المدخل البلاغيّ في النقد العربي القديم
. المعايير النقدية في الموازنة بين الطائيين للآمدي .

د. عادل بوديار
جامعة تبسة

ملخص البحث

[أدى تضافر جهود البلاغيين والنقاد إلى إرساء قواعد عمود الشعر الذي خضع لمطلب البلاغة، وذلك بدعوته إلى تقديم الشكل والعناية به؛ لأن البلاغة العربية ارتبطت في تكوينها بأمور 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 في القصيدة العربية الجاهلية إلى أنموذج فني وجب أن يقاس عليه أي جديد يظهر في الشعر، لتمثل موازنة الآمدي بين الطائيين بذلك أساس النقد التطبيقي المعياري الذي قام على معاييره نقدية وضعت وفق مقتضيات البلاغة العربية، وصار الناقد هو ذلك البلاغي الخبير بأسرار اللغة، وأنواع البيان، والبديع، والمعاني، وكان الآمدي قد رأى في نفسه أنَّه الناقد الذي اجتمعت فيه صفات البلاغي الذي يمكن له أن ينقد الشعر.]

Summary

The union of critic efforts has led to the establishment of rules forthe poetry column that has been subject to the rhetoric demand. The reason is that the Arabic rhetoric- from the start- was related to global items upon which the religious thought had been fixed. This religiousthought is dealing with issues that do not receive texts and mapping them upon similar issues that receive texts. Furthermore, the artistic form of the Jahili Arabic poem was changed into an artistic model on which any new issue of the Arabic poetry has to be mapped. Therefore, the comparison of El-Amidi between al-taiyin (Al-Muwazanah) is considered as the basic of the normative applied criticism.

تمهيد:

مَّثلت موازنة الآمدي[1] بين شعر أبي تمام والبحتري مرحلة جديدة في التطبيق النقدي بعد مرحلتي: التدوين والتنظير؛ ومع أن المرحلة لم تتسم بالنظر الكلي في بنيات النص الشعري إلا أنها شكلت تطورا نقديا مثَّل مرحلة النقد التطبيقي المعياري الذي وضع معاييره النقدية على مقتضيات البلاغة، والتمس الأساس النظري لهذه المعايير مما ورثه من القوالب الشعرية التي كان الشعراء الأوائل يبنون وفقها شعرهم، ولخص الآمدي تلك المعايير في عمود الشعر الذي تحققت عياراته في شعر البحتري؛ لأنه: « أعرابي الشعر، مطبوع، وعلى مذهب الأوائل, وما فارق عمود الشعر المعروف، وكان يتجنب التعقيد ومستكره الألفاظ ووحشي الكلام »[2]، ولم تتحقق في شعر أبي تمام الذي أسرف في البديع، وأساء استخدام المجاز وأغرب في الاستعارة حتى صارت بعض معانيه غامضة مستعصية على الفهم.

1. مَعَايير تَعْتَمِد عَمُودَ الشِّعْر:

احتكم الآمدي في موازنته بين الطائيين إلى معايير نقدية مستنبطة من الشعر الجاهلي والتي أُصطلح عليها فيما بعد بنظرية عمود الشعر وحددها في المعايير التالية:

أ- عيار الإصابة في الوصف:

احتكم الآمدي إلى الصور الفنية التي أبدعها الشعراء الأوائل الذين دأبوا على طريقة نَمَطية في وصْفهم لضمور الخصر أوْ رَيِّ الأطراف؛ 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، وذكائه الخلاق، ومقتضى تلك النظرة أن الفن ليس رصدا للواقع »[3]، ومثال ذلك ما أنكره الآمدي على أبي تمام الذي وصف الحِلم في قوله[4]:

رَقيقُ حَوَاشِي الحِلْم لَوْ أنَّ حِلْمَهُ بكَفَّيْكَ مَا مَارَيْتَ في أَنَّهُ بُرْدُ

وعلق الآمدي على البيت بقوله: « والخطأ في هذا البيت ظاهر؛ لأني ما علمت أحدا من شعراء الجاهلية والإسلام وصف الحِلم بالرقة، وإنما يوصف بالعظم

والرجحان، والثقل والرزانة »[5]، وساق الآمدي مجموعة من أشعار الأوائل، منها قول الفرزدق[6]:

