قضية الدلالة في الحركة الشعرية المحدثة

خلال القرنين الثالث والرابع الهجريين

وموقف النقد العربي القديم منها

صابة مسعودة

أستاذة مساعدة قسم أ

في المدرسة العليا للأساتذة بوزريعة

الكلمات المفتاحية: الحركة الشعرية المحدثة – القرنين الثالث والرابع الهجريين– النقد العربي القديم– قضية الدلالة– الاستعارة.

Résumé :

La poésie moderne Abbasside dans la période spécifiée ci- dessus a relevé un mouvement conflictuel qui n'a pas perçu comme critique littéraire. Les caractéristiques poétiques distinguées soulèvent des échos de conflit en place, de sorte que les questions poétiques les plus importantes de différentes poétiques soulevées par les linguistes et par les critiqueurs anciens ont constaté que les anciens poètes modernistes à l'ère des abbassides ont contribué par leur effets artistiques diagnostiqués. Ceci, a engendré l'apparition d'un éloignement entre la nature technique de la poésie de cette époque et celle des époques précédentes, et ce en mettant l'accent sur la prédominance d'un ensemble de phénomènes phonétiques ; linguistiques, stylistiques et picturales, témoins de leur développement.

Ceci a entrainé la crainte des critiqueurs eu égard au renouvellement afférent à l'aspect bédouin de l'imagination, de l'impression et de la rédaction comparativement à l'ancienne vision de la langue Arabe.

A cet effet, la métaphore consiste en l'étude et l'analyse afférentes au sémantique objet de notre contribution.

Les mots clés: le mouvement poétique moderniste du début du 3éme au 4éme siècle – la critique Arabe ancienne – le problème de la sémantique-

La Métaphore

التمهيد:

قضية الدلالة" من القضايا المهمة التي تناولها النقاد قديما وحديثا في الحركة الشعرية المحدثة.من هنا تسعى هذه الدراسة إلى استجلاء تفسير لموقف طائفة من النقاد القدامى من شعراء تلك الحركة الشعرية خلال الفترة التي يمتد عليها، ذلك لأنه بدا لي أن هناك مفارقة بين القيمة الجمالية وقيمة النصوص الشعرية عند أمثال أبي تمام وابن الرومي والمتنبي وغيرهم من رواد الشعر المحدث، وبين الموقف الذي سجله النقد العربي القديم منها.

إن المفارقة بين القيمة الجمالية لنصوص الحركة الشعرية– في الفترة المحددة– و الموقف الذي سجله النقاد العرب القدامى من هذه النصوص يقف وراءها عدة عوامل، يتعلق بعضها بالمنطلقات التي انبنى عليها تصور النقد القديم لمفهوم الشعر ووظيفته، ولطبيعة الإثارة التي ينبغي أن يحدثها النص في المتلقي، ليتخذ موقفا ممّا يقدم إليه ،على اعتبار أن الشعر من منظور النقد القديم ليست غايته مقصورة في إحداث المتعة الجمالية التي تحصل من مبناه، الذي تعد الدلالة الكامنة وراءه مفصولة عنه، إذ أن المبنى ليس بمعزل عن المعنى، أي طبيعة العلاقات التي تنسج بين العناصر اللغوية التي يقع عليها اختيار المنشئ أثناء عملية إبداع النص، لها أثر فاعل في الدلالة.

ولما كان رواد حركة التحديث الشعري– على الرغم من تشبعهم من جماليات النموذج الشعري الجاهلي الذي دافع عنه النقاد المحافظون– قد توخّوا طرائق في صناعة الشعر، عدلوا فيها بعض العدول عن طرائق الأقدمين ،لاسيما في التركيب الاستعاري الذي يعد عمود العملية الشعرية، فإن هذا المسلك الجديد في بناء النص انعكست آثاره على الجانب الدلالي فيه، فلم تعد الدلالة متميزة بالشفافية التي كانت عليها في الشعر الجاهلي وفي الشعر الذي سلك سبيله. من ثم أضحى على جمهور هذا الشعر المحدث أن يتوفر على أدوات جديدة لتفكيك بنيته للوصول إلى دلالته ، ولما كان الجانب الجمالي في ثقافة النقاد المحافظين يستمد جذوره من تقاليد الشعر الجاهلي، فإنه من الطبيعي أن يشكل الانحراف عن تلك التقاليد في صناعة النص عقبة إزاء جمهور مرجعيته القرائية ما تزال ترى في الوضوح وشفافية النص معيارا من

أهم معايير الجودة الشعرية على اعتبار أن الجانب الجمالي في النص في تقدير النقاد المحافظين ينبغي أن يكون المسلك المؤدي إلى دلالة النص.

قلت من الطبيعي أن يُشَكِّلَ عقبة أو إشكالا للوصول إلى الدلالات الكامنة وراء البنية اللغوية للنص الشعري على اعتبار أن خفاء الدلالة مرجعه إلى أضرب العلائق التي تنسج بين عناصر النص.

من هنا يصبح التساؤل عن قضية الدلالة في الحركة الشعرية المحدثة خلال القرن الثالث والرابع الهجريين من منظور النقد العربي القديم تساؤلا مشروعا، لاسيما إذا تمت مقاربته بأدوات نقدية تفتح نافذة على الدراسات النقدية المعاصرة التي تبحث في النص وقضاياه معتمدة على نتائج الدراسات اللسانية لمواجهة هذا الموضوع.

ولا بد من تذكير أن النقاد في الفترة التي اخترتها أفقا زمنيا للدراسة، في موقفهم من دلالة النص من حيث شفافيتها وغموضها، لم يكونوا على رأي واحد، لذلك نجد لأمثال الشعراء الذين أشرت إليهم أنصارا وخصوما، على الرغم من أن الخصومة والمناصرة لم تكن دائما تستند إلى النص استنادا جماليا، إنّما كان يوجهها التّعصب والهوى أحيانا فإن الموقف الرّافض للغموض النّاجم عن طريقة بناء النّص يطرح مسائل ذات علاقة بالقراءة وأدواتها ومرجعياتها كما يفتح مجالا لإثارة طبيعة الدلالة التي كان يرى النقاد أن على الشاعر أن يحرص على إظهارها إظهارا يرفع على المتلقي جميع الحجب المؤدية إليها حتى لكأن النص ينبغي أن ينطوي على دلالة واحدة ليس غير وهي الدلالة التي على الشاعر أن يوجهها– في تقدير النقاد– لخدمة أغراض ذات أبعاد تربوية وأخلاقية وتعليمية غالبا، وهي قضية تفتح مجالا لنقاش واسع من داخل التراث النقدي نفسه لاسيما إذا استفاد الباحث من مناهج التفسير التي حاولت أن تتجاوز المعنى الظاهر إلى الدلالات الباطنة مع أننا لا ننكر أن الثراء الدلالي في القرآن الكريم لا يمكن أن تضاهيه الدلالات الكامنة في النص الشعري وهو اللّه عزّ وجل لا تحدّ علمه حدود، خلافا للشاعر وإن توفر على مواهب أرقى من مواهب العاديين من الناس، فإن الدلالات التي يغوص فيها تكون محصلة لإمكانياته الإبداعية ولمجمل الشروط البيئية والثقافية التي يعيش في أحضانها.

ا– التجاوز ظاهرة عامة في التراث:

قبل أن نعالج قضية التجاوز في الدلالة لا بد من الإشارة إلى أن ظاهرة التجاوز كانت عامة في التراث، اللّغوي، والنحوي والأدبي، ويمكن أن ندعم ما ذهبنا إليه بجملة من الأمثلة لتبيان شيوع الظاهرة وعمومها.

