشعري، أو أن عمود الشعر مجرد إحصاء واهن لما وقع فيه الشعراء من أخطاء تتصل بالعرف العام أو العرف اللغوي، كمحاولة للابتعاد عنها مما لا يشكل نظرية ما، وذلك فيما يتصل بتعريف العمود بالسلب، وليس بالإيجاب لبيان نقيضه - الإيجاب - هو الصورة المثلى»⁴.

1 - أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، ص 344.
2 - إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص 155.
3 - رجاء عيد، المصطلح في التراث النقدي، ص 151.
4 - رجاء عيد، المصطلح في التراث النقدي، ص 08.

وكان من نتائج تمسك النقد القديم بنظرية عمود الشعر أن جمد الشعر العربي، وضاق مجال إبداع الشاعر وحرمة حرية الاختراع، فهو رهين القيود التي فرضتها نظرية عمود الشعر، وهذا ما يجعل من تطبيقها في النقد أمرا لا يخدم الإبداع الشعري الذي جاء به أبو تمام؛ لأن « في تطبيقها لا يمكن أن تتحقق أعمدتها السبعة النظرية، ولا يمكن أن يزعم شاعر أو ناقد أنها جميعا يمكن أن تتحقق عمليا، فهي - في معظمها - يختلف الحكم عليها على حسب ذوق الناقد وخبرته وكذلك المتلقي، ولا يقلل من قيمة الشاعر وشعره عدم التزامه بها جميعا أو معظمها.»¹

لقد أحدث الشاعر العباسي استنفارا واسعا في أوساط النقاد القدامى الذين كانوا يخشون أن يتجاوزهم الشاعر معرفيا، بعدما هيأت له الكتب الكثير التي ترجمت عن الهنود والفرس واليونان، والمحاورات والمناظرات بين الفرق الدينية الجوّ المناسب لصقل عقله، بعدما وجد لذة عقلية في طلبه لألوان المعرفة، التي أحالها إلى غذاء شعري بديعي، فلم يعد الشعر يفهم بسهولة دون إدامة فكر، وهو ما عدّه الأمدي محنة دفعته إلى قياس شعر أبي تمام على ما درج عليه شعراء العصر الجاهلي والإسلامي والأموي، وهي العصور التي مثلت عصر النقاوة اللغوية والبدائة والفطرة السليمة، وبذلك أفاد النقد العربي « من تحكيم المقياس القديم في الشعر.»²

و يشكل عمود الشعر ثمرة الآراء النقدية التي دارت حول الشعر في أواخر القرن الثالث والقرن الرابع الهجريين، وهذه الآراء وإن لم تكن الصيغة التي اختارها شعراء العربية بالإجماع، إلا أنها مثلت الصورة المثلى التي اتفق عليها نقاد القرن الرابع الهجري ونقدوا الشعر على أساسها.

و وجد الأمدي نفسه ملزما كناقدا كلاسيكي أن يفصل في مسألة الخصومة بين الطائيين وأن يحقق قفزة نوعية في مجال النقد فيخلصه من الأحكام الانطباعية التي تفتقر إلى الموضوعية، فكان أول ناقد « استخدم تعبير عمود الشعر في موازنته بين أبي تمام والبحثري.»³

1 - المرجع نفسه، ص 09.

2 - محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، ص 379.

3 - صلاح رزق، أدبية النص، محاولة لتأسيس منهج نقدي عربي، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، جمهورية مصر العربية، 2002، ص 121.

وإن لم ينظر له إلا أنه قصد به مجموعة « من مقومات الشعر وخصائصه الأساسية التي لا يستغنى عنها ولا يقوم الشعر إلا بها، فهي عموده الذي تنهض عليه.»¹ وهذا يعني أن الآمدي وضع أسس نظرية عمود الشعر من مفهومه للشعر ومن بعض المقولات ذات الطابع العام التي يوردها و من خلالها « يصوغ الأحكام الخاصة بشاعرية كل من أبي تمام والبحثري.»²

وكانت الخلة التي ميزت البحثري عن أبي تمام لطف المدخل وطرافة الولوج إلى ما ينشد المبدع بلوغه من التعبير والتأثير وما يحقق له التفوق؛ لأن القصيدة القديمة التي قامت على وحدة البيت فرضت على الشاعر أن يستعيز على الوحدة العضوية بتحقيقه انسجاما بين أبياتها، فيظل التأثير قائما في القارئ في كل أجزاء القصيدة، ثم تخير الألفاظ تخيرا يكشف عن فضلها على بدائلها الممكنة في سياق ما، ثم تحديد المواضع الخاصة بكل منها على نحو يتضح معه أن السياق الذي جاءت فيه هذه اللفظة يفيض بالدلالة الإيحائية وضروب التأثير التي تثمرها علاقات البناء اللغوي، ثم صحة التأليف وهي في الشعر من أقوى دعائمه بعد صحة المعنى.

أما أبو تمام فإنه عرف بإيراده المعنى على غير هيئته المعتادة التي ألفها الناس، والإغراب في الاستعارة والمبالغة في التمثيل والصنعة والبديع، وكان الشعراء الأوائل يوردون المعنى في هيئة مألوفة دون تعمل ولا تكلف، ويأتون باستعارات ملائمة لما استعيرت له، ويسمحون بالاعتدال في الصنعة والبديع، والجريان في ذلك مع الطبع السوي، وبذلك فإن مقومات عمود الشعر، ليست وقفا على قديم الشعر أو جديده، وإنما هي: « خصائص عامة للشعر قديمه وحديثه، وهي تصور نظرة النقاد للشعر، وتصورهم للسمات الفنية التي ينبغي أن تتوافر فيه حتى يستحسن ويستجد، إذ من الواضح أن شروط الشعر الجيد، سواء كان قديما أم حديثا: أن تستقيم فيه الألفاظ، فلا يكون فيها عوج ولا انحراف، وأن تكون معبرة عن معانيها.

ومن علامات الشعر الجيد أيضا أن يكون معناه شريفا صحيحا، وأن يكون وصفه مصيبا، وأن تلتحم فيه أجزاء النظم، وأن تلتئم على الوزن اللذيذ المتخير، بل إن من هذه

1 - وليد قصاب، قضية عمود الشعر في النقد العربي القديم، دار العلوم، الرياض، العربية السعودية، 1980، ص141.

2 - صلاح رزق، أدبية النص، ص 121 - 122.

العناصر ما هو أكثر توافرا في الشعر الحديث كتحقيق الالتحام بين أجزاء النظم الذي يمكن أن يوفر حسن الانتقال، وبراعة الاستهلال والخاتمة.¹

إن تركيز النقاد القدامى على الشكل دون المضمون في عمود الشعر دفعهم إلى الكلام عن الصياغة الشعرية، وإفاضة الحديث في الألفاظ وفصاحتها ودلالاتها، والمعاني وشرفها وبساطتها، والأوزان ورنتها الموسيقية، وحسن الانتقال والتخلص، وحسن الاستهلال.

وقد لا يفهم هذا الانصراف الكلي إلى الاهتمام بالبنية الشكلية للعمل الفني إذا لم يؤخذ في الحسبان محاولة النقد « تقنين مفهوم الصناعة والسبك والتصوير الذي نشأ منذ الجليل الأول من النقاد، وخاض رحلة كماله حتى عصر المرزوقي، واتضحت معالمه، بقوة ووضوح، مع انتفاء مواطن اللبس عنه بعده بقليل على يد عبد القاهر. ولكن هذا لا ينفي عن نظرية عمود الشعر الاهتمام بالبنية الكلية للعمل الفني... تلك البنية التي يعد المعنى الشعري وتمييز الأثر الانفعالي والاستجابة الإنسانية جزءا أصيلا فيها.»²

و إذا كان موقف النقاد القدامى من القصيدة القديمة ينطلق من تقديرهم لبنيتها وتركيبها، فإن مفهومهم هذا « كان متأثرا بمفهوم وحدة البيت، ولم يتصوروا أن وحدة الشعور هي التي ينبغي أن تتحكم في هذه البنية »³، وهو ما جعلهم يعتقدون أن الشاعر ملزم بأن « يحضر المعنى في نفسه نثرا ثم يبني عليه الشعر بأن يلبسه ألفاظا أخرى، و يضع له القوافي الموافقة والوزن المناسب، ثم هو يبدأ في شغل القوافي التي ترد عليه بما تقتضيه من المعاني. وتظل الأبيات مفردة لا صلة بينها ولا تنسيق، بل ربما بينها تفاوت كبير، فإذا كثرت الأبيات راح يوفق بينها، فإذا استعصى التوفيق نظم من الأبيات ما يلحم به مفرقتها، وقد ينزع جزءا من بيت؛ لأنه ضعيف ويضع مكانه جزءا آخر يراه قويا، وقد يأخذ قافية من بيت ليضع لها بيتا جديدا.»⁴

و هذا يعني أن الشاعر القديم كان يعاني تحقيق الوحدة العضوية في شعره، حتى وإن نجح الشاعر المحدث في كثير من الأحيان من تحقيق الوحدة الموضوعية بتناوله موضوعا واحدا كما كان يفعل أبو نواس في وصف الخمر، فإن تحقيق الوحدة العضوية في القصيدة القديمة ظل

1 - وليد قصاب، قضية عمود الشعر في الشعر العربي القديم، ص 239.

2 - صلاح رزق، أدبية النص، ص 131-132.

3 - عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي، القاهرة، جمهورية مصر العربية، 1992، ص 307.

4 - المرجع نفسه، ص 308.

غائبا في أغلب الأحيان، وقد يعود السبب في ذلك إلى سيطرة فكرة وحدة البيت على الشاعر وانعكاسها في إبداعه، وكان من أثر وحدة البيت على النقاد أن أقاموا نقدهم على أساس هذا المفهوم، وظهر ذلك في نقد الآمدي الذي كان ينجح إلى انتزاع الأبيات من سياقها العام للحكم عليها؛ لأنه كناقد قديم لا يَنْفكُ يرجع إلى آراء أهل اللغة والنحو كونهم يمثلون حماة اللغة والشعر القديم.

و لقد قامت نظرية عمود الشعر في النقد العربي على أساس نظرة شمولية متكاملة تدخلت فيها جهود أطراف عديدة كالعلماء بالشعر واللغويين والنحاة والبلاغيين و الشعراء، فكانت أكثر أحكامهم النقدية جزئية وجهت في أكثرها إلى الشكل وتناولت قضايا جزئية، ووفقها نُظِرَ لعمود الشعر من تلك النظرة الجزئية في الشكل أو الأبيات أو المفردات أو الثنائيات، فنظر إلى نتف تدور حول البيت الواحد أو البيتين، و لكنها وجهت النقد الأدبي القديم توجيهها جعله يكون عربيا في جوهره، واتخذ من « الذوق الذي أصقلته الدربة والممارسة المقياس الرئيس الذي يتناول الناقد على هدى منه النص الأدبي من جوانبه المختلفة ليتبين أسرارها الجمالية وقيمه الفنية. »¹

و صارت نظرية عمود الشعر في مجملها عبارة عن خصائص فنية تحققت في الشعر القديم وجعلها الناقد القديم كسند ارتكز عليه في إطلاق أحكامه النقدية التي حاول من خلالها أن يقيم الشعر المحدث.

1- منصور عبد الرحمان، اتجاهات النقد الأدبي من الجاهلية إلى نهاية القرن الرابع الهجري، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، جمهورية مصر العربية، (د.ت)، ص 150.

المبحث الثاني:

معايير تعتمد عمود الشعر

شهد العصر العباسي الأول ظاهرة فنية مثلها شاعران من أبرز شعراء العصر العباسي هما أبو تمام والبحتري، ووقع الخلاف في تقديم أحدهما على الآخر، وكان من آثار هذا الخلاف أن نشأت خصومة قامت حول شعريهما، فشُهد لأبي تمام بأنه صاحب مذهب انفرد به ولزمه في شعره، وشُهد للبحتري باحتدائه التقاليد الفنية في الشعر القديم، وعُدَّ ممثلاً لمذهب الأوائل؛ « فوجد النقاد أنفسهم أمام طريقتين مختلفتين ومذهبين متباينين في قول الشعر: مذهب القدماء ومثله البحتري؛ ومذهب المحدثين ومثله أبو تمام.¹»

و يتناول هذا المبحث الجانب التطبيقي في موازنة الأمدي، ويحدّد أهم المعايير النقدية التي استمدها الأمدي من نظره في الشعر القديم وسماها عمود الشعر ونقد على أساسها شعر الطائيين، ويُفرد لكل معيار منها مثالا تطبيقيا من الموازنة.

لقد مثّلت موازنة الأمدي بين الطائيين مرحلة جديدة « في التطبيق النقدي بعد مرحلتين: التدوين والتنظير؛ وكان طبيعياً أن يتدرج النقد العربي على هذا النحو؛ ومع أن المرحلة لم تتسم بالنظر الكلي في بنيات النص الشعري إلا أنها شكلت تطوراً نقدياً مثلاً مرحلة النقد التطبيقي.²»

وكانت الخصومة حول مذهب المحدثين قد ظهرت في تلك الملاحظات التي أبداها النقاد في « شعر مسلم بن الوليد وأبي نواس وغيرهما من طبقة المحدثين. إلا أن الخصومة الحقيقية لم تكن ممهدة وميسرة إلا مع أبي تمام والبحتري، ولكن النقاد لم يتوقفوا عند أخطاء أبي تمام وعيوبه فحسب، كما أنهم لم يناقشوا شعره ليحكموا عليه بالجودة أو بالبراءة فحسب؛ وإنما تجاوزوا ذلك إلى محاولة الإجابة عن السؤال الجوهرى: أيهما أشعر؟³»

كما لم يكن نقد الشعر في العصر العباسي بعيداً عن تلك المفارقات التي ميزت هذا العصر عن غيره من العصور السابقة له، إذ تغير نمط حياة الفرد العربي من حياة البداوة إلى

1 - وحيد صبحي كباية، الصورة الفنية في شعر الطائيين بين الانفعال والحس (<http://www.awu-dam.org>)

2 - رحمن غركان، مقومات عمود الشعر الأسلوبية في النظرية والتطبيق (<http://www.awu-dam.org>)

3 - الموقع الإلكتروني نفسه.

حياة المدنية، فتنوعت الحياة الأدبية، ونشط الشعر، وازدادت الحركة النقدية حيوية، بعدما ساد جو من النقاش الحاد حول إعجاز القرآن الكريم، وظهرت حركة فلسفية عربية متأثرة في آرائها بالفلسفة والمنطق اليونانيين، ولهذا فإن النقد العربي القديم « قام على أصول فكرية، منبعها الأول الشريعة الإسلامية، ولكن هذا النقد لم يرفض الاستعانة بوسائل وافدة غير عربية، ساعدته على إحكام نظرياته، وأهمها وسائل البرهان والمنطق.»¹

وكان النقد العربي القديم أيضا في مجمله معياريا، واعتمد في وضع معايير النقدية على مقتضيات البلاغة، والتمس الأساس النظري لهذه المعايير مما ورثه من القوالب الشعرية القديمة التي كان الشاعر يبني وفقها نتاجه الشعري، لذلك جعل من القصيدة الجاهلية الأنموذج الشعري الذي مثل مرجعيته النقدية؛ لأنها جمعت الخصائص الفنية التي يقاس عليها الشعر، وهذه الخصائص أوجب النقد القديم توفرها في القصيدة العربية.

ولمّا كانت الموازنة بين الطائين تمثل أساسا من أسس النقد التطبيقي المعياري، فإن الآمدي اعتمد في نقده على نظرية نقدية استمدتها من مقومات عمود الشعر الذي أشار إلى خصائصه الفنية التي تحققت في شعر البحري الذي « يفضل سهل الكلام وقريبه، ويؤثر صحة السبك، وحسن العبارة، وحلاوة اللفظ، وكثرة الماء والرونق.»² وبذلك حصل له عمود الشعر؛ لأنه: « أعرابي الشعر، مطبوع، وعلى مذهب الأوائل، وما فارق عمود الشعر المعروف، وكان يتجنب التعقيد ومستكره الألفاظ ووحشي الكلام.»³

ولكن الآمدي لم يُبيّن للقارئ بالتحليل أو التفسير ما في لغة البحري من صحة في السبك أو حلاوة اللفظ أو كثرة الماء والرونق، وقد بدا قاصدا إظهار عدم خروجه على تقاليد الشعر القديم، ونبّه في المقابل إلى خروج أي تمام على تلك التقاليد في ثلاثة أمور وهي: إسرافه في استخدام البديع حدّ التصنع غير الفني، وتوخيه أساليب المجاز ولاسيما الاستعارة قصداً حملة على مخالفة العرف التقليدي، وإغرابه في الاستعارة حتى صارت بعض معانيه غامضة مستعصية على الفهم.

لقد احتكم الآمدي في موازنته إلى معايير نقدية تعتمد عمود الشعر مستنبطة من الشعر القديم، ويمكن تحديدها في المعايير التالية:

1 - جودت فخر الدين، شكل القصيدة العربية في النقد العربي، ص 10.

2 - رحمن غركان، مقومات عمود الشعر الأسلوبية في النظرية و التطبيق (http://www.awu-dam.org) ص 04.

3 - الموازنة، ج 1، ص 04.

1- معايير شعرية تقليدية احتكم فيها إلى الصور الفنية التي أبدعها الشعراء السابقون، أو عيار الإصابة في الوصف؛ لأن الشعراء الأوائل دأبوا على طريقة نمطية في وصفهم لضمور الخصر أو رَيِّ الأطراف أو غيرها من الأوصاف؛ لأن الإصابة « تتحقق بالاعتماد في تصوير الشيء على ما هو جوهري أو حقيقي من صفاته لا ما هو عرضي أو زائل من تلك الصفات، والشاعر إنما يهتدي لذلك بحسه المرهف، وطبعه المواتي، ودكائه الخلاق، ومقتضى تلك النظرة أن الفن ليس رصدًا للواقع، أو نقلًا أمينًا له.»¹

ومثال ذلك ما أنكره الأمدي على أبي تمام الذي وصف الحِلْم في قوله:

رَقِيقٌ حَوَاشِي الحِلْمِ لَوْ أَنَّ حِلْمَهُ بَكَفَيْكَ مَا مَارَيْتَ فِي أَنَّهُ بُرْدٌ²

وقبل أن يبيِّن الأمدي الخطأ في البيت، أورد تعليق أبي العباس: أحمد بن عبيد الله القطريلي على البيت في قوله: « هذا الذي أضحك الناس منذ سمعوه وإلى هذا الوقت. ولم يزد [أبو العباس] على هذا شيئًا... [ثم عَقَّب الأمدي على قول أبي العباس] بقوله: والخطأ في هذا البيت ظاهر؛ لأني ما علمت أحدا من شعراء الجاهلية والإسلام وصف الحِلْم بالرقّة، وإنما يوصف بالعظم والرجحان، والثقل والرزانة ونحو ذلك.»³

وساق الأمدي في موازنته مجموعة من أشعار الأوائل وصف فيها أصحابها الحِلْم بصفات إيجابية كالرزانة، و العظمة، و الرجحان، و الثقل، و الرقّة؛ ليدعم رأيه، من هذه الأمثلة الشعرية قول النابغة:

وَأَعْظَمُ أَحْلَامًا وَأَكْثَرُ سَيِّدًا وَأَفْضَلُ مَشْفُوعًا إِلَيْهِ وَشَافِعًا⁴

وكما قال الأخطل:

شَمْسُ العَدَاوَةِ حَتَّى يُسْتَقَادَ لَهُمْ وَأَعْظَمُ النَّاسِ أَحْلَامًا إِذَا قَدَرُوا⁵

وكما قال الفرزدق:

أَحْلَامُنَا تَرْنُ الجِبَالِ رَزَانَةً وَتَخَالُنَا جِنًّا إِذَا مَا بَجْهَلُ¹

1 - حسن طبل، المعنى الشعري في التراث النقدي، ص 29.

2 - ديوان أبي تمام، ج 1، ص 279.

3 - الموازنة، ج 1، ص 143.

4 - المصدر نفسه، ص 145.

5 - ديوان الأخطل، شرحه وقدم له مهدي محمد ناصر الدين، الطبعة الثانية، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1994، ص 106.

وعلق الآمدي على هذه الأمثلة التي جاء فيها وصف الحلم بالطريقة التقليدية المعروفة في أشعار العرب، بقوله: « ومثل هذا كثير في أشعارهم، ألا تراهم إذا ذموا الحلم كيف يصفونه بالخفة، فيقولون: خفيف الحلم وقد خفّ حلمه.»²

ثم أورد مجموعة أخرى من الأمثلة الشعرية التي وصف فيها أصحابها الحلم بصفات سلبية كالحففة، والطيش، والسرعة كقول عياض بن كثير الضبي:

تَنَابِلَةٌ سُودٌ خِفَافٌ حُلُومُهُمْ دَوِي سَرَبٍ فِي الْحَيِّ يَغْدُوا وَيَطْرُقُ

و قول قُدُّ بن مالك الأسدي :

كَأَنَّ جَرَادَةً صَفْرَاءَ طَارَتْ بِأَحْلَامِ الْغَوَاضِرِ أَجْمَعِينَا

ولم ينس الآمدي أن يعلل لبعض هذه الأمثلة، ليدل على ثقافته النقدية الواسعة، فبيّن أن الشاعر جعل الجرادة صفراء؛ « لأنها ذكر، وهو أسرع من الأنثى وأخف»³؛ أي إن القوم يسارعون إلى إظهار غضبهم كلما توفرت أسبابه، فهم عن الحلم أبعد وإلى السفاهة والانتقام أقرب.

ويظهر أنّ الآمدي بإشارته إلى هذه الأمثلة الشعرية من أشعار الأوائل يفرض على الشاعر المحدث احتذاء التقاليد القديمة التي دأب فيها الأوائل على وصف الحلم بصفات متوارثة؛ لأنهم إذا وصفوا الحلم بصفات المدح نعتوه بالرزانة، أو الثقل، أو الرجاحة، أو العظم، وإذا وصفوه بصفات الذم نعتوه بالخفة، أو الطيش، أو السرعة.

كما بيّن الآمدي طريقة الأوائل في وصف الحلم بالمدح أو الذم بقوله: « فهذه طريقة وصفهم للحلم، ولما مدحوه بالثقل والرزانة ذموا بالطيش والخفة. وأيضا فإن البرد لا يوصف بالرقّة، وإنما يوصف بالمتانة والصفاقّة، وأكثر ما يكون ألوانا مختلفة.»⁴ وأورد أمثلة من الشعر القديم ليدعم رأيه، كقول يزيد بن الطثرية:

1 - ديوان الفرزدق، ص 167.

2 - الموازنة، ج 1، ص 145.

3 - المصدر نفسه، ص 145.

4 - الموازنة، ج 1، ص 146.

أَشَاقَتَكَ أَطْلَالُ الدِّيَارِ كَأَمَّا مَعَارِفُهَا بِالْأَبْرِقَيْنِ بُرُودٌ

وشرح الآمدي بعض ألفاظ البيت، وعلّل الخطأ في قول أبي تمام، بقوله: « والأبرق والبراق من الأرض: ما كان فيها حجارة ورمل؛ فقييل: بقاء، لاختلاف الألوان فيها؛ ومن ذلك البرق الذي قُتل من قوى مختلفة الألوان؛ فلذلك شبه الشاعر معارف الديار بالبرود لاختلاف ألوان البرود؛ ولولا أنه [أبو تمام] قال: رقيق حواشي الحلم؛ لظننت أنه ما شبهه بالبرد إلا لمتانته وهذا عندي من أفحش الخطأ.¹»

وأطلق الآمدي حكماً نقدياً على قول أبي تمام: " لو أن حلمه بكفيك " بقوله: « هذا كلام في غاية القبح و السخافة و أظن أن أبا العباس بن عمار إنما أنكر هذه اللفظة فقط. ²» و لم يبين سبب رفضه لقول الطائي، و لكن يبدو أنه لم يقبل وصف الحلم بالطريقة بالرقّة؛ لأنه مخالف في ذلك لطريقة الأوائل الذين جعلوا للحلم صفات ثابتة في المدح والذم. كما استهجن وصف الطائي البردَ بالرقّة، وقد دأبت العرب على وصف البرد بالمتانة. وأما أبو العباس فإنه لم يقبل لفظه رقيق التي ذكرها الطائي دون أن يعلل لذلك. و تعجّب من إتباع البحري لأبي تمام في وصف البرد؛ لأنه سبق عليه القول إنه ممثل عمود الشعر تطبيقياً، وما اشتهر عنه بأنه كان يتجنب الأشياء المنكرة عليه؛ [لأنه ممثل شعراء الطبع وعمود الشعر، فلا يجوز له أن يتبع أبا تمام في هذا الخطأ]. كقول البحري:

وَ لِيَالِ كُسَيْبٍ مِنْ رِقَّةِ الصَّيِّفِ فِ فَخَيْلِنَ أَنَّهُنَّ بُرُودٌ ³

وتساءل الآمدي متعجباً من تصرف البحري بقوله: « وكيف لم يجد شيئاً يجعله في الرقّة غير البرد؟ ⁴» والتماس العذر له بأن رأى في هذا الخطأ أمراً طارئاً في شعره الذي يوجد كلما جانب تقليد طريقة أبي تمام وسار على طريقة الأوائل، وكأنه يؤكد على أن طريقة أبي تمام تسقط الشاعر الذي يتبعها في الخطأ، ولو كان شاعراً مطبوعاً، ثم أورد الآمدي وصف البحري الحلم على طريقة الأوائل وحكم عليه بالجودة، كما في قول البحري:

1 - المصدر نفسه، ص 146.

2 - المصدر نفسه، ص 146.

3 - ديوان البحري، ج 1، ص 76.

4 - الموازنة، ج 1، ص 146.

فَلَوْ وُزِنَتْ أَرْكَانُ رَضْوَى وَيَذْبُلُ وَقَيْسَ بَهَا فِي الْحِلْمِ خَفَّ ثَقْلُهَا¹

ولم يعلق على معنى البيت، ولكنه نبّه إلى إن أبا تمام كان يعتمد على الخروج على طريقة الأوائل بقوله: « وأبو تمام لا يجهل هذا من أوصاف الحلم، ويعلم أن الشعراء إليه يقصدون، وإياه يعتمدون، ولعله قد أورد مثله، ولكنه يريد أن يبتدع فيقع في الخطأ.»²

ويتضح من تخريج الآمدي لأخطاء أبي تمام، أنه اعتمد معايير تقليدية مستنبطة من الشعر القديم تفرض على الشاعر الذكاء وحسن التمييز في الوصف والإصابة فيه بقدر ما يحقق للنفس الطمأنينة؛ ومن ثمّ فإنه يمكن القول إن الآمدي أسس بفكره « لصحة المعنى مفهوما نقديا منطلقا فيه من الصحة المنطقية الدالة على انطباق القول على الواقع المشاهد بعيدا عن الخلط أو الفساد أو الإحالة، محتكما إلى ما كثر عند الشعراء السابقين، وما تواضع عليه العرف، وما أيده العقل والمنطق، ومن هنا كان الإخلال بهذا السياق يسقط المعنى في الضعف.»³

إن تركيز الآمدي على صحة المعنى يعود إلى عدّه أول دعامة في صناعة الشعر، وكان المرزوقي قد جعله العيار الثاني في معايير عمود الشعر، و لكن الآمدي لم ينتبه إلى أن أبا تمام خضع لاتجاهات عصره؛ فهو من شعراء البديع الذين « يجيدون العناية باللفظ ويتكلفون الألوان من البديع، فهم لا يعتمدون في الشعر على التحدث إلى النفوس والشعور فحسب، وإنما يريدون التأثير الموسيقي في النفس والأذن أيضا.»⁴ فقد كان أبو تمام شاعرا صاحب صنعة يعنى بالموسيقى وجمال اللفظ، ولكنه يتجاوزهما إلى العناية بالمعنى ويبالغ « في الدقة حتى لا يُحس ولا يُرى وحتى لا يُفهم، وحتى يفسد الموسيقى أحيانا؛ لأن أبا تمام كان يحس معناه إحساسا قويا، ولكنه في الوقت نفسه عاجز عن أن يشركنا معه في هذا الحس، وعناية أبي تمام بالمعاني الغريبة هو ما أثار عليه النقاد الذين أنكروا عليه [وصف الحلم بالرقّة؛ لمخالفته الأوائل.]»⁵

1 - ديوان البحتري، ج 1، ص 225.

2 - الموازنة، ج 1، ص 147.

3 - رحمن غركان، مقومات عمود الشعر الأسلوبية في النظرية و التطبيق (http://www.awu-dam.org)

4 - طه حسين، من حديث الشعر والنثر، ص 103.

5 - طه حسين، من حديث الشعر والنثر، ص 104.

ورأى طه حسين أن السبب في رفض النقاد القدامى وصف أبي تمام الحلم بالرقّة؛ أنهم لم يفهموا المعنى الذي أراده الطائي؛ « لأنهم لم يألفوا هذه الصورة، صورة الحلم بالكفين وتشبيهه بالبرد، إنهم كانوا يشبهون الحلم بالجبال، فالرجل الحليم هو الثقيل، فأما هذا الذي يوصف بأنه رقيق الحواشي فهذا شيء لم تألفه العرب، ولكن هؤلاء النقاد لم يقدرُوا الفرق البعيد - ومنهم الآمدي - بين عقلية أبي تمام وعقلية الشعراء المتقدمين والذين قلدوهم من المحدثين، والذين شبهوا الحلم بالجبال، فأبو تمام رجل حضري، وهو إذا مدح فإنما يمدح الوزراء والكتاب والخلفاء المترفين، وهو إذا وصف الخلفاء بالتأني والرزانة لم يستحسن منه أن يجعل لهم رزانة هؤلاء الأعراب التي تزن الجبال، ولم يكن أحد يجب أن يوصف بضخامة الرأس وثقل السمع.»¹

لقد أفرزت الحضارة العباسية ذوقاً جديداً لدى المتلقي العباسي الذي صار يميز بين المعاني الحضريّة والمعاني البدوية، فصار من واجب الشاعر أن يتفطن إلى هذه الميزة التي جدّت في الذوق العربي الذي لم يعد يعتمد على الانطباع فقط في تذوقه الشعر، بل صار يستفيد من جو المعرفة التي شاعت في عصره والتي كان الحصول عليها سهلاً وذلك بالجلوس إلى حلقات العلم المبتوثة في المساجد وغيرها من أماكن الاجتماع.

ومن الأمثلة التطبيقية التي أوردها صاحب الموازنة واحتكم فيها للمعايير التقليدية نقده قول أبي تمام:

مَنْ الهَيْفِ لَوْ أَنَّ الخَلَاخِلَ صِيَّرْتُ لَهَا وَشُحًا جَالَتْ عَلَيْهَا الخَلَاخِلُ²

ووضّح الآمدي الخطأ في المعنى وعلّق عليه، بقوله: «...العيب فيه أن أبا تمام لم يصب في وصفه، وجاء وصفه ضد ما نطقت به العرب، وهو من أقبح ما وصف به النساء؛ لأن من شأن الخلاخل والبرين أن توصف بأنها تعض في السواعد والأعضاء، وتضيق في الأسواق، فإذا جعل خلاخلها وشحا تحول عليها فقد أخطأ الوصف؛ لأنه لا يجوز أن يكون الخلاخل الذي من شأنه أن يعض بالساق وشاحاً جائلاً على جسدها؛ لأن الوشاح هو ما تتقلده المرأة متشحة به، فتطرحة على عاتقها فيستبطن الصدر والبطن وينصب جانبه الآخر على الظهر

1 - المرجع نفسه، ص 104.
2 - ديوان أبي تمام، ج 2، ص 53.

حتى ينتهي إلى العجز ويلتقي طرفاه على الكشح الأيسر؛ فيكون منها في موضع حمائل السيف من الرجال. وإذا كانت هذه صورة الوشاح فغير جائز وصفه بالقصر والضيق، بل الواجب أن يوصف بالسعة والطول ليدل على تمام المرأة وطولها، ويكون ذلك لائقا بتشبيه النساء في البيت الثاني بقنا الخط. وإنما يوصف الوشاح بالقلق والحركة ليستدل بذلك على دقة الخصر؛ لأنه يقلق هناك إذا كان الخصر دقيقا والبطن ضامرا، بل حركته تدل على ضمير البطن أكثر، وليس طوله في نفسه مما يدل على امتلاء ولا خمص. إذا كان الخللحال - هو الحلقة المستديرة المعروف قدرها - وشاحا للمرأة فإنه يأخذ جسدها كله، وهذه إذا كانت كذلك فقد مسخت إلى غاية القماءة والصغر، وصارت في هيئة الجُعَل.¹

إن حرص الأمدى على ضرورة الإصابة في الوصف، دفعه إلى مطالبة الشاعر بمحاولة محاكاة الواقع الموصوف، من خلال تمثيل سائر معانيه أو بعضها تمثيلا لفظيا، أو استعراض بعض وجوهها، وبهذا رفض أن يوضع الخللحال مكان الوشاح؛ لأن صورة الخللحال مرتبطة بمكان وضعه في السواعد أو الأسوق، وصورة الوشاح مرتبطة بمكان وضعه بأن يسدل على الظهر والصدر. ومن ثم فإن كل شيء يختص بأوصافه المنسوبة إليه، ولا يجوز للشاعر أن يغير ولو كان ذلك على سبيل المجاز، أو ينسب صفة مختصة بشيء إلى شيء آخر؛ لأن ذلك يوقعه في الخطأ.

