# كسر أفق توقع شعر أبي تمام بين الآمدي والمعري استعاراتهما، أنموذجا

د. السعيد ضيف الله
جامعة الجزائر

الملخص: شغل النقاد القدماء بالاستعارة باعتبارها أهم ما يمثل مذهب أبو تمام ، فتوجهوا إليها بالنقد لأنها استفاضت في شعره، فظهرت فئتين الاولى تعصبت للقديم ورفضت فكرة الخروج على تقاليد القدماء. وفئة أيدت مذهب أبي تمام، لأنها رأت فيه الكثير من التجديد والإبداع . لذلك صدم شعره المتلقي قارئا وسامعا، فإن شعره يستلزم نمطا خاصا من القراء يتطلب منه جهدا قرائيا خاصا، ومن هؤلاء القراء اخترت ناقدين مهمتين نظرا لشعر أبي تمام من منطلق ثقافتهما، وهما الآمدي والمعري. وركزت على كيفية تناولهما لباب الاستعارة دراسة مقارنة.

تعد الاستعارة في الشعر العربي من أهم المقومات الجمالية التي يحتفي بها الشعراء وينتظرها القراء، إذ تمثل ركنا أساسيا من أركان التشبيه، وتعد فرعا مما طلبوا أن تكون قريبة غير بعيدة ولا مرتبطة بإحالات معينة تسهم في غموضها، لأنهم نظروا إليها بمنظار التشبيه، وبمنظار طريقة العرب في هذا التشبيه كذلك، وطريقة العرب في الاستعارة إنما تكون لما تقارب أو تناسب فيه المستعار منه مع مستعر له"[1]

كما أن الاستعارة تعتبر جزءا من التشبيه، وكان التناسب في التشبيه شرطا أساسيا فيه، وجب أن يكون ما يصدق على الكل يصدق على الجزء، كما تقول القاعدة المنطقية، وبالتالي مثلما وجب التناسب والاعتدال في التشبيه يكون ذلك أيضا في الاستعارة، ومما أورده الآمدي عن شرط الاستعارة قوله:" وإنما استعارت العرب المعنى لما ليس له إذا كان يقاربه أو يناسبه أو يشبهه في بعض أحواله، أو كان سببا من أسبابه فتكون اللفظة المستعارة حينئذ لائقة بالشيء الذي استعيرت له، وملائمة لمعناه نحو قول امرؤ القيس:

فقلت له لما تمطى بصلبه

وأردف أعجازا وناء بكلكل

فهذه أقرب الاستعارات من الحقيقة الشدّة ملائمة معناها لمعنى استعيرت له"[2].

والاستعارة في اللغة مأخوذة من العارية، فهي من قولهم: استعار الشيء أي طلبه عارية[3]،

وفي اصطلاح النقاد هي استعمال اللفظ في غير ما وضع له في الأصل لعلاقة (المشابهة) بين المعنى المنقول عنه والمعنى المستعمل فيه، مع (قرينة) صارفة عن إرادة المعنى الأصلي، فاللفظ في الاستعارة ينتقل من مجاله الأصلي إلى مجال آخر غير مألوف كأنه العربة، وهو ما عبر عنه عبد القاهر الجرجاني بقوله:" اعلم أن الاستعارة في الجملة أن يكون لفظ الأصل في الوضع اللغوي معروفا تدلّ الشواهد على أنه اختصّ به حين وُضع ، ثم يستعمله الشاعر أو غير الشاعر في غير

ذلك الأصل، وينقله إليه نقلا غير لازم، فيكون هناك عارية"[4]، فالكلمات وفق أساس من الاستعارة بين الطرفين.

والاستعارة أعمق من التشبيه في التصوير الشعري، نظرا لما يتحقق في الاستعارة من تناسي التشبيه ودعوى اتحاد الطرفين أو إحلال احدهما محل الآخر، فالاستعارة تتميز عن التشبيه بقدرتها على التخييل ونفاذها إلى الصلات الخفية والجوهرية بين الأشياء، وهي أكثر إيجازا من التشبيه لاعتمادها على حذف أحد طرفي التشبيه لا يعني إهماله والاستغناء عنه، فهو حاضر في غيابه لأنه يثير قدرا من التداعي في ذهن المتلقي لتحديده وإدراك خيوط العلاقة التي تجمع بينه وبين الطرف المذكور.

اهتم القدماء بالاستعارة باعتبارها من أبرز أدوات الشاعر في تكوين صوره، فأعلوا من قيمتها وأظهروا فضلها، لأنها أكثر تحقيقا لعملية الادعاء، أي ادعاء دخول المشبّه في جنس المشبه به، وأكثر قدرة على تحقيق المعنى المطلوب[5]، والتعبير عن المشاعر و الأحاسيس والانفعالات، حين تعجز اللغة العادية عن التعبير عن ذلك، وبهذا الفهم تخرج الاستعارة عن كونها أداة تزيين وزخرف" إذا وقعت موقعها ونزلت موضعها "[6]، وللاستعارة موقع مميز ليس لأن لها القدرة على خلق صورة فنية حسب، ولكن لأنها الوسيلة العظمى التي يجمع الذهن بواسطتها في الشعر أشياء مختلفة لم توجد بينها علاقة من قبل[7].