أحْلامُنا تَزنُ الجِبَالَ رَزَانَةً وَتخالُنا جِنًّا إذَا مَا نجْهَلُ

وعلَّق الآمدي بقوله: « ومثْل هذا كثير في أشعارهم، ألا تراهم إذا ذموا الحِلم كيف يصفونه بالخفة، فيقولون: خفيف الحِلم وقد خفَّ حلمه »[7]، ثم أورد أمثلة للشعراء الأوائل الذين وصفوا فيها الحِلم بصفات الذم كالخفة، والطيش، ووصفوه مدحا بالثقل والرزانة، ثم عاد الآمدي إلى قول أبي تمام وعلل الخطأ فيه، بقوله: « .. ولولا أنه قال: رقيق حواشي الحلم؛ لظننت أنه ما شبهه بالبرد إلا لمتانته وهذا عندي من أفحش الخطأ »[8] وتعجَّب من إتباع البحتري لأبي تمام في وصف البرد، كقوله[9]:

وَلَيَالٍ كُسِينَ مِنْ رِقَّةِ الصَّيْـ ـفِ فَخَيَّلْنَ أنَّهُنَّ بُرُودُ

وتساءل الآمدي متعجبا من البحتري بقوله: « وكيف لم يجد شيئا يجعله في الرقة غير البرد؟»[10] ثم التماس له العذر بأن رأى في هذا الخطأ أمرا طارئا في شعره الذي يجود كلما جانب تقليد طريقة أبي تمام وسار على طريقة الأوائل، كقوله[11]:

فَلَوْ وُزِنَتْ أَرْكَانُ رَضْوَى وَيَذبُل وَقِيسَ بهَا فِي الحِلْم خَفَّ ثقلُيهَا

ولم يعلق الآمدي على المعنى، ولكنه نبَّه إلى الطائي كان « يريد أن يبتدع فيقع في الخطأ »[12]، وبهذا التعليل يكون الآمدي قد أسس لمفهوم نقدي جديد انطلق فيه من الصحة المنطقية الدالة على انطباق القول على الواقع المشاهد محتكما إلى ما قاله الشعراء الأوائل، غير أنه 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 .. وعناية أبي تمام بالمعاني الغريبة هو ما أثار عليه النقاد الذين لم يألفوا هذه الصورة، صورة الحِلم بالكفين وتشبيهه بالبرد .. فأما هذا الذي يوصف بأنه رقيق الحواشي فهذا شيء لم تألفه العرب، ولكن

هؤلاء النقاد لم يقدروا الفرق البعيد بين عقلية أبي تمام وعقلية الشعراء المتقدمين والذين قلدوهم من المحدثين، فأبو تمام رجل حضري، وهو إذا مدح فإنما يمدح الوزراء.. وهو إذا وصف الخلفاء بالتأني والرزانة لم يستحسن منه أن يجعل لهم رزانة هؤلاء الأعراب التي تزن الجبال، ولم يكن أحد يحب أن يوصف بضخامة الرأس وثقل السمع. »[13]

وببيان عدم إصابة أبي تمام في وصفه يكون الآمدي قد وضع مواصفات عامة ونهائية للجودة والجمال بإضفاء نزعة تدعو إلى احتذاء التقاليد، ومن ثم يصير الذوق واحدا لا متعددا، « ولكن الشعر لم يكن ليمثل دائما للثوابت المقررة له من قبل النقد »[14]؛ لأنه مناقض لكل تحديد، ومخالف لكل توجيه.

2- معايير بيانية: تتصل بالمجاز، والاستعارات، والتشبيهات أو عيار المقاربة في التشبيه وعيار الاستعارة، و قد جعل الآمدي جعل معيار الجودة فيهما القرب وعدم الإغراب وصدق الدلالة.

أ- معيار المجـاز:

كان لمواقف اللغويين تأثير واضح في آراء النقاد في القرن الرابع الهجري؛ ذلك أنهم سنّوا 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 »[15] الذي عبث بكثير من التصورات الأثيرة لدى البلاغيين الذين عرَّفوا المجاز بأنه كلمة « أريد بها غير ما وقعت له في وضع واضعها »[16]، وقد وجد النقاد القدامى في أشعار المحدثين تجاوزا كبيرا للحدود التي وضعها البلاغيون للمجاز، ومن أمثلة أخطاء أبي تمام قوله[17]:

بيَوْمٍ كطُولِ الدَّهْرِ في عَرْضِ مِثْلِهِ وَوَجْدِي مِنْ هَذَا وَهَذَاكَ أَطْوَلُ

وعلَّق الآمدي على في المعنى بقوله :« فجعل للدهر 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 سَعَة ومجَازا في الكلام؟