و بيان عدم إصابة أبي تمام في وصفه يكون الأمدى قد وضع مواصفات عامة ونهائية للحدودة والجمال بإضفاء نزعة تدعو إلى احتذاء التقليد، ومن ثم يصير الذوق واحدا لا متعددا، « ولكن الشعر لم يكن ليمثل دائما للثوابت المقررة له من قبل النقد؛ لأنه - في طبيعته - مناقض لكل تحديد، ومخالف لكل توجيه.»² و في ضوء هذا يمكن تفسير موقف الأمدى الراض لكثير من الصور الفنية التي جاء بها أبو تمام الذي أحدث صدمة في الذوق العربي القديم وذلك بتحليقه خارج الفضاء الشعري الذي راده الشعراء الأوائل قبله.

وظل الأمدى في موازنته مستندا في نقده إلى مرجعيته النقدية - أشعار الأوائل - التي جعلها النموذج التطبيقي في نظريته النقدية؛ سادا الطريق في وجه الشعراء المحدثين الذين احترقوا

1 - الموازنة، ج 1، ص 147 - 148.

2 - جودت فخر الدين، شكل القصيدة العربية في النقد العربي، ص 12.

العرف الشعري القائم بدعوى التجديد وأرادوا الإبداع فخرجوا إلى ما لم تتعارفه العرب، وسقطوا في الخطأ.

ثم أورد أمثلة من الشعر القديم ليؤكد على صحة ما خرج من أخطاء أبي تمام بقوله: « وقد تصف العرب الخصر بالدقة، ولكن تعطي لكل جزء من الجسد قسطه من الوصف. »¹ كما في قول امرئ القيس:

طَوَالُ الْمُتُونِ وَالْعَرَانِينَ كَالْقَنَّا لَطَافُ الْخُصْرِ فِي تَمِّمٍ وَإِكْمَالٍ²

و كان الآمدي قد اشتهر بكثرة إعجابه بشعر امرئ القيس، فشد انتباهه دقة وصفه للخصر، فعلق عليه بقوله: « ألا تراه لما قال: لطاف الخصور، قال: في تمام وإكمال.] وتمنى لو اتبع أبو تمام هذا الوصف]، ولو قال: لو أن الخلاخل صيرت لها حقبا، لصح له المعنى»³؛ لأن المعنى الذي جاء به امرؤ القيس في بيته معروف مقبول، فلما وصف خصرها باللطافة، وضَّح الصورة بقوله: في تمام وإكمال حتى لا يُظن أن هذه المرأة نحيلة الخصر، فيصير ذلك عيبا أو قبحا في شكلها؛ فهي رشيقة القوام جميلة القد. ثم مثل الآمدي بقول منصور النمري في وصف امرأة:

فَلَوْ قَسْتِ يَوْمًا حِجْلَهَا بِحِقَابِهَا لَكَانَا سَوَاءً، لَا بَلَّ الْحِجْلُ أَوْسَعُ

وشرح معنى البيت وعلق عليه بقوله: « فجعل حجلا - وهو الخللخال - أوسع من حقابها، والحقاب ما تديره المرأة على خصرها، فهو يختص بالخصر، وكذلك النطاق، والوشاح لا يختص بالخصر، وإنما يعلق حتى ينتهي إليه إذا كان الخصر دقيقا والبطن ضامرا، فاتبع أبو تمام منصورا في المعنى فأخطأ، ومن عادة العرب أنها لا تكاد تذكر الهيف وطبي الكشح ودقة الخصر إلا إذا ذكرت معه من الأعضاء ما يستوجب فيه الامتلاء والري والغلظ.»⁴ و وجد الآمدي أن الشاعر منصور وقع في الخطأ نفسه الذي وقع فيه أبو تمام إذ جعل الحجل وهو الخللخال الذي تلبسه المرأة في الرِّجْل أوسع من الحقاب الذي تديره على خصرها، وهذا يعني أن الصورة

1 - الموازنة، ج 1، ص 148.

2 - ديوان امرئ القيس، ص 142. و صدر البيت في الديوان: " سَبَاطُ الْبَنَانِ وَ الْعَرَانِينَ كَالْقَنَّا "

3 - الموازنة، ج 1، ص 148.

4 - الموازنة، ج 1، ص 149.

التي تتبادر إلى الأذهان أن هذه المرأة بدينة، بل لا مثيل لها في البدانة والسمنة ما دام حجلها أوسع من حجابها، وهذا يعني كذلك في نظر الآمدي أن الشاعر هجا ممدوحه من حيث اعتقد أنه مدحه، ومثل هذه الأخطاء يرجع سببها إلى مخالفة الشعراء الحديثين طريقة الأوائل.

و أورد الآمدي في موازنته مجموعة أخرى من أشعار العرب اعترف فيها لأصحابها بإقامتهم عمود الشعر، وإصابتهم في الوصف، وناقش قول أبي تمام ويقابله ببعض أشعار الشعراء الذي أخرجوا مبالغاتهم مخرج المثل في طريقة حجاجية يكون قد تأثر بها في عصره لشيوع المناظرات بين الفقهاء وأهل الملل والنحل، بقوله: « فإن حمل بعض من يريد إقامة العذر له نفسه على أن يقول: إنما ذهب في قوله: "جالت عليها الخلاخل" إلى قول الناس: فلان يدخل في الخاتم لظرفه ولين أخلاقه، لا للين مفاصله.

قيل: هذا من كلام العامة، وقول أبي تمام: " من الهيف " يمنع من هذا التأول، ويججز عنه؛ لأن الهيف الخامصات البطون، الواحدة هيفاء: [وهي: الضامرة البطن.]، وإلى هذا ذهب، لا إلى وصف الأخلاق ورقة الطباع.»¹

ثم يعرض الآمدي بعض المعاني التي قد يتأولها بعض الناس ويرد عليها بقوله: « فإن قال قائل: إنما قال: " لو أن الخلاخل صيرت لها وشحا " أي: لو ساغ ذلك وجزاز، كما يقال: لو دخل أحد في سَمِّ الحياض لِرِقَّتِهِ وحسن أخلاقه لدخل زيد.

كما قال الشاعر: [و لم يحدد الآمدي اسم الشاعر]

لَوْ كَانَ يُقَعَّدُ فَوْقَ الشَّمْسِ مِنْ كَرَمٍ قَوْمٌ لِسُوْدَدِهِمْ أَوْ مَجْدِهِمْ قَعَدُوا

قيل: هذا مذهب حسن معروف من مذاهبهم، ولكن ليس بينه وبين قول أبي تمام شبه، وإنما كان يشبهه لو قال: لو أن الخلاخل تكون مكان الوشاح لجالت عليها. ولو قال هذا أيضا لكان يعد مخطئا؛ لأنه سواء عليه قال هذا أو قال قصر ظهرها أو نقص خلقها أو ضم بعض أعضائها إلى بعض حتى يكون خلخالها مكان وشاحها لجال عليها.»²

وذكر الآمدي أمثالا عربية شائعة تضمنت وصفا مبالغا فيه، كقول القائل: « لو تغطت هند بشعرها لغطاها، ولو سترت وجهها بذراعها لسترها، ولو مسستها لساخت الإصبع فيها، أو لأدميتها.»³

1 - المصدر نفسه، ص 152.

2 - المصدر نفسه، ص 153.

3 - الموازنة، ج 1، ص 154.

ورأى أن هذه المبالغات المخرجة مخرج المثل أقرب إلى الحقيقة من الجواز وليست من الأبيات المذكورة في شيء، ولا على سياقة ذلك اللفظ، والإحالة تكون فيما مخرجه مخرج الحقيقة أقبح من الإحالة فيما مخرجه مخرج التوسع والمبالغة؛ لأن مخرج الحقيقة يعني الصدق في الوصف، أو مطابقة الوصف للواقع، أو نقل المشاهد دون مبالغة.

وأشار الآمدي إلى أن القرآن الكريم تحدث عن مبالغة الشعراء في قوله تعالى: [وَالشُّعْرَاءُ يَتَّبِعُهُمُ الْغَاوُونَ⁽²⁴⁴⁾ أَلَمْ تَرَ أَنَّهُمْ فِي كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ⁽²²⁵⁾ وَأَنَّهُمْ يَقُولُونَ مَا لَا يَفْعَلُونَ⁽²²⁶⁾] ¹؛ وهذا ينطبق على الشاعر المؤمن وغير المؤمن، فإن أهم ما يجعل الشعر متميزا هي تلك المبالغة التي يضيفها الشاعر على صورته وأوصافه، وكانت أهم خصائص «أبي تمام تفننه في مبالغته، والوصول بها إلى أقصى مدى من الإحالة، فإذا كان أعذب الشعر أكذبه، فما أعذب مبالغته، وإن كان الصدق شرطا أساسيا في الجمال الفني؛ فإن لأبي تمام قدرة عجيبة على اقتناص المعاني الشاردة.»²

ويظهر أن الآمدي سعى من خلال تعليقه خطأ أبي تمام في طريقة حجاجة إلى تحقيق صحة نظريته النقدية التي تقوم على تقديم شعر الأوائل بإبطاله كل محاولة يُلتَمَس فيها العذر للطائي في مبالغته وخروجه على طريقة الأوائل بقوله: «وبعد: فإن أبا تمام إنما قال: من الهيف والهيفاء هي الضامرة البطن، وقد تكون ضامرة مطوية وخصرها غير دقيق؛ لأنها قد تكون من ضمرها عريضة الحقوين، فيضطرب الوشاح هناك؛ لأنه إنما يجري من أحد جانبيها على حقو واحد. واضطراب الوشاح لا يدل على دقة الخصر خاصة؛ لأنه قد يضطرب، والخصر غير دقيق، وصمته ولزومه لا يوجب عرض الخصر لا محالة؛ لأنه غير مطيف به، وإنما يقع طرفه على أحد جانبيه فما وجه جعل الخللخال في موضع الوشاح؟»³

إن إصرار الآمدي على بيان أخطاء أبي تمام الذي لم يصف دقة الخصر كما وصفه الشعراء الأوائل، وإنما أبدع فوصف البطن بالضمور، وهو ما عدّه صاحب الموازنة غلطا وإحالة؛ لأن ضيق الخللخال وطول الوشاح أو قصره لا يوجب ضم البطن، ولا يدل عليه، وإنما يدل على الضمر حركته لا غير، وهو يكشف أيضا عن موقف الآمدي الراض لمبالغات أبي تمام.

1- سورة الشعراء، الآية 224 - 226.

2 - سعد إسماعيل شلبي، مقدمة القصيدة عند أبي تمام و المتنبي، ص 75.

3 - الموازنة، ج 1، ص 154.

ولم يكن الآمدي يقف عند حد تعليل أخطاء أبي تمام، بل كان يورد أمثلة من الشعر القديم فيها مبالغات للشعراء الأوائل، رآها مقبولة كقول النابغة:

إِذَا ارْتَعَثْتَ خَافَ الْجَبَانَ ارْتِعَاثَهَا وَمَنْ يَتَعَلَّقُ حَيْثُ عُلقَ يَفْرَقُ

وعلق الآمدي على المبالغة في البيت بقوله: «فجعل القرط يخاف أن يسقط من هناك فيهلك، وإنما أخرج هذا كالمثل: أي لو كان مما يقع منه الخوف لخاف.»¹

وهذه المبالغة في نظره لائقة مستحسنة وتختلف كلياً عما جاء به أبو تمام؛ لأنه دلّ بمبالغته على الوصف بالشيء الذي يختص به غيره. وقد أخرج الشاعر الصورة مخرج المثل، ولم يقصد بها الحقيقة، ورأى أن الطائي لو قال: لو أن الخلاخل صيرت لها نطقاً، لصحَّ له المعنى؛ لأن النطاق هو كل ما يدار على الخصر.

كما استحسّن الآمدي مبالغات بعض الشعراء الأوائل الذين التزموا عمود الشعر، وبالغوا في وصف الخصور بالدقة كقول أبي العتاهية:

وَمُخَصَّرَاتٍ زُرْنَنَا بَعْدَ الْهُدُوِّ مَنَ الْخُدُورِ

نَفْجٌ رَوَادِفُهُنَّ يَلُ بَسَنَ الْخَوَاتِمِ فِي الْخُصُورِ

وأعجب الآمدي بهذه المبالغة، وشرحها بقوله: «خواتمهن في خصورهن؛ لأن هذا محال، وإنما ذهب إلى مثل قولهم: جفنة يقعد فيها خمسة: أي لو قعدوا لو سعتهم.»² فالخواتم التي تصلح أن تدخل فيها خصور النساء ذات الأرداف الضخمة مبالغة مستحسنة ما مدام الشاعر أخرج المعنى مخرج المثل، ومثل هذه المجازات قريب من الحقائق، فهي ألوط بالنفس، وأحلى في السمع وأولى بالإستجادة.

وقد يكون الآمدي في حثه الشعراء على احتذاء طريقة العرب في الوصف متأثراً بفكرة أن الإصابة في الوصف تعني نقل الواقع بطريقة فنية تخضع في صورها للمنطق والعقل، وكان القدماء قد سبقوا المحدثين إلى كل معنى بديع؛ لأن وصفهم إذا عُرض على العقل الصحيح، رأى فيه صحة منطقية دالة على انطباق القول على الواقع.

وينطلق الآمدي في موازنته من فكرة أن أبا تمام خرج على طريقة الأوائل ليؤسس مذهبا جديداً، لذلك سعى إلى كشف أخطائه اعتماداً على معايير شعرية تقليدية مستنبط من النظر

1 - الموازنة، ج 1، ص 155.

2 - المصدر نفسه، ص 156.

في الشعر القديم؛ حتى يبرهن أن الشاعر إذا خرج عن النهج الذي اختطه الأوائل فإنه يخطئ لا محالة، ومن السهل أن يرصد النقاد أخطائه وأغلاطه ويعيونه بها.

2- معايير بيانية تتصل بالمجاز والاستعارات والتشبيهات أو عيار المقاربة في التشبيه وعيار الاستعارة، و قد جعل الأمدي جعل معيار الجودة فيهما القرب وعدم الإغراب وصدق الدلالة.

أ- المجاز:

كان لمواقف اللغويين تأثير واضح في « آراء النقاد في القرن الرابع الهجري؛ ذلك أنهم سنوا قواعد صارمة تفرض على الشاعر وضوح الدلالة وسهولة الانتقال من معنى إلى آخر، والمناسبة والمشابهة والخضوع لتقاليد جاهزة هي بمثابة حدود للمجاز، لا يمكن أن تطبق بسهولة على شعر أبي تمام؛ لأن أبا تمام عبث بكثير من التصورات الأثيرة لدى اللغويين.»¹

وإذا كان البلاغيون يعرفون المجاز بأنه « كل كلمة أريد بها غير ما وقعت له في وضع واضعها... [أو هو] كل كلمة جزت بها ما وقعت له في وضع الواضع إلى ما لم توضع له، من غير أن تستأنف فيها وضعا لملاحظة بين ما بها إليه وبين أصلها الذي وضعت له في وضع واضع.»²

و قد وجد النقاد القدامى في أشعار المحدثين تجاوزا كبيرا للحدود التي وضعها البلاغيون للمجاز؛ من وضوح الدلالة، وسهولة الانتقال من معنى لآخر، والمناسبة والمشابهة، ومن خضوع لتقاليد جاهزة سنّها الشعراء الأوائل.

ومن الأمثلة التطبيقية التي ذكرها الأمدي لأخطاء أبي تمام قوله:

بِیَوْمٍ كَطُولِ الدَّهْرِ فِي عَرَضٍ مِثْلِهِ وَوَجَدِي مِنْ هَذَا وَهَذَاكَ أَطْوَلُ³

وعلق الأمدي على الخطأ في معنى البيت بقوله: « فجعل للدهر - وهو الزمان - عرضا وذلك محض المحال، وعلى أنه ما كانت به إليه حاجة؛ لأنه قد استوفى المعنى بقوله: كطول الدهر، فأتى على الغرض في المبالغة. فإن قيل: فلم لا يكون سعة ومجازا في الكلام؟

1 - جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، الطبعة الثالثة، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1992، ص 215.

2 - عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 260.

3 - ديوان أبي تمام، ج 2، ص 35.

قيل: هذه الألفاظ صيغتها صيغة الحقائق، وهي بعيدة من المجاز؛ لأن المجاز في هذا له صورة معروفة، وألفاظ مألوفة معتادة، لا يتجاوز في النطق بها إلى ما سواها، وهي قول الناس: "عشنا في خَفْضٍ وَدَعَةٍ زَمْنَا طَوِيلًا عَرِيضًا، وما زلنا في رخاءٍ ونعمة الدهر الطويل العريض". فإذا أراد تمامه وكمالها واتساعه لهم بما أحبوه؛ لأنهم إذا وصفوا ما ليس له طول وعرض على الحقيقة؛ فإنما يريدون تمامه وكمالها وسعته، نحو قولهم: "ثوبٌ طويلٌ عريضٌ" أي: تامٌ واسعٌ، "وأرضٌ طويلةٌ عريضةٌ"، أي: تامةٌ في الطول والسعة، وكذلك إذا وصفوا ما ليس له طولٌ ولا عرضٌ على الحقيقة، فإنما يريدون التمام والكمال.¹

و رأى الآمدي أن الطائي أخطأ في المعنى؛ لأنه جعل للدهر عرضاً، والدهر لا يوصف بالعرض، ولكنه يمكن أن يوصف بالطول؛ لأنه يمتد إلى الأمام ولا يرتد إلى الوراء، ولو قال قائل: عرض الدهر فهذا يعني توقفه، والزمن لا يتوقف، وما دام الطائي لم يقصد بالمعنى تمام الدهر وكمالها، وإنما قصد الزمن أو المدة المستغرقة؛ فإن مثل هذا التوظيف للمجاز جعله يخالف طريقة الأوائل الذين كانوا يوظفون المجاز عفواً في أشعارهم دون تكلف أو تصنع، ويأتون بألفاظ صيغتها صيغة المجاز.

ومن الأمثلة التطبيقية التي استحسناها الآمدي من مجازات الشعراء الأوائل قول الراعي:

أَنْتَ ابْنُ فَرْعِي قَرِيشٍ لَوْ نُقَايَسْتُهَا فِي الْمَجْدِ صَارَ إِلَيْكَ الْعَرْضُ وَالطُّولُ

وعلّل المعنى في البيت بقوله: « فاستعار للمجد هنا الطول والعرض؛ لأنه أراد: صار إليك المجد بتمامه وكمالها.²»

وهذا يعني أن الآمدي يقبل المجاز إذا استعمل الشاعر ألفاظاً صيغتها لا تصلح أن تكون صيغة حقائق، وبذلك فهو يجوز للشاعر أن يجعل للمجد طولاً وعرضاً مجازاً؛ لأنه قصد أن المجد صار إليه بتمامه وكمالها، يكون بذلك للمجد طول وعرض، أي لا ينقص منه شيء. ثم انتقى الآمدي من أشعار الأوائل مجموعة أبيات لدعم آرائه، ويثبت صحة تعليقاته لأشعار أبي تمام كقول تميم بن أبي مقبل:

حَتَّى إِذَا الرِّيحُ حَبَّتْ بِالسَّفَا حَبًّا عَرَضَ الْبِلَادِ أَشَّتَ الْأَمْرُ وَ اخْتَلَفَا

وعلّق الآمدي على المجاز في البيت بقوله: « فهذا [المجاز] إذا جرى على هذا اللفظ

المستعمل حسن ولم يستقبح، وإذا عدلت به عن هذه الطريقة وهذه الألفاظ المألوفة إلى ما

1 - الموازنة، ج 1، ص 197.

2 - المصدر نفسه، ص 197.

يشبه الحقائق أو يقارنها كنت مخطئا؛ لأنك إذا قلت: مضى لنا في الخفض والدعة دهر طويل وكان طوله كعرضه - لم يجز ذلك؛ لأن هذا، على هذا الترتيب كأنه وصف للأشياء المجسّمة، كما قال الطائي: "يوم كطول الدهر في عرض مثله"، فكان بهذا اللفظ كأنه يذرع ثوبا أو يمسح أرضا، أو يصف بالاجتماع والتدوير رجلا.¹

ومعنى البيت أن الريح إذا هبّت قوية سريعة حاملة معها التراب والغبار على عرض البلاد - أي سعتها -، فإن الأمور تتفرق وتختلف، واستحسن الآمدي المجاز في قول أبي مقبل: "عرض البلاد"؛ لأنه استعمل اللفظ على صيغة المجاز وليس الحقيقة.

ويُفهم من تعليقه لأخطاء أبي تمام أنه كان متوافقا في آرائه مع « اتجاه المدرسة البصرية فيما يتصل بإدخال اللغة بكاملها في قوالب عقلية ومنطقية، تأبى الشذوذ والانحراف، و ترفض كل ما لا يبرره التفسير العقلي، ولا تقبل إلا الأصول المتعارف عليها عند الجميع.»²

لقد نظر الآمدي إلى اللغة نظرة قداسة جعلته يرفض كل تجديد فيها، بل أوجب عل الشعراء المحافظة عليها كما كانت في عهد الشعراء الجاهليين الذين مثلوا مرحلة النقاء اللغوي، ومن ثم فهو يرفض القياس على الشاذ في اللغة بوجه عام والمجاز بوجه خاص؛ لأن الذي تستخدمه العرب على سبيل الضرورة، لا يُجوزُ لتأخر، وما يصدر عن العرب على سبيل السهو لا يجب على متأخر أن يتبعه فيه أو أن يجعله أصلا يحتذي به؛ لأنه مطالب باحتذاء الصحيح والصائب في نظمهم، وليس في ضرورتهم وسهولهم أو أخطائهم، « فلا يسمح للشاعر أن يضع الكلمات في غير ما وضعت له في العرف اللغوي الشائع لدى العرب الأقحاح، وأي تغيير في دلالات الكلمات يمكن أن تفرضه تجربة القصيدة، أمر لا يمكن أن يرد على ذهن الآمدي، وما كان يمكن له - في ظل هذا الفهم - أن يفترض أن طريقة تفكير الشاعر وحالاته الذهنية، يمكن أن تفرض عليه استخداما خاصا للغة الشعر التي لها منطقتها الخاص الذي يجعلها تتمايز عن لغة النثر، أو العلم مثلا، ومن ثمة وُحِد ما بين لغة الشعر ولغة ما عداه من ضروب الكلام، وتعامل مع الجميع بمقياس واحد مؤداه أنه: ينبغي أن ينتهي في اللغة إلى حيث انتهوا ولا يتعداه إلى غيره، فإن اللغة لا يقاس عليها.»³

1 - الموازنة، ج 1، ص 199.

2 - جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص 214.

3 - جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص 214.

و لم يكتف الآمدي بتعليل الخطأ في قول أبي تمام: "بيوم كطول الدهر في عرض مثله." بل ساق نماذج متنوعة من أشعار الأوائل التي قيلت في الموضوع نفسه، ليؤكد صحة رأيه ويدعمه. كقول تميم بن أبي مقبل:

وَكُلُّ يَمَانٍ طُولُهُ مِثْلُ عَرَضِهِ فَلَيْسَ لَهُ وَضَلٌّ وَلَا طَرْفَانٍ

و ناقش الآمدي معنى البيت بطريقة حجاجية بقوله: «فإن قيل: فإذا جعلت للزمان العرض الذي هو سعة على المجاز، فلم لا تجعل له العرض الذي هو خلاف الطول على المجاز؟ قيل: العرض الذي هو خلاف الطول حقيقة، والزمان لا عرض له على الحقيقة فكيف تكون الحقيقة مجازاً؟، فإن قيل: إن الزمان لا يوصف بالسعة أبداً، كما لا يوصف بالعرض، فلماذا استعرت له العرض الذي هو السعة؟

قيل: العرض - إن جاء وصفاً وحلية للزمان في قولهم: "عاش فلان في نعمة زمنا طويلاً عريضاً" - فإنما صلح لأنك وصلته بالطول، وقرنته به، فكأن المعنى عاش في زمن تم له وكمل واتسع بما أحبه - كما أخبرتك - والزمان قد يوصف بالسعة فقيل: قد اتسع لك الوقت والزمان في فعل كذا، ولا يقال: عرض لك في الوقت سعة، ولا يقال عرض، والعرض هنا هو السعة، ولكن جرى هذا على حسب ما استعملوه، وإنما يراد في الوقت فسحة لك وامتداد، يراد به معنى الطول.»¹

ويتضح من مناقشة الآمدي لخطأ أبي تمام أنه للشاعر يجوز أن يجعل للزمان سعة على المجاز، ويفرض أن يجعل له عرضاً؛ لأن الزمان لا عرض له على الحقيقة، وما لم يكن له عرض على الحقيقة لا يكون له عرض على المجاز، ولكن إن قرن الشاعر لفظة العرض التي جاء بها على سبيل المجاز بالطول؛ فإن المعنى يخرج مخرج المثل ويدلُّ على تمام الزمان وكماله.

و ما يلاحظ في نظرة الآمدي لمجاز أبي تمام أنها لا تخلو من سوء الظن والريب فيما يخص الحرية التي ينبغي أن تتاح للشاعر في استعمال اللغة والمجاز؛ «إنه أميل إلى الالتزام بما هو موجود وواقع، أما خروج الشاعر على العرف والتقاليد فإنه مغامرة خطيرة، لا يمكن أن تكون محمودة العواقب أما المؤلف والمعروف والشائع والواضح فهو: السير على طريقة العرب.»²

و قد يتسامح الآمدي مع الشاعر الأول مهما كان توظيفه للغة؛ على أساس أنه يستخدمها بطريقة لا تضرها، ورأى أن اللغة لا تنفك عن طبعه في إبداعه، بينما لا يتسامح

1 - الموازنة، ج 1، ص 199 - 200.

2 - جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص 215.

مع الشاعر المحدث الذي رآه متأثراً بالحضارة الجديدة التي قد تدفعه إلى التجديد على حساب لغة الأوائل، ومثال ذلك تجاوزه عن الشاعر ضرار بن الخطاب في قوله:

وَلَوْلَا هَاجِرٌ وَبُنُو قَتَالٍ وَمَا لَأَقِيثُ فِي الزَّمَنِ الْعَرِيضِ

وعلق الآمدي على البيت بقوله: « وقد يجوز - إن قلت: عاش في الخير دهرا عرضا - أن تريد بالعرض سعة الخير فيه، لا سعته في نفسه كما قالوا: "ليل نائم" أي: ينام فيه، و"لمح باصر"، أي: يبصر به. وإنما تستعار اللفظة لغير ما هي له، إذا احتملت معنى يصلح لذلك الشيء الذي استعيرت له ويليق به؛ لأن الكلام إنما هو مبني على الفائدة في حقيقته ومجازه، وإذا لم تتعلق اللفظة المستعارة بفائدة في النطق فلا وجه لاستعارتها. ولو كان الزمان يوصف بالعرض على الحقيقة - وهذا محال - لما كان له في بيت أبي تمام معنى؛ لأنه إنما أراد أن يبالغ في طول وجده، إذا كان الوجد إنما يوصف بالطول، كما يوصف به الشوق والغرام ونحوهما، فيقال: "طال وجددي، وطال شوقي، وطال غرامي". وكذلك الزمان إنما يوصف بالطول؛ فيقال: "طال ليلي، وطال نهارتي"، فما كانت حاجته إلى العرض؛ هو إنما فضل وجده على الدهر وعلى اليوم الذي جعله كالدهر، من جهة الطول لا من جهة العرض.¹»

ويظهر من تحليل الآمدي وتعليقه أنه يُجَوِّز للشعراء الأوائل أن يجعلوا للزمن عرضاً أو طولاً إذا أخرجوا كلامهم مخرج المثل في حين يرفض ذلك عند أبي تمام، وكأنه استشعر الخطر الذي يشكله الشعراء المحدثون بتحريفهم على اللغة؛ ولأنه كان على صلة وثيقة باللغويين فإنه انتبه لذلك الانزياح الذي أحدثه الشاعر المحدث في اللغة الشعرية المتوارثة التي تعكس بدقة وأمانة كبيرتين الظواهر والأشياء والمفاهيم دون أن يكون لها فعاليتها الخاصة في توجيه الفكر الإنساني ذاته

ويظهر أن الآمدي بهذا المفهوم أسرف في اعتبار اللغة وسيلة؛ لأنه وجد أنها « جماع الألفاظ معدودة عنيت عند العرب لأشياء، لتحضر بها هذه الأشياء في العقول عند الإشارة إليها، وتعيين الألفاظ للأشياء على هذا النحو يعني أن وظيفتها هي استحضر الشيء المقصود في أذهان المخاطبين عند إطلاقه وإرساله من الفم، من ثم يمكن أن يسمى الشيء الذي وضع له اللفظ معنى، أي: موضع العناية.²»

1 - الموازنة، ج 1، ص 200 - 201.

2 - جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص 219.

لقد فرض الآمدي على الشاعر أن يتعامل مع اللغة تعاملًا خاصًا، وألزمه بمعالجة لغته في ظل الاستخدام الحقيقي أو المجازي بالخضوع لمجموعة من القواعد الخاصة بكل منهما؛ فالاستخدام الحقيقي يستخدم الألفاظ فيما وضعت له بدقة، أي التي فيها تطابق بين الدال والمدلول، بحيث أن لا تشير اللفظة إلا إلى مدلولها الحقيقي الذي اختصت به؛ لأن اللغة ذات وظيفة إشارية محضة، إذ يكون للفظ في معناها واحدًا محددًا، دون أن يوضع في الاعتبار الفاعلية الخاصة للسياق في تحديد معنى اللفظة. إذ يمكن أن يتحدد المعنى الفردي الثابت للألفاظ من « خلال نظام عربي، حددته الممارسة اللغوية للعرب الأقحاح الذين شهد لهم بالنقاء اللغوي، أما الاستخدام المجازي وهو الانتقال بين الدلالات والمعاني فإنه ظاهر واضح يفهمه السامع بسهولة عن طريق القرينة المحددة أو العلاقة المناسبة التي تربط بين المعاني وإلا وقع الشاعر في الخطأ؛ أي أن الشاعر ليس حراً حرية كاملة في الاستخدام المجازي. أي: عليه أن يرتبط بنوع خاص من العلاقات حددها له أسلافه من قبل، وأي خروج على هذه العلاقات المجازية المحددة سلفاً، لا يعد خروجاً على التقاليد والنظام اللغوي فحسب، بل يعد خروجاً على قواعد العقل وعناصره الثابتة أيضاً.»¹

و ينكر الآمدي على الشاعر تصرفه في اللغة الشعرية إذا كان ممن شهد له بالإبداع ومحاولة الخروج على طريقة الأوائل، كما هو حال أبي تمام الذي ادعى انفراده بمذهب جديد، وأراد أن يوظف اللغة توظيفاً مجازياً غير ملتفت لتلك التحذيرات التي كان اللغويون يوجهونها إليه، إذ وصفوا تصرفه في اللغة بأنه طلب للمحال، وهذا الإنكار مرده الآمدي كان متأثراً بآراء اللغويين « وخاصة المبرد الذي تتلمذ على يديه أستاذه أبو الحسن الأخفش، فقد كان المبرد يلح على الوضوح وقرب المأخذ، وإصابة الحقيقة، وصحة المعنى، وجزالة الألفاظ، وكان يتحمس للبحثري ويعجب به»²؛ لأن مجازاته لا تتجاوز تلك التي جاء بها الشعراء الأوائل.

ب- الاستعارة:

يبدو أن الآمدي تبني النظرة التي كانت سائدة في عصره والتي تنظر إلى أبي تمام على أنه « نازع في الإبداع إلى كل غاية، حامل في الاستعارات إلى كل مشقة؛ فتوصل بذلك إلى الظفر بمطلوبه من الصنعة أين اعتسف، وبماذا عثر، فتغلغل إلى توعير اللفظ، وتغميض المعنى أنى تأتي

1 - المرجع نفسه، ص 212.

2 - جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص 215.

له وقدر.¹ ولم تكن قدرة أبي تمام على التخيل تم الآمدي؛ لأن حد الاستعارة في مفهومه أنها تقوم على « أن يكون للفظ أصل في الوضع اللغوي معروفا تدل عليه الشواهد على أنه اختص به حين وضع، ثم يستعمله الشاعر أو غير الشاعر في غير ذلك الأصل وينقل إليه نقلا أميناً غير لازم، فيكون هناك كالعارية.»²

و يقوم رُفُضُ الآمدي لاستعارات أبي تمام على دعامين أساسيتين: إحداهما أن الطائي يخرج الألفاظ عما وضعت له في الأصل ويستعملها استعمالاً مجازياً من أجل الاستعارة، وهو ما فرض على الآمدي اللجوء إلى نظام لغوي صارم متعارف عليه، جعله دعامة الأساسية في استهجان ما يناقش من استعارات الطائي، أما الدعامة الثانية فهي تجسيمه للمعنوي وتشخيصه للمجرد بطريقة لم يعهدها الأوائل؛ وهو ما جعل النقاد القدامى لا يفهمون استعاراته، ويتهمونه بالإغراب فيها.