نقل صاحب الوساطة نقد العلماء لقول المتنبي:

فَأَرْحَامُ شِعْرٍ يَتَّصِلْنَ لدُنَّه وَأَرْحَامُ مَالٍ مَا تَنِي تَتَقَطَّعُ [1]

فقد أنكروا عليه تشديد النون من لدن بمعنى عند القاضي الجرجاني[2] ، فالتجاوز الذي نبه إليه العلماء يكمن في الصيغة التي جاءت في كلمة " لدُنَّه" بالتشديد على النون التي بمعنى عند، والحق أننا لم نعثر على هذه الصيغة في مصادرنا اللغوية كالقاموس المحيط ولسان العرب وأساس البلاغة بالرغم من تعرضهم لمادتها، فإنهم لم يذكروا تلك الصيغة التي جاء بها المتنبي في بيته السابق ذكره . نقل صاحب لسان العرب لها أربع صيغ " قال ابن بري ذكر أبو علي في لدن أربع لغات، لدن، ولَدْنُ بإسكان الدال وحذف الضمة منها كحذفها من عضد، ولدْن بإلقاء ضمة الدال على اللام، ولدنْ بحذف الضمة من الدال فلما التقى ساكنان فتحت الدال".[3] ولا ندري من أين سوغ المتنبي لنفسه المجيء بها على هذه الصيغة حين إضافتها إلى ضمير الغائب، مع أنّ مقتضى القياس عدم التشديد، لأنها وردت مضافة إلى ضمير الغائب دون تضعيف مثل قوله تعالى في سورة النّساء: " وَإِنْ تَكُ حَسَنَةٌ يُضَاعِفُهَا وَيُؤْتِ مِنْ لَّدُنْهُ أَجْراً عَظِيماً"[4] ويرى ابن جني أن استعمال هذه الصيغة خارج عن المعروف عند العرب، وأن المتنبي قد تجاوز المألوف في هذه الكلمة: " قوله: لدنه فيه قبح وشناعة وليس هو معروفا في كلام العرب، وليس يشدد إلا إذا كان فيه نون أخرى نحو: لدني ولدنا ".[5] ويقرر أحيانا أن النون أشبه الحروف بحرف العلة، ولذلك فإنها تحتمل ما تحتمله من الزيادة " والنون أقرب الحروف إلى حرفي العلة الواو والياء لأنها تدغم فيهما وتبدل منها الألف في الوقف إذا كانت خفيفة نحو: يا حرسي اضربا عنقه، وجعلت إعرابا في الأفعال الخمسة نحو يفعلان وأخواتها. كما جعلت إعرابا في التثنية والجمع وتحذف إذا كانت ساكنة لالتقاء الساكنين في نحو: اضرب الغلام، يفتح الباء، فلما حلت هذا المحل احتملت ما تحتمله من الزيادة"[6] ، وأحيانا يحتج بقول الجرجاني " لما كانت الهاء خفيفة والنون ساكنة وكان من حقها أن تتبين عند حروف الحلق حسن شديدها لتظهر ظهورا شافيا "[7]، ما دام العرب لم ينطقوا بها مشددة النون لدى اتصالها بضمير الغائب فليس من حق المتنبي أن يقول ما لم يقولوه، وخاصة إذا وردت في الفصيح غير مشددة في أكثر من موضع من مواضع اتصالها بضمير الغيبة كما سبق أن بينت في الآية الكريمة من

قبل، ويأبى العكبري أن يترك المقام دون أن يلقي بآخر دليل فيقول: "ويجوز أن يكون ثَقَّل النون ضرورة ".8 وبالرغم من أن للشاعر الحق في أن يأتي في الضرورة بما لا يجوز في السعة، فإن العكبري لم يمدنا بشاهد واحد شددت فيه نون لدن ضرورة عند اتصالها بضمير الغائب، ولم نجد ذلك فيما ذكره النقاد من أنواع الضرورات، وبذلك لا نملك إلا القول مع ابن جني وغيره من النقاد الذين يجدون أن المتنبي خرج في هذه الكلمة عن مألوف العرب وما جروا عليه في استعمالهم لها.

ولدى أبي هلال العسكري والآمدي ملحوظات أخرى تنكر مخالفات الشعراء للسوية الصحيحة، فالبحتري مخطئ في كلمة" الحواشي" إذ يقول:

بَدَتْ صُفْرَةٌ فِي لَوْنِهِ إِنَّ حَمْدَهُمْ مِنَ الدَّرِّ مَا اصْفَرَّتْ حَوَاشِيهِ فِي الْعَقْدِ 9

لأن استعمال" الحواشي" في الدرّ خطأ، ولو قال نواحيه لكان أجود والحاشية للبرد والثوب فأما حاشية الدر فغير معروف. " 10

وأبو تمام يبعد عن الصواب إذ يحتسب " التقريب والمرطى" من عدو الإبل وسيرها في قوله:

كالأرحبي المذكى سيره المرطى والوخد والملح والتقريب والجنب 11

يعلق الآمدي قائلا: " فليس التقريب من عدو الإبل، وهو في هذا مخطئ، وقد يكون التقريب لأجناس من الحيوان، وكذا المرطى من عدو الخيل، ولم أره في أوصاف سير الإبل ولا عدوها" 12 ، "ذكر التبريزي في شرحه " يقول: هذا الممدوح (محمد بن عبد الملك الزيات) يجمع إصلاح الملك كما يجمع هذا الأرحبي هذه الضروب من السيء".13

كما يعد من الأغاليط إيراد أبي تمام لكلمة " وشيعة " في غير موضعها ولغير ما وضعت له في البيت يقول يمدح أبا المغيث الرافقي ويعتذر إليه:

شَهِدْتُ لَقَدْ أَقْوَتْ مَغَانِيكُمُ بَعْدِي وَمَحَّتْ كَمَا مَحَّتْ وَشَائِعُ مِنْ بُرْدِ 14

يعقب صاحب الموازنة أنه:" "بيت" رديء معيب لأن الوشيعة والوشائع هي الغزل الملفوف اللحمة التي يداخلها الناسج بين السدى، والبرد الذي تمت نساجته ليس فيه شيء يسمى وشيعة ولا وشائع".15 إلا أننا إذا تمعنا في المسألة نجد فرجة تحل الإشكال فيها، فالبرد عندما ينسج إنما تستخدم في صناعته أعداد

من الوشائع، وقد يكون مقصد أبي تمام الولوج إلى المعنى من خلال أسلوب بلاغي مجازي، هو " اعتبار ما كان ".

2- التجاوز في الدلالة:

الاستعارة مظهر من مظاهر التجاوز في الدلالة:

لا يحتفل الناقد القديم بنشاط الاستعارة الجمالي، ولا يتعرض لعلاقتها بجماليات الشعر أو المعنى، والنظرة الغالبة أنه يرد الاستعارات إلى مقابلات من الحقائق، ويخضع نشاطها التصويري للفهم المعجمي للكلمات، ويتخذ على الدوام مواقف الإيضاح الذي يبرر اتجاهه إلى الأصل اللغوي، واستعمال القياس الذي يلجأ إليه كثيرا كي ما يقتنع المتلقي بالمدلول.

و" كانت الشعراء تجري على نهج من الاستعارة قريب من الاقتصاد، حتى استرسل فيها أبو تمام ومال إلى الرخصة، فأخرجها إلى التعدي، وتبعه أكثر المحدثين بعده، فوقفوا عند مراتبهم من الإحسان والإساءة، والتقصير والإصابة، والاستعارة تميز بقبول النفس ونفورها، وتنتقد بسكون القلب ونبوّه، وربما تمكنت الحجج من إظهار بعض ذلك، وتهتدي إلى الكشف عن صوابه وغلطه"16، وطبيعة العلاقة ظلت ترتكز على مبدأ المشابهة والمقاربة، حفاظا على تقاليد عمود الشعر العربي في بناء الاستعارة عند أكثر النقاد، فحدها أساسه العقل، ومتى تجاوزه الشاعر أدى به إلى الإفراط " وما وقع الإفراط في شيء إلا شانه، وأعاد إلى الفساد صحته، وإلى القبح حسنه و بهاءه".17

و من النقاد من جعل قيمة الاستعارة في عقدها ملاءمة بين المتنافرات، وإن كان شرط ذلك العقد أن يكون له أصل في العقل،18 ومبنى الطباع وموضوع الجبلة على أن الشيء إذا ظهر من مكان لم يعهد ظهوره منه، وخرج من موضع ليس بمعدن له كانت صبابة النفوس به أكثر، وكان بالشغف منها أجدر"19. و مع إيمان النقاد بقيمة المواءمة بين المتباعدات فإن جل النماذج المعيبة، هي نماذج تتأسس فيها الرؤية على تخطي ما له أصل في الواقع الخارجي، ولذا وصفت بالفساد.

