

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة مولود معمري - تيزي وزو -
كلية الآداب واللغات
قسم الأدب العربي

التخصص: اللغة والأدب العربي
الفرع: نقد وبلاغة

إعداد الطالبة: سميرة بوجرة

الموضوع: ملخص مذكرة لنيل شهادة الماجستير

الشواهد الشعرية في كتاب الموازنة للآمدي
— مقارنة نقدية —

لجنة المناقشة:

د/بوجمة شتوان، أستاذ محاضر صنف أ، جامعة مولود معمري - تيزي وزو -/رئيساً
د/مصطفى درواش، أستاذ التعليم العالي، جامعة مولود معمري - تيزي وزو -/مشرفاً ومقرراً
د/الوناس شعباني، أستاذ محاضر صنف أ، جامعة مولود معمري - تيزي وزو -/ممتحناً
د/محمد الصادق برون، أستاذ محاضر صنف ب، جامعة مولود معمري - تيزي وزو -/ممتحناً

تاريخ المناقشة: نوفمبر/2011م

الإهداء

أهدي هذا العمل

المتواضع إلى مثال التضحية والوفاء

ومصدر الإرادة والقوة والعزيمة: أمي مع حبي وامتثاني

إليك أختي مؤنسة والشاهدة على معاناتي وشريكة أفراحي وأحزاني

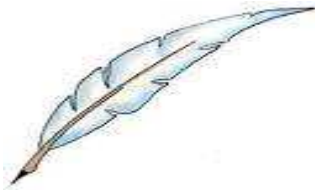
إلى شريكي في الحياة ورفيقي في الدرب: زهير أتمنى أن أكون عند ثقتك بي

إلى شقيقتي وأشقتي وكل عائلتي وأصدقائي، وأعزّ صديقتي: سهام، أنت التي تعريفين جيدا

قيمة هذا الجهد، ووزنة توأم الروح وذكريات الماضي الجميل، والإهداء موصول إلى عمال المكتبة

المركزية بجامعة بجاية، وكذا عمال المطبعة الذين مدوا لي يد العون. لكم أهدي جهدي ونجاحي.

سميرة



فهرس الموضوعات

01.....مقدمة

الفصل الأول:

الشّواهد الشعريّة في مباحث اللّغويين والنّحويين

1. رواية الشعر وتوظيفه في إطار الثقافة العربية الشّافية..... 14
- 1.1. الخطاب الشعري في منطق الثقافة العربية..... 14
- 1.1.1. ماهية الخطاب الشعري 14
- 2.1.1. الشعر مقابل النثر..... 16
- 2.1. شافية القول والاستشهاد/النشأة والتحول..... 19
- 1.2.1. شافية القول..... 19
- 2.2.1. الاستشهاد بالشعر في منطق الثقافة الشّافية..... 28
- 1.2.2.1. الشاهد..... 28
- 2.2.2.1. الاستشهاد بالقول الشعري..... 31
- 3.2.2.1. الفضاء المكاني والزمني لرواية الشعر والاستشهاد به..... 32
- 1.3.2.2.1. رواية الشعر/ الجمع والتوظيف..... 32
- 2.3.2.2.1. سلطة الزمان والمكان على الرواية والاستشهاد بالشعر..... 35
2. الشواهد الشعرية عند اللّغويين..... 38

38.....	1.2. النقد اللّغوي/الطبقة والفحولة أنموذجاً.....
42.....	2.2. فحولة القول.....
42	1.2.2. زمن الفحولة الشعريّة.....
45	2.2.2. الكَمّ الشعري.....
46	3.2.2. تعدد الأغراض الشعريّة.....
49.....	4.2.2. جودة التّشبيه.....
52.....	3.2. جودة المقول.....
52.....	1.3.2. الفصل بين الشعر والمعتقد/السيرة الاجتماعية.....
53.....	2.3.2. الرواية.....
56.....	3.3.2. جريان المعاني مجرى العادة والمألوف.....
59.....	4.3.2. جزئية النّقد والاستشهاد.....
63.....	3. الشّواهد الشعريّة عند النّحويين.....
63.....	1.3. النّحو/ فطرة المتقدّم وفطنة المتأخّر.....
67.....	2.3. معايير الشّاهد الشعري في القاعدة النّحوية.....
67.....	1.2.3. المعيار الزّمني/الجغرافي
70.....	2.2.3. معيار الخطأ والصواب.....
72.....	3.2.3. خصائص الشّواهد الشعريّة لدى النّحاة.....
76.....	3.3. تجربة النّحويين في التّععيد للشّعر.....
76	1.3.3. قواعد الشّعر لتعلّب.....

842.3.3. الضّرورة الشعريّة.

883.3.3. التّقديم والتّأخير.

الفصل الثاني

طبيعة الشّواهد الشعريّة في كتاب (الموازنة) للآمدي

93.....1. الشاهد الشعري فيما أسماه الآمدي بالموازنة.

93.....1.1. لماذا الموازنة؟

96.....2.1. موقع الموازنة في المباحث النقدية العربية الحديثة.

1043.1. لماذا الشواهد الشعرية و ليست الشواهد النثرية؟

112.....4.1. الشاهد الشعري في الموازنة.

1172. طبيعة الشاهد الشعري في الموازنة.

1171.2. نوعية الشاهد الشعري: الكم العددي والغرض الشعري.

125.....2.2. منبع الاختيار عند الآمدي: الذوق أم المعرفة أم الجمع بينهما؟

145.....3.2. الشاهد الشعري : التخصص والتوظيف.

145.....1.3.2. المنحى اللغوي والنحوي للشاهد الشعري

150.....2.3.2 المنحى النقدي والبلاغي للشاهد الشعري.

151.....1.2.3.2. الشاهد الشعري في مبحث السرقات الشعرية عند الآمدي

163.....2.2.3.2. الشاهد الشعري في مبحث اللفظ والمعنى.

163.....1.2.2.3.2. المعنى.

170.....2.2.2.3.2. اللفظ.

الفصل الثالث

مصادر الشواهد الشعرية في موازنة الأمدى

1. مصادر ثقافة الأمدى.....187
- 1.1. مصطلح الثقافة.....187
- 2.1. الثقافة الشفاهية مقابل الثقافة الكتابية.....191
- 1.2.1. المرجع اللغوي والنحوي في ثقافة الأمدى.....196
- 2.2.1. ثقافة الأمدى البدوية: شاعر الطبع لا شاعر العلم والثقافة.....200
- 3.2.1. السياق الاجتماعي البدوي في ثقافة الأمدى.....205
2. تشكل الصورة البلاغية في ثقافة الأمدى.....210
- 1.2. الصورة210
- 1.1.2. التشبيه.....211
- 2.1.2. الاستعارة.....219
- 2.2. البدیع.....234
- 1.2.2. الجنس.....235
- 2.2.2. الطباق.....240
3. مرجعيات الأمدى، وتبريراته في ضوء نقده للشواهد الشعرية.....244
- خاتمة.....253
- قائمة المصادر والمراجع.....261

مقدمة

استقطبت الشواهد الشعرية عناية العلماء العرب في القرن الأول والثاني للهجرة في ظل تنامي الرغبة في الحفاظ على اللغة العربية الفصيحة، لغة الدين والأدب، جراء تسرب اللحن إليها بسبب انتقال العرب من البادية إلى الحاضرة وتوسع رقعة الدولة الإسلامية بحيث وفد إلى المجتمع العربي غير العرب. ومن الطبيعي أن يحدث تحول في البنية الاجتماعية التي تتضمن قيماً لغوية وعرفية.

لم يتبلور مصطلح الشاهد إلا بعد خروج الرواة واللغويين في رحلة جمع الموروث اللغوي من العرب الباقين على السليقة، ويشكل الشعر الجزء الأهم من هذا المروي، وكان لابد من تحديد إطار زمني/جغرافي للرواية، لأن الهدف منها جعل الشعر المروي متناً مرجعياً على درجة كبيرة من التمثيلية لاستخدامه في صياغة المعارف اللغوية والنحوية بداية، ثم المعارف النقدية والبلاغية لاحقاً.

إذا كان مصطلح الشاهد يحيل على دلالات العلم والإعلام والحضور، فهذا الذي جعل الناقد اللغوي يتشبث برواية الشواهد الشعرية لشعراء مرحلة الثقافة الشفاهية بحيث يصبح نمط حياة الشاعر الجاهلي في البادية بكل خصائصها الشفاهية حاضرة في زمن الحضارة ودفع الشاعر المحدث الذي احتضنته الحضارة الجديدة إلى محاكاة أنموذج الشاعر الجاهلي. وفي مرحلة التقعيد اللغوي والنحوي لعب الشاهد الشعري دور الدليل والحجة في إثبات القاعدة أو نفيها، واحتل المرتبة الأولى في التوظيف حتى أضحي مصطلح الشاهد يعني الشاهد الشعري.

لا يرتبط الشاهد الشعري بتخصص واحد، إذ تتقاسمه عدة مجالات، ويتوزع على عديد التخصصات: لغوية، ونحوية، ونقدية، وبلاغية، لكن الذي نال الحظوة تراثاً وحدثاً هي الشواهد الشعرية في كتب اللغة والنحو. أما الشواهد الشعرية في كتب النقد والبلاغة فقد غطت عليها قضايا أخرى كالسرقات الشعرية وقضية القديم والمحدث وقضايا اللفظ والمعنى والموازنات وقضية البديع...، وكانت الشواهد الشعرية الوسيّة المعتمدة في إثارة هذه القضايا دون أن تكون هدفاً للدراسة والبحث.

إنّ كتاب (الموازنة □ بين □ طائيفين) للآمدي من أبرز المصادر النقدية التراثية، بخاصة في القرن الرابع للهجرة، فهو لم يقتصر على الموازنة بين شعر الشعراء، لكن جمع بين دفتيه أهم القضايا النقدية والبلاغية، التي شغلت ذهن الناقد العربي التراثي، ومصدراً لكثير من الآراء النقدية، من هنا لا عجب أن يشغل حيزاً مهماً في تاريخ النقد العربي التراثي ويكون من المصادر التراثية التي نالت قسطها من البحوث المهمة بالتراث وإعادة قراءته ويمكن عرض أبرز القضايا التي تضمنتها الشواهد الشعرية في (الموازنة) والتي جذبت مقاربات النقاد العرب المحدثين إليها:

- قضية القديم والمحدث أو الصراع بين ثقافة عمود الشعر وثقافة الحدائث الشعرية.
- مشكلة السرقات الشعرية. وقضية اللفظ والمعنى.
- مسألة الطبع والصنعة في الشعر، وقضية الاستعارة والبديع في شعر أبي تمام.
- علاقة العلم والفلسفة في الشعر وموقف النقد الذوقي التراثي من الشاعر المتقف.
- أثر النقد اللغوي في النقد العربي التراثي في القرن الرابع للهجرة.

لم تنفرد (الموازنة) بطرح هذه القضايا لكن جل المصادر العربية التراثية، تطرقت إليها وبالتالي المذكرة ليس هدفها البحث في هذه القضايا بحد ذاتها، لكن مقارنة منهج الآمدي النقدي في ضوء الشواهد الشعرية التي تناول بواسطتها هذه المسائل النقدية، ومن ثم يمثل هذا البحث قراءة أخرى للشواهد الشعرية في كتاب (الموازنة)، باستغلال المباحث اللغوية والنحوية والبلاغية في قراءة النصوص الشعرية في هذا المتن التراثي. استندت المذكرة إلى جملة من تساؤلات حاولت الإجابة عنها استناداً إلى ما ورد في المدونة:

- ما خصائص الشاهد الشعري في مباحث اللغويين والنحويين؟
- ما قيمة الشاهد الشعري في ما أسماه الآمدي بالموازنة؟ وهل كان محايداً في إيراد هذه الشواهد؟ أم أن الذوق والمعرفة كانا معيار الناقد في مقارنته لهذه الشواهد الشعرية؟
- علاقة الشواهد الشعرية في الموازنة بثقافة الآمدي ومرجعياته؟

انطلاقاً من هذه الإشكاليات أمكن صياغة العنوان كالاتي:

"الشواهد الشعرية في كتاب (الموازنة) للآمدي — مقارنة نقدية —"

اقتضت الإجابة عن الإشكالية تقسيم البحث ثلاثة فصول مع مقدمة وخاتمة، يحوي كل فصل على مباحث تتفرع منها عناصر:

الفصل الأول: الشواهد الشعرية في مباحث اللغويين والنحويين.

الفصل الثاني: طبيعة الشواهد الشعرية في كتاب (الموازنة) للآمدي.

الفصل الثالث: مصادر الشواهد الشعرية في كتاب (الموازنة) للآمدي.

إنّ الموضوع كما هو مرسوم في العنوان، وفي ضوء أهم مصطلح متواتر في عناوين الفصول، هو الشواهد الشعرية، وارتأيت مقارنة الشواهد الشعرية قبل (الموازنة) في مباحث اللغويين والنحويين، مع العلم أن لخصائص الشواهد الشعرية في هذا الفصل تأثيراً في طبيعة الشواهد الشعرية لدى الآمدي في (الموازنة)، فقد ظهر في الفصل الثاني والثالث تأثير النقد اللغوي والنحوي والبلاغي في فكر الآمدي النقدي وتوجيه مصادر ثقافته التي اتكأ عليها في اختياراته لشواهد (الموازنة).

وعليه، فإن إشكالية البحث ينضوي تحت مظلة نقد النقد، حيث أنّ هذه المقاربة النقدية للشاهد الشعري في (الموازنة) منطلقها، جهود الآمدي النقدية، وفي محاولة البحث تقديم مقارنة نقدية بوضع معالم الإشكالية في إطار منهجي ومعرفي، اخترت المنهج النقدي التحليلي القائم على الوصف والمقابلة والاستقراء والترجيح أنسب المقاربات النقدية لاستكناه خصائص الشواهد الشعرية في كتاب (الموازنة)، بخاصة عندما يتعلق الأمر بمناقشة نقد الآمدي للشاهد الشعري ومقابلة ذلك بالتصورات الحداثيّة. ومحاولة الناقد فرض مقاييس عمود الشعر على الشاعر المحدث، مما يستدعي منهجياً مقابلة آرائه بآراء نقاد تراثيين ومحدثين في محاولة لتصويب المواقف أو تكيفها.

فرضت طبيعة الموضوع الرجوع إلى التراث للبحث في خصائص الشواهد الشعرية عند اللغويين والنحويين، فحاولت في □ فصل الأول تصنيف الشاهد الشعري من حيث هو لغة، أي طبيعة الشواهد الشعرية في التفكير اللغوي والنحوي طلتراثي، وهذا ما استدعى

التعرض لرواية الشعر وتوظيفه في الثقافة النقدية الشفاهية. فدلشعر وليد البيئة الصحراوية البدوية التي كان فيها العربي مستسلماً للطبيعة لا يملك أدوات التغيير سوى أن ينظم أبياتاً من الشعر يضبطها على إيقاع الإبل في، ويتوخى فيها الإيجاز ليسهل عليه حفظها وتذكرها.

وبمجيء الإسلام تدفقت على البدوي أفكار جديدة، وجذبتة حياة الحواضر. وفي حركي □ هذا التحول اختلط العرب بسواه من الأمم والثقافات، وأثر ذلك في المستوى □ اللغوي. فاللغتان إذا التقتا حسب الجاحظ أو خلقت إحداهما الضيم على الأخرى، من هنا شعرت جماعة من اللغويين في القرن الثاني للهجرة بخطر هذا الامتزاج وما يورثه من اللحن وفساد الألسنة واضطرابها، فأخذت على عاتقها جمع ورواية اللغة الفصيحة التي بقي أهلها على السليقة والفطرة وتم ضبط الحيز الزمني/الجغرافي للرواية والاستشهاد، لكن هذا المقياس أظهر الشاعر المحدث في صورة قاتمة، وهو ما أثار سخطه ورفض الانصياع له، لأن الشعر والفصاحة لم يقصرهما الله على زمن، ولم يخص بهما قوماً دون آخر، كما يذهب ابن قتيبة.

لم يكتف الناقد اللغوي بهذا التصنيف لحدود قبول التجربة الشعرية، لكنه عمل على المفاضلة بين الشعراء القدامى لتصنيفهم في طبقات على أساس فحولتهم الشعرية وهو المصطلح الذي لا يخرج عن إطار الثقافة العربية البدوية الشفاهية. وتجسد توظيف الشاهد الشعري في مباحث اللغويين من خلال كتب الطبقات. وأبرز أنموذجين عرفهما التراث النقدي العربي هما: (فحولة الشعراء) للأصمعي، و(طبقات فحول الشعراء) لابن سلام الجمحي. وعمدت إلى تصنيف أرائهما النقدية قسامين، قسم يعنى بفحولة القول والآخر بجودة المقول.

تتعلق بفحولة القول مجموعة من المعايير الخاصة بالعملية الإبداعية الشعرية، هي:

○ زمن الفحولة الشعرية، حيث تمّ إعلاء مرتبة الشاعر الجاهلي وإقصاء الشاعر المحدث والمولد، ورفض الخوض في تجربته الشعرية.

○ تعدد الأغراض الشعرية، الذي يعنى التفوق والاقنتار وجودة الطبع، بخاصة عندما يتعلق الأمر بغرضي المدح والهجاء.

○ الجودة في التشبيه الذي يجمع فيه الشاعر بين عنصرين حسيين، كما هو الحال في تشبيهات الأوائل التي اصطلح عليها بالتشبيهات العقم.

أما جودة المقول، فتتعلق بـ:

○ فصل الدين والأخلاق عن الشعر، لأنّ الشعر بطبيعته إذا أدخلته في باب الخير ضعف ولان، على نحو ما يؤكد الأصمعي.

○ الرواية، وهي الخاصية التي تجعل الشاعر فحلاً لأنه يطلع بواسطتها على أشعار العرب ويرويها ويقف على معانيهم وألفاظهم وأمجادهم وأيامهم.

○ جريان المعنى مجرى العادة والمألوف، ويعني أن يكون الشاعر مكرراً جيداً للأنموذج الجاهلي، ولا مجال للمفارقة الفردية.

○ جزئية النقد والاستشهاد. وهذا الذي جعل جهود اللغويين تجلياً أولاً لما يمكن تسميته بالشعرية الجزئية، التي يركز فيها الناقد على الخطأ المعجمي واللغوي وعلى الزلل العروضي والاعتماد على التقويمات الجزئية من مثل: أشعر بيت، وأشعر الشعراء...

إنّ الشواهد الشعرية تربطها بالنحو صلة قوية، إذ إنّ التقعيد النحوي لم يكن ليتم لولا الشاهد الشعري، فهو أساس القاعدة وسندها الشرعي، ومن هنا ضُبِّطَت الشواهد الشعرية في مباحث النحويين بجملة من المعايير، هي:

- المعيار الزمّني/الجغرافي، الذي تمنح فيه الأولوية للسمع على القياس.
- معيار الخطأ والصواب، الذي جرد الشعر من سماته الجمالية، وحوّله إلى مجموعة من القواعد المنطقية الجافة التي تحد من حرية المغامرة الشعرية، مما أدى إلى تأزم العلاقة بين الشاعر والنحوي.

● خصائص الشواهد الشعرية عند النحويين، وهي:

1. توظيف الشواهد الشعرية غير المنسوبة في التقعيد النحوي (أنموذج سيبويه).
2. تغير رواية الشواهد الشعرية من النحاة لإخضاعها للاستعمال النحوي.

3. صناعة الشواهد الشعرية في حالة عمد توافرها فيما روي من الشعر.

وفي تجربة النحويين في التأصيل للشعر كان الحديث عن (قواعد الشعر) لثغلب، الذي جمع فيه بين اللغة والنحو والنقد والبلاغة، وهي محاولة من نحوي وضع تصور عام للعملية الإبداعية الشعرية، وقد تأثر جل النقاد والبلاغيين اللاحقين بالكتاب. ويمكن أيضا إدراج مبحث الضرورة الشعرية ضمن جهود النحويين للتقعيد للشعر، لكن بالرغم من إجماع النقاد التراثيين على أنها رخصة للشاعر دون سواه تمنح له بموجبها صلاحيات في التصرف في قواعد اللغة وخرقها في مواضع محددة لصالح الشعر، لكن الإشكال واقع حول ما إذا كانت من مزايا لغة الشعر، أم أنها اضطرار كما يدل عليها اسمها؟

إنّ تعصب النقاد الذوقيين جعلهم يحضرون على المحدث توظيف الضرورة الشعرية بحجة أنها تدخل في باب التكلف. والجهل بقبحها هو الذي جعل الشاعر الجاهلي يركبها لكن مثل هذه المواقف المتشددة، التي لم تبحث في الشعر كإبداع وكشف وخرق لحدود الواقع واللغة، ضيق المجال أمام الشاعر المحدث وأثار استيائه، لأنه أعلم الناس بصناعة الشعر وخبائاه من النحوي واللغوي، بدليل أن شعر العلماء لا يرقى إلى مرتبة شعر الشعراء.

لقد خاض كذلك النحاة واللغويون في مبحث التقديم والتأخير في اللغة الشعرية، وكان سببويه على رأس هؤلاء الذين اعترضوا على هذا النوع من الأسلوب لكونه يخل بالترتيب المنطقي للجملة العربية، لكن عبد القاهر الجرجاني رأى في هذه الظاهرة النحوية والبلاغية إضفاء لطابع جمالي على لغة الشعر ووسيلة فاعلة لتأثير في المتلقي/السامع.

عمدت في الفصل الثاني المخصص للشواهد الشعرية في كتاب (الموازنة)، إلى البحث في مصطلح الموازنة كمنهج نقدي عرفه النقد العربي التراثي، والإشكال الذي يطرحه والمتعلق بأيهما أشعر؟. والمصطلح تطور للمفاضلة، التي كانت تتم على أساس الانفعالات التي يثيرها سماع الشعر. وقد توسعت دلالة المصطلح ولوحظ تطوره في القرن الرابع للهجرة، حيث أصبح منهجا نقديا استعانته به المصادر التراثية.

أردت تحديد موقع (موازنة) الأمدي على خريطة النقد العربي الحديث استناداً إلى مجموعة محددة من القراءات النقدية التي قدمها كل من: إحسان عباس، وأدونيس، وجمال

الدين بن الشيخ، وعبد الله الغدامي. والمتصفح للموازنة يسأل لماذا الشواهد الشعرية وليست الشواهد النثرية؟ والفرق بين الشعر والنثر عند الأمدي؟

حاولت الإجابة عن الإشكالية من خلال حديث الأمدي عن اضطراب الوزن في شعر الشعارين، حيث اعترض على الجوازات العروضية الكثيرة في شعر أبي تمام والبحثري لأنها تخل بالوزن الشعري وتجعله يقترب من النثر. وبالتالي فالفرق بين الشعر والنثر عند الأمدي لا يتعدى خاصية الوزن، وهو ما ينطبق على وجهة نظر الناقدة والشاعرة نازك الملائكة، التي ترى أن المبالغة في الزحاف يفقد القصيدة إيقاعها لتصير شبيهةً بالنثر، ويبقى أن النقد المعاصر يرى أن الجوازات الشعرية من شأنها أن تحدث مسافة توتر إيقاعية في القصيدة مما يضيء عليها شعرية أكثر.

إنّ الشواهد الشعرية في كتاب (الموازنة) على قدر من الأهمية، فهي علة انتشار الكتاب وقراءته أسهمت في التعريف بالشاعرين وفتح النقاش حول مذهبهما الشعري في عديد المؤلفات التراثية. وفي المبحث الثاني من هذا الفصل، خصصته للحديث عن طبيعة الشواهد الشعرية في (الموازنة)، بداية بإحصاء الأغراض الشعرية في الكتاب، حيث هيمن غرض المدح على الشواهد الشعرية المختارة، مما يعني أن المدح كغرض اجتماعي جذب إليه الشعراء بفعل عوامل اجتماعية تتعلق بالمكاسب المادية والمعنوية التي يحققها للشاعر وحاجة الخليفة إلى الشاعر كسند في تسير شؤون الحكم. والإشكال الذي يطرحه الناقد لغرض المدح دفعني إلى البحث عن أسس الاختيار عنده، بمعنى هل يتعلق الاختيار لديه بالذوق أم بالمعرفة؟

بما أنّ الاختيار عملية تداولية تتعلق بالمرسل والمتلقي والرسالة والسياق، فإن مناقشة الشاهد الشعري عند الأمدي هي الكفيلة بتوضيح أسس الاختيار لديه، وقد أتضح أنه يجمع بين ذوقه الذي يستلذ شعر الثقافة البدوية ومعرفته بكلام العرب وطريقتهم في التأليف.

تتوزع الشواهد الشعرية في (الموازنة) على مجموعة من التخصصات، منها التخصص اللغوي والنحوي. وفيه إشارة إلى أخطاء الشعارين ولحونها في ضوء عينات من الشواهد

الشعرية التي نقدها الأمدي وخصّ فيها الأولوية للقاعدة اللغوية والنحوية على النظم، من هنا يرى الأمدي أنّ اللغة لا يقاس عليها، بل تؤخذ سماعاً كما جاءت على ألسنة العرب الأوائل.

وفي الاتجاه النقدي والبلاغي للشاهد، خصص الناقد جزءاً مهماً للسرقات الشعرية عند الشعارين، وهو يرى أنّ السرقة تكون في البديع المخترع الخاص بالشاعر لا في المعاني المشتركة، من هنا رد بعض السرقات التي استخرجها بعض النقاد، لكن تبقى مناقشة الأمدي لقضية السرقات الشعرية بعيدة عن نظرية التناص الغربية وتطبيقاتها بالعربية، التي ترى في تفاعل النصوص وتداخلها سمة من سمات الشعرية، ودليل خبرة الشاعر وتمكنه من ناصية النظم، بعكس النظرة السالفة التي ترى في السرقة الشعرية عيباً يلحق بالشاعر وسيرته ومقامه.

ركز الناقد في قضية اللفظ والمعنى على أخطاء الشعارين، بخاصة أبي تمام، حيث حدّد مجموعة من المقاييس التي يجب توافرها في معاني الشاعر وألفاظه، وهو ما كان يفتقد إليه شعر أبي تمام. ومن جملة هذه المقاييس:

- الابتعاد عن المعاني المولدة وتوخي المعاني المتداولة الجارية على العرف العربي.
- مقارنة الحقيقة بتجنب المبالغة التي تفسد الشعر ومعانيه.
- المعاني المباشرة والواضحة التي لا تحتاج إلى تأويل، والابتعاد عن الغموض والإغراب.
- تبني بالمعنى الحسي البدوي، لا المعنى العقلي الحضاري.
- تجنب المعنى الفلسفي والعلمي الذي يتعلق بالصنعة، بالاتجاه نحو معاني الطبع.
- اختيار اللفظ الفصيح، والابتعاد عن الغريب والوحشي والعامي.

واضح أنّ نقد الأمدي نقد جزئي لا يرقى إلى عرض تجربة الكتابة في دقائقها وجلياتها.

سعت في الفصل الثالث الموسوم مصادر الشواهد الشعرية، إلى الحديث عن مصادر ثقافة الناقد، التي تتجه أكثر نحو معالم الثقافة الشفاهية لا الثقافة الكتابية التي احتضنته في القرن الرابع للهجرة، لذلك فهو ينطلق في نقده من خلفيات لغوية ونحوية وبلاغية وجهت تصوره للشعر ونقده للشواهد الشعرية، حيث كانت قراءته إسقاطاً لثقافته العمودية دون السعي إلى قراءة نقدية تتجاوز رواسب الشفاهية التي سيّجت في شخصيته النقدية.

اتهم الآمدي أبا تمام بتعمد استخدام الفلسفة في شعره وتوظيفه لعلمه وثقافته، والنقد الذوقي ينفر من فكرة الشاعر المتقف التي تعني الصنعة وتنفي الطبع. وبالرغم من أن حداثة أبي تمام الشعرية لا تربطها صلة بالفلسفة، لكنها إبداع جديد ومذهب فريد، حيث يعمد الشاعر الجمع بين المتناقضات والمتباعدات وتشخيص الأشياء المادية والمعاني العقلية والمعنوية كما أن حدائته ارتبطت بالبديع.

ليست (الموازنة) تأليفاً خالصاً من الآمدي، حيث اعتمد على عدة مرجعيات جمع بين المصادر السماعية التي تتمثل في آراء اللغويين والنحويين والرواة، إلى جانب المصادر الكتابية، التي تخص مؤلفات النقاد والبلاغيين، منها ما استعان به لتثبيت رأيه، ومنها ما عمل على مناقشته والرد على أصحابه.

إنّ منهج الآمدي في (الموازنة) ملفت للانتباه، حيث سعى إلى موازنة عادلة وموضوعية بين الشعارين، وأعلن أنه سيكون محايداً في الحكم على، واستعان بمصادر كثيرة لدعم رسالته العلمية. كان يحاول التعليل وتقديم الحجّة، وكادت (الموازنة) أن تكون من المصادر التراثية على قلتها التي تنطبق عليها مقاييس البحث العلمي، لولا أن ذوق الآمدي الشفاهي وثقافته السلفية تغلبا على فكره العلمي، ودفعاه للإيثار طريقة العرب الأوائل (عمود الشعر) وهو ما جعله يسرف في ميله لطريقة البحثري على حساب حداثة أبي تمام الشعرية.

يشكل كتاب (الموازنة) بأجزائه الثلاثة مدونة هذا البحث. اعتمدت على مراجع متنوعة، إذ اقتضى البحث في الشواهد الشعرية في (الموازنة)، وقبل ذلك عند اللغويين والنحويين الاستناد إلى مؤلفات كل من: سيبويه، وثعلب، والأصمعي، وابن سلام الجمحي، والجاحظ والقاضي الجرجاني، وابن رشيق، وابن سنان الخفاجي، وابن الأثير وابن جني، وحازم القرطاجني...، وجلّ هذه المصادر تطرقت إلى الشعر والقضايا المتعلقة بالشاهد الشعري في النقد العربي التراثي.

أما الدراسات النقدية الحدائرية بأصولها ومناهجها، وعلى تنوعها، فقد كانت سندا للبحث في مسيرته نحو الإحاطة بالإشكالية، ولاسيما تلك التي عُيّنت بـ(الموازنة) والآمدي، منها

مؤلفات أدونيس وجابر عصفور وعبد الله الغدامي وتوفيق الزبيدي وإحسان عباس، إلى جانب مراجع ومقالات التي تخصصت في قراءة التراث النقد العربي.

وبما أن النقد لغة تعتمد على المصطلح، فقد استلزم ذلك الاستعانة ببعض المعاجم وفي مقدمتها لسان العرب لابن منظور، كما أن المقاربة النقدية للشاهد الشعري تقتضي دعم البحث بالمراجع الأجنبية، المترجمة والمكتوبة باللغة الأجنبية، وهي تساعد على بلورة المفاهيم ونقدها لذلك اتجهت إليها لصلتها بالشعرية ونظرية القراءة والصورة والتناص.

إنّ توظيف الشواهد الشعرية ظاهرة لا تقتصر على (الموازنة)، لذلك وجب الأمر مقاربتها في مباحث اللغويين والنحاة. تتطلب ذلك الدقة في تحديد المدونة الخاصة بهذا الفصل، وهو ما شكل إحدى الصعوبات. إلى جانب عناء الإحاطة بكل الدراسات التي تناولت الأمدي وموازنته على كثرتها. إنّ الأمر يقتضي حصر مجال القراءة، لكن بالرغم من ذلك فقد استهلكت مني القراءة وقتاً وجهداً كبيرين. إضافة إلى ظروف أخرى بعيدة عن مجال البحث اعترضت طريقه.

أسدي الشكر الخالص إلى أستاذي الفاضل مصطفى درواش، الذي أحاط البحث برعايته وتتبعه الدائم، وأوجه امتناني إلى كل من قدم لي يد العون، أهدي للجميع أسمي عبارات الشكر والعرفان.

لا أدعي أنّ هذا البحث قد بلغ مداه، لكنني أرجو أنني وفقت في الإجابة عن إشكالية البحث على نحو ما تشكله واجهة العنوان، وحسبي أن أقول أكثر مما قال المُرئي صاحب الشافعي:

"لو عُرض كتابٌ سبعين مرةً لوجدنا خطأً، وأبي الله أن يكون كتاب صحيح غير كتابه"

الطالبة: سميرة

الفصل الأول

الشواهد الشعرية في مباحث اللغويين والنحويين

رواية الشعر وتوظيفه في إطار الثقافة العربية الشفاهية

1.1. الخطاب الشعري في منطق الثقافة العربية

1.1.1. ماهية الخطاب الشعري

2.1.1. الشعر مقابل النثر

2.1. شفاهية القول والاستشهاد/النشأة والتحول

1.2.1. شفاهية القول

2.2.1. الاستشهاد بالشعر في منطق الثقافة الشفاهية

2. الشواهد الشعرية عند اللغويين

1.2. النقد اللغوي/الطبقة والفحولة أمودجا

2.2. فحولة القول

3.2. جودة المقول

3. الشواهد الشعرية عند النحويين

1.3. النحو/ فطرة المتقدم وفتنة المتأخر

2.3. معايير الشاهد الشعري في القاعدة النحوية

3.3. تجربة النحويين للتقعيد للشعر

إذا كان موضوع المذكرة يخص الشواهد الشعرية في كتاب (الموازنة)، فإن هذا لا يعني سبق وخبرة التوظيف، إذ إن قراءة المصادر التراثية تكشف عن محاولات جادة بادرت بها الثقافة العربية في بعدها الشفاهي تتحدث عن منزلة الشعر وعظم أثره في حياة العرب الاجتماعية والسياسية والفكرية.

روي عن عمر بن الخطاب قوله: « كان الشعر علم قوم لم يكن لهم علم أصح منه »¹. ويؤكد ابن سلام الجمحي الفكرة نفسها: «كان الشعر في الجاهلية عند العرب ديوان علمهم ومنتهى حكمهم، به يأخذون وإليه يصيرون»². وكل هذا تلخصه المقولة التراثية المتداولة: (الشعر ديوان العرب).

امتدت تقاليد القول الشعري في العصر الجاهلي إلى ما بعد مجيء الإسلام؛ على الرغم من النقلة النوعية التي أحدثتها هذا الأخير على حياة العرب، إلا أن اللغويين والنحاة والرواة حرصوا على المحافظة في العرف الشفاهي في نظم الشعر، من خلال وضع أنموذج للشعر والشاعر انطلاقاً من المتن المرجعي ألا وهو الشعر الجاهلي.

يرمي هذا الفصل إلى تبين خصائص القول الشعري في إطار الثقافة الشفاهية البدوية فلعامل الجغرافي المتصل بطبيعة الإقليم الذي، عاش فيه العربي أثر في توجيه نمط تفكيره وامتد هذا التأثير إلى طبيعة الشعر وأساليب قوله وتلقيه. ما انعكس على الشواهد الشعرية التي لا يحكمها إطار واحد من التخصص، إنها موزعة على جملة من القراءات المرتبطة بتخصصات عدة: لغوي ونحوي، ونقدي وبلاغي. ويتقارب التخصص اللغوي والتخصص النحوي في نظرته إلى الشاهد الشعري، حيث إن العلماء اللغويين والنحويين يجمعهم التخصص والإخبار (طريقة تقديم المعلومة) في استنادهم إلى عناصر الثقافة الشفاهية. وبالتالي: ما هي خصائص الشواهد الشعرية في مباحث اللغويين والنحويين في إطار الثقافة الشفاهية العربية؟

¹ - أبو علي الحسن ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونفده، ج1، تحقيق صلاح الدين الهوارى وهدى عودة، دار مكتبة الهلال، ط1، بيروت 1991، ص41.

² - محمد بن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، تحقيق محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة 1980، ص24.

1. رواية الشعر وتوظيفه في إطار الثقافة العربية الشفاهية

1.1. الخطاب الشعري في منطق الثقافة العربية

1.1.1. ماهية الخطاب الشعري

وَرَدَ فِي لِسَانِ الْعَرَبِ لِابْنِ مَنْظُورٍ فِي مَادَّةِ (شَعْرَ) قَوْلُهُ: « شَعْرَ: شَعَرَ بِهِ وَشَعَرَ وَيَشَعُرُ شِعْرًا، وَ شِعْرَةً... وَكَلِمَةُ عَلِمَ... وَ لَيْتَ شِعْرِي أَي لَيْتَ عَلِمِي أَوْ لَيْتَنِي عَلِمْتُ... وَشَعَرَ لَكَذَا إِذَا فَطِنَ لَهُ...، الشَّعْرُ: مَنْظُومُ الْقَوْلِ، غَلِبَ عَلَيْهِ لِشَرْفِهِ بِالْوِزْنِ وَالْقَافِيَةِ... قَالَ الْأَزْهَرِيُّ: الشَّعْرُ: الْقَرِيضُ الْمَحْدُودُ بِعَلَامَاتٍ لَا يَجَاوِزُهَا، وَالْجَمْعُ أَشْعَارٌ، وَقَائِلُهُ شَاعِرٌ لِأَنَّهُ يَشَعُرُ بِمَا لَا يَشْعُرُ بِهِ غَيْرُهُ أَي يَعْلَمُ...، وَيُقَالُ شَعَرْتُ لِفُلَانٍ أَي قَلْتُ لَهُ شِعْرًا وَأَنْشَدُ [الطويل]:

شَعَرْتُ لَكُمْ لَمَّا تَيَمَّمْتُمْ فِضْلَكُمْ عَلَى غَيْرِكُمْ، سَائِرِ النَّاسِ يَشَعُرُ

وَيَسْمَى شَاعِرًا لِفِطْنَتِهِ...، وَ الشَّعْرُ الدَّرَائِيَّةُ وَالعَقْلُ وَالفِطْنَةُ، وَهُوَ الْعِلْمُ بِدَقَائِقِ الْأُمُورِ»¹.

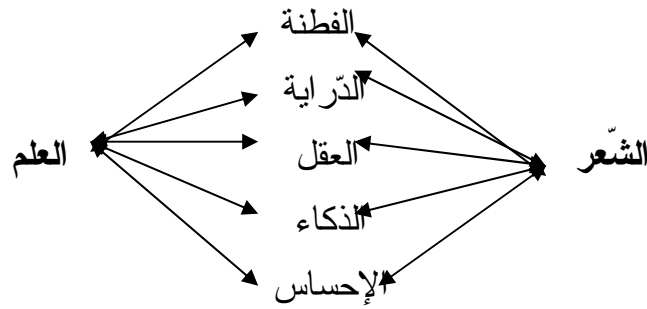
يعني هذا أن لفظة شعر ليست مشتقة — كما قد يتوهم البعض — من الشعور. وإنما الشاعر عند العرب يعلم ويدري ويفطن إلى ما لا يعلمه غيره من الناس. وقد شعر العرب أن الرسول (صلى الله عليه وسلم) أتى إليهم بما لم يعلموه، ولذلك نسبوا ما دعا إليه إلى الشعر.

لا يكاد يختلف مدلول الشعر عند النقاد العرب التراثيين عما أورده ابن منظور في اللسان فابن رشيق في العمدة يقول عن الشعر: « وكان الكلام منثوراً فاحتاجت العرب إلى الغناء بمكارم أخلاقها وطيب أعرافها، وذكر أيامها الصالحة، وأوطانها النازحة، وفرسانها الأجواد لتَهْزَأَ أنفاسها إلى مكارم الأخلاق، وتدل أبنائها على حسن الشيم، فتوسموا أعاريض جعلوها موازين الكلام فلما تم لهم وزنه سمّوه شعراً، لأنهم شعروا به، أي فطنوا... وإنما سمي

¹ — أبو الفضل جمال الدين بن مكرم بن منظور، معجم لسان العرب، م4، تحقيق عامر أحمد حيدر وعبد المنعم خليل

إبراهيم، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت 2003، ص 473، 474.

الشاعر شاعراً لأنه يشعر بما لا يشعر به غيره ¹. الشعر إذن فطنة وعلم وعقل ودراية. ويضيف إليه الزمخشري الذكاء، في قوله: « **مَشَعَرْتُ** به: ما فطنت له وما علمته، وما **يُشَعِّرُكُمْ**: ما يدريكم. وهو ذكي المشاعر وهي الحواس ²، وإن خرج الشاعر عن إطار هذه الدلالات لم يكن شاعراً حتى وإن أتى بقول موزون ومقفى ³ « فالشاعر من شعرَ يشعُرُ فهو شاعرٌ والمصدر الشعْرُ، ولا يتحقق هذا الاسم حتى يأتي بما لا يشعر به غيره، وإذا كان إنما يستحق اسم الشاعر... فكل من كان خارجاً عن هذا الوصف فليس شاعر، وإن أتى بكلام موزون ومقفى ³. وبما أن الشعر = العلم، فإن الشاعر = العالم.



ربط ابن رشيق الشعر بالغناء، فالعرب عندما أرادت التغني بأمجادها وأيامها تقطنت إلى الشعر، ولم يجد أدونيس عن الصواب إذ قال إن الشعر الجاهلي ولد نشيداً، ونشأ مسموعاً، لا مقروءاً وغناءً لا كتابةً. لذلك قال حسان بن ثابت ⁴:

تَغَنَّ فِي كُلِّ شِعْرٍ أَنْتَ قَائِلُهُ
إِنَّ الْغِنَاءَ لِهَذَا الشَّعْرُ مِضْمَارٌ

وإذا كان الشعر مرتبطاً بالغناء من جهة، يقابل النثر، لأنه منظوم القول والنظم هو التأليف ونظمت اللؤلؤ أي جمعته في السلك، ومنه نظمت الشعر ونظمتها ونظم الأمر على المثل وكل شيء قرنته بآخر أو ضمنت بعضه إلى بعض والانتظام الاتساق ⁵. بينما تعني

¹ - ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر مكتبة، ج1، ص31، 204.

² - أبو القاسم محمود بن عمر الزمخشري، أساس البلاغة، دار صادر، ط1، بيروت 1992، ص 331.

³ - أبو الحسين إسحاق بن إبراهيم بن سليمان بن وهب الكاتب، البرهان في وجوه البيان، تحقيق حنفي محمد شرف، مطبعة الرسالة، القاهرة 1969، ص 74.

⁴ - ينظر: علي أحمد سعيد أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، ط2، بيروت 1979، ص 05، 08.

⁵ - ينظر: ابن منظور، م12، ص686.

صيغة (نثر) الانتشار والتفرق والتشتت، نحو قولنا نثرت الشيء بيدك، ترمي به متفرقا مثل نثر الجوز واللوز والسكر، كذلك نثر الحب إذ بُذِرَ، ويقال رجل نثر بين النثر ومُنثِرٌ كلاهما كثير الكلام، وقال الأصمعي النافرُ والنائرُ: الشاة التي تسعل فينتشر من أنفها الشيء¹.

إنّ النثر إذن الكلام المنتشر والمتحرر من أي نظام أو قيد. هذا ما جعل عدداً من النقاد التراثيين يقابلون بين النظم والنثر «فالمنظوم هو الشعر، والمنثور هو الكلام»². ومنهم من حدد ماهية الشعر على أساس مقابله بالنثر، وجعله مضاداً له «فالشعر — أسعدك الله — كلام منظوم، بائن عن المنثور، الذي إن عدل عن جهته مجته الأسماع، وفسد على الذوق»³. من هنا أخذت المقابلة بين الشعر والنثر وجه المفاضلة المعيارية. فمن يضع الشعر في أعلى مراتب الكلام. ومن يجعل النثر أشرف مرتبة من الشعر. وهذا كله يدفع إلى التساؤل عما يفرق بينهما في نظر النقاد التراثيين؟ وبالتالي تحديد سمات انتشار المنظوم على حساب المنثور.

2.1.1. الشعر مقابل النثر

لا يعدم الباحث عن إجابة لهذه الإشكالية في أي مصدر من المصادر التراثية، ذلك أنها من القضايا التي أخذت حظها من النقاد العرب التراثيين، لكن مع الاختلاف في السؤال والمقاربة. ويعد التوحيدي من الذين عالجوا هذه القضية بطريقة جدلية تعتمد على المقارنة بين خصائص الجنسين الأدبيين. يقول: «أحب أن أسمع كلاماً عن مراتب النظم والنثر، وإلى أي حد ينتهيان وعلى أي شكل يتفقان، وأيهما أجمع للفائدة وأرجع للعائدة، وأدخل في الصناعة وأولى بالبراعة؟»⁴. وبواسطة لعبة السؤال والجواب، حدد التوحيدي الفوارق بين

1 - ينظر: ابن منظور، م، 05، ص 224.

2 - ابن وهب، ص 160.

3 - محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تحقيق محمد زغول سلام، منشأة المعارف، ط3، الإسكندرية 1984 ص 405.

4 - أبو حيان علي بن محمد بن العباس التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، ج2، تحقيق خليل منصور، دار الكتب العلمية، بيروت (د.ت)، ص 247.

الشعر والنثر، وكان ذلك على شكل سجال بين أنصار كل منهما، لإظهار المناقب والمثالب لكلا الجنسين، وعمدت إلى عرض هذه الموازنة على الشكل الآتي¹:

النظم	النثر
- النظم فرع الكلام، والفرع أهون من الأصل.	- النثر أصل الكلام، والأصل أشرف من الفرع.
- النظم صناعة وليس فطرة بالبداة.	- الأولية والبداة في الوجود للنثر وتشريفه بكونه لغة الكتب السماوية.
- تقيد بالوزن والأعاريض، وركوبه الضرورة، وتعرضه للتقديم والتأخير والتكرار والحذف. وهو عرضة للتكلف.	- تحرره من الوزن، وتنزيهه عن الضرورة، والتقديم والتأخير والحذف والتكرار، والبعد عن التكلف.
- اعتماده على الحس لا على العقل.	- مصدره العقل في مقابل الحس.
- النظم كالأمة.	- النثر كالحرّة.
- عدم ورود النظم في القرآن. واستهان هذا الأخير بالشعر والشعراء.	- وروده في القرآن.
- تودد الشعراء إلى الملوك من أجل العطاء والتكسب.	- حديث الرسول (صلى الله عليه وسلم) بالنثر.
- المذلة والمهانة للشاعر إذا أخطأ في مجالس الخلفاء، وقيام الشعر على الهجاء وهتك الأعراس.	- المكانة السامية للبلغاء في مجالس الخلفاء والأمراء.
- علو مرتبته بين الناس، لأنه صناعة شريفة.	- ابتعاد النثر عن أغراض كالهجاء وتجنبه للذل والهوان والخطأ والعقاب.
- ارتباطه بالإيقاع وبالغناء الشريف.	- الابتذال بحكم الاستعمال من العامة.
- دوره في إثارة الهزة وإعادة العزة	- افتقاره للإيقاع وابتعاده عن الغناء الذي يعد فضيلة للمنظوم.

¹ - ينظر: المصدر نفسه، ص 247، 251.

- حاجة النثر إلى الشعر، وافتقار الناثر إلى الشاعر.	- وإظهار النجدة واكتساب السلوى.
- عدم الاستشهاد والاحتجاج به.	- حاجة النثر إلى النظم.
	- الاستشهاد والاحتجاج به لدى العلماء والفقهاء واللغويين والنحاة والرواة.
	- سهولة حفظه واستحضاره وخلوده في الذاكرة.
	- حجة الشاعر هي الشعر بحلاوة معناه وجمال العبارة في النظم.

مست المقارنة بين النثر والنظم مختلف الجوانب المتعلقة بهما، من حيث الأسبقية في الوجود وخصائص كل منهما. أما التوحيدي فإنه حاول أن يتوسط في الرأي والحكم بينهما: «فإذا كان الأمر في هذه الحال على ما وصفنا، فالنثر فضيلته التي لا تتكرر، وللنظم شرفه الذي لا يجحد ولا يُستر، لأن مناقب النثر مقابل مناقب النظم، ومثالب النظم مقابل مثالب النثر، والذي لا بد منه هي السلامة والدقة، وتجنب العويص وما يحتاج إلى التأويل والتخليص»¹. هذا بالرغم من أنه عاش في حقبة تصاعدت فيه مرتبة الكتاب والمتراسلين على حساب أصحاب المكانة القديمة التي احتلها الشاعر في الثقافة الشفاهية، التي استبدلت بها الدولة الجديدة الثقافة الكتابية².

إلا أن هذا لا يعني تراجع مكانة الشعر: «فقد كانت العرب لا تقيم الولائم والأعراس ولا تهنيئ إلا بغلام يولد أو شاعر ينبغ أو فرس تنتج»³. وليس من وليد الصدفة أن يتبوأ الشاعر هذه المنزلة، فهو لسان القبيلة وشعره هو الحجة القاطعة. ويمثل سنداً ودعامة للنظام الاجتماعي العربي في بيئة بدوية بسيطة بساطة تفكير أهلها. تنزع إلى الانفصال لا إلى الاتصال، فما كان إلا أن يجسد الشعر هذه الثقافة وتتجسد فيه.

¹ - التوحيدي، ج2، ص250.

² - ينظر: جابر أحمد عصفور، فضائل الكتابة، مقالة في مجلة العربي، العدد439، وزارة الإعلام، الكويت1995، ص96.

³ - ابن رشيق، ج1، ص65.

2.1. شفاهية القول والاستشهاد/النشأة والتحول

1.2.1. شفاهية القول

فرضت بادية الجزيرة العربية أنماطاً اجتماعية واقتصادية ومعرفية محددة «فكل شيء في حياة العربي في الجاهلية راجع إلى الصحراء، هي التي جعلت العربي راحلاً لا يكاد ينزل، ظاعناً لا يكاد يقيم، يبتغي العيش لماشيته، ويتحرى مساقط الماء في الصيف والربيع»¹. وبالتالي علاقته بالوجود علاقة صراع من أجل البقاء، وهذا ما عبر عنه بمقولته (مالي أرى الناس يذهبون ولا يرجعون). وقد تبلورت هذه الأنماط جميعها في هيمنة الشفاهية على السياقات القائمة، فكان الإنسان الجاهلي مستسلماً لهذه البيئة، لأنه لا يملك أدوات التغيير والخرق سوى أن ينظم أبياتاً متفرقات، يضبط بها إحساساته وانفعالاته في أوقات حله وترحاله.

يرى أحمد أمين في كثير من كتاباته النقدية - انطلاقاً من نظرية تين (Taine) القائلة إن أدب كل عصر وكل أمة نتيجة للبيئة الطبيعية والاجتماعية للأمة - أن «أول ما نشأ الشعر من الرجز الذي يساير نغمات سير الجمال، وكان لهذا الرجز أثر سحري في نفس الشاعر وجمله، إذ يجعلهما يسران مسافة بعيدة من غير أن يتعبا، ثم تطور الرجز إلى القصائد المختلفة الأوزان»².

إنّ الآداب القديمة في مجملها شفاهية مسموعة لا تدونية مقروءة: «الشفاهي إذن يمتلك عتاقته ليس على مستوى المعنقد فحسب، بل الآداب كذلك، فأول شهادة حول الآداب القديمة توضح أنها في مجملها شفاهية مسموعة لا تدونية مقروءة، وهو ما نجده لدى من برهنوا على أن الثقافات الخالصة يمكن أن تولد أشكالاً فنية للقول فيها حذق ومهارة، بمثل ما

¹ - طه أحمد إبراهيم، تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري، دار الحكمة، بيروت (د.ت)، ص 15.

² - أحمد أمين، النقد الأدبي، موفم للنشر، الجزائر، 1992، 519.

ذكر ألبرت لورد A. lord في حديثه عن أعمال ذات شفاهية تقليدية، لم يكن للنصوص المكتوبة تأثير في تأليفها، كالحال في ملحمتي هوميروس ¹.

ورد في لسان العرب حول مادة (شَفَه) ما يأتي: «شَفِه: الشفتان من الإنسان: طبقا الفم والواحدة شفة، وشَافَهَهُ: أدنى شَفَتَهُ من شَفَتِهِ فَكَلَّمَهُ، ويقصد الجوهري بالمشافَهة المخاطبة من فيك إلى من فيه» ². ولا يخرج عن هذا الإطار ما أورده ابن فارس حول كلمة (المشَافَهة) فهي تعني تبادل الكلام ومواجهة من فيك إلى من فيه ³. ولعلّه يقصد بقوله هذا النقل والرواية، التي تذكرنا بمنهج اللغويين الذي كان يعتمد فيه على المشافهة، حيث يجوبون الصحاري لسماع من أهل البادية ذوي الفصاحة، بغاية استنباط قواعد اللغة والنحو.

لم يكن هذا البدوي يعرف غير الشعر. فالشعر الجاهلي نما في أحضان الثقافة الشفاهية. يؤكد ذلك أدونيس: «أستخدم عبارة الشفوية لأشير من ناحية إلى الأصل الشعري العربي في الجاهلية، نشأ شفويا ضمن ثقافة صوتية سماعية، وإلى أنه وصلنا مدونا في الذاكرة عبر الرواية» ⁴. فلم ينشأ الشعر واستمر إلا عبر آليات هذه الثقافة، التي ذكرها أدونيس وهي: الشفاهية أو الكلام مقابل غياب الكتابة، الإيقاع وعلاقته بإنشاد الشعر والسماع والإيجاز في القول، والجزئية في التدوق والاستشهاد، والحفظ عبر التكرار والتدوين في الذاكرة. شكلت هذه الآليات خصائص القصيدة العربية في أطوارها الأولى. وحاول اللغويون والنحاة المحافظة عليها في العصور اللاحقة، إلا أن رياح التغيير هبت في العصر العباسي.

¹ - محمد حافظ دياب، إبداعية الشفاهي والكتابي، محاوره نص شعبي، مقالة في مجلة فصول، ع64، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 2004، ص32. نقله عن: Albert Lord, The singer of tals, Cambridge, Havard, University Press, P35.

² - ابن منظور، م13، ص627.627.

³ - ينظر: أحمد بن زكريا بن فارس، معجم مقاييس اللغة، تحقيق عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت 1945، ص200.

⁴ - أدونيس، الشعرية العربية، ص05.

تحدث جاك دريدا كثيراً عن الميتافيزيقية الغربية التي تمنح الكلام (الصوت) أفضلية على الكتابة، وهو ما اصطلح على تسميته بالتمركز حول الصوت. وهو سمة من سمات التمرکز حول العقل: «فالصوت وحده يتمتع بعلاقة جوهرية مع الحياة المفردة للروح (هوسرل)، والكلام بعكس الكتابة هو وحده الذي يستطيع على الفور أن يتدارك ذاته ويصح نفسه، فهو لا يحتاج إلى مرجع آخر سواه ولا إلى إعانة خارجية مثلما يحتاج اللقيط إلى أب أو كما تحتاج إليه الكلمة: هذا اللقيط بامتياز (أفلاطون)»¹. فحسب دريدا المركزية الغربية همشت الكتابة، فأصبحت مجرد ملحق بالكلام (الصوت) «فالامتياز دائماً يعقد (للمدلول) أي الكلمة في نظام معانيها على حساب (الدال) أي الكلمة في مادتها، وما يربطها بالكتابة، امتياز ينطلق منه سوسير كمسلم أو أمر مفروغ منه...»². لكن دريدا يعيد لهذا الملحق (الكتابة) قيمته بالاهتمام به و يجعله الأساس في إستراتيجيته التفكيكية.

إنّ تفضيل الكلام على الكتابة ليس سمة للمتافيزيقية الغربية وحدها، بل إن الآداب العربية القديمة في مجملها شفاهية مسموعة، لم تعرف الكتابة والتدوين، لأن العرب «كانوا أميين لا يكتبون»³. وإذا سلمنا بالفرضية، التي ترجع الشعر إلى الحداء، فالشعر أصوات ذات إيقاع، لذلك ارتبط بالغناء. والغناء إيقاع بواسطة اللغة عند ابن وهب⁴. والإيقاع يعني الوزن والتفعيلات والقافية وحرف الروي. وكلها عناصر تشكل القصيدة العربية.

إنّ ارتباط الشعر بالإيقاع والغناء يعني أن هذا الشعر قابل للإنشاد*. والإنشاد لغة من نَشَدَ: نَشَدْتُ: الضالّة إذا ناديت وسألت عنه، وهو من النَّشِيدُ رفع الصوت، وكذلك الْمُعَرَّفُ

1 - جاك دريدا، الكتابة والاختلاف، ترجمة كاظم جهاد، دار توبقال، ط1، الدار البيضاء 1988، ص26.

2 - المرجع نفسه، ص32.

3 - أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، ج3، تحقيق عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت 1947، ص28.

4 - ينظر: أحمد أمين، ص519.

* يرى ابن وهب أنه مما يزيد في حسن الشعر ويمكن له الحلاوة في الصدر حسن الإنشاد وحلاوة النغمة. ينظر: ابن وهب، ص147.

برفع صوته يسمى مُنْشِدًا، ومن هذا إنشاد الشعر وهو رفع الصوت ومنه نَشَدَ الشعر وأنشده إذا رفعه والنشيد: الشعر المتناشد بين القوم، أي ينشد بعضهم بعضاً، يقول الأسدي¹:

مُسَوِّفَ نَشَدَ الصُّبُوحَ صَبْحَةً
قَبْلَ الصُّبُوحِ، وَقَبْلَ كُلِّ نِدَاءٍ

إنَّ علاقة الشعر العربي بالإنشاد جعله مسموعاً أفضل منه مقروءاً². ويتميز الإنشاد الشعري بصبغته الجماعية. فتناشد القوم، أي أنشد بعضهم بعضاً، ذلك أن الشاعر العربي قديماً لم يكن يقول نفسه بقدر ما يقول الجماعة، ولا يقول إلا عبر قوله الجماعة. كان الشاهد منشداً³. إنَّ الإنشاد وسيلة القصيدة العربية للانتشار، وفيه تبرز خاصية اختيار أصوات الحروف والكلمات والإيقاع*.

يعني إنشاد الشعر حضور المتلقي عن طريق السماع، والشعر الجاهلي كان يتلقى اعتماداً على ملكة السماع، التي تؤدي إلى الإطراب وهز نفوس المتلقين، «والحق أنه كان لموهبة للإنشاد أهمية قصوى في امتلاك السمع، أي في الجذب والتأثير»⁴. يهتز العربي عند سماعه الشعر، مثيراً فيه النشوة والأريحية، وبخاصة إذا كان الشاعر منشداً جيداً لشعره. ويؤكد القاضي الجرجاني على ذلك بقوله: «ثم تأمل كيف تجد نفسك عند إنشاده وتفقد ما

¹ - ينظر: ابن منظور، م، 03، ص 516-518

² - ينظر: صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والإيقاع الشعري، دراسة تحليلية تطبيقية، الأيام للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، الجزائر 1997، ص 173.

³ - ينظر: أدونيس، الشعرية العربية، ص 07.

* يرى في هذا الصدد محمد الماكري أنه من الطبيعي أن يكون الوقوف على الخاصية الانسجامية للأداء الشعري جزءاً مما يمكن أن يقود إليه التلقي الشفوي وقبلة عملية العرض الإنشادي. فصيغة عرض النتائج تستمد طبيعتها الإنشادية من طبيعة اللغة نفسها، إنها لغة تحمل في ثناياها بذور غنائيتها، وبالتالي فهي تحدد بشكل أو آخر صيغة عرضها وتلقيها. هكذا لا تصير للخاصية الإنشادية قيمة جمالية فحسب، بل تتجاوز ذلك لتفعل في مجالات التأويل والدلالة. متفاعلة في ذلك مع باقي مكونات الخطاب. ينظر: محمد الماكري، الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت 1991، ص 123.

⁴ - أدونيس، الشعرية العربية، ص 07.

يتداخلك من الارتياح ويستخفك من الطرب إذا سمعته»¹. يتذوق العربي الشعر ويتلذذ به دون أن يهتدي إلى سر جودته أو يستطيع تعليلها، لذلك شبه تأثيره في النفس كتأثير السحر فقد عجز العقل العربي في مرحلته الشفاهية البدوية عن التفكير المميز والتفسير*.

من هنا أرجع العربي مسائل التفوق والإبداع والاختراع إلى علل غيبية باطنية غريبة، وغير طبيعية ذات تأثير في المتلقي. وهذا ما قوى مقولة الطبع والإلهام عن طريق الجن وشياطين الشعر. وكان هذا كله بمثابة الخفي، الذي يمارس سلطته على الجلي وهو هنا الشعر³. وبما أن الوسيلة الوحيدة لتداول الشعر العربي قديما هي السماع، كان على الشاعر أن يقوم بمراعاة ظروف السامع، بتجنب التعقيد والميل إلى الوضوح والإيجاز في القول.

ولطالما مدح العرب الإيجاز. فقد سئل الشاعر العباسي محمد بن حازم الباهلي عن سبب تجنبه الإطالة في قصائده، أجاب شعرا، فقال:

أبى لي أطيلَ الشعرَ قصدي إلى المعنى وعلمي بالصواب

وإيجازي بمختصر قريب حدفتُ به الفضولَ في الجواب⁴

وبالتالي كثر حديث النقاد عن الإيجاز، فهو البلاغة عند الجاحظ⁵، لأن العرب تنفر من الإطالة والإسهاب، « فإذا طال الكلام عرضت للمتكلم أسباب التكلف ولا خير في شيء

1 - القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبى وخصومه، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد الجاوي، المكتبة العصرية، بيروت 1966، ص 27.

* قسم توفيق الزيدي مستويات التلقي في التراث العربي ثلاثة مستويات، هي: المستوى الانفعالي، ثم المستوى التفاضلي والمستوى التأصيلي، ويلعب السماع دورا بارزا في المستوى الانفعالي، فالمتلقي في هذا المستوى يطرب عند سماعه الشعر، دون أن يتخطى ذلك إلى التعليل أو النقد، فالسماع هنا مثله مثل الغناء يثير انفعالا معيناً في نفسية الإنسان، ينظر: توفيق الزيدي، مفهوم الأدبية في التراث النقدي إلى نهاية القرن الرابع، دار عيون المقالات، ط 2، الدار البيضاء 1987، ص 09.

3 - ينظر: مصطفى درواش، خطاب الطبع والصناعة رؤية نقدية في المنهج والأصول، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2005، ص 110.

4 - ينظر: أبو عبيد الله محمد بن عمران بن موسى المرزباني، الموشح، تحقيق علي محمد الجاوي، دار الفكر العربي، القاهرة 1965، ص 429.

5 - ينظر: الجاحظ، البيان والتبيين، ج 1، ص 116.

يأتيك من التكلف»¹. فكلمتا تجنب الشاعر الإطالة نأى عن التكلف الذي يتنافى والطبع:

الإيجاز ≠ الإطالة، الطبع ≠ التكلف ← الإيجاز = الطبع، الإطالة = التكلف

شاع في الثقافة الشفاهية العربية أن خير الكلام ما قلّ ودلّ « وأحسن الكلام ما كان قليله يغنيك عن كثيره، ومعناه في ظاهر لفظه »². ويشترط في الإيجاز الوضوح والابتعاد عن اللبس والغموض « لأن مدار الأمر والغاية التي إليها يجري القائل والسامع، إنما هي الفهم والإفهام »³. والإيجاز معناه الاكتفاء بالبيت والبيتين.

يُرجع توفيق الزيدي اعتماد العرب على وحدة البيت، إلى غياب البناء التكاملي للقصيدة وهو من تداعيات الثقافة الشفاهية: « فهذه النظرة التجزئية طبيعية لاسيما ونحن نعالج هذا المشغل ضمن حضارة اتسمت أدبيتها بالمنطوق قبل المكتوب، مما يحتم على المتكلم أن يوزع وحدات نصه على مستوى البيت أولاً، ثم على مستوى القصيدة ثانياً، وما ذلك إلا مراعاة لأدبية المنطوق التي من قوانينها مراعاة نشاط السامعين »⁴. ومن هنا تشكل الشعر الجاهلي من أبيات متفرقات عبرت عن مواقف وحالات اجتماعية وبيئية أثرت فيما بعد في قراءات النقاد التراثيين الذين اعتقدوا أن الإطالة تعطل للطبع.

وبالتالي اتجهوا نحو البيت وجعله من ثوابت القصيدة المفضلة لديهم، يقول ابن رشيق: « ومن الناس من يستحسن الشعر مبنيًا بعضه على بعض وأنا أستحسن أن يكون كل بيت قائماً بنفسه لا يحتاج إلى ما قبله ولا إلى ما بعده، وما سوى ذلك فهو عندي تقصير »⁵. وكان الشاعر المطبوع لا يقدر على نظم قصيدة في عدد من الأبيات، ويكتفي باللمحة السريعة والإشارة الخاطفة، ومنه حرص النقاد على استقلال البيت الشعري معنى ومبنى.

1 - الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، ص115.

2 - المصدر نفسه، ص 83.

3 - المصدر نفسه، ص76.

4 - توفيق الزيدي، ص154.

5 - ابن رشيق، ج1، ص415.

هذا ما جعل العرب يشبهون البيت الشعري بالمثل السائر ويلخصون التجربة الشعرية في ضوء الفهم المخطئ للإبداع في بيت واحد يسير في الناس على نحو سير الأمثال الشعبية¹، في حين أن وحدة الأدبية هي النص لا البيت المفرد. ويرى محمد مندور أن النقد القديم كان جزئياً مسرفاً في التعميم، أساسه الانفعال بسبب الإعجاب، ثم تفضيله على ماعده من الأبيات، وهو ما يفسر عبارات من مثل "أجود ما قالت العرب" و"هذا الرجل أشعر العرب"².

إن المتصفح لكتب النقد القديم يجد زخماً من الأحكام الجزئية التي تتحدث عن أشعر بيت وأجمل بيت وأهجي بيت، وينفي إحسان عباس أن يكون اعتماد العرب على الأبيات المفردة، رغبتهم في الحفاظ على الوحدة الشعرية، بل يرجع إلى ظروف البيئة البدوية في ظل الشفاهية التي تعتمد على الحفظ والاستشهاد والتمثل بالأبيات السائرة، لأن طاقة الحفظ والذاكرة لا تسمح باستظهار القصيدة كاملة³. ومن هنا يمكن رد ظاهرة الإيجار إلى عوامل نفسية تتعلق بقوة الحافظة وطاقة الذاكرة، فقد « قيل لأبي عمرو أكانت العرب تطيل؟ فقال: نعم لتبليغ. قيل أكانت توجز؟ قال ليحفظ عنها »⁴.

1 - فقد قيل لأبي المهوش: لم لا تطيل الهجاء؟ قال: لم أجد المثل النادر إلا بيتاً واحداً لم أجد الشعر السائر إلا بيتاً واحداً. ينظر: الجاحظ، البين ولتبيين، ج1، ص207.

2 - ينظر: محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب ومنهج البحث في الأدب واللغة، نهضة مصر للطباعة، القاهرة 1996، ص16.

3 - ينظر: إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري، دار الشروق، ط1، عمان 1993، ص34.

4 - أبو الفتح عثمان بن جني، الخصائص، ج1، تحقيق علي النجار، دار الكتب العلمية، القاهرة 1952، ص83.

ومما يساعد على حفظ الشعر وبقائه مدة أطول في الذاكرة خصائصه الشكلية. أهمها الإيقاع، وهو سمة من سمات الآداب المتداولة شفاهياً*. ومن بين آليات تفعيل طاقة الحفظ والذاكرة التكرار، إذ إن التكرار قدرة على ترسيخ المحفوظ في الذاكرة وحمايته من الزوال بيد أن الخطر المترتب هو أن الثقافة الشفاهية التي تقترن هكذا بفكرة السماع والتكرار والحفظ، قد تنال من روح الشعر وتضع الإبداع في متاهة الحفظ والمحافظة والدرية والتكرار وسوى ذلك من المفاهيم (العادات) التي تؤكد هيمنة الشفاهية¹.

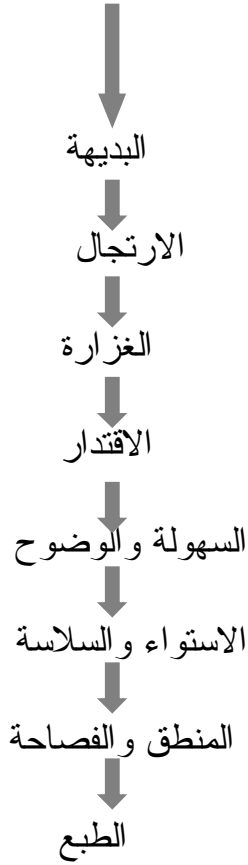
تجسد آليات الشفاهي المذكورة أعلاه الأنموذج الأصلي للشاعر المطبوع، الذي يلخص جابر عصفور أوصافه في قوله: «تقترن بالبديهية والارتجال من ناحية، والغزارة والاقتران من ناحية ثانية، والسهولة والوضوح من ناحية ثالثة، والاستواء والسلاسة من ناحية رابعة، فالشاعر المطبوع – في طباقات ابن المعتز – شاعر "منطيق"، "فصيح"، "مفوه"، "غزير"، "لسين" "فحل"، يضع لسانه حيث يشاء، يلعب بالشعر لعباً، صاحب "بديهة"، "قادر على الكلام"، يتدفق تلقياً بالشعر كما يتدفق النبع الصافي بالماء الزلال، ميسر للشعر بفطرته التي فطر عليها متيسراً عليه بغزارته التي تجود بحملها في يسر وإسماح»²، هذه هي تجليات الشاعر المطبوع في الثقافة الشفاهية، التي ستتحول إلى مقياس يقاس به فحولة الشعراء للمفاضلة بينهم لدى النقاد واللغويين كما سيتبين أدناه. وفي ما يلي تصنيف لآليات الشفاهية وتجلياتها:

* يفسر والتر أونج مقولة (أنت تعرف ما يمكنك تذكره: صيغ وأساليب تقوية الذاكرة)، بقوله إن في الثقافة الشفاهية لا تكون الكلمات سوى أصوات، ولا يؤدي ذلك إلى التحكم في العمليات الفكرية أيضاً. فالمرئ لا يعرف إلا ما يمكن تذكره... وبميل إلى التفكير المطول والأساس الشفاهي عندما لا يكون في شكل شعري، إلى أن يكون إيقاعياً بشكل ملحوظ، لأن الإيقاع حتى من الناحية الفسيولوجية يساعد على التذكر. ينظر: والتر أونج، الشفاهية والكتابية، ترجمة حسن البنا عز الدين، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت 1994، ص 94.

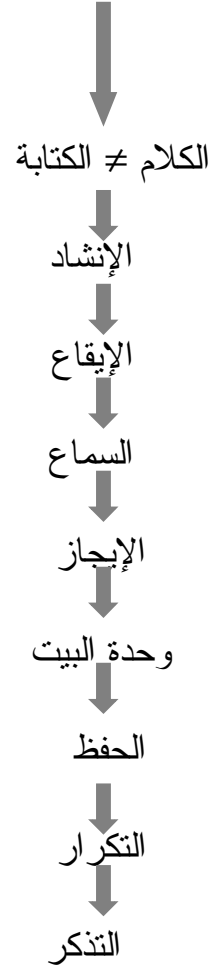
¹ – ينظر: جابر أحمد عصفور، مفهوم الشعر: دراسة في التراث النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط5، القاهرة 1995، ص 165.

² – جابر أحمد عصفور، قراءة التراث النقدي، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط1، القاهرة 1994، ص 216.

تجليات الشفاهي (الأنموذج الأصلي للشاعر)



آليات الشفاهية



يعد إبداع الشاعر المطبوع متناً مرجعياً لدى النقاد اللغويين والنحاة، والذين تأثروا بهم منه تأخذ الشواهد الشعرية، التي يعتد بها اللغوي والنحوي والناقد والبلاغي، فما طبيعة هذه الشواهد؟ ولماذا الشواهد الشعرية وليست الشواهد النثرية؟

1.2.2.1. الاستشهاد بالشعر في منطق الثقافة الشفاهية

1.2.2.1. الشاهد

لا تختلف المعاجم العربية فيما أوردته حول صيغة (شَهَدَ)، فعلى اختلاف صيغها الصرفية وهيئاتها التركيبية، فهي في مجملها الحضور والعلم والإعلام. جاء في لسان العرب أن الشَّهِيدُ: الحاضر، والشَّاهِدُ: العلم الذي يبين ما علمه¹، أما إذا بحثنا عنه في معجم مقاييس اللغة فالشَّين والهَاء والذال تدل على الحضور والعلم والإعلام، والشَّهَادَةُ هي الحضور والعلم والإعلام²، ومنه قوله تعالى ﴿وَمَنْ أَظْلَمُ مِمَّنْ كَتَمَ شَهَادَةً عِنْدَهُ مِنَ اللَّهِ وَمَا اللَّهُ بِغَافِلٍ عَمَّا تَعْمَلُونَ﴾ وقوله ﴿وَكَذَلِكَ جَعَلْنَاكُمْ أُمَّةً وَسَطًا لِتَكُونُوا شُهَدَاءَ عَلَى النَّاسِ وَيَكُونَ الرَّسُولُ عَلَيْكُمْ شَهِيدًا﴾ وقوله ﴿وَاسْتَشْهِدُوا شَهِيدَيْنِ مِنْ رِجَالِكُمْ... مِمَّنْ تَرْضَوْنَ مِنَ الشُّهَدَاءِ... وَلَا يَأْبَ الشُّهَدَاءُ إِذَا مَا دُعُوا... وَأَقْرَبُ لِلشَّهَادَةِ وَأَدْنَىٰ أَلَّا تَرْتَابُوا إِلَّا أَنْ تَكُونَ تِجَارَةً حَاضِرَةً تُدِيرُونَهَا بَيْنَكُمْ فَلَيْسَ عَلَيْكُمْ جُنَاحٌ أَلَّا تَكْتُبُوهَا وَأَشْهِدُوا إِذَا تَبَايَعْتُمْ وَلَا يُضَارَّ كَاتِبٌ وَلَا شَهِيدٌ﴾ (البقرة: 140-143-281).

فالشَّاهِدُ هو الإنسان الذي يدلي بشهادته على فلان، واستشهد فلان فهو شهيد...، أشهدته على كذا فشهد عليه، أي صار شاهداً عليه، لقوله تعالى: "واستشهدوا شاهدين من رجالكم" أي أشهدوا شاهدين³.

والشَّهَادَةُ ضد الغياب، وهي حفظ وصيانة للغائب، هذا ما أورده الزمخشري في قوله: «وشاهد أي جرى غائب مصون، وشاهد مبذول كما ينال له صون وبذل، وصلينا صلاة الشاهد وهي صلاة المغرب لأنها لا تقصر فيصلها الغائب كما يصلها الشاهد»⁴. وإذا كانت دلالة الشاهد الحضور والعلم، فهو يوظف كذلك بمعنى اللسان. فالشاهد عن قولهم

¹ - ينظر: ابن منظور، م، 03، ص 293.

² - ينظر: ابن فارس، م، 03، ص 121.

³ - ينظر: ابن منظور، م، 03، ص 294.

⁴ - الزمخشري، ص 342.

لفلان شَاهِدٌ حسن، أي عبارة جميلة، وقيل ما لفلان رِوَاءٌ ولا شَاهِدًا معناه ما له مَنْظَرٌ وكذلك الرئي¹. وقد جمع الأعشى في بيت له بين الشَّاهِدِ: اللسان والشَّاهِدِ: المُلك، قال:

فلا تَحْسَبْنِي ثَائِرًا لَكَ نِعْمَةً
على شَاهِدِي يا شَاهِدِ اللهُ فَاشْهَدْ

فَشَاهِدُهُ: اللهُ، وشَاهِدُ اللهُ جَلُّ ثَنَاؤِهِ هو المُلكُ². بهذا انتقلت دلالة الشَّاهِدِ من إنسان حاضر عالم إلى أداة شعرية توظف كحجة في علوم الدين والشريعة. وعلوم اللغة والنحو وعلوم الأدب والنقد والبلاغة. وبهذا يصبح الشَّاهِدُ: «قول عربي لقائل يورد للاحتجاج والاستدلال به على قول أو رأي»³، ويتضمن هذا التعريف للشَّاهِدِ نصوص القرآن الكريم، والحديث النبوي الشريف والخطاب الشعري وكلام البلغاء. إذن الاستشهاد في اللغة هو إتيان المتكلم بشاهد يعزز به رأيه ويدعمه، وهكذا فإن الاستشهاد كلمة أعم من معاني التمثيل والاقتباس⁴.

ليست ظاهرة الاستشهاد عند العلماء والخطباء، مقصورة على العرب وعلومهم «فالشواهد كثيرة في أدب القرن السادس عشر وقد تغذت بالذكريات والافتراضات، ويجد مفهوم الشاهد أصوله المباشرة في البلاغة اليونانية – اللاتينية – فأرسطو وشيشيرون وكننتليان يلحون على احتياج الخطيب إلى العلم العميق بشواهد التاريخ وبشواهد الميثولوجيا والخرافات البطولية أيضا»⁵. فالشاهد بوصفه دعامة للقول وتأكيدا له، يُستقى من مصادره متعددة، ليوظف في المواقف المختلفة، ولم يقتصر توظيفه على العلوم الدينية، والخطابة والتاريخ، بل كان وسيلة اللغوي والنحوي للتقعيد للغة العربية، ووضع أسسها النحوية والصرفية والنقدية والبلاغية. وقد خصص أبو هلال العسكري فصلا من كتابه (الصناعتين) سمّاه (الفصل الحادي والثلاثون من الباب التاسع في الاستشهاد والاحتجاج) يقول فيه:

¹ - ينظر: ابن منظور، م03، ص294.

² - ينظر: ابن فارس، م03، ص121.

³ - محمد إسماعيل نجيب اللبدي، معجم المصطلحات النحوية والصرفية، مؤسسة الرسالة، ط2، بيروت، 1988، ص119.

⁴ - ينظر: علي القاسمي، معجم الاستشهادات، مكتبة البيان، ط1، لبنان، 2001، ص19.

⁵ - فرانسوا مورو، البلاغة: المدخل لدراسة الصور البيانية، ترجمة محمد الوالي وجريير عائشة، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2002، ص53.

« وهذا الجنس كثير في كلام القدماء والمحدثين... وهو أحسن ما يتعاطى من أجناس صنعة الشعر... بمعنى آخر يجري مجرى الاستشهاد على الأول والحجة على صحته »¹.

لا تنحصر ماهية الشاهد عند الناقد والبلاغي في مجرد أداة لغوية لإثبات الحجة، بل يعد من الصور البيانية. فأبو هلال يعده من أحسن أجناس الصناعة الشعرية، ويتفق هذا مع ما أورده فرانسوا مورو في كتابه، مدرجاً الشاهد ضمن محسنات المشابهة إلى جانب كل من التشبيه والاستعارة والمثل، فهو يذهب إلى أنه « يكفي، لكي نتحدث عن الشاهد، أن يذكر اسم أو أن نستحضر سمة سلوك ما يتضمنان، الأول والثاني، مشابهة بيت الشاهد المذكور وحالة معينة مضبوطة يذكر بشأنها الشاهد لاستخلاص فائدة أو إشارة إلى السلوك الذي ينبغي اعتماده »².

فالعلاقة التي تربط بين الشاهد والسياق الذي استحضر فيه هي علاقة المشابهة. والقضية المراد تأكدها تستمد شرعيتها وحجتها من الشاهد « يمكن للشاهد أن يكون أداة لإثارة تصديق الواقعة التي يساق من أجلها: وهكذا إيبستيمون وباكنترول يستحضران شواهد كيوم ودي بلاي والتسيير وهيرودوت، وذلك لأجل دعم الفكرة القائلة: إن أرواح الأبطال لا تهجر أجسادها دون أن تحدث اختلالاً في العالم »³. ويمكن التمييز على صعيد علاقة المشابهة بين صورتين: الصورة التفسيرية، والصورة العاطفية. وفرقت البلاغة الأوروبية القديمة بين هاتين الصورتين: فأحدهما خطابية، والأخرى شعرية. الأولى عقلية استقرائية تستخدم في الاستدلالات. أما الثانية فهي تلون الشعر وتزينه، وغرضها التمثيل في المخيلة.

يعد الشاهد في الحالتين تشبيهاً. ففي الصورة الأولى يكون عقلياً وظيفته تقريب الحوادث إلى حواسنا وفكرنا. أما الصورة الثانية فهو تشبيه عاطفي أقرب إلى الذات والإحساس، لكن الباحث يشك في القيمة الشعرية للشاهد، ويرى أنه أكثر ارتباطاً بالتشبيه

¹ — أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري، كتاب الصناعتين، تحقيق مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، ط2، بيروت 1989، ص470، 471.

² — فرانسوا مورو، ص53.

³ — المرجع نفسه، ص54.

التفسيري، إذ إنّ العلاقة التي تربط بين المشبه والمشبّه به علاقة واقعية. والفرق بينهما يكمن في أن أحدهما أشهر من الآخر¹. ينصب الاهتمام في هذا الفصل على الشواهد الشعرية عند اللغويين والنحويين، التي تؤلف جزءاً مهماً من تراثنا الأدبي والنقدي. لكن لماذا الشواهد الشعرية؟

1.2.2.2.1. الاستشهاد بالقول الشعري

إنّ الحديث عن الشاهد في التراث العربي يعني بالدرجة الأولى الشاهد الشعري، لأنّ الشعر يمثل جزءاً مهماً من التراث الأدبي والنقدي. فهذا ابن سلام الجمحي نقل عن أبي عمرو ابن العلاء قوله: « ما انتهى إليكم مما قالت العرب إلا أقله، ولو جاءكم وافراً لجاءكم علم وشعر كثير »². إلى جانب هذا يعد الشعر أهم المصادر التي اعتمد عليها العلماء العرب في تفعيد أصول اللغة والنحو والبلاغة.

لذلك لا تخلو مؤلفاتهم من شواهد الشعر، « حتى أصبحت لفظة شواهد ذات معنى عرضي يقصد به الشعر، ولا يتبادر إلى الذهن آيات القرآن أو الحديث، وهذا المعنى قد اكتسبته الكلمة بفعل النحاة »³. الظاهر أنّ السبب الرئيس وراء العناية بالشعر على مستوى القول والتلقي مرده إلى طبيعة الفضاء الجغرافي الصحراوي الذي ورث كثيراً من العزلة، إذ نادراً ما يتصل العرب بطوناً وعشائر وقبائل، إنهم كانوا أقرب إلى الانفصال منهم إلى الاتصال ما يدفع إلى التأكيد على أن:

البادية ← الانفصال، الحاضرة ← الاتصال

أما على مستوى الفهم والمعرفة والكثرة والانتشار، بل حتى على طبيعة الغرض الشعري للقبيلة، كان سبباً في هيمنة الطلل والحماصة والوصف.

¹ - ينظر: فرنسوا مورو، ص54، 55.

² - ابن سلام، ج1، ص25.

³ - محمد عيد، الاستشهاد والاحتجاج باللغة ورواية اللغة والاحتجاج بها في ضوء علم اللغة الحديث، دار عالم الكتب، ط3، القاهرة 1988، ص103.

بما أن قول الشعر قد هيمن على حياة العربي، فإن الشاهد لن يكون إلا منه «قيل خير صناعات العرب أبيات يقدمها الرجل بين يدي حاجته يستميل بها الكريم، ويستعطف بها اللئيم»¹. وارتبط الاستشهاد بالبيت الشعري المفرد أو الأبيات القليلة، لأن الشاعر لا يستطيع استحضار القصيدة كاملة. ولإيثارهم الإيجاز كما تقدم الحديث عنه. وقبل أن يصبح الشعر مدونة تأخذ منها الشواهد، كان على العلماء جمعه وروايته وتدوينه. ويتعلق الأمر هنا بالموروث الشعري الجاهلي.

3.2.2.1. الفضاء المكاني والزمني لرواية الشعر والاستشهاد به

1.3.2.2.1. رواية الشعر / الجمع والتوظيف

شكل القرآن منعرجاً حاسماً في حياة العرب وأهم حدث في تاريخها، قبل أن يختلطوا ويتوحدوا ويحملوا رؤية واحدة، يتخطى فيها الإنسان الوثنية إلى إله واحد معجز في خلقه وإبداعه. إنَّ نبي الله غير حياة العرب وعقائدهم وفكرهم ورؤاهم للحياة والوجود، وهذا بفضل التحول النوعي من الوثنية إلى التوحيد، ومن البادية إلى الحاضرة، ومن الخيمة إلى العمران ومن القبيلة إلى الدولة. وهي عوامل أربكت أعرافهم وسلطانهم.

شكل الشعر في ظل هذه التحولات الاجتماعية والعقائدية، أهمية كبرى في كونه مدخلاً لفهم أسرار التعبير القرآني وأساليبه في البيان، ومن هنا كان إعجازه، فهو يستخدم المادة اللغوية التي بين أيدي الناس، ولكن بشكل متميز رفيع لا يقدر العربي على مثله. والمهمة التي أسندت إلى الشعر هي الإعانة على فهم هذا النص المعجز. وفي حديث نبوي قال الرسول (صلى الله عليه وسلم): « إنَّ من الشعر لحكمة، فإذا ألبس عليكم شيء من القرآن فالتمسوه في الشعر فإنه عربي »².

¹ - الجاحظ، البيان والتبيين، ج2، ص 101.

² - ابن منظور، م04، ص 474.

ولهذا كان الصحابة وأولهم ابن عباس يرجع إلى الشعر الجاهلي بخاصة في مجال الغريب، كلما أشكل عليه فهم شيء في النص القرآني¹.