ومن الأمثلة التطبيقية التي أوردها الآمدي لقبح الاستعارة قول أبي تمام:

فَلَوَيْتَ بِالمَوْعُودِ أعناقَ الوَرَى وَحَطَّمْتَ بِالإِنْجَازِ ظَهَرَ المَوْعِدِ³

وعلق على الخطأ في معنى البيت بقوله: «حطم ظهر الموعد بالإنجاز: استعارة قبيحة جدا، والمعنى أيضا في غاية الرداءة؛ لأن إنجاز الوعد هو تصحيحه وتحقيقه، وبذلك جرت العادة أن يقال: "قد صح وعد فلان"، إذا أنجزه. فجعل أبو تمام في موضع صحة الوعد حطم ظهره، وهذا إنما يكون إذا أخلف الوعد وكذب، ألا تراهم يقولون: "قد مرّض فلان وعده وعلله، ووعد وعدا مريضا؛ فإذا أخلف وعده فقد أماته". والإخلاف هو الذي يحطم ظهر الموعد، لا الإنجاز. ولا خفاء بفساد ما ذهب إليه، وكان ينبغي أن يقول: وحطمت بالإنجاز ظهر المال؛ لأن الموعد حينئذ كان يصح ويسلم.»⁴

ووجد الآمدي أن استعارة الطائي قبيحة جدا؛ لأنه جعل للموعد ظهرا يكسر ويحطم بالإنجاز، والمعنى الصحيح أن الإنجاز يقوي الموعد أو يجعله صحيحا؛ لأن تحطيم الوعد يعني إخلافه وليس إنجازا. و من ثم اشترط على الشاعر أن يكون معناه صحيحا غير مناقض للواقع اللغوي أو التصويري، ولكن أن أبا تمام لا يحقق شرط صحة المعنى في شعره عندما يتعلق الأمر

1 - المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، ص 01.

2 - عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 27.

3 - ديوان أبي تمام، ج 1، ص 267.

4 - الموازنة، ج 1، ص 230 - 231.

بالاستعارة؛ فهو يسعى إلى الإبداع و لا تروقه إلا الصورة المركبة من عناصر مختلفة قد لا يجمع بينها بروابط تظهر من خلال المعنى الظاهري؛ لأنه له قدرة فائقة على التخييل فيركب الصور بطريقة لم يعهدها الشعراء والنقاد، وهو ما يجعل من صورته غريبة في نظرهم.

لقد كانت استعارات أبي تمام جديدة على الذوق العربي، وهو ما أوقع النقاد الذين تبنا آراء اللغويين في « إرباك شديد أدى بهم في كثير من الأحيان إلى عدم الفهم، ولو حاولوا التغاضي عن ذلك أرقهم اضطراب الدلالة واستخدام الألفاظ في غير ما وضعت له، واستشعروا نوعاً من الغرابة لم يألفوها في الشعر القديم مما دفعهم إلى القول: إن أبا تمام شاعر عدل في شعره عن مذاهب العرب المألوفة إلى الاستعارة البعيدة المخرجة للكلام إلى الخطأ والإحالة.¹ وكان احتجاج الأمدي على خرق أبي تمام لمجال الاستعارة التي عرفها العرب نابع من فكرة أن العرب إذا استعارت « المعنى لما ليس هو له وإنما تفعل ذلك إذا كان يقاربه أو يدانيه أو يشبهه في بعض أحوله، أو كان سبباً من أسبابه. فتكون اللفظة المستعارة حينئذ لائقة بالشيء الذي استعيرت له، وملائمة لمعناه.²»

وبهذه النزعة التأثيرية نظر الأمدي إلى استعارات أبي تمام فوجدها غريبة، وكان وفيها فيها لما ورثه من آراء اللغويين والعلماء بالشعر الذين يرون أن الشعر « هو قرب المأخذ، واختيار الكلام، ووضع الألفاظ في مواضعها، وإيراد المعنى باللفظ المعتاد فيه المستعمل في مثله، وأن تكون الاستعارات، و التمثيلات لائقة بما استعيرت له غير منافرة، فإن الكلام لا يكتسي البهاء والرونق إلا إذا كان بهذا الوصف، تلك هي طريقة الأوائل، ومذهب العرب الذين يقدرون جودة السبك وقرب المأتي.³»

و في ضوء هذه النظرة يمكن أن يُفسر موقف الأمدي من استعارات أبي تمام، إذ وجد في خروجه على النظام اللغوي المتوارث، وتقاليد المجازية الثابتة « إنما هو خروج على قواعد العقل نفسه، والمظهر العلمي لذلك الخروج هو ما يبدو في استعارات أبي تمام هذه من خلع الحياة الإنسانية على المجردات ومن تجسيم المعنويات على نحو غير معقول في كثير من التجاوز لما ألف العرب.⁴»

1 - جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص 216.

2 - الموازنة، ج 1، ص 266.

3 - جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص 216.

4 - المرجع نفسه، ص 218.

وقد أفرد الآمدي في الموازنة بابا جعله " لما جاء في شعر لأبي تمام من قبيح الاستعارة، " وذكر عددا كثيرا منها، وخرّج أخطاءها، وعلق عليها، وأطلق فيها أحكاما نقدية. وافتتح الباب في الموازنة بقوله: « فمن مردول ألفاظ أبي تمام و قبيح استعاراته»¹ قوله:

يَا دَهْرُ قَوْمٍ مِنْ أَخْدَعَيْكَ فَقَدْ أَضْحَجْتَ هَذَا الْأَنَامَ مِنْ خُرُوقِكَ²

و قوله:

تَرُوحُ عَلَيْنَا كُلَّ يَوْمٍ وَتَعْتَدِي خُطُوبٌ كَأَنَّ الدَّهْرَ مِنْهُنَّ يُصْرَعُ³

و قوله:

أَلَا لَا يَمُدُّ الدَّهْرَ كَفًّا بِسَيِّئِ إِلَى مُجْتَدِي نَصْرٍ فَيُقْطَعُ مِنَ الزَّيْدِ⁴

ورأى الآمدي أن الطائي أخطأ في قوله: " يَا دَهْرُ قَوْمٍ مِنْ أَخْدَعَيْكَ، الدَّهْرُ مِنْهُنَّ يُصْرَعُ، يَمُدُّ الدَّهْرَ كَفًّا. " لمخالفته طريقة الأوائل، ومبالغته في تجسيم المعنوي في صورة محسوسة، فقد كانت العرب تتحرز في استعاراتها، ولا تستخدم اللفظة إلا بما يناسب المعنى، أي أن تكون اللفظة المستعارة مناسبة لما استعيرت له، ملائمة لمعناه؛ لأن شرط الاستعارة الوضوح وقرب المأخذ.

و علق على الاستعارات: " يَا دَهْرُ قَوْمٍ مِنْ أَخْدَعَيْكَ، " و " الدَّهْرُ مِنْهُنَّ يُصْرَعُ، " و "أَلَا لَا يَمُدُّ الدَّهْرَ كَفًّا بِسَيِّئِ، " بقوله: « وأشبه هذا مما إذا تتبعته في شعر أبي تمام وجدته كثيرا؛ فجعل كما ترى - مع غثائفة هذه الألفاظ - للدهر أهدعا، ويبدأ تقطع من الزند، وكأنه يصرع، وجعله يفكر ويتسمم... وهذه الاستعارات [وغيرها مما جاء به أبو تمام] في غاية القباحة والهجانة والبعد من الصواب.»⁵

و اعتقد الآمدي أن أبا تمام أغرب في استعاراته؛ لأنه رأى الناس قد استجازوا أن ينسبوا إلى الدهر صفات لصيقة بالإنسان كالإعراض والإقبال، والجفاء والوصل، فجعل على القياس للدهر أهدعا وأيد على سبيل الاستعارة، ولم يعلم أن مثل « هذه التأويلات تخرج الكلام عن روح الشعر وطريقته، وأن المسامحة فيها تؤدي إلى فساد اللغة، واختلاط الكلام.»⁶

1 - الموازنة، ج 1، ص 218.

2 - ديوان أبي تمام، ج 1، ص 437.

3 - المصدر نفسه، ص 399.

4 - المصدر نفسه، ص 270.

5 - جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص 265.

6 - طه أحمد إبراهيم، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص 149.

و استند الآمدي في موقفه من استعارات الطائي إلى قياسها بما جاء في الشعر العربي القديم؛ لأنه: « كما لا يقاس في اللغة على الشاذ والنادر والضعيف كذلك الاستعارة والمجاز لا ينبغي أن يقاس فيهما إلا على الجيد والعام والمألوف، وهذا مبدأ لغوي مكين عند البصريين من أساتذة الآمدي في اللغة.»¹ ولكنه يقبل استعارة امرئ القيس وأخذ النقاد الذين عابوا على امرئ القيس قوله:

فَقُلْتُ لَهُ لَمَّا تَمَطَّى بِصُلْبِهِ وَأَرْذَفَ أَعْجَازًا وَنَاءً بِكَلِّكَ²

ودافع الآمدي على رأيه متهما هؤلاء النقاد بقصورهم في فهم معنى البيت بقوله: « وقد عاب امرأ القيس بهذا البيت من لم يعرف موضوعات المعاني والاستعارات ولا المجازات، وهو في غاية الحسن والجودة والصحة؛ لأنه قصد وصف أحوال الليل الطويل فذكر امتداد وسطه، وتناقل صدره للذهاب والانبعاث، وترادف أعجازه وأواخره شيئاً فشيئاً، وهذا عندي منتظم لجميع نعوت الليل الطويل على هيئته، وذلك أشد ما يكون على من يراعيه ويتقرب تصرُّمه، فلما جعل له وسطاً يمتد وأعجازاً مرادفة للوسط وصدرًا متثاقلاً في نهوضه، حسن أن يستعير للوسط اسم الصلب وجعله متمطياً من أجل امتداده؛ لأن تمطى وتمدد بمنزلة واحدة، وصلاح أن يستعير للصدر اسم الكلكل من أجل نهوضه، وهذه أقرب الاستعارات من الحقيقة، لشدة ملائمة معناها لمعنى ما استعيرت له.»³

وبمثل هذه الطريقة دافع الآمدي على استعارات الأوائل، ولكن هذه الروح الدفاعية تخفت وتسكن إذا تعلق الأمر باستعارات أبي تمام الذي يخرج على طريقة الأوائل، ويوظف اللغة توظيفاً مجازياً يجعل المعاني غريبة. وليدلل على صحة استعارات الأوائل الذين التزموا عمود الشعر، لا يكتفي الآمدي بنقد استعارات أبي تمام قياساً على ما جاء في أشعار الأوائل، بل إنه ينقدها « نقداً فنياً على أساس ما جاء في القرآن الكريم من صور بيانية واستعارات فنية، ويسوق لذلك أمثلة متعددة في كتاب الله تعالى،»⁴ ومن أشعار الأوائل كقول أبي ذؤيب الهذلي:

1 - جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص 220.

2 - ديوان امرئ القيس، ص 48.

3 - الموازنة، ج 1، ص 266.

4 - الطاهر حليس، اتجاهات النقد العربي وقضاياها، ص 294.

وَإِذَا الْمِينَةُ أَنْشَبَتْ أَظْفَارَهَا أَلْفَيْتَ كُلَّ تَمِيمَةٍ لَا تَنْفَعُ¹

وشرح الآمدي معنى البيت بقوله: « كما كانت المنية - إذا نزلت بالإنسان وخالطته - صلح أن يقال: نشبت فيه، وحسن أن يستعير لها اسم الأظفار؛ لأن النشوب قد يكون بالظفر، وعلى هذا جاءت الاستعارات في كتاب الله تعالى، نحو قوله -Y-: [وَاشْتَعَلَ الرَّأْسُ شَيْبًا]² لَمَّا كَانَ الشَّيْبُ يَأْخُذُ فِي الرَّأْسِ وَيَسْعَى فِيهِ شَيْئًا فَشَيْئًا حَتَّى يَجْلِهَ إِلَى غَيْرِ حَالِهِ الْأُولَى كَالنَّارِ الَّتِي تَشْتَعَلُ فِي الْجَسْمِ مِنَ الْأَجْسَامِ فَتَحِيلُهُ إِلَى النِّقْصَانِ وَالْإِحْتِرَاقِ، وَكَذَلِكَ قَوْلُهُ تَعَالَى: [وَأَيَّةٌ هُمْ اللَّيْلُ نَسْلُجٌ مِنْهُ النَّهَارُ فَإِذَا هُمْ مُظْلِمُونَ]³ لَمَّا كَانَ انْسِلَاخُ الشَّيْءِ مِنَ الشَّيْءِ هُوَ: أَنْ يَتَبَرَّأَ مِنْهُ وَيَنْزِلَ عَنْهُ حَالًا فَحَالًا كَالْجُلْدِ عَنِ اللَّحْمِ وَمَا شَاكِلَهُمَا، وَجَعَلَ انْفِصَالَ النَّهَارِ عَنِ اللَّيْلِ شَيْئًا فَشَيْئًا حَتَّى يَتَكَامَلَ الظَّلَامُ انْسِلَاخًا، وَكَذَلِكَ قَوْلُهُ -Y-: [فَصَبَّ عَلَيْهِمْ رُبُّكَ سَوَاطِ عَذَابٍ]⁴ لَمَّا كَانَ الضَّرْبُ بِالسُّوْطِ مِنَ الْعَذَابِ اسْتِعَارًا لِلْعَذَابِ سَوَاطِ فَهَذَا مَجْرَى الاسْتِعَارَاتِ فِي كَلَامِ الْعَرَبِ.⁵»

لقد نظر الآمدي إلى استعارات أبي تمام نظرة تقليدية تقوم على ربط الخصائص المشتركة بين الصورة الحقيقية والصورة المشتركة؛ لأن الشاعر ملزم بإخراج صورته من عالم الخيال إلى عالم الواقع الأدبي، ومن ثم تتحول الاستعارة عنده إلى صورة تكاملية يرتبط فيها خيال الشاعر بواقعه الفني. وهذه الصورة التكاملية لم يستطع أبو تمام تحقيقها في استعاراته؛ لأن إغرابه فيها كثيرا ما كان يقوده إلى عدم الوصول إلى الحقيقة، ومن ثم فإن استعاراته بعيدة عن مفهوم الآمدي النقدي الذي يقوم على « مقولة أساسية، مؤداها أن الشعر صناعة ذهنية أو تخيل عقلي؛ فلا بد من المشابهة والمناسبة ومقاربة المجاز للحقيقة. »⁶

و في ضوء هذا الفهم أساء الآمدي فهم استعارات أبي تمام التي رآها قبيحة وهجينة وبعيدة عن الصواب، ورفض كثيرا منها؛ لأنه اعتقد أن الطائي كان في غنى عن أن يجعل للدهر أخادع على سبيل الاستعارة؛ لأن بعض الألفاظ التي استعملها في غير موضعها، خاصة لفظة

3- أبو زيد القرشي، جمهرة أشعار العرب، شرحه وضبطه وقدم له: علي الفاعور، الطبعة الثالثة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ص 34.

2- سورة مريم، الآية 04.

3- سورة ياسين، الآية 37.

4- سورة الفجر، الآية 13.

5- الموازنة، ج 1، ص 268-269.

6- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص 206.

أخدع التي أثارت استياء الآمدي وكأنه لم يسمع هذه اللفظة من قبل، ثم أورد مجموعة من الاستعارات التي استحسناها كقول أبي تمام:

لِيَالِي نَحْنُ فِي وَسَنَاتِ عَيْشٍ كَأَنَّ الدَّهْرَ عَنَّا فِي وَثَاقٍ
وَأَيَّامًا لَنَا وَلَهُ لِدَانًا عَيْنًا فِي حَوَاشِيهَا الرِّقَاقِ¹

وقوله:

سَكَنَ الزَّمَانُ فَلَا يَدُ مَذْمُومَةٌ لِلْحَادِثَاتِ وَلَا سَوَامٌ تُذْعَرُ²

ورأى الآمدي أن هذه الاستعارات " الدهر في وثاق، حواشيها الرقاق، يد مذمومة للحادثات " بعيدة عن التكلف وشبيهة بكلام الأوائل، وعلق عليها بقوله: « فقد تراه كيف يخلط الحسن بالقبيح، والجيد بالرديء، وإنما قبح الأخادع لما جاء به مستعارا للدهر، ولو جاء في غير هذا الوضع أو أتى به حقيقة ووضع في موضعه لما قبح.»³

و لكن الآمدي الذي عاب على أبي تمام خروجه على طريقة الأوائل في استعاراته يغير من موقفه إذا وجد الطائي متبعا لطريقة الأوائل، بل إنه يعجب باستعاراته ويستحسناها، ولم يستغرب الآمدي استعارة الطائي الذي ربط الدهر بوثاق، ولم يعجب أن جعل للأيام حواشي رقيقة، وللحادثات يد مذمومة؛ لأن مثلها موجود في شعر الأوائل الذي كانوا ينظمون أشعارهم وفق الخصائص التي يملئها عمود الشعر.

وأما استعارات البحري فلا يمكن أن تكون محل شك حتى لو استعمل لفظة أخدع التي أغضبت الآمدي الذي وجدها مكرورة في شعر أبي تمام.

ومثال ذلك ما جاء في قول البحري:

وَإِنِّي وَإِنْ أَبْلَعْتَنِي شَرَفَ الْعُلَى وَأَعْتَقْتِ مِنْ ذَلِّ الْمَطَامِعِ أَخْدَعِي⁴

ولم يناقش الآمدي استعارة البحري في البيت وسلم بحسنها وروعيتها، ولم يستهجن استعارة البحري الذي جعل لنفسه أخدعا، ثم عاود الحديث مرة أخرى عن استعارة أبي تمام في قوله: "فضربت الشتاء في أخدعيه"، ورأى « أن ذكر الأخدعين ههنا - على قبحها - أسوغ؛ لأنه قال: "ضربة غادرته عودا ركوبا"، وذلك أن العود المسن من الإبل يضرب على صفحي

1 - ديوان أبي تمام، ج 1، ص 444.

2 - المصدر نفسه، ص 338.

3 - الموازنة، ج 1، ص 270.

4 - ديوان البحري، ج 1، ص 106. وعجز البيت في الديوان: " وأعتقت من رق المطامع أخدعي "

عنقه فيذل؛ قربت الاستعارة ها هنا من الصواب قليلا .¹ لقد خشي
الآمدي على الاستعارة المتوارثة عن الشعراء الأوائل والتي كانت مربوطة بقوة إلى عمود الشعر،
فتعقب استعارات أبي تمام، وسدّ عليه كل منافذ التأويل، وتدخّل في تشخيصه، وحدّد من قدرته
الخيالية.

وبهذا التعقّب والتدخّل في استعارات الطائي أساء الآمدي إلى الاستعارة عمود؛ لأن
التعبير الاستعاري قد يقوم على « درجة من درجات التقمص الوجداني، تمتد فيه مشاعر
الشاعر إلى كائنات الحياة من حوله، فيلتحم بها ويتأملها كما لو كانت هي ذاته، ويلغى الثنائية
التقليدية بين الذات والموضوع، ومن الطبيعي - في هذه الحالة - أن تهتز صفتا الوضوح
والتمايز، ويختل مبدأ التناسب المنطقي، ويصبح الحديث عن الحدود الصارمة التي لا ينبغي أن
يتجاوزها التعبير الاستعاري ضربا من سوء الفهم لطبيعة الاستعارة ذاتها.²

وكان الآمدي قد عاب على أبي تمام إغرابه في استعاراته التي أخذها من بعيد
الاستعارات المتفرقة في أشعار القدماء و التي « لا تنتهي في البعد إلى المنزلة - التي قصدها أبو
تمام - فاحتذائها، وأحب الإبداع والإغراب بإيراد أمثالها، فاحتطب، واستكثر منها.³

لكن الذي فات الآمدي ولم ينتبه له في خضم ثورته على استعارات أبي تمام، أن
الاستعارة « لا تعدد كثيرا بالتمايز والوضوح المطلقين ، ولا تعتمد على صور التشابه الضيقة
بقدر ما تعتمد على تفاعل الدلالات الذي هو - بدوره - انعكاس وتجسيد لتفاعل الذات
الشاعرة مع موضوعها؛ لأن أرفع أشكال الاستعارة في النقد الحديث هي تلك التي يتبادل
طرفاها التأثير والتأثر، على نحو يفضي إلى تخلق معنى جديد ناتج عن العلاقة المتفاعلة بين
الطرفين.⁴

إن إغراب أبي تمام في استعاراته مع علمه بأنه مخالف في ذلك لما ألفته العربي أشعارها،
يدل على أنه ذات متفردة في تعاملها مع الواقع الفني، فهو لا يريد تكرار الصور الفنية النمطية
التي دأب عليها الشعراء القدامى، فأخرج اللغة من الاستعمال القديم الذي يضعها في قوالب،
ويزاوج بين الصور الحقيقية والخيالية، ويجيء بصور غير مألوفة أساء النقاد فهمها و على رأسهم

1- الموازنة، ج 1 ، ص 271.

2- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص 204 - 205.

3- الموازنة، ج 1 ، ص 272.

4 - جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص 205.

الآمدي الذي استغلق عليه فهم بعض استعارات الطائي فأساء تقديرها، فجاءت أحكامه النقدية فيها مبتسرة، وبعيدة عن الموضوعية، ولم تتجاوز في أكثرها حدود الانفعال.

ومن أمثلة ذلك قول أبي تمام:

جَارَى الْبَيْتُ وَصَلَّ خَرِيدَةً مَا شَتَّ إِلَيْهِ الْمَطْلَ مَشْيَ الْأَكْبَدِ¹

وشرح الآمدي معنى البيت وعلق عليه بقوله: «الهاء في إليه راجعة إلى المحب، يريد أن البين و وصل الخريدة تجاريا إليه، فكأنه أراد أن يقول: إن البين حال بينه وبين وصلها، واقتطعها عن أن تصله، وأشبه هذا من اللفظ المستعمل الجاري في العادة، فعدل إلى أن جعل البين والوصل تجاريا إليه، كأن الوصول في تقديره جرى إليه يريد فجرى البين ليمنعه، فجعلهما متجارين، ثم أتى في المصراع الثاني بنحو من هذا التخليط فقال: ماشت إليه المطل مشي الأكبد، فالهاء هنا راجعة إلى الوصل أي: لما عزمت على أن تصله عزم متناقل مماطل فجعل عزمها مشيا، وجعل المطل مماشيا لها. فيا معشر الشعراء والبلغاء وأهل اللغة العربية، خبرونا كيف يجاري البين وصلها؟ وكيف تماشى في مظلها؟ ألا تسمعون؟ ألا تضحكون؟»² ويمثل هذه التعليقات كاد الآمدي أن يجيد في موازنته عن النهج الذي رسمه لنفسه في بداية موازنته، إذ وعد بتجنب الهوى وتحري الصدق، وقد يكون عدم فهم الآمدي لمثل هذه الاستعارة أنه نظر إلى التفاعل الذي يمكن أن يحدث في الدلالة وإعادة تشكيلها عناصر الواقع أو تعديل علاقات العلم نظرة مستريية - خاصة أن الدلالة الثابتة للألفاظ قد أرسى قواعدها النقد المعيارى - ؛ لأن استعارة الطائي متطلعة إلى المستقبل مدعومة بفكرة التجديد، وأما تفكير الآمدي فإنه مشدود إلى سنن الأوائل لا يجيد عنها، ولا يقبل أي محاولة شعرية تسعى إلى التملص من الموروث الثقافي الذي خلفه الشعراء الأوائل.

ج- التشبيه:

لم يختلف موقف الآمدي من تشبيهات أبي تمام كثيرا عن موقفه من استعاراته إذ نظر إلى التشبيه من منظور مختلف عن ذاك الذي نظر من خلاله أبو تمام؛ لأن تطور الحياة في العصر العباسي أثر في ذوق الشعراء الذين راحوا يأخذون بأسباب التحضر « فانصرفوا عن

1 - ديوان أبي تمام، ج 1، ص 263.

2 - الموازنة، ج 1، ص 280.

بعض التشبيهات البدوية القديمة رغم إصابتها، ورغم أنها بديعة في ذاتها؛ ذلك أن ما ألفه الشاعر البدوي من مشاهد بيئته يأخذ من أوصافها ويخلعها على مشبهاته قد يجد فيها الشاعر المولد ما يخالف ذوقه الذي تأثر بأسباب الحضارة، فيعدل عن تلك الأوصاف إلى أخرى يجذبها ذوق عصره.¹

ومن الأمثلة التطبيقية التي أوردها الآمدي قول أبي تمام في وصف الفرس:

وَبَشْطَلَةٍ تَبْدُو كَأَنَّ فُلُولَهَا فِي صَهْوَتَيْهِ بَدَأُ شَيْبِ الْمَفْرُقِ²

وشرح الآمدي معنى البيت وبيّن الخطأ فيه، وعلّق عليه بقوله: « وقوله: "فلولها" يريد ما تفرق منها في صهوتيته، والصهوة: موضع اللبد، وهو مقعد الفارس من الفرس، وذلك الموضوع أبدا ينحت شعره لغمز السرج إياه فينبت أبيضاً؛ لأن الجلد هناك يرق، وأنت تراه في الخيل كلها على اختلاف شياتها، وليس بالبياض المحمود ولا الحسن ولا الجميل، فهذا خطأ من ذا الوجه. وهو خطأ من وجه آخر، وهو أن جعله شعلة، والشعلة لا تكون إلا في شعلاء؛ وذلك من عيوب الخيل؛ فإن كان ظهر الفرس أبيضَ حلقةً فهو أرحل، ولا يقال أشعل.³»

انطلق الآمدي في مناقشته خطأ الطائي في البيت من فكرة أن الشعر الحسن هو ما قارب فيه القائل إذا شبه، وأحسن منه الذي يصيب به الحقيقة، وهو ما جعله يطلب في التشبيه الإصابة والمقاربة، بل إنه تشدد في التشبيه أكثر من الاستعارة، ورأى أن مقارنته الحقيقة يجب أن تكون أكثر منها في الاستعارة؛ لذلك خطأً الطائي في المعنى أن جعل صهوة الفرس بيضاء، وهي صفة غير محمودة في الخيل؛ لأنها تدل على تعبه لكثرة ركوبه.

وقد يسمح الآمدي للشاعر ببعض الانزياح عن مقارنة صورة الحقيقة في التشبيه، ولكنه يفترض أن يكون منضبطاً يحكمه العقل ويكبح جماحه المنطق، ومن ثم فإن الشاعر إذا « أوقع الائتلاف بين أشد المختلفات تباعداً، أن يصيب بينهما شبهةً صحيحاً معقولاً، ويجد للملائمة والتأليف بينهما مذهباً وسبيلاً.⁴»

ومثال ذلك قول البحري:

1 - جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص 183.
2 - ديوان أبي تمام، ج 1، ص 439. و صدر البيت في الديوان: " وَ بَشْطَلَةٍ نَبْدُ كَأَنَّ قَلِيلَهَا "
3 - الموازنة، ج 1، ص 251.
4 - جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص 197.

وَبَشْعَلَةٍ كَالشَّيْبِ مَرَّ بِمَفْرَقِيٍّ غَزَلٍ لَهَا عَنْ شَبِيهِ بَغْرَامِهِ¹

وشرح الآمدي معنى البيت، وعلّق عليه بقوله: «...فقال [البحترى]: "بشعلة" ولم ينص على موضعها، ومعلوم أنه أراد بياضا في الناصية، وقال: "مر بمفرقي غزل" فأوضح أنه ذلك الموضوع أراد، وقال: "لها عن شبيهه بغرامه" فأتى بشيء يفوق كل حسن، إلا أن البياض في الناصية أيضا السعف.²»

إن إعجابه بالتشبيه في البيت الشعري يعود إلى أن البحترى كان يقارب بين الحقيقة والخيال، فيوقع الائتلاف بين الأشياء المختلفة، «أما الأشياء المشتركة في الجنس المتفقة في النوع، فإنها تستغني عن ذلك بثبوت المشابهة فيها وقيام الاتفاق بينها، ولكي يصل الشاعر إلى تحقيق هذا الارتفاع فلا بد أن يكون حاذقا، دقيق الفكر لطيف النظر؛ لأن إيقاع الائتلاف بين المختلفات في الأجناس، إنما يقوم على مشابهة لها أصل في العقل، بيد أنها خفية لا يصل إليها إلا الخاصة ممن تقوى عندهم ملكات الفكر والتصوير.³»

وكان الآمدي نفسه قد شهد بأن أبا تمام يتميز عن غيره من شعراء عصره بما لديه من ملكات الفكر التي كادت أن تجعل منه الشاعر الفيلسوف، أما قوة التصوير فهي التي جعلته يدع تلك الصور الفنية المبدعة التي صدمت ذوق نقاد عصره؛ وهو ما أسقطهم في دائرة الخلاف حول شعر.

ولمّا كان لأبي تمام قدرة ذهنية على التخييل جعلته ينتهي إلى إدراك الاتفاق بين العناصر الكامنة وراء الأشياء؛ فإن تلك القدرة الذهنية جعلته يكشف عن علاقات بين الأشياء لم ينتبه إليها أسلافه أو معاصروه، ومن ثمّ توافقت عنده الأنواع المختلفة وتألقت بطريقة تبعث على الاعتراف بقوة أبي تمام في مجال الصور الفنية التي ظلت فرضة نفسها على الساحة الشعرية بقوة فنيته.

لقد فهم الآمدي التشبيه فهما تقليديا حال بينه وبين جديد أبي تمام؛ فإذا كان التشبيه بالمفهوم القديم يعني عقد علاقة مقارنة تجمع بين طرفين لاشترائهما في صفة أو في حالة، أو في مجموعة من الصفات أو الأحوال، فإن «هذه العلاقة التي قد تستند إلى مشابهة حسية، وقد

1 - ديوان البحترى، ج 2، ص 42. و صدر البيت في الديوان: " في شعلة كالشيب مرّ بمفرقي "

2 - الموازنة، ج 1، ص 252.

3 - جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص 186.

تستند إلى مشابهة في الحكم أو المقتضى الذهني الذي يربط بين الطرفين المقارنين دون أن يكون من الضروري أن يشترك الطرفان في الهيئة المادية أو في كثير من الصفات المحسوسة، شرط أن يتحقق التطابق بين الأطراف الخارجية للعناصر المشابهة.¹

لقد فرض أبو تمام بخروجه عن طريقة الأوائل في تشبيهاته مفهوماً جديداً للتشبيه، وهو أنه قد يكون التشبيه في صور متنوعة تختلف كثافة بحسب التجربة الشعرية عند الشاعر الذي يستخدم اللغة استخداماً مجازياً. وهذا يعني أنه بتشبيهاته استطاع أن ينبّه النقاد إلى أن التشبيه قد يكون في الهيئة، « وقد يكون في المعنى كما قد يكون تارة في الصورة والصفة وأخرى بالحال والطريقة، سواء أكانت المشابهة بين الطرفين على أساس من الحس أم أساس من العقل، فإن العلاقة التي تربط بينهما هي علاقة مقارنة أساساً، وليست علاقة إتحاد أو تفاعل، بمعنى أنه لا يحدث - داخل التشبيه - تجاوز مفرط في دلالة الكلمات، بحيث يصبح هذا الطرف ذاك الآخر، ولو على سبيل الإيهام، أو تفاعل دلالة الأطراف مكونة من دلالة جديدة، هي محصلة لهذا التفاعل؛ كما قد يحدث في الاستعارة.»²

و في ضوء هذا يمكن تفسير موقف الآمدي من تشبيهات أبي تمام، وهو أن الآمدي ظل وفيًا لذوقه الذي ربّاه في كنف الشعر القديم؛ فهو يرى أنه يجب أن يشترك المتشابهان في صفة أو أكثر، وأن تكون صورة التشبيه مقارنة لصورة الحقيقة أو تشتمل على صفة من صفاتها.

3- معايير لغوية:

ويراد بها الدقة في استعمال اللغة وعدم الخروج عما سنّه الشعراء الأوائل في صوغ العبارات أو استعمال الألفاظ؛ فقد كان الشعراء - خاصة المطبوعين منهم - دقيقين في استعمالهم للغة في صورهم المجازية، وكانت صياغة عباراتهم متفقة وآراء اللغويين والعلماء بالشعر، فلا يستعملون من الألفاظ إلا أفصحها وأقربها إلى التناول، وكانوا يخضعون لعرف لغوي سنّه الأوائل. ومن ثم أحصى الآمدي أخطاء كثيرة في شعر أبي تمام؛ الذي كان يستخدم اللغة استخداماً مخالفاً لطريق الأوائل.

1 - المرجع نفسه، ص 172.