ومن قبيح استعارات أبي تمام قوله:

فَضَرَبَتْ الشِّتَاءَ فِي أَخْدَعَيْهِ ضَرْبَة غَادَرَتْهُ عَوْداً رَكُوبَا20

الأخدعان عرقان في العنق، يقال للرجل إذا كان أبيًا صعبا: إنّه لشديد الأخدع، وقد استقام أخدعه، والصورة هنا فيها الكثير من التكلف، وهي مستدعاة لأجل لفظ " الأخدعين " على أن هذا اللفظ يستعمل فيحسن في موضع ويقبح في آخر، والقبيح ما سمعناه في بيت أبي تمام الذي سبق ذكره، أما الحسن فكقول الصمة بن عبد الله بن طفيل:

تَلَفَتَ نَحْوَ الْحَيِّ حَتَّى وَجَدْتَنِي وُجِعْتُ مِنَ الإِصْغَاءْ لَيْتًا وَأَخْدَعَا

وقول البحتري:

وَإِنِّي وَإِنْ بَلَّغْتَنِي شَرَفَ الْعُلاَ وَأَعْتَقْتَ مِنْ ذُلِّ الْمَطَامِعِ أَخْدَعِي[21]

لقد تحققت الصورة الشعرية في المركب الفعلي (فضربت الشتاء) حيث ينشأ مبدأ اللا تناسق بين الفعل (ضرب) والمفعول به (الشتاء)، فالفعل (ضرب) يستدعي أن يكون المفعول به كائنا حسيّاً على الأقل وهي سمة لا تدخل ضمن السمات المميزة (للشتاء)، وهذه المنافرة الدلالية بين الفعل والمفعول أو بين المسند والمسند إليه، هي التي تساهم في خلق الفاعلية الشعرية لهذه الصورة الاستعارية، حيث يظهر الشتاء في قساوة برده ووعوثة ثلوجه فرساً جامحاً، صعب الانقياد، ولكن الممدوح قضى على جموحه وشراسته بضربة نافذة على أخدعيه، ولم تترك له مجالا للانفلات، ولما جاز أن يضرب الفرس في أخدعيه للقضاء على جموحه وشراسته وجعله ذلولا، سهل الانقياد، جاز مقارنة الشتاء بالفرس الجامح، ولم يكتف الشاعر بذلك، فجعل له أخدعين كما لو أنه فرس جامح في الحقيقة، والواقع أن هذه الصورة الشعرية لا تكتسب قيمتها الفنية إلا من خلال الموقف الشعري المتكامل الذي ينبغي أن تحلل في إطاره، وهكذا يمكن إعادة صياغة هذه الصورة الاستعارية بتحول التراسل السابق القائم بين الشتاء والفرس إلى تراسل جديد يفرضه السّياق الأكبر للقصيدة، ويتحقق بين الحرب والفرس الجامح، فقد شبه انتصار الممدوح (أبو سعيد) في الحرب بضربة سددت إلى فرس جامح، فقضت على جموحه وشراسته، وطبيعي أن يتصدر هذا البيت قائمة الاستعارات المستكرهة عند الآمدي، لأن مثل هذه الاستعارات المكنية في تصوره خرجت عن الذوق الفني السليم وعن عمود الشعر العربي، ولذلك صنف هذا النوع من الاستعارات ضمن مرذول الألفاظ وقبيح الاستعارات[22] ، ولم يقدم الآمدي علة جمالية أو فنية تقلل من أهمية هذه الاستعارة المكنية، وتبعه في ذلك القاضي الجرجاني، أما ابن رشيق وابن سنان الخفاجي فقد تحدثا عن هذا النوع من الاستعارة بشيء من الاضطراب والحيرة انتهى بهما الأمر إلى استبعادها من مجال

الاستعارة الجيدة.23

والواقع أن هذا الاضطراب الذي وقع فيه كثير من النقاد العرب إزاء الاستعارات المكنية عند الشعراء المحدثين – و خاصة أبو تمام– له ما يسوغه، ذلك أن كثيرا من استعاراته المكنية تقوم عادة على نوع من التشخيص و التجسيد يصعب معالجته من خلال العلاقة المحدودة المفترضة بين المستعار والمستعار له، فكثير من استعاراته ينبغي أن تعالج من خلال رؤية شعرية جديدة تقدر طبيعة الفعالية الخاصة، التي يمارسها الخيال الشعري في عملية الخلق الفني، وقدرة العمليات الاستعارية على بث الحياة في الأشياء الجامدة، ونجد هذه الرؤية الجديدة عند عبد القاهر الجرجاني، الذي وسع دائرة المشابهة المفترضة بين طرفي العملية الاستعارية، وجعلها تشمل الاستعارات المكنية عند أبي تمام، التي تقوم على تشخيص الجامد وتجسيد المعنوي، بل إن تصوره، جعل كل الاستعارات المكنية من قبيل الاستعارات الجيدة، التي تحتل مكانة الصدارة ومرتبة أعلى من مرتبة الاستعارات التصريحية، وفي هذا الشأن يقول:" إن أردت أن تزداد علما بالذي ذكرت لك من أمره، فأنظر إلى قوله"سقته كف الليل كؤوس الكرى" وذلك أنه ليس يخفى على عاقل أنه لم يرد أن يشبه شيئا بالكف، ولا أراد ذلك في الأكواس، ولكن لما كان يقال (سكر الكرى، وسكر النوم) استعار للكرى الأكواس."24

إن الاستعارة التي استهجنها الآمدي هي الاستعارة المكنية التي تلغي الحدود المنطقية بين الأشياء من خلال إقامة تلاؤم تام بين الأطراف المتنافرة، وعبر التشخيص المجرد، والتجريد الحسي، من قبيل أن يكون للشتاء والدهر أخادع، وللمعروف كبد، وللأيام ظهر وللمدح يد، وللقصائد مزامر، وجعل المعروف مسلما تارة ومرتدا تارة أخرى، فكل هذه الأنماط الاستعارية في نظر الآمدي " في غاية القباحة والهجانة والبعد عن الصواب"25 ، وطبيعي أن ينعت تلك الاستعارات المكنية بالهجانة والقبح والخروج عن الذوق السائد، لأن كثيرا من تلك الاستعارات تحتاج إلى تأويلات خفية للوصول إلى سر جمالها وشعريتها. ناقش الآمدي أخطاء أبي تمام التي جاءته نتيجة لمخالفته الواقع، يقول: "ومن أخطائه" يعني أبا تمام في قوله:

وَاكْتَسَتْ ضَمرُ الجِيَادِ المَذَاكِي مِنْ لِبَاسِ الهَيْجَا دَماً وَحَمِيمَا

فِي مَكَرٍّ تَلُوكُهَا الْحَرْبُ فِيهِ وَهْيَ مُقْوَرَّةٌ تَلُوكُ الشَّكِيمَا26

" وهذا معنى قبيح جدا: أن جعل الحرب تلوك الخيل، من أجل قوله: "تلوك الشكيما". و"تلوك الشكيما" أيضا ههنا خطأ، لأن الخيل لاتلوك الشكيم في المكر وحومة الحرب، وإنما تفعل ذلك واقفة لا مكر لها

فإن قيل: إنما أراد أن الحرب تلوكها كما تلوك هي الشكيم، قيل: هذا تشبيه، وليس في لفظ البيت عليه دليل، وألفاظ التشبيه معروفة، وإنما طرح أبا تمام في هذا قلة خبره بأمر الخيل."[27]