الحافظ الأول لقيام الدراسات اللغوية والنحوية في نهاية القرن الأول للهجرة بداية القرن الثاني للهجرة، هو حافر ديني. ويرى أدونيس أنّ السبب وراء التمسك بالأصل اللغوي يعود إلى الربط بين الدين واللغة ربطاً جوهرياً، ومن هنا ظهرت العناية باللغة والشعر الجاهليين². وللسبب ذاته ألفت عديد الكتب، عنيّ فيها أصحابها بدراسة لغة القرآن وتراكيبها وغريب ألفاظها. وثمة عامل آخر جذب اهتمام العلماء إلى جمع الشعر وروايته وهو ظهور اللحن واللكنة على ألسنة الناس من جراء اختلاط العرب بغيرهم من الأمم واللغات واتساع رقعة الدولة الإسلامية*. كان على العلماء وضع الأصول والقواعد التي تضبط اللغة السليمة، ولكن هذا يحتاج إلى الشاهد الذي لا يستقرأ إلاّ من كلام العرب الفصحاء في البداية الذين كانوا في عزلة عن المؤثرات الحضارية، عن طريق رواية شعرهم، فما القصد من الرواية؟

أصل كلمة (رَوِيَ) بالكسر وهي الماء والرَّيَانُ ضد العطشان، وماء رَوِيَ صفة لأعداد المياه التي لا تزاح، ولا ينقطع ماؤها، ويمكن ربط هذه الدلالة برواية الشعر التي لا تنقطع لأن كل عالم يُروِي ما رواه لغيره حتى لا ينقطع حبل رواية الشعر، والرَّوِيَّةُ هو البعير أو البغل أو الحمل الذي يستقى عليه الماء، والقصد هنا الحمل، فالرَّوَاةُ يحملون الشعر في صدورهم وروَى الحديث والشعر يرويه رَوَايَةً، وفي حديث عائشة رضي الله عنها أنها قالت: تروا شعر حجية بن المضرب فإنه يعين على البرّ، وقد قال الفرزدق [الطويل]:

¹ - ينظر: جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر السيوطي، الإتيان في علوم القرآن، ج1، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1975، ص120.

² - ينظر: علي أحمد سعيد أدونيس، الثابت والمتحول، الكتاب الثاني، تأصيل الأصول، دار العودة، ط1، بيروت 1977، ص151.

* يشير إلى هذا القاضي الجرجاني بقوله: فلما ضرب الإسلام بجرانه واتسعت ممالك العرب، وكثرت الحواضر ونزعت البوادي إلى القرى، وفشا التأديب والتظرف، واختار الناس من الكلام أسهله وألينه... وتجاوز الحد في طلب التسهيل حتى تسمحوا ببعض اللحن، وحتى خالطتهم الركافة والعجمة، وأعانهم على ذلك لين الحضارة وسهولة الطباع الأخلاق، فانتقلت العادة وتغير الرسم وانتسخت السنة، واحتذوا بشعرهم هذا المثال وترفقوا ما أمكن، وكسوا معانيهم أطف ما سنج. ينظر: القاضي الجرجاني، ص18، 19.

أما كان في معدان والفيل، شاغلٌ لعنيسة الراوي علي القصائد؟

أما الرواية فإذا كثرت ورايته، والهاء للمبالغة في صفة الرواية، ويقال تروى فلانا شعراً، إذا رواه له حتى حفظه للرواية عنه، قال الجوهرى: رويت الحديث والشعر روايةً فأنا راوٍ¹.

إن رواية الشعر أمر قديم في العرب، فقد كانت تروي وتحفظ ويعرف بعضها برواية شعر بعضها، كما قيل: إن زهيراً كان راوية لأوس بن حجر، وإن الحطيئة راوية زهير وكان عبيد بن الأبرص راوية الأعشى². فالرواية شرط ضروري للطبع، وبواسطته يحفظ من عاجل الحكم. بحفظ البليغ وروايته، لأثر ذلك في ترسيخ المنوال وإثراء ثقافة الشاعر. فالمطبوع من الشعراء لا يمكنه تناول ألفاظ العرب إلا روايةً³. والاعتدال على القول المحكم مشروط لدى القرطاجني بالرواية، ولا يتم ذلك إلا باجتماع قوى معينة « التي هي القوة الحافظة والميزة والملاحظة والصناعة، وما جرى مجراها في احتياج الشاعر أن تكون موجودة في طبعه »⁴. وإطلاق صفة (الفحل) لا تكون إلا على الشاعر الرواية. وقد سئل رؤبة بن العجاج عن الفحل من الشعراء، فقال: هو الراوية، يريد إذا روى استفحل. قال يونس بن حبيب: إنما ذلك لأنه يجمع إلى جانب جيد شعره معرفة جيد غيره، فلا يحمل نفسه إلا على بصيرة. وقال:

لقد خشيت أن تكون ساحراً راويةً مرّاً ومرّاً شاعراً⁵

كما ارتبطت الرواية بالحديث النبوي الشريف قبل أن يتحول مسارها على يد اللغويين والنحاة بداية من القرن الثاني للهجرة. ويرى محمد العمري أن الراوي ينطلق من موقف إيديولوجي من خلال سعيه للمحافظة على الأنموذج البدوي واستمراريته: « فالرواية هي

1 - ينظر: ابن منظور، م، 14، ص 224، 229.

2 - ينظر: القاضي الجرجاني، ص 15، 16.

3 - ينظر: ابن رشيق، ج 1، ص 197.

4 - أبو الحسن حازم بن محمد الأنصاري القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامي، ط 2، بيروت 1981، ص 43.

5 - ابن رشيق، ج 1، ص 197.

محاولة التطابق مع أنموذج موجود بكل حذافيره، الهم المركزي في الرواية (كما في الحديث النبوي) هو التوثيق وتحقيق النصوص والاحتفاظ بها كما هي، أو كما يعتقد أنها هي، فهي تتطوي على موقف إيديولوجي، من جهة المحافظة والتبعية، كما تتطوي على إجراء تقني له أدواته اللغوية وغير اللغوية «¹. إن اللغويين عدّوا الشعر الجاهلي المرّوي مصدرا لكثير من المعارف عن الجاهلية وأخبارها وأيامها وأنسائها. ويمثل كذلك دليلا لغويا يستخدم في حالات الجدل حول القضايا اللغوية، فهو بمثابة وثيقة متعددة الفوائد والمزايا². إلا أن هذا لا يعني أن الشعر الجاهلي صالح كله للرواية، فقد ضبطت الرواية بحدود زمنية ومكانية.

2.3.2.2.1. سلطة الزمان والمكان على الرواية والاستشهاد بالشعر

كانت الانطلاقة من تحديد الفضاء الزماني لرواية الشعر ولاستشهاد به، أو ما اصطلح على تسميته بعصر الاحتجاج الذي يمتد من العصر الجاهلي حتى منتصف القرن الثاني للهجرة بالنسبة إلى عرب الأمصار، وإلى أواخر القرن الرابع للهجرة، بالنسبة إلى عرب البوادي³. ويعد هذا بداية للمفاضلة بين عصور الإبداع الشعري، تم فيه رفض الانتقال من البداوة إلى الحضارة، وبداية المفاضلة بين من يحتج بألفاظ شعره في تفسير القرآن الكريم ومن لا يرقى إلى هذه المنزلة السامية، وصولا إلى تقسيم الشعراء طبقات، وهي على التوالي: طبقة الشعراء الجاهليين، والإسلاميين، وأخيرا المحدثين أو المولدين.

يرى جمال الدين بن الشيخ أن الثقافة العربية خلال القرنين الأولين للهجرة ميّزت بين العلوم الأصلية التي تنظم المعارف الدينية، والعلوم الفرعية التي تصنّف المعارف الدنيوية بشكل هرمي، بتكليفها بوظائف محددة تحديدا دقيقا. والمعارف التي تعنى بالشعر

¹ - محمد العمري، البلاغة العربية أصولها وامتداداتها، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء 1999، ص70.

² - ينظر: جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار المعارف، القاهرة 1973، ص122، 123.

³ - ينظر: بديع إميل يعقوب، المعجم المفصل في شواهد النحو الشعرية، م01، دار الكتب

العلمية، ط2، بيروت 1999، ص07، 08.

موضوع عناية لأنها تضطلع بمهمة خاصة هي إعداد أداة لغوية تستجيب لحاجات العلوم الأصلية¹.

من هنا لم يجز العلماء الاستشهاد بالشعر في علوم اللغة والنحو، إلا بشعر من يوثق بفصاحتهم. أما علوم البلاغة كالبيان والبدیع فيجوز الاستشهاد فيها بكلام المولدين والمتأخرين من الشعراء، وهو ما يؤكد البغدادي: «علوم العرب ستة: اللغة، الصرف، النحو، والمعاني والبيان والبدیع، والثلاثة الأولى لا يستشهد فليها إلا بكلام العرب دون الثلاثة الأخيرة، فإنه يستشهد فيها بكلام العرب وغيرهم من المولدين، إذ هو أمر راجع إلى العقل ولذلك قبل من أهل هذا الفن الاستشهاد بكلام البحري وأبي تمام وأبي الطيب وهلم جرّ»². لكن الشعراء لم يرضوا بحكومة اللغويين القائمة على أساس التقدم في العصر، دون الأسباب الفنية.

لكن هؤلاء اللغويين أمثال أبي عمرو بن العلاء والأصمعي وأبي عبيدة، كان جمعهم للغة من مصادرها الأولى تمهيدا لوضع أصول وقواعد العربية، تحميها من اللحن وتستغل لتقويم تجارب الشعراء المحدثين. وقد أشار الفارابي إلى القبائل العربية التي أخذ منها الشعر «والذين نقلت عنهم اللغة العربية، وبهم أقتدي و عنهم أخذ اللسان العربي، وهم : قيس تميم، وأسد، فإن هؤلاء هم الذين أخذ عنهم ما أخذ وعليهم اتكل في الغريب، وفي الإعراب والتصريف، ثم هذيل وبعض كنانة، وبعض الطائيين... ولم يؤخذ عن غيرهم من سائر القبائل»³. ولماذا استُثبِت القبائل الأخرى في أخذ شعرها والاستشهاد به؟

لقد اختيرت القبائل سالفة الذكر لبعدها عن الجوار، أي مراكز الحضارة وعن غير العرب. أما القبائل التي أقصاها العلماء فهي القريبة من مركز الحضارة ومن غير العرب

¹ - ينظر: جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، تتقدمه مقالة حول خطاب نقدي، ترجمة مبارك حنون ومحمد الوالي ومحمد أوراغ، دار توبقال، ط1، الدار البيضاء، 1996، ص07.

² - عبد القادر بن عمر البغدادي، خزّانة الأدب ولبّ لباب لسان العرب، ج1، قدم له محمد نبيل طريقي إشراف بديع إميل يعقوب، دار الكتب العلمية، بيروت، 1998، ص29.

³ - جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر السيوطي، المزهرة في علوم اللغة وأنواعها، تحقيق محمد أحمد جاد المولى وعلي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، ج1، دار الجيل، بيروت (د.ت)، ص210.

كلخم وجذام إباد تغلب والقبائل اليمنية وغيرها كثير¹. وهذا يكرس مبدأ هو كلما ابتعدنا عن الحضارة زمنياً وجغرافياً اقتربنا من البداوة ودخلنا في دائرة الاستشهاد اللغوي.

إلا أن هذا المقياس الزمّني/الجغرافي يظهر الشاعر المحدث في صورة قائمة، من ذلك قول الأصمعي في جرير والفرزدق والأخطل: إنهم لو عاشوا في الجاهلية لكان لهم شأن، لكن لا أقول فيهم شيئاً لأنهم إسلاميون². وهل يعقل إلغاء تجارب شعرية مثل تجارب هؤلاء لمجرد التأخر في الزمن؟، إن هذا المقياس لم يكن عادلاً ولا موضوعياً ولا منصفاً، فكثيراً ما يعجب اللغوي بالشاعر المحدث وإبداعه، لكنه يسخط عليه لأنه ظهر متأخراً أو لابتعاده عن البداوة. ولم يخف أبو عمرو بن العلاء هذه النظرة الإقصائية التي يذهب فيه الخلف ضحية السلف: «لقد كثر هذا المحدث وحسن حتى هممت بروايته»³. وبهذا أراد الرواة جعل الكلام بالعربية وقول الشعر حكراً عن الجنس العربي ونفيه على الفارسي واليوناني والنبطي وغيره، حتى لو تعلموها.

ولكنهم لم يدركوا بأن الشعر والبلاغة لم يقصرها الله تعالى على زمن، ولا خص بها قوماً دون آخر⁴. فربط الشعر واللغة بقوم وعصر معين أدعت لهم الفطرة والسليقة ومنع الأخذ عن غيرهم، ليس له ما يسوغه علمياً، وينبغي أن ينطلق الإبداع من هذا الوهم الكاذب فالشعر لغة واللغة اكتساب، ومادام الفرد ممثلاً صحيحاً لبيئته اللغوية، فإنه ينعكس عليه كل مادتها اللغوية، تقدم الزمن به أو تأخر، حضرياً كان أم بدوياً.

1 - ينظر: سنية أحمد محمد، النقد عند اللغويين في القرن الثاني، دار الرسالة، بغداد، 1977، ص28.

2 - ينظر: عبد المالك بن قريب الأصمعي، فحولة الشعراء، تحقيق المستشرق ش. توري قدم لها صلاح الدين المنجد دار الكتاب الجديد، ط2، بيروت، 1980، ص12. وينظر: ابن سلام الجمحي، ج2، ص24.

3 - أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة، الشعر والشعراء، تحقيق أحمد محمود شاكر، دار الحديث، ط2، القاهرة، 1998، ص23.

4 - ينظر: المصدر نفسه، ج1، ص63.

2. الشواهد الشعرية عند اللغويين

1.2. النقد اللغوي/الطبقة والفحولة أنموذجاً

يتحكم التخصص اللغوي في الشاهد الشعري في النقد اللغوي بالرغم من جهود النقاد اللغويين لنقد العملية الإبداعية من منظار الحديث أكثر عن الشعراء وطبقاته. ويمكن مقارنة الشواهد الشعرية عند اللغويين من أنموذجين بارزين للعملية النقدية اللغوية التي اتخذت من الشاهد الشعري المروي أساساً في إصدار أحكامها النقدية المتعلقة بالشعر والشعراء بداية من القرن الثاني للهجرة إلى غاية القرن الثالث منه. ويتمثل هذان الأنموذجان في كتابي (فحولة الشعراء) للأصمعي و(طبقات الشعراء) لابن سلام الجمحي. والأساس الذي بني عليه هذان المؤلفان هو تصنيف الشعراء في طبقات على أساس الفحولة الشعرية.

يُدرج توفيق الزبيدي مصطلح الطبقات ضمن المستوى الانفعالي والمستوى التأصيلي من مستويات التلقي في التراث النقدي العربي. فالانفعال الشعوري يؤدي إلى تفضيل نص على نص أو شاعر على شاعر، اعتماداً على الذوق¹. كما يشر إلى نشأة المصطلح وأصوله: «والذي لا بد أن أشير إليه في السياق أن "الطبقة" كان مصطلحاً عاماً شائعاً... وقد نشأ في إطار دراسات الحديث... ومن هنا يمكن أن نقول بكل اطمئنان أن مصطلح (الطبقة) قد كان شائعاً قبل أن يستعمله النقاد لترتيب الشعراء»². أما في لسان العرب فالطبقة من طَبَّقَ، طَبَّقَ كل شيء ما يساوه، والجمع أَطْبَاقٌ، وقوله [الراجز]:

وَلَيْلَةٌ ذَاتُ جِهَامٍ أَطْبَاقٌ

معناه أن بعضه طَبَّقَ لبعض أي مُساوي له، وتطابق الشيطان تساويًا، وكل واحد من الطَّبَاقِ طَبَّقُهُ، يقول الأصمعي: الطَّبَّقُ بالكسر الجماعة مثلهم، وطبقات الناس في مراتبهم وكان فلان في الدنيا على طبقات شتى أي حالات، والطَّبَّقُ الحال على اختلافها³. فدلالة

¹ - ينظر: توفيق الزبيدي، ص 14، 04.

² - المرجع نفسه، ص 18، 17.

³ - ينظر: ابن منظور، م 10، ص 251، 254.

الطبقة حسب ابن منظور المساواة والمحاذاة. ولذا يجمع عدد من الشعراء في طبقة واحدة لتقاربهم أو مساواتهم في الفحولة الشعرية، لكن مع وجود هذا التفاوت الذي يؤدي إلى تصنيفهم في مراتب « والطبقة لا تكتسب بعدها التفاضلي إلا إذا قيست ببقية الطبقات »¹. أما القاعدة التي أسس عليها كل من الأصمعي وابن سلام طبقاتهما، فهي الفحولة.

جعل الأصمعي من الفحولة مقياساً وشرطاً ثابتاً للمفاضلة بين الشعراء، ولقد « حاول أن ينظر للفحولة الشعرية، وأن يحدد النموذج الشعري الجاهلي الذي يجب أن يحتديه كل شعر أتى بعده »². وانطلق في تصنيفه للشعراء من أن هناك شعراء فحولاً وشعراء غير فحول. لكن ما معنى الفحل؟

(الفحل) كما ورد في لسان العرب، الذكر من كل حيوان وجمعه أَفْحُلٌ وفُحُولٌ، وفُحُولَةٌ وفِحَالٌ يقول الجوهري: أَفْحَلْتُ إِبِلِي إِذَا أُرْسَلْتُ فِيهَا فَحَلًّا وَالفَحِيلُ فَحْلُ الإِبِلِ إِذَا كَانَ كَرِيمًا مِنْجَبًا رُوِيَ عَنِ الأَصْمَعِيِّ فِي قَوْلِهِ فَحِيلًا هُوَ الَّذِي يَشْبَهُ الفُحُولَةَ فِي عَظْمِ خَلْقِهِ وَنَبْلِهِ، وَقِيلَ هُوَ الْمَنْجَبُ فِي ضِرَابِهِ، وَالْعَرَبُ تَسْمِي سَهِيلاً الفَحْلَ تَشْبِيهَا لَهُ بِفَحْلِ الإِبِلِ، لَاعْتِرَازِهِ عَنِ النُّجُومِ وَعَظْمِهِ³.

وقال ابن فارس في التعريف اللغوي للفحل: « الفاء والحاء واللام أصل صحيح يدل على ذكارة وقوة، ومن ذلك الفحل من كل شيء، وهو الذكر الباسل... وفحل وفحيل: كريم»⁴. فالفحل لغة من يتصف بالقوة والكرم والإنجاب والعظم والنبل، إلى أن دلالات الفحل في اللغة تختص بالذكر دون الأنثى، وهذا يعني أن الفحولة مفهوم ذكوري محض وهو ضد الأنوثة أو التأنث، بالمفهوم الاجتماعي الطبقي.

1 - توفيق الزيدي، ص 19.

2 - أدونيس، الثابت والمتحول، تأصيل الأصول، ص 40.

3 - ينظر: ابن منظور، م، 615، 11616.

4 - ابن فارس، م، 04، ص 79.

أما الفحولة عند الأصمعي فهي تتلخص في إجابته عن ما معنى الفحل، وهو من كانت له «مزية على غيره كمزية الفحل عن الحقاق»¹. وفحول الشعراء هم الذين غلبوا بالهجاه من هاجهم كجرير والفرزدق وأشباههما، وكل من عارض شاعرا فغلب عليه مثل علقمة بن عبدة الذي يسمى علقمة الفحل لأنه عارض امرأ القيس في نعت الفرس في قصيدة فاضلت بينهما أم جندب وانتصرت له ولقب بالفحل². ومن هنا يمكن أن نفهم أن الفحولة طبع، والطبع تفوق وتميز واستثناء و قوة الشاعرية، وهي قوة غير إرادية كفحولة الحيوان التي لا يد للمخلوق فيها.

صنّف النقاد اللغويون الشعراء في طبقات على أساس الفحولة الشعرية. ويكمن السبب وراء نظرهم للشعر من حيث حجة سلطة حسب جمال الدين بن الشيخ، «فقد اعتبر الإنتاج الشعري، الذي جمعه اللغويون متنا مرجعيا على درجة كبيرة من التمثيلية ينبغي استخدامه لصياغة المعارف اللغوية، واعتبر الشعر ممارسة قادرة على إضفاء الشرعية على الاستعمال الذي تراد بلورته، وهو استعمال لغة عربية موحدة»³. وانطلاقا من الرغبة في توحيد مفاهيم وقواعد اللغة والشعر سنتجز عملية معقدة، يذكر الباحث بعض خصائصها:

«تتعلق أولى هذه الخصائص بتفوق العالم في شؤون الشعر فاللغويون يفرضون حجة سلطة. لقد بدأت تتشكل هيئة العلماء اللغويين، وتتحدد القواعد التي ينبغي أن تتحكم في أنشطتها. وفي نهاية القرن الثالث للهجرة (التاسع الميلادي) يختصر ابن سلام الجمحي بشكل جيد الموقف بقوله: وقد اختلفت العلماء في بعض الشعر كما في سائر الأشياء، فأما ما انفقوا عليه فليس لأحد أن يخرج منه. يشير مفهوم الإجماع وهو مفهوم شرعي، حين يطبق على الشعر في لحظة أولى إلى العلماء بوصفهم وحدهم القادرون على الحكم بأصالة إنتاج ما. هذا المفهوم يؤكد في الحقيقة أن كل المعرفة المتعلقة بالشعر ينبغي أن تتشكل في علم يقع تحت سلطة العلماء. هنا يتشكل ما يطلق عليه بول فاين قوة الإثبات. والباحث يشير بهذا إلى تشكل

¹ - الأصمعي، ص 09.

² - ينظر: ابن منظور، م 11، ص 617.618.

³ - جمال الدين بن الشيخ، ص 07.

مجموعة (يستخدم كلمة طبقة) تحترف المعرفة وتضطلع بتوظيفها وتنظيمها ونشرها»¹. ويندرج اسم الأصمعي الناقد اللغوي ضمن قائمة اللغويين الذين عناهم الباحث في حديثه السابق فقد صنف الشعراء في على أساس الفحولة، لإثبات أن هؤلاء الفحول هم الحجة في نقد الشعر هويةً ووظيفةً.

أما ابن سلام فإنه استوحى فكرة الطبقات من أستاذه الأصمعي من خلال كتاب (فحولة الشعراء) وبنوه ابن الشيخ بجهد ابن سلام النقدي، الذي رأى فيه حالة جديرة بالعناية والنظر: «إنّ الشعر، وهو مكرس لخدمة علماء اللغة الذين يقدم لهم الحجج، يندمج في الوظيفة التي اضطلع بها الخطاب النقدي بتعين خصائص الشعر تحديداً جيداً، بعبارة أخرى يجعله موضوعاً للتحليل. إنّ أول كتاب نقدي قام بهذا، هو طبقات فحول الشعراء لابن سلام الجمحي فابن سلام يشبه الشعر بالصناعة من الصنائع، وبممارسة تتصب على مادة من المواد. هذه الممارسة تشكل موضوعاً لعلم الشعر... ومن ثم كل شيء أصبح قائماً في النسق الذي سيفرض نفسه، وهو يعني أن: الشعر ممارسة لغوية، أي فعل إنساني، هذا التأكيد له أهمية عميقة. مادام العالم اللغوي هو وحده القادر، وبكل تقنياته على تميز الشعر الجيد من الرديء، فهو أهل لكي يتمثل الشعراء لتعاليمه»².

أخضع الناقد اللغوي في غالبية آرائه الشعر لذوقه المخصوص الذي استقاه من ثقافته ومزاجه، وفي كثير من الأحيان والمواقف من تلقائيته، إلى جانب اعتماده على أخبار الشعراء وما قيل فيهم، والأغراض والموضوعات التي شاعت عنهم وما كان يدور بينهم من نقد: «تتناول دراسة طبقات الشعر فكرة المفاضلة بين الشعراء بمقياس الشعر وتصنيف الشعر في طبقات بعضها فوق بعض، بتدرج غير محدود عند الأصمعي وغيره، ذلك أنّ جزءاً من تطبيق الشعراء يخضع لعلم العالم وآخر إلى طاقته التذوقية، ولما كان أهل العلم متفاوتين في علمهم ووسائل بحثهم، وسعة العلم وقلته مما يقتضي باختلافهم بالتذوق، فهم

¹ - جمال الدين بن الشيخ، ص 07، 08.

² - المرجع نفسه، ص 12، 13.

عرضة للاختلاف»¹. ومع ذلك يمكن الجمع في هذا الموضوع، أي موضوع الفحولة بين آراء الأصمعي وتلميذه ابن سلام. ويمكن تصنيف آرائهم إلى قسمين، قسم يعنى بفحولة القول والقسم الآخر بجودة المقول.

2.2. فحولة القول

1.2.2. زمن الفحولة الشعرية

جعل الأصمعي للفحولة زمنا محددًا، هو زمن الجاهلية « فطريق الشعر، هو شعر الفحول، مثل امرئ القيس، وزهير والنابغة»². وجعل ابن سلام الجمحي الشعراء الجاهليين عشر طبقات في كل طبقة أربعة شعراء، وجعل الأربعة الجاهليين الأوائل أولى الطبقات الجاهلية، يقول: « ثم اقتصرنا بعد الفحص والنظر والرؤية عن مضي من أهل العلم إلى رهط أربعة اجتمعوا على أنهم أشعر العرب طبقة قم اختلفوا فيهم»³. تأثر ابن سلام في هذا بالنقاد اللغويين قبله الذين جعلوا كلاً من امرئ القيس وزهير والنابغة والأعشى في مرتبة واحدة من الفحولة، مع عدم الإشارة إلى الفروق بين هؤلاء، إلا من خلال التأكيد على سبق امرئ القيس وتفوقه بلاغةً ومضامين.

يمثل الشاعر الجاهلي لدى الناقد اللغوي الحجة، فقد صنف الأصمعي أهل الفصاحة والاحتجاج إلى ثلاث طبقات هي العرب الفصحاء الذين يحتج بقولهم، والعرب الفصحاء الذين خالطوا غير العربي مما أفسد سليقتهم، والمولدون الذين لا يحتج بشعرهم. وفي هذا يقول الأصمعي عن بعض الشعراء: «الكميت بن يزيد ليس بحجة لأنه مولد وكذلك الطرماح، قال: وذو الرمة حجة لأنه يروي ولكن ليس يشبه شعره شعر العرب»⁴. ويقول ابن سلام في الاتجاه نفسه: « ففصلنا الشعراء من أهل الجاهلية والإسلام والمخضرمين الذين

¹ - عبد الكريم محمد حسين، فحولة الشعراء عند الأصمعي مفهومها وقاعدتها وتطبيقاتها، دار كنان، ط1، دمشق 2005م، ص85.

² - المرزباني، 79.

³ - ابن سلام، ج1، ص50، 51.

⁴ - الأصمعي، ص20.

كانوا في الجاهلية وأدركوا الإسلام، فنزلناهم منازلهم، واحتجنا لكل شاعر بما وجدناه من حجة، وما قال فيه العلماء»¹. يتضح أن الفحولة بهذا المفهوم معيار الناقد اللغوي لمفاضلة القديم على المحدث، لا من حيث الجودة الشعرية.

لهذا يعد توفيق الزبيدي هذا الموقف خطراً على الأدبية لأنه يقيسها انطلاقاً من قناعات لغوية، وهو أمر ستزداد خطورته لأنه سيؤثر في عدة نقاد، وسيكون حجر عثرة أمام تبلور مفهوم الأدبية². وبحجة القديم والمحدث امتنع الأصمعي الاحتجاج بالثالث الأموي: جرير والفرزدق والأخطل، لأنهم إسلاميون. وقام ابن سلام بإسقاط أسماء لشعراء معاصرين له أمثال عمر بن أبي ربيعة وبشار بن برد وأبي نواس دون تعليل فقط لتأخرهم عن عصور الاحتجاج اللغوي.

يربط الباحث بوجمعة شتوان الفحولة في النقد اللغوي القديم بفكرة (الأستاذية)، يقول: «... وإذا غضضنا الطرف عن مغزى المزية في النظم والحسن الذي تنطوي عليه تجليات علم المعاني والبيان، والتفتنا إلى صفة الأستاذية التي هي قرينة الفحول البزل، ثم المطبوعين الذين يلهمون القول إلهاماً، فالفضل والحدق قرين المنّة وطول الباع في إدراك درجة التميز بين الأساليب الشعرية، بالنظر إلى خصائصها وحقيقة تأثيرها وهي في النهاية قرين الصفات المصاحبة الشاعر الفحل المطبوع/الأستاذ»³. بينما يقصى الشاعر المحدث من دائرة الأستاذية حتى وإن أبدع وأحسن في التراكيب والأسلوب والبيان.

ينبثق عن زمن الفحولة معيار آخر، هو معيار السبق الزمني والابتكار والاختراع «والمخترع من الشعر هو ما لم يسبق إليه قائله، ولا عمل أحد من الشعراء قبله نظيره أو ما يقارب منه كقول امرئ القيس:

سَمَوْتُ إِلَيْهَا بَعْدَمَا نَامَ أَهْلُهَا سَمُو حُبَابِ الْمَاءِ حَالاً عَلَى حَالٍ

¹ - ابن سلام، ج1، ص23، 24.

² - ينظر: توفيق الزبيدي، ص21.

³ - بوجمعة شتوان، بلاغة النقد وعلم الشعر في التراث النقدي، دار الأمل، تزي وزو 2007، ص19، 20.

فإنه أول من طرق هذا المعنى وابتكره، وسلّم الشعراء إليه فلم ينازعه أحد إياه¹. وامرؤ القيس على رأس فحول الشعراء لدى الأصمعي، له الحظوة والسبق، وكل الشعراء أخذوا عنه. ويرى ابن سلام أنّ امرأ القيس سبق الشعراء إلى معانٍ ابتدعها واستحسنها الشعراء من بعده كاستيقاف صحبه والبكاء على الديار وتشبيهه الخيل بالعقبان والعصي وقيد الأوابد².

من هنا ربط اللغويون الفحولة بما تناوله الأول الجاهلي من أغراض وموضوعات وطريقة في القول، لكنهم لم يدركوا بأنّ للشعر منطقاً أبعد من الاحتجاج والشاهد، وأوسع من معيار الخطأ والصواب. ومسألة الجودة ليست تقاس بزمن معين على حساب أزمنة أخرى كما ذهب إليه صاحب الكامل: «وليس لقدم العهد بفضل القائل، ولا لحدثان عهد يهتضم المصيب، ولكن يعطى كل ما يستحق»³. والحادثة الشعرية في العصر العباسي أعظم دليل على ذلك.

واجه النقاد اللغويون المحدث العباسي وحاصروه بآرائهم اللغوية فباحثكاكهم بهذا الموروث الشعري، ارتضت أذواقهم هذا النوع من الشعر وتعلقوا به وجعلوه الأنموذج، ومن بين «إحدى الصفات الأساسية المنسوبة إلى الشاعر الإعادة الجيدة لهذا الأنموذج، فالفعل هو بالتحديد الشاعر الذي يبرهن على تملكه للنموذج وتمكّنه منه»⁴. والربط بين السبق الزمّني والإبداع ربط واهٍ لا يمكنه الارتقاء إلى مستوى النصّ الشعري، الذي تحكمه علاقات تتخطى هذا النمط من الفهم الذي يقصر عن استكناه النصوص الإبداعية في نظامها واتساقها وهذا يعني أنّ اللغوي لا يبحث عن قدرات النصّ الشعري ولا يركز على النصّ ذاته، وكل ما يفعله أنه يستعين بالبداوة وآلياتها لرفض الحادثة، في حين أنّ الابتكار غير محصور

1 - ابن رشيق، ج1، ص 415.

2 - ينظر: الأصمعي، ص09. وابن سلام، ج1، ص55.

3 - أبو العباس محمد بن يزيد المبرد، الكامل في اللغة والأدب، ج1، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، ج1، دار الفكر العربي، ط3، القاهرة 1997، ص28.

4 - جمال الدين بن الشيخ، ص20.

بزمن لأن الإبداع لا عمر له ولا يشيخ، والشعر يقيم بإبداعيته لا بالزمن، وليس كل حادثة إبداع، لكن الإبداع حديث دائماً¹.

2.2.2. الكَمّ الشعري

لابد أن يقول الشاعر عدداً من القصائد تؤهله للالتحاق بطبقة الفحول أو يقترب منها ولا تكفيه الأبيات القليلة أو الننف اليسيرة، لكن الأصمعي لا يحدد عدد القصائد التي ينبغي أن يؤلفها الشاعر حتى يغدو فحلاً، فهي خمس أو ست قصائد تارة، أو عشرون قصيدة تارة أخرى. ورد في الموشح قوله: «فلو قال ثعلبة بن صعير المازني مثل قصيدته خمسا لكان فحلاً»². وقال عن أوس بن غلفاء الهجيمي إنه لو كان قال عشرين قصيدة للحق بالفحول³.

يتدخل معيار الكم في تقديم الشعراء أو تأخيرهم في طبقات ابن سلام، حيث تحدث عن الطبقة السابعة من طبقات الجاهلية: «أربعة رهط محكمون مقلون، وفي أشعارهم قلة فذاك الذي أخرجهم»⁴. فمن أسباب تفضيل الشاعر وتقديمه الكثرة والغزارة في القول وكذلك الإطالة «وكان الأسود بن يعفر شاعراً فحلاً...وله واحدة طويلة لاحقت بأجود الشعر لو كان شفعها بمثلها قدمناه على مرتبته»⁵. ويرى توفيق الزبيدي أن لهذا المقياس خطره على العملية الإبداعية. وإن كان يدل على طول النفس و مقدرة على القول، إلا أنه يهمل الكيف وهو ما جعل الأصمعي يربطه بالجودة، لكنه من جهة أخرى يكتنف هذا المقياس غموض يخص عدد القصائد، مما يعني أن هذا المعيار غير قادر على ضبط جودة الشعر⁶.

1 - ينظر: أدونيس، زمن الشعر، دار الساقي، ط2، بيروت 2005، ص340.

2 - المرزباني، ص106.

3 - ينظر: الأصمعي، ص15.

4 - ابن سلام، ج1، ص81.

5 - المصدر نفسه، ج1، ص147.

6 - ينظر: توفيق الزبيدي، ص21.

إنّ الفهم المخطئ الذي تنبأه اللغويون للطّبع هو الذي جعلهم يقرنون بين الفحولة والكمّ الشعري. فمن سمات الشاعر المطبوع لديهم غزارة البديهة، حيث يأتي الشاعر بالمعاني دون تكلف، وتتنال عليه الألفاظ دون ترقب أو تدبر¹. لأنه يملك خاصية الاقتدار على القول. فالفحل هو المفضل والمتفوق الذي يغلب أنداده ونظراءه لأن كلامه لا ينضب وطاقته لا تنفذ بل إنه دائم الإخصاب والإنجاب.

ويمكن تفسير تمسك النقاد اللغويين بهذا المقياس بحاجتهم إلى الشاهد الشعري الذي تستقى منه الحجّة اللغوية، فقد « تولى علماء اللغة في نهاية القرن الثاني وبداية القرن الثالث للهجرة الفصل فيه لمصلحة الشعرية التراثية/ الشاهد الحجّة، ومن هنا أمكن التعبير عن هذا الجدل بوصفه جدل تقاليد شعرية مفهومة على أنها حجج لغوية أو تعديدية، أكثر منها قضية استحسان أو إجازة »². وقد تفتن النقاد التراثيون إلى المسألة وعابوا على اللغويين شغفهم بالبحث عن الشاهد وتعصبهم لذلك.

ولم يفت الجاحظ ملاحظة ذلك: « لم أرى غاية رواة الأشعار إلا كل شعر فيه الشاهد والمثل ورأيت عامتهم — فقد طالت مشاهدتي لهم — لا يقفون إلا على الألفاظ المتخيرة، والمعاني المنتخبة، والمخارج السهلة والديباجة الكريمة، وعلى الطبع المتمكن، وعلى السبك الجيد »³، ومن هنا فغاية هؤلاء اللغويين ليست النظر في أدبية الشعر، إنّما الشعر وسيلة لتقوية الرواية بالشاهد، وبالتالي كلما كان الكمّ الشعري للشاعر كبيراً كان الشاعر فحلاً لأن حاجة اللغويين إلى شعره تكون أكبر في التعديد والتأصيل والتبني والتبرير.

3.2.2. تعدد الأغراض الشعرية

تعلق اللغوي بمبدأ الكثرة، جعله ينفر من الشاعر الذي يظل رهين غرض شعري واحد وموضوع واحد. وتعدد الأغراض هو الذي يرضي أذواقهم، لذلك روجوا لهذا التقليد

¹ - ينظر: الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، ص13.

² - بوجمة شتوان، ص 302، 303.

³ - الجاحظ، البيان والتبيين، ج4، ص24.

الفني وعدّ المثال الذي يجب للشعراء الاقتداء به، فالذي جعل الأعشى يتقدم في طبفته أنه « قال في كل عروض، وركب كل قافية »¹. وجعل ابن سلام الشاعر الذي يجيد في أكثر من غرض مقدماً على قرينه الذي يكتفي بالتفوق في غرض واحد: « وكان لكثير من التشبيب نصيب واحد وجميل مقدم عليه في النسيب، وله في فنون الشعر ما ليس لجميل، وكان جميل صادق الصبابة وكان كثير يقول ولم يكن عاشقاً »². إذن على الرغم من تفوق جميل في النسيب إلا أن كثير مقدم عليه لأنه قال في أغراض أخرى كالمديح. ومن هنا فإن انتشار اسم الشاعر مرتبط بالإضافة على الغرض الواحد، الذي قد يفسر بأنه دليل ضيق في الطبع.

وما هذا إلا سعي من اللغويين للحفاظ على التقاليد الشعرية القديمة، وعلى شكل القصيدة الجاهلية متعددة الأغراض عن طريق المنوالية « فلم يكن مطلوباً من الشاعر أن يتفرد شكلياً وإنما كان مطلوباً منه أن يتفرد صياغياً، على العكس كان يطلب إليه المنوالية منوالية الابتداء وفقاً للمبدأ. في هذا ما يفسر ثبات الشكل كخصوصية ملازمة لثقافة الذاكرة ووحدة الجماعة كل خلخلة فيه تعني خلخلة في الثقافة والجماعة »³. ومن هنا راح النقاد اللغويين يرسمون ملامح القصيدة/المثال أو النموذج، لفرضه على الشاعر المحدث وفقاً للمبدأ القائل إن « طريق الشعر هو طريق شعر الفحول ... من صفات الديار والرحل والهجاء، والمديح، والتشبيب النساء وصفة الخمر والخيل والحروب ولافتخار »⁴. فقصيدة الفحول تعتمد على تعدد الأغراض وتسلسلها.

حاول بعد ذلك ابن قتيبة التفصيل في بناء القصيدة العربية - قصيدة المدح - حسب التقاليد الفنية الموروثة، مستخلصاً منهجاً، من اطلاعه على الموروث الجاهلي المروي، ولم يكتف الناقد بالحديث عن طريقة بناء القصيدة، فتحدث كذلك عن الحالات النفسية التي تثيرها

1 - الأصمعي، ص12.

2 - ابن سلام الجمحي، ج1، ص28.

3 - أدونيس، زمن الشعر، ص126، 127.

4 - المرزباني، 79.

الأغراض الشعرية وبواعثها*، وهو ما نجد حديثاً عنه لدي ابن رشيق، الذي يضع أربعة أركان للشعر هي: المدح والهجاء، والنسيب والرتاء، وكلها منبثقة من قواعد الشعر الأربع التي هي: الرغبة والرّهبة والطرب، والغضب، ومع الرغبة يكون الشكر والمديح، ومع الرّهبة يكون الاعتذار والاستعطاف، ومع الطرب يكون الشوق ورقة النسيب، ومع الغضب يكون الهجاء والتوعد¹.

تطمح هذه العقلية السلفية إلى نمذجة القصيدة الجاهلية، ولم تدرك بأن هذه القصيدة وليدة بيئة بدوية، الإنسان فيها بسيط التفكير، سريع الانفعال، دائم الترحال، وابن رشيق يقر بمبدأ تحول الشعر بتطور الحياة ومضامينها. فالإسلامي زاد على الجاهلي. والعباسي أبدع أكثر منهما « ثم أتى بشار بن برد وأصحابه، فزادوا معاني ما مرت بخاطر جاهلي ولا مخضرم ولا إسلامي »². فلماذا إذن هذا التعصب لكل ما هو شفاهي؟ أليس الشعر كما يقول الشاعر الفرنسي روني شار هو الكشف عن عالم يظل أبداً في حاجة إلى الكشف³.

لا ترتبط فحولة الشعراء بتمكنهم من كل الأغراض وحسب، لكن تحسب لهم قدرتهم على الخوض في غرضي المدح والهجاء. وهي علة تأخر ذي الرمة عن شعراء عصره، بالرغم من كونه أحسن الشعراء الإسلاميين تشبيهاً، لكن اقتصره على غرض واحد هو ما أخره « فلم يكن هجاءً فيضع، ولم يكن مادحاً فيرفع، وليس الشاعر إلا من هجا فوضع أو مدح فرفع كالحطيئة والأعشى، فإنهما يرفعان ويضعان »⁴. إن جعل الفحولة متوقفة على التفوق في المدح والهجاء مبعثه هيمنة الثقافة القبلية على فكر النقاد اللغويين، فالشاعر لسان عشيرته يعلي من شأنها ويحبط من شأن خصومها، كما أن هذين الغرضين أكثر الأغراض

* يرى ابن قتيبة أن القصيدة العربية تبدأ بذكر الربع والوقوف على الديار وبكائها، ثم وصل ذلك بالنسيب وما يتعلق به ثم دخل بعد ذلك في المدح. والمجيد من الشعراء من سلك هذه المسالك. ينظر: ابن قتيبة، ج1، ص74، 76.

1 - ينظر: ابن رشيق، ج1، ص210.

2 - ينظر: المصدر نفسه، ج2، ص238.

3 - ينظر: أدونيس، زمن الشعر، ص151.

4 - الأصمعي، 23.

ارتباطا بالمجتمع وما يطرأ عليه من حوادث و يحققان الكسب السهل للشاعر، ويحددان مكانته الاجتماعية رهبةً أو رغبةً.

يأتي حرص النقاد اللغويين على تفوق الشاعر في المدح والهجاء لما يوفرانه من ثروة لغوية، غنية بالشواهد الشعرية. فهما امتحان للشاعر في امكاناته على اختيار المفردات وتشكيل الصور، لكن الشعر يختلف عن القواعد اللغوية، وهذا ما أكده رتشاردز في حديثه عن الفرق بين العلم والشعر، مؤكداً على خصوصية هذا الأخير: «حقيقة أننا نجد في القصيدة أفكاراً محدودة، ولكن التحديد هنا لا يرجع إلى أن الشاعر يختار ألفاظه اختياراً منطقيًا، كما يفعل العالم قاصداً معنى واحداً، حاجباً أي شبهةً في إمكان قصد أي شيء آخر، إنما هو العكس، فسبب تحديد الأفكار في الشعر هو أن الوسيلة التي يطرقها الشاعر نغمات صوتية والإيقاع الشعري كل هذه تؤثر في نزعتنا وتجعلنا نصطفي الأفكار المعينة التي نحتاج إليها من بين ذلك العدد المائج المبهم من المعاني الممكنة، والأفكار التي يجوز أن يذهب إليها المعنى... فاللغة إذاً استعملت استعمالاً منطقيًا علمياً تعجز عن أن تصف منظراً طبيعياً أو وجهاً إنسانياً»¹. ويمكن القول إن الأصمعي ومعه ابن سلام وأضرا بهما ليسوا حجة في تعريف الشعر، ولا فهم آلياته إذ إنهم تعودوا على قوالب وتعبيرات لغوية معينة حاولوا تثبيتها أمام رياح الحداثة الشعرية في العصر العباسي، وعلى مستويات متعددة ومتشابكة من حيث الرؤية والتحويلات في القول والتلقي.

4.2.2. جودة التشبيه

استقطب التشبيه عناية النقاد اللغويين، وعدّوه أشرف كلام العرب، وبلغ الأمر أن جعلوه غرضاً شعرياً إلى جانب الأغراض المتداولة أدرجه ثعلب ضمن فنون الشعر مع المدح والهجاء والرثاء والتشبيب². ويرى مصطفى ناصف أن «الفتنة بالتشبيه فتنة قديمة

¹ - رتشاردز أ.أ، مبادئ النقد الأدبي والعلم والشعر، ترجمة محمد مصطفى بدوي مراجعة لويس عوض وسهير القلماوي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2005، 30-33.

² - ينظر: أبو العباس أحمد ثعلب، شرحه وعلق عليه محمد عبد المنعم خفاجي، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، 1996 ص 06.

تلخص المنهج العربي المحافظ الذي ينظر إلى الشعر القديم في روعة وإجلال»¹. أما جابر عصفور فيرجع الفتنة بالتشبيه إلى كثرة وروده في الشعر الجاهلي، وبخاصة التشبيهات الحسية. واعتقد النقاد اللغويون بأن البراعة في صياغته لدى الشعراء الأوائل، تعني البراعة في نظم الشعر². ولهذا يقدم الشاعر الفحل لبراعته في التشبيه، نحو امرئ القيس الذي «كان أحسن طبقة تشبيها»³. وبهذا يكون التشبيه أرقى الصور الشعرية لدى النقد اللغوي الذوقي، لكن هل يعقل أن يحتل التشبيه هذه المكانة فقط لكثرة وروده في شعر الثقافة الشفاهية؟

تناول توفيق الزيدي التشبيه في معرض حديثه عن نظرية العرب في التحول الدلالي وأدرجه ضمن قاعدة المقارنة، فهو أساسا مبني عليها، وتطرق إلى أسباب شيوعه في الثقافة الشفاهية قائلا: «إن لعناصر التشبيه دورا في الانتشار الذي حظي به هذا الأسلوب فعناصره الأربعة واضحة، ولعل اعتبار كل من المشبه والمشبه به عنصرين أساسيين لا يمكن حذفهما دليل وضوح البناء لدى الباحث والمستقبل معا»⁴، وهذا الوضوح لا يكون من جهة المبدع فقط أي الشاعر، لكنه تحقيق على مستوى التلقي أيضا، يبينه كالاتي: «وهو ما يضمن للتشبيه بعده الإبلاغي اللازم وهذا يستجيب لأدبية المنطوق من جهة أن الباحث تسهل عليه عملية الخلق انطلاقاً من عنصرين ثابتين يتجلى إبداعهما فيما بينهما من عناصر ثانوية تتمثل في الأداة ووجه الشبه.

وحصر الإبداع الفني في هذين العنصرين الثانويين يعدّ تسهيلاً لعملية الإبداع. أما من جهة المستقبل في إطار أدبية المنطوق، فإن الإبقاء على المشبه والمشبه به كعنصرين قارين هو من جيل المحافظة على نجاعة النص. فيكتفي المُستقبل بالتأليف ورصد وجوه العلاقة بين الطرفين الرئيسيين... إن بناء التشبيه على الصورة التي ذكرنا يسهل استدعاء

1 - مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت (د.ت)، ص46.

2 - ينظر: جابر عصفور، الصورة الفنية، ص112.

3 - ابن سلام، ج1، ص55.

4 - توفيق الزيدي، ص120.

الصورة لدى الباحث والمستقبل لذا نسمح لأنفسنا بالقول بأن التشبيه من هذا المنظور إفراز من إفرازات "أدبية المنطوق" ¹.

إذا كانت السهولة والوضوح وراء انتشار التشبيه في الشعر الجاهلي، فإنّ النقاد اللغويين لن يميلوا إلا إليه، وعلى حساب صور بيانية أخرى كالاستعارة، مع الإلحاح على مبدأ المقارنة والمشاكلة فيه «فالتشبيه صفة الشيء بما قاربه وشاكله، من جهة واحدة أو من جهات كثيرة لا من جميع جهاته، لأنه لو ناسبه مناسبة كلية لكان إياه، ألا ترى أن قولهم خد كالوردة إنّما أراد أوراق الورد وطراوتها، لا ما سوى ذلك من صفرة وسطه خضرة كمائمه» ². وكلما اتسعت دائرة الاشتراك بين عناصر التشبيه، كان أكثر وضوحاً وبعداً عن الغموض. إنّ النقد اللغوي يتبنى ثقافة الوضوح، ذات الأصول البيئية والاجتماعية والاقتصادية والمعرفية

بينما يرى أدونيس أنّ الوضوح مبدأ إيديولوجي ذا بعد ديني، فكما أن الأصل الديني عرف كل شيء، فإنّ الأصل الشعري عرف هو أيضاً كل شيء والغموض يعني الإحالة إلى أشياء لم يعرفها الأوائل، وهذا ما لا يسمح به حماة الذاكرة والتقاليد الموروثة ³. وحسبه دائماً، فإن هؤلاء اللغويين قرنوا بين مبدأ الوضوح والأصل، مما يعني الانتصار لكل ما هو أولي في الوجود وأصيل، ومن واجب الشاعر العودة إليه لأنه الأفضل، وهو ما يتجسد في مقولة هوراس: «كان أباًونا خيراً منّا، وأبأؤهم خري منهم، ونحن خير ممن يأتون بعدنا» ⁴.

إنّ الوضوح يليق بلغة بالنثر، لكن الشعر، هو لغة المفارقة والاختلاف. ومن هنا يثير التباعد بين عناصر التشبيه اللذة والإعجاب في نفس القارئ. وفي هذا يقول عبد القاهر: «وهكذا إذا استقرت التشبيهات وجدت التباعد بين الشئيين كلّما كان أشدّ كانت إلى النفوس

1 - توفيق الزيدي، ص 120.

2 - ابن رشيق، ج 1، ص 455.

3 - أدونيس، زمن الشعر، ص 17.

4 - المرجع نفسه، ص 172.

أعجب، وكانت النفوس لها أطرب، وكان مكانها أن تحدث الأريحية أقرب»¹. وهو بهذا يحبط مبررات المطابقة والمشاكلة في التشبيه وفي الصور البيانية الأخرى.

إنّ التشبيهات التي نالت إعجاب النقد اللغوي في غالبيتها حسية، تجمع بين عنصرين محسوسين، وهو سر إعجابهم بتشبيهات الشعراء الفحول وبخاصة امرئ القيس، المستوحاة من البيئة العربية الصحراوية، حيث يعتمد على ما تقع عليه العين فيها من الصور الحسية والربط بينها «لذا فإن التشبيه الناجح عندهم هو الذي يوفر أكثر العناصر الحسية للصورة... وقد ربطوا التشبيه بالصورة الحسية لونا وهيئة وحركة وسرعة وصوتا»². ويستشهد ثعلب بمجموعة من تشبيهات امرئ القيس التي يعدها من التشبيهات الجيدة والنادرة، منها قوله:

كَأَنَّ دَمَاءَ الْهَادِيَاتِ بَنَحْرِهِ
عُصَارَةٌ حِنَاءٍ بِشَيْبٍ مُرَجَّلٍ³

يظهر التصوير الحسي في هذا البيت صورة الفرس في صراعه مع الهاديات وهن الأوائل المتقدّمت في السير من سرب الوحش. وتشبيه الدماء التي تصيب هذه الفرس المُرجلة الكريمة بعصارة حناء صبغت شعرا شائبا مسرحا، ونجد أنّ كل من الفرس والوحش والحناء والشيب والشعر، أشياء حسية مرئية مستعارة من بيئة الشاعر البدوية.

3.2. جودة المقول

1.3.2. الفصل بين الشعر والمعتقد/السيرة الاجتماعية

بادر الأصمعي إلى الفصل بين الشعر والدين، وجعل هذا شرطا من شروط الفحولة لأن «طريق الشعر، إذا أدخلته في باب الخير لان، ألا ترى أن حسان بن ثابت كان فحل في الجاهلي والإسلام، فلما دخل شعره في باب الخير لان شعره»⁴. نشأ الشعر في فضاء

¹ - عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، أسرار البلاغة، تحقيق محمد الفاضلي، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، ط3، بيروت 2001، ص130.

² - توفيق الزيدي، ص121.

³ - ينظر: ثعلب، 07، 08.

⁴ - المرزباني، ص79.

جغرافي يغلب عليه الطابع الوثني والخرافي والذاتي، ولدت أغراضاً شعرية تتطابق وهذه الحياة، وهي حجة الأصمعي في فصله بين الشعر والدين. فالشاعر يصف الديار ويهجو ويمدح، ويشيب بالنساء، ويصف مجالس اللهو والخمر ويفتخر بالأحساب والأنساب ويتعصب لها، بينما جاء الدين لمحاربة هذه الممارسات المعروفة عن الجاهلية، ولتعديل سلوك الفرد في إطار حياة متوازنة قائمة على الاحترام وعبادة الله.

تأثر بموقف الأصمعي قدامة بن جعفر، حين أقر بأن المعنى الفاحش ليس مما يزيل جودة الشعر، لأن «أحسن الشعر أكذبه»¹، فالفحولة الشعرية لا تعني السمو إلى المثالية وتحقيق القيم الأخلاقية العليا، التي هي من اختصاص الدين والمنظومة الأخلاقية، بل تتمثل في جودة الصياغة والمعاني المتداولة، ولذا رد الأصمعي على سؤال حول أشعر الناس، فقال: «الذي يجعل المعنى الخسيس بلفظه كبيراً، أو يأتي إلى المعنى الكبير فيجعله خسيساً»². فالأهم هو المحافظة على معاني الأوائل وتكرارها حتى وإن تباعدت الأزمنة وتباينت المقامات، مما يفتح المجال واسعاً، لخوض الشاعر في الغرض أو المضمون الذي تميل نفسه إليه.

2.3.2. الرواية

كان الأصمعي سابقاً إلى قرن الفحولة بالرواية، فالشاعر لا تكتمل فحولته حتى يطلع على أشعار العرب ويرويها، ويقف على معانيهم وألفاظهم، وعلى أيامهم وأمجادهم. إن الشاعر الفحل هو الشاعر الرواية، وقد نقل عن رؤبة بن العجاج قوله: «الفحولة هم الرواة»³. وقد أراد الأصمعي أن يجعل الرواية دعامة للطبع، بواسطتها تتسع دائرة معارف الشاعر فيغترف من كل بحر من بحور المعرفة، مدققاً وفاحصاً، لا يخطئ في إدراك الحقيقة وتبينها ونشرها.

¹ - أبو الفرج قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى، مكتبة الخناجي، ط3، القاهرة 1978، ص21.

² - ابن رشيق، ج2، ص92.

³ - الجاحظ، البيان والتبيين، ج2، ص09.

ولهذا أبدى إصراره على أنه « لا يصير الشاعر في قرض الشعر، فحلاً حتى يروي أشعار العرب، ويسمع الأخبار، ويعرف المعاني وتدور في مسامعه الألفاظ وأول ذلك أن يعلم العروض، ليكون ميزاناً له على قوله، والنحو ليصلح به لسانه وليقيم به إعرابه والنسب وأيام الناس ليستعين على معرفة المناقب والمثالب وذكرها بمدح أو ذم»¹. ومن هنا أخذ على الشعراء عدم المعرفة بالتواريخ والأحداث، من ذلك تعليقه على قول زهير: « لا أحب قول زهير:

فَتُنْتِجُ لَكُمْ غِلْمَانَ أَشَائِمَ كُلَّهُمْ كَأَحْمَرَ عَادٍ ثُمَّ تُرْفَعُ فَتُقَطَّمُ

قال: إنَّ ثموداً لا يقال لها عاد، لأنَّ الله عزَّ وجلَّ إنما نسب قُدَّارَ إلى ثمود، وأهلك عاد الأولى فقال معناها التي كانت قبل ثمود لا أن هاهنا عاديين»². والنقاد اللغويين يستهجنون مثل هذه الأخطاء.

ذكر ابن سلام قصة إدراك أهل يثرب لإقواء النابغة عن طريق سماعهم لشعره وروايته³. وقد سبقت الإشارة إلى أنَّ الرواية آلية من آليات تفعيل الشفاهية، فهي سنة طبيعية عند العرب، تهدف إلى ترويض الألسنة والأفهام على الكلام البليغ والأسلوب الراقى عن طريق الحفظ. ارتبط مصطلح (الشاعر الراوية)، بالشعراء المطبوعين المتقدمين، كما أقره ابن رشيقي بقوله: « إنَّ الشاعر من المطبوعين المتقدمين يفضل على أصحابه برواية الشعر ومعرفة الأخبار، والتلمذة لمن فوقه، فيقولون: فلان شاعر راوية»⁴. إذن:

الرواية + الطبع = الفحولة.

1 - ابن رشيقي، ج2، ص329.

2 - المرزباني، ص57.

3 - ينظر: ابن سلام، ج1، ص197.

4 - ابن رشيقي، ج1، ص197.

يستبدل ابن خلدون مصطلح الطبع والرواية بالملكة، ويرى أنها لا تحصل إلا بحفظ أشعار العرب وأخبارهم والأخذ من كل علم بطرق¹. وبالتالي يتمكن الشاعر من النسيج على المنوال «فالحفظ من جنسه أي من جنس شعر العرب حتى تنشأ في النفس ملكة ينسج على منوالها»². إنه بهذا يبطل مقولات الطبع والإلهام وشياطين الشعر الخرافية ويتصدى لللغويين الذين جعلوا من نظم الشعر ميزة للعربي البدوي، دون سواه من الأجناس.

يقول: «... فإن الملكات إذا استقرت ورسخت في مجالها ظهرت كأنها طبيعة وجبلة لذلك المحل. ولذلك يظن كثير من المغفلين ممن لم يعرف شأن الملكات، أن الصواب للعرب في بلغتهم إعراباً وبلاغة أمر طبيعي ويقول: كانت العرب تنطق بالطبع وليس كذلك، إنما هي ملكة لسانية في نظم الكلام تمكنت ورسخت فظهرت في بادئ الرأي أنها جبلة وطبع»³. ومن هنا فالطبع في الشعر اكتساب بفضل الرواية وليس هدية من قوى خفية كما يعتقد العرب في عهد الخرافة.

يرى توفيق الزبيدي أن تأكيد العرب على ضرورة الرواية يهدف إلى رسخ المنوال في المخيلة، الذي يعني النسيج وفق سنن الأقدمين ومذاهبهم⁴. ولهذا حرص الرواة على اختيار الشواهد الشعرية المروية لتحقيق عملية التواصل مع المحدث. من هنا «فأغلبية أحكام القيمة الجمالية قد ارتبطت بمضمرات الحفظ والرواية (ومرجعيتها المعرفية والذوقية) أكثر مما ارتبطت بتلميحاتها المتخفية وراء وسائل اللغة الشعرية وأساليبها التي تؤكد الخصوصية التي تتفرد بها»⁵، وبالتالي فعلاقة الرواية بالشاهد الشعري علاقة احتواء وتواصل. فالرواية هدفها الحصول على أكبر قدر ممكن من الشواهد في مختلف العصور والبيئات فضلاً عن العلاقة التي تكون بين النص والمتلقي وبين المؤلف والمتلقي.

1 - ينظر: عبد الرحمن أبو زيد ولي الدين بن خلدون، المقدمة، دار الفكر العربي، بيروت 2004، ص 573.

2 - المصدر نفسه، ص 592.

3 - المصدر نفسه، ص 581.

4 - ينظر: توفيق الزبيدي، ص 78، 79.

5 - بوجمعة شتوان، ص 04.

3.3.2. جريان المعاني مجرى العادة والمألوف

تستوجب الفحولة غلبة صفة الشعر على الشاعر، وهذا ما يبرر موقف الأصمعي عندما سئل عن فحولة عروة بن الورد، فأجاب بأنه شاعر كريم وليس بفحل. وسئل عن حاتم الطائي فقال إنه من أصحاب الكرم وليس بفحل، أما عنتر بن شداد وعباس بن مرداس والزبرقان بن بدر، فهم أشعر الفرسان، ولم يقل إنهم فحول¹. فهؤلاء غلبت عليهم صفات أقوى من صفة قول الشعر والتفرغ له، والإبداع فيه بشروط، هي من طبيعة ما يفرق الشعري عن اللاشعري، حتى إذا تعلق الأمر بالمفاضلة بين الأغراض، التي درج الشعراء على الكتابة فيها بحكم الأثر البيئي والاجتماعي. إذن المتداول يملك فاعلية الانتشار والتبني والقناعات. من هنا يمكن تفهم مساعي اللغويين للحفاظ على الرصيد المشترك للمعاني من خلال اشتراطهم جريان المعاني مجرى المألوف والمتداول².

لم يجز الناقد اللغوي للشاعر المحدث الخروج على المعاني، التي اعتاد تكررها في شعر الفحول في أثناء روايتهم لهذا الشعر، وتتجسد نظرتهم هذه للمعنى من خلال تقديم التطبيق، القائم على الموازنة بين المعاني المخالفة للعادة، والمعاني الجارية مجراها، فقد استهجن أبو عمرو بن العلاء قول ذي الرمة في صفة الناقة، في قوله:

تُصْغِي إِذَا شَدَّهَا بِالرَّجْلِ جَانِحَةً	حَتَّى إِذَا مَا اسْتَوَى غَزْرُهَا تَتَبُّ
وَتَبَّ الْمُسْجَحِ مِنْ عَانَاتٍ مُعَلَّفَةٍ	كَأَنَّهُ مُسْتَبَانُ الشَّكِّ أَوْ جُنْبُ

وقال له: إلا قلت كما قال الراعي:

فَلَا تَعْجَلِ الْمَرْءَ عِنْدَ الْبُرُ	كِ وَهِيَ بَرُكْبَتِهِ أَبْصَرَ
وَهِيَ إِذَا قَامَ فِي غَزْرِهَا	كَمَثَلِ السَّقْسَنِةِ أَوْ أَوْقَرُ
وَمُصْغِيَةً خَدَّهَا بِالزِّمَامِ	مُ فَالرَّأْسُ فِيهَا لَهُ أَصْغَرُ

¹ - ينظر: الأصمعي، ص15، 18، والمرزباني، ص106.

² - ينظر: توفيق الزبيدي، ص108.

واحتج ذو الرمة على من انتقده، ورد: « الله أنت إنما وصف الراعي ناقة ملك ووصفت أنا ناقة سوقة»¹. فمشكلة أبي عمرو بن العلاء في خروج ذي الرمة على المتعارف عليه في وصف الناقة، وحجته تتمثل في أبيات الراعي. فذو الرمة قصد وصف حركة طبيعية للناقة، ولم يهدف إلى وصفها بمدح جسمها وحركتها وتشبيهها بالتشبيه المبتذل، الذي طالما شبّهت به الناقة، وهو التشبيه بالسفينة. هذه هي طريقة اللغويين في النقد، وهي تعتمد على الموازنة بين معاني الشعراء المحدثين (التي تخرج عادة عن العرف الشعري)، ومعاني الشعراء القدامى المتفوقين منهم بصفة خاصة.

من بين المعاني المخالفة للعرف الاجتماعي حسب الأصمعي، قول الأعشى²:

كَأَنَّ مِشِيَّتَهَا مِنْ بَيْتِ جَارَتِهَا مَرَّ السَّحَابَةِ لَا رَيْثَ وَلَا عَجَلَ

فقال: جعلها خراجةً ولأجةً، هلا قال كما قال الآخر:

وَيُكْرِمُهَا جَارَتَهَا فَيَزِرُنَهَا وَتَعْتَلُ عَنْ إِيْتَانِهِنَّ فَتُعْذَرُ

يعني هذا أنّ لكل موقف من المواقف وغرض من الأغراض معاني خاصة به تجاوز هذه السنن يعني الوقوع في الخطأ. لكن هل يعقل أن يكون كل تجديد في المعنى وقوعاً في الخطأ؟ فحتى وإن كان موضوع المعنى مشتركاً بين الشاهدين، وهو خروج المرأة إلى جارتها فإن المغزى الذي من أجله وظف المعنى مختلف. ففي الشاهد الأول وصف الشاعر مشية المرأة من بيت الجارة بالتوسط والاعتدال، فشبّهها بالسحابة، التي تمر في السماء، لا تبطئ ولا تعجل.

أما الشاهد الآخر، فيرمي الشاعر فيه إلى وصف معاملة الرجل لمرأته بأن يسمح لها بزيارة جارتها في أوقات محددة، لكن ليس ذلك في كل الأوقات، وهي في ذلك تعذر. والأصمعي فهم أنّ قول الأعشى جعل المرأة دائمة الخروج إلى جارتها، وهذا معنى لا يليق

¹ - ينظر: المرزباني، ص 230، 231.

² - ينظر: المرزباني، ص 64.

بها في البيئة الاجتماعية العربية المحافظة، التي لا يسمح لها بالخروج في كل وقت وحين. وأعاب ابن أبي عتيق على عمر بن أبي ربيعة قوله :

بَيْنَمَا يَنْعَتَنِي أَبْصَرْتَنِي
دُونَ قَيْدِ الْمَيْلِ يَعْدُو بِنُ الْأَغْرُ
قَالَتْ: أَنْعَرِفَنَّ الْفَتَى، قُلْنَ نَعَمْ
قَدْ عَرَفْنَا، وَهَلْ يُخْفَى الْقَمْرُ

أنت لم تتسبب بها، إنما نسبت بنفسك¹. ففي العرف العربي، فإن الرجل هو الذي ينسب بالمرأة ويتودد إليها. وهي التي تتمتع، لكن الشاعر هنا قلب الآية وعكس الأمور، وهو ضد ما ألفته الذائقة العربية. ولهذا ما يبرره تاريخيا. فالعصر الأموي والبيئة الحجازية التي عاش فيها الشاعر يختلفان عن البيئة الجاهلية، في أنّ الأولى تغيرت فيها أنماط الحياة. بحيث مالت إلى البذخ والتّرف والغناء واللّهو وكثرة الجوّاري وجرأة المرأة في طلب الرجل والتّغزل به. وهذه المرأة ليست نفسها المرأة عند امرئ القيس مثلا التي تتمتع وهو يتودد إليها.

أمام مثل هذه الصياغة يتحرك الناقد اللغوي ليعيد الأمور إلى مجراها، لكن أليس يمكن أن يكون الشاعر أراد التعبير عن تجربته الشعرية، ويتفرد بها وبخاصة أنه في عصر ومجتمع اختلفت فيه معطيات الحياة مقارنة بالعصر الجاهلي؟، وها هو أدونيس الذي انبرى للدفاع عن الحداثة الشعرية في التراث العربي، يرى أنّ « الثقافة العربية الموروثة، ثقافة إعادة وتكرار وإنّها تدور ضمن عالم مغلق، محدد قبليا لا حركة فيه، هذه الثقافة حقائق أبدية أزلية، لا يجوز تخطيها»². يعبر هذا عن تسلط النقاد اللغويين، الذين أرادوا مد جسور التواصل بين المتقدم والمتأخر من الشعراء عن طريق المحاكاة والمجازاة والتقليد في إطار ثقافة لغوية مدرسية هدفها التلقين.

لكن ألا يجوز للشاعر الإبداع خارج هذه الأطر لتجسيد فرديته انطلاقا مما يحياه هو لا مما عساه أسلافه؟ فالشعر حالة من الكشف، لا مجرد أمثال وحكايات أو ظواهر مشتتة أو حرفة من الحرف. والشعر يرفض الخضوع لمعيار قبلي أو صورة ثابتة تتكرر في

¹ - ينظر: المرزباني، ص 263.

² - أدونيس، زمن الشعر، ص 162.

الحاضر أو المستقبل دون تدخل الموهبة والوعي والاختيار¹. يمكن الخلوص إلى الآتي:
الإبداع ≠ التكرار، العادة = التكرار، إذن الإبداع ≠ العادة.

4.3.2. جزئية النقد والاستشهاد

يتداول الشعر في الثقافة الجاهلية عن طريق الرواية بواسطة السماع ما جعل العربي يوجز في القول ليسهل عليه الحفظ، وعد الإيجاز في القول آلية من آليات تفعيل الثقافة الشفاهية. ولما جاء الإسلام الذي تطابق مع فطرة الإنسان العربي. وهي الملاحظة التي تفتن إليها ابن خلدون في مقدمته، قائلاً: « لذلك نجد العجم في مخاطباتهم أطول مما نقره بكلام العرب وهذا هو معنى قوله (صلى الله عليه وسلم) "أوتيت جوامع الكلم واختصر لي الكلام اختصاراً"². وجعل الشعراء الإيجاز في القول سمة من سمات الجودة وعلامة على التفوق بينما الإطالة فهي من خصائص الخطابة، أما الشعر فهي دليل على العي والقصور، وهذا ما تلمسه حتى الشعراء، حيث يقول البحثري³:

والشعرُ لمَحْ تكفي إشارتهُ
وليس بالهذرِ طوّلتَ خطبُهُ

وقد كرس الشعراء لمبدأ الإيجاز من خلال وحدة البيت، « فينفرد كل بيت منه بإفادته في تراكيبه، حتى كأنه كلام لوحده مستقل عما قبله وما بعده. وإذا أفرد كان تاماً في بابه في مدح أو تشبيب أو رثاء، فيحرص الشاعر على إعطاء ذلك البيت ما يستقل في إفادته⁴. وكانوا السباقين إلى المفاضلة بين أبياتهم وتكريس ثقافة التجزئة عبر الافتخار بأشعر بيت وهو ما نقله ابن رشيقي على أحد الشعراء، بقول:

وإنَّ أشعرَ بيتٍ أنتَ قائلهُ
وإنَّ أشعرَ بيتٍ إذا أنشدتهُ : صدقاً
وإنَّما الشعرُ لبُّ المرءِ يعرضه
على المجالسِ إن كَيْساً وإن حمقاً

¹ — ينظر: مصطفى درواش، خطاب الطبع والصناعة، ص 42.

² — ابن خلدون، ص 565.

³ — ينظر: . ضياء الدين بن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ج 4، تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار الرفاعي، ط 2، الرياض 1983، ص 305.

⁴ — ابن خلدون، ص 588.

أما النقاد اللغويون في مسيرتهم تبيناً لشاهد الشعري الحجة، فقد كان بحثهم تجلياً أولياً لما يمكن تسميته بالشعرية الجزئية، التي يركز فيها السامع على الخطأ المعجمي واللغوي المحض وعلى الزلل العروضي البسيط. فالعقلية اللغوية لا تنظر إلى القصيدة ككل وكوحدة بل تنظر إليها كأجزاء مستقلة. وهو ما يعارضه حمال الدين بن الشيخ، الذي يرى بأنه « لا يمكن الإحاطة بالإبداع بهذا التجزيء الذي يمحو الأثر ولا إدراكه بوصفه متوالية من اللحظات المميزة والمستقلة على وجه الخصوص، الواحدة عن الأخرى، إنه يدرك في استمرارية شاملة للفعل وموضوعه، فهم قوانين هذه الاستمرارية ضروري إذن، وذلك بقدر كما كون دلالة الأثر، فيما وراء الظاهرة الشكلية امتداده النهائي وتوجيهه »¹.

تتجسد الشعرية التراثية الجزئية عبر صيغ المفاضلة (أشعر بيت، وأحسن بيت، وأجود بيت وأغزل بيت وأهجي بيت...)، التي تحقق الكمال الشعري في البيت المفرد، الذي يجذب انتباه الناقد دون سائر القصيدة ليقطع منها ويتداول على أنه أجود ما قالته الشعراء. وكانت الرواة تختلف حول مثل هذه الأبيات. فقد اختلف أبو عمرو بن العلاء والأصمعي حول أغزل بيت قالته العرب، فبينما يفضل الأول قول عمر بن أبي ربيعة:

حَسَنٌ فِي كُلِّ عَيْنٍ مَنْ تَوَدُّ

فَتَضَاحِكُنَ وَقَدْ قُلْنَ لَهَا

يفضل الآخر قول امرئ القيس²:

بِسَهْمَيْكَ فِي أَعْشَارِ قَلْبٍ مُقْتَلٍ

وَمَا ذَرَفَتْ عَيْنَاكَ إِلَّا لِتَضْرِبِي

شبه النقاد هذه الأبيات الجياد بالأمثال، لأنها تسير بين الناس سير المثل. وتعددت تسميات النقاد لها، ويسمونها ابن سلام الجمحي (الأبيات المقلدة)، «والمقلد البيت المستغني بنفسه المشهور الذي يضرب به المثل»³. ومنها مقلدات الفرزدق، يقول⁴:

¹ - جمال الدين بن الشيخ، ص 47.

² - ينظر: ابن رشق، ج 2، 193.

³ - ابن سلام الجمحي، ج 1، ص 360، 361.

⁴ - ينظر: المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

من يأت عماراً ويشرب شربةً يدعُ الصيامَ ولا يُصلي الأربَع

أما الجاحظ فيسمها الأوابد، يقول: «ومن بيوت الشعر الأمثال والأوابد، ومنها الشواهد ومنها الشوارد»¹.

إنّ النقد الذي يمكن أن يقدم لمثل هذه الاختيارات هو غياب التعليل، وأسباب استحسان أبيات دون سواها. ويرجع محمد مندور ذلك إلى قيام النقد اللغوي على الذوق، وهو نقد يعييه أمران:

- عدم وجود منهج. فكان نقدهم جزئياً مسرفاً في التعميم، يحس أحدهم بجمال بيت، فتتفعل له نفسه فلا يرى غيره ولا يستشهد بسواه، ما يفسر عبارات من مثل (هذا أجود بيت قالته العرب) و(هذا الرجل أشعر العرب).
- انعدام التعليل، مرجعه إلى الحياة البدوية. فالتعليل عملية لا يستطيعها إلا تفكير مكون يستند إلى مبادئ عامة، وهو ما كان غير متوافر لدى العرب آنذاك.²

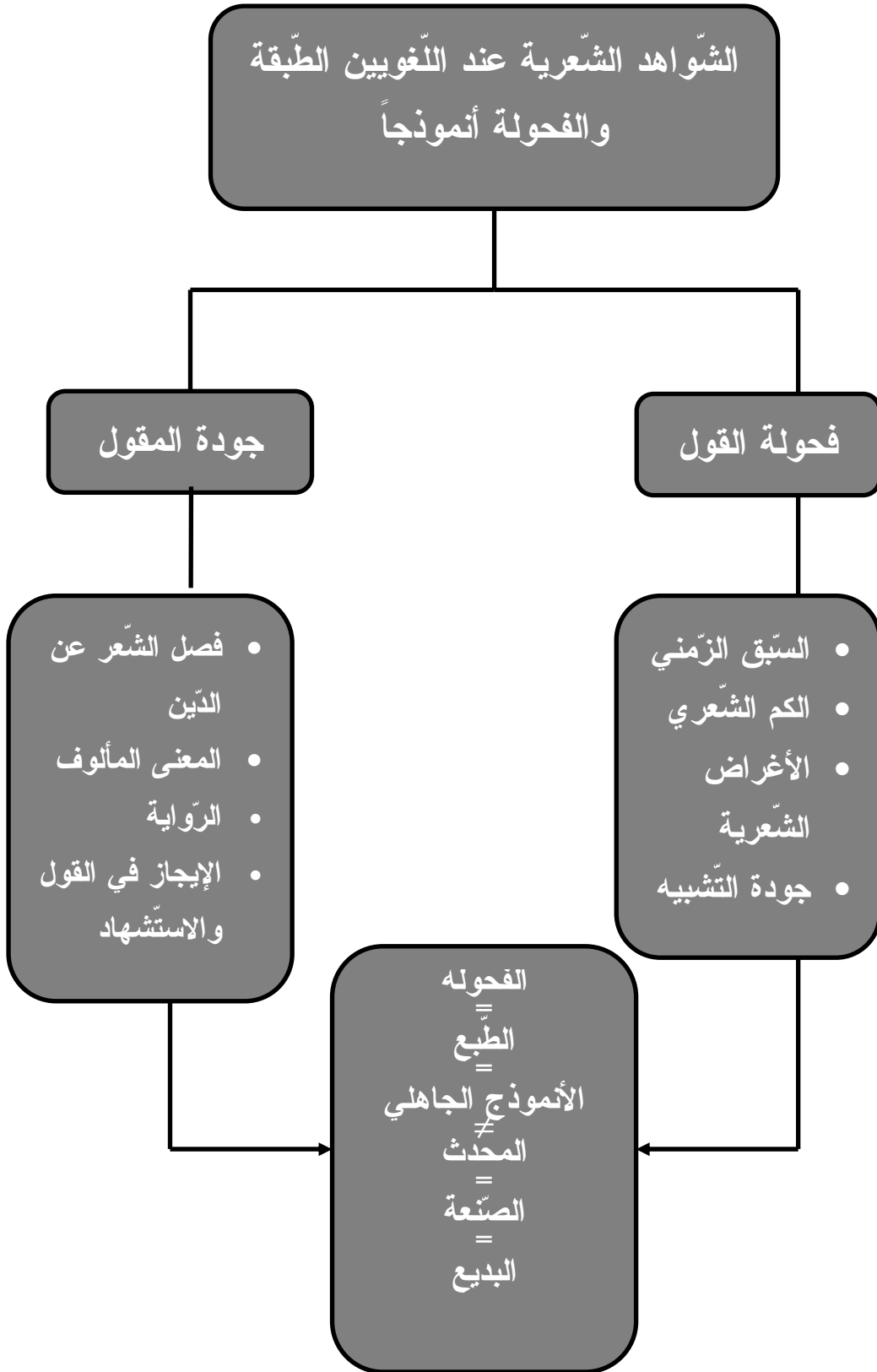
سعى النقاد اللغويون إلى وضع الأنموذج الذي يجب على الشعراء أن يسيروا على خطاه ويتقيدوا بشرائطه من خلال القواعد الجزئية، اعتماداً على الشواهد الشعرية «فالتحليل ينكب على عدد محصور من الأبيات، وهي مقدمة على بوصفها تحقيقات جيدة ونماذج مقنعة... تبلغ درجة الإتقان، بحيث تقدم بوصفها إنجازات نهائية»³. وعلى الرغم امتلاكهم لفضيلة الإلمام باللغة إلا أنّهم لم يستغلوها في إثراء الخطاب الشعري بدراسته في مستوياته المختلفة. إنهم آثروا أن ينتقدوا البيت الشعري الواحد، لاستخراج غريبه أو شاهده. والبيت الشاهد يقتطعه اللغوي، ولا يعلم أنه يحطم وحدة القصيدة ويجهض التجربة ويقضي على أنفاسها.

ويمكن تلخيص الشاهد الشعري عند اللغويين في الخطاظة الآتية:

¹ - الجاحظ، البيان والتبيين، ج2، ص09.

² - ينظر: محمد مندور، ص16.

³ - جمال الدين بن الشيخ، ص18.



3. الشواهد الشعرية عند النحويين

1.3. النحو/ فطرة المتقدم وفطنة المتأخر

كان لظهور الإسلام آثار بعيدة المدى في البيئة العربية، أدت إلى اختلاط العناصر وتمازج الثقافات في ظلال الدولة. وفي حركية هذا التغيير. برزت فئة من اللغويين والنحويين في القرن الثاني للهجرة شعروا بخطر اللحن الذي بدأ يسري على ألسنة المتكلمين للغة العربية في المجتمع*، ظهور علم النحو في هذه الحقبة:

الابتعاد التدريجي عن معجم البادية الذي كان ركناً أساسياً في ألفاظ القرآن الكريم وكذلك دخول الأعاجم إلى البلاد العربية، وظهور الموالي والمولدين، الذين أخذوا يتقنون اللغة العربية ويعبرون بها، فيضعون عليها خصائص نفسياتهم وعقلياتهم لتكتسب بذلك أبعاداً جديدة، «فالفغان إذا التقتا في اللسان الواحد أدخلت كل واحدة منها الضيم على صاحبه»¹. وهو ما تجسد حقيقة في أثناء الارتقاء المدني الذي طال بنية المجتمع البدوي الذي كان مشدوداً إلى السجية التي يشترط فيها أن تكون المعاني واضحة والطبع لا يلحن.

اللَّحْنُ لغة من لَحَنَ وَلَحَّنَ في قراءته إذا غرد وطرب فيها بألحان، واللَّحْنُ واللَّحْنُ واللَّحْنُ واللَّحَانَةُ واللَّحَانِيَّةُ: ترك الصواب في القراءة والنشيد ورجل لَاحِنٌ وَلَحَّانٌ: يخطئ، وفي المحكم كثير اللحن، ومنه التلحينُ التخطئة، وألْحَنَ في كلامه أي أخطأ، كذلك يعني اللَّحْنُ الميل عن جهة الاستقامة والمنطق، يقال: لَحِنَ فلان في كلامه إذا مال عن الصحيح والمنطق، وأخيراً اللَّحْنُ ضد الإعراب². وهو بهذا خروج سيئ عن عادات العرب في التعبير ومخالفة للفصيح من قولهم وجهل به. إذا كان علماء اللغة وعمداء النحو يجمعون على المعرفة الفطرية للشاعر الجاهلي بالتركيب الصحيحة، دون أن يتعلمها ثقافة. فإن

* تحدث طه إبراهيم عن ظاهرة تسرب اللحن إلى ألسنة العرب وفسادها بفعل توسع رقعة الدولة الإسلامية ودخول غير العرب في المجتمع العربي واختلاطهم بهم، ينظر: طه إبراهيم، ص52.

1 - الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، ص368.

2 - ينظر: ابن منظور، م13، ص466، 467.

الشاعر المحدث (العباسي) لاسيما المولد بحاجة إلى معرفة قواعد النحو ومبادئه لتخلص من أخطار اللحن.

لذا بادر أبو الأسود الدؤلي إلى وضع أسس العربية، « حين اضطرب كلام العرب فغابت السليقة فكان سراة الناس يلحنون، فوضع باب الفاعل والمفعول، والمضاف والمجرور والرفع والنصب والجزم»¹. والأساس في علم النحو الوضع، وجد لأولئك الذين انصرفوا عن جادة الفصحية، لأن من « يتكلم بالإعراب والصحة لا يلحن ولا يخطئ ويجري على السليقة الحميدة والضرية السليمة، قليل وعزيز، وإن الحاجة شديدة لمن عدم هذه السجية وهذا المنشأ إلى أن يتعلم النحو ويقف على أحكامه ويجري على مناهجه، ويفي بشروطه في أسماء العرب وأفعالها وحروفها وموضوعاتها ومستعملاتها ومهملاتها ومتى اتقف إنسان بهذه الحلية وعل هذا النجار، فلعمري إنه غني عن تطويل النحويين كما يستغني قارض الشعر بالطبع عن علم العروض»². والتوحيدي كناقذ متأخر شهد تفشي ظاهرة اللحن على ألسنة الناس، رأى ضرورة تعلم النحو لاكتساب اللغة السليمة. لكن ماذا نقصد بالنحو؟

النحو إعراب الكلام العربي. ولغة هو القصد والطريق، يقال: **نَحَوْتُ نَحْوَكَ** أي **قَصَدْتُ قَصْدَكَ**³، فالنحو علم مستخرج بالمقاييس المستنبطة من استقراء كلام العرب الموصلة إلى معرفة الأجزاء التي يأتلف منها « فباستقراء كلام العرب الباقيين على السليقة عِلْمٌ أَنَّ الْفَاعِلَ رَفَعَ وَالْمَفْعُولَ بِهِ نَصَبَ، وَأَنَّ فَعَلَ مِمَّا عَيْنُهُ يَاءٌ أَوْ وَاوٌ تَقَلَّبَ عَيْنُهُ مِنْ قَوْلِهِ قَامَ وَبَاعَ»⁴. تقطن ابن جني إلى هذا ووضع تحديدا للنحو مستمداً من نهج طريقة العرب الأوائل في أداء الكلام مع وجوب التقيد بها. فالنحو إذن: « هو انتحاء سمّت كلام العرب في تصرفه وفي إعرابه وغيره، كالتشبيه، والجمع، والتحقير، والإضافة، والنسب، والتركيب وغير ذلك، ليلحق من ليس من أهل اللغة العربية بأهلها في الفصاحة، فينطق بها وإن لم يكن

1 - ابن سلام الجمحي، ج1، ص05.

2 - التوحيدي، ج1، ص81.

3 - ينظر: ابن منظور، م15، ص361.

4 - محمد العمري، ص88.

منهم، وإن شذَّ بعضهم عنها رُدَّ به إليها. وهو في الأصل مصدر شائع، أي نَحَوْتُ نحوًا كقولك: قصدت قصدًا ثم خصَّ به انتحاء هذا القبيل من العلم»¹.

إنَّ النَّحو منبثق ممَّا درج عليه العرب الأوائل من عادات لسانية في القول، وقد لخص أبو سليمان المنطقي الفرق بين البادية والحاضرة في معرفة مسائل النَّحو وحقائقه، إذ يفهم من مقارنته أنه يدعو إلى النقاء النزعتين، وأن الخطأ يظل قائمًا بوجود إحداهما دون الأخرى يقول: «نحو العرب فطرة، ونحونا فطنة، فلو كان إلى الكمال سبيل، لكانت فطرتهم لنا مع فطنتنا أو كانت فطنتنا لهم مع فطرتهم»². فالعلماء العرب الأقدمون بفطنتهم جعلوا النَّحو صناعة لا يضطلع بها إلا القادر على استنباط الأحكام من كلام العرب وصياغتها في شكل قواعد. وفي هذا حاجة إلى الشواهد الشعرية كحجج ودلائل على هذه القواعد.