2 - الموازنة، ج 1، ص 172.

ومن الأمثلة التطبيقية التي ذكرها الآمدي في موازنته قول أبي تمام:

قَسَمَ الزَّمَانُ رُبُوعَهَا بَيْنَ الصَّبَا وَقَبُولِهَا وَدُبُورِهَا أَثَلَاثًا¹

وعلق الآمدي على الخطأ في معنى البيت بطريقة حجاجية، بقوله: « لأن الصبا هي القبول، وليس بين أهل اللغة وغيرهم خلاف.

فإن قيل: إنما سميت الصبا قبولا؛ لأنها تقابل الدبور؛ فلعله استعار هذا الاسم للدبور فقال: "بين الصبا وقبولها"، يريد الدبور؛ لأنها تقابل الصبا، فكأنه أراد الصبا ومقابلتها، أي الريح المقابلة لها.

قيل: هذا غلط من التأويل من وجوه: منها... أنه ما سُمع من العرب "زيد قبولك" بمعنى: مقابلك، و لا "دار زيد قبول دار عمرو" بمعنى: مقابلتها، وإنما خصت الصبا وحدها بهذا الاسم؛ لأنها تأتي من الموضع الذي يقبل منه النهار، وهو مطلع الشمس، وقيل: دبور؛ لأنها ضدها، أخذ من أقبل وأدبر. ولو جاز هذا في كلامهم أو ساغ في لغتهم أو كان مسموعا مثله منهم: لساغ أن تسمى الشمال أيضا قبولا؛ لأنها تقابل الجنوب أو أن تسمى الجنوب قبولا؛ لأنها تقابل الشمال. وما أظن أحدا يدعي هذا، ولا يستجيز أن يعارض بمثل هذه المعارضة: ولا أن يحدث لغة غير معروفة، وينسب إلى العرب ما لم تقبله، ولم تنطق به. ومنها: ...أنه قال: "بين الصبا وقبولها ودبورها أثلاثا." وقوله: أثلاثا، يدل ذلك أنه أراد ثلاث رياح، وأنه توهم أن القبول ريحٌ غير الصبا.²

ولم يقبل الآمدي أن يقابل في اللغة بين الصبا وهي ريح طيبة لينة لا تعفي الديار، وبين الدبور وهي ريح قوية شديدة تؤثر في الديار فتعفيها مع الزمن، وبذلك فإن أبا تمام مبتدع بتصرفه هذا في اللغة إذ استخدم الرياح بطريقة مخالفة لتلك التي ألفها الشعراء الأوائل، وهو ما جعل الآمدي يعده خطأ في المعنى؛ لأن العرب لم تذكر الدبور التي تعفي الديار، وإنما ذكرت الرياح الضعيفة كالنسيم وغيرها من الرياح التي لا تعفو الديار ولا تمحو آثارها، وهذا يعني أن أبا تمام لم يكن دقيقا في استخدام اللغة، فأخطأ في معانيه وهذا لمخالفته الاستعمال اللغوي المتوارث.

1 - ديوان أبي تمام، ج 1، ص 188.
2 - الموازنة، ج 1، ص 158 - 159.

ومثّل الآمدي لصحة طريقة الأوائل في استخدام اللغة بقول البحتري:

إِذَا هَبَّتِ الرِّيحُ نَسِيمًا فعَلَى رُبْعِ دَارِهَا وَالْجَنَابِ¹

وناقش الآمدي المعنى في بيت البحتري محاولاً إبطال كل الأعدار التي قد تُلمس لأبي تمام بقوله: «فإن قيل: فلعله أراد بين الصبا وقبولها أي: بين الصبا وسهلها ولينها، ولا يكون يريد بالقبول اسمها المعروف، وإنما يريد الاسم الذي يقع للريح اللينة المس، فكأنه قال: "بين القبول وقبولها" كما تقول: "جاءنا عباس وعبّاسه" أي: ووجه المعبّس، "أتانا الضحّاك وضحّاكه" أي: ووجهه الضحّاك؛ لأنّ التعبّيس والضحك في الوجه، وقد "فتنتنا حوراء بجورائها" أي: بعينها الحوراء. قيل: هذا لفظ سائغ مستقيم، غير أنا ما سمعنا مثل هذا في الريح، ولا علمناه في اللغة، ولا وجدنا في الشعراء أحداً قال: "الصبا و قبولها" و" لا الجنوب وقبولها، ولا الشمال وقبولها" أي: سهلها ولينها، ولو أراد الطائي ذلك لكان مخطئاً أيضاً؛ لأنّ الريح لينها و شديدها ریح واحدة، وقد استقصى أصحاب الأنواء في كتبهم ذكر الرياح وأوصافها ونعوتها، واستشهدوا بأكثر ما سمعوه من أشعار العرب فيها؛ فما منهم أحد ذكر أن القبول غير الصبا.»²

ويظهر من مناقشة الآمدي لقول البحتري أنه استحسّن المعنى؛ لأنّ الطائي جعل الريح نسيمًا، أي: ريحا طيبة لينة ضعيفة حتى لا تعفو الديار؛ لأنّ من عادة العرب أن تدعو للديار بطول البقاء والتعمير.

ولا يقف الآمدي في نقده لقول أبي تمام عند حد الاستشهاد بأشعار الأوائل، بل إنه يسوق من الشواهد الشعرية المنطقية والعقلية ما يدعم رأيه وفكره النقدي مستعينا في ذلك بالمحصول الشعري الضخم الذي حفظه، « والذي يواتيه في غير صعوبة كلما جاءت المناسبة للاستدلال به، وهذا عنصر عميق الفائدة في النقد التحليلي، إذا ما دعمه الذوق السليم، وموضوعية التحليل والمناقشة، ولا يخفي أن في الاستدلال بالشواهد اختبار لذوق الناقد. فنحن

1 - ديوان البحتري، ج 2، ص 187.

و البيت في الديوان: و إِذَا هَبَّتِ رِيحُ الْجَنُوبِ نَسِيمًا فعَلَى رَسْمِ دَارِهَا وَالْجَنَابِ
2 - الموازنة، ج 1، ص 162 - 163.

نستطيع أن نحكم على ذوق الآمدي وقدرته على التمييز بين الجيد والرديء من الشعر»¹ في موازنته بين الأبيات الشعرية التي يعرضها.

ومن الأمثلة الشعرية التي يقدمها الآمدي أيضا ليؤكد على صحة مذهب الشعراء الأوائل قول البحتري:

شِنْتُ الصَّبَا إِذَا قِيلَ وَجَّهَنْ قَصْدَهَا وَعَادَيْتُ مِنْ بَيْنِ الرِّيحِ قُبُولَهَا²

وعلق الآمدي على معنى البيت بقوله: « فقوله: "وجَّهَنْ" يعني الحمل، والهاء في قبولها راجعة إلى الرياح، وهذا مما يوهمك أنه أراد رِيحَيْنِ، وإنما أراد ريحا واحدة وسماها باسمها، فقال: شنت الصَّبَا، وعاديت القبول: أي أبغضت هذين الاسمين؛ لأن حمل الطاعنين توجهت نحوها، ولم يقل: إن الحمل توجهن إلى وجهين مختلفين. وحكي عن ابن الأعرابي، أنه قال: القبول كل ريح طيبة المس لينة، لا أذى فيها، سُمِّيتْ قَبُولًا؛ لأن النفس تقبلها.»³

ورأى الآمدي أن قول البحتري أجود من قول أبي تمام؛ لأن البحتري أراد في قوله: إنه يبغض الريح الشديدة التي تُعفي الديار، متبعا في ذلك طريقة الأوائل على خلاف أبي تمام الذي خالفها فأخطأ وما كان يحق له أن يخطئ مثل خاصة أنه أكثر شعراء عصره اطلاعا على أشعار العرب، وأعلمهم بطريقة الأوائل.

و وفق المعيار اللغوي آخذ الآمدي أبا تمام بالمعاطلة وحوشي الألفاظ، وأفرد له في موازنته بابا خاصا جعله لسوء نسجه، وتعقيد نظمه وحوشي ألفاظه، افتتحه بقوله: « وما أكثر ما تراه من ذلك، و تجده في شعره، وأظنه سمع بما روي عن عمر بن الخطاب - π - في زهير بن أبي سلمى لما قال فيه: " كان لا يعاظر بين الكلام ، ولا يتبع حوشيه، ولا يمدح الرجل إلا بما في الرجال." فلم يرتض ما قاله عمر، وأحب أن يستكثر ما ذمه وعابه. وقد فسر أهل العلم من هذا قول عمر: وذكروا المعاطلة وهي: مداخلة الكلام بعضه في بعض، وركوب بعضه لبعض. كقولك: تعاضل الجراد. وتعاضل الكلام ونحوهما مما يتعلق ببعضه ببعض عند السفاد.

1 - محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، ص 375.

2 - ديوان البحتري، ج 1، ص 125.

3 - الموازنة، ج 1، ص 160.

وأكثر ما يستعمل في هذين النوعين. وكذلك فسروا معنى حوشي الكلام وهو اللفظ الغريب الذي لا يتكرر في كلام العرب كثيرا؛ فإذا ورد ورد مستهجنا.¹

ومن الأمثلة التطبيقية التي ساقها الآمدي على المعازلة قول أبي تمام:

خَانَ الصَّفَا أَخٌ خَانَ الزَّمَانُ أَخًا عَنْهُ فَلَمْ يَتَّخَوْنَ جِسْمَهُ الْكَمْدُ²

وأشار الآمدي إلى المعازلة في البيت بقوله: « فانظر إلى ألفاظ هذا البيت وهي سبع كلمات آخرها قوله: "عنه" ما أشد تشبث بعضها ببعض، وما أقبح ما اعتمده من إدخال ألفاظ في البيت من أجل ما يشبهها وهي قوله: "خان وخان و يتخون"، وقوله: "أخ و أخا" وإذا تأملت المعنى - مع ما أفسده من اللفظ - لم تجد له حلاوة، ولا فيه كبير فائدة؛ لأنه يريد خان الصفاء أخ خان الزمان أخا من أجله إذ لم يتخون جسمه الكمد.»³

وكان النقاد والعلماء بالشعر يعيبون الشعراء بالمعازلة التي يسقطون فيها دون قصد منهم؛ لأنهم يريدون تعلق الكلام ببعضه ببعض، ولكن أبا تمام كان يتعمد المعازلة في شعره ليدلل على مقدرته اللغوية، هو ما عدّه الآمدي من عيوب أبي تمام الذي كان يعاقل في شعره ليدلل على مقدره اللغوية، وقدرته على إراز الألفاظ ولكنه في المقابل يُضَيِّع المعاني.

وقد رفض الآمدي التماس العذر لأبي تمام، بقوله: « فإن قال قائل: إن هذا الذي أنكرته وذمته في هذا البيت من شدة تشبث الكلام ببعضه ببعض، وتعلق كل لفظة بما يليها، وإدخال كلمة من أجل أخرى تشبيها وتجانسها هو الحمود من الكلام، وليس من المعازلة في شيء، ألا ترى أن البلغاء والفصحاء لما وصفوا ما يستجاد ويستحب من النثر والنظم قالوا: هذا كلام يدل بعضه على بعض ويأخذ بعضه برقاب بعض.

قيل: هذا صحيح من قولهم، ولم يريدوا به هذا الجنس من النثر والنظم، ولا قصدوا هذا النوع من التأليف، وإنما أرادوا المعاني إذا وقعت ألفاظها في مواقعها، وجاءت الكلمة مع أختها المشاكلة لها التي تقتضي أن تجاورها لمعناها: إما على الإتفاق أو التضاد، حسبما توجهه قسمة الكلام وأكثر الشعر الجديد هذه سلبه.»⁴

و

1 - الموازنة، ج 1، ص 293.

2 - ديوان أبي تمام، ج 2، ص 300.

3 - الموازنة، ج 1، ص 295.

4- الموازنة، ج 1، ص 297.

نفهم بذلك أن الآمدي يفرق بين تشاكل الكلام مع بعضه البعض في نسق جميل، وتعلق الألفاظ ببعضها البعض في تجانس وترتيب، وهو المحمود من الكلام عنده، وبين المعازلة التي يقصدها الشاعر ليزين كلامه.

ولكن الذي يؤخذ به الآمدي في احتكامه لمعيار المعازلة أنه لم يستنبطه من نظره في الشعر القديم مثلما فعل مع المعايير الأخرى، وإنما اعتمد على ملاحظة أبقاها ذؤاقة - وهو عمر ٣ - في شاعر جاهلي وهو زهير بن أبي سلمى.

أما حوشي الكلام وما يستكره من اللفظ، فإن الآمدي رأى أن أبا تمام كان يتبعه ويتطلبه، ويتعمد إدخاله في شعره. و يقدم أمثلة تطبيقية على ذلك كقول أبي تمام:

بنداك يُؤسى كلُّ جرحٍ يَعتلي رَأبَ الأَساةِ بَدَرَدَيْسٍ قَنَطِرٍ¹

ومعنى البيت أن الممدوح يداوي بجوده وكرمه كل جرح عجز الأطباء عن مداواته، ولو كان ذاك الجرح مما تسببه الدواهي السامة. ولكن الطائي حشد في بيته أكثر من لفظ حوشي فجعل معناه غريبا. ومن ثم عاب الآمدي على الطائي توظيفه غريب اللغة ووحشي الألفاظ في شعره، و هي ألفاظ وحشية موجودة في أراجيز الأعراب تتبعها الطائي وتعمد إدخالها في كلامه.

وذكر الآمدي أنه لو تتبع باب حوشي الألفاظ وغربها في شعر الطائي لذكر منها الكثير. ولكنه اكتفى بالتمثيل لها بالألفاظ التالية: أهلس أليس، والبحارى، والغلواء، وغيرها كثير من حوشي اللفظ الذي « يستهجنه الناس من الأعرابي القحّ الذي لا يتعمل له، ولا يتطلبه، وإنما يأتي به على عادته وطبعه؛ فهو من المحدث الذي ليس هو لغته ولا من ألفاظه، ولا من كلامه الذي تجري عادته به؛ والأحرى أن يستهجن.»²

ويعيب الآمدي على أبي تمام تحيُّفه على اللغة والذي يعنى استعمال اللغة بطريقة تؤدي إلى فساد المعنى، وكان أبو تمام شاعرا طموحا إلى التجديد، وبِحائاً على طريقة تجذب إليه الانتباه ليحقق التفرد الذي ادعاه، وهو ما دفعه إلى استخدام اللغة بطريقة لم يألفها الآمدي الذي وقف موقفا متصلبا من تعامل الطائي مع اللغة إذ رأى أنه « يتحيف اللغة كثيرا أو قليلا بحكم ما يدعيه من دأبه للتطور بالشعر. وقد وجد أن خطأه في المعاني والألفاظ، وإنما كان يبررها بأنه أتى بمذهب جديد، وأن أي مذهب جديد له أخطاؤه، خصوصا عند نشأته، وهو

1 - ديوان أبي تمام، ج 2، ص 347.

3- الموازنة، ج 1، ص 304.

يرى أن أبا تمام لم يحسن التجديد، ولم يحسن طرق المعاني واستعمال الألفاظ المناسبة، ولذلك كان شديد الوطأة على الذوق العام من خلال ادعائه أنه صاحب مذهب جديد.¹

4- معايير إنسانية عقلية:

وهي التي انتزعها الآمدي من طبائع النفوس، فقبل من أقوال الشعراء ما يلائمها، ورفض ما ينافيها، معتمدا في ذلك على التجارب اليومية والثقافة العامة؛ لأن الناقد جزء من المجتمع ووظيفته رصد الظواهر الأدبية وتحليلها والحكم عليها.

وكان الآمدي من النقاد الذي لميحوا للنزعة العقلية التي ظهرت في العصر العباسي وساهمت في تغيير أذواق الناس وتصرفاتهم، ولكنه لم يقبل أن تكون هذه النزعة ذريعة لدى الشاعر المحدث الذي خرج على طريقة الأوائل.

ومن الأمثلة التطبيقية التي أوردها في الموازنة قول أبي تمام:

لَوْ كَانَ فِي عَاجِلٍ مِنْ آجِلٍ بَدَلٌ لَكَانَ فِي وَعْدِهِ مِنْ رِفْدِهِ بَدَلٌ²

وتساءل الآمدي معلقا على معنى البيت بقوله: « ولم لا يكون في عاجل من آجل بدل؟ والناس كلهم على اختيار العاجل و إيثاره وتقديمه على الآجل، والعاجل أبدا هو المطلوب والمرغوب فيه، حتى إن قليله يؤثر على كثير الآجل... [كأنَّ الطائي] يريد عاجل ما أشتهي مع القلة أحب إليَّ من الأكثر المبطئ، فمن شأن العاجل أبدا أن يكون أفضل الأعياض و الأبدال من كل آجل إذا كان في الخير، فعاجل الخير خير من آجله، كما أن عاجل الشر شرٌّ من آجل؛ لأن العاجل شيء قد وقع إن كان خيرا فقد حصل نفعه، أو شرًّا فقد تعجل ضرره. وآجل الخير يخشى فوته، وربما وقع الإخفاق منه. كما أن آجل الشرِّ يرحى زواله، وربما لم يقع، فكيف لا يكون العاجل بدلا أو خلفا من الآجل؟...»³

و قلَّ ب الآمدي المعنى في قول الطائي على عدة وجوه، وناقشها مستندا إلى حجج منطقية منها: أنه ربما رأى بعض الناس أن المعنى في قوله الطائي صحيح مستقيم؛ لأن العاجل لا يكون أبدا بدلا ولا خلفا من الآجل، كما أنه لا يمكن أن يتقدم الخلف ما هو خلف له؛ لأن التسلسل والترتيب المنطقي يقتضي أن يكون الأول وما خلفه بعده، وإنما قيل له خلف؛

1 - قصي الحسين، النقد الأدبي عند العرب واليونان، ص 402.

2 - ديوان أبي تمام، ج 2، ص 07.

3 - الموازنة، ج 1، ص 193.

لأنه يأتي خلف الذي هو قدامه؛ فأبو تمام إنما أنكر أن يكون العاجل بدلا أو خلفا من الآجل على هذه السبيل.

وفند الآمدي أيضا صحّة المعنى الذي رآه « غلط من التأويل أو مغالطة؛ لأنه ليس على هذا الوجه منع أبو تمام من أن يكون العاجل بدلا من الآجل؛ فيحتج بأن هذا أولى بالتقديم وهذا أولى بالتأخير عن طريق الترتيب. بما أراد أنه لا يقوم مقامه في الحاجة إليه، فكيف لا يكون الأول يقوم مقام الثاني والمقدم مقام المتأخر؟¹»

وحاول تصويب قول أبي تمام وافترض أن المعنى كان سيستقيم لو أنه قال: "لو كان عاجل قول بدل من آجل فعل لكان في وعده عن رفته بدل". ولكن مثل هذا المعنى غير قائم في قول الطائي.

و تدل الشروح الوافية والتعليقات المنطقية التي تزخر بها الموازنة أن أبا تمام كان عميق الفهم لوسائل الأداء في اللغة، و أوجه المعاني المختلفة؛ وأنه يستعمل اللغة بطريقة مختلفة عما سنّه الأوائل، فيخرج المعاني على أوجه حيرت النقاد الذين عجزوا عن فهمها فاتهموه بالإغراب والغموض، ومن ثمّ سعى الآمدي في مناقشته أخطاء الطائي إلى تبرير ذوقه واثبات نظريته. وليدلل على سلامة ذوقه، استدل بقول البحري:

لَوْ قَلِيلٌ كَفَى أَمْرًا مِنْ كَثِيرٍ لَا اِكْتَفَيْنَا بِقَوْلِهِ مِنْ فِعَالِهِ²

و يوصف المعنى بالجيد النادر، ولكنه لم يبيّن موضع الجودة في قول البحري الذي جعل المعنى منطقيًا أكثر من المعنى في قول أبي تمام؛ لأنه ما دام المرء لا يكتفي من القليل حتى يطلب المزيد، فإن الأقوال لا تغني عن الأفعال شيئا، فالقول وعُدُّ والفعل إنجاز، ثم رجع الآمدي إلى تعليل الخطأ في قول أبي تمام: "لَوْ كَانَ فِي عَاجِلٍ مِنْ آجِلٍ بَدَلٌ...". وقال إن الطائي: « أراد أن هذا الممدوح يقوم وعده بصحته مقام عطيته، وأحب الإغراب على رسمه فأخطأ في تمثيل ما مثل بذكر العاجل والآجل؛ لأنه أطلق القول عموما فلا يدل على الخصوص.»³

وينطلق الآمدي في حكمه على بيت أبي تمام من مفهوم لغوي فلسفي أرسطي؛ لأنه يرى « بأن كل شيء مصنوع لا بد له من صورة وهيولي أو ما يسمى بالشكل والمادة يتركب

1 - المصدر نفسه، ص 194 - 195.

2 - ديوان البحري، ج 2، ص 197.

3 - الموازنة، ج 1، ص 196.

منها، وذلك أن العلاقة بين الاثنين وثيقة، فلا الصورة تستغني في وجودها عن المادة أو الهيولى، ولا المادة يمكن أن توجد بالفعل تبعاً للصورة، لكن المادة الواحدة يمكن أن تتشكل بأشكال أو صور مختلفة تتفاوت قيمها تبعاً لما يحدث فيها من تأليف مخصوص، أو نسبة بين الأجزاء، فمن الممكن أن نجد أشياء كثيرة هيولاً واحدة وصورها مختلفة.¹

وهذه النظرة الفلسفية للعلاقة القائمة بين ثنائية اللفظ والمعنى، وإن كانت صحيحة في الكلام العادي أو النثر، فإنها لا تصدق على الشعر؛ لأنه « يستقيم بكلام بديع ولفظ رفيع، تعجز الخواطر عن مباراته، وتقتصر الأفهام أحياناً عن إدراكه، إلا بعد معاناة و مراعاة لسره؛ لأنه وهج فياض يجيش من غير تعسف ولا تكلف ولا تعجرف في انسجام محكم الطبع والصفة يأتي أحياناً سهلاً ويشحن مرات بالرمز المبهم الذي ليس من الضروري أن يسفر بجد القول، بل يكتفى فيه بالإيجاء.»²

ولكن تصور الأمدي للعلاقة القائمة بين اللفظ والمعنى على أساس فلسفي جعله يفهم صحة المعنى فهما نقدياً ينطلق فيه من فكرة أن الصحة المنطقية الدالة على انطباق القول على الواقع المشاهد هي التي يجب على الشعراء أن ينتبهوا لها؛ لأن الشعراء الأوائل وضعوا أوصافاً تبناها العرف وقبلها العقل وأيدها المنطق.

5- معيار استقامة اللفظ :

نُسب البحترى إلى حلاوة اللفظ واستقامته، وهما صفتان تتصلان بانطباقه وانسجامه « اللازمين مع القواعد التي يقاس عليها في اللغة والنحو والإعراب والصرف، فضلاً عن وضوح معناه عند الاستعمال بشكل دلالي دقيق.»³

ولم يجوّز الأمدي لأبي تمام استخدام اللغة كيفما شاء بل فرض عليه الرضوخ للعرف اللغوي الذي سنه الأوائل و الذي تجتمع فيه كل القواعد التي اتفق عليها النقاد وعلماء اللغة والعلماء بالشعر، وهو خاضع في احتكامه إلى معيار استقامة اللفظ لنزعتة التأثرية تجاه علماء اللغة الذين اهتموا بتتبع أغلاط الشعراء النحوية واللغوية، و حرصوا على سلامة القصيدة من الأخطاء، ومن هنا تبرز أهمية ما اشترطوه في الشعر من علم بالنحو واللغة ومعرفةٍ بهما.

1 - جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص 315.

2 - عبد الله حمادي، الصراع بين الإتياع والابتداع في الشعرية العربية (<http://www.nizwa.com>)

3 - رحمن غركان، مقومات عمود الشعر الأسلوبية في النظرية والتطبيق (<http://www.awu-dam.org>)

وكان الأمدي في احتكامه لهذا المعيار لا ينطلق من فكرة أن شعر المحدثين تكثر فيه الأخطاء النحوية أو اللغوية فحسب، بل ويشكك في نقاء لغتهم لاختلاطهم بالأعاجم، وتعرضهم لألوان الثقافات الدخيلة على البيئة العباسية. وظهر هذا جليا في آراء اللغويين و«في عبارات بعض أولئك العلماء من تنويه بالشعر القديم دون المحدث». ¹

ومن الأمثلة التطبيقية التي ناقشها الأمدي في موازنته قول أبي تمام:

يَدِي لِمَنْ شَاءَ رَهْنٌ لَمْ يَذُقْ جُرْعًا مِنْ رَاحَتَيْكَ دَرَى مَا الصَّابُ وَالْعَسَلُ ²

وخرَّج الخطأ في معنى البيت وعلَّق عليه بقوله: « لفظ هذا البيت مبني على فساد؛ لكثرة ما فيه من الحذف؛ لأنه أراد بقوله: "يدي لمن شاء رهن" أي أصافحه وأبايعه معاقدة أو مراهنه إن كان لم يذق جزعا من راحتيك درى ما الصَّاب والعسل. ومثل هذا لا يسوغ؛ لأنه حذف "إن" التي تدخل للشرط، ولا يجوز حذفها؛ لأنها إذا حذفت سقط معنى الشرط، وحذف "مَنْ" وهي الاسم الذي صلته "لم يذق" فاختل البيت وأشكل معناه. ³»

ويظهر من تعليل الأمدي أنه احتكم في نقده إلى قاعدة نحوية في عدم جواز حذف "إن" الشرطية؛ لأن حذفها يسقط معنى الشرط، وبذلك يتغير معنى قول الطائي الذي كان قبل الحذف: - يدي لمن إن شاء رهن - . وهذا لا يعني أن كلام العرب خلا من الحذف، بل إنه كثير في كلامها وفي القرآن الكريم أيضا « إذا كان المحذوف مَّا يدل عليه جملة الكلام، قال الله - Y - : [أُولَمْ يَتَفَكَّرُوا فِي أَنْفُسِهِمْ مَا خَلَقَ اللَّهُ السَّمَوَاتِ وَالْأَرْضَ وَمَا بَيْنَهُمَا إِلَّا بِالْحَقِّ وَأَجَلٍ مُّسَمًّى.] ⁴ أراد تبارك اسمه؛ أولم يتفكروا فيعلموا أنه ما خلق ذلك إلا بالحق، أولم يتفكروا فيقولوا وأشبه هذا كثير. ومن باب الحذف والاختصار قوله تعالى: [فَأَمَّا الَّذِينَ اسْوَدَّتْ وُجُوهُهُمْ أَكْفَرْتُمْ بَعْدَ إِيمَانِكُمْ.] ⁵ قال أبو عبيدة: العرب تختصر الكلام لعلم المخاطب بما أريد، كأنه أراد: فيقال لهم أكفرتم بعد إيمانكم. ⁶ ولم يكتف الأمدي في بيانه لخطأ أبي تمام بالاستشهاد من القرآن الكريم فحسب؛ بل استقصى كل ما جاء في باب

1 - إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص 234.

2 - ديوان أبي تمام، ج 2، ص 40.

3 - الموازنة، ج 1، ص 190.

4 - سورة الروم، الآية 08.

5 - سورة آل عمران، الآية 106.

6 - الموازنة، ج 1، ص 191.

الحذف في اللغة، وما بَوَّبه النحويون؛ ليطل كل معارضة أو ادعاء مناقض لفكره النقدي. و ذكر أمثلة من الشعر القديم استحسناها سيبويه كقول شاعر:

لَوْ قُلْتُ مَا فِي قَوْمِهَا لَمْ تَيْتُمْ يَفْضُلُهَا عَلَى حَسَبٍ وَمَيْسَمٍ

وكان يستأنس في نقده بأحكام اللغويين خاصة أولئك الذين تتلمذ على أيديهم، فعلق على البيت بقوله: « يريد أحد يفضلها، فحذف "أحد"؛ لأن الكلام يدل عليه، ذكر ذلك سيبويه.¹»

وقد انطلق الآمدي في نقده للغة أبي تمام من فكرة أنه كان عالماً بالشعر، إذ كان مغرماً مشغولاً بالشعر، ومداماً على روايته وحفظه، وألف فيه كتباً وجعل فيه مختارات للشعراء، وكان أصحاب البحري يعيرون على أبي تمام تعمده أن يدل في شعره على علمه باللغة وبكلام العرب، وكان من الواجب أن لا تكون له أخطاء؛ لأنه تداول لغة الأوائل في مختاراته الشعرية.

ولكن أبا تمام خالف طريقة الأوائل وأخضع لغته إلى تجربته الشعرية، فكان يراعي شاعريته أكثر من مراعاته حال المتلقي، وكان الشعراء قبله يراعون في اللغة حال المتلقي الذي قد يكون لغويًا أو نحويًا، أما أبو تمام فقد كان « يحدث في اللغة حيوية مستقلة، وشعره يحرك بدءاً من ذاته، من اكتفائه بذاته، ولا يحرك بموضوعه أو بأي عنصر خارجي. إنَّ فعل شعره يتوالد من طاقته اللغوية الخاصة.²» فيخرج من التعبير الطبيعي إلى التعبير الفني الذي لم يفهمه الآمدي في كثير من الأحيان.

وقد ألح الآمدي على ضرورة دلالة الألفاظ على معانيها التي حُدِّدت لها؛ لأن اللفظ في أصله رمز للمعنى، وبذلك « يصح الفصل على هذا الأساس بين اللفظ المركب في العبارة، وبين المعنى المركب كذلك، بمعنى أن نظم الألفاظ في العبارة بصورة أو بأخرى يغير المعنى، وإن بقيت الألفاظ على حالها أو بالعكس، قد يمكن التعبير عن المعنى بصورة أو بأخرى من اللفظ، أي: قد يوجد اشتراك بين عبارتين في معنى، وإن اختلفا في اللفظ. ومن هنا تنشأ القضية، وتتوالد عنها قضايا فرعية، لعل من أبرزها قضية السرقات.³» التي أسالت مداداً كثيراً، وتحولت مع الآمدي إلى معيار نقدي يقيس به معاني الشعراء المحدثين ويكشف المبتدع من المستروق.

1 - المصدر نفسه، ص 191.

2 - أدونيس، علي أحمد سعيد، الثابت والمتحول، ج 2، ص 55.

3 - محمد زغلول سلام، تاريخ النقد الأدبي والبلاغة، ص 67.

6- معيار السرقة:

شاع البحث عن سرقات الشعراء في كتب النقد القديمة، وكان الداعي للبحث في هذه القضية تحري النقاد لأصالة الشاعر « ومدى ابتكاره وابتداعه في فنه، وأسلوبه، ومعانيه، وصوره، ومعرفة ما إذا كان هذا الشاعر لم يعتمد على أحد، أم كان مقلدا متأثرا بغيره، ومدى هذا التأثير ودرجاته، وقالوا: إن اتكالم الشاعر على السرقة بلا دة وعجز. »¹

وكان الأمدي قد عدَّ السرقة معيارا نقديا في موازنته بين الطائيين حين اتصل هذا الأمر بعدد القدم منطلقا ينبغي على الجديد أن يبدأ منه « حتى إذا صار الشعراء صادقين عن ذاك القديم، اتضح مدى التزامهم بقواعد اللغة العربية، ودرجة انضباطهم في بنائهم الشعري. »²

ولما كانت الخصومة حول الطائيين قد حشدت لها أنصارا، فإن أنصار البحري اعترفوا لأبي تمام بالعلم بالشعر والرواية، وعابوا عليه عنايته بالشعر جمعا ورواية وتأليفا، ووسموه بالشاعر العالم، وقد ذكر الأمدي اختيارات شعرية كثيرة للطائي دلت على عنايته بالشعر، وأنه اشتغل به، وجعله وكده وغرضه، وبذلك استطاع الأمدي أن يفهم العلاقة بين شعر أبي تمام والشعر القديم، وأشار إلى أن « الذي خفي من سرقات [أبي تمام] أكثر مما ظهر منها على كثرتها. »³

أما سرقات البحري فقد ذكر الأمدي أنه لن يطنب الحديث فيها « كما أظن في سرقات أبي تمام متعللا بأن أصحاب أبي تمام ادعوا أنه أصل الابتداء والاختراع، فتحتّم أن يكشف هذا الجانب عنده حتى يدل على أنه أخذه من غيره، أما أصحاب البحري فلم يدعوا ما ادعاه أصحاب أبي تمام. »⁴

ولكن منهج الموازنة اقتضى أن يُجرّج الأمدي ما أخذه البحري من معاني الشعراء وما أخذه من معاني أبي تمام خاصة؛ إذ كان النقاد يرون أنه من أقبح المساوي أن يعتمد الشاعر ديوان رجل واحد من الشعراء فيأخذ من معانيه ويجعلها في شعره.

وروى الأمدي أن الذي أخذه البحري من معاني أبي تمام يزيد على مائة بيت، ولكنه تحرّز في تحريجه لسرقات البحري الشاعر المطبوع الذي يأخذ ولا يسرق؛ لأن طبعه يأبي

1 - المرجع نفسه، ص 81.