والآمدي عندما يعترض على الاستعارة في الشطر الأول لا يقف عندها كثيرا، وإنما يرفضها للتشخيص الذي جاء من جعل الحرب كالخيل تلوك الجياد لوكها للشكيم، ثم ينتقل إلى إثبات قلة خبرة أبي تمام في الخيل وأمورها، فواقع الحال أن الخيل لا تعلك الشكيم في أثناء الكر والفر والصدام والمنابذة، وإنما تتخذ الخيل تلك الهيئة عندما تكون واقفة منتظرة. ويثور الآمدي على بيت أبي تمام في التشخيص:

جَارَى إِلَيْهِ البَيْنُ وَصْلَ خَرِيدَة مَاشَتْ إِلَيْهِ الْمَطْلُ مَشْيَ الأَكْبَد[28]

فيقول:" فعدل إلى أن جعل البين والوصل تجاريا إليه، كأن الوصل في تقديره جرى إليه يريده فجرى البين ليمنعه، فجعلهما متجاريين، ثم أتى في المصراع الثاني بنحو من هذا التخليط فقال: ماشت إليه المطل مشى الأكبد، فالهاء هنا راجعة إلى الوصل: أي لما عزمت على أن تصله عزمت عزم متثاقل مماطل فجعل عزمها مشيا، وجعل المطل مماشيا لها. فيا معشر الشعراء والبلغاء، ويا أهل اللغة العربية: خبرونا كيف يجارى البين وصلها؟ وكيف تماشى هي مطاها؟ ألا تسمعون؟ ألا تضحكون؟"[29]، و الذي أخرج الآمدي هنا عن حيدته، هو هذا التشخيص الذي ساد الصورة في البيت، فالآمدي يحلل المعنى تحليلا واعيا ناقدا، ولكنه لا يقبل أسلوب التصوير، والذي نرى أن الصورة فيه جميلة موحية نقلت ذلك البطء والتثاقل في الوصال بصورة منتزعة من المعايشة اليومية، فالفرس الأكبد البطيء في سيره،لا يكاد يصل إلى هدفه إلا بعد جهد ووقت طويلين وقد ماشت هي هذا المطل لكونها سببه. فمن عناصر الضعف عند أبي تمام–كما يراها الآمدي– هذا التشخيص، وهو الذي التفت إليه أبو تمام وأكب عليه محاولا تنميته وتطويره، ونحن ننظر إلى تلك المحاولات بشيء غير قليل من الإعجاب، شاعرين بجمالها وروعتها، ولكن الآمدي تأثرا منه بمذهب عمود الشعر، أسقط تلك الصور، وشن عليها حملة شعواء.

وفي قول أبي تمام:

إِذَا الْغَيْثُ غَادَى نَسْجَهُ خِلْتَ أَنَّهُ مَضَتْ حِقْبَةٌ حَرَسِ لَهُ وَهْوَ حَائِكُ[30]

استعارة جميلة– رغم اعتراض الآمدي عليها– فالشاعر لم يشخص المجرد هنا، ولكنه أضفى على المحسوس صفات فنان، فما يفعله الغيث بالأرض ليكسيها ألوانا وأزهارا جعلها تبدو كثوب حاكته يد فنان صنّاع. ولكن هذه الصورة عند الآمدي مرذولة معيبة، لأنه شخص الجماد وأضفى عليه صفات عاقلة.وقد

نبهنا عبد القاهر الجرجاني في كتابه دلائل الإعجاز إلى أن الآمدي قد ظن أن غرض أبي تمام " أن يقصد "بخلت" إلى "الحوك" وأنه أراد أن يقول" خلت الغيث حائكا" وذلك سهو منه، لأنه لم يقصد "بخلت" إلى ذلك، وإنما قصد أن يقول: إنه يظهر في غداة يوم من حوك الغيث ونسجه بالذي ترى العيون من بدائع الأنوار وغرائب الأزهار، ما يتوهم معه أن الغيث كان في فعل ذلك وفي نسجه وحوكه، حقبا من الدهر، فالخيلولة واقعة على كون زمان الحوك حقبا، لا على كون ما فعله الغيث حوكا، فاعرفه."[31] والآمدي لم يعترض على نقل المجرد إلى دائرة المحسوسات على إطلاقه، كأن يستعير امرؤ القيس لليل صفات الحيوان أو أن يجعل زهير للصبا أفراسا ورواحل، فليس هذا الذي يغضب الآمدي، لأن هذه المحاولات قد جاء بها القدماء، فصارت قانونا لا يصح الاعتراض عليه، أما أن يبالغ أبو تمام فينسب إلى هذه المجردات صفات عاقلة، أو أن يجعل العلاقة بين طرفي الاستعارة علاقة بعيدة غير مناسبة، فهذا ما يجب استنكاره والغض منه ولكن أبا تمام يرى أن العلاقة بين هذين الطرفين يجب ألا تكون سطحية ساذجة، بل ينبغي أن تكون هذه العلاقة عميقة تحتاج إلى فكر وتدبر، ولا يعني هذا أن تكون هذه العلاقة غريبة عن المستعار والمستعار له، فالعمق لا يعني الغربة (غريب)، بل هو إثراء للخيال لاستحضار الصورة الفنية الزاخرة بالإيحاءات والأحاسيس. والآمدي لا يقبل هذا العمق، فلو أمعن أبو تمام في التشخيص، فإن هذا من رديء استعاراته، وقبيحها، وفاسدها.

إن الآمدي يطبق في نقده الالتزام بالعمود التقليدي وخاصة في الاستعارة، فقد كشف في حديثه عنها عن عمق تمسكه بالقديم وإدراكه الدقيق لعناصرها التي تبعد عن الإغراق والمبالغة والإسراف في التشخيص والتجسيم.

ويعلق عن بيت أبي تمام:

فَمَا لَنَا اليَوْمَ وَمَا لِلْعُلَى مِنْ بَعْدِهِ غَيْرُ الأَسَى وَالنَّحِيبِ [32]

إن "نحيب المعالي" غلو في الاستعارة، والجيد المستقيم في هذا قول البحتري:

فَتَى أَقْفَرَتْ مِنْهُ الْمَعَالِي وَلَمْ تَكُنْ لِتُقْفِرَ مِمَّنْ بَانَ إِلاَّ الْمَنَازِلُ

وَثَاوٍ بَكَتْهُ الْمَكْرُمَاتُ وَإِنَّمَا تُبَكِّي عَلَى الثَّاوِي النِّسَاءُ الثَّوَاكِلُ[33]

وقد غلا في الاستعارة غلوا قبيحا، والرديء لا يؤتم به ولا يحتذى عليه. وقد يأتي غلو غير مستهجن لحسن تأليفه وحلاوة العبارة وذلك نحو قول ابن مطير في معن بن زائدة:

لَمَّا مَضَى مَعْنُ مَضَى الْجُودُ وَانْقَضَى وَأَصْبَحَ عِرْنِينَ الْمَكَارِمِ أَجْدَعَا

بَكَى الْجُودُ لَمَّا مَاتَ مَعْنُ فَلَمْ يَدَعْ لِعَيْنَيْهِ لَمَّا أَنْ بَكَى الْجُودُ مَدْمَعَا

وقال حبيب بن شوذب المدنى:

أَنْتَ أَنْفُ الْجُودِ إِنْ فَارَقْتَهُ عَطَسَ الْجُودُ بِأَنْفِ مُصْطَلِمِ[34]

فنحيب المعالي فيه غلو ومبالغة وهذا ما يسميه "الاستقصاء" ولا يقبله، أما "بكاء الجود" فصحيح، وإن كان هذا مدخلا في التشخيص، ولكنه تشخيص مقبول لأنه ورد عن الأوائل "بكاء الجود"، وهم لم يتعدوا وصف الجود " بالبكاء"، فلا يجوز أن نصور هذا البكاء بأنه " نحيب"، فهو وإن كان بكاء إلا أنه فيه استقصاء و مبالغة. غير أن الأبيات التي مثل بها الآمدي للغلو الحسن لا ترقى إلى جمال أبيات أبي تمام والبحتري، فكلاهما استطاع أن ينقل ببراعة الألم والحزن ومكانة المرثي من قومه، فبكاء المكارم " ونحيب المعالي" أمر لا يمجّه الذوق، أما أن يكون " عرنين المكارم أجدعا " وأن " يعطس الجود بأنف مصطلم " أي مقطوع، ففيهما السخف كلّه. والآمدي يحتفل بالصور ذات الدلالات المقاربة التي ترتبط عناصرها بوشائج معتادة. ولهذا فهو يعترض على قول أبي تمام:

لَدَى مَلِكٍ مِنْ أَيْكَةِ الْجُودِ لَمْ يَزَلْ عَلَى كَبِدِ الْمَعْرُوفِ مِنْ فِعْلِهِ بَرد [35]

وقوله:

بِهِ أَسْلَمَ الْمَعْرُوفُ بِالشَّامِ بَعْدَمَا ثَوَى مُنْذُ أَوْدَى خَالِدٌ وَهْوَ مُرْتَدٌ[36]

يقول الآمدي: إننا ما علمنا للمعروف كبدا، وإنه كان مرتدا فأسلم إلا من هذه الأبيات.