تتم صناعة النَّحو بالممارسة لتتحول إلى ملكة راسخة «فإذا كان النَّحو صناعة، فهي بالضرورة بنية مجردة ذات علاقة داخلية عضوية، وإذا كانت المعرفة تكتسب بمداومة الاطلاع، فإن الصناعة تكتسب بالتدريب حتى تصبح ملكة في النفس تتمكن بالتطبيق المستمر ولكنها لا تزول عدمه فيما يبدو...»³. ولقد أدرك النقاد التراثيين أهمية النَّحو ووظيفته في تقويم الأسلوب. والشعراء أنفسهم يلحون على منزلته في تقويم اللسان، نحو قول أحدهم⁴:

النَّحو بسَطُّ من لسان الألكُنِ
فإن طلبت من العلوم أجلها
فأجلُّها تَكْرِمُهُ إذا لم يَلْحَنُ
فأجلُّها منها مُقِيمُ الألسُنِ

لذا أوجب العلماء على الشاعر معرفته بمسائل النَّحو، ليستوي أدائه، وهم يعللون ذلك حكمة الجاهليين في كلامهم الذي نطقوا فيه على سجايهم. فالشاعر أو الكاتب لدى ابن الأثير «إذا كان عارفاً بالمعاني، مختاراً لها، قادراً على الألفاظ، مجيداً فيها، ولم يكن عارفاً بعلم

1 - ابن جني، ج1، ص34.

2 - التوحيدي، ج2، ص252.

3 - تمام حسان، الأصول دراسة إبستمولوجية للفكر اللغوي عند العرب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1982، ص65.

4 - ينظر: أحمد بن محمد بن عبد ربه، العقد الفريد، م1، ج2، تحقيق محمد سعيد العريان، دار

الفكر، بيروت 1954، ص276.

النحو، فإنه يفسد ما يصوغه من الكلام، ويختل ما يقصده من المعاني... إن الجهل بالنحو لا يقدح في فصاحة ولا بلاغة، ولكنه يقدح في الجاهل بنفسه، لأنه رسوم قوم تواضعوا عليه وهم الناطقون باللغة، فوجب اتباعهم»¹. لأن النحو دعامة الثقافة الحضارية المعتمدة على الكتابة لأنه صناعة لكنها صناعة مرتبطة بالطبع الذي لا يخطئ كما يعتقدون.

إن الحضري بحاجة إلى معرفة أصول النحو، وقراءتها، فهي بمثابة صقل للتجربة الشعرية، بعد انقضاء عهد الفطرة الخالصة. ومرتكب الخطأ النحوي لا يعبر عن طبع أو يحتاج إلى تقويمه، « فلا يصح الشعر ولا الغريب إلا بالنحو، النحو ميزان هذا كله »². معلوم أن النحويين في تعليقاتهم وأحكامهم، لا يشيرون إلى سلامة النصوص الشعرية من الناحية النحوية لكنهم وبحكم فهمهم للبداءة والحضارة يربطون بين البادية وسلامة الشعر من شوائب الخطأ.

تعود نشأة الدراسات النحوية إلى الدراسات الفقهية، فالفرق بين الشاهد القرآني والشاهد النحوي في الاستعمال. فإذا كان الفقيه يعتمد على النص الديني لوضع قواعد الشريعة وأحكامها بواسطة النقل والقياس، فإن رجل النحو يتكئ على الموروث اللغوي (الشعري) المحصور زمنياً/جغرافياً لبناء قواعد اللغة العربية السليمة. كما أن الحافظ الأول لقيام الدراسات اللغوية والنحوية هو حافز ديني محض، وللأسبب نفسه ألفت عديد الكتب، وبخاصة الكتب ذات الاتجاه اللغوي النحوي، حيث عني أصحابها بدراسة لغة القرآن وتراكيبها وغريب ألفاظها وميزها بين الأصل العربي والدخيل الأجنبي. هذا ما يلاحظ عند أبي عبيدة في (مجاز القرآن) وابن قتيبة في (تأويل مشكل القرآن) وكتب أخرى.

كان الاستشهاد بالشعر لتوضيح دلالات ألفاظ القرآن الكريم، ثم أصبح فيما بعد مادة خصبة للاحتجاج بها في مجال الدراسات اللغوية والنحوية والصرفية والصوتية والدلالية، بل تعدى إلى الاستشهاد به على الحياة العربية في نواحيها المختلفة. ولهذا قيل:

1 - ابن الأثير، ج1، ص، 63-69.

2 - أبو العباس أحمد ثعلب، مجالس ثعلب، ج6، تحقيق عبد السلام محمد هارون، دار المعرفة، القاهرة 1948، ص375.

والشعرُ أفضَرُ ما يُنبئُ عنَ الكَريمِ الشعرُ يحفظُ ما أودَى الزمَانُ بهِ

لولاَ مقالَ زهيرٍ في قصائدهِ ما كُنْتَ تعرفُ جوداً كانَ في هَرمِ¹

لكن خصوصيات الشاهد الشعري في مباحث، تختلف عن مثيلاتها لدى اللغويين والنقاد والبلاغيين. فما هي معايير الشاهد الشعري في القاعدة النحوية؟

2.3. معايير الشاهد الشعري في القاعدة النحوية

1.2.3. المعيار الزمني/الجغرافي

تزرخ كتب النحو العربي بالشواهد الشعرية والقرآنية وبشواهد الحديث النبوي الشريف وبأقوال العرب، إلا أن الشواهد الشعرية أكثر من غيرها حسب كثرتها وقوة احتجاج كل فريق بما لديه من بضاعة شعرية، بالرغم من أن غاية العلماء منها تنقية العربية مما قد يفسدها، إذ إن النقاء والصفاء لا يتوفران فيما يتداوله الناس من النثر والخطاب اليومي.

لذلك اتجه هؤلاء إلى الخطاب الشعري، ولم يعمموا والصفاء والنقاء اللذان يلتقيان في دلالاتهما على اختيار الأفضل واصطفائه وانتقائه²، على الشعر كله بل اتجهوا إلى بعض القبائل العربية التي عرفت بفصاحتها، والتي لم تؤثر في نطقها الحضارة الجديدة. في أثناء قراءتهم لشعر الأوائل وروايته حددوا الفضاء الزمني للاحتجاج حتى نهاية عصر صدر الإسلام، قبل أن يختلط العرب بغيرهم من الأمم. وشدد العلماء في شروط قبول الشاهد الشعري، فلم يجوزوا الاستشهاد على اللغة والصرف والنحو إلا بكلام من يوثق بفصاحتهم.

اعتمد سيبويه في (الكتاب) على الشعر الجاهلي وعلى آيات القرآن الكريم، التي لم تزد على ثلاث مئة آية، ولم يتخذ معظمها مصادر للدراسة والاستشهاد، بل إنها اتكأت على نصوص أخرى أهمها الشعر، ثم تساق الآيات بعد ذلك³. استقطبت هذه الشواهد الشعرية في

¹ - ينظر: السيوطي، المزهري، ج1، ص345.

² - ينظر: ابن منظور، م14، ص15، م568، 569-394، 395.

³ - ينظر: محمد عيد، ص103.

كتب النحو التراثية اهتمام العلماء تراثاً وحدثاً، فلا يكاد ينقضي القرن الثاني للهجرة، حتى يبدأ التأليف حول شواهد سبويه في (الكتاب)، وجلّها تدور حول الشواهد الشعرية: «ومما لا شك فيه أنّ سبويه أخذ معظم شواهد الشعر التي في كتابه عن طريق السماع، إما عن طريق شيوخه الذين سمعوها عن العرب أو قرأت عليهم من دواوين الشعر العربي، وإما عن طريق سماعه بنفسه عن العرب ورواة العلم»¹.

تتدرج هذه الشواهد في الإطار الزمني/الجغرافي الذي حدده الرواة، وهي متداولة في مجالس العلم وحلقات العلماء في القرن الثاني للهجرة. ومن خلال الاطلاع على (الكتاب) نجد من الشواهد ما رواه عن الأصمعي والأخفش وعيسى بن عمر ويونس بن حبيب. ومن الشواهد التي سمعها عن هذا الأخير، قوله²: وحدثنا يونس بن حبيب أن العرب تنشد هذا البيت، وهو لعبد بن الطيب:

فَمَا كَانَ قَيْسٌ هَلَكُهُ هَلَكٌ وَاحِدٌ وَلَكِنَّهُ بُنْيَانُ قَوْمٍ تَهَدَمًا

كان سبويه حريصاً على توظيف الشواهد المروية عن طريق السماع، ومنها ما رواه عن العرب مشافهةً، وهي كثيرة، يرددها بعبارات تدل على ذلك، مثل قوله: (سمعت عن العرب) و(زعموا أن بعض العرب تقول) و(سمعناه ممن يوثق بعربتيه) ونحو ذلك³. وهذه صورة من صور الثقافة الشفاهية، لأنّ سبويه ابن هذه الثقافة، عاش في عصر سيطرتها وهيمنتها على الكتابة، إذ لم يكن العلماء يجروون على الأخذ من الصحف، ولو حصل ذلك لأصبح علمهم مشكوكاً فيه ولا يعتد بروايتهم.

يورد المرزباني في هذا السياق الرواية الآتية: «قرأ حماداً الراوية على ذي الرمة شعره، ورآه قد ترك في الخط لأمّاً، فقال له حمادا: إنك لتكتب؟ قال أكتّم علي، فإنه كان يأتي

¹ - خالد عبد الكريم جمعة، شواهد الشعر في كتاب سبويه، الدار الشرقية، ط2، القاهرة 1989، ص262، 263.

² - أبو بشر عمرو بن قنبر سبويه، الكتاب، ج1، تحقيق عبد السلام محمد هارون، دار الكتب العلمية، ط3، بيروت 1988، ص155.

³ - ينظر: المصدر نفسه، ج1، ص85، 86.

باديتنا خطأً على الرّمْل في الليالي القُمر، فاستحسنتها فثبتت في قلبي ولم تخطها يدي»¹. حتى الشعراء يحتاطون من الكتابة، أو أن يسمع عنهم أنهم يتقنونها.

إنها تعني (أي الكتابة) قطع الصلة بين علماء اللغة والنحو والرواة، والأعراب الفصحاء في البادية للنقل عنهم عن طريق المشافهة، وهو ما رفضه العلماء، لأنهم اشترطوا في جمع اللغة والشعر، السّماع « فعن أبي حيان في التسهيل: العجب ممن يجيز تركيباً ما في اللغة من اللغات من غير أن يسمع عن ذلك التركيب نظائر، وهل التراكيب العربية إلاّ كالمفردات اللغوية؟ فكما لا يجوز إحداث نمطٍ مفرد، كذاك لا يجوز في التراكيب، لأن جميع تلك الأمور وضعية والأمور الوضعية تحتاج إلى سماع من أهل ذلك اللسان»². وهذا الذي لم يستسغه ابن جني، الذي يرى أن ما قيس على كلام العرب فهو من كلامهم³. بل ويلح على صواب قياس المحدث على المتقدم « فكما جاز أن نقيس منثورنا على منثورهم، فكذلك يجوز أن نقيس شعرنا على شعرهم»⁴. ولقد شهد لابن جني إعجابه للشعر المحدث لاسيما شعر أبي الطيب المتنبّي.

إنّ مسألة المفاضلة الزمنية/الجغرافية أدت إلى تجريد المحدث من فضيلة الأصالة والابتكار وحادثة التجربة التي ولدتها الحضارة، وهذا الفعل المتولد من مصاحبة القديم وعشقه مرادف لمفهوم الطبع (مقابل التكلف)، فقد أنشد إبراهيم الموصلي الأصمعي قوله:

هَلْ إِلَيَّ إِلَيْكَ سَبِيلٌ فَيَبُلُ الصَّدَى وَيَشْفَى الْغَلِيلُ
إِنَّ مَا قَلَّ مِنْكَ يَكْثُرُ عِنْدِي وَكَثِيرٌ مِمَّنْ تُحِبُّ الْقَلِيلُ

فعبّ على قوله: والله هذا هو الديباج الخسرواني ولمن تنشدني؟ فقلت: إنهما ليلتهما فقال: لا جرم، والله إنّ أثر التّكلف فيهما ظاهر⁵. التّكلف خروج على الطّبع، وهو هنا وقف

1 - المرزباني، ص236.

2 - السيوطي، المزهر، ج1، ص43.

3 - ينظر: ابن جني، ج2، ص248.

4 - المصدر نفسه، ج1، ص323.

5 - ينظر: القاضي الجرجاني، ص50.

على الشاعر المحدث الذي خالف سنة الأوائل، وبالتالي إقصاء شعره من دائرة الاستشهاد. لكن القاضي الجرجاني يعترض على الولاء للشعراء القدامى، إذ لهؤلاء كذلك أخطاء نحوية ارتكبوها، فالخطأ ليس حكراً على الشاعر المحدث. ومن هذه الزلات، قول امرئ القيس:

أيا ركباً بلغ إخواننا
من كان من كندة أو وائل

فنصب (بلغ) وحركه وحقه البناء، لأنه فعل أمر¹. تأكيداً على فكرة عدم علم النحاة بفن قول الشعر ونظمه. فعصبيتهم أعمتهم عن رؤية الإبداع الراقى الذي حققته الحداثة الشعرية في العصور المتأخرة.

2.2.3. معيار الخطأ والصواب

كان للنحاة مكانة مرموقة في المجتمع العربي سواء في الخلافة الأموية أو العباسية وبما أن الخليفة مسؤول عن الدين ولغته، فإنه يعضد مكانته ومقامه بمجموعة من اللغويين والنحويين، حيث لا يخلو مجلسه منهم، مقارنة بالنقاد الذين كان دورهم محدوداً. فاللغوي والنحوي يمتلكان صلاحيات أكبر بإبداء آرائهما في الشعراء ونقد شعرهم.

يغلب الدرس اللغوي القديم القاعدة على الاستعمال في نقد الشعر. والقاعدة هي تصحيح الخطأ وتوجيه الشاعر إلى التركيب السليم وعدم السماح له بتعمد الخطأ، وحتى عفويته فيه أو مطاوعته على ذلك إلا بشروط، لئلا يؤثر ذلك بشكل سلبي في المتلقي، فتشيع الأخطاء ويستفحل أمرها وتفقد اللغة العربية من جراء ذلك قيمتها، لغة جميلة.

إذا كان النحويون تعقبوا الشعراء الأوائل في أخطائهم، وهم الأنموذج وأساس الشعر المستشهد به، فإن الشعراء المحدثين سيجدون أنفسهم أكثر حرجاً، فإضافة إلى رفض الاحتجاج بمنتجاتهم، كان التضييق عليهم قد بلغ شأوه «فكلما بدا من أحدهم انحراف عن جادة الفصحى أعلنوا النكير عليه، حتى ولو كان انحرافه ظاهراً، إنما يقيس عن أمثلة الشعراء القدماء، أو أبنييتهم أو على بعض أبنية العرب المسموعة، ومما يصور ذلك عند

¹ - ينظر: القاضي الجرجاني، ص 10.

بشار بن برد، إنه رأى العرب يصوغون من الفعل فَعَلَى للدلالة على السرعة فيقولون عجلي للدلالة على سرعة السير فقاس على هذه الصيغة وجلى من الوجلى، قائلاً:

أَلَا أَقْصِرُ عَنْ سُمِّيَّةَ بَاطِلِي وَأَشَارَ بِالْوَجَلَى عَلَيَّ مُشِيرٌ

فأخذ كثير من اللغويين يحمل عليه مخطئاً له¹. إنَّ النحوي يهتم بموقع الكلمة وحركة الحرف الأخير وإعراب الألفاظ، لهذا جاء علمه في هذا الإطار تعليمياً، لا يمثل حجة في النقد الأدبي كتصور وقراءة ورؤية.

لكن الناقد اللغوي والنحوي يخشى لسان الشاعر، حفاظاً على منزلته الاجتماعية التي أهلتها لأن ينال الحظوة في مجالس اللغة وعلومها. تذكر المصادر التراثية كثيراً من المشاحنات بين الشعراء والنحاة واللغويين. وقد لهج بعض النحاة بذكر اللحن على حساب طبيعة الشعر في مأخذهم على الشعراء» فعن محمد بن يزيد المبرد قال: كان أبو نواس لحانة، فمن ذلك قوله:

فَمَا ضَرَّهَا أَلَا تَكُونُ لَجْرُولٍ وَلَا الْمُرْنَى كَعَبٌ وَلَا لَزِيَادٍ

لحن في تخفيفه ياء النسب في قوله (المزنى)، في حشو الشعر، وإنما يجوز هذا ونحوه في القوافي². ينقل صاحب الوساطة رد البرذخت الشاعر الأموي على أمثال المبرد، بقوله:

لَقَدْ كَانَ فِي عَيْنَيْكَ يَا حَفْصُ شَاغِلٌ وَأَنْفٌ كَمَثَلِ الْعُودِ مِمَّا تَتَّبَعُ
تَتَّبَعُ لِحْنًا فِي كَلَامٍ مُرَقَّشٍ وَخَلَقَكَ مَبْنِي عَلَى اللَّحْنِ أَجْمَعِ
فَعَيْنَاكَ إِقْوَاءٌ وَأَنْفَكَ مُكْفَأٌ وَوَجْهَكَ إِيْطَاءٌ، فَأَنْتَ الْمُرَقَّعُ³

إنَّ هذه الأبيات الساخرة، موقف صريح للشعراء بعامية إزاء تعلق علماء النحو بفساد الألسنة وبعدها عن الفصاحة. مهما تكن مبررات هؤلاء وحججهم، فإنَّ الشعر إنتاجاً جمالياً

¹ - شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي العصر العباسي الثاني، دار المعارف، ط2، القاهرة 1973، ص183.

² - المرزباني، ص333.

³ - ينظر: القاضي الجرجاني، ص09.

وإبداعياً ومعرفياً أكبر من أن يحصر في أخطاء جزئية، اتخذها أصحابها أداة للسخرية التي حالت دون قراءته قراءة متأنية وإبداعية وكاشفة للخطاب الشعري وتجربة التأليف والكتابة.

لقد أقحم النحاة - في خضم التقعيد للغة العربية - أنفسهم في صراع مع الشعراء بذكر أخطائهم اللغوية والنحوية، وأن كل خطأ لا يكون إلا مفارقاً للطبع. ورددت المصادر التراثية أخبار هذه الخصومات. ضاق الشعراء ذرعاً من هذه المآخذ الجزئية التي تمس خطأً نحويًا محدوداً - مع تصحيحه واستحالة تغيير قواعد النحو - التي تهدد منازلهم الاجتماعية لذلك بادروا إلى مواجهة النحويين والرواة ووجهوا إليهم سهام أهاجهم متجاوزين بذلك الظاهرة النحوية.

إنّ المآخذ النحوية التي تحولت إلى عيوب تطعن في نضج التجربة الشعرية وإبداعيتها قد أثارت سخط الشاعر، لأن هذا الأخير لم يسم شاعراً إلا « لسعة معرفته وشدة فطنته وقوة عقله وإدراكه، ورقة طبعه وإحساسه وعظيم إجادته ولأنه يشعر بما لا يشعر غيره، أي يعلم»¹. فالشاعر وفق لهذا المفهوم طبعه المرهف وعالمه اللغوي الخاص والمتميز، لأن اللغة في الأساس تابعة للفكر. ترتقي حيث يسمو وتترجع حيث يضعف، ولا يمكن أن يخضع للبحوث النحوية التي تستند إلى أدوات المنطق ومفاهيمه. وللشعر منطق أبعد من الاحتجاج والشاهد وأوسع من معيار الخطأ والصواب الذي قيد الطبع، وأشمل من أن يختصر في فصيح الشعر، كما أن الحدائث الشعرية تبحث في الإبداع حضوراً وتجربة ورؤية. من هنا فالشعر ليس قواعد نحوية تتبع.

3.2.3. خصائص الشواهد الشعرية لدى النحاة

إنّ النحوي لا يعنيه النص الشعري بحد ذاته ولا قائله، بقدر ما يعنيه الشاهد النحوي الموجود في الأمثلة الشعرية، ومدى خضوعها للقاعدة وسلامتها نحويًا ولغويًا. لذلك فقد يوظف النحوي شاهداً غير منسوب إلى صاحبه، أو يضطر إلى صناعته من أجل القاعدة

¹ - السيد محمد المرتضي الحسيني الزبيدي، تاج العروس في جواهر القاموس، م03، دار صادر، ط1، مصر 1306 هـ ص301.

ويستشهد به بغض النظر عن قيمته الشعرية. وقد يغير من رواية الشاهد ليخضعه للاستعمال بإبدال كلمة أو حركة أو تركيب، ولا يلتفت إلى تغير المعنى أو الصورة الشعرية.

ثم إن نسبة الأبيات إلى قائلها ظاهرة لم يلتفت إليها النحاة ابتداءً من تأكيد القواعد بالشواهد أو في استقرار النصوص للوصول إلى نتائج، إن الهدف الأساس كان التركيز على اللغة لوضع القواعد من خلال الملاحظة والتتبع. ومن أبرز النماذج على أن النحاة لم يعنوا بذكر أسماء من تنسب إليهم الشواهد، أنموذج كتاب سيبويه¹، فلم يكن حريصاً على نسبتها لقائلها، وهذا بادٍ في عباراته، منها: (ومن ذلك قول الشاعر)، و(أنشدني لبعض العرب الموثوق بهم)، و(أنشدني أعرابي من أفصح الناس)، ومن الشواهد غير المنسوبة في كتابه قوله: وزعموا أن البعض يقول:

ثَلَاثٌ كُلُّهُنَّ قَتَلَتْ عَمْدًا فَأَخْزَى اللهُ رَابِعَةً تَعُودُ²

ويذكر المحقق أن هذا البيت من الأبيات الخمسين التي لم تتم نسبتها إلى أصحابها.

جاء في رواية عن البغدادي أن سيبويه لم ينسب أي شاهد شعري في الكتاب، والذي قام بنسبتها أبو عمرو الجرمي، يقول: «فالنسبة حادثة بعده، اعتنى بنسبتها أبو عمرو الجرمي، قال الجرمي: نظرت في كتاب سبويه فإذا فيه ألفا وخمسون بيتاً، فأما ألف فعرفت أسماء قائلها فأثبتها، وأما الخمسون فلم أعرف قائلها»³. وبغض النظر عن صحة الرواية من عدمها، قد ترجع أسباب عدم نسبة هذه الشواهد إلى عوامل الثقافة الشفاهية، حيث كانت الأولوية للكلمة المسموعة على الكلمة المكتوبة. و كان الشعراء يرون شعر بعضهم بعض فاختلقت الرواة في نسبة القصائد إلى قائلها، وكثرت الأبيات السائرة التي تداولتها الألسن

¹ - محمد عيد، ص 136، 137.

² - ينظر: سبويه، ج 1، ص 86.

³ - عبد القادر عمر البغدادي، خزنة الآداب، ج 1، ص 39.

والتي تدخل في شعر أكثر من شاعر، وقد ترجع كذلك إلى اتحاد بعض القصائد في الوزن والروي والموضوع¹.

وحتى النحاة المتأخرين لم يهتموا لأمر هذه الشواهد مجهولة النسبة، ففي شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك في القواعد استشهد بشواهد شعرية لا يعرف قائلها، منها:

أعوذُ بِرَبِّ العرشِ مِنْ فئَةٍ بَغَتْ عَلَيَّ فَمَالِي عَوْضُ إِلهِ ناصِرُ

البيت مجهول النسبة، والشاهد فيه قوله (إلاه) حيث وقع الضمير المتصل بعد (إلاه). وهو شاذ وكان القياس أن يقال إلا إياه². إذن لم تكن غاية النحوي من الشعر سوى الشاهد النحوي، لكن ماذا يحصل في حالة ما إذا لم يتوافر الشاهد الذي يلزمه للقاعدة النحوية؟

إن قضية الوضع والانتحال في الشعر العربي من القضايا التي حددت مسار هذا النقد فلم يخل من موضوع ومنتحل. ولم يسلم كتاب سيبويه من هذه الظاهرة، روي عنه أنه كان يضع أشعاراً مصنوعة ليستشهد بها. فعن أبي عثمان المازني قال: سمعت اللاحقي يقول: سألني سبويه: هل تحفظ للعرب شاهداً عن إعمال (فعلَى)، قال: فوضعت له هذا البيت³:

حَذَرَ أُمُوراً لَا تُضِيرُ وَأَمِنَ مَا لَيْسَ مُنْجِيهِ مِنَ الْأَقْدَارِ

إن الشاهد الشعري لدى النحاة بمثابة الوثيقة القانونية التي تثبت شرعية القاعدة النحوية ولكي تكون صالحة يجب أن تستمد من الدستور المتواضع عليه للاستشهاد. فإن عدم هذه الوثيقة المناسبة، لجأ إلى طريقة غير شرعية هي وضع شواهد شعرية يؤكد بها صحة قواعده. وهو بتوظيفه لمثل هذه الشواهد ينقض نفسه. فمن جهة يتشدد في الرواية والاستعمال برفض الشعر المحدث والمولد، ومن جهة أخرى يحتج بشواهد مصنوعة محدثة

¹ - ينظر: خالد جمعة، ص 209، 192.

² - بهاء الدين عبد الله بن عبد الرحمن بن عبد الله بن عقيل، شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك، تحقيق رمزي منير بعلبكي، دار العلم للملايين، ط 1، بيروت 1992، ص 54.

³ - المصدر نفسه، ص 180.

لا تنتمي إلى عصر الاحتجاج. وهذا ما يمكن الاصطلاح عليه بصيغة المروي من غير سماع ولا نقل.

أصاب الشعر العربي ما يصيب جميع المرويات شفاهياً من زيادة ونقص، وهو تعرض للتغير والتحوير على يد رواته، ومستعمليه، بل إن بعضاً منهم كان يصلح الأشعار عمداً ليخضعها للقاعدة النحوية واللغوية «وتعتمد الشواهد التي اعترها التغير بعض حروف الكلمة من كلماتها، أو بعض كلماتها فتحل واحدة محل أخرى، على الفاعلية القصوى التي تتناولها الرسالة الشعرية»¹. ويمكن أن يكون هذا التغير الذي لحق الشاهد دعامة للرواية الحجة «فعن الأصمعي قال: قرأت على خلف الأحمر شعر جرير، فلما بلغت قوله:

ويومٌ كإبھامِ القطاةِ مُحَبَّبٌ	إليَّ هواهُ غالبٌ لي باطلُهُ
رُزِقْنَا بِهِ الصيْدَ الفَرِيْسَ ولم يكنْ	كمنْ نَيْلُهُ مُحْرُومٌ وحبائِلُهُ
فيالكِ يوماً خيرهٌ قبلَ شرِّه	تغيَّبَ واشِه وأقصرَ عادِلُهُ

فقال: ويله وما ينفعه خير يؤول إلى شر؟ قلت له: هكذا قرأته على أبي عمرو، فقال لي: صدقت، وكذا قال جرير، وكان قليل التنقيح مشرد الألفاظ، وما كان أبو عمرو ليقرئك إلا كما سمع، فقلت فكيف كان يجب أن يقول؟ فقال: الأجود لو قال:

فيالكِ يوماً خيرهٌ دونَ شرِّه

فاروه هكذا، فقد كانت الرواة قديماً تصلح من أشعار القدماء، فقلت: والله لأرويه بعد هذا إلا هكذا»². واستندت شرعية التغير في هذا المثال إلى الدافع الديني والأخلاقي، فقد وقع جرير في الإحالة في قوله (خيره قبل شره) وهو الخطأ الذي لا يسمح الوقوع فيه.

عدّ النحاة هذه الروايات متعددة الأوجه، روايات صحيحة صالحة للاستشهاد واكتسبت ثقتهم، فوظفوها لأنها مروية عن العلماء «فالعلماء الذين اتسعوا في علم العرب حتى صاروا إن أخبروا عنهم بخبر، كانوا الثقات فيما بينهم، وهم الذين نقلوا إلينا، سواء علينا جعلوه

¹ - بوجمعة شتوان، ص 67.

² - المرزباني، ص 172.

كلاماً منثوراً أو جعلوه رجزاً، أو قصيداً موزوناً»¹. وليس تغير رواية الشاهد إلا من سلبيات الرسالة المنطوقة التي أفرزتها الرواية الشفاهية، بينما الكتابة تحفظ الشاهد الغائب.

3.3. تجربة النحويين في التقعيد للشعر

1.3.3. قواعد الشعر لثعلب

لم يكن اختياري لثعلب لأنه يمثل اتجاهاً فريداً في التقعيد للنحو العربي، بل لأن كتابه وبصغر حجمه قد جمع بين منهج اللغويين والنحويين وبين النقد والبلاغة، وأعاد صياغة القواعد بشمولية وتنظيم، ويحوي على عدد من العناصر، شكلت موضوع الكتاب، وهي عناصر بلاغية أكثر منها لغوية ونحوية. من هنا يتأكد أن المتميز في (قواعد الشعر) يكمن في منهج العرض والتناول، لا في الموضوع والجوهر.

يرى محقق الكتاب، أن ابن المعتز مدين لأستاذه ثعلب في عرضه لألوان البيان والبديع في الشعر، التي ألم بها في كتابه (البديع)، ولكنه لم يشر إلى كتاب ثعلب، بالرغم من أنه ساق بعض الشواهد الواردة في (قواعد الشعر)، وقد نظر إليه على أنه أول من ألف في هذه الألوان البيانية والبديعية بمثل هذا الوضوح والعرض والنظام². قسم ثعلب قواعد الشعر أربعة: أمر ونهي وخبر واستخبار³. وهي قواعد الكلام بصفة عامة. وليست حكراً على الشعر، ويعضد كل قاعدة بأمثلة من الشعر، إلا أنها شواهد من إنتاج الشعراء والجاهليين الإسلاميين⁴. ولم يستطع أن يتجاوز معالم الثقافة الشفاهية التي نشأ في أحضانها.

يؤكد الصولي الذي حكى عن ثعلب عجزه عن فهم شعر المحدثين، لعدم معرفته به وهو المعاصر لهذا المنتوج ولهؤلاء الشعراء، أن ثعلباً قال لبني نبخت: «أنا أعاشر الكتاب كثيراً وخاصة أبي العباس بن ثوابة، وأكثر ما يجري في مجلسهم شعر أبي تمام، ولست

1 - الجاحظ، الحيوان، ج4، تحقيق عبد السلام محمد هارون، دار الكتاب العربي، ط3، بيروت 1969، ص184.

2 - ينظر: ثعلب، مقدمة المحقق، ص55، 56.

3 - ينظر: المصدر نفسه، ص03.

4 - ينظر: المصدر نفسه، ص54.

أعلنه فاختر لي منه شيئاً»¹. يفهم من كلام الصولي أن علماء القرن الثالث للهجرة رفضوا الشعر المحدث عن جهل، ولهذا «يتهم ثعلباً لكونه عاجزاً عن فهم الأثر وينفي تمكنه من إدراك قيمته إلا بعد شرح معناه»²، وتلك مفارقة في الإلمام والفهم، أحدثت شرخاً بين القول والتلقي، فهم اعتقدوا أن الحل لمشكلاتهم الأدبية هو تطوير النظريات التي لقنوها عن أولئك الأساتذة وإعادة صياغتها، بغض النظر عن المعطيات المستحدثة³.

تتفرع عن قواعد الشعر الأربعة عند ثعلب، فنون الشعر وهي: المديح والهجاء والمراثي والاعتذار والتشبيه واقتصاص الأخبار⁴. ما يذكر بالأصمعي وحديثه عن طريق الفحولة في شعر الفحول، فهو لم يختلف كثيراً عن العلماء الأوائل في ضبط الأغراض الشعرية التي أقروها. ويتحدث ثعلب عن التشبيه الذي جعله غرضاً شعرياً، إعلاءً من شأنه لاسيما التشبيه الجيد، الذي من معايير أنه تشبيه خارج من التعدي والتقصير، كقول امرئ القيس:

كَأَنَّ قُلُوبَ الطَّيْرِ رَطْبًا وَيَابِسًا لَدَى وَكَرَهَا الْعُنَابُ وَالْحَشْفُ الْبَالِي⁵

ويعلق «وزعموا الرواة أن هذا أحسن شيء وجد في تشبيه شيء بشيء في بيت واحد»⁶. وهذا حقاً ما تناقلته الرواة، لأن خلفاً والأصمعي يتفقان على أن أحسن التشبيه هو ما يقابل به مشبهان بمشبهين وهو المعنى التحقق في قول امرئ القيس، ولا يقف ثعلب عند هذا البيت وحسب، بل يورد شواهد أخرى لشعراء آخرين اصطاح على تسمية تشبيهاتهم الجيدة لدى اللغويين بالتشبيهات العقم وقد سبق الحديث عنها في هذا الفصل.

1 - أبو محمد بن يحيى الصولي، أخبار أبي تمام، تحقيق محمد عزام وخليل محمود عساكر ونظير الإسلام الهندي، دار الأفاق الجديدة، ط3، بيروت 1980، ص15، 16.

2 - جمال الدين بن الشيخ، ص84، 85.

3 - ينظر: إحسان عباس، ص65.

4 - ينظر: ثعلب، ص06.

5 - ينظر: المصدر نفسه، ص10، 09.

6 - ينظر: المصدر نفسه، الصفحة نفسها

يتطرق ثعلب إلى لون بياني آخر سمّاه (لطافة المعنى)، يقول فيه: «الدلالة بالتعريض على التصريح كقول امرئ القيس:

أمرخ خيامهم أم عشر
أم القلب في إثرهم منحدر

...فقال امرؤ القيس: أهم مقيمون كعود المرخ، أم قد حطوا للرحلة كالنطاح العشر، أم قد ارتحلوا فالقلب في إثرهم منحدر؟¹ قد يقصد ثعلب يقصد بهذا المعنى الكناية، التي عرفت بعد ذلك في أوساط البلاغيين. فمن شأنها التلميح لا التصريح به.

أما الاستعارة، فيعرفها كالاتي: «وهي أن يستعار للشيء اسم غيره، أو معنى سواه كقول امرئ القيس في صفة الليل فاستعار وصف جمل:

فقلت له لما تمطى بصلبه
وأردف أعجازاً وناءً بكلل²

جل النقاد والبلاغيين الذين جاءوا بعد ثعلب، وبخاصة نقاد القرن الرابع للهجرة أخذوا بتعريفه للاستعارة، ولم يضيفوا إليه كثيراً، نحو ابن المعتز الذي يعرفها بأنها استعارة الكلمة لشيء لم يعرف من شيء قد عرف³. والملاحظ تطابق التعريفين وعدم وجود إضافات جديدة. وهذه علة النقد في مرحلة ابن المعتز. فالناقد تكونت لديه صورة محددة ونهائية عن الاستعارة في ضوء شواهد الشعر القديمة المتداولة لامرئ القيس وأمثاله. وبظهور الحداثة الشعرية واستحداث أنماط أخرى من الاستعارات كاستعارات أبي تمام لم يتغير المفهوم، وحكم على إبداع الشاعر بالاستحالة والبعد والغرابة.

لم يفت ثعلب الحديث عن فصاحة اللفظ وعن الطبع في أثناء حديثه عن الجزالة في الشعر: « فأما جزالة اللفظ، فما لم يكن بالمغربّ البدوي والفسفاس العامي، ولكن ما اشتد أسره وسهل لفظه ونأى واستصعب على غير المطبوعين مرامه وتوهم إمكانه »⁴. فالجزالة

1 - ثعلب، ص23.

2 - المصدر نفسه، ص27، 28.

3 - ينظر: عبد الله بن المعتز، البديع، تحقيق كراتشوفسكي، مكتبة المدني، ط2، بغداد، 1976، ص234.

4 - ثعلب، ص40.

إذن صفة للفظ، وتعني الابتعاد عن الغريب والوحشي والعامي من الألفاظ. وهو ما سيهتم به البلاغيون لاحقاً ويفردوا للفصاحة كتباً خاصة ككتاب (سرّ الفصاحة) لابن سنان الخفاجي.

سبق للغويين أن أولوا الطبع أهمية استثنائية وعدوه صفة من صفات الفحولة (التفوق)، يؤدي حسب ثعلب إلى اتساق النظم، وهو يعني «ما طاب قريضه وسلم من السناد، والإقواء والإكفاء والإجازة والإيطاء، وغير ذلك من عيوب الشعر وما قد سهل العلماء إجازته من قصر الممدود، ومد المقصور وضروب أخرى كثيرة، وإن كان ذلك فعله القدماء وجاء عن فحولة الشعراء»¹. واستشهد على كل عيب من هذه العيوب بشواهد شعرية متنوعة، منها على سبيل التمثيل لا الحصر السناد، وهو دخول الفتحة على الضمة والكسرة نحو قول ورقاء بن زهير العبسي:

رأيتُ زهيراً تحتَ كلِّ خالدٍ فأقبلتُ أسعى كالعجولُ أبادرُ
فشلتُ يمينيَ يومَ أضربُ خالداً ويمنعهُ منيَ الحديدُ المظاهرُ

فكسر وفتح². ولم يأتي ثعلب بجديد فيما يخص هذه العيوب العروضية لأنها متداولة بين النقاد قبله، وقد ذكرها ابن سلام الجمحي قبله وآخرون. وأشار كذلك إلى الضرورة الشعرية ويتطابق قوله فيها مع ما أقره اللغويون للشاعر وعدم السماح له بتجاوز الضرورات المتعارف عليها، التي وردت في شعر الفحول.

إنّ الذي نال حصة الأسد في (قواعد الشعر) هو أقسام الشعر، وفيها يتحدث ثعلب بداية عن أبلغ الشعر، وهو «ما اعتدل شطره وتكافأت حاشيتاه وتمّ بأيهما وقف عليه معناه، وإنما بذّها سائقاً، ولاح دونها نيراً، لا اختصاصه بفضلها، وسلبه محاسنها، وأنها مستعيرة بغير زنة ومتجلمة بما ناسبها منه، لتوسطه دونها، ونأيه عن التعدي والتقصير دونها. والتوسط بكل لغة موسوم بكمال الحكمة»³. وأبلغ الشعر عند ثعلب مقصور على جودة البيت المفرد لا القصيدة فالنحويون كاللغويين، يؤثرون الأبيات المفردة وأنصاف الأبيات، ليتساءلوا عن

1 - ثعلب، ص40، 41.

2 - المصدر نفسه، ص41.

3 - المصدر نفسه، ص45.

أشعر نصف بيت وأوجز نصف بيت، فقد اجتمع ثلاثة رواة، فقال لهم قائل: أي نصف بيت شعر أحكم وأوجز؟ فقال أحدهم: قول حميد بن ثور الهلالي¹:

وحسبك داءً أن تصيحَ وتسلمًا

فالعرب تفضل الأبيات الشبيهة بالأمثال السائرة في الإيجاز والمعنى الحكيم والبناء البليغ. يقول ثعلب في معرض حديثه عن البيت الشعري البليغ، إنه أقرب الأشعار من البلاغة، وأحمدها عند أهل الرواية وأشبهها بالأمثال السائرة... فمن ذلك قول امرئ القيس:

والله أنجح ما طلبت به والبر خير حقيبة الرّحل²

الشطر الثاني من هذا البيت مستقل معنىً ولفظاً، والحكمة ظاهرة فيه فنعم زاد المسافر البرّ والتقوى. وسيظل استقلال البيت الشعري وإيثار الشاهد الشعري المفرد والاكتفاء به في إصدار الأحكام على العملية الإبداعية الشعرية من الأمور السائرة في كتب النقد والبلاغة اللاحقة.

تنبه ثعلب إلى عنصر لا يقل أهمية في حياة العربي عن الجمل الذي استمد منه الأصمعي فكرة الفحولة وأقام على أساسها نقده للشعراء. أما هو فيتجه إلى الخيل ليستعير صفاتها نعوتاً للأبيات الشعرية، «والأبيات الغرّ واحدها أغرّ وهو: ما نجم من صدر البيت لتمام معناه دون عجزه، وكان لو طرح آخره لأغنى أوله لوضح دلالاته، وإنما ألفناه هذه الأبيات مصليه وجعلناه بالسوابق لاحقة لملائمتها إياها وممازجتها لها في اتفاق أوائلها، وإن افتقرت أو آخرها... فأخف الكلام على الناطق مؤنة وأسهله على السامع مجملاً من فهم عن ابتدائه مراد قائله وأبان قليله ووضح دليله، فقد وصفت العرب الإيجاز فقرضته وذكرت الاختصار ففضلته فقالوا: لمحة دالة لا تخطئ ولا تبطئ، ووحى صرح عن ضمير وأوماً فأغنى، وهذه الطبقة من الأخبار»³. ويمثل نماذج الأبيات الغرّ بقول الخنساء:

¹ - ينظر: الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، ص153.

² - ينظر: ثعلب، ص46.

³ - المصدر نفسه، ص50، 51.

وإنَّ صخراً لتأتّم الهدأة بهِ
كأنه علمٌ في رأسه نارٌ

وقول النابغة:

فإنك كالليل الذي هو مُدركي
وإن خلت أن المنتأى عنك واسع¹

كل شطر من أشطر هذين البيتين مستغن عن الآخر، مستقل في المعنى والمبنى. وهذان البيتان يجمعان بين جودة المعاني وجودة اللفظ، ما جعل ثعلب يسميها الأبيات الغرّ. والغرّ في لسان العرب من الغرّة بالضم: بياض في الجبهة، وفي الصحاح في جبهة الفرس، فرس أغرّ، وغراءٌ وقيل الخيل الذي غرّته أكبر من الدرهم... والأغرّ الأبيض في كل شيء ورجل أغرّ: كريم الأفعال واضحا، وغرّة الشيء أوله وأكرمه². ومنه فهذه الصفات تنطبق على الأبيات الشعرية ذات الجودة العالية عند ثعلب والنقد القديم عامة.

وهناك الأبيات المحجّلة، وهي ما نتج قافية البيت عن عروضه، وأبان عجزه بغية قائله وكان كتّحجيل الخيل، والنور يعقب الليل، وإنما رتبنا هذه في الطبقة الثالثة، وجعلناه للمصليّة تالية، لشبهها بها ومقاربتها لها، وانتظامها معها... قال امرؤ القيس³:

من ذكّر ليلى وأين ليلى؟
وخير ما رمّت لا يُنال

والمحجّل من الفرس هو الذي يرتفع البياض في قوائمه في موضع القيد ويجاوز الأرساغ ولا يجاوز الركبتين لأنها موضع الأحجال، وهي الخلاخل والقيود⁴. والتّحجيل في الخيل يعني أن الفرس كريمة. وإن كان ثعلب استعاره للشعر، فيعني أن الأبيات المحجّلة أبيات جيدة، والشاهد الذي اختاره مبني على استقلال كل شطر فيه عن الآخر. ثم يتدرج في الجودة ليصل إلى الأبيات الموضحة وهي ما استقلت أجزاءها وتعاضدت فصولها وكثرت فقرها

1 - ينظر: ثعلب، ص50، 51.

2 - ينظر: ابن منظور، م05، ص16، 17.

3 - ينظر: ثعلب، ص54.

4 - ينظر: ابن منظور، م11، ص174.

واعتمدت فصولها، فهي كالخيل الموضحة والفصوص المجزعة والبُرود المحبرة، ليس يحتاج واصفها إلى "لو كان فيها سوى ما فيها" وهي كما قال الطائي:

تختالُ في مَفَوِّفِ الألوانِ من فاقعٍ وناضرٍ وقان¹

ووضَحَ: الوَضَحُ: بياض الصبح والقمر والبرص، فرس وضح إذا كانت به شمة². والظاهر أن الوَضَحَ ليست من الصفات المحببة كثيرا في الخيل، إلا أنها ليست من العيوب كذلك شاهد ثعلب لا يرقى حسبه إلى درجة الأبيات الغرّ، لكنه ليس برديء.

وأخيرا الأبيات المُرَجَّلَة هي «التي يكمل معنى بيت منها بتمامه، ولا ينفصل الكلام منه ببعض يحسن الوقوف عليه، غير قافيته، فهو أبعدها من عمود البلاغة، وأذمها عند أهل الرواية، إذ كان فهم الابتداء مقرونا بآخره، وصدوره منوطا بعجزه، فلو طرحت قافية البيت وجبت استمالاته، ونسب إلى التخليط قائله»³. ومنها قول الطائي:

عذلاً شبيهاً بالجنون كأنما قرأت به الورهاء شطر كتاب⁴

المرجّل في لسان العرب الذي يسلخ من رجل واحدة، والجلد المرجل الذي يسلخ من رجل واحدة، وهو يعني كذلك الشعر المنسرح، ونعجة رجاء وهي البيضاء إحدى الرجلين إلى الخاصرة وسائرهما أسود، وفي الخيل الذي في إحدى رجليه بياض⁵. ومن هنا نلاحظ أن الأبيات الموضحة والمُرَجَّلَة لا تبلغ في الجودة الأبيات الغرّ والمُحَجَّلَة، ولذلك استشهد ثعلب بشواهد لشاعر هو أبو تمام. وما ذلك إلا تأكيداً على أن الشعر المحدث، لديه، لا يرقى إلى درجة الشعر الشفاهي. تلخص الخطاطة الآتية وتوضح تصور ثعلب لقواعد الشعر وأركانه.

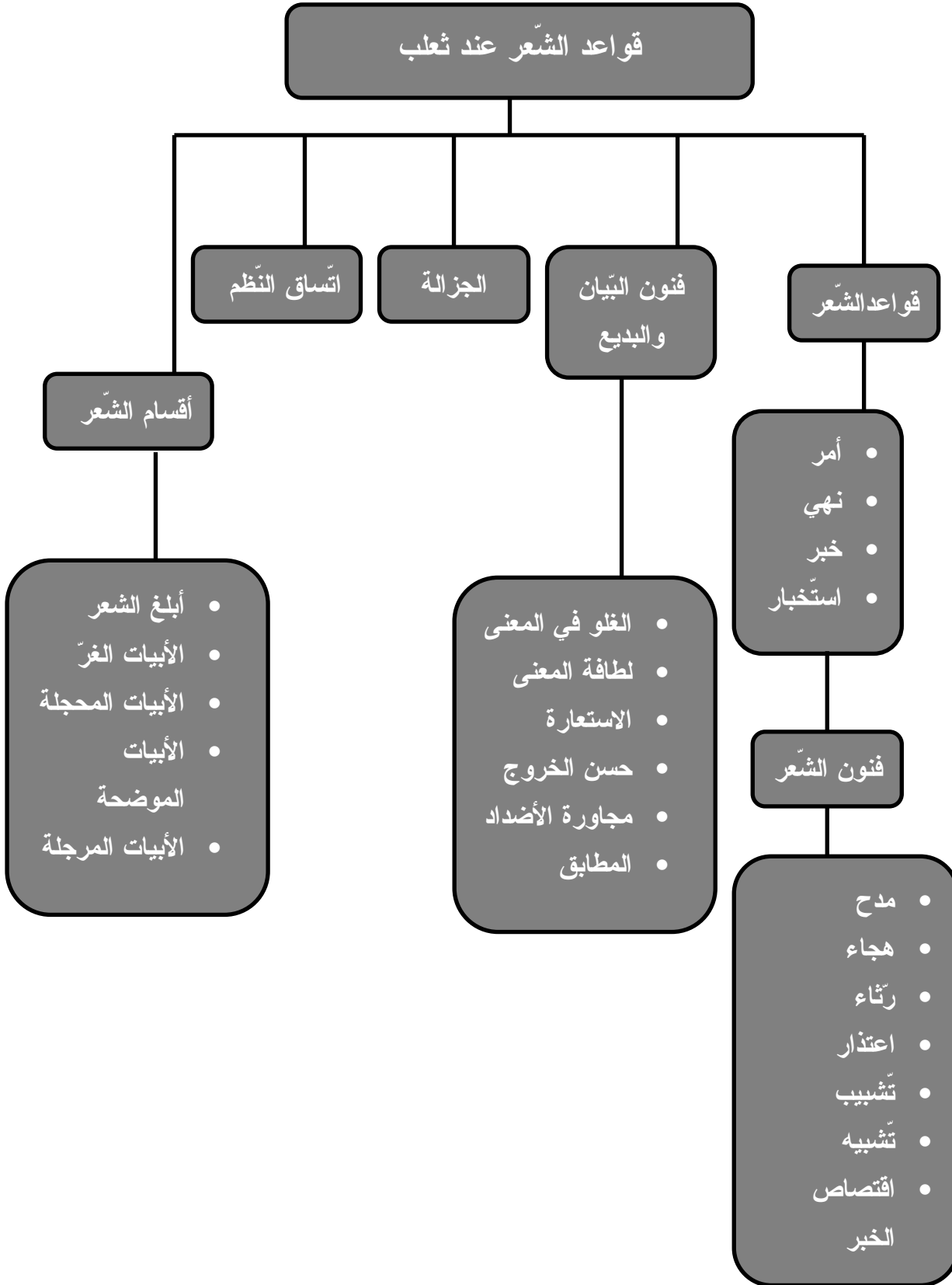
1 - ينظر: ثعلب، ص 58

2 - ينظر: ابن منظور، م 02، ص 752.

3 - ثعلب، ص 63.

4 - ينظر: المصدر نفسه، ص 63.

5 - ينظر: ابن منظور، م 11، ص 322، 323.



2.3.3. الضرورة الشعرية

إنّ البحث في الضرورة الشعرية بقدر ما ينأى بهؤلاء العلماء عن مجال التخصص فإنه يكشف عن خبرة في السماع لا يستهان بها، فمادام الشعر إيقاعاً فإنه يجوز فيه ما لا يجوز في غيره. والضرورة فيه قد تكون اضطرارية وقد لا تكون. فهل الضرورة الشعرية من مزايا لغة الشعر مقارنة بلغة النثر، لأن الشعراء أمراء الكلام؟ أم أنها من تكلف المحدثين يتسترون على ضعف شعرهم من خلالها؟ أم هي مخرج للنحاة عندما تعجز قواعدهم ونظرياتهم النحوية عن فهم لغة الشعر المفارقة التي تتسع باتساع خيال الشاعر لاسيما إذا كان يبني منتوجه على علاقات بعيدة أو متداخلة أو قائمة على تناقض.

يتفق كثيرون على أنّ للشعر لغةً مفارقةً تميزها لها من لغة النثر والخطاب العادي تأكد هذا عندما بدأ العلماء بوضع أصول النحو، حيث كان المناسبة الأولى التي تطلبت حديثاً منظماً يفرق بين الشعر والكلام العادي من، حيث البنية اللسانية، ويعطي للشعر بسبب ذلك ما لا يعطى للكلام من حرية التصرف في البنيات التركيبية والدلالية¹. ولاستكناه ماهية الشعر لجأ النقاد إلى المقابلة بين الخطاب الشعري وسواه من الخطابات (النثر والكلام العادي)، فلمعرفة مفهوم الشعر على حد تعبير جاكبسون «ينبغي لنا أن نعارضه بما هو ليس شعر»². وفي خضم هذه المقابلة مُنِح الشعر هذه الرخصة (الضرورة الشعرية).

إنّ الشعري أسمى مرتبة من النثري لارتكازه على دعامة الإيقاع الذي هو سبيل فرادة الصورة البلاغية وتأثيرها في المتلقي. والعادي هو المنثور الذي لا يملك الرخصة التي لشعر ولا يعاب عليها، فالنثري لا يعادل الشعري ولا يرقى إلى وظيفته أساساً وتجربة وإيقاعاً لذلك «كل ما يسوغ استعماله في الكلام المنثور من الألفاظ يسوغ استعماله في الكلام المنظوم وليس كل ما يسوغ استعماله في الكلام المنظوم يسوغ استعماله في الكلام

¹ - ينظر: العمري، ص177.

² - رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ترجمة محمد الوالي ومبارك حنون، دار توبقال، ط1، الدار البيضاء، 1988، ص04.

المنثور»¹. وبناءً عليه، فإن لغة الشعر متميزة من لغة النثر في الرحابة والاحتواء والتجاوز والتوسع والانطلاق والمفارقة.

أول من تفتن إلى هذا وأخذ يعلي من مرتبة الشاعر، هو الخليل بن أحمد، الذي لقب الشاعر بأمير الكلام، وإن كان الشاعر أميراً الكلام، فيحق له أن يصرفه أنى شاء ويجوز له ما لا يجوز لغيره من إطلاق المعنى وتقييده ومد المقصور وقصر الممدود، والجمع بين لغاته، والتفريق بين صفاته². وهو ما أسموه بالضرورات الشعرية لإدراكهم أنها من طبيعة لغة الشعر. ولا مناص من التسليم بهذه الحقيقة، وكان سيبويه سابقاً إلى الإقرار بها حيث خصص باباً سماه (باب ما يحتمل الشعر)، فيه يقول: «يجوز في الشعر ما لا يجوز في الكلام»³. ثم يورد شواهد للتمثيل على هذه الجوازات منها: قول العجاج:

قواطناً مكة من ورق الحمى

ويريد الحمام⁴. الضرورة هي التي أباحت للشاعر قصر الممدود في كلمة الحمام.

تكاد تجمع المصادر النحوية على أنواع الضرورات المباحة للشاعر، منها ما ذكره الخليل في مقولته. فعن المقصور والممدود، يقول ابن مالك:

وقصرُ ذي المدِّ اضطراراً مُجمَعُ عَلَيْهِ والعكسُ بخُلفٍ يَقَعُ

ولا خلاف بين البصريين والكوفيين في جواز قصر الممدود للضرورة⁵. فهي إذن تتيح للشاعر حرية أكبر في نظمه. وتأليف كلامه وفي حديث ابن عصفور الاشبيلي عن الضرورة تطرق إلى الزيادات التي قد يضطر إليها الشاعر من مبدأ أن الأصول غير كافية، منها: زيادة حركة وزيادة حرف، وزيادة كلمة، وزيادة جملة، فمن زيادة الحركة قول طرفة:

1 - ابن الأثير، ج1، ص239.

2 - ينظر: القرطاجني، ص27.

3 - سيبويه، ج1، ص26.

4 - ينظر: المصدر نفسه، ص27.

5 - ينظر: ابن عقيل، ص531.

أيها الفتيانُ في مجلسنا

جرّدوا منها وراداً وشُقراً

يريد شُقراً، فحرك القاف بحركة الشين ووقف على المنصوب بحذف النون¹. إنّ هذه الرّخص هي إضافات للطّبع في تحوله وتوسعه، تساعد الشاعر على الحركة والتحرر من قيود النّظم الصارمة التي تفرضها القاعدة النّحوية.

مع اعتراف النقاد التراثيين بجواز الضّرورة، إلا أنّ بعضهم يرى أنّ ذلك من باب مكره أخاك لا بطل، بمعنى أنّ الشاعر إذا استطاع اجتنابها فعليه بذلك. يتضح هذا عند الحديث عنها لدى الشعراء المحدثين. فالضّرورة عند ابن قتيبة نبوّ عن الطبع ونتيجة عن التّكلف: «فالتكلف من الشّعْر وإن كان جيداً، محكماً، فليس به خفاء على ذوي العلم لتبينهم فيه ما نزل به فيها من طول التّفكير، وشدة العناء ورشح الجبين وكثرة الضّرورات، وحذف ما بالمعاني حاجة إليه، وزيادة ما بالمعاني غنى عنه»². وهذا ما جعل الناقد يضيق من مجال الضّرورات ويحصرها: «وقد يضطر الشاعر فيقصر الممدود وليس له أن يمدّه المقصور، وقد يضطر فيصرف غير المصروف، وقبح أن يصرف المصروف... وأما ترك الضمير من المهموز فكثير واسع لا عيب فيه والذي يجوز أن يهمز المهموز»³.

إنّ النقاد بهذا حاصروا حرية الإبداع للشعراء المحدثين. فمن الأخطاء التي تتبّهوا إليها في الأبيات الشعّرية، ارتكاب الضّرورة الشعّرية، فإنها عند أبي الهلال العسكري عيب في اللفظ لا يعذر فيه الشاعر لخروجه على الأصول. ويصف صاحب الصناعتين وجود الضّرورات عند القدامى بجهلهم لقبحها: «وينبغي أن تجتنب الضّرورات وإن جاءت فيها رخصة من أهل العربية، فإنها قبيحة تشين الكلام وتذهب بمائه، وإنما استعملها القدماء في أشعارهم لعدم علمهم بقبحها، ولأنّ بعضهم كان صاحب بداية، والبداية مزلة، وما كان أيضاً تنقده عليهم أشعارهم، ولو قد نقدت وبهرج منها المعيب كما تنقده على شعراء هذه الأزمنة

¹ - ابن عصفور الإشبيلي، ضرائر الشّعْر، تحقيق السيد إبراهيم محمد، دار الأندلس، بيروت (د.ت)، ص 17، 19.

² - ابن قتيبة، ج 1، ص 88.

³ - المصدر نفسه، ج 1، ص 101.

ويبهرج من كلامهم ما فيه أدنى عيب لتجنبوها»¹. إنه يرى أنّ الأوائل نطقوا عن فطرة وأخطئوا عن فطرة، ولم يقصدوا إلى الضرورات قصداً. أما المحدث الذي احتضنته القواعد والكتابة، فلا يجوز له ارتكاب الضرورات، لكونها عيباً يخل بجمالية الشعر ومعرفته بها هو الذي يمنعه من ارتكابها.

مثل هذه المواقف المتشددة التي لم تبحث في الشعر كأبداع وتجربة وكشف، تثير سخط الشعراء، لأنهم أعلم بالشعر وخباياه من النحاة واللغويين والنقاد، وهو ما تضمنته ردّ البحتري على ثعلب النحوي: «ليس هذا من علم ثعلب وأضرا به ممن يحفظ الشعر ولا يقوله، فإنما يعرف الشعر من دُفِعَ إلى مضايقه»². فهو لاء لم يكن لهم علم بالشعر، بدليل أنّ شعر العلماء شعر ضعيف مترهل³. ولم يتوان ابن جنّي في الدفاع عن حق المحدث في استغلال هذه الرّخص التي ورثها عن الأوائل، ومنعها عليهم هؤلاء النقاد الدّوقيون، أمثال أبو هلال العسكري، فإذا جاز لشعراء الثقافة الشفاهية من غير حصر استعمالها، فإن الضرورة في شعر المحدثين والمولدين أسهل، وهم فيها أَعذر⁴. فالشعراء المحدثون ببعدهم الزمّني والحضاري عن مصادر اللغة الفصيحة تباح لهم الضرورة الشعرية.

كما ذهب ابن جنّي إلى أنّ ارتكاب الضرورات في الشعر لا يعني قصور الشاعر أو ضعف لغته، وإنّما الدافع إليها رغبته في التعبير المبني على الاختيار، «فمتى رأيت الشاعر قد ارتكب مثل هذه الضرورات على قبحها، فاعلم أنّ ذلك على ما تجشمه منه وإن دلّ من وجه على وجوره وتعسفه، فإنّه من وجه آخر مؤذن بصياله وتخمّطه، وليس بقاطع دليل على ضعف لغته، ولا قصور عن اختياره الوجه الناطق بفصاحته، بل مثله في ذلك عندي مثل مُجْرِي الجموح بلا لجام، ووارد الحرب الضروس حاسراً من غير احتشام. فهو وإن كان

1 - أبو الهلال العسكري، ص168.

2 - ابن رشيق، ج2، ص170.

3 - ينظر: الجاحظ، البيان والتبيين، ج4، ص23. المرزباني، ص451، 452.

4 - ينظر: ابن جنّي، ج1، ص328.

مُلوماً في عنفه وتهالكه، فإنه مشهور له بشجاعته وفيض منته¹. وبهذا كان ابن جني من النحويين القلائل الذين استطاعوا فهم معاناة الشاعر في قول الشعر وإدراك لغته المجازية.

تدخل الضرورة الشعرية عند ابن جني في مفهوم التوسع في اللغة، فالعرب تلتزم الضرورة في الشعر في حالة السعة، أنسابها واعتياداً لها وإعداداً لها لذلك عند وقت الحاجة إليها². فالأساس في الشعر هو الانتقال من الوظيفة العقلية أو التمثيلية إلى الوظيفة الانفعالية ومن المشاكلة إلى الكشف والإيحاء الاختلاف، ومن التوصل إلى التأثير، والخروج بالصورة من مجرد أداة للشرح والتوضيح إلى عنصر تحويل ومفاجأة وإدهاش، فهو العدول الذي يتجلى في تجاوز قانون اللغة.

3.3.3. التقديم والتأخير

عندما كان اللغويون والنحويون يستشهدون بالشعر أداة للتقعيد وضبط الفروق بين صواب القاعدة وخطئها، كان التركيز على الترتيب المنطقي للجملة العربية من خلال التركيب. وظاهرة التقديم والتأخير تتعلق أساساً بالتركيب، وتحديداً لما يجوز تغيير موضعه في الجملة، من هنا انصب الاهتمام من النحاة على العناصر القابلة للعدول عن مواقعها لأنها تزود المبدع بالحرية في إمكانات اللغة للتعبير.

يدخل التقديم والتأخير في باب المجاز والانتساع في اللغة عند ابن جني، يقول: «ومن المجاز كثير من باب الشجاعة في اللغة: من الحذوف والزيادات والتقديم والتأخير والحمل على المعنى والتحريف»³. أما الاختلاف بين العلماء، فواقع في جواز التقديم والتأخير وفائدته ولماذا لا يقبل بعض النقاد الذوقيين هذه الظاهرة؟

¹ - ابن جني، ج2، ص392، 393.

² - ينظر: المصدر نفسه، ج3، ص303.

³ - المصدر نفسه، ج2، ص446.

بحث سيبويه عن علة التقديم والتأخير، فقال: «وكأنهم يقدمون الذي بيانه أهم لهم وهم ببيانه أعنى، وإن كانا جميعاً يُهمّانهم ويعنيانهم»¹. فمن شأن التقديم والتأخير في الفاعل والمفعول عنده الزيادة في العناية والاهتمام: «وإن قدمت الاسم فهو عربي جيد كما كان ذلك عربياً جيداً وذلك قولك: زيدياً ضربت. والاهتمام والعناية هنا في التقديم والتأخير سواء مثله في ضرب زيدياً عمراً وضرب عمراً زيدياً»²، ولم يسق سيبويه أي شاهد على هذا.

لكن عبد القاهر الجرجاني اعترض على ربط سيبويه ظاهرة التقديم والتأخير بالعناية وزيادة الاهتمام: «وقد وقع في ظنون الناس أنه يكفي أن يقال إنه قدم للعناية ولأن ذكره أهم، من غير أن يذكر من أين كانت تلك العناية ولم كان أهم. ولتخليهم ذلك قد صغر من أمر التقديم والتأخير في نفوسهم وهولوا الخطب فيه حتى إنك لترى أكثرهم يرى تتبعه والنظر فيه ضرباً من التكلف ولم تر ضناً أزرى على صاحبه من هذا وشبهه»³. وبالمقابل يوضح لماذا يحصل التقديم والتأخير في التركيب النحوي: «إنما يكون الشيء نسقاً وترتيباً إذا كان ذلك التقديم قد كان لموجب أو جب أن يقدم هذا ويؤخر ذلك، فأما أن يكون مع عدم الموجب نسقاً فمحال»⁴. فالتقديم والتأخير عند عبد القاهر الجرجاني، إضافة للطابع الجمالي على النص الشعري، فضلاً عن مقصدية الدلالة وجلب انتباه المتلقي والتأثير في نوقه، وهو ما لم يلتفت إليه سيبويه، على الرغم من ربطه بين النحو وظاهرة التقديم والتأخير.

تطرق ابن سنان الخفاجي إلى ظاهرة التقديم والتأخير في أثناء حديثه عن الاستخدام الجيد للألفاظ في التأليف بينها، وعدّه تعقيداً للكلام يؤدي إلى غموض الدلالة استناداً إلى قوله: «... فمن وضع الألفاظ مواضعها أن يكون في الكلام تقديم وتأخير حتى يؤدي ذلك

1 - سيبويه، ج1، ص34.

2 - المصدر نفسه، ص80.

3 - عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، علق عليه السيد محمود رشيد رضا، المكتبة التوفيقية، مصر (د.ت)، ص87.

4 - المصدر نفسه، ص295.

إلى فساد معناه وإعرابه في بعض المواضيع أو سلوك الضرورات»¹. ويستشهد الناقد ببيت الفرزدق الذي يمدح فيه إبراهيم بن إسماعيل خال هشام بن عبد الملك:

وما مثله في الناس إلا مملكاً
أبو أمه حيُّ أبوه يقاربُه

ففي هذا البيت من التقديم والتأخير ما قد أحال معناه وأفسد إعرابه، لأن مقصوده: وما مثله في الناس حي يقاربه إلا مملكاً أبو أمه، يعني هشاماً لأن أبا أمه أبو للممدوح»². ويعمل الناقد على البرهنة على رداءة التأليف وتعقيد المعنى بسبب سوء استخدام اللفظ بفعل التقديم والتأخير.

يعد الفرزدق أكثر الشعراء في نقده توظيفا لهذا الأسلوب، وهو يعتمد ذلك لظنه أنه يزيد تركيب شعره جمالا وروعة، والذي يهيم ابن سنان فصاحة الألفاظ أولا، فالشاعر عندما يستند إلى تنويع تراكيبه تقديما وتأخيرا، يفسد العلاقات الطبيعية النحوية، لذلك على الشاعر أن يلتزم بما تمليه القاعدة. لكنه لم يفكر فيما يمكن أن تثيره ظاهرة التقديم والتأخير من أثر جمالي ودلالي ونفسي كنقل الانفعالات ولفت انتباه المتلقي لاحتوائه، فضلا عن الإيقاع النغمي الذي ينتجه.

إذا كان الشاهد الشعري في مباحث اللغويين والنحويين يحمل هذه الخصوصيات، فإن الإشكال يطرح حول الشواهد الشعرية في (موازنة) الأمدي، ومن بين هذه الإشكالات ما يأتي:

- لماذا الموازنة؟ ولماذا الشواهد الشعرية وليست النثرية؟ ثم ما قيمتها فيما أسماه الأمدي بالموازنة؟
- هل ترد هذه الشواهد أبياتاً متفرقات أم ترد نصوصاً؟

¹ — الأمير أبي محمد عبد الله محمد بن سعيد بن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، تحقيق علي فوده، مكتبة الخناجي، ط1، ط2، القاهرة 1994، 103.

² — ابن سنان، ص104.

• نوعية الشاهد الشعري (الجانب الكمي)؟ والأغراض التي لا أثر لها في الموازنة؟

• ما مرتكزات الأمدي في اختيار شواهد: هل هي ذوقية أم معرفية؟

إنّ الشواهد الشعرية لا يحكمها إطار واحد من التخصص. إنّها موزعة على جملة من القراءات المرتبطة بالتخصص: لغوي ونحوي ونقدي وبلاغي، ومن ثم هل هي شواهد متنوعة؟ بمعنى: هل هي شواهد تنحو منحاً لغوياً ونحوياً أم نقدياً بلاغياً؟

تبقى هذه إشكالات مبدئية، يسعى هذا الفصل الثاني للإجابة عنها بعد ربطها بمدونة البحث في محاولة للضبط المنهجي للشواهد الشعرية في التراث النقدي العربي؛ بتحديد طبيعتها وقيمتها الجمالية والمرجعية .

طبيعة الشواهد الشعرية في الموازنة للآمدي

1. الشاهد الشعري فيما أسماه الآمدي بالموازنة

1.1. لماذا الموازنة؟

2.1. موقع الموازنة في المباحث النقدية العربية الحديثة.

3.1. لماذا الشواهد الشعرية و ليست الشواهد النثرية؟

4.1. الشاهد الشعري في الموازنة

2. طبيعة الشاهد الشعري في الموازنة

1.2. نوعية الشاهد الشعري: الكم العددي والغرض الشعري

2.2. منبع الاختيار عند الآمدي: الذوق أم المعرفة أم الجمع بينهما؟

3.2. الشاهد الشعري : التخصص والتوظيف

1.2.3. المنحى اللغوي والنحوي للشاهد الشعري

2.2.3. المنحى النقدي والبلاغي للشاهد الشعري .

يختلف الشاهد الشعري عند الآمدي* عن سابقه من حيث بنية هذا الشاهد ومصادره المتنوعة، لقد اتخذ أداة نقدية في مناقشته لقضايا نقدية متنوعة ومتداولة وتمثل هذه الدراسة قراءة أخرى للشواهد الشعرية عند الآمدي؛ باستغلال المباحث اللغوية والنحوية والبلاغية في قراءة النصوص الواردة في الكتاب من خلال موازنته بين أبي تمام والبحتري. وبداية يتبادر إلى الذهن الإشكالات الآتية:

- لماذا الموازنة؟ وما موقعها في الدراسات العربية النقدية الحديثة؟
- ولماذا الشواهد الشعرية وليست الشواهد النثرية؟ ثم ما قيمة الشاهد الشعري فيما أسماه الآمدي بالموازنة؟

1. الشاهد الشعري فيما أسماه الآمدي بالموازنة

1.1. لماذا الموازنة؟

تدرج الموازنة ضمن النقد التطبيقي؛ الذي يكثر فيه الاعتماد على الجانب التحليلي الذي يستدعي استحضار مجموعة من النصوص الإبداعية (الشعرية) قصد الاستشهاد بها بالإضافة إلى أنه يتعامل مع المادة الشعرية تعاملاً مباشراً شرحاً وتفسيراً وموازنةً. فعليه تتعكس اتجاهات التفكير النقدي في عصره، وهو أحد المشارب التي يمكن عن طريقها إثراء لنظرية النقدية وتوسيع حدود التراث النقدي. «أما الألوان التي يتناولها المنهج التطبيقي لدى القدماء، فكانت تتمثل في نقد البيت الشعري، سواء كان بيتاً واحداً؛ أو عدة أبيات، وذلك من حيث اللفظ أو المعنى أو الصورة البيانية، أو ما يأتي أثناء ذلك من محسنات بدعية، وكذلك من حيث الشكل الموسيقي... ومن ألوان التطبيق كذلك نقد منهج القصيدة من حيث الابتداء

* الحسن بن بشر بن يحيى الآمدي النحوي الكاتب أبو القاسم صاحب كتاب الموازنة بين الطائيين. كان حسن الفهم جيد الدراية والرواية، سريع الإدراك، أخذ العلم عن الأخفش والزجاج وابن السراج والحامض وابن دريد ونظويه. توفي في عام (370هـ) وله تصانيف كثيرة نذكر منها: تفضيل امرئ القيس على شعراء الجاهليين، تبين غلط قدماء بن جعفر في كتابه نقد الشعر، المؤلف والمختلف من أسماء الشعراء، ينظر: أبو عبيد الله ياقوت بن عبد الله الرومي الحموي، معجم الأدباء، المجلد الثاني، تحقيق أحمد الحسين، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت 1991م، ص 369. وينظر: أبو القاسم الحسن بن بشر بن يحيى الآمدي، الموازنة، ج1، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، منيل الروضة، بيروت 1994، ص 08، 09.

والانتقال بين الأبيات والخاتمة ... كذلك من ألوان التطبيق ما درسوه تحت عنوان الموازنات الأدبية¹.

أما الموازنة، فمنهج قديم عرفه العرب منذ العصر الجاهلي، حيث «إن فعل الموازنة نفسه قديم قدم النظر في النصوص... ورغم أن هناك من يشكك في نتيجة الموازنة التي أجراها النابغة الذبياني بينه وبين حسان، لكنها تكشف عن ملاحظات لصيقة بنسيج النص ومستوى الإبداع في ذلك الزمن المتقدم من تاريخ النقد العربي»². والموازنة لغة من فعل «(وَزَنَ) والوَزْنُ يعني الثقل والخفة، والأوْزَانُ ما يوزن به التمر وغيره، كذلك الميزان يعني العدل. وقد يعني الميزان المكانة والمنزلة، قال ابن الأعرابي: العرب تقول ما لفلان عندي وِزْنٌ، أي قدر لخسته، لذلك فَوَزَنَ الشيء يعني تقديره ولا يوزن الشئيين إلا إذا كان على زنته أو كان محاذاه، وصاحب الموازنة يعني أنه وَزِينُ الرَّأْيِ: أصيله، وفي الصحاح: رَزِينُهُ. ووَزَنَ الشيء: رَجَحَ»³. ويمكن القول إن الموازنة مقارنة بين كل عنصرين اجتمع بينهما التشابه المطلق والتقارب النسبي الغالب في الخصائص العامة. وهي في الأدب مظهر من مظاهر النقد التطبيقي.

أما الآمدي فلم يتطرق إلى شرح مصطلح (الموازنة) على الرغم من توظيفه لصيغة الفعل (وَزَنَ) في مؤلفه في أثناء حديثه عن خطته في الكتاب، فقد أراد في المقدمة أن يفصح عن منهجه المحايد ورغبته في الابتعاد عن الهوى والميل إلى أحد الاتجاهين من خلال فعل الموازنة (الذي من دلالاته العدل والقسط)، يقول: «فأما أنا فليست أفصح بتفضيل أحدهما على الآخر ولكني أوازن بين قصيدتين من شعرهما إذا اتفقتا في الوزن والقافية وإعراب القافية»⁴. ففي جلّ المواضع التي وظف فيها الفعل (وَزَنَ)، كان من أجل التأكيد على

¹ - طه مصطفى أبو كريشة، النقد التطبيقي بين القديم والحديث، الشركة المصرية العامية للنشر لونغمان، ط1 القاهرة 1997، ص10، 11.

² - سعيد أبو الرضا، معالجة النص في كتب الموازنات التراثية، منشأة المعارف، الإسكندرية 1989، ص81.

³ - ابن منظور، م 13، ص552، 554.

⁴ - الآمدي، ج1، ص11.

رغبته في إقامة موازنة عادلة والابتعاد عن الهوى وتفضيل أحد الشعارين على آخر¹.
والموازنة الفعلية عند الآمدي كانت في الجزء الأخير من الكتاب، حيث عدل عن الموازنة
بين قصيدتين كما أعلن عن ذلك في المقدمة، ليوازن بين البيتين أو القطعتين إذا اتفقتا في
الوزن والقافية وإعراب القافية².

يُرجع الباحث سعد أبو الرضا نشأة أدب الموازنة إلى فكرة المختارات الشعرية التي
عرفها النقد التراثي من خلال المفضل الضبي (المفضليات) والأصمعي (الأصمعيات) « فكلا
من التفضيل والتصميم وليدا الموازنة بين النصوص، لكن الجمع والحشد والكم كان الغالب
في تسجيل هذه المصادر، إذ قلّمنا نجد فيها تفسيراً لنص أو بياناً لقيمة فنية أو أساساً يحدد
بصورة دقيقة أسس الموازنة التي بني عليها الاختيار لهذه النصوص دون غيرها³.
بينما يتفق بعض النقاد المحدثين على ربط الموازنة بكتب الطبقات، التي كانت شائعة عند النقاد
اللغويين في القرن الثاني للهجرة*.

أما توفيق الزبيدي، فيرى أنّ الموازنة ظاهرة أدبية، والظاهرة الأدبية لا تنشأ بالطرفة
وإنما تكون على الترقى والتطور، من ذلك أن احتلت (الطبقة) المرتبة الأولى، ثم تلتها
(المفاضلة) و(الموازنة). وما ذلك إلا لأن كتب (الطبقات) تقدمت زمنياً من ناحية التأليف.

¹ - ينظر: الآمدي، ج1، ج2، ج3، ص384،372،51.

² - ينظر: المصدر نفسه، ج3، ص374.

³ - سعد أبو الرضا، ص83.

* ترى سنية أحمد محمد أنّ نقاد القرن الثاني درجوا على أسلوب الموازنة، منهم الأصمعي الذي أظهر الميل إلى الموازنة
بين أوصاف الشعراء وقصائدهم وأبياتهم، ينظر: سنية أحمد حمد، ص147،148،291،292،314،315. أما طه أبو
كريشة، فيرى أنّ الموازنة كانت مصاحبة للنقد العربي القديم منذ نشأته، وتشير أقدم النصوص النقدية في كتاب (فحولة
الشعراء) للأصمعي و(طبقات فحول الشعراء) لابن سلام الجمحي إلى شواهد كثيرة تدل على ذلك، بل إنّ فكرة تقسيم
الشعراء إلى طبقات ند ابن سلام قامت في جوهرها على الموازنة. ينظر: طه أبو كريشة، ص62. بينما يرى سعد
أبو الرضا أنّ الكتب التي عرضت لأخبار الشعراء، قد اتصلت بهذه الموازنات، لاسيما في حديثها عن المفصلة بينهم ككتابي
(أخبار أبي تمام) و(أخبار البحراني)، بل إنّ كتب طبقات الشعراء تولي قضية الموازنة اهتماماً دون تفصيل للإجراءات
والأسس التي تقوم عليها مثل كتاب (طبقات فحول الشعراء) والاسم نفسه لعبد الله بن المعتز وكتاب (الشعر والشعراء) لابن
قتيبة، وكتاب (الورقة) لمحمد بن داود الجراح، كما تتصل الكتب التي تحدثت عن البديع بالموازنة أيضاً ينظر: سعد أبو
الرضا، ص18،19.

وهذه الأشكال الثلاثة يمكن ربطها بمستويات تلقي النص الأدبي في التراث النقدي، وهي: المستوى الانفعالي ثم المستوى التفاضلي، وأخيراً المستوى التأصيلي¹، وهو ما يتضح كالاتي:



والانشغال الرئيس الذي يربط بين هذه المستويات الثلاثة، والذي يتكرر لدى النقاد التراثيين هو أيهما أشعر؟ وما (موازنة) الآمدي إلا صورة أخرى لهذا التساؤل فهو يقول: «وأنا أذكر في هذا الجزء المعاني التي يتفق فيها الطائيين، فأوازن بين معنى ومعنى وأقول: أيهما أشعر في ذلك المعنى بعينه، فلا تطالبي أن أتعدى هذا إلى أن أفصح لك عن أيهما أشعر عندي على الإطلاق»². على الرغم من هذا، يرى توفيق الزبيدي أن (موازنة) الآمدي مرحلة متطورة في النقد التراثي نظراً لتوافر المادة الشعرية المكتوبة، ما جعل الناقد يتأمل النص ويتدبر الأدبية فيه. وموازنة الآمدي لم تكن لتتم لولا هذه الخصال³. لكن ما موقع (الموازنة) في الدراسات النقدية العربية الحديثة للتراث النقدي العربي؟

2.1. موقع الموازنة في المباحث النقدية العربية الحديثة

إنّ (الموازنة) جزء من النقد التراثي العربي، وأية قراءة لهذا التراث لا يمكنها أن تتجاهل عمل الآمدي، إلا أنّ فعل القراءة هذا محكوم بتعدد الشروط التاريخية وتغيرها من عصر إلى عصر، ومن ثم « فحدث القراءة متحد في أصوله متغاير في تجلياته، واحد في

¹ - ينظر: توفيق الزبيدي، 10، 17.

² - الآمدي، ج3، ص372.

³ - ينظر: توفيق الزبيدي، ص30.

آلياته متعدد في تطبيقاته»¹، فمنها القراءة الإحيائية (أو ما يزعمه رواد الإحياء أنهم يعيدون إحياء التراث العربي)، ومن القراءة الإسقاطية، التي استعارت المناهج الغربية لتطبيقها على التراث والانبهار به من خلال الأحكام الانفعالية والأخلاقية. وتجسد قراءة محمد مندور (للموازنة) هذا الاتجاه، حيث أفرط في إعجابه بذوق الآمدي، وهو ما يتماشى والنزعة التأثرية التي يعتد بها.

إنّ الذوق أساس النقد التأثري، لذلك ظل يدافع في كتابه (النقد المنهجي عند العرب) تهمة التعصب عن الآمدي². ومدحه بعبارات من مثل: (هذا الناقد العظيم) و(منهج المؤلف المستقيم) و(... التي تجعل الآمدي ناقدا منقطع النظير)³. بعد قراءة مندور ومعاصريه*. توالى قراءات أخرى للتراث النقدي العربي وتوسع مجال الاهتمام به وبالموازنة تحديداً. ومن بين الدراسات ذات البعد التاريخي، كتاب إحسان عباس (تاريخ النقد الأدبي عند العرب). حاول فيه أن يقدم دراسة شاملة للكتاب، بعرض أهم قضاياها والاتجاه النقدي للآمدي فيه وأبرز الأسس التي قام عليها، بالموازاة مع قراءته النقدية للكتاب.

بداية أظهر الباحث إعجابه بشخصية الآمدي النقدية وبالموازنة، لكونه أول ناقد متخصص، جعل النقد ميداناً لجهوده. وموازنته أشبه بالرسالة العلمية، استغل فيها جميع وسائل النقد المتاحة في عصره، وتناول أهم القضايا المطروحة آنذاك كالسرقات الشعرية اعتماداً على ذوقه الخاص وعلى الثقافة النقدية التي سادت عصره. من هنا يعد إحسان عباس (الموازنة) وثبة نقدية في تاريخ النقد العربي التراثي، بالنظر إلى خصائصها وطريقة تأليفها لا بالنتائج التي حققتها. ومرد هذا إلى منهج الآمدي فيها، فهو لم يرد الإفصاح عن أيّ الشعارين (أبو تمام والبحثري) أشعر على الرغم من ميله إلى البحثري وطريقته الشعرية ورفض المساواة بينهما، بحجة أن أبا تمام شديد التكلف لا يشبه شعره شعر الأوائل، بينما

1 - جابر أحمد عصفور، قراءة التراث النقدي عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط1، القاهرة 1994

ص45، 49.

2 - ينظر: محمد مندور، ص101، 102.

3 - ينظر: المرجع نفسه، ص117، 119، 343، 355، 356.

* يرى جابر عصفور أن كل من قراءات أمين الخولي وطه إبراهيم ومحمد مندور وعبد القادر القط، مرتبطة بنظرية التعبير، التي كانت صياغة نقدية للرومانسية. ينظر: جابر عصفور، قراءة التراث، ص33.

البحثري أعرابي الشعر مطبوع، فإذا كان أسلوب الشاعريين متباعداً، فكيف يمكننا الموازنة بينهما؟ وما الداعي للموازنة؟

يُرجع الباحث سبب تعصب الآمدي للبحثري على حساب أبي تمام، لاعتماده على ذوقه الخاص في الحكم واحتكامه إلى (عمود الشعر) أو ما سماه (بطريقة العرب) لكن الإبداع لا يمكن ربطه بقواعد محددة، إضافة إلى أنه لا أحد يستطيع أن يزعم أنه قد أحاط بطريقة العرب في قول الشعر. وتعد استعارات أبي تمام أهم مظهر من مظاهر خروجه على ما ألفه العرب لدى الآمدي. ويرجح الباحث أن يكون الدافع الديني وراء رفض مثل هذه الاستعارات بخاصة تلك التي تتعلق بالدَّهر والتشخيص. والأمر متعلق بمقولة (لا تسبوا الدهر). وهذه الأحكام حالت دون تذوق الجديد في هذه الاستعارات لدى فئة كبيرة من المتلقين والدافع الديني هو الذي جعله يرفض مقولة (أعذب الشعر أكذبه). ويطالب بالصدق في التشبيه.

يحمل النقد عند الآمدي حسب إحسان عباس، سمات أهل الظاهر، وهم الذين يسلمون بالمعنى القريب السهل، دون الحاجة إلى التأويل. وهذا ما جعله يرفض التعمق في معاني أبي تمام. وبالتالي الشعر لديه عالم مستقل من النغمة العذبة واللفظة المألوفة، ولا دخل للأفكار المتفردة والإشارات البعيدة. ومثل هذه النظرات الذوقية البعيدة عن التعليل كثيرة في (الموازنة) ومبعث غياب التعليل لدى الآمدي، النشأة التأثرية، التي ترضى بالإعجاب. والإعجاب قلما يعلل إذ ينأى بصاحبه عن إدراك الأسس الجمالية في العمل الفني¹.

حاول إحسان عباس أن يقدم دراسة نقدية تحيط بمعظم الجوانب المتعلقة بشخصية الآمدي النقدية وثقافته وكتابه، كما أنه تجنب الوقوع في فخ الانبهار والإعجاب المفرطين بل يرى جابر عصفور أنّ إحسان عباس حاول أن يقدم قراءة حدائية توازي ذلك النمط من القراءة الحدائية الذي طرحه أدونيس في الثابت والمتحول².

انبرى أدونيس للذود عن الحدائية العباسية. الحدائية التي عدّها فتحاً جديداً في مقاومة التتميط، والتكرار وسلطة الأنموذج التي نادي بها الذوقيون، وهو ما جسده في مؤلفاته النقدية

¹ - ينظر: إحسان عباس، ص 140، 170.

² - ينظر: جابر عصفور، قراءة التراث النقدي، ص 40.

ومقالاته. تطرق إلى (الموازنة) في كتابه (الثابت والمتحول) في القسم الثالث المعنون بـ(جدل الاتباع والإبداع أو القديم والحديث)، تحديداً في الفصل الثالث من القسم نفسه الموسوم (الحركة النقدية لدى الصولي والآمدي).

يرى أدونيس أنّ (موازنة) الآمدي ليست مقارنة بين شاعرين بقدر ما هي مقارنة بين مفهومين أو نظريتين للشعر: قديمة يمثلها البحتري، ومحدثة يمثلها أبو تمام. ركز على شخصية الآمدي النقدية بعرض أهم القضايا التي تحويها (الموازنة). تحدث عن الجدل بين أنصار الشاعرين، وحصره في إشكالات هي: المقلد والمجدد، والمؤثر والمتأثر، والشعر والناس، والشعر والعلم، وحاول أن يظهر كيف أنّ الآمدي ينتصر للبحتري على أبي تمام لأنّ البحتري يمثل عمود الشعر، بينما أبو تمام يقوم شعره على التجريب والكشف والفردية. أما ما يخص السرقات الشعرية، فإنه يرى أنّ دلالة السرقة في النقد التراثي من خلال (الموازنة)، هي التأكيد على النمطية والفصل التعسفي بين اللفظ والمعنى. من هنا يستخلص أهم مبادئ النقد عند الآمدي، وهي:

- ضرورة مقارنة الحقيقة والتطابق بين الاسم والمسمى.
- اعتبار القديم أنموذجاً وحجة يجب اتباعه، لأنه يمثل التعبير الأكمل عن المعاني.
- قياس جودة الشعر بمدى حرصه على استمرارية النمط القديم واتباعه له .
- الدعوة إلى استعمال المؤلف ورفض الغريب الذي لا يدخل في نطاق الذائقة العربية.