قيل: هذه الألفاظ صيغتها صيغة الحقائق، وهي بعيدة من المجاز »[18]، ويُفهم من تعليل الآمدي لأخطاء أبي تمام أنه كان متوافقا في آرائه مع « اتجاه المدرسة البصرية فيما يتصل بإدخال اللغة بكاملها في قوالب عقلية ومنطقية، تأبى الشذوذ والانحراف، وترفض كل ما لا يبرره التفسير العقلي، ولا تقبل إلا الأصول المتعارف عليها عند الجميع.»[19]

لقد نظر الآمدي إلى اللغة نظرة جعلته يرفض كل تجديد فيها، ورفض القياس على الشاذ في اللغة بوجه عام، والمجاز بوجه خاص؛ لأن الذي تستخدمه العرب على سبيل الضرورة، لا يُجَوَّزُ لمتأخر، وما يصدر عن العرب على سبيل السهو لا يجوز لمتأخر أن يتبعه أو يحتذيه؛ لأنه مطالب باحتذاء الصحيح في نظمهم، وليس في ضروراتهم وسهوهم أو أخطائهم، « فلا يسمح للشاعر أن يضع الكلمات في غير ما وضعت له في العرف اللغوي الشائع لدى العرب الأقحاح .. ومن ثمة وحَّد 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 »[20]، غير أن الآمدي قد يتسامح مع الشاعر الأول مهما كان توظيفه للغة، كقول ضرار بن الخطاب:

وَلوْلاَ هَاجَر وَبَنُو قَتَال وَمَا لاَقيْتُ في الزَّمَن العَرِيضِ

وعلَّق 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.»[21]

ويظهر من تعليل الآمدي أنه يُجَوِّز للشعراء الأوائل أن يجعلوا للزمن عرضا أو طولا إذا أخرجوا كلامهم مخرج المثل في حين يرفض ذلك عند أبي تمام، وكأنه

استشعر الخطر الذي يشكله الشعراء المحدثون بتحيُّفهم على اللغة؛ ولأنه كان على صلة وثيقة باللغويين فإنه انتبه لذلك الانزياح الذي أحدثه الشاعر المحدث في اللغة الشعرية المتوارثة، وهو بهذا المفهوم يكون قد 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 استحضار الشيء المقصود في أذهان المخاطبين عند إطلاقه وإرساله من الفم، من ثم يمكن أن يسمى الشيء الذي وضع له اللفظ معنى، أي: موضع العناية.»[22]

لقد ألزم الآمدي الشاعر بأن يعالج لغته في ظل الاستخدام الحقيقي أو المجازي والخضوع 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 للفظة فيها معنى واحدا محددا، دون أن يوضع في الاعتبار الفاعلية الخاصة للسياق في تحديد معنى اللفظة. إذ يمكن أن يتحدد المعنى الفردي الثابت للألفاظ من « خلال نظام عرفي، حددته الممارسة اللغوية للعرب الأقحاح الذين شُهد لهم بالنقاء اللغوي، أما الاستخدام المجازي وهو الانتقال بين الدلالات والمعاني فإنه ظاهر واضح يفهمه السامع بسهولة عن طريق القرنية المحددة أو العلاقة المناسبة التي تربط بين المعاني وإلا وقع الشاعر في الخطأ؛ أي أن الشاعر ليس حرا 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 سلفا، لا يعد خروجا على التقاليد والنظام اللغوي فحسب، بل يعد خروجا على قواعد العقل أيضا »[23]، ويبدو أن الآمدي كان متأثرا بآراء اللغويين وخاصة المبرد الذي تتلمذ على يديه أستاذه أبو الحسن الأخفش، الذي كان يلح على قرب المأخذ، وصحة المعنى، وجزالة الألفاظ.

ب– معيار الاستعارة:

يبدو أن الآمدي تبنى 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 تأتى له وقدر »[24] كانت عند كثير من النقاد، غير أن الآمدي لم تكن تهمه قدرة أبي تمام على التخييل؛ لأن حدُّ الاستعارة أنها تقوم على « أن يكون للفظ أصل في الوضع اللغوي معروفا تدل عليه الشواهد على أنه اختص به حين وضع، ثم يستعمله الشاعر في غير ذلك الأصل وينقل إليه نقلا أمينا غير لازم، فيكون هناك كالعارية »[25]، ومن الأمثلة التي أوردها الآمدي لقبيح الاستعارة قول أبي تمام[26]:

فَلَوَيْتَ بِالمَوْعُودِ أعْناقَ الوَرَى وَحَطَّمْتَ بالإنْجَازِ ظَهْرَ المَوْعِدِ

وعلَّق الآمدي على المعنى بقوله: « حطم ظهر الموعد بالإنجاز: استعارة قبيحة جدا، والمعنى أيضا في غاية الرداءة؛ لأن انجاز الوعد هو تصحيحه وتحقيقه .. فجعل أبو تمام في موضع صحة الوعد حطم ظهره، وهذا إنما يكون إذا أخلف الوعد وكذب .. والإخلاف هو الذي يحطم ظهر الموعد، لا الإنجاز. ولا خفاء بفساد ما ذهب إليه. »[27]

لقد كانت استعارات أبي تمام جديدة على الذوق العربي، وهو ما أوقع النقاد الذين تبنوا 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 نوعا 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. »[28]

وفي ضوء هذه النظرة يمكن أن يُفسر موقف الآمدي من استعارات أبي تمام، إذ وجد في خروجه على النظام اللغوي المتوارث، وتقاليده المجازية 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 »[29]، وأفرد الآمدي في موازنته بابا "لما جاء في شعر لأبي تمام من قبيح الاستعارة"، كقوله[30]:

يَا دَهْرُ قوِّمْ مِنْ أخْدَعَيْكَ فَقَدْ أضْجَجْتَ هَذَا الأَنَامَ مِنْ خُرُوقكَ

ورأى الآمدي أن الطائي أخطأ في قوله:" يَا دَهْرُ قوِّمْ منْ أخْدَعَيْكَ، وعلَّق بقوله: « وأشباه هذا مما إذا تتبعته في شعر أبي تمام وجدته كثيرا؛ فجعل كما ترى للدهر أخدعا .. وهذه الاستعارة في غاية القباحة والهجانة والبعد من الصواب »[31]، ذلك أن الطائي رأى أن الناس قد استجازوا أن ينسبوا إلى الدهر صفات لصيقة بالإنسان كالإعراض والإقبال، فجعل على القياس للدهر أخدعا وأيدٍ على سبيل الاستعارة، ولم يعلم أن مثل « هذه التأويلات تخرج الكلام عن روح الشِّعر وطريقته، وأن المسامحة فيها تؤدي إلى فساد اللغة، واختلاط الكلام »[32]، واستند 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 »[33]، ولكن الآمدي يقبل استعارة امرئ القيس في قوله[34]:

فقُلْتُ لهُ لَمَّا تمَطى بصُلْبِهِ وَأرْدَفَ أعْجَازًا وَنَاءَ بكَلْكَل

وعلق الآمدي على المعنى بقوله: « وهو في غاية الحسن والجودة والصحة؛ لأنه قصد وصف أحوال الليل الطويل فذكر امتداد وسطه، وتثاقل صدره للذهاب والانبعاث، وترادف أعجازه وأواخره شيئا فشيئا، وهذا عندي منتظم لجميع نعوت الليل الطويل على هيئته »[35]، وليدلل على صحة استعارات الأوائل لا يكتفي بنقد استعارات أبي تمام قياسا على ما جاء في أشعار الأوائل، بل إنه ينقدها « نقدا فنيا

على أساس ما جاء في القرآن الكريم من صور بيانية واستعارات فنية، ويسوق لذلك أمثلة متعددة في كتاب الله تعالى »[36]، ومن أشعار الأوائل كقول أبي ذؤيب الهذلي[37]:

وَإِذَا المَنِيّة أَنْشَبَتْ أظْفَارَهَا ألْفَيْتَ كُلَّ تمَيمَةٍ لاَ تَنْفَعُ

وشرح الآمدي المعنى بقوله: « كما كانت المنية – إذا نزلت بالإنسان وخالطته – صلح أن يقال: نشبت فيه، وحسن أن يستعير لها اسم الأظافر؛ لأن النشوب قد يكون بالظفر، وعلى هذا جاءت الاستعارات في كتاب الله تعالى، نحو قوله–تعالى–:﴿ **وَاشْتَعَلَ الرَّأْسُ شَيْبًا** ﴾[38] لَمَّا كان الشيب يأخذ في الرأس ويسعى فيه شيئا فشيئا حتى يحله إلى غير حاله الأولى كالنار التي تشتعل في الجسم من الأجسام فتحيله إلى النقصان والاحتراق..»[39]