لذلك كان حسن الاستعارة عندهم بمقدار ما بين الشبه والمشبه به من التقارب والتماثل، وتصور الجمع بينهما في الذهن، ليصور المشبهة في صورة تحقق غرض القائل.

وينص السكاكي على أن الاستعارة "هي أن تذكر احد طرفي التشبيه وتريد به الطرف الآخر مدعياً دخول المشبه في جنس المشبه به دالاً على ذلك بإثباتك للمشبه ما يخص المشبه به."[8] ويرى الدكتور أحمد مطلوب أن هذا التعريف أدق التعريفات تحديداً وأحسنها ضبطاً لأنه حصر الاستعارتين التصريحية والمكنية في تعريفه[9].

إن فالاستعارة أبلغ من التشبيه لأنها تضع أمام المخاطب بدلاً من المشبه صورة جديدة تملك عليه مشاعره وتذهله عما ينطوي تحتها من التشبيه، وعلى مقدار ما في تلك الصورة من الروعة، وسمّو الخيال، تكون البلاغة في الاستعارة. وإذا كان التشبيه يمثل طور البداية وهو أول مراحل التصوير، فإن الاستعارة تمثل مرحلة النضج والدقة الفنية وقوة التصوير ذلك أن الاستعارة قائمة على تناسي التشبيه ولذلك فمعادها قوة التصور والخيال البعيد.

وتكمن بلاغة الاستعارة –كما يقول عبد القاهر الجرجاني- في " أنها تبرز هذا البيان أبدا في صورة مستجدة تزيد قدره نبلا، وتوجب له الفضل فضلا... ومن خصائصها

التي تذكر بها، وهي عنوان مناقبها: أنها تعطيك الكثير من المعاني باليسير من اللفظ، حتى تخرج الصدفة الواحدة عدة من الدرر"[10]

ويتمثل جمال الاستعارة كذلك في كونها تعكس أقوى طاقات اللغة وإمكاناتها لأنها تدعم نفسها بظلال الإيحاء، وبما تشيعه من ألوان الحركة والحيوية التي تنوب عن الإيماءات واللفتات والحركات المصاحبة للحديث المباشر، فضلا عن كشف الأبعاد النفسية والظروف الداخلية والخارجية المؤثرة في إثراء التجربة الشعرية، وبذلك يحقق العمل الأدبي غايته وفنيته وجماليته"[11]

وأيضا فإن فضل الاستعارة – كما يرى فايز الداية- يكمن في منحه للأديب القدرة على خلق تصورات غير مألوفة في سياق العمل الأدبي، بحيث يمكنه من رؤية الحياة والناس والأفعال على نحو متجدد أو على هيئة غير مألوفة متجاوزا العلاقات والحدود المنطقية التي رسمت للأشياء"[12].

إن مهمة الاستعارة التأثير في نفس المتلقي، وإثارة انفعاله المناسب عن طريق تشخيص المعاني المجردة في صور حسية يخيل للمتلقي أنها متحدة بها، متمثلة فيها[3]. فهي تجسم المعاني والمفاهيم بالمحسوسات فإذا هي ذات كيان يشبه ما في هذه الحياة من أشياء وهو ما سمي بالتجسيم، وينم عن شوق إلى استحضار ما هو غائب والقبض على زمن مراوغ يفلت من الإنسان وعلى عوالم ورؤى تعذب خياله فيحاول أن يقتنصها ويودعها أقفاص المادة المحسوسة. ويمكن القول أن الاستعارة من أبرز ملامح النشاط اللغوي التي يخرج المعنى من نطاقه الضيق إلى نطاق أوسع، حيث تستدعي فيه المخيلة في محاولة لتفجير الطاقات الكامنة بين علاقات اللغة، فتشكل فيما بينها صورا نابضة بالحياة.

لقد شغل النقاد القدماء بالاستعارة باعتبارها أهم ما يمثل مذهب أبو تمام ، فتوجهوا إليها بالنقد لأنها استفاضت في شعره، وكان هؤلاء ممثلي الفئة الأولى من فئتي الحركة النقدية التي نشأت حول شعر أبي تمام، والتي تعصبت للقديم ورفضت فكرة الخروج على تقاليد القدماء.

أما الفئة الأخرى التي وقفت في الصف المقابل لهذا الاتجاه، وكانت مؤيدة لمذهب أبي تمام، لأنها رأت فيه الكثير من التجديد والإبداع . لذلك شعره صدم المتلقي قارئا وسامعا، فإن شعره يستلزم نمطا خاصا من القراء يتطلب منه جهدا قرائيا خاصا، فهو مجدد حتى في الموضوعات التي يكون فيها الشاعر أقرب إلى التقليد كالمقدمات الطللية.