بهذا يصل أدونيس إلى قناعة مفادها أنّ الآمدي جسد الطريقة العمودية في قول الشعر في طريقة البحتري، وهي تتناقض مع طريقة أبي تمام الذي يحتكم إلى الفلسفة والمنطق في منظوره. من هنا فالآمدي لديه، أنموذج للثبات والاتباع في التراث النقدي العربي، في حين يعد أبو تمام رمز التحول والاكتشاف في تاريخ الشعر العربي التراثي¹.

مثلاً سعى أبو تمام إلى إبداع حداثة شعرية تتجاوز التقاليد الشعرية الموروثة، كانت قراءة أدونيس للآمدي قراءة حداثة «والقراءة الحداثيّة انتقادية وتثورية في آن، منطلقها تحطيم القوالب المتحجرة والثابتة لمنظومات القيم البالية في العالم. وهذا الهدف يجعلها

¹ - أدونيس، الثابت والمتحول، ص183، 195.

منحازة إلى (التجاوز) وإلى (الإبداع) دون (الاتباع)، ومن ثم فإنها تضع التراث في مناخ الأسئلة التي تبرز الثابت لتتففيه، وتؤكد الإبداع لتتطلق منه ¹.

تتطرق جمال الدين بن الشيخ في كتابه (الشعرية العربية) – تحديداً في المقال الذي يتقدمه والموسوم (مقالة حول خطاب نقدي) – إلى كتاب (الموازنة)، وحديثه عن الآمدي عنونه بـ(الآمدي أو أدب الموازنات) توحى دلالة هذا العنوان، اقتران اسم الآمدي بأدب أو تقليد الموازنات من جهة، ومن جهة أخرى التأكيد على أن (الموازنة) كطريقة نقدية، عرف شائع في الأدب والنقد التراثيين، وليست من ابتكار الآمدي، لكنها شهدت تطوراً مدهشاً في القرن الرابع للهجرة على يد الآمدي والقاضي الجرجاني في (الموازنة والوساطة).

إنّ القرون السابقة شهدت جهود العلماء لجعل الشعر ميداناً للإجماع، مستعيراً من علم الفقه هذه الآلية، ومن ثم تحديد معايير موضوعية في الحكم والتقييم. وتوصل النقد إلى تحديد كتابة عمودية يجب تطبيقها على الشعر في إطار الموازنة والتفضيل.

من هنا، يرى ابن الشيخ أنّ (الموازنة) ليست مقارنة ثنائية، بل مقارنة ثلاثية بين أثرين وأنموذج نظري هو المرجع، ويتعلق السؤال: أيهما أشعر؟ بمدى الاقتراب من هذا المرجع والنجاح في محاكاته، لأنه مبني أساساً على صيغة (أشعر الناس)، التي لا تعني أنّ هذا الرجل أحسن الشعراء، لكن المقصود بها أنه قد حقق القول المثالي لأجل التعبير عن حافز الغرض أي أنه قد أصاب الغاية في صميمها. ولا ينبغي القيام بما هو أفضل مما فعله بشأن هذا الموضوع، إذ إنّ الأمر مستحيل: أي أن قوله قد أفرغ في قالب الشيء ولا يمكن أن نفعل أفضل مما يقوله الشيء نفسه. أما فيما يتعلق بهذا الحافز، فإنّ الممارسة الشعرية تظل منغلقة.²

ركز ابن الشيخ في دراسته للموازنة على أمرين: الأول، يتعلق بما اصطلح على تسميته بسلم الجودة، وهو الذي تمّ من خلاله وضع حد إلى ما توصل إليه علماء القرنين الأول والثاني للهجرة. وفيه تمّ إقصاء الشعراء المحدثين. وفي هذه الفترة لم يكن النقد

¹ – ينظر: جابر عصفور، قراءة التراث النقدي، ص40.

² – ينظر: جمال الدين بن الشيخ، ص17، 18.

منفصلاً عن شؤون الخلافة الإسلامية، التي وظفت الأدوات نفسها في جميع الحقول، إضافة إلى أن أغلب النقاد كانوا قضاة أو موظفين في الدولة (ابن قتيبة والقاضي الجرجاني). الأمر الثاني، يتعلق بالموازنة التي سعى فيها الآمدي إلى وضع منهج للتحليل والقراءة.

فأما المنهج، فهو قائم على المقارنة بين الأشياء المتماثلة (قصيدة على الوزن والقافية نفسها والعروض). أما نمط الكتابة، فهو الكتابة العمودية التي يمثلها البحتري. والكتابة في هذه الحالة ليست مغامرة شخصية ولا تجربة خاصة يحق فيها للشاعر وضع معايير الخاصة وتحديدها باستمرار، لكنها تستجيب لحجات الكتاب والأعراب والشعراء المطبوعين والبلاغيين، وهي:

- تأمين الوظيفة التربوية بتوفير المادة الدراسية للكتاب .
- المحافظة على استمرارية التقاليد الشفاهية في القول الشعري، للتواصل مع البداوة.
- التكريس لمعنى المؤلف، ما يضمن تماسك النص الشعري. وهو سمة الشعر المطبوع.
- التأكيد على المحسنات البلاغية التي تستجيب للمعايير المقبولة عند البلاغيين.

لا رقى شعر أبي تمام إلى إنجاز هذه الوظائف، لأنه لا يستجيب لمطالب الكتابة العمودية مقلقاً لاستمراريتها ومتحدياً الإجماع عليها. بينما شعر البحتري مؤسس، يستجيب لمثل هذه الوظائف، بعكس شعر أبي تمام الذي يندرج ضمن جمالية مزعجة، تتطلب استنباط المعاني. وهي معان لا تتحقق التواصل، لأنها غامضة ومتخفية في ثنايا مقوماتها اللغوية. تكشف عن مفاجآت متعاقبة، وبالتالي شعره يحمل أكثر من دلالة، وهو ما يجعله عرضة لنقد عنيف ممن يولون الأهمية للمعنى ومن البلاغيين¹. يفهم من قراءة ابن الشيخ أن الآمدي يمثل مرحلة اكتمال مشروع الشعرية التقليدية التراثية، التي سعت منذ القرنين الأول والثاني إلى وضع أنموذج مكتمل ونهائي للعملية الإبداعية، يتقيد به الشعراء المحدثون، بحيث تكون الموازنة آلية الناقد لمعرفة مدى التزام هؤلاء بحدود الكتابة العمودية، فكان البحتري مثال الشاعر الوفي لها، بينما أبو تمام رمز التمرد عليها.

¹ - ينظر: جمال الدين بن الشيخ، ص34، 37.

هذا النمط الحدائي في قراءة التراث لا يزاحمه سوى نمط القراءة البنيوي، الذي يعيد قراءة التراث انطلاقاً من الآليات والمسلمات الخاصة بفهم اللغة، ليطبّقها على التراث بالنظر إليه كشكل من أشكال الاتصال. فعملية التواصل تقتضي مراسلاً ومتلقياً ورسالة وفك الدلالة لما كان من قبل مشفراً في النص¹. ومن بين الدراسات التي تصب في هذا المنحى دراسة عبد الله الغدامي، فهو يركز في مؤلفاته على المتلقي والنص، معتمداً على نظرية القراءة.

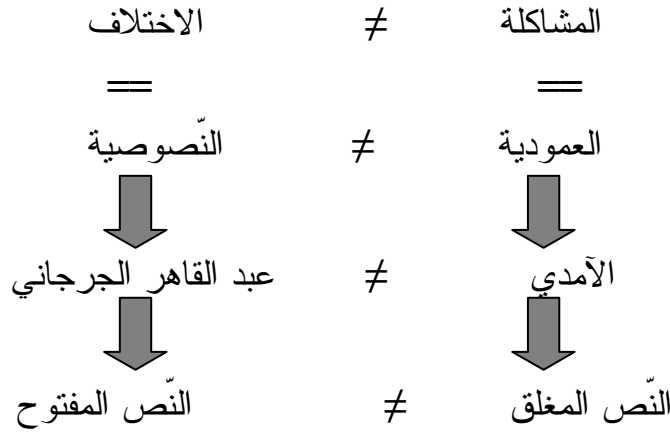
أما تناوله للموازنة، فكان على شكل دراسة مقارنة بين الأمدي صاحب نص المشاكلة وعبد القاهر الجرجاني صاحب نص الاختلاف، وكان ذلك في كتابه (المشاكلة والاختلاف) «وهذان الموقفان النظريان يستحكما في حالات استقبال النص الأدبي وقراءته ومن ثم الحكم عليه. فهما نظريتان في القراءة والتفسير، يقبلان نظريات الإبداع ويتقطعان أو يتدخلان معها»². ربط الغدامي مبدأ (الاختلاف) بعبد القاهر الجرجاني، وهو المبدأ الذي يقوم على الجمع بين شدة (الاختلاف) وشدة (الاتلاف) في النص الأدبي، ويرى أنّ محاولة عبد القاهر الجرجاني أنتجت منظوراً نقدياً متطوراً يعتمد على الوصف ويعطي الأولوية للإبداع ثم التقييم النقدي من خلال فحص أثر النص في القارئ، فهو لم يبحث عن المشاكلة بين الشئيين، بل إنه يرى أنّ الجمع بين المتنافرات والمتباينات، أقرب إلى الشاعرية من الجمع بين الأشياء المشتركة في الجنس والمتفقة في النوع.

من هنا فالقراءة هي المسئولة عن الكشف عن أبعاد النص وجماليته والنص من جهة يدفع القارئ إلى التأمل والبحث، لذلك تكون القراءة في هذه الحالة عملاً شاقاً يسعى إلى الربط بين المختلفات، ويأتي هذا المبدأ مقابلاً للمبدأ الذي يقوم على (منطق المعنى) الذي يسعى إلى (الجمع بين الشيء وشكله)، وهو ما يدعى بالمشاكلة³. والذي ربطه الغدامي بحديث الأمدي في (الموازنة) عن (عمود الشعر). ودراسة الغدامي قائمة على هذا النحو:

¹ - ينظر: جابر عصفور، ص 41.

² - عبد الله الغدامي، المشاكلة والاختلاف قراءة في النظرية النقدية وبحث في الشبيه المختلف، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء 1994، ص 08.

³ - ينظر: المرجع نفسه، ص 14، 19.



ربط الآمدي عمود الشعر بالطبع ووصف ذلك كله بأنه (المعروف). ونفى هذه الصفة عن الشعر الذي لا تتوافر فيه شروط العمود والطبع المعروف، وهو ما يعترض عليه الغزالي لأنه يرى بأنّ الشعر العربي وجد قبل الآمدي وحصر، ولا يكمن إخضاعه لقواعد موحدة، لأنّ أعمدته متعددة وطباعه مختلفة، وهو مما يستعصي على التصنيف.

وأكبر دليل على ذلك، (طبقات فحول الشعراء) لابن سلام الجمحي، التي بلغت عشرين طبقة، ولم تسد غرض الناقد، فأضاف إليها طبقات شعراء القرى وأصحاب المراثي، مما يعني تعدد الطباع وتنوع الأعمدة. ما يمكن استخلاصه من هذا أن فكرة عمود الشعر عند الآمدي صادرة عن ذائفته الخاصة وثقافته الشخصية، وبالتالي فـ(المعروف) ليست صفة شاملة للشعر العربي، بل صفة لما يخص الآمدي من الشعر. (والمعروف) لديه يحمل الصفات منها، البعد عن التعقيد ومستكره الألفاظ، ووحشي الكلام والالتزام بالطبع، الذي هو مذهب الأوائل. أما إذا قصد الشاعر الاستعارات البعيدة والمعاني المولدة، فشعره باطل ولا يشبه شعر الأوائل.

لكن فحص الشعر العربي يقوض مقولة الآمدي، إذ إنه لم يخل من مثل هذا النوع من الاستعارات والمعاني، بل هي التي أضفت سمة الإبداع والبلاغة عليه، وتكفي الإشارة إلى شعر المعلمات. ومن بين الحجج التي ساقها الغزالي للرد على مقولة عمود الشعر لدى الآمدي موازنته بين رأي هذا الأخير في شعر البحتري ورأي عبد القاهر الجرجاني فيه، ففي الوقت الذي يجعل الآمدي تجربة البحتري الشعرية أنموذج الشاعر المطبوع الذي ما فارق عمود الشعر المعروف. يرى عبد القاهر في شعر البحتري تجسيدا لمبدأ الاختلاف. فمعانيه

مولدة لا تخلو من التعقيد، تحتاج إلى إعمال الفكر. وهو ما جعل ابن الرومي يطلق عليه تسمية (رقي العقارب) ويعني ما لا يفهم من الكلام.

ويضيف الغدامي رأي أبي بكر البقلاني في شعر البحتري وما لاحظته عنه من الغرابة والتعقيد. وهذا كله يضع ما قام به الآمدي في موقع الشك والتساؤل. ومنه يخلص الغدامي إلى أن الآمدي لم يطلع على شعر البحتري اطلاعاً دقيقاً وشاملاً، بل سعى على تقيض أسلوب أبي تمام في مدح البحتري ووصف طريقته بالجري، على مذهب الشعراء المطبوعين ومذهب القدامى. لكن الآمدي لا يملك الحق في تفضيل أحد الشعراء انطلاقاً من ذوقه الخاص، ولا تصنيف الشعر العربي كله ولا حتى شعر البحتري، وبالتالي نظرية عمود الشعر لا تصلح كنظرية نقدية للشعر العربي، لأنها خلاصة ذوقية تخص الآمدي ولا تشمل ديوان العرب¹.

ركزت هذه الدراسات التي تناولت (الموازنة) على المقارنة التي أجراها الآمدي بين شعر أبي تمام والبحتري، وتصوره لمقاييس الشعر الجيد، لكن لماذا المقارنة بين شاعرين؟ ولماذا هذه العناية بالشعر؟

3.1. لماذا الشواهد الشعرية وليست الشواهد النثرية؟

ليس من الغريب أن يكون الآمدي مولعاً بالشعر، وأن تتم موازنته بيت شاعرين، بالرغم من تصاعد مرتبة الكتاب وانتشار الثقافة الكتابية في عصره، التي استغلها للإطلاع على دواوين الشعراء، وقراءة الآثار النقدية، كتلك التي اعتمد عليها في (الموازنة). فالآمدي كان مشدوداً إلى ثقافة السلف ولم تستطع الحضارة أن تستأصل فيه عنصر الجاذبية اتجاه عناصر الثقافة الشفاهية، منها إعلاء مرتبة الشعر على حساب النثر، وجعله في المرتبة الأولى في النقد والاستشهاد. ولا يمكن الظفر في (الموازنة) بكلام صريح، يفرق فيه الآمدي بين الشعر والنثر، إلا أن القراءة المتأنية تؤدي إلى فهم التالي:

فرق الآمدي بين الشعر والنثر على أساس الإيقاع أو الوزن، لأنه لم يتطرق إلى كل عناصر العروض لدى الترائيين، بل اقتصر على اضطراب الأوزان عند الشاعرين، وهو ما

¹ - ينظر: الغدامي، المشاكلة والاختلاف، ص 45، 53.

قد يوحي بأنّ الآمدي يمنح الأهمية للوزن على حساب العناصر العروضية الأخرى، اعتقاداً منه أنّ الوزن هو الحد الفاصل بين الشعر والنثر، ودلل على ذلك عندما أخذ على أبي تمام والبحثري كثرة الزحاف واضطراب الوزن في شعرهما، نحو قول أبي تمام:

يَقُولُ فَيَسْمَعُ وَيَمْشِي فَيُسْرِعُ وَيَضْرِبُ فِي ذَاتِ الْإِلَهِ فَيُوجِعُ

إِلَى الْمَفْدَى أَبِي يَزِيدَ الَّذِي يَصِلُ غَمْرُ الْمُلُوكِ فِي تَمَدِّهِ¹

ويظهر كذلك في قول البحثري:

وَلِمَاذَا تَتَّبَعُ النَّفْسُ شَيْئًا جَعَلَ اللَّهُ الْفَرْدَوْسَ مِنْهُ بَوَاءَ

حَالَاتِنَا عَنْ حَاجَةِ مَمْنُوعٍ مُبْتَغَاهَا، وَحَاجَةِ مَمْطُولَةٍ²

فالشاهد الأول الخاص بأبي تمام من بحر الطويل، وعند تقطيعه عروضياً تظهر التفعيلات المزاخفة فيه:

يَقُولُ فَيَسْمَعُ وَيَمْشِي فَيُسْرِعُ	وَيَضْرِبُ فِي ذَاتِ لِ الْإِلَهِ فَيُوجِعُ
0//0// 0/0// 0// 0// 0//	0//0// 0/0// 0// 0// 0//
فَعُولٌ مَفَاعِلُنْ مَفَاعِلُنْ	فَعُولٌ مَفَاعِلُنْ مَفَاعِلُنْ

تعرض البيت لزحاف القبض حيث حذف النون من (فَعُولُنْ) الأول، والياء من (مَفَاعِلُنْ) وذلك أمر مناف للطبع، لأنه لا يكاد يُعثر عليه في أشعار ما عرفوا بصفاء طباعهم. ويستدل الآمدي على هذا الاضطراب في الكثرة من استخدام الزحاف الذي لا يتوافق مع الطبع بما أثار عن دعبل الذي وصف شعر أبي تمام بأنه أشبه بالنثر.³

فالزحاف إذن في منظور الدوقيين هو دون الشعر، الذي هو نقيض النثر أو الخطاب العادي، هذا على الرغم من أنّ الآمدي لا يعترض على استخدام هذه الرخصة، لكن كثرتها

¹ - ينظر: الآمدي، ج2، ص270.

² - ينظر: المصدر نفسه، ج2، ص370، 371.

³ - ينظر: المصدر نفسه، ج2، ص269.

ولاسيما في البيت الواحد تجعل الشعر أقرب إلى الكلام المنثور، يقول: « وهذه الزحاف جائزة في الشعر غير منكرة إذا قلت، فأما إذا جاءت في بيت واحد في أكثر أجزاءه، فإن في نهاية القبح ويكون بالكلام المنثور أشبه منه الشعر الموزون »¹. إلا أن جمال الدين بن الشيخ لديه رأي مخالف حول الزحافات التي تعرض لها هذا البيت.

فهو يرى أن الشاعر حاول المزج بين منحنى الجملة ومنحنى الحركة الإيقاعية والشاعر عندما يلاقي صعوبة في تطويع العروض لتراكيبه اللغوية يلجأ إلى هذه الرخص (الزحاف العلل) وهو الشأن في بيت أبي تمام². فإذا أردنا ربط الحركة الإيقاعية في بيت أبي تمام بتركيبه اللغوي والدلالي، إن البيت في مدح أبي سعيد الثغري، يحاول فيه وصف ممدوحه بقوة الإنجاز وسرعة الفعل والأفعال الثلاثة التي استعملها وهي: القول والمشي والضرب، هي تدل على الحركة إنها ليست في حركتها العادية، بل مقرونة بسرعة الإنجاز.

في شرح ديوان أبي تمام أشار المحقق إلى أن معنى البيت مأخوذ من قول عائشة (رضي الله عنها في وصف عمر بن الخطاب رضي الله عنه) من قولها فيه: كان إذا قالَ أسمعَ، وإذا مشى أسرعَ، وإذا ضربَ أوجعَ، والشاعر أراد تعظيم ممدوحه مشبها إياه بالفاروق وهو من هو في القوة والشجاعة، واستدعى هذا التشبيه توظيف جمل قصيرة متتالية وموصولة، ذات إيقاع متوازن وسريع، بينما تفعيلات بحر الكامل الصحيحة طويلة (فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ) لا تتناسب وهذه المعاني والصفات. كما أنها لا تتناسب أيضاً مع إيقاع هذه الجمل المتوازنة، ذات الحركة السريعة لذلك عمد إلى حذف الخامس الساكن منها.

الشاعر أراد تطويع العروض لأغراضه الشعرية، فكان توظيفه للزحاف عن وعي وقصد. فقد اختار هذه الأفعال، التي اقترنت بسرعة الإنجاز، فكان مع القول السماع، ومع المشي الإسراع ومع الضرب الوجع، وكل هذا يحتاج إلى إيقاع سريع بتفعيلات قصيرة يتلاءم ودلالة هذه الحركات لذا كان الزحاف أداة لتفعيل هذه الحركة على مستوى الإيقاع في هذا البيت، أو لإحداث الفجوة: مسافة التوتر الإيقاعية حسب كمال أبو ديب.

¹ - الأمدى، ج2، ص 271.

² - ينظر: جمال الدين بن الشيخ، ص 283، 284.

فالزحافات التي أنكرها الآمدي على بيت أبي تمام، هي التي أضفت عليه شعريته، فلو خضع الشاعر لصرامة الإيقاع الخليلي لعمد إلى حشو البيت بألفاظ أخرى أو استبدالها بمفردات أقل إيحاء بالمعنى «... لكن شرط الإيقاع الجوهرى هو انعدام الانتظام المطلق، أي وجود فجوة: مسافة توتر بين المكونات الإيقاعية»¹. ولهذا أخذ محمد مفتاح على الناقد العروضيين التراثيين عدم استيعابهم الجيد لدور الزحاف. وعلّة ذلك أنهم «لم يهتموا إلا بالتفعيلة وما يطرأ عليها من زحافات وعلل، ولم يتبينوا بكيفية واضحة دور الزحاف في التشكيل الإيقاعي والمعنوي»².

لكن هل يعود رفض الآمدي (النقد الذوقي) للزحاف لمجرد تأثيره في انتظام الإيقاع بحيث أصبح البيت أقرب إلى الكلام المنثور؟. يمكن رد نفور النقد الذوقي من الزحاف وكثرته إلى اقتران السلامة العروضية بالطبع، «فالمطبوع من الشعراء مستغن بطبعه عن معرفة الأوزان وأسمائها وعللها لنبو ذوقه عن المزاحف منها والمستكره، والضعيف الطبع محتاج إلى معرفة شيء من ذلك يعينه على ما يحاوله في هذا الشأن»³. فالنفور العفوي من الزحاف سمة الشاعر المطبوع لدى ابن رشيق، ووجوده يعيبه ويحمله على التكلف. لعل هذا ما يبرر استنكار الناقد للزحاف في قول البحتري (شاعر الطبع لديه):

ولماذا تتبّع النفسُ شيئاً
جعلَ الله الفردوسَ منه بواءَ

يرى الآمدي أن هذا البيت أقبح من كل ما عيب به أبو تمام في هذا الشأن، إذ لم يقتصر البحتري على الجائز من الزحاف وهو حذف ألف (فَاعِلَاتُنْ) الأولى والثانية من بحر الخفيف وسين (مُسْتَفْعِلُنْ) وزاد في البيت سبباً وهو حرفان: الهاء من اسم الله عزّ وجل واللام من لفظ الفردوس وهو إكفاء⁴. وفضل الناقد لو أنّ الشاعر قال:

¹ - كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، ط1، بيروت 1987، ص52.

² - محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، ط2، الدار البيضاء 1986، ص45.

³ - ابن رشيق، ج1، ص134.

⁴ - ينظر الآمدي، ج2، ص370، 371.

جَعَلَ اللهُ الخُلْدَ مِنْهُ بَوَاءً¹

0/0/// 0///0/0// 0/0///

فَعَلَاتُنْ / مُسْتَفْعِلُنْ / فَعَلَاتُنْ

يربط كمال أبو ديب في مقاله (الشكل، الطقس، السلطة) بين هذه الأقسام الثلاثة وتأثيرها على الفكر العربي، وإذ يتحدث عن سلطة اللغة التي أنتجت علاقة التقيد بالسلطة يرى أن الدور الطاعي للإيقاع في القصيدة العربية (الجاهلية) ينبع من الممارسة الطقسية للإيقاع². بما أن الأمدي رمز من رموز هذه السلطة، فهو يحاول أن يحافظ على الشكل الطقوسي للقصيدة العربية من خلال إيقاعها الخليلي الثابت، فأوزان الخليل مستنبطة من الشعر الجاهلي، وبفصل اقتران الإيقاع بالتركرار تحولت هذه الأوزان إلى طبع.

لكن أبو ديب يرى أن التغيير « يتجسد في البدء بتدمير المكون الإيقاعي للقصيدة – الطقس – أي في تدمير الطقس في أكثر مكوناته جذرية: الإيقاع والتكرار في لحظة واحدة إذن ينفجر داخل القصيدة ببعديها الأساسيان: الإيقاع والتكرار، تكرار الشطر، عدد الوحدات الإيقاعية والقافية وتكرار الطبيعة الجزئية للبيت الشعري.... جوهرها يمثل هذا الانفجار تدمير للطقس، ولكنه على صعيد أعمق يمثل تدمير للسلطة التي يملكها الطقس، ونجد أنفسنا من جديد أمام حضور صراع الحداثة مع السلطة³. هذه الحداثة التي تجسدت في القصيدة العباسية باستخدام القوافي المنوعة كالمُسَمَّطُ والمُخَمَّسُ والمُزْدَوَجُ، في محاولة لإضافة إيقاعات جديدة ومحاولة بمدى تأثير الثقافة وتحولات العصر في الشعراء، لكن النقد الذوقي يسعى دائما لمحاصرة الجديد. فالماضي هو الطبع والأصل، وعض أن تكون مثل هذه التتويجات إضافات إلى رصيد الإبداع. أضحت استهانة بالشعر.

¹ - ينظر: الأمدي، ج2، ص 371.

² - ينظر: كما أبو ديب، الحداثة، السلطة، النص، مقالة في مجلة فصول، العدد 04، م1، الهيئة المصرية العامة

للكتاب، القاهرة 1984، ص 47، 48.

³ - المرجع نفسه، ص، 48.

تلعب الثقافة المتصلة بالحضارة دوراً في استحداث أنماط إيقاعية جديدة تتناسب والمعاني البعيدة والمفضلة على أساس أنّ الشعر تجربة فردية، وليس أبياتاً متناثرة تتحكم فيها سلطة الذوق الجماعي، لكن قد لا يكون للحضارة هذا التأثير في بعض المواقف النقدية الذوقية كموقف نازك الملائكة من الزحاف، ففي مؤلفها (قضايا الشعر المعاصر) تعرضت إلى الغاية من الزحاف ووظيفته في وزن الرجز، وشبهته بالداء الذي يصيب الإيقاع¹. هذا على الرغم من أنّ الترائيين عدّوه رخصة، جاء في أشعار شعرائهم بصورة جميلة ومقبولة.

إلا أنّ الخلل يكمن في أنّ الشاعر المعاصر بالغ في توظيف الزحاف التي بدأت تفرع أذن المتلقي فلا يأنس لهذا الشعر وكأنّ الزحاف أساس فيه، والزحاف بهذه الكثرة أفقد القصيدة موسيقاها فأشبهت النثر في نثرته. وهذا ما خلصت إليه في قولها: «... وإنما ينزلق إليه الشاعر المعاصر، هو أن يكتب أبياتاً كاملة، وأشطرّاً تفعيلاتها كلها مصابة بالزحاف... إنه علّة تعترى البيت وليس أساساً فيه أو هو مرض يصيب التفعيلة، واختلال صغير نحبه لأنه لا يرد كثيراً... ومن المؤسف أن يكون النادر اليوم في قصائد الرجز هو التفعيلة الصحيحة السليمة. إنّ شعرنا المعاصر صار من المرض بحيث كدنا ننسى طعم العافية، وقد نفشى الزحاف الذي هو في نظرنا، مسؤول إلى حد كبير عن شناعة الإيقاع والنثرية، وغيرها مما يشكو الجمهور من وجوده في الشعر والحق مع الجمهور»².

يأتي موقف نازك الملائكة من قصيدة النثر ليدعم اتجاه الآمدي الذي ينحو إلى التفريق بين الشعر والنثر على أساس الوزن، فقد حملت الشاعرة عل قصيدة النثر ووصفت دعوة أصحابها بالجرأة الزائدة التي أفقدت الشعر معناها. وإن كانت مزاعم هؤلاء التركيز على المضمون والعاطفة والخيال، فإنّه لا مجال للاستغناء عن الوزن، لأنّه روح الشعر، فلا شعر من دونه مهما يحشد الشاعر من صور وعواطف³. أما الشعر الحر الذي نادى به الشاعرة، فهو أسلوب آخر في توظيف عروض الخليل وليس خروجاً عنه: «إنّ الشعر الحر

¹ - ينظر: نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، ط14، بيروت2007، ص 109.

² - المرجع نفسه، ص 109، 110.

³ - ينظر: المرجع نفسه، ص 223، 225.

ليس وزنا معيناً — كما يتوهم البعض — وإنما هو أسلوب في ترتيب تفاعيل الخليل تدخل فيه بحور عديدة من البحور العربية الستة عشر المعروفة...»¹.

يؤكد موقفها ما ذهب إليه الغدامي في أنّ مفهوم الحداثة غير مرتبط بالزمن، ولا هو نقيض القدم، لكنه « مسألة رؤية فردية اجتهادية تتغير من وقت إلى آخر، أو من موضوع إلى آخر وربما صار الواحد حدثاً في مسألة من المسائل وغير حدثاً في أخرى، خاصة فيما يتعلق بعلاقة التطبيق والتصوير وبالمسلك. وقد تجد الواحد حدثاً في وقت من الأوقات وفجأة ينقلب على (حدثه) ويحاول تأويلها إلى شيء يبعده عن تصوراته السابقة، وكأن ذلك مروق فكري يلزم تصحيحه وتعديله كما حدث لنازك الملائكة — مثلاً —². وقد يكون هذا هو الذي جرى مع الشاعرة نازك صاحبة المبادرة الإيقاعية.

إنّ المسألة تتعلق بسلطة لقديم على كل ما هو جديد، وموقف الآمدي ونازك الملائكة من عروض الخليل (الوزن والزحاف)، خير دليل على ذلك، فالآمدي تفتن إلى أنّ الجانب الكمي في الإيقاع (كثرة الزحاف) يحدث خللاً في التلقي. وهذه الملاحظة تبعث من جديد في نقد نازك الملائكة. إذن المسألة ليست مسألة معالجة نقدية موضوعية، بقدر ما هي قضية رجعية، يحاول الناقد الذوقي دائماً أن يحيل على نموذج سابق زمنياً على هذا اللاحق الذي أمامه ليظهر قصوره بحجة الاختلاف مع الأوائل.

لقد حصر الآمدي قيمة الوزن وما يعتريه من تغيرات (الزحاف) في كونه العنصر الذي يفرق بين الشعر والنثر من خلال الشواهد التي ساقها منها:

يَقُولُ فَيَسْمَعُ وَيَمْشِي فَيَسْرِعُ وَيَضْرِبُ فِي ذَاتِ الْإِلَهِ فَيُوجِعُ

ولماذا تتبّع النفسُ شيئاً جعلَ الله الفردوسَ منه بواءً³

¹ — نازك الملائكة، ص 74.

² — عبد الله الغدامي، تشريح النص مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة، دار

الطلیعة، ط 1، بيروت 1987، ص 04.

³ — ينظر: الآمدي، ج 2، ص 370-270.

لكنه لم يتفطن إلى أنه لا يمكن مقابلة الشعر بالنثر اعتماداً على عنصر الوزن وحده لأن الشعر لا يختلف عن النثر في الإيقاع وحسب، إنما في المعطيات اللغوية المصاغة، لذا لا يمكن مجازاة الآمدي لاستبداله لفظة (الفردوس) بـ(الخد) لتجنب الخلل الإيقاعي في قول البحري:

جَعَلَ اللهُ الْفِرْدَوْسَ مِنْهُ بَوَاءً¹

الْخُدَّ

فالفردوس لغة: البستان والروضة، وهو حديقة في الجنة، يقال: سألت الفردوس الأعلى². أما الخد لغة: الدوام والبقاء في دار لا يخرج منها، ودار الخد: الآخرة ببقاء أهلها فيها. والخد اسم من أسماء الجنة³.

بالتالي لم تتطابق دلالتا الفردوس والخد على الرغم من أن كليهما من أسماء الجنة. اختار الشاعر لفظة الفردوس عن وعي لأنها أكثر إحياءً وهو يعزي ممدوحه في ابنته ويحثه على الصبر لأن مثواها أعلى مراتب الجنة وهي الفردوس. بينما إذا قال (الخد) فقد يكون الخد في غير الجنة. لذا الفرق بين الشعر والنثر « يكمن في نمط خاص من العلاقات التي يقيمها الشعر بين الدال والمدلول وبين المدلولات من جهة أخرى »⁴. وهو أكبر من أن يحصر في الإيقاع والوزن والقافية، وهذا الذي أغفله الآمدي، عندما لم يضع حدوداً فاصلة بين لغة الشعر ولغة النثر أو الخطابة، فهو يشترط أن تكون لغة الشعر عقلانية واعية ومحددة الأبعاد وسطحية المعاني ويفترض جريان القول الشعري مجرى الحقيقة، ومطابقة الصورة للواقع، وتسمية الأشياء بأسمائها، والوضوح في التعبير عنها، فهو يرفض خروج الشاعر في المجاز والتشبيه والاستعارة عما ألفتها العرب، وجرت العادة على استعماله ويستهن المعاني المولدة والفلسفية، التي تحتاج إلى التأويل وإعمال الفكر.

¹ - ينظر: الآمدي، ج2، ص371.

² - ينظر: ابن منظور، م6، ص196، 197.

³ - ينظر: المصدر نفسه، م3، ص202.

⁴ - جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الوالي ومحمد العمري، دار توبقال، الدار البيضاء، 1986، ص

لكن الآمدي بهذا يقيد الإبداع ويجرد الشاعر من خصوصيته ويحجز على الشاعر أن يمتد معجمه ويتسع ويتشعب، ويجعل الشعر في مرتبة واحدة مع الخطاب العادي. بينما اللغة الشعرية لغة انفعالية، متفوقة على اللغة المنطقية والنحوية، وهي لغة تخيلية تجسدها استعارات الشاعر ومجازاته، لذلك « تبقى هناك فروقاً بين الشعر والنثر، أول هذه الفروق: هو أن النثر اطراد وتتابع لأفكار ما، في حين أن هذا الاطراد ليس ضرورياً للشعر، ثانيها هو أن النثر يطمح إلى أن ينقل فكرة محددة، ولذلك يطمح أن يكون واضحاً، أما الشعر فيطمح أن ينقل شعوراً أو تجربة أو رؤياً ولذلك، فإن أسلوبه غامض بطبيعته. ثالث هذه الفروق، هو أن النثر وصفي وتقريري، ذو غاية خارجية معينة، بينما غاية الشعر في نفسه فمعناه يتجدد دائماً بتجدد قارئه»¹. وإذا كان هذا هو تصور الآمدي للشعر، فما قيمة الشاهد الشعري عموماً، وفيما أسماه الآمدي بالموازنة بصفة خاصة؟

4.1. الشاهد الشعري في (الموازنة)

اكتسبت الشواهد الشعرية قيمتها منذ أن بدأ اللغويون والنحاة التّفعيد للغة العربية الفصيحة، فاعتنوا بكلام العرب بالجمع والرواية، وأكثر ما اهتموا به هو الشعر الجاهلي الذي يأتي في المقام الثاني في الاستشهاد بعد القرآن، أما العلاقة بين الشاهد الشعري والظاهرة الأدبية التي يساق من أجلها الشاهد فإنها علاقة المشابهة، حيث يكون الشاهد أداة لإثارة تصديق الواقعة التي من أجلها سيق². وبالتالي الشاهد هو الدليل والحجة.

لقد تقدم أعلاه أن العرب أمّة شعر، شكل محور آدابها ونفدها، بحيث لا يمكن العثور على مصدر تراثي في الأدب والنقد يستغني عن الشاهد الشعري، فكل النقاد اتخذوا منه أداة لهم — إضافة إلى الشواهد الأخرى من القرآن والنثر — كما أفردت كتب خاصة لشرح الشواهد الشعرية، أبرزها شواهد سيبويه. أما في القرن الرابع للهجرة فقد تجاوز الاهتمام بشرح الشواهد إلى إقامة الموازنات بين الشعراء بحيث يكون الشاهد الشعري مادتها الأولى،

¹ — أدونيس، زمن الشعر، ص 156.

² — ينظر: فرانسو مورو، ص 54.

وأبرزها موازنة الآمدي فقد كان موضوعها المقارنة بين شعر أبي تمام والبحتري وهو ما أفره في مقدمة الكتاب¹.

لقد كان للشواهد الشعرية حضور قوي في متن (الموازنة)، حيث نجد من أصل (432) صفحة (وهو حجم كتاب الموازنة بتحقيق محي الدين عبد الحميد) (15) صفحة فقط لم ترد فيها أي شواهد شعرية. وهي صفحات تتوزع على المقدمة وافتتاحيات أجزاء الكتاب. ومن خلال عملية إحصائية بسيطة نجد هذه النتائج المرسومة على الجدول الآتي:

عدد الشواهد الشعرية في ج 1	عدد الشواهد الشعرية في ج 2	عدد الشواهد الشعرية في ج 3	عدد الشواهد الشعرية لأبي تمام	عدد الشواهد الشعرية للبحتري	عدد الشواهد الموازنة
374	731	210	460	301	1315

لكن هذا لا يعني أنّ شواهد (الموازنة) تنحصر في شعر الشاعرين وحسب، بل إنّ ثقافة الآمدي السلفية دفعته للاستشهاد بشعر شعراء متعددين، ينتمون إلى عصور مختلفة لكن على الرغم من ذلك فمعظمها شواهد متداولة في كتب اللغة والنحو والنقد والبلاغة.

لم يستمد الشاهد الشعري في النقد العربي القديم قيمته من مكانة الشعر لدى العرب وحدها بل إنّ للشاهد الشعري قيم أخرى، هي التي أهلته ليتصدر كتب النقاد والبلاغيين. منها ما يأتي:

• الشاهد الشعري يبعث الشاعر وشعره من جديد، مما يعني تلقائياً أنّ هذا الشاهد دعامة للديوان وبديلاً منه إذ لم يكن موجوداً. وهو سبب شهرة كتاب (الموازنة) الذي يحوي شواهد شعرية اقترنت بها شهرة الشاعرين أبو تمام والبحتري، منها قول أبي تمام:

السَّيْفُ أَصْدَقُ أَنْبَاءٍ مِنَ الْكُتُبِ²

قبل أن يدخل هذا الشاهد في مناقشة قضية السرقات الشعرية، اقترنت بواقعة تاريخية هي فتح عمورية على يد المعتصم الذي مدحه أبو تمام بقصيدة منها أخذ الشاهد.

¹ - ينظر: الآمدي، ج 1، ص 10.

² - ينظر: المصدر نفسه، ج 1، ص 53.

كذلك قوله:

طَوَيْتُ أَتَّاحَ لَهَا لِسَانَ حَسُودٍ

وَإِذَا أَرَدَ اللَّهُ نَشْرَ فَضِيلَةٍ

مَا كَانَ يُعْرِفُ فَضْلُ عَرَفِ الْعُودِ¹

لَوْ لَا اشْتِعَالُ النَّارِ فِيمَا جَاوَرَتْ

ذكر الآمدي هذا الشاهد في فضائل أبي تمام، وهو من أجود معانيه. ومن شواهد البحثري قوله:

وَلَيْسَ بِالْهَذْرِ طُوَلَتْ خُطْبُهُ

وَالشَّعْرُ لَمَحَّ تَكْفِي إِشَارَتِهِ

هَجَنْتُ شِعْرَ جِرْوَلٍ وَلَبْدٍ²

وَمَعَانَ لَوْ فَصَلَّتْهَا الْقَوَافِي

اشتملت (الموازنة) كذلك على شواهد شعرية متداولة في كتب النقد والبلاغة التراثيين للشعراء مختلفين. منها قول امرئ القيس:

وَأَرْدَفَ أَعْجَازًا وَنَاءَ بِكُلِّ

فَقُلْتُ لَهُ لَمَّا تَمَطَّى بِجَوْرِهِ

وقول طفيل الغنوي:

يَقْتَاتُ شَحْمَ سَنَامِهَا الرَّحْلِ³

وَجَعَلْتُ كُورِي فَوْقَ نَاجِيَةٍ

وقول المسيب:

بِنَاجٍ عَلَيْهِ الصَّيْعَرِيَّةُ مُكْدَمٌ⁴

وَقَدْ أَتَّاسَى الهمَّ عِنْدَ احْتِضَارِهِ

وقول الفرزدق:

لَيْلٌ يَصِيحُ بِجَانِبَيْهِ نَهَارٌ⁵

وَالشَّيْبُ يَنْهَضُ فِي الشَّبَابِ كَأَنَّهُ

¹ - ينظر: الآمدي، ج2، ص379.

² - ينظر: المصدر نفسه، ج2، ص380.

³ - ينظر: المصدر نفسه، ج1، ص17.

⁴ - ينظر: المصدر نفسه، ج1، ص39.

⁵ - ينظر المصدر نفسه، ج1، ص57.

وقول أبي نواس:

فَالخَمْرُ يَأقوتَةٌ وَالكَأْسُ لؤلؤةٌ
مِنْ كَفِّ لؤلؤةٍ مَمشوقةٍ القَدِّ¹

هذا على سبيل التمثيل لا الحصر.

• الشاهد الشعري يعني أكثر بالشعر لا بالشاعر، فقد يكون الشاعر مغموراً والشاهد في قمة الإبداع، فهو يعمل (الشاهد) ضد النسيان والإقصاء، هذا ما جسده (الموازنة) ذلك أن الأمدي لم تكن تعنيه شهرة الشاعر للاستشهاد بشعره. من ذلك الشاهد الآتي:

تَغَيَّبْتُ كِيَّ لَأَ تَجْتَوِينِي دِيَارِكُمْ
وَلَوْ لَمْ تَغِبْ شَمْسُ النَّهَارِ لَمَلَّتْ

الشاهد حسب المحقق محي الدين عبد الحميد لشاعر من الشعراء المغمورين، قد يكون اسمه أبو عبد الله الجدلي أو أبو عبد الله السلمي². لكن هذا لا ينقص من جودة المعنى في هذا الشاهد، فهو أقرب إلى الحكمة ما جعل الشعراء يتأثرون به، فقد ذكره ابن المعتز في سرقات الشعر للكُميت بن يزيد، وذكره الأمدي في سرقات أبي تمام في قوله:

فَإِنِّي رَأَيْتُ الشَّمْسَ زَيْدَتْ مَحَبَّةً
إِلَى النَّاسِ إِذْ لَيْسَتْ عَلَيْهِمْ بِسَرْمَدٍ³

إنّ مثل هذا المعنى لا يشترط أن يكون لشاعر معروف لكي يكون من الشواهد المتداولة والأبيات السائرة. كما أن الاستشهاد بهذا النحو من الشواهد من ميزات النقد الموضوعي الذي يحسب (للموازنة) لا عليها.

• تثبيت الشاهد الشعري في مدونة نقدية تقوم على الموازنة والتعليل (مهما تكن طبيعة هذا التعليل). ومن شواهد (الموازنة) التي يمكن إدراجها في هذا الإطار قول أبي تمام:

لَا تَسْقِنِي مَاءَ المَلَامِ فَإِنِّي
صَبُّ قَدْ اسْتَعذَبْتُ مَاءَ بُكَائِي

يناقش الأمدي الشاهد ومعللاً: «فقد عيب، وليس بعيب عندي، لأنه أراد أن يقول (قد استعذبت ماء بكائي) جعل للملام ماء، ليقابل ماء بماء، وإن لم يكن للملام ماء على الحقيقة...»⁴.

¹ - ينظر: الأمدي، ج1، ص60.

² - ينظر: المصدر نفسه، ج1، ص69.

³ - ينظر: المصدر نفسه، ج1، ص69.

⁴ - المصدر نفسه، ج2، ص244.

وقول البحتري:

ضَحَكَاتُ فِي إِثْرِهِنَّ الْعَطَايَا وَبُرُقُ السَّحَابِ قَبْلَ رُعُودِهِ

يرى الناقد أنّ الذين أعابوا على البحتري إقامته الرعود مقام العطايا، إنّما جهل منهم بمعاني العرب والمعنى صحيح، لأن الرعد مقدمة الغيث، وقلّ رعدٌ لا يتلوه المطر. وقد أخذ الشاعر المعنى من قول بشار:

وَعَدُّ الْجَوَادِ يَحْتُ نَائِلُهُ كَالْبُرُقِ ثُمَّ الرَّعْدِ فِي أَثْرِهِ¹

الشاهد الشعري أداة الآمدي في مختلف القضايا النقدية البلاغية التي عرض لها وخاض فيها في (الموازنة). فهو يبعث النصّ الشعري من جديد ويفته على القراءات المتعددة، باختلاف المقاربات النقدية، وباختلاف الفترات الزمنية (لازال شعر أبي تمام والبحتري يستقطب اهتمام النقاد المعاصرين).

• الشاهد الشعري يسهم في تشكيل الخطاب الأدبي والنقدي من جديد. ويتجلى ذلك في (الموازنة) في انفتاح الآمدي على الآراء النقدية المختلفة لعلماء ونقاد آخرين ومناقشته لهم. فقد رد على ابن أبي طاهر فيما نسبه إلى أبي تمام من سرقات شعرية لا يوافقها فيها الآمدي منها قول أبي تمام:

أَلَمْ تَمُتْ يَا شَقِيقَ الْجُودِ مُذْ زَمَنِ فَقَالَ: لَمْ يَمُتْ مَنْ لَمْ يَمُتْ كَرَمُهُ

أخذه من قول العتابي:

رَدَّتْ صَنَائِعُهُ إِلَيْهِ حَيَاتَهُ فَكَأَنَّهُ مِنْ نَشْرِهِا مَنْشُورُ

يرى الناقد أنّ مثل هذه المعنى لا يقال له مسروق، لأنه من المعاني المنتشرة بين الناس². والسرقة لديه لا تكون إلا في البديع المخترع الذي يختص به الشاعر، لا في المعاني المشتركة بين الناس³.

¹ - ينظر: الآمدي، ج2، ص348.

² - ينظر: المصدر نفسه، ج1، ص114.

³ - ينظر: المصدر نفسه، ج2، ص313.

وبما أنّ البحث يتمحور حول الشاهد الشعري في كتاب (الموازنة) هذا يدعو إلى البحث في طبيعة الشواهد الشعرية التي وقع اختيار الآمدي عليها.

2. طبيعة الشاهد الشعري في (الموازنة)

1.2. نوعية الشاهد الشعري: الكم العددي والغرض الشعري

يبدو أنّ الشاهد الشعري هو المحرك الأساس للقضايا النقدية والبلاغية التي تناولها الآمدي، لأنّ ثلاثة أرباع الموازنة شعر. وقد يرجع سبب انتشار الكتاب واستقطابه للجهود الباحثين المعاصرين نظراً إلى نوعية الشواهد المعتمدة فيه. فالآمدي كان قد حدد موضوع الكتاب وهو الموازنة بين شعر أبي تمام والبحثري، فهل بالإمكان إخضاع كل الديوان للشواهد؟

إنّ طبيعة الشاهد في العربية تؤكد استحالة تحويل ديوان شعري إلى مدونة شواهد. فهل يعني هذا أنّ دراسة الآمدي تخضع للانتقاء والاختيار؟

يبلغ عدد الشواهد الشعرية من شعر أبي تمام في (الموازنة) (460) شاهداً، وهو ما نسبته (34%) من شواهد (الموازنة)، أما عدد الشواهد الشعرية من شعر البحتري فهي (301) شاهداً أي ما نسبته (22%) من شواهد (الموازنة). وبالتالي تشكل الشواهد الشعرية من شعر الشاعرين ما نسبته (57%) من الشواهد الإجمالية المستشهد بها في الكتاب. يظهر في الجدولين الآتيين نوعية الشواهد الشعرية التي وقع اختيار الآمدي عليها من شعر الشاعرين من حيث الغرض الشعري والكم العددي.

1- جدول الشواهد الشعرية لأبي تمام في (الموازنة):

الغرض	المدح	الرتاء	الفخر	الهجاء	العتاب	الغزل	الاعتذار
عدد الشواهد	358	29	13	12	12	06	01
النسبة	%77	%6	%2	%2	%2	%1	%0

2- جدول الشواهد الشعرية للبحتري في (الموازنة):

الاعتذار	الغزل	العتاب	الهجاء	الفخر	الرتاء	المدح	الغرض
01	00	05	01	00	11	254	عدد الشواهد
00	00	1%	00	00	2%	%84	النسبة

إذن فمعظم الشواهد، يكون الآمدي قد اقتطعها من قصائد المدح لدى الشعاعين، بينما الأغراض الأخرى لم تتل حظها في (الموازنة). ولا يمكن المرور هكذا دون الوقوف على الإشكال الذي يثيره مثل هذا الاختيار.

هل لأن المدح أكثر الأغراض دوراناً وانتشاراً وتأثيراً في المتلقي، وبالتالي فضل الآمدي أن يجتهد في المديح حتى يكون لهذا الكتاب قيمة اجتماعية؟ أم لأنه يجسد العلاقة بين السلطة وممثل الشعب (الشاعر)؟ أو لأن أخطاء الشاعر فيه أقل مقايضة بأخطائه في أغراض أخرى أكثر لصوقاً بالذات؟ لأن الممدوح تحكمه قيم اجتماعية، ويحيط نفسه بعدد من رجالات العلم والمعرفة، ومنهم اللغويون والنحويون، الذين يترصدون هذا الضرب من الأخطاء.

قبل التحقق من صحة هذه الفرضيات من عدمها، أود الإشارة إلى أن قصائد المدح تشكل الجزء الأكبر في ديواني الشعاعين، ففي دراسة إحصائية تتعلق ببعض الشعراء العباسيين منهم أبو تمام والبحتري، وتخص إنتاجهم الشعري بحيث تشمل عدد الأبيات في كل غرض شعري وعدد القطع ونسبتها. كانت محصلة النتائج حول الأغراض الشعرية ما يلي: « إن نسبة القصائد المخصصة للمدح، وباللغة عند أبي تمام (45%)، وعند البحتري (51%)، تبيّن بوضوح سيادة هذا الغرض¹. وبغض النظر عن (الموازنة)، فإن إبداع الشعاعين تجلّى في المدح*. هذه النتائج تستوجب التحقق من الفرضيات المطروحة أنفاً، ولا يمكن الحديث عن ظاهرة سيادة غرض المدح على (الموازنة) وعلى شعر أبي تمام

¹ - جمال الدين بن الشيخ، ص 147، 149.

* ويمكن الإشارة هنا إلى دراسة إحصائية أخرى قام بها الباحث منير سلطان تخص ديوان أبي تمام، حيث توصل إلى أن غرض المدح يشغل ثلاثة أجزاء من أصل الأربعة أجزاء المكونة لديوانه الذي قام بشرحه التبريزي، ينظر: منير سلطان، بديع التراكيب في شعر أبي تمام الكلمة والجملة، منشأة المعارف، ط1، الإسكندرية 1998، ص 02، 04.

والبحتري دون ربطها بالسياق الاجتماعي والتاريخي وعلاقته بالأدب بعامة، وبغرض المدح بصفة خاصة في التراث.

أشار بعض اللغويين المعاصرين إلى الطابع الاجتماعي للغة « ففي القرن الحالي من الملحوظ أنّ رواد اللغويين قد ركزوا في دراستهم على الجانب الاجتماعي، وهو ما نراه بشكل ضمني أو مستقل في كتابات دو سوسور في سويسرا...¹ ». إنّ عملية التواصل تستلزم وجود عنصرين على الأقل، وهو ما أشار إليه في أثناء حديثه عن ثنائية اللغة والكلام، إذ إنّ كل كلام أولاً هو حوار بين متكلم ومخاطب². وكرد فعل على الدراسات البنوية التي ركزت على دراسة البنية اللغوية دراسة مغلقة، بعيدا عن السياق الاجتماعي.

ينادي أصحاب اللسانيات الاجتماعية (sociolinguistics)، بتفعيل هذا العنصر الهام في الدراسات اللغوية « فيما أنّ هناك من يرى اللغة بديهياً، هي سلوك اجتماعي، فدراستها دون ربطها بالمجتمع كمرجع، سوف تكون كدراسة قضية ما في المحكمة، دون ربط سلوك الواحد بسلوك الآخرين، لأننا إذا استبعدنا أي تأثير للسياق الاجتماعي هذا يدفعنا للشك في إمكانية الكلام في حد ذاته، بما أنّ الرسائل الملفوظة عموماً موجهة إلى مستمع³ ».

إنّ رد الاعتبار للسياق الاجتماعي في الدراسات النقدية يسهم في إضاءة جوانب عدة في النص. هذا ما تفتن إليه الأمدى، حيث أخذ في الحسبان دور المجتمع وتأثيره في ألفاظ ومعاني الشعراء، وأبدا ميله إلى المألوف والمعتاد من المعاني والألفاظ في البيئة العربية من جهة، ونفوره من تلك التي تخالف عادات العرب في القول. كما هو الحال في قول أبي تمام:

رَقِيقُ حَوَاشِيِ الْحِلْمِ لَوْ أَنَّ حِلْمَهُ
بِكَفِّكَ مَا مَارَيْتَ فِي أَنَّهُ بُرْدٌ

علق قائلاً: « ... والخطأ في هذا البيت ظاهر، لأنني ما علمت أحداً من شعراء الجاهلية والإسلام وصف الحلم بالرققة، وإنما يوصف بالعظم والرجحان والثقل والرزانة، ونحو ذلك كما قال النابغة:

¹ - محمد حافظ دياب، ص 156.

² Voir , Ferdinand De Saussure, Cour de linguistique générale, présenté par Dalila Morsly, Enag édition, Algérie 1990, p 26-30..

³ R . A . Hudson, Sociolinguistics, Cambridge university press published, second edition, London 1996, p 03,06.

وَأَعْظَمُ أَحْلَامًا وَأَكْبَرُ سَيِّدًا
وَأَفْضَلُ مَشْفُوعًا إِلَيْهِ وَشَافِعًا

وكما قال أبو ذؤيب:

وَصَبْرٌ عَلَى حَدَثِ النَّائِبَاتِ
وَحَلْمٌ رَزِينٌ وَقَلْبٌ ذَكِي

... ومثل هذا كثير في أشعارهم، ألا ترى أنهم إذا ذموا اللحم كيف يصفونه بالخفة، فيقولون: خفيف اللحم، قد خف حلمه؟¹.

رفض الناقد جملة من سرقات البحري من أبي تمام بحجة أن المعنى فيها متداول في المجتمع، تأثر به البحري كما تأثر به أبو تمام، منها:

قال أبو تمام:

جَرَى الْجُودُ مَجْرَى النُّومِ مِنْهُ، فَلَمْ يَكُنْ
بِغَيْرِ سَمَاحٍ أَوْ طِعَانٍ بِحَالِمٍ

وقال البحري:

وَيَبِيْتُ يَحْلُمُ بِالْمَكَارِمِ وَالْعُلَى
حَتَّى يَكُونَ الْمَجْدُ جُلَّ مَنَامِهِ

عقب الآمدي: « وهذا الكلام موجود في عادات الناس، ومعروف في معاني كلامهم، وجارٍ كالمثل على ألسنتهم، بأن يقولوا لمن أحب شيئاً أو استكثر منه: فلان لا يحلم إلا بالطعام... ولا يقال لمن كان هذه سبيله: سرق، وإنما يقال له اتفاق...»². وبالتالي لا يمكن الاستغناء عن السياق الاجتماعي في المسائل النقدية التي عالجها الناقد في ضوء الشواهد.

إذا سلمنا بانتشار قصيدة المدح في العصر العباسي، كون غرض المدح الأكثر تأثيراً في المتلقي، فذلك يعني أن الآمدي اتجه صوب شواهد المديح حتى تكون (للموازنة) أهمية اجتماعية لأن «الحكم الاجتماعي يرفض كل الأعمال الفنية التي لها صبغة الفردية أي التي لا يمكن أن تنشأ بينها وبين أفراد المجتمع أي علاقة... فالفن ظاهرة اجتماعية من الطراز الأول والعمل الفني الناجح هو الذي يقدم إلى المجتمع شيئاً يتفاعل معه ويفيد منه وطبيعي أن هذا التفاعل يكون في أقوى صورته حين يكون العمل الفني مصوراً للاتجاه العام وروح

¹ - الآمدي، ج2، ص129.

² - المصدر نفسه، ج2، ص314.

العصر السائدة في بنية من البيئات ... فالأساس الاجتماعي يربط بين العمل الفني وظروف الحياة القائمة ومن خلال هذا الربط تتحدد القيمة»¹.

تحكم الممدوح في التراث العربي قيم اجتماعية كالكرم والشجاعة والبطولة والسماحة وحماية الجار ومساعدة المحتاج...، وعلى الشاعر أن لا يخرج عن إطار هذه القيم فذلك قد يعرضه لغضب السلطة عليه. ومن شواهد (الموازنة) التي جسدت حرص الشاعر على تحميل شعره هذه القيم ما يأتي:

قال أبو تمام:

وَمَا سَافَرْتُ فِي الْأَفَاقِ إِلَّا
وَمِنْ جُدُوكَ رَاحِلَتِي وَزَادِي
مُقِيمُ الظَّنِّ عِنْدَكَ وَالْأَمَانِي
وَإِنْ قَلِقْتُ رِكَابِي فِي الْبِلَادِ

فَلَوَيْتَ بِالْمَعْرُوفِ أَعْنَاقَ الْمُنَى
وَحَطَمْتَ بِالْإِنْجَازِ ظَهَرَ الْمَوْعِدِ

إِذَا مَا رَحَى دَارَتْ أَدْرَتْ سَمَاحَةً
رَحَى كُلُّ إِنْجَازٍ عَلَى كُلِّ مَوْعِدِ

وَأَرَى الْأُمُورَ الْمُشْكَلَاتِ تَمَرَّقَتْ
عَنْ مِثْلِ نَصْلِ السَّيْفِ، إِلَّا أَنَّهُ
ظُلُمَاتُهَا عَنْ رَأْيِكَ الْمُتَوَقِّدِ
عَنْ مِثْلِ نَصْلِ السَّيْفِ، إِلَّا أَنَّهُ
مُذُ سَلِّ أَوَّلَ سَلَّةٍ لَمْ يُغْمَدِ
فَبَسَطْتَ أَزْهَرَهَا بِوَجْهِ أَزْهَرِ
وَقَبَضْتَ أَرْبَدَهَا بِوَجْهِ أَرْبَدِ

كَرِيمٌ مَتَى أَمْدَحُهُ وَالْوَرَى
مَعِي، وَإِذَا مَا لُمْتُهُ لُمْتُهُ وَحَدِي²

¹ - عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي، القاهرة 1992، ص 88، 87.

² - ينظر: الأمدي، ج2، ص61- 206، 205-210-291.

قال البحتري:

أَشْكُو نَدَاهُ بَعْدَ أَنْ وَسِعَ الْوَرَى وَمَنْ ذَا يَذُمُّ الْغَيْثَ إِلَّا مُذَمَّمٌ

وَفِي عَفْوِهِ - لَوْ يَعْلَمُونَ - عُقُوبَةٌ تُقَعِّعُ فِي الْأَعْرَاضِ إِنْ لَمْ يُعَاقَبِ

غَرِيبُ السَّجَايَا مَا تَزَالُ عُقُوبَنَا مُدْلَهَةٌ فِي خَلَّةٍ مِنْ خِلَالِهِ

إِذَا مَعَشَرٌ صَانُوا السَّمَاحَ تَعَسَّفَتْ بِهِ هِمَّةٌ مَجْنُونَةٌ فِي ابْتِدَالِهِ

الْيَوْمَ أَطْلَعَ لِلْخِلَافَةِ سَعْدَهَا وَأَضَاءَ فِينَا بَدْرُهَا الْمُتَهَلِّلِ

لَبَسَتْ جِلَالَةَ جَعْفَرٍ، فَكَانَهَا سَحَرٌ تَجَلَّلَهُ النَّهَارُ الْمُقْبِلُ¹

الناقد بدوره حريص على متابعة أخطاء الشعراء في غرض المدح، وهو خير مثال فقد خطأ البحتري في قوله:

غَرِيبُ السَّجَايَا مَا تَزَالُ عُقُوبَنَا مُدْلَهَةٌ فِي خَلَّةٍ مِنْ خِلَالِهِ

إِذَا مَعَشَرٌ صَانُوا السَّمَاحَ تَعَسَّفَتْ بِهِ هِمَّةٌ مَجْنُونَةٌ فِي ابْتِدَالِهِ

إذ يقول: « قوله (إِذَا مَعَشَرٌ صَانُوا السَّمَاحَ) معنى رديء، لأن البخيل ليس من أهل السماح فيكون له سماح يصونه، وسواء عليه قال: صانوا السماح، أو صانوا السخاء، أو صانوا الجود أو صانوا الكرم، فإن ذلك كله لا يملك البخل منه شيئاً، وهو منهم بعيد، فكيف يصونونه؟ »².

انطلق الأمدي من الواقع وما يقرره المنطق، إذ السماحة تعني الجود والكرم. بينما صيانة الشيء تعني البخل والشح، وهما مفهومان متناقضان تماماً، من هنا لم يتقبل الناقد معنى المدح في الشاهد، ورفض أن يخرج على سبيل المجاز بحجة أن البحتري شاعر

¹ - ينظر: الأمدي، ج2، 291-310 - 346-358.

² - المصدر نفسه، ج2، ص346.

متأخر لا يجوز له أن يبعد في التمثيل والمجاز¹. مثل هذه النظرة الضيقة إلى الشاعر المحدث كثير ما تكرر في (الموازنة).

إن حضور قصيدة المدح في العصر العباسي في المتلقي، ليس من منطلق أن الشاعر نائب الشعب في برلمان الخليفة، لأن «علاقة الشاعر بالسلطة في تراثنا العربي كانت في الغالب علاقة التابع بالمتبوع، فالشاعر هو الذي يسعى في الغالب للظفر بنظرة من عين السلطة، وإذا ما ظفر بهذه النظرة يكون قد بلغ غاية المراد في حياته مستشعراً الأمان ما دام يستظل بجناحها. صحيح أن السلطة في أحيان كثيرة كانت في أمس الحاجة إلى الشاعر لكنها لم تبذل جهداً لاجتذابه إذ يكفي أن تغمز له من بعيد بطرف من عينها حتى يهرع إليها ممتناً و شاكراً»².

من هنا امتدت يد السلطة في التراث العربي في لرسم ملامح العملية الإبداعية « فلقد كان ارتباط الأدب بالسلطة في تاريخ الكتابة العربية أحد أبرز العوامل التكوينية لها، ولهذا الارتباط أبعاد مختلفة من أهمها الارتباط الفيزيائي... بل التأثير الداخلي عل صعيد رؤية الكاتب للعالم وحرسته في التعبير عنها، ثم على صعيد بنية القصيدة نفسها»³.

بدت هذه السلطة في بعض شواهد (الموازنة)، منها قول أبي تمام:

فَرَّتْ بِقِرَّانِ عَيْنِ الدِّينِ وَانْشَرَّتْ
بِالْأَشْتَرَيْنِ عُيُونِ الشَّرِّكَ فَاصْطُلِمَا⁴

القصيدة التي أخذ منها الشاهد في مدح أحد قادة معركة (بابك) الذين مدحهم أبو تمام وهو إسحاق بن إبراهيم المصعبي، ويهنتنه فيها بنصره على المشركين وإعلائه لكلمة الإسلام، والشاعر ملزم بأن يناصر ممدوحه في آرائه وأفعاله، وقد يصل الأمر أن يرافقه في معاركه كما فعل أبو تمام في معركة فتح عمورية أين كان إلى جانب المعتصم. وتعمد الشاعر الإتيان بهذه الاشتقاقات لأنها تخدم معنى البيت، مما يعني أن الشاعر في المدح يخضع نظمه لما يقتضيه الموقف والحدث.

¹ - ينظر: الأمدي، ج2، ص346، 347.

² - أحمد عبد الحي، الشاعر والسلطة، إيتريك للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة 2004، ص11.

³ - كمال أبو ديب، الحداثة، السلطة، النص، ص41.

⁴ - ينظر: الأمدي، ج2، ص250.

إنّ تتبع نشأة علاقة الشاعر بالسلطة من خلال عرض المديح ليس هدفاً من أهداف البحث إلاّ أنّه لا ضير من إشارة مجملة إلى هذه القضية التي تناولها جمال الدّين بن الشيخ في كتابه (الشّعريّة العربيّة) تحت عنوان (الشاعر في المدينة/ الجاذبية البغدادية)، حيث عرض أسباب توافد الشعراء على مدينة بغداد التي كانت مركز إشعاع علمي وثقافي كبيرين فبانّ انتقال المجتمع من القبيلة إلى الحاضرة وتغير الظروف الحياتية في المدينة، جعل الشاعر يفقد مكانته ووظيفته.

فهو لم يعد لسان القبيلة وحاميتها لذلك اتجه إلى البحث عن مكانته وتكوين شخصيته الثقافية ليحصل على مكانة في سلم الطبقات الاجتماعية، وهذا توفره أغراض محددة هي: المدح والهجاء والرّثاء، ومن بين الأمثلة التي ساقها الباحث انتقال كل من أبي تمام والبحثري من سوريا وطوافهما بمختلف المدن واستقرارهما في بغداد لنيل العطاء والشهرة، فالطبقة الحاكمة تستغل الشاعر ذي الأصل المتواضع لخدمتها مقابل المال والمكانة، فالقائمين على الأدب في هذه المرحلة هم أنفسهم رجالات السلطة، هذا ما يؤدي بكثير من الشعراء التخلي عن قناعاتهم الشخصية أو إخفائها مقابل الامتيازات المقدمة¹.

إنّ نفي الفرضية المتعلقة بعلاقة الشاعر بالسلطة يؤكد الفرضية الثانية، فلا شك أنّ الآمدي كناقذ مطلع، يعلم جيداً أنّ أخطاء الشعراء في المدح أقلّ مقايسة بأخطائهم في الأغراض الأخرى، لأنّه إنتاج رسمي إلى جانب الهجاء والرّثاء، في مقابل الإنتاج الشخصي الأكثر لصوقاً بالذات كشعر الحكمة والخمريات والغزل، بالرغم من أنّ الشاعر في المدح يكتب المقاطع الغزلية.

وكون قصيدة المدح موعلة في القدم فقد عرفت شكلاً ثابتاً من حيث الصياغة والبناء وأصبحت لها تقاليداً فنية، وهي في وظيفتها امتحان للشاعر في إمكاناته على اختيار المفردات وتشكيل الصور، فالمديح ألا يخطئ الشاعر ولا يسرع ويطلق العبارات بغير نظر وهو ما وصفه أبو ديب بالأداء الطقسي للقصيدة: «وخلال تطورها، تتحول القصيدة العربية إلى أداء طقسي على مستوى آخر، هو مستوى الوظيفة التي تحققها في سياق معين (المديح الرثاء، الهجاء) والوظيفة التي تمثلها حركاتها (أو شرائحها) ضمن بنيتها الكلية. هكذا تصبح

¹ - ينظر: جمال الدين بن الشيخ، ص 61، 78.

كل قصيدة مديح تعاملاً مع طقس قائم وصدوراً عنه، وممارسة له قد يتم فيها تفرّيع وتنويع جزئيان...»¹.

الوجه الآخر للسلطة يمثله جماعة اللغويين والنحويين التي يحيط بها الخليفة نفسه لكي يترصدوا أخطاء الشعراء «فهم ينصبون أنفسهم رقباء على الشعراء ويفرضون نظرية تستجيب في نهاية المطاف لذوق الجمهور. هؤلاء العلماء المرموقون يقترحون دراسات تهتم باللغة والأغراض والتطريز ويوجهون صناعة المختارات... يقومون الشعراء الذين غالباً ما أسهموا في تكوينهم»². فقد أورد الآمدي الخطأ الذي أخذ على الأخطل في مدحه لعبد الملك بن مروان:

وَقَدْ جَعَلَ اللهُ الْخِلَافَةَ مِنْهُمْ
لَأَبْيَضَ لَا عَارِي الْخَوَانَ وَلَا جَدَّبِ³

« وهذا لا يمدح به خليفة...»⁴ .

إنّ غرض المدح مقياس من مقاييس الفحولة الشعرية، وهو سبب إبعاد كثير من الشعراء من طبقة المجديين مثلما هو حال ذي الرّمة. «والخلاصة أنّ صورة القصيدة العربية والتقاليد الفنية التي تمثلت فيها كانت إلى حد كبير ترجع إلى اعتبارات اجتماعية وقد اتخذت هذه الاعتبارات أساساً للنقد»⁵. إذا كان الناقد قد وقع اختياره على غرض المدح فعلى أي أساس وقع اختياره؟

2.2. منبع الاختيار عند الآمدي: الذوق أم المعرفة أم الجمع بينهما؟

يستوجب الأمر، بهدف مقارنة هذه الشواهد الشعرية بالتحليل والتأويل استغلال بعض النظريات النقدية الحديثة، بداية من النظرية التّواصلية، فكل نص شعري هو فعل تواصلية يتم على النحو الآتي: «إنّ المرسل يوجه رسالة إلى المرسل إليه، ولكي تكون الرّسالة فاعلة

¹ - كمال أبو ديب، الحداثة، السلطة، النص، ص 48.

² - جمال الدين بن الشيخ، ص 55.

³ - ينظر: الآمدي، ج 1، ص 45.

⁴ - المصدر نفسه، ج 1، ص 45.

⁵ - عز الدين إسماعيل، ص 171.

فإنها تفترض بادئ بذي سياقاً تحيل إليه... سياقاً قابلاً لأن يدركه المرسل إليه، وهو إما أن يكون لفظياً، أو قابلاً لأن يكون كذلك، وتقتضي الرسالة، بعد ذلك سنناً لها مشتركاً، كلياً أو جزئياً بين المرسل والمرسل إليه، اتصالاً يسمح لها بإقامة التواصل والحفاظ عليه¹. ويمكن تمثيل هذه العملية في الشكل الآتي، استناداً إلى مخطط جاكبسون:

السياق

المرسل.....الرسالة(الخطاب)..... المرسل إليه

السَّنن(الشَّفرة أو النظام اللغوي)

من بين هذه النظريات المتعلقة بهذه العناصر، يمكن الإفادة من النظريات الآتية*: النظرية الشعرية ونظرية التلقي والنظرية التداولية في قراءة شواهد الآمدي اعتماداً على آلياتها.

عندما يورد الآمدي شواهده فإنه كان يراعي هذه العناصر، لاسيما فيما يتعلق بقضية العلاقة بين اللغة والتلقي العام والمتلقي والسياق الاجتماعي والثقافي، والمتلقي والعرف الديني، وبين المتلقي الذي لا يقبل إقحام الفلسفة في الشعر. ومن الشواهد التي اعترض عليها لأنها تخل بالعلاقة بين اللغة والمتلقي، قول أبي تمام:

قَسَمَ الزَّمَانُ رُبْعَهَا بَيْنَ الصَّبَا وَفَبُولَهَا وَدَبُورَهَا أَثَلَاثَا

¹ - جاكبسون، ص 27، 28.

* تعنى النظرية الشعرية بالنص من حيث كونه طريقة خاصة في توظيف اللغة، ابتعاداً عن تصور قبلي وبعدي وفقاً لتزامنية دي سوسور، أما نظرية التلقي أو القراءة فيمكن استغلال مقولاتها حول التلقي وفعل القراءة وأفق التوقع ودور القارئ في إعادة إنتاج النص، كذلك النظرية التداولية وهي الفرع العلمي من مجموعة العلوم اللغوية الذي يختص بتحليل عمليات الكلام بصفة خاصة، ووظائف الأقوال اللغوية وخصائصها خلال إجراءات التواصل بشكل عام. هذا العلم الذي أخذ ينمو في العقود الثلاثة الأخيرة فحسب، ذو طبيعة (عبر تخصصية) تغذية جملة من العلوم من أهمها الفلسفة وعلم اللغة والأنثروبولوجيا وعلم النفس وعلم الاجتماع... بحيث أصبحت التداولية تعنى بتحليل العلاقة بين النص ومن يستخدمه...وهي العلم الذي يعني بالشروط اللازمة لكي تكون الأقوال اللغوية (مقبولة وناجحة وملائمة) في الموقف التواصلية الذي يتحدث فيه الكلام. ينظر: صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت 1990، ص 25. ويتعلق بالتداولية مفاتيح لتحليل الخطاب كالتلقي والمعرفة الخلفية، وهي آليات مساعدة لتحليل شواهد الشعر في (الموازنة).

ذلك أن الصبأ هي القبول، وليس بين أهل اللغة وغيرهم في ذلك اختلاف¹.

يرفض الأمدي أن يكون الشاهد على سبيل الاستعارة، واستقى حجته من طريقة العرب في استعمال لغتهم يقول: «إنه ما سُمع من العرب (زيدٌ قَبُولُكَ) أي: مُقَابِلُكَ، ولا (دار زيد قَبُول دار عمرو) بمعنى مُقَابِلَتِهَا، فإنما خُصَّت الصبَّا وحدها بهذا الاسم، لأنها تأتي من الموضع الذي يُقبل منه النهار، وهو مطلع الشمس، وقيل لها (دبور) لأنها ضدها، أخذه من أقبل وأدبر...وما أصن أحداً يدعي هذا، ولا يستجيز أن يعارض بمثل هذه المعارضة، ولا يحدث لغة غير معروفة، وينسب إلى العرب ما لم تعلمه ولم تنطق به»².

تقتضي العلاقة بين اللغة ومستعملها التواضع (الاتفاق) على السنن اللغوي المشترك لكي تتحقق عملية التواصل. لكن أبو تمام في هذا الشاهد أخل بإحدى قواعدها حيث جعل الصبأ غير القبول، مما قد يؤدي إلى الإخلال بعملية التواصل. وهو ما أراد الأمدي تجنبه ليضمن التواصل بين المتلقي وشعر الشاعر من خلال تتبعه لمثل هذه الأخطاء. وشعر أبو تمام أكثر عرضة لمثل هذا النقد، فهو حسب النقد الذوقي يحتاج إلى إعمال الفكر، وقوة البديهة وهو ما لا يتوافر في القارئ البسيط، هذا الذي اتهم الشاعر بأنه يقول ما لا يفهم.

لكن الشعر لغة إيحائية مفعمة بالخيال، أداتها المجاز، هدفها خرق المؤلف. وأقل ما تستوجبه من المتلقي هو القراءة المتمعنة التي تجعل من النص عالما من الدلالات غير متناهية.

يستهن الأمدي الشواهد الشعرية، التي لا تراعي ما تعود عليه العربي في بيئته الاجتماعية والثقافية، بخاصة في شقها البدوي، من هنا اعترض على قول البحري:

قِفِ العيسَ قَدْ أدنى خطأها كلالها و سَلْ دَارَ سَعْدَى إِنْ شَفَاكَ سُؤْلُهَا³

يقول: «هذا لفظ حسن، ومعنى ليس بجيد، لأنه قال (قَدْ أدنى خطأها كلالها) أي: قارب من خطوها الكلال، هذا كأنه لم يقف لسؤال الدار التي تعرض لأنه يشفيه سؤالها، وإنما وقف

¹ - ينظر: الأمدي، ج2، ص141.

² - المصدر نفسه، ج2، ص141، 142.

³ - ينظر: المصدر نفسه، ج2، ص345.

لإعياء المطي...العرب لا تقصد الديار للوقوف عليها، وإنما تجتازها، فيقول الرجل لصاحبه أو صاحبيه: قف، وقفا...»¹.

لقد خالف البحري في هذا الشاهد ما ألفته العرب من التسليم على الديار، فهي لا تقصدها لتقف عندها. لكن تعرج عليها أثناء سيرها لتسلم عليها ثم تمضي في شأنها، يؤكد ذلك الآمدي: «ثم إنا ما علمنا أحداً قصد داراً عفت من شقة بعيدة، واحداً كان أو جماعة للتسليم عليها، والمسألة لها، ثم انصرفوا راجعين من حيث جاءوا، وإن هذا ما سُمع به، ولا عرف في أغراضهم...»². لم يتقبل الناقد الشواهد الشعرية التي لا تتماشى والعرف الديني للمتلقي، منها قول أبي تمام:

الوُدُّ لِلْقُرْبَى، وَلَكِنْ عُرْفُهُ لِلْبَعْدِ الْأَوْطَانِ دُونَ الْأَقْرَبِ

سَأَحْمَدُ نَصْرًا مَا حَبِيبْتُ، وَإِنِّي لِأَعْلَمُ أَنْ جَلَّ نَصْرٌ عَنِ الْحَمْدِ

فَلَوْ ذَهَبَتْ سِنَاتُ الدَّهْرِ عَنْهُ وَأَلْقِيَّ عَنْ مَنَاكِبِهِ الدُّنَارُ
لَعَدَلَّ قِسْمَةُ الْأَرْزَاقِ فِينَا وَلَكِنْ دَهْرُنَا هَذَا حِمَارٌ³

يرى الناقد أن الشاعر في قوله:

الوُدُّ لِلْقُرْبَى، وَلَكِنْ عُرْفُهُ لِلْبَعْدِ الْأَوْطَانِ دُونَ الْأَقْرَبِ

نقص الممدوح مرتبةً في الفضل، إذ جعل وده لذويه ومنعهم عرفه، الذي جعله في الأجنب (الأبعاد). وهذا مخالف للقاعد الشرعية التي منحت القربى حق المعروف، وهو ما دلل عليه الآمدي من بقوله تعالى: ﴿وَعَلَى الْمُؤَلَّدِ لَهُ رِزْقُهُنَّ وَكِسْوَتُهُنَّ بِالْمَعْرُوفِ﴾ سورة البقرة: الآية 233. فقد صار ههنا الفرض معروفًا⁴.

¹ - الآمدي، ج2، ص345، 346.

² - المصدر نفسه، ج3، ص390.

³ - ينظر: المصدر نفسه، ج2، ص155-184-209.

⁴ - ينظر: المصدر نفسه، ج2، ص155، 156.

رفض الآمدي كل تأويل للشاهد، ففي منظوره أنه « ليس العمل على نية المتكلم. وإنما العمل على توجيه معاني ألفاظه، وواحدت قول كل فاعل على نيته لما نسب أحد إلى غلط ولا خطأ في قول ولا فعل، وكان من سدّد سهماً يريد غرضاً فأصاب به عين رجل فذهبت غير مخطئ، لأنه اعتمد إلا الغرض، ولا نوى غير القرطاس»¹. لكن إذا أخذنا العلاقة التي تربط الشاعر بالممدوح في التراث العربي. يمكن القول إنّ أبا تمام أراد المبالغة في مدح ممدوحه وليس ذماً لأخلاقه، وإعلاءً لشأنه. لأنه من المعروف أن الخليفة يمنح كثيراً من الامتيازات لعائلته وحاشيته، وفي أغلب الأحيان يسخط عامة الشعب من استئثار الحاكم وذويه بالأموال والأموال. فتظن الشاعر إلى ذلك وأراد أن يظهر أخلاق ممدوحه المثالية بحيث جعل عطاءه في الأبعاد (عامة الناس) قبل الأقربين (ذويه). وهذه قمة النزاهة والعدالة في الحكم.

ينطلق النقد الذوقي في رفضه للفكر الفلسفي في الشعر من تجربة المتلقي العربي الذي لا يقبل إقحام الفلسفة في الشعر، لأنه تعود سماع ما يدغدغ أحاسيسه الفطرية ويبعث فيه اللذة دون عناء التفكير، كما تقتضيه المعاني الفلسفية. من هنا انتقد الآمدي الشواهد الشعرية التي تحتاج إلى التأويل والتعمق في البحث عن المعنى، واتهم أصحابها بالتفلسف من ذلك قول أبو تمام:

بِیومِ كَطُولِ الدَّهْرِ فِي عَرَضِ مِثْلِهِ
وَوَجَدِي مِنْ هَذَا وَهَذَاكَ أَطُولُ²

عقب قائلاً: « فجعل للدهر – وهو الزمان – عرضاً وذلك محض محال...»³. فالمحال هنا ما لا يستطيع التفكير العربي البسيط إدراكه وفهمه، لذا يرفضه.

إنّ سبر أغوار النظرية النقدية عند الآمدي، المبنية في ثنايا شواهد الشعرية تستدعي الوقوف عند بعض المصطلحات المفاتيح مما يساعد على تجلية أفكار البحث وبلورتها، ومن بين هذه المصطلحات، مصطلح (الاختيار)، لأهميته في المقاربة النقدية لأي نوع من النصوص.

¹ - الآمدي، ج2، ص159.

² - ينظر: المصدر نفسه، ج2، ص176.

³ - المصدر نفسه، ج2، ص176.

يتعدى الاختيار في ميدان الأدب والنقد يتعدى هذه الإرادة الحرة لدى الفاعل بالاختيار، وإن كانت الإرادة شرطاً من شروطه. فمعناه الجوهري التفضيل والمفاضلة التي تتم بين شيئين على الأقل، تؤدي إلى ترجيح عنصر على آخر واصطفائه وانتقائه¹. من هنا يظهر أنّ مصطلح (الموازنة) ينطوي على دلالة الاختيار، فهو يعني المقارنة بين عنصرين مختارين لترجيح أحدهما على الآخر.

كان هذا منهج الآمدي في (الموازنة)، حيث خصص الجزء الأخير من الكتاب للموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، منه الموازنة في (قولهما فيما يخلف الظاعنين عن الديار من الوحش ونحوه). قال أبو تمام:

أَطْلَالُهُمْ سَلِبَتْ دُمَاهَا الْهَيْفَا
وَاسْتَبْدَلَتْ وَحْشًا بِهِنَّ عُكُوفَا

وقال أيضاً:

أَطْلَالٌ هِنْدٍ سَاءَ مَا اعْتَضَتْ مِنْ هِنْدٍ
أَقَايِضَتْ حُورَ الْعَيْنِ بِالْعَيْنِ وَالرُّبْدِ

وقال أيضاً:

أَرَامَةٌ كُنْتُ مَأْلَفَ كُلِّ رِيمٍ
لَوْ اسْتَمْتَعْتُ بِالْأَنْسِ الْقَدِيمِ

وقال البحتري:

رَبْعٌ خَلَا مِنْ بَدْرِهِ مَغْنَاهُ
وَرَعَتْ بِهِ عَيْنُ الْمَهَا الْأَشْبَاهُ

وقال البحتري أيضاً:

عَهْدِي بِرَبْعِكَ مَأْنُوسًا مَلَاعِبُهُ
أَشْبَاهُ أَرَامِهِ حُسْنًا كَوَاعِبُهُ

وقال أيضاً:

عَهْدِي بِرَبْعِكَ مَثَلًا أَرَامُهُ
يُجَلِّي بِضَوْءِ خُدُودِهِنَّ ظَلَامُهُ

وقال أيضاً:

¹ - ينظر: ابن منظور، م، 04، ص 309، 310.

أرى بين مُتَنَّفِ الأَرَكَ مَنَازِلًا مَوَائِلَ لو كَانَت مَهَاهَا مَوَائِلًا¹

بعد المقارنة بين هذه الشواهد، يصل الناقد إلى ترجيح فيها أحد الشعراء على الآخر: « فهذا ما وجدته لهما في هذا النحو، والبحثري في أبياته أشعر من أبي تمام في أبياته »².

إنّ مقدمة الآمدي كفيّلة كذلك بتوضيح دلالة الاختيار، فقد أعلن فيها عن موضوع (الموازنة) وهو المقارنة بين أبي تمام والبحثري. هذا يشير ضمناً إلى إقصاء أسماء شعراء آخرين من دائرة موازنته، وإقصاء للنثر مقابل الشعر. الاختيار محدد، متجه نحو الشاهد الشعري في المقام الأول، لذلك فالموازنة تقترب نوعاً ما من كتب (المختارات الشعرية) المعروفة في التراث العربي لأنّ « المؤلّف لا يستحق اسم اختيار إلا إذا ضم قطعاً من الشعر مستخرجة من كمية كبيرة، وتكون القيمة الجمالية المختارة مخالفة للمتروك فدور المتخير أن يأخذ الجيد ويترك الباقي جانباً »³.

من هنا فاختيار يعني التمييز والمفاضلة بين هذه الشواهد المختارة دون سواها، وهذا قائم على إدراك القيمة الفنية لهذا الشاهد المختار. وبالتالي فالاختيار مخصوص في تمظهره ولا يهتم بكامل النصوص، بل « يكون لظواهر في النصّ دون أخرى، توافق انطباعات في النفس دون أخرى، فهو يختار من هذه أو تلك ما هو متميز لأنه وظيفي، أي له مساهمة واضحة في صورة جمال الأثر، أي ما هو أولي عن غيره في تفسير ذلك المنحى، وما هو متميز لأنه موضوعي أي يوفر أكثر من ضمانات الإصابة »⁴. كذلك يمكن ملاحظة هذه العلاقة بين النقد والاختيار في النقد العربي التراثي، وهو ما دفع محمد العمري إلى مطابقة مفهوم النقد في التراث النقدي العربي من حيث هو نقد الدنانير ميزاً صحيحها من فاسدها على مفهوم الاختيار⁵.

¹ - ينظر: الآمدي، ج3، ص409-411.

² - المصدر نفسه، ج3، ص411.

³ - محمد العمري، ص69.

⁴ - مصطفى الصاوي الجويني، المعاني، علم الأسلوب، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية 1996، ص232، 234.

⁵ - ينظر: محمد العمري، ص63.