لقد نظر الآمدي إلى استعارات أبي تمام نظرة تقليدية تقوم على ربط الخصائص المشتركة بين الصورة الحقيقية والصورة المشتركة؛ فتحولت الاستعارة عنده إلى صورة تكاملية يرتبط فيها خيال الشاعر بواقعه الفني. ومن ثم فإن استعارات الطائي بعيدة عن مفهوم الآمدي النقدي الذي يقوم على مقولة أساسية « مؤداها أن الشعر صناعة ذهنية أو تخييل عقلي؛ فلابد من المشابهة والمناسبة ومقاربة المجاز للحقيقة »[40]، ولكن الآمدي استحسن بعض استعارات أبي تمام كقوله[41]:

لَيَالِيَ نحْنُ فِي وَسْنَاتِ عَيْشٍ كَأَنَّ الدَّهْرَ عَنَّا فِي وِثَاقٍ

وَأَيَّامًا لَنَا وَلَهُ لِدَانًا عَنِينَا فِي حَوَاشِيهَا الرِّقَاقِ

وعلَّق الآمدي على المعنى 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 ووضعه في موضعه لما قبح »[42]، وأما استعارات البحتري فلا يمكن أن تكون محل شك حتى لو استعمل لفظة أخدع التي أغضبت الآمدي الذي وجدها في شعر أبي تمام، ومثال ذلك ما جاء في قول البحتري[43]:

وَإنِّي وَإِنْ أبْلَغَتْنِي شَرَفَ العُلَى وَأعْتَقْتَ مِنَ ذلِّ المَطامِعِ أخْدَعِيَّ

ولم يستهجن الآمدي استعارة البحتري ورأى « أن ذكر الأخدعين ههنا أسوغ؛ لأنه قال:"ضربة غادرته عودا ركوبا"، وذلك أن العود المسن من الإبل يضرب على صفحي عنقه فيذل؛ قربت الاستعارة ها هنا من الصواب قليلا »[44]، وبموقف الآمدي من استعارات أبي تمام يكون قد كشف عن خشيته ضياع الاستعارة المتوارثة عن الشعراء الأوائل، فتعقب وتدخل في استعارات الطائي ناسيا أن 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، ويلغي الثنائية التقليدية بين الذات والموضوع، ومن الطبيعي 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 »[45]، وكان الآمدي قد عاب على أبي تمام إغرابه في استعاراته التي أخذها من بعيد الاستعارات المتفرقة في أشعار القدماء والتي « لا تنتهي في البعد إلى المنزلة – التي قصدها أبو تمام – فاحتذاها، وأحب الإبداع والإغراب بإيراد أمثالها، فاحتطب، واستكثر منها »[46]، وما إغرابه في استعاراته إلا دليل 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.

ج– معيار التشبيه:

لم يختلف موقف الآمدي من تشبيهات أبي تمام كثيرا عن موقفه من استعاراته بعدما وجده لا يختلف عن الشعراء الذين « انصرفوا عن 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 يحبذها ذوق عصره »[47]، ومثال ذلك قول أبي تمام في وصف الفرس[48]:

وَبِشُعْلَةٍ تَبْدُو كَأَنَّ فُلُولَهَا فِي صَهْوَتَيْهِ بَدْءُ شَيْبِ المَفْرَقِ

وشرح الآمدي المعنى وبيَّن الخطأ فيه، بقوله: « وقوله: "فلولها" يريد ما تفرق منها في صهوتيه، والصهوة: موضع اللبد، وهو مقعد الفارس من الفرس، وذلك الموضوع أبدا ينحت شعره لغمز السرج إياه فينبت أبيضا; 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 أخر، وهو أن جعله شعلة، والشعلة لا تكون إلا في شعلاء; وذلك من عيوب الخيل. »[49]

ويبدو أن الآمدي في مناقشته خطأ الطائي ينطلق من فكرة أن الشعر الحسن الذي يقارب الحقيقة؛ وخطَّأ الطائي أن جعل صهوة الفرس بيضاء، وهي صفة غير محمودة في الخيل؛ لأنها تدل على تعبه لكثرة ركوبه، ولكنه قد يسمح للشاعر ببعض الانزياح عن مقاربة الحقيقة شرط أن يكون منضبطا بالعقل والمنطق، ومن ثم فإن الشاعر إذا « أوقع الائتلاف بين أشد المختلفات تباعدا، أن يصيب بينهما شبَهًا صحيحا معقولا، ويجد للملائمة والتأليف بينهما مذهبا وسبيلا »[50]، كقول البحتري[51]:

وَبِشُعْلَةٍ كَالشَّيْبِ مَرَّ بِمَفْرِقَيَّ غَزِلٍ لهَا عَنْ شَيْبِهِ بِغرَامِهِ

وشرح الآمدي المعنى، وعلّق عليه بقوله: « "بشعلة"ولم ينص على موضعها، ومعلوم أنه أراد بياضا في الناصية، وقال:" مر بمفرقي غزل " فأوضح أنه ذلك الموضع أراد، وقال:" لها عن شبيه بغرامه " فأتى بشيء يفوق كل حسن، إلا أن البياض في الناصية أيضا السعف »[52].