لقد وجه النقاد لأبي تمام حملة نقدية ضده؛ إذ رأوا في شعره أبعادا جديدة تختلف عن الأبعاد التي درج عليها الشعر. فكان صاحب مذهب عرف بابتداعه للمعاني، وتجديدها، واهتمامه بفنون البديع المختلفة

مما أدى في رأيهم إلى تكلف شعره وإبهام معانيه وغموضها، وبات شعره يحتاج إلى النظرة التأملية الفاحصة، فأخذ غير ناقد يديم النظر فيه، ويطيل التأمل ليدلي بدلوه في هذا الشعر الجديد المميز.

ومن هؤلاء النقاد الآمدي ( ت 370 هـ ) الذي أبْدى تمسكه بأسلوب الاستعارة القديم واضحاً، وذلك بسبب حرصه على عمود الشعر الذي ظهر حوله الجدل في القرن الرابع الهجري ومن وحي الخصومات التي دارت حول شاعرين كبيرين هما أبو تمام والبحتري. وان لم يحدد عمود الشعر ولم يشرح ما هيئته وعناصره ، ولكن مما يحرص عليه عمود الشعر قرب الاستعارة وهذا القرب يتأتى إذا كانت العلاقة واضحة بين المشبه والمشبه به، وكلما كانت الصلة واضحة بين هذين الركنين ، وكان وجه الشبه الذي يربطهما متميزاً جلياً كانت الاستعارة قريبة، إذ قال الآمدي:" إنما استعارت العرب المعنى لما ليس له إذا كان يقاربه ويدانيه أو يشابهه في بعض أحواله أو كان سبباً من أسبابه ، فتكون اللفظة المستعارة حينئذ لائقة بالشيء الذي استعيرت له وملائمة لمعناه "[13].

أحصى الآمدي من شعر أبي تمام خمسة وعشرين بيتًا عنون لها بـ ( باب ما جاء في شعر أبي تمام من قبيح الاستعارات ) وقال بعد البيت الثاني والعشرين: " وأمثال هذا مما إذا تتبعته في شعره وجدته كثيرًا "[14] .

فكانت استعارة امريء القيس جيدة في قوله:

فقلتُ له لمَّا تمطَّى بصلبِه وأرْدَفَ أعْجازاً وناءَ بكَلْكلِ[7]

وهذه اقرب الاستعارات من الحقيقة، واشدُّ ملاءمة لمعناها لما استعيرت له . وكذلك قول زهير بن أبي سلمى :

صَحا القلبَ عن سَلمَى واقصَر باطِلُهُ وَعُرِّيَ أفراسُ الصَّبا وَرَواحِلُهْ[1]

وحَسنُ أن يستعار للصبا اسم الأفراس ، وان يجعل النزوع أن تعرى أفراسه ورواحله وكانت هذه الاستعارة أيضا من أليق شيء بما استعيرت له[2].

شنّ الآمدي حربا لا هوادة فيها على تلك الاستعارات التي جاءت على خلاف مبدأ التناسب العقلي، لاسيما استعارات أبي تمام التي توسع فيها كثيرا متجاوزا مبدأ القدماء في حسن الاستعارة." وقد جنى أبو تمام على نفسه بالإكثار من هذه الاستعارات، وأطلق لسان عائبه، وأكد له الحجة على نفسه"[15].

يحرص أبو تمام على ألا يخلى بيتا من تشبيه أو استعارة ، فهو لا يقبل أن يرسل أفكاره بالأسلوب المباشر، وإنما طريقته ومنهجه أن يلون الأسلوب بشتى الصور المجازية، ويعتمد في أسلوبه هذا على التكثيف الخيالي فصوره لا تستثير خيالا واحدا، وإنما تستحضر خيالات تتكاثف تكاثف الركام، لتؤلف صورة فيها شيء من

التعقيد والغموض، ولكنه غموض ناتج عن ثراء وعمق وجمال.

فالآمدي يرى أن قول أبي تمام[16]:

يَا دَهْرُ قَوِّمْ مِنْ أَخْدَعَيْكَ فَقَدْ أَضْجَجْتَ هَذَا الأَنَامَ مِنْ خُرُقِكْ

" من مرذول ألفاظه وقبيح استعاراته "[17].حيث جعل للدهر أخدعًا وهي الكلمة التي كان أبو تمام مولعًا بها ورددها في عدة أبيات، فيعبر الدهر عن سطوة وبطش، وهي دلالة واحدة من بين دلالات متعددة ينتجها التأويل والتلقي للبيت، ذلك التأويل الذي لا يقف عند حد البيت وحده، وإنما يربطه بسياقه وما قبله وما بعده من أبيات.