إذا كان الأسلوب اختيار حسب كثير من الأسلوبيين، فإن هناك من يجعل الأسلوب اختياراً من المبدع، حيث تتفاعل ذاته مع النصوص المختارة قبولاً أو رفضاً، لكن بظهور العناية بالمتلقي ورد الاعتبار لدوره في الإبداع، فقد أصبح المتلقي الخبير هو الذي يفضي طابع الشرعية على الأسلوب، ويحسن تذوق الإبداع، قيمة في كشفه وفهمه من خلال تجربة السماع والقراءة.

مما حفز ريفاتير على التأكيد على ثنائية الصلة بين النص والمتلقي « فلا تقتصر الظاهرة الأدبية على النص فحسب، بل تتشكل كذلك من القارئ أو ردود الفعل الممكنة التي يبديها حيال النص الملفوظ والتلفظ »¹. وهذا يساعد على فهم الاختيار عند الآمدي وعلاقته بمتلقيه في (الموازنة)، الذين فاضلوا بين الشاعرين. وقد صنفهم الآمدي إلى فئات ثلاث: الفئة التي فضلت البحثري ونسبته « إلى حلاوة اللفظ وحسن التخلص ووضع الكلام في مواضعه، وصحة العبارة وقرب المأتي، وانكشاف المعاني وهم الكتاب والأعراب والشعراء المطبوعون وأهل البلاغة ». وفئة فضلت أبا تمام « ونسبته إلى غموض المعاني ودقتها وكثرة ما يورده مما يحتاج إلى استنباط وشرح واستخراج، وهؤلاء أهل المعاني والشعراء أصحاب الصنعة ومن يميل إلى التدقيق وفلسفي الكلام » صنف أخير « جعلهما طبقة وذهب إلى المساواة بينهما »².

يبدو أن الآمدي على معرفة جيدة بالجمهور الذي سيتلقى كتابه والاختيارات التي يحويها، لأنه على وعي بأن عملية الاختيار تتأسس في المقام الأول على تحديد دور القارئ في تلقي هذا النوع من التأليف قبولاً أو رفضاً. وعلى هذا الأساس رسم خطة الكتاب وأعلن عنها بقوله: «... وأن أبتدئ بذكر مساوي الشاعرين، لأختم بذكر محاسنهما، وأذكر طرفاً من سرقات أبي تمام، وغلطه، وساقط شعره، ومساوي البحثري في أخذ ما أخذه من معاني من أبي تمام وغير ذلك من غلط في بعض معانيه. ثم أوازن بين قصيدتين من شعريهما إذا اتفقتا في الوزن والقافية وإعراب القافية، ثم بين المعنى والمعنى، فإن محاسنهما تظهر في تضاعيف ذلك، ثم أذكر ما انفرد كل واحد منهما فجوده من معنى سلكه ولم يسلكه صاحبه

¹ Michael Riffaterre, La Production du texte, éditions du seuil ;Paris1979,p 09.

² - الآمدي، ج1، ص10.

وأفرد باباً لما وقع في شعريهما من التشبيه، وباباً للأمثال، أختم بهما الرسالة، وأتبع ذلك بالاختيار المجرد من شعريهما وأجعله مؤلفاً على حروف المعجم، ليقرب متناوله، ويسهل حفظه «¹.

الإشكال قائم حول ما إذا كان سيتمكن الآمدي من الوفاء بالخطة التي قدمها، نظراً لانغماسه في تفاصيل أخرى أو لأن الكتاب منقوص من أجزاء لم يتمكن المحققون من العثور عليها. فهذه الطبعة تحوي على الأقسام الآتية:

المحاجة بين الفريقين ومساوئ الشعارين، ومحاسن الشعارين، والموازنة بين معنى ومعنى. وبالتالي يمكن القول إن الاختيار عملية تداولية تتم بين المبدع والمتلقي في السياق الذي يتضمن قبول الاختيار أو رفضه (نعني بالاختيار الشواهد الشعرية)، كفاءة الاختيار أو عجزه وأخيراً ملاءمة الاختيار أو تنافره². وهذا المنحى يخالف ما كان متداولاً في التراث العربي حيث يعالج النص من الخارج. فكما يرى ريفاتير، فإن الخطوة العادية لإدراك الرسالة ومقاربتها، الانطلاق من الداخل إلى الخارج³. وهذا يتوضح أكثر في أثناء تحليل بعض الشواهد الشعرية التي اختارها الآمدي. لكن هل للاختيار علاقة عضوية دقيقة بذوق الناقد ومعارفه، أي أكثر شواهد ذات طابع ذوقي أم وعرفي، أم الجمع بينهما؟

تشكل لدى الآمدي من خلال احتكاكه بالشعر، وإعجابه المفرط به مفهوم الأمل يتعلق بالعملية الإبداعية وهو (عمود الشعر)، والآخر يخص النقد الموجه إلى هذا الإبداع وهو (عمود الذوق) كما سماه إحسان عباس «فكما أن الشاعر يلتزم (عمود الشعر) فإن على الناقد أن يلتزم (عمود الذوق)، وإلا فلا معنى للتدربة 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 ما جرت عليه العرب في طريقتها»⁴.

¹ - الآمدي، ج1، ص51.

² - ينظر: صلاح فضل، ص26.

³ Voir : Michael Riffaterre ,p98.

⁴ - إحسان عباس، ص154.

الشواهد الشعرية التي تؤسس لنظرية (عمود الشعر) كثيرة في (الموازنة)، إن لم نقل أن كل نقد يوجهه الآمدي لشعر الشاعرين، منطلقه (عمود الشعر) عند الشعراء الأوائل. من الشواهد التي جاء فيها المعنى واللفظ صحيحاً وفق (عمود الشعر) قول البحري:

مَا إِنْ يَزَالُ النَّدَى يُدْنِي إِلَيْهِ يَدَا مُمْتَاَحَةً مِنْ بَعِيدِ الدَّارِ وَالرَّحِمِ
وَمَا أَضَعْتُ فِي أَجْنَبٍ فَكَيْفَ تَتَسَّى وَاجِباً فِي شَقِيقٍ

قال أبو تمام:

قَدْ يَنْعَمُ اللَّهُ بِالْبَلْوَى وَإِنْ عَظُمَتْ وَيَبْتَلِي اللَّهُ بَعْضَ الْقَوْمِ بِالنَّعْمِ¹

ومن تلك التي استحسنت فيها الناقد الاستعارة والتشبيه، قول كل من امرئ القيس وطفيل الغنوي وأبو تمام:

فَقُلْتُ لَهُ لَمَّا تَمَطَّى بِجَوْزِهِ وَأَرْدَفَ أَعْجَازاً وَنَاءَ بِكُلِّكَ

وَعَرَّى أَفْرَاسُ الصَّبَا وَرَوَّاحِلُ

هِيَ الْبَدْرُ يُغْنِيهَا تَوَدُّدٌ وَجْهَهَا إِلَى كُلِّ مَنْ لَاقَتْ، وَإِنْ لَمْ تَوَدِّ²

إنّ الذوق عند الآمدي لا يقصد به هذا الإحساس الفطري الأولي في اختيار الأشياء من خلال طعمها والحكم عليها بالحلاوة أو الملوحة، مما ينجر عنه الاطمئنان إليها أو النفور منها، وهو ما يعرف بالمذاق، ويعني طعم الشيء ويُدْرَجُ في خانة الذوق الفطري الساذج³. لكن الذوق في ميدان الأدب والنقد ينشأ من المزاجية بين الذوق كإحساس فطري والمعرفة التي هي من العرفان أي العلم والدراية والخبرة⁴. والفرق بين الذوق الفطري الساذج والذوق المدرب المصقول بالمعرفة هو الفرق بين القارئ العادي البسيط والقارئ الحقيقي الذي ينطوي تحت مضلته الناقد. يؤكد هذا ما أورده إيسر من تصنيف لأنواع القراء، منه

¹ - ينظر: الآمدي، ج2، ص169-256.

² - ينظر: المصدر نفسه، ج2، ص234، 235، 379.

³ - ينظر: ابن منظور، م10، ص133.

⁴ - ينظر: المصدر نفسه، م09، ص282، 284.

التصنيف التقليدي الذي يقسم القارئ بموجبه إلى صنفين: القارئ الحقيقي، والقارئ الافتراضي وبدوره ينقسم إلى نوعين: القارئ المثالي والقارئ المعاصر¹.

ينطبق مفهوم (القارئ الحقيقي) على منهج القراءة لدى الآمدي « فالقارئ الحقيقي يمثل أساساً في دراسات تاريخ ردود الأفعال، أي حين يتم تركيز الانتباه على الطريقة التي يتم بها عمل من الأعمال الأدبية لدى جمهور محدد من القراء. ومهما كانت الأحكام التي تصدر على العمل فإنها تعكس مختلف توجهات ذلك الجمهور ومعاييرها حتى أنه يمكن القول إن الأدب يعكس مجموعة القوانين التي توجه هذه الأحكام. كما يصدق هذا حين ينتمي القراء المشار إليهم إلى عصور تاريخية مختلفة، فمهما كان العصر الذي ينتمون إليه فإن حكمهم على العمل المشار إليه يظل يكشف عم معاييرهم الخاصة، وبالتالي فهو يقدم دليلاً ملموساً على المعايير والأذواق التي سادت في مجتمعاتهم. »².

يظهر هذا التطابق (بين مفهوم القارئ الحقيقي ومنهج الآمدي في القراء) من خلال تصوره للإبداع الشعري الذي تنطبق عليه مواصفات (عمود الشعر أو طريقة الشعراء الأوائل). من هنا فضل قول زهير بن أبي سلمى:

لَوْ كَانَ يَقَعْدُ فَوْقَ الشَّمْسِ مِنْ كَرَمٍ قَوْمٌ بِسُؤْدَدِهِمْ أَوْ مَجْدِهِمْ قَعْدُوا³

الشاعر هنا أجاد المدح، بحيث أحسن اختيار المعاني والألفاظ، فالكرم من أحسن الصفات التي يمدح بها الشخص. وكرم هؤلاء القوم رفع شأنهم وأعلى مرتبتهم بين الأقوام، وقول الشاعر: (لَوْ كَانَ يَقَعْدُ فَوْقَ الشَّمْسِ مِنْ كَرَمٍ) كناية عن هذا العلو في المنزلة. بينما قول أبو تمام — حسب قراءة الآمدي — :

سَعَى فَاسْتَنْزَلَ الشَّرْفَ اقْتِسَاراً وَلَوْ لَا السَّعَى لَمْ تَكُنِ الْمَسَاعِي⁴

¹ - ينظر: فولجانج إيسر، فعل القراءة، نظرية الاستجابة الجمالية، ترجمة عبد الوهاب علوب، المجلس الأعلى للآثار الرباط، 2000م، ص33.

² - ينظر: المرجع نفسه، ص34.

³ - ينظر: الآمدي، ج2، ص213.

⁴ - ينظر: المصدر نفسه، ج2، ص213.

« ليس بالمعنى الجيد، بل هو عندي هجاء مصرح، لأنه إذا استنزل الشرف صار غير شريف، وذلك أنك إذا ذممت رجلاً شريفاً شريف الآباء كان أبلغ ما تدمه به أن تقول: قد حطت شرفك، ووضعت من شرفك، وقد وكده بقوله (اقتساراً)»¹.

إن حداثة التجربة الشعرية عند أبي تمام تحتاج أنموذج القارئ الضمني، الذي يقترحه إيسر بديلاً عن القارئ الحقيقي (ومختلف التقسيمات الأخرى) هو المفهوم (القارئ الضمني) الذي «يجسد كل الميول المسبقة اللازمة لأي عمل أدبي لكي يمارس تأثيره - ميول مسبقة لم يفرضها واقع تجريبي خارجي، بل يفرضها النص نفسه. وبالتالي فالقارئ الضمني لمفهوم له جذور راسخة في بنية النص، إنه معنى، ولا سبيل إلى الربط بينه وبين قارئ حقيقي»².

إن قراءة شاهد أبي تمام:

سَعَى فَاسْتَنْزَلَ الشَّرْفَ اقْتِسَاراً
وَلَوْلَا السَّعْيُ لَمْ تَكُنِ الْمَسَاعِي

يقتضي تجاوز الدلالة السطحية لكل من لفظتي (استنزل: حطّ، واقتساراً: قهراً) فهما في نظر الناقد لا تليقان بلفظة (الشرف)، لكن يجب الربط بين هاتين المفردتين ولفظة (سعى) التي تعني العدو والعمل بجد والكسب والقصد³. والسعي أمر محمود أمر الله عباده والشرف أعلى مراتب الأخلاق. من هنا جعل الشاعر ممدوحه يعمل ويجتهد في سبيل هذا الشرف. هذا السعي قد يصل إلى حد الحرب والقتال ذلك أنّ من دلالات (استنزل): نازل نزالاً ومنازلةً في الحرب: نزل في مقابلته وقاتله⁴، وقوله (اقتساراً) التي تعني القهر والإكراه الغلب⁵. توحى بصعوبة المهمة، مما يجعل صفة الشرف محصورة على الأقلية التي تسعى وتكافح من أجلها، بمعنى أنّ الشرف لا ينمح صاحبه، بل ميزة يُسعى للظفر. نلاحظ أن تفاعل دلالات الألفاظ في البنية النصية للشاهد هو الذي يسمح بتجاوز المعنى السطحي والتغلغل في عمق التجربة الشعرية للشاعر.

¹ - ينظر: الأمدي، ج2، ص213.

² - إيسر، ص39، 40.

³ - ينظر: ابن منظور، م14، ص472، 473.

⁴ - ينظر: المصدر نفسه، م11، ص782-785.

⁵ - ينظر: المصدر نفسه، م5، ص107.

تتطرق قاسم مومني في دراسة للذوق (الطبع) لدى النقاد التراثيين، إلى الآمدي وميز حديثه من الذوق لدى الناقد بمستويين اثنين:

الأول نظري، يخص تصويره للذوق لدى الناقد، والثاني تطبيقي نشأ في تحليله للأشعار وحكم فيه ذوقه المتمرس وفيما يخص نقل الآمدي عن غيره كان الذوق أصلاً وأساساً لكل تحليل أو تفسير، أو وسيلة ناجحة للحوار ولذلك كانت آراؤه معبرة عن فاعلية الذوق أكثر من الإفصاح عن طبيعته وحقيقته، يتعلق بالمستوى النظري حديث الآمدي عن سبيل معرفة الجودة في الشعر، التي لا تتأني إلا بفاعلية الذوق لدى الناقد الخبير بصنعتة، على نحو ما جرى في أثناء المقارنة بين جاريتين متقاربتين في الجمال والوصف كي يقر بالتقدم لأحدهما، وهو أمر ليس في متناول إلا من امتلك ذوقاً متقفاً وخبرة، كذلك البيتان من الشعر إذا تقاربا في الجودة يصعب تحديد تقدم أحدهما على الآخر إلا على أصحاب العلم بصناعة الشعر¹.

الذوق المؤطر بالمعرفة الذي ستمد الآمدي إليه، كثير في موازنته، والذي يبعبه في بعض الأحيان عن النقد لامتزاجه بروح العصبية، بخاصة عندما يتعلق الأمر بالمساس بعادات العرب وأعرافها في القول الشعري. فالآمدي نصّب نفسه حامي الذوق العام، ذوق اللغويين والنحويين والنقاد الأوائل. وعليه أن تكون أحكامه النقدية مما جرت عليه العرب في الحكم على الشعر لفظاً ومعناً، وما تحبذه من دقيق المعاني والصور وما لا تحبذه عند الشعراء. من هنا اعترض على قول أبي تمام:

ظَعَنُوا فَكَانَ بُكَايَ حَوْلًا بَعْدَهُمْ ثُمَّ أُرْعَوِيْتُ، وَذَاكَ حُكْمٌ لَبِيدٍ
أَجْدِرُ بِجَمْرَةٍ لَوْعَةٍ إِطْفَاؤُهَا بِالذَّمِّعِ أَنْ تَزْدَادَ طُولَ وَقُودِ

دَعَا شَوْقُهُ يَا نَاصِرَ الشُّوقِ دَعْوَةً فَلَبَّاهُ طَلَّ الذَّمِّعِ يَجْرِي وَوَابِلُهُ²

وقول البحرني:

¹ - ينظر: الآمدي، ج 3، ص 374، و ينظر: قاسم مومني، أداة الناقد/دراسة في الموروث النقدي العربي، مقال في مجلة

الملك سعود، م 5، الآداب 1، مطابع جامعة الملك سعود، القاهرة 1993، ص 46-48.

² - ينظر: الآمدي، ج 2، ص 186-196.

وَعَذَبُ قَلْبٍ فِي الْحِسَانِ مُعَذَّبٌ

فَعَلَامَ فَيُضُّ مَدْمِعُ تَدِيقِ الْجَوَى

تَلَا حَقْنَ فِي أَعْقَابِ وَصَلٍ تَصَرَّمًا¹

نَصَرْتُ لَهَا الشُّوقَ اللَّجُوجَ بِأَدْمَعٍ

يعقب الآمدي على قول أبو تمام:

ثُمَّ أُرْعَوَيْتُ، وَذَلِكَ حُكْمٌ لِبَيْدٍ

ظَعَنُوا فَكَانَ بُكَايَ حَوْلًا بَعْدَهُمْ

بِالْدَّمْعِ أَنْ تَزْدَادَ طُولَ وَقُودٍ

أَجْدِرُ بِجَمْرَةٍ لَوْعَةٍ إِطْفَأُهَا

«وهذا خلاف ما عليه العرب، وضد ما يعرف من معانيها، لأن المعلوم أنّ من شأن الدّمع أن يطفئ الغليل، ويبيرد حرارة الحزن، أو يزيل شدة الوجد ويعقب الراحة وهو في أشعارهم كثير موجود... فلو كان اقتصر على هذا المعنى الذي جرت به العادة في وصف الدّمع لكان المذهب الصحيح المستقيم، ولكنه أحب الإغراق، فخرج إلى ما لا يعرف في كلام العرب ولا مذهب سائر الأمم.»²

إنّ الآمدي كمستمع/ قارئ لخطاب أبي تمام، اعتمد على المعرفة الخلفية لديه في رد هذا الخطاب (الشاهد) «فالمستمع/ القارئ حين يواجه خطاباً ما لا يواجهه وهو خالي الوفاض وإنما يستعين بتجاربه السابقة، بمعنى أنه لا يواجهه وهو خالي الذهن، فالمعروف أن معالجته للنص تعتمد من ضمن ما تعتمد عليه، على ما تراكم لديه من معارف سابقة تجمعت لديه كقارئ متمرس قادر على الاحتفاظ بالخطوط العريضة للنصوص (التجارب) السابق له قراءتها ومعالجتها..»³

استحضر الناقد في مقاربتة لهذا الشاهد المعرفة الخلفية التي تخص العادة المتعارف عليها بين الناس، فالمألوف عند العرب والمتعارف بينهم أن الدمع كالماء يطفئ نار الغليل ويبيرد حرارة الحزن «وكل استخدام لغير المعروف، إنما هو إغراب أي أنه لا يدخل في

¹ - ينظر: الآمدي، ج2، ص189-197.

² - المصدر نفسه، ج2، ص187.

³ - محمد خطابي، لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، ط2، الدار

البيضاء، 2006م، ص61.

نطاق الذائقة العربية»¹. والآمدي كناقد ذوقي، يصدر في حكمه على جودة النص من محيطه، فكلما كان النص الشعري وفيه لعادات القوم كان وقعه أشد.

وبالتالي على الشاعر أن يخضع لذوق المجتمع وثقافته «إذ إن مقتضيات الخطاب الجماهيري تثبت بعناية ما يمكن أن يسمح للشاعر الغنائي بالخوض فيه، ومن هذا القبيل، فإن دوافع الفرد تخضع لسنن الجماعة وعليه فإن المحتويات الموضوعية تحت الرقابة، تدرج القصيدة في مشروع ثقافي يشهد انتصار الشرعية الجماعية»². والآمدي لتثبيت صحة ما ذهب إليه، يستحضر من مخزون الذاكرة الشواهد الشعرية التي تصب في المعنى نفسه مع قول أبي تمام، والتي اتفق على جودتها وصحتها. فذو الرمة مثلاً عبر عما أراده الآمدي في قوله³:

لَعَلَّ انْحِدَارَ الدَّمْعِ يُعْقِبُ رَاحَةً مِنْ الوَجْدِ، أَوْ يَشْفِي نَجِيَّ البَلَابِلِ

لكن الآمدي مقيد بعرف، ولا يحاول تجاوزه، ولا يتيح فرصة للخيال في أن ينطلق، بتعويله على ذوقه ومعرفته الخلفية بالخطاب الشعري، أهمل الجوانب الجمالية في الشاهد، ففي قول الشاعر:

أَجْدِرُ بِجَمْرَةٍ لَوْعَةٍ إِطْفَأُهَا بِالدَّمْعِ أَنْ تَزْدَادَ طُولَ وَقُودِ

صورة شعرية، شبه فيها حزنه بالنار التي تتأجج كلما بكى الشاعر مما يوحي بضخامة الألم وعمقه، وبواسطة الطباق بين (أطفأ ووقود) حاول الشاعر إشراك قارئه في معاناته. هذه الجوانب الفنية لن يتمكن الناقد من اكتشافها إلا بواسطة القراءة. لكن ليست القراءة الإسقاطية*، التي ينطلق فيها الآمدي من ذوقه ومعرفته بكلام العرب ليحكم على تجربة

1- أدونيس، الثابت والمتحول، ص200.

2- جمال الدين بن الشيخ، ص20.

3- الآمدي، ج2، ص187.

* صنف تودوروف القراءة في ميدان الأدب والنقد إلى ثلاثة أنواع، هي: القراءة الإسقاطية، وقراءة الشرح والتعليق، والقراءة الشعرية، ينظر: عبد الله الغدامي، الخطيئة والتكفير، ص77، 78. وكذلك ينظر: إبراهيم السعافين، إشكالية القراءة في النقد الألسني، مقالة في مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد 60، 61، بيروت فيفري 1989، ص33-43.

شاعرين محدثين من وجهة نظر ذاتية، كما اعتمد الناقد في غالب الأحيان على قراءة الشرح والتعليق كما الحال في مقارنته لقول البحرني:

صَيْغَةُ الْأَفْقِ بَيْنَ آخِرِ لَيْلٍ مُنْقَضِ شَانُهُ وَأَوَّلِ فَجْرِ

يعلق و يشرح قائلاً: « يصف فرسا أو خلوقيا. والحمرة لا تكون بين آخر الليل وأول الفجر وهو عندي في هذا غلط، لأن أول الفجر الزرقة، ثم البياض، ثم الحمرة عند بُدُوِّ قَرْنِ الشمس. كما أن آخر النهار عند غيبوبة الشمس الحمرة، ثم البياض، ثم الزرقة وهي آخر الشفق... »¹.

وبالتالي القراءة الكفيلة باستقصاء الخصائص الفنية في النص الشعري هي القراءة الشعرية، التي تعني « قراءة النص من خلال شفرته بناءً على معطيات سياقه الفني والنص هنا خلية حية تتحرك من داخلها مندفعة بقوة لا ترد لتكسر كل الحواجز بين النصوص... ولذلك فإنّ القراءة الشعرية تسعى إلى كشف ما هو في باطن النص وتقرأ فيه أبعد مما هو في لفظه الحاضر، وهذا يجعلها أقدر على تجلية حقائق التجربة الأدبية وعلى إثراء معطيات اللغة كاكْتِسَابِ إنساني حضاري قويم »²، وإذا كانت القراءة الشعرية تعتمد على معطيات السياق، فإن الآمدي نجده في أغلب الأحيان يقطع الشاهد من سياقه، ويكتفى بشرح بسيط للمعنى ومن ثم تخطئته.

السياق عنصر أساس في العملية التواصلية، وهو حسب معجم (مصطلحات تحليل الخطاب) تلك الأجزاء من الخطاب التي تحف بالكلمة في المقطع وتساعد على الكشف عن معناها³، وهذا يعني أن تحليل الخطاب يسعى إلى « ربط الملفوظات بسياقاتها، وأغلب الأحيان يحدد تحليل الخطاب بهذه الخصيصة، غير أنه لا يدرس الملفوظات بشكل محايت immanente لكي يربطها بعد ذلك بالمعايير المختلفة، الخارجية والسياقية.

بل على العكس يسعى، إلى الإحاطة بالخطاب بوصفه نشاطا غير مفصول عن هذا السياق... إن السياق ليس جهاز يمكن للملاحظ الخارجي لإحاطة به، يجب النظر إليه عبر

¹ - الآمدي، ج2، ص344.

² - عبد الله الغدامي، الخطيئة والتكفير، ص 78.

³ - Patrick Charaudeau et Dominique Mainguenu, Dictionnaire d'analyse du discours, p 134.

التصورات (المتباينة في كثير من الأحيان) التي يتصورها المشاركون، فلكي يسلك هؤلاء السلوك المناسب يجب عليهم، باعتماد مؤثرات متنوعة استكشاف نوع الخطاب، الذي يندرجون وينخرطون فيه»¹. والسياق أنواع هي: السياق اللغوي والسياق العاطفي وسيقاق الموقف، والسياق الثقافي². ففي كل حالة من هذه الحالات، لابد أن يكون السياق متميزاً ومميزاً نسبة إلى ما يضاف إليه: التراكم اللغوية النوعية، الإحساس الشخصي الفريد والعواطف المختلفة والمواقف المتميزة والثقافات المتنوعة.

أما على المستوى التداولي الذي يلعب فيه السياق دوراً في تحليل الخطاب وتأويله (الشاهد) فإن «العناصر الأساسية التي تشكل سياق الخطاب/النص ما هي: المتكلم والمخاطب والمشاركون، والموضوع، والقناة، والمقام، والسُنن، وجنس الرسالة، والحدث والمقصد. تلك هي العناصر السياقية حسب تصنيف هايمس. لكن ليس من الضروري الاحتفاظ بكل هذه العناصر، ومن ثم – حسب براون ويول – يمكن الاكتفاء بما يلي: المتكلم والمخاطب والرسالة، والزمان والمكان، ونوع الرسالة. ففي رأي براون ويول 1983 كلما توافر المتلقي على معلومات عن هذه المكونات يكون أمامه حظوظ قوية من أجل أن يكون لها معنى»³.

لكن هذه العناصر السياقية، التي ذكرها الباحث لا يمكن أن تتوفر في كل الخطابات فهناك بعض النصوص لا توفر كل هذه المعلومات. وهذا يعني استنباط السياق من داخل النص وهو العالم الذي يخلقه الشاعر داخل القصيدة، ومن هنا فإن النص الأدبي قادر على إبداع مقامه التلفظي انطلاقاً من لعبة علاقات داخلية في النص⁴. والقراءة التي أجتهد في تقديمها لقول أبي تمام:

ظَعَنُوا فَكَانَ بُكَايَ حَوْلًا بَعْدَهُمْ ثُمَّ أُرْعَوِيْتُ، وَذَاكَ حُكْمٌ لَبِيدٍ

¹ - دومينيك مونفانو، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، ترجمة محمد يحياتن، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر 2005 م، ص 25، 27.

² - ينظر: نسيم عون، الألسني: محاضرات في علم الدلالة، دار الفارابي، بيروت 2005، ص 159.

³ - محمد خطابي، ص 297.

⁴ - ينظر: المرجع نفسه، ص 303-305.

بالدمع أن تزداد طول وقود¹

أجدر بجمرة لوعة إطفائها

تعتمد على إعادة الشاهد إلى سياقه.

لقد ألف النقد العربي التراثي عزل البيت الشعري عن جسد القصيدة، كالطفل الذي يأخذ عنوة عن ذويه، أو كالعضو الذي يستأصل من الجسد، فلا العضو يبقى حياً، ولا الطفل ينشأ سوياً، ولا البيت يفهم جيداً. وبالتالي فلا سبيل إلى قراءة البيت إلا بربطه بسياقه الحيوي في القصيدة وببقية الأبيات، فهو من قصيدة مدح موجهة إلى أبي عبيد الله أحمد بن أبي داود معتذرا إليه، وهي من القصائد التي قالها في الطور الثاني من حياته الشعرية وهو طور الازدهار (214هـ/222هـ) في مركز الخلافة الإسلامية ببغداد². ويندرج الشاهد ضمن مقدمة طلية يصف فيها الطلل وساكنيه تغزلا بهم، لكن هذا الطلل تحول إلى ربع بعد أن غادر أحبة الشاعر من البيت (1-6) من الديوان³. وطبيعي أن يبكي الشاعر هذا الربع الذي يذكره بأحبابه، لكنه في البيت الذي خطأه فيه الآمدي يتعجب من هذا الحزن والشوق الذين يزدادان بشدة البكاء، فشبهه بالجمرة التي تزداد اشتعالا كلما صبأ ازداد البكاء.

فإذا كان الآمدي ينطلق من واقع الأشياء وحقيقتها في الوجود، من ما تعود عليه الناس، كون البكاء قطرات من الماء تطفئ حزن الإنسان كما يطفئ الماء النار، فإن الشعر بطبيعته ينجذب إلى أمرين محوريين، العادة وخرق العادة. وأن العادي غالباً ما يفسر بأنه المتداول والبسيط والواضح. وهو ما عبر عنه الآمدي بـ(مذهب العرب والمذهب الصحيح والمستقيم ومذهب سائر الأمم) ما يؤكد التفوق في أحكام النقد الذوقي، ويمثل قوة ذات أثر لأنه في منطقه مرجعية الأنموذج والأصل لمفردات الطبيعة والكون والإنسان. بينما خرق العادة يمثل خروجاً قصدياً على المألوف، غرضه عدم فاعلية السائد مما يستدعي إلغاءه.

وهو ما ينطبق على حالة الشاهد، فإذا كانت العادة قد جرت على أن الدمع يشفي الغليل ويريح الحزين وهو ما تعارفت عليه سائر الأمم. فأرسطو جعل البكاء وسيلة للتطهير،

¹ - الآمدي، ج2، ص186، 187.

² - ينظر: منير سلطان، بديع التراكيب في شعر أبي تمام/ الكلمة والجملة، ص48.

³ - ينظر: حبيب بن أوس الطائي أبو تمام، الديوان، ج1، تقديم وشرح محي الدين صبحي، دار صادر، ط2، بيروت 2007، ص

أي تطهير النفس البشرية من كل المذنبات. وأبو تمام ليس بغافل عن هذا المعنى، بدليل أن الآمدي أورد له شواهد أخرى اتبع فيها المذهب الصحيح، يقول¹: وأبو تمام من بينهم ركب هذا المعنى وكرره في شعره متبعاً مذهب الناس، فمن ذلك قوله:

نَثَرَتْ فَرِيدَ مَدَامِعٍ لَمْ تُنْظَمْ وَالِدَمْعُ يَحْمِلُ بَعْضَ ثَقْلِ الْمُغْرَمِ

فلماذا إذن جعل أبو تمام الدمع يزيد حرقه المشتاق، في الشاهد الأول؟

لقد آمن بأنه حلقة من سلسلة طويلة من شعراء سبقوه في بكاء الربيع وفي الشعر عامة، لهذا أشار إلى علمين مشهورين في تاريخ الشعر العربي بكاء للأطلال وهما مسعود بن عمر الأزدي، لبيد الشاعر الجاهلي². وهذا يحيلنا على قول امرئ القيس قبل قرون³:

عُوجًا عَلَى الطَّلِّ المُحِيلِ لَعْنَا نَبْكَى الدِّيَارَ كَمَا بَكَى ابْنُ حِذَامِ

فالطلل جزء من حياة العربي. كان حلقة وصل بين أجيال متعاقبة من الشعراء. لكن لكل شاعر طريقته في التعبير، وأبو تمام آثر أن يكون مثل لبيد الذي قال⁴:

إِلَى الحَوْلِ، ثُمَّ اسْمُ السَّلَامِ عَلَيْكَمَا وَمَنْ يَبْكُ حَوْلًا كَامِلًا فَقَدْ اعْتَذَرَ

لقد بكى حولاً بعد أن ظعن أحبته، حتى توصل إلى قناعة بأنّ الدمع لا يطفئ نار المشتاق بقدر ما يؤججها. وكانت هذه هي الخلاصة في آخر بيت من المقدمة الطللية ليدخل الشاعر بعدها في المدح. وهي رسالة ضمنية موجهة إلى ممدوحه الذي يود الاعتذار له، للعفو عنه. لن يظل طوال حياته يبكي معتذراً له فمن بكى حولاً فقد اعتذر، لأنّ الدمع لن يخفف غضب الممدوح عن الشاعر، بل قد يزيده، لأنّ الشاعر قد اعتذر من قبل من ممدوح بقصيدتين فلم يستجب له⁵. وكأنه جعل من قصيدتيه السابقتين بكاء لم يفده، فقرر أن الدمع لا يزيد إلا الحزن.

¹ - ينظر: الآمدي، ج2، ص 187، 188.

² - ينظر: أبو تمام، الديوان، ج1، ص 219.

³ - ينظر: الآمدي، ج3، ص 388.

⁴ - ينظر: أبو تمام، الديوان، ج1، ص 219.

⁵ - ينظر: أبو تمام، الديوان، ج1، ص 34.

إذا كان أبو تمام لا يستطيع تعديل هيكل القصيدة العربية وبنائها، بخاصة قصيدة المدح فإنه يعمد إلى إضفاء لمستته الخاصة على الألفاظ والمعاني والصور. وهو ما أسماه محي الدين صبحي بالتجريب الذي طبع شعر أبي تمام. فهو شاعر تجريبي، طبع شعره بطابع فريد عن غيره¹. لقد تظن إلى أن الشعر تجريب. والتجريب دائماً خرقٌ للعادة، وهو خلق جديد فإن درج على ما ألفته الذائقة العربية، لن يكتسب إبداعه أية خصوصية تميزه ن الآخر وسيتلقاه القارئ/المستمع كأبي شعر نمطي تعود سماعه. من بين الشواهد التي صنع الشاعر فيها المفارقة، وحاول التجريب ما يأتي:

لَدَى مَلِكٍ مِنْ أَيْكَةِ الْجَوْدِ لَمْ يَزَلْ عَلَى كَبِدِ الْمَعْرُوفِ مِنْ فِعْلِهِ بَرْدٌ

وَمَا ذَكَرَ الدَّهْرُ الْعَبُوسُ بِأَنَّهُ لَهُ ابْنٌ كَيَوْمِ السَّبْتِ إِلَّا تَبَسَّمَا

لَمْ تُسْقَ بَعْدَ الْهَوَى مَاءً أَقَلَّ قَذَى مِنْ مَاءِ قَافِيَةٍ يَسْقِيكَهُ فَهْمٌ

مُقَصِّرٌ خُطَوَاتِ الْبَثِّ فِي بَدَنِي عِلْمًا بِأَنِّي مَا قَصَرْتُ فِي الطَّلَبِ

ذَهَبَتْ بِمَذْهَبِهِ السَّمَاحَةُ فَالْتَوَتْ فِيهِ الظُّنُونُ أَمْذَهَبٌ أَمْ مَذْهَبٌ

خَانَ الصَّفَاءَ أَخْ خَانَ الزَّمَانَ أَخَا عَنْهُ فَلَمْ يَتَّخُونَ جِسْمَهُ الْكَمَدُ²

إنّ المفارقة الشعرية تكمن في هذا الخرق، مثلما يراه أبو ديب، حيث يقول: « هذا التصور للمألوفية ونفي المألوفية، أو التّجريب هو من وجوه خلق الفجوة: مسافة التّوتر بين

¹ - ينظر: المصدر نفسه، ص16، 09.

² - ينظر: الأمدي، ج2، 231 - 242 - 245 - 251 - 259.

اللغة نفسها وبين التراث المترسب، والحساسية المتشكلة المتجمدة، واللغة المتصلبة، وبين الإبداع المجدد، والحساسية الثقافية الجديدة واللغة الطرية»¹

بهذا يمكن القول إن اعتماد الآمدي على ذوقه مشروط بمعرفة الشعر والعلم به، كما أنّ هذه المعرفة هي ما يفصل الناقد عن المتلقي العادي، لكن هذا الإدراك الخاضع للذوق يكتفي في أحيان كثيرة بإقرار الجودة في الأثر الشعري، دون القدرة على التعليل، إذ «إنّ من الأشياء أشياء تحيط بها المعرفة ولا تؤديها للصفة»². فالناقد الذي عول على طبعه (ذوقه) في أوليته دون الاستعانة بطول النظر ومخزون الذاكرة يقف عند قشور الأشياء، ويصفها وصفا عاديا ويفقد باتالي الطبع عليته.

ومن هنا فإن القراءة العلمية المؤسسة والمنفتحة هي بديل موضوعي عن الذوق الفطري، لأنها تنحو إلى إبداع الجديد وكشف الخفي الذي قصر الذوق عن الوصول إليه أو التفكير فيه. فالذوق مجردا يعجز عن سبر أغوار الكتابة وفلسفتها وتطورها بتطور الإنسان وإضافة إلى هذا. فإنّ الشواهد الشعرية لا يحكمها إطار واحد من التخصص، إنّها موزعة على جملة من القراءات المرتبطة بالتخصص: لغوي ونحوي ونقدي...، ومن ثم نسال: هل هي شواهد متنوعة؟ بمعنى: هل هي شواهد تنحو منحاً لغوياً نحوياً أم نقدياً بلاغياً؟

3.2. الشاهد الشعري : التخصص والتوظيف

1.3.2. المنحى اللغوي والنحوي للشاهد الشعري

ينطلق الآمدي في لغة الشعر وحكمه على النصوص الشعرية من مبدئين، الأول ينص على إلزامية التقيد بالقاعدة، فهو لا يود مخالفة القواعد التي سنّها أساتذته من اللغويين والنحاة. لذلك فهو يُغلب القاعدة على الابتكار، لأنها سنده الرئيس في تبرير الشاهد. المبدأ الثاني يتعلق بوجود مجارة الأوائل من الشعراء المحدثين في قول الشعر من خلال التزامهم بسنن العرب في أوصافهم ومعانيهم واستخدامهم للألفاظ والتعابير، وضرورة جريان القول الشعري مجرى الحقيقة معنى ولفظاً.

¹ - كمال أبو ديب، الشعرية العربية، ص138

² - الآمدي، ج3، ص374.

وإذا كانت عصبه اللغويين والنحويين استهجنّت اللحن وثارّت على مرتكبيه وحرصت على محاربتّه بخاصّة لدى الشعراء المحدثين، من أجل الحفاظ على سلامة اللغة العربية الفصيحة. فإنّ الآمدي كان أشدّ حرصاً على تتبع اللحن في شعر أبي تمام والبحتري. وهما وإنّ كانا يختلفان في طريقة تأليف الشعر، إلا أنّهما يتفقان في الخطأ الإعرابي الذي كثر في أشعار المحدثين ولم يسلم منه المتقدمون، من هذه الأخطاء قول البحتري:

وَنَصَبْتُهُ عِلْمًا بِسَامُرٍ

نَبْرَاتُ مَعْبَدٍ فِي التَّقِيلِ الْأَوَّلِ

لِيَقُولَ صَبًّا مَا يَشَاءُ وَيَفْعَلُ¹

عَرَجَ بِذِي سَلَمٍ فَتَمَّ الْمَنْزِلُ

وقول أبو تمام:

لَاثْنَيْنِ تَانٍ إِذْ هُمَا فِي الْغَارِ

ثَانِيهِ فِي كَبِدِ السَّمَاءِ، وَلَمْ يَكُنْ

أَضَحَتْ عَلَى الطُّوسِ لَمْ تَسْتَبْعِدِ الطُّوسَا

شَامَتُ بُرْقَاقَ بِمِصْرَ، وَلَوْ

على الأعادي ميكال وجبريل²

وأبو تمام حسب أنصار البحتري، كان أشد ارتكاباً للخطأ على نحو قوله:

لَاثْنَيْنِ تَانٍ إِذْ هُمَا فِي الْغَارِ

ثَانِيهِ فِي كَبِدِ السَّمَاءِ، وَلَمْ يَكُنْ

فكان يجب أن يقول (ثانياً) لأنه خبر (يكن)، وبخطئه أفسد المعنى وأبطله³. لكن قبل تخطئة الشاعر أو التماس العذر له. علينا وضع الشاهد في سياقه لقراءته، ومن ثم الحكم على صحة المعنى من فساده كما ذهب إلى ذلك الآمدي.

¹ - ينظر: الآمدي، ج1، ص28.

² - المصدر نفسه، ج1، ص29-31.

³ - المصدر نفسه، ج1، ص29.

الشاهد من قصيدة يمدح فيها المعتصم ويذكر إحراق الأفشين وهو خيدر بن كاوس¹. هي من بين القصائد الملحمية التي مدح بها أبو تمام معارك المعتصم وانتصاراته، ويمدح شجاعته وحكمته، وغالبا ما يقارن بطولته ببطولات النبي (صلى الله عليه وسلم) وصحابته تعظيما لشأنه، لذلك تتداخل القصيدة مع نصوص أخرى، كالنص القرآني والسيرة النبوية. فالشاهد والبيت الذي يسبقه من بين الأبيات التي تجسد هذا التفاعل.

يتحدث الشاعر عن صلب مازيار الذي عرف بعدائه للمعتصم بجانب بابك. وبابك الخرمي طاغية أخرى تجبر على المسلمين، فكان مصيره الصلب أيضا، وبهذا صار جار بابك في الصلب، وصورة المجاورة هذه، ذكرت الشاعر بحادثة النبي (صلى الله عليه وسلم) عندما تتبعته قريش لقتله، وهو متجه إلى يثرب، وكان معه أبو بكر الصديق (رضي الله عنه) فاختبأ في الكهف². وهو ما ذكره المولى تعالى في كتابه العزيز ﴿ إِذْ أَخْرَجَهُ الَّذِينَ كَفَرُوا ثَانِي اثْنَيْنِ إِذْ هُمَا فِي الْغَارِ ﴾ (التوبة: 40).

هناك تفاعل واضح بين الآية القرآنية وقول أبي تمام (لِاثْنَيْنِ ثَانٍ إِذْ هُمَا فِي الْغَارِ) وهو تناص صريح مما يؤكد تداخل النصوص الذي «يتم بين نص واحد وواحد أي 1+1 ولكنها بين واحد الأخرى نصوص لا تحصى فالعلاقة ليست بين نص واحد وواحد أي 1+1 ولكنها بين واحد وآلاف (وحتى ملايين لو أمكن ذلك الذاكرة البشرية). ومعنى هذا أن كل إشارة في النص تستطيع أن تتوجه إلى نص أو نصوص أخرى غير ما قد تتوجه إليه زميلاتها في نفس النص. وذلك حسب قدرة كل واحدة منهن على الحركة»³.

لكن الشاعر اعتمد على المقابلة بين الصورتين وعدم المساواة في القيمة الأخلاقية. فالأولى تعني أن بابك كان في الصلب ثاني اثنين كافرين منافقين صلبا في الخلاء، بينما أبو بكر الصديق لا يعد كذلك، إذ كان ثاني اثنين أحدهما الرسول (صلى الله عليه وسلم) حين اختبأ في الكهف، واعترض الآمدي على الشاهد من حيث أن الشاعر جعل خبر (يكن) مخفوضاً وحقه النصب، وهذا لحن يؤدي إلى اختلال المعنى الذي إليه قصد الشاعر.

¹ - ينظر: أبو تمام، الديوان، ج1، ص337.

² - ينظر: المصدر نفسه، ج1، ص343، وبديع التراكيب في شعر أبي تمام، الكلمة والجملة، ص51، 69.

³ - الغدامي، الخطيئة والتكفير، ص92.

يقول الآمدي: « معنى هذا البيت أن بابك صار جار في الصلب لمازيار، وهو ثانيه في كبد السماء، ولم يكن ثانياً لاثنين إذ هما في الغار أي هو ثاني اثنين في الصلب لمازيار الذي هو رذيلة، وليس هو ثانياً في الغار، لأن هذه فضيلة، فكان يجب أن يقول في البيت (ولم يكن لاثنين ثانياً) لأنه خبر يكن واسمه هو اسم بابك مضمرة فيها، فليس إلى غير النصب سبيل في البيت، وإلا بطل المعنى وفسد »¹. لكن الأمر يتعلق بالضرورة الشعرية فالقصيدة من بحر الكامل، والشاعر إذ قال (ولم يكن لاثنين ثانياً) كما ذهب إلى ذلك الآمدي لم يستقم له الوزن. والتقطيع العروضي يبين ذلك:

ثانيه في كبد السماء، ولم يكن
لاثنين ثان إذ هما في الغار
0/0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/
مُتَفَاعِلُنْ / مُتَفَاعِلُنْ / مُتَفَاعِلُ

أما إذا التزم القاعدة النحوية وقال (ثانياً)، فإنه يختل الوزن، ولا يستقيم الإيقاع، كالاتي:

ثانيه في كبد السماء، ولم يكن
لاثنين ثانياً إذ هما في الغار
0/0/0/ //0/0//0/ 0//0/0/
مُتَفَاعِلُ / مُتَفَعٍ / مُتَفَاعِلُنْ

عندما وجد الشاعر نفسه في مأزق بين الإخلال بإيقاع القصيدة والوقوع في اللحن ركب الضرورة الشعرية. والمقصود بها أن للشاعر حق التصرف في الكلام كيفما شاء ويجوز له ما لا يجوز لغيره (أي الناثر) في قصر الممدود ومد المقصور وغيره². لكن الآمدي لا يتسامح في مثل هذه الأخطاء اللغوية، ويستوجب على الشاعر أن يكون مدركاً فيتعهد الملاحظة الدقيقة في نظم الشعر ويطلع على النحو ليصقل به طبعه. وفي (الموازنة) يكرر العبارات الدالة على حسن التركيب أو ردايته وأثر ذلك في إيضاح المعنى أو إفساده منها قوله: (جودة الرّصف، ووضع الألفاظ مواضعها، ومنهج مضطرب، وسلامة النظم وسوء التأليف، و حسن التأليف...)³.

¹ - الآمدي، ج1، ص29.

² - ينظر: حازم القرطاجني، ص27.

³ - ينظر: الآمدي، ج3، ص380-384.

لكن ليس المراد من الشعر تطبيق القواعد وإعراب الكلمات، بل البحث عن المعاني الحسنة وصياغتها في الألفاظ المناسبة. وهو المراد من قول ابن الأثير: «الشاعر لم ينظم شعره وخرضه رفع الفعل، ونصب المفعول أو ما جرى مجراهما، وإنما خرضه إيراد المعنى الحسن في اللفظ الحسن، المتصفين بصفة البلاغة والفصاحة، ولهذا لم يكن اللحن قادحا في حسن الكلام»¹. ولم يقف الآمدي عند حدود اللحن، بل أظهر تعصبه برفضه القياس في اللغة عندما رفض قول أبي تمام²:

فغداً إذابة كل دمع جامد	هي فرقة من صاحب لك ماجد
فالدمع يذهب بعض جهد الجاهد	فأفرغ إلى ذخر الشؤون وعذب به
دمعاً ولا صبراً فلست بفاقد	وإذا فقدت أماً ولم تفقد له

وعلق الآمدي قائلاً: «قوله (يذهب بعض جهد الجاهد) أي: بعض جهد الحزن الجاهد أي: الحزن جهلك فهو الجاهد لك، ولو كان استقام له أن يقول (بعض جهد المجهد) لكان أحسن وأليق وهذا أغرب وأظرف. وقد جاء أيضاً فاعل بمعنى مفعول، قالوا (عيشة راضية) بمعنى مرضية و(لمح باصر) وإنما هو مبصر فيه، وأشبه ذلك كثيرة معروفة، ولكن ليس في كل حال يقال وإنما أن ينتهي في اللغة إلى حيث انتهوا، ولا يتعدى إلى غيره، فإن اللغة لا يقاس عليها»³.

لكن الشاعر لم يجد حرجاً من أن يقس كلامه على كلام الأوائل ويأتي بصيغة الفاعل بمعنى المفعول، وبخاصة إذا كانت الضرورة الشعرية تبيح له ذلك. فالوزن العروضي (بحر الكامل) لن يستقيم إذا ما وظف صيغة المفعول (المجهود) مثلما اقترح الآمدي، إضافة إلى أن الشاعر قد حافظ على المعنى الذي يصبو إليه، فكل من صيغة (جهد، والجاهد، والمجهود) تحمل الدلالة اللغوية نفسها وهي بمعنى الطاقة والجد والغاية والمشقة⁴. وهو تصوير لحالة

¹ - ابن الأثير، ج1، ص55.

² - ينظر: الآمدي، ج2، ص202.

³ - الآمدي، ج2، ص202.

⁴ - ينظر: ابن منظور، م03، ص160 - 163.

الشاعر الذي يجاهد الألم لفراق صديقه المقبل على السفر، باستدعاء البكاء الكثير. لعل ذلك يخفف من حزنه، الذي عرف بصداقته للشاعر القرشي علي بن جهم وبمدحه له. والبيت الرابع بعد الشاهد يخاطب أبو تمام صديقه معاتباً إياه عن الفراق بعد المودة. شبه ذلك كالسقي بالخمير والماء العذب المختلط بالسّم، يقول¹:

أَعْلِيُّ يَا ابْنَ الْجَهْمِ إِنَّكَ دُفَّتَ لِي
سَمًّا وَخَمْرًا فِي الزُّلَالِ الْبَارِدِ

إنّ الآمدي بنظرته الضيقة، لم تكن تعنيه الدلالة التي يرمي إليها الشاعر، بقدر ما تعنيه الصياغة، ولأن الحالات التي جاء فيها الفاعل في معنى المفعول معروفة وردت عن الأوائل فلا مجال لشاعر محدث كأبي تمام أن يقيس على هذه الصيغ صيغا جديدة. وحدث موقف مماثل مع شاعر محدث آخر هو بشار بن برد، عندما أراد قياس كلامه على كلام القدماء فتصدت له عصابة من النقاد اللغويين لتخطئه². وهذا لأن الآمدي وأمثاله لم يتقنوا إلى أنّ ما قيس من كلام المحدثين على كلام العرب، فهو من كلامهم³. والشعر تجربة فردية، يتجلى إبداع الشاعر فيها من خلال خلق علاقات جديدة بين المعاني، بحيث تتصاع اللغة لها بأن تصبح أداة طبيعة في يد مبدعها وهو الشاعر.

2.3.2 المنحى النقدي والبلاغي للشاهد الشعري

تشكل مناقشة الآمدي لسرقات البحري وأبي تمام وأخطائهما، وإساءتهما وإحسانهما في اللفظ والمعنى، والموازنة بين معانيهما، مستوى من مستويات معالجة النصوص، قوامه تجزئة النص والتفريق بين اللفظ والمعنى، وإيلاء الأهمية لمدى مطابقة كل منهما للمألوف ورعاية الأعراف الاجتماعية، والاعتداد بالمقاييس الأخلاقية للصور الشعرية. وكله بغرض إعادة قطار الحداثة الشعرية العباسية إلى سكة عمود الشعر والأنموذج الشعري الشفاهي.

يعد مبحث السرقات الشعرية، من المباحث النقدية والبلاغية التي شغلت أذهان النقاد التراثيين، وأثمرت عن اختلاف في الرؤى والمقاربات التي أحيطت بهذا المصطلح، مما أدى

¹ - ينظر: أبو تمام، الديوان، ج1، ص225.

² - ينظر: الفصل الأول، ص71.

³ - ينظر: ابن جني، ج2، ص248.

إلى تقسيمه إلى أنواع تتراوح بين القبول والرفض، وما يعنينا من مبحث السرقات الشعرية في هذا البحث لا يخص تتبع المصطلح في تاريخ النقد العربي التراثي. إنما كيف تظهر الشاهد الشعري في مبحث السرقات: هل هذا تجريح للشاعر وتشهير به؟ أم يعد تشويهاً للمرحلة العربية الإسلامية؟ كيف يفهم الآمدي السرقة الشعرية، وبالتالي كيف يمكن تصويب أرائه أو إلغائها أو تكيفها استناداً إلى الشواهد المختارة؟ ثم ما علاقة ما يراه الآمدي مألوفاً ومتداولاً بالتناص؟ وإذا تعلق الأمر بالإشارة إلى سرقة معنى أو لفظاً أو عبارة أو بيتاً، فهل هذا يعد سرقة؟

1.2.3.2. الشاهد الشعري في مبحث السرقات الشعرية عند الآمدي

إنّ الموازنة بين المعاني وتتبع مصادرها الأصلية، كانت النواة الأولى لنشأة مبحث السرقات الشعرية في النقد العربي التراثي. ويذهب كثير من الباحثين العرب المحدثين إلى أنّ طلب النقاد للأصالة والابتكار في المعنى، كان وراء الحديث عن أخذ المتأخر من المتقدم*. لذلك لم يكن المصطلح، في أطوار نشأته الأولى، يحيل على قضية نقدية وبلاغية في نقد الشعر، إنما اتجه إلى المدلول اللغوي لصيغة (سرق) التي تعني «سرق الشيء يسرقه سرقاً وسرقاً واسترقه... والاسم السرقُ والسرقَةُ، بكسر الراء فيهما... وقد جاء سرقَ بمعنى سرق... قال السارق عند العرب من جاء مستتراً إلى جوز فأخذ منه ما ليس له، فإن أخذه عن ظاهر فهو مختلس ومستلب ومنتهب، فإن منع مما في يديه فهو غاضب»¹. فالدلالة اللغوية للسرقة هي هذا الأخذ المادي غير المشروع. وبانتقاله إلى ميدان الصنعة الشعرية، جعل الشعراء يحترزون منه ويدفعون عن أنفسهم تهمة السرقة الشعرية في وقت

* ينظر: طه إبراهيم، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص 161. ومحمد مندور، النقد المنهجي عند العرب، 357، 358. كذلك محمد مصطفى هدار، مشكلة السرقات في النقد العربي دراسة تحليلية مقارنة، المكتب الإسلامي، ط3، بيروت، ص 126. وينظر: أدونيس، الثابت والمتحول، ص 192، 196. وتوفيق الزبيدي، الأدبية في التراث، ص 108-101. ومصطفى طه أبو كريشة، النقد التطبيقي بين القديم والحديث، ص 73-70. وبوجعة شتوان، ص 178-171. وسعيد سلام، التناص في الرواية الجزائرية، أطروحة دكتوراه دولة، جامعة الجزائر، الجزائر، 1998، ص 73.

¹ - ابن منظور، م 10، ص 186.

مبكر. نحو حسان بن ثابت الذي يتباهى بمانعيه المخترعة مفتخراً بقريحته الشعرية، مبعداً عن نفسه تهمة السرقة، يقول:¹

لا أسرقُ الشعراءَ ما نَطَقُوا بلُ لا يوافقُ شعْرهمُ شعْري

ويأتي أبو تمام بعده بقرون ليذهب مذهبه إذ يقول:²

مُنْزَهَةٌ عن السَّرِقِ المُوَرِّي مَكْرَمَةٌ عن المعنى المُعَادِ

مما يعني أنّ السرقة « داء قديم، وعيب عتيق، وما زال الشاعر يستعين بخاطر الآخر ويستمد من قريحته، ويعتمد على معناه ولفظه »³. ومن هنا عدت وسيلة لتجريح الشعراء والانتقاص من جهودهم، والتشهير بها، على نحو ما فعل الأصمعي بالفرزدق، حين اتهمه بأن تسعة أعشار شعره سرقة⁴. وبالتالي أصبحت السرقة أداة للتشنيع والتشهير بمرتكبيها وهي لا تتيح لصاحبها الانضمام إلى طبقات الشعراء الفحول ومختاراتهم، لأن « اتكال الشاعر على السرقة بلاذة و عجز »⁵. وفي القرون الأولى عدت شيئاً قبيحاً لاسيما في الثقافة العربية الإسلامية، لقوله تعالى ﴿ وَالسَّارِقِ وَالسَّارِقَةُ فَاقْطَعُوا أَيْدِيَهُمَا جِزَاءً بِمَا كَسَبَا نَكَالًا مِنَ اللَّهِ وَاللَّهُ عَزِيزٌ حَكِيمٌ ﴾ (المائدة:38). لذا « فالسرقة - مهما كان موضوعها - شيء مستكره ولفظ بغيض تنكره الأسماع وتزدرية النفوس، وتوضع من أجله القوانين لتردع أولئك الذين يسلبون حقوق غيرهم وما يمتلكون وقد عرفت الإنسانية منذ وجدت الإنسانية نفسها بفضائلها وورائتها »⁶.

¹ - ينظر: طه إبراهيم، ص162.

² - ينظر: أبو تمام، الديوان، ج1، ص217.

³ - القاضي الجرجاني، ص214.

⁴ - ينظر: المرزباني، ص146، 147.

⁵ - ابن رشيق، ج2، ص422.

⁶ - مصطفى هدارة، مشكلة السرقات في النقد العربي دراسة تحليلية مقارنة، ص12.

لكن السرقات الشعرية في الأدب العربي من العيوب الشائعة و« هذا باب متسع جدًا لا يقدر أحد من الشعراء أن يدعي السلامة منه »¹. إذن فهي داء ينفذ في صميم الشعر، لم يسلم منه الإبداع في تواصله الطبيعي. وبالتالي فهي كثيرة الأنواع والأشكال، فقد تكون في اللفظة، وقد تكون في المعنى. ومنها المطلق ومنها النسبي «فالمطلق يتميز بالتعسف ولا يثير انفعالاً جمالياً، وليس في مرتبة الإبداع الأول، ولا في مستواه (تكلف مفرط). والمطلق كذلك ينفي الطبع لأنه دليل القريحة، إنه إغارةٌ وغصبٌ ومسحٌ لطبيعة النص الأصلية وصنعتة. النسبي مشروط بالإضافة التي هي عنصر مهم في شاعرية التجربة إنه أخذ باعتدال»². أما تناول الآمدي لمشكلة السرقات فيدخل ضمن (الموازنة) التي أجراها بين أبي تمام والبحتري، عل أساس أنها مشكلة نقدية مشتركة بين الشعراء، فما تصور الآمدي لمشكلة السرقات من خلال شواهد؟

على الرغم من إقرار الآمدي بأن السرقات الشعرية ليست من كبير مساوئ الشعراء ولا سيما المتأخرين منهم. لم يسلم منها المتقدم ولا المتأخر³. لكنه يعدها مع هذا مما يعيب الشعراء، بدليل أن تناوله لسرقات الشاعرين رداً منه على أنصار أبي تمام، الذين ادّعوا السبق واخترع مذهب شعري جديد لشاعرهم، أن أحصى أكثر من مائة وخمسة وستين (165) بيتاً مما استخرجه هو أو غيره عن أبي تمام قد أخذ معناها عن غيره من الشعراء. منها :

قال الكميت الأكبر، وهو الكميت بن ثعلبة:

وَلَا تَكْتَرُوا فِيهِ اللَّجَاجَ، فَإِنَّهُ
مَحَا السَّيْفُ مَا قَالَ ابْنُ دَارَةَ أَجْمَعًا

أخذه الطائي فقال:

السَّيْفُ أَصْدَقُ أَنْبَاءٍ مِنَ الْكُتُبِ

¹ - ابن رشيق، ج2، ص421.

² - مصطفى درواش، مصطلح الطبع والصناعة مقارنة تحليلية ورؤية نقدية في المنهج والأصول، أطروحة دكتوراه كلية الآداب واللغات وقسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر 2004، ص485.

³ - ينظر: الآمدي، ج2، ص273.

قال أبو تمام:

ما الحُبُّ إِلَّا لِلْحَبِيبِ الْأَوَّلِ

نَقَلَ فُوَادَكَ حَيْثُ شَبْتَ مِنَ الْهَوَى

أخذه من قول كثير:

أَبِينَا، وَنَنَا: الْحَاجِبِيَّةُ أَوَّلُ

إِذَا وَصَلْتَنَا خَلَّةَ كَيْ تَزِيلَهَا

وقال:

بَيِّضَاءَ مِنْ حَلَبِ الْغَمَامِ الرَّقْرَقِ

حَمْرَاءَ مِنْ حَلَبِ الْعَصِيرِ كَسَوْتَهَا

أخذه من قول مسلمك

بَيِّضَاءَ مِنْ حَلَبِ الْغُيُومِ الْبُجَسِ¹

صَفْرَاءُ مِنْ حَلَبِ الْعَصِيرِ كَسَوْتَهَا

أما سرقات البحري فصنفها الناقد إلى قسمين، قسم يتعلق بما أخذه من معاني الشعراء منه:

قال البحري:

أَعْطَيْتَنِيهِ وَدَيْعَةً لَمْ تُوهَبِ

أَعْطَيْتَنِي حَتَّى حَسِبْتُ جَزِيلَ مَا

أخذه من قول الفرزدق:

أَوْ قُلْتُ أُعْطِيتُ مَالًا قَدْ رَأَهُ لَنَا²

أَعْطَانِي الْمَالَ حَتَّى قُلْتُ يُودِعُنِي

والقسم الآخر يتعلق بما أخذه الشاعر من معاني أبي تمام، ومنه:

قال أبو تمام:

حَتَّى غَدَا الدَّهْرُ يَمْشِي مِشْيَةَ الْهَرَمِ

مَجْدٌ رَعَى تَلَعَاتِ الدَّهْرِ وَهُوَ قَتَى

فقال البحري:

هَرَمَ الزَّمَانُ وَعِزُّهُمْ لَمْ يَهْرَمِ³

صَحَبُوا الزَّمَانَ الْفَرَطَ، إِلَّا أَنَّهُ

¹ - ينظر: الآمدي، ج1، ص2، ص52، 53-60، 61-108، 109.

² - ينظر: المصدر نفسه، ج2، ص275.

³ - ينظر: المصدر نفسه، ج2، ص290.

مثلما جهد الآمدي في مناقشة السرقات التي تطرق إليها من قبله ابن أبي طاهر وأبو الضياء بشر بن تميم، وأعاد النظر في بعضها، فإننا نجد أن بعض ما استخرجه هو كذلك من سرقات الشعارين، يحتاج إلى إعادة النظر. ولينظر مثلا السرقة أو ما يراه الناقد أنه سرقة في البيت المشهور لأبي تمام في فتح عمورية:

السَّيْفُ أَصْدَقُ أَنْبَاءٍ مِنَ الْكُتُبِ فِي حَدِّهِ الْحَدُّ بَيْنَ الْجِدِّ وَاللَّعِبِ

فالآمدي يرى أن أبا تمام أخذ معنى البيت من قول الكميت الأكبر، وهو الكميت بن ثعلبة¹ :

وَلَا تُكْثِرُوا فِيهِ اللَّجَاجَ، فَإِنَّهُ مَحَا السَّيْفُ مَا قَالَ ابْنُ دَارَةَ أَجْمَعَا

المعنى الذي يستند إليه الآمدي في اتهامه لأبي تمام بالسرقة، هو القاسم المشترك بين الشاهدين ويتعلق بالاحتكام إلى فعل السيف بدل الأقاويل، انطلاقاً من خلفيته المعرفية بالشاهدين. فحكمه بالسرقة هنا، لم يكن نتيجة لقراءة واعية بالقيم الجمالية المبنوثة في شاهد أبي تمام، لكن كان تلقيه للشاهد تلقياً انفعالياً. وهذا نوع من التلقي صنّفه الغدامي على أنه « حالة أولية تقليدية تعتمد على التعبير الوجداني المرتكز على الحس المباشر الذي ينشأ عنه انفعال عقلي تلقائي ويرتكز النص هنا على كينونته النحوية الإنشائية أي على صناعة اللغة فيه وعليه كان معظم الشعر الغنائي »². وإذا أخذنا بعين الاعتبار الاختلاف في سياق كل شاهد وتوظيفه للمعنى وفي صياغته وأعدنا قراءته، فربما يمكن إعادة النظر في حكم السرقة عند الآمدي والتوصل إلى إلغاء رأيه أو في تصويبه، كما يلي:

استناداً إلى ما أورده محقق (الموازنة) فإن بيت الكميت قيل في مقتل ابن دارَةَ و« هو - سالم بن مسافع بن عقبة بن اليربوع - قد هجا فزارَةَ هجاءً مقذعاً، فبلغ زميل بن أبيير أحد بني عبد الله بن مناف الفزاري، فحلف ألا يأكل لحماً ولا يغسل رأسه ولا يأتي امرأة حتى يقتل ابن دارَةَ، ثم أمكنته فيه الفرصة فقتله... »³. أما شاهد أبي تمام فهو افتتاحية لموقعة مشهورة هي فتح عمورية التي قادها الخليفة المعتصم، عاد منها بالنصر العظيم.

¹ - ينظر: المصدر نفسه، ج1، ص 52، 53.

² - الغدامي، تشريح النص، ص30، 31.

³ - الآمدي، ج1، هامش المحقق، ص 52.

ومن الدوافع التي كانت وراء فتح عمورية، تعرض المسلمين في عدد من البلاد الإسلامية للقتل والسبي وكل أنواع الظلم، فاستغاثوا بخليفتهم فلبى لهم النداء¹.

لكن حين اعتزم المعتصم الفتح «راسلته الروم: إننا نجد في كتبنا أنّ مدينتنا لا تفتح إلا في وقت إدراك التين والعنب، وبيننا وذلك الوقت شهر يمنحك من المقام فيها البرد والثلج»². إلا أنه أبقى إلا أن يحقق النصر ويبطل دعاوي هؤلاء. وأبو تمام الذي شهد مع ممدوحه المعركة، قال القصيدة في أثناء العودة بصحبته. وبعد هذا العرض للخلفيات التي سبقت قول كل شاهد سأحاول المقارنة بينهما في المعنى لإظهار نقاط الاشتراك والاختلاف بينهما في الجدول الآتي:

شاهد الكميّ بن ثعلبة	شاهد أبي تمام
- يصور موقفاً فردياً، وهو رد على هجاء.	- يصور موقفاً جماعياً من خلال وصف معركة.
- الاحتكام إلى فعل السيف وإبطال الأقاويل.	- الاحتكام إلى فعل السيف وإبطال الأقاويل.
- انتقام للشرف، دافعه العصبية والانتماء إلى القبيلة نفسها.	- الرد على المنجمين وتكذيب الخرافات والاستهزاء بأقاويلهم.
- الشاعر هنا (الكميت) مجرد راو لخبر روي له أو موقف حضره.	- إغاثة المسلمين المضطهدين ونجدهم وإعلاء للإسلام وقهر للكفار والوثنيين.
	- مدح المعتصم ووصف لقوته، وهو شهادة من الشاعر أبي تمام الذي حضر المعركة.

إنّ القاسم المشترك بين الشاهدين يتمثل في تسجيل فعل السيف وتحكيمة بدل الأقاويل الباطلة، بينما نقاط التباعد بينهما كثيرة. فبيت أبي تمام مطلع قصيدة ملحمية أقل ما يقال عنها إنها وثيقة تاريخية كتبت بلغة شعرية فنية عاش أحداثها الشاعر وتفاعل معها ورسم من

¹ - ينظر: منير سلطان، بديع التراكيب في شعر أبي تمام الجمل والأسلوب، منشأة المعارف، ط1، الإسكندرية 1998، ص

226، 227.

² - الآمدي، ج1، ص53.

خلالها لوحات فنية راقية، منها هذا المطلع الذي اتخذ فيه السيف رمزاً للانتصار دين التوحيد على ديانات الأصنام والخرافات وإعلاء لكلمة الله مقابل دعاوي المشعوذين والمنجمين. وكان الأداة للفصل بين الجد والهزل، أي بين الحق والباطل. وقد وظف الشاعر صيغة المفاضلة (أفعل) في قوله (أصدق) للجزم بالانتصار ودحض لمزاعم المشركين، وأنبأهم الباطلة.

وبواسطة الصورة المجازية، التي أبدعها الشاعر جعل السيف وكأنه نبي من أنبياء الله الصادقين. وإذا نظرنا إلى الشطر الأول من البيت على أنه مجاز مرسل فهو ذكر الجزء وهو السيف وأراد الكل وهو المعتصم حامل السيف. فإن المعتصم كذلك خليفة الله في الأرض، دوره الدفاع عن الإسلام والمسلمين. والقارئ لقصيدة أبي تمام يتفطن إلى أن الشاعر في العصر العباسي ليس مجرد مداح يسعى وراء العطاء، لكنه يقوم بدور إعلامي. فهو أداة للتواصل بين الخليفة والرعية، إذا كان الخليفة يقوم بالدور السياسي والديني والاجتماعي، فليست هناك وسيلة لتواصل الناس إلا الشاعر. وشعر المدح دون غيره يقوم بهذه الأدوار.

وبالتالي يمكن القول إن الكمية وإن كان السباق إلى إبداع المعنى، إلا أن أبا تمام حوره وأبدع فيه، مما يعني الاختلاف في المعنى، إذا أخذنا بمبدأ تفاعل النصوص، فالآمدي يقر بنفسه أن أبا تمام كان شغوفا بالشعر فاطلع على الشعر الجاهلي والإسلامي والمحدث وكانت له اختيارات كثيرة في كتابه (الحماسة)، ولذلك ما خفي من سرقاته أكثر مما ظهر¹.

وهو ما ينطبق على مفهوم التناص في النقد المعاصر الذي تقول عنه جوليا كريستيفا «إنه ترحال للنصوص وتداخل نصي، ففي فضاء نص معين تتقاطع وتتفاى ملفوظات عديدة مقتطعة من نصوص أخرى»². وبالتالي التناص جاء ليفتح المجال واسعا لثقافة الشاعر وخبراته التي لا ينغلق بها النص، بل إنه يتيح فرصة أكبر للفهم والتحليل المعلل.

¹ - ينظر: الآمدي، ج1، ص51، 52.

² - جوليا كريستيفا، علم النص، ترجمة فريد الزاهي، توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء 1991، ص21.

وفي هذا الشأن يقول سعيد يقطين: « إنَّ النصَّ بنية نصية (منتجة) أي متفاعلة مع غيرها وفي إطار بنيات ثقافية واجتماعية محددة »¹.

وأبو تمام بفضل قراءاته لمنتوجات من سبقوه، قد تعلق بذاكرته معانٍ عديدة يضمنها بطريقة غير واعية شعره « فالأديب قد يستوحي معاني جديدة وأفكار مخترعة حصلت له بعد قراءة إنتاج غيره وهو شيء طبيعي، إن لم نقل هو علامة على القراءة المفيدة والفكر العلمي الحي والراقي العقلي. وهذا لا يدخل ضمن ما يسمى السرقة كما اعتقد بعض النقاد القدماء. كما أنَّ الأديب قد يستعير أو يوظف في قصيدته أو روايته أسطورة أو خبراً تاريخياً أو قصة واقعية، ثم يشيع الحياة في المادة المستعارة حتى يبدو وكأنه مخلوق جديد. وهذا أيضاً لا يحاسب عليه الأديب المستفيد ولا يعد سرقاً له »². ومما تقدم يمكن إعادة النظر في حكم السرقة على شاهد أبي تمام.

رغم النّقد الذي أحرزه النقد العربي التراثي في القرن الرابع بخاصة في مبحث السرقات الشعرية، حيث سلّم النقاد بأن « الأديب ابن بيئته، فقد يتأثر بمذهب ما في الفن أو الأسلوب لأديب ما، وقد يتأثر بمن تتلمذ عليهم في ميدان ما، أو قد يتأثر بغيره عن وعي ومتابعة نوع هذا التأثير وكشف مقداره في إنتاجه من اختصاص الناقد »³. إلا أنَّ قارئ (الموازنة) يلاحظ أنَّ الآمدي لم يستطع النظر إلى السرقة الشعرية بنظرة نقدية، تكشف عن قدرة الشاعر على استحضار ما تم إبداعه وهو صقل للقريحة وتفجير لطاقاتها وإثراء لتجربته مما يكسب الشعر مرتبة عالية من الجودة والتّمييز.

إنَّ النقاد العرب التراثيين في رصدهم للسرقات الشعرية، كانت أحكامهم جزئية بمعنى أنَّ السرقة قد تكون في المعنى، وقد تكون في اللفظ أو العبارة أو البيت، والآمدي من الذين يكرسون لهذه الجزئية في السرقات، يقول: « ينبغي لمن نظر في هذا الكتاب أن لا يعجل بأن يقول: ما هذا مأخوذ حتى يتأمل المعنى دون اللفظ، ويعمل الفكر فيما خفي، فإنما السرق في

¹ - سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1989، ص 99.

² - سعيد سلام، ص 76.

³ - سعيد سلام، ص 76، 78.

الشعر ما نقل معناه دون لفظه وأبعده في أخذه»¹. وعلى هذا الأساس القائم على الفصل بين اللفظ والمعنى اتهم أبا تمام بالسرقة في قوله:

وَرَكِبَ كَأَطْرَافِ الْأَسِنَّةِ عَرَّسُوا
عَلَى مِثْلِهَا وَاللَّيْلُ تَسْطُو غِيَاهِيَهُ
لَأَمْرٍ عَلَيْهِمْ أَنْ تَتَمَّ صُدُورُهُ
وَلَيْسَ عَلَيْهِمْ أَنْ تَتَمَّ عَوَاقِبُهُ

يرى الآمدي: أن الشاعر، أخذ صدر البيت الأول من قول كثير:

وَرَكِبَ كَأَطْرَافِ الْأَسِنَّةِ عَرَّجُوا
قَلَائِصَ فِي أَصْلَابِهِنَّ نُحُولُ

ويشبه قول البعيث:

أَطَافَتْ بِشُعْتِ كَالْأَسِنَّةِ هُجْدٌ
بِخَاشِعَةِ الْأَصْوَاءِ غُبْرٍ صُحُونُهَا

وأخذ معنى البيت الثاني من قول الآخر:

غُلَامٌ وَغَى تَقَحَّمَهَا فَأَبْلَى
فَكَانَ عَلَى الْفَتَى الْإِقْدَامُ فِيهَا

وليس عليه مَا جَنَّتِ الْمَتُونُ²

فكك الآمدي شاهد أبي تمام، حيث يرى أن العبارة في الشطر الأول من البيت الأول أخذها الشاعر من بيت كثير أو البعيث. والمعنى في البيت الثاني أخذه من شاعر آخر. وإذا سلمنا بهذا، فإنه لا يكون لأبي تمام أي فضل على الشاهد، مما يعني غلق مجال القراءة والانفتاح أمام النص، لكن إذا أخذنا هذا الأخير من منظور نظرية التناص، وأخذنا برأي بعض النقاد المعاصرين، منهم محمد مفتاح الذي يرى أن الباحثين « يتفقون على أن التناص شيء لا مناص منه، لأنه لا فكك للإنسان من شروطه الزمانية والمكانية ومحتوياتها، ومن تاريخه الشخصي أي من ذاكرته»³. فإنه يمكن قراءة الشاهد وفق منظور التناص، فالسرقة تغلق النص في تعامله الجزئي معه، كلفظ ومعنى، خلافا لحالته في التناص، حيث لا يكون

¹ - الآمدي، ج2، ص313.

² - ينظر: المصدر نفسه، ج1، ص55.

³ - محمد مفتاح، ص123.

بنية منغلقة لأنه منظم في تواصله وقائم على معرفة وسيرورة وذاكرة ووثيق الصلة بالمتلقي وهو ما تطمح إليه القراءة الآتية:

يمدح أبو تمام أبا العباس عبد الله بن طاهر في قصيدة منها أخذ قوله:

وَرَكَبٍ كَأَطْرَافِ الْأَسِنَّةِ عَرَّسُوا
عَلَى مِثْلِهَا وَاللَّيْلُ تَسْطُو غَيَاهِبُهُ
لَأْمُرٍ عَلَيْهِمْ أَنْ تَتِمَّ صُدُورُهُ
وَلَيْسَ عَلَيْهِمْ أَنْ تَتِمَّ عَوَاقِبُهُ

الشاهد من المقدمة التي يصف فيها أطوار رحلته إلى الممدوح، والبيت الأول منه عبارة عن تشبيه، وهو تشبيه مجمل شبه فيه المسافرين (الركب) النازلين على ظهور مطيهم بالأسنة، وهو جمع سنان، ويعني نصل الرمح، ووجه الشبه هو النحافة والهزال، من شدة التعب وعناء السفر.

يرى الأمدي أنّ هذه الصورة أخذها من الشعارين كثير والبُعَيْث، لكن إن تشابهت الصور فإنّ السياق يختلف، لإضافة إلى أن هذا المعنى لا يمكن أن يكون قد سبق إليه الشاعران اللذان ذكرهما الأمدي، لأنه قد يكون من المعاني المشتركة والمتداولة بين الناس فإنّ العرب ألفت الترحال منذ القديم، والشاعر تعود على وصف رحلته وراحلته. وحتى في العصر العباسي كان الناس يسافرون بالإبل أو الفرس. والمسافر يتكبد مشقة السير، وقد يتعرض للجوع والنحافة من شدة التعب وقلة الزاد، وهو يبذل ما في وسعه لتجنب المخاطر لكن هناك دائماً أموراً خارجة على نطاق الإنسان يتحكم فيها القدر وبالتالي لا يمكن ردها ومن هنا فهذه المعاني ليست من ابتكار أبي تمام أو سواه من البعدين، فقد يكون الشاعر متأثر بالصورة في البيت الأول يكون واستدعتها ذاكرته في أثناء السفر.

أما المعنى في البيت الثاني فهو ليس المعنى نفسه في الشاهد الأخير، لأنّ الشاعر فيه يتحدث عن الإنسان الذي يبذل قصارى جهده في الحرب، لكن فعل الدهر ومشية القدر أكبر من أي إقدام وشجاعة، وإن كان هذا المعنى يتقارب مع المعنى في قول أبي تمام، إلا أنّ السياق ليس نفسه، فالأول يتحدث عن أخطار الرحلة والآخر عن جبرية القدر التي لا مفر منها في الحرب.

من هنا، فالقضية ليست قضية سرقة أبي تمام لمعاني غيره، لكنها عملية تفاعل للنصوص فيما بينها، عبر امتصاصها على حد تعبير جوليا كريستيفا التي ترى أن نصوص الشعر الحديث «...تتم صناعتها عبر امتصاص وفي نفس الآن عبر هدم النصوص الأخرى للفضاء المتداخل نصياً»¹. ومن هنا يمكن القول إن التناص محاولة الشعر تذكير القارئ بما كتب سابقاً، ومن هنا فهو وثيق الصلة بالمتلقي، كما يذهب ريفاتير إذ «يصير التناص هو الإدراك من طرف القارئ للعلاقات التي توجد بين عمل أدبي وغيره من النصوص التي سبقته وتلتها»².

لكن البحث في السرقات الشعرية عند التراثيين منهم الآمدي أسهم إسهاماً بعيداً في توجيه النظر نحو البيت والبيتين والعبارة، واللفظ معزول المعنى، دون النظر إلى القصيدة على أنها وحدة عضوية تتمتع بسياق داخلي وآخر خارجي، لذلك رأى أدونيس أن اتهام أبي تمام بالسرقة من قبل الآمدي ناتج عن التمييز بين المعنى واللفظ وعدّ كل منهما كياناً مستقلاً. والشعر بحسب ذلك مزج لعنصرين مستقلين، وفقاً للقواعد المعروفة مسبقاً (عمود الشعر) وترسخ في أذهان النقاد العرب أن القدماء سبقوا إلى المعاني ولم يترك للمتأخر شيئاً. ومن هنا لم يفهم النقاد الحداثة الشعرية التي جاء بها أبو تمام على مستوى اللفظ والمعنى، ولا على مستوى التعبير³. لذلك اتهم بأنه يقول ما لا يفهم، وما كان منه إلا أن قال: لم لا تفهمون ما أقول؟

إن الآمدي في معالجته للسرقات الشعرية في (الموازنة) لم يبحث عن مبادئ ومقاييس دقيقة مقننة. واتجاهه في دراستها هو منهجه في بقية القضايا النقدية الأخرى، وهو منهج موضوعي يعتمد على نقد الجزئيات البسيطة، إذ لكل جزئية حكمها وليس على الوحدة الموضوعية للقصيدة⁴. تظهر هذه الجزئية مثلاً في حصره للسرقة في المعنى واللفظ تارة

¹ - جوليا كريستيفا، ص 13.

² - أنور المرتجي، سميائية النص الأدبي، مطابع أفريقيا الشرق، الدار البيضاء 1987، ص 46، 47.

³ - ينظر: أدونيس، الثابت والمتحول، ص 196.

⁴ - ينظر: سعيد سلام، ص 83، 84.

وفي العبارة تارة أخرى، من ذلك قوله في أخذ أبي تمام اللفظ والمعنى من قول ابن الأنباري في قوله:

كُنَّا كَأَنجُمٍ لَيْلٍ بَيْنَهَا قَمَرٌ يَجْلُو الدُّجَى، فَهَوَى مِنْ بَيْنِهَا الْقَمَرُ

أخذ أبو تمام اللفظ والمعنى، فقال:

كَأَنَّ بَنِي نَبْهَانَ يَوْمَ وَفَاتِهِ نُجُومٌ سَمَاءٍ خَرَّ مِنْ بَيْنِهَا الْقَمَرُ¹

كذلك قول البحري:

أُطْلَبَا ثَالِثًا سِوَايَ فَإِنِّي رَابِعُ الْعَيْسِ وَالِدُجَى وَالْبَيْدِ

أخذه من قول أبي تمام:

الْبَيْدُ الْعَيْسُ وَاللَّيْلُ التَّمَامُ مَعًا ثَلَاثَةٌ أَبْدًا يُقَرَّنُ فِي قَرْنٍ²

والنتيجة هي أن مبحث السرقات في (الموازنة) بعيد عن التصور الحدائث الذي يرى في تفاعل النصوص سمة من سمات الشاعرية والتفوق، ودليل الخبرة والتمكن.

لم يقتصر بحث الآمدي على السرقات الشعرية لدى الشاعرين، لكنه تطرق إلى أخطائهما في اللفظ والمعنى، حين عرض الشواهد الشعرية التي وقع فيها الخطأ، ومناقشتها لإثبات الخطأ، يقابلها الآمدي بالشواهد الشعرية التي أصاب فيها أصحابها. إن الناقد لم يتحدث بشكل نظري عن المقاييس، والشروط التي على الشاعر توخيها في المعنى واللفظ في العملية الشعرية، لكنه يمكن استنباط جملة من المقاييس التي أشار إليها في خضم مناقشته لأخطاء الشاعرين، ومنه يمكن صياغة الإشكالات الآتية:

- هل يكرس الآمدي لفكرة الابتعاد عن المعنى المخترع، وإيثار المعنى الجاري في العرف العربي؟
- هل تعني مقارنة الحقيقة التقيد بالمعنى الظاهر ورفض التأويل؟ وما قيمة المعنى الحسي في الشعر عند الآمدي؟

¹ - ينظر: الآمدي، ج1، ص64.

² - ينظر: المصدر نفسه، ج2، ص291.

- هل يمكن الحكم على جمالية اللفظ في ضوء دلالاته المعجمية؟
- هل ينظر الآمدي إلى اللفظ مجرداً وما شروطه؟ أم أنّ العبرة في التأليف؟

2.2.3.2. الشاهد الشعري في مبحث اللفظ والمعنى

1.2.2.3.2. المعنى

يتمثل نقد الشاهد الشعري عند الآمدي غالباً في نقد المعنى واللفظ، ومن مقاييسه في جودة المعاني، الابتعاد عن المعاني المولدة، وإيثار المعنى المتداول الجاري على العرف العربي. من هنا سخط على أبي تمام في قوله:

لَمَّا اسْتَحَرَّ الْوَدَاعُ الْمَحْضُ وَأَنْصَرَمَتْ
رَأَيْتُ أَحْسَنَ مَرِيٍّ وَأَقْبَحَهُ
أَوْ آخِرُ الصَّبْرِ إِلَّا كَاطِمًا وَجَمًّا
مُسْتَجْمَعِينَ لِي التَّوْدِيعَ وَالْعَنَمَا

وعقب قائلاً: «العنم: شجر له أغصان لطيفة غضة كأنها بنان جارية، والواحدة عنمة كأنه استحسّن أصبعها واستقبح إشارتها إليه بالوداع، وهذا خطأ في المعنى»¹. إنه يرى أنّ المعنى الذي قصد إليه أبو تمام في هذا الشاهد مخالف للعرف، ولما يقتضيه الحال، فكيف يستقبح إشارة المحبوبة بالتوديع في لحظة الفراق. لأن المأثور لدى الناس أنّ المسافر يستحب مثل هذا المنظر من حبيبته التي يفارقها، ويستدل على ذلك بقول جرير. يقول: «أترأه ما سمع قول جرير:

أَتَنْسَى إِذْ تُوَدِّعُنَا سُلَيْمَى
بِفِرْعَ بَشَامَةٍ؟ سُقِيَّ الْبِشَامُ

فدعا للبشام بالسقيا لأنها ودعته به، فسر بتوديعها، وأبو تمام استحسّن أصبعها واستقبح إشارتها ولعمري إنّ منظر الفراق قبيح، ولكن إشارة المحبوبة بالوداع لا يستقبحها إلاّ أجهل الناس بالحب، وأقلهم معرفة بالغزل، وأغلظهم طبعاً، وأبعدهم فهماً»².

ينطلق الناقد في رده للشاهد من نمط من المعاني ألفته أسماع الناس، أي داخل في نطاق عاداتهم. والعادة من عادَ يَعُودُ وَعَوْدَةٌ وَعُودٌ أَي رَجَعَ. وتَعَوَّدَ الشَّيْءُ أَي صَارَ عَادَةً

¹ - الآمدي، ج2، ص204.

² - المصدر نفسه، ص204، 205.