ثم يقول: وقوله:

إِنْ غَاضَ مَاءٌ المُزْنِ فِضْتَ وَإِنْ قِسْتَ كَبِدُ الزَّمَانِ عَلَيَّ كُنْتَ رَؤُوفَا [37]

"فإن استعارة الكبد ها هنا ليست بقبيحة كقبح استعارة الكبد للمعروف، لأن المعروف لا يوصف بالقسوة ولا بالشِّدَّة كما وصف الزمان، فلما وصف الزمان بالشدة والصعوبة لم ينكر أن يجعل له على الاستعارة كبدا قاسية، فعلى هذه السبيل وما أشبهها تحسن الاستعارة وتقبح. " [38].

والآمدي لا يعترض على أن يجعل للزمان كبدا على سبيل الاستعارة، لأنه وصف بالشدة والصعوبة، وهذا أخف وقعا من التشخيص المكثف الذي أورده أبو تمام، فهو قد جعل للمعروف كبدا، ثم جعله مسرورا من فعال الممدوح التي جاءت بردا لكبد المعروف، فالمجازية في الإسناد هنا موغلة في التصوير التخييلي، أما قوله " قست كبد الزمان" فالعلاقة بين الفعل والفاعل علاقة معتادة معروفة. ثم يستطرد الأمدي ليشرح موقفه من هذه الصورة فيقول معلقا على قول أبي تمام:

إيثارَ شَزْرِ الْقُوَى يَرَى جَسَدَ الْـ مَعْرُوفِ أَوْلَى بِالِّطِّبِ مِنْ جَسَدِهِ[39]

" فقد أفدنا من الأبيات الأولى أن للمعروف كبدا، وأنه كان مرتدا فأسلم، وأفدنا من هذه الأبيات أن جسده مما يجب أن يتطيب له، وأن الممدوح يرى أنه أولى بالطب من جسد نفسه. "[40] فأبو تمام ينزع إلى الصورة التخييلية المعقدة فيشخص المجردات ويوغل في هذا، وهو ما يرفضه الآمدي اعتمادا على ما استقر في عمود الشعر بالنسبة للاستعارة والتشبيه، وهو قرب المستعار منه للمستعار له وقرب المشبه من المشبه به، ويحكم ذلك كله المنطق إذ لابد أن يقبله العقل.

أما قول أبي تمام:

فَتَى جَاءَهُ مِقْدَارُهُ وَ بَنَى الْعُلاَ يَدَاهُ وَ عَشْرُ الْمَكْرُمَاتِ أَنَامِلُهْ

يعلق الآمدي على البيت بقوله: جعل يديه أبنية العلى، وإنّما كان يجب أن يجعل يديه تبنيان العلى على ما جرت به عادات الشعراء في مثل هذا، غير أنّه أراد المبالغة فجعل يديه أنفسهما أبنية العلى وهذا منشدة تقعره. [41] والبيت مروي في شرح التبريزي هكذا:

فَتًى جَاءَهُ مِقْدَارُهُ وَاثْنَتَا الْعُلاَ يَدَاهُ وَعَشْرُ الْمَكْرَمَاتِ أَنَامِلُهْ [42]

وقوله" اثنتا العلا" فيه إغراق أكثر في التشخيص من قوله "بنى العلى" ويصر الآمدي على استهجان هذا الأسلوب وإن كان من البحتري يقول في بيته:

لاَ تَلُمْنِي عَلَى الْبُكَاءِ فَإِنِّي نِضْوُ شَجْوٍ مَا لُمْتُ فِيهِ الْبُكَاءَ43

فقوله: " نضو شجو ما لمت فيه البكاء" من المقلوب، وكان يجب أن يقول: ما لمته في البكاء، فقال: ما لمت البكاء فيه". والآمدي لا يقبل أن يتسع المجاز لكي يلوم البكاء، فهذا عدول عن القياس وصحيح التمثيل، "ومع هذا فقد جرت العادة بلوم العين على البكاء، ولوم الدمع على الانحدار، ولومها أيضا على الامتناع... وما علمنا أحداً ألام البكاء، ومعنى ذلك مفهوم، لأن البكاء قد جعل فعلا للعين على المجاز، والسيلان فعل الدمع، فيقال: بكت عيني، وسال دمعي...، و المجاز لا يتسع لأن تلوم البكاء كما نلوم العين، ولا لأن نلوم انحدار الدمع كما نلوم الدمع، ولا تنتهي الاستعارة إلى هذا الموضع". ثم يقرر الآمدي قائلا: " فعلى كل الأحوال حَمْلُ بيت البحتري على القلب الذي قد استعمله العرب في مجازاتها، ونطق به القرآن بوجه منه حسن، وسطّره أهل العلم بكلام العرب في كتبهم – أولى من حمله على وجه غير مستعمل، ولا معروف، ولا سائغ "44 فهذا التقليد الشعري والبعد عن التشخيص في الاستعارة شلّ تذوق الآمدي في بعض المواضع، وهو أمر مرتبط بفهمه الذي حاد عندما تعرض لقول أبي تمام:

فَلَوْ ذَهَبَتْ سِنَاتُ الدَّهْرِ عَنْهُ وَ أُلْقِيَ عَنْ مَنَاكِبِهِ الدِّثَارُ 45

استهجن الآمدي هذه الاستعارة على الرغم من قبوله لصدر البيت، ولكنه يرى أن قوله: " وألقي عن مناكبه الدثار" لفظ رديء وليس من المعنى الذي قصده في شيء ثم يقول: " وأما دثار المناكب فليس من هذا الباب في شيء إذ قد يبصر الإنسان رشده ويهتدي لصواب أمره، وعلى مناكبه دثار وعلى ظهره أيضا حمل، ولا يكون ذلك مع النوم والرقاد والغطاء على العين: لأنه إنما يراد به نوم القلب والتغطية عليه

لأن الإنسان إنما يقال له " قد عمى قلبك "، و" قد غطى على فهمك"، ولا يقال: قد غُطِّيت بالدثار عن الصواب مناكبك ولا ظهرك. ولفظة الدّثار أيضا إنّما تستعمل لمنع الهواء والبرد، لا لمنع الفهم والرشد"46

أتى الآمدي هنا باعتراضات ، على الرغم من أن الصورة التي يرفضها هي تلك التي تمثل مذهب أبي تمام في هذه الناحية وهي الاستعارة، فالإيغال في التشخيص– وهو ما تبرزه هذه الصورة– هو لب القضية التي لا يقبلها الآمدي، ولكنه لا يبرر رأيه، ويرد عليه ابن المستوفى بقوله: " وهذا الذي أنكره الآمدي غير منكر، لأن النائم غالبا يتدثر بالدثار، ألا ترى إلى قول الله تعالى :" يَا أَيُّهَا الْمُدَثِّرْ " وكذلك قوله : "يا أَيُّهَا الْمُزَمِلْ " فباقي البيت متعلق بأوله تعلقا صحيحا، ويريد بالسنات حقيقة النوم"47 ، فهل غاب عن الآمدي مثل هذا التفسير؟ لكن العمود الشعري يظل متحكما في ذوقه يخرجه في بعض الأحيان عن

الصواب.يقول الخطيب التبريزي: " استعار "السّنات" للدهر وهو جمع سِنَة، والسِنة: النُّعاس، "والدثار" ما تدثر به الإنسان فوق شعاره، وذكره ههنا لأن السِنة تؤدي إلى النوم، والنائم من شأنه أن يتدثر"48.