وكما في قوله من مدح محمد بن يوسف الثغري [18]:

فَضَرَبْتَ الشِّتَاءَ فِي أَخْدَعَيْه ضَرْبَةً غَادَرَتْهُ عَوْدًا رَكُوبَا

فيبدو أن أبا تمام في هذا البيت مغرمًا بهذه الصورة الإستعارية التي تجعل للزمن . الدهر . الشتاء . أخدعًا، بل لم يقنع بجعلهما أخدعين ، وهو من الاستعارات القبيحة عند الآمدي[19].

ويعلق شوقي ضيف على بيت أبي تمام وعلى عدم إعجاب الآمدي لهذا البيت بقوله: " والبيت بدون شك طريف، إذ جعل أبو تمام للشتاء بوعوثة ثلوجه فرسًا جامحًا، وجعل انتصار أبي سعيد فيه كأنه ضربة سُدِّدَتْ إليه فقضت على جموحه وشراسته، وجعلته سهل القيادة ذلولاً، ولكن الآمدي لا يُعجب بالبيت لأن فيه الاستعارة المكنية التي يرى فيها خروجًا على عمود الشعر العربي، وإذا رجعنا إلى البيت في الديوان وجدنا معه أبياتًا رائعة تكمل صورة هذا الانتصار الذي رفع به أبو سعيد رأس الدولة العباسية في صراعها مع دولة الروم الشرقية " [20].

إن كثيرًا من نقادنا القدامى كانت تستهويهم اللفظة الواحدة من البيت فيقفون أمامها بين مادح وقادح، " والأمر غير ذلك في النص الشعري؛ لأن النظرة الجزئية لا يمكن أن تأتي بحكم نقدي موضوعيّ، والشعر فن، وإن كان بنية لغوية لبناتها الأساسية الألفاظ بأصواتها، فإن اللفظة المفردة قد يكون لها من الدلالات اللغوية ما لا يكون لها إذا وضعت في سياق كالذي رأيناه في كلمة الدهر والأخدع فيما سبق" [21].

ومما أخذه الآمدي على أبي تمام في سياق المعاني قوله من مدح أبي الحسين محمد بن الهيثم بن شبانة [22]:

رَقِيقُ حَوَاشِي الْحِلْمِ لَوْ أَنَّ حِلْمَهُ بِكَفَّيْكَ مَا مَارَيْتَ فِي أَنَّهُ بُرْدُ

فقد قال الآمدي: " والخطأ في هذا البيت ظاهر؛ لأني ما علمت أحدًا من شعراء الجاهلية والإسلام وصف الحِلم بالرقة، وإنما يوصف بالعظم والرجحان والثقل والرزانة ونحو ذلك " [23].

ما يلاحظ هنا خروج أبي تمام بالحلم من بنيته التراثية إلى بنية جديدة، فهنا أحدث فجوة وصدمة للمتلقي، لكن هذه الفجوة ليست دلالية ولغوية فقط، بل فجوة حضارية أيضا لأنه صور لنا ممدوحه أو بطله كان يتمثل في صورة الثقل والرجحان والرزانة مثله بالرقة والنعومة، وهذه فكرة جديدة كيف للحلم أن يصبح لديه حواشي وهي رقيقة، وهنا صورة حسية أصبحت صورة مادية ملموسة.

وإذا كان أبو تمام قد جعل لذكر قصائده مزامر عند أبواب الملوك، ولم يحز هذا التصوير إعجاب بعض النقاد القدامى، فإن أبا تمام عندما صور كرم خالد بن يزيد الشيباني وناداه بإنسان يجذبه، وصور قصائده بصورة الإنسان له أيادٍ في قوله [24]:

جَذَبْتُ نَدَاهُ غُدْوَةَ السَّبْتِ جَذْبَةً
فَخَرَّ صَرِيعًا بَيْنَ أَيْدِي القَصَائِدِ

لم يُعجب تصويره هذا الآمدي، وعدّ الصورة هنا في غاية القباحة والهجانة والغثاثة والبعد من الصواب؛ لأنه " جذب ندى الممدوح بزعمه جذبة حتى خرّ صريعًا بين أيدي قصائده "[25]

أما المعري فبعد أن أفادت العلوم اللغوية في إثراء تكوينه النقدي، كان لابد أن يتمثل مادة نقده الأدبي فكانت الشعر، وقد اطلع اطلاعا واسعا على الشعر العربي وقام بدراسته، ومما يدل على هذا آثاره التي تعج بمئات الأبيات الشعرية منسوبة في كثير من الأحيان إلى قائلها. وهذا أمر طبيعي للناقد الذي ارتضى لنفسه هذه المكانة واختار شعراء عرفوا بالشاعرية المميزة لنقد شعرهم وشرحه.

ولما كان النقد يرافق الشعر في جميع مراحله، فقد خصص أبو العلاء جانبا كبيرا من اهتماماته النقدية لنقد الشعر، واتجه بخاصة إلى نقد شعر الطائيين: أبو عبادة البحتري، وأبي تمام حبيب بن أوس الطائي؛ فقد وضع (عبث الوليد) في شعر البحتري، و(ذكرى حبيب) في شعر أبي تمام.. فوقف أبو العلاء على شعرهم شارحا لغرائبه، وناقدا له فتخلل الشرح الكثير من النظرات والالتفاتات النقدية التي تبين أنه قد امتلك قدرة نقدية مميزة أهلته للتصدي لشرح الطائيين عن إعجاب وحب.