له. والمُعَاوَدَةُ الرَّجُوعُ إلى الأمر الأول. ويقال العَادِيُ الشيء القديم¹. وفكر الآمدي وذوقه ينجذبان إلى العادة بمعنى النزوع إلى السابق والرجوع إليه وتفضيله على الراهن واللاحق. وبتكرار مثل هذه المعاني المُتَعَوِّدِ عليها يتكون لدى المتلقي تصور قبلي عن معظم المعاني وينتظر من المبدع تكرار هذه المعاني المتعارف عليها في صياغة جديدة. ولهذا قيل إنَّ المعاني مطروحة في الطريق، والعبارة في طريقة التشكيل، لكن الإبداع الحق يميل إلى التَّميِّزِ، الذي لا يتأتى إلاَّ بخرق العادة والمألوف. وفعل الخَرْقُ ينطوي على معنى الخلق وإحداث الشقاق والبعد والتجاوز². وكلها معان تجسدت في تجربة أبي تمام الشعرية من مبدأ أنه شاعر الاختلاف، لا شاعر المطابقة والمشاكلية.

إذا كان الناقد ينطلق من فهمه الخاص، فيحتمل أن يكون الشاعر لم يقصد ما فهمه هو فالشعر مفتوح على القراءات المتعددة، لا يقبل بالقراءة الأحادية، إن الفراق موقف عاطفي محزن لطالما وصفه الشعراء وأبدعوا في وصفه، بخاصة عندما يتعلق الأمر بفراق الأحباب، ومن عادة الشعراء في قصيدة المدح ذكره في المقدمة الغزلية، وما ينجم عنه من غضب وشوق يصلان إلى درجة البكاء. ففي قول أبي تمام:

رَأَيْتُ أَحْسَنَ مَرِيٍّ وَأَقْبَحَهُ
مُسْتَجْمَعِينَ لِي التَّوْدِيْعِ وَالْعَمَّا

جواب لـ (لَمَّا) في قوله:

لَمَّا اسْتَحَرَّ الْوَدَاعُ الْمَحْضُ وَأَنْصَرَمَتْ
أَوْ آخِرُ الصَّبْرِ إِلَّا كَاظِمًا وَجَمًّا

وفيه وصف للحظة الفراق، وفي هذه اللحظة تملك الشاعر إحساسان متناقضان، فقد راقه بنان الحبيبة المخضب بالحناء الذي يشبه شجر العنم في الحمرة، واستقبح الفراق الذي تمثل في التَّوْدِيْعِ. والتَّوْدِيْعِ جزء من الفراق والبيّن والبعد.

يوصل في الأبيات التي تلي الشاهد وصف حزنه وشوقه، الذي يكاد يبكيه ويدعو على الفراق الذي تسبب له بهذا الألم³. من هنا فإن الآمدي أخطأ في فهم شاهد أبي تمام

¹ - ينظر: ابن منظور، م 03، ص 388، 395.

² - ينظر: ابن منظور، م 10، ص 88، 90.

³ - ينظر: أبو تمام، الديوان، ج 2، ص 84.

وقصّرَ فهمه للتوديع على هذه الإشارة التي يُومئُ بها للمسافر. لكن التوديع يعني الفراق وهو ما استقبّحه الشاعر. والنتيجة أنّ الشاعر في هذا المعنى لم يخرج عن العرف، لكن قراءة الآمدي العرفية المتواترة بأثر من فكر الرواية والنحو واللغة قصرت وعجزت عن فهم مقاصد الشاعر.

يرى الآمدي ضرورة مقارنة الحقيقة في المعنى الشعري والابتعاد عن الغلو والمبالغة المفرطة، التي تفسد الشعر. ومن هنا اعترض على قول أبي تمام:

مِنَ الْهَيْفِ لَوْ أَنَّ الْخَلَائِلَ صُوِّرَتْ
لَهَا وَشُحاً جَالَتْ عَلَيْهَا الْخَلَائِلُ

يعدّ الناقد أنّ هذا خطأ في الوصف، لأنّ من شأن الخلائل أن توصف بأنها تعض في الأعضاء والسواعد وتضيق في الأسواق، وجعله الخلائل وشحاً تجل عليها خطأ في الوصف لذلك بيت أبي تمام ضد ما نطقت به العرب ومن أقبح ما وصفت به النساء¹. وحسبه دائماً فإنّ الشاعر قصد المبالغة المخرجة إلى الإحالة والمؤدية إلى الغلو، بمعنى أنّ الأولوية في الشعر هي للحقيقة لا للخيال. والمبالغة المستحسنة، كالتي جاءت في شعر الشعراء الأوائل². ولهذا علاقة بمقولة (أجود الشعر أكذبه) التي يرفضها الآمدي.

لكن شاهد أبي تمام مبني على الخيال، فقصد المبالغة في وصف المرأة بالهيف الذي يعني النحافة على مستوى البطن والرقّة الشديدة هي صفة من مواصفات الجمال لدى المرأة عند الشعراء الأوائل. وقد ذكر بعضها الآمدي في معرض رده على الشاهد، وليحمل الشاعر القارئ على تخيل شدة نحافة هذه المرأة عمد إلى رسم صورة لها يتخيل فيها، ويفترض أنّها لو لبست الخلائل في موضع الوشاح لاتسع عليها ولجالت فيه من شدة الهيف. ويكمن موضع المبالغة في الاختلاف بين الخلائل والوشاح، وهو كما يأتي:

¹ - ينظر: الآمدي، ج2، ص131.

² - ينظر: المصدر نفسه، ص138.

الخلخال: حلقة مستديرة، وحلية تلبس في الساق وتعض عليه أي تضيق على الجسم.
الوشاح: قلادة من نسيج عريضة تلبسها المرأة تشد بها بين عاتقها وكشحيها، وهو حائل على الجسم يستبطن الصدر والبطن، طويل يضيق القلق والحركة.¹

والقاسم المشترك بينهما هو الضيق وعدم الاتساع، لكن مع اختلاف موضع اللبس، فإذا جعلنا الخخال موضع الوشاح، يعني أن المرأة ليست فقط ضامرة البطن، لكنها مسخت إلى غاية القماء وصارت على هيئة الجعل. وهذا ما ينفي عنها صفة الجمال حسب الآمدي.²

إنه ينبذ مثل هذه المبالغة في المعنى ويرى أن « كل ما دنا من المعاني من الحقائق كان ألوط بالنفس، وأحلى في السمع وأولى بالاستجادة»³. فهو يدعو إلى الصدق في الوصف والتشبيه الذي يؤدي إلى مقاربة الحقيقة. لأنه المذهب السليم لديه. مثلما هو في قول امرؤ القيس:

عَلَيَّ هَضِيمَ الكَشْحِ رِيًّا المُخْلَلِ

وقول أبو العتاهية في وصف الخصور بالدقة:

وَمَخَصَّرَاتٍ زُرْنَنَا بَعْدَ الهُدُوءِ مِنَ الخُدُورِ
نُفْجٍ رَوَادِفُهُنَّ يَلْبَسُنَّ الخَوَاتِمَ فِي الخُصُورِ⁴

لكن أبا تمام « لا يعني بنقل الحقيقة كما هي وإنما استخدم الحقيقة كما هي لكي يخيل بوساطتها معنى آخر فالتخييل هو مدار اهتمامه لا نقل الحقيقة»⁵. والذي يدعم مقولة التخييل لدى أبي تمام استعماله لأداة الشرط(لو)، التي من معانيها امتناع لامتناع، أي امتناع الجواب لامتناع الشرط.

¹ - ينظر الآمدي، ج2، ص131، 132.

² - ينظر المصدر نفسه، ج2 ص 132.

³ - المصدر الآمدي، ج2، ص 140.

⁴ - ينظر: المصدر نفسه، ج2، ص135 - 139.

⁵ - أدونيس، الثابت والمتحول، ص198، 199.

يستحيل أن تجول المرأة وعليها الخلاخل لامتناع تحولها إلى وشاح. وجاء بعد الأداة الفعل المضارع، لكنها قلبت معناه إلى الماضي، وهو ما يؤكد عدم وقوع الفعل. وإجمالاً فالأداة ساعدت على تخييل المعنى والمبالغة فيه. يرى سعيد السريحي أن: « الأمدي في نقده هذا أسير لفكرة الوضع اللغوي وقانون الماهيات. فالهيف ليس سوى وصف للنساء بالنحول والخلاخل لا تتجاوز أداة الزينة... والبيت بكامله لا يعني لديه أكثر من وصف المرأة من النساء بالنعافة والدقة... وكانت ثمرة هذا كله أن النقاد ضللوا عن إدراك الحقيقة الشعرية كما تتجلى من خلال العلاقات المختلفة بين ألفاظ البيت.

ذلك أن الحقيقة الشعرية هنا تتبعث من كلمة "الهيف" التي تتجاوز الدلالة على النحول لتستحيل إلى ضرب من الاستعلاء على المادة والتخلص منها والسمو إلى عالم الروح، ومن خلال ذلك لا تظل المرأة مجرد امرأة من النساء وإنما تؤول إلى كائن روحاني غامض لا ندرك منه إلا أنه من الهيف... والوشح والخلاخل هنا ليست مجرد أدوات للزينة، وإنما هي ضرب من القيود الأسرة التي تحصر الإنسان في دائرة حسية ضيقة عندما تكثف من إحساسه بمادية الجسم وتسلطه ومن ثم سقوط هذه الحلي سقوط لكثافة المادة وسمو نحو الروحانية»¹

لذا لا يمكن الحكم على معنى قول الشاعر:

مِنَ الْهَيْفِ لَوْ أَنَّ الْخَلَخَلَ صُوِّرَتْ
لَهَا وَشْحًا جَالَتْ عَلَيْهَا الْخَلَخُلُ

بالصحة أو الخطأ لأنه ليس في معرض تقرير الحقائق، لكنه طريقة في الإبداع الأدبي «والأدب ليس كلاماً يمكن أو يجب أن يكون خاطئاً بخلاف كلام العلوم، إنه الكلام الذي يستعصي على امتحان الصدق لا هو الحق ولا هو الباطل ولا معنى لطرح هذا السؤال فذلك ما يحدد منزلته أساساً من حيث هو (تخييل)، فبلغة المناطقة إذن لا وجود في النص لجملته صحيحة أو باطلة»². وبالتالي فالمطالبة بالحقيقة في الإبداع وإقحام المعيار الأخلاقي

¹ - سعيد مصلح السريحي، شعر أبي تمام، النادي الأدبي الثقافي، ط1، الرياض 1983، ص191 - 188.

² - تزفتان تودوروف، الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء سلامة، دار توبقال، ط1، الدار البيضاء 2000، ص24.

كمرجعية في التقويم من الأمور التي تبين أن النقد الذوقي يسعى إلى المحافظة على المنحى العقلي والأخلاقي للشعر، ولو كان ذلك على حساب الإبداع كاستثناء وإضافة.

إن تصور الآمدي للإبداع الشعري قائم على مبدأ المشاكلة، وهو يعني وجود أنموذج شعري قار استنبط من الموروث الشعري اصطلاح على تسميته فيما بعد عند المرزوقي بـ(عمود الشعر)، ومن صفاته المطابقة/والمعنى الواحد/والوضوح¹. وإذا كانت هذه الميزات مرتبطة بالشعر الجاهلي، فذلك لأن الشاعر في الجاهلية تملكته الطبيعة الحسية، وكان كل شيء من صنعها، ولم يمتلك أدوات التغيير. فكانت معانيه حسية بسيطة بساطة الحياة التي يعيشها. فهل الشاعر المحدث مطالب بالحفاظ على هذه الخصائص في شعره، على الرغم من تبدل نمط الحياة والتفكير في عصره؟

إن ولاء الآمدي للتقاليد الشعرية القديمة جعلته يرفض معاني الاختلاف ويتشبث بمعاني الحسية، لذلك يصف الجودة في الشعر بقرب المأخذ والسهولة والوضوح، وهو ما يتجسد عادة في المعاني والتشبيهات الحسية، ومن هنا لم يستغ قول البحثري شاعره الأثير في الشاهد الآتي:

ذَنبٌ كَمَا سَحَبَ الرَّدَاءُ يَذُبُّ عَنْ عُرْفٍ، وَعُرْفٌ كَالْقِنَاعِ الْمُسْبَلِ

وعقب يقول: «لقد أخطأ في الوصف، لأن ذنب الفرس إذا مس الأرض كان عيباً، فكيف إذا سحبه، وإنما الممدوح من الأذنان ما قرب من الأرض ولم يمسه»². خالف البحثري الطبيعة التي ألفها الذوق الحسي العام في صفات الفرس الحسية، وهي الطول المتوسط للذنب، لأن من شأن الذنب الطويل أن يعيق حركة الفرس، ويجعلها فرساً بطيئاً غير كريمة وعليه فالخطأ وقع في تشبيه الشاعر، لذلك فضل وصف امرئ القيس في قوله:

بِضَافٍ فُويِّقَ الأَرْضِ لَيْسَ بِأَعزَلِ³

¹ - ينظر: الغدامي، المشاكلة والاختلاف، ص 54.

² - الآمدي، ج 2، ص 339.

³ - ينظر المصدر نفسه، ص 339.

لم يمس ذنب فرس امرئ القيس الأرض، والتشبيه الصحيح، لكن إذا تأملنا الصورة التخيلية للبحثري نجد أنّ تشبيه ذنب الفرس بالرداء المسحوب لا ينحصر وجه الشبه بينهما في الطول، فقد يكون في أوجه أخرى منها: الطول، الحركة والسرعة والتموج والخفة، لكن صاحب المدونة ركز على وجه واحد والسبب في ذلك يعود إلى أن المؤلف في الشعر القديم هو تشبيه ذنب الفرس بالرداء من جهة الطول، وهي نظرة قاصرة تغيب باقي الأوجه المشتركة بين ركني التشبيه.

وفي البيت مجاز مرسل حيث ذكر الجزء وهو الذنب وأراد الكل وهو الفرس فيقصد بحركة الذنب حركة الفرس في الحرب دفاعاً عن العرف وهي ليست حرة عادية لكنها خفيفة وسريعة، شبه فيها سرعة ذنب الفرس بالرداء المسحوب. والفرس في الحرب لا تتحرك من تلقاء نفسها، بل صاحبها هو الذي يسرع من حركتها. فهذا تشبيه يتجاوز المعنى الحسي الذي فهمه الناقد، الذي أخذ المعنى معزولاً عن سياقه وعن بقية المعاني. ولأنه كذلك ينطلق في نقده للنص من الخارج، في حين أن الظاهرة الأدبية «تكمن في العلاقات بين النص والقارئ، وليس بين النص والمؤلف ولا بين النص والواقع»¹.

طغت على الآمدي النظرة الحسية في التشبيه: «...إنما يشبه الشيء بالشيء إذا قرب منه، أو دنا من معناه، فإذا أشبهه في أكثر أحواله فقد صح التشبيه»². وبالتالي الناقد لا يعنيه الشعر كروية جديدة تحمل من القيم الدلالية ما يسمو عن الحسي البسيط وما لم يكن معهوداً في النزعة البدوية، التي تتعارض مع شواغل الحضارة، هذه الرؤية التي يجتمع فيها الحسي بالمعنوي والعقلي بالمجرد. وإن ظهر من خلال الشواهد المساقاة أنّ الآمدي ينزح إلى المعنى المتداول الجاري على العرف العربي والمعنى الحقيقي والحسي.

يؤثر الناقد أيضاً المعنى الواضح السهل البعيد عن التعقيد والغموض، والمعنى الظاهر القريب الذي لا يحتاج إلى التأويل. لذلك اعترض على قول أبي تمام في الشواهد الآتية:

أمرَ التَّجْدُ بِالتَّلدِّ حُرْقَةً أَمَرَتْ جُمُودٌ دُمُوعِهِ بِسُجُومِ

¹ Michael Riffaterre, p27.

² - الآمدي، ج2، ص340.

مَا لِأَمْرِي خَاضَ فِي بَحْرِ الْهَوَى عُمُرٌ
إِلَّا وَلَلْبَيْنِ فِيهِ السَّهْلُ وَالْجَدُّ

تَتَاوَلُ الْفَوْتَ أَيْدِي الْمَوْتِ قَادِرَةً
إِذَا تَتَاوَلَ سَيْفًا مِنْهُمْ بَطْلٌ¹

وكثيراً ما يصف المعاني التي لا يرضى عنها لفرق ما بين البداوة والحضارة بالسخف والحمق والاستحالة والقبح، من ذلك تعليقه على قول أبي تمام:

وَأَكْتَسَتْ ضُمُرُ الْجِيَادِ الْمَذَاكِي
مِنْ لِبَاسِ الْهَيْجَا دَمًا وَحَمِيمًا
فِي مَكْرٍ تَلَوَّكَهَا الْحَرْبُ فِيهِ
وَهِيَ مُقَوَّرَةٌ تَلَوُّكَ الشُّكِيمَا²

قال الآمدي: « فهذا معنى قبيح جداً... »³. هذا مما يكشف عن نمطية في القراءة ليس من السهل قبوله وتبنيه.

2.2.2.3.2. اللفظ

يربط الآمدي الطبع بحسن اختيار الشاعر لألفاظه وبالصنعة التكلف والتعسف في اللفظ فإذا كان الأوائل أجادوا بما أملت عليهم طباعهم – والطبع هنا قرين العفوية والأصالة – فإن الشاعر المحدث قد يعاب أشد العيب إذا قصد بالصنعة سائر شعره، وعمد إلى التكلف في استعمال اللفظ في غير موضعه المعتاد والمألوف. ومن الشواهد التي وقعت في هذا العيب، قول أبي تمام في ابتداء له في تعفية الرياح للديار:

عَفَتْ أَرْبَعُ الْحَلَاتِ لِلأَرْبَعِ الْمُلْدِ
لِكُلِّ هَضِيمِ الْكَشْحِ مُغْرِبَةِ الْقَدِّ

واعترض صاحب المدونة على الشاهد بقوله: « الحلات: جمع حلة، وهو الموضع الذي يحلون، يقال حلة ومحلة، والأربع الملد: يريد أربع نساء ملد، من قولهم: غصن أملود، وهو الناعم، وأملد" لا يجمع على "ملد"، و"هضيم الكشح" يريد ضامرة البطن، وقوله "مغربة القد" يريد أغرب قدها: أي لها قد غريب في الحسن، وإنما أراد غفت أربع حلال: أي مواطن لأربع نسوة، وهذا تكلف شديد وقد جاءت بلفظ غير حسن ولا جميل، وكذلك "مغربة القد" من

¹ - ينظر: المصدر نفسه، ج2، ص198 - 201 - 215.

² - ينظر: الآمدي، ج2، ص216.

³ - المصدر نفسه، ج2، ص216.

قول الشعراء المتأخرين: غريب الحسن، وغريب القد، والكلمة إذا لم يؤت بها على لفظها المعتاد هجنت وقبحت، وقوم يرونه "أربع الحلات" جمع ربع وذلك غلط، وإنما أراد الرجل العدد: أي عفت أربع لأربع، ولا أعلم لأبي تمام ابتداء ذكر فيه الرياح غير هذا البيت، وهو رديء اللفظ قبيح النّسج»¹.

لا يستعمل الشاعر اللفظ استعمالاً عشوائياً، بل يسعى إلى اختيار اللفظ اللائق في الموضع المناسب (الموافق للمقام والدال عليه)، وقد يكون ذلك بالعدول عن التوظيف الشائع والمتعارف عليه، وهو ما سمّاه محي الدين صبحي التجريب اللفظي عند أبي تمام². وهذا التجريب قائم على الإغراب، أي خرق العادة وإحداث المفاجأة على مستوى المعنى أو اللفظ. وهو يحتاج إلى الجرأة في التناول وتجاوز القواعد اللغوية والنحوية في بعض الأحيان. وهذا ما جعل الآمدي يتهم أبا تمام بالإسراف في البديع الذي أخرجته إلى المحال³. والبديع هنا يعني به التكلف في اللفظ والمعنى التي لم يألّفها الذوق الأدبي المحافظ.

من الواضح أنّ اختيار الشاعر للصيغة "مغربة القد" بدل صياغة "غريب القد" التي اقترحها الناقد، ينطوي على قصد ما. فصيغة "مغربة" اسم مفعول مشتق الفعل الماضي "غرّب" المبني للمجهول، يدل على ذات وقع عليها الفعل، ودلالاته في الشاهد تعني وقوع صفة الغريب، وهي الجميل والخارق للعادة في الحسن على قد النسوة الأربع اللائي ذكرها الشاعر في الشاهد وهي صفة وقعت على قدهن دون غيره. ومما يؤكد هذا التخصيص تعريف صيغة اسم المفعول "مغربة" بالإضافة، ولأنك أنّ هذه الدلالة التي أفادتها صيغة المفعول لو استعمل الشاعر صيغة "غريب" أو "حسن". وهذه أسماء وقعت نعتاً لهذا القد كما تستطيع أن تقع نعتاً لأي قد آخر هذا من جهة. لا يمكن الحكم على جمال اللفظ مجرداً ومعزولاً عن السياق الذي ورد فيه وعن التركيب الذي أخذ منه، كما هو الحال عند الآمدي في هذا الشاهد حيث تحدث عن كل لفظ على حدى ونقد.

¹ - المصدر نفسه، ج3، ص 401، 400.

² - ينظر: أبو تمام، الديوان، ج1، ص69.

³ - ينظر: الآمدي، ج1، ص21.

وهذا ما يعترض عليه عبد القاهر الجرجاني الذي يرى أن المزية في التأليف لا في الألفاظ مجردة: «فقد اتضح إذن اتضاحاً لا يدع للشك مجالاً أن الألفاظ لا تتفاضل من حيث هي ألفاظ مجردة، ولا من حيث هي كلم مفردة. وأن الألفاظ لا تثبت لها الفضيلة وخلافها في ملائمة معنى اللفظة لمعنى التي تليها أو ما أشبه ذلك مما لا تعلق لع بصريح اللفظ، ومما يشهد لذلك أنك ترى الكلمة تروك وتؤنسك في موضع، ثم تراها تثقل عليك وتوحشك في موضع آخر...»¹. ويضيف مؤكداً أنه «لو كانت الكلمة إذا حسنت من حيث هي لفظ، وإذا استحققت المزية والشرف استحققت ذلك في ذاتها وعلى انفرادها، دون أن يكون السبب في ذلك حال لها مع أخواتها المجاورة لها في النظم، لما اختلفت بها الحال ولكانت إما أن تحسن أبداً أو لا تحسن أبداً ولم ترى قولاً يضطرب على قائله حتى لا يدري كيف يعبر، وكيف يورد ويصدر...»².

يتعامل الآمدي بخلاف عبد القاهر مع اللفظة مجردة معزولة عن المركب، فقد فكك

مفردات الشاهد:

عَفَتُ أَرْبَعُ الْحَالَاتِ لِلأَرْبَعِ المُدِّ لِكُلِّ هَضِيمِ الكَشْحِ مُغْرِبَةِ القَدِّ

واعترض على كل منها دون ربطها ببعضها بعض، ورأى أن الشاعر أخطأ في جمع كل من ملد وهي أمد، والسبب في ذلك هو تكلفه الشديد، لذلك يرى أن «الشاعر قد يعاب أشد العيب إذا قصد بالصنعة سائر شعره، وبالإبداع جميع فنونه، فإن مجاهدة الطبع ومغالبة القريحة مخرجة سهل التأليف إلى سوء التكلف وشدة العمل»³. فالتكلف إذن خروج تام على التلقائية، وهو بذلك صفة للشعر الرديء والفاقد والضعيف، وفي المقابل يورد الناقد شاهداً للبحثري تنطبق عليه مواصفات الطبع، لأنه اتبع فيه سنة الشعراء الأوائل، وهو قوله:

بَيْنَ الشَّقِيقَةِ فَاللَّوِي وَالأَجْرَعِ دِمْنٌ حُبْسَنَ عَلَى الرِّيَّاحِ الأَرْبَعِ

¹ - عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص48، 49.

² - المصدر نفسه، ص50.

³ - الآمدي، ج2، ص227.

وهذا حسبه من الابتداءات العجيبة والنادرة، والإحسان فيه مشهور. ويعود إعجابه المفرط إلى أنّ البحترى قلد امرأ القيس وهو من هو في نظره في قوله "فاللوى والأجرع" الذي يشبه قول امرئ القيس "بين الدخول فحومل"¹. ولم يكتفي الآمدي ببيت واحد لشاعره المطبوع، بل استحضر له شواهد أخرى أحسن فيها وأصاب من حيث أخطأ أبو تمام، منها:

أَصَبَا الْأَصَائِلَ إِنَّ بُرْقَةَ تَهْمَدُ تَشْكُ اخْتِلَافَكَ بِالْهُبُوبِ السَّرْمَدِ

لَا أَرَى بِالْبَرِاقِ رَسْمًا يُجِيبُ أَسَكَّتْ آيَةَ الصَّبَا وَالْجُنُوبِ²

تتطرق الآمدي إلى فصاحة الألفاظ، كغيره من النقاد، خلال حديثه عن اللفظ الغريب والوحشي والعامي في شعر الشعارين. وقد تنبه النقاد البلاغيون والذوقيون بخاصة إلى كثرة توظيف الغريب في الشعر. فالغريب لغة من غريب، والغريبة النوى والبعء، والغريب الغامض من الكلام، وأغرب الرجل إذا جاء بشيء غريب، وأغرب به، صنع به صنعا قبيحا³. والغريب هو ما يحتاج إلى أن يسأل عن معانيه، وفي ذلك عناء وتكلف ومجافاة للطبع وضوحاً وسهولةً وصفاءً، إن مثل هذا التوظيف هو أشدّ عسراً للذوق في تعامله مع النظام الصوتي للعربية.

إنّ أبا تمام أكثر الشعراء المحدثين تعرضاً لنقد الذوقين وخصومته لهم واضحة فيما تناقلته المصادر عن أخباره، بخاصة ما يتعلق بتوظيفه للغريب في شعره. فهل استخدامه للغريب مجرد أداة لترضيّتهم - وهو يدري جيداً خطرهم - أم أنّه سبق النقاد في رفض فصاحة اللفظة المفردة بمعزل عن سياق الجملة؟

إنّ البحترى في منظور الآمدي شاعر مطبوع، لأنه كان يتجنب الغريب في شعره ليفهم لكن طبعه أحياناً يحمله إلى الغريب وباقتصاد، بينما حمل على أبي تمام كثرة اتكائه عليه وعن قصد وتعمل، ليدلل على معرفته بكلام العرب وتبحره في اللغة، على نحو قوله:

¹ - ينظر: الآمدي، ج3، ص401.

² - ينظر: المصدر نفسه، ج3، ص401، 402.

³ - ينظر: ابن منظور، م01، ص749، 751.

هَنَّ الْبَجَارِيَّ يَا بُجَيْرُ

والبجاريُّ: جمع بُجَيْرِيَّة، وهي الداھية، وقوله:

بِنْدَاكَ يُوسَى كُلُّ جُرْحٍ يَعْتَلِي
رَأْبَ الْأَسَاةِ بَدْرَدَيْسَ قَنْطَرِ

البدرديس والقنطر: من أسماء الدواهي، وقوله:

لَقَدْ طَلَعَتْ فِي وَجْهِ مِصْرَ بَوَجْهِهِ
بِلَا طَائِرٍ سَعْدٍ وَلَا طَائِرٍ كَهْلٍ¹

و(كهلا) ههنا من غريب اللغة، ووردت في شعر بعض الهذليين ولم يعرف قوله (طائر كهل). وأبو تمام استغرب معنى الكلمة فأتى بها، وأحب أن لاتقوته، ومثل هذه الألفاظ لا يستعملها منها الشاعر المتقدم إلا اللفظة واللفظتان. أما في شعر أبي تمام فهي كثيرة².

تعرض ابن سنان الخفاجي في كتابه (سرّ الفصاحة)، لشروط بلاغة الكلمة، بالرغم من أنه يطلق مصطلح الفصاحة على اللفظة مجردة، والبلاغة على التأليف: «والفرق بين الفصاحة والبلاغة، أنّ الفصاحة مقصورة على وصف الألفاظ، والبلاغة لا تكون إلا وصفا للألفاظ مع المعاني، لا يقال في كلمة واحدة لا تدل على معنى يفضل على مثلها بليغة. وإن قيل فيها إنها فصيحة، وكل الكلام بليغ فصيح وليس كل فصيح بليغ»³. ثم يتطرق إلى شروط الفصاحة في اللفظة المفردة، ويتفق مع الأمدي في إيراد شاهد أبي تمام:

لَقَدْ طَلَعَتْ فِي وَجْهِ مِصْرَ بَوَجْهِهِ
بِلَا طَائِرٍ سَعْدٍ وَلَا طَائِرٍ كَهْلٍ⁴

ضمن غريب اللغة⁵. والفصاحة هي البيان والظهور والإحسان في القول وتجنب الغريب والمتوعر والوحشي من الألفاظ⁶. وهو ما لا يتوافر عليه شاهد أبي تمام، فقوله (طائر كهل) من غريب اللغة ووحشيها.

¹ - ينظر: الأمدي، ج2، ص265.

² - ينظر: المصدر نفسه، ج2، ص265، 266.

³ - ابن سنان، ص55، 57.

⁴ - ينظر: الأمدي، ج2، ص265.

⁵ - ينظر: ابن سنان، ص63-59.

⁶ - ينظر: ابن منظور، م02، ص243، 244. و ابن سنان، ص55، 56.

إنّ الشاعر يؤمن بأنّ ثروة الشاعر اللغوية ورصيده المعجمي وسيطرته على الألفاظ التي يختارها، مما يميز قريحته في الكتابة، فتوظيفه هنا لمفردة (كهل) التي (الضخم)، كان في مقام وصفه تعذر الرزق عليه في مصر، التي لم يفلح فيها الشاعر بكسب لا الشهرة الشعرية ولا المال، كالصياد الذي خرج إلى الصيد ولم يغتم في صيده لا بالقليل ولا بالكثير، والشاعر في هذا المعنى كان قادراً على توظيف مترادفات أخرى بدل لفظة (كهل).

لكنه تعمد إيرادها رغبةً منه إضفاء مسحة فنية جمالية على شعره وإظهار لقدراته اللغوية، بخاصة اللفظة، وهي متجاوزة في التأليف مع بقية المفردات لا تظهر غرابتها، لأنّ المتلقي وإن لم يمتلك رصيماً لغوياً جيداً يستطيع التقطن إلى معناها اعتماداً على السياق الذي ألفت فيه، وهذا يعني أنّ الفصاحة لا تتعلق باللفظة مفردة كما ذهب إلى ذلك ابن سنان وقبلة الآمدي والجاحظ، لكن فصاحتها تتعلق بموقعها في الجملة.

تصدى عبد القاهر الجرجاني في (دلائل الإعجاز) لهؤلاء، حيث أفاض في حديثه عن بيان أنّ الفصاحة لا تثبت للفظ وحده، يقول: «... ومعلوم أنّ الأمر بخلاف ذلك فإنّ نرى أنّ اللفظة تكون في غاية الفصاحة في موضع وتراها بعينها فيما لا يحصى من المواضع وليس فيها من الفصاحة قليل ولا كثير، وإنّما كذلك لأنّ المزية التي من أجلها نصف اللفظ في شأننا هذا بأنه فصيح، مزية تحدث من بعد أن لا يكون، ويظهر في الكلم من بعد أن يداخلها، وهذا شيء إن أنت طلبته فيها وقد جئت بها أفراداً لم ترم فيها نظماً، ولم تحدث بها تأليفاً، طلبت محالاً»¹.

حرر عبد القاهر بهذه الطريقة الشاعر، ولاسيما المحدث من قيود اللفظة المجردة ودفعه إلى التفكير في حقيقة الشعر على أنه لغة، فلا تدعن لأحد إلا إلى التركيب بينه ويؤسسه. وبعد عبد القاهر بقرون، يأتي جون كوهن ليفاضل بين الجملة واللفظة من حيث تأدية المعنى: «فالجملة الشعرية تستند إلى ألفاظها وظيفية يعجز معنى الألفاظ عن أدائها»²، من هنا لا يمكن الحكم على اللفظ مجرداً بالفصاحة أو بالغريب.

¹ - عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، 261.

² - جون كوهن، ص 202.

إذا كان الربدائي يبرر كثرة الغريب في شعر أبي تمام بثقافته القديمة وسعة اطلاعه على معجم البادية حتى أصبح هذا الغريب جزءاً مهماً في تشكيل لغته¹. وهو ما أشار إليه الآمدي في تطبيقاته، فإني أظن أن الشاعر تظن إلى أنه قادر على تكيف هذا المعجم مع الحاجات والمواقف الحاضرة، وإعادة بعث هذه الألفاظ المهجورة بإعطائها دلالات جديدة لأنّ اللفظة أو الدال (إشارة حرة) على حد تعبير عبد الله الغدامي: «... إذا نحن أخذنا بمبدأ (الإشارة الحرة) وذلك لأن المدلول المعجمي للعنصر يظل قيداً يحاصر نبض النص، وقد يخنقه، بعد أن يكبل حركته بأنفاس المعاني السالفة والحاضرة، ولكن خلاص النص يكون بفتح حدود عناصره، وإطلاق هذه العناصر على أنها إشارات حرة، تم إعتاقها من السالف والحاضر أي من شروط الواقع المعطى، فتوجهت حرة لتشكل واقعها النصوي المتجدد، على أن (الدال) إنساني في مقابل (المدلول) المحلي...»². هذا ما يحبط مزاعم الذين عابوا على الشاعر المحدث توظيفه للغريب بحجة احتضان الحضارة له بعمرانها وذوقها ولبعده عن البادية وطبيعتها.

لكن شاعراً كأبي تمام أدرك أنّ مصطلحات الغريب والوحشي والفصيح، هي من صنع النقاد اللغويين في بدايات جمعهم للغة وروايتها، وأتبعهم فيها النقاد الذوقيون فيما بعد. وهم جميعاً يؤثرون اللفظ السهل والواضح والبسيط، بساطة تفكيرهم، إنّما فصاحة الألفاظ لا تكون في أنفسها، بل تظهر عند التأليف والنظم. القراءة الحقة هي التي تهتم بالأثر الذي تتركه اللفظة داخل التركيب في نفسية المتلقي، وليس وهي معزولة، إنّ الفصاحة والبلاغة لا ترجعان إلى الكلمة مفردة بل إلى التركيب، لأنّ الجوهر هو المعنى الذي يتوخاه الشاعر من تراكيبه النحوية.

يستند الآمدي في حديثه عن الوحشي من الألفاظ في شعر أبي تمام إلى مقولة عمر بن الخطاب (رضي الله عنه): "كان لا يعاقل في الكلام، ولا يتبع حوشيه، ولا يمدح الرجل إلا بما فيه"³، والوحشي لغة من وحش ضد الاستئناس وأوحش المكان ذهب الناس عنه

1- ينظر: محمود الربدائي، الفن والصناعة في مذهب أبي تمام، الشركة المتحدة للتوزيع، دمشق 1971، ص 81-107.

2- عبد الله الغدامي، تشريح النص، 74.

3- الآمدي، ج 2، ص 158.

والوَحْشِيُّ كل ما يَسْتَوْحِشُ وينفر منه الناس والوَحْشُ حيوان البر، وأرض مَوْحِشَةٌ كثيرة الوَحْشِ¹. وقد شرح ابن رشيق القصد من الوَحْشِي هو: «ما نفر عنه السمع»². ويورد مصطلحا آخر هو: الحَوْشِي، ولغة من حَوْشَ. والحَوْشُ بلاد الجن من وراء الرمال. وحَوْشِيُّ الكلام وَحْشِيٌّ غريبه. ويقال فلان يتبع حَوْشِي الكلام أي وحشيته وعقده والغريب المشكل منه³ وهولا يختلف في دلالاته عن الوَحْشِي: « ويقال الحَوْشِي أيضا: حَوْشِي كأنه منسوب إلى الحَوْش وهي بقايا إبل بأرض قد غلبت عليها الجن فعمرتها ونفت عنا الإنس، لا يطؤها إنسي»⁴.

تتبع الآمدي الوَحْشِي في شعر أبي تمام، ورأى أنه يتتبعه ويتعمد إدخاله في شعره. فمن ذلك قوله:

أَهْلَسُ أَلَيْسُ لَجَاءُ إِلَى هَمِّ تُغَرِّقُ الْأَسَدَ فِي أَدْيِهَا اللَّيْسَا

والهلاس: السلال من شدة الهزال، فكان قوله "أهلس" يريد خفيف اللحم، والأليس: الشجاع البطل الغاية في الشجاعة، وهو الذي لا يكاد يبرح موضعه في الحرب حتى يظفر أو يهلك فهاتان لفظتان مستكرهتان إذا اجتمعتا، لم يقنع بأهلس أليس حتى قال في آخر البيت: اللَّيْسَا⁵. لم يستقبح الناقد هذه الألفاظ الوحشية وحسب، بل شأنه اجتماعها وتقلها على السامع لتقارب مخارج الحروف فيها ما يعني للآمدي عدم فصاحتها. فلماذا ينزع الشاعر إلى اختيار مثل هذه الألفاظ التي يجمع النقاد على وحشيتها وقبحها؟

¹ - ينظر: ابن منظور، 06، ص 422.

² - ابن رشيق، ج 2، ص 265.

³ - ينظر: ابن منظور، م 06، ص 348.

⁴ - ابن رشيق، ج 2، ص 265.

⁵ - ينظر: الآمدي، ج 2، ص 264.

يمدح أبو تمام في هذا الشاهد عياش بن هليعة، عندما كان في مصر وهو في الأطوار الأول من تجربته الشعرية وهو طور التكوين، كانت بدايته من مصر¹. وقارئ القصيدة التي منها الشاهد يلاحظ توظيف الشاعر للوحشي فيها بصورة ملفتة للانتباه. منه قوله:

أَحْيَا حُشَاشَةَ قَلْبٍ كَانَ مَخْلُوسًا وَرَمَّ بِالصَّبْرِ عَقْلًا كَانَ مَالُوسًا

قَدْ قُلْتُ لَمَّا اِطْلَخَمَّ الْأَمْرُ وَأَنْبَعَثَتْ عَشَوَاءُ تَالِيَةً غُبْسًا دَهَارِيَسًا

مُقَابِلٌ فِي بَنِي الْأَنْوَاءِ مَنْصِبُهُ عَيْصًا فَعَيْصًا وَقَدْمُوسًا فَقَدْمُوسًا²

ويصف محقق الديوان ذلك بقوله: « فلو نظرنا في السينية المذكورة لوجدناها قد بناها وحشية بدوية غريبة المظهر والمخبر، كأنها حجارة أراد أن يرمي بها عياشاً لما تأخر عطاؤه عن الشاعر:

نَمُوكَ قِنْعَاسَ دَهْرٍ، حِينَ يُحْزِبُهُ أَمْرٌ، يُشَاكِهِ أَبَاءَ قَنَاعِيَسًا

هذا البيت الذي يأتي في آخر القصيدة يشابه بقية الأبيات، التي مرت بنا في صلبها أو مطلعها³. فالمدح في هذا الشاهد يختلف عن طريقة أبي تمام في المدح، فإن الشاعر في قصائد أخرى يجهد في اختيار الألفاظ القوية والموحية والمناسبة لغرضه، ويتلاعب بها ليشكل صوراً فنية تهز نفس الممدوح وتثيرها، يلاحظ في قصيدة (فتح عمورية) على سبيل التمثيل لا الحصر. ولكن توظيف الألفاظ في هذا الشاهد اتسم بنوع من التكلف، فقد شبه عياشاً بالأسد في الشجاعة والبطولة.

لكن هذه الألفاظ قاصرة عن هذه المعاني، والقارئ يعدم الإحساس بهذه النعوت في هذه الألفاظ لأنها فقدت إحساس مؤلفها، ويشعر بأن الشاعر عمد إلى رصفها رصفاً بخاصة

¹ - ينظر، منير سلطان، بديع التراكيب في شعر أبي تمام الكلمة والجملة، ص31، 34.

² - أبو تمام، الديوان، ج1، ص370 - 372.

³ - المصدر نفسه، ص16.

وأنه في بداية تجربته الشعرية، فقد يكون الهدف منها لفت الانتباه إلى قدراته اللغوية لا غير لأن الإبداع غائب في هذا الشاهد، لاسيما إذا علمنا بأن الشاعر تحول من مدح عياش إلى هجائه فيما بعد.

بتالي التكلف واضح في قول الشاعر:

أَهْلَسُ أَلَيْسُ لَجَاءُ إِلَى هِمَمٍ تُغَرِّقُ الْأَسَدَ فِي أَدْيِهَا اللَّيْسَا

فلم يقتصر الشاعر على الوحشي، بل عمد إلى الاشتقاق منه (أليس والليسا) والاشتقاق لا يستهوي كثيراً النقد الذوقي. والوحشي وفق هذا المنظور يجرد الشعر من تفوقه (جودته) لعدم صدوره عن تلقائية بيئية. وإذا كان محدثو العصر العباسي لا يستخدمون الوحشي الغريب في محاورتهم ومخاطباتهم اليومية التي هي أدنى مرتبة من الشعر فإنه يمنع على الشاعر أن يوظفه – حتى ولو دل على علوه بلغة المعجم – لما له من أثر سلبي في إيصال الدلالة وتحقيق المتعة الجمالية.

ولم يستحسن الأمدي اجتماع مثل هذه الألفاظ الوحشية في شاهد أبي تمام، فمن شروط الفصاحة لديه، التي نقلها عنه ابن سنان، أن يكون تأليف اللفظة من حروف متباعدة المخارج: « وعلة هذا واضحة وهي أن الحروف التي أصوات تجري من السمع مجرى الألوان من البصر ولا شك أن الألوان المتباينة إذا جمعت كانت في المنظر أحسن من الألوان المتقاربة ولهذا كان البياض مع السواد أحسن منه مع الصفرة لقرب ما بينه وبين الأصفر ولبعده ما بينه وبين الأسود»¹.

لكن التماس الفصاحة من الكلمة المفردة وفي حروفها أمرٌ لم يرتضيه عبد القاهر الجرجاني ودعا إلى التحرر من القيد المعجمي، الذي تتباين فيه الألفاظ سهولة ووعورة، ذلك « أن نظم الحروف هو تواليها في النطق فقط وليس نظمها بمقتضى عن معنى... فلو أن واضع اللغة قد قال (ربض) مكان (ضرب) لما كان في ذلك ما يؤدي إلى فساد»². والنقد الذوقي عليه أن يدرك أن الألفاظ لا تتساوى ولا تتفاضل لوحدها، فيقال إنها سلسلة سهلة إلا

¹ - ابن سنان، ص 61.

² - عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 48.

بالترتيب والتنسيق، أي النظم. والمحوري هو كيفية ترتيبها والتنسيق بينها وفق ما تمليه المعاني المنبثقة عن النفس الشاعرة.

إنّ اللغويين والنقاد والبلاغيين من بعدهم، وضعوا شروطاً تقاس بها اللفظة الواحدة وعلى الشاعر أن يراعيها ليجنب شعره الذم واللوم. ومن بين الألفاظ التي كانت مثار سخط هؤلاء على استخدام الشعراء لها اللفظ العامي، مثل كلمة (تَفَرَّعَنَ) في شعر أبي تمام التي خطأ فيها الآمدي، يقول: « من خطئه قوله:

ومشهد بين حكم الذل منقطع
صاليه، أو بحيال الموت متصل
جئيت والموت مبدئ حراً صفحته
وقد تفرعن في أفعاله الأجل

...وقوله "تفرعن في أفعاله الأجل" معنى في غاية الركاكة والسخافة، وهو من ألفاظ العامة. ومازال الناس يعيرونه به، ويقولون: اشتق للأجل الذي هو مطل على كل نفس فعلاً من اسم فرعون، وقد يأتي الأجل على نفس فرعون وعلى نفس كل فرعون في الدنيا»¹.

لا يمكن الحكم على اللفظة مفردة ومجردة بالابتذال أو العامية أو بالأدبية والفصاحة لأنّ التأليف هو الذي يحدد قيمة هذه المفردات، وبالتالي يمكن للفظ أن تكون عامية في موضع، وفي موضع آخر تقع موقعاً حسناً. والشاعر هو الذي يتحكم في هذا. والتلاعب بها وفي تشكيلها وخلق معانيها، وأبو تمام في هذا الشاهد الذي يمدح فيه شجاعة المعتصم وقوته بطولته، بني شاهده على الاستعارة والرمز. ويتمثل الرمز في استعماله للفعل (تفرعن) المشتق من اسم (فرعون)، وهذا في نظري رمز متعارف عليه لدى العرب، وبخاصة في الثقافة الإسلامية حيث ورد ذكره في القرآن الكريم، وهو اسم طاغية كافر.

وفي لسان العرب فإن تفرعن هو من فرعن: الفرعنة: الكبر والتجبر، وفرعون الذي ذكره الله في كتابه، ويقال تفرعن وهو ذو فرعنة أي دهاء وتكبر، وكل عات فرعون². وعمد الشاعر إلى المزج بين هذا الرمز والاستعارة أو الصورة في قوله "والموت مبدئ حر

¹ - الآمدي، ج1، ص212، 213.

² - ابن منظور، م13، ص395.

صفحته وقد تفرعن في أفعاله الأجل" وتداخل الرمز بالصورة استثناء في التشكيل الإبداعي لما يتولد عنه من دلالات إيحائية ويتعلق نجاح الرمز بنجاح الصورة أو فشلها¹.

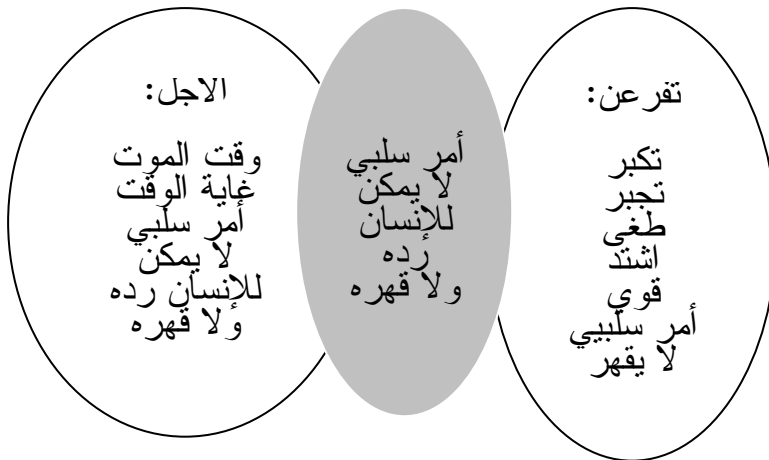
أشار الشاعر في قوله:

ومشهدٍ بينَ حُكْمِ الذُّلِّ مُنْقَطِعٌ صَالِيهِ، أَوْ بِحِيَالِ المَوْتِ مُتَّصِلٌ

إلى أنّ الحرب مشهد يذل فيها الفارس، إلاّ إذا صلى نارها بمعنى دخل فيها واستغنى عن حياته، ثم في قوله:

جَلَيْتَ وَالمَوْتُ مُبْدٍ حُرّاً صَفْحَتِهِ وَقَدْ تَفَرَّعْنَ فِي أفعالِهِ الأَجَلُ

يوصل الحديث عن مشهد الحرب التي تكشفت غمرته وجانبه من خلال هذا الموت الذي جعله الشاعر إنساناً يبدي شدته وقوته في الحرب، والأجل أمر يتفرعن في أفعال هذا الموت وكأن الموت والأجل ليسا واحداً فما العلاقة بين تفرعن والأجل؟



إنّ القاسم المشترك بين فرعون الذي اشتق منه الشاعر الفعل تفرعن، والأجل هو القوة والجبروت اللذان لا يستطيع الإنسان دفعهما. وجعل الشاعر هذا الأجل لا يأتي بصورة عادية أي الموت. لكنه جعله يتجبر ويطغى على أفعال الموت واعتمد هنا على التشخيص

¹ - ينظر: آمنة بلعلی، أثر الرمز في بنية القصيدة العربية المعاصرة/ دراسة تطبيقية، ديوان المطبوعات الجامعية

لتضخيم مشهد الحرب ولإظهار بسالة ممدوحه الذي دخل مثل هذه الحرب، التي اشتدّ فيها الموت لكن النصر حليفه. فكما هزم فرعون من قبل، فكذلك لن يتمكن الأجل الذي تفرعن في أفعال الموت أن يصيب الممدوح. وتوظيف الشاعر لكلمة (تفرعن) في هذا السياق أكسبها دلالة مغايرة أبعدها عن العامية التي لم يرتضيها الناقد.

الشاعر ربما أراد في توظيفه لمثل هذه المفردات التفنن في المدح والإبداع على غير مثال، فالنقد الذوقي لم يألّف مثل هذه الألفاظ في الشعر بعامة، لأنّ المدح عادة يتوجه به إلى الملوك والخلفاء الذين ينتظرون من الشاعر الألفاظ اللاتقة بمقاماتهم العالي، لكن اختيار المفردات من الشاعر يخضع لما تثيره من انفعال وإحساس في نفسه. يقول ريتشاردز في هذا الصدد: «الشاعر لا يكتب باعتباره عالماً، إنّما يستخدم هذه الألفاظ لأنّ النزعات التي يثيره الوضع الذي يوجد فيه الشاعر هذه الصيغة دون غيرها في وعيه كوسيلة لتنظيم التجربة التي يعبر عنها بأسرها ولسيطرة عليها وتعزيزها، فالتجربة ذاتها، أي أمواج الدوافع التي تندفع خلال العقل، هي التي تأتي بهذه الألفاظ وتعتمدها، فالألفاظ إنّ تمثل التجربة نفسها لا أي ضرب من الإدراكات والأفكار»¹.

يرى أنّ القراءة السليمة، هي التي تستطيع فهم التأثير الذي تحدثه مثل هذه الألفاظ لأنها تتقاسم مع المبدع التجربة نفسها، يقول: «وإن كان القارئ الذي لا يتناول الشعر على النحو السليم يرى فيها سلسلة من الملاحظات عن أشياء أخرى، أما القارئ السليم فتحدث الألفاظ في عقله تفاعلاً مشابهاً في النزعات، وتضعه برهة في نفس الوضع الذي وجد فيه الشاعر وتؤدي نفس الاستجابة»².

إضافة إلى هذا، فطبع الشاعر لا يتأثر باستخدام لفظ غريب أو عام أو وحشي في قصيدة من قصائده ما دام الشأن في التأليف، لا في اللفظة المفردة، فهو لما يستخدم أحياناً هذه الألفاظ قد يكون مرد ذلك إلى التخلي في لحظة من لحظات الإبداع عن ثقافة المعجم إلى العامي، كما أنّ العبرة ليست في نوعية الألفاظ، بل في طريقة تشكيلها وقدرته على التنسيق فيما بينها لتحريكها: «إنّ أهم ما يمتاز به الشعراء هو سيطرتهم على الألفاظ سيطرة تدعوا

¹ - ريتشاردز، ص 379.

² - المرجع نفسه، ص 380.

إلى الدهشة... إن كمية الألفاظ التي في متناول الشاعر لا تحدد منزلته بين الشعراء، وإنما الذي يحدد مكانته الطريقة التي يستخدم بها هذه الألفاظ، فالمهم هو مدى إحساس الشاعر بطاقة الألفاظ على تعديل بعضها البعض وعلى تجميع تأثيراتها المنفصلة في العقل واتخاذها موضعها المناسب في الاستجابة ككل.¹

تختلف نظرة مبدع كأبي تمام إلى الألفاظ واللغة عامة عن نظرة اللغوي والنحوي والناقد والبلاغي إليها، فهؤلاء يحرصون على نوعية خاصة من الألفاظ، هي السهلة والسلسة والفصيحة والمألوفة وغير ذلك من الأوصاف على وجودها في شعر الشاعر. ويرى أبو هلال العسكري أن الحجة هي «أن أفضل فضاء الشعر أن ألفاظ اللغة إنما يؤخذ جزئها وفصيحتها، وفحلها وغريبها من الشعر... ومن ذلك أيضاً أن الشواهد تنزع من الشعر ولولاه لم يكن على ما يلتبس من ألفاظ القرآن وأخبار الرسول (صلى الله عليه وسلم) شاهد»². ومشكلة أبي تمام مع أصحاب عمود الشعر أنه رفض الرضوخ لمطالبهم وتفكيك العملية الإبداعية إلى اللفظ وحده، والمعنى لوحده والصورة لوحدها، لكنه وعى بأن الشعر كل متكامل لا يمكن تجزئتهما دامت رؤية الكتابة واحدة ومقننة.

يمتلك المبدع لغته وتمتلكه اللغة «الشاعر لا يدرك الأسباب التي تجعله يختار لفظة بالذات دون سواها، إذ تتخذ الألفاظ مكانها في القصيدة دون سيطرته الواعية، والأساس الوحيد في وعيه لتأكده من أنه أتى بالألفاظ المناسبة هو مجرد إحساسه بصلاحية الألفاظ وحتمية ورودها على هذا النحو، وليس يجدي عادة أن نسأله لم استخدم إيقاعاً دون غيره أو نعتاً دون سواه»³. وهذا إيمان قاطع بعبقريّة الشاعر الذي يشعر بما لا يشعر به غيره.

تظهر الشواهد المتقدمة نزعة الأمدي المحافظة في اختيار المعاني والألفاظ وبعمامة تتلخص نظريته في توظيف الشاعر المحدث للألفاظ، وكيف يجب أن يكون في قوله: «فمن شأن الشاعر الحضري أن يأتي بالألفاظ العربية المستعملة في كلام الحاضرة فإن اختار أن يأتي بما لا يستعمله أهل الحضر فمن سبيله أن يجعله من المستعمل في كلام أهل البدو دون

¹ - ريتشاردز، ص 387.

² - أبو هلال العسكري، ص 156.

³ - ريتشاردز، ص 387.

الوحشي الذي يقل استعمالهم إياه، وأن يجعله متفرقاً في تضاعيف ألفاظه ويضعه في مواضعه، فيكون قد اتسع مجاله بالاستعانة به، ودل على فصاحته وعلمه وتخلص من الهجئة كما أن الشاعر الأعرابي إذا أتى في شعره بالوحشي الذي يقل استعماله إياه في منشور كلامه وما يجري دائماً في عاداته هجته وقبحه، إلا أن يضطر إلى اللفظة واللفظتين، ويقل ولا يستكثر، فإنّ الكلام أجناس إذا أتى منه شيء مع غير جنسه باينه ونافره وأظهر قبحه»¹.

أما الشواهد الشعرية في مبحث الصورة والبدیع، فارتأيت الحديث عنها في الفصل الموالي المتعلق بمصادر الشواهد الشعرية في (الموازنة) لأنّ هذا المبحث شديد التعلق بثقافة الناقد وثقافة الشاعر. وهو في الوقت نفسه خير ما يكشف عن توجههما الثقافي الذي هو مصدر الشاهد الشعري. والحديث عن مصدر الشواهد الشعري في (الموازنة) يدفع إلى الاستفسارات الآتية:

ما هي الموسوعة الثقافية التي يصدر عنها الآمدي؟ هل هي ثقافة شفاهية أم حضارية؟ الآمدي ينطلق من المعرفة الخلفية بكلام العرب في نقد، لكن هل يجوز للشاعر أن يوظف ثقافته في شعره؟

¹ - الآمدي، ج3، ص421.

الفصل الثالث

مصادر الشواهد الشعرية في موازنة الأمدى

1. مصادر ثقافة الأمدى

1.1. مصطلح الثقافة

2.1. الثقافة الشفاهية مقابل الثقافة الكتابية

1.2.1. المرجع اللغوي والنحوي في ثقافة الأمدى

2.2.1. ثقافة الأمدى البدوية: شاعر الطبع لا شاعر العلم والثقافة

3.2.1. السياق الاجتماعى البدوى فى ثقافة الأمدى

2. تشكل الصورة البلاغية فى ثقافة الأمدى

1.2. الصورة

1.1.2. التشبيه

2.1.2. الاستعارة

2.2. البديع

1.2.2. الجناس

2.2.2. الطباق

3. مرجعيات الأمدى، وتبريراته فى ضوء نقده للشواهد الشعرية

يجمع الأمدي في اختياره لشواهد الشعرية بين الذوق والمعرفة، ولا شك أن هناك عوامل مختلفة تصافرت في تكوين شخصيته النقدية، وهذه العوامل بمثابة المعرفة الخلفية والثقافية التي تتحكم في اختيار الشواهد في (الموازنة) من مصادرها. إنها عوامل مؤسسة لمنهجه في القراءة يعنقد بها ويتبناها، ويراهم مقنعة وموضوعية.

وللإحاطة بالتوجه النقدي والفكري والثقافي بعامة لدى الأمدي ينبغي الاطلاع على مصادر ثقافته أو بالأحرى الموسوعة الفكرية والعلمية والاجتماعية التي يصدر عنها، لأن توجهه الثقافي ينعكس على رؤيته للشاهد، لأن المعرفة الخلفية أو معرفتنا للعالم تتحكم في تأويلنا للخطاب، وبل تأويل كل تجاربنا، وهو ما ينقله محمد خطابي عن كل من براون ويول يقول: «يذهب براون ويول إلى أن "المعرفة التي نملكها كمستعملين للغة تتعلق بالتفاعل الاجتماعي بواسطة اللغة ليست إلا جزءاً من معرفتنا الاجتماعية والثقافية».

إن هذه المعرفة العامة للعالم لا تدعم فقط تأويلنا للخطاب، وإنما تدعم أيضاً تأويلنا لكل مظاهر تجربتنا حتى إن دويوكراوند ذهب إلى التساؤل حول كيفية معرفة الناس لما يجري في نص ما ليس إلا حالة خاصة التساؤل عن كيفية معرفة الناس لما يجري في العالم". يعني هذا أن الإنسان يملك معرفة موسوعية قابلة للتزايد تبعاً لتجاربه في الزمان والمكان»¹.

لن يكون الحديث عن مصادر ثقافة الأمدي بالعودة إلى سيرته الذاتية وأخباره في المصادر التراثية، لكن عن تجليات ذلك من خلال شواهد الشعرية في (الموازنة)، التي اختارها وطابقت معارفه النحوية واللغوية والبلاغية والذوقية في مقاربة خطاب البداوة والحضارة.

¹ - محمد خطابي، ص 311، 312.

1. مصادر ثقافة الأمدي

1.1. مصطلح الثقافة

إنّ عمل الأمدي في (الموازنة) بين الشاعرين أبي تمام والبحتري عمل نقدي، ومقاربة الشواهد الشعرية في كتابه مقاربة نقدية تدخل في إطار نقد النقد. وخطاب نقد النقد يتميز بلغته الاصطلاحية التي يعتمد عليها، أو ما يعرف بالمصطلح، وتخصص المصطلح ودقته يتيحان للمعرفة أن تتحدد، وكذلك التحكم فيه يعني التحكم في المعرفة المراد إيصالها من خلال ما يجر معه من أفكار ومفاهيم¹، ومن هنا بات من الضروري الحديث عن مصطلح (الثقافة)، ومن ثم وربطه بشخصية الأمدي النقدية.

إذا أخذنا المصطلح في السياق العربي استنادا إلى لسان العرب، فهو مأخوذ من ثَقِفَ وينطوي على ثلاثة معانٍ هي:

- الحذق والفهم وبراعة التعلم والذكاء والفتنة، ثَقِفَ الشيء ثَقْفًا وَثَقَافًا وَثُقُوفَةً: حذقه ورجل ثَقْفٌ وَثَقْفٌ: حاذق فهم، ويقال ثَقِفَ الشيء يعني سرعة التّعلم، وفي حديث الهجرة: هو غلام لَقِنُ ثَقْفٌ أي ذو فتنة وذكاء والمراد أنه ثابت المعرفة لما يحتاج إليه.
- الظفر بالشيء، فَتَقَفْتُهُ إذا ظفرت به، وَثَقِفَ الرجل: ظفر به.
- تسوية الشيء من الاعوجاج وتقويمه، فَالِثَقَافُ حديدة تكون مع القوس والرماح يقوم بها الشيء المعوج، وهو ما يستوي به الرماح ومنه قول عمرو [الوافر]²:

إذا عضَّ الثَّقَافُ بها اشمأزت تشج قفا المُتَقَفِّ والجبينَا

¹ - أحمد بوحسن، المصطلح ونقد النقد العربي الحديث، مقالة في مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد

61،60، بيروت فيفري 1998، ص 84.

² - ينظر: ابن منظور، م 09، ص 22، 23.

ومن هنا، يعني مصطلح الثقافة في السياق العربي تهذيب فطرة الإنسان الأولى وتقويمها ونزع الغلظة والخشونة عليها بالعلم والمعرفة، فالحذق ضد الغلظة والخشونة وتقويم الشيء تعديله إلى الأحسن أي تعديل طباع الإنسان بواسطة الثقافة وتسويتها كما يسوى الرمح من الاعوجاج، والملاحظ أنّ المصطلح يكتسب عند العرب دلالات أخلاقية تتعلق بالأدب والتّظرف والاعتدال والتّقويم، وينجذب بالتالي إلى المعاني المجردة أكثر.

لكن إذا أخذنا المصطلح في السياق الغربي نجد أنه استمد من الواقع الحسي، ففي اللغة الأجنبية (الفرنسية) الثقافة Culture مأخوذ من الفعل Cultiver ويعني خدمة الأرض بحرثها وفلحها وزرعها، والثقافة فلاحه وزراعة. ثم انتقل المصطلح ليعني مجموعة المعارف المكتسبة في مختلف الميادين، ويعني كذلك التّحضر والحضارة. والإنسان المثقّف Cultive يعنى به الإنسان المكون في ميادين مختلفة، أي الإنسان متعدد المعارف والخبرات¹. فالثقافة من هذا المنطلق زراعة الفكر بمختلف المعارف والعلوم وفلاحته بها. وتقطف ثمار هذه الزراعة بالممارسة وهي الإبداع في أي مجال من المجالات. يعني أيضا أن فكر الإنسان كالأرض البور القاحلة، وبالثقافة تصبح هذه الأرض منتجة، كذلك فكر الإنسان الذي ينتج في حالة الإبداع بالثقافة. ويلتقي السياق العربي مع السياق الغربي لمصطلح الثقافة، في أنّ الثقافة اكتساب، وكسب إيجابي ترتقي بطبع الإنسان الفطري إلى طبع مهذب ومنتج.

يمكن من خلال دلالات المصطلح أن نفهم الصراع – وأعني بالصراع الاختلاف – بين الأمدي المثقّف، و أبي تمام الشاعر المثقّف كذلك، فالأمدي ناقد مزود بمعارف مختلفة عن حياة العرب وكلامهم وعلى الوجه الخصوص ما يتعلق بالتقاليد الشعرية الشفاهية. وفي كلام الأمدي في (الموازنة) دعوة للناقد للتثقف، فهو يرى أنّ العلم بالشعر لا يتعاطاه من ليس أهل له لا، يحتاج إلى الدربة والتجربة والممارسة وطول الملابس. ومثلما يفرق النّحاس بين الجاريتين المتقاربتين في الحسن بفضل خبراته ودرايته بأمر الرقيق، كذلك الشعر قد يتقارب البيتان الجيدان النادران، فيعلم أهل العلم بصناعة الشعر أيهما أجود، وإن كان معاهما

¹ Voir ,Louis Guilbert,RenéLagane,George Niobey, Larousse,Grand Dictionnaire de la langue Française,Librairie Larousse,Paris1971,p1093,1094.

واحداً، أو أيهما أجود في معناه، إن كان معناه مختلفاً¹. وبالتالي نقد الشعر عند الأمدى صناعة وليس طبعاً، والصنعة تكتسب بالدربة والممارسة، لكن قول الشعر عند الأمدى طبع لا يجب أن يكون صنعة. وإذا عدنا إلى دلالة كل من الطبع والصنعة نجد:

لا فرق في لسان العرب بين الطبع والطبيعة والطباع وجميعها تعني «الخليقة والسجية التي جُبِلَ عليها الإنسان»²، ويمكن حصر معاني مادة طَبَعَ فيما يلي: ليس الطبع فعلاً إنسانياً إرادياً، لكن يعني الفطرة التي جبل عليها الإنسان والتلقائية بغير حاجة إلى قدرة ذاتية. والصنعة في لسان العرب من صنَع والصِنَاعَة، الصنعة صنيع، صناع، وصنَع تدل على العمل وما يؤكد من مهارة وحذق وقيام وتجربة³. ومن هنا يظهر التعارض بين الطبع والصنعة⁴. تلتقي الصنعة مع الثقافة في الحذق والمهارة والحضارة، وبالتالي عمل الناقد صنعة تقتضي الدربة والممارسة والتجربة، ومن الجهة المقابلة، نجد أبا تمام شاعراً متقفاً صاحب صنعة كما يخبر عنه الأمدى: «...ولأن أبي تمام شديد التكلف صاحب صنعة»⁵.

يجسد الأمدى مبدأ التعارض بين الشعري والعلمي (الثقافي والفلسفي) في ضوء ثنائية: الشاعر العالم/الشاعر غير العالم من خلال نقده لبعض الشواهد لأبي تمام، التي وظف فيها ثقافته، منها:

لَوْ كَانَ فِي عَاجِلٍ مِنْ آجِلٍ بَدَلٌ لَكَانَ فِي وَعَدِهِ مِنْ رِفْدِهِ بَدَلٌ

* * * *

وَأَرَى الْأُمُورَ الْمُشْكَلَاتِ تَمَرَّقَتْ ظُلُمَاتُهَا عَنْ رَأْيِكَ الْمُتَوَقَّدِ

1 - ينظر: الأمدى، ص372،374.

2 - ابن منظور، م08، ص20،21.

3 - ينظر: ابن منظور، م08، ص208،212.

4 - للاستزادة يمكن الاطلاع على مصطلح الطبع والصنعة في الخطاب النقدي التراثي ينظر: مصطفى درواش، مصطلح الطبع والصنعة. ص14،25.

5 - الأمدى، ص11.

عَنْ مِثْلِ نَصْلِ السَّيْفِ، إِلَّا أَنَّهُ
مَذُّ سُلٍّ أَوَّلَ سَلَّةٍ لَمْ يُغْمَدِ
فَبَسَطَتْ أَزْهَرَهَا بِوَجْهِ أَزْهَرِ
وَقَبَضَتْ أَرْبَدَهَا بِوَجْهِ أَرْبَدِ

* * * *

فاسلّم سلّمَت من الآفات ما سلّمَت¹ سلّام سلّمَى، ومهّما أوزق السلّم¹

علق الأمدي على الشاهد الأخير، قائلاً: « فإن هذا من كلام المُبرسمين... »². لأن الشاعر أتى بثلاثة جناسات، هي: السلّم: الحجارة، وسلّمَى: أحد جبلى طيئ، والسلّم: شجر. مما يدل على علمه وثقافته الواسعة.

ويأتي رفضه لثقافة الشاعر (علم وفكر وفلسفة) انطلاقاً من ذوقه الشفاهي البدوي الذي يكون فيه الفكر الفلسفي مناهضاً له أو بديلاً من غنائية الشعر وسماعيته. وأبدى ميله الصريح إلى الشعر الخالص وضروب المعرفة فيه، في ضوء تفضيله للبحثري لأنه « أعرابي الشعر مطبوع »³. من ذلك ثناؤه على البحتري في قوله:

أَمَحَلَّتِي سَلْمَى بِكَاطِمَةَ أُسْلَمَا وَتَعَلَّمَا أَنَّ الْهَوَى مَا هَجْتُمَا
هَلْ تُرْوِيَانِ مِنَ الْأَحْيَةِ هَائِمَا أَوْ تُسْعِدَانِ عَلَى الصَّبَابَةِ مُغْرَمَا
أُبْكِيكُمَا دَمْعاً وَلَوْ أَنِّي عَلَى قَدْرِ الْجَوَى أَبْكِي بِكَيْتُكُمَا دَمَا⁴

هذا الاتجاه نحو البداوة هو الذي يلبي رغائب النقد الذوقي ويرضه.

وهو ما يؤكد أدونيس الذي يرى أن « لهذا الفصل بين الشعر والفكر توكيداً للجمالية الشفوية الجاهلية وانحيازاً للبداوة الصافية، ضد المدنية الهجينة، وترسيخاً لصورة معينة من

¹ - ينظر: الأمدي، ج1، ص2، ج2، ص172-210-252.

² - المصدر نفسه، ج2، ص252.

³ - المصدر نفسه، ج1، ص11.

⁴ - ينظر: المصدر نفسه، ج3، ص428.

الشعر وهي الصورة الغنائية الإنشادية، وربما نجد فقي هذا كله ما قد يفسر دلالة الأهمية التي كان يوليها النقاد لمفهوم البدهة في الشعر مرادفا للعفوية والفطرة، ونيضا للتعبير والصنعة»¹. ومن هنا فالشواهد الشعرية في (الموازنة) تجسد ثقافة الأمدي الشفاهية السماعية مقابل ثقافة الحضارة والكتابة التي تجلت في شواهد أبي تمام وطريقته في الكتابة التي رفضها.

2.1. الثقافة الشفاهية مقابل الثقافة الكتابية

مهما يحاول الأمدي أن يداري على ثقافته الشفاهية وتعصبه لكل ما هو بدوي شفاهي فإن مناقشته للشواهد الشعرية في (الموازنة)، تكشف عن أصول ثقافته النقدية السماعية ومراجعها، منها المرجع اللغوي والنحوي والبدوي السلفي والتوجه الاجتماعي، الذي تظني عليه ثقافة المؤلف والوضوح وتجنب التعقيد ورفض التأويل في المعنى واللفظ. انطلاقاً من هذه الثقافة الشفاهية واجه الناقد تجليات الثقافة الكتابية والحضارية التي طبعت بعض الشواهد الشعرية في (الموازنة) بخاصة شواهد أبي تمام الشعرية.

إن مَرَكَبَ أبي تمام الشعري كان دوماً يسير في الاتجاه المعاكس لتيار الشفاهية والأمدي يسعى لإخضاعه لطريقة الأوائل وسننهم في قول الشعر تعلقاً بمبادئ عمود الشعر عن طريق إبراز مساوئه مقابل محاسن البحري الذي نصبه الناقد رمزاً للوفاء والطاعة لأنموذج الشعري، ويهدف الأمدي بهذا إلى أن يضع حداً فاصلاً للإنتاج الشعري المقبول في المتن المرجعي، وكبح جماح حداثة شعر أبي تمام، لئلا تصيب عدواه ذائقة المتلقي، فتنفسد مثلما فسدت كثير من العادات في العصر العباسي.

« فالعلماء لا يحددون فقط قواعد الشعر بل إنهم يصدرن بشكل ما مراسيم تعين حدود المغامرة الشعرية ونهايتها. لقد أغلقت مرة واحدة إلى الأبد مرحلة الإنتاج الشعري الجدير باعتباره أنموذجاً، وانطلاقاً من هنا يتضح جيداً معنى الحدائثة. فهو يعبر عن الوعي بانزياح عن المعيار.

¹ - أدونيس، الشعرية العربية، 23، 24.

وهذا المعيار يتمثل في نموذج للكتابة ثابت غير متغير. وكل استعمال جديد، مهما كان العصر الذي قيل فيه يقوم بالإحالة على نموذج يعتبر مثالي الإتقان. الحداثة تعني البعدية في علاقتها بحد فاصل والشذوذ عن المعيار أو الدونية عن النموذج. إنها تعاقبية ومطلقة وهي تتربص بكل شاعر يصل بعد زمن الكمال والمعيار تحديداً، سواء أكانت المسألة تختص ببشار أم بأبي نواس وأبي تمام أم بالمتنبي. والتاريخ يشهد أن النزعات تتضاعف بشكل مثير في القرن الثالث، وأن الشعراء، بمواقفهم الخاصة بهذا الشأن، لخير دليل على ذلك. إنهم ليعبرون، بدءاً من الفرزدق إلى أبي العتاهية وأبي نواس، عن قلقهم وهم يرون العالم النحوي واللغوي والعروضي يتحكمون في الشعر ويتصرفون فيه. ونحن نعرف أن المسألة لا تتعلق هنا بمجرد مشكل أدبي، ولكنها تتعلق باختيار ثقافي. كل شيء مرتب ترتيباً هرمياً ومنسق وموحد في الثقافة القائمة، ولا شيء يقاوم مشروع كبار العلماء الأبيستيمولوجية الإسلامية. لقد استجاب الشعراء، راغبين أم كارهين، للقيود التي أرسنها ضرورات الخطاب العلمي وقيود ممارسة سوسيو ثقافية¹.

أورد الأمدي في المدونة بعضاً من تلك الشواهد التي أسست للنموذج الذي يتحدث عنه جمال الدين بن الشيخ، وهي شواهد متداولة في كثير من كتب النقد التراثي، منها ما أعابه الأصمعي على امرئ القيس في قوله:

وَأَرْكَبُ فِي الرَّوْعِ خَيْفَانَةً كَسَا وَجْهَهَا سَعْفٌ مُنْتَشِرٌ

وقوله:

لَهَا مَتْنَتَانِ خَطَاتَا كَمَا أَكَبَّ عَلَى سَاعِدَيْهِ النَّمْرُ²

إنَّ الحداثة تعني التَّغْيِيرَ والتَّجَاوُزَ والمَسَاعِلَةَ، وهي «وعي الزَّمن لا بوصفه شيئاً رياضياً، بل بوصفه حاملاً للتَّغْيِيرِ. الحداثة إذن هي وعي الزَّمن بوصفه حركة تغيُّر. والحداثة تعني التَّغْيِيرَ بوصفه حركة تقدم إلى الأمام، وذلك سرَّ مأساتها، فكل تقدم هو انقسام

¹ - جمال الدين بن الشيخ، ص 27.

² - ينظر: الأمدي، ج 1، ص 35، 36.

عن ماضي، ومن هنا كان وعي الحداثة لنفسها بوصفها انفصاما. والانفصام دائما فعل توتر وقلق ومغامرة¹. وكانت ولادة هذه الحداثة الشعرية بانتقال العرب من الثقافة الشفاهية إلى الثقافة الكتابية، ومن الذوق الشفاهي الذي يرتكز على السماع إلى التوجه الكتابي الذي يركز على القراءة.

عني جابر عصفور بهاتين المرحلتين في تاريخ النقد العربي التراثي، محاولاً المقارنة بينهما، كونهما نزعتين مختلفتين: الأولى شفاهية والثانية كتابية، ويرى أنهما تتدرجان ضمن التفكير النقدي والبلاغي التراثي، إلى جانب ثنائية الشعر والنثر وثنائية اللفظ والمعنى، وما شابه ذلك من الثنائيات التي وضعت تقاليداً راسخة في تلك الثقافة. فالنزعة الشفاهية فيما استخلصه جابر عصفور تعني النظرة الأحادية إلى الكون، قائمة على الارتجال في القول والانفعال في أثناء السماع، وقرينة الطبع والإلهام.

تمثل مرحلة أولى في تثبيت الأحاسيس الفطرية الأولية. بينما النزعة الكتابية، فهي الصناعة للشعر، وبنية إبداع مختلف وطريقة متناقضة في التلقي. إنها وليدة وعي مدني ينطوي على التعدد والتباين، وتتسم بأن فاعلها يتحدث عن العالم ويصفه في الوقت الذي يتحدث فيه عن كتابة هذا العالم². وبهذا فإن النزعة الكتابية كما تصورها جابر عصفور ومدحها على سائر المرحلة الشفاهية، تقوم على أسس حضارية وأسباب فكرية وعقلية. إن الوعي بالذات وبالعالم. في رحابها يخرق الشاعر ما هو متداول، لفائدة التحول الكيفي على مستوى المضامين والأساليب والصور.

بينما يستجيب الإبداع الشعري في أفق النزعة الشفاهية لحاجات الذوقيين ويخضع لسلطتهم. فهو تعليمي بالدرجة الأولى، يؤكد للإنسان ما يعرفه، ويحافظ على الذاكرة الجماعية بأنه حلقة وصل بين الفرد وحياة البداوة في الجاهلية، وبالتالي يؤسس أنموذجاً للكتابة قائماً على طريقة البادية في إنتاج المعنى وصياغة التراكيب، ويضمن استمرارية

¹ - كمال أبو ديب، الحداثة، السلطة، الزمن، ص35.

² - ينظر: جابر أحمد عصفور، الشفاهية والكتابية، مقالة في مجلة العربي، ع432، وزارة الإعلام، الكويت 1994، ص77.

الصور والمحسنات البلاغية التي اعتاد عليها النقاد والبلاغيون الذوقيون¹. ومن شواهد (الموازنة) التي تدعم هذا المسعى قول أبو تمام:

قَدْ يَنْعِمُ اللهُ بِالْبَلْوَى وَإِنْ عَظُمَتْ وَيَبْتَلِي اللهُ بَعْضَ الْقَوْمِ بِالنَّعْمِ²

أتى الأمدي على هذا البيت لما فيه من حلو الألفاظ وصحيح المعنى، فقد وفق الشاعر في توظيف المحسن البديعي وهو الطباق في قوله (ينعم# يبتلي، والبلوى# النعم). وقال:

أرأمة كنت مألّف كل ريم لو استمتعت بالأنس القديم³

لقد وفق الشاعر في توظيفه للجناس في هذا الشاهد. وقال البحرّي:

لَا أَرَى بِالْبِرَاقِ رَسْمًا يُجِيبُ أَسَكَّتْ آيَةَ الصَّبَا وَالْجَنُوبُ

* * * *

صَبٌّ يُخَاطِبُ مَفْحَمَاتِ طُلُوعِ مِنْ سَائِلِ بَاكِ وَمِنْ مَسْئُولِ

حَمَلَتْ مَعَالِمُهُنَّ أَعْبَاءَ الْبَلَى حَتَّى كَانَ نُحُولُهُنَّ نُحُولِي⁴

هذه الشواهد من ابتداءات البحرّي الجيدة في نظر الناقد لأنها على نمط الثقافة البدوية الشفاهية في قول الشعر.

من هنا تتأسس سلطة الأنموذج التي يناقشها أبو ديب في علاقتها بالحدائثة (الحدائثة/سلطة الأنموذج)، فهو يرى أنّ الحدائثة هي (قلق النمذجة)، «لأنّ كل نموذج تجسيد للسلطوية، ولأنّ الحدائثة هي قلق النمذجة، فإنّ الحدائثة تحديداً هي قلق الصراع مع السلطة، وليست أعني بالسلطة هنا شكلاً خارجياً، بل السلطة في شكلها المطلق، أي سلطة

¹ - ينظر: جمال الدين بن الشيخ، ص36.

² - ينظر: الأمدي، ج2، ص256.

³ - ينظر: المصدر نفسه، ج3، ص410.

⁴ - ينظر: المصدر نفسه، ج3، ص402-442.

النموذج: النموذج المتشكل تاريخياً، أي الماضي، والنموذج المنتصب إلى أمام، أي المستقبل وعلى كل الأصعدة التي يمكن للنموذج أن يتشكل عليها¹. من هذا المنطلق يناقش الباحث حداثة أبي تمام الشعرية وسلطة الأنموذج التي فرضها عليه الأمدي وأمثاله من الذوقيين الذين ينتمون إلى فكر الوضوح والبساطة والتلقائية « فكانت حداثة أبي تمام أيضاً، جذرياً إيماناً بالحاضر، بحاضر اللغة بالدرجة الأولى، بحرية المبدع لحظة إبداعه بأن يتحرك خارج النموذج، وذلك لم يكن لبعثه هو أيضاً أفق مستقبلي، بل ظل انتفاضة في حماة الحاضر² ».

لكن حداثة أبي تمام تعارضت وسلطة الثقافة الشفاهية التي تجسدت في أنموذج شعري ينطلق منه الأمدي، كلما فاجأه الشاعر. و« تمثلت سلطة النموذج لدى أبي تمام في الإجماع على صورة واحدة للعالم، في الفهم وعلاقته بالقول، وفي اللغة المجازية الاستعارية ذات البعد الواحد، فكان رفضه لسلطة النموذج تأكيداً للضدية وتعمقاً لتعقيد العلاقات الاستعارية في العالم ونفياً للوحدانية، ليحل التعددية في الدلالة والتعددية في المنظور مكانها³ ».

إنّ الشاعر المحدث قد فجر الثابت على مستوى الأحكام النقدية المتداولة وبدأ النقاد يكشفون عن فرادة المحدث وفاعليته واختلافه، فشعروا بخطر ذلك وحاولوا إخضاعه لسلطة الأنموذج (عمود الشعر) على نحو ما صنع الأمدي في (الموازنة). التي منها الفرق بين ما أتى به أبو تمام وما تعود عليه الشاعر الجاهلي في نظمه. فمن خلال احتكامه إلى ذوقه الشفاهي واختياره لثقافة الماضي كموقف نقدي تقبل الأمدي من شعر أبي تمام ما طابق ذوقه، ورفض كثيراً من إبداعاته التي أخرجته عن طريقة العرب في النظم والتي تجلت فيها ملامح الثقافة الحضارية والكتابية. معتمداً على مخزونه الثقافي الذي يجمع فيه بين المعرفة اللغوية والنحوية والبلاغية والنقدية ومعرفته إجمالاً بطريقة القدامى في نظم الشعر.

لا يمكن ولوج عالم ثقافة الأمدي دون التطرق إلى مرجعيته اللغوية والنحوية، وليس ذلك بخفي في (الموازنة)، فتكوينه اللغوي والنحوي يظهر جلياً في مناقشته لبعض الشواهد

1 - كمال أبو ديب، الحدائفة، السلطة، الزمن، ص42.

2 - كمال أبو ديب، الحدائفة، السلطة، ص42.

3 - المرجع نفسه، ص نفسها

الشعرية من هذه الوجهة، اعتماداً على آراء ومصادر الرواة واللغويين والنحويين، وهي تجمع بين السماع والكتابة. فلقد كان على الناقد التراثي أن تجتمع لديه المعرفة بعلوم الأدب (وعلوم الأدب هي اللغة والصرف والنحو والمعاني والبيان والبديع)، وتفيد الأخبار التي تناقلتها المصادر التراثية حول الأمدي أنه كاتب ولغوي ونحوي، تخرج على يدي أسماء لامعة في هذا المجال كالأخفش وابن الزجاج ونفطويه¹، إضافة إلى المعرفة النقدية والبلاغية، وكان الناقد يعتمد إظهار معرفته بكلام العرب، بخاصة إظهار ثقافته النحوية واللغوية.

المرجع اللغوي والنحوي في ثقافة الأمدي

يتعصب الأمدي للقاعدة النحوية كأسلافه من نحاة البصرة، لاسيما عندما يتعلق الأمر بسقطات الشعارين النحوية، لأن ثقافته النحوية واللغوية لا تسمح له بالتغاضي عن أخطاء من مثل قول البحري:

أَقِمَّ عَلَّهَا أَنْ تَرْجِعَ الْقَوْلَ أَوْ عَلَّى أُخْلَفُ فِيهَا بَعْضَ مَا بِي مِنَ الْخَبْلِ²

وقول أبو تمام:

يَدِي لِمَنْ شَاءَ رَهْنٌ لَمْ يَذُقْ جُرْعاً مِنْ رَاحَتَيْكَ دَرَى مَا الصَّابُ وَالْعَسَلُ

اعترض الأمدي على كثرة الحذف الموجودة في البيت مما يسبب اختلالاً في المعنى³.

وقال:

رَضِيْتُ وَهَلْ أَرْضَى إِذَا كَانَ مُسْخِطِي مِنْ الْأَمْرِ مَا فِيهِ رِضًا مِنْ لَهُ الْأَمْرُ

* * * *

¹ - ينظر: الأمدي، مقدمة المحقق، ص08، 09.

² - ينظر: المصدر نفسه، ج1، ص28-407.

³ - ينظر: المصدر نفسه، ج2، ص169-171.

طَلَّ الْجَمِيعَ لَقَدْ عَفَوْتَ حَمِيداً

وَكَفَى عَلَى رُزْيِي بِذَلِكَ شَهِيداً¹

فهو لا يتساهل مع أخطاء الشعراء المحدثين، وأبو تمام على رأس هؤلاء، ففي اعتراضه على قوله:

طَلَّ الْجَمِيعَ لَقَدْ عَفَوْتَ حَمِيداً

وَكَفَى عَلَى رُزْيِي بِذَلِكَ شَهِيداً

وقال: «أراد وكفى بأنه مضى حميداً، شاهداً على أي رزئت، وكان وجه الكلام أن يقول: وكفى برزئي شاهداً على أن مضى حميداً، لأن أمر الطلل قد مضى، وليس بمشاهد ومعلوم ورزؤه ما ظهر من تفجعه مشاهدة معلوم، فلأن يكون الحاضر شاهداً على الغائب أولى أن يكون الغائب شاهداً على الحاضر»². ويرفض أن يكون شاهد أبي تمام جاء به على القلب لأنه لا يقبل أساساً القلب في اللغة، إذ أنه جاء في كلام العرب على السهو، لذا لا يجوز للمتأخر أن يحتذي بهم ويتبعهم فيما سهوا فيه³.

وهو بهذا يكرر كلام سيبويه الذي يرد القلب إذا ورد في الكلام، فهو يقول في باب(ما جرى مجرى الفاعل الذي يتعداه فعله إلى مفعولين في اللفظ لا في المعنى): «وأما قوله أدخل فوه الحجر، فهذا جرى على سعة الكلام، والجيد أدخل فاه الحجر، كما قال أدخلت في رأسي القلنسوة، والجيد أدخلت في القلنسوة رأسي...قال الشاعر:

تَرَى الثَّوْرَ فِيهَا مُدْخِلُ الظِّلِّ رَأْسَهُ

وَسَائِرُهُ بَادٍ إِلَى الشَّمْسِ أَجْمَعِ

فوجه الكلام فيه هذا كراهية الانفصال»⁴، وكان الوجه فيه أن يقول (مدخل رأس الظل) لأن الرأس هو الداخل في الظل، والظل هو موضع الدخول، ومن هنا فالقلب عند سيبويه قبيح ولا يتصف بالجودة.