ويبدو أن إعجاب الآمدي بالتشبيه في قول البحتري لأنه ظن أنه يقارب بين الحقيقة والخيال، فيوقع الائتلاف بين الأشياء المختلفة، « أما الأشياء المشتركة في الجنس المتفقة في النوع، فإنها تستغني عن ذلك بثبوت المشابه فيها وقيام الاتفاق

بينها، ولكي يصل الشاعر إلى تحقيق هذا الارتفاع فلابد 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 »[53].

وهذا يعني أن الآمدي فهم التشبيه فهما تقليديا حال بينه وبين جديد أبي تمام; فإذا كان التشبيه بالمفهوم القديم يعني عقد علاقة مقارنة تجمع بين طرفين لاشتراكهما في صفة أو في حالة، أو في مجموعة من الصفات أو الأحوال، فإن « هذه العلاقة التي قد تستند إلى مشابهة حسيَّة، وقد 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.»[54]

لقد فرض أبو تمام مفهوما جديدا للتشبيه، وهو أنه قد يكون التشبيه في صور متنوعة تختلف كثافة بحسب التجربة الشعرية عند الشاعر الذي يستخدم اللغة استخداما مجازيا. وهذا يعني أنه بتشبيهاته استطاع أن ينبِّه 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 أساسا، وليست علاقة إتحاد أو تفاعل، وفي ضوء هذا يمكن تفسير موقف الآمدي من تشبيهات أبي تمام، وهو أن الآمدي ظل وَفيا لذوقه الذي ربَّاه في كنف الشعر القديم؛ فهو يرى أنه يجب أن يشترك المتشابهان في صفة أو أكثر، وأن تكون صورة التشبيه مقاربة لصورة الحقيقة أو تشتمل على صفة من صفاتها.

3- معيار البديع:

شكلت قضية البديع في شعر أبي تمام مشكلة خاض فيها كثير من النقاد اختلفت نظرتهم إليه بين مستحسن ومستهجن، وكان ابن المعتز (ت247هـ) قد

تنبَّه لبديع مسلم بن الوليد، ورفض أن يقال: إنه ابتدعه؛ لأن البديع كان موجودا من قبل « في القرآن الكريم واللغة، وأحاديث الرسول – صلى الله عليه وسلم– والأعراب، وأشعار المتقدمين. »[55]

وقد انتهى الآمدي في احتكامه لمعيار البديع إلى أن الطائي أكثر من توظيف البديع في شعره، فكثرت أخطاءه، غير أن نقادا آخرين يعزون الفضل إلى أبي تمام في تطور شعر البديع، فهو حين يوظفه يتحول إلى مبدع باستخدامه الفني لأدواته، ومن ثمَّ فإن الصنعة تكون ظاهرة في شعر أبي تمام الذي يتعمده ويسعى إلى الإبداع في إطار المعجم القديم فيضع أبنية مستطرفة لبناء قصيدة « جدَّد 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 »[56]، وهذا يعني أن الصنعة والطبع غير متناقضين، و« الطبع لا يعني الانسياب التلقائي للموهبة، وكذلك الصنعة لا تعني الجهد والمشقة وتكليف النفس ضد طبيعتها، فالطبع صنعة، والصنعة طبع، وكلاهما قدرة أدائية يلتقي فيها العقل والقريحة »[57]، ومن أمثلة التجنيس قول البحتري[58]:

أَمِنَّا أنْ تُصَرَّعَ عَنْ سَمَاحٍ وَللآمَالِ فِي يَدِكَ اصْطِرَاعُ

وشرح الآمدي المعنى، بقوله :« أمنَّا أن يغلبك غالبٌ يَصْرّعك عن السماح ويمنعك منه، وللآمال في يَدكَ اصْطراع: أي تنافسٌ وتغالبٌ وازدحامٌ، وقوله:"في يدك"؛ لأن العطاء إليها ينسب »[59]، كما ناقش الآمدي أمثلة أخرى جاء فيها البحتري بلفظة "تصرّع " كقوله[60]:

يَتَصَرَّعْنَ لِلرَّجَاءِ دُنُوَّ الْ مُزْنِ وَالوَدَق خَارِجٌ مِنْ خِلالِهِ

ووجد الآمدي أن لفظة "يتصرَّعن:« أقلّ قبحا منها في البيت الأول ولو كان قال: " يتدانين للرّجاء دنُو المزن"، كان أحسن في اللفظ وأوفق من أجل التجنيس ولكن" يتصرعن" أؤكد في المعنى؛ لأنه بمعنى يتساقطن ويتطرحن »[61]،

ولكن هذا لا يعني أن الآمدي يرفض البديع جملة وتفصيلا؛ فقد يُرخِّص « للشاعر أن يكون بديعا في بيت أو بيتين شريطة أن يكون ذلك على فطرة وسجية، أما أن يكون قصدا وصناعة فهذا ليس من الإبداع »[62]، ومع هذا فهو يشهد لأبي تمام بالجودة في قوله[63]:

نَثَرْتَ فَرِيدَ مَدَامِعٍ لمْ تُنْظِمِ وَالدَّمْعُ يَحْمِلُ بَعْضَ ثِقَلِ المَغْرَمِ

ولم يناقش الآمدي جودة الطباق في المعنى، واكتفى بالقول: « وأشباه هذا من جيد أبياته »[64]، "وهذه شهادة على أن الطائي يسرف في صنعته ويأتي أيضا « بدقيق المعاني ولطيفها وبديعها »[65]، ولكن الآمدي يؤاخذ البحتري كلما عمد إلى تقليد أبي تمام في أساليبه البديعية، كما في قوله[66]:

تَشُقُّ عَلَيْهِ الرِّيحُ كُلَّ عَشِيَّةٍ جُيُوبَ الغمَامِ بَيْن بِكْرٍ وَأَيِّمِ

وعلق الآمدي على المعنى بقوله: « وهذا أيضا غلط؛ لأنه ظن أن الأيم هي الثيب، وقد غلط في مثله أبو تمام، وسَهَا أيضا فيه "بعض كبار الفقهاء" فظن البحتري أن الأيم هي الثيب، فجعلها في البيت ضد البكر والأيِّم: هي التي لا زوج لها، بكرا كانت أو ثيبا، قال تعالى: « **وانْكِحُوا الأيَامَى مِنْكمْ** »[67] أراد جل ثناؤه اللواتي لا أزواج لهن؛ والثيب والبكر جميعا داخلتان تحت الأيم. »[68]

وأكد الآمدي أن الأوائل كانوا مقلين للبديع في شعرهم 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 مفسدا للمعنى الذي يقصده بالطباق والتجنيس »[69]، فهو في صنعته يحرص على استخراج كل طاقات اللفظ « ومكنوناته الصوتية والدلالية في آن واحد، لتخدم الصورة التي يرسمها في قصيدته ككل »[70]، 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 كمٍّ من الصفات من ناحية أخرى »[71]، 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، إضافة إلى احترافه الحياكة بداية حياته.

الهوامش:

1 – هو أبو القاسم الحسن بن بِشر بن يحي الآمِدي، ولد بالبصرة ونشأ فيها، وتتلمذ على أيدي علماء البصرة وبغداد، اتصل بأبي جعفر هارون بن محمد الضبّي، وعمل كاتبا لأبي جعفر بن عبد الرحمان الهاشمي، اختلف المؤرخون في تحديد تاريخ وفاته بين سنتي (370 هـ – 371 هـ)، عُرف الآمدي بسعة علمه، ودقة معرفته بالشعر والأدب و النحو، من مؤلفاته: المؤتلف والمختلف في أسماء الشعراء، 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 – الآمدي (أبو القاسم الحسن بن بشر)، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، تحقيق: السيد أحمد صقر، ط02، دار المعارف بمصر، 1972، ص04.

3 – طبل (حسن)، المعنى الشعري في التراث النقدي، ط02، دار الفكر العربي، القاهرة، 1998، ص29.

4 – أبو تمام (حبيب بن أوس الطائي) الديوان، شرح محي الدين صبحي، ط01، دار صادر، بيروت، 1997، ص279.

5 – الموازنة، ج01 ، ص143.

6 – الفرزدق (أبو همام غالب)، الديوان، شرح: علي فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت، (د.ت)، ص167.

7 – الموازنة، ج01 ، ص145.