إن أبو العلاء الناقد لم يستطع أن ينأى عن المشاركة في هذه المعارك النقدية التي دارت حول الشاعرين، بل أراد أن يلج هذا الباب بعد أن رأى أن ثمة دوافع تثير في نفسه الرغبة بالوقوف عند شعرهم؛ فقد أغرته المكانة العظيمة التي احتلها الشعراء في دنيا الشعر بالتصدي لدواوينهم، كما أن كثرة ورود قضاياهم في النقد القديم كانت دافعا هاما للنظر في شعرهم.

وتتلخص دراسة منهج أبي العلاء في نقد الشعر: بمعرفة مقاييسه اللغوية،

والعروضية، ومقاييسه في الدفاع عن الشعراء.

يجري أبو العلاء المعري – في رسالة الغفران- حوارا بين ابن القارح والشاعر الجاهلي عنترة العبسي، فينشد ابن القارح خلال الحوار شعرا لأبي تمام يستنكره عنترة ويقول:" أما الأصل فعربي، وأما الفرع فنطق به غبي، وليس هذا المذهب على ما تعرف قبائل العرب"[26]. وبهذا يمثل أبو العلاء آراء النقاد الذين أنكروا على أبي تمام مذهبه على لسان شخصية عنترة الجاهلية.

ويبين أبو العلاء السبب الذي جعل القدماء ينكرون على الطائي مذهبه." إنما ينكر عليه المستعار ، وقد جاءت العارية في أشعار كثير من المتقدمين إلا أنها لا تجتمع فيما نظمه (حبيب بن اوس)"[27].

وهذا القول يمثل حقيقة رأي أبي العلاء في هذه المسألة؛ فيؤكد أن ما جعل القدماء ينكرون عليه مذهبه هو إكثاره من الاستعارات في شعره، ويدافع عن ورودها بأنها قد جاءت في أشعار المتقدمين، لكنهم لم يحسنوا نظمها كما فعل أبو تمام ، إذ أظهرها بصورة متميزة لم يعهدها القدماء عند سائر الشعراء، ولذلك وصفت طريقته في الشعر بالإبداع والتفرد.

وقد أثار الحوار الذي دار بين ابن القارح وعنترة العبسي غير باحث ، لأنه يمثل حقيقة موقف أبي العلاء من مذهب أبي تمام، وقد اختلفت آراء الدارسين فيه؛ فرأى السيد عبادة أن ابن القارح وعنترة العبسي يقفان في الصف المقابل لأبي تمام، ولم ينكر أبو العلاء المذهب" لأنه لم يكن جاهليا أو خصما للشاعر... بل كان معجبا به أيما إعجاب"[28].

ويظهر لنا أبا العلاء يجيز مذهب أبي تمام، لأنه أظهره بصورة مفارقة لتلك التي نظمها الشعراء، ويمكن أن نطلق عليه المبدع لأنه صاحب فكرة التجديد. فوصف المعري مذهب أبي تمام بأنه" صاحب طريقة مبتدعة، ومعان كاللؤلؤ متبعة، يستخرجها من غامض بحار، ويغضُّ عنها المستغلق من المحار"[29]. فأراد بالابتداع أنها طريقة ابتكرها وتميز بها عن أقرانه من الشعراء فعرف بها، وتمثلت الجدّة في مذهبه في التجديد في المعاني المطروحة قبله إذ باعدها عن أصولها، وأكثر من الاستعارة في شعره فندر أن نظم قصيدة تخلو منها، وبذلك يكون أبو العلاء قد " لخص مذهبه خير تلخيص بعبارات موجزة مركزة"[30].

وقد عدّ بعض الدارسين الحوار بمثابة إنكار تام لمذهب أبي تمام، وفهموا أن المعري قد نقد المذهب وأنكره على لسان عنترة. يعجب زكي المحاسني من "أن يجري النقد على لسان عنترة لأنه في لزومياته كثير التأثر بصناعته، لعاب بالألفاظ كلعبه، مكثر من الجناس والطباق وسائر البديع"[31] .ويأخذ منصور عبد الرحمان على أبي العلاء مذهبه هذا فيقول:" من الغريب أن المعري كان يأخذ على الشعراء اتجاههم نحو

الصنعة...كما جرى على لسان عنترة لشعر حبيب، في الوقت الذي أثقل فيه نتاجه الأدبي شعرا ونثرا بهذه العيوب"[32].