ويعلق الآمدي عن أبيات أخرى لأبي تمام:

أَظْلَمَتِ الآمَالُ مِنْ بَعْدِهِ وَ عُرِّيَتْ مِنْ كُلِّ حُسْنٍ وَطِيبِ

كَانَتْ خُدُوداً صُقِلَتْ بُرْهَةً فَالْيَوْمَ صَارَتْ مَأْلفاً للشُّحُوبِ 49

بقوله:" فيا ويحه ضاقت المعاني والاستعارات الحسنة حتى جعل للآمال خدودا مصقولة وشاحبة"50 هذه الصورة معانيها تخيّليّة، بعيدة عن العناصر الموضوعية، لهذا اعتقد الآمدي أنها بعيدة عن تناول الأفهام، وهذا عدول عن الطريقة المعروفة إلى ما يشبه الحقائق.

إن هذا الطريق الذي سلكه أبو تمام، لم يكن إلا تعبيرا عن تطور حضاري في حياة الناس والشعر، فقد تعقدت الحياة وأصبحت العلوم الفلسفية بدعة العصر، لهذا فقد تطور الفن الشعري وتطور معه ذوق النقاد، ولم يسلم الآمدي على تزمته في الانتصار للقديم من هذا الرقي، فهو لا يرفض كل التجديد الذي يأتي به الشعراء، وإنّما يعترض على ما خرج به عن العمود الشعري، وقد ناقش محمد زكي العشماوي احتكام الآمدي إلى القديم في مقاييسه فقال:" إن الرجوع دائما للصياغة الشعرية العربية هي المقياس الأول في جودة الشاعر أو رداءته عند الآمدي، وتحكيم الذوق العربي الخالص هو كذلك العمدة في الحكم على الشعر وتقويمه، وليس من شك أن مبدأ الاحتكام إلى الشعر القديم ومبدأ الوعي الكامل بالتقاليد الأدبية التي سبقت الناقد وعاصرته أمر ضروري في تقويم العمل الفني، على أن الناقد الحصيف هو الذي يعرف متى يستفيد من هذا المبدأ، ومتى لا يستفيد منه، فإن مبدأ الاحتكام إلى الموروث من عاداتنا وتقاليدنا في الأدب مبدأ نافع إذا لم نسرف في تطبيقه إلى الدرجة التي تحول بين الفنان وبين التطور الذي ينشده، فنحن لا بد أن نحتكم للقديم على ألا يحول هذا القديم بيننا وبين طبيعة التطور الذي تخضع له الحياة في كل مجالاتها المختلفة"51. والآمدي في احتكامه للقديم ، قصر معظم نقده وتحليله للأبيات على الشائع المعروف والمتداول، لهذا يعقب محمد زكي العشماوي بقوله: " ولكننا مع ذلك لا نوافق الآمدي في أن يجعل نقده وحكمه على الشعراء مبنيا على أساس من الاحتكام إلى القديم وحده، فقد يحدث أن يخرج شاعر على المعروف والمتداول والموروث من القيم والأساليب ثم يحقق مع ذلك انتصارا أو ابتكارا فنيا لا يحققه من سار على عمود الشعر"52 ثم يضيف:" أما الناحية الأخرى التي نأخذها على نقد

الآمدي التحليلي أنه جعل النزعة الكلاسيكية صيغة لا يسهل التحلل منها، وجعل لعمود الشعر أهمية بالغة، مع أن التركيز على عمود الشعر وحده لا يغني كثيرا عند ناقد متسع الآفاق رحب النظرة، ذلك أن عمود الشعر في أكثر حدوده لا يتجاوز فكرة الاعتدال والصحة والسلامة..."[53] وهذا يؤدي إلى ضيق النظرة إلى اللغة، وهذا ما جعل الآمدي في آرائه في استعارات الشعراء وخاصة أبي تمام قد قضى على كثير من الصور الجميلة وأسقطها ،وهذا ما ذكره محمد مندور في أن تعنته أوقعه في الخطأ وسوء الفهم[54].

واختلف النقاد القدامى حول بيت أبي تمام:

لاَ تَسْقِنِي مَاءَ الْمَلاَمِ فَإِنَّني صَبٌّ قَدِ اسْتَعْذَبْتَ مَاءَ بُكَائِي[55]

يرى محمد مندور أنه لا يجوز أن يعبر عن الشيء المر بالماء العذب حتى لو استعذب أبو تمام " ماء بكائه "، ثم كيف يقاس ماء الملام بالكأس المرة بل كيف يكون للملام ماء؟[56] ، فالعذوبة والمرارة للأشياء قد تتحكم فيها الحالة النفسية، بل يمكن أن التغير الفسيولوجي لأجهزة الجسم بسبب بعض الأمراض أن يؤدي إلى اضطراب وظائف الأعضاء فلا يعود اللسان يتذوق، وكذلك الحالة النفسية للإنسان، قد تجعله لا يستعذب شيئا حتى الماء، أما استعارة الماء للملام فقد دافع عنها الآمدي بقوله: " فقد عيب، وليس بعيب عندي، لأنه لما أراد أن يقول " قد استعذبت ماء بكائي" جعل للملام ماء، ليقابل ماء بماء، وإن لم يكن للملام ماء على الحقيقة، كما قال الله عزّ وجل " وَجَزَاءُ سَيِّئَةٍ سَيِّئَةً مِثْلُهَا" (سورة الشورى، الآية 37)، ومعلوم أن الثانية ليست سيئة، وإنما هي جزاء عن السيئة، وكذلك قوله تعالى:" إِنْ تَسْخَرُوا مِنَّا فَإِنَّا نَسْخَرُ مِنْكُمْ " (سورة هود، الآية 38)، والفعل الثاني ليس بسخرية، ومثل هذا في الشعر والكلام كثير مستعمل، فلما كان في مجرى العادة أن يقول قائل: أغلظت لفلان القول، وجرعته منه كأسا مرة، أو سقيته منه أمر من العلقم، وكان الملام مما يستعمل فيه التجرع على الاستعارة، ومثل هذا كثير موجود"[57] ، فالآمدي يستخدم الأمثلة من القرآن الكريم، فهو قد يعجب بتجديد أبي تمام الذي لا يخرج عن إطار القديم في عناصره، ولا يتنكب ما تواضع عليه الشعراء وما جرى في عاداتهم، ويسمى هذا "الفلسفة الحسنة"، يقول عن بيت أبي تمام:

فَاسْأَلْنَهَا وَاجْعلْ بُكَاكَ جَوَاباً تَجِدُ الشَّوْقَ سَائِلاً وَمُجِيبَا[58]