2- رحمن غركان، مقومات عمود الشعر الأسلوبية في النظرية والتطبيق (http://www.awu-dam.org)

3 - الموازنة، ج 1، ص 59.

4 - شوقي ضيف، النقد، ص 72 - 73.

السرقه، فهو يأخذ المعنى أخذ إعاره لا أخذ إغاره، بينما الشاعر صاحب صنعه يعمد إلى السرقه لعجزه عن استيفاء المعاني، فأخذه أخذ حاجه وسرقه.

ولما كانت السرقه الشعرية من أمهات المسائل التي عني بها النقد القديم، فإن الآمدي من أهم النقاد الذين أحسنوا تناول هذه القضية وبحثوا فيها بحثا جادا حتى صار له مفهوم جديد في معنى السرقه، وقد ذكرت كتب تاريخ الأدب أنه أَلَّفَ « في السرقه كتابا خاصا سماه: " الخاص والمشارك " تكلم فيه عن المعاني التي يشترك فيها العرب ولا ينسب مستعملها إلى السرقه، و إن كان مسبوقا بها.»¹

وقد يكون هذا من بين الأسباب « في عدم تقدم الآمدي بمقدمة يشرح فيها معنى السرقه في مستهل الفصل الذي عقده عن سرقات أبي تمام والبحتري في كتابه الموازنة.»² إذ تحدث عن السرقه وهو يظن أن الناس قد اطلعوا على كتابه " الخاص والمشارك " الذي شرح فيه معنى السرقه وحدد مواضعها.

وكان من عدل الموازنة أن يدافع الآمدي على البحتري الذي أسرف عليه أبو الضياء: بشر بن علي في ادعائه كثرة سرقاته من معاني أبي تمام، ولم يكتف أبو الضياء بذكر المسروق « حتى تعدى إلى أن أدخل في الباب ما ليس منه... وخلط به ما ليس من السرق في شيء، ولا بين المعنيين تناسب ولا تقارب، وأتى بضرب آخر ادعى أيضا فيه السرق والمعاني مختلفة وليس فيها إلا اتفاق ألفاظ ليس مثلها مما يحتاج واحد أن يأخذه من آخر.»³

واستطاع الآمدي أن يفصّل في موضوع السرقات الشعرية، « وأن يحدد الإطار الذي تقع فيه، وأن يضع حدا لهذا الخلط الكبير الذي لازم موضوع السرقات، والذي جانب فيه كثيرون وجه الحق، وتورطوا في أخطاء يأبأها النقد النزبه المنصف، فأدرك الآمدي بفطنته وذوقه السليم أن الشاعر إن أراد أن يسرق لا يعمد إلى الشائع أو المتداول في المعاني، وإنما يعمد إلى الجديد المخترع الذي يقع عليه الشاعر لأول مرة، لا لأن الشائع لا تظهر فيه السرقه فحسب؛ بل لأن السارق يريد أن يقع على الجديد المبتدع.»⁴

ومن الأمثلة التطبيقية التي أوردها الآمدي وناقش فيها قضية السرقه قول أبي تمام:

1 - طه أحمد ابراهيم، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص 351.
2- محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، ص 351.
3 - الموازنة، ج 1، ص 346.
4 - محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، ص 354.

وَقَدْ ظَلَلْتُ عِقْبَانَ أَعْلَامِهِ ضُحَىٰ
بِعِقْبَانِ طَيْرٍ فِي الدِّمَاءِ نَوَاهِلٍ¹
أَقَامَتْ مَعَ الرَّيَّاتِ حَتَّىٰ كَأَنَّهَا
مِنَ الْجَيْشِ إِلَّا أَنَّهُ لَمْ تُقَاتِلْ

وقال الآمدي: إن الطائي أخذه من قول مسلم بن وليد:

قَدْ عَوَّدَ الطَّيْرَ عَادَاتٍ وَثِقَنَ بِهَا
فَهِنَّ يَتَّبَعْنَهُ فِي كُلِّ مُرْتَحَلٍ

ولم يكنف ببيان السرقة في المعنى فحسب، بل تعدها إلى الكشف عن الخطأ في معنى البيت المسروق، بقوله: «فأتى في المعنى بزيادة، وفي قوله: "إلا أنها لم تقاتل" وجاء به في بيتين. وأخطأ أيضا في المعنى بقوله: "في الدماء نواهل" والنهل: هو الشرب الأول، والعلل: الشرب الثاني والعقبان لا تشرب الدماء، وإنما تأكل اللحم»²

و لم يهتم الآمدي بسرقة الشاعر الألفاظ بل ركز على سرقة المعاني؛ لأنه رأى أن المعاني قدر مشترك بين الناس، ولكن الشعراء يقصدونها ويخفونها بتغيير الألفاظ حتى لا يظهر المعنى المسروق في معانيهم. كما في قول أبي تمام:

أَثَافٍ كَالْحُدُودِ لَطِمْنَ حُرُنًا
وَتُوِّيٍّ مِثْلَمَا انْقَصَمَ السَّوَارُ³

وقال الآمدي: إن الطائي «أخذه من قول المرار الفقعسي»⁴ الذي وصف الأثافي بقوله:

أَثَرُ الْوَقُودِ عَلَى جَوَانِبِهَا
بِحُدُودِ دِهْنٍ كَأَنَّهُ لَطِمْ

وكشف عن المعنى المسروق في بيت أبي تمام بقوله: «أورد المعنى في مصراع، وأتى في الثاني بمعنى آخر يليق به فأجاد، إلا أن بيت المرار أشرح وأظهر معنى، لقوله: "أثر الوقود على جوانبها" فأبان المعنى الذي من أجله أشبهت الحدود الملطومة»⁵

وصف الشاعران الأثافي وشبها ألوانها بلون الحدود التي تلطم فيزداد احمرارها، ووجد الآمدي أن المعنى المسروق في بيت الطائي جيّد، ولكن المعنى الأصلي عند المرار أشرح وأظهر وأجود؛ لأنه وضّح السبب الذي من أجله كانت أثافيه تشبه الحدود، وهو أثر النار.

وبهذا المفهوم اختلف الآمدي في تخريجه لسرقات الطائيين عن نقاد عصره الذين خاضوا في موضوع السرقات؛ إذ بيّن موضع السرقة ونقد المعنى الأصلي والمعنى المسروق، فوضع الأمور في نصابها و أرجع «الأمور إلى أهلها الذين اخترعوها، وابتدعوها وكانوا السابقين إليها»¹

1 - ديوان أبي تمام، ج 2، ص 40.

2 - الموازنة، ج 1، ص 65.

3 - ديوان أبي تمام، ج 1، ص 315.

4 - الموازنة، ج 1، ص 159 - 158.

5 - المصدر نفسه، ص 68.

ولكن الآمدي الذي غلب عليه ظنه أنه أحاط علما بسرقات الشعراء، يضطرب أحيانا في تحديد الشاعر الذي سرق منه أبو تمام المعنى، فيورد أشعارا غلب عليها ظنه أن المعنى الذي جاء به أبو تمام قد سُرق منها.

ومثال ذلك تخريبه للسرقة في قول أبي تمام:

صَلَّتَانِ أَعْدَاؤُهُ حَيْثُ حَلُّوا فِي حَدِيثٍ مِنْ ذِكْرِهِ مُسْتَفَاضٍ²

وذكر أن الطائي ربما أخذ المعنى من قول الأعشى: أعشى باهلة يرثي أخاه لأمه:

لَا يَأْمَنُ الْقَوْمُ مُسَاهُ وَمُصْبِحُهُ فِي كُلِّ فَجٍّ وَإِنْ لَمْ يَعْزُ يُنْتَظَرُ

ثم رأى أن الطائي ربما أخذ المعنى من قول عروة الصعاليك:

وَإِنْ بَعُدُوا لَا يَأْمَنُونَ اقْتِرَابَهُ تَشَوُّفَ أَهْلِ الْغَائِبِ الْمُنْتَظَرِ³

وبعدما بيّن الآمدي السرقة في معنى بيت الطائي، خرّج الخطأ في المعنى المسروق بقوله: « فأخطأ في قوله: "مستفاض" وإنما هو مستفيض. و قد احتج له محتج بأن قال: أراد مستفاض فيه، وإنما جعلهم يفيضون في ذكره؛ لأنهم أبدا على حالٍ وجِلٍ واحتراس من إيقاعه بهم، فهم لا يقطعون ذكره لشدة الخوف منه، ألا تراه، قال: "حيث حلوا" أي: هم بهذه الحال قريبا كانت دارهم منه أو بعيدة؟ »⁴

وقد يكون الآمدي أبرز ناقد من القدامى الذي تنبّه للعلاقة بين ما حفظه أبو تمام ورواه وجمعه وألف فيه من أشعار العرب وبين تشابه معانيه بمعاني الشعراء الأوائل، إذ كان الطائي يسرق إمّا عن قصد ووعي؛ لأنه شاعر صاحب صنعة ويبحث دائما عمّا يزيد شعره قوّة - ولو اضطر إلى السرقة من معاني غيره - التي يستعين « بها فيما أخذ أو ولد أو اخترع من معان وصور. »⁵ أو أنه كان يسترجع بعض معاني الشعر الذي حفظه دون وعي منه فيظهر في شعره، فيلاحظ النقاد ذلك التشابه فيعيونونه به، ويتهمونه بالسرقة.

وأورد الآمدي أمثلة تطبيقية شعرية دلّت على تأثر أبي تمام باختياراته التي جمعها في

ديوان الحماسة منها قوله:

1 - طه أحمد ابراهيم، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص 158.

2 - ديوان أبي تمام، ج 1، ص 394.

3 - ديوان الصعاليك، شرح يوسف شكري فرحات، دار الجيل للنشر والطباعة والتوزيع، بيروت، لبنان، 2004، ص 84.

4 - الموازنة، ج 1، ص 87.

5 - محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، ص 307.

وَمَا كَانَتْ الْحُكْمَاءُ قَالَتْ لِسَانُ الْمَرْءِ مِنْ خَدَمِ الْفُؤَادِ¹

وقال إن الطائي أخذ المعنى من قول الجعدي بن ضمام: أحد بني عامر بن شيبان، الذي ذكره الطائي في اختيار القبائل.

قال الجعدي بن ضمام:

إِنَّ الْبَيَانَ مَعَ الْفُؤَادِ، وَ إِيَّامًا جَعَلَ اللَّسَانَ بِمَا يَقُولُ رَسُولًا²

ودافع الآمدي عن أبي تمام في ردّه بعض ما عدّه ابن أبي طاهر سرقاً؛ لأنه خلط الخاص من المعاني بالمشترك بين الناس مما لا يكون مثله مسروقاً.

وَمِنْ أَمْثَلَةِ ذَلِكَ قَوْلُ أَبِي تَمَامٍ:

أَلَمْ تَمُتْ يَا شَقِيقَ الْجُودِ مِنْ زَمَنٍ؟ فَقَالَ لِي: لَمْ يَمُتْ مَنْ لَمْ يَمُتْ كَرْمُهُ³

وكان ابن أبي طاهر قد ادعى أن أبا تمام أخذه من قول العتابي:

رَدَّتْ صَنَائِعُهُ إِلَيْهِ حَيَاتُهُ فَكَأَنَّهُ مِنْ نَشْرَهَا مَنْشُورُ

ورأى الآمدي أن مثل هذا المعنى « لا يقال فيه مسروق؛ لأنه قد جرى في عادات الناس - إذا مات الرجل من أهل الفضل والخير، وأثنى عليه بالجميل - أن يقولوا: ما مات من خلّف مثل هذا الثناء، ولا من ذكر بمثل هذا الذكر. وذلك شائع في كل أمة، وفي كل لسان
4».

ولم يكن الآمدي يعلل أي تشابه في شعر أبي تمام مع معاني غيره من الشعراء بأنه مسروق، قبل أن يمعن النظر في المعنى، ويفرّق بين ما يعدّ مسروقاً وما ليس من السرقة؛ لأن السرقة لا تكون « في المعنى المشترك بين الناس، والذي يجري على ألسنتهم، كتشبيه الحسن بالشمس والبدر، والوجود بالغيث والبحر؛ لأن هذه المعاني ممّا تفتن إليه النفس بفطرتها دون أن تحتاج إلى إلهام أو وحي من شاعر آخر.»⁵ وهذا يعني أن ابن أبي طاهر أخطأ في ادعائه السرقة السرقة على الطائي؛ لأن المعنيين مختلفان، ومثال ذلك قول أبي تمام:

نُظِرْتُ فَالْتَمْتُ مِنْهَا إِلَى أَحَدٍ لَمَى سَوَادٍ رَأَيْتُهُ فِي بَيَاضٍ⁶

1 - ديوان أبي تمام، ج 1، ص 215.

2 - الموازنة، ج 1، ص 98.

3 - ديوان أبي تمام، ج 2، ص 330.

4 - الموازنة، ج 1، ص 123.

5 - طه أحمد إبراهيم، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص 161.

6 - ديوان أبي تمام، ج 1، ص 392.

وقال الآمدي: إن ابن أبي طاهر ادّعى أن الطائي أخذ المعنى من قول كثير:

وَعَنْ بُحَلَاءٍ تَدْمَعُ فِي بَيَاضٍ إِذَا دَمَعَتْ وَتَنْظُرُ فِي سَوَادٍ

واعتبره الآمدي معنى الطائي سليماً من السرقة؛ لأنه « ليس بين المعنيين اتفاق إلا بذكر البياض والسواد، والألفاظ غير محظورة، وأبو تمام إنمّا قال: "فالتفت منها إلى أحلى سواد" يعني حدقتها، "في بياض" يعني شحمة عينها، وهذا هو الصحيح، وقد قيل: سواد عينها في بياض وجهها، وكثير أراد أن عينها تدمع في بياض إذا دمعت، يريد خدها، وتنظر في سواد، يريد حدقتها. وهذا المعنى غير ذلك. ¹ فلا يجوز ادعاء السرقة عند اختلاف المعنيين؛ لأن السرقة لا تكون إلا في المعاني « إذ الألفاظ مباحة غير محظورة، واللفظ يؤخذ ولا يعد أخذه سرقة. ² » ومن أمثلة ذلك قول البحري:

فَإِنَّ الْعَطَاءَ الْجَزَلَ مَا لَمْ تُحَلِّهِ بِبَشْرِكَ مِثْلَ الرَّوْضِ غَيْرِ مُنَوَّرٍ ³

وهو البيت الذي قال عنه أبو الضياء إن البحري سرقه من قول أبي تمام:

إِنَّمَا الْبَشْرُ رَوْضَةٌ فَإِذَا مَا كَانَ بُرٌّ فَرَوْضَةٌ وَعَدِيرٌ ⁴

و فنّد الآمدي هذا الادعاء بقوله: « أراد أبو تمام أن البشر مع البرّ كالروضة والغدير. وأراد البحري أن العطاء ما لم يكن معه بشر كان كالروض غير منور. فليس بين المعنيين اتفاق إلا في ذكر البشر والروض، والألفاظ غير محظورة على أحد. ⁵ »

وإذا كانت السرقة لا تتم إلا في المعاني فإن الآمدي يخرج الألفاظ من مجال السرقة؛ لأنها أمر مشاع بين الشعراء ولا يحق لأحد الادّعاء أنه حبيّ بالألفاظ دون غيره من الشعراء، إذ وجد من النقاد من يخرج الطائي من دائرة السرقة ويربط بين كثرة اطلاعه الواسع على أشعار القدماء، و قراءاته للشعر الذي ملأ « حافظته وخياله وعقله بالمعاني والألفاظ التي استعملها الشعراء، فليس غريباً أن تدخل في شعره هذه المعاني، وأن يغلب عليه بعض ألفاظ الشعراء، ولا سيما الغريب، دون أن يكون أبو تمام قد تعمد إدخال هذه الألفاظ وهذه المعاني في شعره، فأبو تمام قد تأثر في غير شك بما قرأ من الشعر القديم. ⁶ »

1- الموازنة، ج 1، ص 127.

2- طه أحمد إبراهيم، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص 161.

3- ديوان البحري، ج 1، ص 318.

4- ديوان أبي تمام، ج 2، ص 345.

5- البيت في الديوان: " إن في البشر روضه فإذا كان ن ببذل فروضة وغدير "

6- الموازنة، ج 1، ص 360.

7- طه حسين، من حديث الشعر والنثر، ص 99.

ولقد حقق الأمدى بعض شروط المنهج العلمي في موضوع السرقات بخضوعه للموضوعية « في دراسته، ومن إظهار قدراته على مناقشة بعض القضايا الهامة المتصلة بموضوع السرقات القريبة، وهو المزيد من التحليل والنقد. فقد كان همُّ الأمدى متابعة ما خرَّجه السابقون من سرقات الشعاعين وتصنيفها، أما الجانب التحليلي النقدي الذي يتناول النصوص بالدراسة والتعليق والحكم، والذي يكشف في ثنايا ذلك عن قدرة الأمدى النقدية للشعر، ومقاييسه التي يبنى عليها أحكامه، فهو قليل في فصول السرقات.»¹ وهذا لا يقلل من قيمة ما تناوله الأمدى في هذا الموضوع؛ لأن قضية السرقات إنما تناولها النقاد قبله وأفاضوا فيها الحديث، ودلوا على مواقع السرقة دون تحليل أو مناقشة أو تعليق.

إنَّ حَوْضَ النقاد القدامى في موضوع السرقات الشعرية دليل على « التقليدية التي خضع لها الشعر العربي، ودليل أيضا على أنهم أحسوا بتداول المعاني وتكرارها، وأن الشعراء يطرقون الموضوعات نفسها، فيأخذ بعضهم من بعض عامدين أو غير عامدين؛ لأن المتقدمين استغرقوا المعاني الجديدة، ولم يتركوا شيئا لمن جاء بعدهم، ومن أتى معنى جديدا وظنه جديدا، وبذل في سبيل الإتيان به كل مذهب، من أعمال الفكر وكدَّ القرية، ثم تصفح دواوين الشعراء قبله، وتأثر بما فيها من معاني. ومن ثم تتدخل الصنعة في شعر الشاعر المحدث الذي تتحول عنده السرقة إلى وسيلة للإبداع، بعدما تأمل مواطن الحسن والغرابة في أشعار القدماء ونجح في احتذائها في شعره.»²

كما يمكن رصد نجاح الأمدى في موضوع السرقات في تحقيق كثير من النتائج الإيجابية

منها أنه:

- استطاع أن يتناول الموضوع وفق منهج علمي، ونظر إلى السرقة بعيدا عن التعصب.
- التزم الموضوعية في تخرجه لسرقات الطائيين، واعتمد على ذوقه وعلى أحكام السابقين.
- علَّل كثرة ما في شعر الطائي من التشابه بين ما اشتهر به من الاختيار و بين ما حفظه من أشعار الأوائل واستعانت به بما اختزنته ذاكرته من أشعار غيره في توليد المعاني واختراعها.

1 - محمد زكى العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، ص 360.

2 - عبد الحميد القط، في النقد العربي القديم، ص 244.

- اطلع على أكثر ما تناوله النقاد والعلماء بالشعر من سرقات الطائيين، وصحح كثيرا من الأغلط التي وقع فيها أبو الضياء، وابن أبي طاهر، وأبو علي محمد بن العلاء السجستاني الذين ادعوا السرقة على الطائيين.
- رفض القول بالسرقة في المعاني الشائعة والمختلفة، وشهد أن لأبي تمام « على كثرة ما أخذه من أشعار الناس ومعانيهم، مخترعات كثيرة وبدائع مشهورة»¹
- رأى أن السرقة تكون في المعاني بينما الألفاظ فهي أمر مشاع بين الناس وغير محظورة على أحد؛ لأنها مطروحة في الطريق ويعرفها العربي والعجمي.
- حلل النماذج الشعرية التي تناولها بالدراسة وكشف ما فيها من أخطاء، وانتهج السبيل الذي يقيه الخلط والإسراف في الأحكام.
- بيّن أن الشاعر لا يسرق الشائع أو المتداول في المعاني، وإنما يعمد إلى الجديد المخترع الذي يقع عليه لأول مرة؛ لأنه يريد أن يأتي بالجديد المبتدع.
- استنتج أن الشاعر المطبوع يأخذ ولا يسرق؛ لأن طبعه يأبى السرقة فيأخذ المعنى أخذ إغارة وليس أخذ إغارة، وأن الشاعر صاحب الصنعة يعمد إلى السرقة لعجزه عن استيفاء المعاني، فأخذه أخذ سرقة.

7- معيار البديع:

برزت قضية القديم والجديد إلى الوجود أثناء الخصومة التي وقعت حول مذهب الطائيين أبي تمام والبحثري؛ لأن أبا تمام « انفرد بمذهب اخترعه، وصار فيه أولا وإماما متبوعا، وشهر به حتى قيل: مذهب أبي تمام، وطريقة أبي تمام، وسلك الناس نهجه، واقتنوا أثره»² وقد رأى معاصروه أنه بخروجه على مذهب العرب في صوغ الشعر و« اتكأ على الصنعة البديعية الموروثة، والقوالب الشعرية التي سبقه إليها الشعراء. وكان الشعر العربي يعاني من محنة التقليد التي تلزم الشاعر بطرق معان سبق أن استخدمت مرارا وتكرارا، وتفرض عليه موضوعات ثابتة، بحيث يصبح مضطرا لإعادة صياغة المعاني السابقة، والموضوعات المكررة صياغة تبدو جديدة مخترعة»³

1 - الموازنة، ج 1، ص 138.

2 - الموازنة، ج 1، ص 13.

3 - عبد الحميد القط، في النقد العربي القديم، ص 37.

وقد شكلت قضية البديع في شعر أبي تمام مشكلة خاض فيها كثير من النقاد اختلفت نظرتهم إلى بديعه بين فريق معجب بهذا البديع، وفريق آخر مستهجن له، و رأى الفريق الأول أن الطائي عمد إلى البديع لما علم أنه يضفي على شعره نوعا من الجرس الموسيقي الذي يبعث أريجاً وعجائبية محببة إلى النفس، بينما رأى الفريق الثاني - و منهم الآمدي - أن في بديع الطائي خروجاً عن التقليد الذي سار عليه الشعراء الأوائل الذين كانوا يعرفون البديع ويتجنبون الإكثار منه في أشعارهم.

وكان ابن المعتز (ت 247هـ) قد تنبّه لبديع مسلم بن الوليد، و رفض أن يقال: إنه ابتدعه؛ لأن البديع كان موجوداً من قبل « في القرآن الكريم واللغة، وأحاديث الرسول -p- وكلام الصحابة والأعراب، وغيرهم، وأشعار المتقدمين.»¹

ورأى النقاد القدامى أن البديع « ليس شيئاً جوهرياً في إبداع الشاعر أو اختراعه، وأنه يضاف عن وعي إلى الشعر لإكسابه شيئاً من الجمال، أو هكذا كانوا يعتقدون أن أصحابه يفعلون.»² وبهذه النظرة نقد الآمدي شعر البديع، و عدّ البديع غير لازم للشعر؛ لأنه يمكن أن يوجد بدونه وقسم الشعر على أساس هذه النظرة إلى شعر مطبوع و ممثله البحري، و شعر مصنوع و ممثله أبو تمام.

ولقد كان الشعراء المعاصرون لأبي تمام يدركون ما يفعله « فليس شعره كشعر الأوائل، ولا على طريقتهم في حين كان البحري أقرب إليهم، وعلى طريقتهم، فأصبح ممثلاً للشعر العربي القديم في صياغته وسماته المختلفة، ولكن هذا لا يعني أن البحري لم يجدد، أو لم يحفل بالتجديد، فديوانه حافل بذلك، وطلب أبو تمام التجديد واتخذ من البديع أداة لذلك التجديد، فأصبح مخالفاً لأساليب العرب، أو لعمود الشعر.»³

و أدى ولوع أبي تمام بمذهب البديع إلى إحداث ضجة حول مذهبه في حياته وبعد وفاته، كان من نتائجها أن اكتشف النقاد أنه تميز عن شعراء عصره بأسلوبه الجديد المخالف للأوائل؛ فقد كان أبو تمام شديد الإفراط في استخدام أدوات البديع، وهذا ما دفعه إلى المبالغة في صورته الفنية فجاءت استعاراته غريبة؛ فهي لا تستخرج إلا بالغوص وإعمال الفكر.

1 - عبد الحميد القط، في النقد العربي القديم، ص 38.

2 - المرجع نفسه، ص 58.

3 - المرجع نفسه، ص 157.

و قد خرج الآمدي بحكمين مختلفين في احتكامه لمعيار البديع: الحكم الأول يؤاخذ أبا تمام على كثرة توظيفه البديع في شعره، والثاني يخصي عليه ما جاء من أخطاء في شعره لسوء استخدامه للبديع، وفي الحكمين انتقاص من شاعرية أبي تمام الذي يعزو كثير من النقاد الفضل إليه في تطور شعر البديع، فهو حين يوظفه يتحول إلى مبدع باستخدامه الفني لأدواته، ومن ثم فإن الصنعة تكون ظاهرة في شعر أبي تمام الذي يتعمده ويسعى إلى الإبداع في إطار المعجم القديم فيضع أبنية مستطرفة لبناء قصيدة « جدد فيها القديم وأبدع فيها الجديد؛ فتحول شعره إلى ما يشبه المهارة الفنية، يريد بذلك أن ينزع الإعجاب من السامع، فكان من وسائله في ذلك المبالغة العذبة، والفكر العميق، فالطباق والجناس والتصوير والمشاكلة. »¹

و كانت ظاهرتا البديع والغموض قد أخذتا في شعر أبي تمام حيزا هاما في اهتمامات النقاد قديما وحديثا، وإذا كان الدرس النقدي الحديث قد نظر إلى هاتين الظاهرتين نظرة منصفة، وعدّه من مظاهر التجديد، ورأى أن الطائي متأثر في ذلك بالفلسفة وبريق حضارة الفرس، فإن النقد القديم عابه بهاتين الظاهرتين وقال: إن الطائي أفسد الشعر ببديعه وغريبه، وجعل منه صاحب مذهب مستقل بخصائص عقلية وزخرفية.

أما الآمدي فإنه يعيب على أبي تمام صنعته؛ لأن « الشاعر قد يعاب أشد العيب إذا قصد بالصنعة سائر شعره، وبالإبداع جميع فنونه، فإن تلك مجاهدة للطبع ومبالغة للقرحة، ومخرجة سهل التأليف إلى سوء التكلف وشدة التعمُّل؛ [لأن] كل شيء إذا تجاوز المتجاوز سُمي مفراطاً، وما وقع الإفراط في شيء إلا شأنه وأحال إلى الفساد صحته وإلى القبح حسنه وبهائه، فكيف إذا تتبع الشاعر ما لا طائل تحته؛ من لفظة مُستغَنَّةً لمتقدم، أو معنى وحشي فجعله إماماً، واستكثر من أشباهه، ووشح شعره بنظائره. إن هذا لعين الخطأ، وغاية في سوء الاختيار. »²

وبهذه النظرة حدّد الآمدي مفهومه للصنعة وعدّها عيباً ينبغي على الشاعر اجتنابه؛ لأنها تضعف الطبع، وتقضي على الإبداع الفطري، وتقتل السجية فيتحول الشاعر إلى مجرد ناظم للكلام. وهي نظرة قاصرة؛ لأن الصنعة والطبع غير متناقضين في عمل الشاعر، ذلك أن « الطبع لا يعني الانسياب التلقائي للموهبة، وكذلك الصنعة لا تعني الجهد والمشقة وتكليف

1 - سعد إسماعيل شلبي، مقدمة القصيدة عند أبي تمام و المتنبي، ص 17.

2 - الموازنة، ج 1، ص 260.

النفس ضد طبيعتها، فالطبع صنعة، والصنعة طبع، وكلاهما قدرة أدائية يلتقي فيها العقل والقريحة، والموهبة المصقولة بالأصول والتقاليد الفنية، وبهذا يصح أن يوصف النص بأنه مطبوع مصنوع دون أن ينطوي هذا الوصف بأنه تناقض أو تخطيط أو تشويش في الرؤية.¹

وظلَّت هذه النظرة النقدية مسيطرة على فكره فرأى أن « الشاعر الذي يخالف سجيته ويتدخل في كلامه يوصف بالتكلف، وتوصف صنعته بالرداءة مهما كانت صياغته محكمة، وبناءؤه سليماً.»² وبذلك فإن « سوء التأليف وبراعة اللفظ يذهب بطلاوة المعنى الدقيق، ويفسده ويعميه حتى يحوج مستمعه إلى طول تأمل، وهذا مذهب أبي تمام في عظم شعره. وحسن التأليف وبراعة اللفظ يزيد المعنى المكشوف بهاء، وحسنا ورونقا حتى كأنه قد أحدث فيه غرابة لم تكن، و زيادة لم تعهد، وذلك مذهب البحتري ولهذا قال الناس: لشعره ديباجة ولم يقولوا ذلك في شعر أبي تمام.»³

ومن نتائج احتكام الأمدي لمعيار البديع أنه أخذ أبا تمام على طلبه التجنيس وإكثاره منه، و أن جعله « غرضه، فكانت إساءته فيه أكثر من إحسانه، وصوابه أقل من خطئه.»⁴

ومن الأمثلة التطبيقية التي ناقش فيها الأمدي سوء التجنيس قول البحتري:

أَمَّنَّا أَنْ تُصَرِّعَ عَنْ سَمَاحٍ وَلَلْأَمَالِ فِي يَدِكَ اصْطِرَاعٌ⁵

وشرح معنى البيت وعلَّق عليه بقوله: « أمَّنَّا أن يغلبك غالبٌ يصرِّعك عن السماح ويمنعك منه، وللالمال في يدك اصطراع: أي تنافسٌ وتغالبٌ وازدحامٌ، وقوله: "في يدك"؛ لأن العطاء إليها ينسب.»⁶

ثم ذكر الأمدي أمثلة أخرى جاء فيها البحتري بلفظة "تصرِّع" كما في قوله:

يَتَصَرَّرُ عَنْ لِلرَّجَاءِ دُئُوًّا مُزْنٌ وَالْوَدَقُ خَارِجٌ مِنْ خِلَالِهِ⁷

1 - محمد طه عصر، مفهوم الإبداع في الفكر النقدي عند العرب، الطبعة الأولى، مطبعة عالم الكتب، القاهرة، جمهورية مصر العربية، 2000، ص 84.

2 - المرجع نفسه، ص 85.

3 - الموازنة، ج 1، ص 425.

4 - المصدر نفسه، ص 287.

5- ديوان البحتري، ج 1، ص 259.

6 - الموازنة، ج 1، ص 405.

7- ديوان البحتري، ج 2، ص 197.

و رأى أن لفظة " يتصرَّعن " في هذا البيت: « أقلّ قبحا منها في البيت الأول ولو كان قال: " يتدانين للرجاء دئو المزن"، كان أحسن في اللفظ وأوفق من أجل التجنيس ولكن " يتصرعن " أوكد في المعنى؛ لأنه بمعنى يتساقطن و يتطرحن، يريد الإسراع إلى الرجاء من غير ترفق ولا تَوَقُّق للانحطاط والوقوع، ليدل على الحرص والشهوة.»¹

وأردف الآمدي هذين المثالين بآخرين لأبي تمام استقبح فيهما تجنيسه الذي عدّه فضلة ما دام يضاف عن وعي، والغرض منه تجميل الأسلوب أو تزيينه، وهذا لا يعني أن الآمدي يرفض البديع جملة و تفصيلاً؛ فقد « يُرَخِّصُ للشاعر أن يكون بديعاً في بيت أو بيتين شريطة أن يكون ذلك على فطرة وسجية، أما أن يكون قصداً وصناعة فهذا ليس من الإبداع، وعلى حدّ نظرية الآمدي النقدية كان من المفروض على المتأخرين أن يكونوا أكثر التزاماً بالذاتية، وأشدّ تأثيراً بالخلجات والعواطف الداخلية؛ لأنهم اطلعوا على النماذج الحية لعمل القدماء من الشعراء الذين سبقوهم و استفادوا استفادة جمة بالصور القرآنية الزاخرة.»²

وبهذا كان أبو تمام في ظنّ الآمدي أكثر الشعراء المطالبين بعدم الخروج عن نهج الأوائل؛ لأنه شاعر و يكاد يكون عالماً بالشعر، و قد جمع في ديوانه الحماسة وحفظ من أشعار القدماء ما جعله أكثر الشعراء معرفة بأساليب القدامى في نظم الشعر، فلو أحسن الطائي توظيف ما حيي به على غرار غيره من شعراء عصره لنجح في تدارك كثير من الأخطاء التي أحصاها عليه النقاد.

كما عاب الآمدي على أبي تمام إكثاره من الطباق الذي كانت العرب تحفل به كثيراً في أشعارها، وعرفه: « بمقابلة الحرف بضده أو ما يقارب الضد، و إنما قيل: مطابق، لمساواة أحد القسمين صاحبه، و إن تضادا أو اختلافاً في المعنى.»³

وذكر أمثلة شعرية وضّح من خلالها لفظة طابق، كقول الجعدي:

وَخَيْلٌ يُطَابِقُنَ بِالذَّرَاعَيْنِ طَبَاقَ الْكِلَابِ يَطَانُ الْهَرَّاسَا

1- الموازنة، ج 1، ص 406.