إن أبا العلاء أيّد أبو تمام، وعدّ كثرة ورود الاستعارة وحسن نظمها أهم ما ميّز أبا تمام عن سائر الشعراء، وفي دائرة الحقيقة والمجاز اتجه أبو العلاء في دراسته للاستعارة؛ فأخذ برصد المواضع التي ظهر فيها مخالفة الأصل المعتمد للفظ في اللغة، مبينا أصل اللفظ قبل وضعه في التركيب الذي نقله إلى دلالة جديدة، ومشيرا إلى الدلالة المغايرة التي ظهرت من جراء العلاقات غير المألوفة التي أنشأها الشاعر بين الألفاظ.

فيعلق على قول أبي تمام:

بيوم كطول الدّهر في عرض مثله ووجدي من هذا وهذاك أطول

فقال "لما جعل الدهر طولا وصله بالعرض على معنى الاستعارة، ولا حقيقة بأن يوصف الدهر بذلك، وإنما هو طويل لا غير. فأما العرض فإنما هو على الأماكن وما جرى مجراها، فأما الدهر فطويل ما علم أن أحدا قبل الطائي وصفه بالعرض، ولكنه <لما تقدم ذكر الطول استجاز أن يجيء ضده"[33].

فيبيح المعري لأبي تمام وصفه للدهر بوصف لم تجر العادة أن يوصف به، ولا حقيقة لوجوده، في حين نجد الآمدي يخطئ الشاعر في وضعه هذا، ويبعده عن المجاز " لأن المجاز في هذا له صورة معروفة، وألفاظ مألوفة معتادة، لا يتجاوز في النطق بها إلى ما سواها"[34]، فالعرض عنده حقيقة، والحقيقة لا تكون مجازا[35]وفي هذا دليل على أن أبا العلاء لا يقف بالمجاز عند ألفاظ محددة، بل يمكن لأي لفظ أن ينحرف عن دلالته المألوفة أو عن وضع استعماله في الحقيقة أو الأصل بنقله إلى دائرة المجاز.

كما اكتفى في بعض المواضع بالتنبيه إلى وجود الاستعارة، ولا يتطرق للحديث عن أصل اللفظ أو دلالته الجديدة.كما في قول أبي تمام:

مخيّر السائر الرذيّة في الـ أطلال أيْن الجاذر اللعْس؟

قال:" (الرذيّة) أصلها في المطية التي قد هزلها السير ولم يبق فيها حركة واستعارة ها هنا للسائل، لأنه شبهه بهذا في تخلفه وعجزه عن السير"[36].

ويلاحظ تقارب في المعنى بين المعار منه والمعرّ إليه، وهذا ما أكده القدماء ، فالعرب استعارت" المعنى لما ليس له إذا كان يقاربه أو يدانيه، أو يشبهه في بعض أحواله، أو كان سببا من أسبابه"[37]

كما لوحظ على أبي العلاء في منهجه انه يفتقر إلى التحليل، فلا يذكر غرض الاستعارة في البيت أو الفائدة منها ولا يتحدث عن دلالتها الجمالية، ويكتفي بالتنبيه على مواضعها.

كما نوّه أبو تمام بالاستعارات الجديدة التي استحدثها أبو تمام، ووصفها بالتفرد، فيعلق قائلا على بيت أبي تمام:

حتى إذا مخّض الله السنين بها مخض البخيلة كانت زبدة الحِقب

قال:" هذه استعارة لم تستعمل قبل الطائي. وأصل (المخض) في اللبن، يقال مخضت الوطب مخضا إذا حركته لتخرج زبده، وجعله مخض البخيلة لأنها أشد اجتهادا من السمحة، فهي تطيل مدة المخض"[38].

يشهد أبو العلاء لأبي تمام بابتكار هذه الاستعارة بأنها لم يصل إليها شاعر قبله.

وبعد دراستنا لموقف كل من الآمدي والمعري في دراستهما لاستعارات أبي تمام يمكن أن نخلص إلى أن الآمدي جعل استعارات أبي تمام انحراف واضح عن المألوف. وجعل معيار مناسبة المستعار منه للمستعار له و" هي لا تختلف عن المقاربة سوى أن تلك في التشبيه وهذه في الاستعارة"[39] . وعلى ضوء هذا المعيار نُوقشت استعارات أبي تمام التي شغلت كثيراً من النقاد ومنهم الآمدي، والتي استقبحوها واستهجنوها لمفارقتها ما تعارف عليه العرب.

لقد كانت تلك الاستعارات المميزة من سنن القدماء منبهات أسلوبية في لغة أبي تمام الشعرية، بوصفها عناصر يستعملها ليوحي إلى المتلقي بخصوصية طريقة تفكيره، فكان أن شكلت هذه المنبهات الأسلوبية انزياحاً عن النمط التعبيري المتواضع عليه، والانزياح يكون خرقاً للقواعد حيناً، ولجوءاً إلى ما ندر من الصيغ حيناً آخر.