" فهذه فلسفة حسنة، ومذهب من مذاهب أبي تمام، ليست على مذاهب الشعراء ولا على طريقتهم".[59] فصنعة الفنان لا ترتبط في أغلب الأحيان بمنطقية الأشياء وطبيعتها، وأبو تمام كان فنانا صانعا، وقد أولع بتحطيم العلاقات السائدة بين التراكيب بحثا عن المعنى الجديد، والصور الفنية. فاستعارة الماء للملام فيه هذا التجاوز لتلك الحواجز من الدلالات التقليدية للألفاظ إلى آفاق أرحب من المعاني، والذي يلفت النظر هنا أن في هذا التعبير جناسا تاما لا يشعر القارئ أنه جاء متكلفا أو غريبا، ولم يقل النقاد أن الشاعر قد جاء بماء الملام لكي يصل إلى المجانسة مع ماء البكاء، لأن هذه الصنعة لم تعد تستدعي الملاحظة بعد أن صارت من لحمة الصورة ومن نسيجها الحي، ولهذا يجب ألا ننظر إلى التراكيب من خلال الاستعمال المتعارف، فلا محل لاستشهاد محمد مندور بأن الماء قد استعمل إما على حقيقته ليدل على الدموع، وإما على سبيل الاستعارة ليدل على شيء جميل.أما قول محمد مندور:" ونحن لا نجد في أي استعمال من هذا استعارة الماء لشيء كريه كالملام"[60] ، ففيه تقييد لحرية الفنان وتحكم بمشاعره، فضلا عن قدم المقياس الذي يعتمد على الاستعمال الشائع والمعروف والذي يعود بنا إلى قضية عمود الشعر، وأبو تمام في أكثر صوره يخرج على هذا التقليد. ويرى البهبيتي أنه مع الفكرة وسلامة الذوق لا ينسى في اقتناء الصورة، تلك الحلي اللفظية، فعقله يتزاوج مع حسه معا،[61] وهذا التميز في استعمال الاستعارة أضفى على صوره نمطا خاصا عرف به، وهو الثورة على قرب المناسبة أو العلاقة بين طرفي الصورة، بل يعمد في أغلب تلك الصور إلى طلب العلاقات البعيدة التي لا تدرك إلا بالتأمل. وهو في هذا السلوك يقوم " بانحناءة خطيرة في الشعر معادلة لتلك الانحناءة التي أخذتها الحضارة من حوله، ولهذا فقد كان يفتت اللغة من أجل الوصول إلى معانيه ويصقلها ويكثفها، وكان يضع بابتكاراته توقيعه الخاص على عوالم شعرية جديدة اكتسبها بالكدح الشديد".[62]

وهكذا استطاع أبو تمام أن يتجاوز حدود الاستعارة التقليدية التي وضعها القدماء " فجعل الاستعارات في صور موضوعة تحت الباصرة الشخصية " كما يقول جميل سلطان[63] ، فقوله:

مَنَعَ الزِّيَارَةَ وَالْوِصَالَ سَحَائِبٌ شُمُّ الْغَوَارِبِ جَابَةُ الأَكْتَافِ[64]

استعار فيه شم الغوارب للسحاب، والعلاقة المجازية بينهما بعيدة ولكنها أكثر عمقا في تصوير ارتفاع السحاب وتراكمه، ولهذا قال أبو العلاء " استعار " الشم في صفة السحاب وما يعرف ذلك لأحد قبله."[65] ثار النقاد قديما على هذا، ولكن الصورة عند أبي تمام فيها الكثير من الجدة والتميز. وتتردد الأفكار

والمعايير في أحكام النقاد الذين جاؤوا بعد الآمدي، فالحاتمي يصف الاستعارات بحسب ما عرف منها وما قرب إلى الحسية في طرف منه، وهو ينكر على المتنبي قوله:

أَلَيْسَ عَجِيباً أَنَّ وَصْفَكَ مُعْجِزٌ وَ أَنَّ ظُنُونِي فِي مَعَالِيكَ تَظْلَعُ 66

أن يجعل " الظنون تظلع"، " من أجل أنه ليس للظن فعل حقيقي استعرت الظلع موضعه، وإنما يقال: ظن عازب، وظن كاذب، وظن المعي، وظن مصيب، وهذه كلها استعارت واقعة، ولم يسمع من شاعر فصيح ولا عربي صريح، ظن ظالع، واستعارة الظلع للريح وإن كانت بعيدة أولى وأقرب، من أجل أنه يقال: ريح حسرى، وريح مريضة يراد كلالها ونقصان هبوبها، وكذلك الظلع في الريح موضوع غير موضعه، وإنما يقال في هذا المعنى: ريح حسرى، وحسرى ليست على الحقيقة إنما تورد استعارة، وموقع تحسر في البيان أحسن من موقع تظلع، فأبدلت استعارة واقعة لطيفة من قولهم: ظن عازب، وظن كاذب، وظن المعي ومصيب باستعارة خافية بعيدة من قولك: " في معاليك تظلع" 67 ، وهنا يعيب الحاتمي حكمه بالتعرف على هذه التعبيرات وأن تكون مستعارة، وقد يكون لحركة الريح تأثيرها الحسي أثر في تصوير استعارات الضعف والقوة في الريح. ويبين القاضي الجرجاني الخطر الذي يتهدد كيان اللغة إذا ما أسرف الشعراء في استعاراتهم وأغرقوا في التجسيم على نحو تختلط فيه الأشياء والكلمات، ويحدد الخطوات التي ينبغي أن تتبع وهي منوطة بالتوسط والاعتدال يقول:" متى حملت على التحقيق، وطلب فيها محض التقويم، أخرجت عن طريقة الشعر، ومتى اتبع فيها الرخص، وأجريت على المسامحة، أدت إلى فساد اللغة، واختلاط الكلام، وإنما القصد فيها التوسط والاجتزاء بما قرب وعرف، والاقتصار على ما ظهر ووضح".68 وقد انتقد محمد بن الخثعمي بيت أبي تمام الذي يقول فيه:

تَرُوحُ عَلَيْنَا كُلَّ يَوْمٍ وَتَغْتَدِي خُطُوبٌ كَأَنَّ الدَّهْرَ مِنْهُنَّ يُصْرَعُ 69

قائلا: " جن أبو تمام في قوله أيصرع الدهر؟ 70

فأبو تمام تخيل الدهر إنسانا، وأن الخطوب التي ألمت بالشاعر تكاد تصرعه، فهذه الاستعارة التي أقدم عليها أبو تمام، هي جنون في تصور الناقد، الذي يرى أن الشاعر تجاوز الحد في خياله، وخالف حدود العقل إذ إن من الغريب تجسيم الدهر في شكل إنسان أما أن يصرع فهو ما لا يمكن تصوره في خيال أبي الخثعمي. وهذا الذي عابه النقاد القدامى يعرف في الفكر الحديث بالتشخيص،71 فحين يقول: " تروح علينا كل يوم وتغتدي" جعل الخطوب إنسانا يذهب ويجيء، بل إنه تصرع الدهر و هو الشيء المعنوي

الذي لا يمكن رؤيته أو تجسيده أو تجسيمه، فهو هنا نقل كل هذه الأشياء (الخطوب و الدهر) من عالمها إلى عالم الإنسان و بثها صفاته وما يدخل في مفهومه. و يبدو أن استعمال أبي تمام للفظة " كاد" يدفع عنه تهمة الغرابة في استعارته.

إن كثيرا من الاستعمالات الاستعارية في شعر الشعراء المحدثين وسمت بالغموض والبعد والهجانة والتعقيد والغرابة لا لأن القدماء لم يوظفوا ذلك في شعرهم ولكن المحدثين تلقفوها وأكثروا منها في أشعارهم فكان النقاد لهم بالمرصاد. والآمدي يرفض القياس على الشاذ في اللغة بوجه عام، والمجاز بوجه خاص لأنه " إذا اعتمدت العرب الشيء ضرورة لم يكن ذلك لمتأخر"، وليس له" أن يحدث لغة غير معروفة، وينسب إلى العرب ما لم تقله ولم تنطق به"، ولا أن يقول" خلاف ما عليه وضد ما يعرف من معانيها" كأن يضع الألفاظ في غير مواضعها أو " يحمل المعنى على لفظ لا يليق به ولا يؤدي التأدية الصحيحة عنه " ، أو " يبتدع فيقع في المحال أو الخطأ " [72].

وإذا اعتمد الشاعر الإبداع وخرج على طريقة العرب ومذاهبهم فإن استعاراته " في غاية القباحة والغثاثة والبعد عن الصواب "،[73] لا تخضع لمبدأ الثنائية وحتمية الوضوح ولا تتفق مع العقلية العربية المحافظة للعناصر الأصلية الثابتة وشغفها بالحساسية اللغوية الضخمة.

إن الشاعر المحدث كان مغربا في تصويره، وعنى بجانب التشخيص في هذا التصوير ونقل المعنويات إلى ماديات، وليس ذلك مما يعاب به فنه، وأن من عاب هذا الفن من النقاد نظر إليه على أنه استعارة، وقاسها بمقياس المناسبة والقرب، وإن لم يكن هذا المقياس مرضيا من جميع النقاد، وحتى يتحقق الشمول في النظرة، كان يجب تناول الصورة الشعرية كلها، وعدم الاقتصار على إحدى الأدوات التي استخدمت فيها.