2- الطاهر حليس، اتجاهات النقد العربي وقضاياها، ص 293.

3- الموازنة، ج 1، ص 289.

و الهراس « شوك كأنه حسك ، والمطابقة أن تضع الخيل أرجلها مواضع أيديها حتى تبصر مواقعها، يريد أنها لا تريد الهرب فهي تثبت في مشيها كما تمشي الكلاب في الهراس متقية له. »¹

و يظهر أن الأمدي متأثر في نقده بالبيئة التي يعيش فيها، فهو يستعين في فهمه الطباق بما شاهده في بيئته، فمقابلة الشيء بمثله، تقابله صورة الخيل وهي تعدو؛ لأن وقوع القوائم الخلفية موضع القوائم الأمامية في الجري أو العدو، يسمى مطابقة، ومنها استعار النقد اللفظة، فسمى المتضادين - إذا تقابلا - متطابقين في اللغة.

وذكر الأمدي أمثلة شعرية تطبيقية أكثر فيها أبو تمام من الطباق وأجاد، كقوله:

نَثَرَتْ فَرِيدَ مَدَامِعٍ لَمْ تُنْظَمْ وَالِدَمْعُ يَحْمِلُ بَعْضَ ثِقَلِ الْمُعْزَمِ²

ولم يناقش ما في هذه الأبيات من جودة الطباق، واكتفى بالقول: « وأشباه هذا من جيد أبياته. »³ والطاق ظاهر في البيت الأول بين "نثرت، تنظم" وقد أضفى على المعنى جمالا ورونقا، وزاده توضيحا؛ لأن المعاني بأضدادها تتضح، ورغم ما عيب على أبي تمام من إسرافه في الصنعة إلا أنه يأتي « بدقيق المعاني ولطيفها وبديعها. »⁴

كما لم يتهاون الأمدي في مؤاخذه البحري إذا خرج عن طبعه وطريقة الأوائل وعمد إلى تقليد أبي تمام في أساليبه البديعية، بل إنه يرى أن أكثر أخطاء البحري كانت نتيجة تقليده شعر البديع الذي اشتهر به أبو تمام. ومن أمثلة ذلك خطأ البحري في قوله:

تَشْتُقُّ عَلَيْهِ الرِّيحُ كُلَّ عَشِيَّةٍ جُيُوبَ العَمَامِ بَيْنَ بَكْرٍ وَ أَيْمٍ⁵

وعلل الأمدي الخطأ في معنى البيت بقوله: « وهذا أيضا غلط ؛ لأنه ظن أن الأيم هي الثيب، وقد غلط في مثله أبو تمام، وذكرته في أغاليطه، وسهها أيضا فيه " بعض كبار الفقهاء " فظن البحري أن الأيم هي الثيب، فجعلها في البيت ضد البكر والأيم: هي التي لا زوج لها،

1 - الموازنة، ج 1 ، ص 289.

2 - ديوان أبي تمام، ج 2 ، ص 129.

3 - الموازنة، ج 1 ، ص 290.

4 - عبد الحميد القط ، في النقد العربي القديم، ص 59.

5- ديوان البحري، ج 2 ، ص 98.

بكرًا كانت أو ثيبًا، قال تعالى: « وَأَنْكِحُوا الْأَيَامَى مِنْكُمْ »¹ أراد جل ثناؤه اللواتي لا أزواج لهن؛ والثيب والبكر جميعًا داخلتان تحت الأيم فتكون بكرًا وتكون ثيبًا.²

ومن الأمثلة التطبيقية التي ساقها الآمدي ليدل على خطأ أبي تمام لمبالغته في الاعتناء بالبديع، وطلبه الطباقي قول أبي تمام:

مِنْ حُرْقَةٍ أَطْلَقْتُهَا فُرْقَةً أَسْرَتْ قَلْبًا وَمِنْ غَزَلٍ فِي نَحْرِهِ عَدْلٌ³

وكشف الآمدي عن الخطأ في معنى البيت بقوله: « " أطلقتها فرقة " أي أبرزتها وأظهرتها، وإنما قال: " أطلقتها " من أجل قوله: " أسرت قلبا " ليطابق بين الإطلاق والأسار، وقوله: " أسرت قلبا " يعني الفرقة، وهو معنى رديء؛ لأن القلب إنما يأسره ويملكه شدة الحب لا الفراق، فإن لم يكن مأسورا قبل الفراق، فما كان هناك حب، فلم حضر للتوديع؟ وما كان وجه البكاء والاستهلال والزجل الذي ذكره قبل البيت، والقصة الفضيعة التي وصف الحال فيها عند مفارقتهم؟ أو ما علم أن للفراق لوعة صعبة، ونار محرقة عند وروده و فجأته فلا يسمى ذلك أسرا ولا علاقة. وإنما هو محنة تطرأ على أسير الحب، وربما قتلتها كما يُقتل الأسير، فالفراق إنما له لوعة ثم تبرد ناره، وتحمد وقتنا فوقتنا حتى يدرس الحب. والفراق يفك أسر الحب، وينسي الخليل خليله إذا امتد به زمان.»⁴

وأشار الآمدي في تخريجه لأخطاء أبي تمام إلى ضعف معاني الطائي كلما طلب البديع؛ لأنه يركز على أدواته و يهمل المعنى الذي يضعف ويفسد، فتكثر أخطاؤه وأغلاطه، لذلك حرص الآمدي في مواطن كثيرة من موازنته على التنديد بآثار البديع في شعر أبي تمام؛ لأن الأوائل كانوا مقلين له ولا يتجاوزون فيه البيت الواحد « والبيتين والثلاثة، وربما سلم الشاعر المكثر من ذلك البتة، وتعرى منه حتى لا تؤخذ عليه لفظه، وأبو تمام لا تكاد تخلو قصيدة واحدة من عدة أبيات يكون فيها مخطئا، أو محيلا، أو عن الغرض عادلا، أو مستعيرا استعارة قبيحة، أو مفسدا للمعنى الذي يقصده بطلب الطباقي والتجنيس، أو مبهما له بسوء العبارة والتعقيد حتى لا يفهم، ولا يوجد له مخرج.»⁵

1 - سورة النور، الآية 32

2 - الموازنة، ج 1، ص 376.

3- ديوان أبي تمام، ج 2، ص

1- الموازنة، ج 1، ص 223 - 224.

5 - المصدر نفسه، ص 52.

وكان دافع الطائي في ذلك كله حرصه على استخراج كل « طاقات اللفظ ومكوناته الصوتية والدلالية في آن واحد، لتخدم الصورة التي يرسمها في قصيدته ككل».¹

وهذه الصنعة اللفظية التي شغل بها أبو تمام نفسه وإحكامه « التركيب بشكل انتشر في معظم شعره حتى ليمثل إحدى ظواهره الكبرى، وكأنه يثبت قدراته على الإجادة من خلال هذه الزينة اللفظية، والخيال الصوتي الذي يعمق به الصورة من ناحية ويستجمع من خلاله أكبر كم من الصفات من ناحية أخرى».²

وهذه العناية الواضحة بالبديع جعلت المتأخرين من النقاد يرون أن ولوع أبي تمام بالبديع كان استجابة طبيعية لما تميز به العصر العباسي من عناية بالشكل والزخارف في كل شيء، و احترافه الحياكة بداية حياته، ولا يمكن إغفال صلة هذه الحرفة بالتزيين والترصيع، وتأثيرها في شخصية أبي تمام الذي جعل من شعره صورة فنية حيّة لكل ما يتصل بالحياة العباسية، من حيث التطريز والتفويق والتّمنمة، وذكر أنواع الأقمشة وألوان الطبيعة وفصولها.

لقد تضمن موقف الأمدي من شعر أبي تمام كثيرا من الأحكام الانطباعية الشخصية التي افتقد بعضها إلى الموضوعية العلمية، خاصة أن أبا تمام شاعر موهوب له ذوق فني رفيع لا يرضى إلا بالعبرة الصادقة التي تنقل صدق التجربة الشعرية، فتجاوز الطائي القواعد القديمة التي احتكم فيها النقاد إلى معايير متوارثة، وحاول أن يؤسس لذوق فني جديد لكن التزام النقاد القدامى عمود الشعر وعمود الذوق حالت دون ذلك.

كما تميّز الأمدي في نقده للمعاني عن نقاد عصره، إذ لم يكن نقده مجرد ملاحظات عابرة يغلب عليها الانطباع والخاطرة السريعة، بل إنه يتجاوز الأدب إلى مجالات لها علاقة بعلوم أخرى كعلم النفس وعلم الاجتماع وغيرها من العلوم، وهذا إنما يدل على سعة ثقافته ودقة ملاحظته؛ فهو يشرح معاني الأشعار شرحا وافيا، ولا يفوته معنى من معاني أبي تمام دون أن يفصل فيه ويعلل خطأه و صوابه « وهنا يظهر الذوق في استعماله اللغة وصياغة ما يريد العبارة عنه من معنى».³ وهو في ذلك لا يعتمد « على ذوقه فحسب، بل يعود إلى نفسه يستجلي حقائقها فيتخذها سبيلا للحكم على إصابة الشاعر أو عدم إصابته فيما يذكر

1 - عبد الله التطاوي، الموقف الفكري والنقدي في إبداع أبي تمام، دار غريب للطباعة والنشر و التوزيع، جمهورية مصر العربية، 2003، ص 112.

2 - عبد الله التطاوي، الموقف الفكري والنقدي في إبداع أبي تمام، ص 118.

3 - محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب، ص 119.

من حقائق نفسية، وهنا تظهر فطنة صادقة ومعرفة بالنفوس تستحق الإعجاب.¹ ولا يمكن تفسير إلحاحه على بيان أخطاء أبي تمام إلا أنه يريد التوكيد على أن «محاولات أبي تمام في الخروج على عمود الشعر لم تنجح النجاح المرجو لها، أو أنها لم تحقق أصالة ذات قيمة في الشعر، فقد كانت معظم محاولاته ضربا من العناية بالشكل وإسرافا في التأنق والتزويق والزخرف.»²

لقد توصل الآمدي في موازنته بين الطائيين ونقد أشعارهما باحتكامه إلى معايير نقدية اعتمدت مقومات عمود الشعر التي استنبطت من نظره في الشعر القديم إلى نتائج نقدية هامة منها:

- أن أبا تمام في هذه الصنعة لا يقف عند حدود البديع، بل يتجاوزه إلى الفلسفة والفكر والمنطق، إذ استفاد من جدل المعتزلة وعلماء الكلام، فكانت معانيه دقيقة غامضة، وأن شعره تميز بخصائص عقلية اتضحت في دقة معانيه، وغوصه على طرائفها النادرة، وبخصائص زخرفية اتضحت في روعة تصاويره، وكثرة بدائعه.

- أن أخطاء الطائي لم تكن نتيجة نقص في شاعريته أو في مقدرته الفنية، بل كانت نتيجة خروجه على طريقة الأوائل وطلبه البديع وإكثاره منه.

- أن صحة المعنى في مفهومه النقدي تعني انطباق القول على الواقع المشاهد بعيدا عن الخلط أو الفساد أو الإحالة، بالاحتكام إلى ما كثر عند الشعراء السابقين، وما تواضع عليه العرف، وما أيده العقل والمنطق، ومن هنا كان الإخلال بهذا السياق يسقط المعنى في الضعف.

- أن استعارات الأوائل في صورهم الشعرية كانت جيدة؛ لأنهم يخرجونها مخرج المثل، بينما استعارات أبي تمام كانت غير لائقة وغير مستحسنة وتختلف كلياً عما جاء به الأوائل؛ لأنها تجعل المعنى غريباً و غامضاً.

- أن الجاز يعني وضوح الدلالة وسهولة الانتقال من معنى إلى آخر، والمناسبة والمشابهة والخضوع لتقاليد جاهزة هي بمثابة حدود له، وكان أبو تمام قد عبث بكثير من التصورات الأثرية لدى النقاد، فأساءوا فهم صورته الفنية.

1 - المرجع نفسه، ص 119.

2 - محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، ص 379.

- أن أبا تمام نازع في الإبداع إلى كل غاية، حامل الاستعارات إلى كل مشقة؛ فتوصل بذلك إلى الظفر بمطلوبه من الصنعة أين اعتسف، وبماذا عثر فتغلغل إلى توغير اللفظ، وتغميض المعنى والإغراب فيه أنى تأتي له وقدر.
- أن التشبيه الصحيح هو ما قارب فيه القائل إذا شبه، وأحسن منه الذي يصيب به الحقيقة، وكان الطائي يخرج عن هذا المفهوم ويخضع في تشبيهاته إلى ما تمليه عليه تجربته الشعرية.
- أن البحري يخطئ في الألفاظ و المعاني كلما خالف طريقة الأوائل، وحاول تقليد أبي تمام في صنعته وبديعه، وتكاد تختفي الأخطاء من شعره كلما عاد إلى طبعه وطريقة الأوائل.
- أن أبا تمام كان يستخدم اللغة استخداما مجازيا، فأخرج الألفاظ عن دلالتها التي اختصت بها، وهو ما جعل لغته تكون غير دقيقة في استعماله اللفظ أو صوغ العبارة، إذ كان يعاقل بين الكلام ويوظف الألفاظ الحوشية في شعره.

المبحث الثالث :

تحوّل المعيار النقدي إلى قضية نقدية

أسال النقاد القدامى مدادا كثيرا في حديثهم عن معيار عمود الشعر ومعيار السرقات الشعرية حتى تحول هذان المعياران إلى قضية نقدية امتدت آثارها إلى النقد الحديث الذي نظر إليهما نظرة موضوعية.

و هذا المبحث يسعى إلى مدّ جسر تواصل بين بعض قضايا النقد العربي القديم الذي مثل المنطلق الأول لكثير من النظريات النقدية وتطبيقاتها، وبين النقد الحديث الذي طوّر بعض تلك النظريات وعدّل عن بعضها الآخر، ويناقش أيضا في ميزان النقد الحديث نظرية عمود الشعر التي وُظِّفَتْ في النقد القديم كمعيار نقدي استمد مقوماته من الشعر القديم، كما يتناول بالدراسة والتحليل معيار السرقات الشعرية الذي احتكم إليه النقد القديم ليتحرى أصالة الشاعر ومدى ابتكاره وابتداعه في فنه، ويوضح العلاقة بين فهم الآمدي للسرقات الشعرية التي ظهرت في النقد العربي القديم، وبين مفهوم نظرية التناص التي عُيِّنَ بها النقد الغربي الحديث.

إن نقد الآمدي في موازنته يقوم على حسن استثمار ما حققه النقاد قبله من نتائج نقدية، ويرتكز على « العرف القائم على تقاليد العرب وحياتهم. وهذه النزعة التقليدية التي سادت، وهذه المراعاة التامة للموروث، وما استنه الأقدمون من قيم تركت أثرها العميق في عمود الشعر.»¹ ، فقد كان يسعى إلى تأسيس نقد معياري يقوم على معايير نقدية تحتكم إلى عمود الشعر الذي اجتمعت خصائص الشعر العربي القديم.

و قد أعجب الآمدي بالشعر الجاهلي، فتشبت به وحثّ الشعراء النظم على منواله، ثم نظر فيه، وحاول تععيد أصوله واستنباط خصائصه الفنية التي جمعها في عمود الشعر الذي احتكم إليه في نقده لشعر الطائيين، فاعتلى الشعراء الأوائل في موازنته منصّة القدوة التي تفرض على الشعراء الاقتداء بها، وصار أي حياد عما سنّوه من قوانين يوصف بالبدعة أو الضلال عن النهج الصحيح الذي خطّوه وذهب النقاد القدامى هذا المذهب لظنهم أن الأوائل عاشوا مرحلة النقاء اللغوي، وصفاء الطبع، وجودة القرينة.

ولكن الأساس الذي قامت عليه نظرية عمود الشعر في النقد، والذي يربط نظم الشعر إلى مثال سابق ويحط من قيمة كل شعر يخالف طريقة الأوائل، جعلها تتحول إلى قضية نقدية تباينت فيها آراء الدارسين في النقد الحديث بين مثمن لها ومحاولتها الحفاظ على الشعر العربي بربطه إلى الشعر الجاهلي الذي يحمل خصائص الأصالة، وبين مؤاخذ للنقاد القدامى الذين أساءوا تطبيق هذه النظرية فجمدوا الشعر ونظروا إلى إبداع الشاعر المحدث نظرة غير منصفة تولد عنها أمور عدّة منها:

1- النزعة العقلية المنطقية:

استند بعض الدارسين في مؤاخذتهم النقاد القدامى في احتكامهم إلى عمود الشعر إلى حجة أنه « نفي للفرد، وإلغاء للشعر، وتحميد للمذهب، ورفض لكل فتح جديد؛ لأنه سيكون تشويشا واختلالا، ودعوة إلى الاحتذاء، وتأكيدا للجوهر العقائدي للطريقة المعروفة، وهذا واضح في عبارات المرزوقي إذ المعنى واللفظ يلتزمان استجابة لنزعة فطرية تتجاوز الفرد؛ لتحقيق التجانس والاستئناس. تلك النزعة إنما يُطبع عليها الفرد، فيقصد الشاعر المطبوع إلى تقريب التشبيه خوفا من الغموض والالتباس، إذ يبين وجه الشبه بلا كلفة، والشاعر المطبوع لا يكدر وراء المجهول، لذلك تتأتى أجزاء النظم عفوا خاطره.»¹

وكان النقاد القدامى قد حددوا مفهوما عاما للمعنى « الذي يتصف بالشرف والصحة عياره العقل الصحيح والفهم الثاقب، وإصابة الوصف عياره الذكاء وحسن التمييز.»² وهو ما جعل نظرتهم إلى الشعر تكون عقلية تعتمد على المنطق الذي يقدر العقل، فطالبوا الشعراء بالقصد في الصور، و « طلب الصدق (الواقعي الأتموذجي)، فأغلب الظن أن مسألة عرض المعنى على العقل، من خلال المنطق حيناً، والعرف حيناً آخر كان لها أثر بالغ في الحد من جنوح الخيال إلى أفق غير أفق الظاهر و العرف التقليدي، فكان الشعر تقليدا محضاً لظاهر الطبيعة من جهة، وطريقة القدماء من جهة أخرى.»³ و من ثم رفض النقاد القدامى بعض الصور الفنية لدى الشعراء العباسيين الذين قدموا المعنى بلغة فنية مجازية حالت دون انطباق القول على الواقع المشاهد، وهذا يعني عندهم نوعاً من الكذب الذي فهموا منه أنه

1 - جودت فجر الدين، شكل القصيدة العربية في النقد العربي، ص 78-79.

2 - المرجع نفسه، ص 103.

3 - وحيد صبحي كباية، الخصومة بين الطائيين وعمود الشعر (http://www.awu-dam.org)

غلو و مبالغة. و صرفهم ذلك عن تحسس الصدق الشعوري النفسي؛ لأنه إذا « كانت الصورة تساهم في إقناع المتلقي و التأثير فيه عن طريق شرح المعنى و توضيحه، فإنها تحقق الغاية نفسها عن طريق المبالغة في المعنى، والصلة بين المبالغة والشرح والتوضيح صلة وثيقة؛ ذلك أن المبالغة تعد وسيلة من وسائل شرح المعنى و توضيحه، عندما يراد بها مجرد تمثيل المعنى أو تأكيد بعض عناصره الهامة.»¹

إن إلحاح النقاد القدامى على مبدأ الصدق في الشعر جعلهم بعيدين عن حقيقة الشعر؛ « لأن نظرهم إلى الإبداع الشعري ناقصة، فلم ينتبهوا لدور الشاعر فيه، ولم يربطوا بينه وبين تجربة الشعر. وقد كان لموقفهم هذا نتائج عديدة، كان لها الأثر البعيد في جمود الشعر العربي وتأخره، منها تقييد حرية الشاعر وحرمانه من التعبير الذاتي الصادق، وعدم العناية بالخيال، ورفض الاستعارة لكونها ضرباً من المبالغة القائمة على الخيال.»²

و كان الآمدي في غنى عن تفضيل أحد الشعارين؛ « لأنه مستغرق في تحليل الشعر، وفي الموازنة بين أكبر شاعرين في العصر؛ فالشعر غاية النظر، وأجدر شيء بعنايته في فنون الأدب، ولكنه في بعض عمله التفت إلى التفرقة بين الشعر والنثر، فأقامها على أن الشعر لا يشترط فيه الصدق أو طلب المنافع.»³

و تحت تأثير عمود الشعر وقع الآمدي في تناقض واضح في موقفه من المبالغة الفنية؛ فهو من جهة من أنصار الصدق في المعنى؛ إذ يطالب الشاعر بتحقيق انطباق بين الواقع الفني والواقع المشاهد؛ لأن كل ما « دنا من الحقائق كان ألوط بالنفس، وأحلى في السمع، وأولى بالإستجادة.»⁴ ومن جهة أخرى لم يفرض الآمدي على الشاعر أن يكون صادقاً في شعره كله، بل إنه يقبل منه المبالغة في أشياء حتى يخرج فيها إلى المحال، ولكنه اشترط عليه أن يخرجها مخرج الأمثال والنوادر.

2 - النظرة الجزئية الشكلية:

1 - جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص 343.
 2 - وحيد صبحي كباية، الصورة الفنية في شعر الطائيين بين الحس والانفعال (http://www.awu-dam.org)
 3 - مجدي أحمد توفيق المدني، المعرفة التاريخية للنقد العربي، الطبعة الأولى، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، جمهورية مصر العربية، 2001، ص 178.
 4 - الموازنة، ج 1، ص 220.

لقد كان للنظرة الجزئية إلى القصيدة العربية التي ترجمت في استقلالية الصورة الفنية، وفي وحدة البيت أثر بالغ في مفهوم النقاد القدامى للقيم الجمالية في الشعر، إذ نظروا إلى «القصيدة من حيث كونها مجموعة أجزاء، لا كلا موحدًا، فالجمال عند العرب هو جمال المركبات لا المفردات، وهو في المركبات حين تكون العلاقة بينها حسب مقتضيات العقل.»¹ و في هذا تأثير دون شك في نفسية الشاعر الذي كان همه الوحيد تقديم صورة مفردة مستقلة، وإنهاء المعنى في البيت المفرد؛ « لأن الألفاظ والجمل والعبارات في نظر الناقد جزئيات مستقلة يقاس حسننها في ذاتها، ولكن إذا كان جمال الصورة عند القدماء يقاس بفرديتها، فإن هذا لا يعني أنهم أغفلوا النظر إليها مع جاراتها؛ وإنما كانت نظرهم إلى هذه الصور مجتمعة، نظرة جمع لا توحيد، أي أن هذه النظرة كانت تجمع بين هذه الصور مع المحافظة على فردية كل صورة واستقلاليتها.»²

و من ثم فإنه ليس من المنطقي مؤاخذه الشاعر القديم بعدم تحقيقه للوحدة العضوية في قصيدته التي بناها وهو يفكر في وحدة المعنى في البيت المفرد، كما لا يمكن مطالبة الناقد القديم بالنظر إلى القصيدة على أنها كل متكامل يقاس حسننها في ذاتها؛ لأن البيت المفرد لا يمثل القصيدة وما يصدق من أحكام على البيت أو الجزء لا يصدق على القصيدة كلها، وإنما من المنطقي أن يلتمس العذر للشاعر والناقد كليهما؛ لأنهما خضعا للذوق الذي ميّز عصرهما والذي كان يحتزل جمال الصورة الفنية في وحدة البيت، وقد تفتن النقد الحديث لهذا الأمر فنظر إلى القصيدة على أنها كل متكامل، ووقف على أخص خصائصها الفنية في بنيتها ووظيفتها العامة.

كما ظهر أثر اللغويين في النقد القديم جليًا، إذ اهتموا بدراسة الشعر لتقعيد القواعد اللغوية واستغلوا ذلك في إطلاق بعض الأحكام، ولما كانت دراستهم تتم على مستوى البيت المفرد باهتمامهم بالمفردات والجمل، فإنها أضحت السبب المباشر في النظرة الجزئية للقصيدة العربية التي كرّسها نقاد الشعر الذين جاءوا من بعدهم، وقد بدا الآمدي في موازنته معتدا « بالجانب اللغوي المعياري الذي تنزّلت في إطاره مساهمات من كان قبله من اللغويين الذين أكدوا ضرورة أن تجري الألفاظ على أساليب العرب، ومن ثمّ يمكن القول إن الآمدي ومهما

1 - وحيد صبحي كباية، الخصومة بين الطائيين وعمود الشعر (http://www.awu-dam.org)

2 - الموقع الإلكتروني نفسه.

حاول التوكيد على استقلالية رأيه في دراسة الشعر إلا أنه ظل أسير النزعة التأثرية التي أرسى قواعدها اللغويون قبله، لكن الذي ميزه عن غيره من نقاد عصره؛ أنه ناقد جمالي احتكم إلى الذوق في كثير من أحكامه النقدية.¹

وكان للذوق الفني الذي فرضته نظرية عمود الشعر على الشاعر والناقد معا تأثير واضح في توجيه الحركة النقدية، إذ كان الناقد ملزما بالتزام عمود الذوق الذي يفرض على الشاعر عدم الخروج في استعاراته عما سنّه الأوائل، فخضع الآمدي لهذا القانون في نقده لشعر الطائيين و« تناول القواعد القديمة من اعتماد على أصول اللياقة وعلى قانون منتهى الجودة وعلى ما أشبه هذين من أصول نقدية قديمة وجعلها مقياسا كبيرا يكثر اللجوء إليه عندما يجد الناس مخالفين له في ذوقه، فإنه قد تجاوز حدود تلك القواعد التي كانت تقف عند حدود المواصفات الشكلية إلى صميم العملية الشعرية.»²

و في ضوء هذا المفهوم رفض الآمدي من استعارات أبي تمام، وعلل رفضه تلك الاستعارات بخروج الطائي عن السنن التقليدية المتوارثة عن الشعراء الأوائل، وبذلك يمكن القول: إن عمود الشعر يجرّض الناقد على تعقب الاستعارة، بل ويجبره على التدخل في قدرة الشاعر الخيالية و في تشخيصه ويلزمه نمطية الصورة الفنية التي عرفها في أشعار الأوائل.

و كادت مبالغة النقاد القدامى في الاحتكام إلى طريقة العرب أن تحدث القطيعة بين المبدع والناقد؛ لأن كليهما صار أسير عمود الشعر الذي فرض عليهما طريقة نمطية في نظم الشعر ونقده، وبذلك صادر الناقد القديم - نزولا عند رغبة عمود الذوق - إبداع الشاعر الذي خالف طريقة الأوائل، فتحول هذا العمود إلى قانون قيّد حرية الشاعر؛ « ولكن هذا لا يعني أن ثمة تناقضا بين حرية الفنان والذوق العام، فإن تعبير الفنان عن ذاته، لا يلغي التزامه بالذوق العام، كما أن هذا الالتزام لا يلغي فرديته وخصوصيته كفنان، فالعمل الأدبي لقاء بين الخصوصية الذاتية والعمومية الذوقية، فإن التزام الشاعر العمومية فقط يبقى شعره في إطار التقليد، ويبقى الأصل هو الأفضل، مهما كان إبداعه عظيما، وإن التزم الخصوصية فقط خرج إلى التعقيد والغموض أحيانا.»³

وظل

1 - أحمد الوردني، قضية اللفظ والمعنى و نظرية الشعر عند العرب، ص 486.

2 - إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص 155 - 156.

3 - وحيد صبحي كباية، الخصومة بين الطائيين و عمود الشعر (http://www.awu-dam.org)

النقاد القدامى الخاضعين لنظرية عمود الذوق يقدمون التشبيه على الاستعارة، وذلك بتأثير النزعة العقلية الاتباعية، فطالبوا الشعراء بالإصابة في الوصف « والمقاربة في التشبيه، مما ينسجم مع النزعة المنطقية العقلية من جهة، ويرتبط بالتوافق الشكلي من جهة ثانية؛ لأن الأشكال البلاغية التقليدية تميل إلى الاتكاء على العقل والمنطق. فالفنان إذا كان ينشئ أبنيته الفنية، إنما كان يحكم بناء أجزائها إحكاماً عقلياً، قائماً على التعليل المنطقي الموضوعي، لا على التعليل الحدسي الشعوري.»¹ و كان من نتائج التدخل في تشخيص الشاعر أن حكم الآمدي على شعر أبي تمام بالغموض والتعقيد؛ لأنه كان من النقاد الذين يفضلون الصورة القريبة التي تفهم دون إعمال فكر أو استنباط، ومن الذين ظلت ظاهرتا الغموض والتعقيد بالنسبة إليهم غريبة عن العقلية البيانية التي يميل إليها الشاعر المطبوع الذي يقدم صوراً فنية قريبة الفهم واضحة المعنى.

3- ربط الخيال بالوهم:

نتج عن تقديم النقاد القدامى للعقل الذي مثل مركز الإبداع الشعري عندهم؛ سوء فهم لما أبدعه الشاعر خارج الطريقة القديمة التي سنّها الشعراء الأوائل؛ لأن عيار المعنى عندهم أن يعرض على العقل الصحيح و الفهم الثاقب، وهو ما جعلهم يهملون الخيال الذي مثل عندهم ضرباً من الوهم، وفصلوا بين مفهومي الخيال والصورة الفنية، وعليه « فإن ضعف ملكة الخيال الشعري عند العرب هو أثر من آثار خطائية الروح العربية المشتعلة التي لا تعرف الأناة في الفكر، فضلاً عن الاستغراق فيه، وهو أيضاً أثر من آثار ماديتها المحضة التي لا تستطيع الإمام بغير الظواهر؛ مما يدعو إلى الاسترسال مع الخيال إلى أبعد شوط وأقصى مدى، ولقد كان لهاتين النزعتين (الخطائية والمادية)، أثر كبير في النظر إلى الشاعر على أنه خطيب، وظيفته حماية ذمار القبيلة والنضال عن أعراضها بلسانه.»²

كما تعامل النقاد القدامى مع الشعر وفق النظرة النفعية، فعدّوه وسيلة من وسائل الدين، وجعلوا من الشعر الجاهلي الأنموذج الأدبي الذي يجب أن يمثل المرجعية الفنية لنقدهم، فأقاموا على أساسه نظريتهم النقدية التي جمعوا فيها خصائص الشعر القديم واصطلحوا عليها بعمود الشعر الذي يتطلب الجزالة والحلاوة في اللفظ، والقرب في المعنى وجعلوا عيارهما العقل

1 - الموقع الإلكتروني نفسه.

2 - الموقع الإلكتروني نفسه.

الصحيح والفهم الثاقب والطبع والرواية والاستعمال، والإصابة في الوصف وجعلوا عيارها الذكاء وحسن التمييز، والمقاربة في التشبيه وجعلوا عياره الفطنة وحسن التقدير، فما وافق هذه الشروط فهو المختار المستقيم، وما خالفها فهو المسترذل المهجين.

4- تقديم الصياغة الشعرية:

ظهرت نظرة الآمدي الفلسفية إلى الشعر في الأقوال التي جاءت في الموازنة والتي نظرت فيها للشعر، فعده صناعة تقوم على علل، ولم يتحدث عن الشعر من حيث كونه خلقاً ورؤية شعرية، واهتم بالصيغة الخارجية الشكلية للقصيدة، ولم ير « ضيراً في تكرار المعاني مادامت الصياغة مبتكرة، مما أدى إلى تكرار الصور نفسها وتشابهاها، و بالتالي الاعتماد على الصور الجاهزة والثابتة المكررة التي حضيت بإجماع عام من النقاد والناس.¹»

و لكن الآمدي الذي جرى في نقد لشعر الطائيين على ما أرساه النقاد قبله من قيم نقدية، خالفهم في توكيدهم على " العلة الصورية " التي تعد من حسن تأليف الشعر، فقرن حسن تأليفه الشعر « بالتخييل؛ ذلك أن التخييل ليس إلا طريقة خاصة في صياغة المعاني أو الأفكار، ولا تتصل بقيمة هذه المادة في ذاتها من حيث جلالها وهوانها، وأصدقها وأكذبها إنما تكمن في الشكل الذي تتخذه هذه المعاني، وفي طريقة الصياغة التي تحيل للمتلقى أمراً من الأمور يقضي به إلى اتخاذ وقفة سلوكية بعينها تتجلى في فعل أو انفعال.²»

ومن ثم ذهب الآمدي إلى عدّ صحة التأليف في الشعر أقوى دعائمه « فكل ما كان أصح تأليفاً كان أقوى بتلك الصناعة ممن يضطرب تأليفه.³»

ويعد اهتمام الآمدي بالصياغة الشكلية من بين الأسباب التي حجبت دور الخيال والصورة في الشعر، فشجع الشاعر على صحة التأليف من جهة، ووقف موقفاً مناقضاً للخيال من جهة أخرى عندما عدّ استعارات أبي تمام غامضة وبعيدة، وأنها تحتاج إلى إعمال فكر، وحكم عليها بالتعقيد والقبح لمخالفتها عمود الشعر الذي يشترط الوضوح وقرب المأتم؛ لأن الصور التي تحتاج إلى تدبر واستخراج، دليل على تكلف الشاعر، وطلبه الصنعة حباً في الظهور وبيانا لفرديته ومخالفته الشعراء الأوائل.