¹ - ينظر: الأمدى، ج2، ص189-193.

² - المصدر نفسه، ج2، ص194.

³ - ينظر: المصدر نفسه، ص نفسها.

⁴ - سيبويه، ج1، ص183.

تأثر بهذا الأمدي واستنبح القلب عند الشاعر في قوله (وكفى على رزئي بذلك شهيداً) وذهب مفسراً الأمثلة التي جاء فيها القلب في القرآن ويؤولها ويرأها صحيحة لا قلب فيها ولا يجوز أن يكون ذلك على سبيل السهو والضرورة، لأنّ كلام الله يتعالى عن ذلك، كقوله تعالى: ﴿أَمَا إِنَّ مَفَاتِحَهُ لَتَنُوءُ بِالْعُصْبَةِ أُولِي الْقُوَّةِ﴾ (القصص76)، وينفي القلب هنا، وإنما العصبه تنوء بالمفاتيح، أي تنهض بثقلها¹، لكن صاحب المدونة يضطر إلى الاعتراف بوجود القلب في شعر بعض الشعراء الجاهليين، ورأى أنه من القلب الحسن. من ذلك قول أبو النجم:

قَبْلَ دُنُوِّ الْأَفْقِ مِنْ جَوْرَائِهِ

والجوزاء إذا دنت من الأفق منها، وليس هذا من القلب المستكره، وقال الحطيئة:

فَلَمَّا خَشِيَتْهُ الْهُونَ وَالْعَيْرُ مُمْسِكٌ عَلَى رَغْمِهِ مَا أُمْسَكَ الْحَبْلَ حَافِرُهُ

قال: وكان الوجه أن يقول: ما أمسك الحافر حبله، وكلاهما متقاربان، لأن الحبل إذا أمسك الحافر فإن الحافر قد شغل الحبل. وعكس القلب الحسن، القبيح الذي لا يجوز في الشعر ولا في القرآن، وهو ما جاء في كلام الشعراء على سبيل الغلط²، الذي يؤدي إلى اختلال المعنى كما هو الحال في شاهد أبي تمام. لكن الشاعر في قوله:

طَلَّلَ الْجَمِيعَ لَقَدْ عَفَوْتَ حَمِيداً وَكَفَى عَلَى رُزْيِي بِذَلِكَ شَهِيداً

يخاطب بهذا الابتداء الطلل الذي انمحي وزال بفعل الزمن، وهو الذي كان طلالاً حميداً بما كان يجد فيه الشاعر وجميع ساكنيه من راحة ومساعدة، لا تعترف لغته الشعرية بالغائب والحاضر، فالشعر يستحضر الغائب ويغيب الحاضر. ويجسد الجامد في صورة الحي ويشخص المعنوي في هيئة المحسوس، وبالتالي له كامل الحرية في التلاعب باللغة الشعرية والصور البلاغية المختلفة ما هي إلا تجسيد لهذه الحرية، وبخاصة إذا كان الأمر يتعلق بالطلل الذي هو تجربة إنسانية وموقف من الحياة وما تحفل به من صراعات وانهازمات لا

¹ - ينظر: الأمدي ج1، ص194.

² - ينظر: المصدر نفسه، ج2، ص195.

يخلو من إرادة التّغيير « الشاعر العربي عندما يشير إلى الأطلال في قصيدة فإنه لا يحمل إشارته الدلالة الموضوعية للطل الدارس تحدثنا القصيدة عنه، وإنما يشحنها بكل ما حملته به القوائد السابقة عليه من معاني ودلالات، بصورة لا يصبح الطلل معها مكانا فحسب، وإنما منهج في الكتابة وموقف من العالم ورؤية للإنسان...¹». وبالتالي حدّثنا الشاعر ونضج تجربته جعله يخرق جدار اللغة الجاهلية بألفاظها المحدودة، محدودية البيئة الصحراوية التي لم تكن تسمح بالتّغيير والابتكار.

إنّ القلب كمظهر بلاغي يدخل في نطاق ما يجوز للشاعر، لكن الأمدي لا يعترف بالقلب كمظهر بلاغي، وينتصر لثقافته النحوية واللغوية، ويعترض على قول المبرد إن « القلب جائز للاختصار إذا لم يدخل الكلام لبس لأن أحدا لم يقل بجواز القلب للاختصار لذلك فإن القلب الذي جاء في بيت أبي تمام هو القلب المستكره² ». واعتماد الأمدي على آراء العلماء قبله وتأثره بهم واضحان في هذه المسألة.

السبب الآخر الذي دفع الأمدي إلى الاعتراض على القلب في شاهد أبي تمام تعصبه للقديم على المحدث، فهو يرى أنّ الشاعر المتأخر ليست له حرية التصرف في اللغة الشعرية، كما هو الحال بالنسبة للشاعر القديم الذي يلتمس له العذر كما فعل مع الفرزدق في قوله:

وأطلسَ عَسَّالٍ وَمَا كَانَ صَاحِبًا رَفَعْتُ لِنَارِي مَوْهِنًا فَاتَّانِي

ويجوز أن يكون الفرزدق في هذا البيت سها أو اضطر لإصلاح الوزن، أما أبو تمام فلا يسوغ له ذلك³.

¹ - صبري حافظ، التناس وإشارات العمل الأدبي، مقالة في مجلة عيون المقالات، ع2، دار قرطبة، الدار البيضاء، 1986، ص93.

² - المرجع نفسه، ص196.

³ - ينظر: الأمدي، ج1، ص196.

لكن خصوصية الشعر تجعله يتمرد على القوانين النحوية واللغوية عن طريق التوسع والمجاز، ثم «إن الشاعر لا يجب أن يؤخذ عليه في كلامه التحقيق والتحديد، فإن ذلك متى اعتبر في الشعر بطل جميعه، وكلام القوم مبني على التجوز والتوسع والإشارات الخفية والإيماء على المعاني تارة من بعد، وأخرى من قرب، لأنهم لم يخاطبوا بشعرهم الفلاسفة وأصحاب المنطق، وإنما خاطبوا من يعرف أوضاعهم ويفهم أغراضهم»¹. بالتالي فإن رغبة الأمدي في إظهار معرفته بكلام العرب وقوانينه، لا تصمد أمام رغبة الشاعر في الإبداع لأن الخطأ النحوي واللغوي ليس مما يقدر في كفاءة الشاعر وقدراته الإبداعية، وهو دليل صمود أبي تمام في وجه جميع منتقدي حوادثه الشعرية، وبالتالي ما خالف فيه الذوق القائم يشكل في عمقه صدمة، لم تكن منتظرة لأنها قائمة على المفارقة.

2.2.1. ثقافة الأمدي البدوية: شاعر الطبع لا شاعر العلم والثقافة

إن الشواهد التي يستحسنها ذوق الأمدي لا تخدم الشاعر المثقف (أبو تمام) بقدر ما تخدم شاعر الطبع (البحثري) والموهبة الخالصة والفطرة النقدية، وقد وصف البحثري بأنه أعربي الشعر مطبوع ما فارق عمود الشعر المعروف، لأن في شعره ما يلبي رغبات ذوق الأمدي ويرضيها، ومنها قوله:

أَصَبَا الْأَصَائِلِ إِنَّ بُرْقَةَ تَهْمَدُ تَشْكُو اخْتِلَافَكَ بِالْهُبُوبِ السَّرْمَدِ

* * * *

مَتَى لَاحَ بَرْقٍ أَوْ بَدَا طَلٌّ قَفْرٌ جَرَى مُسْتَهْلٌ لَا بَكْيٌ وَلَا نَزْرٌ

* * * *

لَهَا مَنْزِلٌ بَيْنَ الدَّخُولِ فَتُوضِحُ مَتَى تَرَهُ عَيْنُ الْمُتَمِّمِ تَسْفَحُ²

¹ - الشريف علي بن الحسن المرتضي، أمالي المرتضي، ج2، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة 1954، ص95.

² - ينظر: الأمدي، ج3، ص404-401.

علق الأمدي على قول البحري:

صَبَا الْأَصَائِلِ إِنَّ بُرْقَةَ تَهْمَدُ تَشْكُو اخْتِلَافَكَ بِالْهُبُوبِ السَّرْمَدِ

«مازلت أسمع الشيوخ من أهل العلم بالشعر يقولون: إنهم ما سمعوا لمتقدم ولا متأخر في هذا المعنى أحسن من هذا البيت، ولا أبرع لفظاً، وأكثر ماء ولا رونقاً ولا ألطف معنى»¹. هذا الشاهد الذي طغى على ذوق الأمدي قائم على الشكوى التي اعتاد سماعها الذوق الفطري في ذكر الأطلال وتذكر الماضي السعيد العامر.

فالبيت ابتداء يذكر فيه الشاعر تعفية الرياح للديار. استعمل فيه النداء وهو نداء غير حقيقي، غرضه التحسر والأسف لحال الطلل، وهو نداء لغير العاقل (فاصبا) من الصبة وهي من مجموعة الناس، وقيل هي شيء يشبه السفرة، وقد تكون القطعة من الإبل أو الخيل². وهو في الحقيقة يقصد راكبي الخيل، والأصائل كما في الديوان جمع أصيل وهو وقت مغيب الشمس³، (وبرقة تهمد) طلل ذكره امرؤ القيس في بيت له (لخولة أطلال ببرقة تهمد) وهي الأطلال تشكو رحيل جماعة الناس عنها وهبوب الرياح السرمدية عليها والسرمد دوام الزمان، أي الدائم في اللغة الذي لا ينقطع، وهي الرياح التي لا أول لها ولا آخر⁴. والبحري في تصويره للأطلال وهي تشكو وذكره للألفاظ المتداولة (برقة تهمد، الأصائل السرمد...) واستعماله للنداء عند وقوفه على الطلل، لبي رغائب الذوق الشفاهي والبدوي الفطري.

يبير الأمدي انطلاقاً من ثقافته البدوية الشفاهية وعلمه بكلام العرب الأوائل (شعر امرئ القيس وأضرا به)، قدرة البحري على تمثيل الماضي والحاضر السائدين، واستمرار المنطق الذي يحكمهما، وفي قراءته لمنتوج البحري وأبي تمام انطلق، كما يقرر، من

¹ - المصدر نفسه، ج3، ص 401، 402.

² - ابن منظور، م01، ص598، 599.

³ - أبو عبادة الوليد بن عبيد البحري، ديوان البحري، ج1، شرحه يوسف الشيخ محمد، دار الكتب العلمية، بيروت 2000، ص56.

⁴ - ابن منظور، م03، ص261، 262.

مقاييس استخلصها مما ورثه ذهنه من خبرة ودربة وثقافة. ومن هنا استحسّن شاهد البحري الشاعر المطبوع، فكان بارعاً من حيث أخطأ أبي تمام في التسليم على الديار في قوله:

سَلَّمَ عَلَى الرَّبِّعِ مِنْ سَلَمَى بَدِي سَلَّمَ عَلَيْهِ وَسَمُّ مِنَ الْأَيَّامِ وَالْقَدَمِ

* * * *

شَهَدْتُ لَقَدْ أَقَوْتُ مَغَانِيكُمْ بَعْدِي وَمَحَّتْ كَمَا مَحَّتْ وَسَائِعُ مِنْ بُرْدِ

* * * *

عَلَى مِثْلِهَا مِنْ أَرْبَعٍ وَمَلَاعِبِ أُذِيلَتْ مَصُونَاتُ الدُّمُوعِ السَّوَاكِبِ¹

عقب الناقد على الشاهد:

سَلَّمَ عَلَى الرَّبِّعِ مِنْ سَلَمَى بَدِي سَلَّمَ عَلَيْهِ وَسَمُّ مِنَ الْأَيَّامِ وَالْقَدَمِ

«هذا ابتداء ليس جيد لأنه جاء بالتجنيس في ثلاثة ألفاظ، وإنما يستحسن إذا كان بلفظين، وقد جاء مثله في أشعار الناس، والردية لا يؤتم به»². فهذا البيت لا يستوفي وفق تحليل الأمدي شروط التوصيل، لأنه لم يبلغ ذلك فنياً، ولأن الالتباس ظاهر فيه. كما أن الناقد لا تعجبه كثرة الاشتقاق (سيكون تناول عن ذلك عند الحديث عن نظرتة للبديع)، بل تنوعه، على الرغم من أن الشاعر وظف حروفاً متباعدة المخارج، والتكرار كان موقفاً.

استهل البيت بفعل أمر وهو التسليم على الربيع الذي هو الطلل. ويذكر اسم صاحبتة الذي اشتقه من الفعل الأول واسمها (سَلَمَى) وقد فصل بين الفعل واسم صاحبتة، ثم يحدد المكان ويسميه وهو مشتق أيضاً من الفعل سَلَّمَ وهو قوله بذي سَلَمِ، والوسم العلامة، والمعنى أنه إذا نظرت إلى هذا الربيع مسلماً عليه رأيت ما فعلت به السنون والأحقاب³. بفعل هجر ساكنيه له، منهم حبيبته التي تذكرها، وتذكر اسمها انثالت عليه هذه الألفاظ المتجانسة، وأظن

¹ - ينظر: الأمدي، ج، 3، ص 394-399-402.

² - المصدر نفسه، ج، 3، ص 394.

³ - ينظر: أبو تمام، الديوان ج، 2، ص 93.

أنّ هذا التشكيل الفني يدل على مقدرة لغوية في تنويع الكلمة الواحدة عن طريق الجناس فمن خلال الفعل سلّم شكل ثلاثة معانٍ متحدة في الشكل، مختلفة في الدلالة وهي: التسليم وسم المرأة واسم المكان.

وهذه قدرة على التحكم في اللفظ وسعي إلى استنطاقه لاستغلال جميع معانيه والاستفادة من امكاناته الإيقاعية عن طريق التكرار والاشتقاق علامة على غزارة الألفاظ لديه وتدفقها على خاطره في لحظة الإبداع. أما الجناس هنا فيدخل في تركيب الموقف النفسي لدى الشاعر، إذ إنّ التسليم على مكان، كانت له فيه ذكريات مع حبيبته سلمى، وهذا مزج للغزل بالتذكر والشوق والأسف على حالة (سلم) الطلل وبكائه.

وهذا تسخير من المبدع لكل طاقات اللغة من أجل خدمة الموقف والغرض والفوز بجودة الصياغة مع براعة المعنى. إنّ مثل هذه الطاقة الإبداعية تحسب للشاعر ولا تحسب عليه، والجناس أداة من الأدوات الشائعة في أسلوب أبي تمام¹. وظاهرة من الظواهر البديعية التي تنسب إليه، أنه ابتدعها وأكثر في توشيح شعره بها.

جعل الاستعمال المفرط للبديع، منه الجناس، الأمدي يصف شعر أبي تمام بالصنعة، وهي صنعة لفظية، يقول: «... إنّ أبا تمام يريد البديع فيخرج إلى المحال... كأنهم يريدون إسرافه في طلب الطباق والتجنيس والاستعارات وإسرافه في التماس هذه الأبواب وتوشيح شعره بها»²، والبديع هنا مرادف للصنعة وإن لم نقل هو نفسها عند الأمدي، الذي يعد هذا الشاهد من حوادث أبي تمام التي عارضها. فالحدائث هنا هي البديع، لكن أليس الشعراء أمراء الكلام، يجوز لهم ما لا يجوز لغيرهم، من المدّ والقصر والجمع بين لغاته والتقريب بين صفاته، واستخراج ما كلت الألسن عن وصفه، فهم يقربون البعيد ويبعدون القريب، يحتج لهم ولا يحتج عليهم، فهم يصورون الباطل في صورة الحق والحق في صورة الباطل³، كما يرى الفراهيدي وحازم القرطاجني.

¹ - ينظر: منير سلطان، بديع التراكيب في شعر أبي تمام، الجمل والأسلوب، ص 397، 398.

² - الأمدي، ج2، ص 135.

³ - ينظر: القرطاجني، ص 27.

كما أن الشاهد:

سَلَّمَ عَلَى الرَّبِّعِ مِنْ سَلَمَى بَدِي سَلَّمَ
عَلَيْهِ وَسَمُّ مِنَ الْأَيَّامِ وَالْقَدَمِ

يجسد معرفة الشاعر بأيام العرب وتاريخها وأماكنها، وعلى ثقافته الواسعة، ولهذا ما يسوغه من الناحية التاريخية، فالطبقة التي مدحها أبو تمام في عصره طبقة عرفت بمستواها الثقافي العالي، «فليس الخليفة آنذاك شيخاً من شيوخ العرب الجالس في خيمة إنه الخليفة الذي يجلس على قمة الدولة أو إمبراطورية غنية في كل شيء، ومن ثم لا يكرب هذا الخليفة إلى ما كان يطرب له شيوخ العرب في الصحراء، فمعدته أكلت صنوفاً من الطعام لا تخطرهم على بال، وعقله قد ثقف بثقافات كانت بالنسبة لهم طي الكتمان، وعينه رأت ما رأت وحياته ترفهت فأسرفت، وعلى القصيدة التي تمدحه أن ترضي ذوقه وعقل، والحضارة التي يتقلب فيها»¹.

وفي المقابل أراد الأمدي أن يخضع الشعر في عصر الحداثة إلى المعيار السابق في توظيف البديع. لكن إخضاع الشعر للذوق الشفاهي الذي يكون في مجمله مجرد إحساسات غير منتظمة الأبعاد، يصد باب الاجتهاد ويمنع التفكير في تأسيس قواعد ومبادئ يشرح بها الخطاب الإبداعي ويفسر. ولكي يتم إخضاع النص على القراءة الفاحصة لابد من محاصرة الثقافة الشفاهية التي تتميز طبقاً لدرجات انفعالها بتغيير المواقف والأوضاع وشخصيات الشعراء. والتخلي عن هذا الذوق النمطي المكرور، الذي لا يرقى إلى تلك الوسائل الوصفية التي تستند إليها الرؤية النقدية بما تتضمنه من تحليل ووصف وتأويل.

3.2.1. السياق الاجتماعي البدوي في ثقافة الأمدي

تشبع الأمدي بثقافة مجتمعه وحياته أسلافه البدوية، جعله يحرص على توثيق الصلة بين الشاعر ومجتمعه وموروثه من جهة، والتأكيد على نمط معين من التقاليد الاجتماعية في

¹ - منير سلطان، بديع التراكيب في شعر أبي تمام، الجمل والأسلوب، ص282.

الشعر، لا يحق للشاعر تجاوزها. وبالتالي الخضوع لذوق المجتمع وثقافته، بل « إن علاقة الأثر الأدبي بالمجتمع لا تظهر فقط في وضعية الشاعر وإلزامه بالخضوع للطلب وتناول الأغراض المتواضع عليها، بل إن هذه العلاقة تدرك أيضاً على مستوى أدوات الإنجاز وهي سابقة على تشكل الفكر الشعري ولغته. ينبغي إذن إعداد سجل لطرق نشر الثقافة المطابقة لوضع اجتماعي محدد تاريخياً »¹.

من هذا المنطلق اتهم الأمدي أبا تمام بالخروج على سنن العرب الاجتماعية وأغراضهم، في النظم بعامة، وفي غرض المدح بخاصة. من ذلك تخطئته في وصف الفرس ومدحها، في قوله:

مَا مُقْرَبٌ يَخْتَالُ فِي أَشْطَانِهِ مَلَانٌ مِنْ صَلْفٍ بِهِ وَتَلْهُوقٌ²

والخطأ حسب الناقد في « قوله (ملآن من صلف) يريد التيه والكبر، وهذا مذهب العامة في هذه اللفظة، فأما العرب فإنها لا تستعملها على هذا المعنى، وإنما تقول: قد صلفت المرأة عند زوجها، إذا لم تحظ عنده، وصلف الرجل كذلك، إذا كانت زوجته تكرهه »³.

إذا كانت لفظه (صَلْفَ) معجمياً تعني: التيه والكبر، فإن الأولوية تعقد للدلالة الاجتماعية التي اعتاد الناقد سماعها عن العرب، وهو يعمل بمبدأ التشابه الذي هو مبدأ أساس ومهم في تأويل الخطاب⁴، بدليل أن الناقد يستحضر دائماً الشواهد الشعرية التي تتشابه والشاهد الذي هو بصدد نقده، منها قول جرير الذي يصب في المنحى الصحيح:

إِنِّي أُوَاصِلُ مَنْ أَرَدْتُ وَصَالَهُ بِجِبَالٍ لَا صَلْفٍ وَلَا لَوَامٍ

¹ - جمال الدين بن الشيخ، ص 90.

² - ينظر: الأمدي، ج 2، ص 219.

³ - المصدر نفسه، ج 2، ص 219.

⁴ - ينظر: محمد خطابي، ص 58.

وقال: الصِّفُ: الذي لا خير عنده¹. ومع الإقرار بمبدأ التشابه بين النصوص، لكن كل نص هو خلق جديد لا يمكن أن يتكرر في الزمان والمكان، وهو ما يعني أن كل نص يقتضي إنشاء أدوات خاصة به من أجل فهمه وتأويله، اعتماداً على السياق الذي انبثق عنه². وهو ما لم يستطع الأمدي إدراكه طوال مسيرته النقدية مع شواهد (الموازنة).

إنه يرى أن الشاعر أخطأ في استعمال اللفظة وهو يقصد المدح (مدح الفرس) لاسيما إذا علمنا أن المدح أكثر الأغراض اجتماعية، يحرص فيه الشاعر على اختيار الألفاظ والنوعت المناسبة لكل مقام، وهو ما يؤكد عزّ الدين إسماعيل، بقوله: «يتضح الأثر الاجتماعي في تكييف القصيدة العربية عندما نلاحظ أنه قد أصبح لكل ممدوح كلام بذاته يقال له بحسب الطبقة التي ينتمي إليها، فما يقال للخليفة لا يقال للأمير، وما يقال لهذا لا يقال للقائد... وهلم جرّ، وأصبح هذا تقليد تتجح القصيدة أو تقشّل بحسب مدى مراعاتها له»³. والأمدي أراد القول بأنّ العرب تواضعت على حمل لفظة (صلف) دلالة معينة وقد ذكرها فلا يجوز لشاعر الانحراف عن هذه الدلالة، لأنّ المتلقي سيأخذ اللفظة في إطار الدلالة المتواضع عليها.

قد يرجع السبب في ذلك إلى أنّ المدح كغرض اجتماعي، أصبحت له تقاليد ومفاهيم خاصة ومعروفة في أوساط المتلقين، خضع الشاعر لها كما خضع لها الناقد، فتعاونوا معاً على تكييف شكل جديد بذاته للقصيدة، بل تعاون المجتمع كله على تكييف الاعتبارات الخاصة بهذه القصيدة⁴، لكن أيجوز أن تكون قصيدة المدح نسخة مكررة عن سابقتها، لا إبداع جديد فيها؟ وأبو تمام في مسيرته الشعرية عمل على كسر مثل هذه الحواجز التي تعيق الإبداع. وقوله:

مَلَانُ مِنْ صَلْفٍ بِهِ وَتَلَهُوُق

مَا مُقَرَّبٌ يَخْتَالُ فِي أَشْطَانِهِ

1 - ينظر: الأمدي، ج2، ص219.

2 - ينظر: محمد خطابي، ص58، 59.

3 - عزّ الدين إسماعيل، ص167.

4 - ينظر: المرجع نفسه ص167، 168.

من قصيدة يمدح فيها الحسن بن وهب، ويصف فرسا حمله عليه¹.

إنّ مدح الفرس من مدح راكبها، فرس الخليفة، لا مجال للشك في كرمها وحسنها وجودته. وكل الأوصاف التي نعتت بها في هذا الشاهد تدل على ذلك، بداية من قوله (مقرب) يعني به الفرس الذي يقرب معلقه ومربطه لكرامته، و(يختال) بمعنى يتبخر في رسنه لحركته ونشاطه². واستعار هنا معنى (الصلف) ليوحى بأنّ هذا الفرس لحمله الممدوح يشعر بالكبر والكبر. وجاء معها بلفظة (التلهوق) التي تعني تزيين الرجل بما ليس عنده، وهو مرادف للتكبر والخيلاء، أراد لشاعر مدح الفرس التي حملت ممدوحه بهذه الأوصاف تعظيم شأن هذا الممدوح، وأن يوحى له بأنه من فرط قيمته وشرفه وعلو مكانته، أن الفرس هذا الكائن غير العاقل، يفتخر ويتباهى وينكبر لحمله إياك أيها الممدوح.

يحاول أبو تمام كعادته استثمار كل طاقات اللفظ والاستفادة من معانيه، ويرفض التوقع في المعاني المألوفة التي درج على سماعها الذوق الاجتماعي، وهذا ليفاجئ بالدرجة الأولى ممدوحه. والمفاجأة تدخل الرضي عليه، ومن شأن ذلك أن يرفع من مقام الشاعر معنوياً ومادياً، كذلك يفاجئ الشاعر الذوق الأدبي والنقدي، ويرسم بذلك ملامح مذهب أدبي وشعري جديد ومفارق، يسعى للاختلاف لا المماثلة، والاختلاف يعني الظهور والبروز حتى وإن كان مصدراً للتهمك والمعارضة في معتقد الاتجاه المخالف.

ينطلق الأمدي في نظريته إلى لغة الشعر وحكمه علي النصوص الشعرية من مبدئين: الأول هو كما تقدم وجوب الالتزام بالدلالة الاجتماعية ومجازاة الأوائل بالنقيد بسنن العرب في أوصافهم وتشبيهااتهم ومعانيهم واستخدامهم للألفاظ والتعابير وبناء الصورة البلاغية والمبدأ الثاني يقوم على ضرورة جريان القول الشعري مجرى الحقيقة الطبيعية معنى ولفظاً. لذلك فالمعرفة الخلفية التي ينطلق منها الأمدي لا تشمل المعرفة باللغة والنحو وبالتقاليد الشعرية القديمة ومعرفته للعادات الاجتماعية، بل تشمل كذلك معرفة مظاهر الحياة في البادية ومكوناتها، خاصة ما يتعلق بالدواب والحيوان وأوصافها ونعوتها، التي تشكل جزءاً مهماً

¹ - ينظر: أبو تمام الديوان، ج1، ص438، 439.

² - ينظر: المصدر نفسه، ج1، ص438، 439.

في حياة العرب في البادية. ولم يكن الناقد ليتخلى عن مثل هذه المعارف في نقده للشاهد الشعري، بخاصة إذا كان الشاهد يتناقض وهذه المعرفة. فمسؤوليته أن يقوم الخطأ ويضع الأشياء في مواضعها. ووسيلته في ذلك ثقافته الموسوعية، وإطلاعه على حياة العرب ومعرفته بمختلف تفاصيلها.

من هنا تفتن الأمدي إلى أخطاء الشعراء في كثير من الشواهد التي تتعلق بنعوت الخيل والإبل وأوصافها، وحاول تبين الخطأ وتصحيحه، اعتماداً على ثقافته. من ذلك قول أبو تمام:

وَكَلَّمَا أَمَسْتَ الْأَخْطَارُ بَيْنَهُمْ هَلَكَى تَبَيَّنَ مَنْ أَمَسَى لَهُ خَطَرُ
لَوْ لَمْ تُصَادِفْ شِيَاتُ الْبَهْمِ أَكْثَرَ مَا فِي الْخَيْلِ لَمْ تُحْمَدِ الْأَوْضَاحُ وَالْغُرُرُ

* * * *

كَالْأَرْحَبِيِّ الْمَذْكِيِّ سَيْرُهُ الْمَرَطَى وَالْوَخْدُ وَالْمَلْعُ وَالْتَقْرِيْبُ وَالْخَبَبُ

* * * *

وَبَشْعَلَةٍ نَبَذَ كَأَنَّ فَلَإِلْهَا فِي صَهَوْتَيْهِ بَدَأُ شَيْبَ الْمَفْرَقِ¹

وقال البحتري:

ذَنْبٌ كَمَا سَحِبَ الرَّدَاءُ يَذُبُّ عَنْ عُرْفٍ، وَعُرْفٌ كَالْقِتَاعِ الْمُسْبِلِ²

خطأ الناقد أبا تمام في قوله في سير الإبل:

كَالْأَرْحَبِيِّ الْمَذْكِيِّ سَيْرُهُ الْمَرَطَى وَالْوَخْدُ وَالْمَلْعُ وَالْتَقْرِيْبُ وَالْخَبَبُ

¹ - ينظر: الأمدي، ج2، ص183-211-223.

² - ينظر: المصدر نفسه، ج2، ص339.

واعترض على توظيف الشاعر لصفتي (المَرطَى والتَّقريبُ) في سير الإبل لأنهما لا تكونان للإبل بل هي للفرس، وهذا خطأ من الشاعر الذي لم يلم بمثل هذه الأوصاف: « فالأرْحَبِيُّ من الإبل: منسوب إلى أَرْحَب، حيٌّ من همدان تنسب إليهم النجائب والمُدكِّي: الذي قد انتهى في سنه وقوته، و المَرطَى: من عدو الخيل فوق التقريب دون الإهذاب والوخد: الاهتزاز في السير مثل وخذ النعام، والمَلْعُ: من سير الإبل السريع، والتقريب: من عدو الخيل معروف والخَبَبُ دونه، وليس التَّقريبُ من عدو الإبل، وهو في هذا الوصف مخطئ، وقد يكون التَّقريبُ لأجناس أخرى من الحيوان ولا يكون للإبل، وإذا ما رأينا بعيداً قط يقرب تقريب الفرس والمَرطَى أيضاً: من عدو الخيل، ولم أره في الإبل ولا سيرها »¹.

الشاهد من قصيدة يمدح بها الشاعر أبا جعفر بن عبد الملك بن أبي مروان الزيات وعقد فيه تشبيهاً بين جمع ممدوحه لضروب إصلاح الملك، وبين هذا الإبل النجيب الذي يجمع في سيره مختلف أنواع السير الخاصة بالإبل وبالحيوانات الأخرى كالفرس والنعام². لذا اتجه إلى أعزّ عنصر في البيئة العربية الصحراوية لدى العربي وهو الجمل الفحل النجيب، الذي تشبه فحولة الشعراء بفحولته، ليمائل بين حركات سيره الذي يسر سير النعام وسير الفرس وهذا لنجابهته وبين سير هذا الممدوح في الملك، والشاعر لم يتوخ التدقيق في وصف ضروب سير الإبل إنما أراد المبالغة في جعله هذا يتقن كل هذه الطرق في السير ليصل إلى غايته من هذا التشبيه.

لكن حسب القراءة العمودية التي ينطلق منها الأمدي « فالبيت يشكو النقص من حيث علاقته بشيء من الواقع. إن المعرفة تسهر على تناسب دقيق بين الطرفين، فاللغة لا يمكنها أن تقدم إلا على تضعيف دقيق للمدلول لذلك فإن الدقة الأدائية واحترام السنن الثقافية هما الصفتان اللتان ينبغي للشاعر أن يتمكن منهما »³، لذلك يمكن القول إن المطابقة التي يدعو إليها النقاد الذوقيون، وهي صفة من صفات البداوة، ليست كافية للحكم على تجربة الكتابة

¹ - الأمدي، ج2، ص211.

² - ينظر: أبو تمام، الديوان، ج1، ص162، 163.

³ - جمال الدين بن الشيخ، ص32، 33.

والإبداع، لأنّ خصوصية الشعر تجعله يتمرد على العادي والطبيعي، ويسعى إلى إنشاء قوانينه الخاصة.

2. تشكل الصورة البلاغية في ثقافة الأمدى

1.2. الصورة

أضحت تسمية الصورة في الشعر الحدائي بديلاً من التسميات المختلفة للأشكال البيانية كالتشبيه والاستعارة والكناية والمجاز بأنواعه، والصورة الشعرية من المفاهيم التي خاض فيها النقد التراثي والراهن، وشغلت حيزاً كبيراً من اهتمام النقاد والبلاغيين. يرى فرنسوا مورو أن مصطلح الصورة من الكلمات التي يجب استعمالها بحذر، إذ إنها غامضة وغير دقيقة في الوقت نفسه وعسيرة الضبط لاتساع معناها¹. مرجع ذلك لتدخل عدة عناصر في تشكيلها منها موقف المبدع من العالم، والسياق الذي تنبثق عنه، واللغة التي تتشكل منها.

في محاولة فرنسوا مورو تقديم تعريف دقيق للصورة، يلجأ إلى تعريف ميشيل لوكيرن لها: «يقدم ميشيل لوكيرن في أطروحته حول الصورة في آثار بسكال التعريف التالي: إنّ الصورة هي عنصر محسوس يقتضيه الكاتب من خارج الموضوع الذي يعالجه ويستخدم ذلك العنصر لأجل توضيح قوله أو لأجل التمكن من حساسية القارئ بواسطة الخيال. إنّ هذا التحديد العام يتضمن فكرة هامة هي أنّ الصورة تتضمن عنصراً خارجياً عن الموضوع المطروح»². إذا كانت الصورة تتضمن عنصراً خارجياً عن الموضوع، فهذا يعني أنّها تخضع لتطور المجتمع المليء بالإحالات وسموّ ذوقه وتعقد ثقافته ونسقه المعرفي المتعدد. لكن هذا الخضوع في شكل أدبي راق يتدخل فيه خيال المبدع: «وربما كان هذا التصوير الأدبي تخلصاً ممتعاً من المبادئ المادية الاجتماعية أو الاقتصادية التي تسيطر

¹ - فرنسوا مورو، ص 15، 16.

² - المرجع نفسه، ص 18.

علينا فترهقنا»¹. من هنا كانت وسيلة الشاعر لخرق الحواجز التي قد تعترض ملكته الإبداعية، ومنتفساً لرغباته المكبوتة.

إنّ الأمدي من النقاد الذين تناولوا مبحث الصورة الشعرية في موازنته، لكن ليس بشكل تنظيري، بل جل أرائه النقدية والبلاغية مبنوثة في تضاعيف نقده للشواهد الشعرية، وقد خصص حيزاً لاستعارات أبي تمام البعيدة التي اعترض على نهج الشاعر فيها. ومن خلال الشواهد الشعرية التي ناقش فيها الصورة، يمكن طرح الإشكالات الآتية: ما هي مقاييس الأمدي في التشبيه الجيد؟ وهل يعترض على تلك التي لا تتوافق مع ما ألفه؟ هل تعليقاته تمس الصورة كشكل، أم ما وراء الصورة، أي مضمونها؟. الاستعارات البعيدة حسب الأمدي، هل هي استعارات تكشف عن تحول في الذوق والمعرفة (الثقافة)؟ والاستعارات التي يستحسنها الناقد هل تنتمي إلى إطار معين، بيئي اجتماعي، حسي والأخرى التي رفضها، ما مجالها؟

1.1.2. التشبيه

حظي التشبيه بعناية اللغويين والنحويين والنقاد والبلاغيين وهذا على حساب صور بيانية أخرى، والتشبيه لغة: التمثيل والمماثلة. يقال: شَبَّهْتُ هذا بهذا تَشْبِيهاً، أي مثلته به والشَّبْهَةُ والشَّبَّه والشَّبِيهُ المَثَلُ، والجمع أَشْبَاهُ، وَأَشْبَهَ الشيءَ بالشيءِ: ماثله. أما المعنى الاصطلاحي فلا يمكن حصر الكم الهائل من التعاريف على اختلافها، التي قدمها اللغويون والنقاد والبلاغيون العرب التراثيين للتشبيه. ولا يسمح المقام هنا لعرضها، لكن على الرغم ذلك يمكن الاستعانة بتعريف جابر عصفور، حيث يرى « أن التشبيه علاقة مقارنة تجمع بين طرفين، لاتحادهما أو اشتراكهما في صفة أو حالة، أو مجموعة من الصفات، والأحوال. هذه العلاقة قد تستند إلى مشابهة حسية، وقد تستند إلى مشابهة في الحكم أو المقتضى الذهني الذي يربط بين الطرفين المقارنين، دون أن يكون من الضروري أن يشترك الطرفان في

¹ - مصطفى ناصف، ص59.

الهيئة المادية أو في كثير من الصفات المحسوسة»¹. وقد ركز في تعريفه على مكوني التشبيه، لأن وجودهما أساسى وينتفى التشبيه دونهما.

يعد الأمدى من الذين اعترضوا على نهج الشاعر المحدث العباسى في عدم اقتنائه للأثر المرسوم في تشكيل الصورة الشعرية، بالأخص أبو تمام، وميزة هذا الأخير « محور عمود الشعر وسبب نشأته أنه يمزج بين قول الشعر ونقده، فالشعر عنده لغة وطريقة في استخدامها. وكأنه بذلك سبق النظرية النقدية التي ترى أن مصير الشعر بل مستقبله في علوم اللغة من حيث التأكيد على الفكرة المجردة التي أطلق عليها مصطلح (الشعرية). إذ يكون الشعر مستقلاً بذاته (استخدام خاص للغة)»². وهو ما أثبتته بالفعل أبو تمام على مستوى تشكيل الصورة لديه.

وهذا مما لا يرضى الأمدى، فهو من النقاد الذين يحاولون فرض التصورات (الشروط) القبلية على الشاعر المبدع، وتمزيق صورته الفنية بتحويلها إلى شواهد لإثبات آرائه النقدية بعد نزاعها من بيئتها، التي انبثقت عنها، أي العمل الفني. ومن بين الشواهد الشعرية التي لم ترض فيه الصورة ذوق الأمدى لتعارضها مع خلفيته الثقافية حول المقاربة في التشبيه، قول أبي تمام:

تحت الصلّا منه صخرة جلسُ هاديه جذع من الأراك، وما

* * * *

بكفّيك ما ماريت في أنه بردُ رقيق حواشي الحلم لو أن حلمه

* * * *

ومحت كما محت وشاع من بردُ³ شهدت لقد أقوت مغانيكم بعدي

¹ - جابر عصفور، الصورة الفنية، ص188.

² - مصطفى درواش، الأطروحة، ص415، 416.

³ - ينظر: الأمدى، ج2، ص126-128-171.

التشبيه في قوله:

شَهَدْتُ لَقَدْ أَقْوَتْ مَغَانِكُمْ بَعْدِي وَمَحَّتْ كَمَا مَحَّتْ وَشَائِعٌ مِنْ بُرْدٍ

تشبيه تمثيلي شبه الشاعر صورة بصورة، تتمثل الصورة الأولى وهي المشبه، في المغنى وهو المنزل الذي انمحي وزال وأقفر وخلى من ساكنيه بعد أن فارقه¹. والمشبه به هو البرد وهو من الثياب فيه خطوط وخص بعضهم به الوشي، والجمع أبرد وبرود². والشائع من وشع القطن والوشيع ما وشع منه أو من الغزل والوشيع كبة من الغزل هي خيوط الثوب التي يلحم بها السدى، والتوشيع دخول الشيء في الشيء³. وهذه الخيوط تدخل في تكوين البرد ووجه الشبه هو المحو والزوال والفناء.

أراد الشاعر أن يصور منظر هذه المنازل التي خلت من ساكنها وانمحت آثارهم بتشبيهه بصورة الثوب الذي انمحت وشائعه (خيوطه) لقدمه وورثته، لكن الأمدي يرى أن الشائع ليست حواشي البرد أو شيئاً منها لكي تمحو، لكنها غزل من اللحمة ملفوف يجره الناسج بين طاقات السدى عند النساجة. وأبو تمام لا يسوغ له الخطأ في مثل هذا لأنه حضري ويسامح في ذلك البدوي الذي يريد الشيء ولم يعاينه فيذكر غيره، لقلة خبرته به أما أبو تمام فليست هذه حاله بل ما جهل هذا، لكنه سامح نفسه فيه⁴. إن الأمدي اتكأ على ثقافته لملاحظة الخطأ في هذا التشبيه.

لقد أخطأ الشاعر حسب الناقد في اختيار صورة المشبه به، لعدم وجود المناسبة بين ركني التشبيه «لأن الشيء إنما يشبه بالشيء إذا قرب منه، أو دنا من معناه، فإذا أشبهه في أكثر أحواله، فقد صح التشبيه ولاق به»⁵. التشبيه عنده يقوم على التناسب المنطقي بين

1 - ينظر: أبو تمام، الديوان، ج1، ص288.

2 - ينظر: ابن منظور، م03، ص105.

3 - ينظر: المصدر نفسه، م08، ص478، 479.

4 - ينظر: الأمدي، ج2، ص171، 172.

5 - المصدر نفسه، ج2، ص340.

الأطراف المقارنة، أكثر مما يقوم على التناسب النفسي، الذي ينبع من المواقف والانفعالات الإنسانية التي يتشكل منها نسيج التجربة الشعرية¹. من هنا فإنه لا يهتم بالصورة كشكل أكثر من اهتمامه بالمضمون. اتجه إلى المعنى في الصورة، ورأى أنها لا تتطابق مع الواقع والحقيقة وما ألقته الناس، لذا يستشهد بقول ذي الرمة وكثير في هذا المعنى:

بِهِ مَلْعَبٌ مِنْ مُعْصِفَاتٍ نَسَجَتْهُ كَنَسَجِ الْيَمَانِيِّ بُرْدَهُ بِالْوَشَائِعِ

* * * *

دِيَارٌ عَفَتْ مِنْ عَزَّةِ الصَّيْفِ بَعْدَمَا تُجِدُ عَلَيْهِنَّ الْوَشِيْعَ الْمُئَمَّنَمَا²

يقدم الناقد التشبيه في هذين الشاهدين على أنه المذهب السليم، عوض محاولة قراءة الشاهد وتأويل معناه « فالعموديون يطلبون درجات من التشابه تكون حقيقية أي أنها معروفة مشهورة سهلة الكشف »³. فوظيفة التشبيه إخراج الأغمض إلى الأوضح.

لكن الأصل في الصورة التشبيهية أن يكون قائماً على الابتكار والجدة والغرابة بحيث أن الصورة تفاجئ القارئ وتثير لديه الدهشة والاستغراب، وهذا حين يتمكن خيال المبدع من إيجاد علاقات مشتركة بين أشياء متباعدة ودلالات لا يمكن أن يتصورها الإنسان العادي، ذلك « أن استخدام الكلمات القاموسية المتجمدة لا ينتج الشعرية بل ينتجها الخروج بالكلمات عن طبيعتها الراسخة إلى طبيعة جديدة »⁴. وعلى أساس هذا الخروج أقام أبو ديب تصورات حول الشعرية التي ولدت مصطلح الفجوة.

وهو ما يوضحه قائلاً: « هذا الخروج هو خلق لما أسميه الفجوة: مسافة التوتر، خلق للمسافة بين اللغة المترسبة وبين اللغة المبتكرة في مكوناتها الأولية وفي بناها التركيبية وفي صورها الشعرية. إن الشاعر، من جهة، يمارس فاعلية جماعية ويمتاز من الروح الجماعية

¹ - ينظر: جابر عصفور، الصورة الفنية، ص 189.

² - ينظر: الأمدى، ج 2، ص 171.

³ - الغدامي، المشاكلة والاختلاف، ص 67.

⁴ - كمال أبو ديب، الشعرية، ص 38.

بمجرد أنه يستخدم لغة اصطلاحية معروفة مدركة. لكنه في الوقت نفسه لا يستخدم هذه اللغة بما هي اصطلاح معروف مدرك، بل يدخلها في بنى جديدة تكتسب فيها دورا وفاعلية ودلالات جديدة»¹. لا يمكن أن يتحقق هذا وفق نظرية (عمود الشعر)، إلا إذا تجاوزها الشاعر.

وأبو تمام «لم يكن يأبه في شعره، باحترام كثير من اللياقات التي تقتضيها مراسم الشعر، ولم يكن يجرجه الخروج على طريقة القدامى في توظيف اللغة وبناء الصورة وتعاطي الأغراض»². وتشكيله للصورة في الشاهد على هذا النحو لخير دليل، لأن الأمدي تعود على نمط مكرر من الصور تستعمل فيه الوشائع على نحو ما ألفها ذوقه، كقول كثير³:

دِيَارٌ عَفَتْ مِنْ عَزَّةِ الصَّيْفِ بَعْدَمَا تَجْدُ عَلَيْهِنَّ الْوَشِيْعَ الْمُئْمَنَمَا

وعلق راضياً على البيت، بقوله: «فإنما أراد بالوشيع ما سدى به الخصاصة بين الشيبين، وهو من وشائع الغزل مأخوذ من النمام، أي بعد ما كانت هذه الديار تُجدُّ بالوشيع أي: يخصص به خيامها»⁴. من هنا تكون لدى الناقد والمتلقي ما أسماه يابوس بأفق الانتظار. وهو مصطلح أراد به يابوس المقاييس التي يستخدمها المتلقي في الحكم على النصوص الأدبية في أي عصر من العصور وجهاز يستخدمه المتلقي لتسجيل رؤيته القرائية حيث يستقبل العمل الأدبي، فيحصره داخل الجنس الذي ينتمي إليه. ولكن بعض الأعمال تكسر أفق التوقع لدى القارئ وتحقق نجاحا باهرا⁵. بالتالي المشاكلة التي يبحث عنها الأمدي

1 - كمال أبو ديب، الشعرية، ص38،39.

2 - حمادي صمود، التفكير البلاغي عند العرب أسسه وتطوره إلى القرن السادس (مشروع قراءة)، منشورات كلية الآداب منوبة، ط2، تونس 1994، ص548.

3 - ينظر: الأمدي، ج2، ص171.

4 - المصدر نفسه، ج2، ص171

⁵ — Voir, Hans Robert Jauss ,Pour une esthétique de la réception, Traduit de l'allemand par Claud Maillard,Préface de Jean Starobinski ,édition Gallimard, Pris 1978,p45,48

لدى أبا تمام ليست موجودة، لكن المتوافر لديه هو الاختلاف وكسر أفق التوقعات، بحيث الصورة التي لا تخطر على بال الناقد، فإنها ممكنة لدى الشاعر، بواسطة الخيال.

فإذا كانت الوشائع لا يمكن أن تتمحي في البرد، فإن الشاعر لا يقصد بجمعه بين قطبي هذا التشبيه، المطابقة مع الواقع، لكن خيال الشاعر ربط بين نمطين متباعدين من الحياة، هما حياة الصحراء والبادية التي تعبر عنه صورة الطلل، الذي زال بمغادرة ساكنيه له، وبين حياة الحاضرة ومختلف مظاهر التمدن فيها من خلال صورة الوشائع والبرد، لأن البرد خاص بالحاضرة لا بالصحراء، وهذا جمع بين المتباعدات والمختلفات.

هذا الربط من شأنه تشكيل صورة غير مألوفة في الذوق العام تفاجئ المتلقي وتجذبه إليها، وهو ما تفتن إليه عبد القاهر الجرجاني، حين قال: «فإن الأشياء المشتركة في الجنس المنفقة في النوع، تستغني بثبوت الشبه بينها، وقيام الاتفاق فيها، عن تعمل وتأمل في إيجاب ذلك لها، وتثبيته فيها، وإنها لصنعة تستدعي جودة القريحة والحذق، الذي يلطف ويدق، في أن يجمع أعناق المتنافرات المتباينات في ريقه... ولا يقتضيان ذلك إلا من جهة إيجاد الائتلاف في المختلفات»¹. فالبراعة في التشبيه هي الجمع بين العناصر المتباعدة التي لا تخطر إلا على ذلك الشاعر المبدع، الذي يحركه منهج ورؤية.

لكن الأمدى كغيره من النقاد الذوقين، يرى أن «أحسن الشعر ما قارب فيه القائل إذا شبه وأحسن منه ما أصاب الحقيقة»². إن الحديث عن الحقيقة في الإبداع حديث نسبي فالحقيقة الوحيدة الموجودة في الإبداع هي مدى تأثير الصورة في المتلقي وإحداث الاستجابة المناسبة عنده، ولن يحصل التأثير إذا كانت الصورة بسيطة وواضحة تصل إلى حد التطابق مع الحقيقة الواقعية، ما يجعل المتلقي لا يبذل أدنى جهد في فهمها، لأنها مألوفة ومتداولة وبتعبير أدق صورة مبدلة، ويختلف الأمر في تلك الصور التي تدفع القارئ إلى التفكير ومعاودة التفكير لفهمها وتأويلها. تدخل في هذا الحيز صور أبي تمام.

¹ - عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 112.

² - المرزباني، ص 243.

كان عبد القاهر واعياً بأنّ الغرابة في التشبيه تثير المتعة واللذة عند المتلقي: «إنّ الحذق في إيجاد الائتلاف في الأجناس أنك تقدر أن تحدث هناك مشابهة ليس لها أصل في العقل، وإنما المعنى أن هناك مشابهاً خفية يدق المسالك إليها، فإن تغلغل ففكر فأدركها فقد استحققت الفصل، ولذلك يشبه المدقق في المعاني كالغائص على الدر... ألا ترى أنك لو جئت بأجزاء مخالفة لها في الشكل، ثم أردتها أن تصير إلى الصورة التي كانت من تلك الأولى طلبت ما يستحيل، فإنما استحققت الأجرة على الغوص وإخراج الدر، لا أن الدر كان بك، واكتسى شرفه من جهتك، ولكن لما كان الوصول إليه صعباً وطلبه عسيراً ثم رزقت ذلك، وجب أن يجزل لك ويكبر صنيعك»¹. إنه يلح على الاتساع في الظن، وإعمال الفكر في النظر والجدّ في البحث للاستمتاع بلذة الكشف ومتعة الوصول.

وبعكس عبد القاهر، فإن الأمدى لا يحبذ فكرة التباعد بين طرفي التشبيه، ويرى «أنّ حسن التشبيه موقوف على كثرة الوجوه الجامعة بين المشبه والمشبه به، كثرة تقرب بهما إلى حال الاتحاد»²، لذلك استحسن تشبيهات أخرى لأبي تمام:

الجدُّ والهزلُ في توشيعٍ لُحْمَتِهَا والنُّبْلُ والسُّخْفُ والأشْجَانُ وَالطَّرَبُ

* * * *

وَإِذَا أَرَادَ اللَّهُ نَشْرَ فَضِيلَةٍ طُوِيَتْ أَتَّاحَ لَهَا لِسَانَ حَسُودٍ
لَوْ لَا اشْتِعَالُ النَّارِ فِيمَا جَاوَرَتْ مَا كَانَ يُعْرَفُ فَضْلُ عَرَفِ الْعُودِ

* * * *

هِيَ الْبَدْرُ يُغْنِيهَا تَوَدُّدٌ وَجْهَهَا إِلَى كُلِّ مَنْ لَاقَتْ، وَإِنْ لَمْ تَوَدِّدْ³

¹ - عبد القاهر، أسرار البلاغة، ص114.

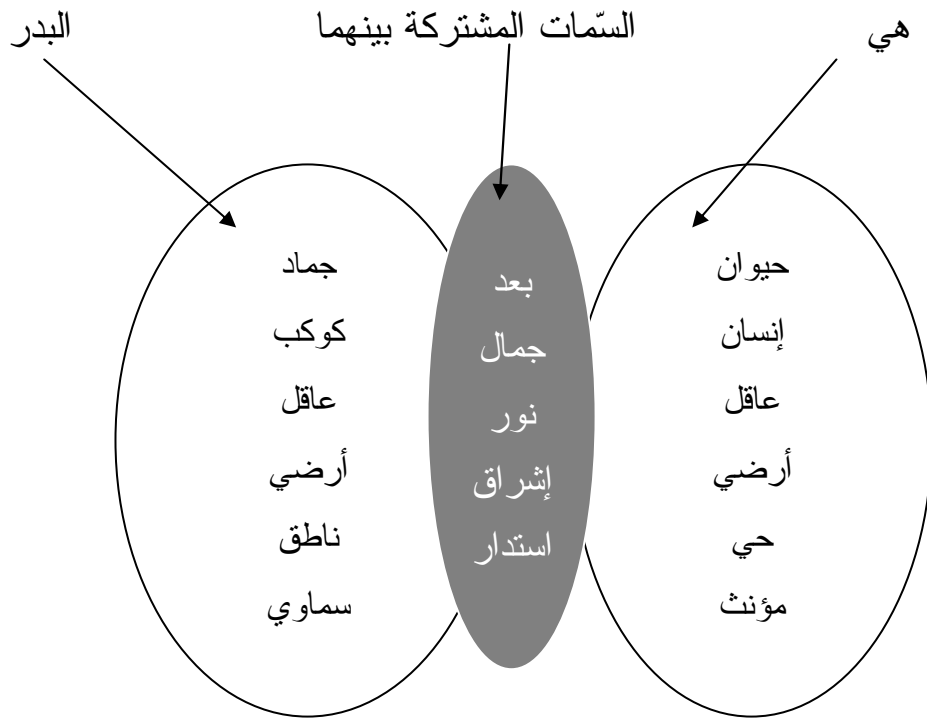
² - حمادي صمود، ص551.

³ - ينظر: الأمدى، ج2، ج3، ص172-339.

من التشبيهات التي ذكرها ضمن محاسن الشاعر:

هي البدر يُغنيها تودُّ وجهها
إلى كلِّ من لاقَتْ، وإن لم تودِّ

التشبيه هنا تشبيه ضماني، فالمشبه المرأة، والمشبه به هو البدر، وهما كائنان مختلفان، لكن اجتماعا بسبب المشابهة التي بينهما في سمات عديدة وليس سمة واحدة. وهذه السمات تمثل مجال تقاطع المفهومين ويختلف هذا المجال اتساعا وضيقا، وفق درجات الاختلاف أو التطابق التي يراعيها الشاعر في الصورة:



وهذه صورة من الصور المتعارف عليها بين الناس، حيث يكون الجمع والتّقريب بين عنصرين يشتركان في أكثر من سمة، والمشابهة قائمة على سند حسّي واضح. والعلاقة بين محسوس ومحسوس، يمكن إدراكهما بالرؤية، وبالتالي هذا التشبيه حقق غايته وأرضى الذّوق الشّفاهي الذي ألف هذا النمط من التشبيهات في شعر امرئ القيس وأقرانه، وأدت هذه الصورة وظيفتها بحيث أخرجت الأغمض إلى الأوضح، وقصدت المبالغة في الوصف،

وتوخي الدقة والإصابة في التمثيل. ولا مجال للمفاجأة والغرابة هنا. وهذا أنموذج المقاربة في التشبيه وفق عمود الشعر.

إنّ الموازنة بين ما يقبله الأمدي في التشبيه وما يرفضه، يفضي إلى الاستنتاجات الآتية:

- ضرورة المناسبة بين ركني التشبيه، أي وجود علاقة منطقية تربط بينهما.
- مقارنة الحقيقة في التشبيه، إذ كلما كان التشبيه حسي كان أبلغ.
- الابتعاد عن الغلو والغرابة والغموض في الصورة التشبيهية، فالإصابة في التشبيه تعني الاتيان بالتشبيهات التي ألفها الذوق العام.

2.1.2. الاستعارة

تخضع الاستعارة لدى الشاعر المحدث لذوق العصر وحضاريتها ورقته وترفه. إنها ليست حلية يزين بها الشعر ويلتقي فيه القديم والمحدث، لكن النقد التراثي لم يكن مسابراً للتطور الحاصل على مستوى الاستعارة، إذ ظل النقاد والبلاغيون «يتعاملون مع التشبيه من خلال نظرة أكثر تعاطفاً مع تعاملهم مع الاستعارة. والسبب معروف، فالتشبيه يحافظ على الحدود المتميزة بين الأشياء...»¹. ومع هذا نجد عدداً كبيراً من النقاد العرب التراثيين قد وقفوا عند الاستعارة، وبخاصة الاستعارة عند أبي تمام، منهم الأمدي الذي أدخلها في قسم البديع إلى جانب التجنيس والطباق، مع أنها لا تدخل في البديع لأنها عماد الصورة الشعرية.

عني عدد من النقاد المحدثين بمبحث الاستعارة عند الأمدي، الذي تناول في شواهد الشعرية استعارات أبي تمام، وخصص لها حيزاً معتبراً في (الموازنة) «لأن هذه الاستعارات كانت تعبت بصفة الوضوح وتخل بمطلب التمايز وانفصال الحدود بين الأشياء»². والحديث عن مقارنة الأمدي للاستعارة، حديث واسع لا يمكن حصره من جانب واحد، لذلك أود

¹ - جابر عصفور، الصورة الفنية، ص218.

² - المرجع نفسه، ص218، 219.

التركيز على الجانب الذي تتدخل فيه ثقافة الناقد في نقده للاستعارة، لاسيما عندما يتعلق الأمر باستعارات أبي تمام البعيدة، وفي هذا الجانب يمكن التركيز على جانبين، وهما:

➤ إقصاء الاستعارات ذات المنحى الفلسفي. بمعنى أن الاستعارات البعيدة عند الأمدي، هي تلك التي يوظف فيها الشاعر ثقافته (العلم والفلسفة) في تشكيلها، وهو ما يتعارض وثقافته الشفاهية البدوية التي تؤمن بالطبع لا بالصنعة، ثقافة واختياراً

➤ الخلفية الدينية التي ينطلق منها الناقد، والتي من خلالها يرفض الاستعارات التي يميل فيها الشاعر إلى التجسيد والتشخيص والتجسيم، أي خلق ما هو ليس مخلوق، ورفض طريقة أبي تمام في تشكيل بعض الاستعارات المتعلقة بمقولة (الدهر).

إنّ الشعر حسب ثقافة الأمدي يغمض، إذا خالطته الفلسفة بدلالاتها ومصطلحاتها. وغموضه يفقده جودته التي هي أساسه، وبذلك ارتبطت الفلسفة عنده بالصنعة والتكلف اللذين يؤديان إلى اللبس والغموض. ففي الثقافة الشفاهية التي يصدر عنها الناقد اقترنت البداهة بالطبع، والفلسفة بالصنعة. والفلسفي تجسده الصنعة في كفاءات تشكيل الاستعارة المجردة والدقيقة، والذوقيون ينفرون من الفلسفة ويؤمنون بالطبع، وبالإعراض عن كل شعر تتجسد فيه سمات الصنعة (العلم والفلسفة).

هذا الذي أخرج أبا تمام حسب الأمدي عن النهج المرسوم (عمود الشعر) في تأليف الشعر بخلاف البحثري شاعر الطبع المألوف والعرف المتداول. وفي مقدمة (الموازنة) يتخفى الأمدي وراء اللغويين والذوقيين ليعترض على معاني أبي تمام، بحجة أن الشعر المطبوع لا يحتاج إلى التأويل والتدقيق في الشرح والتفسير. أما شعر أبي تمام، فإنه «مما يحتاج إلى استنباط وشرح واستخراج، وهؤلاء أهل المعاني والشعراء أصحاب الصنعة وممن يميل إلى التدقيق وفلسفي الكلام»¹. وكل الشواهد التي اتهم الشاعر فيها بالتكلف وخروجه على طريقة الأوائل والاستعارات البعيدة والبديع الذي أخرجها إلى المحال والمعاني المولدة، نتيجة ولع الشاعر بالجدل والمنطق حسب الأمدي، وهذا ما شجع هذا

¹ - الأمدي، ج1، ص10.

الأخير ليتخذ هذه الحجج أدواته في رد شواهد أبي تمام، بخاصة تلك التي جاء فيها بالاستعارة وتخطئتها لأنها تحتل التأويل لغموض معانيها ومنها قول أبي تمام:

بِيَوْمِ كَطُولِ الدَّهْرِ فِي عَرْضِ مِثْلِهِ وَوَجْدِي مِنْ هَذَا وَهَذَاكَ أَطُولُ

* * * *

تَتَاوَلُ الْفَوْتَ أَيْدِي الْمَوْتِ قَادِرَةٌ إِذَا تَتَاوَلَ سَيْفًا مِنْهُمْ بَطْلُ

* * * *

بِقَاعِيَّةٍ تَجْرِي عَلَيْنَا كُؤُوسُهَا فَتَبْدِي الَّذِي نُخْفِي، وَتُخْفِي الَّذِي نُبْدِي

* * * *

مُقَصِّرٌ خُطُواتِ الْبَثِّ فِي بَدَنِي عِلْمًا أَنِّي مَا قَصَّرْتُ فِي الطَّلَبِ¹

لم يستحسن الأمدى قول الشاعر:

تَتَاوَلُ الْفَوْتَ أَيْدِي الْمَوْتِ قَادِرَةٌ إِذَا تَتَاوَلَ سَيْفًا مِنْهُمْ بَطْلُ

وعقب قائلا: «قوله (تتاوَل الفوت أيدي الموت) عويص من عويصاته، وهذا أيضا محال»². فالعويص والمحال هو هذه الاستعارة، التي تدخل في مجال اللامتوقع، والمفاجأة عنده. فذوقه لم يألف هذا النوع من التشكيل الاستعاري الذي يشخص فيه الشاعر المعاني الذهنية المجردة لبيث فيها الحياة ويردها كائنات محسوسة، إنَّ (الفوت) هو النجاة و(الموت) هو الهلاك وهي مفاهيم عقلية غير محسوسة، لكن الشاعر جعل لها أيادي وبث فيها الحركة ليرسم لوحة فنية متحركة، حيث جعل الفوت والموت شخوصا متحركة. وليس هذا فقط فالقد جمع بين مفهومين متضادين لا يمكن أن يلتقي، وهما (الفوت)، وهو النجاة من الموت أي الحياة و(الموت) الذي هو ضد الحياة.

¹ - ينظر: الأمدى، ج2، ص176-215-222-245.

² - المصدر نفسه، ج2، ص215.

لذلك هذا النمط من الاستعارة يحمل «خاصية النص الجدير بالقراءة، لأنه لا يحمل في ذاته دلالة جاهزة ونهائية، بل هو فضاء دلالي، وإمكان تأويلي. ولذا فهو لا ينفصل عن قارئه ولا يتحقق من دون مساهمة القارئ»¹. لكن الأمدى سيطرت عليه كالعادة جزئية النظرة، حيث يجاري عصره في اجتزاء النصوص أو فصلها عن قصائدها تحقيقاً لفكرة الشاهد والمثل، والقراءة النقدية التي تتطلبها مثل هذه الاستعارات، بدورها تستلزم توافر شروط، منها الاهتمام بالسياق والمرسل وتبني القراءة التأويلية «إذ إنّ الباث يتوقع من القارئ أن يقوم بالتأويل في أثناء القراءة، وينتظر منه أن يثري البلاغ الأدبي بإضافات شخصية من عنده، يسلطها عليه»²

لفهم معنى الاستعارة عامة يجب الاستعانة بالسياق، لأنّ الدلالة المتضمنة في السياق لها فعلها في عملية التأويل التي يمثلها السياق، ولهذا وسع منذر عياشي من دائرة المعنى لـ «يساوي الجملة مضافاً إليه السياق ومقاصد الكلام»³. وإذا أردنا وضع استعارة أبي تمام في سياقها، فإنّ الشاهد مأخوذ من قصيدة مدح، يمدح فيها المعتصم، الذي لعب دوراً كبيراً في إنجاح التجربة الشعرية لدى أبي تمام، فجل قصائد مديحه، كانت وصفاً لمعارك وملاحم خاضها المعتصم وحضرها الشاعر، وعاد منها منتصراً وأجمل القصائد في ديوان الشاعر كانت في مدحه.

وهذه قصيدة أخرى من بينها، ونجد الأبيات الأربعة التي سبقت الشاهد:

تَتَاوَلُ الْفَوْتَ أَيْدِي الْمَوْتِ قَادِرَةٌ إِذَا تَتَاوَلَ سَيْفًا مِنْهُمْ بَطَلٌ

تصف كلها مناقب آل البيت والعباسيين، وتمدحهم بالصدق في الوعود وبالشجاعة كالأسود. ويأتي الشاهد ليختتم هذه الصفات، والمعنى الأولي الذي يوحي به، هو أنّ بطولة

¹ - علي حرب، قراءة ما لم يقرأ نقد القراءة، مقال مقالة في مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد 60، 61، بيروت فيفري 1989، ص 43.

² - إبراهيم السعافين، مقالة، ص 31.

³ - منذر عياشي، مقالات في الأسلوبية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط 1، دمشق 1991، ص 14.

العباسيين الذي منهم المعتصم، لا حدود لها بحيث أن يقوى الموت على كل نجاة إذا حمل أحدهم السيّف، فبطشهم بأعدائهم يتعدى كل تصور. لكن إذا تأملنا هذا المعنى بعمق أكثر فإنّ الشاعر ينقل رسالة من ممدوحه والعباسيين بعامة، وهي رسالة تهديد وتحذير إلى خصوم هؤلاء وإلى كل من يتجرأ على معارضتهم سواء تعلق الأمر بالكفار أو بالخصوم في الداخل. ومثل هذه الأمور كانت معروفة في تاريخ الأدب العربي، فكل مذهب أو حزب بالتعبير المعاصر يحشد الشعراء إليه لمدحه والدعاية له، والرّد على خصومه. ومن عادة الشعراء المداحين منهم بخاصة، التودّد إلى الخلفاء، لنيل المكانة والحظوة مقابل هذه الخدمات.

لكن الاستعانة بالسياق لا تكفي لوحدها، بل يجب أن تكون هناك قراءة جادة لأنّ «النص لا يكون ذا معنى إلا حين يقرأ... والواقع أن القراءة هي الشرط الأساسي لكل عمليات التّأويل الأدبي»¹، فإن كان المؤلف يتكفل بالجانب الفني الإبداعي في النص، فإنّ القارئ يبادر بإبداع الجانب الجمالي بواسطة القراءة². لكن الأمدى يرفض التّأويل، بل يتشبث بالمعنى المعجمي وهو ما يظهر في نقده، حيث يقول: «والفوت: هو النّجاة أي حال الموت دون النّجاة، وهذا صحيح مستقيم، فقال هو (تناول الفوت أيدي الموت) وهذا محال لأنّ النّجاة لا تتناولها يد الموت، ولا تصل إليها، وإلا لم تكن نجاة، وهذا من تعقيده الذي يخرج به إلى الخطأ، وإنّما قصد إلى ازدواج الكلام في الفوت والموت، ولم يتأمل المعنى»³.

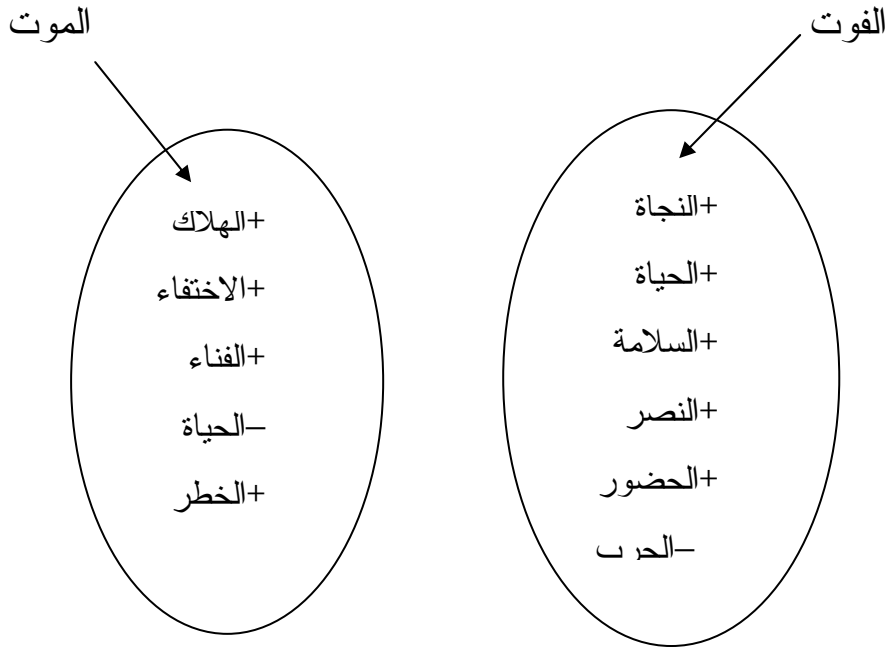
إنّ قراءة الأمدى الأحادية والإسقاطية، لم تستطع التغلغل في عناصر هذه الاستعارة القائمة على التّنافر والتضاد، وفهمها، ففي نظره كان هدف الشاعر هو البديع، وهو الازدواج في الكلام أي الطّباق بين الفوت والموت. لكن هذا التّضاد الذي تقوم عليه هذه الاستعارة تتعدى دلالاته مجرد الطّباق بين ومفردتين. فهي قائمة على الجمع بين مفهومي

¹ - إيستر، ص27.

² - ينظر: المرجع نفسه، ص27.

³ - الأمدى، ج2، ص215.

متضادين لا علاقة بينهما، فأين يوجد الموت لا يمكن للفوت أن يتواجد، ويتضح أكثر استناداً إلى سمات كل من اللفظتين:



وهذه الصورة المتنافرة، تعد كسراً لتوقعات الناقد، ومفاجأة له، لأنّ ينتظر من الشاعر استعارة تتوافق مع مفهومه للاستعارة الذي تكون لديه من احتكاكه باستعارات السابقين يقول: « وإنما استعارت العرب المعنى لما ليس له إذا كان يقاربه أو يدانه، أو يشبهه في بعض أحواله، أو كان سبباً من أسبابه، فتكون اللفظة المستعارة حينئذ لائقة بالشيء، الذي استعيرت له وملائمة لمعناه»¹. وصفات المقاربة والمشابهة والدنو غير متوافرة في استعارة أبي تمام كما هي في الشواهد الآتي:

قال عمرو بن كلثوم:

فَمَجْدُكَ حَوْلِيٌّ وَلُؤْمُكَ قَارِحٌ

أَلَا أَبْلِغُ النُّعْمَانَ عَنِّي رِسَالَةً

وقال أبو ذؤيب :

¹ - الأمدى، ج2، ص234.

وَإِذَا الْمَنِيَّةُ أَنْشَبَتْ أَظْفَارَهَا أَلْفَيْتَ كُلَّ تَمِيمَةٍ لَا تَتَفَعُّ¹

لكن النقد الحدائي يرى أن هذه المفاجأة سمة أسلوبية، يقول ريفاتير: «إن قيمة كل خاصية أسلوبية تتناسب مع حدة المفاجأة التي تحدثها تناسباً طردياً، بحيث كلما كانت غير منتظرة كان وقعها على نفس المتلقي أعمق»². فالمفاجأة التي حققها التناثر الموجود في هذه الاستعارة سمة شاعرية، من شأنها أن تحفز القارئ وتدفعه للتفكير والتأمل الذي يفضي إلى نوع من اللذة.

عبر النقد الحدائي عن علاقة الصورة الشعرية أو النص بالقارئ بعدة مسميات تتصل بدوره وموقفه مما يقرأ، منها: المفاجأة والتوقع والانتظار الخائب والانحراف والفجوة والفراغ والتوتر ومسافة التوتر وأفق التوقع والصدمة، وكلها تكشف عن أهمية القارئ في استنباط المعنى وإنجازه. وعملية القراءة لا تكتمل دون الأخذ بعين الاعتبار المرسل (المبدع). يعبر أبو تمام من خلال استعاراته عن رؤيته للعالم، وهذه الرؤية ليست نتاجاً فردياً لكنها واقعة جماعية، تحمل وعي الجماعة وتفكيرها ونمط إحساسها في مقامات فكرية واقتصادية واجتماعية مماثلة، لذلك يرى جولدمان أن الجوهر هو العلاقة بين العمل الأدبي والرؤيات للعالم التي تقابل بعض الطبقات الاجتماعية³.

لكن الأمدي يعترض على توظيف الشاعر لثقافته (رؤيته للعالم) في شعره، فهو بهذا يتحول إلى عالم وفيلسوف وشاعر صنعة. ومعلوم أن شعر العلماء دون شعر الشعراء⁴. ويأتي هذا الرفض (الذي يمكن استنتاجه في ضوء مقارنته للشاهد في الموازنة) من ذوقه الشفاهي وثقافته البدوية.

¹ - ينظر: الأمدي، ج2، ص236، 237.

² - عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، نحو بديل ألسني في نقد الأدب، الدار العربية للكتاب، تونس 1977، ص79.

³ - ينظر: لوسيان غولدمان، البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، مراجعة الترجمة محمد سبيلا، مؤسسة الأبحاث العربية ط1، بيروت 1984، ص16.

⁴ - ينظر: الأمدي، ج1، ص25.

لم يكن أبو تمام فيلسوفاً ولم يقم لا الفلسفة ولا مصطلحاتها في شعره، لكنه كان كما قال عنه الصولي: «إنه يعمل المعاني ويخترعها ويتكى على نفسه فيها»¹. من هنا شكل أبو تمام حالة استثنائية في الجمالية الشعرية الحدائثة في استعمالها للحساسية الجديدة، التي عبر عنها بصوره الاستعارية، والتي حاول الذوقيون تقويضها.

يقف التأثير الديني وراء رفض الأمدي لاستعارات أبي تمام، لما فيها من تشخيص وتجسيم وإحالة، وولعه بذكر الدهر وتشخيصه، منها:

سَأَشْكُرُ فُرْجَةَ اللَّيْلِ الرَّخِيَّ وَلَيْنَ أَخَادِعِ الدَّهْرِ الْأَبِيِّ

* * * *

فَضْرَبْتُ الشِّتَاءَ فِي أَخْدَعِيهِ ضَرْبَةً غَادَرْتُهُ عَوْدًا رُكُوبًا

* * * *

تَحَمَّلْتُ مَا لَوْ حُمِلَ الدَّهْرُ شَطْرَهُ لَفَكَّرَ دَهْرًا أَيُّ عِبَائِيهِ أَنْقَلُ

* * * *

تَحُلُّ يَفَاعَ الْمَجْدِ حَتَّى كَانَهَا عَلَى كُلِّ رَأْسٍ مِنْ يَدِ الْمَجْدِ مَغْفَرُ

لَهَا بَيْنَ أَبْوَابِ الْمُلُوكِ مَزَامِرُ مِنَ الذِّكْرِ لَمْ تَنْفُخْ وَلَا هِيَ تَزْمُرُ²

يقول الأمدي: «... فجعل كما ترى – مع غثائفة هذه الألفاظ – للدهر أخدعاً، ويذاً تقطع من الزند، وكأنه يصرع، ويحل، ويشرق بالكرام، ويتبسم، وأن الأيام تنزله، والزمان أبلق، وجعل للمدح يداً، ولقصائده مزامر إلا أنها لا تنفخ ولا تزمر، وجعل المعروف مسلماً تارة ومرتداً أخرى، والحادث وغداً، وجذب ندى الممدوح بزعمه جذبةً حتى خر صريعاً بين يدي قصائده، وجعل المجد يحقد عليه الخوف، وأن له جسداً وكبدًا، وجعل لصروف النوى قداً،

¹ - الصولي، ص 53.

² - ينظر: الأمدي، ج 2، ص 228-230.

ولأمن فرشاً، وظن أن الغيث كان دهرًا حائكاً وجعل للأيام ظهراً يركب، والليالي كأنها عوارك، والزمان كأنه صبّ عليه ماء، والفرس كأنه ابن الزمان الأبلق، وهذه استعارات في غاية القباحة والهجانة والبعد عن الصواب»¹.

إنّ التشخيص أو التجسيم الذي يرفضه الناقد في استعارات أبي تمام سمة من السمات الأسلوبية، وكذلك معظم النقاد المحدثين الذين تناولوا قضية الاستعارة عند الأمدي وأبي تمام، مسألة التشخيص وموقف الأمدي منها²، لكن ما القصد بالتشخيص أو التجسيم؟ «التشخيص: أن ينفخ الفنان فيما لا روح فيه من المعاني والظواهر الطبيعية والأشياء وإذا اكتسب المعنى هذه الروح تحول إلى كائن حي يتنفس ويتحرك ويصير له كينونة تعطي له من الحقوق والصلاحيات ما لم يكن له وهو في وضعه الشائع فيما بين الناس من الكلام»³.

إنهما التشخيص والتجسيم يحيلان على الإنسان والكائن الحي عامة، وتحويل المعاني من صورتها العقلية المجردة إلى صورة حسية متحركة، إنهما بهذا مرتبطان بالخلق، لكن الخلق مقصور على الإله ولا يجب على الإنسان نسبته إلى نفسه⁴. ولو على سبيل المجاز ولهذا رفض الأمدي كل استعارات أبي تمام التي تدخل في هذا النطاق، وكعينة منها قوله:

يَا دَهْرُ قَوْمٍ مِنْ أَخْدَعَيْكَ، فَقَدْ أَضْجَجْتَ هَذَا الْأَنَامَ مِنْ خُرْفِكَ⁵

وعلق يقول: «أي ضرورة دعته إلى الأخدعين؟ وكان يمكنه أن يقول (من اعوجاجك) أو (قوم ما تعوج من صنعك)، أي يا دهر أحسن بنا الصنيع، لأنّ الأخرق هو الذي لا يحسن

¹ - الأمدي، ج2، ص233، 234.

² - ينظر: مصطفى ناصف، ص136. وجابر عصفور، الصورة الفنية، ص295-260. وتوفيق الزبيدي، ص131. وسعد أبو الرضا، ص120، 121. ومنير سلطان، بديع التراكيب في شعر أبي تمام الجمل والأسلوب، ص436-417.

³ - منير سلطان، بديع التراكيب في شعر أبي تمام الجمل والأسلوب، ص417.

⁴ - ينظر: توفيق الزبيدي، ص131.

⁵ - ينظر: الأمدي، ج2، ص228.

العمل، وصدده الصنَعُ¹. وما قام به أبو تمام على مستوى الاستعارة في قوله (يا دهر قوم)، هو نقل سمات الإنسان الكائن الحي المحسوس، إلى الدهر المفهوم العقلي المجرد، ويظهر كما يأتي:

الإنسان	الدهر
+حي	+الزمن
+عاقل	+مفهوم عقلي
+ناطق	+مفهوم مجرد
+متحرك	+الطول
+محسوس	-حسي
+مفكر	- مفكر
+مأمور	-فاعل
+فاعل	-الحركة
+الأخدعين	-الأخدعين
+منادى	-الأمر
+الإرادة	-النداء
	-العقل

ومنه يصبح الدهر كائناً حياً محسوساً يخاطبه الشاعر ويناديه بأداة النداء (يا) ويأمره. وداخل هذه الاستعارة نجد كناية وهي قوله (أخدعيك) «والأخدعان عرقان في جانبي العنق يتفرعان من الوريد وينتفخان عند الغضب لذلك ارتبط بالعزة والشمم حتى كانت العرب تصف الأبى المتكبر بأنه شديد الأخدع. غير أن الأخدع قريب من الخداع حتى قال الخليل: الأخدع: إخفاء الشيء، والخدعة: الدهر كأنه يغر ويخدع»². ومن هنا فالشاعر لا يشخص

¹ - الأمدى، ج2، ص240.

² - أبو تمام، الديوان، ج1، ص73.

الدَّهر فقط، بل ينقل إليه كذلك السمات الناتجة عن الكناية السابقة، وهي: الإنسان ذو الأُخدعين: +شدة الغضب +التكبر +التجبر +التسلط +العتو +الخداع.

بهذا يصبح الدَّهر إنساناً متكبراً ومتجبراً ومخادعاً، يخاطبه الشاعر ويأمره بأن يقوِّم أي يصلح ويعدل من تكبره وتجبره، لأنه أضجج الأنام بخرقه، وضج بمعنى صاح، يعني أنه جعل الناس تصيح وتجادل وتصرخ جراء أفعاله غير الحسنة والقبیحة، ومن ثم تكتمل الصورة التي ركَّبها الشاعر. لكن الأمدى يعارض مثل هذا التَّصوير معارضة شديدة فالإنسان حسب الأمدى والنقاد التراثيين بعامه، يجب أن يكون مفعولاً بصفة مطلقة لا فاعلاً والخلق خاص بالله وحده. لكن لماذا يا ترى يلجأ الشاعر إلى مثل هذا التَّشخيص؟

إنَّ « التَّشخيص وسيلة تعبيرية فنية يمكن أن يتشكل من عدة استعارات متآزرة مترابطة تثبت الحياة والحركة في الشيء كما تجسد وتنتقل عناصر الطبيعة والمعاني من عالمها إلى العالم الحي المتحرك. مما يثري فنية التَّصوير ويخصب دلالاته، وبذلك فالتَّشخيص متصل بالاستعارة وليس منفصلاً عنها»¹. أما دلالة التَّشخيص في الاستعارة السابقة، تظهر من خلال وضع الشَّاهد في سياق القصيدة ومناسبتها، فالقصيدة في مدح أبي الحسن محمد بن الهيثم بن شبانة والشاعر يهنئه فيها بالعافية والقيام من المرض. وفي البيت الأول يتحدث عن صروف الدَّهر وما فعله بالناس إثر مرض الممدوح². لذلك يخاطب الدَّهر في الشَّاهد:

يَا دَهْرُ قَوْمٍ مِنْ أُخْدَعَيْكَ، فَقَدْ
أَضَجَّجْتَ هَذَا الْأَنَامَ مِنْ خُرْقِكَ

ويطلب منه الكف عن أفعاله القبيحة بالممدوح والناس كافة.

قد يعود ولع أبي تمام بالتَّشخيص إلى أسباب فنية، حيث إنَّ « التَّشخيص ذو قدرة على التَّكثيف والاقتصاد والإيجاز... وأهم ما ينبغي أن يحرزه التَّجسيم الثَّبت رسوخ الإطار العاطفي بحيث نتجاوز عتبات الحسِّي والمعنوي، ونكتفي بمقولة لا هي حسية ولا هي معنوية

¹ - سعد أبو الرضا، ص 120.

² - ينظر: أبو تمام، الديوان، ج 1، ص 437.

خالصة وإنما هي الدنيا الساحرة التي تجمع الظاهر والباطن، الحسي والمعنوي»¹. وبهذا فالتشخيص من الوسائل المهمة التي تبنى عليها الصورة الاستعارية، ويمكن القول إنها عملية نفسية وظيفتها التأثير في نفس المتلقي، وإثارة انفعالاته عن طريق هذا النقل من المعنى المجرد إلى الصورة الحسية، مما يضيف على الصورة حركة وديناميكية تجذب القارئ للانغماس في تفاصيلها وهو ما من شأنه خلق الفجوة: مسافة التوتر بين النص والمتلقي. فهذه الفجوة هي الفضاء الذي تشكل فيه بنية من العلاقات المتشابهة بين النص والمتلقي². ومن وظائف التشخيص كذلك المبالغة في تأكيد الصفات وإثباتها للمعاني المراد تصويرها.

واضح أن الأمدي يستبجح التشخيص لتعارضه وثقافته الإسلامية حيث يثبت الخلق لله تعالى وحده، ويتعلق الأمر كذلك بطريقة توظيف الشاعر لمفهوم الدهر والزمان في استعاراته. يرى إحسان عباس «أن وراء بعض أحكام الأمدي أثراً دينياً، فأكثر استعارات أبي تمام التي يجدها غثة إنما تتعلق بالدهر والزمان وربما ارتبط هذا ارتباطاً شعورياً أو لا شعورياً بما ورد في الأثر (لا تسبوا الدهر)»³. وأبو تمام مولع بذكر الدهر في شعره، فقد أحصى منير سلطان عدد مرات ورود كلمة (الدهر) في ديوان الشاعر فوجدها وردت خمسا وسبعين مرة (75)⁴.

إنّ الدهر لغة: الأمد الممدود، وقيل ألف سنة، والدهر الزمان الطويل ومدة الحياة الدنيا ويورد ابن منظور في شرحه لدلالة الدهر، قوله صلى الله عليه وسلم: "لا تسبوا الدهر فالله هو الدهر"، ومعناه أن ما أصابك من الدهر فالله فاعله وليس الدهر فإذا شتمت به الدهر فكأنك أردت به الله، أي أن السب والشتم يقع على الله لأنه الفاعل⁵. وفي قول الشاعر:

يَا دَهْرُ قَوْمٍ مِنْ أَخْدَعَيْكَ، فَقَدْ
أَضَجَّجْتَ هَذَا الْأَنَامَ مِنْ خُرْقِكَ

¹ - مصطفى ناصف، ص 136، 137.

² - ينظر: كمال أبو ديب، الشعرية، ص 83.

³ - إحسان عباس، ص 158.

⁴ - ينظر: منير سلطان، الكلمة والجملة، ص 393.

⁵ - ينظر: ابن منظور، م، 04، ص 338، 340.

وصفٌ للدَّهر بصفات قبيحة هي التَّكبر والتَّجبر والخرق وإحداث الضجَّة. والآمدى ضد هذا الذي يؤدي بالشاعر إلى الإحالة والخروج على تعاليم الدين.

من بين الذين طرحوا تساؤلات تخص توظيف أبي تمام للفظ (الدَّهر)، وحاول تبرير مدلوله في شعره، الباحث منير سلطان في دراسته لتراكيب الشاعر في الكلمة والجملة. يقول: «فما مفهوم (الدَّهر) عند أبي تمام؟ هل يذم الدَّهر الذي نهانا الرسول صلى الله عليه وسلم عن ذمه؟ أم يذم أهل الدَّهر ونفاقهم وقسوتهم، وفسادهم وعدم تراحمهم فيما بينهم؟

أظن أنه يقصد بالدَّهر هذه المؤثرات التي يخضع لها الفرد في مجتمعه من سياسية واجتماعية واقتصادية وعادات وتقاليد، تلك التي تؤثر في الناس تأثيراً مباشراً، وتولد فيهم الصراع بين ما يجب أن يكون وما هو كائن بالفعل، وبالنسبة للفنان (الدَّهر) هو اليد الباطشة التي تسد الطريق أمام طموحه، هذه الظروف التي يعيش تحت سيطرتها فتتحداه، وتكيد له، وهو عاجز عن أن يغيرها، وهي تطبع الناس بطبيعتها، وتطبع سلوكهم بمبادئها، وتوقعهم في التناقض والرياء والوصولية»¹.