جاءت الاستعارة في شعر أبي تمام - بحسب الآمدي - غير متقيدة بقياس القدماء، وعدم التقيد جعل الاستعارة في شعره صفة أو مقوماً أسلوبياً رأى فيه بعضهم خروجاً على ما تواضعوا عليه، ولكنه كان أقرب إلى صفة التجدد والتغيير في شعرية القدماء منه إلى التزامها حداً نهائياً فلما كان السياق أنموذج لبناء لغوي يتخلله عنصر لم يكن متوقعاً، وما ينتجه هذا العنصر أو تضاده مع عناصر السياق هو المنبه الأسلوبي.

أما المعري فحدد موقفه من استعارات أبي تمام، فانضم إلى فئة آزرت مذهبه في المجيء بالاستعارات البعيدة، ولم ينكر على أبي تمام ورود الاستعارة في شعره، فبين أن الاستعارة موجودة قبل أبي تمام، لكنها لم تستعمل كما استعملها هو، وقد خصص لها جزءا من دراسته، فتحدث عنها حديثا اقتصر على بيان مواضعها وتأريخها، ولم يتعد مستوى حديثه عن بيان أصل اللفظ في اللغة، ودلالته الجديدة ليقرّ بأن الاستعارة هي الوسيلة التي ينحرف بها اللفظ عن دلالته، وبها تظهر العلاقات غير المألوفة، فيبتعد بها عن الحقيقة لتدخل في أطر المجاز.

وهذه الفئة التي جاء المعري في صفهم ينبهون على أن الغرابة في الاستعارة تحرك

خيال المتلقي وتشده إلى الصورة فيتفاعل مع ما يسمعه، وكلما اقترنت الغرابة والتعجب بالتخيل كان أبدع، ولذلك قسم عبد القاهر الجرجاني الاستعارة إلى عامي مبتذل وخاص نادر . فالاستعارة العامة هي التي ابتذلت بكثرة ورودها حتى صارت بمنزلة الحقيقة ، أما الخاص فأنك لا تجده إلا في كلام الفحول ، ولا يقوى عليه إلا أفراد الرجال.

ويبدو أن الاستعارة إن كانت عقلية اكتسبت خفاء ولطفا يفتح مجال الأذهان ، وأعمال الفكر حتى تصل إلى دقائق الاستعارة وخفاياها . . . وتشعر النفس بالتشوق والمتعة عن طريق غرابة الاستعارة ، وهذا ما أكد عليه نقاد كثيرون، إذ رأوا أن أحسن الاستعارة مرهون بخفاء التشبيه.

وبعيدًا مما يثيره هذا الكلام من قضية التعصب على أبي تمام أو له، فإنه مما يحمد للآمدي والمعري في صنيعهما هذا أن لفتا أهل النقد إلى أهمية إدمان النظر في النتاج الشعري، كما أسهما إسهامًا واضحًا في جريان المياه الراكدة، واكتناز الساحة النقدية بهذه الآراء التي قد يتفق بعضها وقد يختلف، بيد أنها- إن جاز القول - ظاهرة صحية في تاريخ النقد العربي القديم، وما نتج عنها من تنوع في الاتجاهات، وتعدد في زوايا الرؤى النقدية.

**الهوامش:**

1 - عبد الرحمان غركان: مقومات عمود الشعر الأسلوبية في النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2004ص105

2 - الآمدي، أبو القاسم الحسن بن بشر: الموازنة بين الطائيين، تحقيق: أحمد صقر، دار المعارف، ط4، 1982، ج1، ص250

3 - لسان العرب: مادة (عير)

4 - الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة، تعليق: أحمد مصطفى المراغي، مطبعة الاستقامة، القاهرة، ط1،1948، ص30

5 - الجرجاني ،عبد القاهر: دلائل الإعجاز، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة القاهرة، مصر، ط1، 1969، ص105

6 - القيرواني، ابن رشيق: العمدة، في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت،لبنان، ط4، 1972، ج1، ص239

7 - ينظر: لويس سي دي: الصورة الشعرية، ترجمة، أحمد الجابي، وآخرين، بغداد، د.ت، 1982، ص43

8 - السكاكي: مفتاح العلوم، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1987، ص174

9 - ينظر: مطلوب أحمد: فنون بلاغية، منشورات دار البحوث العلمية للنشر ، الكويت، ط1، 1975، ص126

10 - الجرجاني، عبد القاهر: أسرار البلاغة، ص36-37

11 - الحسيني، راشد حمد: البنى الأسلوبية في النص الشعري، دار الحكمة، لندن، ط1، 2004، ص 315

12 - الداية، فايز: جماليات الأسلوب، دار الفكر، بيروت، لبنان، ط2، 1990، ص114-115

13 - الآمدي: الموازنة بين الطائيين ، ج1، ص250

14 - الآمدي: الموازنة بين الطائيين ج1، ص265.

15 - العسكري، أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل: الصناعتين، تحقيق: مفيد قمحة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1981، ص315

16 - أبو تمام، حبيب بن أوس الطائي:ديوانه بشرح التبريزي، تحقيق: محمد عبده عزام، دار المعارف، 1965،ج 2، ص 405.

17 - الآمدي: الموازنة بين الطائيين، ج1، ص261.