1 - وحيد صبحي كباية، الخصومة بين الطائيين و عمود الشعر (http://www.awu-dam.org).

2 - أحمد الوردني، قضية اللفظ والمعنى ونظرية الشعر عند العرب، ص 316.

3 - جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص 317.

إن تأثير النزعة الخطابية في الشعر العربي القديم في الفكر النقدي العربي، دفعت الناقد والشاعر معا إلى الاهتمام بالصياغة الشكلية؛ « فالشاعر عند العرب يقوم مقام الخطيب، لهذا عليه أن يعنى بتجويد شعره ليحقق التأثير المنشود في الجماعة.»¹ والناقد يقوم مقام المستمع أو القارئ الذي يبحث عن المتعة الفنية، فهو مندفع تحت ضغطها إلى الاهتمام بالصياغة الفنية وتزيين الشكل اللذين تحولوا إلى مطلب جماعي، أو يمكن القول: إن الذوق العربي كان يعجب بالصورة البراقة، والشكل الفني الذي يراعي ذوق المستمع ومن ثم ظهر في النقد العربي القديم أغزل بيت وأمدح بيت.

و تحول الناقد القديم إلى مساهم في جمود الشعر؛ لأنه صار متلقٍ يبحث عن المتعة واللذة ويلح على شرف المعنى وجزالة اللفظ، وعلى ضرورة تجويد الصورة الفنية بإتقان الصياغة وإخراجها في هيئة مضارعة لتلك التي جاء بها الشاعر الجاهلي والتي تمثل أهم الأسس الجمالية في الشعر؛ و لأنه ركز على الشكل الفني و « أهمل التجربة الشعرية التي تؤكد على العمق أكثر من التفصيلات التي لا تترك مجالاً للإيحاء والرمز؛ لأن الألفاظ الحية والصور الفنية هي التي تقوم بمهمة الإيحاء والرمز، وحيويتها وغموضها وتناقضها يزيد من قوة الإيحاء والرمز.»²

وعلى هذا الأساس قصر النقد القديم مقياس الجودة في الشعر على جمال اللفظ وروعة الأسلوب وموافقتهما النهج العربي القديم في صحة التأليف وجودته، وأما المعاني وسموها والحكمة الإنسانية وروعتها والخيال الفني وما ينتج من صور فنية بديعة، فذلك ترف زائد عن حاجة المتلقي الذي يبحث في الشعر على ما يحققه له من لذة ومتعة؛ لذلك لم ينظر الآمدي وغيره من النقاد القدامى في ما أتى به أبو تمام من جديد في مجال اللغة الشعرية، أو ما أضافه من عناصر جديدة في الصور الفنية، وإن نظروا إلى هذا الجديد في شعره، فإنما هي نظرة انتقاص واستهجان؛ لأن الصنعة ستبقى قائمة وظاهرة في إبداع أبي تمام.

و قد عكست الموازنة بين الطائيين تأثر الآمدي بفكرة تقديم الصياغة الشعرية، وإيثار الروح الشعرية المطبوعة التي تميل إلى إيثار اللفظ والأسلوب، وكان من نتائج ذلك أن وقف من

1 - وحيد صبحي كباية، الخصومة بين الطائيين وعمود الشعر (http://www.awu-dam.org)

2 - عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، ص 111.

استعارات أبي تمام موقفاً حال دون « تكثير الطبقة التي تتذوق الجدة في الاستعارة، وتقبل على ما يمكن في طبيعة الخيال الخلاق من إبراز الحياة في صورة جديدة.¹»

و لكن نظرية عمود الشعر التي حفل بها النقد العربي القديم لم تلق لها الحفاوة نفسها في النقد الحديث، إذ نظر إليها بعض الدارسين المحدثين نظرة انتقاد ورأوا فيها مصطلحا مضطربا يحتاج إلى مراجعة؛ « لأنه يقوم على الاتكاء على صورة المثال على حسب تصور ما، وما ينحرف عنه من ملاحظات جزئية يكون ذلك مخالفا لعمود الشعر - الذي يعد في نظرهم - مجرد إحصاء واهن لما وقع فيه الشعراء من أخطاء تتصل بالعرف العام أو العرف اللغوي، كمحاولة للابتعاد عنها مما لا يشكل نظرية ما، وذلك فيما يتصل بتعريفه - العمود - بالسالب، وليس بالإيجاب لبيان نقيضه - الإيجاب - هو الصورة المثلى. ²»

و ذهب دارسون آخرون إلى التشكيك في موضوعية نظرية عمود الشعر، وعللوا ذلك بأن هذه المعايير تخضع لعواطفه الذاتية، فقد كان الآمدي يشتغل « بالكتابة في قصور رجال الدولة في بغداد والبصرة، فإذا لاحظنا أن هذه المهنة لا تصلح - في العصر العباسي - أن تكون بابا من أبواب الرزق، إلا إذا رُوِيَ فيها السهولة والترف والزخرف، وكانت معانيها بسيطة سهلة قريبة التناول، ولاحظنا - كذلك - أن أبا تمام لم يكن يهتم بشيء من هذا في كل ما أخذ عليه، وإذا عرفنا هذا وأدركنا أن هناك تصادما بين المذهبين، وأول شيء يخطر بالذهن أن يخاف الآمدي على مهنته من كل ما يصادم مذهبه في الكتابة، فدافع عنه، وهو في دفاعه يحط من شأن شعراء المعاني، وفي مقدمتهم أبو تمام.³»

لقد أثار احتكام النقد القديم إلى عمود الشعر جدلا نقديا في أوساط الدارسين المحدثين الذي نظر أكثرهم نظرية عمود الشعر نظرة تؤاخذ النقد القديم الذي أوجدها ولم يحسن توظيفها، وأدى ذلك إلى تجميد الشعر لما سلك في « تقويمه للإبداع الشعري سبلا أخرى ضاعت هباء في متابعات مجانية لا طائل من ورائها، فمن منطلق اللغة الضيق فتحت على الشعراء جبهة أخرى لتساهم في تباعد الجهود الإبداعية وتفتح مجالات أخرى للتلاقي الحتمي

1 - إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص 158.

2 - رجاء عيد، المصطلح في التراث النقدي، ص 08

3 - وحيد صبحي كباية، الخصومة بين الطائيين وعمود الشعر (http://www.awu-dam.org)

والتصادم المنتظر؛ لأن في تشابك الكلام والمعاني مبعثاً لإثارة الحزازات، ويصبح حق سبق وأفضلية القديم على الجديد حقاً مشروعاً حتى ولو تفوق اللاحق على السابق.¹

و إذا كان الآمدي قد احتكم في موازنته إلى عمود الشعر، فإنه يؤاخذ على شدة حرصه عليه، و مبالغته في الاحتكام إليه، وتصديه للشعراء الخارجين عنه، وعدم تحديده لمفهوم نظري واضح لعمود الشعر الذي أشار إلى خصائصه الفنية التي تحققت - في نظره - في الشعر القديم، وفاته أن لا يمكن لأحد أن يزعم أنه أحاط بطريقة العرب أو أن يقول أن شاعراً استطاع أن ينحرف عن عمود الشعر « في حقيقة الأمر مهما يقال في مسلم ودعبل وأبي تمام والمتنبي وغيرهم من أصحاب التكلف والتصنع والبديع، فهؤلاء وأمثالهم قد هموا أن يجددوا بالفعل في كثير من الأشياء، ولكنهم احتفظوا دائماً بفصاحة الكلمة، وجزالتها وبرونق الأسلوب ورسائلته.»²

ركز الآمدي في نقده لشعر الطائيين على فكرة أن جودة الشعر لا تكون إلا صحة التأليف وعضوية الألفاظ وجمال النظم، فسعى من خلال نظرية عمود الشعر إلى « تأسيس مفهوم نظري وتطبيقي له.»³ بموازنته بين شاعرين عباسيين كان لهما الأثر الواضح على الساحتين الشعرية والنقدية، حتى وإن ظهر بعض التسرع في أحكامه النقدية، فإنها في معظمها مثلت رؤية نقدية أصيلة ذات قيمة كبرى لا تقل أهمية عن التجربة الإبداعية الشعرية الجديدة للشاعر المحدث.

إن ظهور نظرية عمود الشعر في النقد العربي القديم كرد فعل للخوف الذي أصاب الناقد القديم الذي توارث نقده، ورأى أن النتاج الشعري الجديد الذي ظهر في العصر العباسي يكاد يفلت من قبضة النقد القديم؛ إذ طرح مفاهيم جديدة اختلفت عن تلك التي ورثها الناقد القديم الذي رثى ذوقه الفني في كنف شعر نشأ في بيئة مختلفة عن البيئة العباسية في كل شيء، فسارع إلى وضع نظرية عمود الشعر التي اشتملت على خصائص فنية مستنبطة من الشعر الجاهلي الذي جاء إلى العالم من مخاض القبيلة، ونشأ وترعرع بين أحضانها لحماية ذمار القصيدة العربية التي تعرضت لهجوم بعض أنصار الجديد. و قد تفسر

1 - عبد الله حمادي، الصراع بين الإتيان والابتداع في الشعرية العربية (http://www.nizwa.com) 206.

2 - رجاء عيد، المصطلح في التراث النقدي، ص 206.

3 - جريدة الأسبوع الأدبي، العدد 979، التاريخ: 2005-10-21 (http://www.mafhoum.com)

هذه النظرية بأنها ترجمة للصراع الفني الذي ظهر نتيجة اصطدام بقايا الحضارة الفارسية والحضارة العربية على المستوى الفني، ولا يخفى أن بعض الدعوات التجديدية كانت تحمل بين طياتها أفكاراً تهديمية للموروث الثقافي العربي، ولا يؤاخذ الناقد القديم في ظل هذا الظرف سوى في لجوئه إلى محاولة مصادرة إبداع الشعراء الذين لم يكن لهم أي تهديد للموروث الثقافي العربي وكانوا يندفعون في إبداعهم الفني بطاقتهم الإبداعية الفنية فحسب.

أما المعيار الثاني الذي شغل النقد العربي وتحول إلى قضية نقدية دارت عليها حركة النقد زمننا طويلاً، فهو معيار السرقات الذي ظل طيلة قرنين من الزمن (من القرن الثالث الهجري حتى القرن الخامس) أحد أهم قضايا النقد القديم. ولكن المتتبع لمسألة السرقات يجدها «طبيعية قديمة في تاريخ الأدب العربي وفي الشعر منه بوجه خاص، وجدت بين شعراء الجاهلية، وفطن إليها النقاد والشعراء جميعاً لما لاحظوا مظاهرها بين امرئ القيس وطرفة بن العبد وبين الأعشى والنابعة الذيباني وبين أوس بن حجر وزهر بن أبي سلمى، وكان حسان بن ثابت يعترف بكلامه وينفي عن معاينة الأخذ والإغارة.»¹ و يقول:

لَا أَسْرِقُ الشُّعْرَاءَ مَا نَطَّقُوا بَلْ لَا يُؤَافِقُ شِعْرُهُمْ شِعْرِي²

و كان مفهوم السرقة في تفكير الناقد القديم مرتبطاً بالمفهوم السلبي إذ كان يرى أن أفق الإبداع الشعري رحب ويتسع لكل مبدع؛ فلا يجوز للشاعر أن يأخذ من الآخرين ما أبدعوه، بل عليه أن يبتكر ويظهر بصماته الخاصة في إبداعه؛ لأن السرقة إنما تحدث في «الصور الخيالية الظاهرة في التشبيه والاستعارة والكناية، وهذه بطبيعتها معرض للتجديد والبراعة تبعاً لدرجة العواطف وأشكالها، ولتجديد المظاهر والمستحدثات، وتقويم العلوم والفلسفات، فيباح للذكي أن يبتكر فيها ما شاء له فكره وخياله، ويمكن لغيره أن يستغله مجدداً فائزاً بالبراعة في هذا المجال الذي لا تحصر أنواعه.»³

و بذلك فرّق النقاد القدامى بين ما يقوله الشاعر الراوية الذي يحاكي شاعره الذي يتلمذ على يديه، فينظم شعراً يضارع شعره، وبين السرقة الشعرية التي يعمد فيها الشعراء إلى سرقة معاني غيرهم، فإنهم من جهة كانوا يدعون الشاعر إلى الاستفادة من تجارب غيره من

1 - أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، ص 264.

2 - ديوان حسان بن ثابت، دار صادر، بيروت لبنان، (د.ت)، ص 97.

3 - أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، ص 262.

الشعراء المشهود لهم بالفحولة، غير أنهم « كانوا يحاسبونه محاسبة شديدة على ما يستعيره من غيره، وعلى مالا يكتفي فيه على قريحته وقد أطبق المتقدمون والمتأخرون على تداول المعاني بينهم، فليس على أحد عيب إلا إذا أخذه بلفظه كله، أو أخذه فأفسده وقصر فيه عمّن تقدمه.»¹

و كان النقاد القدامى يستغلون موضوع السرقات و يترصدون أبسط تشابه بين معاني الشعراء للنيل منهم والانتقاص من قيمتهم، ولكن الآمدي نظر إلى موضوع السرقات من زاوية مختلفة عن تلك التي نظر منها سابقوه، فلم يترصد السرقة في حدّ ذاتها بقدر ما كان يسعى إلى إرساء مفهوم جديد لها، إذ رأى أنه ينبغي على الناقد « أن يميز في بحثه عن أصالة المبدع بين المعاني المشتركة التي هي ملك مشاع للناس طرّاً وبين المعاني الخاصة التي تفرّد بها أصحابها وعرفت لهم دون غيرهم، والتي إذا أخذها السارق، عُدّ سارقاً؛ فالآمدي هنا لا ينظر إلى العمل الأدبي على أنه تجربة تنصهر فيها العناصر مثلما تنصهر قطعة السكر في كوب الماء فتفقد ملامحها الخاصة التي كانت لها قبل دخولها في التجربة، بل ينظر إليه على أنه إطار تلتقي فيه العناصر الأولية في علاقات تجاور دون أن تضيّع شيئاً من صفاتها الذاتية بانخراطها في الكلّ الذي تتصادم فيه مع غيرها لتعطي العمل الفني صورته المتميزة لذلك سهّلَ عنده إفرادها عند السياق الذي ترد فيه وردّها إلى أصولها، وفي ظلّ الفهم لعلاقات العناصر داخل العمل الأدبي لا يمكن للآمدي أن يفهم الإبداع إلا فهماً جزئياً مبتوراً عن الصور الكلية للعمل الفني.»²

و هذه النظرة النقدية طبيعية في نقد الآمدي؛ لأنه من المنطقي أن يتأثر الناقد بالمفاهيم النقدية الشائعة في عصره التي تُقيّم الفن على أساس نظرة جزئية تعتمد على وحدة البيت، وترفض أخذ الشعراء من بعضهم، ولكن الذي خالف فيه الآمدي نقاد عصره أنه نجح في تحقيق بعض شروط المنهج العلمي في موضوع السرقات الشعرية، فقد تنبه لكثرة التشابه والتأثر والسرقة في شعر أبي تمام وأدرك العلاقة بين ما جاء في شعره من المعاني المتشظية في أشعار القدماء الذين سبقوه لتلك المعاني، وعلل ذلك تعليلاً منطقياً؛ وهو أن بعض المعاني ترسّبت في ذاكرة الطائي بفعل ما حفظ وروى ورثب وجمع وصنف من أشعار الأوائل، ثم انعكست في إبداعه الشعري دون قصد منه.

1 - عبد القادر هني، نظرة الإبداع في النقد العربي القديم، ص 15.

2 - المرجع نفسه، ص 13.

ولم يفت الأمدي في باب السرقة أن يستقصى معظم ما قيل في السرقات الشعرية قبل الخوض في دراسة الطائيين، فرجع إلى مصادر السرقات وإلى من ألفوا فيها؛ بل ووجه كثيرا من عنايته لتلك السرقات التي خرجها غيره، ففرق بين ما يمكن أن يقال فيه مسروقا، وبين ما لا يُعدُّ من السرقة، وكان النقاد قبله قد أطلقوا العنان لمعيار السرقة و أساءوا تطبيقاته وأكثروا فيه المصطلحات كالإغارة، والاعتصاب، والاستيلاء وغيرها، وهي مصطلحات تؤاخذ الشاعر الذي يظهر في شعره أي نوع من التشابه مع شعر غيره وبذلك توقعه في إحراج شديد، يحوِّله في نظرهم إلى سارق لئيم.

و تجلّى اختلاف الأمدي أيضا عن غيره من نقاد عصره في موضوع السرقات أنه كان موضوعيا في تخرجه لكثير من سرقات الطائيين، وأقرَّ أن النقاد والعلماء بالشعر كانوا لا يجعلون السرقات من كبير عيوب الشاعر؛ « لأنه باب ما يعرى منه أحد من الشعراء إلا القليل.»¹ وبذلك تفتن إلى حقيقة نقدية أشار إليها النقد الحديث وهي أن بعض التشابه بين أشعار الشعراء يحدث دون إرادة منهم فتحضر المعاني المشابهة عفوا من غير قصد الشاعر.

لقد بحث النقد القديم في موضوع السرقات بحثا واسعا، وراح يكشف وسائلها، وعدَّ ذلك دليلا على ضيق مجال الإبداع لدى الشعراء الذين يضطرون إلى أخذ معاني غيرهم ويبدلون الجهود الضخمة في إخفائها، بل ويتخذون وسائل متنوعة « لتحويل المسروق إلى مبتدع أو بعبارة أخرى التغطية على السرقة، ورفعها إلى مستوى يبدو فيه مبتدعا، وهي الزيادة على المعنى الأصلي وتأكيد، وكلما ازداد الكلام تأكيدا كان أبلغ، وعرض المعنى في لفظ مليح أو ما يعرف بملاحة اللفظ والجزالة والصحة.»²

و تظهر فطنة الأمدي إلى هذه الحقيقة بإشارته إليها بقوله: « إن حسن التأليف وبراعة اللفظ يزيد المعنى المكشوف بهاء وحسنا ورونقا حتى كأنه قد أحدث فيه غرابة لم تكن وزيادة لم تعهد.»³ وبهذا النظرة تميز في تخرجه للسرقات الشعرية عن سبقوه، و ظل ينظر إلى العمل الفني « وكأنه ثوب مؤلف من خرق شتى فهو يميز العناصر التي يشترك فيها الناس كافة مما لا يمكن أن يتهم فيه المبدع بالسرقة وبين تلك التي اشتهر بها شاعر بعينه ممَّا يُعدُّ الخوض فيه سرقة

1 - الموازنة، ج 1، ص 138.

2 - عبد الحميد القط، في النقد العربي القديم، ص 248.

3 - الموازنة، ج 1، ص 425.

مذمومة وبين ما أضافه المبدع محور الدراسة من جديد بالاعتماد على قريحته.¹ و من ثم دافع عن أبي تمام في بعض سرقاته التي خرَّجها له أبو علي محمد بن العلاء السجستاني الذي ادعى أن ليس لأبي تمام من المعاني ما انفرد به واخترعه إلا ثلاث معان، وكان الآمدي قد ردّ على أبي علي هذا الإدعاء، وذكر أنّ لأبي تمام معاني فريدة وبدائع مشهورة. وردّ الآمدي أيضا كثيرا من السرقات التي خرَّجها أبو الضياء بشر بن يحيى، وبين أن السرقة الشعرية « إنما هي في البديع المخترع الذي يختص به الشاعر، لا في المعاني المشتركة بين الناس التي هي جارية في عاداتهم، والمستعملة في أمثالهم ومحاوراتهم ممّا ترتفع الظنّة فيه عن الذي يورده أن يقال: إنه أخذه من غيره.»²

و كان أبو الضياء قد استكثر في باب السرقات ولم يقنع فيه بالمسروق الذي يشهد التأمل الصحيح بصحته حتى تعدى ذلك إلى التكثر في تخريج السرقات، وخلط بين ما يعدُّ من السَّرَق وبين ما لا ليس من السرقة « ولا بين المعنيين تناسب ولا تقارب، وأتى بضرب آخر ادّعى فيه السرقة والمعاني مختلفة؛ وليس فيه إلا اتفاق ألفاظ ليس مثلها مما يحتاج واحد أن يأخذه من آخر؛ إذ الألفاظ مباحة غير محظورة.»³

و تجلّى إعجاب الآمدي بالمقدمة التي افتتح بها أبو الضياء كتابه في تنبيه بعض ما جاء فيها دون أن يفصح عن ذلك، وذكرها في الموازنة، بقوله: « إنه ينبغي لمن نظر في هذا الكتاب أن لا يعجل بأن يقول: هذا مأخوذ من هذا، حتى يتأمل المعنى دون اللفظ، ويعمل الفكر فيما خُفي. وإنما المسروق في الشعر ما نقل معناه دون لفظه، وأبعد أخذه في أخذه...ومن الناس من يبعد ذهنه إلا عن مثل امرئ القيس وطرفة حين لم يختلفا إلا في القافية، فقال أحدهما: "وتحمل"، وقال الآخر: "وتجلد...ففي الناس طبقة أخرى يحتاجون إلى دليل من اللفظ مع المعنى. وطبقة يكون الغامض عندهم بمنزلة اللفظ الظاهر، وهم قليل.»⁴

و أورد الآمدي في موازنته أمثلة تطبيقية كثيرة ناقش فيها السرقة عند الطائيين، منها ما ذكره "أبو الضياء" من المعاني المستعملة الجارية مجرى الأمثال، و ادعى أن البحري أخذ قوله:

1 - عبد القادر هني، نظرية الإبداع في النقد العربي القديم، ص 12.

2 - الموازنة، ج 1، ص 346.

3 - المصدر نفسه، ص 346.

4 - الموازنة، ج 1، ص 345.

وَبَيِّتُ يَحْلُمُ بِالْمِكَارِمِ وَ الْعُلَى حَتَّى يَكُونَ الْمَجْدُ جُلًّا مَنَامَهُ¹

من قول أبي تمام:

جَرَى الْجُودُ بِجَرَى النَّوْمِ مِنْهُ؛ فَلَمْ يَكُنْ لِعِغْرِ سَمَاحٍ أَوْ طَعَانٍ بِحَالِمٍ²

و بيّن الآمدي خطأ أبي الضياء في ادعائه السرقة على البحترى الذي لم يكن له ليعمد إلى السرقة؛ لأنه شاعر مطبوع، ولأن مثل « هذا المعنى موجود في عادات الناس، ومعروف في معاني كلامهم، وجار كالمثل على ألسنتهم، بأن يقولوا لمن أحب شيئاً أو استكثر منه: فلان لا يحلم إلا بالطعام... ولا يقال لما كانت هذه سبيله: سرق، إنما يقال له: اتفاق، فإن كان واحد سمع هذا المعنى أو مثله من آخر و احتذاه، فإنما ذكر معنى قد عرفه واستعمله، لا أنه أخذه أخذ سرق.»³ وبذلك نفى الآمدي السرقة تماماً عن شعراء الطبع، وهو في هذا خاضع لما تلميه عليه نظرية عمود الشعر.

كما ردّ الآمدي في موازنته على من رأى اتفاق المعنى بين قول أبي تمام:

وَرُبَّ يَوْمٍ كَأَيَّامٍ تَرَكْتُ بِهِ مَتْنُ الْقِنَاةِ وَمَتْنُ الْقِرْنِ مُنْقَصِفًا⁴

وقول البحترى :

فِي مَعْرِضِ ضَنْكَ تَحَالُ بِهِ الْقِنَاةِ بَيْنَ الضُّلُوعِ إِذَا انْتَنَيْنَ ضُلُوعًا⁵

و أكد الآمدي في ردّه خطأ النقاد الذين رأوا اتفاقاً بين معنى الطائين بقوله: « ليس بين المعنيين اتفاق إلا في أن الشاعرين وصفا حال الطعن بالقنا كيف يقع؛ فذكر ذلك أن مدوحه يقصف متنّ القِرْنِ ومتنّ القنّاة، وشبّه هذا انطواء الرّماح واعوجاجها- إذا وقعت بضلوع القوم - باعوجاج ضلوعهم. وهذا من التشبيهات الظرفية العجيبة، وهو المعنى الذي استغربه واستحسنه أبو تمام لمّا أنشد البحترى محمد بن يوسف القصيدة، وذلك أول اجتماعهما وتعارفهما على ما يرويه الشاميون.»⁶

1 - ديوان البحترى، ج 2 ، ص 41.

2 - ديوان أبي تمام، ج 2 ، ص 328.

3 - الموازنة، ج 1 ، ص 420.

4 - ديوان البحترى، ج 1 ، ص 420.

5 - الموازنة، ج 1 ، ص 347.

6 - المصدر نفسه، ص 362.

و تزخر موازنة الآمدي في باب السرقات بأحكام نقدية كثيرة دلت على فهمه المخالف لنقاد عصره في موضوع السرقة، وحسن فهمه لمعيار السرقة؛ فهو يدقق في المعنى ويتحرراه قبل أن يحكم على السرقة.

و تشير الأحكام النقدية التي جاءت ماثلة في الموازنة إلى أن الآمدي كان يرد ما خرَّجه غيره من النقاد لبعض معاني الطائين وقالوا فيها إنها مسروقة، كقوله: « وهذان المعنيان جنسهما واحد، ولفظهما مختلف، وهما شائعان في الكلام، وجاريان في الأمثال.»¹ وقوله كذلك في موضع آخر: « فليس - وإن كان جنس المعنيين واحد - يصح أن يقال: إن أحدهما أخذ من الآخر؛ لأن هذا قد صار جاريا في العادات، وكثر على الألسن، والتهمة ترتفع عن أن يأخذ واحد من الآخر.»² وقوله أيضا: « فالغرضان مختلفان؛ والمعنى واحد شائع جار في عادات الناس أن يقولوا: إنما زيد كلام، وإنما عمرو قول بلا فعل. ومثل هذا - مع كثرته على الألسن - لا يقال: أنه مسروق.»³

و رأى الآمدي أن السرقة لا تكون إلا إذا كان المعنيان من جنس واحد - أي تناولا للموضوع نفسه - وكان لفظهما مختلفا ولم يكونا جاريين في الأمثال والعادات وشائعان؛ لأن المعاني الشائعة بين الناس قدر مشترك ولا يجوز لأحد أن يدعي أحقيته بهذه المعاني دون غيره. و ثم نبه الآمدي إلى أن السرقة « لا تكون إلا في المعنى المبدع المخترع الذي عُرف لشاعر بعينه ثم يأتي شاعر آخر فيسرق منه الجديد البديع.»⁴ وبذلك سعى إلى وضع حد للتجاوزات التي وقعت في موضوع السرقة « والذي جانب فيه كثيرون وجه الحق وتورطوا في أخطاء يابها النقد النزبه المنصف؛ فأدرك بفطنته وذوقه السليم أن الشاعر إذا أراد أن يسرق لا يعتمد إلى الشائع أو المتداول من المعاني، وإنما يعتمد إلى الجديد المخترع الذي يقع عليه الشاعر.»⁵

و لَمَّا كانت الخصومة متأججة حول الطائين فقد فطن الشعراء والنقاد إلى السرقة، وأحاطوها بعناية بالغة، وحرصوا على استخراجها خاصة في عهد أبي تمام، وأخذوا «يتبعونها ويصلون بين البيت والبيت الذي أوحى به، ويجعلون لها رسوما وأصولا، وكان طبيعيا أن يخوض

1 - المصدر نفسه، ص 350.

2 - المصدر نفسه، ص 351 - 352.

3 - المصدر نفسه، ص 356.

4 - محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، ص 353.

5 - محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، ص 354.

فيها الآمدي.»¹ الذي تملّص من بعض مؤثرات عصره، واعتمد على الذوق قبل الحكم، وهو في هذا وقيّ للمنهج العلمي الذي يردُّ كل شيء إلى أصله، والذي يلتمس الدليل ويتجنب التعميم، فذكر أن السرقة لا تكون في المعنى «المشترك بين الناس، الذي يجري على ألسنتهم، كتشبيه الحسن بالشمس و البدر، والجواد بالغيث و البحر؛ لأن هذه المعاني مما تفتن إليه النفس بفطرتها دون أن تحتاج إلى إلهام أو وحي من شاعر آخر، كذلك لا يجوز إدعاء السرقة عند اختلاف المعنيين [كما] لا تكون السرقة إلا في المعاني، إذ الألفاظ مباحة غير محظورة، واللفظ يؤخذ ولا يعد أخذه سرقة.»²

السَّرقات الشعريّة وعلاقتها بالتّناس:

رأى كثير من الدارسين الذين اهتموا بالنقد العربي القديم أن الآمدي قد انتهى في موضوع السرقات « إلى حقائق يلتقي بعضها مع ما يراه نقاد الغرب اليوم »³ في موضوع السرقات الذي تناوله بطريقة مختلفة عما كان مألوفاً لدى النقاد القدامى، وهذا يعني أنه ستشرف المستقبل الأدبي ليشير إلى ما ظهر في العصر الحديث عند الغربيين تحت مصطلح التّناس؛ لأنه أدرك أن « ظاهرة تداخل النصوص هي سمة جوهرية في الثقافة العربية حيث تتشكل العوالم الثقافية في ذاكرة الإنسان العربي ممتزجة ومتداخلة في تشابك عجيب ومذهل.»⁴

و لكن الآمدي ليس الناقد العربي الوحيد الذي أشار إلى وجود تداخل النصوص الشعرية فيما بينها؛ إذ أشارت كثير من المؤلفات النقدية القديمة إلى فكرة التّناس، ولكن بمصطلحات متعددة ابتداءً بالمقدمة الطللية التي « تقتضي ذات التقاليد الشعرية، والوقوف والبكاء وذكر الدمن فهذا إنما يفتح أفقا واسعا لدخول القصائد في فضاء نصي متشابك ووجود تربه خصبة للتفاعل النصي »⁵ ووصولاً إلى الاقتباس والتلميح والتضمين والنقائض، وانتهاءً إلى الاحتذاء الذي يعد عملية فنية لها موصفاًها التي تبعدها عن المحاكاة وتقترب بها من الأخذ أو الإغارة.

1 - المرجع نفسه، ص 366.

2 - طه أحمد إبراهيم، تاريخ النقد الأدبي، ص 161.

3 - محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، ص 367.

4 - مجلة مدارات: (<http://www.madarat.info>)

5 - التّناس في الأدب العربي القديم والمعاصر (<http://www.alrkoba.com>)

كما حامت كثير من المؤلفات في نقدنا القديم التي خاضت في موضوع السرقات حول فكرة التناص دون أن يدرك الناقد العربي ذلك: « كسرقات أبي تمام للقطربلي، وسرقات البحري للنصيبي، والوساطة بين المتنبي وخصومه للجرجاني، والإبانة عن سرقات المتنبي للحميدي... وهذا لا يعد أمراً غريباً؛ لأن التناص أمر لا بد منه وذلك؛ لأن العمل الأدبي يدخل في شجرة نسب عريقة وممتدة تماماً مثل الكائن البشري، إنه إنتاج نتاج أدبي لغوي لكل ما سبقه من موروث أدبي، وهو بذرة خصبه تؤول إلى نصوص تنتج عنه.»¹

و أكبر دليل على فطنة الأمدي في موضوع السرقات تحليله كثرة التشابه في شعر أبي تمام مع غيره من الشعر القديم بما ترسب في ذهن الأمدي من كثرة حفظه وتدوينه وجمعه لأشعار الشعراء الأوائل، ذلك أن السرقة لا تكون إلا في المعنى المبدع الذي خص به شاعر بعينه، وهو ما تفتن له النقد الحديث، إذ ذكرت دراسات « معاصرة عند بعض نقاد الحداثة الغربيين، أنهم لا يرون الاشتراك في الإيقاع واللفظ والمعاني أحياناً عيباً يؤخذ على الشاعر، بل يرون أن ذلك ضرب من "التناس" أي حوار النصوص في الفن الشعري؛ لأن الشاعر قد ثقف الشعر بحفظ كثير من النصوص السابقة. فاعتماده عليها أمر جائز مطروح، ومعتز به، فكل شاعر قد درب ملكته على محاذاة غيره ممن أعجب بهم، وقد يكون لكل شاعر أستاذ يقلده في بادئ الأمر، ثم إذا ما اشتد عوده اعتمد على نفسه، واستقل بشخصيته الشعرية، ومع هذا فهو لا ينفصل تماماً عمن استوحاهم واختزهم في محفوظه.»²

إن ظهور القصيدة القديمة في بيئة تعج بالشعر فرضت على الشاعر إلى التقاطع مع أعمال أخرى سابقة له باعتبار القصيدة « عملاً فنياً يجسد لحظة فردية خاصة؛ وهي أوج توترها وغناها وهذه اللحظة تتصل على الرغم من تفردتها بتيار اللحظات الفردية المتراكمة الأخرى، وهذا ما يسميه عبد الله الغدامي بتناس النصوص، " فالنص ابن النص؛ فكل نص هو إناء يحوي بشكل أو بآخر أصداً نصوص أخرى، ولا شك أن الشاعر يتأثر بترائه وثقافته ويبنى عليها شعره.»³

1 - الموقع الإلكتروني نفسه.