ويمكن أن أضيف على ما قاله الباحث أن أبا تمام كان ناقماً على الدَّهر بسبب ما تلقته تجربته الشعرية المحدثه وما عاناه الشاعر المحدث بعامة في النقد العربي التراثي، وأن الإبداع في هذه المرحلة كان يتحكم فيه الزمّن (الدَّهر)، حيث حدد الرواة واللغويون عصور الاحتجاج ورفضوا الشعر المحدث الذي جاء بعد هذه الفترة، وكان النقاد يسرفون في تمجيد شعر الثقافة الشفاهية وكل شيء في الزمّن القديم، ووجد الشاعر نفسه نكرة، لا لشيء إلا لتأخره في الزمّن.

لكن بالرغم من كل هذا، الشاعر – وإن كان مبدعاً وعبقرياً – قد وضع معتقداته في محل الشك والريبة من خلال استعارته، ولم يراع أنه في مجتمع مسلم، لا يتقبل فيه حماة الدين، الذين هم أنفسهم حماة الأدب مثل هذه الاستعارات. ضف إلى ذلك التوجه إلى متلقين عاجزين عن فهم، خطابه الأدبي وتأويله، بخاصة استعاراته الضمنية في سياقها.

¹ - منير سلطان، بديع التراكيب في شعر أبي تمام الكلمة والجملة، ص 394، 395.

وقد أشار محمد خطابي نقلاً عن ستين هنجوم أولسن ضرورة التّأويل في الاستعارة الضمنية، يقول: « إنّ هذه الاستعارة أقرب مما يسميه ستين هنجوم أولسن استعارة ضمنية ذلك أن "ما يستخلصه القارئ من الاستعارة الضمنية في عمل أدبي لا يتم عن طريق الإحالة إلى إطار ثابت معطى من التقاليد والتصورات المشتركة التي يمكن أن تستعمل لتقدير معنى الصورة، وإنما يستعمل التّأويل الأدبي. ويهدف التّأويل الأدبي إلى فهم شامل للعمل. إنّها محاولة لربط مختلف عناصر القصيدة في كل منسجم.

في التّأويل الأدبي يقوم القارئ بالتعرف على الترابطات بين الصور، يصف أثرها التراكمي، ونغمة القصيدة، وشخصية المتكلم، وقضية القصيدة (إن كانت لديها قضية) وهلم جرا. يبدو تأويل استعارة ما كجزء خاص من تأويل العمل برمته¹. لكن الناقد الذي يؤثر ذوقه الخاص وثقافته الشخصية في معالجة الاستعارة، كالأمدي ينأى عن التّأويل، ويكتفي بإبراز الدلالة الأولى الظاهرة للنص، لأنه يرى أن « للاستعارة حدا تصلح فيه فإذا جاوزته فسدت وقبحت»². واستعارات أبي تمام تجاوزت الحدود ففسدت.

لكن ما يعاب على الأمدي أنه ينطلق من مقاربتة لهذه الاستعارات من أحكام نقدية مسبقة. والتأثير الجمالي يتجرد بمجرد أن يحاول المرء معرفة المعنى في ضوء معاني أخرى يعرفها³. ففي تخطئته لقول أبي تمام:

يَا دَهْرُ قَوْمٍ مِنْ أَخْدَعِيكَ، فَقَدْ
أَضْجَجْتَ هَذَا الْأَنَامَ مِنْ خُرْقِكَ

راح باحثاً عن الشواهد الشعرية التي وظفت (الأخداع) على الحقيقة ووضعت موضعاً حسناً من ذلك قول البحري:

¹ - محمد خطابي، ص348. نقلا عن :

S.O Hangom, Understandin Literary Metaphor, Metaphor Problem and perspectives.ed by, David, S.M, London 1982, p42.

² - الأمدي، ج2، ص242.

³ - ينظر: إيّسر، ص28.

وَأَعْتَقْتَ مِنْ ذُلِّ الْمَطَامِعِ أَخْذَعِي

ونحو قوله:

وَلَا مَالَتْ بِأَخْذَعِكَ الضِّيَاغُ

ومما يزيد على كل جيد قول الفرزدق:

وَكُنَّا إِذَا الْجَبَّارُ صَعَرَ خَدَّهُ
ضَرَبْنَاهُ حَتَّى تَسْتَقِيمَ الْأَخَادِعُ¹

جاءت لفظة (الأخادع) في هذه الشواهد على الحقيقة، لاسيما في قول الفرزدق.

حشد الأمدي كذلك في حديثه عن الاستعارة عند أبي تمام بعامة، عدداً من الشواهد الشعرية للاستعارات عند أقطاب الشفاهية كامرئ القيس وزهير وطفيل الغنوي وفي حديثه عن الأخدع والدهر فعل الشيء نفسه². كما أنه شديد التأثر بآراء سابقه النقدية، وفي مجال الاستعارة تأثر بآراء اللغويين بعامة وبابن المعتز بشكل أخص .

كرر الأمدي موقف ابن المعتز من استعارات أبي تمام، وكان يفضل التشبيه على الاستعارة. ولم تكن الاستعارة عند المحدثين تروق له، حيث قرنها بالفحش والمعاضلة والخطأ والتكلف والإباحة والصنعة المرذولة والخروج على نمط العرب الفصحاء. بينما الاستعارة المثلى هي تلك التي جاء بها الشعراء الأوائل³. وفيما استخلصه جابر عصفور حول رؤية ابن المعتز النقدية لاستعارات أبي تمام في مؤلفه (البدیع)، فإن الاستعارات التي ينفر منها ابن المعتز والأمدي « لم تكن تعصف بالمسلمات اللغوية لنمطه المتخيل الذي يبرر نفسه بهؤلاء (العرب الفصحاء) فحسب، بل كانت – في الوقت نفسه – تعصف بأفانيمه كلها على نحو يمكن معه أن نصف هذه الاستعارات بأنها النقيض الإبداعي الحاد لكل المعاني

¹ - ينظر: الأمدي، ج2، ص239.

² - ينظر: المصدر نفسه، ج2، ص234، 242.

³ - ينظر: جابر عصفور، قراءة التراث النقدي، ص194.

التي يكتسبها (التقليد) و(الجبر) في هذه الأقسام¹. ومن هنا لم يتجشم هؤلاء النقاد وعلى وجه الخصوص الأمدى عناء قراءة هذه الاستعارات ومحاولة فهمها وتأويلها، بل عمد إلى مصادر أخرى من ثقافته الشفاهية النقدية للحكم عليها ورفضها.

2.2. البديع

إنّ التشكيل الشعري يكشف عن مدى اختلاف الطبائع والتجارب الممارسة في التعبير بين أنموذجين متباعدين في التفكير وطريقة تناول – وغير مقرونين دائماً بالاحتمية الزمنية في سبقها أو تطورها – وهما الأنموذج البدوي والأنموذج الحضري، ففي الأول غالباً ما تكون مستويات التشكيل مؤسسة على الوضوح والسهولة في أنماطها التعبيرية المألوفة والمتعوده وهي مقرونة بعمود الشعر. أما في الثاني، ينشأ الشعر بالاختيار الذاتي المتفرد، المعبر بضرب من الشعور بالقدرة على المخالفة والاختلاف والبراعة في التصرف والإضافة، وهو ما عبّر عنه الشاعر المحدث بالبديع.

اقترن البديع بالحدائث الشعرية العباسية، وهو لغة: من بدع الشيء بدعه بدعاً وابتدعه أنشأه وبدأه، والبديع: الشيء يكون أولاً، والبديعة كل محدثة، والمبتدع: الذي يأتي أمراً على شبه لم يكن ابتدأت إياه ولم يسبقه إليه أحد، والبديع: المحدث العجيب والاختراع لا على مثال، لذلك فإن البديع من أسماء الله تعالى لأنه مبدع كل شيء². وتلتقي الحدائث مع البديع في أنها من الحديث وهو ضد القدم. والحدوث كون الشيء لم يكن. ومحدثات الأمور: ما ابتدعه أهل الأهواء من الأشياء التي كان السلف على غيرها، وحدثته أي بأوله وابتدائه والحديث عامة الجديد من الأشياء³. فالقواسم المشتركة بين البديع والحدائث هي: الأولوية في الوجود، والعمل على غير مثال، والاختراع والابتكار وتجاوز الماضي والقديم.

¹ – جابر عصفور، قراءة التراث النقدي، ص209، 210.

² – ينظر: ابن منظور، م، 08، ص07، 06.

³ – ينظر: المصدر نفسه، م، 02، ص147، 150.

ارتبط البديع كمبحث بلاغي بالحدائث الشعرية في العصر العباسي، وأصبح مذهباً للشعراء المحدثين، نظراً لعنايتهم به، لذلك « يعني مدلول البديع، بوصف تغييراً في إخراج المعاني القديمة، وغلو فيما اقتصد فيه القدماء»¹. وهذا ما أكدته الأمدي نقلاً عن سابقيه: « وقد حكى عبد الله بن المعتز في هذا الكتاب الذي لقبه بكتاب البديع أن بشاراً وأبا نواس ومسلماً بن الوليد ومن قبلهم، لم يسبقوا إلى هذا الفن، ولكنه كثر في أشعارهم فعرف في زمانهم، ثم إن الطائي تفرع فيه، وأكثر منه، وأحسن في بعض ذلك، وأساء في بعض، وتلك عقبى الإفراط وثمره الإسراف»². ظاهر من كلام الأمدي أنه لا يحبز فكرة البديع، التي تعني كل جديد طريف في مجال الصياغة الشعرية. لأنها ربما تتعارض مع مقولة عمود الشعر التي تعني التمسك بكل التقاليد القديمة في الصياغة الشعرية، ومن هنا يطرح مبحث البديع في (الموازنة) الإشكالات الآتية:

- ما مقاييس الأمدي في البديع؟ وهل يميل إلى التوسط والاعتدال في الألوان البديعية؟
- ما موقفه من الاشتقاق اللغوي في الجنس يعبر عن ثقافة الشاعر وخبرته؟
- هل البديع معرفة وثقافة، أم هو تكلف وزخرفة؟

1.2.2. التجنيس

يرى الأمدي أن المجانس من الألفاظ هو ما اتفق بعضه من بعض. وقد جاء متفرقاً في أشعار الأوائل، يأتي منه في القصيدة البيت الواحد والبيتان، على حساب ما يتفق للشاعر ويحضر في خاطره، ولا يتعمده، لكن أبا تمام جعله غرضه وبنى أكثر شعره عليه. فالأمدي يعاتب الشاعر على إفراطه في البديع حتى أتى بالرديء، من مثل قول أبي تمام:

قَرَّتْ بِقَرَّانَ عَيْنُ الدِّينِ وَأَنْشَرَتْ
بِالْأَشْتَرَيْنِ عِيُونَ الشَّرِّكَ فَاصْطَلَمَا

* * * *

¹ - مصطفى ناصف، ص 94.

² - الأمدي، ج 1، ص 20.

إِنَّ مَنْ عَقَّ وَلَدِيهِ لَمَلْعُو
نٌ، وَمَنْ عَقَّ مَنْزِلًا بِالْعَقِيقِ¹

وقال البحرني:

أَمِنَا أَنْ تُصَرِّعَ عَنْ سَمَاحٍ
وَلِلْأَمَالِ فِي يَدِكَ أُصْطِرَاعُ

* * * *

حُبِّيتِ بِلْ سُقَيْتِ مِنْ مَعْهَدَةٍ
عَهْدِي غَدَتْ مَهْجُورَةً مَا تُعْهَدُ²

وعلق الأمدي ساخطا على الشاعر في قوله:

قَرَّتْ بِقِرَانِ عَيْنِ الدِّينِ وَأَنْشَرَتْ
بِالْأَشْتَرَيْنِ عِيُونَ الشَّرِكِ فَاصْطَلَمَا

« فانشتر عيون الشرك غي غاية الغثاثة والقباحة، وأيضاً انشتر العين ليس بموجب الاصطلام »³.

يحتل التجنيس كأسلوب بلاغي المرتبة الثانية بعد الطباق في التوظيف عند أبي تمام فمجموع أبيات الجناس (تاما وناقصا) في شعره هو ثلاث مئة وستة (306) بيت⁴، ويعتمد أبو تمام في التجنيس على الاشتقاقات المتنوعة، بمعنى أنه يمكن أن يشتق من الجناس من أسماء الأماكن ومن أسماء الأعلام ومن الأفعال. وكثرة الاشتقاقات لم تكن لتروق للأمدي والنقد الذوقي بعامة. فكثرة الجناس حسبهم تؤدي إلى الغموض، مما يعني أنها تحتاج إلى أعمال الفكر لتقصي دلالتها والاستعانة بالسياق. والنقد التراثي يعتمد على المعالجة الجزئية التي تنصب على نماذج فردية تتمثل في البيت والبيتين. وبالتالي لا يمكنه فك رموز الجناس ودلالاته، ولذلك لا مناص من وضع الشاهد في سياق القصيدة لفهم دلالة هذه التجنيسات.

¹ - ينظر: الأمدي، ج2، ص250، 251.

² ينظر: المصدر نفسه، ج2، ص378، 379.

³ - المصدر نفسه، ج2، ص251.

⁴ - ينظر: منير سلطان، بديع التراكيب في شعر أبي تمام، الجمل والأسلوب، ص398.

إنّ القصيدة التي أخذ منها الشاهد في مدح أحد قادة معركة (بابك) الذين مدحهم أبو تمام، وهو إسحاق بن إبراهيم المصعبي، ويذكر بالمحمرة (أصحاب بابك)، وكانوا تواعدوا إلى موضع علم به، فوقف لهم فيه، فكل من جاء قتل وجزت أذنه، حتى وجه إلى المعتصم بستين ألف أذن¹. ولهذه الخلفية التاريخية علاقة بالجناس الموجود في الشاهد، وهو كما يأتي: قرت بقران الدّين: قَرَّتْ: من قَرَّتْ العين أي بردت سروراً وجفت دمعها ورأت ما كانت متشوقة إليه². قران: اسم موضع، وهو قصبه البدين بين أذربيجان حيث استعصى بابك الخرمي على الجيوش العربية³. اشتق الشاعر من اسم المكان الفعل ليفيد الدلالة الآتية:

لقد سُرَّتْ وبردت عين الدّين للنصر على المشركين في قران، وهذه استعارة حيث جعل الدين إنساناً تقرُّ عينه لمشاهدتها انتصار جيوش المسلمين، وتتضح الدلالة من خلال الجناس الثاني وهو: وانتشرت بالأشترين عيون الشّرك واصطلما: انتشرت: انتشرت العين استرخت والانتشار انقلاب جفن العين من أعلى وأسفل⁴. الأشترين: أشتر: اسم موضع وهي قرية بين نهاوند وهمدان، ثناها الشاعر ليتضمن اللفظ إشارة إلى مالك بن الحارث النخعي وابنه إبراهيم علي بن أبي طالب⁵. حصل الشاعر على ثلاثة جناسات هي الفعل وإسم الموضع وإسم العلم. وفيه أيضاً استعارة، حيث جعل للشرك عيوناً انتشرت أي أغلقت لموته وقطعت أذنه بفضل هذين البطلين العربيين، اللذين حازا على النصر قرية أشتر.

يبدو أنّ هذه الجناسات ليست مجرد زخرفة لفظية وحلية لتزيين المعنى، لكنها تحمل دلالات تاريخية انبثقت من القصيدة وسياقها التاريخي. وبالتالي فهذا الجناسات استدعاها المعنى وليست تكلفاً من الشاعر. وهو ما ألح عليه عبد القاهر الجرجاني في استعمال التجنيس: «فإنك لا تجد تجنيساً مقبولاً ولا سجعاً حسناً حتى يكون المعنى هو الذي طلبه

¹ - ينظر: أبو تمام، الديوان، ج1، ص67.

² - ينظر: المصدر نفسه، ج2، ص84.

³ - ينظر: المصدر نفسه، ج1، ص67.

⁴ - ينظر: المصدر نفسه، ج2، ص84.

⁵ - ينظر: المصدر نفسه، ج1، ص67.

واستدعاه نحوه وحتى تجده لا تبتغي به بدلا، ولا تجد عنه حولا، ومن ههنا كان أعلى تجنيس تسمعه وأعلاه وأحقه بالحسن وأولاه: ما وقع من غير قصد من المتكلم إلى اجتلابه وتأهب لطلبه، أو ما هو لحسن ملاءمته»¹. لكن الأمدي يرفض مثل هذه التجنيسات لأنها تعبر عن تكلف الشاعر ونبوه عن الطبع وميله إلى التكلف.

في تناول شكري المبخوت الجناس من منظور عمود الشعر، رأى أن الجناس عبّر عن عناية فائقة بأصوات الكلمة، بدل أن يكون أداة الشاعر في النفاذ إلى سرّ المعنى وإيضاحه. وسأل الباحث عن سبب هذا التردد في فهم وظيفة البديع في النقد العربي، إذ يعد تكلفاً وأداة زخرفة للكلام والدلالة على مهارة الشاعر في الشكل². يمكن القول إن اعتراض الأمدي والنقد الذوقي بعامة على الجناس هو اعتراض على كثرة التوظيف، بمعنى الدعوة إلى التوسط والاعتدال. يقول: «... فلو كان قلل منه واقتصر على مثل قوله:

يَا رَبِّعُ لَوْ رَبَّعُوا عَلَيَّ ابْنَ هُمُومٍ

وقوله:

أَرَامَةٌ كُنْتُ مَأْلَفَ كُلِّ رِيمٍ

وقوله:

يَا بُعْدَ غَايَةِ دَمْعِ الْعَيْنِ إِنْ بَعْدُوا

وأشبه هذا من الألفاظ المتجانسة المستعذبة اللائقة بالمعنى - لكان قد أتى بالعرض، وتخلص من الهجئة والعيب»³

¹ - عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق محمد الفاضلي، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، ط3، بيروت 2001، ص12.

² - شكري المبخوت، جمالية الألفة، المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون، تونس 1993، ص113، 114.

³ - الأمدي، ج2، 249، 250.

كان عبد القاهر الجرجاني واضحاً إزاء الجناس، الذي يتكلفه الشاعر ويقصد إليه. فهو ينادي بضرورة أن يكون المعنى هو الذي طلبه واستدعاه، وبالتوسط والاعتدال في الاستعمال. يقول: «إنَّ ما يعطي للتجنيس من الفضيلة لأمر لم تتم إلاّ بنصرة المعنى، إذ لو كان باللفظ وحده لما كان فيه مستحسن، ولما وجد فيه إلاّ معيب ومستهجن، ولذلك ذم الاستكثار منه والولوع به»¹. فالجناس ذو دلالة أسلوبية تساعد على التشكيل الجمالي مع تجنب التكلف والإفراط في الاستعمال.

يدخل الجناس البعيد عن التكلف في التركيبة النفسية للموقف المنبثق عنه ويظهر عبقرية الشاعر الذي يمتلك المعرفة والقدرة على استحضار الألفاظ المتجانسة والاستفادة من طاقتها اللغوية. يعبر كذلك عن ملكة لغوية ومعرفة بكلام العرب، قلما تتأتى لكل الشعراء ولطالما كان الجناس عند أبي تمام تعبيراً عن هذه الأغراض وعن المواقف المختلفة. كموقف انتصار الدين على الشرك في الشاهد:

قَرَّتْ بِقِرَّانِ عَيْنِ الدِّينِ وَأَنْشَرَتْ
بِالْأَشْتَرَيْنِ عِيُونَ الشَّرِكِ فَاصْطَلَمًا

ولذلك لم يتخل الشاعر عن الجناس كأداة أسلوبية على الرغم من المعارضة الشديدة التي تعرض لها من أصحاب عمود الشعر. فقليل عن شعره إنه إن كان كذلك فكلام العرب باطل، لأنه يريد البديع فيخرج إلى المحال². لكنه «كان واضحاً في مذهبه غاية الوضوح يلتزم به عن وعي، وذلك برغم أن الوعي الجمالي لم يكن قد تهيأ تماماً لاستيعاب صياغته البديعية التي كانت المفارقة والتقابل أهم لوازمها. فنسب إليه الكثرة من الإحالات»³.

تلك هي معضلة النقد الذوقي التراثي الذي لم يكن واعياً بقيمة هذه الأساليب الجمالية المبتدعة. فالأمدى لم يتقبل فكرة الشاعر المثقف وشاعر الصنعة والشاعر المبدع المخترع لا على مثال سابق مثل أبي تمام، فراح ينعت شعره بالجنون: «فإنّ هذا الكلام من كلام

¹ - عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص11.

² - ينظر: الأمدى، ج1، ص21.

³ - محمد عبد المطلب، مقالة في مجلة فصول، العدد04، م1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة1984، ص70.

المبرسمين»¹. وهذه الهوة بين المبدع والناقد، التي تؤدي إلى المبدع بالجنون، يمكن التعبير عنها بمصطلح كمال أبو ديب وهو الفجوة: مسافة التوتر الحادة بين المبدع ومحيطه.

في هذا الصدد، يقول: «يمثل التوسع الذي وصفته لمفهوم الفجوة: مسافة التوتر ونقله من النص إلى خالق النص يمكن أن نعاين الفنان ذاته بوصفه إنساناً يكون على علاقة مع الآخر تجسد فجوة: مسافة توتر حادة. ويتجلى صدق هذا التعبير إذ نستقري الآراء السائدة عبر تاريخ الفكر والكتابة، والتي تقول إنَّ الفنان لا يتلاءم مع مجتمعه (لا يستخدم مصطلحاً بسيطاً) وتقرن الفن إلى التنافر بين الفنان والعالم (العصابية والانفصام، الرائي، المتميز، النبي، المجنون والمريض المقموع، كلها أشكال الفجوة: مسافة التوتر)»². هذا الإبداع الذي يعده الأمدي جنونا هو عدول عما ألفته الذائقة العربية في الثقافة الشفاهية، وهذا العدول في أجلي صورته قدرة على الاجتهاد والبحث والكشف، يخضع لتطور الإنسان الفكري وبالتالي هو معلم من معالم الحضارة.

2.2.2. الطباق

أشار الأمدي إلى ماهية الطباق في مبحثه عن رديء الطباق في شعر أبي تمام، فهو يرى أنّ الطباق مقابلة الحرف بضده أو ما يقارب الضد، وقيل (مطابق) لمساواة أحد القسمين صاحبه وإن تضاداً واختلافاً في المعنى، ويشير إلى نقطة مهمة وهي أن الطباق أكثر في أشعار العرب من باقي المحسنات الأخرى، وهو ما ينطبق على أبي تمام، حيث يحتل الصدارة في أساليبه الشعرية «فهو إن كان شاعراً مداحاً إلا أنه شاعر الطباق»³، وبلغت عدد أبيات الطباق في ديوانه 9 ألفاً وأربعون بيتاً (1040) أي ما نسبته 14% من مجمع الأبيات⁴.

1 - الأمدي، ج2، ص252.

2 - كمال أبو ديب، الشعرية، ص81.

3 - منير سلطان، بديع التراكيب في شعر أبي تمام، الجمل والأسلوب، ص337.

4 - ينظر: المرجع نفسه، ص337.

يستحسن الناقد طباقات أبي تمام، التي جاءت على شاكلة الطباق عند القدماء، يقول: « فلو اقتصر الطائي على ما اتفق له في هذا الفن من حلو اللفظ وصحيح المعنى، نحو قوله:

نَثَرْتُ فَرِيدَ مَدَامِعٍ لَمْ تَنْظُمُ

ونحو قوله:

جُفُوتَ الْبَلَى أَسْرَعَتْ فِي الْغُصْنِ الرَّطْبِ

وأشبهه هذا من جيد أبياته¹. والطباق في الشاهد الأول، حاصل بين: نثرت ≠ تنظم. ودلالته واضحة، هي أنه شبه الدمع باللؤلؤ المتناثر، الذي لم ينظم في سلك. وهذا النوع من التشكيل يلقي استحسان الأمدى وغيره من الذوقيين، أما الذي لا يستحسنه الناقد، فهو الذي يبعد فيه الشاعر ويغرب ويأتي به مع الاستعارة وعيره من الصور، وتمنى الأمدى لو تجنبه الشاعر. من ذلك قول أبي تمام:

قَدْ لَانَ أَكْثَرُ مَا تُرِيدُ، وَبَعْضُهُ
خَشِنٌ، وَإِنِّي بِالنَّجَاحِ لَوَائِقُ

وقوله:

وَإِنْ خَفَرَتْ أَمْوَالَ قَوْمٍ أَكْفُهُمْ
مَنْ النَّيْلِ وَالْجَدْوَى فَكَفَاهُ مِقْطَعُ

ويرى الأمدى أن مثل هذا الطباق الرديء كثر في شعر أبي تمام لذلك لم يذكر منه إلا القليل لأنه إذا ذكره كله سقط معظم شعره².

إنَّ الطباق في قوله:

قَدْ لَانَ أَكْثَرُ مَا تُرِيدُ، وَبَعْضُهُ
خَشِنٌ، وَإِنِّي بِالنَّجَاحِ لَوَائِقُ

¹ - الأمدى، ج2، ص256.

² - ينظر: المصدر نفسه، ج2، ص256، 257.

طباق سلب، واقع بين: لأن ≠ خشن، وبين: أكثر ≠ بعض، ومنه يمكن أنّ القول بأنّ الشاعر تجاوز الطباق إلى المقابلة بين: لأن أكثره ≠ بعضه خشن. تتضح دلالة الطباق في هذا الشاهد بالعودة إلى الأبيات التي سبقت الشاهد في القصيدة. فأبو تمام يمدح أبا زيد — وهو كاتب عبد الله بن طاهر، مكلف بتنفيذ أوامره — شاكرًا له مساعدته في قضاء حاجته، ويسأله إتمام ذلك. وفي البيت الأول من القصيدة يتحدث عن قرب قضاء حاجته مشبهًا ذلك بالسحابة البارقة التي توشك على الإمطار، وبالناقة الحامل، التي قرب موعد ولادتها، ثم في البيت الموالي يمدح الشاعر هذا الكاتب بصفات حميدة، منها طول الذراع أي امتداد يده (سلطته) في الحكم وطاقته، وبفيض الكرم وعلو المجد¹.

وهذا كله تقربًا وتوددًا من الشاعر لاستمالة الممدوح ودفعه إلى التعجيل بقضاء مصلحته. وفي الشاهد حديث الشاعر عن قرب قضاء حاجته. فأكثر العوائق قد لانت، أي سهلت على هذا الكاتب وتمكن منها. وبقي بعض منها خشنًا أي صعبًا ووعرًا، لكن على الرغم من ذلك فالشاعر واثق بالنجاح في تحقيق غايته. وفي البيت الذي يلي الشاهد تبرير لهذا الطباق بين الليونة والخشونة. يقول الشاعر:

في الرَّوْضِ قُرَاصٌ وَفِي سَيْلِ الرَّبِيِّ كَدْرٌ وَفِي بَعْضِ الْغُيُوثِ صَوَاعِقُ²

معنى هذا أن كل الأشياء الجيدة لديها بعض العوائق، وكل الأمور لا تتم بالليونة كلها لكن قد تعثرها بعض الخشونة، فقد تجد في الربى نبتًا فيه أشواك، وفي السيل كدر، وبعض الأمطار فيها الصواعق. وهذا كله امتداد لمقولة (لأن أكثره وبعضه خشن).

استهجن الأمدى هذا الطباق لكنه لم يبرر سبب ذلك، وأظن أن الشاعر لم يخترق المألوف فيه بين الليونة والخشونة في الأمور، لأنّ الناس تعودت أن تصف الأشياء الحسية والمعنوية بالليونة والخشونة. يتلاءم الطباق في هذا الشاهد مع غرض الشاعر في القصيدة. فلم يكن مجرد زخرفة لفظية. والطباق ليس حلياً وزخرفاً بدعيًا، بل خصوصيته هي الكشف

¹ — ينظر: أبو تمام، الديوان، ج1، ص455.

² — ينظر: المصدر نفسه، ص456.

عن حقائق الأشياء القائمة على الأضداد، لذلك هو قليل الورد في شعر الصحراء لبساطة النظرة إلى الحياة وعدم القدرة على اكتشاف تناقضاتها. وميل النزعة البدوية إلى الوضوح. والأمدى الذي لم يحدد قواعد طريقة العرب (العمود) ولا ضبط أسسها (مكتفياً بالكلام عن طريقة العرب الجاهليين في النظم)، هو نفسه يدين لهذه النزعة بالتعظيم والولاء.

لا يمكن الحكم على البديع الذي اقترن اسم أبي تمام به بالتكلف والغثاءة والقبح والتطرف في الاستعمال، لأنّ « البديع أصبح وسيلة تعبيرية من الطراز الأول، حيث يجعل من المفارقة الحسية أو المعنوية لغة أصلية، كما يجعل من الإيقاع التكراري طرازاً يرتبط بالواقع ومصدراً ومرجعاً وهو بذلك يمثل عملية تنظيم للعناصر التعبيرية، بحيث يخلع عليها طابعها زمانياً ومكانياً في آن واحد، وبذلك يحتاج — بالطبع — إلى مهارة حرفية، وخبرة بأساليب الإيقاع والتناسب وإدراك إمكانات الأداة التعبيرية في نقل تجربة الشاعر إلى المتلقي»¹.

لقد سبق عبد القاهر الجرجاني إلى ربط البديع بالأثر النفسي الذي يحدثه في المتلقي، قبولاً أو رفضاً، فهو يرى أن اللذة في سماع البديع لا تحصل إلا عندما يقع من غير تكلف وتعهد من الشاعر². كما يلح على وجوب حصول الإفادة في المعنى في توظيف هذه الألوان البديعية: « اعلم أنّ النكتة التي ذكرناها في التّجنيس، وجعلتها العلة في استجابته الفضيلة وهي حسن الإفادة»³. ومنه يمكن الردّ على نظرة الأمدى والنقاد الذوقيين التي ترى أنّ: البديع = التكلف والبديع = الزخرفة، لكن البديع = المعرفة.

1 - محمد عبد المطلب، ص71.

2 - ينظر: عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص12.

3 - المصدر نفسه، أسرار البلاغة، ص17.

3. مرجعيات الأمدي، وتبريراته في ضوء نقده للشواهد الشعرية

رجع الأمدي إلى المصادر المختلفة في موازنته، وهذه مرجعيات التي تصب كلها في ثقافته النقدية. جلها تمثل مرجعيات الثقافة الشفاهية السماعية، وبالتالي يمكن القول إن (الموازنة) ليست تأليفاً خالصاً للأمدي، بل جمع في مقاربتة للشاهد، إلى جانب ذوقه الشخصي وآرائه، آراء سابقه من اللغويين والنحويين والنقاد والبلاغيين ومؤلفاتهم.

يمكن تقسم هذه المرجعيات إلى صنفين، الأول يشمل آراء العلماء على تنوع اختصاصاتهم، مجملها سماعية. تأثر بأصحابها، منهم الأصمعي فيما عابه من أخطاء على الشعراء منهم ذي الرمة في قوله:

حَتَّى إِذَا دَوَّمَتْ فِي الْأَرْضِ أَدْرَكَهَا كَيْزٌ وَلَوْ شَاءَ نَجَّى نَفْسَهُ الْهَرَبَ

وقال: الفصحاء لا يقولون دَوَّمَتْ في الأرض، وإنما يقولون: دَوَّمَ في الهواء، إذا حَلَّقَ، ودَوَّى في الأرض، إذا ذهب¹. استعان الأمدي كذلك بالمعرفة اللغوية عند الأصمعي ليرد قول أبي تمام:

وَلَيْسَتْ بِالْعَوَانِ الْعَنْسِ عِنْدِي وَلَا هِيَ مِنْكَ بِالْبِكْرِ الْكَعَابِ

أخطأ الشاعر في أن جعل العنس وصفاً للعوان، لأن العوان في اللغة الثيب (هي التي كان لها زوج)، والعانس هي التي حبست عن التزويج². في رد الأمدي على من قال: « فعلل أبا تمام لم يرد هذا، وإنما أراد بالعنس مصدر عَنَسَتِ المرأة تَعْنُسُ عَنَساً وَعُنُوساً فجعل المصدر - وهو عَنَسَ - وصفاً للعوان مكان العانس، والمصدر قد تجعل أوصافاً في مكان أسماء الفاعلين³ ». استند إلى رأي الأصمعي: « المصدر المعروف (عَنَسَتِ المرأة) هو

1 - ينظر: الأمدي، ج1، ص41.

2 - ينظر: المصدر نفسه، ج2، ص151، 150.

3 - المصدر نفسه، ج2، ص152.

العُنُس ، ولم يسمع العُنُسُ، وعلى أن الأصمعي قد أنكر عُنَسْت مخففاً، وقال: إنما هو عُنَسْت تُعُنَسُ تعنيساً، حكى ذلك عنه يعقوب بن السكيت ...¹»

اعتمد الأمدي كذلك إلى آراء سيبويه النحوية في حديثه عن أخطاء الشعراء النحوية. ففي حديثه عن الحذف (سبق ذكر هذا الشاهد) في قول أبي تمام:

يَدِي لِمَنْ شَاءَ رَهْنٌ لَمْ يَذُقْ جُرْعاً مِنْ رَاحَتَيْكَ دَرَى مَا الصَّابُ وَالْعَسَلُ
استشهد بشاهد أنشده في هذا الباب، هو:

وَمَا الدَّهْرُ إِلَّا تَارَتَانِ فَمِنْهُمَا أَمُوتُ، وَأُخْرَى أَبْتَغِي العَيْشَ أَكْدَحُ²

وفي تناوله كذلك لأخطاء البحتري في المعنى واللفظ، في قوله:

فَتَى لَمْ يَمِلْ بِالنَّفْسِ مِنْهُ عَنِ العَلَى إِلَى غَيْرِهَا شَيْءٌ سِوَاهُ مَمِيلُهَا
قال: «... وهذا سائغ، وأنشد سيبويه:

عَلَى الحَكْمِ المَائِيَّ يَوْمًا إِذَا قَضَى قَضِيَّتَهُ أَنْ لَا يَجُورَ، وَيَقْصُدُ

قال: أراد ولكنه يقصد، فأضمر (لكن) فلذلك رفع (يقصد)، وعلى أنه مستعمل كثير فاش في الكلام أن تقول: زيد لا يقعد عن المكارم وعمرو يقعد عنها، وأنا لا أجفوك إنما بكر الجافي لك، فيكون الكلام مستغنياً بنفسه فا يحتاج إلى إضمار³»

استعان الناقد بآراء كثير من العلماء لا يسع المقام لذكرها، ومن هؤلاء: الأخفش والمبرد وثلعب وأبو عبيدة وخلف الأحمر والفراء وأبو بكر الصولي وأبو علي السجستاني...⁴.

¹ - الأمدي، ج2، ص152.

² - ينظر: المصدر نفسه، ج2، ص169، 170.

³ - المصدر نفسه، ج2، ص367، 368.

⁴ - ينظر: المصدر نفسه، ج1، ص23-374.

يتعلق الصنف الثاني من مرجعيات الأمدي بالكتب التي اعتمدها في (الموازنة) ورجع إليها، فيه ما تبناه منها، وفيه ما ناقش أصحابها فيما حوته من رؤى نقدية. أبرز هذه المؤلفات كتاب (البدیع) لابن المعتز، حيث نقل عنه شواهد عن أنواع من البدیع كالطباق في قول طفيل الغنوي:

بِسَاهِمِ الْوَجْهِ لَمْ تُقَطِّعْ أَبَاجِلُهُ يُصَانِلِيَوْمِ الرَّوْعِ مَبْدُولٌ¹

نقل أيضا جانبا من السرقات في كتابه (سرقات الشعر) في قول رجل من بني أسد:

تَغَيَّبْتُ كَيْ لَا تَجْتَوِينِي دِيَارُكُمْ وَلَوْ لَمْ تَغِبْ شَمْسُ النَّهَارِ لَمَلَّتْ

قال: «وظننته مصنوعا حتى وجدت عبد الله بن المعتز ذكر في كتابه المؤلف في سرقات الشعر عجز هذا البيت... للكميت بن زيد فأخذه الطائي فقال:

فَعَنِّي رَأَيْتُ الشَّمْسَ زِيدَتْ مَحَبَّةً إِلَى النَّاسِ إِذْ لَيْسَتْ عَلَيْهِمْ بِسَرْمَدٌ²

وبالتالي لا يمكن قراءة (الموازنة) دون الإحساس بالحضور الكبير لأفكار ابن المعتز فيها إضافة إلى تأثر الأمدي الكبير بأرائه النقدية ومناصرته لها.

نقل الناقد مفهوم الطباق عند قدامة بن جعفر في كتابه (نقد الشعر)، الذي سماه المجانس المطابق، وهو أن تأتي الكلمة ضرباً سواء في تأليفها واتفاق حروفها، ويكون معناها مخالفاً، كقول أبي ذؤاد الأيادي:

عَهَدْتُ لَهَا مَنْزِلًا دَارِسًا وَالْأَعْلَى الْمَاءِ يَحْمِلُنْ³

واعترض على مخالفته هذا الأخير للأوائل بخاصة ابن المعتز في تعريف الطباق يقول: «ما علمت أن أحدا فعل هذا غير أبي الفرج فإنه وإن كان هذا اللقب يصح لموافقته الملقبات، وكانت الألفاظ غير محظورة، فإنني لم أكن أحب له أن يخالف من تقدمه، مثل أبي

¹ - ينظر: الأمدي، ج1، ص19.

² - المصدر نفسه، ج1، ص69.

³ - ينظر: المصدر نفسه، ج2، ص257.

العباس عبد الله بن المعتز وغيره ممن تكلم في هذه الأنواع وألف فيها، إذ سبقوه إلى اللقب وكفوه المؤونة¹. فكان على قدامة أن لا يخالف الأولين وذلك هو منهج الأمدي.

يتفق الأمدي مع أبي الضياء بشر بن تميم الكاتب فيما استخرجه من سرقات البحري من أبي تمام كما يختلف في بعض منها، في كتابه (سركات البحري من أبي تمام). وفيما يتفقان فيه قول أبي تمام:

فَسَوَاءٌ إِجَابَتِي غَيْرَ دَاعٍ وَدُعَائِي بِالْقَفْرِ غَيْرَ مُجِيبِ

فقال البحري:

وَسَأَلْتَ مَا لَا يَسْتَجِيبُ، وَكُنْتُ فِي اسْمِ تَخْبَارِهِ كَمُجِيبٍ مَنْ لَا يَسْأَلُ²

ويختلف معه في أن البحري أخذ قوله:

وَأَيَّامَنَا فِيكَ اللَّوَاتِي تَصَرَّمَتْ مَعَ الْوَصْلِ أَصْغَاتٌ وَأَحْلَامٌ نَائِمٌ

من قول أبي تمام:

ثُمَّ انْقَصَتْ تِلْكَ السُّنُونُ وَأَهْلُهَا فَكَأَنَّهَا وَكَأَنَّهُمْ أَحْلَامٌ

حجة الأمدي هي انتشار هذا المعنى (ما كان الشباب إلا حلاماً) بين الناس.³

هذه عينة عن المصادر التي اطلع عليها وأوردها في (الموازنة) إلى جانب مؤلفات أخرى كثيرة منها: كتاب (طبقات الشعراء) لابن سلام الجمحي، و(النوادر) بن الأعرابي و(الورقة) لمحمد بن داود الجراح، و(الغريب المصنف) لأبي عبيدة القاسم بن سلام و(الفريد) لأحمد بن عبيد الله القرطبي...⁴

¹ - الأمدي، ج2، ص258.

² - المصدر نفسه، ج2، ص286.

³ - ينظر: المصدر نفسه، ج2، ص315، 316.

⁴ - ينظر: المصدر نفسه، ج1، ص1، ج2، ص14-144-273-220-126.

إن اعتماد الأمدي على آراء العلماء ومؤلفاتهم، يجعل من (الموازنة) مصدراً تراثياً على قدر كبير من الأهمية في قراءة الشواهد الشعرية التراثية، وإبراز قيمتها الجمالية والمرجعية في معرفة التراث واتجاهاته في القراءة. لكن تبني الناقد لآراء علماء الثقافة الشفاهية السماعية لم يسمح له بالنفاذ إلى أعماق تجربة أبي تمام الشعرية ومحاولة فهم حداتها، وانحاز إلى البحتري وتعصب لطريقته الشعرية التي تحيل على الثقافة الشفاهية. من هنا يخضع نقده لقاعدة الخطأ والصواب والإحسان والإساءة على شاكلة النقد اللغوي، فكانت أساليب التبرير والتعليل لديه متنوعة بين التبرير اللغوي والتبرير النحوي والتبرير البلاغي كما تقدم إيضاحه سابقاً من خلال شواهد الشعرية التي تنحو منحاً لغوياً ونحوياً ونقدياً وبلاغياً.

على الرغم من اجتهاد الأمدي لتبرير شواهد لغوياً ونحوياً وبلاغياً ونقدياً، إلا أن (الموازنة) لا تخلو من الأحكام الذوقية والانفعالية. فهو يعد الذوق ميزة الناقد الخبير بعلم الشعر، لأنه في منظوره لا يعلل « من الأشياء أشياء تحيط بها المعرفة، ولا تؤديها الصفة»¹. من الشواهد التي اكتفي بالحكم عليها دون تعليل، قول البحتري:

هَذَا الْمَعَاهِدُ مِنْ سَعَادَ فَسَلَّمَ وَاسْأَلْ وَأَنْ وَجَمَتْ وَلَمْ تَتَكَلَّمْ

وقال أيضاً:

أَمَحَلَّتِي سَلْمَى بِكَاطِمَةَ أَسْلَمًا وَتَعَلَّمَا أَنَّ الْهَوَى مَا هَجُنَّمَا

وقال الأمدي: هذان ابتداءان جيدان². ولم يفصل فيما تكمن جودتهما، هل هي في ألفظهما أم في المعنى، أم أنهما جيدان مقارنة مع قول أبي تمام:

سَلَّمَ عَلَى الرَّبِّعِ مِنْ سَلْمَى بِذِي سَلَمٍ عَلَيْهِ وَسَمٌّ مِنَ الْأَيَّامِ وَالْقَدَمِ³

¹ - ينظر: الأمدي، ج2، ص374.

² - ينظر: المصدر نفسه، ج3، ص395.

³ - ينظر: المصدر نفسه، ج3، ص394.

الذي لم يستحسنه لما وقع فيه من التجنيس بثلاثة أفاظ.

لم يكن وحد الذي يكتفي بإثبات الظاهرة الأدبية، ويعجز عن التعليل لها. فهذا هو القاضي الجرجاني يؤكد الشيء نفسه: «وأنت قد ترى الصورة تستكمل شرائط الحسن وتستوفي أوصاف الكمال وتذهب في الأنفس كل مذهب وتقف من التمام بكل طريف، ثم تجد أخرى دونها في انتظام المحاسن والنتام الخلقة وتتأصف الأجزاء وتقابل الأقسام، وهي أحظى بالحلاوة وأدنى إلى القبول وأعلق بالنفوس وأسرع ممازجة للقلب، ثم لا تعلم، وإن قاسيت واعتبرت ونظرت وفكرت، لهذه المزية سببا ولما خصت به مقتضيا»¹. فالمسألة تتعلق بالذوق وعجز الناقد عن تبريره.

وقد جني الذوق كثيراً على الأحكام النقدية لدى الأمدي، فهو كثيراً ما يكتفي بالنظرات السطحية للشواهد الشعرية، ويصدر أحكامه المتسرعة وتعليقاته الانفعالية الذاتية عليها، من ذلك تعليقه على قول أبي تمام:

أَمَرَ التَّجَدُّدَ بِالتَّلَدُّدِ حُرْقَةً أَمَرَتْ جُمُودَ دُمُوعِهِ بِسُجْمٍ

« هذا من أحق المعاني وأولاها بالاستحالة وأيضا فأى لفظ أسخف من أن يجعل الحرقه أمره...»². لا يتردد الناقد في التعظيم والثناء في حالة استحسانه للشاهد مثلما هو الحال في قول البحتري:

أَرْسُومُ دَارٍ أَمْ سَطُورُ كِتَابٍ دَرَسَتْ بِشَاشَتِهَا عَلَى الْأَحْقَابِ

« وهذا البيت أبرع من بيتي أبي تمام لفظاً، وأجود سبكاً وأكثر ماء ورونقاً، وهو من الابتداءات النادرة والعجيبة»³. والأمدي لا يعرف التوسط في أحكامه النقدية، فهو إما أن يبالغ في الاستحسان (وغالبا ما يستحسن شعر البحتري)، فيطلق أحكاما انفعالية مفرطاً في

¹ - القاضي الجرجاني، ص 412.

² - الأمدي، ج 2، ص 198.

³ - نفسه، ج 3، ص 398.

استعمال صيغ المفاضلة من مثل (أجود، أبلغ، أبرع، أحسن أفعل لفظ، أوضح..)، وغالبا ما يكون ذلك عند الموازنة بين شاهد البحتري وشاهد أبي تمام. من ذلك قول البحتري:

ما ظننتُ الأهواء بعذك تُمحي
من صُدور العُشاق محو الديارِ

أخذه من قول أبي تمام:

زَعَمَتْ هَوَاكَ عَفَا الغدَاةَ كما عَفَتْ
منها طُلُوبُ باللوى ورُسُومُ

علق الأمدي: وبيت البحتري أحلى وأبرع.¹

أما في حالة الاستهجان (وغالبا ما يخص به شعر أبي تمام) يوظف كذلك صيغ المبالغة في الاستهجان من مثل (في غاية الغثاثة والقباحة، في غاية الشناعة والركاكة والهجانة، أقبح، أسخف، أسوء، أحمق، أبعد، أفحش...)، وشواهد أبو تمام أكثر عرضة لهذا على نحو قوله:

خَشِنَتْ عَلَيْهِ أُخْتُ بَنِي خُشَيْنِ

قال الأمدي: فهذا كله تجنيس في غاية الشناعة والركاكة والهجانة.²

من هنا يرى الغدامي أنّ مثل هذا النقد لا يمكن أن يكون إلا خلاصة ذوقية تخص نظرة الأمدي نفسه³.

إنّ ميوله لطريقة الأوائل التي مثلها بشعر البحتري، نأت به عن النقد الموضوعي وأوقعته في شراك التأثيرية والانطباعية. فالاستسلام لسلطة الذوق يوقع صاحبه في الحرج حسب ريتشاردز. لأنّ صاحب الذوق لا يجد بما يعلل أحكامه، إلا أن يرى نفسه أفضل الناس

¹ - ينظر: الأمدي، ج3، ص432.

² - ينظر: المصدر نفسه، ج2، ص251.

³ - ينظر: عبد الله الغدامي، المشاكل والاختلاف، ص53.

وذوقه من أحسن الأذواق. ويحاول أن يخضع الناس لذوقه هذا¹. ولذلك يقترح الناقد ثلاثة شروط يلزم توافرها في الناقد الموضوعي هي²:

- أولاً: القدرة البارعة على تجربة الحالة الذهنية المتعلقة بالعمل الفني الذي يحكم عليه دون أن تتدخل في تجربته عناصر شخصية صرفة.
- ثانياً: القدرة على التمييز بين تجربة وأخرى، على أساس ما تتميز به التجربة من صفات عميقة غير سطحية.
- ثالثاً: القدرة على إصدار الأحكام السليمة على القيم.

هذه الشروط الثلاثة هي التي غابت في تجربة الأمدي النقدية لكي يستطيع أن ينظر إلى الشعر، كونه خطاباً مفارقاً وليس تطبيقاً لقواعد عمود الشعر، ولاستيعاب حقيقة تجربة أبي تمام الشعرية ويتقبل القيم الفنية الجمالية الموجودة في شعره، ويتخلص من سيطرة الأنموذج الشعري الشفاهي على تفكيره.

إنّ القراءة النقدية الموضوعية والفاحصة، هي التي تبلور الرؤية النقدية التي تتبع رحلة الكشف، والتي تتأى بصاحبها عما يفسده من أحكام ذوقية سريعة وجزئية. إنّ الشواهد الشعرية متنوعة المصادر، ربطها الأمدي أكثر بمنزلة الشعر عند العرب (نشأة وتحولاً) وكيف يتذوق الجميل منه، بالإشارة إلى الرديء منه. فإنّ الناقد يتميز من اللغوي والنحوي بالتركيز على مقاييس الجودة أو الرداءة، ويكشف عن الفرق بين الناقد واللغوي والنحوي. فالأمدي اعتمد على الشاهد (ما يدل على أهميته) ولاسيما في الثقافة الشفاهية، في قراءته لما كان يعتقد أنه الأساس في الخطاب الشعري، استناداً إلى بنية الكتاب (خطة الكتاب).

¹ - ينظر: ريتشاردز، ص 87.

² - المرجع نفسه، ص 165.

حَاتِمَةُ

أملت إشكالية المذكرة قراءةً وتحليلاً النتائج الآتية:

- إنَّ الشعر في ماهيته عبّر عن تفكير العربي ووجدانه، فهو من جهة فطنة وذكاء ودراية ومن جهة أخرى كان نشيداً تغنت فيه العرب بأمجادها وأيامها. من هنا تصدر الشعر جميع أشكال التعبير عند العرب، ونصّب على أنه أشرف مراتب الكلام، وهذا على حساب أنواع أدبية أخرى أهمّها النثر. وكان ذلك سبب المقابلة بين الشعر والنثر، وهي القضية التي شغلت أذهان معظم العلماء العرب، ومنحت بموجبه للشعر والشاعر في القرون الأولى الحظوة والمنزلة.

- لا يمكن فهم الرابطة الحميمة التي تشدّ العربي إلى الشعر إلاّ إذا تمعنا هذه العلاقة في سياقها التاريخي، إذ إنَّ الشعر وليد البيئة الصحراوية البدوية، التي كانت موطن العربي فالفضاء الجغرافي المتصل بطبيعة الإقليم الذي عاش فيه العربي له أثر هام في توجيه طبيعة الشعر وطرائقه قوله وتلقيه. والبيئة الصحراوية التي لم يعرف فيها العربي الاستقرار، شتت أفكاره، مثلما تشتت في أرجائها باحثاً عن البقاء، كان المنطوق فيها أولى من المكتوب والسماع أولى من القراءة، والإيجاز أفضل من الإطالة، فعبر عن أحاسيسه بأبيات متفرقات تفرق حبات الرمال في الصحراء الشاسعة.

- ومن ملك ناصية الشعر قديم على أقرانه ونزل منزلة الفارس والمحارب، فهو عبقرى يتلقى الشعر إلهاماً من القوى الخفية، لأنّ التفكير العربي البسيط لا يؤمن بقدرات الإنسان الذاتية، لذلك أرجع مسائل التّفوق والإبداع والاختراع إلى علل غيبية باطنة، ربطها بالجنّ والشياطين، وهو ما قوى مقولة الطبع والإلهام. بهذا تحددت ملامح الشاعر في إطار الثقافة الشّفاهية، وهي: سرعة البديهة، والارتجال في النّظم، وغازرة القول والافتقار عليه وسهولة المنطق ووضوح القول وفصاحته، وهذه السمات تختصرها مقولة شاعر الطّبع.

- إذا كان الشاهد لغة يعني الحاضر، والشهادة ضد الغياب، وهي الحضور، فإنّ حياة العربي في الجاهلية كانت حاضرة من خلال الشواهد الشعرية التي عني بجمعها الرواة وروايتها تحت غطاء حماية الدين وسلامة لغته من الخطأ، لكن الدافع الحقيقي أكبر من إشكالية

القراءة الخاطئة لبعض الآيات القرآنية، بل كان الهدف هو مدّ جسور التواصل بين تقاليد الحياة الجاهلية الشفاهية مع الحياة الجديدة التي تغيّرت فيها المعطيات واستحدثت فيها أنماط أخرى مغايرة على المستوى المادي والفكري في حياة العربي.

- من هنا شعر المحافظون بخطر هذا التبديل، وضياع الموروث الجاهلي في زخم الحضارة الجديدة، والحل هو في حصر اللغة العربية – التي يشكل الشعر الجزء الأكبر فيها – التي بقيت على الفطرة وحمائتها مما قد يشوبها من شوائب الحضارة. وهذا يحتاج إلى ضبط إطار زمني/جغرافي تحصر فيهما لغة العرب الأقحاح الفصحاء الباقيين على السلفية، للأخذ عنهم. وتحولت هذه الرغبة الجامحة في الحفاظ على الأصول النقية، إلى إقصاء كل مولد وهجين وحضاري، وتعصب النقاد اللغويين تحول إلى موقف متشدد أقصى المعارضة المتمثلة في الشعراء المحدثين المبدعين لا على سابق مثال، على أساس أنّ الأوائل هم القدوة والمرجع.

- بموجب هذا وضع سلم الجودة الشعرية، حيث صنف الشعراء على أساس القرب أو البعد من حياة البادية الجاهلية زماناً ومكاناً، وهذه الطبقات هي: طبقة الشعراء الجاهليين تتربع أعلى درجات السلم، تليها طبقة الشعراء المخضرمين، وهما طبقتان لا خلاف بين العلماء في الاستشهاد بشعر شعرائهما. أما طبقة الإسلاميين فكانت مصدر اختلاف حول جواز الاحتجاج بشعرها من عدمه، وطبقة المحدثين التي كان تأخر شعرائها زمانياً سبباً في رفض الاحتجاج بها كما عبّر عن ذلك الأصمعي. لكن هل يعقل أن يتقبل الشعراء المحدثون هذه الأحكام المتعسفة؟. ولهذا رفع بعض الشعراء العباسيين لواء الحداثة الشعرية في وجه اللغوي الذي لا يعرف من الشعر إلا روايته.

- تقيد العلماء اللغويون بهذا التقييم المتداول ووضّعوا على أساسه مقاييس الفحولة الشعرية وصنّفوا بموجبه الشعراء في طباقات، في اتجاه لرسم المعالم الواضحة للأنموذج الشعري المرجع الذي روعي فيه فحولة القول وجودة المقول، وهي تؤكد مبدأ الطبع مقابل الصنعة.

- لم تختلف النظرة إلى الشاهد الشعري في مباحث النحويين عنها لدى اللغويين. ففي القرون الأولى اتحدت جهود اللغويين والنحاة من أجل غاية واحدة، هي وضع أنموذج قار

للخطاب الشعري يمثل طريقة العرب القدامى، لذلك كان النحو انتحاء سمت كلام العرب للالتحاق بفصاحتهم اللغوية وفحولتهم الشعرية، وبالتالي يكون المتأخر قد فطن إلى طريقة العرب الأوائل في كلامها، التي كانت لهم بالفطرة.

في أثناء التّقييد النّحوي للغة العربية من النّحاة، اتخذت الشّواهد الشعرية أداتهم الرئيسة في ذلك، إلى درجة ارتبطت فيه تسمية الشّواهد الشعرية بمباحث النّحو. وهو ما جعل معيار الخطأ والصواب يتحكم في الشاهد الشعري وأضفى على توظيفه الخصائص الآتية:

- عدم الاهتمام بنسبة الشّواهد الشعرية إلى قائلها.
- صنع الشّواهد الشعرية.
- تغيير رواية الشّواهد الشعرية لإخضاعها للقاعدة.

تظهر مثل هذه الممارسات غلبة القاعدة على فكر النحويين ونزوعهم إلى تجريد الشّواهد الشعرية بتحويلها إلى مجموعة من القواعد المنطقية المجردة، بمنأى عن خصائصها الدلالية والفنية.

- أثر تشدّد العلماء اللغويين والنحويين في الحفاظ على سلامة اللغة وتوجيه عملية الإبداع صوب القديم في علاقتهم بالشعراء، التي كانت تطبعها الخصومة وعدم الرضى بأحكام التّقييد، والسبب هو تضيق هؤلاء العلماء لمجال الإبداع الشعري وفرض مقاييس الشعر الجاهلي ومنع الخوض في المسائل الإبداعية التي خاض فيها الأوائل مثل الضرورة الشعرية. وهذه الخصومة بين متقدم ومتأخر أقصي بموجبها شعراء مجيدون.

- إنّ محاولة النحويين التّقييد للشعر (أنموذج قواعد الشعر لثعلب) لم تكن إلاّ إعادة صياغة لما كان متداولاً لدى العلماء بالشعر حول جودة الشعر القديم، المتعلقة بتعدد الأغراض وتفرعها ووضوح المعاني وفصاحة الألفاظ ووجوب تجنب الغريب والوحشي فيها، وجودة التشبيه، لاسيما تشبيهات امرئ القيس العقم، والحرص على المناسبة بين المستعار منه والمستعار له، ومدح الأبيات المفردة السائرة كالأمثال، وخلو الشعر من العيوب العروضية. فإن حصل للشاعر هذا كانت أبياته الغرّ في جودة الفرس الكريمة الغرّاء. وجهود ثعلب لا تتعدى استبدال مصطلح الفحولة المتعلق بالإبل بأخرى تتعلق بالخيّل.

- إن الموازنة كمنهج نقدي عرفه النقد العربي التراثي، تعد تطوراً لما عُرف بالطبقة لدى النقاد التي تتدرج ضمن المستوى التفاضلي من مستويات التلقي في التراث النقدي. أما الموازنة - بما أنها أكثر تبلوراً من الطبقة - فهي تتدرج ضمن المستوى التأصيلي، لكن على الرغم من ذلك حافظت (الموازنة) على الإشكال نفسه الذي طرحته كتب الطبقات بخصوص الشعراء، وهو: أيهما أشعر.

- استقطبت (موازنة) الآمدي، اهتمام الدارسين المحدثين بين منفعل ومتحمس لكل ما هو عربي تراثي، يعظم من شأنها ومن شأن شخصية الآمدي النقدية (مندور)، وبين باحث علمي يحاول قراءة التراث على ضوء المناهج النقدية الحديثة التي تتوخى الدقة والموضوعية للوقوف على الإشكالات التي تطرحها القراءة النقدية. ومن خلال القراءات التي قدمها بعض النقاد المحدثين للموازنة (إحسان عباس، وأدونيس وجمال الدين بن الشيخ، وعبد الله الغزامي) على اختلاف توجهاتهم النقدية، يمكن رصد بعض النقاط المتفق عليها بين هؤلاء حول (موازنة) الآمدي وهي:

■ (الموازنة) ليست مقارنة بين شاعرين محدثين، لكنها موازنة بين أنموذجين مختلفين للإبداع الشعري، الأول تقليدي ينحو منحى العرب في الشعر (عمود الشعر) يمثله شعر البحتري، والثاني حديثي خارج على نهج الأوائل يمثله شعر أبو تمام. تعويل الآمدي على ذوقه الشفاهي، جعله يتعصب لطريقة العرب ويرفض كل ما أُلّفه أو تمام في مسائل كثيرة.

■ رغبة الناقد في استمراراً تقاليد الشعر الشفاهية لدى الشعراء المحدثين، جعلته يلح على مبدأ المشاكلة، ورفض مبدأ الاختلاف، يرفض المعاني المولدة والألفاظ الغريبة ويستهجى الاستعارة البعيدة. والشعر الذي ينادي به يخدم المقاصد التربوية، ويقوم علاقة تواصل مع البداوة، ويستجيب لرغبات البلاغيين وأهل الظاهر الذين يرفضون التأويل ويطالبون بالوضوح والسهولة في القول الشعري.

■ ثقافة الآمدي السلفية رفضت استعارات أبي تمام بحجة بعدها عن الصواب والإحالة الموجودة فيها. وتسبب ذلك في حرمان القارئ من تذوق مثل هذه الاستعارات.

- أكد الآمدي أنه لا يرى الفرق بين الشعر والنثر إلا في الوزن وذلك انطلاقاً من نقده للغة الشعر، التي يشترط أن تكون لغة عقلانية واعية، محددة الأبعاد، وسطحية المعاني. وتفترض جريان المعاني مجرى الحقيقة، ومطابقة الصور الشعرية للواقع وتسمية الأشياء بأسمائها والوضوح في التعبير عنها. الابتعاد عن المعاني الفلسفية التي تحتاج إلى أعمال الفكر وكدّ القريحة، لكن هذه المقاييس التي ينادي بها الناقد لا تتناسب والشعر الذي هو كشف وخرق للعادة وعدول عن اللغة النمطية والقوالب الجاهزة.
- تمثل الشواهد الشعرية القسم الأكبر في (الموازنة) وهي شواهد متنوعة، معظمها يخص أبا تمام والبحثري، إضافة إلى شواهد أخرى لشعراء آخرين، وهي متداولة في مختلف المصادر العربية التراثية. وكان الآمدي واعياً بقيمة الشاهد الشعري في مباحث النقد التراثي. ومن هذه القيم ما يأتي:
 - الشاهد الشعري يبعث الشاعر وشعره من جديد.
 - يُعنى الشاهد الشعري أكثر بالشعر فقد يكون الشاعر مغموراً، والشاهد في قمة الإبداع.
 - الشاهد الشعري يسهم في تشكيل الخطاب الأدبي والنقدي من جديد.
- دراسة إحصائية لأكثر الأغراض الشعرية حضوراً في الشواهد الشعرية، تظهر هيمنة شعر المديح، وتليه أغراض أخرى بنسب ضعيفة. والمدح الغرض الاجتماعي أكثر انتشاراً خاصة في العصر العباسي لتأثيره في المتلقي، والقادة لنيل عطائهم المادي، حيث كان الخلفاء أيضاً بحاجة إلى الشاعر للتواصل برعاياهم. إن الشعر وسيلة إعلامية لتأكيد مكارم أخلاق الخليفة وشجاعته ونشر مبادئه.
- يجمع الآمدي في نقده بين الذوق والمعرفة. فذوقه الشفاهي الذي يتكى فيه على معرفته بكلام العرب، تحكّم في نقده للشواهد الشعرية. نصب نفسه حامياً الذوق العام، ذوق اللغويين والنحويين والبلاغيين، وكان عليه أن تكون أحكامه النقدية مما جرت عليه العرب في الحكم على الشعر لفظاً ومعنى. لكنه بتحويله على ذوقه ومعارفه الخلفية أقصى تجربة أبي تمام الشعرية المفارقة وحكم عليه بالخطأ اعتماداً على القراءة الإسقاطية وقراءة الشرح والتعليق، بدل القراءة المتأنية التي تتغلغل في أعماق النص لتعيد تشكيله.

- اعتمدت مقارنة الآمدي للشواهد الشعرية على تجزئة النصوص وعلى الأبيات المفردة المنتزعة من سياقاتها المختلفة، وهو ما أثر في قراءته للشاهد، وتحول بموجبه نقده إلى مقاربات جزئية للمعاني والألفاظ، مما ينأى بالناقد عن استكناه القيم الجمالية والفنية الماثرة في الشواهد.
- سيطر على فكر الآمدي النقدي، المنحى النحوي واللغوي. كان متشدداً في نقده للأخطاء اللغوية والنحوية، معتقداً أنّ الشعر يعني التقيد بتطبيق القواعد وإعراب الكلمات، لكن الشعر تجربة فردية يتجلى إبداع الشاعر فيها، من خلال خلق علاقات جديدة بين المعاني بحيث تتصاع اللغة لها بأن تصبح أداة مرنة لدى الشاعر الخبير بصنعتة.
- لم يضع صاحب (الموازنة) مقاييس دقيقة للسرقة الشعرية لكن اتسم منهجه بالجزئية كسرقة المعنى وسرقة اللفظ، مبتعداً عن التصور المعاصر الذي يرى في تفاعل النصوص أو التناص سمة من سمات الشعرية والتفوق ودليل الخبرة والتمكن.
- في نقده للأخطاء اللفظ والمعنى، بخاصة ما يتعلق بأخطاء أبي تمام يمكن ضبط بعض المقاييس التي يحرص الناقد على توافرها في ألفاظ الشعراء ومعانيهم، منها:
 - المعاني الحسية الجارية مجرى الحقيقة، والنفور من المعاني العقلية المجردة.
 - المعاني البدوية التي تربط الشاعر بالثقافة الشفاهية، ورفض المعاني المولدة التي أنتجتها الحضارة العباسية، والمعاني الفلسفية.
 - المعاني المألوفة والجارية مجرى العادة، لا المعاني المبتكرة والمخترعة التي تؤدي إلى إنشاء علاقات جديدة بين المعاني والصور الشعرية.
 - الفصاحة في نظر الآمدي، هي في اللفظ المفرد المجرد، لذلك يعاب الشاعر في اختيار اللفظ الغريب والوحشي الذي يعبر عن تكلف الشاعر، لكن الفصاحة كما برهن على ذلك عبد القاهر الجرجاني هي في المركب لا في اللفظ المفرد.
 - تجنب اللفظ العامي في الشعر، لأنّ الذوق لم يعتد عليها، بل إنّ الشعر يتوخى اللياقة واختيار ما هو سليم اجتماعياً.

- لقد كانت ألفاظ أبي تمام ومعانيه أكثر عرضة لنقد الآمدي، الذي غالباً ما يستشهد بشعر البحري لإتباعه سنة الأوائل، وينتصر له وإن لم يفصح بذلك.
- تتلخص ثقافة الآمدي فهي في دعوته إلى المعرفة والثقافة في ميدان الشعر والحكم عليه لكن في المقابل يرفض استغلال الثقافة في الشعر لأنّ الشاعر يكفيه طبعه، فإن اعتمد على الثقافة التي تمثلها الصنعة، انتفت الجودة ووقع التكلف وخرج على طريقة العرب. من هنا اتهم أبا تمام بتوظيف العلم والفلسفة في شعره. لكن الشعراء أمراء الكلام وبالتالي يحق للشاعر أن يظهر علمه بالأشياء وخبرته ورؤاه وحذقه في ممارسة العبارة باللغة.
- الدعوة إلى التوسط في البديع، كما ورد عن شعراء الشفاهية ، والإسراف فيه يعبر عن تكلف لدى الشاعر المحدث. لكن الآمدي لا يمكن أن يطالب الشاعر المحدث العباسي التوسط في توظيف البديع، لأنه يعبر عن ترف الحياة الحضارية التي يحيها وهي حافلة بالمتناقضات وأنواع الزخرف في مناحي الحياة عامة.
- شكلت استعارات أبي تمام مصدر قلق للآمدي، فقد رفض طريقة الشاعر في تشكيل الصورة التي تعتمد على تشخيص الأشياء المادية والمعاني المجردة، وتلك المتعلقة بالدهر، لأنّ ثقافته الدينية تحرم نسبة الخلق إلى غير الله، وتتهى عن سبّ الدهر لأنّه الدهر هو الله، ولم يحاول الناقد أن يؤول معاني هذه الاستعارات. لأنه يرى أنّ العرب استعارت المعنى لما ليس له إذا كان يقاربه أو يدانيه.
- لم تكن (الموازنة) تأليفاً خالصاً من الآمدي، بحيث تنوعت مصادره العلمية والثقافية واعتمد في نقده على آراء العلماء قبله، بخاصة اللغويين والنحويين والرواة وأصحاب الغريب والنقاد والبلاغيين أبرزهم ابن المعتز الذي تأثر باتجاهه النقدي الذوقي. لكن بالرغم من هذا، تفتقد (الموازنة) إلى الموضوعية في القراءة والنقد، حيث إنّ الآمدي كثيراً ما لا يبرر أحكامه. يكتفي بالتعليقات الانفعالية الموجزة التي لا تمت إلى النقد العلمي بصلة، تعبر عن ذوقه الفطري البعيد عن المعالجة الموضوعية.
- لم تتأثر ثقافة الآمدي السماعية والبدوية الشفاهية بالحدثة التي عرفها القرن الرابع للهجرة، وهو ما قد يؤثر في المتلقي ويجعله يتخذ موقفاً سلبياً ويطلق أحكاماً قبلية عليها.

قائمة المصادر والمراجع

أولاً: المصادر والمراجع بالعربية

1- القرآن الكريم

2- الكتب:

1. إبراهيم — طه أحمد : تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري، دار الحكمة، بيروت (د.ت).
2. ابن الأثير — ضياء الدين : المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ج1، تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار الرفاعي، ط2، الرياض 1983.
3. أدونيس — علي أحمد سعيد:
- الثابت والمتحول، الكتاب الثاني تأصيل الأصول
دار العودة، ط1، بيروت 1977.
- زمن الشعر، دار الساقى، ط2
بيروت 2005.
- الشعرية العربية، دار الآداب، ط2، بيروت 1979.
4. إسماعيل — عز الدين: الأسس الجمالية في النقد العربي عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي، القاهرة 1992.
5. الإشبيلي — ابن عصفور: ضرائر الشعر، تحقيق السيد إبراهيم محمد، دار الأندلس، بيروت (د.ت).
6. الأصمعي — عبد المالك بن قريب: فحولة الشعراء، تحقيق عبد المستشرق ش. تورّي، تقديم صلاح الدين المنجد، دار الكتاب الجديد، ط2، بيروت 1980.
7. الآمدي — أبو القاسم الحسن بن بشر بن يحيى: الموازنة، ج1+ج2+ج3، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، منيل الروضة، بيروت 1944.
8. أمين — أحمد: النقد الأدبي، موفم للنشر، الجزائر 1992.

9. البحتري – أبو عبادة الوليد بن عبيد الطائب: ديوان البحتري، شرحه يوسف الشيخ محمد، م1، دار الكتب العلمية، بيروت 2000.
10. البغدادي – عبد القادر عمر: خزانة الأداب، ج1، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخناجي، ط3، القاهرة 1989.
11. بلعلی – آمنة: أثر الرمز في بنية القصيدة العربية المعاصرة دراسة تطبيقية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1995.
12. أبو تمام – حبيب بن أوس الطائي: الديوان، ج1+ج2، تقديم وشرح محي الدين صبحي، دار صادر، ط2، بيروت 2007.
13. التوحيدي – أبو حيان: الإمتاع والمؤانسة، ج2، تحقيق خليل منصور، دار الكتب العلمية، بيروت (د.ت).
14. ثعلب – أبو العباس أحمد: قواعد الشعر، شرحه وعلق عليه محمد عبد المنعم خفاجي، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة 1996.
- مجالس ثعلب، ج6، تحقيق عبد السلام محمد هارون، دار المعرفة، مصر 1948.
15. الجاحظ – أبو عثمان عمرو بن بحر: -البيان والتبيين، ج1+ج2+ج3+ج4، تحقيق عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت 1947.
- الحيوان، ج4، تحقيق عبد السلام محمد هارون، دار الكتاب العربي، ط3، بيروت 1969، ص184.
16. الجرجاني – عبد القاهر: - أسرار البلاغة، تحقيق محمد الفاضلي، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، ط3، بيروت 2001.

- دلائل الإعجاز في علم المعاني، تحقيق السيد محمود رشيد
رضا المكتبة التوفيقية، مصر (دت).
17. الجرجاني – القاضي علي بن عبد العزيز: الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق محمد أبو
الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، المكتبة
العصرية، بيروت 1966.
18. جمعة – خالد عبد الكريم: شواهد الشعر في كتاب سيبويه، الدار الشرقية، ط2، مصر 1989.
19. ابن جنّي – أبو الفتح عثمان: الخصائص، ج1+ج2+ج3، تحقيق علي النجار، دار الكتب
العلمية، القاهرة 1952.
20. الجويني – مصطفى الصاوي: المعاني/ علم الأسلوب، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية 1996.
21. حسان – تمام: الأصول/ دراسة استيمولوجية للفكر اللغوي عند العرب، الهيئة المصرية العامة
للكتاب، القاهرة 1982.
22. حسين – عبد الكريم محمد: فحولة الشعراء عند الأصمعي/ مفهومها وقاعدتها وتطبيقاتها، دار
كنان، ط1، دمشق 2005.
23. الحموي – أبو عبيد الله ياقوت: معجم الأديباء، المجلد الثاني، تحقيق أحمد الحسين دار
الكتب العلمية، ط1، بيروت 1991.
24. خطابي – محمد: لسانيات النص/ مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، ط2، الدار
البيضاء 2006.
25. الخفاجي – الأمير أبي محمد عبد الله محمد بن سعيد بن سنان: سر الفصاحة، تحقيق علي
فوده، مكتبة، ط2، القاهرة 1994.
26. ابن خلدون – عبد الرحمن: المقدمة، دار الفكر العربي، بيروت 2004.
27. درواش – مصطفى: خطاب الطبع والصناعة/ رؤية نقدية في المنهج والأصول، منشورات اتحاد
الكتاب العرب، دمشق 2005.
28. أبو ديب – كمال: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، ط1، بيروت 1987.

29. الربداوي — محمود: الفن والصناعة في مذهب أبي تمام، الشركة المتحدة للتوزيع، دمشق 1971.
30. ابن رشيق — أبو علي الحسن: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، تحقيق صلاح الدين الهواري وهدى عودة، دار مكتبة الهلال، ط1، بيروت 1996.
31. أبو الرضا — سعيد: معالجة النص في كتب الموازنات التراثية، منشأة المعارف، الإسكندرية 1989.
32. الزبيدي — السيد محمد المرتضي الحسيني: تاج العروس في جواهر القاموس دار صادر، ط1، مصر 1306هـ.
33. الزمخشري — أبو القاسم محمود بن عمر: أساس البلاغة، دار صادر، ط1، بيروت 1992.
34. الزبيدي — توفيق: مفهوم الأدبية في التراث النقدي إلى نهاية القرن الرابع، دار عيون المقالات ط2، الدار البيضاء 1987.
35. ابن سلام الجمحي — محمد: طبقات فحول الشعراء، ج1+ج2، تحقيق محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة 1980.
36. سلطان — منير: بديع التراكيب في شعر أبي تمام: - الجمل والأسلوب، منشأة المعارف، ط4 الإسكندرية 2002.
- الكلمة والجملة، منشأة المعارف، ط1، الإسكندرية 1998.
37. سيبويه — أبو بشر عمرو بن قنبر: الكتاب، ج1، تحقيق عبد السلام محمد هارون، دار الكتب العلمية، ط3، بيروت 1988.
38. السريحي — سعيد مصلح: شعر أبي تمام، النادي الأدبي الثقافي، ط1، الرياض 1983.
39. السيوطي — جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر: - الإتقان في علوم القرآن، ج1، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1975.

-المزهر في علوم اللغة وأنواعها، تحقيق
محمد أحمد جاد المولى وعلي محمد
البحاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، ج1
دار الجيل، بيروت (د.ت).

40. شتوان – بوجمعة: بلاغة النقد وعلم الشعر في التراث النقدي، دار الأمل

تزي زو 2007.

41. صمود – حمادي: التفكير البلاغي عند العرب/ أسسه وتطوره إلى القرن السادس

(مشروع قراءة)، منشورات كلية الآداب منوبة، ط2، تونس 1994.

42. الصولي – أبو محمد بن يحيى: أخبار أبي تمام، تحقيق محمد عزام و خليل محمود عساكر

ونظير الإسلام الهندي، دار الأفاق الجديدة، ط3، بيروت 1984.

43. ضيف – شوقي: تاريخ الأدب العربي العصر العباسي الثاني، دار المعارف، ط2، القاهرة

. 1973

44. ابن طباطبا العلوي – محمد بن أحمد: عيار الشعر، تحقيق محمد زغلول سلام، منشأة

المعارف، ط3، الإسكندرية 1984.

45. عباس – إحسان: تاريخ النقد الأدبي عند العرب/ نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن

الثامن الهجري، دار الشروق، ط1، عمان 1993.

46. عبد الحي – أحمد: الشاعر والسلطة، إيتريك للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة 2004.

47. ابن عبد ربه – أحمد بن محمد: العقد الفريد، ج1، تحقيق محمد سعيد العريان، دار

الفكر، بيروت 1954.

48. عبد القادر – صلاح يوسف: في العروض والإيقاع الشعري/ دراسة تحليلية تطبيقية، الأيام

للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، الجزائر 1997.

49. العسكري – أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل: الصناعتين: الكتابة والشعر، تحقيق مفيد

قميحة، دار الكتب العلمية، ط2، بيروت 1989.

50. عصفور جابر أحمد:

الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار المعارف، القاهرة

1973.

- مفهوم الشعر/ دراسة في التراث النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط5، القاهرة 1995.

- قراءة التراث النقدي، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط1، القاهرة 1994.

51. ابن عقيل - بهاء الدين عبد الله بن عبد الرحمن: شرح ابن عقيل على ألفية ابن

مالك، تحقيق رمزي منير لبكي، دار العلم للملايين، ط1، بيروت 1992.

52. العمري - محمد: البلاغة العربية أصولها وامتداداتها، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء 1999.

53. عون - نسيم: الألسني/محاضرات في علم الدلالة، دار الفارابي، بيروت 2005.

54. عياشي - منذر: مقالات في الأسلوبية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط1، دمشق 1991.

55. عيد - محمد: الاستشهاد والاحتجاج باللغة ورواية اللغة والاحتجاج بها في ضوء علم اللغة

الحديث، دار عالم الكتب، ط3، القاهرة 1988.

56. الغدامي - عبد الله:

- تشريح النص مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة ، دار

الطلیعة ، ط1 ، بیروت 1987 .

- الخطیئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية/قراءة نقدية لنموذج

معاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط4، الإسكندرية 1998.

- المشاكلة والاختلاف/قراءة في النظرية النقدية العربية وبحث

في الشبيه المختلف، المركز الثقافي العربي، ط1، بروت 1994.

57. صلاح - فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، المجلس الوطني للثقافة والفنون

والأدب، الكويت 1990.

58. ابن فارس — أحمد بن زكريا: معجم مقاييس اللغة، تحقيق عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت 1945.
59. القاسمي — علي: معجم الاستشهادات، مكتبة البيان، ط1، بيروت 2001.
60. ابن قتيبة — أبو محمد عبد الله بن مسلم: الشعر والشعراء، تحقيق أحمد محمود شاكر، دار الحديث، ط2، القاهرة 1998.
61. قدامة بن جعفر — أبو الفرج: نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى، مكتبة الخناجي، ط3، القاهرة 1978.
62. القرطاجني — أبو الحسن حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامي، ط2، بيروت 1981.
63. أبو كريشة — طه مصطفى: النقد التطبيقي بين القديم والحديث، الشركة المصرية العامية للنشر لونجمان ط1 القاهرة 1997.
64. اللبدي — محمد إسماعيل نجيب: معجم المصطلحات النحوية والصرفية، مؤسسة الرسالة، ط2، بيروت 1988.
65. الماكري — محمد: الشكل والخطاب/مدخل تحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت 1991.
66. المبخوت — شكري: جمالية الألفة، المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون، تونس 1993.
67. المبرد — أبو العباس محمد بن يزيد: الكامل في اللغة والأدب، ج1، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، ط3، القاهرة 1997.
68. محمد — سنية أحمد: النقد عند اللغويين في القرن الثاني، دار الرسالة، بغداد 1977.
69. المرتجي — أنور: سميائية النص الأدبي، مطابع أفريقيا الشرق، الدار البيضاء 1987.
70. المرتضي — الشريف علي بن الحسن: أمالي المرتضي، ج2، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة 1954.

71. المرزباني — أبو عبيد الله محمد بن عمران بن موسى: الموشح، تحقيق علي محمد البجاوي، دار الفكر العربي، القاهرة 1965.
72. المسدي — عبد السلام: الأسلوبية والأسلوب، نحو بديل ألسني في نقد الأدب، الدار العربية للكتاب، تونس 1977.
73. ابن المعتز — عبد الله: البديع، تحقيق كراتشوفسكي، مكتبة المدني، ط2، بغداد 1976.
74. مفتاح — محمد: تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، ط2، الدار البيضاء 1986.
75. الملائكة — نازك: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، ط14، بيروت 2007.
76. مندور — محمد: النقد المنهجي عند العرب ومنهج البحث في الأدب واللغة، نهضة مصر للطباعة، القاهرة 1996.
77. ابن منظور — أبو الفضل جمال الدين بن مكرم: معجم لسان العرب، تحقيق عامر أحمد حيدر وعبد المنعم خليل إبراهيم، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت 2003.
78. ناصف — مصطفى: الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت (د.ت).
79. هدارة — محمد مصطفى: مشكلة السرقات في النقد العربي دراسة تحليلية مقارنة، المكتب الإسلامي، ط3، بيروت 1981.
80. ابن وهب الكاتب — أبو الحسين إسحاق بن إبراهيم بن سليمان: البرهان في وجوه البيان، تحقيق حنفي محمد شرف، مطبعة الرسالة، القاهرة 1969.
81. يعقوب — بديع إميل: المعجم المفصل في شواهد النحو الشعرية، م01، دار الكتب العلمية، ط2، بيروت 1999.
82. يقطين — سعيد: انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء 1989.

3- المجلات والدوريات

83. بوحسن — أحمد: المصطلح ونقد النقد العربي الحديث، مقالة في مجلة الفكر العربي المعاصر العدد 61،60، بيروت فيفري 1989.
84. حرب — علي: قراءة ما لم يقرأ نقد القراءة، مقال مقالة في مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد 61،60، بيروت فيفري 1989 .
85. حافظ — صبري: التناس وإشارات العمل الأدبي، مقالة في مجلة عيون المقالات، ع2، دار قرطبة الدار البيضاء 1986.
86. دياب — محمد حافظ: إبداعية الشفاهي والكتابي: محاوره نص شعبي، مقالة في مجلة فصول، ع64، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 2004.
87. أبو ديب — كمال: الحداثة، السلطة، النص، مقالة في مجلة فصول، العدد 04، م1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1984.
88. السعافين — إبراهيم: إشكالية القارئ في النقد الألسني، مقالة في مجلة الفكر العربي المعاصر العدد 61،60، بيروت فيفري 1989.
89. عبد المطلب — محمد: مقالة في مجلة فصول، العدد 04، م1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1984.
90. عصفور — جابر أحمد: الشفاهية والكتابية، مقالة في مجلة العربي، ع432، وزارة الإعلام، الكويت 1994.
91. فضائل الكتابة مقال في مجلة العربي، العدد 439، وزارة الإعلام الكويت 1995.
92. مومني — قاسم: أداة الناقد/دراسة في الموروث النقدي العربي، مقال في مجلة الملك سعود، م5، الآداب 1، مطابع جامعة الملك سعود، القاهرة 1993.

4- الرسائل الجامعية

93. درواش — مصطفى: مصطلح الطبع والصنعة مقارنة تحليلية ورؤية نقدية في المنهج، والأصول، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب واللغات وقسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر 2004.
94. سلام — سعيد: التناس في الرواية الجزائرية أطروحة دكتوراه دولة، جامعة الجزائر، الجزائر، 1998.

ثانياً: المصادر الأجنبية

1- المترجمة

95. أونج — والتر: الشفاهية والكتابية، ترجمة حسن البنا عز الدين ومراجعة محمد عصفور، لمجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت 1994.
96. إيسر — فولفجانج: فعل القراءة نظرية الاستجابة الجمالية، ترجمة عبد الوهاب علوب المجلي الأعلى للآثار، الدار البيضاء 2000.
97. تودوروف — تزفتان: الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء سلامة، دار توبقال، ط1، الدار البيضاء 2000.
98. جاكبسون — رومان: قضايا الشعرية، ترجمة محمد الوالي ومبارك حنون، دار توبقال، ط1، الدار البيضاء 1988.
99. دريدا — جاك: الكتابة والاختلاف، ترجمة كاظم جهاد، دار توبقال، ط1، الدار البيضاء 1988.
100. ريتشاردز — إيفور. أمسترونغ: مبادئ النقد الأدبي والعلم والشعر، ترجمة محمد مصطفى بدوي مراجعة لويس عوض وسهير القلماوي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة 2005.
101. ابن الشيخ — جمال الدين: الشعرية العربية/ تتقدمه مقالة حول خطاب نقدي ترجمة: مبارك حنون ومحمد الوالي ومحمد أوراغ، دار توبقال

للنشر،الدار البيضاء دار توبقال،ط1،الدار البيضاء1996

102. غولدمان — لوسيان: البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، مراجعة الترجمة محمد سبيلا

مؤسسة الأبحاث العربية،ط1،بيروت1984.

103. كريستيفا— جوليا: علم النص، ترجمة فريد الزاهي، توبقال للنشر،ط1،الدار البيضاء1991.

104. كوهن — جان: بنية اللغة الشعرية،ترجمة محمد الوالي ومحمد العمري

الدار البيضاء1986.

105. مورو — فرانسوا: البلاغة/المدخل لدراسة الصور البيانية،ترجمة محمد الوالي وجريير

عائشة،أفريقيا الشرق،الرباط2002.

106. مونقانو — دومينيك: المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب،ترجمة محمد يحياتن

منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر 2005.

2- المكتوبة باللغة الأجنبية

107. Charaudeau – Patrick et Mainguenu – Dominique :Dictionnaire d'analyse du discours , Ed Seuil,Paris 2002.

108. De Saussure- Ferdinand: Cour de linguistique générale, présenté par Dalila Morsly, Enag édition, Algérie 1990.

109. Hudson – R . A: Sociolinguistics, Cambridge university press published, second edition, London 1996.

110. Guilber- Louis : Dictionnaire de la langue Française,Librairie Larousse,Paris1971.

111. Jauss – Hans Robert: Pour une esthétique de la réception, Traduit de l'allemand par Claud Maillard,Préface de Jean Starobinski édition Gallimard, Pris 1978.

112. .Riffaterre – Michael: La Production du texte, éditions du seuil ;Paris1979 .