8 – المصدر نفسه، ص 146.

9 – البحتري (أبو عبادة الوليد بن عبيد الله)، الديوان، مج01-02، دار صادر، بيروت، لبنان، (د.ت)، ص 76.

10 – الموازنة، ج01 ، ص 146.

11 – ديوان البحتري، ج01، ص 225.

12 – الموازنة، ج01 ، ص 147.

13 – طه حسين، من حديث الشعر والنثر، دار المعارف، مصر، 1965، ص103– 104.

14 – فخر الدين (جودت)، شكل القصيد العربية في النقد العربي حتى القرن الثامن الهجري، دار المناهل للطباعة والنشر، بيروت، 1995، ص 12.

15 – جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ط03، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1992، ص215.

16 – الجرجاني (عبد القاهر)، أسرار البلاغة، تحقيق: محمد الفاضلي، ط01، المكتبة العصرية، بيروت، 1998، ص260.

17 – ديوان أبي تمام، ج2 ، ص35.

18 – الموازنة، ج01 ، ص197.

19 – جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص214.

20 – المرجع نفسه، ص214.

21 – الموازنة، ج01 ، ص200 – 201.

22 – جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص 219.

23 – المرجع نفسه، ص 212.

24 – المرزوقي (أبو علي أحمد)، شرح ديوان الحماسة، ط01، مج01، نشره: عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، 1991، ص01.

25 – عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 27.

26 – ديوان أبي تمام، ج01 ، ص 267.

27 – الموازنة، ج01 ، ص230 – 231.

28 – جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص216.

29 – المرجع نفسه، ص218.

30 – ديوان أبي تمام، ج01 ، ص437.

31 – جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص 265.

32 – طه أحمد إبراهيم، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص 149.

33 – جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص 220.

34 – امرؤ القيس، الديوان، ط01، دار صادر، بيروت، لبنان، 1998، ص 48.

35 – الموازنة، ج01 ، ص 266.

36 – الطاهر حليس، اتجاهات النقد العربي وقضاياه، ص294.

37 – القرشي (أبو زيد محمد)، جمهرة أشعار العرب، شرح: علي فاعور، ط02، دار الكتب العلمية، بيروت، (د.ت)، ص 34.

38 – سورة مريم، الآية 38.04
39 – الموازنة، ج01 ، ص 268 –269.
40 – جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص 206.
41 – ديوان أبي تمام، ج01 ، ص 444.
42 – الموازنة، ج01، ص 270.
43 – ديوان البحتري، ج01 ، ص 106.
44 – الموازنة، ج01 ، ص 271.
45 – جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص 204 – 205.
46 – الموازنة، ج01، ص 272.
47 – جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص 183.
48 – ديوان أبي تمام، ج01 ،ص 439.
49 – الموازنة، ج01 ، ص251.
50 – جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص197.
51 – ديوان البحتري، ج02 ، ص42.
52 – الموازنة، ج01 ، ص 252.
53 – جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص186.
54 – المرجع نفسه، ص172.
55 – عبد الحميد القط ، في النقد العربي القديم، ص 38.
56 – سعد إسماعيل شلبي، مقدمة القصيدة عند أبي تمام و المتنبي، ص 17.
57 – محمد طه عصر، مفهوم الإبداع في الفكر النقدي عند العرب، ط01، مطبعة عالم الكتب، القاهرة، 2000، ص84–85.
58 – ديوان البحتري، ج01 ، ص 259.
59 – الموازنة، ج01، ص 405.
60 – ديوان البحتري، ج02، ص 197.
61 – الموازنة، ج01 ، ص 406.
62 – حليس (الطاهر)، اتجاهات النقد العربي وقضاياه في القرن الرابع الهجري ومدى تأثرها بالقرآن الكريم، عمار قرفي، باتنة، 1986، ص293.
63 – ديوان أبي تمام، ج02 ، ص129.
64 – الموازنة، ج01، ص290.

65 – القط (عبد الحميد)، في النقد العربي القديم، مكتبة الأنجلومصرية، مصر، 1989، ص 59.
66 – ديوان البحتري، ج02، ص 98.
67 – سورة النور، الآية 32.
68 – الموازنة، ج01، ص 376.
69 – المصدر نفسه، ص 52.
70 – عبد الله التطاوي، الموقف الفكري والنقدي في إبداع أبي تمام، دار غريب للطباعة، مصر، 2003، ص112.
71 – المرجع نفسه، ص 118.