2 - محمد زغلول سلام، تاريخ النقد الأدبي والبلاغة، ص 81.

3 - وحيد صبحي كباية، الخصومة بين الطائيين وعمود الشعر (http://www.awu-dam.org)

لقد تباينت مواقف النقاد في العصر الحديث حول علاقة السرقات التي ظهرت في نقدنا القديم بالتناس الذي ظهر في النقد الغربي الحديث، ممَّا شكّل قضية نقدية دار حول محورها سجّال كبير أفرز آراء كثيرة، بعضها حاول أن يمدّد جسوراً بين السرقات و بين التناس، و بعضها الآخر حاول إسقاط فكرة السرقات من الدراسات النقدية الحديثة، بدعوى أنه لا علاقة للسرقات الشعرية أو الأدبية عموماً بالتناس.

و كان الظهور المتأخر لمصطلح التناس في النقد العربي، وتعدد مفاهيمه واختلافها أحياناً السبب المباشر في الاضطراب في فهم هذا المصطلح، وبالتالي الاضطراب في بيان علاقته بالنقد العربي القديم، وهذا التعدد في تعريف مصطلح التناس لم يظهر في الأدب العربي فحسب، بل لقي هذا المصطلح عدداً من الاختلافات المنهجية وكثرة التعاريف منذ لحظة انطلاقه مع رؤية الناقدّة البلغارية جوليا كريستيفا (J.kristeva) - التي كانت أول من ابتدع مصطلح التناس في دراستها النقدية بين سنتي 1966 و 1967 - وذلك لكثرة المهتمين بهذا المصطلح.

و لكن هذا التعدد في التعاريف يمكن أن يُقرأ في جانبه الإيجابي إذ يتوضع في جانب من الثراء غير النهائي الذي صاحب هذا المصطلح، ولكنه إذا قرئ في الجانب السلبي، فإن بعض الآراء تقول: إن هذا التعدد في تعريف مصطلح التناس يعود إلى سوء « فهمه، فهو لا يحيل إلى إسناد مرجعية الكتاب إلى الكتب الأخرى، ولكنه يشير إلى تداخل الاختراقات في الممارسات الدلالية. »¹

و ما يهم في هذا المبحث هو بيان علاقة السرقات الشعرية التي توهجت وهجا شديداً في النقد القديم بمصطلح التناس الذي ظهر في النقد الغربي الحديث من خلال عرض آراء بعض النقاد الذين انقسموا في هذا الشأن بين نافٍ للعلاقة ومؤكّد لها، وتقريب رؤية الأمدي في موضوع السرقات من رؤية النقد الغربي في ظاهرة التناس، وربطها بأمثلة تطبيقية من الموازنة بين الطائيين.

لقد استطاع الدرس النقدي الحديث أن يتلمس ملامح التناس في نقدنا القديم في موضوع السرقات الشعرية، وأن يدعو النقاد إلى تبني نظرة جديدة تصحح « ما كان الأقدمون

يسمونه بالسرقات، أو وقع الحافر على الحافر بلغة بعضهم.¹ وأن يحثهم على ضرورة إعادة النظر في موضوع السرقات الأدبية؛ لأنها تشكل شبه نظرية تحتاج إلى إعادة بناء من جديد، وقراءتها بأدوات تقنية جديدة، ذلك في إشارتهم إلى كون التناص تبادل التأثير والعلاقات بين نص أدبي ما، ونصوص أدبية أخرى.

إن سبق النقد العربي القديم إلى اكتشاف فكرة التناص معرفة معمقة دفع الدارسين المحدثين إلى توكيد فكرة بناء مفهوم جديد على أنقاض المفهوم القديم للسرقات الذي كان يصب اهتمامه على الشاعر و يهمل النص الأدبي وهذه القضية يجدها الباحث مكرورة في المؤلفات النقدية القديمة. وهو يدعو إلى الإشارة إلى الفريق الثالث الذي دعا إلى ضرورة التمييز بين المفاهيم القديمة والحديثة خاصة في المصطلحات التي تتداخل فيما بينها وبين الحقول النقدية الأخرى، و هذا يتم بالدراسة العلمية التي تقتضي أن يميز كل مفهوم عن غيره ويحصر مجاله لتجنب الخلط، وهذا العمل يقتضي دراسة مفصلة تتناول كل مفهوم على حدى، وتتناول الظروف التاريخية والثقافية التي ظهر فيها، وأكد هذا الفريق أن التناص ظاهرة لغوية معقدة تستعصي على الضبط والتقنين؛ إذ يعتمد في تمييزها على ثقافة المتلقي، وسعة معرفته وقدرته على الترجيح.

و مثل هذا الرأي يدل أن الآمدي الذي استطاع أن يتبين ما عبر عنه بالسرقة في كثير من أشعار أبي تمام والبحثري، بل تجاوز ذلك ليفرق بين ما يقال عنه مسروق، وما لا يقال عنه إنه من السرقة.

ومن أمثلة ذلك ما ذكر من قول جرير يهجو الأخطل:

مَازَالَتَ تُحْسِبُ كُلَّ شَيْءٍ بَعْدَهُمْ خَيْلًا تَكْرُرُ عَلَيْهِمْ وَرَجَالًا²

و قال الآمدي: إن أبا تمام أخذ المعنى من جرير فقال:

خَيْرٌ يَحْسِبُ سَجَفَ النَّعَمِ مِنْ دَهَشِ سَقَعًا يُحَاذِرُ أَنْ يَنْقُضَ أَوْجُرْفًا³

1 - عبد الله الغدامي، الخطيئة والتكفير، الطبعة الثانية، دار سعاد الصباح، الكويت، 1992، ص 56.

2 - ديوان جرير، ص 362. عجز البيت في الديوان: " خيلا تنشر عليهم ورجالا "

3 - المصدر نفسه ، ص 253.

و لم يقف الآمدي عند بيان السرقة من معنى جرير، بل تعداه إلى بيان المعنى الأول الذي أخذ منه جريرا المعنى وهو من القرآن الكريم من قوله تعالى: [يَحْسِبُونَ كُلَّ صَيِّحَةٍ عَلَيْهِمْ هُمْ الْعَدُوُّ.]¹

و من ثم فإن معرفة النقد العربي القديم لظاهرة التداخل بين النصوص والتشعيب في الكلام متعددة، وهي معرفة جاءت منسوبة على المرسل، إذ أكدت على دور المؤلف ليس فيما ورد من مقاطع نقدية فحسب، ولكن ذلك يلاحظ أيضا في أسماء الحقول النقدية ذاتها، فالسرقات، ووقع الحافر على الحافر وتوارد الخواطر والحفظ الجيد، كلها تعابير أولية انبثقت من التركيز على الذوات والاهتمام بدور المرسل و التوكيد عليه.

وهذا التركيز على دور المرسل في النقد القديم، ومعالجة التجربة الشعرية قد أوجدا ما يمكن الاصطلاح عليه بتجزئة النصوص في إطار التناول الجزئي الذي يركز على اقتباس ما، وهو السائد في أغلب المنقول إلينا، ويوظفه و يصله بغيره من الشواهد الجزئية أيضا، وقد ساعدت القصيدة العربية التي غابت فيها الوحدة العضوية وحضرت فيها وحدة البيت على هذه التجزئة. ورأى بعض الباحثين أن النقاد القدامى أولوا الصنف الخاص من التفاعل النصي عناية كبرى، وذلك « أن يقيم نص ما علاقة مع نص آخر محدد، وتظهر هذه العلاقة من خلال البيت الواحد، ويعود السبب في ذلك إلى أن تحليلاتهم للنصوص كانت جزئية.»²

و يستخلص من ذلك كله أن العناية بالسرقات في النقد القديم تمت في ضوء نظرة جزئية خاصة لملايسات العصر، فراح النقاد يبحثون عن الجزئيات في النصوص، ويقتفون آثار النص الأول؛ لأن الدرس السيميائي الحديث يقوم على اعتبار النص الأدبي « فسيفساء من النصوص تتجاوز فيما بينها في حين أن النقد القديم كان يسعى في البحث عن المبدع الأول ليثبت له حق الريادة وبراءة الاختراع دون الاهتمام - كما يفعل المبحث التناسي - بالتأثير التحولي الذي تمارسه النصوص فيما بينها.»³

و يعد الآمدي من أهم النقاد القدامى الذين اقتربوا من الدرس السيميائي الحديث عندما رأى أن السرقة لا تكون: « في الألفاظ إذا كانت مباحة غير محظورة، وإنما السرقة تتحقق في المعاني البديعة المخترعة التي يختص بها شاعر دون آخر، ولا في المعاني المشتركة بين الناس

1 - سورة المنافقون، الآية 04.

2 - رحلة التناسية إلى النقد العربي القديم، معجب العدوانى (http:// www.m-adwni.8m.com)

3 - أنور المرتجي، سيمياء النص الأدبي، مطبعة إفريقيا للشرق، الدار البيضاء، المملكة المغربية، 1987، ص 59.

التي هي جارية في عاداتهم ومستعملة في أمثالهم ومحاوراتهم. وغير منكر لشاعرين متناسبين من أهل بلدين متقاربين أن يتفقا في كثير من المعاني لا سيما ما تقدم الناس فيه، وتردد في الأشعار ذكره، وجرى في الطابع والاعتقاد من الشاعر وغير الشاعر استعماله.¹

و يدل انتباه الآمدي وغيره من النقاد القدامى إلى تشابه النصوص فيما بينها على أن النقد العربي القديم لم يتعامل مع الشكل فقط، ولم ينظر إلى إبداع الشاعر نظرة سطحية فحسب، وإنما كان يتمثل رؤية نقدية مرجعيتها الدراسات النصية للقرآن الكريم والشعر القديم، ومن ثمَّ فإنَّ معيار السرقة الذي بحث في مسألة السبق إلى المعاني جعل الآمدي يشير دون أن يقصد إلى فكرة التناص التي تقوم على مبدأ أن السرقة لا تكون في الألفاظ وإنما السرقة تكون في المعاني البديعة المخترعة التي يختص بها شاعر دون آخر، ولا تكون في المعاني المشتركة بين الناس التي هي جارية في عاداتهم ومستعملة في أمثالهم وكلامهم العادي.

الخاتمة :

قامت الموازنات بين الشعراء في نقدنا العربي القديم على أساس إثبات فحولة الشعراء وتصنيفهم بالنظر في نظمهم، ولم تكن تسير وفق منهجية منضبطة، وظلت ساذجة بسيطة تلخص الإعجاب لدى أحد المتذوقين بشاعر دون آخر. وكانت الخصومة التي قامت حول الطائيين قد تحولت إلى رسائل في التعصب لأبي تمام أو للبحثري، فتناول الآمدي هذه الخصومة بمنهج علمي مستفيدا من البيئة العلمية التي طبعت العصر العباسي، ولهذا فإن كتاب الموازنة بين الطائيين يُعدُّ من أهم المؤلفات النقدية التي استطاعت أن تجمع بين الذوق والعلم والخبرة النقدية، وأن تحوض بموضوعية في الخصومة بين الطائيين، و في شعر الطبع وشعر البديع. وقد استطاع الآمدي في موازنته بين الطائيين تحقيق النتائج التالية:

- 1- ربط بين التنظير والتطبيق في القضايا النقدية التي طرحها، وبذلك انتقل بالموازنة نقلة نوعية؛ بإثارته لأسلوب التحفيز لدى القارئ، وتفعيل دوره في العملية النقدية، وترك الحكم لذوقه بعد عرض محاسن الشاعر ومساوئه.
- 2- ارتفع بمنهج موازنته عن سذاجة النقد القائم على المفاضلة بوحى من الطبيعة إلى موازنة تعتمد على منهج علمي يقوم على التفصيل في تناول القضايا النقدية ويتخذ معايير مستقاة من النظر في الشعر ذاته.
- 3- عرض مذاهب النقاد في الطائيين، وجمع آراء الناس فيهما في محاجة بين أنصار أبي تمام وأنصار البحثري، وكشف عن فطنته النقدية وحسن استثماره للمادة التي جمعها في الخصومة بين الطائيين.
- 4- تناول قضية السرقات بطريقة مختلفة عما كان سائدا في عصره؛ إذ حصر السرقة في المعاني ولم يجعلها من كبير مساوي الشعراء خاصة المتأخرين؛ لأنه باب ما يعرى منه أحد من الشعراء، بل إنه يرى أن الشاعر قد يحسن في سرقة ويخرج المعنى المسروق أجود من المعنى المسروق منه، كما استقصى السرقة التي قد تكون من الشعر القديم أو الأمثال السائرة، وأقر أن التقارب في بيئة الشاعرين يجعل كثيرا من معانيهما تتشابه، وهو ما برر به بعض التشابه بين معاني البحثري وأبي تمام، كما برر كثرة تشابه معاني أبي تمام مع غيره من الشعراء القدامى باعتبار أن معاني ما حفظه من الشعر القديم استقر في ذاكرته وأمكنها التسرب إلى شعره دون قصد منه.

- 5- نبه إلى فكرة أن السرقة لا تكون إلا في المعنى المبدع المخترع الذي عرف لشاعر بعينه ثم يأتي شاعر آخر فيسرق منه المعنى الجديد.
- 6- كشفت مناقشته لشعر الطائيين من حيث الشكل و المضمون عن براعته الفائقة ومقدرته النقدية الواضحة، وذوقه المرهف تجاه النصوص الشعرية؛ يؤكد ذلك استقصاؤه البعيد، وغوصه في معاني الشعراء وربطها بالشعر القديم.
- 7- انصب جهده في دراسة أخطاء الشعاعين على اللفظ والمعنى، ثم سجل مآخذ فنية على أبي تمام وحصرها في قبيح الاستعارة و التحنيس و الطباق والمقابلة، وتعزيز ذلك بالشواهد المتنوعة من القرآن الكريم والشعر الجاهلي والأموي، ومآخذ أخرى أسلوبية كثرت في شعر أبي تمام لطلبه البديع، منها سوء نسجه، وتعقد نظمه، ورداءة ألفاظه، وتوظيفه حوشي الكلام.
- 8- نظر للدرس النقدي العربي، ببيانه صفات الناقد الذي يضطلع بمهمة نقد الشعر؛ وهذه الصفات تتمثل في ضرورة روايته الشعر، والمداومة على قراءته خاصة القديم منه، والإمام بأراء النقاد و علماء الشعر، لمقارنتها بالنتائج التي يتوصل المتوصل إليها، والتخصص في ميدان النقد وعدم الجمع بين الفنون؛ لأن ذلك يفرق الجهود، و يشتت الرأي، ويضعف العزيمة، ويؤدي إلى الفتور.
- 9- استطاع أن يسجل حضوره بقوة في عصر كان يعج بالنقاد والعلماء بالشعر بعدما تبحر في العلوم العربية، ووقف على طرفها في فهم الأدب وتحليل نصوصه، وجمعه بين الذوق الفني والممارسة النقدية، إذ درس بعض الجزئيات دراسة مستفيضة فحلل ما ظهر في شعر المحدثين من غلو في البديع وتعقيد في النسج، وسوء في النظم، وغموض في المعاني، وأخذ وسرقة و بعد استعارة مع تحديد العلة والتعليق عليها، وبيان أسباب الضعف، وبان إثاره للشعر المطبوع، ووفائه للنقاد الذين سبقوه.
- 10- اختلف عن النقاد الذين سبقوه وتناول الخصومة بين الطائيين بطريقة عادلة فلم يتحامل على أبي تمام في تخريجه لأخطائه؛ لأنه احتكم في كل ما أصدر من أحكام إلى معايير نقدية استنبطها من الشعر القديم الذي يقوم على عمود الشعر.

- 11- وقف موقفا وسطا عدلا بين الشاعرين، وحاول أن ينقد شعر الطائين نقدا موضوعيا يقوم على الموازنة بين عمليين متشابهين لا أن يحكم أحكاما عامة دون نظر أو دون تحديد، أو دون التقيد بالنص و الشاهد، فميزان العدل الذي يرتضه هو المساواة.
- 12- نظرته إلى القصيدة لم تكن نظرة تحليلية مقارنة، بل ما تزال تلك النظرة الجزئية الشكلية، التي تولي اهتماما للوزن و القافية، وإعراب القافية، وتهتم بالمعاني الجزئية المنشورة في أبيات القصيدة دون النظر إلى المعنى العام للقصيدة.
- 13- خضوعه الكامل لشروط نظرية عمود الشعر، وتطبيقه الصارم للمعايير القديمة واتخاذها كمبدأ نقدي، إضافة إلى اهتمامه بالشكل والقوالب اللفظية، وميله إلى مدرسة الطبع وعدم الالتفات إلى مسائل التخيل في المعاني المستعارة عند أبي تمام، وكثرة الاستطرادات التي كثيرا ما يخرج بها إلى أمور فرعية و ثانوية لا علاقة لها بالنقد.
- 14- لم يكتف بأشعار الطائين، بل رجع إلى كثير من شعر الشعراء الجاهليين والأمويين واستشهد بها؛ لأنها تعود في رأيه إلى فترة النقاء اللغوي، وهي أفضل الأمثلة التطبيقية التي يحتكم إليها الناقد.
- 15- لم يستطع أن يخلص فكره من الأحكام التي ورثها عن بيئته من اللغويين والنحاة الذين عالجوا كثيرا من القضايا الشعر التي لها صلة مباشرة باللغة، وخاصة ما يدخل في الصياغة الشعرية.
- 16- فضّل الشعر المطبوع الذي يجري فيه الشاعر على سجيته دون تكلف أو تصنع، وفضّل النقد الذي يعتمد فيه الناقد على الذوق الفني المسلح بالعلوم اللغوية والبلاغية، ويحسن استثمار آراء النقاد و البلاغيين والعلماء بالشعر.
- 17- ناقش أخطاء أبي تمام استنادا إلى مبدأ الوعي الكامل بالتقاليد الأدبية التي سبقت الناقد أو عاصرته، فأحصى عليه عدداً غير قليل من الأخطاء في اللغة، وسنّ قانونا خاصا ينص على أن اللغة لا يقاس عليها.
- 18- نظر إلى صنعة أبي تمام على أنها صنعة في غير موضعها؛ لأن الصانع الحقيقي يتناول مادته فيمنحها شكلا معينا، و يسعى إلى إخراجها في أحلى حُلّة ويتوخى فيها الكمال والتمام على أصول عرفها سلفا وعمق فيها معرفته بالمران والدرية، و بهذا المفهوم يتحول الشاعر إلى صانع أيضا، وتصير مادته اللغة والفكرة.

- 19- أحسن تصوير التيارات الأدبية في عهده، وتصوير الأذواق واتجاهاتها.
- 20- قدم معايير نقدية تطبيقية في نقد الشعر، وجمع بين الذوق والعلم والخبرة، وخلص النقد من الفلسفة.

قائمة المصادر والمراجع:

* القرآن الكريم، برواية حفص عن عاصم.

- 1- صحيح مسلم، تأليف الإمام أبي الحسين مسلم بن الحجاج، شرح: الإمام النووي، تحقيق: أبو عبد الرحمان عادل بن سعد، الطبعة الأولى، دار ابن الهيثم، 2003.
- 2- الآمدي (أبو القاسم الحسن بن بشر)، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحرّي، تحقيق: السيد أحمد صقر، الطبعة الثانية، دار المعارف بمصر، 1972.
- 3- أبو زائدة (عبد الفتاح أحمد)، الأدب و الموقف النقدي (محاور بحثية في نظرية الأدب)، منشورات ELGA ، 2002.
- 4- أبو تمام (حبيب بن أوس الطائي) الديوان ، تقديم وشرح محي الدين صبحي، المجلد الأول والثاني، الطبعة الأولى، دار صادر، بيروت لبنان، 1997.
- 5- أحمد توفيق (مجدي)، المعرفة التاريخية للنقد العربي، الطبعة الأولى، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، جمهورية مصر العربية، 2001.
- 6- أحمد سعيد (علي)، (أدونيس)، الثابت والمتحول، الجزء الثاني، الطبعة الثامنة، دار الساقى بيروت، لبنان، 2002.
- 7- الأخطل، الديوان، شرحه وقدم له مهدي محمد ناصر الدين، الطبعة الثانية، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1994.
- 8- إسماعيل (عز الدين)، الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي، القاهرة ، مصر، 1992.
- 9- إبراهيم (طه أحمد)، تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري، الطبعة الأولى، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1985.
- 10- امرؤ القيس، الديوان، الطبعة الأولى، دار صادر، بيروت لبنان، 1998.
- 11- البحرّي (أبو عبادة الوليد بن عبيد الله)، الديوان، المجلد الأول والثاني، دار صادر، بيروت، لبنان، (د.ت).

- 12- بهجت الحديثي (عبد الغفور)، دراسات نقدية في الشعر العربي، المكتب الجامعي الحديث، الإسكندرية، جمهورية مصر العربية، 2004.
- 13- التطاوي (عبد الله)، الموقف الفكري والنقدي في إبداع أبي تمام، دار غريب للطباعة والنشر و التوزيع، جمهورية مصر العربية، 2003.
- 14- الجاحظ (أبو عمرو عثمان بن بحر)، البيان والتبيين، تحقيق: درويش جويدي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، لبنان، 2000.
- 15- جرير (أبو حرزة جرير بن عطية)، الديوان، دار صادر، بيروت لبنان، 1991.
- 16- الجرجاني (القاضي علي بن عبد العزيز)، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق وشرح: محمد أبو الفضل إبراهيم ، علي محمد البجاوي، منشورات المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، لبنان، (د.ت)
- 17- الجرجاني (عبد القاهر)، أسرار البلاغة، تحقيق: محمد الفاضلي، الطبعة الأولى، المكتبة العصرية ، بيروت، لبنان، 1998.
- 18- حسين (طه)، من حديث الشعر والنثر، دار المعارف، جمهورية مصر العربية، 1965.
- 19- الحسين (قصي)، النقد الأدبي عند العرب واليونان معاملة وأعلامه، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، لبنان، (د.ت).
- 20- حسان بن ثابت، الديوان، دار صادر، بيروت لبنان، (د.ت).
- 21- حليس (الطاهر)، اتجاهات النقد العربي وقضاياها في القرن الرابع الهجري ومدى تأثيرها بالقرآن الكريم، عمار قرني، باتنة، 1986.
- 22- خفاجي (عبد المنعم)، الحياة الأدبية في العصر العباسي، الطبعة الأولى، دار الوفاء، الاسكندرية، جمهورية مصر العربية، 2004.
- 23- خفاجي (عبد المنعم)، عبقرية الإبداع الأدبي، أسبابه و ظواهره، دار الوفاء للعالمية للطباعة والنشر، الاسكندرية، (د.ت).
- 24- رزق (صلاح)، أدبية النص، محاولة لتأسيس منهج نقدي عربي، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، جمهورية مصر العربية، 2002.
- 25- زهير بن أبي سلمى، الديوان، دار صادر، بيروت لبنان، (د.ت).

- 26- سلوم (داود)، مقالات في تاريخ النقد العربي، مطبعة دار الطليعة، بيروت، لبنان، 1981.
- 27- سلام (محمد زغلول)، تاريخ النقد الأدبي و البلاغة حتى آخر القرن الرابع الهجري، الطبعة الثالثة، منشأة المعارف الجامعية، الاسكندرية، جمهورية مصر العربية، 1993.
- 28- السّد (نور الدين)، الشعرية العربية، (دراسة في التطور الفني للقصيدة العربية في العصر العباسي الأول)، الطبعة الأولى، دار هومة، بوزريعة، الجزائر. (د.ت)
- 29- الشايب (أحمد)، أصول النقد الأدبي، الطبعة السادسة، مكتبة النهضة المصرية، جمهورية مصر العربية، 1960.
- 30- شلبي (سعد إسماعيل)، مقدمة القصيدة عند أبي تمام والمتنبي، مكتبة غريب، جمهورية مصر العربية، (د.ت).
- 31- الصباغ (حكمت)، (يعني العيد)، في معرفة النص، دراسات في النقد الأدبي، الطبعة الثانية، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، 1985.
- 32- الصاوي الجويني (مصطفى)، تاريخ النقد الأدبي عند العرب حتى نهاية القرن الثالث الهجري، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، جمهورية مصر العربية، 2000.
- 33- ضيف (شوقي)، النقد، الطبعة الثانية، دار المعارف بمصر، جمهورية مصر العربية، 1974.
- 34- طبل (حسن) ، المعنى الشعري في التراث النقدي، الطبعة الثانية، دار الفكر العربي للطباعة والنشر، القاهرة جمهورية مصر العربية، 1998.
- 35- عباس (إحسان)، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري، الطبعة الثانية، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 1993.
- 36- عبد الرحمان صيام (زكريا)، دراسات في أدب العصر الجاهلي و صدر الإسلام، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1984.
- 37- عتيق (عبد العزيز)، في النقد الأدبي، الطبعة الثانية، دار النهضة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1972.

- 38- عصر (محمد طه)، مفهوم الإبداع في الفكر النقدي عند العرب، الطبعة الأولى، مطبعة عالم الكتب، القاهرة، جمهورية مصر العربية، 2000.
- 39- عصفور (جابر)، الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب، الطبعة الثالثة، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1992.
- 40- عصفور (جابر)، مفهوم الشعر في التراث النقدي، الطبعة الثالثة، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1983.
- 41- عاصي (ميشال)، مفاهيم الجمالية والنقد في أدب الجاحظ، مؤسسة نوفل للطباعة، بيروت، لبنان، 1981.
- 42- العشماوي (محمد زكي)، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، دار المعرفة الجامعية، جمهورية مصر العربية، 1999.
- 43- علي العاكوب (عيسى)، التفكير النقدي عند العرب، مدخل إلى نظرية الأدب العربي، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، دار الفكر، دمشق، سورية، 2000.
- 44- عيد (رجاء)، المصطلح في التراث النقدي، منشأة المعارف بالإسكندرية، شركة الجلال للطباعة، العامرية، جمهورية مصر العربية، 2000.
- 45- الغدامي (عبد الله)، الخطيئة والتكفير، الطبعة الثانية، دار سعاد الصباح، الكويت، 1992.
- 46- فخر الدين (جودت)، شكل القصيد العربية في النقد العربي حتى القرن الثامن الهجري، دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع، دار الحرف العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1995.
- 47- الفرزدق (أبو همام غالب بن صعصعة)، الديوان، شرحه وضبطه وقدم له علي فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (د.ت).
- 48- قصاب (وليد)، قضية عمود الشعر في الشعر العربي القديم، دار العلوم، الرياض، العربية السعودية، 1980.
- 49- القرشي (أبو زيد محمد بن أبي الخطاب)، جمهرة أشعار العرب، شرحه وضبطه وقدم له: علي فاعور، الطبعة الثالثة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (د. ت)

- 50- القط (عبد الحميد)، في النقد العربي القديم، مكتبة الأنجلومصرية، جمهورية مصر العربية، 1989.
- 51- محمود حسين صابر (نجوى)، النقد الأدبي حتى نهاية القرن الثالث الهجري، دار المعرفة الجامعية، جمهورية مصر العربية، 2002.
- 52- المرزوقي (أبو علي أحمد بن محمد)، شرح ديوان الحماسة، الطبعة الأولى، المجلد الأول، نشره: أحمد أمين ، عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، لبنان، 1991.
- 53- المرتجي (أنور)، سيمياء النص الأدبي، مطبعة إفريقيا للشرق، الدار البيضاء، المملكة المغربية، 1987.
- 54- الصعاليك، الديوان، شرح يوسف شكري فرحات، دار الجيل للنشر والطباعة والتوزيع، بيروت، لبنان، 2004.
- 55- مصطفى (ناصف)، الصورة الأدبية، الطبعة الثانية، دار الأندلس، بيروت، لبنان، 1981.
- 56- المطلي (عبد الجبار)، مواقف في الأدب والنقد، منشورات وزارة الثقافة و الإعلام، دار الرشيد للنشر، الجمهورية العراقية، 1980.
- 57- مندور (محمد)، النقد المنهجي عند العرب، ومنهج البحث في الأدب واللغة، مترجم عن الأستاذين: لانسون و ماييه، دار نفضة مصر للطباعة والنشر، جمهورية مصر العربية، (د.ت).
- 58- منصور (محمد علي عبد الرحمان)، اتجاهات النقد الأدبي من الجاهلية إلى نهاية القرن الرابع الهجري، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، جمهورية مصر العربية جمهورية مصر العربية، (د.ت).
- 59- منيع القبسي (عبد الله)، تجارب في النقد الأدبي التطبيقي، من منظور إسلامي، الطبعة الأولى، دار البشير، عمان، الأردن، 1985.
- 60- هني (عبد القادر)، نظرية الإبداع في النقد العربي القديم، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1999.
- 61- النقائص، الديوان، (نقائص جرير والفرزدق)، تأليف أبو عبيدة معمر بن المثنى التيمي البصري، الطبعة الأولى، المجلد الأول، دار صادر، بيروت لبنان، 1998.

- 62- هني (عبد القادر)، دراسات في النقد الأدبي عند العرب، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د.ت).
- 63- الوردني (أحمد)، قضية اللفظ والمعنى ونظرية الشعر العربي عند العرب من الأصول إلى القرن السابع الهجري/13م، المجلد الأول، الطبعة الثانية، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، 1980.
- 64- النص الإبداعي و النص النقدي بين الإتصال و الانفصال من الجاهلية إلى عصر التأليف، الأستاذ: عمار ويس، مجلة الآداب، عدد (08) سنة 2005 - تصدر عن قسم اللغة العربية وآدابها جامعة منتوري - قسنطينة - الجزائر.

المواقع الإلكترونية: (الإنترنت)

- 65- [http:// www.awu-dam.org](http://www.awu-dam.org)
- 66- [http:// m-adwni.8m.com](http://m-adwni.8m.com)
- 67- [www. alrkoba.com](http://www.alrkoba.com) http://
- 68- <http://www.madarat.info>
- 69- <http://www.nizwa.com>
- 70- <http://www.mafhoum.com>

فهرست

مقدمة :

مدخل: الجهود النقدية قبل الأمدى 09-40.

الفصل الأول: المنهج النقدي في الموازنة.

المبحث الأول: النظرية والتطبيق في موازنة الأمدى 42 - 81.

- تمهيد.

أ- مقدّمة الكتاب.

ب- منهج الكتاب وموضوعاته.

ج- المحاجة بين الطائيين.

أولا- مساوى الطائيين.

أ- مساوى أبي تمام

1- سرقات أبي تمام

2- أخطاء أبي تمام في اللفظ والمعنى

أ- الاستعارات البعيدة

ب- التجنيس القبيح

ج- الطباق الرديء أو ما يستكره للطائي من المطابق

د- سوء النظم والوحشي من الألفاظ

هـ- اضطراب الوزن

ثانيا- محاسن الطائيين

أ- مساوى البحترى

ب- سرقات البحترى

ج- أخطاء البحترى في اللفظ والمعنى

د- رديء التجنيس

هـ- اضطراب الوزن

ثالثا- الموازنة بين المعاني

رابعا- منزلة كتاب الموازنة في النقد العربي

المبحث الثاني: الأمدى بكأية النّقد المنهجي عند العرب

- تمهيد

- الموازنة المعللة أساس النقد المنهجي

- الرّوح العلمية في نقد الأمدى

- التّطبيق النقدي عند الأمدى

المبحث الثالث: الفكر النقدي عند الأمدى.

- تمهيد

- النزعة التأثرية في نقد الأمدى

- عمود الذوق لموازنة عمود الشعر

- صفات الناقد المنهجي

- الثروة الشعرية في نقد الأمدى

- اللغة لا يقاس عليها

- احتكام الأمدى إلى مؤثرات أجنبية في صناعة الشعر

الفصل الثاني: النقد التطبيقي المعياري في الموازنة.

المبحث الأول: مقومات عمود الشعر النظرية.

- تمهيد

- المفهوم النظري لعمود الشعر

- عيارات نظرية عمود الشعر

- النقد المعياري في الموازنة

- عمود الشعر في ميزان النقد الحديث

المبحث الثاني: معايير تعتمد عمود الشعر

- تمهيد

- معايير شعرية تقليدية
- معايير بيانية
- معايير لغوية
- معايير إنسانية عقلية
- معيار استقامة اللفظ
- معيار السرقة
- معيار البديع

المبحث الثالث: تحوُّل المعيار النقيدي إلى قضية نقدية.

- تمهيد
- النزعة العقلية المنطقية
- النزعة الجزئية الشكلية
- ربط الخيال بالوهم
- تقديم الصياغة الشعرية
- السرقات الشعرية و علاقتها بالتناسل

الخاتمة :

.....240-238.....

المص ادر و

.....247 -242..... المراجع:

.....249..... فهرست