18 - ديوان أبي تمام بشرح التبريزي ج1، ص166.

19 - الآمدي: الموازنة بين الطائيين ، ج1، ص261.

20 - ضيف، شوقي: الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، مصر، ط1، د.ت، ص 237- 238.

21 - ياسر عبد الحسيب رضوان: جدلية التاريخ والنقد ، موقع الألوكة، wordحول أبي تمام وشعره، www.alukah.net188 ، ص

22 - ديوان أبي تمام بشرح التبريزي ج1/ 88.

23 - الآمدي: الموازنة بين الطائيين ، ج1، ص 143.

24 - ديوان أبي تمام بشرح التبريزي ج2، ص 5.

25 - الآمدي: الموازنة بين الطائيين ، ج1، ص265.

26 - المعري، أبو العلاء: رسالة الغفران، تحقيق: عائشة عبد الرحمان، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط6، 1977، ص224

27 - المعري، أبو العلاء: رسالة الغفران ، 224

28 - عبادة، السيد: أبو العلاء الناقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط1، 1987، ص348

29 - المعري، أبو العلاء: رسالة الغفران ، ص488

30 - الزبداوي، محمود: الحركة النقدية حول مذهب أبي تمام تاريخها وتطورها وأثرها في النقد العربي القديم، دار الفكر للطباعة والنشر، د.ت، ص442

31 - المحاسني، زكي: أبو العلاء ناقد المجتمع، دار المعارف، مصر، 1963، ص104

32 - منصور، عبد الرحمان: اتجاهات النقد في القرن الخامس، مكتبة الأنجلو المصري، مصر، 1977، ص57

33 - ديوان أبي تمام بشرح التبريزي ج3، ص72

34 - الآمدي: الموازنة بين الطائيين ، ج1، ص176.

35 - الآمدي: الموازنة بين الطائيين ، ج1، ص 178.

36 - ديوان أبي تمام بشرح التبريزي ج3، ص72

37 - الآمدي: الموازنة بين الطائيين ، ج1، ص234

38 - ديوان أبي تمام بشرح التبريزي ج1، ص49

39 - نيشان، عبدالهادي: النقد البلاغي عند العرب إلى نهاية القرن السابع للهجرة ، رسالة دكتوراة ، كلية الآداب ، جامعة بغداد، العراق، 1989، ص 273

**المصادر والمراجع:**


- الآمدي، أبو القاسم الحسن بن بشر: الموازنة بين الطائيين، تحقيق: أحمد صقر، دار المعارف، ط4، 1982
- الجرجاني، عبد القاهر: * أسرار البلاغة، تعليق: أحمد مصطفى المراغي، مطبعة الاستقامة، القاهرة، ط1948،1 .

  * دلائل الإعجاز، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة القاهرة، مصر، ط1، 1969.
- الحسيني، راشد حمد: البنى الأسلوبية في النص الشعري، دار الحكمة، لندن، ط1، 2004.
- الداية، فايز: جماليات الأسلوب، دار الفكر، بيروت، لبنان، ط2، 1990
- الزبداوي، محمود: الحركة النقدية حول مذهب أبي تمام تاريخها وتطورها وأثرها في النقد العربي القديم، دار الفكر للطباعة والنشر، د.ت.
- سي دي،لويس: الصورة الشعرية، ترجمة، أحمد الجابي، وآخرين، بغداد، د.ت، 1982.
- السكاكي: مفتاح العلوم، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1987.
- ضيف، شوقي: الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، مصر، ط1، د.ت.
- الطائي أبو تمام، حبيب بن أوس:ديوانه بشرح التبريزي، تحقيق: محمد عبده عزام، دار المعارف، 1965.
- عبادة، السيد: أبو العلاء الناقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط1، 1987.
- عباس، إحسان: تاريخ النقد الأدبي ، نقد الشعر من القرن الثاني إلى القرن الثامن الهجري، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط3، 1981.
- عبد الرحمان غركان: مقومات عمود الشعر الأسلوبية في النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2004.
- العسكري، أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل: الصناعتين، تحقيق: مفيد قمحة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1981.

- القيرواني، ابن رشيق: العمدة، في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت،لبنان، ط4، 1972.
- المحاسني، زكي: أبو العلاء ناقد المجتمع، دار المعارف، مصر، 1963.
- مطلوب، أحمد: فنون بلاغية، منشورات دار البحوث العلمية للنشر ، الكويت، ط1، 1975.
- المعري، أبو العلاء: رسالة الغفران، تحقيق: عائشة عبد الرحمان، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط6، 1977.
- منصور، عبد الرحمان: اتجاهات النقد في القرن الخامس، مكتبة الأنجلو المصري، مصر، 1977
- نيشان، عبدالهادي: النقد البلاغي عند العرب إلى نهاية القرن السابع للهجرة ، رسالة دكتوراة، كلية الآداب، جامعة بغداد، العراق، 1989