الهوامش :

1- القاضي الجرجاني ، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص 423

2- أبو الطيب المتنبي، الديوان بشرح العكبري ، ج2، ص240.

3- أبو الفضل جمال الدين بن مكرم بن منظور، لسان العرب مادة لدن، ج1، ص269.

4- القرآن الكريم، سورة النّساء، الآية 40.

5- أبو الطيب المتنبي، الديوان بشرح العكبري ، ج2، ص. 240

6- المصدر نفسه، ج2، ص240.

– المصدر نفسه، ج2، ص240.7
– المصدر نفسه، ج2، ص240.8
– أبو عبادة البحتري، الديوان، ج1، ص368.9
– أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص132.10
– الخطيب التبريزي، شرح ديوان أبي تمام، ج1، ص134.11
– أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدي، الموازنة بين أبي تمام والبحتري، ج1، ص237–238.12
– الخطيب التبريزي، شرح ديوان أبي تمام، ج1، ص134.13
– المرجع نفسه، ج1، ص287.14
– أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدي، الموازنة بين أبي تمام والبحتري، ج1، ص193.15
– بدوي طبانة، علم البيان ، ص210–211.16
– أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدي، الموازنة بين أبي تمام والبحتري، ج1، ص227.17
– عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص139.18
– المصدر نفسه، ص118.19
– الخطيب التبريزي، شرح ديوان أبي تمام، ج1، ص96.20
– أبو عبادة البحتري، الديوان، ج2، ص713.21
– أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدي، الموازنة بين أبي تمام والبحتري، ج1، ص259.22
– القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص429.23
– عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص461.24
– أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدي، الموازنة بين أبي تمام والبحتري، ج1، ص265.25
– الخطيب التبريزي، شرح ديوان أبي تمام، ج2، ص114.26
– أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدي، الموازنة بين أبي تمام والبحتري، ج1، ص243.27
– الخطيب التبريزي، شرح ديوان أبي تمام، ج1، ص256.28
– أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدي، الموازنة بين أبي تمام والبحتري، ج1، ص280.29
– الخطيب التبريزي، شرح ديوان أبي تمام، ج2، ص467.30
–عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص554.31
– الخطيب التبريزي، شرح ديوان أبي تمام، ج2، ص207.32
– أبو عبادة البحتري، الديوان، ج2، ص966.33
– أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدي، الموازنة بين أبي تمام والبحتري، ج3، ص489.34
– الخطيب التبريزي، شرح ديوان أبي تمام، ج1، ص 27835
– المرجع نفسه 36
– الخطيب التبريزي، شرح ديوان أبي تمام، ج1، ص 42937
– أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدي، الموازنة بين أبي تمام والبحتري، ج3، ص237.38
– الخطيب التبريزي، شرح ديوان أبي تمام، ج1، ص235.39
– أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدي،الموازنة بين أبي تمام والبحتري، ج3، ص237.40

– المصدر نفسه، ج3، ص509.[41]

– الخطيب التبريزي، شرح ديوان أبي تمام، ج2، ص229.[42]

– أبو عبادة البحتري، ديوان البحتري، ج1، ص13.[43]

– أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدي، الموازنة بين أبي تمام والبحتري، ج1، ص549–552.[44]

– الخطيب التبريزي، شرح ديوان أبي تمام، ج1، ص311.[45]

– أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدي، الموازنة بين أبي تمام والبحتري، ج1، ص235–236.[46]

– الخطيب التبريزي، شرح ديوان أبي تمام، ج1، ص311، هامش 1.[47]

– المرجع نفسه، ج1، ص311.[48]

– المرجع نفسه، ج2، ص206.[49]

– أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدي، الموازنة بين أبي تمام والبحتري، ج3، ص497.[50]

– محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي القديم والحديث، ص415.[51]

– المرجع نفسه، ص416.[52]

– المرجع نفسه، ص418.[53]

– محمد منذور، النقد المنهجي عند العرب، ص124.[54]

– الخطيب التبريزي، شرح ديوان أبي تمام، ج1، ص24.[55]

– محمد منذور، النقد المنهجي عند العرب، ص92.[56]

– أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدي، الموازنة بين أبي تمام والبحتري، ج1، ص277–278.[57]

– الخطيب التبريزي، شرح ديوان أبي تمام، ج1، ص93.[58]

– أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدي، الموازنة بين أبي تمام والبحتري، ج1، ص499.[59]

– محمد منذور، النقد المنهجي عند العرب، ص92.[60]

– محمد البهبيتي، أبو تمام حياته وشعره، ص217.[61]

– عبده بدوي، أبو تمام وقضية التجديد في الشعر، ص133.[62]

– جميل سلطان، أبو تمام، ص39.[63]

– الخطيب التبريزي، شرح ديوان أبي تمام، ج1، ص432.[64]

–المرجع نفسه.[65]

–أبو الطيب المتنبي، الديوان بشرح العكبري،ج2، ص247.[66]

– أبو علي محمد الحاتمي، الرسالة الموضحة ص72–73.[67]

– القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص 359.[68]

–الخطيب التبريزي، شرح ديوان أبي تمام، ج1، ص400.[69]

- أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدي، الموازنة، ج1، ص261.[70]

- شوقي ضيف، البلاغة تاريخ وتطور، ص180.[71]

أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدي، الموازنة، ج1، ص209، 159، 217، 241، 246، 253، 227، 234، 147.[72]

- المصدر نفسه، ج1، ص265.[73]

قائمة المصادر والمراجع:

القرآن الكريم.
1 – ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، تصحيح عبد المتعال الصعيدي، مطبعة محمد علي صبيح، القاهرة .
2– أبو الفضل جمال الدين بن منظور، لسان العرب، دار إحياء التراث، بيروت، 1996.
3– أبو الطيب المتنبي، الديوان بشرح أبي البقاء العكبري، ضبط وتصحيح ووضع الفهارس مصطفى السقا وآخرون، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر، 1926 .
4– أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، تحقيق السيد أحمد صقر، ط4، دار المعارف، القاهرة، 1992.
5– أبو عبادة البحتري، ديوانه، تحقيق وشرح وتعليق حسن كامل الصيرفي، دار المعارف، القاهرة، 1975.
6– أبو علي محمد الحاتمي، الرسالة الموضحة في ذ كر سرقات أبي الطيب المتنبي، تحقيق محمد يوسف نجم، دار صادر ودار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، 1965.
7– أبو هلال العسكري، الصناعتين، تحقيق علي محمد البجاوي وأبي الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية،بيروت، 1986.
8– بدوي طبانة، علم البيان دراسة تاريخية فنية في أصول البلاغة العربية، دار الثقافة، بيروت.
9– جميل سلطان، أبو تمام، المطبعة الهاشمية، دمشق، 1950.
10– الخطيب التبريزي، شرح ديوان أبي تمام، قدم ووضع الهوامش والفهارس راجي الأسمر، دار الكتاب العربي، بيروت، 2007.
11– داود سلوم، مقالات في تاريخ النقد العربي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 1981،ص86.
11– شوقي ضيف، البلاغة تطور وتاريخ، دار المعارف، القاهرة.
12– عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، شرح وتعليق وتحقيق محمد عبد المنعم خفاجي وعبد العزيز شرف، دار الجيل، بيروت، 1991.
13– عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، قراءة وتعليق أبو فهر محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة.
14– عبده بدوي، أبو تمام وقضية التجديد في الشعر، مكتبة الشباب، القاهرة.
15– القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق وشرح محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، المكتبة العصرية، صيدا– بيروت، 2006.
16– محمد البهبيتي، أبو تمام حياته وشعره ، دار الفكر ، بيروت.

17- محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي القديم والحديث، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1997.
18- محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب، دار نهضة مصر، القاهرة،1969.